

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>

SİTKİ M. ERİNÇ

Sanatın Boyutları

Geniştirilmiş
Üçüncü Baskı

ÜT  PYA

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

Ütopya Yayınları: 109
Sanat Dizisi

© 2013 Ütopya Yayınevi

2. Baskı

Ütopya Yayınevi, Kasım 2004,

3. Baskı

Ütopya Yayınevi, Eylül 2013,

Teknik Hazırlık

Ütopya Yayınevi

Baskı ve Cilt

Sözkesen Matbaası

İvedik Org. San. Matbaacılar Sitesi

558. Sok. B Blok No: 41 Yenimahalle - Ankara

Tel: (0 312) 395 21 10

ISBN 978-605-5580-51-3

Ütopya Yayınevi

Ataç I Sokak 33/15 Kızılay / Ankara

Tel-Fax: (0 312) 433 88 28

İnternet: www.utopyayayinevi.com.tr

E-Posta: utopya@utopyayayinevi.com.tr

SITKI M. ERİNÇ

SANATIN BOYUTLARI

Yazar hakkında...

1940 yılında Kırklareli'nde doğdu. İlk ve ortaöğrenimini, Ankara'da, liseyi Kabataş Erkek Lisesi'nde tamamladı. Lisansını Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde, yüksek lisansını ve doktorasını Hacettepe Üniversitesi'nde yaptı. Askerlik görevini bitirdikten sonra 1968-73 yılları arasında farklı görevlerde çalıştı. 1973-83 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde ve Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tam zamanlı olarak görev yaptı. 1988 yılında doçent, 1994'te de profesör oldu. 1983-93 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyesi olarak çalıştı. 2003 yılında kendi isteğiyle emekli oldu ve sonraki iki yıl Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi ile Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde yarı zamanlı olarak ders vermeye devam etti. 2006 yılından bu yana da İstanbul Doğuş Üniversitesi'nde önce Fen ve Edebiyat Fakültesi'nde, sonra Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde tam zamanlı olarak görev yapmaktadır.

Lisans ve lisansüstü programlarda; Kültür, Estetik, Sanat Felsefesi, Sanat Psikolojisi, Çağdaş Sanat ve Yorumu, Sanat Eserlerinde Eleştiri, Sanat Eserlerinde Felsefe Problemleri gibi dersler vermiştir. Farklı dergi, katalog ve gazetede çok sayıda makale, eleştiri ve yorumu yayınlanmıştır. Ayrıca birçok kurumda konferanslar vermiştir. Kitapları, tarih sırasıyla şöyle gösterilebilir: *Eşref Üren* 1989, *Zeki Faik İzer* (1990), *Ercümen Kalmık* (1991), *Güzel Sanatlar: Estetik* (1993), *Kültür Sanat Sanat Kültür* (1995, 2004), *Resmin Eleştirisi Üzerine* (1995, 2004, 2011) *Sanatın Boyutları* (1998, 2004, 2013) *Sanat Psikolojisi'ne Giriş* (1999, 2004, 2011) *Toprağın Erki: Hamiye Çolakoğlu* (1999), *Deniz için Yeni Bir Dünya* (öyküler) (2000, 2002), *Sanat-Teknoloji ve Mustafa Tuçalp* (2002), *Toplum ve İnsan* (2008), *Poyraz İçin Öyküler* (2009), *Sanat Sosyolojisine Giriş* (2009, 2013).

Sanata yaptığı kuramsal katkılar nedeni ile 1997 yılında 'Foyes Des Artstes' Roma, ödülünü, 2007 yılında da Ekslibris Sanatı üzerine yaptığı çalışmalar nedeni ile 'Remo Palmirani Prize For The Scholar' ödülünü, 2008 yılında da Eskişehir Sanat Derneği Özel Ödülü'nü kazanmıştır. Halen Türkiye Felsefe Kurumu, Türkiye Sanat Kurumu ve Türkiye Çağdaş Plastik Sanatlar Derneği üyesidir.

İÇİNDEKİLER

Önsöz	7
İkinci Baskı İçin Önsöz.....	9
Üçüncü Baskı İçin Önsöz	11
Sanatın Boyutları	13
Sanat Eğitimi ve Sanatta Bütünlük.....	26
Sanat Eğitiminin Koordinatları.....	36
Sanat ve Bilim	45
Sanat ve Ulusalcılık Kavramı.....	55
Sanat ve Yaratıcılık Üzerine	59
Etik.....	66
Sanat, Sanatçı ve Etik	72
Etik Değerler ve Sanatta Kopyalama	82
Plastik Sanatlar ve Eleştiri.....	91
Kişilik Tanımları ve Sanat Eğitimi	102
Kişilik ve Sanat.....	110
Kültürün ve Sanatın Kervurucusu: Bağnazlık	116

Dil Üzerine – Diller Üzerine	124
Kültür ve Kişilik	132
Kişilik ve Yükseköğrenim.....	146
Sanatçı Olma Sorunu	152
Estetik, Sanat ve Politika.....	158
Günümüz Felsefesi ve Onun Yarattığı Sanat	164
Bir Estetik Olgusu Olarak Kentleşmek-Kentlileşmek.....	170
Kent Estetiği.....	181
Baskıresim Sanatı ve Türk Ressamları	187
Avrupa Birliği Açısından Kültür ve Sanat Sorunları.....	193
Eğitsel Boyut Göstergesi Olarak Hoşgörü	199
Bir Sanat Dalı Olarak Ekslibris	205
Çağımızın Yükselen Sanatı Ekslibris.....	210
Fotoğraf Sanatını Yaratan Sosyokültürel Ortam.....	216

SANATIN DÜNLE BUGÜNÜ, YİTİRİLENLERLE KALANLARI BAĞLAYAN BOYUTU

Yazar-Okur.....	227
Bilge Karasu Okumak	235
Birkaç Bilge Karasu.....	242
Ders: Bilge Karasu	251

ÖNSÖZ

Sanat, var olmanın önkoşullarından biri, hatta ilk koşullarından biri olarak kabul edildiğinde –ki kanımca edilmelidir– onun sayısız boyutları, yaşamın her alanına girmek, hatta o alanları yeniden yaratmak durumunda da kalır.

Yaşamımızda ve yaşantılarımızda gördüğümüz, hissettiğimiz pek çok aksaklık, terslik ya da pişmanlık, kimi zaman, sanatın ve sanatın boyutlarının yeterince kavranamayışından ve bunun sonucunda da sanatı, hak ettiği konuma ~~otur~~amayışımızdan kaynaklanmaktadır.

Oysa sanat, bir yaşam biçimi olmalıdır tümümüz için. Önce insan, sonra birey ve en sonunda da kişi olmak için, bu, kaçınılmaz gibi görünmektedir.

Sanatı, sanatla ilgili olguları ve süreçleri biraz daha iyi, biraz daha ayrıntılı öğrenebilmemiz, hiç değilse biraz daha sık anımsayabilmemiz için yazıldı bu kitap. Amacına uygun olarak da kimi konuları, kimi tanımları yineledi, hatta sık sık yineledi. Belleklerimizin buna gereksinim duyduğunu zannediyorum.

Kitap, sanatın objektif boyutları yanı sıra sübjektif boyutlarını da, hiç olmazsa bir örnekle vermektedir. Bunun da belli bir amacı var şüphesiz. Toplum yaşamında; aile ilişkilerinden, eği-

tim sürecine dek, iş yaşamından sosyal etkileşimlere kadar sanatı, sübjektif yönleriyle de yakalamaktayız. Bu yönüyle de ne denli objektif bir tutuma girebilirsek, sanata karşı o denli dürüst davranmış oluruz diye düşünüyorum.

Bu kitap, sanatın bize verdiklerine, vermek istediklerine bir yanıt olabilirse amacına ulaşmıştır denebilir.

İKİNCİ BASKI İÇİN ÖNSÖZ

Özellikle son iki yıldır, farklı kurumlar ve farklı kişiler tarafından bulunamadığı bildirilen bu kitabımın yeniden basımını gündeme getiren Ütopya Yayınevi'ne gönülden teşekkür etmek isterim.

Yalnız unutmamak gerekir ki bir kitabın yayınlanması arz-talep işidir. Bu nedenle, popüler yayınların böylesine başını alıp gittiği bir ortamda sanata kuramsal açıdan yanaşmak isteğinde bulunanlara daha fazla teşekkür etmeyi de bir borç bilirim.

Sanatı ciddiye almak, sanata sanatbilim aracılığıyla yaklaşmak istemek, hem kişiliğin hem de ulusal kültürün oluşumu ve geleceği açısından, bana, çok ümit verici gözükmektedir.

Yıllarca süren ve sürmekte olan eğitimciliğim sırasında bana ümit ve şevk veren tüm Öğrencilerime adanmış bir kitap bımı.

ÜÇÜNCÜ BASKI İÇİN ÖNSÖZ

Sanat, bazen özendirilince bazen de ket vurulunca taraftar bulur. Her konuda engelleme, düşünen insanı kıskırtır, güdüler.

Son yıllarda kitaplarıma karşı daha bir ilgi duyulmaya başlandı gibime geliyor. Her birinin üçüncü baskıları yapılıyor. Bunda, *Sanatın Boyutları* kitabımın ikinci baskısının önsözünde özellikle vurguladığım öğrencilerimin çok büyük payı olduğuna inanıyorum. Onların, sanat alanında daha etkin sorumluluklar yükleneceğinden hiç şüphem yok.

Bu kitabın üçüncü baskısı sırasında da, bilgisayarla her cebelleşmemde Can Diker beni kolladı ve benim yanımda oldu. Ona ne denli teşekkür etsem yetmez.

Zaman, kültürel ortam ve teknoloji sanatın boyutlarını günbegün hem çoğaltıyor, hem de daha etkin hale getiriyor. Bu nedenle kitabın yeni baskısında eklemelere ve kimi genişletmelere gereksinim duydum. Dilerim doğru yapmışımdır.

SANATIN BOYUTLARI

Sanatı ister bir olgu olarak ele alalım isterse bir ürün olarak, onu var eden belli başlı boyutlarının bilincine varmadan kendini kavramamız olanaksızdır. Belki de salt bu nedenle ülkemizde bir sanat karmaşası sürüp gitmekte sanat adına, nice densizlikler sergilenmektedir.

Eleştiriden çok yergi şeklinde kendini gösteren sanatla ilgili sohbetler, hatta yakınmalar, belki de söz konusu boyutların yerli yerine oturtulamayışından, hatta böyle bir zorunluluğun akıl bile edilemeyişinden kaynaklanmaktadır gibi gelmekte bana.

Sadece kimi sanatseverlerin, sadık alıcıların sanata karşı tepkileri değil, aynı zamanda farklı sanat alanlarında ürün verenlerin de sanata, hem olgu olarak hem ürün olarak bakışları, genel olarak, olumsuz tutum ve davranışlar göstermektedir. Hiçbir sanatçı diğer bir sanatçının yaptığına olumlu karşılamamakta, ama bu olumsuzluğun nedenlerini irdelemeye de bir türlü girişmemektedir. Genel izlenimim böyle özetlenebilir herhalde.

Sanatın boyutlarını ele almada farklı yöntemler saptanabilir: Genelden özele gidilebileceği gibi, özelden genele de gidilebilir. Bir başka ifadeyle; önce sanat olgusunu ele alabiliriz ve oradan hareketle yargılarımızı bir tek sanat yapıtına indirgeyebiliriz; ya da tek bir eserden, örneğin bir resimden yola çıkarak en genel anlamda sanata ulaşabiliriz.

Konunun daha somutlaşabilmesi, daha kolay algılanabilmesi, özelden genele gitmeyi gerekli kılıyormuş gibi. Bu nedenle de sanatın boyutlarını irdelemede tek bir yapıttan, örneğin bir tek resimden hareket etmek işi daha kolaylaştıracaktır. Ama bu, bir resim olabileceği gibi bir roman da olabilir, bir film de tartışmasız.

Sanatın boyutlarını, amaca göre sınıflamak ve farklı gruplar oluşturmak her zaman olanaklıdır. Sözgelimi, Nesnel Boyutlar, Öznel Boyutlar gibi bir sınıflama yapılabilir ya da Maddi Boyutlar, Manevi Boyutlar gibi...

Konumuz ve amacımız gereği, bizim sınıflamamız açısından bir sanat eserinin temel de iki boyutu vardır denebilir. Bunlar;

Dış boyutlar,

İç Boyutlar.

Bu boyutları irdelemeden önce, hemen belirtilmelidir ki böylesine bir ayrım, doğal olarak, yapaydır ve salt konunun daha net kavranmasına dönüktür. Yoksa iç ve dış diye birbirinden bağımsız iki grup boyut düşünmek adeta olanaksızdır. Bu ilkeyi unutmamak koşuluyla şimdi kısaca bu iki tür boyutu tek tek ele alalım.

1) Bir Sanat Eserinin Dış Boyutları

Bir sanat eserinin dış boyutlarını temel olarak üç ana grupta değerlendirebiliriz. Bunlar;

a) Sosyokültürel ortam, b) Sanatçının bağlı olduğu etik ilkeler, c) Konu.

a) *Sosyo-kültürel ortam*; belli bir zaman dilimi ve belli bir mekan içinde sanatçıyı, sanat eserini ve alıcıyı vareden ortamdır.

Unutulmamalıdır ki her kültürel ortam, kendi sanatını yaratır; iyi-kötü, doğru-yanlış, ulusal-evrensel. Sanatı bu sosyokültürel ortamdan soyutlayarak düşünmek söz konusu bile ola-

maz. Bu nedenle bir sanat eserini, hangi eleştiri yöntemiyle irdelemek istersek isteyelim, önce onun yaratıldığı ortamı ele almamız gerekir.

Sosyo-kültürel ortam bir toplumsal edinimdir; bir üst üste binışen edinimler örüntüsüdür. Bunun ilk aracı da eğitim, her türlü eğitimidir: İster örgün, ister yaygın, ister rastlantısal olsun, eğitimidir. Çağdaş ve çağcıl bağlamda önce birey, sonra kişi olarak toplumunu oluşturmamayan bir sosyo-kültürel ortamda, sa-nattan ve dolayısıyla da iyi bir sanat eserinden söz etmek, olanaksız değilse de son derece zordur.

Bir toplumun eğitim olanakları; sözelimi, örgün eğitim kurumları olarak okulları, yaygın eğitim olarak sözlü ve yazılı iletişim araçları, nihayet rastlantısal eğitim olarak da kentleşme (sadece kentleşme değil, aynı zamanda kentleşebilme) olanakları ne denli insanı kişiliğe yöneltebiliyorsa, sanat da o denli çağa uyabilir; taklitten, esintiden öte geçebilir, özgün, yeni ve tek olabilir, toplumuna yol gösterici, toplumunu yönlendirici olabilir.

Eğer bir sosyo-kültürel ortam, oluşturduğu kurumlarında, kişilik kazandırmadan çok el becerisine ağırlık veriyorsa ya da sadece el becerisine ağırlık verebilen eğitimcilerle eğitim devam ettirmeye çalışılıyorsa buralardan özgün sanatçı çıkabilmek, ancak ve ancak sanatçı adayının kendi çabasına kalır; ki bu da gözlenebileceği gibi oldukça zor bir iştir ve çok ender örnek elde edilebilecek bir durumdur. Yine sözelimi, televizyon kanallarında birbirine benzer ve son derece vasat, hatta sanat bile denemeyecek sanat programlarıyla toplum yönlendirilmekte ise böyle bir toplum içinden çağdaş sanat eseri verecek sanatçıların çıkmasını beklemek, oldukça iyi niyetli bir tutumdan öte gidemez. Sosyo-kültürel ortam, kendi üyeleri için sanat eğitiminden önce birey olma, kişi olma eğitimi verebiliyorsa kendini bulan,

kendini keşfeden her bir birey, sanatçı olmasa bile, ister istemez sanatsever olur, iyi bir alıcı olur. Çünkü kişi olabilmenin yolunun sanatın geçtiğini fark eder, kavrar.

İyi bir sanatçı olmanın, iyi bir alıcı olmanın, elbette bir başlangıç noktası vardır yaşı söz konusu edildiğinde, ama bitiş noktası yoktur. Bitiş olmadığına göre de insan üretmek istediği an, buna gereksinim duyduğu yaşta sanatçı olabilir, kişiliğini bulduğu an alıcı olabilir. Yeter ki sosyo-kültürel ortam ona bu olanı sağlayabilsin.

Sosyo-kültürel ortam, çağının gerisinde kaldığı sürece, evrensel sanatı yakalamak güçleşir, her yakalamaya kalkındığında da üstesinden gelinemeyecek çeldiricilerle karşılaşılır. Kiminde din, kiminde iman, kiminde milliyetçilik, fakat tümünde bilinçsizlik çeldiricilerin en büyüğünü, aşılması en zor olanını oluşturur, oluşturur. Bu durumda da sanatın bir boyutu, belki de ilk boyutu noksan olduğu için sanatın kendi, sanat adına, fakat daha bıcı bir şekilde ortaya çıkar: Çelimsiz, kavruk sanat kendini var ettikten sonra da kolay kolay düzeltilemez, geliştirilemez, öyle kalır, sanat öyledir zannedilir.

Gelişmemiş, geliştirilememiş bir sosyo-kültürel ortamda, sanatın toplumun önünde olması söz konusu değildir. Olsa olsa sanat, toplumla iç içedir ve deyiş yerinde ise nabza göre şerbet olmaktan öte gidemez. Bu durumda da, ne alıcının protestosuna rastlanır ne de sanatçının bir yaratıcılık göstermesine... Talebe göre oluşturulan arz sonunda da sanat, çıkmaz bir yol üzerinde gider gelir, döner durur. Gerek sanatçı gerekse alıcı, hem sosyo-kültürel ortamın bir ürünüdür hem de sanatın varlık nedenleridir. Bunlardan herhangi biri olmazsa sanat da olmaz. Ama bu iki özne de sonuç olarak sosyo-kültürel boyutun bir ögesi olarak işlev üstlenirler.

Bir sanat eserinin doğru değerlendirilebilmesi için onun var edildiği zamana ve yere bakmak, bu zamanın ve yerin koşullarını iyi bilmek adeta onkoşuldur. İşte değerlendirmede ya da eleştirmede bu onkoşulu gerçekleştirebilmek demek sosyo-kültürel boyutun bilincinde olmak ve bu boyutun hakkını vermek demektir.

b) *Sanatçının bağlı olduğu etik ilkeler*. Etik ilkeleri, genel olarak, sosyo-kültürel ortamdan soyutlamak olanaksızdır. Fakat bir sanatçıyı, toplumun önüne taşıyan, topluma yol gösteren duruma sokan en önemli faktörlerden biri de bu etik ilkelerdir.

Etik ilkelerin hemen tümü, bir toplumun kendi kendine var ettiği ve geleneklerini, ananelerini oluşturduğu değerleri ve yaptırımları içerir. Nesilden nesle devam eden toplumsal birikim sonucu oluştuklarından, kimi etik değerler çağa uyum sağlayabilir kimi ise çağının gerisinde kalabilir. Bir toplumun tutucu kesimi, bu etik ilkelere biraz da düşünmeden, herhangi bir yoruma yanaşmadan bağlılık gösterirken kimi kesimi daha açık yaklaşır etik ilkelere. Fakat bir diğer kesimi (ve galiba en kalabalık kesimi) ise etik ilkeler karşısında bilinçsizdir ve böyle denildiğinden, böyle yapıldığından bu ilkelere, adeta başka çıkar yol bulamadıklarından uyum gösterirler ya da uyum gösteriyormuş gibi yaparlar.

Sanatçı, hem kendi toplumunun etik ilkelerini iyi bilmek hem de bunları reformist bir yaklaşımla değerlendirebilmek durumundadır. Kimi ilkelere kolay kolay karşı gelemmez, gelmeyi aklının ucundan bile geçiremez, geliverirse toplum tarafından dışlanır, reddedilir. Ama kimi ilkelere de yeni yorumlar getirebilir. Kendini ne denli sanatçı görüyorsa ya da kendi ne denli sanatçı ise bu etik ilkelere karşı da o denli yorum getirici olabilir. Unutmamak gerekir ki sosyo-kültürel ortamı en çok değiştirebilecek g sanatçılarda vardır. Sosyo-kültürel ortamın değiştirilebilmesi de bu etik ilkeler üzerine yeni değerlendirmeler getirmekle olası-

dır. Sanat tarihi, önce dışlanan sonra da yüceltilen sanatçıların tarihidir bir bakıma. Bu dışlamaların altında ise sanatçının, özellikle etik ilkeler karşısındaki, hem anarşist hem de reformist tutumları yatar. Ne zaman potansiyel alıcısıyla yapıtı bütünleşir, o zaman sanatçı da, toplum içindeki gerçek yerini bulur.

Suya sabuna dokunmayan ya da dokunmayı akıl edemeyen sanatçı, sanat eseri değil, ticari mal üretmeden öte gidemeyen bir kimse olur ve ürünlerinin hiçbirinde sanatın bu boyutuna rastlanamaz. Bu nedenle de yaptıkları, geçici olur, özgünlükten ve yenilikten yoksun kalır.

Bilindiği gibi etik ilkeler, toplumların üyelerini birbirine bağlayan moral değerlerdir. Fakat bunlar bazen çağın dışında kalırlar ve bağlayıcı olmaktan çok bölücü bir duruma da geçebilirler. İşte bu kritik anı en çabuk yakalayabilenler, genellikle sanatçılardır ve bu nedenle de sanatçılara toplum kendi önünde, kendi üstünde bir yer verir. Yoksa onların gösterdiği teknik beceriden dolayı değil. Etik ilkeleri değerlendirmek, onlara karşı gelmek, kafa tutmak anlamında alınmamalıdır. Etik ilkeleri değerlendirmek, onları çağdaş ve çağcıl bir durumda tutabilmeyi olanaklı kılmak demektir.

c) *Konu*: Sanatın dış boyutlarından biri olarak gösterilen bu öge, hem sanatçı açısından hem de alıcı açısından farklı anlamlara gelir. Önce sanatçı açısından ne anlama geldiğini görelim.

Sanatçı için konu onun iç ve dış dünyasında varolan somut, ya da soyut fark etmeksizin, her şeydir. Yani sanatçının yaşamı boyunca ve yaşantıları sonunda elde ettiği tüm kişisel edinimlerdir. Bu bağlamda konu, görgü ve bilgiyle doğru orantılı olarak gelişir, büyür, derinleşir. Konu, sanatçı için, aynı zamanda yaratma aşamasında esin kaynağını oluşturur. Neyi, nasıl yapacağını, niçin öyle yapacağını konu belirler, sanatçıyı konu yönlendirir.

Konu, sanatçı için yaşam zenginliğinin en öz şekilde tanımıdır. Sanatçının edinimleri, ne denli artar ne denli paylaşılabilir bir nitelik kazanırsa sanatçı da o denli esin kaynağına sahip olur, o denli yaratıcı niteliğini kazanır. Bir başka deyişle sanatçı, konu açısından ne kadar zenginleşirse sanatçı sıfatını da o derece hak eder.

Nasıl yapacağını, yani teknik beceriyi eğitim verir, ne yapacağını ise konu... Konu, eski birikintiler olabileceği gibi, günlük yaşantıları da içerebilir, gelecekte olabilir olanları da... O halde konu, sanatçının edinimleri yanı sıra, hem algı gücü, hem sezgi gücü hem de yorumlama yetisiyle çok yakından korelasyonludur.

Klişeleşmiş, basmakalıp diyebileceğimiz konular, olsa olsa sanatçısının teknik becerisini, teknik ustalığını ortaya koyduğu halde, yaşanan ve yaşanabilecek olan konular onun yaratıcılığını ortaya koyar. Bu bakımdan sanatçının edinimleri ne denli zenginleşirse yaratıcılık da o denli netleşir, fark edilebilir duruma gelir.

Her bir insan, dünyayı kendi bildiği kadar zanneder. Bu bilgi genişledikçe, derinleştikçe dünya da büyür, enginleşir. İşte sanatçı, konu açısından zenginliği oranında da dünyayı doğru algılamaya ve tanımaya başlar.

Konu sanat eserinin dışındadır. Bir sanat eseri üretilmeden, yaratılmadan önce de konu vardır ve daima olacaktır.

Alıcı açısından konuya baktığımızda ise durumun oldukça farklı olduğunu görürüz. Alıcı açısından konu, yine bir alıcının tüm edinimlerini içerir; ama bu edinimlerin işlevi, bir sanat eserini önce deşifre edebilecek, sonra da onu değerlendirebilecek ipuçlarını vermekten öte geçemez.

Bir sanat eseriyle teke tek ilişki kurduğumuzda, sözgelimi bir resmin alıcısı olduğumuzda, kendimize ilk sordüğümüz soru, bu resim ne diyor, sorusuydu. İşte bunun cevabı, bizim edinimlerimizden bulunabilir ancak. Eğer biz yaşamımız boyunca bir kilise

görmemişsek ya da bir kilise fotoğrafı ile karşılaşmamışsak bir resimdeki binanın ne dediğini çözümleyemeyiz. Eğer kavram olarak özgürlük, bir alıcının bilgisi içinde değilse, özgürlüğü özümsememişse, bir resmi, anarşik bulabilir, porno bulabilir, milliyetçiliği zedeler kabul edebilir. Yani kısaca, o resmi anlayamaz ve anlayamadığı için de reddeder, sanat eseri olarak kabul etmez, edemez. Bildiği, anasından, babasından gördüğü, duyduğu sanat, onun için yeterli sanat olur; ki bu da sosyo-kültürel ortamın bir kısır döngü halinde yaşamasına neden oluşturur. Sanatın, bir sanat eserinin alıcısı ile geç buluşması, yani alıcı tarafından anlaşılabilmesi sanat için çok önemli sayılmayabilir. Fakat bu gecikme, alıcı için çok önemlidir. Çünkü o alıcının kendini geliştirmesine, çağa ayak uydurmasına, çağcıl olmasına ket vurur.

Alıcı için de bu yolda gelişmenin tek olanağı görgü ve bilgiyi artırmak, zamanının gerisinde kalmamaya gayret göstermektir.

Alıcı açısından konu, bir sanat eserini çözümleyebilmesi açısından tek araç olduğu kadar, bir ürünün niçin sanat eseri kabul edildiğini anlamada da tek araçtır. Sözelimi; eğer bir alıcı 'varoluşçuluk', 'yabancılaşma', 'teknolojik insanın parçalanmışlığı' gibi kavramları biliyorsa bunların ne anlama geldiğini çözümleyebilmişse, Picasso'nun kübik teknikle oluşturduğu *Oturan Kadın* yapıtını da anlayabilir, onu büyük yapan özellikleri yakalayabilir ve nihayet o yapıttan haz duyabilir. Bu kavramlar özümsemedikçe, ya Picasso, Picasso olduğu için resmi de kabul edilir ya da salt çevreden çekinildiği için, beğenildiği belirtilir.

Kavram olarak sanatçının ve alıcının doğru tanımlanabilmesi ile bir sanat eserinin doğru algılanabilmesi, öncelikle bu dış boyutların doğru ve sağlıklı gerçekleşmesiyle olanaklıdır denebilir.

Hemen anlaşılabilirliği gibi, bir sanat eserinin dış boyutları, adeta bir sebep-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlı durumdadır. Bi-

rini diğ erinden ayırmak olanaksızdır, hatta birbiriyle iç iç e geçmiş bir durumdadır.

Bu dış boyutları, daha alt ögelere de ayırmak her zaman olasıdır. Sözgelimi, sanatçı ve dünya görüşü gibi, sanatçı ve aile yapısı gibi, sanatçı ve ekonomik koşullar gibi... Ama bunlara neresinden bakarsak bakalım sonuçta kendimizi ya sosyo-kültürel yapının içinde buluruz, ya etik ilkelerin kavranışında ya da konunun zenginliğinde ya da kısırlığında...

2) Bir Sanat Eserinin İç Boyutları

Dış boyutlar için, bir sanat eserinin var edilebilme koşulları demek olası iken, iç boyutlar için bir eserin varlığını sürdürebilme koşulları demek olasıdır. Yani iç boyutlar, bir sanat eserinin var edildikten sonra kendi başına ayakta kalabilmesi için kaçınılmaz kabul edilen asgari nitelikleri verir. Bu boyutlardan herhangi biri yoksa, sanat eseri de yoktur ya da en iyi ifadeyle eksik, güdük bir sanat ürünüdür.

Bir kez daha vurgulamak gerekir ki iç ve dış boyutlar daima birbiriyle iç içedir ve birini diğ erinden ayrı düşünmek olanağı yoktur. Salt daha iyi kavranabilme ve iş görülerini daha iyi tanımlayabilmek adına böyle bir sınıflama gerekli görülmektedir.

Bir sanat eserinin iç boyutları da, kendi içinde, ayrıştırılamaz bir bütün oluşturur. Fakat salt daha somut ve daha net anlaşılabilmeleri için, temel olarak, şu üç alt gruba ayrılabilirler:

Biçim,

İçerik,

Öz.

Bir sanat eserinin biçimi, her şeyden önce o ürünün, sanat alanının hangi grubu içinde yer alacağını gösterir. Bir ürünün

resim mi, grafik mi, afiş mi olduğunu ya da yağlıboya resim mi, karma teknik resim mi ya da guaj mı olduğunu ancak biçimi verebilir. Bu biçim, söz konusu yapıttan önce var edilmiş bulunan biçimleri ifade eder. İkinci olarak biçim, yine teknik bağlamda, kendi sınıfı içinde hangi akıma, hangi ekole girdiğini söyler. Klasik mi, modern mi, ekspresyonist mi, empresyonist mi olduğunu yine biçim boyutunda yakalayabiliriz. Bu iki bağlamda da biçim, aynı zamanda o resmin nesnel varlığının ölçüsel özelliklerini de verir.

a) *Biçim*: Buraya kadar anlatılan biçim boyutu, bir tür şablon niteliğini gösterir. Adeta klişeleşmiş, kalıplaşmış normları ifade eder. Bir resim söz konusu ise o resmin kendi grubu içindeki yerini tanımlar, ama özgünlüğünü, yeniliğini ve hatta tekliğini imlemez, imleyemez anlatılan anlamdaki biçim.

Bir sanat yapıtında biçimsel boyuttan kastedilen, kendi alanında, biçim bağlamında ne getirdiğinin belirlenmesidir. Yani biçimsel olarak, o içeriği, o özü taşımada, ne tür bir yenilik ne tür bir özgünlük verebilmektedir, getirebilmektedir kendi varlığını ortaya koyarken?

Biçim, tek başına bir anlam taşımaz. Biçim, bir içeriği taşıdığı sürece kendi varlığını bulur. Yani biçimle içerik madalyonun iki yüzü gibidir, biri olmadan diğlerinden de söz edilemez.

Bir sanat eserinin iç boyutlarından kabul edilen biçim, daha önce de vurgulandığı gibi, o içeriği ortaya koyarken ya da o içeriğe bir varlık kazandırırken bulunan, sanatçının yaratıcı gücünü imleyen yeni bir yol, yeni bir üslup, yeni bir tarz demektir. Biçimsel bir özellik taşımayan, bilinen biçimlerle kendini ortaya koyan bir sanat eserinde bu boyut yoktur ya da ihmal edilebilecek ölçüde yetersizdir.

b) *İçerik*; Konudan koparılarak ya da konudan esinlenerek bir biçim içinde var edilen boyuttur. İçerik, bir sanatçının, alıcılarına vermek istediği iletidir, onlarda uyandırmak istediği estetik kaygının kaynağıdır.

İçerik ne denli özgünleşirse sanat eseri de o denli özgünleşir, tekleşir. Bilinen, işlene işlene alıcıları usandıran konuların bir sanat eserine tema edilmesi, o eseri belki çok ünlendirebilir, çok popüler yapabilir ama kalıcı yapmaz, ona kendi grubu içinde ayrıcalıklı bir yer tanımaz.

İçerik; alıcının, kendi konu alanı içinden bulup çıkarabildiği, bu yolla deşifre edebildiği bir varlıktır, sanatsal bir varediliştir. Ne denli izbirakıcı olursa o denli de güç kazanır. Sayısız doğa resmi gördüğümüz halde Claude Monet'nin *Sanatçının Argenteuil'deki Evinin Bahçesi* adlı resmindeki yıldız çiçekleri gözümüzün önünden gitmiyorsa, o yapıt içeriği açısından diğerlerinden daha farklıdır demektir. Ya da sayısız aşkı konu almış bulunan romandan ya da filminden sonra, konusu aşk olan bir kitap denilince *Romeo ve Juliet* aklımıza geliyorsa, film dendiğinde de *Batı Yakasının Öyküsü* hâlâ belleğimizdeyse, bu iki yapıtın içeriği, aynı konuyu içerikleyen ve bizim alıcısı olduğumuz yüzlerce yapıttan daha etkin bir şekilde, daha özgün bir biçimde ortaya konmuştur demektir.

İçerik; hem sanatçı hem de alıcı tarafından bilinen bir konunun, olabilir nitelikleriyle tekrar işlenmesi ve tekrar bir varlık kazanması demektir. Bu varlığını da bir biçimle ortaya koyabilir ancak.

Bir yapıtın içerik boyutu, belki de o yapıtın en riskli yönünü tanımlar. Bu risk, hem sanatçı içindir hem de alıcı için. Bugün, sözgelimi 'Ben Nazım Hikmeti çok beğeniyorum' dersem, bu deyişten çıkarılan tek anlam, Nazım Hikmet'in yapıtlarını, o

yapıtların içeriğini beğendiğimdir. O içerikle ifade edilen temanın, temaların tanımlanması, aynı zamanda, hem şairi hem de o şiirleri seveni/sevenleri imler. Biz, bir sanatsever olarak, beğenimizi bazen biçimle ifade ederiz. Sözgelimi, ‘klasik resmi daha çok seviyorum’ deriz. Oysa burada anlatılmak istenen klasik yolla ortaya konmuş olan bir içeriktir, başka bir şey değil.

Bir içeriğin var edilişi ancak biçimle olabileceğine göre, ister biçimden hareket edelim ister içerikten, fark etmeksizin önce içerik ele alınmak durumundadır. O biçimi en etkin şekilde ortaya koyma bağlamında biçim öne çıkar, daha etkin bir rol oynar, oynayabilir. İçerik, hem bir sanatçının hem de bir alıcının bir konuyu kavrayışını ve kavradığı o konuyu yorumlayışını, bu yorumlayıştaki ayrıcalığını ifade eder.

c) Öz; Bir sanat eserinin bu boyutu, sanatçının eseriyle alıcılara vermek istediğinden çok, alıcılarının o eserden edindiklerini tanımlar. Bu boyut, deyiş yerinde ise alıcının o eserden elde ettiği ‘kıssadan hisse’dir. O yapıttan söz edildiğinde, belki de ilk aklımıza gelen, o eseri tanımlayabilecek bir tek cümledir. Tek bir cümledir, ama kimi zaman yıllarca belleğimizden çıkmaz. Çıktı sandığımızda da hiç umulmayan bir anda hemen tekrar gelir, var olduğunu hissettirir.

Bir yapıtın özü ne denli az söylenmiş ya da ne denli farklı söylenmiş ise o denli de belleklerde kalır. Bir ürünün bırakın iyi yapıt olmasını, sıradan bir sanat yapıtı olabilmesi için bile, en azından bu sayılan boyutların tümünü birlikte içerebilmesi kaçınılmazdır.

Öz, yani bir sanatçının eseriyle alıcısına vermek istediği idea, bazen alıcının bulduğu ile çakışır, bazen de çakışmayabilir. Eğer alıcıların bulguları genel bir yargı şeklinde ortaya çıkıyorsa bu durumda sanatçının vermek istediği ile çakıştığı söylenebilir.

Unutulmamalıdır ki her sanat eserinin yapımcısını bulup ne demek istediğini sorgulama olanağı her zaman ve herkes için mümkün olmayabilir. Fakat eğer alıcılar arasında fikir birliği yoksa, sanatçının ne demek istediği üzerinde farklı yargılar oluşturulmuş demektir; ki bu durumda her alıcının yakaladığı öz, kendi açısından en doğru ideayı verir.

Bir sanat eserinden elde edilen idea, bir alıcının yaşamını ne denli etkileyebiliyorsa o denli değerli sayılır. Bu etki, bir heyecan, bir coşku durumu olarak anlaşılmamalıdır. Bilindiği gibi idea terimi, yaşantılarımıza olumlu ışık tutan, tutum ve davranışlarımızı olumlu yönde etkileyen üst değerler için kullanılır. Yoksa, sözgelimi çok hareketli bir filmde, içerikle özdeşlik sağlayıp bağırarak, nara atmak ya da o filmin kahramanı gibi davranmaya kalmak, bir idea olarak tanımlanamaz. Aksine, alıcısını kışkırtan sanat ürünleri, ‘nabza göre şerbet’ şeklinde yorumlanır ve hazır duygulara hitap ettiği için ya da gizlenmek istenen duyguları kışkırttığı için moda sayılabilir; ama kalıcı sayılmaz, iyi yapıt diye değerlendirilmez.

Her sanatçı, kalıcı ürünler vererek adını duyurmak ister; her alıcı da beğenileri açısından doğru yargılar ortaya koymayı arzu eder. Eğer sanat olgusunun bu iki öznesi de dileklerini gerçekleştirmek istiyorlarsa önce sanatın sözü edilen boyutlarının farkında olmaları ve bu boyutlar üzerinde en üst düzeyde kendilerini yetiştirmeleri kaçınılmaz gibi gözükmektedir.

Sanatın bu en az boyutlarında bile bir etkinlik gösteremeyen toplumların sanatsal yaşamları, gün geçtikçe daha kısırlaşır ve bu döngü içinde, ne toplum ne de o toplumun üyeleri evrensel boyutta bir kişilik kazanabilir. Bu olgunun bilincinde olmak için de çok derinlere, çok uzaklara gitmek, herhalde gerekmemektedir.

SANAT EĞİTİMİ VE SANATTA BÜTÜNLÜK*

Bizi biz yapan, bazen varlık nedenimiz, bazen de varlığımızı devam ettirme ereğimiz olan duyum, nesne, olay, olgu ve benzeri varolanların tümü, hem iç hem de dış dünyamızda yer alırlar. Biz bunları, kimi zaman bir bütün olarak; bir nesneyi, bir olguyu, bir olayı kendi yapan tüm nitelikleriyle, tamamlanmış olarak, tamam olarak, kimi zaman da bu bütünü imleyen, imleyebilen bir parça ya da bir parçası olarak algılarız ve bu yolla bilincimize yerleştiririz.

İç ve dış dünyamızda varolanlardan algı yoluyla bilincimize sokarak bir anlam yüklediklerimiz sayesinde de en yalın bir bilinçlenme durumuna geçmiş oluruz. İlk öğrenmelerde bu yalınlık, belki de yeğlenebilir. Fakat akıl ve beden yaşı ilerledikçe algılamalarımız daha genişler, daha yoğunlaşır ve daha karmaşıklaşır. Böylece bilinçlenme durumu daha fazlalaşır, daha zenginleşir. Bu aşamada, ilk öğrenmelerdeki yalın edinimler, yavan edinimler haline dönüşür, bu nedenle de, ne kendimize ne de çevremize istendik ölçüde doyum verebilirler.

* Bu metin, *Milliyet Sanat Dergisi*'nin 1 Temmuz 1997 tarihli 411. sayısında yayınlanan metnin yeniden gözden geçirilmiş şeklidir.

İlk edinimlerimiz, göz gibi, kulak gibi, burun ya da el gibi duyu organlarımız aracılığı ile yaptığımız algılamalar sonucunda oluşur. Bu algılamalarımızla iç ve dış çevremizde varolanların ve bunların en belirgin niteliklerinin bilincine varırız; taşın sert, pamuğun yumuşak olması gibi, kimi insanın erkek, kimi insanın kadın olması gibi, yakınımızdakilerin büyük, uzağımızdakilerin küçük gözükmesi gibi...

Bu kısa açıklamalardan anlaşılacağı üzere, bilincimizin kapsamı ve niteliği ile algılamalarımızdaki bütünlük, algılamaların kapsamı bir paralellik gösterir. Yani soyut ya da somut bir varolanın, niteliklerinin toplamı şeklinde değil de, bir sentezi, ayırtılamaz bir bütünlüğü şeklinde algılanabilmesi, bilincin, hem izleme süresini uzatır hem de daha tutarlı kullanılabilmesini... Böylece bilme de, gerek edim olarak gerekse eylem olarak, hem daha yoğun ve tutarlı hem de daha geçerli ve kalıcı olur.

En öz şekliyle tanımlanmaya çalışılan bu algı yoluyla öğrenme ve bilme yasası dışında kalan hiçbir varlık, hiçbir varolan yoktur denilebilir. Ayrıca, teknolojinin bu denli ilerlediği çağımızda bile, öğrenme ve bilme için algı dışında başka bir aracın, başka bir yöntemin de bulunamamış olduğu söylenebilir.

Bilgilerimizin, bilgisel edinimlerimizin tutarlı, geçerli ve etkili olabilmesi, bu bağlamda, iki temel öge ile sebep-sonuç ilişkisi içindeymiş gibi gözükmektedir. Bu temel iki ögeyi 'Algılama Alanı' ve 'Algılama Yetisi' diye gösterebiliriz. İster kuramsal olsun ister uygulamalı, her bir bilgi, hem algılama alanı ile hem de algılama yetisi ile tek tek sebep-sonuç ilişkisi içindedir. Ayrıca, alanla yeti arasında bir diğer nedensellik yasası daha çalışır; alan genişledikçe, derinleştikçe, algılama yetisi de bağımlı olarak artar, zenginleşir. Algılama yetisi geliştikçe de alan büyür, yoğunlaşır ve en genele doğru, en genellenebilire doğru kapsamını zenginleştirir, etkinliğini artırır.

Algı alanı; içinde yaşanan, iletişimde bulunulan doğal ve sosyo-kültürel çevreden oluşur. Algılama yetisi ise genetik yani bir tarafa bırakılırsa (ki konumuz bunu kaçınılmaz kılmaktadır), tamamen, en geniş anlamı ile bir eğitim sürecinin ürünüymiş gibi görünmektedir. Bu eğitim, belli bir yaşa kadar eğitilme, ondan sonra da, hem eğitilme hem de kendi kendini eğitme ile gerçekleşebilir, olanaklı kılınabilir. Burada sözü edilen eğitim, eğitme ve eğitilme, denilmekte olduğu gibi, ‘istendik davranış değişikliği’ anlamında alınmamalıdır. Alınamaz da...

‘İstendik’, birilerinin önceden tasarladığı, tasarımıladığı bir durumu betimler ki bunun doğru-yanlış, iyi-kötü, çağdaş-çağdışı değerlendirilmelere açık olduğu, olabileceği hemen anlaşılır. Bundan da öte, ‘istendik davranış değişikliği’ tanımlamasında, hemen kavranabileceği gibi ‘amaç’=‘istendik davranış’tır. Oysa amaç, eğitilen, eğitilenin kendi olmalı, yani insana, insancıl (hümanistik) bir yaklaşımla eğilerek, insancıl etkinliklerde bulunabilme eğitimi verilebilmelidir. Bu ise önce insanı, sonra bireyi ve en sonra da kişiyi, bir başka deyişle de kendimizi, her kimliğimizle kendimizi doğru algılama anlamına gelir. Oysa her ‘istendik davranış’ın insancıl olduğu söylenemez, her ‘istendik davranışın’ arkasında insancıl bir duygunun, bir tutumun var olduğu kanıtlanamaz.

Diğer bir ifadeyle eğitim, insanı ve insana bağlı değerleri bir bütün olarak algılamak, algılatmak, bu konuda bilinçlenmek, bilinçlendirmek süreci olmalıdır. Yani insan haklarını ve bu hakların altında yatan temel gerekçeleri öğretme ve öğrenme süreci olmalıdır, olabilmelidir eğitim.

Eğer insanı, hem kavram olarak hem de felsefenin bir terimi olarak insanı, doğru algıyorsak, her şeyden önce kendimizi de doğru eğitebiliriz.

Eğer insanı bir bütün olarak algıarsak, algılayabilirsek, onun varlığı ile oluşan ve bu varlıktan ayrıştırılmayan değerleri de bir bütün olarak kavrayabiliriz.

Bu savları daha somutlaştırabilmek için kendimize şöyle bir soru sorabiliriz:

- * İnsan için varolmak ne demektir? Ya da;
- * İnsan için varolmak nasıl bir kanıt gerektirir?

Bu tür kimi soruların yanıtını verebilmek için, hangi açıdan bakarsak bakalım, bakabilirsek bakalım, hepsi için ortak olan bir tek yanıt var gibi... O da;

* İnsan için varolmak, yaşamı, önce kendi, sonra iletişimde bulunabildiği ve nihayet tüm insanlar için anlamlı kılmak demektir. Yani güzelin, daha güzelin, en güzelin peşinde koşmak demektir. Ya da;

- * İnsan varlığını, güzellikle olan ilişkileri içinde kanıtlayabilir.

Buradaki güzel, çirkinin karşısı olan, günlük konuşma dilinde birilerini, bir şeyleri tanımlamak için kullanılan anlamda değil, estetik alanının kapsamına giren bir bağlamda yer alır ve değer kazanır. Böyle olunca da güzel; iyi, doğru, uygun, yaraşır, çağdaş, çağcıl gibi birçok değer, pek çok edininin bir sentezi, bir bileşimi şeklinde ve öğelerine ayrıştırılmaz bir halde algılanır, algılanmak durumundadır.

Güzel, günlük dilde pek çok boyutlu bir içerikle kullanılmaktadır. Her birimiz güzeli böyle kullanmaktayız, kullanacağız da... Bunun pek sakıncası da yoktur, eğer iletişime, etkileşime bir ket vurmuyorsa. Sözelimi; ‘güzel insan’ dediğimiz zaman bir tutumun, bir davranışın, karakteristik bir moral değer imlendiği, oysa ‘güzel bir kadın’ dendiği zaman ise bir fiziki yapı, bir anatomik bütünlük kastedildiği hemen anlaşılabilir.

Bir yemeğe, ‘lezzetli’ yerine ‘güzel’ demek, bir tutuma, ‘iyi’ ya da ‘doğru’ yerine ‘güzel’ demek, hep bu bağlamda, fakat günlük dilde geçerli düşünce ya da yargı bildirimleridir. İletişim açısından da hiçbir sakıncası yoktur.

Güzel, günlük konuşma dilinde ve genel anlamda (sözcük anlamında) kullanıldığında, yaşamı yoğunlaştırmadan çok, anı ya da somut bir durumu, bir olguyu değerlendirmede ya da bir ilişkiyi olumlu nitelendirmede işlev yüklenir. Bunlar, bu tür yaşantılar, edinim açısından yararlıdır tartışmasız. Hem hoş zaman geçirir, hem de güzelin çirkin karşısındaki, iyinin kötü karşısındaki konumlarını algılamaya, kavramaya ve değerlendirmeye katkı sağlar. Fakat, aynı zamanda bu katkıdan da öte, bir alışkanlığı, bir alışılmışlığı ifade eder. İşte bu nedenle, bu bağlamda kullanılan güzel, bir önyargı gibi çalışır ve statik bir durumu betimler. Örnekleme gerekirse bizde hoşlanma duygusu yaratan ve güzel dediğimiz bir yemek, tadı bakımından yeğlediğimiz, daha önce yiye yiye alıştığımız, sözelimi annemizin, eşimizin ya da kendimizin yaptığı biçime, tada uygun yemekdir.

Çok haz duyduğumuzu ve güzel bulduğumuzu söylemekten hiç bıkmadığımız bir günbatımı, aynı yerde, aynı mevsimde yıllardan beri izlediğimiz ve daha sonra da izleyeceğimiz, değişmeyen bir görüntüdür, aşına olduğumuz bir manzaradır.

Yaşamı yoğunlaştıran, yaşamı anlamlı kılan güzellikler ise özel anlamda (kavramsal bağlamdaki) güzellerdir; ki bunlar, sadece sanat yapıtlarından elde edilebilirler: Tek olan, özgün olan, yeni olan güzeldir, güzelliklerdir.

Güzeli, böyle özel anlamında, özel konumunda ve özel iş görüşüyle ele aldığımızda ise karşımıza, çözümlenmesi, hatta çözümlenmiş olması gereken ilk sorun olarak karşımıza şu çıkar: Bir sanat yapıtını algılayabilmek için önce sanatı bir bütün ola-

rak algılamak gerekir. Sanatın bütünlüğünün bilincine ulaşmak, ulaşabilmek ve ulaşmış olmak kaçınılmazdır.

Eğer sanatı, bütünlüğü içinde algılayamazsak, herhangi bir sanat alanından, salt bu alandan hareketle sanatın kendine ulaşmak istersek, bu, tıpkı bizi çevreden tamamıyla ayıran bir tünelden giderek hedefe ulaşmaya benzer bir yaklaşım içine düşmüş olunması demektir; Çevreyi tanımadan, nereden gelip, nereye gittiğimizi bilmeden, bilemeden bir yere, bir yerlere varmak... Varılır da... Fakat bu varış noktası kısır bir döngü gibidir, bir vakum gibidir: Kendi içinde dolanılan, kendi içinde dönüp durulan, kendi içinde çekilip büzülen, küçülen, ufalın ve gittikçe de daha içine gömülünen...

Daha başlangıçta da belirtildiği gibi, yalın algılar bütünü vermez; ve kısır, güdük bilinçlenmelere, kendini kendi içinde çelişkilere uğratan öğrenmelere neden olur.

Sanatın belli bir alanında ne denli derinine gidilirse gidilsin, gidilebilirse gidilsin, sanatın geneli ve bütünlüğü açısından bilgi yalın kalmaya, sınırlı kalmaya mahkûm olmaktan öte geçemez. Bu ise esinlemenin yapıldığı alanı, yani sanatta 'konu' diye adlandırılan iç ve dış dünyamızı iyice daralttığı gibi, sanatın işlevini, ereğini, hatta anlamını da zaman içinde saptırır, yok eder ya da içeriğin olumsuz anlamda değişimine neden olur. Sanatı, sözgelimi sadece resim olarak düşünmek, müzik olarak düşünmek, tiyatro olarak ya da sinema olarak düşünmek, sanatı sadece sözü edilen alanların teknik becerisiyle, teknik araçlarıyla ve hatta teknik kuramlarıyla bakmak, bakabilmek demek olur ki bu da sanat adına sanata yapılan en büyük haksızlıktır.

Algı yetimizin bütünü kavrar bir şekilde geliştirilebilmesi ve bu yolla sanatı da bir bütün olarak algılayabilmesi, eğitime, özellikle de sanat eğitimiye büyük görev ve sorumluluklar yüklemek-

tedir. İster yükseköğrenim düzeyi öncesinde olsun ister yükseköğrenim düzeyinde, eğer bir sanat eğitimi verilmek isteniyorsa bunun, sadece göstermelik olmaktan çıkıp, algı yetilerini artırıcı, geliştirici ve yönlendirici bir işlevde olması beklenir, dlenir.

Bu dilek, dolayısıyla bu ilke, sadece sanat eğitimi görenler için değil, eğitilmiş sıfatı kazanması istenen her öğrenci, yaşamı anlamlı kılmasını istediğimiz herkes, yani tüm insanlar için söz konusudur. Böyle bir beklentinin gerçekleşebilmesi ise önce, algı alanında yapılacak düzenlemeleri kaçınılmaz kılar. Fakat hemen belirtmek gerekir ki, algı alanı istenildiği kadar ideal bir konumda olsun, eğer algı yetisini kullanmak durumunda olan insan ediginse, etkin bir rol üstlenemezse, bu rol ona öğretilmemişse, yine de beklentilerimiz gerçekleşemez. O halde algı alanı, önce insanı etkin kılacak bir ortam olarak düzenlenmek durumundadır.

Algılama alanı, bireyin (belki de bu aşamada, konu gereği öğrencinin) etkileşimde bulunduğu, bulunabildiği iç ve dış dünyasındaki her şeyse de bu etkileşimin sırası, şiddeti, sıklığı, kimi varolanlara öncelik tanımak zorunluluğunu doğurur. Örneğin televizyon; sinemaya da tiyatroya oranla daha önceliklidir. Çevre düzenlemesi, kent estetiği; müzelere, sanat galerilerine, sit bölgelerine, antik yerleşim alanlarına oranla daha ön sıralarda yer alır. Fakat bunun yanı sıra, bir tiyatro aracılığı ile sağlanan öğrenme, yine sözgelimi televizyondan sağlanan öğrenmeye oranla daha şiddetli olur, daha kalıcı olur. Ya da yıllardır kitaplarda gördüğümüz bir ünlü yapıtı, bir büyük resmi ya da heykeli, ancak bir müze ortamında teke tek gördüğümüzde belleğimize, daha doğru olarak, gerçeğine uygun olarak yerleştirebiliriz ve sanat bilgisinin kalıcı olmasını sağlayabiliriz.

Bu nedenlerle, algılama alanını düzenleme, sadece örgün eğitim kurumlarında gerçekleştirilecek bir dizi önlemler şeklinde

anlaşılmamalı, bütün, tüm eğitim yollarını içine alan bir politika, bir tutum olarak kavranması sağlanmalıdır. Fakat böyle bir politikanın gerçekleşmesi için, gereken bilincin de insanlara ancak, yine eğitim kurumları aracılığı ile verilebileceği hiçbir zaman unutulmamalıdır. Bir başka deyişle; bir örgün eğitim aracılığı ile yetiştirilen insanların bütün eğitim kurumlarını (ister örgün, ister yaygın, ister rastlantısal olsun, tümünü) düzenleyebilecek bir politika, bir tutum gösterebilmeleri ya da gösterip gösteremedikleri, en iyi niyetle iki nesli, hatta üç nesli gözlemleyebilmekle nesnelleşebilir, anlamlı olabilir.

İnsanı, insanlığı, insana ve insanlığa bağlı tüm değerleri bir bütün olarak algılamaya olanak sağlayacak bir ortam, belki de en azından şu koşulları içermek zorundadır diye düşünülebilir:

Sanat, bir bütün olarak algılanılmalıdır: Doğu-Batı, İslam-Hıristiyan, bizim-onların, ulusal-evrensel-yöresel, akademik-naif, milli-gayri milli gibi yapay bölmeler, parçalamalar hem sanatı, sanat kavramını içinden çıkılmaz bir darboğaza sokar hem de insanı, insanlığı sınıflamalar içine iter. Böylece algılarımız da belli önyargılarla gerçekleşir. Bu ise insanı, insanlığı kısır bir döngüye sokar; bu kısır döngüde boş yere didinip durmaktan öte bir işe yaramaz. Özellikle sanat eğitimi görenlerin, yani yarınların sanatçı sıfatını taşıyacak olanların en azından şu dört sanat alanında, hiç olmazsa temel nitelikte bilgiyle donatılması kaçınılmazdır. Bu sanat alanları; plastik sanatlar, dans, müzik ve tiyatro olarak gösterilebilir.

Sanatın, yaşamı anlamlı kılabilmesi: İnsana, insanın kendi değerlerini öğretebilmesi için, sanat yapıtlarının, tek tek ilişki kurabildiğimiz her birinin, tarihi ve kültürel oluşum süreçleri içinde algılanabilmesi ve bu yolla elde edilen bilincin, çağdaş ve çağcıl koşullarda değerlendirilebilmesini sağlayan bir ortamın var edilmesi.

Hiçbir sanat yapıtının, tüm insanlarda estetik duyarlılık yaratma ve bu yolla da algılamada öncelik kazanma gibi bir niteliği ve üstünlüğü yoktur ve olamaz da. Yani ‘Benim halkım bunu sever’, ‘Benim toplumum bu tür sanattan hoşlanır’ gibi önyargılı ortam, sanatın sadece duraklamasına, en iyi niyetle yerinde saymasına neden olur. Algılama alanı genişledikçe, zenginleştirildikçe, sanatın belli bir disiplini, belli bir alanı içinde yer alan ürünleri de güzelden, daha güzele doğru değişme ve gelişme gösterir. İnsanlar da doğal olarak, verildiğinde güzele oranla daha güzeli algılamaya eğilimlidirler.

Bu ve benzeri temel ilkeleri içeren bir politika, eğitimi, sanat eğitimini de istendik yönde geliştirir.

Sanat eğitimi, sanatçı eğitiminden ayrı düşünmek olanaksızdır. Bununla beraber, sanat eğitimi, genel eğitim içinde, oysa sanat eğitimi, meslek okulları içinde yoğunlaşır. Bir başka deyişle sanatçı eğitimi, sanat eğitimi içerir; ama sanat eğitimi, sanatçı eğitimi değil, sanatsever eğitimi hedefler.

Sanat eğitimi, rastlantısal olarak kimi ilgileri, kimi yetileri ortaya çıkarabilir. Fakat bu tür bir eğitimin esas amacı bunları saptamak ya da saptatmak değil, yaşamı değerli kılmak, yaşamdan zevk almayı sağlamaktır. Yani sanat eğitimi, çağdaş ve çağcıl insan anlayışına uygun nesiller yetiştirmeyi, insanı kendi değerleri içinde var etmeyi amaçlar. Bu, her bir insanın sonsal amacı olarak kabul edilen ‘Aydın insan olma’ ilkesine de uygundur, hatta uygunluktan öte eşanlamlıdır.

Sanatın konusu insandır. Amacı da insan... O halde sanat, başka hiçbir çıkara hizmet etmez, edemez. Sanat, insanı, insanlığı belli bir politika, belli bir inanç adına yönlendirmede, insanı belli insanların değer anlayışlarını paylaşmada kullanılamaz, kullandırılmaz.

Sanat, sadece insanın varlığını değerli kılmada, yaşanı daha tat alınır hale getirmede görev üstlenir. Bir başka deyişle sanatın işlevi, her bir sanat yapıtının hedeflediği potansiyel alıcıda (okuyucuda, dinleyicide, izleyicide, seyredicide) estetik kaygı yaratmak ve yine ona, insan ve insana bağlı değerler, bugüne bakış, yarını algılayış üzerine bir iletide bulunmaktır.

rnlerine böyle bir işlev yükleyebilecek sanatçı, sanatçı eğitimiyle, böyle bir işlevden nasiplenebilecek bir alıcı da ancak sanat eğitimiyle yetişebilir, yetiştirilebilir.

Sanatın bütünlüğünden ve sanat eğitiminden ne anlamak gerektiği, bu aşamada ve albaştan, bir kez daha sorgulanmalı, sorgulanabilmelidir herhalde. Böyle bir gereksinim duymak, algı alanının doğru yolda düzenlenmekte olduğu hissini de yaratabilir kanımca. Eğer bir toplumda, toplumu yönlendirenler sanatı bölücü, parçalayıcı bir tutum içinde iseler, sanatı; ayıp-günah-su sacayağı içinde değerlendirme aymazlığında iseler, bir önceki neslin aldığı sanat eğitimini suçlamak gerekir.

Eğer, bir sanat eğitimi veren –sanatçı eğitimi veren bir kimse, sözgelimi ‘yapısalcılık’ı mimari bir terim zannediyorsa ya da atölyeye kapandıkça iyi sanatçı yetişeceğine inanıyorsa dört yıl boyunca aynı sanatçı– eğitimciden teknik bilgi almakla sanatçı yetişebileceğini zannediyorsa gelecek nesle de acımak, şefkat duymak gerekir.

Sanatı bir bütün olarak görememek, er veya geç bir toplumun duraksamasına, hem de sanat eğitimi aracılığı ile duraksamasına neden olur. Sanatı, dolayısıyla kültürü tıkanmış bir toplumun tekrar devinim kazanması, diğer ülkeler arasında, topluluklar arasında tekrar saygı kazanması, hem çok büyük bir sabır hem de çok büyük iyimserlik gerektirir.

SANAT EĞİTİMİNİN KOORDİNATLARI

İster bireysel açıdan bakalım ister toplumsal, ister ulusal açıdan düşünelim ister evrensel, bir sanat eğitiminden söz edebilmek için onun üç vazgeçilmez boyutunu bir arada ele almak kaçınılmaz görünmektedir. Konuyu bu boyutlardan herhangi biriyle sınırlamak ya da bu boyutlar dışında başka bir yöne kaydırmak, istenildiği kadar iyi niyetli olunsun, sorunu daha karmaşık hale getirmekten öte bir işe yaramaz.

Bir noktanın yerini belirlemeye yarayan elemanlar olarak koordinatların saptanabilmesi için, yeri aranan noktanın ne olduğunun doğru tanımlanması bir zorunluluktur. Eğer bu nokta, konumuz gereği sanat ise önce onun tanımının, başka bir deyişle, sanattan ne anladığımızın ortaya konulması gerekir.

Bana öyle geliyor ki, bugün, ülkemizde hâlâ, Platonist bir yaklaşımla ‘ustası gibi yapma’ ya da ‘usta işi yapma’ anlaşıyor sanattan çoğunlukla. Ayrıca, yine bugün, hem sanatın evrensellliğini savunmaktayız hem de sanatı kendi kültürümüzün sınırları içinde, bireysel kültürümüzün genellikle kısır göstergeleri aracılığı ile çözümlemeye çalışmaktayız. Hem sanatı, şu veya bu yolla, fakat rastlantısal bir şekilde elde ettiğimiz ezber, üzerinde hiç düşünülmemiş tanımlamalarla ortaya koyarken bir bütünü, sanatın tümünü demeye getiriyoruz hem de eylemlerimizde, tu-

tum ve davranışlarımızda ancak ve ancak tanıdığımız, öğrendiğimiz ya da yapmakta olduğumuz bir sanat alanının dar duvarları içinde sıkışıp kalıyoruz, bütünü, sanat alanının tümünü kavramayı akıl bile edemiyoruz.

Sanatı doğru tanımlayamaz ve bu doğru tanımlamaya uygun olarak da eyleyemezsek ülkemizde de sanatın yeri, çok doğal olarak yanlış saptanır. Çünkü evrensel geçerliliği olan koordinatlarını bulamamış, yakalayamamış oluruz.

Sanat, bugün bizde uygulandığı gibi, anlaşıldığı gibi, sadece bir teknik beceri demek değildir. Yani sanat=teknik beceri demek değildir. Sözgelimi, resim yapmayı öğrenmekle ressam olunamaz, gitar çalmayı öğrenmekle de müzisyen... Uygulamakla, ya da hâlâ, sanat terimi olarak kullanılan icra etmekle sanatçı sıfatı kazanılamaz. Çünkü sanatın esas ögesi, temel ögesi, yapan değil, yapılandır.

Sanat, ister bir olgu olarak ele alınsın ister bir ürün, tanımlanırken öncelikle kim yapmış, nasıl yapmış diye bakılmaz, bu yolla da bir çözüme gidilmez. Gidilmeye kalkılırsa çağdışı bir yerde buluverir insan kendini. Bugünkü sanat kuramlarına göre sanatı, yapıttan hareketle tanımlamak zorundayız. Bu tanımlama da bizi, er veya geç, yapıta, yapıtın kendine götürmeli, götürebilmeli, yoksa sanatçısına değil.

Eğer, sanat tanımlamaları bizi, bir ürünün sanatçısına götürüyorsa onu usta yapabilir, büyük yapabilir, ünlü yapabilir, ama yapıtın kendini evrensel kılmaz, kılamaz, hatta büyük bile yapmaz.

Ancak, bir yapıt ayaktaysa ayakta kalabiliyorsa sanatçısından söz edilebilir. *Hamlet* bugün, dimdik durabildiği için Shakespeare vardır. Bir *Sanatçının Odası*, bir *Postallar* bugün de kendi değerinden bir şey yitirmedığı için Van Gogh var.

Shakespeare zamanında da yazın sanatıyla uğraşan; tiyatro eserleri yazan, şiirler yazan ünlenmiş kişiler vardı, Van Gogh zamanında da nasıl resim yapılacağını çok iyi bilen ünlüler... Bugün, bunların hiçbirinin ürünlerine bir değer yakıştırılmadığından, kendileri de yok olmuşlardır.

Çağdaş ve çağcıl yaklaşımlarla, kuramlarla sanatı nasıl tanımlayabiliriz? Bu sorunun yanıtını en doğru şekilde veremedikçe, yani sanatın tanımını doğru yapamadıkça sanat eğitimi doğru gerçekleştirmek söz konusu bile olamaz, olamamıştır da.

Sanatın ne olduğu sorusuna, hem nitelikleri hem de nicelikleri bakımından, fakat daima ikisi bir arada yanıt bulmak gerekir. Nitelik bakımından tek olacak, yeni olacak, özgün olacak... Nicelik bakımından ise hem bir iletide bulunacak, hem de estetik kaygı yaratıcı olacak. En kestirme olarak böyle ifade edilebilir herhalde, bu nitelik ve nicelik.

Bu iki temel özellik, bir yapıta nasıl yerleşir, yerleştirilebilir? Sözelimi, bir güzel sanatlar fakültesinde dört yıl boyunca atölye eğitimi gören, gecesini ve gündüzünü vererek bu atölyede bilek çalıştıran bir kişi, bir öğrenci, böyle bir ürün yaratabilir mi? Hatta aynı atölyede lisansüstü yapan; yüksek lisans diploması alan, sanatta yeterlik tamamlayan bir öğrenci, böyle bir ürün yaratmak için tamam olmuş mudur? Eğer, bu ve buna benzer soruların yanıtı, hem de en yetkin kişilerce verilen, vermekte olan yanıt ‘hayır’ ise ülkemizdeki sanat eğitime bakmamız gerekir. Yok, eğer yanıt ‘evet’ ise bu durumda da ülkemizdeki sanat ürünlerine bakmamız gerekir... Ha oradan gelelim, ha buradan... Sonuç değişmeyecektir. Her alanda çok, pek çok sanatçı, her alanda az, çok az sanat yapıtı...

Bugün, medya aracılığıyla en yaygın sanat alanı haline gelen pop müzikte her sanatçı(!) kendi yapıtının; ‘albüm’ünün ya da

‘CD’sinin ‘bomba gibi’ olduğunu, ‘çok başarılı’ olduğunu söylüyor ve sonra da her gün, yeni, fakat kötü pek çok sanatçının türediğinden yakınıyor. İlke; kendi ve diğer tüm sanatçılar ilkesi. Bir-iki gün geçtikten sonra o sanatçının kendi, hâlâ varolabilir, fakat o ‘bomba gibi’ üründen bir nota bile kimsenin belleğinde yoktur, kimse ilk dizeden sonrasını söyleyememektedir.

Müzik sanatında, hepimizin kolaylıkla yakalayabildiği bu enflasyonu, sanatın diğer tüm alanlarına aktarabilmek olası gibi görünmektedir. Örneğin, sadece Ankara’da, altmışın üzerinde galeri olduğuna göre ve her biri bir ay içinde ortalama iki sergi açtığına göre, Ankara’da resim yapanların bolluğunu hesaplayabilmek hiç de zor olmasa gerek.

Bu tür hesaplaşmalarda, sanatın niteliğinin de göz ardı edildiği, çok açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Sanat kavramı konusunda, bugün kendimize sormamız gereken ilk soru, ‘Şu ya da bu sanat nudur, değil midir’ sorusu olmamalı, bunun yerine ‘Ne kadar sanat’ sorusu olmalıdır. Bu sorunun yanıtını da kendi kültürümüzle sınırlı edinimlerimizle değil, evrensel kültür içinde ve estetik kaygının pekiştirici gücüyle verebilmeliyiz, verebilmeyi akıl edebilmeliyiz.

Günümüzde, sanatı tanımlarken egemen olan yöntemin, talepte doyum sağlama gibi, biraz da temel güdülere dönük bir yöntem olduğu gözlemlenmektedir. Yani ‘nabza göre şerbet vermek’; ‘benim halkım böyle istiyor’ ya da ‘bu tür yapıtlar iyi satıyor’...

Biz, ne zaman sözcük anlamda sanatı bir tarafa bırakıp kavram bağlamında sanata eğiliriz, eğilmeyi akıl ederiz, o zaman sanatı, yukarıda vurgulanmak istenen nitelik ve nicelikleri açısından algılayabiliriz. Bu ise bizi, talebe göre üretilen sanata değil, arz yaratabilen sanata, sanat yapıtlarına götürür. Yani top-

lumun önünde olan, toplumu kültürel açıdan geliştirebilen ve yönlendirebilen sanata...

Böyle bir sanatın iki temel koordinatı vardır: Biri sanatçı, diğeri ise sanatçıyı yetiştirenler, yani sanat eğitimcileri...

Bu iki temel öğeyi buluşturan kurumların adı, nitelikleri, ilk aşamada hiç de önemli olmasa gerek. İster akademi olmuş, ister yüksek okul, ister fakülte... Ha atölye olmuş, ha üretimevi... Önemli olan buluşanların, buluşturulanların nitelikleri, bunların sanatsal kapasiteleridir. Çünkü ne yapmak istediğimizi doğru olarak saptayabilirsek, onu ne ile nerede yapabileceğimizi saptamak hiç de zor olmaz. Aksi halde, bu tip uğraşlar, yani amacı bırakıp araçla uğraşma, sadece ve sadece konudan kaçma olur.

Sanatın oluşumunda ilk eleman olarak, bir başka ifadeyle koordinatların ilki olarak sanatçı adayını ele aldığımızda, bugün için bu konuya nasıl bir tanımlama getirebiliriz?

Uzunca bir süre, farklı güzel sanatlar fakültelerinin ve bir konservatuvarın tiyatro bölümü birinci sınıf öğrencilerine, bazen yazılı bazen de yeri gelince sözlü anketler uyguladım. Güzel sanatlar fakültelerinde, normal yükseköğrenim yaşındaki gençlerimizin hiçbirinden, ama hiçbirinden ilk isteğim 'resimdir', 'seramiktir' ya da 'heykeldir' ifadesini almadım, alamadım, duymadım, duyamadım. İçmimari bölümleri biraz ayrıcalık gösterir. Fakat bu grupta da, mimar tanımının çeldirici bir etki yaptığını gözledim.

Çevremdeki yakınlarımdan, özellikle sanatçı dostlarımdan hiçbirisi, çocukları için, öncelikle sanat alanlarını düşünmemektedir. Düşünenlerde de ortaya konan temel ölçüt, sanatın kendi olmamaktadır.

'Doktor olsun, isterse resim de yapar' ya da 'mühendis olsun, isterse edebiyatla da uğraşır' gibi... sözgelimi, çocukları şiirle, öyküyle uğraşan ve bunlarda da yaşlarına göre dikkati çeke-

cek derecede başarılı olan ebeveyn dostlarının, ne kendileri ne de çocukları bir edebiyat fakültesine gitmeyi hesaba katmıyorlar, akıllarının bir köşesinden bile geçirmiyorlar. Böyle durumlarda, sanatı ek bir uğraşı gibi kabul etme eğilimi gösteren durumlarda, ilgi, yeti, yaratıcılık ve benzeri nitelikler söz konusu oluyor da güzel sanatlar eğitimi verenler olarak konum değiştirildiğimizde illâki teknik öğrenme, kalıp ve şablonlar öncelikli değerleri, ön değerleri alıveriyorlar. Nasıl bir iştir bu? Nasıl bir iş olduğuna, daha sonra bir kez daha değiniliverecektir.

Lisans öncesi eğitim kurumlarında; ilk ve orta öğretim aşamalarında, hem aile hem de eğitim kurumlarınca böyle motive edilen, böyle yönlendirilen gençler, sanat eğitimine, biraz da zorunlu iniş yapınca, salt teknik öğrenmelerindeki kavrama güçlerini ya da el becerilerindeki hünerlerini fark edince, bunları ‘yaratıcılık’ olarak tanımlamaktadırlar, tanımlatılmaktadırlar.

Sanatçı adaylarının büyük bir kısmı –ki bunu ÖSS Başvuru Formu’ndan da saptamak olanaklıdır– ortaöğretimde, iddialı olmayan yöre ve okullardan gelmektedir. Hem çevre kültürleri hem de aile kültürleri, sanatın temel verilerini, bu sanatçı adaylarına aktarabilecek nitelikte pek değildirler. Bu nedenlerle de birincil güdüler arasında sayılabilecek bir güzele eğilim dürtüsünü doyuma ulaştırabilecek boyuttaki bir beğeniyle, bir seçicilikle yetinmek zorunda kalmaktadırlar genellikle.

Yeterli kabul edilebilecek bir donanımla yükseköğrenim kurumlarına gelemeyen adaylar, burada da, bu kurumlarda da tıpkı ilk ve ortaöğretimde müzik, resim ya da beden eğitimi derslerine idarecilerin, öğretmenlerin ve velilerin gösterdiği umursamaz tutumların aynısını, ters yönde göstermektedirler. Bir başka ifadeyle atölyeler, yani el becerileri, zihinsel ekine ket vurucu bir yöntemle öğrencileri etkilemektedir.

Bu işleyişte bir kasıt aramak, bilinçli bir tutum bulmaya çalışmak yanlış olur. İyi niyetle, salt öğrencilerin, ‘bir şeyler öğrenmesi’ adına yapıldığını da görmemek olası değildir. Onu, öğrenciyi güdülemek, tüm ilgilerini uğraşları üzerine yönlendirmek için bu yolun yeğlendiği -biraz da başka bir yolun zaten olmadığı kabul edilmiş bulunduğu- söylenebilir. Böyle bir eğitim sürecinden sonra, öğrenci, doğal olarak bir meslek öğrenir. Yani, sözgelimi nasıl bir resim yapılacağını öğrenir; perspektifi, valörü, kompozisyonu, dengeyi vb. bilir. Nasıl seramik yapılacağını öğrenir; çamur yoğurmayı, çark çevirmeyi, pişirmeyi, çatlakları gizlemeyi, sırlamayı, süslemeyi vb... Böylece ustası gibi, ustaları gibi yetişir, yetiştirilir. Çok becerikliyse aynı öğretim kurumunda, aynı ustalarla yüksek lisans eğitimini de yapar, sanatta yeterliğini de alır. Daha usta, en usta olur. Önce hocası gibi, sonra da sözgelimi, bir Amerikalı gibi, bir Fransız gibi resim yapabilir, bir İtalyan gibi, bir Japon gibi seramik...

Ama, ortaya çıkan bunca ürünün kaçına özgün, tek ve yeni denilebilir? Bu ürünlerin kaçında, hem evrensel bir kimlik hem de kişisel bir yaratıcılık saptanabilir? Bu ürünlerin hangileri, potansiyel alıcılarına bir iletide bulunabilir; hangileri, alıcılarındaki estetik beğenide bir kaygı odağı olabilir?

Büyük sanatçı başka şeydir, büyük sanat yapıtı başka...

Büyük sanat yapıtının sanatçısı da büyük olur; ama büyük sanatçının yapıtı da illâki büyük olur diye bir kural yoktur, olmaz da. Bakın süper starlarımıza, bakın taşsız krallarımıza, kraliçelerimize, bakın sultanlarımıza, genç prenslerimize... Hangisinin bir tek ürününe bile büyük denebilir, büyük diyebiliriz?

O halde, ilk koordinat kabul ettiğimiz sanatçı adayı ya da güzel sanatlar fakülteleri öğrencilerinin, öncelikle ilgilerinin, sonra da yaratıcı güçlerinin var olup olmadığının doğru sap-

tanması, varsa bunların doğru elde, doğru yolda geliştirilmesi kaçınılmazdır.

Yaratıcı düşünme'nin ne anlama geldiği bile yaygın olarak bilinmeyen ülkemizde, yaratıcılık adına, hâlâ sözgelimi, 'çaydanlıktan hareketle onu deforme ederek sanat yapmak' politikası uygulanıyorsa burada, bir terslik olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Usumuzla tinimizin birbirini kışkırtması ve birbirlerini pekiştirmesi sağlatılamıyorsa, hatta bu, akıl bile edilemiyorsa, böyle bir eğitimden, şans payı dışında sanatçı yetişmesi, yetiştirilmesi beklenemez, beklenmemelidir.

Bugün, örneğin İstanbul'u bile görmemiş bir güzel sanatlar fakültesi mezunu varsa İstanbul'da olup, yine sözgelimi, Dolmabahçe Sarayı'nın içine girmemiş bir tek güzel sanatlar fakültesi öğrencisi bile varsa sistem bozuk demektir, sistemde doğru işlemeyen bir şeyler vardır demektir.

Kültür, sadece rastlantısal kültür olarak kaldıkça ya da kültürden, sadece kulak yolu ile sağlanan kültür, yani kulak kültürü anlaşılıyorsa, sanatçı yetiştirmede ilerlemek şöyle dursun, geri sayım başlamıştır bile.

Tartışmasız, bir toplumun sanatsal boyutları, o toplumun politik, sosyal, kültürel ve psikik ortamından ayrı düşünülemez. Fakat, bu ortamları yaratan en önemli etkenlerden birinin de sanat olduğunu unutmamak gerekir. Tüketime dönük sanat, toplumunun insanlarını AKM'den Gülhane Parkı'na yöneltir. Aynı mantık, sözgelimi resimde de dekoratif obje tutumunu yaratır, resmi, sanat yapıtı olmaktan çıkarır, ticari bir *meta* haline dönüştürür. Bilinç ya da bilinçaltı ile sanata, ticari bir malmiş gibi yaklaşmak, kültürel bir edimim, kültürel bir edim oluverdiğinde, sanat eğitimi gören öğrencileri de bundan soyutlamak, hele pekiştiriciler de çevresinde kol gezmekte ise adeta olanaksız hale gelir.

Okur-yazar olmadan, günlük bir gazete bile almak gereksimini duymadan yetişen bu gençler, bu gençlerimiz, estetik anlayışlarını sadece tuval başında iken fark edip, günlük yaşamlarına aktaramadıkça, tutum ve davranışlarına yansıtamadıkça, bütün bunları akıl bile edemedikçe, olsalar olsalar popüler sanatçı olabilirler, medyatik sanatçı olabilirler, ama, kalıcı yapıt veren sanatçı olamazlar.

Bu sevgili öğrencilerimizin bir kısmı da öğretmen, eğitici olacaklardır bir süre sonra, öğretmen, eğitici olmuşlardır bir süre önce. Böylece koordinatların diğeri de kendiliğinden meydana çıkıverecektir.

Hal böyle iken bizler, kendimizi bir türlü eleştirel yaklaşımla ortaya koyamayan eğitimciler, sanat eğitimi üzerine, ama kendimizi dışarıda tutmasını becererek yargılar getirmeye çalışacağız, çalışmaktayız. Bu yargılarla da sanatın istendik yola girebileceğini ummaktayız, umdurmaya gayret göstermekteyiz.

SANAT VE BİLİM*

Sadece sanatla doğrudan ilişkili olanlardan değil, çevremizdeki tüm insanlardan, zaman zaman sanat üzerine düşündüklerini, düşünmekte olduklarını duyarız. Galiba Descartes'tan bu yana, bir konu üzerinde düşünmek var olduğumuzun da bir kanıtınuş gibi anlaşılmaktadır.

Düşünüyorsak, düşünebiliyorsak var olduğumuz kesin. Ama var olduğumuz kadar da düşünebildiğimiz, korkarım gözden kaçmakta.

Sanat üzerine düşünmek ne anlatır bize?

Her şeyden önce *sanat dediğimiz* üzerine düşünmeyi...

Sanatı, bir kavram olarak ne denli biliyorsak, ne denli bilebiliyorsak, onun üzerine düşünmeyi de o denli gerçekleştirebiliriz. Yani düşünme –hangi alanda olursa olsun düşünme– bildiğimizi varsaydığımız üzerinden, adeta bir önyargı üzerinden başlar ve genellikle de devam eder.

* Bu metin, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından çıkarılan, *Anadolu Sanat Dergisi*, Şubat 1997 tarihli 6 sayısında yayınlanan makalem ile Denizli, Pamukkale Üniversitesi 2010-2011 Ders Yılında Açılış Dersi olarak verdiğim *Bilim ve Sanat* konulu metnin sentezidir.

Sanat üzerine önceden varılmış yargı sınırları içinde kafa yormak, kafa yormaya çalışmak oluverir ‘sanat üzerine düşünme’. Çünkü biliyoruz ki, ancak edindiğimiz bilgi, kavram ve fikirler üzerine düşünebiliriz. Bu bilgileri, kavramları ve/veya fikirleri inceleme ve karşılaştırma edinemidir düşünme.

Leibniz’in tanıma da bu yönde: “Düşünme, bizde bulunan şeylere yönelmiş dikkatten başka bir şey değildir”. O halde, düşünmenin ön şartı olarak bilgi birikimini ve bu birikime yönlendirilmiş dikkati gösterebiliriz. Bir başka deyişle, bilgisel bir birikim olmadıkça, bu birikime dikkatimizi yöneltmedikçe düşünme eylemi de gerçekleşemez.

Eğer sanat kavramını, sanat tarihinin alanı içinde, çağdaş ve çağcıl bir yaklaşımla içerikleyemez ise kişi, istediği kadar sanat üzerine, sanat yapıtları üzerine düşünsün sonuç, var olduğunu kanıtlamadan çok, varlık bile gösteremediğini kanıtlama şeklinde ortaya çıkar.

Schopenhaver’a göre sanat, “bir bilme etkinliğidir”. Her bilme etkinliğinde olduğu gibi, sanatsal bilmede de iki motif yer alır. İlkinde bilinen şey üzerinde bir egemenlik kurmak -ya da en azından bilinen şeye karşı hazırlıklı olmak- diğeri de, diğer bilenlere karşı varlığını, kendi varlığını kanıtlamak.

Bu kanıtlama eylemi, bilmeyenlere karşı da yapılabilir. Fakat bu eylem, karşı tarafça doğru değerlendirilemeyeceğinden fazla bir anlam taşımaz ya da konumuz dışı bir anlam taşır herhalde.

İnsan, kendi bilincini keşfettiği andan itibaren, kendinin bilincine vardığı anda, öncelikle doğaya, sonra da kendi dahil her şeye egemen olmak istemiştir. Bu isteğini gerçekleştirebilmek içinse topu topu iki araç bulabilmiştir; bilim ve sanat...

Uygarlı tarihi, sanatla bilimi hep yan yana, iç içe vurgular, hatta sanatı bilimin göstergesi olarak tanımlar. Örneğin Mısır

Piramitleri, dünyanın yedi harikasından biri olarak sanatsal bir kalıtı betimlerken matematiğin, fiziğin, kimyanın, astronomini ve tıp biliminin de birer harikasıdır.

İnsanın zekâsı ve düşgücü, yaratıcılığının temel öğeleridir ve bunların birlikteliği ya bilimle, ya sanatla ya da her ikisiyle beraber kanıtlanabilir. İnsanın hem ruhsal, hem zihinsel ve hem de bedensel gereksinimleri ancak bu iki yaratıcılıkla, yani bilimle, sanatla doyuma ulaşabilir ve biri diğerinden daha az ya da daha çok önemli olamaz.

Bilim ve sanatın, her ikisinin ortak yönü, önce bir şeye ege-men olma, sonra da egemen olmak istenen şey üzerine düşüne-bilme, onun/onların boyutları üzerine daha ileri, daha üst ba-samakta düşünebilmedir. Sanat ve bilim, bu ikiliyi, iki motifi, bir sebep-sonuç ilişkisiymiş gibi, sürekli içinde barındırmak du-rumundadır. Bunlarsız, ne sanat ne de bilim düşünülebilir.

İnsanın ilk bulduğu yazı hiyeroglif yazı –ki sözcük anlamı da *kutsal gravü*’dür, önce resmedebilme becerisini zorunlu kılar. Bu beceri yazı olarak tanımlanıverince bilimin de; tarihin, psikoloji-nin, sosyolojinin, hukukun, ilahiyatın ve diğerlerinin de var ola-bilmesini, kalıcı olabilmesini olanaklı kılmıştır. Bir yazın sanatı olan mitoloji, belki de tüm bilimlerin temelini oluşturur: Gıl-gamış Destanı, İliada, Odiseus teknik gelişimin ilk müjdecileridir.

Sadece İtalyan Rönesansı’nın değil, dünya Rönesansı’nın li-deri sayılan Leonardo da Vinci, daha 15. yüzyılda sanatsal et-kinliklerinin yanı sıra hümanizmin öncüsü ve hidrolik biliminin de yaratıcısı olmuştur. Mimarlık, botanik, anatomi alanlarındaki çizimleri, uçak ve buhar makinesi şemaları hep bilimsel yaratıcı-lığın sanatsal göstergeleridir.

Bugün için ne bilim adamı, ne sanatçı sayılan, ama hem bi-lim adamı hem de sanatçı olan Fransız düşünürü Jules Verne,

19. yüzyılda yazdığı “Seksen Günde Devri Âlem”, “Denizlerin Altında Yirmi Bin Fersah”, “Aya Yolculuk” gibi eserleriyle bilim kurgunun öncüsü ve çağdaş bilimin rehberidir.

İster sanatın kendi isterse sanatın ele aldığı *konu*, ne kadar karmaşık ve gizemli olursa olsun, hatta ne kadar yıldırıcı, bezdirici nitelikler taşırsa taşısin, asal amaç; gerçeği ve gerçekliği kavramak, onu doğru değerlendirmek ve o gerçeğe egemen olmayı başarabilmektir. İster sanatçı açısından bakalım, isterse sanatsever ya da alıcı açısından bakalım, bu egemenlik, temelde, ancak ve ancak düşünme, düşünebilme becerisiyle sağlanabilir.

Her türlü ussal etkinlik düşünmedir.

Düşünme aracılığı ile bilgilerimizi ve bunlar üzerine oluşturduğumuz -ve ancak bilgiler üzerine oluşturabileceğimiz- fikirlerimizi önce açıklığa kavuşturur ve analiz edebiliriz; sonra bunları birbirleriyle karşılaştırır, kıyaslar ve bir senteze ulaşabiliriz ve bu sentez aracılığı ile de bir yargıda bulunabiliriz, bir akıl yürütebiliriz. Bu akıl yürütme, bir nesne, bir sanat yapıtı şeklinde de olabilir, bunlar üzerine yapılan bir eleştiri şeklinde de...

Düşünme, özellikle öznel olanla nesnel olanı birbirinden ayırmaya çabalama edimi olarak da gösterilebilir: Yansızla yanlıyı, genel olanla özel olanı ayrıştırabilme şeklinde de ifade edilebilir.

Düşünmenin, belki de son aşaması olan yargı, düşünülenin değerini bulma ya da düşünüleni doğru değerlendirme şeklinde de tanımlanabilir.

Değerini bulmaya çalıştığımız, doğru değerlendirmek için uğraştığımız düşünülen ise eninde sonunda bir noktada birleşir: Biz ve bizim dışımızdaki her şey... Bir Richard Wagner operası ancak teknolojinin katkılarıyla sergilenebilir ve dinleyicisini, izleyicisini ancak bu yolla sonsuz imlemelere gönderebilir. Ya da

Amadeus Mozart'ın Requiem'i anlaşılamazsa "Elfatiha"nın da anlamı anlaşılamaz. O zaman inançlarımız da, insana; ne dirisi-ne ne de ölüsüne olan saygımızı kanıtlayamaz.

Sanayi devriminin ve bilimin dev adımlarıyla ilerlediği Akıl Çağı, Rönesans'ın, Reform'un ve Hümanizm'in sonucunda ortaya çıkabilmiştir. Bu çağın en büyük isimlerinden İngiliz Doğa Tarihçisi Charles Darwin şöyle der:

"Bilim ve sanat, bir kuşun iki kanadı gibidir. Bu iki kanadı kullanabilen toplumlar uçar ve özgür olurlar. Uçamayanlar ise tavuk olur. Tavuk toplumlar önüne atılan bir avuç yemi gagalarlarken arkalarından yumurtalarının alındığının bile farkına varmazlar."

Bilim alanlarının her birinde olduğu gibi, sanat alanında da tek bir erek var gibi gözükmektedir. O da, sanatın tek konusu olan dünyamızı, en geniş anlamıyla insanın iç ve dış dünyasını öğrenmek, tanımak, öğretmek, tanıtmak... Bu yolla da onunla olabilecek en iyi şekilde önce ahenk sağlamak, sağlamak ve sonra da ona egemen olmaktır. En azından bilgi düzeyinde egemen olmak... İşte ancak bu bilgilerle sanat üretilebilir, ancak bu bilgilerle sanatsever olunabilir ve ancak bu bilgilerle bir sanat yapıtının alıcısı, süjesi sıfatları kazanılabilir.

Sanat kavramının, düşünülebilen en geniş bütünlüğü içinde ilk sorumluluğun sanatçıya düştüğü söylenebilir. Bu, hem 'sanatçı toplumun önündedir, toplumunu yönlendirir' ezberine uygun düşmektedir; hem de toplumbilimsel, tarihsel ve sanatbilimsel edinimlerimize, edimlerimize...

Sanat alanında, tüm bilim alanlarından farklı olarak, önce arz oluşur, sonra da talep... yani sanat, talebe göre ürün vermez, verdiği ürüne göre talep yaratır. Bir başka deyişle, her sanat yapıtı kendi alıcısını oluşturur. Bunun için de toplumun önündedir, bunun için de egemen olmada ilk akla gelen araçtır. Bu ne-

denledir ki kimi zaman duyulan, hatta yaygın bir sanat politika-sıymış gibi benimsendiği hissini veren ‘halka inme’, ‘halkla bütünleşme’ ya da ‘toplumun istediği sanatı yapma’ eğilimleri, yöntemleri, hatta fikirleri, sanat kavramının kendini değil, ama popüler kültürün bir çeldiricisini ve sanatçının sanat üzerine dü-şüncesindeki temel arazi, temel aksaklığı gösterir.

O halde, eğer bir toplum ya da bir insan güçlü olmak istiyor-sa, hem sanat alanında hem de bilim alanında çağını yakalayabil-melidir. Bir toplum için kalkınmak, bir birey için de aydın olmak bu iki dominantın bir bütün olarak özümseenebilmesiyle ve kulla-nılarak bu özümsemenin kanıtlanabilmesiyle olanaklı kılınabilir. Aksi halde en iyi niyetle ya hayalperest olunabilir ya da şarlatan...

Eğer bir kimse örneğin Carles Dickens’ın, yine örneğin Vic-tor Hugo’nun romanlarını okumamışsa ne sosyal yapı kuramla-rını kavrayabilir, ne de sosyal bilim yasalarını... Eğer Bilge ka-rasu’dan hiç okumamışsa kişilik kuramlarını anlayamaz, yani bir türlü sosyalleşemez.

Sanat, bir bilgi kaynağıdır.

Sadece bilinenleri vermez, bilinmeyenlere, bilinmeyenlere, bilim tarafından daha ortaya konulmamışlara da az ya da çok göndermeler yapar. Bilimin verdiklerini daha açık ve seçik şe-kilde tanımlar, o verilere başka bakış açıları getirir. Bunun için-dir ki sanatçının arzı, alıcısında bilme alanını, bilgi alanını geniş-letir. Bu bilme ve bilgi, kimi zaman, bilim kadar somut olmasa da yine de bilgidir, belki de alıcısını daha özerk, daha yaratıcı kılan bir bilmedir. Tıpkı Jules Verne’in yapıtları gibi, tıpkı ça-ğımızın kurgu filmleri, kurgu romanları gibi, tıpkı Bruegel’in ‘Ölümler Adası’ gibi...

Sanatsal sezgi ya da sezgiyle temellendirilen sanat yapıtları, bilimsel araştırmada, deneme ve sınamada, en azından zaman

kazandırır, en azından dikkatin bir noktada odaklaşmasını olanaklı kılar. Fakat unutulmamalıdır ki sanatçının en önemli hünerlerinden biri sayılan sezgi de bilinenlere, bilimsel bulgulara dayanır ve bunlardan hareketle olabirlere, olabirliklere yönlendirir sanatçıyı. Bir başka deyişle, sanatçının kıvanç kaynağı olan sezgisi de belli bir bilgi birikimine ve bu birikimin üzerine tarafsız ve sınırsız düşünebilme becerisine dayanır.

Bir sanatçının etkin ve kalıcı bir arzda bulunabilmesi, yani *büyük sanat yapıtı* verebilmesi –bu, belki her zaman gerekli değildir, ama her sanatçının temel düşüdür- ancak dünyaya doğru bakmak, bilerek bakmak ve ondan esinlenmeyi becerebilmekle olanaklıdır. Bu aşamalar gerçekleştirilebilirse doğa dışı bir dünya yaratmak, yani *yeni bir arz* ortaya koymak bir sanatçı için olanaklı hale gelebilir.

Aristoteles’in mimesis kuramı, belki de bir yorum farkı ile hâlâ dipdiri ayakta durmaktadır. Her bilginin temeli yansıtmadır. Lukacs, “ister doğa ister toplumsal gerçekçilik olsun, her gerçekliğin doğru bilgisinin temelinde, dış dünya objektifliğinin, yani onun varlığının, insan bilincinden bağımsızlığının onaylanması bulunur” demektedir. Bu kısa vurgu, bizi sanatçının bilgi düzeyine ve bu düzeyi baz alan düşünme, doğru düşünme becerisine götürmektedir.

Sanatçı, önce şekil, biçim ve formların tanımladığı anlamları iyice bilmeli, onları iyice özümsemeli ki bu nesnelleşmiş varlıklar, bu formlar dışında da ürün verebilsin. Aslında, belki de şöyle demek daha doğru olur: Bu formlar, ne denli iyi öğrenilebilirse formlar anlamları dışında da o denli iyi kullanılabilir. Mondrian, eğer Broadway kentinin coğrafyasını iyice özümseseydi, bu kenti ezbere bilmiyor olsaydı, acaba daha 1942’lerde ‘Broadway Boogie Woogie’ adlı yapıtını yaratabilir miydi?

Sanatın işlevi açısından, çağdaş ve çağcıl sanat kuramlarının ortak noktasını şu iki madde ile özetleyivermek, herhalde hatalı olmaz: İlki; alıcısında bir *estetik kaygı yaratmak*, ikincisi ise alıcısında bir *öğrenme durumu oluşturmak*...

Salt bu iki işlev açısından bile, sanatçı, bir üretici olma niteliğini, belki de bu ürettiğinin çok dışındaki bilim alanlarından elde ettiği verilerle, bilgilerle sağlayabilir. Bu da, sanatla bilimi, birbirinden ayıramaz bir bütün haline dönüştürmektedir.

Aksi halde, yani sanatçı sıfatını, salt teknik beceriyle elde etme, örneğin bir resmin nasıl yapılabileceğini ya da bir heykelin nasıl yontulabileceğini öğrenmeyle elde etme, o kişiye yine sanatçı sıfatını verebilir; ama yaratıcı ya da egemen olma, arz yaratma yükümlülüklerini üstlenen kişi olma sıfatını vermez, veremez. Sanatkar, zanaatkar, icracı, yorumcu vb. birçok tanım, işte bu püf noktasından kaynaklanmaktadır. Sanat kavramının çözümlenmek istenmeyen karmaşası da galiba, bu sıfatlar nedeniyle devam edegelmektedir. Sanatçı sıfatındaki bu ayrımlar, sanat kavramının çağdaş anlamı içinde, sanat alıcısı tarafından da bilinmek, doğru değerlendirilmek durumundadır.

Alıcı sıfatını hak etmiş bir kimse iyi bilir ki, örneğin bir tarih kitabından elde edeceğinden daha fazlasını, sözgelimi Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ından sağlar. Ama bu sağladığının sağlamasını da ancak tarih kitaplarından öğrendiği Napoleon'un Rusya seferiyle yapabilir. Eğer bir alıcı, yine sözgelimi *varoluşçuluk* kavramını ve *yabancılaşmayı* felsefi bilgiyle temellendirmez ve kulak kültürüyle bilgi düzeyine çıkarabileceğini zannederse, bu bilgiden de fikir üretmeye kalkarsa, *Anayurt Otel*'ni, yabancılaşma örneğidir diye gösterebilir.

Alıcı, bir ürünün sanat yapıtı olup olmadığına karar verebilecek tek kişidir. Bundan da öte, o ürün sanat yapıtıysa *ne kadar*

sanattır sorusuna da yanıt getirebilecek tek kişidir. Bu tür soruları yanıtlarken, bu yanıtlarla varlığını kanıtlarken, yargılarının temellendirilmesi son derece önemlidir. Bu temellendirme, sağlam temellendirme ise önce sistemli düşünme, sonra da bulguları bilimsel yöntem ve verilere dayandırma ile olanaklıdır. Bunun başka bir yolu da yok gibi gözükmektedir.

Sanat bir olgu olarak, en azından, ikili bir ilişkiyi kaçınılmaz kılar: sanatçı ve alıcı...

Sanatçı, yarattığı yapıtla, alıcısı da dayanaklı eleştirisiyle varlığını ortaya koyar. Sanatçı, dünyaya egemen olduğunu, ya da ne kadar egemen olduğunu ürünüle, o ürünle içerikleştirdiği değerlerle; alıcı da değerleri kavramayla, yakalayıp kavrayabilmekle ortaya koyabilir.

Değerler, en genel ifadesiyle bir dünyaya bakış, bir insanı algılayış, bir bugün ve yarın üzerine düşünüş şeklinde somutlaştırılabilirse; bu somutlaştırma, tutarlı ve anlamlı olur ise bir önem taşır. Bu ise ancak ve ancak, kimi bilim alanlarını, kimi disiplinleri örneğin felsefeyi, psikolojiyi, sosyolojiyi, tarihi bilmekle olabilir miş gibi gözükmektedir.

Doğru bir beden çizme, nasıl anatomi ve psikoloji bilgisi gerektirirse, bir nü çizmek nasıl törebilim ve mitoloji bilgisi gerektirirse, bu bedenin, bu nü'nün kendi göstergeleriyle varolduğu dünyanın göstergeleri, ancak felsefi bilgiyle çözümlenebilir. Bu sıradan örnek bile, sanatla bilimin ne denli iç içe olduğunu göstermektedir. Kaldı ki bilginin ve bu bilgi üzerine düşünmenin savrukluğundan da, ancak doğru, kanıtlanmış bilgi ile sistemli düşünme ile kurtulunabilir.

Örneği daha somutlaştırmak için başka bir örnek daha verilebilir: Ünlendirilmiş bir sinema yapımcımızın, '...annem okuma-yazma bilmeyen cahil bir kadındır. Fakat çok aydın bir in-

sandır' ifadesi, savruk bilginin ve kulak kültürünün tipik bir kanıtı olarak gösterilebilir ve böyle bir bilgiden yola çıkılarak üretilen düşünce(!) ürünleri de savruk sanat yapıtları olarak belirtilebilir ve betimlenebilir olsa olsa.

Avusturya asıllı sanat tarihçisi Arnold Hauser, Ahmet Cemaî'nin çevirisiyle şöyle demektedir: "Sanat, ne bilim olarak başlar, ne de bilime dönüşerek son bulur. Ancak sanat, bilme ve sanmanın başlangıcıyla birlikte yaşamın zorunluluğundan doğar ve insan varoluşunun yorumlanmasından ve yönlendirilmesinden oluşan sonsuz yolda bilimle birlikte ilerler. Gelgelelim sanat yapıtı, biçim olarak her zaman hedefine varırken sanat, bir haber, bir öğretisi olarak hiçbir zaman hedefe varmaz".

Bunun içindir ki her bir sanat yapıtı tek olarak kalır, özgün olarak varlığını sürdürür. Ama sanat, bir kavram olarak bilimin, örneğin felsefenin, sosyolojinin, psikolojinin sonsuz derinliklerinde kendini sürekli dirik tutar. Bu diriklik, bir sanatçı ve onun potansiyel alıcısı/alıcıları tarafından fark edilmezse, yakalanamazsa taklitler dünyasına geçilir, kısır döngü içine düşülür, kültür tıkanmasına, hatta kültür çöküntüsüne neden olunur. Yani bu durumda, sanatçı ve sanat toplumun önünde değildir artık. Önünde ise bile onu geliştirmeye değil, çöküntüye götürmektedir. Bilimsiz sanat bu denli güçlü olabilir.

Bilgi çağının nimetlerinden yararlanamadıkça sanat da varlığını çağdaş ve çağcıl bir nitelikte sürdüremez.

Sanatçının, o açıklanamayan yetisi, bilimin verileriyle beslenmedikçe, törpülenmedikçe, ürünler, kalıcılıktan yoksun bir şekilde, olsa olsa sanat enflasyonunu körükleyen satış ortamlarında bir süs bitkisi gibi asılı kalır.

Buna kanıt mı aranıyor?..

SANAT VE ULUSALCILIK KAVRAMI

Sanattan söz edildiğinde genel olarak evrensel sanat akla gelir. Mimari şaheserler, büyük anıtlar, klasikleşmiş tablolar gibi plastik sanatlar alanının yapıtları, ya da senfonik müzik, opera, bale gibi gösteri sanatları, evrenselleşmiş kalıplarla yazılı roman, öykü, şiir gibi metinler... Kimse yöresel, bölgesel ya da folklorik sanat eserlerini düşünmez. Oysa yine bilinmektedir ki evrensel sanatın temeli yöresel, ulusal sanatlardır. Yani bir eser önce yöresel olarak varedilir, sonra zaman içinde beğenenler arttıkça, yeğleyenler çoğaldıkça evrenselleşir. Shakespeare 16. yüzyılda yazdığı hiçbir eserinin bugünkü yaygınlık düzeyine ulaşabileceğini aklının köşesinden bile geçirmemiştir. Ya da Leonardo da Vinci, tamamen yerel bir miti resmeden “Son Yemek” tablosunun bir sanatsal yasa gibi değerlendirilebileceğini düşlememiştir. Bu tip örnekleri binlerce, yüz binlerce sanat yapıtı ile artırmak olasıdır tartışmasız.

Kalıcı bir eserden, dolayısıyla evrensel bir eserden söz edebilmemiz ancak onun ulusallık niteliğiyle mümkündür. Ancak bir yapıt bu yolla tek olabilir, özgün olabilir ve yeni olabilir.

Ulusalcılık hem sanatçı, hem de sanatseverler açısından vazgeçilemez bir ölçüt olduğuna göre önce bu kavram üzerinde fikir birliğine varmak gerekir.

Ulusalcılık antiemperyalist bir imanla ve evrensel kültürü sorgulayan bir inançla bir ülkenin ve o ülke halkının tümünün haklarını ve hukukunu savunmak, vatan denilen belli bir toprak parçası üzerinde yaşayan ve yaşayacak olan tüm insanların etnik ve kültürel değerlerini çoğulcu bir yaklaşımla benimsemek demektir. Bunun için de aydınlanmadan, pozitif bilimden ve laiklikten yana olmak kaçınılmazdır ve önkoşuldur.

Aydın olmak ve laik bir dünya görüşünü benimsemek ancak pozitif bilimle bunun en etkin alanlarından biri kabul edilen tarih bilgisiyle sağlanabilir. Tarih saptırılmak istenirse kültürel kalkınma ve aydın bir toplum yetiştirme de, en azından geciktirilmiş olur. Ama hiçbir şekilde tarih, gerçekten uzaklaştırılmaz. Er ya da geç doğru, yaşanmış olan ortaya çıkar. Bunun sayısız örneklerine her toplumun geçmişinde rastlayabiliriz.

1950 yıllarında ülkemizde basılan, ilk ve orta öğrenimin her sınıfında okutulan tarih kitaplarından, Kurtuluş Savaşı kahramanı, I. ve II. İnönü Savaşlarının başkomutanı, TC. Başbakanı ve Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün adı çıkarılmıştı. Böyle bir eğitim gören kişi asla aydın olamaz, asla ulusalcı olamaz. Doğru tarih bilinciyle donatılmadıkça sanatçı da olunamaz tartışmasız.

Doğru tarih bilgisine sahip olanlar Bizanslı tarihçi Prokopios'un "Gizli Tarih" adlı yapıtını bilirler ve İmparator Justinianos'un tüm çapalarına rağmen gerçeği gizleyemediğini öğrenirler. Öğrenirler ve ders alırlar.

Bugün, ancak 1990'lardan bu yana bağımsızlıklarını elde edebilmiş olan Baltık Ülkeleri, yüzyıllarca farklı devletlerin egemenliğinde yaşamışlardır. Her gelen kendi kültürünü, kendi sanatını da taşımış işgal ettikleri toplumu kendi kültürleri içine katabilmek için hem zorbalık yolunu seçmiş hem de sanatın gücünden yararlanmıştır. Bugün bu ülkelerin pek çoğunda sayısız

resmi ve sivil mimari şaheserleri bulunmakta, anıtlar park ve bahçeleri süslemektedir. Yeni yönetim ve özgürlüğüne kavuşan bu yeni toplumların hiçbiri bu binaları, bu anıtları yok etmeyi akıllarından bile geçirmemektedir. Çünkü iki şeyin farkındadırlar. İlki bunlar gerçek bir sanat eseridir, diğeri ise bunları yok etmekle gerçeği yok etmek mümkün değildir. Bu bilinç doğru bir bilimsel eğitim sonunda, aydın olmanın temel öğelerini elde ederek sağlanabilir. İşte bu ulusçuluktur.

Sağlam bir ulusçuluk anlayışı sindirilemezse, evrensel sanata geçme olanağı da yoktur. Sanat eserinin kendi, sınırlarını aşabilirse evrensel olur, bunun için de ne dost, ne düşman, ne şu din ne bu din, ne şu ırk, ne de bu söz konusu olamaz, olmamalıdır.

Sanatta ayıp, günah ve suç kavramları aşılmadıkça aydın olunamaz, aydın olunmadıkça ulusçuluk ve sanat bilinemez, öğrenilemez. Ulus, böyle bir anlayışla eğitilmelidir, geliştirilmelidir. Aksi halde III. Napoleon'un dediği gibi, "Çıkarları uluslarının çıkarlarına bağlanamayan yöneticilere çok yazık". Toplumunu çağdaş ve çağcıl bir sistem içinde yetiştiremeyen, onlara çağdaş ve çağcıl bir sanat anlayışı veremeyen yönetimler, yöneticiler tarihin gerçeği içinde er ya da geç suçlu durumuna düşerler.

Sanatın ulusal mantığı aşabilmesi önce sanatçının evrensel estetiği yakalayabilmesiyle, sonra da o ulusun bu evrensel estetiği sezinleyebilmesiyle olanaklıdır. Bugün, sözgelimi klasik müziği kuru gürültü olarak kabul eden bir toplumun evrensel estetiği yakaladığı asla söylenemez. Bir tabloyu ya da anıtı porno diye nitelemek, böyle bir nitelemeyi aklına getirebilmek çağ dışı kalınlık demektir. Çağ dışı olmak ise hem ulusalcılığa, hem de sanata aykırılık demektir.

18. yüzyılın en ünlü hatiplerinden ve düşünürlerinden Joseph de Maistre, daha o çağda "Her ulus kendine yaraşan bi-

çimde yönetilir” der. Bu; yönetimin yarattığı toplum, toplumun yarattığı yönetim ikileminin en özgün ifadesi olarak kabul edilebilir.

Sanat, bu iki durumda da araç olarak kullanılır ve esas amacı da unutulur gider.

Böyle bir çatışmanın temel nedeni olarak darkafalılık (fana-tizm) gösterilebilir. Bu bir inanca, denenmemiş, sınanmamış bir fikre körü körüne bağlanmış olmak demektir. Kendi bildiğini, hiçbir tartışmaya gerek duymaksızın doğru sayma ve bu doğruyu başkalarına da empoze etme demektir. Darkafalılık bilgi eksikliğinden doğar. Bilgi eksikliği aynı zamanda aydın olabilmenin de en önemli ket vurucusudur. Bunlar genel olarak bilmediklerini yok sayarlar. Bu yol onların dünyalarını günbegün daha daraltır, daha küçültür. Bu daralma ve küçülme bilinçli olmayan bir ulusalcılığa yönlendirir insanları. Kendini içinde var ettiği, var edebildiği çevreyi ulus olarak beller bunu savunmayı da ulusalcılık. Böyle bir mantıkla var edilen, var edilmesi beklenen sanatın evrensel olması söz konusu değildir tartışmasız. Çünkü daha ulusal bile olamamıştır.

Önce sanatsever, sonra da sanatçı olmamın kanımca ilk koşulu doğru bilgi ile donanımlı olmaktır. Bunun tek yolu da önce ailede başlayan sonra da örgün yollarla devam eden eğitimidir. Ulusal değerleri doğru tanıtan, fakat evrensel yöntemle verilen eğitim. Çağdaş ve çağcıl insan yetiştiren eğitim...

Bunun sorumluluğu ise sadece yönetimde değil tüm aydın geçinen ulus üyelerindedir, yani bizlerdedir, sizlerdedir.

SANAT VE YARATICILIK ÜZERİNE

Biz akademisyenler, ne zaman eğitimle ilgili bir tartışmaya gireriz, öncelikle sistemin yasal, siyasal ve ekonomik yönlerini didikler, sonra da Öğrenci üzerinde durur ve onun yükseköğrenim kurumlarına gelesiye kadar olan geçmişini eleştirir ve kınarız. Oysa bütün bu konularla kaçınılmaz bir sebep-sonuç ilişkisinde bulunan bir temel öge daha vardır; ama bizler, iğne batırmaya bir türlü vakit bulamayız.

Sanat eğitiminde de aynı hatayı yapmamak amacıyla salt kendi adıma, konuyu eğitimciler yönünden de ele almak istiyorum.

Sanatta yaratıcık, bilindiği gibi, bir sanatçının potansiyel alıcı olarak tasarımı, tasarımı zorunda olduğu belli kimsele-re, onların o sanat eseriyle teke tek ilişki kurduklarında tanıyacakları, fakat bu ilişkiyi kurasıya dek düşünmedikleri, düşünemeyecekleri durumları, bazen içerik olarak, bazen biçim olarak ve genellikle de her iki yoldan da sunmaları, sunabilmeleri demektir.

Yaratıcılığı ancak böyle bilip, böyle tanımladığımızda, bir sanat eserinin varlık koşulu olarak ortaya çıkan *yeni* ve *tek* olma haliyle birlikte *arz yaratabilme* zorunluluğu da gerçekleşmiş olur.

Sanat eserini, dolayısıyla sanatçıyı toplumun önüne, ilerisine koyan işte bu 'arz yaratma' ve bu arza göre 'talep oluşturma' önkoşuludur ve bu da yaratıcılığı bağlıdır, yaratıcılığın ta kendisidir.

Yaratıcılık geri doğru çalışan bir tanımlamadır. Yani, potansiyel alıcıların bir sanat eseriyle yüz yüze geldiklerinde, o sanat eserinin oluşumu için ortaya koydukları bir betimlemedir. Bu betimlemeyi sanatçıya da mal etmeleridir. Yoksa sanatçının kendi ve yapıtları için söyledikleri, salt bu sıfatı şu ya da bu yoldan elde ettikleri için apriori olarak kabul edilen bir ayrıcalık değil.

Yaratıcılık tanımlamasının ileri doğru çalışabilmesi ise, en iyi niyetle, bir temennidir, bir varsayımdır.

Yaratıcılığın temel kaynağı olarak sezgilerdir diyebiliriz her halde. Sezgi; olandan olabilir olanları, bilinenlerden bilinebilir olanları bulup çıkarmak, çıkarabilmektir ki bunu yapabilmeye ve kanıtlarını ortaya koyabilmeye yaratıcılık ve yapabilene de yaratıcı denir.

Sezgi, bir ermişlik, bir ustalık, bir kehanet işi değildir. Sezgi bir bilgi işidir. Sezginin zenginliği ve özgünlüğü, bilginin niteliği ve niceliğiyle doğrudan bağımlıdır. Bilme eylemi olmaksızın bilinebiliri, bilinebileceği bulma eyleminden söz etmek, söz konusu bile olamaz.

Bilgi kapasitesi ve bilgiye doyma ise, yani “Benim bilgim bana yeter” ya da “Ben zaten biliyorum” gibi ahkâm ve beyanlar bir ‘kişilik’ sorunudur. Eğer ‘kişilik’, yani bir kişi ‘aydın’ olmayı bir ‘İdeal Benlik’ olarak benimsemiş ise, bilgiye doyma ve kendinden memnun olma da hiç bir zaman gerçekleşmeyecek demektir. Unutmamalıdır ki bu tip tanımlama ve zanlar beyanlardan değil, gözlemlerden çıkar. Yaptıklarımızdan, ettiklerimizden, bilgi artırma tutumlarımızdan gözlenir.

Teknik beceride ve bu becerinin elde edilme sürecinde yaratıcılık söz konusu değildir. Bu aşamada, ilgiden, yetenekten, çabuk kavramadan, hızlı öğrenmeden söz edilebilir ama yaratıcılıktan değil. Teknik beceri, eğer varsa, yaratıcılığın tek ifade tar-

zıdır, yaratıcılığı ortaya koyabilmenin tek yoludur, ama yaratıcılığın kendi asla değildir. Bu anlamda teknik beceri, belli bir duygunun, belli bir düşüncenin ortaya konabilmesi için sadece bir araçtır, bir olanaktır. Aracı tanımak, bu aracı kullanabilmek ise yaratıcılık değildir. Yani, bir teknik beceri kanıtı, aynı zamanda bir yaratıcılık kanıtı olarak da tanımlanamaz.

Kısaca söylemek gerekirse yaratıcılıktan söz edebilmemiz için iki önkoşulun varlığını peşinen kabul etmemiz gerekir. İlki; bilgi ve bilgi edinilebilecek ortam, ikincisi ise bu bilgiyi ifade edecek araçları kullanabilme becerisi.

Özellikle azgelişmiş ülkelerde, ya da gelişme eğrisi içine girmiş ülkelerde, eğitimcilere, güzel sanatlar eğitiminde rol alanlara, bizlere, diğer alanlardaki hocalardan çok daha fazla sorumluluk yüklenmektedir diye düşünmekteyim. Hem sanat araç ve gereçlerini öğretmek, bu araç ve gereçlerin kullanılabilirliklerini olanaklı kılmak, hem de bilgi edinme ortamı yaratmak, bu ortam için örnek olmak. Yani bütün edinimler için kışkırtıcı ve pekiştirici rol oynamak bizlere düşmektedir. Kısacası; güzel sanatlar eğitimciliği bir özveri işidir, bir donanım işidir.

Tartışmasız, yaratıcılığın, bilinemeyen, çözümlenemeyen bir yönü vardır ki buna, doğuştan ya da genetik olarak sahip olunabilir veya olunamaz. Ama yaratıcılığın bu yönü bizi doğrudan ilgilendirmiyor zannederseniz. Biz, bu alanın eğitimcileri olarak, her nereden gelirse gelsin, her ne yolla gelirse gelsin, güzel sanatlar eğitimi almak isteyen her bir sanatçı adayına, bu gizil güce sahipmiş gibi davranmak ve bu gizil gücü açığa çıkarabilmesi için tüm olanakları sağlamak durumundayız. Yani, her şeyden önce, bu olanakların neler olduğunu, neler olabileceğini önce kendimiz bilmek durumundayız. Bu bilme işi, bilinenleri bilme değil, bilinmeyenleri bulup çıkarma ve bunları işe koşmadır unutmayalım ki.

Bir sanat alanının, diğer tüm sanat alanlarıyla doğrudan ilişkisini, yani sanat sferini hem bilgi, hem de görgü açısından yakalayamamış bir eğitimcinin yetenek ve yaratıcılık konularında öğrencilerine yol gösterebileceğine pek inanmamaktayım. Yani böyle bir eğitimcinin, sözgelimi bir demir atölyesindeki, bir şişe-cam fabrikasındaki usta-çırak ilişkisinin ötesine geçebileceğine inanmamaktayım. Bir başka deyişle, ünlü bir sanatçının yaşam öyküsünü anlatan “Hayat Kıvılcımları” adlı romanı okumayan, ya da bir dehanın yaşam öyküsünden yola çıkılarak oluşturulan “Akıl Oyunları” adlı filmi görmeyen bir sanat eğitimcisi düşünemiyorum açıkçası. Kanımca sanat eğitimcisi, bir bisikletçi gibi olmak durumundadır. Düşmemek için sürekli pedal çevirmelidir. “Biz sizin yaşıңызdayken” ile başlayan cümleler, bir sanatçı, bir sanat eğitimcisi için sadece bir kaçıştır, bir devekuşu değildir.

Biz sanat eğitimcileri kendimizi, genel olarak sınıftaki, atölyedeki konumumuzla bir yerlere oturtuyor gibiyiz kanımca ve gözlemlediğim kadarıyla. Yani, genç ve toy bir grup ve ben...

Oysa kendimizi, meslektaşlarınızla, evrensel boyutta meslektaşlarınızla karşılaştırmak, hem de en tarafsız bir yolla karşılaştırmak zorundayız. Eğer bir güzel sanatlar kurumunun hocası, televizyon ekranlarından, “Ben eserlerim üzerine ortaya atılan eleştirilere önem vermem” gibi bir beyanda bulunabiliyorsa, yani aslında “Yergilere aldırmanm” diyebiliyorsa, eğittiklerini nasıl eleştirebilir, bu hakkı kendinde nasıl bulabilir pek anlamıyorum. Oysa eleştiri yaratıcılığı hem ortaya çıkarıcı, hem de pekiştirici etmenlerin başında gelir. Yaratıcılığın meydana çıkmasında da, limitlerine ulaşılmasında da, üzerinde görüş birliğine varılmış kesin bir yaş, kesin bir yaş dilimi yoktur. Sanat tarihi bunun örnekleriyle doludur bilindiği gibi.

Eğer bir sanat eğitimcisi, zorunlu sanat dersinde makrome veya batik yapıyor, bu tür ürünleri sergileyebilecek kadar da, kendinden kıvanç duyuyorsa, bundan da öte çevresi tarafından da bu eğitime övgüler yağıyorsa yaratıcılık, bırakın teşvik edilmeyi, körleştirilir, kütleştirilir. Tıpkı çocuklarınıza, ilkokullarda zorla aldığımız mandolin dersi gibi, bale dersi gibi...

Yaratıcılık, bilindiği gibi bir gizil güçtür. Nereden, nasıl ve ne kadar çıkacağı hiç belli olmaz. İyi bir eğitimci, bu gizil gücü, öğrencilerinin tutum ve davranışlarından algılayabilmeli, hissedebilmelidir. Yoksa, eğitimci pek bir şey kaybetmez, ama var da bulamamışsa, yaşam süreci içinde er ya da geç bu kendini hissettirdiğinde eğitimcinin her halde kendine itiraf etmesi gereken bir şeyler olacak demektir.

Yaratıcılık, kimi zaman, farklı bir alanda sinyali verebilir; ama asıl yeti bir başka alan için daha uygun olabilir. Örneğin ortaöğretimde iyi bir edebiyat hocası tarafından yönlendirilmiş, yaratıcılığını gösterebilmesi için ortam hazırlanmış bir öğrenci, güzel sanatlar fakültelerinden birine geldiğinde akranlarından daha farklı konuşabilir, daha farklı yazabilir ve daha farklı ürünler verebilir. Mayıs 2002 ayı içinde Radikal Gazetesi'nde, ismi saklı tutulan, bir Anadolu Üniversitesi öğrencisinin bir deneme türü yazısını okudum. İnanılır gibi değildi. En ciddi gazetelerin köşe yazılarında bile böylesine güzel bir ifade ve Türkçe bulmak her zaman olanaklı olmamaktadır. Söz konusu yazıdan anlaşıldığı kadarıyla öğrenci yönetime verdiği bir dilekçe, adı üzerinde bir dilekçe nedeniyle okuldan belli bir süre için uzaklaştırma cezası almış. İnanıyorum ki bu öğrenci, eğer uygun bir ortam ve uygun bir itici güç bulsaydı ya da bulursa, deneme yazısında buram buram kokan yetisi, yaratıcı bir güç olarak plastik sanatların bir alanında kendini gösterebilirdi. Belki de gösterecektir.

Gözlemlerime dayanarak söyleyebilirim ki Lisansüstü eğitim için seçilen öğrencilerin pek çoğu, derslerimde, o düzeydeki öğrenciden beklenen performansı gösterememektedir. Düşünme, kavrama ve ifade becerileriyle yaratıcılık alanındaki doğrudan ilişki o basamağa kadar görünemediyse, yapılacak bir şey yoktur herhalde. Lisans düzeyinde atölyede gösterilen becerinin birilerince yaratıcılık gibi değerlendirilmesi, hem sanata, hem de sanatçı adayına yapılabilecek en büyük haksızlıktır kanımca. Çünkü bir öğrenci veya sanatçı, salt bilinçlenme düzeyi nedeniyle, yaratıcılık sandığı teknik beceriyle yetinmek durumunda kalır ve gizil gücünü kıskırtmayı ne akıl edebilir, ne de buna gereksinim duyar. Bu durdum ise, çok yakın bir gelecekte, o toplumun kültürünün en iyi niyetle, tıkanmasına neden olur.

Yaratma bir cesaret işidir. İç ve dış dünyamızdaki tabuları yıkmaya, yıkabilme cesareti... Bu bir erdemdir.

Önce günahlarla, ayıplarla, suçlarla donatılmış iç ve dış dünyamızın farkına varabilme, onlarla yüzleşme cesareti, sonra da bunlar üzerine gidebilme ve bunları yenebilme cesareti.

İsa'yı çıplak çarmıha gerilmiş bir durumda resmetmek bugün için bir "vakayı adiyeye" olarak görülebilir. Ama bunu, bunca yıl önce yapabilmek, önce akıl edebilme, sonra da birer değer gibi gözüken kimi günahları, kimi ayıpları ve kimi suçları yenebilme işidir. İşte yaratıcılık budur, bunu yapabilmedir.

Biz hocaları, biz sanat eğitimcileri, böyle bir cesaret aşlamak için geleceğin sanatçılarına nasıl ve ne kadar bir ortam hazırlayabiliyoruz, onları ne kadar cesaretlendirebiliyor, ne kadar yüreklendirebiliyoruz acaba?

Bugün, hâlâ, bayan öğrencilerin eğitim görmelerine ünlemlilerle gözlerle bakan sanat eğitimcilerimiz vardır. Olacaktır da... Biz bunların üstesinden gelebiliyor muyuz? Nasıl gelebiliriz?

Sanatta yaratıcılık, sadece sanatçının yaratıcılığı demek değildir. Sanat eğitimcisinin de yaratıcılığı demektir. Yani önce kendimize, bu ortamı hazırlamakla yükümlü birer insan olarak kendimize bakmak durumundayız. Sanatta, ayıp, günah, suç yoktur diye fetvalar yağdırırken tutum ve davranışlarımızla, ürünlerimizle, bunları ne denli içten ve inanarak söylediğimizi, eğitmek durumunda olduğumuz insanlara kanıtlamak zorundayız. Eğitmek durumunda olduklarımız öğrencilerimiz olduğu kadar, üstlerimizdir de, astlarımızdır da.

Unutmamalıyız ki bugünün gençleri, toyları, acemileri, yarının yetişkinleri olacak ve onlar bizi eğitecektir, eleştirecektir. Bugün onlara verdiklerimizin semerelerini işte o zaman onlardan toplayacağız. Yani, yarın bizim, biz eğitimcilerin ne olduğu anlaşılacaktır. Tıpkı bizlerin dünkü hocalarımız üzerine düşündüklerimiz, dediklerimiz gibi.

İşte, eğitimci olarak bizler, bugünü de atlatmış olmanın mutluluğuyla değil, yarın bize gelebilecek eleştirinin kaygısıyla yaşayabilirsek, sanatçı adaylarına, yaratıcı güçlerini keşfedebilmele-ri için doğru bir ortam hazırlamış olabiliriz diye düşünüyorum.

Böyle bir düşüncenin davranışa dönüştürölüp dönüştürüle-medigine ise ne biz, ne meslektaşlarımız karar verebilir. Karar verebilecek olanlar yarının aydınları, sanatçıları olacak öğrencilerimizdir herhalde.

Bekleyelim ve görelim.

ETİK

Türkçede ahlak, moral, hatta zaman zaman erdem (fazilet) gibi sözcüklerle karşılanmak istenen etik aslında Yunanca olup, bize Fransızcadan geçmiştir. Günlük dilde kullanılsa da asıl anlamını felsefi bir terim olarak bulmaktadır.

İyi ile kötüyü, doğru ile yanlış birbirinden ayırt edebilme erki, bunu yapabilmek için de manevi yönümüzü geliştirme ve kuvvetlendirme yetisi ve yaşamı daha anlamlı ve yoğun kılabilmek becerisi şeklinde bir anlam yükleyebileceğimiz ahlak, etik'in karşıtı olarak benimsenmiş gibidir. Bu anlamda da manevi bir güç, manevi bir kuvvet olarak anlaşıldığından moral sözcüğü ile de etik birbirine denk bulunmuştur.

Erdem ya da eskilerin dediği biçimde fazilet ise, bir anı, yüz yüze gelinilen bir durumu, ertelemeyen, geciktirmeden ahlaki yollarla çözümleyerek yaşamın üstesinden gelebilme gücü şeklinde tanımlanabilir.

Bütün bu kısa açıklamalar bize, ahlak denilen, moral denilen ya da erdem denilen bir şeyin; bir düşünce tarzının, bir tutum ve davranışın aslında bir seçme eylemi olduğunu göstermekte ve etik ile ahlakın birbirini bire bir karşılamasından doğan temel sorun da buradan çıkmaktadır.

Etik sözcüğü, tıpkı estetik sözcüğü gibidir ve bu nedenle de karşılığını Türkçe bir sözcükle ve bu sözcüğün var ettiği mantıkla, düşünme tarzıyla bulmak adeta olanaksız gibi gelmektedir.

Estetik için “güzelliğin bilimi” dendiği halde, buradaki güzel, günlük dilde kullandığımız ve çirkinin karşıtı olan güzel değildir. Yani estetik olmayan bir şey, örneğin bir resim, çirkin değildir, resim olarak yoktur, resim değildir.

Etik için de, eğer “ahlak bilimi” dersek ve bu ahlak bize günlük dilde kullanılış biçimine uygun olarak ahlaki olmayana da, yani ahlaksızlığı da çağrıştırıyorsa bu etik terimiyle karşılanamaz. Çünkü etik olmayan bir tutum, bir davranış, bir ilişki ahlaksız olmak durumunda değildir, ya da bunu erdemsizlik şeklinde kabullenmek düşünülemez.

Buradan hareketle etik, belki içinde ahlak dediğimiz, moral dediğimiz, erdem diye adlandırdığımız tutumları, davranışları ve ilişkileri de içeren, ama bunlarla tanımlanmaya kalkışınca yeterli olmayan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Etik genel olarak belli bir tür ilişkinin sonunda varlığından söz ettirse de aslında ve temelde bir kişilik özelliğidir herhalde. Onun için etik, önce, bir kişi değeri olarak ele alınmalıdır.

Etik, kanımca, kim olduğumuzu bulma, bilme, sınama, bulabilme, bilebilme, sınayabilme işi ve süreci ve bu eylemlerden sonra belli kimi eğerlere sahip olabilme yetisidir. Yani her şeyden önce aklın, akıllıca (kurnazca değil) kullanabilirliği ayrıcalığıdır.

Yani etik, özgürce kendimizi bulabilmek ve bulduğumuzu bırakın başkalarına, kendimize bile itiraf edemediğimizde, aksini söylememek demektir. Bu gerçekleştirilemediğinde etiksiz olarak değil kişiliksiz olarak adlandırırız. İşte etik ile ahlakın temel farkı da belki buradan çıkmaktadır.

Kişilik sahibi olmak belli *değerlere* sahip olmak ve bunlara göre eyleyebilmeyi sürekli becerebilmek demektir her halde.

Söz konusu değerleri göze alabilmek onun “çıkarıcı” risklerine direnebilmek kişilik, böyle bir kişinin eyledikleri de etik olarak adlandırılır. *Değer* diye bildiklerine, bildiklerini zannettiklerine kendilerini bile inandıramayanlar bırakın etik değerleri, kişilikten bile yoksundur. Böyle bir durumda da etik sözü akıldan bile geçmez, geçemez, geçmemelidir de. Dolaylı ya da dolaysız ilişki kurmadıkça birinin kişiliğinden söz edemeyiz. Böyle bir ilişki kurduğumuzda da onu, salt insan olması nedeniyle, kurulan ilişkinin biçimine uygun olarak, ya birey ya da kişi olarak kabul ederiz. Bu kabul, temelde, onun değil ama bizim birey ya da kişi olmamızdan veya olamamamızdan kaynaklanır.

İnsan sözcüğü, bilindiği gibi, organik tabakaya giren, hayvan ve bitki olmayan canlıları tanımlar. Başka bir anlama gelmez köken olarak. Bununla beraber, zaman içinde insanlar, insanı diğer canlılardan ayıran, onlardan farklı kılan nitelikleri sıralamışlar ve bunları insan olma koşulu kabul etmişlerdir. İnsan sosyalleştikçe, bir toplumun üyesi oldukça da, Birey olma koşulları ortaya çıkmıştır. Bir insanın birey olarak bile kişiliğini sürdürebilmesi ise kişilik değerlerine bağlı kılınmıştır. Yani insanlar varoldukça bu değerler de vardır ve değişmez. Değişir gibi gözüken, değerlerin kendi değil bunların yorumlanmasıdır, bunlara bakış biçimidir.

İşte etik, kişinin bu değerleri bilebilmesi, bunlara sahip çıkabilmesi ve bunları kullanabilmesidir. Yani etik, temelde ve bir anlamda “kim olduğumuzu, ne olduğumuzu bulabilme ve bunun üstesinden gelebilme” işidir, becerisidir.

Kişi varlığını belli ilişkiler yoluyla ortaya koyabilir; doğayla, toplumla, kurumla, kurumlarla... İnsanın doğal ve tarihi çevresiyle kurduğu ilişkiler kaçınılmaz ilişkilerdir. İradi ilişkileri ise

diğerleridir ve herhalde bunları, en genel şekliyle üç grupta toplayabiliriz: a) Toplum ilişkileri, b) Kurumlarla olan hukuk ilişkileri ve nihayet c) İnsan ilişkileri.

İnsanın kişiliğini ortaya koyduğu ilişkiler bu sonuncu ilişkilerdir, yani insan ilişkileridir ve *etik ilişki* de buna denir. Ama unutmamalıdır ki ilk iki ilişki tarzının başında veya sonunda da, ya da her ikisinde de kişi ilişkisi, yani etik ilişki, bir sebep, bir sonuç olarak vardır, olmak durumundadır.

O halde, yinelemek gerekirse, varlığımızı etik ilişkiler kanıtlar. İlişkilerimiz ne denli etik değerleri içeriyorsa biz de kişi olarak o denli varız demektir, var kabul ediliriz demektir.

“Devekuşu” gibi yaşamak, belki bir süre için kendimizi, çevremize, ama çoğunlukla kendimize bir kişilik gösterme gibi gelse de, er veya geç, genellikle de er, bunun kişiliksizlik olduğu hemen ortaya çıkar, çıkarılır. Belli bir eylemden sonra, dediğinin, yaptığının sorumluluğunu taşıyamayanların “Beni yanlış anladılar”, “Ben böyle demek istememiştim ki” gibi, çok sık duyduğumuz, itirazları, gerekçeleri, aslında “devekuşuculuk”tur ve ne yazık ki kişiliksizlikten başka hiçbir anlama da gelmez.

Yaptıklarının, ettiklerinin, yani yaşadıklarının etik değerlerini, (hadi daha net anlaşılabilmesi için ahlakını diyelim) ahlakını bile savunamayacak durumda olanların, bu yaşadıklarını ahlaki bir değer gibi ortaya atıp etik’i tanımlamaya kalkmaları sadece onların kişilik sorunu olmakla kalmaz, bir de bakarsınız ki bizim de kişilik sorunumuz olurur.

Sözgelimi “Türk aile yapısı” dendiğinde, bunu nasıl anlamamız gerektiğini, bu ifadenin bırakın bir değer taşıyıp taşımadığını, tüm Türk ailelerini; kırsal-kentsel, aydın-cahil, doğulu-batılı, büyük-küçük, tutucu-çağcıl, kapsayan bir tanım olup olmayacağını düşünmemek düşünmemek bizi de, böyle bir sav

ortaya atan kadar, atanlar kadar safdil yapar, kişiliksiz kılar. Hiç kimse bir başkası değildir ve olamaz. Herkes kendi olarak yaşar ve makbul olan da budur. Yeter ki kendi gibi yaşarken etik ilişkilerin bilincinde olsun.

İnsan, ilişkilerinde doğru eylediğinin bilincinde olabilir mi? Olabilirse nasıl olur? Bir başka değişle ilişkilerimizin etik değerlere uygunluğunun ölçütü nedir acaba? Böyle bir soru başlangıçta çok karmaşık gibi gözüксе de yanıtım bulmak hiç de zor olmasa gerek. Akıl, bilgi ve görgü... Zorluk soruların kendinden değil yanıt olarak kabul edilenlerin, ne yazık ki olmadığı ya da yeterince olmadığı durumlarda var farzedilmesinden kaynaklanmaktadır.

Her insan, şu ya da bu yolla, şu ya da bu düzeyde bir toplum içinde var olabileceğinden kimi değerler de onda güdü gibi çalışacaktır. Ama ilkel güdüler gibi... Sözgelimi “ahlak” bir değer olarak her insanda vardır. Kimi eylemleri ahlaka uygun kimilerini de ahlaka aykırı buluruz. Murathan Mungan’ın *Çador* adlı yapıtından hareketle örneğin “örtünme”yi ahlaki kabul edersek, daha daha ahlaklı, en ahlaklı olabilmek için kefene sarılmamız gerekir. Bu mudur istenilen? Belki de. Bu soruya tutarlı bir yanıt için bilgi gerekir, görgü gerekir, akıl gerekir.

Etik ilişki, bir anlamda da, haddini bilmeyi kaçınılmaz kılar. Boylarınızı aşan, düşleyebildiğimiz için varlığından haberdar olduğumuz hedeflere ulaşmak için her şeylerimizi feda edebiliyorsak, ne kişilikten, ne etikten, hatta ne de ahlaktan söz edebiliriz. Meselde dendiği gibi “paşa olunur ama adam olunamaz”. Adam olmayanın olamayanın da “değerler” neyine? Eğer biz bunu fark edemiyorsak, ettiğimizi tutum ve davranışlarımızla kanıtlayamıyorsak bizim de kişiliğimiz depresyonda demektir. Unutmamalıdır ki başkalarına atılan çamur, kendi çamurumuzu örtmez, ya da sıradan yapmaz, aksine iki katına çıkarır.

Etik değerler, daha öncede vurgulandığı gibi, en genel anlamı ile bir dünya görüşünü ve bu görüşü gerçekleştirebilecek insanın sahip olmasını kaçınılmaz saydığı hakları imler. Bu konudaki inançlarımızı, sözgelimi dini inanlarımızla karıştırsak, çok kısa bir süre sonra kendimizi Haçlı Seferleri mantığı içinde buluveririz ve bundan kurtulmamız da, bu mantığı yaratan akıl nedeniyle adeta olanaksızlaşır. Çağdaş ve çağcıl akıl, bilgi ve görgü bizi Haçlı Seferlerinden ve bu yolla Don Kişot olmaktan korur, etik değerlere sahip kişi yapar. Kişi olabilmenin, kişilikli olabilmenin tek yolu da bu olsa gerek. Eğer biz, temel nedenlerini bile değerlendiremediğimiz kimi dini ğrenmelerimizi bir dünya görüşü gibi ortaya atarsak, hem mantık çelişkileri, hem de çağa aykırılık nedeni ile etik değerlerden değil kişilikten yoksun kalırız. Yine sözgelimi “kumalık” kurumunun alabildiğince yaygın olduğu bir toplumda “zina”dan söz etmek, tipik bir “Devekuşuculuk”tur ve dolayısıyla da kişilik sorunudur. Bunun etik ile bu aşamada, doğrudan ilişkisini kurmak olanaksızdır.

Etik değerler, insana, herhangi bir ayırım gözetmeksizin tüm insanlara, insan gibi yaşama olanağı veren haklardır. Bu hakların evrensel boyutta geçerliliği olan yorumudur ve bu hakların biliniyor olması değil kullanılıyor olmasıdır. Bu ilkeye getirilebilecek herhangi bir ayrıcalık, ayrımcılık “istisna” olarak kabul edilemez ve etik değeri yok kılar. Örneğin, sayęı bir etik değerdir ve tüm insanlar içindir. Bunun, yani bu değerin varlığı da ancak bizim tutumlarımızla ortaya çıkar. Sevgi de bir etik değerdir ve televizyon ekranlarında “Ben insanları çok seviyorum” demekle Varolmaz; teke tek ilişkilerde, insan-insan ilişkilerinde ortaya çıkar.

Dengeli ve tutarlı kişi olamadıka, yani kişi olamadıka etik söz konusu olamaz. Ama hala ahlaktan bahsedilebilir. İşte etik ile ahlakın farkı da buradan kaynaklanmaktadır.

SANAT, SANATÇI VE ETİK

18. yüzyıl ortalarında başlayan Fransız Aydınlanması, daha sonra adlandırıldığı gibi 'Akıl Çağı'nın ilk temel ilkelerini de bizlere vermiştir.

Montesqueu, Voltaire, Rousseau gibi ünlü düşünürlerin oluştuğu ve Kant'ın da belki zirveye çıkardığı 'uşçuluk' ya da 'Akılcılık' bir yandan otoriteye, tüm otoritelere karşı çıkış, bir yandan da insan haklarına yönelik olarak tanımlanabilir en kısa şekliyle.

Gerek otoriteye karşı çıkış gerekse insan hakları, hem birer kavram olarak hem de birer eylem olarak iyi anlaşıldığında bunların, ne 'başıboşluk' ne de 'iyilik' anlamına gelmedikleri de hemen anlaşılır. Uşçuluk, böyle bir yanılsamaya düşmeye de ket vurur. Zaten bu nedenle de 'Akıl Çağı' denmiştir.

Felsefecilerin ve aydınların, insan adına ve insan için bulduklarını topluma iletenlerin başında önce sanatçılar gelir, sonra da politikacılar. Hatta politikacılar, kimi zaman yeni bulguları, hele bunlar insan haklarına dönük ise kolay kolay kabullenemediklerinden, bütün sorumluluk ve yükümlülük sanatçılara kalır. Bunun için de sanatçıların ve yarattıkları sanat eserlerinin ömürleri, politikacılara oranla çok daha uzundur.

Bugün Nazım Hikmet'i bilmeyen yoktur. Ama onunla aynı hakları savunan (büyük bir olasılıkla vardır) bir politikacımızı

kim hatırlar acaba? Ya da Nazım Hikmet'in görüşlerine karşı görüş getiren bir politikacıyı...

Bir toplum için geçerli olan değerlerle doğru olan ya da ideal olan değerler, her zaman birbirine çakışmayabilir; hatta çoğu zaman ters bile düşebilir. Çünkü genellikle geçerli olan değerler bir alışmışlığa, bir tarihi sürece dayanır. Oysa doğru olan ve ideal olansa, insanın, bu yolla da toplumun gelişmesine ve değişmesine bağlı olarak ve yeniden, yeniden, değişe değişe ortaya çıkar. Bu değişme aslında değerın değişmesi değil onun yorumunun değişmesi, çağa ayak uydurabilecek hale getirilebilmesidir. Bunun için, sadece bireysel ya da toplumsal bir tarih içinde yaşamayız, aynı zamanda o tarihi yanımıza alır ve götürürüz de. Eğer, hem kendimiz hem çevremizle, örneğin otoritelerle hesaplaşmak istiyorsak, bu tarihi yanımızdan ayırmamak ve sıkça sık onunla yüzleşmek durumundayızdır. İşte sanatçılar bunu yapar, sanat eserleri bizlerin de bunu yapabilmesine olanak hazırlar.

Otorite denince hemen akla siyasal erk gelmemeli, sadece o gelmemeli. Kimi otoriteler, bazen ondan, yani siyasi otoriteden de güçlü olabilir. Bağınazlığa varan inançlar da bir otoritedir. Bizi biz olmaktan çıkaran kimi saplantılarımız, kimi tutkularımız da bir otoritedir. Hem bu otoritelerin üstesinden gelmek hem de insan haklarını koruyabilmek bir güç gerektirir, güçlü olmayı kaçınılmaz kılar. Gücün ise iki temel kaynağı varmış gibi gözükmektedir. Biri akıl ise diğeri de şiddettir, kaba güçtür diyebiliriz.

Şiddet; salt kaba güç gibi algılanmamalı her zaman. Sanatçılar ve sanat eserleri de buna çanak tutabilir. Şöyle bir Amerikan filmine, şöyle bir arabesk müziğe ya da pop müziğe bir göz atalım, bir kulak verelim, ne demek istendiği hemen anlaşılır. İçimizdeki ben'i olumsuz yönde kışkırtan her tür ürün, tıpkı kol gücü gibi şiddeti imler ve en az onun kadar da etkili olur, olabilir.

Akıldan doğan kuvvetin tek kaynağı ise eğitimidir herhalde. Eğitim akıllı güçlendirmeye yarar. Akla dayanan güç, şiddete dayanan güce oranla hem daha uzun ömürlüdür, hem de hiçbir kurnazlığa kaçmadan savunulabilir, hatta savunulmaya bile gerek olmadan kabul görür. Bu nedenle de er ya da geç, akıl gücü kaba gücü, şiddeti yener. Tarih bunun örnekleri ile doludur.

Kimi insan aklın varlığını doğal bir olgu gibi kabullenip olduğu kadarından memnun ve mutlu yaşar, bundan da öte onunla öğünüp o akıllı satmaya kalkar. Oysa 'bakir akıl' sahibine bile yarar sağlamaz, onu küçük düşürür. Eğitilmemiş aklın bir değeri olmasa gerek.

Eğer sanatçı ve ürünü, hem alıcılarının hem de potansiyel alıcılarının akıl gücünü geliştirebiliyor ve yönlendirebiliyorlarsa, bu güçlerine yeni güçler katabiliyorsa, bu sıfatları, yani hem sanatçı hem de sanat eseri sıfatlarını hakkıyla kazanabilir. Yoksa bir moda, bir medya sıfatı gibi iş görürler; ve umduklarından, belediklerinden çok daha kısa ömürlü olurlar.

Zannederim ki her sanatçı, alıcısına bir katkı getirmek ister. Ona, ya estetik kaygı açısından ya ileti açısından, hatta her ikisi açısından bir eklemede bulunmayı ister, istemelidir de. Fakat bu isteğini gerçekleştirmede ortaya çıkabilecek en büyük sorunlardan biri (kanımca ilki), içinden çıktığı, onu sanatçı yapan toplumun, toplumunun kabul etmiş olduğu değerleri doğru saptayamama ve doğru saptayamadığı için de doğru tanımlayamama yatar. Bu başarısızlığın temel nedeni bu değerlerin altında yatan etiği yakalayamamadır, yakalayamamalarıdır. O halde etik (ya da etik) ile sanatçı ve onun ürünü arasında doğrudan bir bağ vardır.

Etik denince hemen akla 'iyi' gelmemeli. Hele güzel, doğru, uygun, hatta lezzetli gibi kavramlar yerine bile, iyi sözcüğünün kullanıldığı bizim gibi ülkelerde, hiç gelmemelidir. Albert

Camus şöyle der *Veba* adlı yapıtında; “Dünyadaki kötülük hemen hep, bilmemekten gelir; iyiyi isteme de aydınlanmamışsa kötüyü isteme kadar zarar verir”.

Burada sözü edilen aydınlanma, ETİK adlı bölümde sözü edilen insan-insan ilişkisinden ortaya çıkar. Ayrıca yine bu aydınlanma, İoanna Kuçuradi’in *Etik* adlı kitabında belirttiği gibi, iki anlamda aydınlanma girişimidir. Bunlar, yine Kuçuradi’ye göre, “yaşarken doğru veya değerli eylemlerde bulunabilmenin, bir bilgi sorunu olduğu, birkaç çeşitten bilgiye bağlı bir sorun olduğudur; Geç kalmadan -çok genç yaşta- onunla hesaplaşmayı gerektiren bir bilgi sorunu”.

İyi niyet, tek başına yeterli değildir. Yani iyi niyetle yapılan bir eylem, sonuç olumsuz olduğunda, sahibini bağışlatmaz. Sözgelimi, bir gazete haberi olarak öğrendiğimiz şu durum iyiyi ve iyi niyeti bize çok iyi bir şekilde açıklar: Gece dışarı çıkmak zorunda kalan bir anne-babanın, kömür sobasının sıcak ortamında uymakta olan çocuklarının üzerine kapıyı kilitleyip onları güven içinde bırakmaları ve bir süre sonra sobadan çıkan gazla zehirlenen çocukların dışarı çıkamadıkları için yataklarında ölmeleri...

Etik, eninde sonunda bir ilişki olarak karşımıza çıkar, bir ilişki olarak varlığını ortaya koyar.

Kuçuradi, “etik ilişkilerde tek ipucu -tek veri- kişilerin başka kişilerle ilişkilerinde veya durumlarda eylemleridir” der. Yine Kuçuradi’ye göre, etik ilişkilerin bilgisi, insanlara bakarak ve yazın yapıtlarının bölgesinde dolaşarak ortaya konabilir.

Şüphesiz sadece yazın sanatının ürünlerinde değil, gerçek sanatın her ürününde bu etik ilişki ortaya konabilir ve bizler tarafından da bulunabilir.

Her sanatçı, hem ikili ilişkileriyle dolaysız, hem de ürünleriyle dolaylı ilişki içindedir, diğer insanlarla. Üstelik dolaylı ilişki-

sinde karşı tarafının kim olduğunu, bu ilişkinin nerede ve ne zaman kurulacağını bile bilemez. Bilemez, ama kestirebilir, kestirmek durumundadır, eğer etik ilişkilerinde istendik bir konuda kendini bulmayı bekliyorsa. Sanatçıyı toplumun önünde yapan da galiba bu, kestirebilme özelliğidir.

Hiçbir sanatçı, salt sanat adına eylemde bulunamaz; çünkü bu etik ilişkiler onu bağlar. Önce etik ilişki, sonra sanat gelir. Başka bir ifadeyle, salt sanat adına eyleme, sanatın var ettiği, sanatla varolan etik ilişkilere uymak demektir. Sözelimi bir büyükşehir belediye başkanı, salt kendi kişisel sorunları nedeniyle (çünkü, kültüre karşı gelmenin altında daima bir kişisel sorun yatar) şehrinin amblemini değiştirmeye kalktığında ve bunun için de salt kişisel bir şartname duyurduğunda, artık buna, sanat adına başvuru yapılamaz. Yapıldığında etik ilişkiler ve etik değerler hiçe sayılmış olur ki bu, sanatçısını hiç de kıvanç duyamayacağı bir duruma sokar.

Her türlü ilişki altında, etik ilişki yatar. Bunu, öncelikle fark etmeyen, hissetmeyen sanatçı kısır bir döngü içinde buluverir kendini.

Weber, daha 1918'lerde, inançlarla sorumlulukları birbirinden ayırmıştır. Yukarıdaki örnekte, politikacı bunu beceremiyor olsa bile, sanatçının becerebilir durumda olması, ona yakıştırılmış bulunan sifata uygun düşer. Eğer bir kimse (sanatçı bile olsa) inançlarını sorumluluğunun üzerine taşırmışsa bağınaz insan demektir ve er ya da geç, bunun ceremesine katlanmak zorunda kalır. Bir sanatçı için en büyük cereme, unutulmaktır, sanat ürünlerinin yok sayılmasıdır. Sadece siyasi tarih değil, sanat tarihi bile bu türlerin örnekleriyle doludur.

Otoriteye karşı gelmek ya da bir otoritenin yanında olmak, inanç gerektirebilir, ama insan haklarına dönük olmak, inanç

değil, sorumluluk gerektirir. Eşitlik sözgelimi, ancak sorumlulukla gerçekleştirilebilir. İnanç ise eşitliğe ket bile vurabilir. Bundan daha da emin olmak istiyorsak şöyle bir çevremize bakalalım, yakın geçmişimizi özetleyen tarih yazılarında şöyle bir dolanalım. İşte sanatçının etik ilişkilerinin altında yatan etik ilkeler, bu tür yapılarda, etmelerde kendini, kendi farkına varmasa bile fark ettiriverir.

Etik, bir bilme durumuydu, bunu daha evvel de vurgulamıştık. Eğer inançla sorumluluğun bilincinde değilse bir sanatçı, etik adına etik değerleri yıkmaktan başka bir şey yapmaz, yapmaz bir duruma da düşebilir.

Rönesans sanatı, bir açıdan da, inançlarla sorumluluğun birbirinden ayrıştırılabilmesinin kanıtı olarak bu büyük ismi var edebilmiştir. Eğer ülkemizde de, sanatın, çağdaş ve çağcıl bir duruma geçmesi isteniyorsa öncelikle sanatçılarımızın, bu iki bilginin (inançla sorumluluk bilgilerinin) edimleri içinde olduğunu kanıtlamaları kaçınılmaz gözükmektedir.

Günahlarla ayıpları, ayıplarla suçları doğru bir şekilde birbirinden eyleyemeyen bir sanatçı, asla toplumuna yol gösterici olamaz, olanı da yoktur.

Sanatçının dolaylı ve dolaysız ilişkilerinde ayrı ayrı sorumlulukları vardır. Dolaysız ilişkiler kişisel bir sorun gibi gözükür. Oysa dolaylı ilişkileri, yani sanat ürünüyle oluşturduğu ilişki, sanatçı sıfatıyla kurduğu bir ilişkidir ki ona çok daha farklı ve çok daha ağır sorumluluklar yükler. Biz sanatseverleri, biz alıcıları ilgilendiren de bu dolaylı, yani sanatçı sıfatıyla oluşturduğu ilişkilerdir, eylemleri ve tutumlarıdır.

Sanatçının sözü edilen eylemlerinin üç ögesi vardır. Kuçuradi, bu ögeleri şöyle sınıflar *Etik* adlı kitabında:

Yapma, Değerlendirme, İlgili yaşantı aşamaları.

Sanatçının her *yaptığının* (yinelemenin gereği yok herhalde, dolaylı yaptığı demek istenmektedir ve bundan böyle de hep buna getirilmektedir), altında en temelinde iki etik değer yatar. İlki, içinden çıktığı sosyo-kültürel toplumun değerleri, diğeri de potansiyel alıcılarına duyduğu saygı. Bu iki etik değer vazgeçilemez iki önkoşul gibi çalışır daima.

Yalnız bu noktada bir kez daha vurgulanmalıdır ki, içinden çıktığı sosyo-kültürel toplumun değerleri dendiğinde, inançlarla sorumluluğu birbirinden ayırarak bu değerleri düşünmek gerekir. İnançların eskiyebileceği, inançların çağa uygun bir hale getirilmesi gerektiği, inançların, o toplumun her bir bireyini bağlamayacağı daima hesaba katılmalıdır. Bunları bilgisine soka-mayan bir sanatçı talebe göre arz yaratan, sıradan bir mal yaratan bir üretici olmaktan öte gidemez. Etik değerler, inançları aşar, onlara rağmen insan haklarını öne alır.

Sanatçının eylemleri, kimi zaman doğrudan bir ürüne dönük olmadığı halde yine sanatsaldır, yine sanat adına olabilir. Örneğin sanat üzerine eleştirileri, örneğin sanatsal görüşleri, yaklaşımları... Bu tür eylemlerde de sanatçı sıfatı ön planda olduğu için, belirtilen etik ilkelerin kıskacında değerlendirilir. Yani, bir sanatçının yaşamının büyük bir kısmı, yaşantılarının hemen tümü bu temel iki etik değerlerin etkisi altındadır. Sanatçı olmanın zorluğu da herhalde buradan kaynaklanır.

Bir sanatçının sanatsal yargılarını sık değiştirmesi, eleştirilerinde kimi zaman şöyle, kimi zaman böyle davranıvermesi bir etik değer sorunu olmaktan çok bir kişilik sorunu oluverir. Yani, etik ilkelerle olan bağı üzerinde tartışılmaz, kişilikli olup olmadığı üzerinde tartışılır. İşte etik değerler, böylesine güçlü yargıların meydana çıkmasına neden olur. Yani etik değerlerden yoksunluk, kendini kişiliksizlik şeklinde bile ortaya koyabilir.

Eylemin ikinci ögesi kabul edilen *değerlendirme* de bir bilme sorunudur tartışmasız. Değerlendirme de, yine Kuçuradının sınıflamasıyla iç içe, birbiriyle sebep-sonuç ilişkisine bağlı üç aşamadan oluşur. Bunlar;

Anlama, eylem veya tutumun nedenini iyi bilme.

Eyleme seçeneklerini bulma ve bunların özelliklerini; varlığının ve yokluğunun nelere sebep olabileceğini bilme.

O eylemin insanın değeri ile ilişkisini bilme.

Değerlendirme ve değerlendirme aşamaları, bir sanatçı tarafından biliniyorsa o sanatçının bir önyargı gibi ortaya attığı ‘halkım bundan hoşlanıyor’ ya da ‘insanlar bunu böyle seviyor’ gibi fetvalarının ne denli ‘abes’ olduğu hemen anlaşılır ve böyle peşin hükümlerden derhal vazgeçilir.

Sanatçı, hem kendi tutum ve davranışlarını hem de ürünüyle ortaya koyduğu (sözgelimi bir roman kahramanı aracılığı ile ortaya koyduğu ya da bir resimle ilettiği) tutum ve davranışları doğru değerlendirmek durumundadır. Hatta daha güçlü bir ifadeyle eylemelerinden, eyletmelerinden önce değerlendirme işlemini gerçekleştirmek zorundadır.

Neyi, niçin yaptığını ve bunun insan ve insana bağlı değerlerle doğrudan ilişkisini sağlıklı değerlendirememek, sadece sanat eserini değil, sanatçısını da yok eder. Ünlü popçumuz Tarkan’ın bir söyleşide yaptığı terbiyesizlik, onu bir süre yok etmiştir, hatırlanacağı gibi.

Tutum ve davranışlarımızda, genel olarak hepimiz doğru bir yolda hareket etmek isteriz. Fakat unutulmamalıdır ki bu doğru, ya sorgulamadan bize öğretilendir ya da kendi deneyimlerimizden sonra, kendi kendimize bulduğumuzdur. Oysa bu iki yoldan elde edilen doğru, bir ikinci kişi için doğru olmayabilir. Fakat etik değerler, dolayısıyla bu değerlerin insan haklarıyla olan ilişki-

si, akıl alanın sınırları dâhilinde kalındığında, herkes için aynıdır, aynı olmak durumundadır. Bu nedenle, sanatçı kendi doğrusuna göre değil, etik ilkelere göre tutum ve davranışlarda bulunmak ve bu tutum ve davranışları değerlendirmek zorundadır.

Değerlendirme, bir anlamda da seçenekler arasında en uygun olanını bulup çıkartma, çıkartabilme demektir. Bu ise dönüp dolaşıp yine *bilgi* sorununa götürmektedir bizi: Ne denli çok bilinirse, o denli de isabetli değerlendirme yapılabilir.

Nihayet eylemin üçüncü ögesi olan *ilgili yaşantı aşamalarına* geçebiliriz. Tıpkı kişilik gibi, etik eylemler de bir tutarlılık, bir denge gerektirir. Bir sanatçının, sanatsal yaşantıları (deneyimleri, tecrübeleri) ya birbiriyle tutarlı olmalıdır ya da olumlu anlamda aşama gösterdiği için birbirinden farklı bir görünüm sergileyebilmelidir.

Kimi zaman teknik becerisi geliştiği, kimi zaman da dünyaya bakışı geliştiği için, bir sanatçı, etik ilkeleri daha anlamlı bir şekilde uygulayabilir, uyguladığını yapıtlarıyla sergileyebilir.

Yaşantılarımız bizi, hem bilgili kılar hem de bilginin bir türü olan ders almamızı olanaklı kılar. Bunun içindir ki sanatçılar, daima yeni ve farklı yaşantılara açık olmalıdırlar. Bu etik ilke açısından da kaçınılmaz gibi görünmektedir. Bir kez daha yinelemek de fayda görüldüğü gibi, sanatçı, atölyeye tıklıp kalmakla değil, atölyeden dışarıya taşabilmekle bu edinimleri gerçekleştirebilir.

Etik ilişkiler, kesin bilgiye dayandıkça bir anlam kazanır. Kesin bilgi ise doğruluğundan kimsenin kuşku duymadığı, duymayı aklından bile geçirmediği bilgidir. Kesin bilginin edinim yolu ise karşılaştırma ile deneme ve sınamadır öncelikle.

İnsana bağlı değerler, bu değerlerin kendi, bir sanatçı için, ne denli kesin bilgi niteliğinde olursa o alana yapacağı katkı da o denli etkili olur.

İnsana bağı değerler; o türü, diğr varolanlardan ayrıcalıklı kılan değerlerdir. Örneğin özgürce düşünme, hiçbir canlı için değıl, fakat insan için söz konusudur ve insanı, organik tabakada yer alan diğr tüm canlılardan ayıran bir niteliktir, bir değırdır. Adalet, bir insana bağı değır aracıdır ve herkes için eşit çalışırssa insanın, sözgelimi özgür olma değırine bir hizmette bulunabilir. Saygı, dürüstlük, güvenilirlik vb. kavramlar sadece insanlar içindir ve onlara bağı haklardır. İnsanlık tarihi ile başlamıştır ve değışmeden de devam etmektedirler. Bu değırlerin aslını bilemeyenler için, aslına inemeyenler için, bu kavramların yorumlanışında ortaya çıkan farklılıklar, o değırin kendi farklılıklarınımış gibi algılanabilir. İşte bu algılama hatası yüzündendir, yaşanılmakta olan her türlü kaos.

Etik değırler, insana bağı olan değırlerdendir; yani insanı insan yapan değırlerden bir grubunu da etik değırler oluşturur.

Etik değırler, hem etik kişı değırleridir hem de bu kişilerin ilişkisinden doğan etik ilişki değırleridir, Kuçuradi'ye göre.

Bir insanın etik ilişki de bulunabilmesi için, her şeyden önce etik kişı değırlerine sahip olması gerekir. Kiminle ilişki içinde olursa olsun, bu değırlerini koruyabilen, hatta bu değırlerden karşısındakinin de yararlanmasını isteyen, bekleyen kişı etik bir kişilik göstermektedir denebilir.

Sanatçı, gerçekten sanatçı ise önce bir etik kişiliğe sahip olduğunu kanıtlamalı, sonra da alıcılarıyla, ürünleri aracılığıyla etik ilişkiye girebilmelidir. Alıcılarını doğrudan etkilemeyen dolaysız ilişkilerinde, ne yaptığı, ne yapmadığı, belki paparazzileri ilgilendirebilir, ama alıcılarıyla kurduğu ilişkiyi ilgilendirmez. Yeter ki bu ilişkileri birbirinden ayırabilsin, birbiri adına kullanmasın.

ETİK DEĞERLER VE SANATTA KOPYALAMA

Yirminci yüzyıldan çağımıza gelen en önemli teknolojik gelişme, sanırım, ‘kopyalama’ ve bunun yarattığı etik sorunlardır.

Önce belli hayvanlar üzerinde denenen ve sonra da insana aktarıldığı ya da aktarılacağı, aktarılabileceği söylenen bu buluşun insanlık tarihi için, belki ikinci bir Rönesans olacağı da iddia edilmektedir.

İnsanlık tarihinde, altı çizilen her teknolojik gelişmenin sosyo-kültürel yaşamı ve insana bağlı değerlerin yorumunu da zaman içinde değiştirdiği ve bu değişikliğin, hümanist bir açıdan bakıldığında, hep olumlu sonuçlar vermediği bilinmektedir: Yeraltı dünyasının keşfi, elektriğin bulunması, atomun parçalanması gibi pek çok örnek verilebilir bu konuda.

‘Kopyalama’ da daha şimdiden, sonuçları tam alınmadan, insan ve insana bağlı değerler açısından yeni, yepyeni sorunlar yaratacakmış gibi görünmektedir.

Teknolojik gelişmelerin, daima bir gereksinim sonunda ortaya çıktığı düşünüldüğünde, yani önce talebin olduğu, sonra da arzın yaratıldığı hesaba katıldığında, olumsuz sonuçları ortadan kaldırmak için, belki de daha talep aşamasında, bu talebin, taleplerin altında yatan etik değerleri incelemek yerinde olacaktır.

İnsan niçin ‘kopyalama’ya gereksinim duyar? Acaba bu onun doğasında mı var? Alışkanlıklarından kolayca kopamaması ya da yeniye açık olamaması mı? Yoksa tembelliğinden, farklı bir şeyi öğrenmeye karşı koyması mı? Belki de belli otoritelerin egemenliklerini sürdürebilmesi için birbirinden farksız prototipler yaratmak isteğidir biz insanları kopyalamaya iten.

Teknolojinin bu yepyeni bulgusunun, insanlık tarihine bakıldığında hiç de yeni olmadığı görülebilir. Eski Mısır uygarlığında, daha Eski İmparatorluk döneminde (İÖ 2500’ler) de özellikle heykel sanatında inanılmaz bir yetkinliğe ulaşılmış ve adeta seri üretim şeklinde tanrıların, firavunların heykelleri yapılmıştır farklı ustalar tarafından. Antik Dönemde de Latin ve Yunan Uygarlıklarında (İÖ 3000’ler) aynı olguya, bu kez de başka yerlerde ve başka topluluklarda rastlanmaktadır. İlkçağ Avrupa’sında, gelişen klasik heykel sanatı, Ortaçağ’da da devam etmiş, özellikle dini ve mitolojik tasvirler, sayılamayacak kadar çoğaltılarak, hatta kelimenin tam anlamıyla kopyalanarak tüm Pagan ve Hıristiyan âlemine yayılmıştır. Rönesans, heykeldeki bu yetkinliği resim sanatına da taşımış ve özellikle dini tasvirler, sadece ustaların ve atölyelerinin bir standardı değil, tüm insanlığın klişe tipi olarak ortaya konulmuştur.

Belli inançların, belli değerlerin belli otoritelerce, belli topluluklarda değişmez bir norm olarak kabul edilebilmesi için bu yola başvurulduğu, artık iyice bilinmektedir. Zeus heykelini ya da Afrodite heykelini nerede görsek tanıyıvermemizin altında bu erek yatmaktadır. Ya da İsa Peygamberi belli bir biçimde düşünmemizin nedeni olarak, yüzyıllardan bu yana kopyalanan heykel ve resimler gösterilebilir.

Niyet ne olursa olsun sanatta kopyalama adeta insanlık tarihi kadar eskidir. Bu kopyalama çağımıza kadar iki anlamda süre-

gelmiş ve her iki anlamıyla da ‘caiz’ bulunmuştur. Birinci anlamı, sanat eserinin tıpa tıp kopyalanması, ikincisi ise belli bir sanatçının tekniğinin, üslubunun ya da özgünlüğünün aynen benimsenmesi. İlkine tanrıların ya da tanrılaştırılmış otoritelerin heykelleri, resimleri örnek olarak verilebilir, ikincine de sözgelimi, Rembrandt ya da Mimar Sinan gösterilebilir.

Aydınlanma Çağı’na kadar, gerek heykel gerek resim, hatta bugün sanat eseri diye tanımladığımız tüm yapıtlar, salt sanat adına üretilmemektedir. Bu ürünlerin iletisi, kendi varlıklarının önünde kabul edilmektedir ve bir aracı olmaktan sıyrılıp amaç haline gelmemektedir, gelememektedir. Bugün biz onları müzelerde, özel yerlerde koruyorsak, bunun nedeni onlara yüklediğimiz değerin değişmesindendir. Yani bizim değişmemizdir, bizim onlara farklı bir değer yüklememizdir.

Etik ilişki kapsamı içinde inançlara olan gereksinim ve bu gereksinimlerin nesnelleşmiş haline olan saygı, pek çok ürünün sanat eseri olarak kabul edilmesine ve ona ‘tek, özgün ve yeni’ muamelesi yapılmasına neden olmaktadır. Sözgelimi, ‘Anadolu’da yüzlerce Eros heykeli var ve birbirinin aynı’ diyerek onları değersiz saymayız, sayamayız. Ya da Selçuklu, Osmanlı çinileri, hemen her yerde birbirinin aynı olduğu için bir miktarının yurtdışına çıkarılıvermesini bağışlayamayız. Onları doğru değerlendirebilmek onlarla kurduğumuz etik ilişkilerin kaçınılmaz bir sonucudur. Bu sanat eserlerinin iletilerine, bu iletilerin iletiliş biçimlerine ve bu biçimleri bulanların zekâsına gösterdiğimiz saygı, o yapıtları değerli kılmaktadır.

Sanat eserlerini değerli bulmak, değerli oldukları söylendiği için değil, yani ezberleme bir değerlendirme şeklinde değil, özümseyerek, belli sebep-sonuç ilişkisini kendimiz kurarak, kendi edinimlerimizi kendi aklımızla kullanarak ortaya çıkarsa bir anlam taşır, bir etik değer olarak gözüktür. Aksi halde sanat, salt

bir nesne olarak varsayılır; ve onun, örneğin Antalya Müzesi'ndeki bir heykelle Bergama Müzesi'ndeki bir heykelin, birbirinin kopyası olması nedeniyle değersiz olabileceği yargısı çıkar. Mimar Sinan'ın yapıtlarının birçoğunun, kimi 'aklievvellerce' kopyalama olduğu için değersiz sayılması, o kişilerin etik anlayışları dışında hiçbir anlam taşımaz diye düşünüyorum.

İşlevselliği, sanatsal değerlerinin önünde olan yapıtlardaki sanatsal değeri, onlarla kurduğumuz etik ilişkiler sayesinde bulabiliriz. Bir sanat eseri ile teke tek ilişki kuran bir alıcının kişisel nitelikleri, özel koşulları o kişinin tutumunda, değerlendirmelerinde ve inançlarında büyük rol oynar. Bu özel, özgün tutumlar, 'ben' ya da daha iyi niyetle 'biz' kavramlarını ön plana çıkaracağından değerlendirmede ve o yapıtlara karşı takınılan tavırda, çıkarıcılık egemen olmaya başlar ki bu da doğru değerlendirmeye ket vurur. Bir yetkilinin, bir cami kapısını, bir yabancı ülke temsilcisine armağan etmesindeki mantık bu tür bir etik ilişki, daha doğrusu etiğe girmeyen bir ilişki sonunda gerçekleşebilir ancak.

Bugün ise Akıl Çağı'ndan sonra benimsenen tavra ve değerlere göre, bir sanat eseri, kendinden başka herhangi bir şeyi amaçlamaz; yani bugün sanat bir araç değil bir amaçtır. Böyle bakıldığında onun varlık nedenini, varlığını, bir Rönesans resmi ile aynı şekilde ortaya koyamayız, aynı şekilde değerlendiremeyiz. Yani Rönesans döneminde de görülen kopyalama mantığı, kopyalamanın amacı bugün geçerli sayılamaz. Rönesans, bize, sadece sanatta bir gelişme sunmamış, aynı zamanda bize unutulmuş Hümanizmi yeniden, hem de farklı bir değerlendirme ile sunmuştur. Esas olan, sanat eserleri karşısında bugünkü tavrımızı belirleyen de bu anlayıştır, bu anlayış olmalıdır.

Çağdaş ve çağcıl sanat kuramlarına göre bir ürünün sanat eseri sayılabilmesi için, öncelikle onun belli bir 'kişi' tarafından var edilmiş olması gerekmektedir. Yine bu kuramlara göre, sa-

natçı sıfatı verilen bu kişinin yarattığı ürünün ‘tek, özgün ve yeni’ olması gerekmektedir. Yani, kısaca bir sanat eserini, öncelikle sanat eseri olarak tanımlayan bu dört temel niteliktir. Bir yapıtın sanat eseri olup olmadığını yargılamada temel ölçüt bu dört basamaktan oluşmaktadır diyebiliriz. İkinci adımda ise, onun ‘ne kadar sanat eseri olduğu’ sorgulanabilir. Burada da farklı bir değerlendirmeye geçmek kaçınılmazdır. Sanat eseri kabul edilen o ürünün yarattığı estetik kaygı ile alıcısına verdiği ileti böyle bir değerlendirme için ölçüt olarak kabul edilebilir.

İlk değerlendirmede kendi donanımımız, ikinci değerlendirmede ise buna ek olarak o sanat eserinin alanına giren diğer sanat eserleriyle bir karşılaştırma gerekli ve yeterlidir. Her iki ölçümlemede de etik değerlerimiz bizim tüm tutum ve davranışlarımızın temelini oluşturacaktır tartışmasız. İster sanatçı olalım ister alıcı, fark etmeksizin önce insan olarak bu etik değerlerin bilincinde olmamız kaçınılmaz gibi görünmektedir: Doğru olanı yapma...

Böyle bir ilişkide doğru olanı yapma, çağdaş ve çağcıl sanat kuramlarının, yukarıda belirtilen ölçütlerinin bilincinde olma ve bunları doğru kullanabilmedir en basit ifadesiyle. Bütün bunlar göz önüne alındığında, çağımızda sanatta kopyalamanın söz konusu bile olamayacağı hemen söylenebilir. Çünkü kopyalama, temelinde kişiliği yok eden bir olgu olarak karşımıza çıkıverir. Yani kopyalama, kişiliksiz olmayla eşanlama gelir.

Bir sanatçıyı, bizlerden farklı ve ayrıcalıklı kılan, onun kişiliğinin oluşmasında, bizdekinde bulunmayan sanatsal yaratıcılık ve el becerisidir. Yani, yapmayı bilebilme ve ne yapması gerektiğini kestirebilme...

Biz alıcılar bir sanat yapıtının karşısında, onu değerlendirirken önce yapıtın verilışindeki ustalığa, sonra da bu ustalikle ne verildiğine bakanız. Eğer yapıt, ikisinden de olumlu bir değerlendirmeyi

hak ediyorsa diğerk niteliklerine bakmaksızın sanatçısının kişiliğine saygı duyarız, onu ayrıcalıklı kılarız. Aksi durumda ise yapıtı değersiz kılmadan önce, sanatçıyı değersiz kılar, sanatçı sıfatını hemen ondan kaldırır, daha da ileri, olumsuz başka sıfatlar yükleriz.

Bir sanatçının, kendi sanat eseriyle kurduğı etik ilişkide, belki de ilk adım, yapılması gerekenin bilinmesi ya da ne yapılması gerektiğini bilmesidir denebilir. Burada ‘bilme’ iki anlam taşır; hem yapılmış olanları bilme hem de yapılmış olanlardan farklı nasıl yapılabileceğini bilme. İsaletli karar, bir sanatçı için, hem yaratıcı yeteneğine, hem yapabilme yeteneğine, hem de bilgisel yeteneğine bağılıdır hiç şüphesiz. Tüm bunlar da bir diğerk ilişki ile bağımlıdır, bağımlı olmak zorundadır. O da, o sanatçının potansiyel alıcıları ile kurduğı, kurması gerektiğı etik ilişkiye... Hiçbir sanatçı alıcısına saygısızlık yapamaz. İşte kopyalama, saygısızlığın belki de ilk akla gelen türü olmaktadır. Bu saygısızlık, aslında kendine, kendi kişiliğine saygı duymamasından doğan bir durumun hazin sonucu olarak tanımlanabilir.

Bir sanatçı, çıkarıcı düşüncelerden arınık olsa bile, hatta bundan da öte, alıcılarında olumlu bir katkı yaratmış olsa bile, zaman içinde, yapıtının bir kopyalama sonucu olduğı anlaşıldığında, daha önceden alıcıları ile kurmuş olduğı doğru ilişki, etik bakımdan hiçbir değeri olmayan bir ilişki tarzına dönüşüverir ve sanatçı hemen dışlanır. Bu durum, sadece sanatçı ile alıcısı arasında olan bir ilişki türü değildir şüphesiz. Günümüzde ne yazık ki bilim alanında da gözlemlenebilmekte ve zaman zaman basın ve yayın organlarınca bu tip, etik dışı tutumların varlığı teşhir edilmektedir.

Sanatta, birbirinden çok farklı anlamlara gelen iki tanımlamayı çok iyi ayırt etmek gerekmektedir. Bu iki tanımlamaları kısaca şöyle belirtebiliriz: Kopyalamak ve kopyasını yapmak.

Kopyasını yapmak, özellikle 20. yüzyılın ortalarında alıcıların talebine uygun olarak ve ticari nedenlerle Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygınlaşmış bir sanat yöntemidir. Bundan önce ve hâlâ, kimi sanat atölyelerinde, salt eğitim amacı ile ve sanatçı adaylarının el becerilerini ve görme yetilerini geliştirmek için uygulanmakta olan bu yöntem, alanında isim yapmış, ekol yaratmış ünlü sanatçıların ve bilhassa ressamların yapıtlarının kopyalarını yapmak anlamına gelmektedir ve kimi zaman da yeğlenen bir usuldür. Bu tür çalışmalarda, hem eski sanatçının adı geçer hem de kopyasını yapanın; yani bir kopya ürünü olduğu açık ve seçik olarak belirtilir.

Kopyalama ise ilk tanımdan, hem niyet hem de sonuç olarak çok farklı bir işlemdir. Kopyalama, temelde, iki nedene dayanıyormuş gibi gözükmektedir: ya yaratıcı gücün kısırlığı, ya yapabilme bilgi ve becerisinin azlığı, ya da her ikisi. Ama ister bu, ister şu olsun arkasında bir kişilik sorunu, bir etik değer kısırlaşması olduğu söylenebilir.

İster bilinçli ister bilinçaltı bir tutumla olsun çıkarıcı, özellikle de maddi çıkarıcı bir nedene oturtulan kopyalama, sanatta, kimi zaman esinlenme, etkilenme, şiddetli etkilenme olarak tanımlansın yine de alıcılarıyla kurduğu, kuracağı ilişkilerde sanatçının etik değerleri hiçe saymasından başka türlü yorumlanamaz. Burada bir ürün, bir resim, bir seramik, bir heykel ya da sanat alanının diğer ürünü kopyalanmıştır; ama alıcılarına, özgün ve yeni diye sunulmaktadır.

Değer bilgilerinden yoksunluk, sanatçıyı kısa bir dönem için maddi ya da manevi yönden zengin bile yapabilir. Ama bir sanatçının esas ereği, yapıtlarının kalıcı olması ise bu, değer yoksunluğu nedeni ile mümkün olamaz ve sanat tarihi bunun örnekleriyle doludur.

Sanatta kopyalamanın altında yatan temel nedenlerden biri de sanatçının, alıcılar ve onların sanatsal bilgileri üzerine oluştuğu yanlış varsayımlardır: ‘Nasıl olsa bilmez’ ya da ‘nereden bilebilecek ki’ gibi, oldukça sığ ve saf yargılarla kopyalama yapılmaktadır. Bu tutuma sadece ülkemizde değil, dünyanın her tarafında, ne yazık ki rastlanabilmektedir.

Bu tür bir bakış açısı, kimi sanatçıyı kopyalamada iki farklı yola itmektedir; ya kendi, kendi adına bir başka sanatçının yapıtını yinelemekte ya da bir başka sanatçının yapıtlarını, tıpkı o yapmış gibi tekrarlamakta ve onun adına piyasaya sunmaktadır. Bu ikincisine örnek olarak ülkemizde yapılmış olan Fikret Mualla resimleri ya da Orhan Peker resimleri gösterilebilir.

Başka bir kopyalama yolunu da burada ayrıca vurgulamak gerekir diye düşünüyorum. Bu yolda, salt talep nedeni ile bir sanatçının kendi yapıtlarından kimilerini kopyalaması, hem de birden fazla kopyalaması söz konusudur. Özellikle resim ve seramik sanatında çok aşırıya kaçan bu tutuma, alıcı talepleri neden olarak gösterilmekte ise de kanımca, bunun da altında yine sanatçının etik anlayışı yatmaktadır. Böyle bir eylemde zaman zaman rastlanabilen psikolojik nedeni, belki de ayrı tutmak gerekebilir. Kimi sanatçılar, bazı yapıtlarıyla kurdukları bağımlılık nedeni ile bu tür yapıtlarını elden çıkaramaz ve cezbedici, iğfal edici talep karşısında da kopyalarını yaparlar. Burada kopyalanan yapıt, sanatçada kalır ve adeta bir arşiv değeri kazanır. Böyle bir tutum, sanatçının psikolojik yapısı ile etkilidir, etik değerleriyle değil herhalde.

Ülkemizde, bazı inançların yanlış yorumlanması, bazı deyişlerin farklı algılanması sonunda, özellikle plastik sanatlar çok geç hak ettiği yere oturtulabilmiştir, hatta oturtulmaya çalışılmaktadır. Bu olgunun kaçınılmaz sonucu olarak da geçmişi olmayan kimi sanat türlerinin birden ortaya çıkması, ‘batılılaşma’

anlayışı içinde bir zorunluluk olarak kabul edilmiştir. Batılılaşmayı, batılılar gibi olma, tıpkı onlar gibi eyleme şeklinde algılayanlar, yani batılılaşma ile çağdaş ve çağcıl düşünmenin, düşünebilmenin imlendiğini kavrayamayanlar, tek yolu batıyı taklit etme, batıyı kopyalama olarak görmüşler; ve bu yolla, örnekleri inanılmayacak kadar çoğaltılabilecek ürünler vermişlerdir.

Sanatta kopyalama, birebir, adeta tıpkıbasım gibi olmak durumunda da değildir. Ana hatlarıyla çakışması bile, kopyalama sayılması için yeterli olabilir. Sözgelimi, bir kahramanlık öyküsü anlatan resimde, yine sözgelimi Fransız bayrağı yerine Türk bayrağı koymak, Fransız askeri üniforması yerine, Türk askeri üniforması yapmak onu özgün resim haline katıyen getirmez ve yine de kopya sayılır, kopya olur.

Sanatta, öz ve konudan çok biçim, kopyalamada esas kıstas kabul edilmektedir diyebiliriz. İçerik, kopya nedeni olsa bile bunu kanıtlamak oldukça zor olabilir, ama değerlendirenlerde yine de iz bırakıcı bir kuşku yaratır.

Sanatta kopyalama, çağımızın, sosyo-ekonomik bir zaafı olduğu kadar, bu zaafın yarattığı kişilik sorununu da temsil etmektedir. Hem sanatçının hem de her şeye rağmen bir emek ürünü olan ve bir ekonomik değeri imleyen yapıtın yok olması, yok sayılması sonucunu doğurur er ya da geç. Ama, ne yazık ki yine de kendi kuşağına ve kendinden sonraki kuşağa örnek oluşturur.

Kopyalamanın önüne geçmek için yasal yaptırımlar konmuştur şüphesiz. Fakat bunlar, şu ya da bu nedenlerle çalıştırılmamakta, çalıştırılmamakta veya çok yavaş çalışmaktadır. Oysa kopyalamanın önüne geçebilmede en etkin yol, insanlara öğretilebilecek, özümsetilecek etik değerler ve onlara kazandırılacak kişilik olmalıdır kanımca.

PLASTİK SANATLAR VE ELEŞTİRİ

Eleştiri, günlük dilde bazen tek başına, bazen de ‘eleştirel yaklaşım’, ‘eleştirel bakış’ gibi tamlamalar şeklinde çok sık kullanılan sözcüklerden biridir. Kimi zaman da eleştiri, ‘yorum’, ‘fikir yürütme’, hatta ‘yergi’ ile eş anlamlıymışçasına kullanılır.

‘Dost acı söyler’ gibi bir özdeyişin ya da ‘eleştiriye hiç katlanamaz’ gibi bir yargının, eleştiri ile gerçek ilişkisi nedir acaba? Günlük dilde bile pek açık seçik gözükmeyen eleştirinin, plastik sanatlar söz konusu olduğunda daha da karmaşık bir hal alacağı tartışma götürmez. Bunun için, böyle bir konunun irdelenebilmesi için, belki öncelikle eleştirinin anlamından işe başlamak gerekir.

Eleştiri; bir olgunun, bir durumun ya da bir nesnenin, onu o yapan özgün niteliklerinin, belli bir ölçüt esas alınarak saptanması ve ortaya konması demektir. Bu durumda bir eleştiri için şu üç koşulun bir arada, aynı anda bulunması gerekir:

Bir olgu, bir durum ya da bir nesne (buna biz, konumuz gereği eser diyeceğiz),

Doğruluğu, geçerliliği denenmiş, sınanmış bir ölçüt,

Eserin niteliklerini bulup çıkarabilen, bir ölçütü tanıyıp kullanabilen ve bulgularını ifade edebilen bir eleştirici özne.

Bu üç koşuldan biri yoksa ya da eksik ise eleştiri de gerçekleşemez.

Eleştiri, eleştiri yapanın bir eser üzerine kişisel yargılarını ortaya koymasına demek değildir, hiç değildir. Böyle bir yargı varsa buna 'övgü' ya da 'yergi' denebilir, ama eleştiri denemez.

Ayrıca, vurgulanması gereken bir diğer husus da, eleştirinin, sözcük olarak iki tür özneye gönderme yaptığıdır. znelerden ilki, profesyonel eleştiri denmesi belki de daha uygun olan, eleştiriyi bir meslek olarak seçmiş kimse, yani eleştirmendir. Diğeri ise söz konusu sanat olduğuna göre, sanattan anlayan, sanata edilgin değil, etkin olarak katılan sanatsever...

Burada eleştirmen değil, sanatsever söz konusu olduğu için, öncelikle onun üzerinde durmak gerekir. Böylece, eleştirinin  koşulundan biri de açıklanmış olur.

Bir sanat eserini eleştirebilmek için, o eserle teke tek ilişki içinde olmak gerekir. Örneğin bir Zeki Faik İzer resmini eleştirmek istiyorsak, mutlaka o resmin aslından, doğrudan kendisinden hareket etmemiz gerekir, yoksa bir katalog içindeki fotoğrafından değil. Bir sanat eseri ile teke tek ilişki kuran sanatsevere alıcı denir. Yani bir öyküyü okuyan, bir filmi seyreden, bir konseri dinleyen, bir resme bakan kişi alıcıdır. Alıcı, satın alan anlamında değil, bir sanat eseriyle doğrudan etkileşime giren kişi anlamındadır. O halde her alıcı sanatseverdir, ama her sanatsever alıcı değildir.

Alıcı olmak, eleştiri yapmak için ilk aşamadır, fakat bu aşama yeterli olmayabilir. Eleştiri yapabilmek için o eserin niteliklerini yakalayabilmek gerekiyordu ki bu da en azından o eseri özgün yapan, tek yapan, yeni yapan, yani onu, kendi grubu içindeki-lerden ayıran nitelikleri yakalayabilmek demektir. Ayrıca alıcının, kimi eleştiri ölçütlerini bilmek ve kullanabilmek durumu da

vardır. Bu iki özelliğe sahip olan ve bir sanat eseri üzerinden fikir üretebilen kimseye de *suje* denir. Her *suje* bir alıcıdır, ama her alıcı bir *suje* değildir.

Suje, bir sanat eseriyle teke tek ilişki kurup, belli bir ölçüt kullanarak o eserin niteliklerini, onu, o yapan ayrıcalıkları bulup ortaya koyabiliyorsa bu ifadesine ve bu işleme, en genel anlamıyla eleştiri denir.

Bir eleştiri yapabilmek için önce kendimizin *suje* olup olmadığına bakmamız gerekir: Söz konusu eserle teke tek ilişki kurduk mu? Bu eserin dâhil olduğu grup hakkında yeterince edimime sahip miyiz? Eserin ayrıcalıklarını değerlendirebilecek ölçütler hakkında yeter donanımımız var mı? Bulgularımızı anlamlı bir şekilde ifade edebiliyor muyuz? Bunlara ve benzer sorulara, kendi kendimize yanıt veremedikçe, eleştiri işine girmek daha doğru olur herhalde. Ama bu demek değildir ki bir eser üzerine yorum yapamayız, yargı getiremeyiz; onu övemez ya da yeremeyiz. Bütün bunları yaparız, ama ortaya konulan sözcükler, eserden çok bizi, kendimizi verir ve bu da olsa olsa kendimizin eleştirisi olur.

Eleştiriye ve eleştiren kimseyi ortaya koyduktan sonra, şimdi de eser nedir, özellikle de plastik sanatlar nedir, sorusu üzerinde duralım. Bugün *plastik sanatlar* ifadesi, bir aileyi tanımlamak için kullanılır. Bu aile içine ise en yaygın olarak şu sanat alanları girer: Resim, heykel, mimari, içmimari, seramik, grafik, özgünbaskı.

Bunların her biri araç, gereç, teknik, hatta iş görü açısından farklı farkı iseler de ortak olan pek çok yanları da vardır. Bu grubun, plastik sanatlar adı altında toplanmasının nedeni, plastik sözcüğünün Yunanca anlamından ileri gelir ve bu anlam; biçim verme, oluşturma gücü şeklinde açıklanabilir. O halde, biçimlerin, salt biçim olarak uyandırdıkları estetik duyguyu temel

alan sanatlara *plastik sanatlar* denmektedir şeklindeki bir tanım, ilgi alanımızı daha açık bir şekilde ortaya koyabilir.

Çağdaş sanatbilim yaklaşımlarına göre, bir sanat eserinin temelde iki işlevi vardır. Bunlar;

Alıcısında bir estetik uyarıda bulunmak, onda estetik kaygı yaratmak,

Alıcısına bir iletide bulunmak.

İşte eleştiri, sanatta eleştiri de, bir sanat eserin bu iki işlevi yerine getirip getirmediğini, biri ya da diğeri veya her ikisi açısından değerlendirmek adına yapılır. Bir başka ifadeyle sanatta eleştiri; bir yapının önce onu sanat eseri yapan niteliklerini bulmak için, sonra da onun ne kadar sanat eseri olduğunu irdelemek için yapılır.

Buradan da anlaşılabilir ki ya sanat eseri tek başına konu edilir, ya da kendi grubu içindeki konumuyla konu edilir.

İster tek başına alınsın ki buna *ontolojik eleştiri* de denir, ister kendi alanı içinde, eleştiri yapmanın, genel olarak beş yolu vardır diyebiliriz. Bu beş ana yol, hem eleştirinin türünü belli eder hem de eleştiri yapmada kullanılan ölçütleri... Bir başka deyişle de sanatta eleştiri yapmak istiyorsak beş ölçütten birini kullanabiliriz. Bu ölçütlerden biri kullanılabileceği gibi, birkaçı ya da tümü bir eleştiride kullanılabilir. Bu, neyi, ne kadar yapmak istediğimizle ilgili bir tercih, aynı zamanda bir beceri sorunudur.

Bu aşamada özellikle vurgulanmalıdır ki bu ölçütler sanat tekniklerinin ya da sanatbilim dallarının birer aracı olduğundan, yapılan eleştiri de sanatsal olur, sanatbilim açısından geçerliliği ve güvenilirliği var kabul edilir. Bu tür eleştirilerin dışında, yine eleştiri olarak tanımlanan kavgaya yazılarına, övgü yazılarına, reklam yazılarına ve pafla püf yazılarına rastlamak her zaman ola-

naklıdır; bunlar, sanat eserlerinden çok, ya eleştiri yaptığını zannedeni ya da sanatçıyı hedef alır ve geçerlilikleri çok ciddi tartışma konusu olur.

Yukarıda sözü edilen beş eleştiri, mantık açısından şöyle sıralayabilir ve açıklayabiliriz:

1) Teknik Eleştiri

Teknik eleştiri, her alıcının bir sanat eserine ilk yaklaşım yolunu ifade eder: Bu eser ne diyor? Genellikle çözümleyemediğimiz, ne anlattığını kavrayamadığımız bir yapıtı reddederiz, sanat eseri olarak algılamayız. Kimi zaman da çözümleyemesek bile bir duygusal bağ kurarz, beğenebiliriz. Bu duygu bizi alıcı konumuna sokar, ama eleştiri yapma olanağı vermez, yani suje olamayız.

Eserin ne dediğini anladığımızda -bu bir peyzaj, bir natür-mort, ya da bir figür gibi çok genel bir anlamayı da ifade edebilir- neyle anlatıyor, nasıl anlatıyor, gibi sorulara geçeriz ve bunlara yanıt ararız. İşte bu aşama da eseri, örneğin bir resmi, kendi alanı içinde değerlendirmek durumundayız demektir. Neyle anlatıyor sorusu, resim alanındaki teknik bilgimizi seferber eder: Yağlıboya, suluboya, kolaj gibi teknik bilgileri, fırça kullanım yollarını, kalem türlerini, tuval ya da diğer zemin türlerini tek tek hesaba katıp bunların üstesinden ne ölçüde geldiğini, gelebildiğini belirtebilmek demektir teknik eleştiri. Dahası da var tabii: Nasıl anlatıyor sorusu teknik akımları işe koşar: Figüratif, yoksa nonfigüratif bir yol mu seçmiştir sanatçı? Dışavurumcu mudur, yoksa izlenimci mi? Puantist mi, minimalist mi?

Teknik eleştiri, neyi, neyle, nasıl anlatıyor, sorusunun yanıtlarını ortaya koymak ve aynı tür diğer resimler arasında bu resmin yerini saptayabilmek demektir. Bu işlemleri yapabilen kişi sujedir ve ortaya koydukları da eleştiridir. Teknik eleştiri, alanın teknik bilgileriyle donanımı gerekli kılar. Bu nedenle de genel

olarak o meslekten olanlar tarafından yapılır. Ama kendini o alana ilgili hissedenden ve alanın bu tür bilgilerini edinen her kimse de yapabilir tartışmasız. Yeter ki gerekli bilgiyi edinebilelim.

2) Psikolojik Eleştiri

Genel olarak ne diyor sorusunun yanıtını kendince verebilen kişi, ikinci yaklaşımla sanat eserine yönelir ve bu tutum, ikinci soruyu da peşi sıra getirir: Bu resim bana ne diyor? Bu soru, alıcının zevkiyle, beğenisiyle o resim arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Sanat eserinin verdiği duygusal doyumu ifade eden bir bakış tarzıdır bu yaklaşım.

Pek çok sanat eseri vardır ki olağanüstü kabul edilir, fakat bize hitap etmeyebilir. Sözgelimi, kendi adıma söylemem gerekirse; Pieter Bruegel, 16. yüzyılın en büyük Flaman ressamlarından ve tekniğine diyecek yoktur. Fakat işlediği konular benim duygusal açıdan tedirgin olmama ve kendimi mutsuz hissetmememe neden olmaktadır. Onun bir röprodüksiyonunu oturma odama asmayı düşünmem.

Psikolojik eleştiri, bir sanat eserine duyularımız açısından bakmak demektir. Bendeki güdülerini nasıl etkiliyor? Heyecanlarımı, korkularımı, nasıl bastırıyor ya da körüklüyor? Bu ve buna benzer psikik yapımla ilgili etkileşim açısından bir sanat eserini değerlendirmektir psikolojik eleştiri. Bunun için de sanat psikolojisinin ölçekleri kullanılarak sanatçısı, sanat eseri, sanat eserindeki tipler ve alıcı arasındaki psikik etkileşim türleri bulunur.

Daha somutlaştırmak adına bir nü resmini örnek verelim. Sözgelimi, 18. yüzyıl İspanyol ressamı Goya'nın *Çıplak Maya* adlı yapıtına bir göz atalım. Burada, sere serpe yatan bir kadın bizde nasıl bir duygu uyandırıyor? Bu duygunun analizi bizim psikolojik dünyamızı verecektir.

Psikolojik eleştiri, bir sanat eserini güzel bulmamızın altında yatan psikolojik nedenleri ortaya koymaya çalışır. Bu nedenler ise bizim kişilik sorunlarımız olarak adlandırılabilir.

Psikolojik eleştiride bir diğerk yöntem de yapıtta yer alan psik göstergelerden hareketle sanatçısının i dünyasını yakalamaktır. Freud'un, Suut Kemal Yetkin'in bu tür çalışmaları en tipik örnekler olarak gösterilebilir.

3) Estetik Eleştiri

Estetik eleştiri, bir sanat yapıtının, benim daha önceden saptadığım güzellik anlayışına uyup uymadığının irdelenmesi demektir. Bir eser niçin ve nasıl güzel olur? Hepimiz bu konuda, doğru ya da yanlış, iyi ya da kötü bir edinem sahibiyizdir.

Bir roman ya da bir sinema filmi bizim ulusalcılık duygularımıza ters düşüyorsa ya da aile anlayışımıza aykırı ise bu romanı veya filmi güzel bulmayız, hatta çirkin buluruz.

Estetik alanından gelen ölçütler bilerek ya da bilmeyerek bizi etkiler. Kimimiz Platonist bir estetik anlayışına sahip olabiliriz, kimimiz ise Lukacs'ın estetik kuramını yeğleriz. İşte hangi estetik anlayış içinde bir yapıtı eleştiriyorsak elde edilen eleştiri estetik eleştiri olur. Böyle, norm haline gelmemiş bir güzellik anlayışımız da olabilir. Bunu  l t aldığımızda çıkan sonuç 'benim güzellik anlayışıma göre...' sözcükleriyle başlar ki bu da yapıtı değil, benim kişiliğimi, benim zevkimi ve güzellik üzerine düşüncelerimi ortaya koyar. Oysa amaç sanat eserini vermektir.

Buraya kadar anlatılan   eleştiride dikkati çeken bir nokta, herhalde hemen fark edilmiştir. İster teknik, ister psikolojik, ister estetik eleştiri olsun bu   n  herkes yapabilir; çünkü her insanda görme organı vardır ve bir resme bakınca bir şeyler görebilir. Her insanda duygusal bir yön vardır; bir sanat eseriyle karşı kar-

şıya geldiğinde duygusal bir kıvılcık hissedebilir. Her insanın, önyargıymış gibi çalışan bir güzellik anlayışı vardır ve buna dayanarak sanatla ilişki kurar. Bu kişisel yetilerimizi harekete geçirerek yaptığımız eleştiriyle sanatbilimin araçlarını kullanarak yaptığımız eleştiri arasında da doğal olarak çok kesin farklılıklar olur. İlk yolla yapılan eleştiri, eleştiri yapana ağırlık verdiği halde ikinci yol sanat eserini merkeze alır. O halde geçerli bir eleştiri için sanatsal bilgi önşarttır. Bu noktayı özellikle unutmamak gerekir. Biz, kişi olarak biz değıştikçe, sanat anlayışımız da farklılaşır; bu nedenle eleştirilerimiz de geçici olur, tutarsız olur. Oysa sanatbilim ölçeklerine dayalı eleştiri, daha uzun ömürlü ve daha geçerlidir. Ne yaptığımızı, nasıl yaptığımızı bilirsek, eleştiriden, özellikle kendi yaptığımız eleştiriden de ne beklediğimizi bilebiliriz.

4) Sosyolojik Eleştiri

Daha önce belirttiğimiz gibi ilk üç eleştiri herkes tarafından yapılabilir gibi bir görüntü vermesine karşılık son iki eleştiri böyle bir olanak tanımaz insanlara. Yani sosyolojik eleştiri, ancak sanat sosyolojisinin ilke ve ölçeklerini bilenlerce yapılabilir.

Adı konmamış bir toplum için, bir başka deyişle toplum oluşturan insanlar için, bu birlik ve beraberliklerini koruyabilmek; toplumlarını daha rahat, daha mutlu bir düzeye ulaştırabilmek; kendi varlıklarını diğer toplumlara da belli bir saygınlık içinde kabul ettirebilmek ve toplumun gizil güçlerini somutlaştırabilmelerini sağlamak için önceden kabul edilmiş, denenmiş, sınanmış ve doğruluğu üzerine kanıt getirebilecek veriler elde edilmiş bir toplum kuralını ölçüt alıp, sanat eserlerini bu ölçütlerle irdelemek sosyolojik eleştiri olarak adlandırılır.

Bu kısa açıklama bize gösteriyor ki sosyolojik eleştiri için mutlaka sağlam bir bilgi ve deneyim donanımına gereksinim vardır. Bunlarsız böyle bir eyleme geçilemez. Sosyolojik eleştirinin ölçüt-

leri bir devlet sistemi, bir toplum yönetimi için belirlenmiş ideolojilerden, kuramlardan oluşabileceği gibi tek boyutlu da olabilir. Sözelimi, eğitim sistemi ya da sanat politikası gibi. İşte bu ilkel ışığında yapılan bir eleştiri, bir eserin o ölçekten geçip geçemediğini, böylece de iyi sanat olup olmadığını ortaya koyar. Örneğin Şevket Süreyya Aydemir'in *Suyu Arayan Adam* adlı romanı, böyle bir eleştiride sosyalist sistem ölçek alınıyorsa başarılı bir yapıt olarak eleştirilebilir. Ya da Turgut Zaim'in resimleri ulusal bir ideoloji açısından başarılı yapıtlar olarak değer kazanabilir.

İlk dört eleştiri yöntemi de, her bir eleştiri türünün içindeki ölçeklerin birden fazla, hatta çok olması nedeniyle bir yapıt için farklı, hatta birbirine karşıt değerleri ortaya koyabilir. Sözelimi Picasso'nun *Oturan Kadın* adlı kübik tablosu, kübizm açısından eleştirildiğinde, bu tekniğin zirvesine oturtulabileceği halde, dışavurumcu teknik için bir başarısızlık örneği olabilir. Psikolojik eleştiri açısından da Platon'un sözünü hatırlamalıyız: "bastırılmış duyguları tahrik eden yapıtlar iyi sanat eseri değildir, aforoz edilmelidir". Oysa bilinçaltının açığa çıkarılmasını amaçlayan Freud için ise bastırılmış duyguları harekete geçiren yapıtlar, iyi yapıtlar olmak durumundadır.

Yukarıda verilen örnekleri daha da artırmak olasıdır şüphesiz. Fakat eleştiri; bir yapıtı, belli bir ölçütle nitelikleri açısından irdelemek olduğu için, bu farklı değerlendirmeler ve farklı, hatta karşıt bulgular, neyi, neyle ölçtüğümüz açık ve seçik olduğu sürece değerini korur.

5) Felsefi Eleştiri

Sanat felsefesinin ölçütlerinin kullanılarak yapıldığı bir eleştiri yöntemidir. Bu yöntem, belki de daha önce görülen eleştiri türleri içinde en çok ön donanıma gerek duyuran yöntemdir. Çünkü felsefi eleştiri yapabilmek için, hem sanat felsefesinin ölçekle-

rini kullanabilecek, hem de adeta bir refleks gibi kullanabilecek kadar iyi bilmek gerekir hem de sanatı, eleştiri yapılacak eserin girdiği alan itibarıyla geçmiş ve haliyle çok iyi tanıyarak olmak gerekir. Çünkü felsefi eleştiri, sadece sanat mıdır sorusuna bakmaz, hatta ondan da öte ne kadar sanattır, sorusuna yanıt arar. Doğru yolla bulunan yanıtlar da, diğer eleştirilere oranla, hem mekan hem de zaman bakımından daha geçerli olur denebilir. Felsefi eleştirinin işlevselliği ile zorluğu, galiba doğru orantılıdır.

Felsefi eleştiri, genel olarak, insan ve insana bağlı değerler, bugünü algılayış ve yarına bakış açısından bir sanat eserinin ne ilettiğini sorgulayarak yapılan bir eleştiri türüdür. Yani bu gruba giren eleştiriler, sanat eserinin iletisi açısından değerlendirilmesine dönüktür ağırlıklı. Alıcısına bu üç temel konuda ne veriyor, şimdiye kadar bu konulardan verilenlerden farklı olarak ne getiriyor ya da nasıl getiriyor gibi soruları araştırmak ve bunlar için sanat felsefesinin ölçütlerinden yararlanmak, felsefi eleştiri yapmak demektir.

Örneğin Sait Faik'in çok ünlü bir öyküsünü alalım; *Siğnarit Baba*'yı. Bu öykünün esas ideası, yani okuyucusuna vermek istediği mesaj nedir acaba? Dört buçuk sayfalık bu kısa öyküde pek çok ileti bulmak olası. Fakat en özgünü, en çarpıcısı ne acaba? Bu noktada vardığımız bir karar üzerine, bu iletiyi veren diğer yapıtları, okuduğumuz, seyrettiğimiz diğer yapıtları düşünelim ve *Siğnarit Baba*'yı onlardan farklı kılanın ne olduğunu bulmaya çalışalım. Bu basamakları aşabildiğimizde yaptığımız felsefi eleştiri olur kanımca.

Söz konusu öyküde bulunabilecek iletileri alt alta dizdiğimizde, ondan fazla insan ve insana bağlı değerlerle ilgili gönderme yapıldığını ve mesaj verildiğini söyleyebiliriz. Bence bu iletilerden özellikle ikisi, çok sık rastlamadığım, fakat dünyaya

bakışımı etkileyebilen iletiler olarak izbırakmıştır. İlki, her insanın kendi yaşamına kendinin karar verebileceği, ikincisi ise ölümümüzün bile bir işe yarayabileceği, sözgelimi organ nakli... 1950'li yıllarda yazılmış olması da dikkate alınırsa verilen iletilerin ne denli önemli olduğu hemen fark edilebilir. İşte bunları bulgulamak, bulduklarını eserden kanıtlamak ve savunmak felsefi eleştiri demektir.

Bu beş temel eleştiri türünü kısaca gördükten sonra, kendi kendimizi tekrar sorgulamalıyız: Niçin bir eseri eleştiririz? Böyle bir işleme niçin gereksinim duyarız?

Eleştiriye, kendimizi kanıtlamak için mi başvuruyoruz, yoksa bir sanat eserinden, kendimizin şu veya bu nedenle beğendiğimiz bir sanat eserinden diğer alıcıların da yararlanmasını sağlamak için mi? Eğer yanıtımız ikinci şıkka dönükse kalıcı ve izbırakıcı bir eleştiri yapmamız ereğimize daha uygun düşecektir. Bunun için de sanatbilimin araçlarını kullanabilmemiz ve bu yolla bilimsel eleştiri yapmamız kaçınılmaz olacaktır. Ayrıca bu yöntem, ikili ilişki kurduğumuz sanat eserinin bizim tarafından daha iyi alımlanmasını, daha etkin şekilde anlaşılmasını ve onun bizi değil, bizim onu algılamamızı da sağlar. Hatırlamamız gerekir ki bir roman okurken, hepimizin başına gelmiştir, sayfaları geçtiğimizizin farkında bile olmayız kimi zaman. Yani biz romanı değil, roman bizi okuyor oluverir. İşte doğru bir eleştiri yapma arzusu ve kararı, bu tip kaçırımları, atlamaları da engeller, sanatın bir üst dil olarak işlevini yerine getirmesini ve bize, hem estetik kaygı vermesini hem de bir iletide bulunmasını olanaklı kılar.

KİŞİLİK TANIMLARI VE SANAT EĞİTİMİ*

Yirminci yüzyılın insanı, küçülen dünya içinde, fakat daha karmaşıklaşan teknoloji ağının açılanı arasında, hem kendini diğer insanlardan soyutlamak zorunda kalmış hem de kendi varlığını diğer insanlara kanıtlamak yükümlülüğünü hissetmiştir. Bu ikilem içinde insana ve insana bağlı değerlere yeni yorumlar getirilmesi kaçınılmaz olmuştur.

Günümüzün telaşlı insanı, diğer insanları 'oldukları ben'le yakalamak, tanımak ve kabullenmek olanağından yoksunmuş gibi gözükmektedir. Buna en azından ilişki biçimleri ve ilişki süreleri izin vermemekte, verememektedir. Bu nedenle de tanışılan, karşılaşılan insanlara bizler, genel olarak 'Denilen Benle, ya da 'statü ben'le bir değer yakıştırmak durumunda kalırız.

Bu tür bir yakıştırmaya ve sıralamaya, kimi zaman, hatta çoğunlukla 'denilen ben'in, 'olmak istenilen ben'den yorumlandığını, bu nedenle de yanıltıcı olabileceğini, 'statü ben'in de kimi politik ayrıcalıklardan ya da şans payından kaynaklandığını kestire kestire, hatta bile bile, başka bir yola ya başvurulmadığından ya da başvurmadığımızdan, en iyi ölçüt işleri yaparız ve edinimlerimizi, göreliliğine aldırmadan, kesin yargılar gibi değerlendiririz.

* *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Temmuz 1997, Sayı: 412.

Çağın insanı, bu eğilimin, bilinçli ya da bilinçsiz farkında olduğundan, hepimiz 'olmak istediğim ben'i piyasaya sürmek ve 'olduğum ben'i gizlemek gereksinimi içindeyiz. Ya da şu veya bu yolla bir 'statü ben' peşinde koşmaktayız. Günlük ilişkilerde kim ağzını açsa etikten, namustan, hak ve adaletten, insan ve vatan sevgisinden, duyarlıktan ve alınganlıktan, estetikten ve zevkten ya da vb. kavramlardan, değerlerden söz etmektedir. Bu nedenledir ki eğitim kurumlarının giriş sınavlarındaki insan sırası günbegün daha uzamaktadır. Yine bu nedenle, insanlar, bir makam, bir mevki, bir koltuk hırsından kendilerini alıkoyamamaktadırlar.

Gözlenen, gözlenmekte olan bu olguya karşın *denilen ben*-den elde edilen kimi yargıların daha kalıcıozli olduğu, daha kanıtlanabilir olduğu ve daha paylaşılabılır olduğu da bir gerçektir. En azından, bazı insanlar bu gerçeğin bilincindedirler. Bazı insanlar da bu gerçeğin bilincinde olmakla yükümlüdürler.

İnsan yetiştirme, insan yönlendirme, insan yönetme sorumluluğunu, isteyerek ya da istençleri dışında yükümlenmiş olanların bu bilince sahip olmaları gerekir, hatta kaçınılmazdır. Sözelimi bir anne-baba çocuklarını bu bilinçle yetiştiremedikleri, eğitemedikleri sürece, onlar üzerinde doğurma ve doğurtma hakkından başka bir hak ileri süremezler. Ya eğitimciler, eğitimi programlayanlar... Ya yöneticiler, politikacılar...

Bu çok panoramik bakışla bile anlaşıldığı gibi, 'ben' sorunu, doğumla başlayıp, yaşam sona eresiye dek devam etmekte ve ağırlıkta da içinde yaşadığımız çevrenin; sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik ortamın etkisiyle varolmaktadır. Bu ağırlık, 'denilen ben'le de daha bir yoğunluk kazanmaktadır.

Ben kavramı, çocukluk döneminde, ilk bilinçlenmelerle birlikte oluşursa da asıl önemini bireyin kişilik savında bulunmaya başlamasıyla elde eder. Yani insan önce birey olur: Bir toplumun üyesi

olur, bu olma durumunun bilincine varır, ondan sonra **kişi** olduğunu kanıtlamak adına ‘ben’lere, benliklere yönelir. Birey olmadan, kendini bir toplumun üyesi gibi görmeden kişi de olunamaz.

Çağdaş yaşam koşulları içinde, bir toplumun üyesi olmama halinden söz edilemeyeceği için, *bireysiz* diye bir tanım yoktur, fakat *kişisiz* diye bir tanım vardır. Başka bir deyişle insanlar ‘olduğu ben’e ya da ‘olmak istediği ben’e, hatta ‘statü ben’e dayanarak ‘kişilikliyim’ diyemezler. Kişilik, ‘denilen ben’den doğar ve bu yüzden de ‘kişilikli’ sıfatı yüklenir kimi insanlara.

Bu benler, benlikler, (olduğum, olmak istediğim ve denilen benler) bir yelpaze görünümündedirler. Bir uçta olduğum ben, diğer uçta ise olmak istediğim ben. Bu ikisi arasındaki dengeli açıklık o insanın kendi hakkındaki amaçlarını, idealarını, yani varmak istediği hedefleri gösterir. Bu açıklığın dengeli olması da bir kişilik sorunudur. Eğer ara fazla açıksa o insan için ‘hayalperest’ denir, ‘abartılı kişilik’ denir. Bu yelpazenin tutum ve davranışlar şeklinde görünüm kazanmasından da ‘denilen ben’ ortaya çıkar. Yani bir kimsenin bize gösterdiği tutum ve davranışlardan biz ona bir sıfat yükleriz; işte bu, ‘denilen ben’ olur.

‘Denilen Ben’, bir yandan gösterilen, yani ‘olmak istenilen ben’le, bir yandan da çevre ile yaşamımızı sürdürdüğümüz, yaşantılarımızı gerçekleştirdiğimiz alanla doğrudan ilişkilidir. Sözgelimi, bir insanı akıllı diye nitelendirdiğimizde, bu niteleme, sadece denileni değil, diyeni de ele verir, diyenin sosyo-kültürel konumunu da... ‘Statü ben’ ise, ya bir sözleşmeden doğar; evlilik gibi, vasilik gibi: Bu durumda, ‘eşim’ diyebiliriz, ‘velim’ ya da ‘avukatım’ diyebiliriz. Ya da yasalarla, geleneklerle tanımlanmış kimi önkoşulu yerine getirmekle... Sözgelimi, bir tıp fakültesi bitirilmedikçe doktor olunamaz, bir seçim kazanılmadıkça milletvekili olunamaz.

Kişilik, bu dört ben'in dengeli, armonili bir sentezinden ortaya çıkar. Bu sentezin dış koşullarını sosyo-kültürel ortam, sosyo-politik ortam oluşturursa da iç koşullarını kendini tanıma oluşturur.

Yaşanılan ortam ne olursa olsun, sözgelimi köy, kasaba ya da kent, her insan yakın çevresi tarafından 'aydın' olarak veya benzeri anlama gelecek bir şekilde nitelendirilmek ister ve böyle davranmaya özen gösterir. Ya da sanat eğitimi gören herkes sanatçı gibi davranmaya çalışır ve diğer insanların ona sanatçı demesini bekler. Bu özentilerin, bu beklentilerin kimisi de 'denilen ben'le gerçekleşebilir, ama tümü değil, her zaman değil.

Aydın insan ile sanatçı tanımlamaları, 'Aydın' ile 'Sanatçı' kavramlarının evrensel nitelikte olmasından, yani bu iki kavram her yerde (hemen her yerde) aşağı yukarı aynı açıklamaları içerdiğinden, aydın sıfatını alan bir kimse ya da sanatçı sıfatını alan biri, kendini evrensel boyutta bir kimlik kazanmış hisseder. Oysa bu iki sıfat da 'denilen ben' olduğuna göre, diyenleri iyi bilmek gerekir, böyle iyi niyetli bir düşünceye kapılmadan önce. İşte bu aşamada iç koşullar da devinim kazanır. Yani kendini tanıma ikinci etmen olarak rol oynar.

Olgunun bu yönü ihmal edilirse, sözgelimi bir yörede, örneğin bir kasabada, aydın ya da sanatçı sıfatını kazanmış olan kimse bir kentte kültür şokuna uğrayabilir ve dengesiz tutum, dengesiz davranış sergileyebilir.

Bir toplumun üyeleri bu iki sıfatı (ya da bunlara benzer sıfatları) birbirine yakıştırmadan önce, bu sıfatların tanım ve içeriklerini iyi bilmek durumundadır; yani kime aydın denir, kime sanatçı denir? Bunun için bir toplumun eğitim düzeni ve düzeyi, büyük sanatçıdan önce, sanattan anlayan, sanatı değerlendirebilen, sanatçı yetiştiren bir toplum seviyesinde olmalıdır.

Aydın insan tanımlamasında, bir insanda ne gibi nitelikler aranması gerektiğini, yine toplumun kültür düzeyi saptar. Bu nedenle bir toplumun kültürlenmesi için kaçınılmaz kabul edilen bir eğitim ortamı hazırlanmış olmalıdır. Bir insanın aydın olabilmesi için ne gibi niteliklerle donanmış bulunması sorgulandığında eğer en genel ifadesiyle, üç grup edinim ortaya konuluyorsa bunlardan biri de sanattır, sanat alanıyla ilgilidir. Bu durumda, önce bir toplum için, sonra da aydın insan ve sanatçılar yetiştirmek için ve nihayet kişilik sahibi olabilmek için SANAT EĞİTİMİ'ne öncelik vermek, gerek örgün gerek yaygın eğitimin her aşamasında öncelik vermek kaçınılmaz gibi gözükmektedir.

Sanat eğitimini, iki ayrı konumda değerlendirmek yerinde olur. İlki, örgün eğitim içinde diğeri de yaygın eğitim içinde; fakat kesin bir yargı olarak ileri sürülebilir ki, eğer örgün eğitim içinde sanat eğitiminin konumu çağdaş ve çağcıl normlara uygun düşüyorsa, istendik şekle uygun bir düzenleme gösteriyorsa belli bir zaman aralığıyla –ki bu aralık gerekmebilir de– yaygın eğitimde de istendik şekilde ve düzeyde oluşturulabilir. Bu nedenle sanat eğitimini, öncelikle ve sadece örgün eğitim içinde ele almak bir başlangıç olarak doğru bir yöntemmiş gibi düşünülebilir.

Sanat eğitiminin birçok tanımı yapılmıştır, daha da yapılabaktır, fakat bu tanımların tümünde ortak olan, böyle bir eğitimin eğitilene ne vereceğidir. Sanat eğitimi, bu eğitimi alanlara, bu alımı sindirebilenlere yaşamı daha anlamlı algılama ve yaşamı daha anlamlı kılma olanağı verir. Bir başka deyişle, sanat eğitimi sayesinde insan yaşamı daha yoğun, daha mutlu ve daha verimli hale sokabilir. Önce kendilerini daha iyi tanıyıp daha damıtabilirler, sonra da çevrelerine bu yöntemi, bu tutumu aşılayabilirler. Sanat eğitimi aracılığı ile insan ve insana bağlı değerler daha kolay kavranabilir ve bunun sonucunda da hem bugüne bakış, hem de yarını algılayış daha anlamlı olur, olabilir.

Sanat eğitimi, insanlarda duyarlılık sınırlarını zorlar, o sınırın daha genişlemesini olanaklı kılar. Bu yolla insan kendini bir kez de bu yönü ile tanıma olanağı bulur ve 'Kişi' olma, olabilmek yolunda daha bilinçli ilerler. Sanat eğitimi insana 'haz etme', 'hoşlanma', ' zevk alma' kavramlarını ve bu duygusal doyum yollarını öğretir. Bu öğrenme sayesinde nelerin, ne gibi ürünlerin (sanat yapıtlarının) 'Zevkler ve renkler tartışılmaz' savunması içine girebileceğini, nelerin evrensel sanat kavramı içinde değerlendirilebileceğini anlatır. Böylece önce beğenilerini daha rafine hale getirir, sonra da sanatsal arzın daha üst düzeyde oluşmasına olanak sağlar, böyle bir oluşumu zorunlu hale getirir.

Örgün eğitim; bir planlama, bir programlama, bir hedef saptama ve bir çevre düzenleme işidir her şeyden önce. Bu bakımdan, böyle bir eğitim süreci içinde yer alacak sanat eğitimi de aynı aşamalardan geçmek durumundadır. Eğer örgün eğitim düzenlemesi doğru yapılabilirse, çağdaş ve çağcıl insan anlayışına uygun düzenlenebilirse böyle bir program içinde, kaçınılmaz olarak sanat eğitimi de yer alacaktır, almak zorundadır.

Sanat eğitimi, örgün eğitimin ilk basamağından, okul öncesi eğitim aşamasından itibaren programlara girer. Çünkü, artık bilinmektedir ki kişilik tasarımlarında ve 'Ben' kavramlarının oluşumunda sanat eğitimi kadar doğrudan etkili hiçbir alan yoktur: Hem etkili, hem kalıcı... Sanat eğitimi, genel kültürün, evrensel kültürün bir iç ögesi, bir ayrıştırılamaz parçası olarak ele alındığında, her türlü önyargıdan arınarak konumlanır. Böyle olması da kaçınılmazdır. Çünkü çağdaş sanatta aranan *özgün, yeni, tek* ilkeleri, ancak bu yolla kabul edilebilir ve ancak bu yolla uygulamaya girebilir.

Sanata, salt sanat adına yaklaşabilme, ancak sanat eğitimiyle olanaklıdır. Üstelik bu yaklaşımda da 'Benim bildiğim doğru-

dur' ya da 'Tek doğru benim bildiğimdir' gibi, hem çağdışı hem de mantık dışı yanılmalara, yanılısamalara düşmemek, yine sanat eğitimi ile gerçekleşebilir.

Güzele eğilim insanlarda ilkel güdüler gibi çalıştığından, adem doğuştan getirdiklerimizden sayıldığından kimi insanlar, salt bu ilkel güdülerinin sanat çözümlemelerinde de, sanatsal çözümlemelerde de yardımcı olabileceğini zannederler, hatta buna inanırlar. İşte sanat eğitimi, bu zannın, bu inancın gelişmesini, hatta varolmasını engeller, bu tür zanların zararlarından, tehlikelerinden insanları korur.

Kişilik oluşumuna, benlik tasarımına yönelik sanat eğitiminin istendik durumda gerçekleşebilmesi temelde üç koşula bağlıdır denebilir. Bunlar:

Doğru Program, Doğru Yönetmen, Doğru Eğitmen.

Bunların birinde olacak, olabilecek bir aksaklık, ister istemez, er ya da geç diğerlerini de etkiler ve istenildiği kadar iyi niyetli veya özverili olunsun sonuç dilendiği gibi gerçekleşemez.

Belirtilen üç şart, alt alta yazıldığında bir sorun yokmuş gibi gözükebilir. Fakat unutulmamalı ki bu üç şartın her biri kendi başına bir oluşum süreci gerektirir, bir dünyaya bakış felsefesini kaçınılmaz kılar. Bu nedenle, sanat eğitimi üzerine yapılan ve kişiliğe, benlik kavramlarına dönük her yatırım en iyi niyetle iki nesil sonra etkisini gösterir. İşte, bu nedenle bugün tasarımı ve uygulamaya konan bir sanat eğitimi programı (yukarıdaki üç şartı bir arada ele alan bir program) bir yatırım şeklinde kavranmalı ve semere toplamada sabırlı olunmalıdır. Yeter ki söz konusu program sağlıklı olsun.

Bugün için ülke koşullarına kabaca bir göz atarsak, ilk göreceğimiz terslik şöyle belirtilebilir: Yükseköğrenim kurumlarında zo-

runlu ders olarak kabul edilen sanat eğitimi, amaç olarak doğru noktaları içermekteyse de uygulama olarak hiç de beklendik sonucu verecek durumda değildir. Çünkü her şeyden önce, her dönem sonunda ‘sergi’ açılması gibi, hiçbir amaç ve hiçbir mantıklı açıklamayla anlaşılamayacak bir koşul konulmuştur. Bu koşul, eğitimcileri, ister istemez öğrencilerin genel kültürüne dönük bilgi aktarımından alıkoymakta ve adeta ‘boş zamanları değerlendirme hünerleri’ öğretmeye itmektedir. Çünkü sonunda sergi açarak kendilerini de sergilemek zorunda bırakılmışlardır.

İkinci olarak da şu söylenebilir. Bu tip eğitim, yükseköğrenim kurumlarına konmakla öncesi ve sonrası olmayan, adeta ‘tepeden inme’ bir görünüm almıştır. Oysa sanat eğitiminin okul öncesinden itibaren zincirleme olarak devamı kaçınılmazdır. Kaldı ki bu tür bir eğitimi verecek eğitimcileri yetiştirecek bir kurumda olmadıgından, yan dal öğretmenleriyle iş sürdürölmektedir. Kimi sanat tarihi, kimi resim öğretmeni ya da resim-iş öğretmeni bu dersleri vermek zorunda kalmaktadır, bırakılmaktadır.

Kısaca belirtilen bu iki gerekçe bile sanat eğitiminin söz konusu eğitim kurumlarında dahi bir türlü programlanamamış olduğunu göstermektedir. Belki de hepimizin, kendimizi dışında tutarak (kendimizi konu dışıymış gibi değerlendirerek) yakındığımız kişilik sorunları, ülke çapında kendini en etkili şekilde hissettiren ‘birey’, ‘kişi’ çatışmaları ve ‘ben’ kavramlarındaki kararsızlıklar sanat eğitimindeki bu derbederlikten kaynaklanmaktadır.

Sanatın ucuz politikalarda bir araç olmasına ket vuracak kafa yapısıyla bir an önce, bu sorunun, sanat eğitimi sorununun çözömlenmesi herhalde ölkemiz insanları için yapılabilecek en doğru yatırım olacaktır.

KİŞİLİK VE SANAT

Aristoteles'in daha MÖ 4. yüzyılda ortaya attığı *katharsis* ilkesinden bu yana sanatla kişilik, hem sanatçı açısından, hem de alıcı açısından, zaman içinde, gittikçe daha da giriftleşen bir ilişki göstermiştir.

Duygusal boşalım şeklinde de tanımlayabileceğimiz *katharsis*, sanatçının ürün vermesiyle, alıcılarının da haz, acı ya da heyecan duyma yoluyla içsel boşalımını ve bu suretle de duygusal doyum sağlamasını ifade eder. Yani bütün bunlar kişisel bir tavır, kişisel bir tutum olarak dışarı yansır, yansıtılır.

Sanatı ister bir araç olarak ele alalım ister amaç, bunu kişiliğimizden ayrı olarak düşünmek olanaksızdır. Çünkü her şeyden önce sanat, varlığımızın, varoluşumuzun en net göstergesidir. Bir başka deyişle, beğenilerimiz ve tercihlerimiz bizim ne olduğumuzu, bizim kim olduğumuzu açık ve seçik şekilde gösterir. Bu göstergeler, sosyokültürel ve sosyopolitik açıdan birer kişilik ve dolayısıyla kimlik tanımlamaları şeklinde yorumlanır.

Kişilik ve sanat, her insanın, içinde doğduğu ve varedildiği coğrafik, sosyal ve kültürel ortam içinde oluşur, oluşur. Bu ortam önce bir aile kavramıyla başlar, sonra zaman içinde, yani yaşla ve başla ilgili olarak evrensel boyuta kadar çıkar.

Bu süreç içinde kişilikle sanat birbiriyle, bilinçli olarak ya da olmayarak, ama daima bir sebep-sonuç ilişkisi içinde bulunur. Kişiliğimiz değişip geliştikçe beğenilerimiz daha rafineleşir, beğenilerimiz değişip geliştikçe de kişiliğimiz daha dengeli, daha saygınlık kazanır olur.

Bu ilişkinin daha anlaşılır olabilmesi ve gerek kişilik gerek sanat açısından daha fazla yarar sağlayabilmesi için bu iki kavramı da, doğru ve tutarlı bir şekilde tanımlamak kaçınılmazdır.

Önce, salt daha yaygın, daha sık kullanılan bir tanım olması nedeni ile sanatı ele almakta yarar görülebilir.

Sanatın, zaman ve mekan ölçütleri dikkate alındığında, tam anlamıyla geçerli bir tanımlaması yapılamasa da asgari ortak noktalardan hareket edilerek bir görüş ve düşünce birliğine varılabilir herhalde.

Sanatı önce sözcük anlamında ve terim bağlamında ele almak, kişilik kavramına daha kestirmeden ulaşabilmek için yararlı olabilir. Her iki anlamda da sanat, tartışmasız bizim kişiliğimizin bir göstergesi ise de terim bağlamındaki sanat, daha evrensel boyuttaki tanımlamalar için kaçınılmaz olmaktadır.

Bir ürünün, terim bağlamında sanat sayılabilmesi için onun şu özellikleri içermesi önkoşul olarak kabul edilir:

- a) Kolektif ya da anonim olmayıp, belli bir sanatçıya bağlı bulunması,
- b) Konu, içerik, öz ve/veya biçim açısından özgün, tek ve yeni olması,
- c) Estetik kaygı yaratması,
- d) Bir iletide bulunması,
- e) Potansiyel bir alıcı, bir alıcı kitlesi için yaratılmış olması.

Bu beş koşul, kaçınılmaz, minimum koşullardır ve bunların hiç biri sözcük anlamdaki sanatta bulunmaz.

Bundan böyle, burada, sanatın söz edildiğinde de bu anlamdaki, yani terim bağlamındaki sanattan bahsedileceği bilinmelidir.

Sanat evrensel amaçla, yani zaman ve mekan açısından kalıcı olması amacıyla var edilir ve alıcıları aracılığıyla da bu amaç sürdürülür. Amaç bu olsa bile hiçbir sanat varedildiği an evrensellik kimliğini kazanmaz, kazanamaz, ona bu kimliği zaman verir, beğenilerin genelleşmesi verir. Yani her sanat eseri temelde yereldir, yöreseldir.

Rönesans'tan sonra, özellikle Akıl Çağı'ndan itibaren sanat bir araç değil bir amaç kabul edilmiştir. Sanat, sanat adına, sırf kendi var olsun diye üretilir. Sanat alanı dışından bir amaçla varedilemez, ama varedilmiş bir sanat eseri belli amaçlar için, bir araç olarak kullanılabilir.

Sözgelimi bir felsefi kavramın, örneğin Varoluşçuluk'un daha net, daha açık, seçik anlaşılabilmesi için bir roman araç gibi kullanılabilir. Ya da tarihi bir olguyu, eski bir beldeyi tanımlayabilmek için bir resim araç olarak kullanılabilir. Bu araç olma hali sanat eserinin varlık nedenini olumsuz etkilemez, aksine onun işgörüsünü daha artırır, onu daha da kalıcı kılar.

Böyle bir sanat anlayışının, sanata böyle bakmanın, bakabilmenin kişilikle olan ilişkisini ortaya koymak için kişi ve kişilik tanımlamalarının da ortak bir paydaya oturtulması gerekir her halde.

Biz canlıları tanımlamada, en genel olarak üç sözcükten yararlanılmaktadır. Bunlar;

- a) Organik tabakaya giren ve hayvan ile bitki sınıfına katılmayan canlıları tanımlamak için İnsan,
- b) Belli bir topluluğun üyesi olduğunu tanımlamak için Birey,
- c) Üyesi olduğu topluma, o toplum için olumlu katkı getirdiğini kanıtlamak için de Kişi.

Her insanın temel amacı kişi olmaktır, kişilikli olmaktır. Ama biz kendimiz ne kadar kişilikli olduğumuzu zannetsek bile olamayabiliriz, kişilikli kabul edilemeyebiliriz.

Her kişi bir bireydir, ama her birey kişi olmayabilir.

Kişilik, üyesi olduğumuz, kendimizi üyesi kabul ettiğimiz bir topluma ki bu toplum aileden başlayıp bir mahalle, bir bölge, bir ülke, hatta tüm insanlar, tüm insanlık gibi çok dar ya da çok geniş anlamda olabilir, tutum ve davranışlarımızla, eylemlerimizle, düşüncelerimizle, ürünlerimizle olumlu bir katkı vermek demektir.

Bütün bu koşulların yanı sıra kişilik, “ben kişiyim, ben kişilikliyim” ya da “benim kişiliğim var” demekle elde edilmez. Kişilik, üyesi bulunduğumuz belli toplumun diğer üyelerinin bizi kişi saymalarıyla, bize “kişilikli” demeleriyle elde edilebilir ancak. Böyle bir sıfatı kazanmak bazen zaman alabilir. Fakat hak ediliyorsa, er ya da geç, ama mutlaka sahip olunur.

Sanatsal etkinlikler, daha önce vurgulanan türdeki sanatsal etkinlikler, her iki taraf içinde, yani hem sanatçı, hem alıcı için kişilik kazanmada en etkin yollardan biri, hatta en kestirmeden kabul edilen ilkidir.

“Ben sanattan pek anlamam ama...” diye konuşmaya başlayıp karşınızdakini ikna ettiğimizi sanarak dakikalarca konuşmanızın altında da bu kişilik kazanmak, bizi kişilikli bulmalarını sağlamak çabalan yatar.

Kişilikli olmanın sonsal amacı ve en üst göstergesi Aydın değildir. Hepimizin, biraz okumuş yazmışların, böyle olduğunu kanıtlamak isteyenlerin amacı kendilerine “Aydın kişi” denmesini sağlamaktır.

Aydın olmanın koşullarından biri ise doğrudan sanatla ilgilidir ve bu ilgi en kısa şekliyle şöyle ayrıntılanabilir:

- a) Sanat tarihini, üzerinden fikir üretilebilecek kadar iyi bilmek,
- b) Çağdaş ve çağcıl sanat akımlarını ve kuramlarını üzerinden fikir üretebilecek kadar iyi bilmek,
- c) Bir sanat eserini, o eserin kendi nitelikleriyle kanıtlayabilecek bir şekilde eleştirebilmek,
- d) Güncel sanatsal olaylarla ilgilenmek,
- e) Bu yollarla elde edilmiş sanatsal bilgileri tutum ve davranışlara, sindirilmiş bir şekilde, dönüştürebilmek.

Bu koşullara sahip olduğumuzu gösterebildiğimiz, kanıtlayabildiğimiz her yerde kişilikli kabul ediliz ve diğer koşullarını da gösterme ve kanıtlama zorunluluğu olmadığı sürece aydın sayılırız. Örneğin 14. yüzyılda Floransa’da yaşamış olan Medici Ailesinin üyeleri arasında çok ünlü devlet adamları, bilim adamları ve siyasetçiler olmasına karşın onların günümüze kadar kalmasının esas nedeni Leonardo de Vinci’ye sahip çıkmalarıdır, adlarını verdikleri sanat eseri vazolar ve porselenlerdir.

Daha dün İstanbul’da açılan Picasso ve benzeri sergiler sayesinde Sabancı Ailesi, Batıda bile bir isim olmuştur.

Kişilik, sanatın kalıcılığında, sanat da kişiliğin elde edilmesinde bir araçtır ve öyle de kalacaktır.

Kişilikli olmanın en somut göstergesi tutarlı ve dengeli olmak ve günün insana ve insanlığa bağlı değerlerini yakalayabil-

mektir. Bu niteliklere sahip olan sanatçılar, sosyal ve/veya politik tüm modalara, akımlara ve çalkantılara karşı durabilirler ve yapıtlarının aracılığıyla alıcılarında hem estetik kaygı yaratabilirler, hem de onları, onların kişiliklerini doğrudan ya da dolaylı etkileyebilecek iletilerde bulunabilirler. Bu yolla da, yani sanat yapıtları aracılığıyla hem kişiliklerini kanıtlarlar, hem de kişilikleri kalıcı izli olur.

Alıcılar için de kişilik önce yeğledikleri sanat türüyle, biçimiyle ortaya çıkabilir. Yeni bir arz yaratmayan, belli, klişeleşmiş duygulara hitap eden, ‘nabza şerbet’ olan sanata ağırlık veren, bu tür ürünleri en iyi sanat kabul edenler olsa olsa birey olabilirler, ama kişi, kişilikli olamazlar.

Adorno’nun tanımlaması olan ‘sanat endüstrisi’ aracılığı ile insanları sanatsal doyuma ulaştırmak, onlara bir doyuma ulaşmış hissini vermek, bir politik ya da ekonomik doyum sağlayabilir, ama kişi ya da aydın olma açısından hiçbir işe yaramaz, hatta tam tersine olumsuz sonuçlar doğurur. Sanatın endüstrileşmesiyle varedilen popüler kültür ve bu kültürün göstergesi popüler sanat kitlesel tüketimi hedeflediği için bireysel ayrılıkları yok eder, kişiyi, kişiliği köstekler.

Sanatın insan üzerindeki bu yoğun etkinin bilincinde olmak ve buna göre tavır almak da kişi olmanın ilk çabasıymış gibi düşünülebilir.

KÜLTÜRÜN VE SANATIN KETVURUCUSU: BAĞNAZLIK*

Kültürün en önemli özelliklerinden biri de organik olmasıdır; yani doğar, büyür, gelişir ve süresini doldurduğunda da yaşamı son bulur. Bu nedenle yaşamın dirikliğini fark etmemek, onu değişmez olarak görmek ya da görmek istemek fevkalâde büyük bir hatadır.

Sanat alanı için de durum bundan farksızdır. Tartışmasız iyi sanat eserleri, büyük sanat eserleri ölmez ya da ölmez gibi görünürler. Fakat bunlar var diye diğer olguları, diğer gerçekleri, değişen sanat mantığını ve tekniğini reddetmek bağnazlıktan başka bir şey değildir.

Yaşama, dolayısıyla çağa ayak uydurabilmek, uyduruyormuş gibi gözükmekten, bilinçli bir şekilde ayak uydurabilmek önce akıl, sonra da cesaret hatma özveri işidir. Alışkanlıklarını kolay kolay bırakamayan insanın dünle bugünün farkını kabul edebilmesi bir anlamda da cömertlik gerektirir. Bu gereksinimi, kimi insan yakalamayabilir kimilerine de sosyo-kültürel koşullar bu şansı tanımayabilir. Bu tipler, dünyada neler olup bittiğinin

* *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Ağustos 1997, Sayı: 414.

ayrımına ulaşmadan yaşar ve geldikleri gibi de giderler. Sorun, öncelikli sorun bunlar değil; çünkü kimi insanoğlu da bu ayrımı görebildikleri halde, farklı nedenlerle herhangi bir cömertlikte bulunmayı reddederler. Bu tipler, aslında yaşamamaktadır, fakat yaşar gibi yapmaktadırlar. Rollerine de tüm çevrenin inandığını zannederler. İnanalar da çıkar tartışmasız. Ama kanımca en çok aldanan kendisidir, kendinden başkası değildir.

Bu tipler, kendilerine karşı kabul ettikleri grupların insan anlayışlarına ve ona bağlı özgürlük anlayışlarına dayanarak ve bu anlayışları sömürerek onlar adına da eylemde, eylemlerde bulunabileceklerini zannederler. Yani karşılarındakinin görüntüsel dinginliği bunları haklıymış gibi bir duruma sokar ve hemen de saldırgan yapar.

Bağnazlık, bir düşünceye, özellikle de bir inanca körü körüne bağlanmak ve bu bağlılığı bir gözlük gibi kullanmaktan başka bir şekilde tanımlanamaz. Bu nedenle de akla ağırlık vermek için (belki de gerçekten veremedikleri için) kimi inançlara, yaşanan dünyadan bile soyutlanmış kimi inançlara sığınmış gibi yapmak, ancak ve ancak cehaletlerini sergilemeden öte bir anlam taşımaz. Ama bir sergileme işi de gerçekleştirilmiş olur ve bu işlem onları sahnenin önünde yer almaya götürür. Ön planda olmak onlara tutumlarını daha ciddi bir şekilde devam ettirmeye götürür. Bu da cehaleti 'kare üstü'nden 'küp üstü'ne çıkartır.

Bu cehalet gösterisi, 'Bir şey olamamaktan iyidir' mantığı içinde daha kızıştırılır ve dikkati çekmek ya da çekilmiş dikkati devam ettirebilmek için 'yüce', 'ulu', 'kutsal' gibi soyut kavramlara sarılır ve bunlar sakızlaştırılarak somutlaştırılmak, gözle görülür, elle tutulur hale getirilmek istenir. Bu istekle de bu isteğe ters düşen kültüre ve sanata saldırılır. Resmen saldırılır.

Oysa, kültürde ve sanatta eğer sorunlar varsa –ki her zaman vardır– bunların çözümlenebilmesi, bu sorunların üstesinden gelinebilmesi, her şeyden önce sorunlara gerçekte oldukları gibi bakmakla, bunun için de yaşamdan elde edilen deneyimlerden yararlanmakla olanaklıdır. Bağınaz ise böyle yapmaz, yapamaz. Sorunları olduğu gibi değil, olmasını istediği gibi düşünür, ifade eder ve böyle olduklarına çevresindekileri inandırmak ister. Böyle bir yaklaşım, onları, hem gerçek dışına iter hem de daha fazla yalıtılma duygusuna çeker. Bu itiliş ve çekilişler de onları daha fazla saldırgan yapar, daha bir saldırgan yapar.

Aynı kültür ortamında yaşanılmakta olmasına karşın, kimi insanlar da bu etkilemelere yanıt verirler: Olumlu yanıt, katıldıklarını gösterir yanıt... Çünkü cehaletin en etkin iletişim ve etkileşim araçlarından biri de ‘güruh psikolojisi’dir. Güruh psikolojisi ise ilkel güdülere devinim kazandıran ilkel dürtülerin değerlendirilmesini ele alır. Güruh psikolojisinin eylemsel yönü, sürtüşme ile ortaya çıkar. Sürtüşme, dirsek teması gibi, beden ilişkisi gibi çalışır ve etkiler; yani idsel dayanışmalar, sanki fikir birliğiymiş gibi iş görür. Güruh sürtüşe sürtüşe güçlenir, güç kazanır ve kültüre, sanata isyan bayrağı çeker. Bağınazlık ‘teşhiri’, cehalet sergilemesi olarak bir kez daha karşımıza, kültürün ve sanatın karşısına çıkar.

Bağınazlık, kendini, öncelikle şekilsel göstergelerle ortaya koyar. Sözelimi giyim-kuşam... Şekle dayalı dincilik ve bu şekle zıt düşen tutum ve davranış bağınazlığın en net işaretleridir.

Bu tipler, bu tiplerin bazıları, örneğin boyunbağı takmazlar inançlarına aykırı diye; yani onların *kültürlerinde* boyunbağı yoktur. Ama son model pantolon ve ceket giyerler, İngiliz kumaşından başkasını kullanmazlar ya da son model arabalarda kurum kurum kurulurlar. Başlarını sıktırıp, yaz günü kalın üst-

lüklerle dolaşırlar, ama örneğin en ünlü modaevinin defilesinde, tüm görkemleriyle yer alırlar. Yaşanılan çağın nimetlerinden(!), en genel anlamıyla tüm nimetlerinden yararlanırlar, ama bunu devedeküşi örneği yaptıkları için inançlarından hiç taviz vermediklerini sanırlar. Yani yaşamları çelişkiler üzerine kurulur, kurgulanır. Bütün bunlar iç dünya ile dış dünya çelişkisidir, id ile ego, ego ile süperego çelişkisidir. Bu göstergelerse tipik 'kişilik bunalımı' göstergeleridir. Bunun Türkçesi ise 'ikiyüzlülük'tür. İkiyüzlü insan, hem çıkarları adına bir inanca, bir ideolojiye bağlıdır hem de ulusal değerlere bağımlı gibi gözükür: Bağlılık ve bağımlılık, ikiyüzlülüğün en tipik göstergelerindendir.

Kişilik bunalımı içinde olanların kültürü ve kültürün en görünen ögesi sanatı düzeltmeye kalkmaları ise safdillikten başka bir şekilde yorumlanamaz. Mümkün değil yorumlanabilsin.

Kişilik bunalımının hiç kimsenin gözünden kaçamayan en tipik göstergesi ise 'kendini sevmeme'dir. Bunların, bu bağnaz tiplerin parolası ise şöyle gösterilebilir: 'zaten ben doğarken ölmüşüm...' Bunlar mutluluk duyamaz, neşeli olamazlar. Mutluluk ve neşe, hem biraz ayıptır, hem biraz günahtır, hem de biraz (belki de bir hayli biraz) akıl işidir. Mutlu olduklarında da bunu çevrelerine yayamazlar. Neşeleri, neşelenmeleri çevrelerindekiilere 'soğuk düş etkisi' yapar. Bunların eğlence anlayışı 'arabesk müzik' ve onun ezgileri arasında dövünme, kendine acıma, yaşamı lanetleme ve biraz da bağır jiletlemidir.

Bağnaz kimse, tüm isyanlarına karşın kültürün ve sanatın hâlâ dimdik, (aslında pek de dimdik denemez) karşısında durduğunu gördükçe de yenilgi duygusuna kapılır ve saldırgan olur. Saldırganlık illa ki kırmalı, vurmali olmayabilir. Bir kiraathanede bağıra çağıra konuşmak, bir piknik yerinde pijamalarla top oynamak, bir deniz kenarında küçük boğacıklar gibi debelenip şakalaşmak, otobüse lahmacun kokular içinde binmek (bir de

yüksek sesle geçirip ‘estağfurullah’ demek), kırmızı ışıktaki durmamak tipik saldırgan davranışlar olarak kabul edilmelidir.

Bağnazın biraz akıllısı ya da ‘güngörmüş’ü, gelecek beklentisi adına kendini saklamak gereksinimi duyabilirler, duyarlar. Bunun için yaptıkları, yapabildikleri tek şey de dikkatleri başka yöne çekmektir. Sözelimi ‘kültürümüz batı emperyalizmine uğramıştır’ ya da ‘Sanatımız soysuzlaşmıştır’ gibi fetvalar verirler, verirken de örneğin Doğu ya da Güney’in kucağına kurulmaya çalışırlar. Bunlar, olan kültüre, olmasını istedikleri kültürü, karşıtmış gibi alttan alta yerleştirmeye çalışırlar. Oysa bu ikilik zaman içinde, her iki kültüre de yabancılaşmasına neden olur. Kùltürler şöyle dursun kendilerine bile yabancılaşırlar; yap dedikleri ile yaptıkları, dün dedikleri ile bugün dedikleri tam bir çelişki yaratır.

Bağnazlar da yanlış yapar her insan gibi. Fakat bunların diğerlerinden en belirgin ayrıcalıkları ders çıkaramamaları, ders alamamalarıdır. Bu nedenle de durup durup tekrar ve aynı biçimde yeryüzüne çıkarlar. Hatalarından ders alamadıkları için, bir türlü ders alamadıkları için, yaşamları anlamsızlaşır. Bu anlamsızlık onları tekrar ‘albaştan’ durumuna sokar. Hırçın olurlar, saldırgan olurlar, ikiyüzlü olurlar.

Dünyanın en kolay işlerinden biri de kendimize bakmak, kendi iç dünyamıza bakmak istemediğimizde dış dünyadan bahaneler bulmaktır. Bağnaz, bu bahaneleri kültürden ve sanattan bulur kolaylıkla. Ortaya attığı gerekçelerse aslında kendi iç dünyasının çelişkileridir ya da dış dünyadan saklamak istediği iç duygularıdır: zaafıdır, zevkleridir, tutkularıdır. Oysa artık yediden yetmişe bilinmektedir ki yapılabilecek en büyük devrim (hem de en kolay devrim) kendi iç dünyamızda yapacağımız devrimdir. Bağnazlar bunu bile akıl etmezken kalkarlar, hem kültürü ve hem de sanatı devrim adına devirmek isterler.

Bağnazlığın şekilsel göstergelerinden biri, belki de en tipiklerinden biri, karşı cinsten olanların ellerini sıkmamalarıdır. Sıkamazlar mı, sıkamazlar mı belli değil. Ama belli olan, el sıkmasını bile bilmeden yetişen insanların doğru dürüst bir şekilde sevgiyi, sevmeyi bilmeleri, şefkat duymayı, şefkati tanımaları söz konusu olamaz. Sevgi yoksunluğu ise sanatı yok eder. Sanat, hem bireysel hem de toplumsal kültürün adeta bir ‘kartviziti’dir. Sanat olmadan hangi kültürü yaratacakları ise şüphe bile götürmez.

Bağnaz tip insana karşı sevgi duyamadığından, sevgi duymayı kâh haram kâh günah saydığından sinema kahramanlarına, televizyon starlarına tutulurlar. Her birinin gönlünde bu tür bir kahraman yatar. Hatta kendi ortamlarında bunları taklit ederler, bunların taklitlerini ararlar.

Bir kültürün zenginliği, üretilen sanat yapıtlarıyla bu yapıtların evrensel beğeniye açık olmasıyla ölçülür. Sanat yapıtlarının evrenselliği ise her bir yapıtın barındırdığı estetik özgünlükle iletisinin genellenebilirliğine bağlıdır. Estetik beğeni, belli bir inancın tekeline alındığı zaman sanat yapıtı da hemen kısırlaştırır. Sanat yapıtının iletisi de insan ve insana bağlı değerlere dönük olmayıp bir azınlığın inançlarına dönük olursa o yapıt yine belli bir alan içine sıkışır, amaç olmaktan öte belli inancın aracı haline gelir. Bu tür sanatsal etkinliklerin yaratıldığı bir kültür ortamı, çağın bütünleşen dünyası içinde, devede kulak örneği her an düşecek bir yama gibi durur. Böyle kültürün üreticileri ise ‘insan’, ‘birey’ ya da ‘kişi’ gibi tanımlamaların hiçbirisiyle tanımlanamaz ve yaşayan ölümler gibi kabul görürler.

Evrensel ortam içinde bir değer alamayan insanlar ve bu insanların oluşturduğu kültür ve bu kültürün temel taşlarını yaratan sanat, bir hünermiş gibi, bir meziyet gibi tanımlanıyorsa bu bir vatana, bir ulusa yapılabilecek en büyük ihanet olur. Ama bunun farkına varılabilmesi bir bilinç, bir akıl işidir. Oysa bağ-

naz bir insanda bunları aramak, aramaya kalkmak fazla iyi niyetlilik gibi gözükmektedir. Bağnazlık, insanın, dolayısıyla kültürün ve sanatın doğasına aykırıdır. Her aykırılık gibi kendini kabul ettirir; ama etkisi, olsa olsa belli bir zaman diliminin israfından başka bir rol oynamaz. Bir kültür yumağı içinde bağnazlar daima azınlıktır. Fakat saldırgan karakterleri onların abartılmalarına neden olur. Bu gerçeğin bilincine varmak ve gelecek kuşakları da bu bilinçle yetiştirmek, bağnazlardan çok, şüphesiz bağnaz olmayanlara, kendilerini bağnaz saymayanlara düşer. Bağnaz olmadıklarının en gözle görülebilir kanıtı da yetiştirecekleri kuşaklar olacaktır. İşte kültür ve sanat, bu yeni kuşaklar aracılığı ile varlığını, en ideal şekliyle varlığını sürdürebilecek ve bağnaz olmayanlar da kendilerini bu yolla kanıtlayabileceklerdir.

Yaşanılan ortama başkaldırabilen, saldırganlara pabuç bırakmadan başkaldırabilen, başkaldıramadığında da, hiç olmazsa yaşadığı ortamı yargılayabilen, olup bitenlere eleştirel bir gözle bakabilen insan, ancak bağnazlık kısı kacından kendini koruyabilmiş demektir, insanca koruyabilmiş demektir.

Unutulmamalı ki kültür, hem insanlar tarafından yaratılır hem de insanını yaratır. Bir anlık duraksama, bir anlık çekingenlik, bir başkentin bir kasaba haline dönüşüvermesi örneğinde olduğu gibi, bir kültürü de gelecek neslin heba edilmesine neden olacak derecede kısırlaştırır, geriletir, en iyi niyetle tıkar.

Tıkanmış kültür, aynı zamanda kültürün çözülmeye, dağılmaya uğrama halidir de. Parçalanmış, yamalanmış bir kültür çıkar karşımıza tıkanmada. Bu hal, kimi 'safdiller'e bir özgürlük gibi gelir. Çünkü istedikleri şekilde at koşturma olanağı sağlar. Oysa bu halin özgürlükle hiçbir ilişkisi yoktur. Durum, sadece başıboşluktur. Kültürel ortam için 'bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler' ilkesinin uygulanmasıdır. Bu uygulama da bilinçli de-

ğildir tartışmasız. Ne yapılacağı bilinemediğinden, akıl edilemediğinden kendiliğinden oluşuveren bir ilkedir.

Tıkanmış bir kültürde sanat yeni arzlar yaratamaz. Mevcut talebi karşılayıcı ürünlerle yetinir. Talep ise kendine acıyan, sevgi fakiri insanların talebidir. Mutluluğu bilmeyen, mutluluğu ayıp ya da günah sayan insanların talebidir. Çünkü onlar çığırtkandır, çığırtkanı oynamayı iyi bilirler. Bağnazla, bağnazlarla hesaplaşmada başı çeken, sanatçılar olmalıdır bu nedenlerle.

Kalkınmış ülkelerde, gelişmiş toplumlarda sanat ve sanatçı, elbirliği ile bağnazlığın üstesinden gelinmiş, gelinebilmiştir. Bunun içinde, haklı olarak ‘sanat toplumun önündedir’ onurunu kazanmıştır. Darısı bu gururu somut olarak görme gereksinimi içinde olan toplumlara...

Bu toplumlarda sanatın üstlendiği sorumluluk, kendini ilk aşamada sanat eğitiminde gösterir. Sanatçı yetiştirdiğini savunan, hatta bundan kıvanç duyan kurumlar, eğitim kurumları, yani özellikle güzel sanatlar fakülteleri, kurumlarının gelenekselleşmeleri ile yetiştirdikleri öğrencilerin çağdaş ve çağcıl bir kafa yapısı içinde olmalarını çok titiz bir şekilde ayarlamak durumdadır. Birinden birine karşı, çok değil, biraz dikkatsiz davranmak ya da birinden birini gözden kaçırvermek bağnazlık için ideal bir ortam oluşturabilir. Bunun bilincinde olmak ve bunu kanıtlamak; hem sanatçılarımızla, hem de sanat eserleriyle kanıtlamak, aydın olduğunu zannedenlere ve sanatsever olduğunu göstermek isteyenlere düşen ilk görevdir kanısındayım.

Bugün, ülkemiz, eğer uluslararası platformda sesini duyurmak istiyorsa önce sanatı bağnazlıktan kurtarmak durumundadır. Bunun için de yapılması kaçınılmaz olan ilk iş, sanat eğitimi kurumları üzerine titizlikle eğilmek, ne olduğu ve ne olması gerektiği üzerinde objektif yargılarda bulunmaktır.

DİL ÜZERİNE – DİLLER ÜZERİNE

Dil, temelde iki anlama gelir: ilki bir organ, canlıların bir uzvu, ikincisi ise bir anlatım aracı. Anlatım aracı olarak dil ele alındığında, aynı adı taşıyan organdan bağımsızdır. Sözelimi resim sanatının dilinde araç boyadır, fırçadır, müzik sanatında ise notalardır. Bu nedenle özellikle sanatın genel anlamı içinde dil, soyut bir kavram olarak ele alınmalıdır, hiç olmazsa başlangıçta.

Araç olarak dil, kültürün, kültürlerin, ‘onsuz olmaz’ denilen tek ögesidir. Dil yoksa kültür de yoktur. Kültürü, ister tekil anlamda, ister çoğul anlamda ele alalım, ister bir kimsenin kültüründen ister bir toplumun kültüründen söz edelim, eğer tanımlanabilen bir dil yoksa kültür de yoktur denebilir.

Daha başlangıçta, bu açıdan, yani kültür açısından ele alındığında dil, bir gösterge olarak işlevsellik kazanır: Dile bakılarak kültür yordanabilir, dilden çıkılarak kültüre ulaşılabilir.

Dil, hem *araç* olarak hem de *amaç* olarak varlığını ortaya koyar. Kimi durumda da araç-amaç nitelikleri birlikte, kaynaşmış bir şekilde varolurlar. Sözelimi yaşamda, yaşamı sürdürmede dil bir araçtır. Kültürün oluşmasında, hem araç hem de amaçtır. Yazın sanatında ise amaçtır.

Dil, ister araç olsun ister amaç, *sesli* de olabilir, *sessiz* de... Yani *sözlü* de olabilir, *sözsüz* de... Örneğin resim sanatında,

heykel sanatında dil sözsüzdür, mimaride de. Oysa müzik sanatında, hem sesli olabilir, hem de sözlü. Tiyatro tekste, sinema da senaryoya dayandığı için sözlüdür. Oysa bale sanatı sözsüz, fakat seslidir. Pantomim ise hem sözsüz hem de sessizdir.

Yaşamda kullanılan dilde önce *semboller* oluşturulmuş, sonra da *simgeler*. Örneğin Hiyeroglif sembollerden oluşan bir dildir. Bugün konuşmak için, meram anlatmak için kullandığımız dil ise simgelerden ibarettir.

Her sanat alanının dilinde bu sembol ve simgeler vardır. Fakat yazın sanatı alanı dışındakilerde sembolle simge eşanlama gelir gibidir. Sözelimi resim sanatında ak güvercin özgürlük, defne dalı barış, dikenli tel ise esarettir. Bale sanatının dili ise belli hareketlerin sembol olarak kullanılmasından ortaya çıkar.

Bu sembol ya da simgelerin kullanılan alanda dil niteliğini kazanabilmesi değişmeden, aslını tamamen yitirmeden devam etmesine bağlıdır. Başka bir deyişle dil, ancak belli bir zaman içinde yerleşir ve varolur. Süre uzadıkça dil, daha değer kazanır. Dilin zenginliğinde birinci öge *zamansa* ikinci öge de *miktardır*. Dil, ne denli sayısal anlamda çoğalırsa ifade yetisi de o denli gelişir. Fakat burada hemen vurgulamak gerekir ki bu zenginlik, aynı zamanda insanın yaratıcı sıfatının ketvurucusudur da. Resim sanatında bir sanatçı ne denli bilinen dili, bilinen resim dilini kullanıyorsa o denli sıradanlaşır Yazın sanatında da durum bundan pek farklı değildir. Yazarın ustalığı dilde, dilin aracı sözcüklerde oynama becerisiyle doğru orantılıdır.

Bu nedenledir ki dil; *görünen* dil ve *düşünülen* dil diye de ikiye ayrılır. Görünen dil, bir tutum, bir davranış, yani bir eylem tamlayıcısı olduğu halde, düşünülen dil, sözlenemeyen dil, bir yaratımdır, sanatsal bir olgu olarak vardır. Düşünülen dilin somutlaşması ile ortaya çıkan dile ise *gölge* dil denebilir ya da

dilin gölgesi... Gölge dil; denenle denmek istenen arasındadır; ya da denenden çıkarılan denmemiş olandır.

Gölge dil, imgücünü artırıcı bir araçtır. Hem sanatçının hem de sanatçının ürününü alan alıcının (okuyucu, izleyici, seyredici, dinleyici vb.) üründün hareketle yeni durumlar, varolandan farklı durumlar yaratmasına, düşlemesine olanak sağlar. Gölge dil, bir 'kişilik' göstergesi gibidir. Gölge dil, ikinci bir dil gibidir.

Dil, kültürün, dolayısıyla o kültürü yaratan insan zekasının bir göstergesi olduğu için, zeka ile kültür ile bağımlı olarak gelişir ya da daralır. Durağanlaşabilir, taşkınlık gösterebilir. Eskir, yenilenebilir de. Olumsuz halleri, yani eskimesi, durağan hale gelmesi süreklilik gösterirse dil de yok olur. Dilin, insanların amaçları doğrultusunda hizmet üstlenememesi düşünülen dilin kısırlaşmasından kaynaklanır. Yani bu durumda bir sebep-sonuç ilişkisi içinde, dil kavruklaştıkça düşünme yetisi azalır, düşünme yetisi körleştikçe de dil büzüşür, daralır ve sonuçta yok olur.

Daha önce de vurgulandığı gibi dil, süreç içinde zenginleşir, sağlamlaşır. Fakat bu demek değildir ki dile yeni simgeler, yeni semboller ve yeni anlamlar yüklenemez. Bu demek değildir ki yeni anlatım yolları bulunamaz. Aksine dilin zenginliği, dil araçlarının çoğalması, anlatım yollarının artması demektir. Fakat burada dil *taşkınlığına* da özel bir dikkat çekmek gerekir. Dilin savruk kullanılması, dilin özensiz kullanılması ve bu nedenlerle seçenekler ortaya konmuş gibi olması, dil açısından son derece tehlikeli bir durum yaratır. Sözgelimi resim sanatında, 'Ben yaptım oldu' tutumu resmin dilindeki zenginliği değil, yaratıcılıktaki kısırlığı gösterir. Ya da yazın sanatında, İmlâ Kılavuzu'na uymamak, zaman kiplerine akdırmamak, sanatı zenginleştirici bir 'yaratıcılık' değil, aksine dili yıpratıcı bir tutumdur.

Düşünülen dilin hızlılığı, gerçekten düşünülüyorsa bir taşkınlık yaratabilir ve bu anlatımda yenilik ve zenginlik olarak da tanımlanır tartışmasız. Örneğin kübizm, bu bağlamda çok çarpıcı bir taşkınlık olarak belirtilebilir; ya da Hece Vezni'ne karşın Serbest Vezin...

Anlatım dilinin gelişmesi, düşünme yetisine bağımlı olduğu kadar, dilin özümsemesine de bağlıdır. *Özümsemiş* dil ile *özenilmiş* dil ayrımını iyi kavrayamadıkça, dil daha farklı bir boyutta daha farklı bir karmaşa içine girer ki bu da o alandaki anlatım araçlarının yozlaşmasına neden olur.

Özenilmiş dil, sanatta bir taklittir. Taklit olmasa bile 'aşırı esinlenme'dir. Dil, kültür göstergesi olduğu için, kendi kültüründe olmayan bir anlatım aracı ya da anlatım aracını kullanma biçimi, hemen herkesin fark edebileceği bir özenilmiş dil durumu sergiler. Bugün ülkemizde 'postmodern mimari' adına üretilen yapıların hemen tümü özenilmiş dil göstergesi olmaktan daha fazla bir ayrıcalık barındırmazlar.

Sözgelimi, soyut sanat-somut sanat ayrımında yaşanan karmaşanın altında da özümseme-özenme sorununun yattığı söylenebilir. Somut ya da figüratif sanat özümsemeden, bu tür sanatın dili tümüyle bilinmeden soyutlamaya geçilemeyeceği bir gerçek olmasına karşın, figüratif sanat özümsemeden soyuta yönelindiği kimi sanat eğitimi kurumunda bile kolaylıkla gözlenebilir.

Özenilmiş dil, peşi sıra *dil emperyalizmi*'ni çağırır. Dil emperyalizmi sanıldığı gibi ya da farz edildiği gibi, başka bir dili kullananların egemenlik saldırısı değildir temelde. Aksine bir çağrıdır.

Dile özenme, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde dil emperyalizmine neden olur. İş işten geçtikten sonra 'benim sanatım' diye dövmek, safillikten öte bir anlam taşımaz.

Dil Emperyalizmi için ikinci bir çağrı yolu da dilin gelişme gereksinimine yanıt verememekten geçer. Dil dirik tutulamıyorsa, kimi anlatılar için yetersiz kalıyorsa başka bir dil farkına varılmadan kültürün içine girer ve yer eder. Sözelimi ‘dam’, ‘temel’ gibi günlük dilimizde hiç dikkatimizi çekmekten kullandığımız sözcükler, aslında Türklerin Anadolu’ya geldiklerinde hazır buldukları sözcüklerdir ve hemen de benimsemişlerdir. Tıpkı ‘Roman’ gibi. Roman da bir sanat dili olarak alınmış benimsenmiştir. Dünyü unutup, bugün, sözelimi ‘bale’ bizim sanatımız değil diyorsak, bu, sadece bilgisizliğimizi göstermekten öte bir işe yaramaz, hiçbir işe yaramaz.

Dilin, bir anlatı aracı olarak dilin diğer bir niteliği de, üzerinde en çok tartışma yapılan *evrenselliği*, *ulusallığı* ve *yöreselliği*dir.

Dilin bu üç kullanım, dolayısıyla etki alanları şüphesiz son derece birbirinden farklı anlamları, değerleri ifade eder. Dilin evrenselliği kadar yöreselliği de önemlidir ve dilde vazgeçilemez bir niteliktir. Dilde ulusallık, ancak ‘ulus’ bilinciyle varolabilir. Bu bilinç yoksa dilin ne tür bir dil olduğu da önem kazanmaz. Fakat karşıtı olarak, eğer ‘ulus’ kavramı üzerinde bağnazlaşırsa dil de ister istemez kavruklaşır. Gereksinimlerimize yanıt veremeyen bir dil, salt ulusal dil olduğu için önemli ve yeterli sayılmaz, sayılamaz. Çağın teknolojisinin dev adımlarına ayak uyduramadığı için yok olan Latince ya da Osmanlıca, bugün için, sadece tarihi bir bilgi olarak önemlidir. Bir inanç adına, bir ‘milletlik’ adına ölmüş bir dile umut bağlamak olsa olsa düşünce sakatlığı şeklinde nitelendirilebilir. Sanatta da durum bundan farklı olmasa gerek. Onun için, bugün ‘sanat’ dendiğinde evrensel sanat anlaşılır. Farklı bir sanatı kastettiğimizde mutlaka bir takı getirmemiz gerekir başına: geleneksel sanatlar, folklorik sanatlar, yöresel sanatlar, el sanatları gibi...

Evrensel dil adına, ulusal ya da yöresel dili horlamak yukarıdaki kadar yanlış bir yaklaşımdır. Genellikle geri kalmış ülkelerde kendini daha net gösteren aşağılık duygulan bu tür bir eğilimi de peşi sıra getirmektedir. Sivas halısı, ya da Hereke halısı ile övünemiyorsak, mimarimizdeki arabesk bezemeye kıvanç duyamıyorsak, İznik çinisi ile gururlanamıyorsak ya da naif resmin öncülerinden sözgelimi Hüseyin Yüce ile heyecanlanamıyorsak, sanatın dillerini bilmiyoruz demektir. Böyle bir durumda, ne sanatseverlikten ne aydın olmaktan, hatta hatta ne de kişilikten söz etmek olanağı vardır.

Bir dili oluşturan araçların her biri *tek anlamlı* olabildiği gibi *çok anlamlı* da olabilir.

Konuşma dilinden söz ettiğimizde bu tür sınıflamanın sayısız örneğini verebiliriz: dil, gül, aç, dam, dal, yatır, yar, pazar, yemeni, kültür, gibi sözcükler çok anlamlı dile tipik örnek olarak gösterilebilir. Bu çok anlamlılık, yazın sanatının zenginliği açısından, gölge dilin ya da dilin gölgesinin oluşması açısından çok önemlidir. Resim sanatında da çok anlamlılık, bir yapıta, ister farklı zamanlarda olsun isterse aynı zaman dilimi içinde, ayrı ayrı anlamlar yüklemek, birbirinden farklı değerlerle o resmi yargılamak şeklinde kendini gösterir. Sözgelimi ünlü 'Mona Lisa', bugüne dek en azından dört anlam içinde ön plana çıkarılmıştır.

Mimaride de bir yapıta birden fazla anlam yüklemek olasıdır. Sözgelimi Topkapı Sarayı, döneminde, hem bir ikametgah hem resmi dairedir. Hem eğitim merkezi, hem yargı merciidir.

Anlatım dilinde ifade yazıya döküldüğünde, sözlüde pek belli olmayan, pek anlaşılamayan hatalar net bir şekilde ortaya çıkar. Sözgelimi ama ile âmâ gibi, hala ile hâlâ gibi, kar ile kâr gibi, laik ile layık gibi...

Diğer sanat alanlarında da durum pek değişmez. Bir özgün-baskı resimle bir afiş resmi salt dilinden ayrımlanabilir. Bu dilde yapılabilecek bir hata, bir anlatım hatası, birini diğeri yerine geçirir. Dans tiyatrosu ile balede de durum aynıdır.

Kimi zaman da görünen dil aynı olmakla birlikte, düşünülen dil değişebilir; yani dilin anlamı zaman içinde, yöreler arasında *farklılık* gösterebilir. Örneğin ‘merhaba’ sözcüğü bundan on-beş, yirmi yıl kadar önce argo bir sözcük kabul edilirken bugün bir selamlaşma aracıdır; ya da ‘efe’ sözcüğü bugün için yiğitlik, mertlik anlamlarını yitirmiş adeta bir horozlanma anlamında kullanılır olmuştur. ‘Kerata’ sözcüğü ise kimi yerde ayakkabı çekeceği, kimi yerde ise ‘hınzır’ ya da ‘şakacı’ gibi anlamlarda kullanılmaktadır.

Sanat yapıtlarında da anlam değişikliği, eskisinden farklı anlamlar yükleme sıkça rastlanan bir durumdur. Bir film müziğinin dans müziği haline gelmesi, bir dini müziğin senfonik bir şiir kabul edilmesi, bir ebru sanatı ürününün cilt astarı olarak kullanılması gibi.

Bazen de dile *mecaz* anlamlar yüklenir. Görünen dille düşünülen dil tamamen birbirinden kopuverir. ‘Korkunç güzel’ tanımlaması, artık sözcük anlamlarının ya da görünen anlamlarının dışında olumlu bir ifade taşır; ya da ‘hıyar’ sözcüğü, bir bitki adı olarak değil, yontulmamış insan anlamıyla kullanılabilir.

Edebiyattaki ‘kara mizah’da bu ifade, bu dil kullanımıyla oluşmakta değil midir? ya da Salvador Dalı’nın *Bıyıklı Mona Lisa*’sı...

Son olarak dil konusunda bir noktaya değinmekte yarar vardır. Bu, *anlamsız anlamlar* şeklinde de tanımlanabilir. ‘Hüngür hüngür’ ağlamada hüngür hüngürün hiçbir anlamı yoktur. ‘Bardaktan boşanırcasına’ yağmada da bardaktan boşanma an-

lamsızdır. ‘Hapur şupur’, ‘ninay nanay’ gibi... Pek çok tanımlama örnek olarak verilebilir.

Resim sanatında da örneğin, anlatı, ileti açısından hiçbir ifade niteliği olmayan, fakat salt estetik açıdan gerekli görülen, lekeleme, renk koyma bu tür anlamsız anlamlardır. Polisiye filmlerde, casusluk romanlarında böyle anlamdan uzak çeldiriciler, özgün bir anlam içinde kullanılabilir.

Dil, bir anlatım aracı olarak, hem kullananın hem de bu kullanmaya etkin ya da edilgin olarak katılanın, katılanların kültür düzeyine göre, hem bir anlam kazanır hem de bir değer...

Sanatçıyı sanatçı yapan onun kişiliğidir. Kişilik ise sanatçı kişiliği ise kullandığı dilden yordanarak alıcıları tarafından ortaya çıkartılır. Dilin savrukluğu, derbederliği, kısırlığı, statikliği, hem sanatçıyı hem de o sanatın üretildiği kültür ortamını lekeler, damgalar.

Sanatın her alanı için anlatı aracı, anlatı dili, hem o alanın tekniği açısından hem de o yapıtın işlevlerini yerine getirebilmesi açısından üzerinde titizlikle durulması gereken ilk öğedir, ilk öge olmalıdır.

KÜLTÜR VE KİŞİLİK

18. yüzyıl Aydınlanma Çağı'nda –ki bu çağa Akıl Çağı da denir– iki kavram, geçmişinden farklı olarak yeniden oluşmuş ve zaman içinde daha yoğunlaşarak, daha değer kazanarak günümüze dek gelmiştir. Bu iki kavram, birbiriyle son derece sıkı bir sebep-sonuç ilişkisi içinde bulunan *kültür* ve *kişiliktir*.

Söz konusu iki kavramdan hangisini özne olarak alırsak alalım, sonuç değişmez ve bizi öteki kavrama götürür. Fakat bunları tanımlamaya geçildiğinde, belki de durumu daha somutlaştırabildiği için, kültürden hareketle kişiliğe yönelmek, konuyu daha anlaşılır hale getiriyormuş gibi gözükmektedir. Bu nedenle de önce kültüre eğilmekte yarar vardır.

Kültürü pek çok açıdan tanımlamak olanaklıdır. Kiminde içerik ölçüt alınabilir, kiminde sınırlar. Kimi taşıyıcısına göre açıklanabilir, kimi de etki alanlarına... Fakat hepsini kapsayabilecek, en benimsenmiş nitelikleriyle kültürü şöyle tanımlamak, herhalde çok yanıltıcı olmaz.

Kültür, insanlar tarafından, insanlar ve insanlık için, insana rağmen yaratılmış, maddi, manevi ve ideolojik tüm varolanlardır. Bu tanımlamadan hareketle kültürün ilk temel özelliğinin, insan tarafından yaratılma olduğunu söyleyebiliriz. O halde, doğada inorganik olarak varolanlar, insan eli değmedikçe, insa-

nın hizmetine koşulmadıkça kültür ögesi olarak kabul edilemez. Sözelimi bir gündeğümü, kültür ögesi değildir, ama gündeğümünü belgeleyen bir resim ya da bir fotoğraf kültür ögesidir.

Kültürün ikinci niteliğı olarak, insan ve insanlık için var edilmiş olması gösterilebilir. Kültür yaratıcısı, nerede, ne zaman yaşamış olursa olsun, var ettiğı, zaman ve mekan farkı gözetmeksizin insana dönük olur, insanlığa dönük olur. Örneğın telefon, 19. yüzyılın son çeyreğinde Amerika'da Graham Bell tarafından, kulakları duymayan, sonradan eşı olacak, patronunun kızı için yapılmıştır. Bugün için ise telefon yaşamımızın vazgeçilemez bir parçasıdır. Magna Carta ise 13. yüzyılın ilk çeyreğinde, İngiltere'de, kimi hakların yöneticiler tarafından korunması, daha doğrusu çığnenmemesi için imzalanmış bir fermandır. Bu fermanda belirtilenlerin hemen tümü, bugün, insanların temel hakları olarak tüm dünyaca benimsenmektedir.

Kültürün insanlar ve insanlık için olması, onu olumlu yapar; yani insana, insanlığa aykırı, onların varlık nedenlerine ters düşen, ters düşebilecek olan hiçbir nitelik barındırmaz, barındırmaz kültür. Bu temel niteliğinden dolayı, kültürün hiçbir zorlamayla karşılaşamayacağı, çünkü insanın salt kendi için yapılmuş bir şeye karşı gelemeyeceğı düşünülebilir. Oysa bunca kültür farklılıklarının altında, çağa ve çağcıl değerlere ayak uyduramamanın arkasında, bu kültürel değışime ve gelişime direnme yatar. Unutulmamalı ki modern hümanistik psikolojiye göre, insanın doğası, hem tembelidir hem de alışkanlıklarına sıkı sıkıya bağlıdır.

Bu özelliklerini koruma adına, yeniliklere karşı direnç gösterir. Zekâ ve bilgi farkı, kimi insanları, en temel çıkarlarını bile görmekten alıkoyar, ne yazık ki alıkoyar. Daha dün gazetelerde yer alan 'Ben karını erkek doktora muayene ettirmem' mantığı, mantıksızlık mantığı, bunun en çarpıcı örneğini oluşturur.

Kültür ve kültür farklılıkları açısından iki noktayı, ayrıca hatırlamak gerekir. Bunlardan ilki, bir buluşun, bulunduğu yerden başka bir yere geçişi ve orada günlük yaşama girişi zaman alır. Örneğin bir kitabın başka bir dile çevrilmesi gibi, bir bilgisayarın başka bir ülkede kullanılabilmesi gibi. İkinci nokta ise her toplum kendi gereksinimleri için kendi çapında ve kendi olanakları içinde zaten bir şey bulmuştur. Yeter ki bir gereksinim duymuş olsun. Böyle bir durumda, kendinde olanın yerine, bir başka yerde bulunanı almanın, belki o an için bir yararı yoktur, bir yarar görülmeyebilir. Örneğin; dil gibi, giysi gibi, yemek gibi, aile kavramı gibi...

Fakat, bir kez daha hatırlanması gerekir ki kültür, insan içindi; onun daha rahat, daha mutlu yaşayabilmesi, gizil güçlerini daha çabuk ve kolay bir yolla ortaya koyabilmesi için vardı, var edilmişti. Bu nedenledir ki, zaman ve mekan açısından farklılık gösteren kültürlerden hangisi bu şartları, diğerine oranla daha üst düzeyde gerçekleştirebiliyorsa, o kültür daha etkinlik ve yaygınlık kazanır. İşte bu etkinlik ve yaygınlık ölçüt alındığında, kültürü, üç temel grupta toplayabiliriz. Bunlar:

Evrensel Kültür,
Ulusal (yöresel) Kültür,
Kişisel Kültür.

Zaman, mekan, coğrafya, dil, din, ırk, cinsiyet gibi ayrımlar gözetmeksizin tüm insanların hizmetine sunulan araç ve gereçler gibi maddi kültür öğeleriyle; özgürlük, eğitilme, saygı gibi manevi kültür öğelerinin tümü *evrensel kültürü* oluşturur. Bunları yorumlayış, bunları nesnelleştiriş biçim ve tarzları ise *ulusal kültürü* yaratır.

Örneğin televizyon, bugün bir evrensel kültür ögesidir; fakat bunun kullanılış biçimi, sözelimi çocukların erişememesi için,

neredeyse mavana yakın bir rafa koyup seyredilmek, üzerine kanaviçe işli bir örtü örtmek, üstüne alçıdan yapılmış renkli bir köpek heykelciği yatırarak, bir ulusal ya da bir yöresel kültürü yaratır. İnsanlara, sözgelimi babaya saygı evrensel bir kültürdür. Bu saygının yorumlanması ve davranışa dönüştürüş biçimi ulusal kültürü, ulusal kültürleri yaratır. Örneklersek, eğer bir ulusal kültürde, baba karşısında sigara içmek saygısızlık kabul ediliyorsa baba, oğluna sigara içip içmediğini sorduğunda ‘hayır’ demek bir saygı işaretidir. Oysa yalan söylemek diye bir şey olduğunu da unutmamak gerekir.

Ya da insana bağlı değerler ve ona bağlı özgürlük anlayışı içinde, her yetişkinin evleneceği insanı, örneğin bir genç kızın erkeğini seçmesi ve bu amaçla da onu tanıması evrensel bir kültürdür. Bunu benimser gözüken, hatta bunu savunan bir delikanlının kız kardeşine ayrıcalık tanıması ve onu bu hakkından kısıtlaması ise ulusal kültürü imleyen bir tutum ve davranıştır.

Evrensel bir düşünce boyutunda örtünmek ve hava koşullarından korunmak için giyinmek evrensel bir kültürdür. Fakat bunu kimisi şalvarla, kimisi kiltle gerçekleştirir –ki bu da ulusal ya da geleneksel giysileri oluşturur. Tıpkı danslar gibi, tıpkı ev döşeme ya da yemek yeme gibi.

Yaşamdan alınan bu örneklerden de anlaşılabilirliği gibi, ulusal kültürü gelenekler, görenekler, töreler yönlendirir ve oluşturur ağırlıkla. Fakat bunlar, aynı zamanda bir toplumun, hem evrensel kültürden hem de diğer ulusal kültürlerden uzaklaşmasına, onlarla aralarının, insana bağlı değerler açısından, daha da açılmasına neden olabilir. İşte bu farkı, bu tehlikeyi yakalayabilme ya da yakalayamama da kişisel kültürü yaratır.

Kültürün tanımına döndüğümüzde, insanın merkeze alındığı hemen fark edilir. O halde, kişisel kültürün ortak yönlerinden

ulusal kültürler doğar, ulusal kültürlerin ortak yönlerinden de evrensel kültür oluşur demek hiç de yanıltıcı olmaz.

Kültür, hem insan tarafından yaratılır hem de insanını yaratır.

Bugün, hiç kimse tek başına var edilemeyeceğine, varolamayacağına göre, ister istemez bir kültür ortamında doğacaktır. Bundan da öte, daha doğmadan, ceninken bile kültürünün etkisi altına girecektir. İşte kaçınılmaz, engellenemez sebep-sonuç ilişkisi de bu aşamada başlayıp o insanın ölümüne kadar, hatta ölümünden sonra bile, kendi neslinden olanlar aracılığı ile sürüp gidecektir. Bu genel vargıyı Şekil I ile gösterebiliriz.

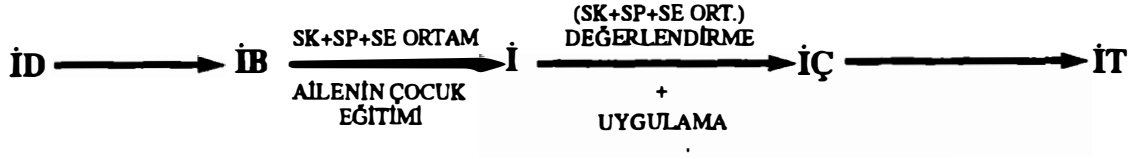
Kültürü tekil hale indirgediğimizde karşımıza insan çıkar.

İnsan, o canlının, organik tabakanın hangi sınıfına girdiğini, girdiği sınıfın biyolojik, anatomik, psikolojik vb. özelliklerini taşıdığını tanımlayan bir addır kısaca. Bu nedenle, bir canlıyı insan yapan niteliklerden kimini bulamadıklarımıza, organik tabakanın diğer canlılarıyla karşılaştırarak, hatta o canlılarla adlandırarak çağırırız: 'Ot gibi yaşadı', 'Hayvan gibi davrandı' diyiveririz; ya da 'İnsan düşünen hayvandır', 'İnsan ellerini kullanan tek canlıdır' gibi. O halde, insan sözcüğü, kendi türünü tanımlar, ama o insanın ne olduğunu, nasıl olduğunu tanımlamaz, tanımlayamaz.

İnsan, Şekil I'de de görüldüğü gibi, mutlaka bir toplumun üyesi olarak dünyaya gelir. Önce aile, sonra yaşadığı çevre, o çevreyi diğer çevrelerden ayıran yaşam biçimi, gelenek ve görenekler insanı biçimlendirir. İnsan, önce kendi istenci dışında, sonra belli bir aşamadan sonra, kendi bilinci ve istenciyle toplumun üyesi olur. Eğer insan, içinde yaşadığı toplumun bir üyesi olduğunu kabul ediyorsa, yani o toplumun sosyo-kültürel, sosyo-psikolojik kurallarını biliyor ve onları kavrayıp benimsiyorsa, onlara göre davranabiliyorsa *birey* olur.

GİRDİLER

ÇIKTILAR



ŞEKİL 1

Birey olmak, yaşanan topluma uyum sağlayabilmek demektir, belki de göze batmamaktır. Göze batan, olumsuz anlamda göze batan 'bireysiz' (kişilik-kişiliksiz gibi) olmaz, olmaz ama maganda olur, kıro olur. Çağımızın insanı için esas sorun önce 'birey' olmak, 'birey' olabilmek sorunudur. Bu aşamaya bile geçemeyen bir insandan herhalde ümit kesmek gerekir. Onlara hasta gözüyle bakmak ve hasta işleminde bulunmak gerekir; yani onları sağaltmak kaçınılmazdır.

Her insan, belli bir toplum içinde, belli bir sosyo-kültürel halka içinde var olabileceği için her bir insanın birey olduğu farz edilir. Şekil II, insanın birey sayıldığı hinterlandları ve birey olmasını etkileyen eğitim, onu birey olarak biçimlendiren eğitim süreçlerini göstermektedir.

Fakat hemen belirtmek gerekir ki örneğin, kentte yaşayan bir insan, eğer kentlileşememişse birey de olamamış demektir. Kırmızı ışıktaki durmama, toplu yerlerde böğürme ya da debelenme, ulaşım araçlarında ter veya pastırma kokma gibi tipik yaşamsal örnekler, birey ile birey olamayanı ayırma bakımından işe yarayan göstergelerdendir.

Birey olmak, üyesi olmak istediğimiz ya da üyesi sayıldığımız toplumun sözlü ve yazılı kurallarını bilmek, kavramak ve bunlara uyabilmek demektir. Fakat yine bilinmeli ki kurallar eskir, kurallar değişmek, değiştirilmek durumundadır. Eğer bu, bizim geleneğimizdir, töremiz budur diye direnilirse bir de bakılır ki çağın gerisine, çağcıl düşüncenin arkasına düşülmüş olunur. İşte *kişilik* bu aşamada kendini gösterir.

İnsan için son erek ve son aşama *kişi* olabilmektir.

Birey, toplumun ona verdiklerini değerlendirerek, çağdaş ve çağcıl insan anlayışına uymayan, insan ve insana bağlı değerleri hakkıyla ortaya çıkaramayan, insanın potansiyel gücüne ket vur-

ran durumları, usulleri, töreleri, yine toplum için, toplumun tüm üyeleri için değiştirmeyi akıl edebiliyorsa, bu amaçla çaba sarf edebiliyorsa, hatta değiştirebiliyorsa kişi olabilir. O halde kişi, kendi ve toplum adına doğru karar verebilme yetisine sahip olan bireydir. Bir başka deyişle kişi; olay ve olgular üzerine bilinçli bir şekilde yargı yetisini kullanabilendir.

Şöyle bir düşünelim, kimlere kişiliksiz diyoruz. Karar veremeyen, verdiği kararı uygulayamayan, kararlarından toplumsal yarar sağlanamayanlara demiyor muyuz?

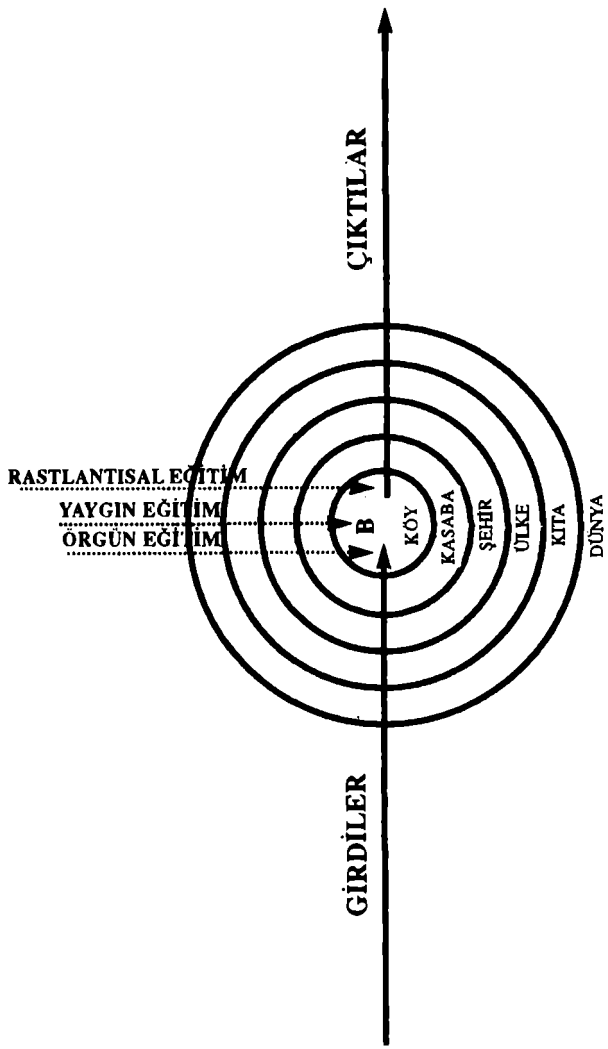
Kişilik statik bir durum gibi gözüktense de aslında dinamik bir durumu ifade eder. Kişilik, Şekil II'de görüldüğü gibi, bireye yapılan her dış etki, her yatırım üzerine, her biri üzerine, onları kullanma, davranışa dönüştürme ve aktarma anında, onlar ve yapıp ettikleri üzerine düşünme, çağdaş ve çağcıl bir yaklaşımla onları değerlendirebilme yetisi şeklinde tanımlanabileceğinden, her karar anında kişilikli olmak gerekir.

Karar, en genel anlamıyla, GİRDİLER üzerine yapılan bir etkinlik olduğuna göre GİRDİLER ile ÇIKTILAR arasında üç tür ilişki kurulabilir. Bunlar;

- a) GİRDİLER ile ÇIKTILAR birbirine eşittir ($G=\Ç$)
- b) GİRDİLER, ÇIKTILAR'dan büyüktür ($G>\Ç$).
- c) GİRDİLER, ÇIKTILAR'dan küçüktür ($G<\Ç$).

Bu üç ilişki durumunu kısaca şöyle açıklayabiliriz.

Eğer girdilerle çıktılar arasında bir eşitlik söz konusu ise kişilik tartışmalıdır. Çünkü kültür organik bir yapıya sahip olduğundan değişme gösterir ve değişip gelişmeye gereksinim duyar. Eğer kişi bu değişmeyi kendi olanakları içinde yaratamıyor ve babasından öğrendiklerini aynen sürdürüyorsa kendini, kendi varlığını ortaya koyamıyor demektir. Böyle toplumlara genel



ŞEKİL 2

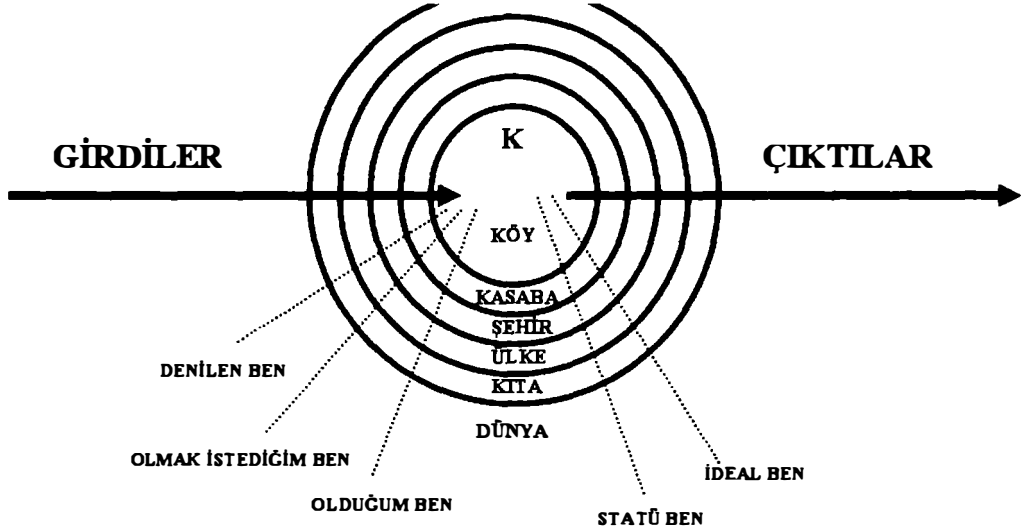
olarak 'sürü toplum' denir ve kültür bir değişmezlik olarak devam ettirilmek istenir. Bu istek ise kültürün doğasına aykırı olduğundan, kültür, en azından tıkanır, hatta geriler.

Girdiler, çıktılardan büyükse bir israf söz konusudur. Yani bir kimseye yapılan yatırım, beklenen sonucu verememiş demektir. Bu durumda, topluma yararlı değil zararlı bir insan yetiştirmiş demektir. Örneğin çok iyi bir eğitim verilen bir kimsenin ruh sağlığının bozulması, maddi ve manevi büyük yatırımlar yapıldığı halde bir kimsenin kötü yola sapması, özenme, taklit gibi nedenlerle etik değerleri reddetmesi gibi... Böyle durumlar, eğer fazlalık gösteriyorsa kültür çökmüş ya da çökmekte demektir.

Eğer girdiler çıktılardan küçük ise bir kimseye yapılan yatırımdan fazlası, o kimseden elde edilmiş demektir. Yani o kimse kendisine verilenlere bir ekleme yaparak, onları artırarak topluma iade ettiği anlamına gelir. İşte gerçek anlamda kişilik böyle bir durumda söz konusudur.

Kişilik, girdiler üzerine karar verme, bunları kullanma, bunları gerekli değişiklikleri yaparak aktarma eylemlerinde kendini göstereceğine göre ben ve ben, ben ve o veya onlar gibi ikili ilişkiler içinde varolabilir, kendini kanıtlayabilir. Bir başka deyişle kişilik, mutlaka, taraflardan biri ben (kişinin kendi) olmak üzere ikili bir ilişki içinde ortaya çıkabilir. Bu ilişkilerin taraflarına ve türlerine göre de kabaca, Şekil III'te görüldüğü gibi dört tür kişilikten söz edebiliriz. Bunlar;

- a) Olduğum Ben,
- b) Olmak İstedğim Ben,
- c) Statü Ben,
- d) Statü Ben.
- e) İdeal Ben



ŞEKL III

Olduğum ben, ailesinden alınmış bulunan genetik yapının, içinde yaşanan sosyo-kültürel ortamın ve bu ortamın sağladığı eğitim olanaklarının oluşturduğu kişiliktir. Buna, bir anlamda ham ben de diyebiliriz: Kelsek kelizdir, körsek kör... Maymun iştahlı olduğumuzu biliriz ya da inatçı... İyi ve kötü taraflarımızla, kıvanç duyduğumuz ve utandığımız yanlarımızla neysek oyuzdur.

Olmak istediğim ben ise insanlar ve ilişkiler üzerine bilgimiz arttıkça, görgümüz çoğaldıkça, çağdaş ve çağcıl değerleri tanıdıkça ortaya çıkan, özendiğimiz, taklit etmek istediğimiz kişilerin, tiplerin etkisiyle kendini gösteren bir kişilik hevesidir, özentisidir. Olmak istediğim ben, gelecek üzerine bazı idealara sahip olmak demek değildir. ‘Ben doktor olacağım’, ‘mühendis olmak istiyorum’ ya da ‘hayır kurumları açmak, okul yaptırmak en büyük dileğimdir’ gibi geleceğe dönük tasarımlarımız, olmak istediğim ben grubuna girmez. Onu etkiler ama o değildir. Olmak istediğim ben, ikili ilişkilerde kendimizi göstermek istediğimiz, oymuş gibi davrandığımız kişiliktir. Olmak istediğim ben de bir amaçtır tartışmasız ve çoğunu gerçekleştirmek, yani öyle olmak da elimizdedir. ‘Hiç yalan söyler miyim’ derken, söylediğimizin yalan olduğunu bile bile derken, karşımızdakine göstermek istediğimiz kişilik işte bu kişiliktir, olmak istediğim bendir. Burada amaç, karşımızdakidir, onu etkilemektir, ama esas amaç, böyle gözükmekten duyduğumuz doyumdur, böyleymiş gibi davranmaktan elde ettiğimiz hazdır.

Denilen ben ise ilişki kurduğum ikinci kişilerin, onlara gösterdiğim olduğum ve olmak istediğim bene karşın, onlar tarafından benim üzerine oluşturulan tasarımlardan meydana çıkar. Hiç kimse, ‘benim sözüme güven olmaz’ demez; fakat biz çevremizdeki birçok insanı ‘güvenilmez insan’ olarak tanımlarız. Herkes kendini ‘ zevk sahibi’ zanneder ya da öyle gösterir, oysa biz birçok kişiyi ‘ zevksiz’ olarak biliriz.

Bu üç kişilik, hiçbir zaman/birbiri üzerine çakışmaz, belki de çakışmamalıdır. Çünkü hepimiz kendimizi geliştirmek ve oluşturmak isteriz. Bu istek, bir anlamda yaşama bağlılık bir anlamda da geleceğe karşı tasarımlar yapma gücünü tanımlar. Kişilerin bizi tam anlamıyla çözümleyemeyişi de her bir insanın bağımsız bir dünya olmasındandır: İç ve dış dünyamızla bir bütünlük gösterdiğimiz sürece, kimse kimseyi tam olarak çözümleyemez, bir cammış gibi iç dünyamızı göremez. Fakat bu üç benlik arasında kurulabilecek denge, sağlıklı bir kişiliğin oluşması için de kaçınılmaz gözükmektedir. Eğer olduğumla olmak istediğimin arası çok açılırsa bu insanı 'hayalperest' yapar, 'düş gücü aşırı tip'e çevirir. Eğer denilen benle ben arasında çok açıklık olursa, bizim insan yerine bile konmamamız gibi bir durum yaratılabilir. İşte bu üç ben arasındaki tutarlı denge, kişiliğin önkoşuludur denebilir.

Statü ben ise diğerlerinden farklıdır. Bu, statü ben, bir önkoşulun yerine getirilmesiyle elde edilebilen bir benliktir. Bu önkoşul ortadan kalktığında da otomatik olarak yok olur. Buna, sözleşmeyle elde edilen ben de denebilir. Örneğin, avukat olmak isteniyorsa en azından hukuk fakültesini bitirmiş olmak gerekir. Baba olmak isteniyorsa nüfusa kayıtlı bir evlat sahibi olmak zorunludur. Milletvekili sıfatını kazanabilmek için, bir seçimden yeterli oy almak kaçınılmazdır. Öğretmen olmak için, hem belli bir eğitim sürecini tamamlamış olmak hem de belli bir sınıfı eğitiyor durumunda bulunmak zorunludur. Bu örneklerden de anlaşılabilir gibi statü ben, peşi sıra belli benlik tiplerini de sürükler. Bir milletvekilinin yalancı olamayacağı, bir sanatçının estetik beğeniden yoksun bulunamayacağı varsayılır ve böylece statü ben, denilen beni etkiler. Bunun için, tüm insanlar, ya benliklerini ortaya koyabilmek ya da benliklerini gizleyebilmek için bir statü ben peşinde koşarlar. Böylece statü

ben, ya bir kişilik göstergesi olur ya da kişiliksizlik... Ama ikinci durumun bilincine varamaz kişi, çünkü olmak istediğim bene ulaşmıştır!

Daha önce de vurgulandığı gibi, kişilik, durağan bir yapı göstermez. Bunun için her birey, sürekli kişiliğini kanıtlama çabası içindedir. İnsan için ideal ben, sonsal amaç olarak karşımıza çıkar. İdeal Ben, ideal sözcüğünün anlamına uygun olarak hiçbir zaman gerçekleştirilemez. Ama idealin saptanması ve ona uygun doğru yolda bulunmak, ideal Ben'e ulaşılabilirilmiş gibi bir durum yaratır ve bu yeterli olur. İdeal Ben'in herkes için ortak olan yanı; zaman ve mekan ayrımı olmaksızın kişinin, içinde bulunduğu toplumda saygınlık kazanmadır, sayılmadır. Sayılmak istemek saygınlığı sağlamak için yeterli değildir. Saygın kişi olunmadıkça, sayılmadığı için kimse yakınamaz. Saygın olmanın en genel yolu, toplum tarafından *Aydın İnsan* kabul edilmektir. Başka bir deyişle, insan için sonsal amaç insanın kişiliğini koruyabilmesidir. Statü ben açısından kişiliği koruyabilmenin en etkin yolu *aydın* olmaktır herhalde. Aydın, denilen bendir, ama olmak istenilen benle de çakışır.

Gerçekten aydın olmak istediğimizde ve bu isteğe uygun şekilde çaba gösterdiğimizde, kişilik daha sağlam ve daha bir yoğun şekilde kendini gösterir.

Aydın kişilerin sayısı arttıkça kültürün düzeyi de değişir ve gelişir. Böylece çark tekrar, fakat daha olumlu bir yolda, daha çağdaş ve çağcıl bir düzeyde döner, dönmeye devam eder.

KİŞİLİK VE YÜKSEKÖĞRENİM

Ülkemizde nesilden nesile gelip geçen bir ana-baba dileği vardır: ‘Benim evladım okuyup adam olacak’... Bu dileğin, bu beklentinin ne kadar doğru olup olmadığını, yani okumakla adam olmak arasında ne denli bir ilişkinin bulunduğunu bilmeden bu arzumuzu yineler dururuz. Gözlemlerimiz bunun her zaman doğru olmadığını gösterse bile...

‘Okumak’tan, bir yükseköğrenim görmek ve bu yolla bir meslek sahibi olmak tanımlanmak istenir herhalde. Burayı anlamak hiç de zor değil. Fakat ‘adam olmak’tan ne anlamak gerekir ki... Bir makam sahibi olmak mı? Bir eli yağda bir eli balda olmak mı? Sözü geçer olmak mı? Belki de hepsi... Ama yaşam ve yaşantılarımız bize gösteriyor ki bir diploma ile bunları elde etmek hiç de kolay bir iş değil. Kiminde diploma ‘zerdüz palan’ gibi durmakta...

‘Okumak’ ve ‘adam olmak’ iki bilinmeyenli bir denklem gibi çıkar karşımıza sürekli olarak. Bugün, sadece ‘adam olmak’ üzerinde durmak, sorunu çözme açısından bir ilk basamak olabilir.

İnsan dendiğinde, organik tabakaya giren canlılardan bir grubu, yani hayvan ve bitki olmayan grubu anlaşılır nesnel olarak. Öznel olarak da biz insanların ona yakıştırdığı kimi özellikler, sözgeli mi duyarlılık, zarafet, sözgeli mi temizlik, kadirşinaslık vb...

‘Adam olmak’ için insan olmak yetmiyor; çünkü hepimiz biliyoruz ki yaşamımız süresince birçok insanı ‘adam’ yerine koymuyoruz, hatta insan bile saymıyoruz. Doğru ya da yanlış, yapıyoruz bu yargılamayı. Hem de görüş birliği içinde...

O halde, insan olmayı aşmak gerekiyor ‘adam’ yerine konmak için. İkinci basamak, kanımca ‘birey’ olmaktır, birey olabilmektir; yani kendi isteğimiz veya istek bile bildirme olanağı bulmadan, bulamadan üyesi olduğumuz bir toplumun -ki bu bir aile de olabilir, bir topluluk da- kurallarına göre davranmak ve geçerli kurallar içinde kendini ‘adam’ saydırmak. Sözgelimi, eğer ailemin bir bireyi isem, annemin, babamın, kardeşlerimin beni saymasını, sevmesini, beni kabul etmesini istiyorsam, ailemin kurallarına göre yaşamam gerekir. Yoksa o ailenin bir bireyi olarak kabul edilmem, yani ‘adam’ yerine konmam, dışlanırım.

Birey olmak kolay bir iş gibi gözükmemekte; ya da yaşamımızın her basamağında kolay gelmemekte. Kulak kültürüyle edindiğimiz ve bir süre için bize ‘değer’ gibi gelen kimi bilgiler, kimi inançlar, bu uyum işini zorlamaktadır. Sözgelimi, babamın ‘Saat 20’de evde ol’ ilkesi karşısında benim ‘Özgürlüğüm’... ya da annemin ‘Komşu kızına kötü gözle bakmak günahdır’ öğretisiyle benim hovarda gönlüm... Ya da ‘Kırmızı ışıktadır’ yasasına karşı benim hız tutkum. Ya da ‘Ramazan ayında oruç tutulması gerekir’ inancına karşı benim azgın ülserim.

Üyesi olduğumuz toplum içinde, doğumumuzdan ölümümüze dek, pek çok *girdiye* taraf oluruz. Bunlar, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, sosyo-psikolojik yollar ve ailenin bize sağladığı yetiştirme düzeni ile bizi etkiler. Fakat bir yaş diliminden sonra, o toplumun bir bireyi olarak bu girdilerle hesaplaşmaya başlar ve edinimlerimizi, yine o toplumun bir bireyi olarak çevremize ve bizden sonraki nesillere *çıkıtlar* şeklinde vermeye koyuluruz. Bi-

linçli ya da bilinçsiz bir aktarma işi yaparız. Kimi durumda ‘Böyle gelmiş böyle gider’ deriz ve bildiğimizi, doğru ya da yanlış aynen uygularız, aynen satarız ya da kafamızı kullanarak girdiler üzerine düşünürüz. Sözgelimi ailede her yeni doğan çocuğa dede adını koymak adet ise ve dede adı da, örneğin Şaban ise ne yaparız. Yeni doğan bebeğe Şaban mı diyeceğiz yoksa başka bir isim mi koyacağız? Konur ya da konmaz; ama önemli olan bu isim üzerinde düşünmek ve kafa yormaktır. Yani girdiler ile çıktılar arasında bir değerlendirme yapabilmek, çağdaşı, topluma daha yararlı olanı, geleceğe bizi daha kolay götüreni kestirebilmektir.

Bu hesaplaşma aşamasında üç durum ortaya çıkar kısaca: ya girdiler eşit çıktılar olur, ya girdiler büyük çıktılar olur ya da girdiler küçük çıktılar olur.

Girdiler ile çıktıların birbirine denk olması, insanı birey yapar, ama bağlı olduğu toplumu ‘sürü toplum’ haline getirir. Hiçbir değişme ve gelişme olmadığı için, o toplum, dolayısıyla bireyler kavruklaşır, kısırlaşır ve sonuçta çevre toplumlar tarafından şu ya da bu yolla yok edilir. Eğer ikinci durum var ise heba olmuş bir yatırım söz konusu demektir. Verilen emekler boşa gitmektedir. Bu durumda nesiller arası gittikçe çürüme, koflaşma olur ve toplum kendi kendini yok eder. Eğer birey aklını kullanıp ona girenler ile ondan çıkanlar arasında bir artma yaratabilirse ve bu artış üyesi bulunduğu toplum için daha yararlı oluyorsa, hatta kimi zaman üyesi bulunduğu topluma rağmen bunu yapabiliyor ve çağını, dönemini yakalayabiliyorsa, diğer toplumlarla kendi toplumu arasındaki farkı kendi lehine çevirebiliyorsa, yani bütün bu eylemlerle kendini ortaya koyabiliyorsa, o birey, birey olma durumunun en üst basamağına gelmiş, vatandaşlık bilincine, yurttaşlık düzeyine ulaşmış ve onu da aşmış demektir. Artık o bir ‘kişi’ olabilmıştır. O halde ‘adam’ olmak için tek yol ‘kişi’ olmaktır, olabilmektir diyebiliriz.

Hepimizin öncelikli savaşı ‘kişilikli insan’ olmakmış gibi gözükmektedir. Ama bu da kolay bir savaş olmasa gerek. Çünkü ‘kişilik’ net bir etiket değil ne yazık ki. Kabaca beş kimlik şeklinde ortaya çıkıverir kişilik. Bunlar: ‘olduğum ben’, ‘olmak istediğim ben’, ‘statü ben’, ‘denilen ben’ ve ‘ideal ben’.

Olduğum ben, ne ise oyumdur; kaba isem kaba, cahil isem cahil. Biz biliriz, ama başkalarının bilmesini istemeyiz. Saklamaya çalıştığımız bir kişiliktir bu, biraz da.

Olmak istediğim ben, örnek aldığımız gerçek ya da sanal kişilerin bir benzetmesiyle ortaya çıkar; ya da doğru bildiğimiz kimi ilkeleri benimsemiş gözükmeye... Ben hiç yalan söylemem. Ben başbakan olsaydım... İnsan en yakın arkadaşını kıskanır mı gibi.

Statü ben ise şu ya da bu yolla elde edilen bir konumun kişilikmişçesine kabullenilmesiyle ortaya çıkar. Başbakanlar yalan söylemez. Hocalar dürüst olur. Anneler çocuklarını sever. Hemşireler iyi kalpli olur. Dindarlar namusludur, gibi.

Bu üç benlikten hangisi bizim kişiliğimizi yansıtırsa yansıt-sın, bizi biz yapan, genellikle denilen ben’dir. Dürüstmüş gibi gözüktürüm ama çevrem bana üçkâğıtçı dedi mi mesele bitmiştir. Ya da ben, insanların beni sevmesi için şirinlik yapıyorum zannederim, ama çevrem bana yalaka der. Sanattan pek anlar-mış gibi bir hava veririm, ama çevrem beni bir klasik konsere ya da bir resim sergisine davet etmez.

İdeal ben ise bu ilk dört benin ahenkli birleşiminden, bir denge durumu göstermesinden ortaya çıkar önce. Bu yerleşmiş bir kimlik ve kişilik haline dönuştükten sonra asıl formuna ulaşmaya çalışır –ki bu ideal ben ‘aydın insan’ olma halidir. Her insanın sonsal amacı imiş gibi beliyor bana aydın insan olma. Bunun içindir ki sözgelimi her televizyona çıkan, ister türkücü

olsun, ister şarkıcı, ister hacı olsun, ister hoca, hep akıl verir, hep her konuda konuşup izleyicileri aydınlatmaya çalışır. Amaç bizleri aydınlatmaktan çok, kendilerinin ne kadar aydın olduğunu göstermek ve onlar için denilen ben'i 'aydın adam'a çevirebilmektir.

Unutmamak gerekir ki bu ben, yani aydın adam, ancak yaşadığımız, iletişimde ve etkileşimde bulunduğumuz çevre sınırları için geçerlidir. Ailem beni çok aydın buluyor diye tüm ülkede aydın olarak tanınacağımı sanmak, ancak bir safdillik olur. Ya da mahalle de çok dürüst biliniyorsa, sözgelimi siyasetçi olunca da dürüst kalacağımı sanmak, gerçek dünyayı bilmemek demektir.

İşte ideal ben dolayısıyla aydın adam tanımlamaları bir kez daha yeni bir anlamla karşımıza çıkar. Aydın adam sıfatını evrensel boyutta tutabilmek, yani ne zaman, nerede ve kimlerle birlikte olursak olalım bu sıfatı koruyabilmek gerçek ideal ben'e ulaşmak demektir.

Bu durumda ideal ben'in, bir başka deyişle aydın insan'ın niteliklerini, yani aydın olabilme koşullarını kısaca gözden geçirmekte yarar görülebilir.

Bir alanda derinlemesine bilgili olmak ya da benim bilmediğim kimi şeyleri birinin biliyor olması ona aydın sıfatını kazandırmaz. Olsa olsa bilgili insan yapar. Aydın olma belli bilgileri, belli edinimleri ve belli tutumları içerir. Bunları kısaca üç temel grupta toplamak herhalde çok yanıltıcı olmaz. Önce insan ve insana bağlı değerler üzerine, insanlık üzerine doğruluğu evrensel boyutta kanıtlanmış çağdaş ve çağcıl bilgileri özümsemek ve bu bilgileri felsefi öğretiler olarak tutum ve davranışa dönüştürebilmek. 'Bana dokunmayan yılan bin yaşasın' diyorsak ya da 'benden olmayanın katli vaciptir' diyorsak aydın olmanın, ola-

bilmenin daha ilk basamağında tökezlenmişiz demektir. İkinci grup ise sanat tarihi ve çağdaş sanatlar üzerine donanımlı olmak, sanatın işlevini kavranış bulunmak. Kuğu Gölü balesinde, balerinlerin adaleli ve çarpık bacakları, müzikten ve danstan çok ilgimizi çekiyorsa iş bitmiştir, öyle bir salonda olmakla asla aydın olunamayacağını kendi kendimize itiraf etmişiz demektir. Sanatın evrensel boyutu bizi sarmalamadıkça evrensel bir kişilikten, yani aydın insan olmadan söz edile bilemez. Nihayet üçüncü grup, çağdaş görgü kurallarını, yani bir anlamda çağdaş yaşam kurallarını doğru bilmek ve bunları sindirmiş bulunmak.

İster aydın diyelim, ister kültürlü, ister entelektüel böyle bir sıfatı hak etmek her insanın ideal benini, yani sonsal amacını oluşturmalıdır. İşte yükseköğrenim bu tutkuyu aşılayabilmelidir öğrencilerine.

Yükseköğrenim, öğretilen yerden çok, öğrenilen yerdir, örnek alınan yerdir. Eğer bu kurumlar aydın elemanlarla donatılmışsa, buradan gelip geçenler de aydın olma adına en azından doğru örneklerle karşılaşabilecekler demektir.

Yükseköğrenim, buradan yararlanmak isteyenlere, yani ‘aydın’ olmak isteyenlere, iki ilkeyi benimsetemedikçe, ne bizlerin iyi birer eğitimci olduğundan söz edebiliriz ne de kurumların işlevini yerine getirdiğinden. Kanımca bu iki ilkedен biri etik değerleri korumak ve onları öğretebilmek, diğeri ise her alanda disiplinli olabilmek... Adam olmanın temelinde bu iki ilkenin yattığını kim yadsıyabilir acaba.

SANATÇI OLMA SORUNU

Belli bir yaşta, çocukların ilgi ve yeteneklerini ölçmek ve bu ölçümler sonucu sağlanan verileri doğru değerlendirebilmek eğer bir toplumun eğitim sisteminde yer etmemişse, bu çocukların gelecekte seçecekleri her meslek ciddi bir sorun olarak karşlarına çıkar. Hele bir de o toplumun sosyo-politik, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapısı hesaba katılırsa bu sorun sadece bir kişinin meselesi olmaktan öte toplumsal bir darboğaz haline geliverir.

Gelişmekte olan ya da azgelişmiş ülkelerde meslek seçme eğilimi, yaşamı sürdürme yolu bir özentî, bir moda, bir taklit şeklinde kendini gösterir çoğunlukla. Ne olduğunu bilmeden nasıl olacağını düşlemek böyle toplumlarda en yaygın yoldur. Akıldan, ilgi ve yetenekten, bilgidен çok hırs ve ihtiras kimilerinde düşlerinin gerçekleşmesine yardımcı olur. Ama bu başarı sağlayacağı, saygınlık kazanacağı anlamına da gelmez.

Bir mesleğe yönelme hırsı ile o meslekte başarılı olma kaygısı dışarıdan bakıldığında bir çakışma izlenimi uyandırır asla eş anlamlı ve eş işlevli değildir. Hele seçilen meslek bazı özel yetenek, bazı özel algı gücü, algı alanı gerektiriyorsa başarı ve mutluluk ancak ve ancak, her şeyden önce kendini tanıma ile sağlanabilir, ne hırsla, ne kaygıyla...

Meslek edinme sorununa böyle yaklaşma yeğlendiğinde ne olmayı dilersek dileyelim önce kişi olmak, kişilikli olmak ön koşul kabul edilmek durumundadır.

Konuyu sadece sanata ve sanatçıya indirgediğimizde de durumun farklılık göstermeyeceği kestirilebilir.

Beklentilerimizle ilgilerimiz, ilgilerimizle algılama gücümüz ve nihayet algılarımızla, sezgilerimiz ve yeteneklerimiz arasında sıkı bir bağ olduğunu fark edemezsek, bu bağ en yakın ortam tarafından örneğin aile, eğitmenler gibi, yakalanıp bize tanıtılmazsa kişiliğimiz de tam oluşmaz, oluşamaz. Sanatçı olmanın, olabilmenin gizil güçleri keşfedilemezse, sanat yapılsa bile sanatçı olunamaz.

Oysa sanatçı olmanın temel sorunu, başlangıçta teknik beceri elde etmekmiş gibi gözükebilir. Yanlış da sayılmaz herhalde. Teknik beceri için, genel olarak bir eğitim süreci ve bir eğitim kurumu kaçınılmazdır. Belki naif sanatlar için örgün eğitim gerekli olmayabilir, ama naif sanatlardan hareketle evrensel sanatlara ulaşmak çok daha zordur ve bu zorluk, hangi sanat alanı olursa olsun sanatçısında ciddi sorunlar yaratır. Daha sonra da bu sorunlar toplumsal sorunlara dönüşür. Böylece bir sebep-sonuç ilişkisi içinde o toplumun sanat sorunu haline geliverir.

Sanatçı sıfatı genel olarak bir sanat alanında üretmeyle, ürün vermeyle elde edilir. Yani ürünün iyi ya da kötü olduğuna bile bakılmaz. Ürün veren kişi önce kendi, kendini sanatçı olarak topluma sunar, toplum da özellikle, az gelişmiş ülkelerde bu sunumu benimser herhangi bir fikir yürütmeden, herhangi bir bilgiye dayanmadan bu tanımlamayı kullanır.

Genel olarak tiyatro, bale, dans gibi gösteri merkezlerinde çalışan görevliler, evlatları için de en iyi ve en kestirme yolun bu sanat alanları olduğunu düşünürler. Hem bu alanlarda çocukla-

nının eğitim görmelerini sağlatma şansları vardır, hem de rol kapmalarını... Böyle olduğunu farz etsek de genç sanatçı adayının gerçekten sanatçı olup olamayacaklarını kestirmek adeta olanaksızdır. Onların son derece sıradan, hatta sıra arkasından yaşamlarını sürdürmelerine neden olan bu ebeveynlerin hem kendileri, hem evlatları mutsuz olur, hem de sanatçı olma sorunu farklı bir boyuta kendini gösterir.

Sanatçı olma sorunu en temelde kişiliğe bağlıdır. Kişilik sahibi olunmadıkça sanatçı olunamaz. En iyimser bakışla sıradan sanatçı olmadan öte geçilemez. Oysa hem sanatçının kendinin, hem de toplumunun ondan beklentileri neredeyse sınırsızdır. Sanatçıya, sanatçılara tanınan ayrıcalık, bu beklentilerin bir göstergesidir.

Kişiliğin temelleri öncelikle aile ortamında atılır. Bu ortam buna elvermedi mi geleceğın sanatçısının işi çok çetinleşir. Çünkü giderilmesi çok zor bir eksiklikle yaşama atılır. “Nazlı olabilir ama nazenin olamaz”. Özellikle az gelişmiş toplumlarda eğitim sistemi de bu eksikliği giderici nitelikteymiş gibi gözükmemektedir. Böyle bir nedenle ortaya çıkıveren sanatçı olma sorunu, hem sanatçıyı mutsuz kılar hem de o toplumun sanatını, çağına ayak uyduramaz hale getirir.

Kanımca sanatçı olmada ikinci sorun, belki de kısaca değinilen ilk soruna bağlı olarak doğan, çevresinin, toplumunun sanatçıdan bekledikleri sorunudur.

Biz alıcılar sanatçılardan “özgün, tek, yeni” yapıtlar bekleriz.

Biz alıcılar sanatçılardan “estetik kaygı yaratan ve bu yolla duygusal doyum sağlayan, bir iletide bulunan ve bu yolla bizi eğiten ve yönlendiren” yapıtlar bekleriz.

Biz alıcılar sanatçıdan “toplumda yeni talep ortamı yaratacak, yeni arzlar” bekleriz.

Bu beklentilerimiz için de sanatçının aydın kişi olduğunu ön şartmış gibi kabul ederiz. Onun, insan ve insana bağlı değerlere sadık kaldığını, günün evrensel politikası ile ülkesi politikasını karşılaştırabildiğini, topluma önderlik, liderlik yapması gerektiğini düşünürüz.

Ama başka bir grup alıcı da tam aksine, “nabzına göre şerbet veren”i sanatçı sayar. Hazır duygularını doyuma ulaştırana iyi sanatçı olarak betimler. Onu zevk ve sefa dünyalarına götüreni en makbul sanatçı kabul eder.

Bu birbiriyle çelişkili iki ortam sanatçı için ciddi bir sorundur ve çözümü sanatçının kişiliğinde yatar denebilir. İyi bir sanatçı mı olacaksın, yoksa popüler sanatçı mı? Alanında saygın bir isim mi olacaksın, yoksa çok para kazanan biri mi? Bu ve buna benzer yargıların altında da yine kişilik sorunu yatar ne yazık ki.

Unutulmaması gereken en önemli nokta yaşamın önceden betimlenmiş bir amacının olmamasıdır. Analarımızın, babalarımızın, yakın çevremizin bizim yaşamımız için belli amaçları saptamış olması onların beklentileridir ve onların kişiliklerini yansıtır. Bizim kişiliğimizi ya da yaşam çizgimizi değil. Bizim için yaşam ona yüklediğimiz anlamla tanımlanabilir. Bu anlam da bizim sindirdiğimiz bilgiyle, görgüyle, kanıtlayabildiğimiz akılla ve yetenekle değer kazanır. İşte sanatçının da temel sorunu toplumunun ondan bekledikleri değil, onun toplumundan bekledikleriyle kendini gösterir.

Sanatçı olma sorununda ortaya konulan bu iki temel konu sanatçının içsel sorunları olarak tanımlanabilir. Üçüncüsü ve kanımca sonuncusu ise dışsal bir sorun olarak nitelendirilebilir ve kısaca şöyle tanımlanabilir: Bir sanatçının sanatçı sıfatını hak ettiği düzeyde kullanabilmesi ve geliştirebilmesi için kaçınılmaz olan sosyo-politik, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik ortam.

Genel olarak, bir sanatçının yaratıcılığını geliştirebilmesi ve sergileyebilmesi özgür bir ortamı kaçınılmaz kılar. Eğer böyle bir ortam var ise sanatçının iç özgürlüğü de oluşur ve gelişir. İç özgürlük sanatçıyı kalıplaşmış yargılardan, tutucu gelenek ve göreneklerden kurtarır, onlardan korur ve daha sistematik düşünmeye, düşünebilmeye ve bu yolla yeni, yepyeni arzlar yaratmaya yönelir.

Sanatçının özgürlüğünü kısıtlayan en etkin dış faktörlerin başında siyasal ortam gelir kanımca. Siyasetçiler kendi görüşlerini, düşüncelerini ve bunlara dayanan kararlarını, karşıtı olmayan tek doğruymuş gibi topluma sunarlar ve onları bunlar doğrultusunda davranmaya adeta mecbur bırakırlar. İşte sanatçı, o toplumun bir üyesi olarak böyle bir durumda ya iç özgürlüğüyle dış özgürlüğünü düzenler, ya da dış özgürlüksüzlüğünün etkisiyle iç özgürlüğünü iyiden iyiye kısıtlar. Her iki durumda da sanatçı bir darboğaz içinde sıkışır kalır. Siyasi ortama, haklı olduğu halde karşı gelemeyen bir sanatçı varlığı adına sanatından özveride bulunuyor demektir ve bu gerçek bir sorundur.

Sigmund Freud, “İnsanoğlu çok ilerledi. Ortaçağ’da olsak beni yakarlardı; şimdi yalnızca kitaplarımı yakıyorlar” şeklinde çok güzel bir ironide bulunmuştur. Sansür, yasak, yakma, yıma, yıktırma gibi sanata karşı koymalar sanatçı için siyasal sorunlardır ve sanatçı, sanatı adına bunların üstesinden gelebilmek durumundadır. Geldiğinde, gelebildiğinde hem toplumun önünde olur, hem kalıcı olur, hem de evrenselleşir. Aksi halde, geçimini sanatla karşılayan bir vatandaştan öte gidemez.

Bugün de dün olduğu gibi, koşullar sanatçının aleyhine çalışmaktadır. Özellikle azgelişmiş ülkelerde. Çünkü sanatçı toplumun önündedir. Bu nedenle onu anlamak, onu kavramak zordur. Bu yüzden de reddedilmesi kolaydır. Don Marquis şöyle

diyor: “Eğer insanları düşündüklerine inandırırırsanız sizi severler. Gerçekten düşündürürseniz sizden nefret ederler”. Oysa sanatçının sorumluluğu gerçekten düşündürmektir. Arabesk müzik bu yüzden ülkemizde popülerdir, bu yüzden çok taraftarı vardır.

Sanatçının yaşamını kendi dilediği tarzda sürdürebilmesi en büyük sorunlarından biridir. Belki de ilkidir. İster ayakları yere sağlam basan bir sanatçı olsun, isterse düş dünyasında gezen, fark etmeksizin beklentilerini gerçekleştirebilmesi en büyük sorundur.

Bütün bu çıkmazlara karşın hiçbir toplum sanatçısız olamaz. Bunu özellikle siyasetçiler fark ettiklerinde sanatçı olma sorunu da en aza iner diye ümit ediyorum.

ESTETİK, SANAT VE POLİTİKA

Özellikle Aydınlanma Çağından bu yana estetik, sanatın ayırtılamayan bir ögesi, hatta ilk ögesi olmuştur. Yani bir nesneyi sanat eseri yapan onun estetik niteliğidir.

Antik Çağın metafiziğe dayalı estetik anlayışı 18. yüzyıldan itibaren Baumgarten ve Lessing'in birbirini tamamlayan önderlikleriyle yerini bilisel estetiğe bırakmış ve bunun, yani estetiğin esas kaynağı da sanat eserleri olmuştur.

Bugün estetik soyut bir kavram olmaktan çıkmıştır. Sanat eserleri ne denli farklı sınıflamalara tabi tutulursa tutulsun, birbirlerinden ne denli farklı olursa olsun bilimsel estetik hepsinde ortaktır ve belli yasalara dayanır. Ama hemen belirtmek gerekir ki bilimsel estetiğin zaman ve uzam boyutu estetik kuramlarının zamana ve mekana göre kimi değişikliklere uğramasına da neden olmuştur, olmaktadır.

Estetik anlayışımızdaki farklılıklar sanat kavramını, sanat kavramındaki değişimler de farklı estetikleri yaratır, yaratmak zorundadır.

Özellikle Marksist sanat anlayışı, ondan sonra modernizm ve nihayet popüler sanat, sanatın Rönesans'tan beri taşıdığı *elit* niteliğini bir hayli sarsmış bu da farklı bir estetik anlayış yaratmıştır.

Endüstri Devrimi ve para, dolanan para, sanatın da ticari bir meta olarak algılanmasına yol açmış böylece sanatsal değerlerle ticari değerler vıcık vıcık birbirine bulaşmıştır. Bunun sonunda da en büyük hasarı estetik ve deyiş yerinde ise estetik etiği görmüştür. Para ile beğeni arasında doğrudan bir ilişki bulunmadığından ekonomik sınıf atlamalar zevksizliği, zevksizlik de estetik nitelikleri çok altlarda kalan sanat eserlerini yaratmıştır.

Rönesans'ın sanata vurduğu damgayı bir türlü değiştiremeyen sanatçıların ve düşünürlerin yarattığı akımlar, teknikler ve yöntemler kısa ömürlü de olsa yine de sanata kimi farklı bakış açıları ve dolayısıyla kimi farklı estetik bulgular getirmişlerdir.

Günümüzdeki yaygın sanat anlayışı, birbirinden çok farklı gözüken fakat sonunda aynı noktaya çıkan iki doğrultuda gelişmiştir, gelişmektedir denebilir. Bunlar; a) Sanatı üst sınıfların bir eğlence aracı gibi gören ve bunun içinde sanat eserlerini ticari bir meta gibi değerlendiren yaklaşım, diğeri ise.; b) Sanatı toplumsallaştırmayı amaçlayan, alıcıları yaygınlaştırmayı gaye edinen bu nedenle estetik değerleri azaltıp satın alınabilirliğini daha mümkün kılan yaklaşım.

Bunların her ikisi de hemen anlaşılabilceği gibi sanat anlayışının olumlu ya da olumsuz ama mutlaka değişmesine neden olmaktadır. Sanat, kendini amaç edindiğinden bu yana iki işlevini hâlâ korumaktadır gibi gözükmektedir. Bunlardan ilki, bilindiği gibi alıcısında bir estetik kaygı yaratmak, ikincisi ise, yine alıcısına bir iletide bulunmak...

Bu iki işlev potansiyel alıcının da kimliğini ortaya koyar doğal olarak.

Sanat, her tür alıcısı için bir üst dildir bir anlamda. Donald Kuspit'in dediği gibi "Yüksek sanat mutlu azınlığa hitap ediyor olabilir. Ama mutsuz çoğunluğa seslenmez" (D.K. *Sanatın So-*

nu, s. 18, Metis Yay., 2006). Bu doğru bir yargıdır ve mutsuz çoğunluğa hitap etmek istediğimizde de sanatın üst çubuğunu indirmek, düşürmek kaçınılmaz olur.

Çağımızın “evrensel kültür”, “popüler kültür” ve nihayet “kültür emperyalizmi” gibi moda kavramları bilinçli ya da bilinçsiz olarak hem sanatçıyı, hem de alıcıyı postmodern sanata yöneltmiştir ki bu sanat türünde ya estetik yoktur, ya da estetik diye tanımlanan bilimsel estetik değildir. Sanatı piyasaya sürmek, arz talep ortamına, hatta hazır ortamına itmek estetiği horlamak, hatta reddetmek durumunda bırakmış ve “antiestetik” bir sanat akımına ve sanatçı gurubuna yol açmıştır.

En bilinen isim olarak gösterilen Duchamp’ın 1900’lerin ilk yıllarında başını çektiği hazır yapımdan üretilen sanatlar –ki estetiği aforoz etmelerine karşın sanat adını kullanmakta ve hatta savunmaktadır. Sanatın vazgeçilmez öğelerinden olan “yeni, tek, özgün” ilkelerini de inkâr edemediğinden iş çıkırından çıkmıştır. Yine Duncham’ın vurguladığı sanat ve dışkı ilişkisi Odd Nerdum, Kiki Smith ve Piero Manzoni gibi sanatçıların 1990-larda dışkılarından, hatta dışkılarından bile üretime yönlenmelerine neden olmuştur. Artık bütün bunlar sanat adına yapılırsa, sanat adına piyasaya sürülse bile estetikle hiçbir ilişkileri olamaz.

Sanatın estetikten uzaklaşması ve sıradanlığa indirgenmesi onun işlevine de ket vurmuş ve bugün sanat şaşırtan ve eğlendiren bir araç olmuştur. Hatta işlevi kitlelerin beğenisini aşağıya çekmek şeklini bile almıştır denebilir.

Sanat, teke tek ilişki kuran bir alıcının kendi bilinciyle, kendi edinimleriyle o sanat eserini deşifre edebilmesiyle var olur ve alıcı ona sanat dediği sürece de varlığını sürdürür. Bu devamlılık alıcının hem beğenisini, estetik bakış açısını rafine eder, hem de gerçekte olan ilişkisinde onu daha yetkin kılar. Oysa günü-

müzün antiestetik yapıtları bunların hiçbirini yerine getiremez, getiremediği için de bir moda ürünü olup varlığını beklediği kadar uzun tutamaz.

Ayrıca bu tür sanat yapıtları kişisel gelişme ve değişimde katkı yaratamadığı gibi toplumsal beğenin de gelişmesi ve değişmesini engeller.

Bilindiği gibi çağımızın sanatla ilgili sorunu “Sanat mıdır, değil midir?” değil, “Ne kadar sanattır?” sorusudur. Bunun için her şey sanat kabul edildiğinde ortaya Thedor Adorno’nun ifadesiyle “Hafif Sanat” çıkar. Bu ise akıllı ve beğeniyi körelten bir araçtır sadece.

Antiestetik sanat, kendinden evvel varolan protestocu sanatın bir uzantısı olarak güzelliği ve güzeli protesto eden bir sanat niteliğindedir. Çirkin olan ve gittikçe daha çirkinleşen dünyanın yansıtılması ve tanıtılması ancak çirkin sanatla, hatta belki de pis sanatla gerçekleştirilebilirmiş gibi düşünülmektedir. Estetikten uzak sanat, toplumu daha karamsar yapar, bu karamsarlık da yaşamı daha katlanılamaz hale getirir.

Duygusal bir doyum olarak tanımlanabilen beğeni bir anlamda da “güzel”den, yani “estetik”ten ne anlaşıldığını gösterir. İnsan, güzel dediği şeyi beğenir ya da beğendiği şeye güzel der.

Beğeni ise bir görgü, bir deneyim, bir kültür, bir eğitim sonunda şekillenebilir. Güzele eğilim doğuştan vardır; ama neyin güzel olduğuna insan kendi donanımlarıyla karar verebilir. Bu donanım ise bilinçli ya da bilinçsiz, öğretilmiş ya da keşfedilmiş bir politika sorunudur.

Burada kastedilen politika, günlük dilde kullandığımız anlamda değildir hiç şüphesiz. Daha doğrusu, bir iktidar, bir erk, bir nüfuz savaşını anlamına ek olarak, insanın gereksinim duyduğu, insanın gereksinim duymasını sağladığımız her şeyin tek-

rar ve yeniden, yeni ölçümlere göre bölüştürülmesini sağlamak, duyu yollarıyla alınabilenlerin, belki de öncelikle sanat alanlarının ve bu alanlar içine sokulabilecek yeni yaratımların görünmezken görünebilir kılınması, duyulmazken duyulabilir hale getirilmesi, bu işlemlerin sürekli yinelenebilmesi, bütün bunları hem akıl edebilme, hem de becerebilme yetisidir politika. Yani, kısaca politika, bu yetilere sahip kimseleri yaratabilme ve oluşturabilme sanatıdır bir anlamda da.

Yukarıda belirtilen gereksinim yenileme ve soyutları somutlaştırma işlemleri toplum üyeleri arasında farklı, hatta bazen zıt yeğlemelerin ve bu yeğlemeleri yansıtan görünümünün varolmasına neden teşkil eder.

Eğer politika kavramını böylesini geniş, ama gerçek anlamıyla kavrarsak görürüz ki bu farklı yeğlemeleri ve zıt görünümünü yaratan politika estetik bir etkinliktir.

O halde sanatla estetiği çakıştıran nokta politik bir olgudur. Yani sanat politikası demek, bir estetik anlayışı ortaya koymak demektir. Yani sanat politikası demek, bir estetik anlayışın nesnel olarak; bazen bir sanat ürünü, bazen bir kuram, bir okul, hatta bir eleştiri olarak nesnelleştirilmesi demektir.

Kimi düşünürler sanatla politikayı birbirinden tamamen ayrı tutarlar, kimi, düşünürlerse bunları tamamen iç içe kabul ederler. Hangi yaklaşım olursa olsun her ikisi de aynı anda hem sanattan hem de politikadan söz ediyor demektir aslında.

Günümüz sanatında en yaygın politikanın kapitalizme dayandığı düşünülürse, bu politika ile atbaşı götürülmek istenen hümanizm de sanatı baskın grupların bir malı haline getiriveriyor. Yani çoğunluğun estetiği, çoğunluğun estetik anlayışı sanata damgasını vuruyor. Hem popüler kültüre dayandırılmış sanat, hem postmodernizm diye tanımlanan sanat, hem de post-

sanat diye betimlenen çağımız sanatında politika estetiğın, estetik altına inmesini kaçınılmaz kılmış gibidir ve bu da politikanın düzeyini yansıtırıcı bir göstergedir.

Sanat dendiğinde evrensel sanattan söz edildiği aşıkârdır. Evrensel sanat ise günümüzde batı sanatıdır. Bunun başka alternatifi de yoktur. Modern Sanat dendiğinde de batı sanatı ve bu sanatı yaratan politika akla gelir. Yani deyiş yerinde ise, ancak modern politika ile modern sanata ulaşılabilir.

Modern sanat, dinamik bir durumu tanımlar. Çağdaş sanatın başı ile olası sonu arasında geçen sürecin bir yerleridir, bazen zaman, bazen mekan açısından bir dilimidir Modern Sanat.

Unutmamak gerekir ki estetik politikası ile sanat politikası nasıl bir sebep-sonuç ilişkisi içinde ise ikisini birden kapsar şekilde düşünebileceğimiz sanat politikası da bir devlet politikası ile, bu da evrensel politika diyebileceğimiz dominant politikaların içinde ve yine sebep-sonuç ilişkisiyle var olur. Sanatın evrenselliği bu ilişkilerin tümünü kaçınılmaz kılar.

Sonuç olarak şu söylenebilir herhalde; iyi politika doğru estetiği yaratır, doğru estetik de iyi sanatı.

GÜNÜMÜZ FELSEFESİ VE ONUN YARATTIĞI SANAT

Sanatçı için iç ve dış dünyasında var olan, varlığını hissettiği, bildiği, etkilendiği her düşünce, her olgu, ya da süreç, sanatı için konu oluşturur. Bu konudan esinlenerek yaratılan içerik ve onun özü, bir biçimle alıcısına sunulacak olan sanat yapıtını ortaya çıkarır. Alıcı da sezgisini, bilgisini, deneyimini ve diğer tüm edinimlerini seferber ederek bu sanat yapıtıyla ilişki kurar ve onu çözümleyerek en azından duygusal bir doyuma ulaşır. Böylece sanatçı ile alıcı sanat eseri üzerinden belli bir düşüncede birleşirler ya da çatışırlar.

Sanatçı için konuyla ilişki, kanımca, eleştirel bir yaklaşımla başlar. Yani esinlendiği bir konuya kendi değer anlayışı ile yaklaşması ve ona eleştirel bir yaklaşım getirebilmesi sanatın varlık nedeni sayılabilir. Bunu yapabilen de sanatçı kabul edilir ve yapıtı kalıcı izli olur.

Felsefecilerin ve aydınların insan için, insanlık için ortaya attığı değerleri ve bu değerlerin yorumlarını topluma sanatçılarla politikacılar aktarır. Bu bağlamda sanatçıyla politikacı girift bir işbirliği içindedir denebilir. Politikacının sesi daha fazla ve daha yüksek çıkabilir, ama sanatçının sesi daha etkileyici ve daha kalıcı olur.

Sanatçı-politikacı işbirliğinde politikacının, mesleğinin yapısı gereği tutucu olması, hatta özellikle insan hakları alanında bağnaz davranması, sanatçıyı daha etkin yapar. İşte, özellikle bu aşamada sanatçı etik değerlere daha sıkı sarılarak bu işbirliğine girişmek durumundadır ve eleştirel yaklaşım bu işbirliğinin temelini oluşturmak zorundadır. Yani, bir anlamda sanatçı politikacıya rehberlik eder.

Eğer durum denilenin tersi ise, yani süreci politikacı yönlendiriyor ve sanatçı onu izliyorsa, bu düşündüğümüz anlamda bir işbirliği demek değildir. Hal böyle ise, genel olarak sanat ve sanatçı, politikanın ve politikacının reklamcısıdır, daha başka bir şey değil. Bu durumda, böyle bir ürüne sanat denmez, dense dense Bağlanmış Sanat (angaje sanat) denir. Doğal olarak her zaman, her toplumda sanatı böyle algılayanlar da vardır, kullananlar da vardır ve olacaktır.

Demokratik düşüncenin ve özgürlük anlayışının çağcıl felsefeyle tam bağdaştırılamadığı toplumlarda, siyasal politikalar, anlık ya da geçici (palyatif) önlemler şeklinde olur ve sanat gelişme ortamı bulamaz. Asıl böyle koşullarda sanatın açılımı konu edinilmelidir. Aksi durumda ise sanat olmaz olan da kısır bir döngü haline dönüşür.

Sanatın temeli özgür düşünceye dayanır. Demokrasi, diktanın ya da iktidardaki politik erkin her istediğini yapması, yapabilmesi şeklinde anlaşılır ve böyle öğretilirse sanat olmaz. Çünkü sanat, sanatçının özgürlüğünü, eleştirel bakış açısıyla ortaya koyması sonucunda oluşabilir. Eğer sanatçı yıldırılırsa sanattan beklenilenin sunumu da olanaksızlaşır.

Politikanın kısır döngüsü, er ya da geç felsefeyi gereksiz sayar, hatta onu reddeder. Bu tutum özgür düşünmenin, düşünebilmenin de baskı altına alınması demektir. Eğer sanatçı, ister

politik nedenlerle olsun, ister ideolojik nedenlerle bu baskıya başkaldırmazsa, kaldıramazsa sanatı, eğer sanatsa, asla kalıcı olmaz, nabza göre şerbetten öte geçemez.

Sanatçı, yapıtlarıyla gününün, yaşadığı dönemin en keskin kanıtlarını ortaya koyar. İşte bu, bu kanıtlama, dünyaya bir bakış felsefesiyle, bir yaşam felsefesiyle ve bunların yorumlanmasıyla olanaklıdır. Sanatçının gününe tanıklık edebilmesi ve gerçeği yakalayabilmesi, bu gerçeğe karşı tam anlamıyla tarafsız olması ile olanaklıdır. Bu etik bir ilişkidir ve sanatçı, alıcısını da böyle bir ilişkiye yönlendirmekten sorumludur.

Günümüz sanatçısının bu bağlamda işi oldukça karmaşıkmiş gibi gözükmektedir. Bu karmaşıklığı iki temel nedene bağlayabiliriz diye düşünüyorum. İlki yetiştirilme koşulları, ikincisi ise yaşam koşulları... İki temel faktörün görünümü, günümüz sanatının istendik yönde gelişmesine ket vurmakta gibidir.

Özellikle son elli yıldır, tutarlı ve kalıcı bir politika gösteremeyen yönetim ve yöneticiler, insana bağlı değerleri salt kendi çıkarları açısından yorumlayan bir felsefe ile eğitime yönelmişler ve günahlarla, ayıplarla ve suçlarla iç içe geçtiğinden, tutucu, en azından tutucu önlemlerle geleceğin sanatçılarını pasifize etmişlerdir daha bunların eğitimleri aşamasında.

Genç sanatçı adayları özgür düşünceyi bilememişler, bece rememişler ve belli tabularla dünyaya bakmayı ve dünyayı değerlendirmeyi adet haline getirmişlerdir. Bu ise sanatçıdan beklenen reformist tutum ve davranışların ortaya çıkmasına ket vurmuştur. Sistematik düşünmeyi ve düşünceyi olanaklı kılacak herhangi bir felsefe eğitimi almadıklarından, aldıklarında da bu göstermelik gibi yetersiz kaldığından sanatın önkoşulu sayılan, “özgün, yeni ve tek” yapıtlar vermeleri olanaksızlaşmıştır. Sıradanlık ve tekrar, sanat eserlerinin karakteristiği olmuş-

tur. Nitekim günümüzün en yaygın iletişim ve etkileşim aracı sayılan televizyonda gösterilen diziler, eski sanat yapıtlarının sığ yorumlamalarından başka bir şey değildir. Yenilerin pek çoğu ise alıcısına hiçbir değer aşlamayan, hiçbir yeni bakış açısı getirmeyen, güldürmeyi bile beceremeyen, olsa olsa her anlama gelebilecek şekilde tebessüm ettirebilen sıradan, zaman öldürtücü ticari metalar olmaktan başka bir anlam taşımamaktadır.

Popüler kültürün yayıcı organı televizyon, onun yönlendircilerinin sanat felsefesi anlayışları doğrultusunda yayın yaptığı sürece toplumlarda ne kültürel, ne de sanatsal bir değişim ve gelişim oluşturulabilir. Müzik sanatında da durum pek farklı gözükmemektedir. Milliyetçilik, sıla özlemi (nostalji) ile de beslenip belli bir müzik tarzıyla ifadesini bulur hale getirilmekte ve bu hal politikacıların kişisel tutumlarıyla da pekiştirilmektedir. Gösteri sanatlarında da görsel sanatlarda da durum çok farklı değildir.

İletişim araçları popüler kültürü etkin kılarken bu kültür de sanatı, her alanıyla hem nitelik, hem de nicelik bakımından sanatı, en azından durağanlaştırır ve bu durağanlık da insanların kimi gerçeklerle hesaplaşmasını, hatta hesaplaşmayı akıl etmesini olanaksız bir duruma sokar. Yani günümüz yönetim felsefesine tam anlamıyla uygun düşer.

Gerek yazın sanatı, gerek gösteri ve görsel sanatlar günümüz felsefesinden ve bu felsefeyi yaratan politik yöntemlerden ayrı düşünülemez. Çünkü sanat, hem yaratıldığı, varedildiği dönemin bir aynasıdır, hem de onun eleştirmenidir.

Açıktan ya da dolaylı yolla sansüre uğrayan sanatlara, sanat yapıtlarına bakmak yukarıdaki savın doğruluğunu hemen ortaya koyacaktır. İdarecilerin, yöneticilerin, etkin partilerin felsefelerine, eğer felsefe denirse, uymayan sanat eserleri, ters düşmese

bile hemen sansür edilmektedir. Nice sahne serleri, nice edebi eserler, nice sanatçılar bu çarkın içine itilmekten kurtulamamışlardır, kurtulamamaktadırlar. Bu yol, sindirme, bezdirme politikasının en sıradan aracıdır kanınca.

Kaba güç, halk ihtilali gibi gösterilen terör dün Bilge Karasu'ya "Gece"yi esinletmiştir. Bugün de bu, parodilerden daha edebi bir üslupla, daha sonatsal bir yöntemle ortaya konabilmelidir. Konacaktır da. Bunun için tek yol, zannederim günümüz felsefesi ile sanatın işbirliği içinde olmasıdır. Çünkü politika, varlığını nesnelleştirebilmek için insanı araç olarak kullanırken felsefe ile sanat insanı amaç olarak hedefler. En azından amacın ortak olması bu iki alanı daha yan yana, daha iç içe getirmelidir. Aksi halde, gittikçe daha etkin olma yolları arayan ve bulduğu her yola başvuran günümüz siyaset felsefesi ile başa çıkmak daha zorlaşmakta, en azından daha hasar verici duruma gelmesi önlenemez gibi gözükmektedir.

Günümüzde "Aydın İnsan" tanımlaması yapılırken felsefi bilgi ile sanatsal bilgi aranan edinimlerin başında gelir. Bu iki alandan biri eksik, hatta yetersiz olursa aydın olabilmek de söz konusu olamaz.

Politika çağımızda bir meslek olarak kabul edildiğine göre her politikacının yükümlülüğünü yerine getirebilmesi için mutlaka aydın olması beklenemez ve gerekmebilir de. Ama topluma, toplumun geleceğine yön verenler, insanların hem birey olarak, hem kişi olarak yaşamlarında söz hakkı olanlar aydın olabilmelidirler –ki hem gözlemleri, hem de yorumları insanların ve insanların lehine olabilsin.

Günümüz felsefesinde söz sahibi olabilecek kimi düşünürler de ister istemez politik ortamın etkisi altında kalabilmektedirler. Bazı köşe yazıları, bazı makaleler, bazı konferans ya da tebliğ

metinleri çağcıl düşüncenin dışında, belki de en uç noktasında savlarla toplumu bilgilendirmeye çalışmaktadır. Hal böyle olunca sanatçının özgür düşünebilme ve değerlendirebilme yetisi ya da olanağı, bir başka yönden de kısıtlanır duruma gelmektedir.

Sanatçıların eğitim ve eğitilme durumları en sık şekilde böyle değerlendirilebilir olmasının yanı sıra ekonomik koşullar, yaşam koşulları da sanatçıyı beklenen yapıtlardan uzaklaştırmaktadır. Kimi sanatçılar devlet eliyle abad edilirken kimi sanatçılar her türlü ödemenin dışında bırakılmaktadır. Bu da bazı sanatçıları istenmedik, hatta kendilerinin de istemedikleri bir yöne doğru kaymalarına neden olmakta ve devletin günlük politikalarına uygun, sanattan çok eğlendirici, oyalayıcı ürünler vermektedirler.

Bu kısa örnekler iki önemli konuyu açık seçik göstermesi açısından yeterlidir kanısındayım. İlk günümüz felsefesinin hatlarını çizmede politikanın rolü, diğeri ise bu politika içinde sanatın konumu.

BİR ESTETİK OLGU OLARAK KENTLEŞMEK–KENTLİLEŞMEK*

Kentleşme ve kentlileşme, 20. yüzyılın son çeyreğinde bile, Ülkemiz için hâlâ en ciddi sorunlardan biri, belki de ilki olarak karşımızda durmaktadır. Temelinde, politik nedenlerin, dolayısıyla eğitim darboğazının bulunduğu bu sorunsal, birçok nedenle masaya yatırılabilir tartışmasız: Tarihi olgu olarak, ekonomik koşullar, coğrafik çıkmazlar gibi... Bu klasik dayanakların tümü –bir sihirli değnek varsayımıyla– üstesinden gelinebilir bir duruma getirilse bile, acaba kentleşilebilir mi? Kentlileşilebilir mi?

Bir yaşam tarzı olarak kentte oturmayı yeğlemek kaçınılmaz mıdır? Bu soruya, kesinlikle ‘evet’ yanıtını vermek, hiç de kolay olmasa gerek. Üstelik 1950’lerden bu yana, özellikle Batı ülkelerinde, karşı göçlerin arttığı, yani kentten kent dışına doğru bir kaçışın sürdürüldüğü gözlene gözlene...

Fakat, insanın ve insana bağlı değerlerin, hakların bir anlam taşıdığı kabul ediliyorsa, çağdaş ve çağcıl dünyada bir varlık göstermek isteniyorsa, ideal bağlamda önce bir toplumun (en geniş

* Bu metin, *Anadolu Sanat Dergisi*’nin Ekim 1997 tarihli 7. sayısında yayınlanan metnin yeniden gözden geçirilmiş şeklidir.

anlamda da alınabilir) bireyi ve sonra da kişi olmak amaçlanıyor-
sa, kentleşmek ve kentlileşmek, kaçınılmaz bir yöntemmiş gibi
kabul edilmelidir. Kentlileştikten sonra, bu işlemi bir özümseme
şeklinde tamamladıktan sonra, tekrar kırsal yörelere, daha yalın
yerleşim alanlarına dönüş yapılabilir kuşkusuz; belki ilk, belki
ikinci, belki de üçüncü nesil olarak... Fakat kırsal yörede de kent-
li gibi yaşamak, önce insanın kendine, sonra da çevresine olan
saygısının en belirgin işareti, belki de tek işaretidir denebilir.

Günümüzde, yedisinden yetmişine hepimizin, hem özene-
rek, hem imrenerek, hem de çekemezlikle baktığımız büyük şe-
hirler, büyük kentler* oluşumlarını, bizim bugün gerekçe olarak
gösterdiğimiz darboğazları teker teker, birer birer çözümleye-
rek, basamak basamak aşarak tamamlamışlardır, gerçekleştiri-
mişlerdir. Fakat bütün bunlara ek, bizim hâlâ akıl edememiş gi-
bi görüldüğümüz bir durumu sorun haline getirip, bunun da
üstesinden gelmeyi, yüzyıllar önce, daha 13. yüzyılda başara-
bilmişlerdir: Üstten alta doğru yayılan, tavandan başlayarak ta-
bana, gerektiğinde yasal baskı ile sindirtilen estetik bakış açısı,
kent estetiği... Kent estetiği olgusu, kentleşme, kentlileşme kav-
ramının algılanabilmesinde, özümsenebilmesinde ilk basamak
olarak benimsenmiş, benimsetilmiştir.

Manés Sperber'in sorguladığı gibi, acaba estetik, özel duyuy-
sal algıların bir öğretisi midir? Beğenin arttırılmasına, olgun-
laştırılmasına ilişkin bir kuram mıdır? Sanatsal anlatım biçimle-
rine ilişkin bir dilbilgisi midir? Estetik, bunların hiçbirisi ya da
hepsi olabilir; ya da hem o, hem de o...

* Bilge Karasu, metinlerinde, kent ve şehir sözcüklerini ayrı anlamlarda kulla-
nırdı. Kendi adıma, bu ayrımı içtenlikle benimsediğim için burada da vurgula-
mak istedim. Kısaca şehir, bir tarihi süreç içerir, bir geçmişi vardır. Bir metro-
poldür. Kentse yeni bir kuruluştur. Örneğin İstanbul şehirdir, Ankara ise kent.

Fakat estetiğin herkesçe bilinen, bilinebilen, genellenebilir tek niteliği, onun, hem kendimize, hem çevremize, hem de evrene bir bakış yöntemi, bir bakış biçimi olduğudur. Bireylikten kişiliğe aşamalı geçişin en belirgin göstergesi olduğudur. Gelenek, görenek diye ‘kakalanan’, salt üzerinde düşünme eylemini beceremediğimizden devam ettirdiğimiz kimi yollara başkaldırı olduğudur. Kendimize, kendimizin duyduğu saygının en belirgin ifadesi olduğudur.

Estetiği, her ne kadar güzelliğin bilimi, güzelliği sorgulama yöntemi, güzelliğin nedenlerini araştırma alanı gibi ya da benzeri bir biçimde tanımlamak istersek de bunların hiçbiri, tek başına, estetiği açık ve seçik bir şekilde ortaya koyamaz.

Estetik, güzeli, daha güzeli, en güzeli sorgular. Bu nedenle estetik bir beğeni düzeyi değil, bir araştırma, bir irdeleme sürecidir. Bitmeyen, kesilmeyen bir süreç... Hem *güzel* denilen var olanı hem de *beğeni* denilen duygusal doyumunu irdeler. Estetik, bir varış noktası değil, olsa olsa bir çıkış noktasıdır.

Güdü gibi, hatta ilkel, birincil güdüler gibi çalışan güzele eğilim, güzele yönelim, duygusal gereksinimlerimizin büyük bir kısmını doyuma ulaştırabilir ve bir beğeni tanımıyla da (hoş gibi, zevk aldım gibi, iyi gibi) dışa vurulabilir. Bu tür beğeni, dolayısıyla güzel, bir kere ulaşıldığında, insanı rahatlatan, ferahlatan, hatta hatta kimi insanda güven duygusu yaratan bir beğeni eşiği, bir güzel(!) bulgusudur. Bu bulgu statiktir; kolay kolay değişmez. Genel olarak, yedisinde neyse yetmişinde de öyle kalır, öyle kalınır. Bu, tür bir beğeni ve bu tür bir güzel, ne estetiği, ne estetik yargıyı, ne de estetik kaygıyı ortaya çıkarır. Bunların hiçbirini yaratamaz, tanımlayamaz, hatta akla getiremez.

Beğeni bir duygusal doyumunu gösterir. Fakat bundan da öte, bir seçmeyi, bir yeğlemeyi, böyle bir eylemde bulunulmuş o-

lunduğunu ima eder. O halde, istenildiği kadar ilkel güdülerden biriymiş gibi olsun, yine de güzel, en azından, iş görüşü aynı olan iki varolandan birini daha az güzel, diğerini de daha çok güzel bulma işlemini ifade eder, Eğer seçenek yoksa güzel de yoktur. Bu bağlamda, yani genel anlamda güzel; güzel olmaya-nın, güzel bulunmayanın karşıtıdır.

Yaşamımız, sonuç olarak bu seçme, bu yeğleme, bu yeğlene- nene alışma işlemlerinden oluşur gibidir.

Toplumsal yaşam, bir toplum içinde yaşama, önce bir istenci ortaya koyar: O toplumun üyesi olmayı, yani o toplumun biriye olmayı istemek... Bir birey olmayı dilemek.

Birey olmak ise o toplumun içindeki seçenekleri fark edebilmek ve en çağcılı yakalayabilmek demektir. O seçenekleri al-gılayamayan bir kimse, bırakın bir kişi olmayı, bir birey dahi o-lamaz. Bırakın yönetici olmayı, bir yönetilen bile olamaz. Yani o toplumda yeri yoktur, işi yoktur; bir sürüyü, bir güruhu oluş-turan, sayısal değerlerden biridir sadece.

Seçeneklerin farkına varıldığında, bir başka ifadeyle toplum bireyine seçme işlemini yapabilme olanakları tanındığında ve birey de bunun farkına vardığında iş hallolmuş, estetik kaygılarını en aza indirgeyebilecek bir beğeni noktasına ulaşılmış demek değildir. Çünkü doyum sağlayacak, doyum sağlatacak beğeni kaynağını, yani bir estetik objeyi yeğlemek, farklı kimi koşulların gerçekleştirilmiş olmasını da zorunlu kılar. Bu koşullar, seçme işlemini yapacak olanın bilgi düzeyi, görgü düzeyi çağdaş ve çağcıl yaşam felsefesiyle; insan ve insana bağlı değerleriyle ayrıştırılamaz, ayrıştırılmayan bir girift ilişki içindedir.

Kimi insan kentte doğar, yaşar ve ölür. O kentin herhangi bir üyesi olarak, üyelik yükümlülüklerini yerine getirerek, hatta başka bir yaşam yolu düşünmeksizin yaşam sürecini tamamlar

ve geldiği gibi gider, gidiverir. Geldiğinde üç-beş kişi mutlu olur, gittiğinde de üç-beş kişi elem duyar.

Kimi insan da, ya istenciyle ya da şu veya bu zorunlulukla aile ocağını bırakır, kente gelir, kentte bulur kendini: Ekmek parası kazanmak için kente ya da daha büyük kente göçer, aile reisnin kente atanmasıyla gelir, okumak için gönderilir, ya da sözgelimi, bir yöreden milletvekili seçiliverdiği için taşı tarağı toplar (varsa eğer), yeni bir kente gelir ve oranın üyesi olur.

Böyle bir mekan değişimi o insanı da değiştirir mi? Değiştirilir mi? Yani kentte oturmak, kentli olmak mıdır? Kentlileşmek midir? Ünlü İskoç filozofu Thomas Reid'in, daha 1700'lü yıllarda ifade ettiği gibi "eğer aklımız ve düşünme etkinliğimiz bizi, dış duygularımızı ayırt etme, ayrıştırma sorununda, yani iç dünyamızda getirdiklerimizle bu duyguların nedenini ayırmada yol gösteremiyorsa kentlileşemeyiz".

Kentlileşemeyiz, ama bir şeylerin farklılaştığını, istesek de istemesek de görürüz, gözleriz. Sözgelimi, hem iyi bir semtte, iyi bir apartman dairesinde oturmak isteriz hem de kuyruk yağı ile yemek pişirmeye devam eder ve bütün binayı, katlanılamaz bir kokuya boğarız. Hem otomobil alırız hem de kırmızı ışıkta durmayı bir küçüklük zannederiz, bir zül kabul ederiz.

Böyle bir göçer, alışılmış klişeleşmiş beğenilerini; duygusal doyum etkinliklerini değiştirmeyi, özümseyerek değiştirmeyi, ya akıl bile edemediğinden ya da yeterli bilgiden, görgüden yoksun olduğundan, değiştirmeye beceremediği için, durağan bir nitelik göstererek bu beğenilerini daha da ağıdalaştırır ve tek doğruymuş gibi korur, koruma da direnir. Bu korumanın gerekçesi olarak da 'gelenek', 'iyi' ya da 'erdem' gibi, dolaylı veya dolaysız, beğeniyle hiçbir ilişkisi olmayan değerler gösterir, bunlara sığınarak devekuşu örneğine taş çıkartır.

Kentlileşmek, kentlileşebilmek, süperegönün, ide ve egoya egemenliğini, adeta kaçınılmaz kılar. Eğer bir kimse, çevresindeki durağan (bir yapı gibi, bir kent mobilyası gibi) ya da dinging (kent sokaklarını arşınlayan insanların kılık kıyafetleri gibi, at arabası ile son model bir otomobilin yan yana bulvarlarda yol alması gibi), ‘şekil bozuklukları’nı göremiyorsa, hatta bunların farkına varamıyorsa, hatta hatta, salt idine dayalı beğeni eylemlerini ölçüt alıp, bu şekil bozukluklarını pekiştiriyor veya çoğaltıyorsa o, kentleşememiş demektir, kentlileşemeyecek demektir. Yaşamının hiçbir aşamasında, kent estetiği diye bir kavramın bilincinde olamayacaktır.

Beğeni, kendimiz değişmedikçe, kendimizi değiştiremedikçe, bir ‘sabite’, bir değişmezlik olarak kalır. Bu beğeniye körükleyen ya da beğeniye neden olansa ‘güzel’dir ve bu ‘güzel’ de bir sabitedir. Seçeneksiz olarak ya da çok kıt, çok dar seçeneklerden elde edilmiş güzeldir, ninemizin, anamızın bize güzel diye öğrettiği güzeldir. Dolayısıyla estetikle hiçbir açıdan ilişkili değildir, olamaz da.

Her güzel, estetiği tanımlamaz. Estetik de, bir terim olarak güzelle eşanlamalı değildir. Daha önce de vurgulanmaya çalışıldığı gibi, bir varolanın estetik olabilmesi için, onun, önce çağdaş ve çağcıl estetik kuramlarına uygun düşmesi ve sonra da, en azından, şu iki işlevi yerine getirmesi gereklidir: İlki, o varolanla teke tek ilişki kuranda/kuranlarda bir ‘estetik kaygı’ uyandırabilmeli, onlarda, daha önceden benimsenmiş bulunan beğeni ölçütlerinin yeniden ve daha sık bir şekilde kontrol edilmesine, değerlendirilmesine olanak hazırlayabilmelidir. İkincisi ise o kişiye/kişilere, olumlu sonuçlar doğurabilecek, onlara katkı verebilecek bir iletide bulunabilmelidir.

Estetik kaygı, güzelden, güzelimizden duyulan tedirginlik halidir ve güzeli, güzel dediğimizi sorgulamaya yöneliktir. Örneğin,

birçok kentimizin meydanını süsleyen(!) belli bir seramik fabrikasının reklamı olan ibrikler, çaydanlıklar, fincanlar, bir kent görünümü içinde güzel midir? Çağdaş ve çağcıl kent anlayışına, güzellik anlayışına uymakta mıdır? Bir kenti kendine özgü yapan, bir kenti diğer kentlerden ayıran bir özgün güzellik ögesi midir? Havuz mantığından hareketle üretilen ve her adım başı rastlanan, birbirinin tıpa tıp aynı su hazneleri de başka bir örnek olarak gösterilebilir kent estetiği açısından. İşte bunları sorgulayabilmek, sorgulama gereksinimi duyabilmek, estetik kaygı demektir.

Eğer, estetik kaygı üretileniyorsa bunun iki nedeni olabilir: ya söz konusu obje estetik değildir, ama estetik farz edilmektedir; ya da kaygı duyması beklenen insanda estetik beğeni, hiçbir zaman oluşmamıştır, bir tür duygu kütüdür.

Yukarıda örnek olarak verilen ve aslında bir reklam aracı olan süsleri, elbette beğenen de vardır ve olacaktır da. Ama bu beğeni, bir duygusal doyumunu tanımlayabilir (başka doyumları da aynı zamanda tanımlıyor olabilir), fakat güzeli, özel anlamda ya da kavram bağlamında güzeli, yani estetik karşıtı olan güzeli tanımlayamaz.

Estetik kaygı, ‘ben neyi beğeniyorum’ sorusunu değil, ‘ben niye beğeniyorum’ ya da ‘ben neyi beğenmeliyim’ sorusunu, sorularını uyandırabilen bir tür güvensizlik halidir.

Bildiklerimize, bildiğimizi zannettiklerimize körü körüne güvenmeme ise çağcıl insanın ‘kişi’ olabilme niteliklerinin başında gelir. Eğer bildiğimiz güzeli, beğendiğimiz güzeli sorgulamadan kabul edersek, kentleşim derken kenti, geldiğimiz, bedenlen geldiğimiz, fakat tutum, davranış ve düşünce olarak içinden bir türlü çıkamadığımız kasabaya, köye ya da taşra kentine benzetiriz. Çevreye şöyle bir göz atan en sıradan insan bile, bu gerçeği rahatlıkla saptayabilir.

Estetik varolanın bir iletide bulunması ise şöyle açıklanabilir: O yapıt, dünyaya bakışımızı ne denli etkileyebilir? İnsan anlayışımıza, insanlık anlayışımıza nasıl bir katkı getiriyor? Güzeli, bir çıkar gözetmeden, bir art düşüncenin etkisinde kalmadan yakalayabilmemize ne denli öncülük ediyor? Kendimizi eleştirmemize, kendi değerlerimizi denetlememize ne ölçüde yardımcı olabiliyor? Nihayet 'aydın' olmanın önkoşullarından hiç olmasa birine (sanatla olan ilgiye) ne kadar veri sağlıyor? Bu ve benzeri sorulara getirebildiği yanıtlar, o yapıtın iletileri olarak kabul edilebilir kısaca. O halde, bir insanda estetik kaygı yaratmayan, bir iletide bulunmayan güzel, eskimiş güzeldir, yorulmuş güzeldir, klişeleşmiş güzeldir, bir çıkar adına güzeldir, yani güzelliğini yitirmiş güzeldir.

Kentlileşmek ise yaşanan yere, özgün nitelikleriyle çağdaş ve çağcıl bir estetik görüntüye ulaşabilmesi konusunda bir katkı verebilmekle olasıdır. Kentlileşebilme, önce kendimizin giyim-kuşam, tutum-davranış olarak şehir (ya da kent) estetiğine ilk adımda uyum, sonra da ahenk sağlamamızı kaçınılmaz kılar. Aksi halde, kırk yıl kentte yaşasak da sümükürünce, burnumuzdan yine saman akar.

Şehri bir şehir gibi, kenti bir kent gibi yaratmak ve yaşatmak, tartışmasız o şehrin, o kentin her bir bireyinin ilk yükümlülüğüdür. Fakat bu yükümlülüğü yönlendiren, kontrol eden, gerektiğinde pekiştiren ya da ket vuranlar ise yöneticilerdir, yönetime aday olanlardır, yönetime gönüllü çıkanlardır. İşte bunun içindir ki yaşam bölgelerine öncelikle yöneticiler damgasını vurur, halkından, ahalisinden çok.

Estetik kaygıyı yok eden totaliter eğilimler, kavranamadığı, anlaşılamadığı ya da işlerine, çıkarlarına öyle geldiği için saptırılmış bulunan kimi inançları, kimi ideolojileri temel aldığından, şablona dönüşmüş yöntemler, bu tip yöneticilerin politikalarını

doğurur, oluşturur. Bu politikalarında, doğal olarak, bir güzellik anlayışı vardır. Fakat bu anlayış, totaliter eğilimleri yaratan bir anlayış olduğundan salt akıl-bilgi-duyarlık sacayağına oturulabilen estetiğe aykırı düşer.

18. yüzyıl Aydınlanma Çağı'nın ortaya attığı, aklın ışığından yararlanma mantığı, yaşama, tam anlamda laik bir yaklaşımla bakmayı zorunlu kılar. Oysa kentlileşemediği için, kendini kente kabul ettirme adına saptırılmış ideolojilere –ki bu tiplerin kapasitesi ancak böyle ideolojileri kabul edebilir– bağlanarak totaliter eğilimli bir rejime yönelenler, 18. yüzyıl mantığından, düşünce yapısından bile habersiz, kendi doğrularıyla ‘ben kentlileşemiyorsam, kent benleşir’, ilkesini benimser ve güzellikle deha ilişkisini, kendi dehaları(!) ile kendi keşfettikleri, keşfettiklerini zannettikleri güzellik anlayışıyla yaşamlarını sürdürürler. Bu, aslında kentin göbeğinde köy kültüründen esinlenen güzelliğe indirgenmiş bir anlayışta direnmeden ve böylece yaşayıp gitmeden başka bir şey değildir.

Kentin kozmopolit yapısını kavrayamadıkları, kavradıklarında da bunu hazmedemedikleri için sokaklara, caddelere taşan davul-zurna eşliğinde düğün yaparlar, ramazan ayının gece yarlarında detone davul sesleriyle insanları yatağından fırlatırlar, kapalı garaj alanlarında araba klaksonlarına tüm görkemiyle basarlar, çarşı-pazar alanlarında ve herkesin önünde, terbiye etme adına çocuklarını bağır bağır azarlayarak döverler, diğer insanların gözlerinin içine baka baka, sol ellerinin başparmağı ile burunlarını uzun uzun, sabırla temizlerler, sokak ortalarında, boğaz ‘ifrazatları’nı boşaltırırlar, ulaşım araçlarında lahmacunlu ter kokarlar, kalabalık alanlarda, yüksek sesle, ana-avrat süslemeleleriyle birbirlerine şaka yaparlar. Balkonlarına, temizlik adına uzun patiska donlarını asarlar, pencerelerine, güneş girmesin

diye ya da aile kutsallığını koruma niyetiyle yırtılmış, rengi atılmış, eski çarşılarını raptiye ile gerdirirler.

Ve, ve, bütün bu estetik görüntü dışı tutum ve davranışların altında, kentte yaşıyor olmanın özgürlüğü ve demokratik rejimin nimetlerinden yararlanma ayrıcalığı yatar.

Kırsal yörelerin en güzel olgularından biri olarak kabul edilen imece anlayışı, kentsel yörede kılık değiştirir ve sürü psikolojisi ile gruplaşmalar, hizipleşmeler üretirler, türetirler bu kentte olup kentlileşemeyenler. Böylece, kimileri, hem kentlileşmeden kentte yaşama olanağı buldukları için kendilerini başarılı kabul ederler hem de bu başarı nedeniyle güçlü...

Gücün ilk göstergesi ise kenti estetik açıdan kasabaya dönüştürmek olur. Böylece, güç gücü doğurur ve kent yönetimine bile el atılır, atılabilir. Artık kent soylular yoktur, gruplar, hizipler vardır ve erk onların elindedir bir süre için olsa bile. Tüm bu oluşumun adı da yine özgürlüktür, yine çoğulcu demokrasidir, yine kent nimetlerinden eşit şekilde yararlanmadır.

Tartışmasız bu durum, sonsuza kadar sürüp gitmez. Gitmez, ama bıraktığı yıkıntı, yaratılan çöküntü tüm iyi niyetlere karşın uzun süre yok edilemez. Çünkü kültürün yaralarını, estetiğin bozukluklarını onarmak, düzeltmek, ancak birkaç neslin didinmesiyle olanaklıdır.

Kent soylunun azınlıkta kalmasının ilk somut göstergesi ise kent estetiğinin göz göre göre yok olmasıdır, yok edilmesidir.

Zaferin mührü, tüm kent panoramasına basılır.

‘Gelecek yüzyıla hazırlık’ ya da ‘Bu kentliler her şeye lâyıktır’ gibi, afişleştirilmiş sloganlarla kent estetiği, geleneksel kasaba güzelliğine dönüştürülür.

Kent, çekmeye, b    meye ba  lar. Varoşlar kent  ikle  ir ve 20. yüzyıl derebeylikleri türer. Derebeyleri ve ‘   rek  s  ’, bütün saptırılmış ideolojilerine karşın yine de sık sık, adeta geçmiş zamanı telafi etmek telaşıyla yurtdışına, özellikle Batı’ya giderler, görgü-bilgi alışverişinde bulunurlar, bu yolla kendilerini, kendi grupları içinde bile ayrıcalıklı hissedip, bu ayrıcalığı daha da vurgulamak için tebaalarını kent estetiğinden, kentlile  mekten biraz daha uzağa sıkıştırmaya çalışırlar. Böylece kent ve kentlilik daha, daha dramatik bir hal alır.

Bütün bu görüntüye, somut olguya karşın, yine de kültürün ve estetiğin organik yapısını bilenler vardır, çıkacaktır ve bu geçici durum, kendi kendini yok edecektir.

Olan, zamana olur. Olan, yitirilen kent tarihine olur. Olan, heba edilen bir-iki nesle olur. Olan, dünyadaki yerimize olur.

KENT ESTETİĞİ*

Kent ve sanat ikilisinin, belki de şöyle söylemek daha doğru olur, bu ikilemin, insanlık tarihi boyunca sözü edile gelmiş, 14. yüzyıldan itibaren de Kentleşme olgusuyla birlikte daha nesnel, daha somut bir hal almıştır.

Rönesans Avrupası, özellikle İtalya'nın kimi ketlerinden başlayarak 18. yüzyıl Rusya'sının merkez kentlerine kadar ulaşan kent estetiği kavramının hem başlangıcı, hem de önderi olmuştur. Daha sonra kurulan devletlerin ve oluşturulan kentlerin, hemen hemen hepsi bu kıtanın kentlerini örnek almışlar, onlardan esinlenmişlerdir.

Kent estetiği ister istemez kentle sanatı karşı karşıya, yan yana getirir, getirmelidir de. Çünkü estetik kentin değil, sanatın vazgeçilmez bir terimidir.

Estetik kavram olarak çağdan çağa, insandan insana değişkenlik gösterse bile minimum değerleri açısından aynı kalmış ve hep üst dil bağlamında bir “güzel”i imlemiştir. Bu öyle bir güzeldir ki sözcük anlamında kullanılan güzelden farklı olarak karşıtı çirkin değildir, karşıtı yoktur. Yani ya güzeldir ya da estetik bağlamda yoktur, hiç yoktur, var edilmemiştir. Güzel kent de-

* Kuzey Noktası Dergisi, Aralık 2007, Sayı: 6.

nir, örneğin Prag gibi, Delf gibi, ama çirkin kent denmez, sıradan denir, kişiliksiz kent denir, kentleşmemiş yerleşim alanı denir, daha pek çok olumsuz tanımlamalar yapılabilir.

Güzellik ise, özellikle çağımızda, bakanın gözündeki, tinindeki bir güç, bir nitelik olmayıp “güzel” denilen var olanın bir niteliği, bir özelliğidir. Yani, varsa vardır. Kimi görür, görebilir, kimi görmez, göremez.

Estetik ve güzel böyle anlaşıldığında, kent, kent estetiği ve sanat herhalde iki açıdan ele alınıp değerlendirilmelidir: a) Kentin Statik Yapısı açısından Sanat, b) Kentin Dinamik Yapısı Açısından Sanat.

a) Kentin Statik Yapısı Açısından Sanat

Kentin durağan halindeki, kente panoramik bakıştaki görünümünü ifade eder. Bir şehir turu sırasında, gören, görebilen gözün edindiği izlenimdir. Kentin mayası içinde özümlemiş, hem geçmişin hem de bugünün beğenisini, estetik anlayışını gösterir. Mimari dokusuyla, anıtları, abideleri, park ve bahçeleriyle, trafiği, temizliği ve ışıklandırılmasıyla sonsuz boyutlu bir tablo gibidir.

Şehir olarak kalmış mıdır, yoksa bir kimlik sergileyebilecek, bir özgünlük gösterebilecek kent niteliğine bürünebilmiş midir?

Kent midir, yoksa sıradan bir yerleşim alanı mı?

Teknolojik değerler mi öne çıkmıştır, estetik değerler mi?

Varoşlar mı kente egemendir, kent mi varoşlara?

Kentin sanatla olan ilişkisinde öncelikle bu ve buna benzer sorular, tarafsız bir şekilde ve kanıtlanabilir biçimde yanıtlanmalı ve yanıtlanabilmelidir. Bunun için de, en temelde yerleşim alanı, şehir ve kent kavramlarının doğru anlamlarıyla sindirilmiş olması ve örneklenebilir bir hale gelmiş bulunması kaçınılmazdır.

“Vatanım, vatanım... Güzel vatanım...” gibi bir duygusallıkla yaklaşıldığında ana konunun dışına, hatta aksi tarafına çıkmış olur.

Kentin statik yapısı açısından sanat, aynı zamanda bir tarihsellik de içermek zorundadır. Yani dünle bugün armoni içinde bir bütünlük oluşturabilmelidir: Süslü, şık bir şehirle, sanatsal bir kent farkı iyi özümsemelidir. Kitsch (Kıç, rüküş) bir yerleşim alanı ile tarihsel bir kent doğru ayrıştırılabilmelidir.

Kestirilebileceği gibi, bu bağlamda kentten, sanattan, kent estetiğinden söz edilebilmesi ancak karşılaştırmayla, kıyaslamayla olanaklıdır. Yani bir kent üzerine, sanat ve kent estetiği açısından yargıda bulunabilmek için, diğer kentlerle karşılaştırılması, geçerli bir ölçekle doğru ölçülebilmesi önkoşuldur. Bir başka deyişle, bir kentin sanatsal kimliğini saptama; bir görgü, bir bilgi, bir edinim işidir, kendine özgü bir yaşam biçimidir.

Sözgelimi Roma kenti, eski ve yeni bölümleriyle bakıldığında, belli bir dönemin estetiğini, bugün bile tüm görkemiyle sergileyebilmektedir. Ya da Edinburg, Petersburg gibi kentler, sanatsal tutarlığı ve bütünlüğü ile kent estetiğinin en çarpıcı örnekleri olmaya devam eder.

Antik Yunan ya da Roma kent kalıntıları gezildiğinde, aradan geçen yüzyıllara rağmen hâlâ gezenleri şaşkına çevirebilecek bir estetik mimari ve yapılanma hemen göze çarpar. Hayran kalmamak olası değil. Fakat günümüz estetik anlayışına tek bir nedenle uymaz denebilir; çünkü bir bütün olarak ele alındığında bu kentler standart bir plancılık sergilerler. Agorasıyla, jimnasyumuyla, bazilikasıyla, amfiteatruyla (ya da odeonlarıyla), asklepionlarıyla birbirlerinin aynıdır, adeta standarttır. En ideal formuyla, en estetik kaygıyla oluşmuş, fakat tekliği, özgünlüğü olmayan kentlerdir. Bugün ise estetiğin temel öğelerinden biri tekliktir, özgünlüktür.

Çağdaş teknoloji kentleri basmakalıp bir hale dönüştürmüştür. Örneğin ülkemizde kimi kentler vardır, ya da oluşturulmuştur ki sabah kalktığınızda sözelimi, hangi kentte olduğunuzu ayırt edemezsiniz. Doğal olarak böyle durumda kent estetiğinden söz etmek de olanaksızdır.

b) Kentin Dinamik Yapısı Açısından Sanat

Kent kavramı aslında dirik bir anlam içerir. Var edenlerle, yaşamış ve yaşamakta olanlarla, bunların yaşamlarıyla ve yaşantılarıyla birlikte düşünülür, düşünür. Yahya Kemal'siz bir İstanbul, Tevfik Fikret'siz bir Aşyan, Fikret Adil'siz bir Asmalımescit düşünülemez gibi... Ya da James Joyce olmadan Dublin...

Kent, dirik olarak hesaba katıldığında ki turistik bir kaçamak yapanlar dışında herkes için aynı şey söylenebilir, kentle sanat ilişkisi çok daha farklı bir boyut kazanmış olur.

Bu durumda kentte yaşamak değil, kentlileşmek ile sanat ilişkisi içindedir ve kenttekiler değil kentlileşebilmişler sanatın hem ölçütü, hem de göstergesidirler.

Kentlileşmenin tek yolu kültür ve kültürün temel öğelerinden biri, belki de ilki olan sanattır. Bunlardan; kültürden ve sanattan beklendik ölçüde nasiplenilemedikçe kentlileşilemez. Bu nasiplenme ise öğrenmeyle ya da “gibi davranmak”la değil sindirmekle olur. Sindirme de ancak “Büyükaneden işe başlamak”la olanaklıymış gibi gözükmektedir. Bunun içindir ki dirik kentin sanatı o kentin evvelsi günüyle, dünüyle ve bugünüyle birlikte hesaba katılır ve toptan değerlendirilir. Arada kopma olmaz, olmamalıdır. Olduğunda kent kentlikten çıkmış ya da çıkmakta demektir, yerleşim merkezi olmuş demektir.

Kent ve sanat söz konusu olduğunda, kentte kentli gibi yaşayabilmenin kendisi sanat kabul edilir. 2. Dünya Savaşı sonrası

Viyana'da yapılan halk oylamasında, halkın neredeyse tümü, kenttin onarılmasında öncelik tanınması için Opera Binasını ilk sırada göstermişlerdir. İşte bir önceki cümleden kastedilen budur.

Kent estetiği, kentteki statik yapının diriklik kazanmasıyla ortaya çıkar. Burnu koparılmış heykeller, açık saçık (müstehcen) bulunduğu için yerinden alınan heykeller, karalanmış ya da badana ile kapatılmış freskolar, mozaik resimler, idrar kokan kemer altları, atlet ve pijama pantolonuyla parklarda piknik yapanlar, resim çektirmek için anıtlara tırmananlar, bangır bangır türkü, arabesk müzik çalan kafeler. Yollarda bağra bağra konuşanlar, böğürürmüş gibi gülenler, bedenlerini işe koyarak şakalaşanlar kent estetiğinin en trajedik düşmanlarıdır, düşmanlarından bazılarıdır.

Sanat eğitimi görmek ayrı bir konudur, sanata gereksinim duymak ve sanat etkinliklerinden yararlanmak ayrı bir konu. Örneğin resim eğitimi gören, hatta bu alanda fakülte bitirmiş olan pek çok kişi biliriz ki bir kez bile, burnunun uçunda bulunan bir binanın sanatsal yapısını fark etmiştir ne de bu binada ne bir bale seyretmiştir, ne de bir opera dinlemiştir. Bundan da öte, bu seyretme ya da dinleme konusunda bir gereksinim bile duymamıştır, duymamışlardır. Kent ve sanat ilişkisinin dinamik yönü ancak bu yolla, böyle düşünülerek değerlendirilebilir.

Kentin bir sokağında, hatta en ünlü caddesinde yürürken, üzerimize doğru gelenlerin giyim kuşamları, kokuları, konuşma tarzları ve tonları, şakalaşma biçimleri kent ile sanatın bağıni bize sunar; çünkü kent estetiği, bireylerin estetik anlayışının bir yansımasıdır.

Komünist sistemin en yoksul bıraktığı dönemde Bükreş sokaklarında sık sık rastlanan tek kuyruk, çiçekçi dükkânlarının önlerinde oluşturulan kuyruklardı. Bu kent estetiğinin, kentle estetiğin en çarpıcı göstergelerindendir.

Yaşanımızı estetize edemediğimiz sürece kentle sanatı ilişkili kılamayız, kent estetiğinden dem vuramayız. “Nerde o eski Beyoğlu” yakınmasını İstanbul’da yaşayanlardan sık sık duyarız. Şimdilerde Ankaralılarından da aynı tür hayıflanmalar duyulmakta: “Ah o güzelim Bahçelievler” ya da “Bir zamanlar Kızılay diye bir yer vardı”, “Opera’da neler dinledik, neler”, “Ne baleler seyrettik”... Beyoğlu, Bahçelievler, Kızılay ya da Opera Binası hâlâ yerli yerinde, bir yere gitmediler. Ama yakınmamızın nedeni olan insanlar yok artık. Kenti kent yapan, kent estetiğinin dinamizmini oluşturan insanlar yok.

Bir Toros Can dinlemedikçe, duyurularının önünden bakmayı, okumayı akıl etmeden geçtikçe kent estetiğinden söz edemeyiz. Bir konserini dinleyip çıkın sokağa, bakın o sokak ne kadar güzel gelecek size, o sokağın kendisi güzel olacak, güzelleşiverecek bir sihirli değnek deymişçesine.

Kısaca şöyle denebilir belki de bir kenti güzel yapan o kentin insanlarıdır, güzel insanları. Bir kenti kasabaya, hatta köye dönüştürenler, binlerce yıllık güzelim kentleri yok ediverenler de yine insanlardır; bilgisiz, görgüsüz, kentlileşememiş insanlar.

Dip İçin Bir Not: Kimi metinlerde kent ile şehir farklı anlamlarda kullanılmakta, hatta buna özen gösterilmektedir. Sözlükler ise bunları eşanlamlı kabul etmektedir (Ben de kendi adıma bu iki sözcüğün farklı kullanılmasından yanayım). Şehir İstanbul ise Ankara kendir. Ama bu metinde sadece bir değinme yaptım ve hep kent sözcüğünü kullandım. Çünkü amaç estetik nitelilerdir ve farklı bir tartışma açmaya da gerek yoktur diye düşünüyorum.

BASKİRESİM SANATI VE TÜRK RESSAMLARI

En genel anlamıyla grafik sanatları ile resim sanatı arasında, ikisinden de temel nitelikleri alan bir sanat türü de Baskiresim ya da Özgün Baskı Resimdir. Bu sanat türünün geçmişi çok eskilere kadar gitse de sanat okullarından biri olarak kabulü 19. yüzyılda gerçekleşmiştir diyebiliriz.

İngiliz asıllı S.W. Hayter bu yüzyılda baskiresim sanatına çağdaş bir boyut getirmiş ve ondan sonra da hem sanatçı, hem de alıcı açısından hızlı bir yayılma göstermiştir.

Özellikle Picasso ve ünü sayesinde de bugün en iddialı sanat dallarından biri olmuştur denebilir.

Ülkemizde akademik bağlamda yapılan baskiresmin öncüsü tartışmasız Ali Rıza Hoca'dır. Önceleri askeri amaçla başladığı bu tür çalışmalara daha sonra artistik ve estetik öğeler de katarak Türk resim sanatında bir yenilik yapmıştır.

Baskiresmin ülkemizde kurumsallaşması ise 1936 yılından sonra olmuş ve Alman sanatçısı Leopold Levy'nin İstanbul Akademisine müdür olmasından bir yıl sonra Sabri Berkel'in başkanlığında baskiresim atölyesi kurulmuş ve öğrencilerin akademik olarak eğitilmesi gerçekleştirilmiştir.

Fakat kişisel kanıma göre bu alanda en çok Ankara'daki Gazi Eğitim Enstitüsü çaba sarf etmiş ve hem çok sayıda sanatçının

yetişmesinde hem de toplumun baskiresme ilgi ve merak duymasında büyük rol oynamıştır. Bugün salt baskiresim yapan dünya çapında sanatçılarımızın olması gerçekten gurur vericidir.

Baskiresimin can damarı sayılan kalıbı sanatçısı tarafından yapılır. Bu nedenle farklı bilgi, beceri ve teknik gerektirir. Hazırlık ve ön çalışma açısından diğeri resim türlerine, (örneğin yağlıboya ya da suluboya, kalem vb.) oranla çok daha meşakkatli ve risklidir. Sonra da baskı aşaması ve her baskı türüne göre farklı beceri bu sanatın ne denli kahırlı bir iş olduğunu gösterir.

Bir de baskiresimin kendine has etik ilkeleri vardır ve bunlara uyulmaması söz konusu bile olamaz. Kaçıncı baskı olduğu, her baskıda kaç tane yapıldığı bizzat sanatçısı tarafından belirtilir. Oysa diğeri resim dallarında böyle bir ilke yoktur. Yani sanatçısı bir resminden dilediğince kopya yapabilir ve bunlar yan yana gelmedikçe de tıpkıbasım gibi olur, ya da o izlenimi verir.

Bugün tamamen özgünbaskı resim teknikleri ile yaratılan bir sanat dalı daha vardır: Ekslibris.

Geçmişi Rembrandt'a kadar giden ve asıl işlevinden çıkarıldıktan sonra da bir sanat dalı olarak kabul edilen ekslibris, grafik sanatların en minyatüre benzeyen dalıdır diyebiliriz.

Ekslibris, diğeri sanat dallarının tümünden farklı olarak iki kimlik taşır. Biri sanatçısı diğeri de adına yapılan kişi. Bu bağlamda portre sanatının ya da klasik heykel büstlerinin işlevi ile aynı sorumluluğu yüklenir.

Tartışmasız her sanatçı dilediği bir yapıtını dilediği bir kimseye adayabilir, ama Ekslibris'te olduğu gibi yapıtın varlığından ayırıştırılamayan bir parça olamaz bu adama. Yani bu sanat dalında kim için yapılmışsa Ekslibris, o kişinin adı, kaligrafik bir öğe olarak yapıtın can damarlarından birini oluşturur.

Türk sanatçıları arasında baskı sanatında da uluslararası arenada kendini kabul ettirebilecek, hatta ettirmiş pek çok sanatçının olduğunu memnuniyetle görmekteyiz. Ülkemizde gerçekleştirilen uluslararası ekslibris sergileri ve yarışmaları, ne yazık ki Batıda yeterince tanınmayan, tanıtılamayan toplumumuzu, en azından baskı sanatı açısından temsil edebilecek nitelikte ve kapasitede olmaktadır. Son açılan sergi de, iki yüze yakın yapıtla belki de son elli yılın bir panoraması verilmektedir.

Sergiye katılan her sanatçının üzerinde ayrı ayrı durmak gerekirse de en deneyimlilerle ve gençlerden birkaç örnek vermek belki de sergi için yeterli bir izlenim yaratabilir.

Baskıresim sanatında bir ömür tüketmiş en deneyimli üç sanatçımızı burada özellikle vurgulamakta yarar düşünülebilir: Mustafa Aslier (1925), Nevzat Akoral (1926) ve Mürşide İçmeli (1930).

Yıllarını sanata vermiş ve üretkenliğinden hiçbir şey kaybetmemiş olan bu sanatçılarımız, aynı zamanda sayısız ünlenmiş ressamımızın da hocalıklarını yapmışlardır.

Aslier, bildiğim kadarıyla sadece Baskıresme yoğunlaşmış birkaç sanatçımızdan biridir. Sergilenen 32x22 boyutundaki ağaç baskı ve çok renkli resmi folklorik bir espri içindedir. Muhtemelen bir düğün gecesini anlatan çalışmada geleneksel giysileri ile davul-zurnacının yanında gelinle damat, çağdaş çizgilerle imlenmiş bulunmaktadır. Bu bağlamda adeta kontrast bir anlatı dili kullanılmış gibidir.

Akoral, resim sanatının hemen hemen her alanında ünlenmiş usta bir sanatçı olup o da yıllarca eğitimcilik yapmıştır. Baskı tekniklerinin hepsinde yapıt vermiş bulunan sanatçının sergideki eseri hem boyutları (52,5x29), hem de yalınlığı bakımından çok dikkat çekicidir. Linelyum tekniğinin ustalığı gerek çocu-

ğun yüz ifadesinde gerekse yerdeki halıda çok açık ve seçik bir şekilde sergilenmektedir.

İçmeli için ilk Kadın Baskiresim sanatçımızdır denebilir. Bu alanda pek çok tekniğin ve anlatı biçiminin de öncülüğünü yapmış, özellikle kabartma tekniğini tek uygulamış hocanızdır. Sadece baskı alanında ürün vermeyi yeğleyen İçmeli, eğitimciliği ile sanatçılığını, bir birine yeğlemeden yürütebilen ender sanatçılarımızdandır. Sergideki yapıtı 43,5x45 boyutunda bir gravürdür. Kabartma rölyef tekniğiyle yapılan çok renkli bu eser, geometrik anlatıyı yeğlemiştir.

Genç kuşak Baskiresim sanatçılarından da üç örnek verebiliriz: Ilgım Vayeri Alaca (1975), Eda Tekcan Tomba (1973) ve Gonca İlbeyi Demir (1964).

Alaca'nın karışık teknikle ürettiği resim (56x76), postmodern bir anlatı içinde teknolojiyi imleyen çarklar ile kendini bu dünyadan soyutlayarak düşleriyle ayakta kalmayı beceren insanlar arasındaki ilişkiyi imliyor gibidir. Gerek içerik ve gerekse bu içeriği yansıtmak için seçilen renk ve renklendirme yönteminin genç sanatçı adına övgüye değer olduğunu özellikle vurgulamalıdır diye düşünüyorum.

Tomba'nın İstanbul gravürü (29,5x72) de başarılı bir çalışmadır. Haliç ile Boğazın kesiştiği noktadan özellikle Eski İstanbul, tarihi değerleriyle çok iyi çizimlenebilmiştir. Anlatı biçimi ve renk tonlamaları yapıtın sergide hemen dikkati çekmesine neden olmaktadır.

Demir'in kabartma rölyef tekniğiyle yaptığı gravürü (49,5x21,5) de çağdaş yaşamın uyumsuzluklarını tema olarak ele almış gibidir. Özellikle kullandığı hırçın renkler, kent ve kentleşme sorununun insanda yarattığı baskıyı ve ezikliği başarılı bir şekilde tanımlayabilmektedir.

Serginin ikinci bölümü tamamen ekslibris sanatına ayrılmış bulunmaktadır. Bugün Avrupa'nın kimi kentlerinde müzeleri bile bulunan ekslibris sanatının ülkemizde akla gelen ilk ismi, tartışmasız Hasip Pektaş'tır. Bu sanat dalının Türkiye'de tanınması ve kurumlaşmasında Pektaş'ın çabaları her övgü sözcüğünün üzerindedir kanısında olduğumu özellikle vurgulamak isterim.

Serginin, çok kısa zamanda büyük bir ilgi ve beğeni kazanan Ekslibris sanatının hangi aşamada olduğunu göstermesi açısından çok tanıtıcı olduğunu düşünüyorum.

Baskıresim tekniğinin en eskilerinden çağdaş bilgisayar tekniklerine kadar kullanılarak yapılan ekslibrislerden birkaç farklı örnek vermenin de yararlı olacağını umuyorum.

Zülfikar Sayın'ın Bilgisayar tasarımıyla gerçekleştirdiği "Mürşide İçmeli" ekslibrisi bu sanat dalının temel niteliklerini göstermesi bakımından kayda değer. Sayın İçmeli'nin parmaklarının sihri ve gizemi fevkalade başarılı bir şekilde vurgulanmış diye düşünüyorum. Adeta bir "Gölge Oyuncusu" başarısıyla İçmeli'nin başarısı betimlenmiş gibi.

Ercan Tuna'nın yine Bilgisayar ile çoğaltma olarak yaptığı, hat sanatından esinlenen "Hasip Pektaş" ekslibrisi de hem geleneksel sanatlarımızın başarılı bir şekilde güncelleştirilmesine örnek oluşturmakta hem de kaligrafinin bu alandaki yerini yine başarılı bir şekilde imlemektedir.

Ali Tomak'ın "Sema Ilgaz Temel" için hazırladığı ekslibris, gravür ve aktuatinta karışık tekniğine çok çarpıcı modern anlayışta bir yapıt. Eser'de Temel'in, hem sanatçılığı, hem kadınlığı, hem de artistik görünümü başarılı bir şekilde verilmektedir. Bu açıdan Tomak'ın çalışması ekslibris esprisine çok uygun düşmektedir.

Son olarak Hasip Pektaş'tan da bir ekslibris vermek isterim. Ülkemizde ilk yapılan çalışmalara örnek gösterilebilecek bu eser, onurla söylemeliyim ki benim adıma yapılmış bulunmaktadır. Gravür ve Klişe Baskı tekniğinin son derece zarif bir kanıtı olan yapıttaki anlatı ve renklendirme bu alanın niçin bir sanat olduğunu açık ve seçik bir şekilde ortaya koymaktadır.

Sergi, gerek tanıttığı sanatçılarımız açısından, gerek sunulan yapıtlar bakımından son derece başarlı bir düzenlemedir. Dilerim yurtiçinde ve dışında birçok ülkede pek çok kişinin gezmesi ve sanatımızı, sanatçılarımızı tanımaları gerçekleştirilebilir.

AVRUPA BİRLİĞİ AÇISINDAN KÜLTÜR VE SANAT SORUNLARI

Özellikle son yılların en sosyo-politik söylemi Avrupa Birliği (AB) olmuştur diyebiliriz. Kimi zaman toplumsal bir özendirme, kimi zaman politik bir tehdit şeklinde gündeme gelen bu örgüt, ülkemiz insanı tarafından açık ve seçik bilinmemekle birlikte, bilenlerin de yaptırımlarını tam kestirememesine karşın dillerden düşmemektedir. AB, yaklaşık son on yıldır süregelen medyatik tartışmalar sonunda bizim için, adeta tek ümit kapısı durumuna gelmiş bulunmaktadır. Fakat dikkat edildiğinde bu yeğlemeyi yapanları üç temel grupta toplamak olanaklı gibi görünmektedir. Bunlar; politikacılar, işadamları ve iş ümidi besleyenlerdir. Aydın kesim için, olumlu ya da olumsuz, açık seçik bir birikim oluşturdıklarını söylemek pek doğruymuş gibi gelmemektedir.

Genel söylemlere bakıldığında, AB üzerine yapılan tartışmaların hemen tümünün temelinde, olumlu-olumsuz açıdan kültür sorunları, kültürümüzün geleceği yatmaktadır. Kimi zaman 'kültürümüz' aralanıp geleneksel sanatlara değinildiği gözlemlense de çağdaş ve çağcıl sanatlara el atıldığı pek kolay söylenemez.

Bu tür tartışmalara girmeden, bu kuruluşun kültür açısından ne alıp, ne vereceğine bakmadan önce, kanımca birkaç noktada görüş birliği içinde bulunmamız kaçınılmaz olmaktadır.

İlki; AB, Avrupa'da bir kültür bütünleşmesi adına oluşturulmuş, aksine oluşmuş bulunan bir kültür bütünlüğü sonunda var edilmiştir. Bunu akıldan çıkartmamak gerekir. İkincisi ise bizim için, AB karşısında hangi kültür nasıl ve ne kadar etkilenir?

Bu iki sorunsal üzerinde durmadan, belki de kültürün ne olduğuna, ne olmadığına kısaca, fakat dikkatlice bakmamızda yarar vardır. Kültür, bir kavram olarak tek başına, yalın haliyle ele alındığında ortak bir paydada buluşmak adeta olanaksızdır. Çünkü kültür, çok farklı anlamları ve etki alanlarını içermektedir; maddi kültür, manevi kültür, kişisel kültür, ulusal kültür, evrensel kültür gibi. Bunlara kısaca değinmeden, bunlardan ne anlamak gerektiğine bakmadan, AB karşısında, kültür tartışmalarına girmek bir polemikten öte geçmez diye düşünüyorum.

Cumhuriyetten bu yana hepimizin ilkesi, şu ya da bu boyutta, anlayarak ya da anlayamadan Batılılaşma olmuştur. Batı gibi giyinip kuşanmak, Batı teknolojisinden en son şekliyle yararlanmak hepimizin adeta bir tutkusu haline gelmiştir. Fakat bu, maddi bir görüntü olarak, nesnel bir yapı olarak ortaya konmuş ve özendirilmiş ya da bu kadarıyla algılanıp özenilmiş, bunun manevi yanı, öznel cephesi, ya kavranamadığından ya da kimi politik nedenlerle hep ihmal edilmiş, hatta reddedenler bile çıkmıştır, çıkmaktadır.

Oysa Batılılaşmak, yani çağdaş ve çağcıl uygarlık düzeyine ulaşmak bir kişilik sorunu, bir kişisel kültür sorunudur ki nesnelden çok öznel, maddiden çok manevi yönleriyle kendini gösterir.

Kendimize ve çevremize bakışımız, kendimizde ve çevremizde oluşanları algılayışımız, iç ve dış dünyamızdakileri değerlendirişimiz çağcıl olmadıkça, olamadıkça, ne aydın olunabilir ne de kişisel kültürün temel özelliklerinden olan evrensel bir kimlik elde edilebilir.

Kültür kişisel anlamda ele alındığında, bir başka deyişle, bir kimseye ‘kültürlü kişi’ dendiğinde acaba ne kastedilmektedir? Diyene oranla daha edininimli olduğu mu? Biz çoğunlukla bu anlamda kullanıyoruz gibime geliyor. Oysa kültürlü kişi demek, nerede olursa olsun, nereye giderse gitsin kendini, salt kendi olarak (makamsız, mevkisiz), kişi olarak kabul ettirebilen, çevresinde bir saygı çemberi oluşturabilen kişi anlaşılmalıdır. Yani ‘aydın’ olabilme anlaşılmalıdır.

AB açısından kişisel kültüre bakıldığında, en yaygın olgunun, bizdeki tanımıyla ‘Alamancılık’ olduğu rahatlıkla söylenebilir. Belki de, AB üyelerince dışlanmak istenmemizin altında da bu olgu yatmaktadır. Onlarda, kanımca bizim birlik ilkelerini benimseyecek ve özümseyecek durumda olmadığımız, yani yeterince aydınlanmadığımız görüşü bulunmaktadır. Söz konusu birlik üyelerinin, hemen tümünün kendi ülkelerindeki deneyimleriyle hakkımızda elde ettikleri bu yargıyı radikal bir şekilde reddedemeyeceğim de bir gerçektir.

Ne tür bir birliğe üye olmak istersek (ister yerel, ister ulusal, ister evrensel) ilk koşul o birliğin ilkelerini kabul etmektir, kabule hazır olduğunu kanıtlamaktır. ‘Beni, ben gibi al, beni ben olarak al’ diyemeyiz, dedirtmezler. Aydın sak, zaten her zaman ve her yerde kabul görürüz ve hangi birlik olursa olsun o birliğin tüm nimetlerinden yararlanı rız. ‘Avrupa’ya çıkartma yapacağız’ diyerek arabesk türkücülerle düzenlenen Türk Haftaları ya da ne evrensel forma, ne de evrensel mantığa uyan davul zurna eşliğindeki bale gösterileriyle, ev kadınlarının boş zamanlarını değerlendirmek adına yaptıkları resimlerden oluşan sergilerle kendimizi kabul ettirebileceğimizi sanmak, sadece ‘safdillik’ olur, başka bir anlama ge lemez.

AB, eğer kabul edilirse k, kişisel kültür açısından yararlı olur diye düşünüyorum, düşünmek istiyorum tüm olumsuz deneyim-

lerime karşı. Yıllardır Batı ülkelerinde yaşadıkları halde, alışveriş dilinden başka dil öğrenemeyen, hâlâ soyutlanmış bölgelerde yaşayan, ne giyim kuşam, ne tavır ve tutum, ne de düşünüş bakımından kendilerini aşamayan vatandaşlarım karşısında, bu birliğin kişisel bağlamda bize getireceklerine olumlu gözle bakmak aşırı iyi niyetli olmak sayılsa bile ben böyle düşünmek istiyorum. Çünkü, özellikle genç neslin, özgür bırakıldığı taktirde kendi için en doğru olanı bulabileceğine güvenmekteyim.

Bununla birlikte şu noktaya da değinmeden edemeyeceğim: Türk aileleri genelde çocuklarının bir başka dil bilmeleriyle kıvanç duyarlar ama Türkçeyi ne denli iyi ve doğru bilip bilmedikleri üzerinde durmazlar. Mantı yapmayı bilmemeleri umurlarında bile değildir, ama ne denli lezzetli pudding yaptıklarını anlata anlata bitiremezler. Çocuklarınızı böyle yetiştirdiğimizde AB'ye girildiğinde bunların ulusal kültürleriyle hiç ilişkileri kalmaz ve Avrupalı olup çıkarırlar. Kraldan çok kral taraftarı olurlar.

Ulusal kültür açısından konuyu ele aldığımızda ise kısaca ne diyebiliriz acaba? Önce ulusal kültürün ne anlama geldiğine bir bakalım.

Bir ülkeyi başka bir ülkeden ayırıcı nitelikte olan değerlere ulusal kültür denir kısaca. Bunların göstergeleri de bir elin parmaklarıyla sayılabilecek kadar azdır.

Başta dil gelir. Hem kültürü içeren hem de bunu taşıyan dil... Sonra topluma duyduğumuz sevgi, saygı ve güven... Bu saygı ve güvenin simgesi olan bayrak ve para... Coğrafik koşullarımızın kaçınılmaz kıldığı yerleşim ve yaşam biçimi... Geleneksel sanatlar... Sosyo-politik tarihimiz... İşte bu kadar. Topu topu bu. Her ulus için de bu kadardır.

Kişisel kültürün kısırlığı nedeniyle bu içeriği saptıranlar çok çıkmıştır. Hatırladığım kadarı ile birliğe itiraz edenlerin başında

birliğin, geleneksel Türk aile tipini ve aile kültürünü yok edeceği savı vardı. Oysa böyle bir tip, böyle bir kültür yoktur. Kent-sel aile-kırsal aile, aydın aile-cahil aile, çağdaş aile-tutucu aile, zengin aile-fakir aile gibi gruplar vardır ve bunlar dünyanın neresine gidilirse gidilsin genel görüntüleriyle bir birinin aynıdır, aynı değerleri paylaşırlar. Bu örnek bile AB karşısında, bilinç bakımından, ne kadar hazırlıksız olduğumuzu göstermektedir.

Birliğin adı bile geçmediği dönemlerde, dilimize kendimiz ihanet ettik. Yabancı dilde eğitimi zorunlu kılan yüksek öğretim kurumları –ki Batıda bir örneğini görmek olanaklı değildir– sokaklarda, ana yollarda beliren yabancı dilde yazılmış devasa tabelalar, Türkçe yazıldığı halde yazın kuramlarına uymayan ‘bestseller’ler, yöresel aksanların politik dil sayılması, ucuz TV dizilerindeki konuşma biçimlerinin Türkçemize kazandırılması! Hatta kimi isimlerin çocuklarımıza konması en ufak bir itirazla karşılanmazken, hatta teşvik edilirken, şimdi yerli yersiz ‘dilim’ demek, ‘dilimiz’ demek, ne denli samimidir ne denli gerçeği yansıtmaktadır.

Bu ülkede, İnönü savaşlarına değinmeyen ortaokul ve lise tarih kitapları yazılmıştır. Bu ülkede Nazım Hikmet’e yer veremeyen edebiyat kitapları vardır. Çanakkale Savaşı’nı hurafelerle açıklayanlar bulunmaktadır.

Bu durumda ulusal kültürümüz nedir ve ne durumdadır diye bakmadan, neyi, nasıl sahipleneceğimize doğru karar vermeden böyle bir birliğe girmek, yüzme bilmeden okyanusa atlamak olur ki köpek balıklarının beni yemeyeceğini sanmak ‘aids bana bir şey yapmaz’ demek kadar safdilliktir ve ne yazık ki kulağa da hiç yabancı gelmemektedir.

Ulusal kültür adı altında yapılan kasıtlı ya da kasıtsız yanlış kültürlemeler sonunda bireyler, ne toplum yaşamındaki ne de

kendi yaşamındaki, Nietzsche'nin tanımlamasıyla 'd cadence'ları anlayamamakta, yakalayamamakta ve yanlış değerlendirmelere inatla devam etmektedir. Hal böyle olunca da birey umulandan daha hızlı bir şekilde kendine, kendi içgüdülerine yabancılaşmakta, yani düşünebilme ve değerlendirme özgürlüğünü yitirmektedir.

Böyle bir toplum, hangi tür bir birliğe girerse girsin, daha bilinçli ve daha kasıtlı bir k lt rlenmekten kurtulamaz.

Bu nedenlerle AB'ye girmede ilk adını, kendimizi bilmek ve 'd cadence'ların, yani   r m   l klerin farkına varmak ve bunların üstesinden gelmektir.

Kendini bilmek bir anlamda da haddini bilmek demektir.

EĞİTSEL BOYUT GÖSTERGESİ OLARAK HOŞGÖRÜ

Bu konudaki görüşlerim biraz hoşgörüsüzdür. Onun için de okuyucuların hoşgörüsüne sığınmak isterim.

Her sözcük; *dil* ve *söz* olarak eşanlamlılık içermek zorunda değildir. Nitekim hoşgörü, dil olarak sözcüklerde, gerek İngilizce, gerek Almanca ve gerekse Fransızcada bulunan tolerans sözcüğünün karşıtı olarak verilmektedir. Fakat söz olarak, o dillerde kullanıldığı gibi kullanabilir miyiz hoşgörüyü acaba? Günlük konuşmalarda, hoşgörüyle tolerans aynı anlamda mı kullanılmakta?

Dil olarak, sözlük yazarları, demek istediklerini, belki de bir çeviri olarak, hoşgörüye yükleyebilirler, ama bu tutum, bir sözcüğün, söz olarak ve tinsel bir anlam içeriği olarak yaşamasını yönlendirmeyebilir, onun dildeki/dillerdeki kastını yok edemeye bilir. Bu nedenle de hoşgörüyü, dil olarak değil, ama söz olarak ele almak gerekir diye düşünüyorum. O zaman, ilk kullanılış biçimiyle galiba, şu şekilde çıkıyor karşımıza: 'Hoş gör, sen ona aldırma!'

İstersek buradan başlayalım, istersek taa toleransa kadar gidelim, her durumda hoşgörünün iki öznel bir iyelik hali ortaya koyduğunu görürüz: Hoş gören ve hoş görülen...

Bir durumu, bir olguyu, bir nesneyi hoş görmeyiz, ama hoş karşılayabiliriz, ondan/onlardan hoşlanırsınız ya da hoşlanmayız. Hoşlandığımız, hoş karşıladığımız durumun nedeni olan özneyi

hoş görürüz görsek görsek. O halde hoşgörü, ikili bir ilişkiyi, öznel ilişkiyi kaçınılmaz kılmaktadır. Bu bakımdan da sözcük, iki öznenin her biri ayrı ayrı merkeze alınarak, farklı boyutlarda değerlendirilebilir. Fakat edim sırasına göre, galiba hoş gören öznenin işe başlamak gerekir. Ama ‘Nasıl olsa hoş görürler’ diye de bir tavır geliştirilebileceğine göre, bu durumda da ilk öznenin, hoş görülen olabileceğini de hesaba katmak gerekir.

Birinci özne açısından ele alındığında hoşgörü, acaba bir *kişilik* göstergesi olarak; bir huy, bir tutum, bir davranış tarzı olarak ele alınabilir mi? Yani dürüst adam, temiz adam, bonkör adam der gibi, hoşgörülü adam da diyebilir miyiz? Eğer dersek, bunu, o kişinin olumlu bir niteliği olarak mı ifade ederiz? Yoksa, biraz –hiç olmazsa biraz– olumsuzluk da içertir miyiz?

Bir kavram olarak hoşgörü, acaba ‘olunan’ ya da ‘olmak isteyen ben’in mi bir niteliğidir? Yoksa, ‘denilen ben’in mi? Bir başka ifade ile, *hoşgörünün ne olduğu*, ‘Ben hoşgörülü bir insanımdır’ diyenin tutum ve davranışlarından mı saptanır, yoksa ‘O hoşgörülü bir insandır’ denilenin mi?

Bu ve buna benzer soruların, sorgulamaların yanıtları, ister olumlu olsun ister olumsuz, bu soruların yanıtlarında, ister görüş birliğine varılsın ister varılmasın bize şunu gösteriyor bunca sorunsal durum: Hoşgörü, doğrudan doğruya bir kişilik sorunudur, bir insan ve ona bağlı değerler, haklar sorunudur.

Hoşgörünün çözümlenmesine bu yoldan başlayalım. Böyle bir değerlendirme için en az iki kişi gerektiğine göre, önce bir toplum içinde ve o toplum içinde bir toplum bilinciyle olmak durumundayız. Kendimizi, o toplumun dışında ya da üstünde değil, o toplumla birlikte, bir arada hissetmek zorundayız. Toplum ve toplumun bir üyesi olma, hoşgörüden önce *hukuk*, bir başka deyişle yasa kavramını zorunlu kılar; yani yaptırımları.

Hukuk; toplumsal sözleşmeyle ortaya konulmuş zorunlu davranış kuralları bütünü olduğuna göre, bu zorunlu tutum ve davranışların hiçbiri hoşgörüyü bağdaşamaz, bağdaşmamalıdır da. Bu yargının ayrıcalığı, ayrıcalıklısı olmaz. O halde buradan, şu vargıya varabiliriz: İyi bir hukuk düzeni, sağlıklı çalışan bir hukuk sistemi hoşgörüyü ket vurur. Hoşgörülü olunsun demek, hukuk sisteminin açık olduğunu, gizli kapıları bulunduğunu ya da kimi ayrıcalıklar içerdiğini ifade etmek demektir.

Bu düşünceyi, çok yalın bir örnekle daha somutlaştırmak yararlı olabilir: Trafik işaretleriyle düzenlenen bir yolda arabanızla giderken, peşinizden bir sürü araba da sizi izlerken ve yeşil ışık size açıkken, yaya geçidi olmayan bir alanda, yaşlı bir kimsenin, biraz da ağır bir şekilde yoldan geçiyor olması halinde ne yapılacaktır, ne yapılabilecektir? Tartışmasız ani fren... Çünkü geçen kişi yaşlıdır, onun bu tavrını hoş görmemiz gerekir... Yeşil ışık ve onun imlediği yasalar istediği kadar bir kenarda dura koysun... Ya da hırsızlık yapan bir kimseyi, çok fakir olduğu için, çok aç olduğu için hoş görmemiz... Kent düzeninde bunca gecekonduyu, başkalarının tapulu arsaları üzerine yapıveren bunca barakayı hoş görmemiz...

Hoşgörüyü, belki de hukuk alanının dışında bir yerlerde aramamız, sosyal düzenin dışında bir yerlere yerleştirmemiz gerekir. Öyle de yapılmış galiba. Çünkü ilk sağlam ve saydam şekli Rönesans döneminde, 16. yüzyılda görüyoruz. Katoliklerle Protestanlar arasında, kanlı bir şekilde çözümlenmeye çalışılan inanç ayrılıkları, bu yüzyılda hoşgörü sayesinde tatlıya bağlanır, iki cemaat arasında uzlaşma sağlanır.

İnançlara karşı hoşgörüden yola çıkarsak karşımıza; insanı, insan haklarını, insana bağlı değerleri almış oluruz; yani bizim, her birimizin insan anlayışını... Bunları, bu anlayışları hesaba

katmadan insanlardan hoşgörü beklemek, önce hoşgörünün bir *neden* değil, bir *sonuç* olduğunu kavrayamamak demektir. İnsan anlayışının bir sonucu olduğunu görememek demektir.

Toplumun bir üyesi olduğunu unutmadan, hem hukuk hem de insan anlayışını, sanki bunlar, birbirlerinin içinde değilmiş gibi düşünsük bile, ‘adalet’ kavramı, ister istemez bu iki ölçütü bir araya getirir, iç içe kılar.

Adalet, en genel tanımlaması ile hakkın, hak kavramının yaşama egemen olması durumudur ve bu da her insana hak ettiğinin verilmesi demektir. Bu anlayıştan hareket edersek, ‘Hoşgörü’, olsa olsa bir insanın, kendinin dışında birilerinin de olduğunun farkına ve bilincine varmasından başka bir anlam ifade etmezmiş gibi geliyor bana. Yani yine dönüp dolaşıp, insanla, benim insan anlayışım ve bu insana verdiğim değerle çakışıyor, çarpışıyor hoşgörü.

Böyle bir tanımlamaya, ilk bakışta, salt kulağa gelişi bakımından, ‘hıh, evet’ demek, uygun olur gibi düşünülebilir. Fakat kanımca, bu da korkunç bir çelişkiyi içinde taşımaktadır. Çünkü insan ve ona bağlı değerler ya da insan ve insanın hakları diye kabul ettiklerimiz, bize, bir kişilik özelliği gibi yapışık olan ve öyle kalan, kolay kolay değiştirilemeyen felsefemizdir. Böyle olunca da hoşgörü, alışkanlıklarımızı yıkmamak, dolayısıyla çağa ayak uyduramamak ve çağcıl olamamak demektir, en azından böyle de anlaşılabilir. Bu nedenle hoşgörü, hemen her zaman, bizim alışkanlıklarımızı, alışageldiklerimizi, belki de en çok alışkın olduğumuz kendimizi merkeze alır. Yani ben ve başkaları...

Bir hoşgörü durumu için üç tür ben çıkar ortaya. Bunlar;

Üstün ben,

Kişiliksiz ben,

Modernleşmiş ben.

İlk tip, karşısındakini taraf olarak bile hesaba katmadığı için, kendi değerlerine, inançlarına ters düşen durumlarda karşısındakini bağışlayıcı olur; yani bu durumda, *hoşgörü eşittir affetme, bağışlama*.

İkincisi, karşısındakinin tutum ve davranışlarını, düşüncelerini kabul etmez, onları benimsemez, fakat ne yapacağını, nasıl bir tavır alacağını da bir türlü bilemez. Ya da ne yapacağını ne yapması gerektiğini bilir, ama bir türlü cesaret edemez. Bunun için de engellesin mi, pekiştirsin mi, bir türlü karara bağlayamaz, bir kimlik koyamaz; bu durumda, *hoşgörü eşittir tarafsızlık*.

Son tipe gelince: Modern ben, çağdaş ve çağcıl değerlerin kefesinde bir denge sağlayabilen bendir; yani rasyonel, endüstrileşmiş ve laik... Modern ben; düşünsel, kültürel ve nihayet sanatsal bir olgu olarak, hem bu üç boyutla –rasyonellik, endüstrileşme, laiklik– bağlantılı olan hem de tarihsel açıdan modernleşmeyi temsil edebilen kişidir, bendir. Böyle bir kişi, hümaniter bir yaklaşımla insanı ve ona özgü hakları ele alabilir, önce kendinin bilincinde olur, sonra da çevresinin, çevresindekilerin. Bu tür bir insan anlayışıysa hoşgörü, kavram olarak bile kendi içinden iter ve yerine başka bir sözcüğü, mesela *saygı* sözcüğünü yerleştirir. Böylece hoşgörü sözcüğü de ilk iki insan tipinin, yani en iyi niyetle, ya affeden ya da tarafsız olan insan tipinin bir kalkarı olur.

Kendimize ya da bir yansıma olarak karşımızdakine saygı duymadığımız durumlarda, saygı duymayı, saygı göstermeyi öğrenemediğimiz ya da beceremediğimiz durumlarda hoşgörüye sığınuyormuşuz gibi geliyor bana.

Bu sığınmanın arkasında da iki psikik durum varmış gibi hissediliyor: ya kendi kimliğimizi yitirme endişesiyle, kaygısıyla hoşgörüye sığınmak ya da hoş gördüğümüz durum, ya benim de başıma gelirse diye hoşgörüye sığınmak. Aslında hoşgörü,

sanki karşımızdaki için geliştirdiğimiz bir tutum gibi gösteriliyor, gösterilmek isteniyor, ama bir de bakıyoruz ki hoşgörü esasında kendimize dönük bir tutumdur. Çağdaş ve çağcıl insanla bu aşamaya varamayan insan kavramlarının bir düşünce olarak birleştirilebilmesi, çakıştırılabilmesi ya da kesiştirilebilmesi yöntemiymiş gibi kullanılıyor hoşgörü. Oysa insana, her kim ise bir insana, salt onun insan olması nedeni ile saygıyla davranmak, saygıyla davranabilmek, esas erek olmalıdır.

İnsana, insan ve insana bağlı haklar, değerler öğretilabilir, ama hoşgörü öğretilemez. Çünkü kim hoşgörüde bulunacak? Kime hoşgörüde bulunulacak? Neye ve neden hoşgörü gösterilecek? Bu ve buna benzer nice sorunun bir envanteri yapılabilir mi? Yapılamayacağı için de hoşgörü, ya affeden, bağışlayan insan kisvesi ya da bağımsız, nötr insan maskesiyle karşımıza çıkar ve sonuçta zayıf insanlar, insancıklar toplulukları türer, oluşturulur. Hep ikiye bölünmüş; hoş gören ve hoş görülenler grupları içinde bir yer arama telaşında olan insanlar yetiştiriliverir.

Sonuç olarak, şöyle bir vargıya ulaşılabilir diye düşünüyorum. Eğitim, sözcüklerde yer alan hoşgörüyü değil, insanın değerini, insana bağlı, değişmeyen hakları genç nesillere aktarabilmeli ve bu değerlerin doğru değerlendirilebilmesi onlara öğretilmelidir. Bu yöntem, başka bir ifadesiyle şöyle söylenebilir: Eğitim, hoşgörülü olmayı değil, hoşgörüyle karşılanamayacak durumları göstermelidir. Bunun için de demokratik ve laik, çağdaş ve çağcıl bir eğitim sistemi ve bir eğitim kadrosu kaçınılmazdır. Böyle bir ortam ise 'bence' ya da 'bana kalırsa' gibi darboğazlar yaratan fikirlerle, yorumlarla olmaz, aklın kullanılmasıyla, aklın kullanıldığını kanıtlayan bilgi ile, gelişen bilgi ile olur. Bunun tek kanıtı da insana saygı, hatta kayıtsız şartsız saygı duymaktır. Bu gerçekleştirilebildiğinde de dil ile söz birbirine daha yakınlaşabilir ve *hoşgörü*, istendik amacıyla çalışabilir.

BİR SANAT DALI OLARAK EKSLİBRİS*

1960'lı yılların başlarında, Brighton (İngiltere) Belediye Binası'nda eski kitaplar sergisi açılmıştı. İzlerini hâlâ belleğimde koruduğum bu sergi, benim gördüğüm ilk kitap sergisiydi, son da oldu. Gerek baskı, gerek kullanılan malzeme, gerekse kapak düzenleme ve ciltleriyle böylesine etkileyici bir koleksiyona bir daha, ne yazık ki rastlayamadım.

Bu sergiden bir diğer kazancım da 'Exlibris' sözcüğü olmuştur. Vitrinlerdeki pek çok kitabın kapak içine raptedilmiş, genellikle kartpostal büyüklüğünde olan, kiminde Latince, kiminde İngilizce ya da başka bir dilden yazılı sözcükleri içeren bu minyatür resimcikler, kendi başlarına varlıklarıyla dikkatimi çekmişti.

Aradan otuz yılı aşkın bir zaman geçti.

6-16 Şubat 1996 tarihleri arasında Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi Sergi Salonu'nda bir Ekslibris Sergisi açılacağı duyurusunu göresiye dek, bu sözcüğü bildiğimi bile unutmuş olduğumu fark ediverdim. Üstelik sergi, bir tanıdığımın, yıllarca aynı eğitim kurumunda birlikte çalıştığım bir arkadaşımın sergisiydi. Hasip Pektaş'ın...

* *Anadolu Sanat Dergisi*?, Nisan 1986, Sayı: 5.

Pektaş bir özgünbaskı sanatçısı. Gerek bu alanda gerek fotoğraf sanatı kapsamında, onun yaptığı çalışmaları zaman zaman, zevkle, heyecanla izlemiştir. Fakat bu son sergisi, kanımca birçok nedenle üzerinde özellikle durulması gereken bir sergidir.

Ülkemizde pek az kişinin ilgi duyduğu, hemen hemen Pektaş dışında hiç kimsenin profesyonel olarak uğraşmadığı Ekslibris'i yediden yetmişe tanıtıyor bu sergi. İnanıyorum ki, bundan sonra pek çok kişi; resim, grafik ve özgünbaskı ile uğraşan pek çok sanatçı Ekslibris yapmaya özenecek ve yapacaktır da.

İkinci olarak, koleksiyon kavramını getiriyor bu sergi.

Koleksiyon özel bir ilgi alanıdır, hem kişinin beğeni düzeyini, hem ilgilerin yoğunlaşma yönünü gösterir, hem de kimi sanat eserlerinin, kimi antika eşyanın ve nihayet kimi değerli parçaların korunmasını sağlar.

Estetik objelere karşı duyulan biriktirme, toplama, derleme merakı, kişiyi estetik yeğlemelerinde daha seçici kılar. En azından ilgi alanında daha seçici yapar.

Nihayet bu sergi, bir sanatçının salt satış için değil, fakat tanıtmaya, öğretmeye, kanıtlama için de ürünlerini, edinimlerini izleyicilerine sunabileceğini gösteriyor.

En azından bu üç nedenle genç sanatçımızı, Hasip Pektaş'ı kutlamak isterim. Kaldı ki, Hasip Pektaş'ın ekslibrislerindeki, hem artistik hem de teknik ustalık da ayrıca övgüye değer.

On yılı aşkın bir zamandır, böylesine nesnel çıkarılardan uzak bir alana gönül vermek, her 'ben sanatçıyım' diyenin yapabileceği bir iş olmasa gerek.

Ekslibris, öncelikle bir iş görü adına yapılmış. Başlangıçta sanatsal bir niteliğinin de olduğu söylenemez. Bir tür iyelik imgesi olarak işe koşulmuş ilk dönemlerinde. Daha sonra, özellikle

Kıta Avrupası'nda, 15-16. yüzyıldan itibaren kitapların kime ait olduğunu gösteren bir kimlik kazanmış, Latince de '...ın kitaplığından', '...in kitaplığından' anlamına gelen Exlibris, o günden bugüne gelesiye dek de evrensel bir sözcük olarak, hemen tüm ülke dillerine geçmiştir.

Ekslibris'in bu yalın iş görüşü dışına taşmasını, belki de Albrecht Dürer'e borçluyuz. Dürer'in sanatsal yetisi, bu küçük tanıtım kartlarını birer estetik obje haline getirir. Dürer'den sonra da günümüze dek, pek çok sanatçı bu yolla ürünler vermiş ve Ekslibris, bir araç olmanın dışında bir amaç haline de geçmiştir.

Ekslibris'in sıradan bir mühürmüş gibi, bir imzaymış gibi ya da bir kanıt belgesi gibi algılanmaması onu, onun, hem varlık koşullarını hem de işlevlerini değiştirmiştir doğal olarak. Günümüzde Ekslibris'in varlık koşullarını kısaca şöyle gösterebiliriz:

a) Kendi başına, bağımsız bir sanat yapıtı olmalıdır. Ekslibrislerin, klasik ya da çağdaş özgünbaskı tekniklerinden biriyle yapılmış, üretilmiş olması gerekir. İster ağaç, taş, metal ya da linol gibi baskılar; klasik baskılar kullanılsın, ister serigrafi, foto-gravür ya da bilgisayar gibi çağdaş, mutlaka belli sayıda ve belli nitelikte üretilmiş olması bir zorunluluktur. Bundan sonraki çoğaltmalar, ancak röprodüksiyon değerini taşır.

b) Bir Ekslibris'in iki iyelik durumunu bir arada taşıması kaçınılmazdır. Biri sanatçısını, diğeri de adına yapılanı imler. Bu iki ad, ister aynı alanda yer alsın ister farklı, mutlaka kaligrafik bir nitelik taşımak durumundadır ki bu da o yapıta ikinci bir sanatsal sıfat yükler, yüklemelidir. Kaldı ki Ekslibrisler'de her türlü yazınsal ifade de kullanılabilir: Bir özdeyiş, bir espri, bir dize vb... Bunlarla içerik, sanatsal bir bütünlük göstermek durumundadır. Salt bu varlık koşulları nedeniyle bir Ekslibris, tıp-

kı bir resim gibi, tıpkı bir özgünbaskı gibi, tek başına (kitapsız olarak) sergilenebilir.

c) Ontik bütünlüğü ve tamamlanmışlığı açısından sanatçısının adını taşıması da önkoşul olarak kabul edilmelidir. Bu ad, kuru bir sözcük gibi kabul edilemez ya da salt bir imza olarak... Sanatçısının hem teknik becerisini, hem artistik yetisini, hem de üslubunu simgeler; yani bir kişilik göstergesi olmak durumundadır.

d) Ekslibris, kimin kitabını, kimin kitaplığını tanımlıyorsa onun kimi özelliklerini de imlemek durumundadır. Beğenisiinden kişisel özelliklerine, farklı statü kimliklerine kadar bir şeyi, bir şeyleri imleyebilmelidir. Bu nedenle sanatçı ile kitap sahibi arasında şu ya da bu yolla bir ilişki kurulması, kurulmuş bulunması bir zorunluluktur diye düşünülebilir.

e) Her bir Ekslibris, evrensel baskı simgelerini de taşımalıdır; tıpkı özgünbaskıda olduğu gibi, hem kaç adet basıldığını, kaçınıcı basım olduğunu, eldeki Exlibris'in, o baskının kaçınıcı olduğunu göstermeli hem de baskı türü kodlanmış bulunmalıdır.

Ekslibris in işlevlerini de özetle şöyle göstermek, herhalde çok hatalı olmaz:

a) Alıcısında bir estetik kaygı uyandırmalıdır. İçinde bulunduğu kitapla bütünleşmesine karşın kendi varlığını, bir sanat yapıtı olarak alıcısına empoze edebilmelidir. Alıcısında, bağımsız bir beğeni durumu ya da güzel kavramı oluşturabilmelidir.

b) Alıcısında, Aristoteles'in dediği gibi, 'bir yapıt ne büyük olmalı, ne de küçük' tanımlamasındaki boyut düşüncesine, bütünlük açısından bir yanıt getirebilmelidir. Resim sanatında tekrar moda olmuş gibi gözükken iri yapıtların etkisini, kendi küçük nitelikleriyle verebilmelidir.

c) Yazın sanatı ile resim sanatının birlikteliğini, yine resim sanatı ile grafik sanatının iç içeliğini tanımlayarak alıcısında, sanatın bütünlüğü kavramını oluşturabilmelidir.

Ekslibris, kısaca değinilen varlık ve iş görü koşulları nedeniyle yöresel, hatta kişisel niteliklerinin yoğunluğuna karşın evrensel bir beğeni objesi olmuş ve sanatseverlerde biriktirme, toplama, koleksiyon yapma arzusu yaratmıştır.

Yukarıda sözü edilen Hasip Pektaş Sergisi, izleyicilerine, hem Ekslibris örneklerini tanıtmakta hem de koleksiyon yapma arzusu vermektedir. Dünyanın dört bir yanından derlenmiş Ekslibrisler de serginin başka bir boyutunu oluşturmaktadır.

‘Sanatçı, toplumunun önündedir, topluma yön verir’ gibi deyişlerin bir söz kalabalığı olmaktan öte geçtiğini bu sergi ile hissetmek sanat adına, sanatçı adına farklı bir güven ve kıvanç duygusu yaratıyor.

ÇAĞIMIZIN YÜKSELEN SANATI EKSLİBRİS

20. yüzyılın en etkin ve en tartışmalı olgusunu “küreselleşme” ve “evrenselleşme” oluşturmaktadır kanımca. Kültür emperyalizminin bu söylemleri, dünyanın her bir yöresinde farklı tartışmalar yaratırken, bir tek sanat, sanatın her alanı bütünleştirici görevini en iyi şekilde yerine getirebilmektedir.

İletişim ve etkileşim olanakları arttıkça sanatın etkisi daha da çoğalmaktadır. Bugün uluslararası ziyaretçileri en fazla olan alanların başında müzeler, sanat galerileri, sinemalar ve konser salonları gelmektedir.

Sanata gösterilen bu tutku son derece olumlu sonuçlar doğururken sanatın işlevini tehlikeye sokabilecek kimi sorunlar da yaratmıştır tartışmasız. Fiyatlarının gittikçe artması, estetik obje olmaktan çıkıp ticari meta haline dönüşmesi, aracı kuruluşların yapay piyasalar oluşturmaları, boyutların günbegün abartılı bir şekilde büyümesi ve bunlara benzer diğer darboğazlar yeni bir sanat alanının yaratılmasına ve çok kısa zamanda ünlenmesine neden olmuştur. Ekslibris varoluşunun çok farklı bir boyutunda tekrar gündeme gelmiş ve yarım yüzyıl gibi kısa bir zaman içinde hem estetik doyum, hem iyelik hem de sosyal etkileşim açısından çok önemli görevler üstlenmiştir.

Ekslibris, resim ve özgünbaskı sanatının sanatseverle buluşmasındaki güçlüklerin neredeyse tümünü yok etmiş ve kendine, sanat piyasasında vazgeçilemeyecek bir yer yapmıştır.

Ekslibris, hat sanatından estamp sanatına kadar tüm yöntemleri, minyatürden kübizme kadar tüm akımları, araç ve gereçleri kendinde barındırabilmiş, bu da onun evrensel beğeni kazanmasında çok etkin olmuştur.

Ekslibrisin boyutu bu sanat dalına en azından üç ayrıcalık getirmiştir denebilir. İlki sanatçının çok daha titiz, dikkatli çalışması ve her türlü çeldirici yöntemlerden kendini sakınması, ikincisi nakliyesinin ve korunmasının hiçbir sorun yaratmaması ve nihayet fiyatlarının hem akla hem de keseye uygun tutulabilmesi...

Bu özellikleri nedeniyle Ekslibris, çok kısa bir süre içinde evrensel bir takas alanı bulabilmiştir. Önceleri amatör koleksiyonculukla, daha çok sanatçılar arasında yapılan değişimle biriken bu yapıtlar sonra pek çok sanatseverin ilgi alanına girmiş ve insanda var olan iyelik duygusuyla derlenmeye ve yığılmaya başlamıştır.

Ekslibris, önceleri değişim aracıyken bugün galerilerden satın alınabilir bir duruma da geçmiştir. Bu, onun sanatsal niteliğini zedelememiş aksine, ‘insanların para ödediğine daha fazla değer vermesi’ nedeniyle daha korunur ve daha paylaşılabılır bir hâl almıştır.

Düne kadar yaygınlığını koruyabilen pul biriktirme, zaman içinde ‘filateli’ alanını yaratmış ve bu alanın yükselen maddi değeri sonunda da amatörlükten profesyonelliğe geçilmiştir. Artık daha ilkokul çağında damgalı pulları derleyerek koleksiyonculuğu öğrenme ortadan kalkmış gibi gözükmektedir. Pulculuğun yerini çok kısa zamanda ekslibris alabilir diye düşünüyorum.

Son yıllarda hemen hemen her ülkede en az bir Ekslibris müzesi açılmış, ilgili yayınlar bile derlenmeye başlamıştır. Ayrı-

ca ulusal ve uluslararası boyutta düzenlenen Ekslibris yarışmaları hem bu sanatın daha çok duyulmasına neden olmakta hem de genç sanatçıların yetişmesinde büyük katkı sağlamaktadır.

Ekslibris'in sanatsal albenisi arttıkça, tarihi geçmişine dayalı işlevselliğini ve bunun yanı sıra temel karakteristiklerini de yitirmiş gibidir. Örneğin bir kitapla, bir kitap sahibiyle hiçbir ilişkisi kalmamıştır. Artık kitap kapaklarının içinde değil duvarlarda yerini almaktadır. Önceleri 'kartvizit' niteliği daha egemenken bugün tablo konumu daha başatır. Sonuncusu ve belki de en önemlisi kime, kim için yapılmışsa onu betimleyen bazı özellikler taşırken bugün bu tamamen ihmal edilmiş gözükmemektedir.

Türkiye de son 10-15 yıl içinde bu alanda çok büyük gelişmeler kaydedilmiştir diyebiliriz. İlk kez 1997'de Ankara'da kurulan Dernek, 2008 yılında İstanbul'a nakledilmiş, aynı yıl yine İstanbul da ilk Ekslibris Müzesi açılmıştır.

Gerek Ankara, gerek İstanbul dönemleri Derneğin hem hızla gelişmesine tanık olmuş hem de düzenlediği ulusal ve uluslararası yarışmalarla, sergilerle taraftarlarının ve koleksiyoncularının her geçen gün daha artmasını olanaklı kılmıştır.

2010 yılı İstanbul Ekslibris Derneği için ayrıcalıklı bir yıl olacaktır herhalde. Çünkü bu sanat alanının en önemli etkinliklerinden biri sayılan ve çok ciddi bir organizasyon gerektiren 33. FISAE Uluslararası Ekslibris Kongresi ve Sergisi İstanbul'da yapılmaktadır.

Bu Kongre ve Sergi sadece Ekslibris sanatının ve sanatçılarının tanıtılmasına değil, aynı zamanda Türkiye'nin de sesini duyurmasına olanak sağlamaktadır.

43 Ülkeden 1.281 sanatçının sergiye katılması, 40'a yakın ülkeden 300'den fazla sanatçı ve koleksiyoncunun kongreye gel-

mesi hem “Avrupa Başkenti” açısından hem de Ekslibris sanatı açısından çok önemli bir olgudur.

Ayrıca açılacak olan serginin çok önemli kimi özelliklerini de vurgulamak gerekir kanımca. Çünkü bu sergi, tanım yerinde ise darıtılmış bir sergidir. Doğu’dan ve Batı’dan beş ayrı koleksiyonun en özgün yapıtları İstanbul’dan tüm dünyaya açılmaktadır.

Avusturya, Rusya, Japonya ve Çin’den kimi kişilere, kimi müzelere ve kimi de derneklere ait koleksiyonlarda, bazıları salt ülkesinin sanatçılarının yaptıkları, bazıları ise tüm dünya sanatçılarına ait ekslibrisler, kendi içlerinde bir kez daha elenerek sergilenmektedir.

Serginin, hem dünya ekslibris sanatçılarını tanıtmayı ve ekslibris sanatının tarihi sürecini panoramik bir şekilde göstermesi, hem pek çok farklı teknikleri öğretmesi yanı sıra koleksiyon kavramını ve bunun önemini de belirtmesi açısından son derece önemli olduğunu düşünüyorum. Bu bağlamda sadece gençlere değil tüm sanatseverlere yarar sağlayacağından hiç şüphem yok.

Kongre Sergisi, izleyebildiğim kadarıyla, yaklaşık 100 yıllık bir geçmişi de imlemektedir. Bu süreç içinde yeğlenen akım ve teknikler yönünden son derece önemli örnekler vermek olanaklıdır. Bu görüşü kanıtlamak ve paylaşmak için birkaç Ekslibrise değinmek isterim.

Çin Ekslibris Derneği’nin koleksiyonunda yer alan ağaç bası yapıtı, Zhang Yang’ın bir eseri olup ipek üzerine yapılan Çin estamplarını model almıştır. Ayrıca klasik resmin en temel öğesini oluşturan perspektif böylesine dar alan için olağanüstü bir görüntü verebilecek ustalıktadır. Naif çizim tekniklerinin benimsenmiş olması da kayda değer bir özgünlük yaratmaktadır diye düşünüyorum.

Shanghai (Çin) Ekslibris Derneği'nin koleksiyonunda bulunan ve Qin Yang tarafından 2007 yılında yapılmış olan gravür/akuatinta tekniğinin çarpıcı örneklerinden biri, iki kadın portresi Uzak Şark mitlerinin bir anlatısı izlenimini vermektedir. Klasik resim renk tekniğinin uygulandığı bu eser, aynı zamanda yöresel giysi modelini de tanıtmaya açısından gelecek için güzel bir belge oluşturmaktadır.

Uchida (Japon) koleksiyonunda yer alan Bulgar sanatçısı Julian Jordanov'a ait yapıt, özellikle son yıllarda tekrar moda olan erotik çalışmalardan biridir. Resim sanatının vazgeçilmez temalarından kabul edilen nü, belki de varoluşçu felsefenin etkisiyle yerini erotik sanata bırakmış gibidir. Sergideki koleksiyonlarda da pek çok örneğini bulabileceğimiz erotik sanatın bu modeli gravür tekniğinin tüm inceliklerini de ortaya koyan pornografiden uzak başarılı bir çalışma olarak tanımlanabilir.

Ayrıca aynı koleksiyonda yer alan Japon sanatçısı Fuyakan Suda tarafından yapılmış gravür üzerinde de durmak gerekir. Bu Ekslibrise özellikle değinmemin nedeni sanatın bütünlüğü ve sürekliliği açısından çok çarpıcı olmasıdır diyebilirim. Antik Yunan fresklerinden ve seramiklerinden bile geldiğimiz çalgıcı kompozisyonunun modernleştirilmiş bir görünümünü veren bu gravür sadece dünle bugünü değil, belki de bugünle yarını da birleştirici bir özellik taşımaktadır ve uzaylı illüstrasyonlarında sıkça rastlanan kafa formunu imlemektedir. Buna ek olarak kimi çalgı aletleri de daha günceldir.

Moskova koleksiyonunda yer alan Eser Nerli Irina'ya ait eser plastik yüksek baskıdır ve bu tekniğin tüm zarafetini geometrik bir soyutlama içinde ve çok renkli olarak vermektedir. Kalıp matador formunu çağdaş teknikle dar bir alanda bu denli sağlam birleştirmesi estetik bir olgunluk olarak yorumlanabilir kanımca.

Aynı koleksiyonda yer alan Grigory Babish'in ağaç oyma baskısı da, tekniğin klasikleşmiş şeklini karikatüristik bir espiyile bütünleştirmesinden dolayı çok özgün ve esprili bir görünüme dönüşmüştür.

Avusturya Scheffer Koleksiyonu'ndan da iki Ekslibris verecek sergiyi örneklemeyi tamamlamış olabiliriz.

Franz V. Bayros'un yaptığı ve serginin en eski yapıtlarından biri olan eser, fotogravür tekniğinin çok renkli örneklerinin en çarpıcı olanlardan biridir. *Art nouveau* ekolünün bir temsilcisi olan bu yapıt, aynı zamanda erken dönemin klasik sanat anlayışını da günümüze taşımaktadır.

Bu koleksiyondaki diğer bir örnek de Alfred Cossmann'ın bakır oyma gravürüdür. Özellikle Çin'de ve Japonya'da başlatılan, daha sonra bütün batı alanını kapsayan ve özellikle de Osmanlı dönemi hat sanatında zirveye çıkan kaligrafik çalışmaların sergideki en özgün örneğidir bu yapıt. Tek renk üzerinden açık-koyu boyamalarla yaratılmış olan bu eser kendi başlarına hiçbir anlam taşımayan harflerin ne denli estetik bir forma dönüştürülebileceğini göstermesi açısından özellikle kayda değer.

Böylesine etkin bir kongre düzenlemek ve onu böylesine özgün bir sergi ile daha anlamlı ve yararlı kılmak hiç şüphesiz büyük bir çaba ve özveriye gerekli kılar. Bunu kestirmek hiç de zor olmasa gerek.

Hem kendi adıma, hem ülkem adına, hem de tüm sanatseverler adına, bu düzenlemeye maddi ve manevi katkı verenleri, özellikle de İstanbul Ekslibris Derneği yöneticilerini en içten duygularıyla kutlamak, ayrıca hem kongreye hem de sergiye katılan sanatçılara da teşekkür etmek isterim.

FOTOĞRAF SANATINI YARATAN SOSYOKÜLTÜREL ORTAM

Aydınlanma Çağı'nın ekinlerinin toplanmaya başlandığı 19. yüzyıl, hem zamanın, hem mekanın, hem de eşyanın başka bir anlamda, başka bir kapsamda algılanmasını kaçınılmaz kılmıştır.

İnsanın yarattığı zaman kavramı ve eşya, yine insan tarafından değiştirilince ya da değişik bir şekilde algılanınca, mekan da bir uzam dilimi olarak doğasında farklılaşmış gibidir. Geçmişin bir ürünü, fakat geçmişle karşılaştırılamayacak ölçüde hızlı olarak gerçekleştirilen bu değişim ve gelişim, doğal olarak kültürü, kültürümüzü, buna bağlı olarak da sanatı daha farklı bir boyutta kavramayı zorunlu bir hale getirmiştir. 19. yüzyıl ve ondan sonraki dönem, kültüre, dolayısıyla sanata yeni bir anlam ve işlev yükler: '*Burada, Şimdi, Hemen*'...

Bir yandan tutucu ve tembel insan doğası, bir yandan da onun ilgi, merak ve kurcalama gibi ilkel güdülere, yeniden keşfedilen akılla birlikte 19. yüzyıl teknolojisini ve sosyo-kültürel ortamını yaratmıştır.

19. yüzyıldan önce, *burada* ve *şimdi* ilkesi, belki de bir başka içerikle ve bir başka anlamda nesneye, dolayısıyla sanat yapıtına bağımlıyken, bu çağdan itibaren bu ilke özneye bağımlılaştı ve bir de *hemen* ilkesi katıldı: *burada, şimdi, hemen*...

Aynı zamanda bu çağ, etkisinden bir türlü kurtulunamayan Rönesans'ı, onun erdemli insan ve kutsal tören aracı sanat anlayışını da kökünden sarstı. İkonalar bile dekoratif eşya olarak günlük yaşama girdi, ayağımıza kadar geldi.

İnsan, sosyo-kültürel bir varlık olarak yarattığı, yarattığı kültürün de bir varlığı olarak içinde bulunduğu ortama, biraz da bilinçsiz olarak uyum sağlar. Örneğin Rönesans dönemi insanları, okuyucudan çok dinleyiciydi, izleyiciydi. Bu yüzden de bir Shakespear Tiyatrosu, bir Moliere Tiyatrosu doğabiliyor ve varlığını sürdürebiliyordu; üstelik artan bir katılım, yaygınlaşan bir ilgiyle. İnsan kendine, kendini üyesi kabul ettiği kültüre uygun sanatı yaratıyordu. 'Tefekkürlü', sabırlı insan tipi, üç saat, kimi zaman da daha uzun süren bir tiyatroda, bir gösteride, hem duygusal doyum hem de bilgisel edinim gereksinimlerini karşılayabiliyordu; ya da bir ressam karşısında, statüsüne, yükümlülüklerine bakmadan, onları bir kenara iterek saatlerce modellik yapabiliyordu.

Belki de erken dönem Antik Yunan'dan beri devam eden ve Rönesans'ta da yeniden öne çıkan 'vaizlik', 18. yüzyılda kişinin kendini tanıması ve aklını keşfetmesi ile tekrar ve bir kez daha ikinci plana itilmiştir. Daha doğru bir tanımlamayla da 'vaizlik', sanattan sıyrılmış, örneğin politika ortamında kümeleşmeye başlamıştır.

19. yüzyıl bireyi, kişi olmaya yönelince de kulağın yerini göz almıştır. Bu, yeni bir buluş değildi tartışmasız. Fakat *burada*, *şimdi* ve *hemen* ilkesiyle tekrar ve farklı bir değer yüklenmiştir, göze, görmeye ve görülene. Artık insanlar, hatiplere, kitabın, kitapların dedigine değil, gördüklerine, gördüklerinden de akılları yattıklarına inanıyorlardı. Yani görsel izlenim önemliydi. Bu yüzyılda 'izlenimcilik' egemen olmuştu eski dünyaya.

İzlenim iki anlama geliyordu: İlki, kişinin kendinin izledikle-
ri, ikincisi ise nesnenin, olgunun ya da sürecin izlendiği an.

Geçmişten geleceğe değişmeden süregelen ve sürecek olan
Klasik –en genel anlamdaki klasik– 19. yüzyılda, modern niteli-
ğini izlenimcilik eğilimine borçluydu. Bir başka deyişle, klasiği
çağdaş ve çağcıl yapan, o dönemde, izlenimcilik olmuştur.

İzlenimcilik ise varlığını, Talbot’un, daha 1844’te dediği gi-
bi; ‘doğanın kalem’i’ne, yani ‘ışık’a borçluydu.

İşığın, *şimdi, burada, hemen* yarattığı izlenimleri yakalamak,
bunların izdüşümlerini elde etmek izlenimcilikti.

Yaşama getirilen ve yaşama geçirilen bu kültürel bakış açısı,
bilimde de kendini gösteriverdi. Almanya’da oftalmoskop bu-
lunurken, Amerika’da da kıvılcım fotometresi geliştiriliyordu.
Kaledioskoplar ve stereoskoplar oyuncaklar arasında bile yer
almaya başlamıştı.

Anı yakalama ve yakaladığını kanıtlama dileği, ister istemez
fotoğrafçılığı ve fotoğraf bilimini de yaratacaktı. Anın insan ta-
rafından durdurulması ve ele geçirilebilmesiydi fotoğraf. Bir iz-
lenim bundan daha iyi bir şekilde nasıl kanıtlanabilirdi?

Hipokrat’tan, Lokman Hekim’den etkilenerek günümüze
kadar gelen ‘Tıp adamı, insanı ikinci kez yaratandır’ görüşü, el-
verme yöntemiyle oluşup kendini kanıtlayan ‘Tababetçilere ade-
ta tanrısal bir ayrıcalık yüklüyordu; ama tıp bilimi ve eğitimi,
bu ayrıcalığı sıradan insanlara kadar indirgeyivermişti.

Fotoğraf ve fotoğraf sanatçılığı da, güzel sanatlardaki ‘deha-
lar’ın yaratıcılık erkine ket vurdu. Çünkü 18. yüzyılda başlayan,
19. yüzyılda yayılan ve çağımızda da tamamen benimsenmiş
bulunan ‘hümanistik psikoloji’ kuramına göre her insanda bir
yaratıcılık vardı. Kültürel ortam ve sanat, bu yaratıcılıkları, po-

tansiyel olmaktan çıkartıp işe koşabildiğinde bir değer kazanabilirdi. Bu kuram, hem insana bağlı değerlerin yeniden yorumlanmasına hem de her insanın kendine olan güveninin artmasına ve teknik becerilerinin gelişmesine yol açmıştır.

Fotoğraf ve fotoğrafçılık da bu yaratıcılığı ve yaratıyı, en azından insanın kendine kanıtlayabilmesinde en etkin yollardan biri, belki de ilkiydi. Böylece her insan, fotoğraf makinesi aracılığı ile her anı belgeleyebiliyor, dün varolan bir olguyu, dün yaşanan bir süreci yeniden üretebiliyor, yeniden yaratabiliyordu.

Fotoğrafçılığın yaygınlaşmasına ve fotoğraf sanatının genel bir yeğleme kazanmasına etken diğer bir olgu da 19. yüzyılın, 'her şeyin, ama her şeyin, sanat konusu olabileceği'ni vurgulamasıydı: Eski püskü postallar, ağını örmekte olan bir örümcek bile sanata konu olabiliyordu artık.

Konu böylesine genişletilince de kimi olgular, kimi süreçler, hatta kimi nesneler, doğal olarak, teknik açıdan resimlemeye elverişli bulunuyordu. Artık yapay ışık yoluyla daha önce belirtilmediği gibi, Talbot'un daha 1844'te, kitabına isim olarak seçtiği *Doğanın Kalemî*, insanın elinde sıradan bir araç oluvermişti; ve karanlık, dışımızdakileri izlemeye bundan böyle engel değildi. Gözün göremediğini ya da seçemediğini objektif aracılığı ile saptamak çok doğal bir iş haline gelivermişti.

Böylece, yeniden üretme olanağı, bir devinimi, anında yakalayabilme hızına da ulaşmış oluyordu: Bir arının bal yapışı, eşzanmanlı olarak fotoğraflanabiliyordu. Bu olgu, belki de fotoğrafın resme ikinci yengisiydi. Monet'nin, Pissarro'nun güneşi, onun ışığını yakalama telaşı ya da karanlığı izlenim dışı bırakma ilkesi, fotoğrafçılıkla bir sorun olmaktan çıkmış, çıkıvermiş gibiydi.

19. yüzyılın bir diğer vargısı da 'bilgi' üzerinde olmuştur. Bilginin ne zaman, nereden geldiği değil kendi, kendisi önemli idi;

denenir-sınanır ve kanıtlanabilir olması önemliydi. Bu bulgu nedeniyle bilimsel bilgiyle sanatsal bilgi birbirine bulaşır, birbirini bütünlükler, hatta birbirinin öncüsü, habercisi olma durumuna geçer. Böylece bilgi, ister bilmem hangi katedralin tavanında durağanlaşmış bir şaheserden gelsin ister teknolojinin bir yaratısından, yani yeniden üretimden, fark etmeksizin benimsenir.

Bir bilginin değeri, kanıtlanabilirliği yanı sıra yaygınlığına da bağımlı olduğundan, yeniden üretme, çoğaltma, farklı bir boyutta ve olumlu bir yaklaşımla ele alınır.

Resmin, okuma-yazma bilmeyenler üzerindeki etkisi, daha Ortaçağda biliniyordu. Bunun için de ağaç baskı, daha sonra da çinko baskı ve gravürlerle resim çoğaltıldı ve bilgi yaygınlaştırılmak istendi. 18. yüzyılın sonlarında da taş baskı bulundu. Resmin sayısını artırmada çok önemli bir aşamaydı bu. Bilgi aktarımında ve istendik insan tipi yaratmada bir araç olan resim, taş baskı yolu ile evlere kadar ulaşabilecekti. Fakat litografi adını alan taş baskı, çeyrek yüzyılı geçti geçmedi fotoğraf tekniği ile aşıldı.

Teknolojideki bu gelişimin yanı sıra 19. yüzyıl sosyo-psikolojik ortamı içinde fotoğraf, farklı bir değer daha kazanır. Resim, okuma-yazma ayrıcalığına sahip olanlara bir tepki kabul edilirse fotoğraf da resme sahip olanların ayrıcalığına bir tepkidir. Üstelik sanatsal niteliğini de tartışmasız bir şekilde kabul ettirdikten sonra...

Yazın sanatına matbaanın getirdiğini, resim sanatına fotoğraf getiriyordu. Böyle bir karşılaştırma, 19. yüzyıl mantığına da uygun düşmektedir. Çünkü çığ gibi aniden oluşan, büyüyen ve ezerek gelip-göçen teknolojik rönesans, insana olağanüstü olanaklar sağlarken onu olumsuz yönde de etkilemiştir. Bu etkileri, en genel görünümüleriyle ve kısaca şöyle gruplayabiliriz:

a) Teknoloji, aileleri parçalamış, kendi toplumundan kopuk, tek başına yaşamak zorunda kalan insanlar yaratmıştır.

b) Teknoloji, bilgiyi yalınlaştırmış, daha az bilgiyle yetinen kümecikler oluşturmuştur.

c) Teknoloji, beğeniyi, zevki değiştirmiş ve daha sadeleştirmiştir.

d) Satın alma gücü, zigzaglar çizerek ve süreklilik göstermeyen bir şekilde el değiştirmiştir.

e) İnsana bağlı değerlere yeni, fakat belki de biraz olumsuz yorumlar getirilmiştir.

Kaba bir düzenleme ile gösterilen bu beşli ayrımın her biri, aslında diğerleri ile sebep-sonuç ilişkisi içindedir de. Birine getirilebilen bir iyileşme diğerini/diğerlerini de etkileyebileceği gibi, bunun zıddı da olacaktır tartışmasız.

Gelişen teknoloji ve sanayi devrimi, buna bağlı olarak, sözgeli mi arsa spekülasyonları, paranın elden ele geçmesine ve yeni zenginlerin türemesine neden olmuştur. Fakat, yine genel olarak bu el değiştirme, toplumda sermaye birikimini ya da yaşam için gereklisinden fazla bir birikimi olma düşünüy yaygınlaştırmışsa da olgusal varlığını genelleyerek gerçekleştirememiştir. Bunun için de, artık para ya da gereksinim üstü para, belki de bilinçsiz harcama ve yatırımlar nedeniyle sık sık el değiştirmiş, nesillerin kültürel birikimine ve zevk gelişimine olanak hazırlayabilecek kadar ömürlü olamamıştır. Bugün bile, sözgeli mi az gelişmiş ya da gelişme eğrisine bir türlü oturamamış ülkelerde durum, aynıymış gibi gözükmektedir.

19. yüzyıl endüstrisiyle birden geliveren harcama gücü, gerekli kültürel tabanı oluşturamamış bulunduğundan, sanat yerine, sanatsal gövde gösterisi yapma eğilimi yaratmıştır insanlarda. Bu durumda, örneğin aristokratlardaki portre koleksiyonları, yerini renkli ya da renklendirilmiş portre fotoğraflarına bı-

rakmıştır. Daha sonra, kaçınılmaz olarak sanata dönüştürülen bu yeni alan, o dönemde, ticari nedenler ve fotoğraf biriktirme eğiliminin yarattığı taleple bir ölçüde enflasyonist eğilim göstermiş, hem gelişmesi hem de sanatsal niteliği daha geç gerçekleşebilmiştir. Sanat olabilmesi için 20. yüzyılı beklemek zorunda bırakılmıştır. Buna karşın, fotoğrafı doğuran teknoloji ve toplum bilinci zevk değiştirmiş, kimi zaman da zevki sadeleştirmiştir. Bu sadelik, her zaman basitlik anlamına da gelmez şüphesiz.

Bernard Show, 19. yüzyılda gelişen fotoğraf endüstrisi karşısında, daha 1901’lerde şöyle diyordu: “Eğer eski oyunun bittiyini, fotoğraf makinesinin sanatsal ifade aracı olarak kalemi, fırçayı yendiğini bir bakışta göremiyorsanız, asla gerçekçi bir eleştirmen olamayacaksınız”. Sanatın, anlam ve içerik olarak, teknik ve işlev olarak ne denli değiştiğini, bu kadar öz bir şekilde tanımlayabilen az ifade bulunur.

Fotoğrafın aktardığı gerçek, önce sinema ile sonra da televizyon ve video ile tekrar ve tekrar, her seferinde gelişerek, geliştirilerek ele alınacak, gündeme gelecektir. Bu aşamalar sırasında sanat da standartlarını albaştan değerlendirmek zorunda kalacaktır. Değişen dünyada, değişmekte olan dünyada hiçbir şey statik kalamaz, hele sanat hiç kalamaz. Ancak bu yolla toplumun önüne geçebilir, ancak bu yolla toplumu peşinden sürükleyebilir.

Kültürel ve sanatsal ortam, doğurduğunun semeresini görmekte gecikmedi. Bundan böyle, “Modern resim, anti fotoğrafçı olmalıydı”, Daniel Boorstin’e göre. Oldu da...

Sanatın bir araç olmaktan kurtulup kendinin amaç olduğu 19. yüzyıl, sanatın işlevini de değiştirmiştir. Standartlaşmış –neredeyse standartlaşmış– bir estetik beğeni yerine, estetik kaygı aşılması, sanatsal işlev olarak farklılaşmayı ortaya koyarken, mistik işlevi de insana dayalı bir iletiye dönüşmüştür. Yani salt ruha seslenme

yerine, akla ya da akla da seslenmesi gibi... Bu iki işlev, fotoğraf sanatı için, adeta ideal bir ortamı yaratmış bulunmaktaydı.

Sanayi devriminin yarattığı insan tipi, gittikçe romantiklikten uzaklaşmıştı. 19. yüzyıl insanı, maden ocaklarının derinliklerinde ya da makine gürültülerinin arasında romantik bir gelecek düşünden çok, nostaljik bir anımsama psikozu içindeydi; ve fotoğraf, puslu görünümüyle bej ya da gri atmosferiyle bu tür insana olağanüstü bir kaçış olanağı tanıyabiliyordu. Üstelik fotoğraf, taa fabrika içlerine, taa marşandiz üzerine dek ulaşabiliyordu. Resmin sergi salonlarında, malikânelerde sıkışıp kalmaya yüz tuttuğu bir dönemde fotoğraf, telaşlı insanın ayağına kadar gelebiliyordu. Bu, yeniden üretimin bir ayrıcalığıydı, tartışma kabul etmeyen bir ayrıcalığıydı.

19. yüzyılın sosyo-kültürel ortamı, sosyalist hareketin güçlü çıkışıyla fotoğrafçılığı adeta eşzamanlı kılmıştır.

Sosyalizmin çoğulculuğa ve eşitliğe dayanan ilkeleri, fotoğrafın da bir sanat dalı olarak kabulüne taban hazırlamış ve fotoğrafçılığın yaygınlaşacak görsel sanatın, hem yapılmasını hem de beğeni ile izlenmesini, bir anlamda, demokratikleştirmiştir. Bu, 19. yüzyılda yaygınlaştırmak istenen politikaya da çok uygun düşmektedir.

Dünyamızın, sermaye üzerinde dönmeye başladığı 19. yüzyıl, 'kültürel düzey', 'bilgili insan' gibi tanımlamaları da ikinci plana itmiştir. Hem zengin olma isteği, hem de bunun için erken yaşlarda ekonomik yaşam içine dalma, bir de çalışma ve rekabet koşullarıyla birleştiğinde, insana, kendini yetiştirme olanağı tanımamış ve üst kültür alanına ayırabileceği zamanı iyice kısıtlamıştır. Bu ortamda, klasik müziğin yerini pop müzik alırken, dramatik tiyatronun yerini kabareler, yağlıboya tabloların yerini de fotoğraf almıştır. Son olarak bir noktayı daha vurgu-

lamak gerekir kanısındayım. 19. yüzyıl teknolojisinin yarattığı seri-üretim, aileyi parçalamış ve üyelerinin kimini salt ekmek parası için büyük kentlere itmiştir. Metropoliten yaşam koşulları, kopuk insan tipini yaratırken ve toplum ilkelerini kendi yaşamlarıyla tekrar oluştururken, 20. yüzyılda gömemezlikten glemeyeceğimiz ‘yabancılaşma’nın da tohumlarını ekmıştır. Sanayi devrimi, insanın gerçek kimliğini silen ya da örten, ona yapay bir kimlik veren bir toplum yaratmıştır.

Varoluşçuluk ve yabancılaşma felsefesi, dağılan ve parçalanmış insan tipini tanımlarken, toplumbilimciler de insanı tekrar bir araya getirmenin yollarını arıyorlardı. 19. yüzyıl tez ve antitezler dünyalarının birlikte varolduğu bir çağdı. Sinema, konser ve sportif karşılaşmalar, kopan insanı bir kez daha birbirine bağlamaya çalışırken, bu iş için araç görevini üstlenirken, aslında insanı, tekrar birey, tekrar bir toplum üyesi haline getirmeyi amaçlamaktaydı. İşte fotoğraf, bu bağlamda kendine düşen görevi yapmış ve insanlara, nerede olurlarsa olsunlar, bir ailenin, bir yörenin üyesi olduklarını anımsatma olanağı sağlamıştır. Önce bu sosyal işlevini yerine getiren fotoğraf, sonra da bakan insana gerçeği yeniden algılama ve imleme olanağı vermiş, alıcısını eğiterek, fotoğraf sanatının doğmasına etken olan *talep ortamını* yaratmıştır.

16. ve 17. yüzyıllarda baba ve oğul Bruegeller’in yaptığı resimleri, 19. yüzyılda fotoğraf sanatçısı yapar olmuştur. Böylece toplum ve sanat ilişkisinin, kültür ve sanat ilişkisinin alışverişi, birbirini yaratması ve pekiştirmesi 19. yüzyılda bir kez daha gerçekleşmiştir.

Bugün için, *burada, şimdi ve hemen* ilkesinin tek aracı fotoğraf, tek sanat yolu da fotoğraf sanatıdır diyebiliriz.

SANATIN
DÜNLE BUGÜNÜ,
YİTİRİLENLERLE KALANLARI
BAĞLAYAN BOYUTU

Bir sanat yapıtının değerdendirilmesinde birçok yol ve yöntem olmasına karşın, değerdendirmenin zaman ve uzam bakımından geçerliliğı için en sağlıklı yolun, sanat yapıtını merkeze alan olduğ-u, çağcıl sanat kuramları açısından oldukça ağırlık kazanmış gibidir. Fakat bunun yanı sıra, sanattaki bir diğder ilkeyi de unutmamak gerekir: Her sanat yapıtı alıcısıyla vardır. Alıcı –ki sanat yapıtı bir edebiyat ürünüyse, bir metnise bu alıcı, okuyucu olarak adlandırılabilir– bir sanat ürünü ile teke tek ilişkiye girdiğinde, salt o alandaki bilişsel edinimlerini seferber etmez, aynı zamanda tinsel, duyumsal örüntüsünün de etkisinde kalır. Bu etkileşim, varoluşunun, *kişi* oluşunun kaçınılmaz bir sonucudur.

İyi bir okuyucu, bir metnin ontik değerdendirmesine geçtiğinde, kimi zaman salt estetik kaygıları, kimi zaman psikiş yapı-sı gereğı, kimi zaman da ‘gerçek’ kavramı ile ilişkili kuşku-ları sonucu, o metnin yazarını da tanımak ister, sanatçıyı, metnin dışında da bilmek ister. Bu istek, metin adına, metni daha iyi kavrayabilmek adına olsa bile, gerçekleştiğinde, metin-okuyucu ilişkisi, metin-yazar-okuyucu ilişkisine dönüşeceğinden, metnin değerdendirilmesindeki verilerin, hatta araçların sayısı da artar, üstelik gördeli olanlara doğru bir yığılma göstererek...

* Bu metin, Anadolu Ü. Güzel Sanatlar Faköltesi ile Türkiye Felsefe Kurumu-nun, 1996’da ortaklaşa çıkarttığı *Bilge Karasu İçin* adlı kitapta yayınlanmıştır.

Sanatçıyla ilişki kurulduğunda, metni bu ilişki dışında tutmak çok zorsa da olanaksız değilmiş gibi gözükmektedir. Bir okuyucunun ‘hoşlandım’, ‘güzel’, ‘iyi’ gibi tanımlarla nitelendirdiği bir metni, değerlendirdiği bir ürünü, sanatçısını tanıdıktan sonra horlaması ya da tam tersi bir durumu yaşantılaması, ‘doğru değerlendirme’ adına yapılan yanlış yargılamalar, yanlış değerlendirme ya da değer yakıştırmalar şeklinde tanımlanabilir.

Sanatçıyı tanımak ve bu tanışıklığı ‘doğru değerlendirme’ adına kullanabilmek, sadece okuyucunun değil, aynı zamanda yazarın sorumluluğundadır herhalde. Eğer metin ile okuyucu ilişkisi, metin-yazar-okuyucu ilişkisine dönüşmüş ise bu dönüşüm, ister okuyucunun istenciyle ol-sun ister olmasın, yine de yazarı belli bir yükümlülük altına sokar, sokmalıdır diye düşünüyorum.

Bu yükümlülüğün üç farklı konumda kendini gösterdiği söylenebilir: İlki, okunması bitmiş bir metnin değerlendirilmesinde okuryazar ilişkisi şeklinde tanımlanabilir.

Bu ilişkide yazarın, diğer herhangi bir okuyucudan hiçbir farkı, ayrıcalığı olmaması gerek. Kant’ın savına dayanılarak; hiçbir kimsenin, bir sanat yapıtı üzerine yaptığı değerlendirme, bir otorite sayılamayacağına göre, yazarın metni üzerine düşündükleri de, ancak herhangi bir okuyucunun görüşü kadar bir değer taşıyabilir. Çünkü her yapıt, alıcısıyla vardır ve bu varoluş, o alıcının, o yapıtla kurduğu teke tek ilişki içinde ortaya çıkar.

İyi okuyucu, kendi değerlendirmeleriyle bir metni çözümler.

İşte bu bilinç içinde davranabilmelidir yazar da.

Bir yazarın ikinci yükümlülüğü ise konu-içerik-öz-biçim ilişkileri bakımındandır diye vurgulanabilir.

Her sanatçı, potansiyel bir alıcı adına ürün vereceği için – vermek durumunda olduğu için– bir yazar da metni ile ortaya

koyduğu estetik kurgu bakımından ve iletisi açısından, potansiyel alıcısı için bir yükümlülük altına girer.

İşte her yazar, arzının sorumluluğunu taşıyabilmelidir. Arzı ile yeniden yaratacağı (arzının yarattığı) talebe karşı sorumluluk duymalıdır. Bu sorumluluğun kapsamı, daha doğru bir tanım-lama ile taşıyıcısı, ‘neyi, nasıl diyor’, sorularına verilen yanıttır.

Nihayet, üçüncü olarak da şu söylenebilir: Okuyucunun bilinçli ya da rastlantısal olarak, ama metin adına kurduğu ilişkide yazar, okuyucu ile olan bu ilişkiyi ya salt metinle, metin için devam ettirebilmelidir ya da metnin, metninin dışında... Yani, ya yazar kalmalıdır ya da tanıdık, arkadaş, dost...

Bir yazar, insanlarla olan ilişkilerinde, metninin arkasına sığınmamayı becerebilmelidir. Sadece bu üç yükümlülüğü taşıyabilmek için bile bir yazarın *bilge insan* olması gerekiyor diye düşünüyorum.

Bir sanat olgusunun öğeleri için, o öğelerin nitelikleri için pek çok şey söylenmiştir, daha söylenebilir de. Fakat bunların birer söylence olmaktan öteye geçebilmesi için kanıtlanmış, kanıtlanabilir olması gerekir. Ben, bu kanıtları bulmuş şanslı bir okuyucu olarak görüyorum kendimi.

Oldum olası, taa Pinokyo dönemimden, Polianna yaşımdan bu yana, okuduğum hemen her yapıtın, hem yazarını tanımak istemişimdir hem de metin ile gerçek dünyanın ilişkisini (ne anlama gelir ise) çözümlemek... Bu isteklerimin kimi zaman birine, kimi zaman da her ikisine ulaşabildim ya da ulaştığım kanısındaydım. Fakat hem ‘tanıma’nın, hem de ‘çözümleme’nin bir süreç, bir süregelen ilişki sonucu olduğunu son 25-26 yıllık bir serüvenle öğrenebildim, kavrayabildim.

‘Troya’da Ölüm Vardı’ adlı yapıtı birkaç kez okuduktan sonra tanıdım yazarını, *Bilge Karasu*’yu.

Ankara’da yaşamakta olduğunu duymuştum. Tanışmayı da pek istemekteydim; ama bir rastlantı sonucu tanıdık birbirimizi.

İlişkimiz ‘Merhaba’dan ileri gitmedi bir süre. Sonra arkadaş, daha sonra da dostluk oluştu aramızda; kopmayan, bitmeyen, bitmeyecek olan bir dostluk.

Zenginlikle dolu bir dostluk. Her anı yaşanan bir dostluk...

İlişkimizden, ilişkilerimizden pek çok şey öğrendim. Farklı konularda eğitildim, eğittim kendimi.

Bilge’den, Bilge ile olmaktan öğrendiklerimi sıralayacak, kümeleyecek değilim. Ama yazar *Bilge Karasu*’dan olan edinimlerimi, kimi edinimlerimi; bir öğreti, bir sanat kuramı olarak formüle etmem, etmeye çaba göstermem gerektiğini hissediyorum.

Bunlara, şöyle de olsa, değinmem yararlı olacaktır.

Birçok metnini daha yayınlanmadan okuma olanağım olmuştu. Bir metnini bitirdiğinde ya da belli bir bölümü tamamladığında okumamı isterdi. Evime götürmeme izin vermez, bitişindeki çalışma odamda, daha sonraları da evinde okurdum, okumak zorunda kalırdım o benim yanımda dururken. Kimi kez birden, ikiden fazla okumam gerekirdi metne yoğunlaşabilmek için, dış etkilere kurtulup kavrayabilmek için. Sonra da ne anladığımı sorgulardı.

– Olmamış, tekrar oku,

dediğini –sıkça dediğini– anımsıyorum. Bu uyarı, bir yazar uyarısı değildi elbette, bir bilge adam uyarısıydı; sözcükleri tanımakla yetinme, içerikleşen anlamları yakala, onları kestir demekti.

Bir şey (birçok şey, bir şeyler) öğrenmek için okumak, kitaba yönelmek ile, haz duyulduğu (duyulacağı umulduğu) için okumaya oturmak arasında, gerçekten büyük bir fark var mı? Hatta herhangi bir fark var mı?

(*Ne Kitapsız, Ne Kedisiz*, s. 9)

Olduğunu, olduğumu kabullendiğimde o metin üzerine beni konuştururdu. Dinlerdi. Belki içinde, aklında, hem beni hem de metni yargılıyordu. Yargıladı, ama hiçbir sesli eleştiri getirmezdi. Olsa olsa, en enderinden bir ‘aferin’. O kadar...

Böylece ben, *Bilge Karasu*’dan bir metin nasıl okunur? Bir metin üzerine yazar nasıl davranır? Bunları öğrendim. Okuyucu-yazar ilişkisindeki kırılğan, kopmaya hazır dengeyi yakaladım. Yazarını tanıdıkça, metnini kavramanın, yazarından bağımsız olarak kavramanın, hem daha kolay bir kavrama olduğunu hem de daha yoğun bir kavrama olduğunu öğrendim: Doğru ya da yanlış bir kavrama değil, ama yoğun bir kavrama...

Kavramanın ilk basamağı ise anlama olsa gerek. Yani ‘bu metin bana ne diyor’ sorusuna bir yanıt bulma... Bu yanıtla okuyucuyu, metin-gerçek ilişkisine götürür. Hiç olmazsa ilk aşamada götürür. Çünkü bir metni –tüm sanat yapıtlarını hatta– deşifre etmenin, edebilmenin ilk ve tek yolu *gerçeklik* olsa gerek.

İşte, bir öykü, bir roman okunduğunda, yazarı tanıma dileğimin altında, arkasında bu gerçeği de yakalama isteği vardır gibi geliyor bana. ‘Acaba bu sanatçı yaşadıklarını mı, yaşanılanları mı yazdı?’ Bilge Karasu için bu bağlamda ne denebilir ki? Hem bir okuyucu olarak, hem de bir dostu olarak ne diyebilirim ki? Bugün, bunca yaşanılanlardan sonra böyle bir sorgulamadan kurtulduğumu rahatlıkla söyleyebilirim. Çünkü bunun yanıtını ‘doğru’ olarak biliyorum.

Bilge Karasu, her sanatçı gibi, yaşadıklarını, yaşanılanları yazdı şüphesiz. Ama çok ender yazar gibi de yazdıklarını yaşadı... Bu onun bilgeliğinin de en yalın kanıtıdır.

Sonun, başın, ortanın birbirine karıştığını, anlamını yitirdiğini, tersinmez zamanın boyunduruğundan kurtulduğumuzu duyduğumuz bir zaman gelir.

(*Narla İncire Gazel, Giriş, s. 9*)

İşte o günden sonra yazar, zamanın önüne geçip yazar ve ondan sonra da yazdıklarını yaşar.

‘Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı’na bir bakalım.

Andronikos’un inanç ve baskı üzerine tutumu ile yazarının yaşamı arasında bir bağ var mı acaba?

Bu kitabın kağıda döküldüğü 1966’lar, 67’ler, belki bir yaşanmışlığın imgeleri olarak karşımıza çıkıyor. Fakat ya sonrası... 1977’ler, 1987’ler neyi gösteriyor? İnançlarda, hele hele baskılarda, yazılanların yaşanmakta olduğunu değil mi?

Yazıyla bir arada yaşamak, uzunca bir süre iç içe yaşamak isteriz.

(*Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, s. 86)

İç içelik bir sebep-sonuç ilişkisine dönüşüyor bir de bakmışsınız ki; yazar, yazısını üretirken, bir süre sonra da yazısı onu üretiyor, onu o yapıyor.

Göçmüş Kediler Bahçesi’ne değinelim bir de. ‘İncitmebeni’ masalı şöyle başlar:

Herkesin, kim bilir, belki de ancak ‘çoğu insanın’ demeli ya, giyinmek için uğraşıp didindiği bir dünyada, insanların arkasını kat kat kalınlaştırmak için olmasa bile, kış aylarının acı soğuğu estiği zaman sırtını pek tutabilmek için çalışıp yaşadığı bir ülkede soyunmaktan başka bir şey dilemeyen bir adamın masalı bu.

(*Göçmüş Kediler Bahçesi*, İncitmebeni, s. 135)

1971’de yazdığı bu masalda, şöyle bir saptama yapar *Karasu*;

Yaşamak, birçok şeyden kopmayı öğrenmektir de.

(*Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, s. 12)

Ve *Karasu* yazdıklarını yaşadı... Yazdığı gibi yaşadı... Dünyadan, dünyalılardan kopmaksızın, nesnel dünyayı, dünya nimetlerini terk etti, edebildi. Bu Bilge’nin bilgeliği idi.

Yine *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nden 'Bir Ortaçağ Abdalı'nı alalım...

Abdal, ekmeği ağzına götüreceğine kuşağına götürdü. Kumaşın toplu katları içinden bir somak uzandı, iki yanından da birer pençe. Hayvanın geri yanı görünmedi. Ama ekmek yavaş yavaş yitti bu pençelerle somağın arasında. (s. 49)

1969'da yazılmıştı bu satırlar, ama aradan yirmi beş yıl geçti, geçmedi, 1995'lerde, virgül aralarına dek yaşandı ne yazık ki.

Aynı Kitabın, 'Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam' masalına da bir bakalım.

Adam, yıllardır, Sazandere'ye gideceğim, gidiyorum diye tutturmuş yaşardı. (s. 30)

Eşi, dostu iyi anımsayacaklar. Özellikle son on beş yıldır, her bahaneyle Sazandere'den, sazanderesinden söz açardı Bilge. 'Gittim, gidiyorum...' Fakat son bir yılını, daha 1968'lerde sözünü ettiği 'Pazaryeri'nde (aynı eser, s. 33) geçirdi. Sonra uslu uslu ulaştı otobüsüne. Daha sonra da, bir türlü sergilemeyi öğrenemediği görkemiyle –belki de öğrenmemekte direndiği görkemiyle– bindi otobüsüne ve en sonunda vardı sazanderesine.

Bilge Karasu, çoğunlukla yazdıklarını yaşadı. Nice kanıt getirilebilir...

Sanatçı tanımlamalarında, özellikle ruhbilimcilerin sık sık vurguladıkları 'sezi', 'sezgi', 'önsezi' bu olsa gerek. Sanatçıyı da ayrıcalıklı yapan, ona bu sıfatı hak ettiren de bu nitelikleri belki.

Bilge Karasu'nun metinleri ile gerçek arasındaki ilişkiyi göstermek için bu yol mu gerekirdi? Bu yol mu gerekmeliydi?

Son kanıtıma geçebilirim artık.

Bilge Karasu'dan bir yazarın, nasıl sanatçı olarak kalabileceğini ya da dost olarak ilişkilerini sürdürebileceğini öğrendim.

Bu iki 'ben'ini daima ayrı, birbirinden ayrı tutmayı becerebilmişti Bilge. Bunun için de yalın yaşayabilmiş, gönlünce, gönlüne en yakın bir şekilde ilişkilerini sürdürebilmişti.

Dostluklarında, 'bir yazar, bir sanatçı böyle olmalıdır, şöyle yapmalıdır' gibi varsayımlara sığınmadı hiç. Ama, 'bir insan böyle olmalı, şöyle yapmalı' ilkelerini daima önde tuttu ve insanı, insana bağlı değerleri kimi zaman üst uca kadar götürdü, üst uca kadar bile götürdü.

Daha yirmili yaşlarında bulduğu yazar kimliğini, hiç kimse için, hiçbir durum için değiştirmeyen, değiştirmeden sürdürebilen Karasu, dost kişiliğinde ise her bir insanla ikili bir bağ içine girdi: Özgün, sabırlı, sevgi dolu, somut dostluk ilişkileri...

Sevgiyi, sabrı kendi özelliğimiz sanmayalım... Her türün de, her bireyin de 'sevgi'sini göstermesi bir olmayacaktır... Sevgi bir karşılıklılık varlığıdır...

(*Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, s. 7)

Bu bilinçle kurulan dostluklar, arkadaşlıklar... Onun için hiçbir zaman yalnız kalmadı, yalnızlığı istediğinde, özlediğinde bile...

Bu dostluk ilişkilerine olan saygısı öylesine yüceydi ki gerisinde bunlarla ilgili ne bir fotoğraf, ne bir mektup, ne de bir günce bıraktı. Oysa hepsine de sıkı sıkıya bağlıydı.

Ama, daha elli yaşında iken,

Ardında artık bırakmamış bir ölü olmak isterdi.

(*Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, s. 8)

demişti. Demişti bir kere. Yaşanılacaktı bu.

Öyle de yaptı. Artık bırakmadı...

BİLGE KARASU OKUMAK*

Akranlarım; özellikle de meslektaşım olanlar, gençlere; ‘biz sizin yaşıңызdayken çok okurduk, hep okurduk’ derler genellikle, ve şunları şunları ‘Daha ortaokuldayken bitirmiştik’ diyerek 18., 19. yüzyıl klasiklerini, ağırlıkla da Fransız, İngiliz ve Rus romanlarını sayarlar.

Kendi adıma, böylesi bir yöntemle gençlerimizi eleştirmeye hiç girişmedim. Çünkü biliyordum ki okumak, bir bakıma, moda işidir, moda gibidir. Eğer önümüzdekiler, yanıımızdakiler okuyor ise biz de okuruz, çevremizde okuma azalırsa ya da okuma eyleminin yerini başka eylemler alnuşsa; sözgelimi seyretme, dinleme gibi, biz de okumayı azaltır, hatta ona yabancılaşmaya başlarız.

Bir diğeri bildiğim de, eğer okumak öznel bir hal alnuşsa, modadan ayrı bir konuma geçmişse, sürekliliği olan, kesintiye gelmeyen bir tutumdur. Yani okumak bir yaşam tarzı ise ‘...sizin yaşıңызdayken...’ değil, şimdi de okuyor olmak gerekir, hâlâ okuyor olmak gerekir. Bu bakımdan çağdaş yazarlar, hele Türk yazarları biraz şanssız gibi. Kitap satışları, basım sayısı ve benzeri göstergelerin ötesinde okuma, bir *biçim* olarak, bir *nasıl okuma*, sorusunun yanıtı olarak da bu şansızlığı artırmaktadır. Artık

* Bu metin, *Frankofoni Dergisi*’nin 1997 tarihli 9. sayısında yayınlanmıştır

hepimiz biliyoruz ki okuma, başlanılan bir metni bitirme anlamında kullanılmamaktadır.

Okuma, bir sayısal değerlendirme; şu kadar kitabım var ya da şu kadar kitap okudum, anlamına gelmemektedir. Okuma; bir tutum, bir davranış, bir insana bakış göstergesi anlamına gelmektedir.

Okuma öznel bir tutum. Doğru. Ama öznesi ne?

Kanımca, ne yazar ne de okur. Kitabın kendi, metnin kendi...

Her metin kendi okunma yöntemini kendi yaratır. Kimi zaman, şu tür şöyle okunur ya da okunmalıdır diye genel kurallar da konulabilir tartışmasız. Hatta kimi zaman, şu yazar şöyle okunur da denebilir belki. Fakat, metin sağlamlaştıkça, metin 'iyi metin'(!) niteliğini hak ettikçe o metnin okunma yöntemi de özgünleşir.

İyi metin, sağlam metin, hatta doğru metin şeklindeki tanımların ne anlama geldiği ya da böyle bir sıfatı kazanabilmesi için bir metnin hangi nitelikleri taşıması gerektiği gibi bilinmezler üzerine bir tartışma açmak niyetinde değilim. Burada söylemek istediğim, bir okuyucunun okuduğunu olumlu ya da olumsuz sıfatlarla tanımlamaya geçmeden önce, okuma yönteminin o metin için, o yazar için uygun olup olmadığının bilincinde olması, daha da öte, bu yöntemi sınaması gerekliliğidir.

Okuma, insanda bir tutkuysa zaman içinde daha yoğunlaşan, kişiyi daha sarmalayan bir vazgeçilmezse, ne okunacağı, nasıl okunacağı bir 'koku alma'ya dönüşüyor farkına varmaksızın.

Önceleri ya da başlangıçta, belki bir itelemeyle, küçük rüşvetlerle, ödüllerle (bende olduğu gibi) başlayan okuma, daha sonra önerilere, övgülere dayalı kitaplara yöneliyor. Daha, daha da sonra, eğer okuma hâlâ devam ediyorsa işte o zaman, bu koku alma hissettiriyor kendini.

Seçici oluyor insan... El yordamıyla aradığını bulan bir okuyucu oluyor... Buradaki seçicilik, okuma bittikten sonraki yargı anlamında değil, neyi, nasıl okuyacağı anlamındadır. İşin hemen başındaki seçiciliktir.

Tutku ve seçicilik, ister istemez okuma alanını daraltır. Bu, zaman içinde, okunan metin sayısını azaltır, fakat okuma süresini, okunan üzerine düşünme süresini uzatır, arttırır. Bir başka deyişle, okumayı bir yaşam tarzı yapmış kişi, üzerinde düşüneceği, düşünebileceği, kendince kalıcıizli etki yapan kitapları yeğler.

Çoğunlukla, bizi etkileyen filmleri üst üste, peş peşe izlemekte sakınca görmeyiz de, çok beğendiğimizi söylediğimiz kitapları, dilememize karşın, bir kez daha okumayı erteler, hatta çoğu zaman, hiç gerçekleştiremeyiz. Oysa iyi kitap, bittiğinde, ‘ben bu kitabı okumalıyım’ dedığımız kitaptır.

Kendi adıma, pek çok kitabı, birden fazla okuduğumu söylemeliyim. Kimini, şu ya da bu nedenle hoşlandığımdan, kimini ise tam ya da doğru kavradığıma kaygı duyduğumdan...

Bilge Karasu yapıtlarının her biri, birkaç kez okuduklarımdandır. Ayrıca, *Bilge Karasu*, ‘koku alarak’, kendi kendime bulduğum, keşfettiğim yazarlardandır.

Ek olarak, *Bilge Karasu*, seçiciliğimi, seçici olduğumu bana fark ettiren ender yazarlardandır, ender kişilerden biridir.

İlk kez, 1969’larda *Bilge Karasu*’dan *Troya’da Ölüm Vardı*’yı okudum. Şimdi bile hatırladığım kadarıyla, yormuştu beni.

O küçücük, incecik kitabın bir serüven anlatısından daha fazla bir şeyler içerdiğini fark etmiştim, ama ne olduğunu –itirafı oldukça zor– bulamamıştım ya da bulduğumu, bulduklarımı zannettiklerim tam içime sinmemişti. Belki de doğru okuma adına, biçimi yakalama uğruna içeriği atladım, iletiyi kaçırdım. Bilemem...

Bir iki yıl geçti, geçmedi, *Uzun Sürmüş bir Günün Akşamı*’nı okudum. Daha çetin cevizdi. Kitabın her geçilen sayfası, hem aklımda hem yüreğimde büyüyor, daha büyüyordu.

Birkaç bölümden sonra kapadım kitabın kapağını bir süre için. O sıralarda da yazarı ile tanıştım. Belki de Karasu’yu yeterince tanımadığımdan, bir şeyler soruverirse diye çekindiğimden söylemedim bir kitabını okuduğumu, bir diğerini de okumakta olduğumu.

Kendisiyle görüşmelerim daha sıklaşmaya, sohbetlerimiz daha da koyulaşmaya yüz tuttuğu halde, yanılmıyorsam, bir yıldan fazla bir süre içinde hiç değinmedim *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’na.

Önce Ostrogorsk’nin *Bizans Devleti Tarihi*’ni okudum ve o yılları, ‘Ada’ öyküsünün kahramanı Andronikos’un yaşadığı yılları kavradım (Bu çalışma –okuma değil artık, çalışma– bana yeni bir ilgi alanı açıldı ve o günden sonra İstanbul kitapları edindim sürekli).

Bir de İoanna Kuçuradi’nin ‘Trajik İnsan’ını ve ‘Değer’ kavramını öğrendim, yine aynı dönemde.

Ada’yı ikinci kez bitirdiğimde bir şeylerin yerlerine oturduğunu fark ettim. Bir de yargıya vardım: Bilge Karasu okumak için –belki de her sağlam yazar için– sadece okuma alışkanlığına ve okuma sevgisine sahip olmak yetmiyordu. Ayrıca, deyiş yerinde ise bilimsel bilgi de gerekiyordu: Tarih, mitoloji, felsefe, sosyoloji, sanat, imbilim vb.leri gibi... Böylece iki ilke edindim Bilge Karasu kitaplarından, Karasu kitapları üzerine.

İlki; bir metni biçim olarak tanımak, anlamak ve çözümlemek.

Bilge Karasu, art zamanlı anlatımları yanı sıra, eşzamanlı, zıt zamanlı anlatımları da metinlerinde kullanıyordu ve bu süreçleri izlemek özel bir dikkat ve özel bir kafa çalıştırma gerektiriyordu.

Ayrıca, hem anlatan vardı hem de kahraman, üstelik birden fazla kahraman metinlerin pek çoğunda. Metindeki öznelere, adla, adlarla değil, kimi zaman tutumlarıyla, kimi zaman konumlarıyla birbirinden ayrılabilirdi. Cinsiyetleri bile... Her an okuyucunun tetikte olması kaçınılmazdı.

Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki masallara bir bakın. 'Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam'ı, pazaryerinde bir izleyin. İşte zamansal biçimlemelerden, öznel oynamalardan bunu demek istiyorum. Böyle bir metinde okuyucu, kendini bir satranç tahtasının başında buluveriyor. Ya da, 'Usta Beni Öldürse E!'de, kendinizden bir saniye bile ayrılıverseniz, kopuverseniz, ölen kim kestiremezsiniz.

Ayrıca, Bilge Karasu anlatı biçiminde, araçları en uygun ve en az şekilde kullanıyordu: Gerektiği yerde, gerektiği kadar sözcük. Anlatmak istediği, bir başka deyişle metinde anlam; tanımlamalarla, çağrışımlarla, örneklemelerle ortaya konmuyor, sadece adlandırılıyordu. Her tutum, her davranış, her olgu, her nesne adıyla, sanıyla veriliyordu: Zaman-vakit, kent-şehir, haz-hoşlanma, gev, bukağı, yelleç, binit, bekiniş, şıpınışi, sabuklama, tersinme, bolardı, tansı, ınızganma ve benzeri, Türkçe Sözlük'te bulunan, fakat artık -bilinçsizliğimizden- görünce de tanımadığımız, tanıyamadığımız arı Türkçe tanımlar, deyişler, sözcükler, en uygun anlatı araçları olarak kullanılıyordu.

Bilge Karasu yazımında, biçimde gösterilen titizlik ve özen, bilgelik ve yaratıcılık gerektiren sözcüklerde de kendini belli ediyordu. Örneğin, pek çok kişinin bildiği, pek çok kişinin de farkına vardığı, yakaladığı gibi 'virgül', 've' sözcüğünden, ayıracından daha anlamlı ve iş görülü olduğundan, Karasu metinlerinde 've'ye rastlanmıyordu. Bu bile, bilinçli bir yeğleme olarak giriyordu Karasu yapıtlarına; ve biçim, biçimleme özelliklerinden biri oluveriyordu.

Düz yazıda gelenekselleşmiş alt alta anlatım, Bilge’de yan yana, iç içe oluveriyor, hatta ‘Çeşitlemeli Korku’da olduğu gibi özgün bir çizim şeklini alabiliyordu.

Bu nedenledir ki Bilge Karasu okumanın ilk ve ön şartı, biçimi çözümlemek, biçimi oluşturan araçları tanımaktır. Yoksa metin kopar ya da metin okuyucusunu okumaya başlardı.

Biçim ile içerik birbirinden ayrıştırılamayan bir bütündür tartışmasız. Söylenegeldiği gibi, bir madalyonun iki yüzü gibidirler bunlar. Fakat biçim görünen yüzdür, biçim; neyin, neyle ve nasıl söylendiğinin bir göstergesidir. Onun içindir ki önce biçime aşına olmak gerekir. Özellikle Bilge Karasu metni ile karşı karşıya iseniz bu kaçınılmazdır.

İkinci ilke ise bilgisel donanımdır.

Bilge Karasu, bir çevirisine hazırladığı önsöz niteliğindeki Giriş ile bu uyarıyı yapıyor bize.

1963 yılında TDK Çeviri Ödülü’nü aldığı D.H. Lawrence’ın 60 sayfalık *Ölen Adam*’ına altı sayfalık bir Giriş yazmış ve okuyucuyu esas metne hazırlamıştı. O Giriş olmasa, Lawrence’ın uzun öyküsünü, hatta bir paragrafını anlamak olası değildir.

Bilge Karasu’nun ‘Gece’ adlı romanını önce anlamak, sonra da zevkine varabilmek için de en azından tarih bilmek gerekir. Çünkü bu kitapta, Akşit Göktürk’ün dediği gibi “Alışılmış tarihsel mantığın işleyişi bile sorguya çekiliyor”du.

Yakın tarihimizi... ak ya da kara, devrim ya da darbe, kanlı ya da kansız, dünün tarihsel olgularını bilemedikçe ya da onları sadece kulak kültürüyle biliyor zannettikçe ‘Gece’, çok bilinmeyenli bir denklemden öte gidemez.

Kısmet Büfesi adlı kitabın ilk öyküsü ‘İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin’i çözümlemek şöyle dur-

sun, sadece kavrayabilmek için bile bir İstanbul coğrafyasını, bir İstanbul sosyo-kültürel yapısını öğrenmiş olmak gerekir.

Turan Erol'un, Ertuğrul Oğuz Fırat'ın ya da Erol Akyavaş'ın sanatını bilmiyorsanız, onların resimlerini, resim anlayışlarını öğrenmemişseniz nasıl ulaşırsınız, nasıl ulaşabilirsiniz *Kısmet Büfes*'nin sonuna...

Kimi felsefi terimleri, en geniş içeriğiyle bilmek gerekir ki kim, neyi, niçin yapıyor anlayabilelim. Etik, insan ve insana bağlı değerler, pozitivism, özgürlük, demokrasi gibi sözcükler, kimi kavramlar, hatta kimi terimler, eğer salt şuradan, buradan kırıpıştırılarak elde edilivermiş ise Karasu anlatılarının iletisi çözümlenemez, daha da öte, ters öğrenmelere bile yol açabilir.

Kendimizi sınavalım mı?

Açalım *Narla İncire Gazel*'in 'Giriş'ini ve okuyalım. Bir daha, bir daha okuyalım. Şimdi soralım kendimize; insan nedir diye. İnsanı insan yapan sevi nedir diye...

Daha başlangıçta, eğer *gazel* sözcüğünü, kulak kültürüyle, Türk müziği edinimleriyle çözümlemeye kalksak, onun, insanın kendi gelgitlerini açıklamakta olduğunu bilmezsek işimiz biter.

Ya da "İnsan dirimi her şeyden önemli sayılacaktır diyenlerin ninnisine tam alışıyorduk!" ifadesi ile "Yazılı kurallar, sözlü kuralsılar, ninniye sürdürmeye çabalayadursun olgu ortada" ifadesi arasındaki gelgitleri, bir felsefi edinim, bir insan ve insana bağlı değerler özümsemesi olmadıkça nasıl anlarız, nasıl kavrarız, nasıl çözümleyebiliriz, nasıl hazzına ulaşabiliriz.

Kanımca Karasu okumak ve anlamak, insanda bir kişilik değerlendirmesi; ben neyim, ne olmak istiyorum, bana ne diyorlar, sorgulaması yaratır ki iyi sanatın temel iş görüşü de bu, bunlar olmalıdır.

BİRKAÇ BİLGE KARASU*

Bilindiği gibi, her insanın birden fazla kimliği vardır: ‘olduğum ben’den, ‘olmak istediğim ben’den ve ‘denilen ben’den kaynaklananlarla, ‘statü ben’in yarattığı belli başlı dört kimlikten söz edilebilir.

Bunlardan ilk üçü, sonuncuya oranla birbiriyle çok daha yakın bir ilişki içindedir. Sanı ve savlarınızın aksine, birbiri üzerine kolay kolay binişmezler bunlar. Daima, geniş ya da dar, bir geçiş boşluğu bulunur bunlar, bu kimlikler arasında. ‘ben hep böyleyimdir’, ‘benim içim dışım birdir’ gibi kişisel tanımlamaların karşımızdakinde yarattığı tedirginlik ya da açık kapı bırakma kaygısı da buradan gelir. Fakat, bu kimlikler arası boşluklar genişledikçe, büyüdükçe ‘kişilik’ bir sorun olmaya başlar: ‘İkiyüzlü’, ‘dönek’, ‘Sözüne güven olmaz’, ‘düş gücü fazla’ gibi tanımlamalarımızın arkasında, galiba bu büyük boşluklar yatar.

İlk üç kimliğin birbiriyle çakışmaması, o insanın geleceğe dönük ereklere olduğunun kanıtıdır: Daha çalışkan olmak gibi, daha başarılı olmak gibi, daha ünlü olmak gibi, hatta daha dürüst olmak gibi...

* Bu metin, Metis Yayınları tarafından 1997 yılında basılan *Bilge Karasu Aramızda* adlı kitapta yayınlanmıştır.

Geçiş boşluğu anlaşılabilir boyutta ise ‘denilen ben’; ‘olduğum ben’ ve ‘olmak istediğim ben’i de bir ölçüde yansıtır, bir denge durumunu ortaya koyar. ‘Tutarlı’, ‘sağlam’, ‘kişilikli’ gibi tanımlamalar ve bu tanımlamalarda odaklaşmalar, böyle bir denge durumunun ifadesidir. Denge hali, belli bir kimse için çevresinde, hiç olmazsa yakın çevresinde, ortak bir kanının oluşmazsına, tek bir yargının var edilmesine dayanak sağlar.

‘Statü Ben’ ise bir sözleşme sonunda elde edilir; tıp fakültesi bitirilirse doktor olunur, ders verilirse hoca, evlenilirse eş, doğan çocuk nüfusa geçirilirse baba gibi...

Bu ‘ben’ler, varlık nedenleri, oluşum nedenleri farklı farklı da olsa, salt tek bir özneye dayanmaları açısından bile, bir bütünlük gösterirler. Kaldı ki zaman içinde, birbirlerinin nedeni, ya da sonucu olurlar, oluverirler. Ama, yine de kişilik diyebileceğimiz ilk üç ‘ben’le ‘statü ben’i birbirinden ayırarak yargılarız insanları. Sözgelimi, aşırı tutumluluk bir kişilik zaafı olarak tanımlanabilir. Ama böyle bir kusur, o kimsenin, çok iyi bir soprano olmasına engel değildir diye düşünüyoruz; ya da iyi bir mimarın geçimsiz bir insan olmasını hesaba katmayız.

Böylece ilişki kurduğumuz kimseleri, amalarla, fakatlarla, yine delerle farklı kimliklerde görür ve kabulleniriz. Onlarda zayıflık, eksiklik diye kabul ettiklerimizi (ya da ederler diye düşündüklerimizi, ya ederlerse diye kaygı duyduklarımızı) kendi kusurumuz gibi saklarız, onlarla kıvanç duyduğumuz nitelikleri kendi hünerlerimizmiş gibi sergileriz. Kimi zaman da ilişkilerimizin tarzı/tarzları bakımından aynı kişiye farklı kimlikler yükleriz. Sözgelimi, bir kimse, bir başkasının, hem oğlu hem de doktoru olabilir. Böyle bir durumda işimize hangi kimliği gelirse onu kullanırız.

Hem birinci hem de ikinci gerekçeyle bende birkaç Bilge Karasu vardır, birkaç Bilge Karasu oluşmuş, oluşuvermiştir, Bu

oluşuverme, yirmi altı yılı aşkın tanışıklığımızda, süreç içinde gerçekleşti.

Bu birkaç Bilge Karasu'dan kimisini gözledim, kimisine taraf oldum, kimisini bağımsız tuttum, kimisini diğerleriyle bütünleştirdim. Bütün bunlar, bazen bir irade sonucu bazen de kendiliğinden ortaya çıktı.

Öyle zamanlar oldu ki nereye baksam bir Bilge Karasu vardı.

Burada birkaçına değinmek isterim: İnsan Bilge Karasu, dost, hoca, yazar Bilge Karasu.

İnsan olarak Bilge Karasu, kıvanç ya da yergi duyduğu durumları, şans, kader, kismet gibi sözcüklerle kendi dışında başka birilerine, başka bir şeylere yükleyen kimselerden değildi. Kendi adıma, bu tip sözcükleri hiç duymadım ondan. Fakat şimdi ben, onu tanımlarken, en azından şans sözcüğünü kullanmak zorunda hissediyorum kendimi.

Şanslı bir insandı Karasu: Sıradan olmayan bir zekâyâ, olağanüstü bir akla, son derece güçlü bir belleğe, nice ünlü sanatçıyı gerilerde bırakabilecek bir artistik yetiye sahipti. Bu bir şans değil midir?

Abartılı tanımlamalar gibi gelebilir şimdi bu sözcükler Bilge Karasu'yu iyi tanımayanlara. Ama onun, yıllar öncesi bir olayı – hatta sıradan bir olayı– gün, ay ve yıl olarak anımsadığına sık sık tanık olanlar, onun ne denli güçlü bir belleğe sahip olduğunu iyi bilirler.

Bilgelige varan bilgi zenginliği de onun zekâ, akıl ve bellek ayrıcalığının bir ürünü idi. Canlı bir ansiklopediydi.

Yıllar önce, Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'ndeyken üçümüz de, Füsun Akatlı ve ben, daha Türkiye'ye ulaşmamış ilaç prospektüslerinden sözcükler bulur, sırf sınamak için Bil-

ge'ye sorardık. Nerelerden giderek, nerelerden geçerek sözcüğü bize öylesine tanımlar, anlamını öylesine dile getirirdi ki şaşmamak olası değil.

Çok iyi nota okur, olağanüstü piyano çalardı. Sanatın her alanında konuşabilir, bir operayı ya da bir filmi, bir resim kadar doğru eleştirebilirdi. Onun bu yetisini Ertuğrul Oğuz Fırat, çok arı bir şekilde dile getirmiştir *Bilge Karasu İçin* adlı kitapta.

Kendi kendine yetmesini bilen bir insandı Karasu. Belki de bu nedenle ketumdu, çalışkandı, becerikliydi ve yalnız olmaktan hoşlanırdı.

Elinden her iş gelirdi: yemekten, elektrik onanımına, çamaşırdan ütüye... Ama, salt zamanını daha iyi, daha verimli, daha gönlünce değerlendirebilmek adına, kimi işleri başkasına devreder, bunları birilerinin yapmasını, yapıvermesini umardı, beklerdi (Zaten onlar da bu işler için yaratılmıştı).

Saatlerce masasının başında oturur, okur ya da yazardı. Kimi zaman çalışma masasında işe başlar, sıkılınca ya da gün ışığı yön değiştirince yemek masasına geçerdi. Bazen, gündüz çalışma masasında çalışır, gece de oturma odasının loş ışığında... Ama yorulmazdı, sıkılmazdı, usanmazdı.

İnsan ilişkilerine çok saygı duyardı. Belki bu nedenle toplum içinde olmaktan çok, kalabalıklarda sohbetten ziyade ikili söyleşileri yeğlerdi. Aldığı da, verdiği de belli olurdu o zaman, ilişki iz bırakırdı aklında, yüreğinde. Bu ilişkilere verdiği değer nedeniyle olsa gerek, çok ketumdu. Kimsenin bir şeyini, salt haber adına bile kimseye aktarmazdı. Bazen bu huyunu öylesine uca götürürdü ki anlamak olası değil. Örneğin ben, Işık Okyayus'un öldüğünü ve Ankara'da gömüldüğünü, günler sonra, arkadaşımızın sağlığı hakkında bir haberi olup olmadığını sorduğumda öğrendim (Bu kadarı da biraz fazlaydı. Ama ketumdu ya...)

Sistemli ve düzenli bir insandı Bilge Karasu. Evinde ya da üniversitedeki odasında her şeyin yeri vardı. Sadece yeri değil, o şeyin yerinde duruş biçimi de... Sözelimi, yemek masasının üzerinde duran çaydanlığın sapı, pencereye doğru olurdu. Ya da salondaki kanepenin önünde bulunan servis masasının kanepeye bakan sol köşesinde Belçika'dan armağan gelmiş, üzerinde işeyen çocuk heykelinin resmi bulunan küllük...

Binlerce kitabı içinden, yıllardır eline almadığı birini bile, loş ışıktaki aramadan, gider buluverirdi.

Kalkış saati, yatış saati, kedisine ciğer almak için Ulus'taki hale gidiş günü belli idi ve bunlar kolay kolay da değişmezdi.

Hangi otobüs saat kaçta, hangi durakta olur bilir, tam zamanında da aracına yetişirdi. Ama bu düzenli yaşamını asla bir robotlaşmaya, mekanikliğe dönüştürmez, insanlığından da hiçbir şekilde özveride bulunmazdı.

Kısaca değinilen bu nitelikleri, onun ayrıcalıklarla donatılmış bir insan olduğunu göstermeye yeter kanısındayım. Bu tipe 'şanslı insan' denmez mi?

Arkadaş, dost Bilge Karasu'ya gelince...

Belki de kedilere duyduğu aşırı ilgiden ve onlar üzerine edindiği derin bilgiden olsa gerek, kanımca ilişkilerinde, bir ölçüye kadar 'kedi yöntemi' uygulardı: Dilediğinde daha yakınlaşıp, dilediğinde daha uzaklaşırdı. Uysal ve sessiz bir dostluk kurar, ama kendine bir haksızlık yapıldığını hissettiğinde ya da farz ettiğinde derhal geri çekiliverirdi; yani dostluklarını kendi yönlendirirdi. Fakat Bilge Karasu ile dost olmak –şimdi değerini daha iyi bildiğim– bir ayrıcalıktı.

İlişki kurduğu insanları iyi tanımaya çaba sarf eder ve onlara uygun bir bağ oluştururdu. Fakat ipleri kendi elinde bir bağ...

Çok kültürlü, bilgili ve deneyimli olduğundan kiminle, nasıl bir ilişki içinde olması gerektiğini de iyi bilirdi. Bu nedenle olsa gerek, çok farklı alanlardan çok iyi dostları vardı: Şair, ressam, müzisyen, felsefeci, diplomat, gazeteci, savcı, doktor; kadın, erkek, evli, bekâr...

Türk, İngiliz, Fransız... Ankaralı, İstanbullu...

Genellikle dostlukları uzun ömürlüydü. Kesintiler –zaman ve yer anlamında– etkilemezdi ilişkilerini. Bıraktığı, bıraktıkları yerden aynı saygı, aynı ölçü ve aynı içtenlikle sürdürürdü. Kesinti sırasında da mektuplaşmayı asla ihmal etmezdi. Gocunmadan, üşenmeden mektup yazardı; üç beş dilden, birçok dostuna.

Dostluk ilişkileri salt dostluk adınaydı. Bir çıkar düşünmezdi (birçok yakını vardı çok iyi konumda bulunan. Hiçbirinden ne bir yarar bekledi, ne de bir istekte bulundu. Kanımca, bunun aksini kimse savunamaz).

İkili ilişkilerini birbirine hiç bulaştırmazdı. Birinden diğerine hal-hatır adına, esenlik adına bile haber iletmezdi. Kendine aktarılanları ise yorumsuz dinler, ne anlama geldiği pek çözümlemeyen bir baş sallayışla geçiştirirdi.

Kırıldığı arkadaşları –hatta dostları– oldu. Ama zaten onlar, ‘kendileri gelen ve kendileri giden tiplerdendi’ Bilge Karasu’nun tanımlamasıyla. Bunlar için bile tek laf etmezdi. Olsa olsa, bıyık altından bir gülücük...

Çok gücendiklerinden, deyiş yerinde ise ‘kazık bile yediklerinden’ öç almayı, onlarla ödeşmeyi asla düşünmezdi. Hatta bu türden olup geri gelenleri bile kabullenir, ama geçmiştekini asla unutmazdı. Ona göre bir Bilge çıkarırdı karşısına.

İlişkilerine öylesine saygılıydı ki, bu ilişkilerin bir ürünü olan, bir kanıtı olan anıları, belgeleri, mektupları zamanı gelince

yok etti, yok ettirdi, hiçbirine, hiçbir ilişkisine sırt çevirmedi, ihanet etmedi (Oysa kimi insanla ne güzel ödeşilebilirdi! Biz ölümlüler bu yöntemi pekiyi biliriz!).

Kendisiyle, ailesiyle övünmediği gibi dostlarıyla da övünmezdi (Ben, kendi adıma, kimlerle nasıl bir dostluk içinde olduğunu, uzun bir zaman süreci içinde rastlantılarla öğrenmişimdir).

Yaş günlerini unutmaz, her dostuna, kimi zaman önceden armağanlar verirdi, kartlar yollardı.

Bilge Karasu'nun dostluk ilişkilerini bazen anlayamaz, bazen çözümleyemez ve Kurtuluş Dinçer'le dedikodusunu yapardık. Kimi zaman da kendi kendimize küserdik, kırılırdık. Bir gün, beş gün... Sonra özler, yokluğuna katlanamaz, şu veya bu yoldan sokulurduk, sokulmaya çalışırdık Bilge dünyasına. Bağışlar gibi yanaşırdı. Bu da onun onuruydu, bu da onun yöntemiydi.

Hoca olarak, bir eğitici, bir eğitmen olarak Bilge Karasu'ya gelince...

Eğiticilik, galiba onun ruhunda vardı. Yıllar yılı nice işler yaptı, nice yerlerde çalıştı. Ama anlayabildiğim kadarıyla onu en mutlu eden iş, hocalıktı. Yazılarını bile ertelediğini bilirim bu amaç uğruna.

Gocunmadığı, tutumlu davranmadığı tek ilişkisi eğitim ilişkisiydi.

Bir şeyi öğrenmek istemeye gör, bezmeden, üşenmeden derin dağarcığından aktarırdı; hiçbir ayrıntıyı atlamaksızın. Şaşardınız... Hem ne kadar iyi bildiğine hem de sabırla enjekte edişine...

Hacettepe Üniversitesi'nde hocalar da girerdi derslerine. Diğer bölümlerden, farklı fakültelerden genci-yaşlısı, bir-iki hoca gelir derslerini izlerdi. Ayşe Kıran'la ben, ikimiz de doçenttik o

zamanlar, Metin Okuma dersini alırdık uslu uslu, not tutardık harıl harıl, küçük ödevlerini tartışırdık gelecek oturuma kadar bir hafta boyu.

Bilge Karasu'nun hocalığı sadece sınıfta kalmazdı. Bölümdeki çalışma odası, kimi zaman isyan ettirecek derecede dolardı; gelen gidenin sayısını tutmak adeta olanaksızdı, biz bitişik çalışma odalarını paylaşılanlar için.

Evi ise bir başka alem... Bugün Ankara'dan yetişmiş hiçbir yazar yoktur ki onun evinden -belki de dergâhından- geçmemiş olsun: Murathanlar, Yıldırımlar, Enisler, Şiirler, Güvenler... ve daha niceleri...

Kaya Özsezgin de, Bilge Karasu sayesinde, plastik sanatlarda eleştirmen olduğunu her zaman vurgular.

Pek çok hoca, pek çok diplomat, çevirmen ve filolog, ondan aldığı dil dersleriyle alanlarında ayakta kalmışlardır, isimlerinden söz ettirebilmiştir.

Yetenekli bulduğu öğrencilerine -yaş sınırı olmaksızın- seminerler düzenlerdi evinde.

Bunlar düzenli eğitim ilişkileriydi. Eğitim adına yapılan, kurulan ilişkilerdi. Fakat evine her gelen, ister merhaba için ister dostluk adına, bir şeyler öğrenmeden çıkamazdı o evden: ya 'Baleder' balesinin ne anlama geldiğini, ya hangi kaşıkla çorba, hangi kaşıkla komposto içilebileceğini, ya kırmızı mercimekten nasıl zeytinyağlı yemek yapılabileceğini. Ya da Makbul İbrahim Paşa'nın niçin ve nasıl Maktul İbrahim Paşa olduğunu...

Sınav soruları hazırlamak için saatlerce uğraşır, değerlendirmesi de günlerini alırdı. Notlar 2,1, 4,1, 2,6 gibi, özenilerek, hak yememek için didinilerek verilirdi.

Bilge Karasu'nun öğrencisi olmak büyük bir şanstı kanımca.

Yazar olarak Bilge Karasu ise bir başka kimlikti, bir başka kişilikti. Piyasaya sunmak istediği, piyasaya sunduğu gerçek kişilik...

Birkaç Bilge Karasu'dan diğerleri, belki de onunla doğrudan ilişki kuranlar için vardı ve o ilişki boyutunda kalırdı. Fakat yazar Bilge Karasu için iş değişir.

Yapıtlarını okuyan, onları, hem tek başlarına hem de bir bütün olarak özümseyen her bir kimse için bir yazar Karasu çıkacaktır ortaya.

Benim tanıdığım Bilge Karasu bir yana, doktora derslerimde, lisansüstü seminerlerimde ödev olarak verdiğim Bilge Karasu –sözelimi *Göçmüş Kediler Bahçesi*– okurlarının, çalışanlarının tanıdığı, bulduğu, yakaladığı ya da keşfettiği sayısız yazar Bilge Karasu vardır, Bilge Karasular vardır.

Her yapılan derste, her geçen yılda yeniden ortaya çıkan ve yakalayabildiğim kadarıyla daha anlaşılan, daha yeğlenen Bilge Karasular bulunmaktadır. Her okurun, benim yazarım dediği, demeye getirdiği Bilge Karasular...

Yazar Bilge Karasu, ya da Bilge Karasu yazısı bir başka kitabın konusu olmalıdır ve olacaktır. İşte o zaman yazar Bilge Karasu da ortaya çıkar dilerim ki.

DERS: BİLGE KARASU*

“Herhalde, örnek almaktansa kaçınma yoluyla öğrenmeyi yeğleyen benim gibi insanlar da vardır. Gaddarlık karşısında duyduğum dehşet beni, gördüğüm hoşgörü örneğinden daha çok hoşgörüye yaklaştıır. Kötü bir konuşma tarzı beni düzeltmede iyi konuşmadan çok daha yardımcı olur. Her gün, bir insanın aptalca davranışı benim için bir uyarı ve azardır. Başkalarını ne kadar kaba bulduysam o ölçüde nazik olmaya çalıştım; onları ne kadar iradesiz gördüysem o kadar sağlam durmaya, ne kadar sert gördüysem o kadar yumuşak olmaya çalıştım”.

Bülent Bozkurt’un Montaigne’in *Konuşma Sanatı Üzerine* adlı denemesinden yaptığı yukarıdaki çeviriyi ilk okuduğumda da, her okuduğumda da Bilge Karasu ve onun metinleri aklıma gelir.

Bir sanatçının yapıtlarını çözümlemek, sanatçısını tanımayı gerekli kılmayabilir. Ama ne zaman iyi, çok iyi bir sanat eseriyle; bir romanla, bir filmle, bir resim ya da heykelle kaynaşırım, sürekli sanatçısını da düşünür olurum. Bu bağlamda en azından Bilge Karasu açısından kendimi çok şanslı hissettiğimi söylemek

* Bu metin, Harvard University, Department of Near Eastern Languages and Civilizations tarafından yayınlanan *Journal of Turkish Studies* dergisinin Aralık 2012 tarihinde çıkan 38. sayısında yer almıştır.

isterim. Tanıdığım kadarıyla, tanıyabildiğim kadarıyla Bilge Karasu, Montaigne'in özdeyişiyle özetlenmiş gibidir.

Bilge Karasu, hem kendi olarak; tutum ve davranışlarıyla, insan ve insanlık anlayışıyla, güne bakışıyla, yarını yorumlayışıyla bir eğitmendir, bir eğitmenin sunabileceği en etkin derstir. Hem de metinleriyle, anlatılarıyla, bu anlatılardaki araçlarıyla başka bir ders. Yani Karasu'yu dolaylı ya da dolaysız tanıyan, tanıma şansına sahip olan herkes bir öğrencidir. Öğrenmek istemese bile, niyeti o olmasa bile bir de bakar ki öğrencisi oluvermiştir. Bunu fark edemeyenler zaten onunla bir iletişime, bir etkileşime giremezler, bunu becerebilemezler.

Kendi adıma, Karasu'dan öğrendiklerimin başında "zaman" kavramı gelir diyebilirim. Kişi olarak Karasu, zamanı en iyi, en doğru kullanan insanlardan biriydi. Neyi, ne zaman yapacağını önceden planlar ve buna uyardı. Zamana sahip olamayacağını ama onu gönlünce kullanabileceğini çok iyi bilirdi. Bütün dikkatine, titizliğine ve evhamlarına rağmen zamanını uzatamadı ama doğru kullandı. Çok cesurca, çok özgürce kullandı. Cesareti onu hep genç yaptı, etkin yaptı. Özgürlüğü ise, onu yılların, yüzyılların yorgun geleneklerinden, göreneklerinden, inançlarından arındırdı. Kalıplardan, tüm çevresel baskılara rağmen sıyrırverdi kendini. Kimi zaman bir cengâverdi, kimi zaman bir derviş. Bu özellikleriyle, bu yapısıyla "Truva'da Ölüm Vardı" çıkıverdi karşımıza, ya da "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı". Ya "Göçmüş Kediler Bahçesi"nin kendi, tamamı, ya da başlı başına ibret olan bir öyküsü, bir diğeri, bir başkası...

"Gece" de zamana karşı koyuşunun, karşı gelişinin en cesur örneklerinden biriydi. Yaşlanacak kadar uzun yaşamadı. Ama yaşadığı her günü doğru değerlendirdi. İstedikinin, verebileceklerinin tümünü bizlerle paylaşımadı. Ama elimizdekiler bile bizim ders alabilmemiz için yeterdi. Yeter de artardı.

Ölümünden sonra bizlere ulaşanlar da ayrı bir dersti, ibretti.

Bugünü düne değil yarına bağlayarak yaşamasını becerebilenlerden di. Usta bir sanatçı olmasının temelinde de bu yöntemi ya-tıyordu büyük bir olasılıkla. Bugün yazıyordu ama bize yarını ve-riyordu. O yüzden de bizim önümüzdeydi, çok önümüzdeydi ve biz onu yakalayamıyorduk, kolay kolay ele geçiremiyorduk.

Sezgileri, algıları, bilgileri, kültürü, tüm edinimleri ona, gele-cek zamanı doğru değerlendirebilme ve bu sayede bize doğruyu sunabilme olanağı sağlıyordu. Bu yetileri Bilge Karasu'ya hem yaşadıklarını yazma, hem de yazdıklarını yaşama olanağı verdi kanımca. Yani zamanı, zamanını iki yolla kullanabildi. Her halde Karasu'yu ayrıcalıklı yapan da, yapanlardan biri de buydu.

Zamanını doğru değerlendirebilmesi ve zamanı aşması onu “modernist” bir insan yapıyordu. Bu sözcük Romalıların putpe-restliği bırakıp Hristiyanlığı kabul etmesi şeklindeki yeni du-rum için kullanılmıştır. Sonra yeni durum anlamında ele alın-mıştır. Zamanınızda ise çağcıl olabilmeyi, hatta yeniye geç-e-bilmeyi anlatır olmuştur. Bilge Karasu böyle bir insandır.

Geçmişe anılarıyla, dostlarıyla ve aldığı ibret dersleriyle bağlı olan, fakat gününü, daha da öte, geleceğini yaşayan Karasu dünün yorgun, bezgin, hatta gerçekliği tartışılabilir kimliğinden, kimi zaman savaş vererek kurtulmuş, dünün çıkırtkanı olmamayı bece-rebilmiştir. Maddi çıkarları adına bile buna tenezzül etmemiştir.

Bir Aydın olarak çağa, çağına tanıklık etmek isteniyorsa ki bu bir sanatçıdan beklenen ilk sorumluluktur kanımca, gününü, ses-sizce ama suskun olmadan yaşayabilmek gerekir. Eğer Karasu bunu yapmamış olsaydı “Gece” nasıl doğardı? Daha da öte bu tanıklığın yarına yansımaları, yansıtılıp yansıtılamayacağını da bugünden kestirebilmeli aydın kişi, sağlam sanatçı. Karasu yıllar öncesi yazdığı metinlerin yıllar sonra yayınlayacağı kitaba nasıl

gireceğini, neresinde işlev kazanacağını bilen, kestirebilen bir yazardı. Yani zaman onun için bir araçtı ve bu araçla hem istediği gibi oynayabiliyor hem de onu istediği yönde kullanabiliyordu.

1952’lerde, daha otuz yaşlarında iken, daha edebiyatın çömezi iken, Seçilmiş Hikayeler Dergisi’nde yayınlanan “Depo” adlı öyküsünde şöyle diyordu zaman için: “...Kış yaza yürürdü. Bahar bütün aşkı ile geçiyor. Ve ben kurnaz kısrılığımın içinden, hiçbir şeyin farkında olmadığımın gerçeğinde, duruyorum. Zamanı ilk duyuşum bu. Duruyorum. Hiçbir şey yıkamaz beni o halde. Bu duyduğum zaman, benim olamaz. Özenıştır her şey. Ben zaten onun dışındayım demek. Benim olmayan, bana dokunamaz. Zamana bakmam da boş. O kadar kolaymış meğer.”

Aynen Kant’ın dediği gibi... Zaman ve mekan biz insanların uydurması. Zamandan takvimler yaptık, mekandan haritalar... Sonra da bunların kölesi olduk, oluverdik. Zamanın, zamanın ne olduğunun bilincine ulaşabilmek, hele yirmili yaşlarda bunu gerçekleştirebilmek ancak Karasu’ya uyar, ona yakışır.

Zamanı yaşamımızın dışında tutabilmek, onu kontrolümüz altına alabilmektir. Artık ne kader, ne de kısmet bize ket vurabilir. Bizim dışımızda gerçekleşen pek çok şey gibi zaman da bize bulaşmadan gelip geçebilir ve biz olabilen gücümüzle ve aklımızla dik, dimdik ayakta kalabiliriz.

İlk kez 1961’de yayınlanan “Kedili Meryem” adlı öyküsünün başlangıcında yer alan, adeta ibret dersi olan bölümde de şöyle der Yazar; “İspartalıları, güdük çocuklarını dağdan atarlar, sağlam, yapılı olduğu için sağ kalan çocuklarını da 7 yaşında eğitime başlardı. İspartalı, bütün yaşayışı boyunca, bir ‘yarın’a hazırlanır. Bu ‘yarın’, ün, güç, iktidar değil, ölümdür. Düpedüz ölüm. İspartalının çabalarının tek tutkusu ölümdür. Bir dostluk durağından bir başka dostluk durağına gide gide geçirdiği günlerinin

sonunda yalnız saygıdeğer, derli toplu, ağırbaşlı, düzenlik içinde bir ölüm vardır. Ispartalının bitirdiği, sonuca erdirdiği tek iş, ölümdür. Öbür durakların hepsi geçicidir Ispartalı için... Temizlik içinde, övgüyü gerekli kılacak bir düzenlik içinde, elinden gelirse kanını gözden gizleyerek ölmek ister; gurur içinde, hatta aşk içinde... Ölüm Ispartalının yarattığı tek güzelliştir”.¹

Ispartalılarda bu gelenek var mıydı, yok muydu bilemiyorum. Ama Bilge Karasu zamanını aynen bir Ispartalı gibi kullandı kanımca. Daha 7 yaşındayken üç dili ana dili gibi biliyordu, piyanoyu gelecek vadeden bir virtüöz gibi çalabiliyordu. 60 yaşını geçtikten sonra da Japon alfabelerini öğrendi.

Zamanla vakti, yaşamla ömrü bilinçli bir şekilde ayırt etmesini ve bu sayede de saygıdeğer bir insan olarak, bir dost olarak, bir yazar olarak dar ve kısa sürecini kullanmasını bildi. Hatta gururla ve bilemem ama umarım aşk içinde vedalaştı bizlerle.

Ölümü beklemiyordu ama ölüme hazırdı. Çünkü yaşamın en somut göstergesine direnmenin mümkün olamayacağını çoktan fark etmişti.

“...ister yüce ister aşağılık işler yapmış olsun yaşamında; ister yepyeni bir yaşama biçimi yaratmış yaymış olsun, ister günlerinin çoğunu şu ya da bu türlü koşullarda geçirmiş olsun... Bu işler ancak yazısını biçimlediği ölçüde ilginç olabilir yazarlık açısından

¹ Bilge Karasu, kitaplarının tasfiyesinden beni sorumlu tutmuştu. Kimlere ne ve ne kadar verileceği, hangi Fakülteye, hangi Bölüme neler teslim edileceği ve tüm kitaplarının listelenmesi, son talepleri arasındaydı. Kimi kadirşinas öğrencilerimle, kimilerinin engellemelerine, hatta ayıplarına rağmen bunu becerdik. Karasu, bazı metinlerinin yayınlanmış olduğu dergileri de bana bırakmıştı. Daha sonra hepsini, hatta birçoğunu birkaç kez okudum. Hâlâ arşivimdedir. Fakat bu yazıyı hazırlarken, onlara dönme yerine çok daha kolay bir yolu seçtim ve Sayın Serdar Soydan'ın hazırladığı, Metis Yayınları'ndan 2009'da çıkan *Susanlar* kitabından yararlandım. Sayın Soydan'a içtenlikle teşekkür ederim.

baktığımızda. Bu açı, dar olabilir. Ama şimdi, bu açıdan bakıyoruz”. 1974 yılında yapılan Felsefe Kurumu Seminerindeki bu konuşması acaba biz tanıdıklarına, biz okurlarına bir uyarı mıydı?.. Bizler de bu uyarıya uymak zorunda mıydık, uymalı mıydık?

Yazarı sadece yazar olarak tanımak, hatta okuduğun metin kadar tanımak yeterli midir? O metnin bir ömürden bir şeyler, zerre bile olsa, dirhem bile olsa bir şeyler yansıttığını düşünürsek, o metni tam anlamak için bile yazarına dönmek kaçınılmazdır diye düşünüyorum.

“Dili öğrenme süreci hiç bitmez” diyen Karasu’nun bu felsefi alıcıya da uyarlanmadıkça metinlerini anlamak adeta olanaksızdır. Bu nedenle yazarın bu öğrenme süreci de iyi bilinmelidir.

Zaman bir araçtı; bazen bir mutluluk veren, bazen bir acıyı ortaya çıkaran araç Bilge Karasu’ya göre. Gergedan Dergisi’nde 1987’de yayınlanan Nurullah Ataç’la ilgili “Çalınmış Fotoğraflar” adlı yazısı, tüm samimiyetimle söylemeliyim ki yaşanan zamanla hesaplaşmanın en kısa ve en lirik anlatısıdır bence. İlk sayfayı onlarca kez okudum diyebilirim. Yaşım ilerledikçe daha iyi, daha açık seçik anladım Karasu’yu. “Çalınmış” sözcüğü bile birden fazla anlamıyla yaşamın kesitlerini bize nasıl da öz bir şekilde veriveriyor.

“Yaşanmış anların doluluğunu, *doluluğunun* anısını, fotoğrafını çaldığımız kişiler üzerine bildiklerimiz, bildiğimizi sandığımızla karıştırmışsınız. Yaşarken bir şeyleri, ölümü, yani tarihi usumuza hiç getirmemişsinizdir (Belki kendimizi de tarih içerisinde görebilmek için fırınlarca ekmek yememiz gerekecektir. Gerçi kimimiz baştan beri her şeyin farkındadır; görüştüğünün öleceğini unutmaz. Çoğumuz için ise ölüm hep beklenmedik anlarda gelir: Sevdiklerimizi ne kadar az görmüş, az tanımış olduğumuza yerinir dururuz)”. Yirmi beş yıl önce yayınlanmış bu

satırları yıllar sonra anlamamız, hem Bilge Karasu'ya ulaşabilmek, hem de zaman kavramını öğrenivermek demek olmaz mı?

Daha daha sonra, zamanın iyice daraldığı bir vakitte o çalınmış fotoğraflar, abartısız yüzlercesi, kimi Kısmet Büfesi'nden kalma, kimi Lağımlaranası'ndan, bana teslim edildi, hepsini yok etmem vaadiyle. Gözüme çalınanlarda kimler yoktu ki, Orhan Peker, Cevat Çapan, Turan Erol, Teyze Kızları, yıllar önce yitirilmiş Amcaoğulları, küçücük bebeler, yorgun nineler... daha pek çocukları... Kimini ben de tanıyordum; kimini Bilge Karasu aracılığı ile, kimini dergilerden, kitaplardan bir başka çalmadan... Bütün bunları, doğru ya da yanlış, ama kesin bir dileğin gereği günlerce üşenmeden, içim yana yana ufalarken belli bir anı da yok ettiğimi biliyordum. Saklanmış bir zamanı, o zamanın belgelerini dirhem dirhem ortadan kaldırıyordum. Bilge Karasu'nun ölüm anlayışı böyle bir şeydi: Yaşam tükendi mi, tümüyle tükenmeliydi. Geride zamanın hiçbir göstergesi kalmamalıydı. Öyle de oldu.

Çalınmış resimlerden kurtulmanın, kurtuluvermenin de bir zamanı olmalı. Fotoğrafların yok edilmesi, bir anlamda ikonlardan kurtulmak oluveriyor. Bunu bazen kendimiz yapabiliyoruz, bazen de birilerine yaptırıyoruz. Bu bir yeğleme konusu galiba.

Karasu, belleğime tam güvenebilsem, ayrıcalıksız tüm metinlerinde zamanla ölümü adeta bir sebep-sonuç ilişkisi içinde kullanmıştır diyeceğim. Belki de diyebilirim. Kimi metinleri neredeyse satır satır hala benimle, ama kimi metinleri biraz daralmış gibi... "Troya'da Ölüm Vardı"nın öykülerini düşünüyorum. Ölümsüz bir teki gelmiyor aklıma; zaten adından da belli. İlk kitabıydı okuduğum. Sonra, nice zaman sonra, 1979'da bizim evde imzalatmışım ona. Uzunca konuşmuştuk üzerine.

"Troya'da Ölüm Vardı" zamanı iyice daraltmış, iyice nesnelleştirmiş gibidir. Ne dün vardır, ne de yarın adeta. Sadece yaşa-

nılan an ve ölüm. İster sekiz yaşlarında olsun ister on beş dolaylarında, kendi gözüyle gördüğü, kendi aklıyla yarattığı anlar arasında gide gele yaşar durur. “Çatal” neredeyse bitmek üzere-
dir. İki paragraf daha kalmış. Biri diğeri ile anlksal olarak çakışık. Mırıldanır Müşfik, “Dün yoktu, yarını bilemezdim, bugün bile yoktu. Katılık vardı yalnız. ‘Ölüm’ dedim, ‘ölüm...’” İşte Karasu’nun o yaşlarda anladığı zaman buydu. An, ya Suat’la ya Suat’in annesi Nimet Teyzeyle, ya da her ikisi ile, üst üste, iç içe bitişik yaşanır. An bittiğinde kala kala ölüm kalır geriye.

Yaşamın nesnelleşmesi demek zamanı somutlaştırmak anlamına mı gelir acaba? Böyle düşünürsek zamanın bir ucunda doğum, diğer ucunda ise ölüm vardır. Ama öznelletirdiğimizde zamanı doğumdan çok daha öncelerde yaşam başlar; anlatılanlarda, dinlediklerimizle, bildiklerimizle... Ölüm ise bir son olmasa gerekir. Kalanlarla, insanlara, insanlığa bırakılan armağanlarla yaşam sürüp gider. Şu an olduğu gibi... Kimi anlarda da anlatan ile anlatılan çakışır. Onun için de gelecek yok olur gider tıpkı dün gibi, geçmiş gibi...

Anayla, analarla bütünleşen anlar. Bu anların zincir baklaları gibi birbiri içine gire gire oluşturduğu zaman, zamanlar ve ya ananın, ya da evladın ölümü... Ama bu her dar an, yoğun bir yaşamışlığı imler. Gözden kaçan, bellekte iz bırakmayan hiçbir olgu yoktur. Yeşillerin türleri, mavilerin izleri kimi zaman bilmediğin ama var olan arı Türkçe sözcüklerle aktarılır. Anlatı bazen zamanı gözden kaçırtır. Bunda hep Karasu vari bir kapan hissedirim. Okuyucuyu uyanmaya zorlayan, dikkate yönelten kapan...

Türkçeyi çok iyi bilirdi. Bunun için belki de diğer dilleri de çok iyi bilirdi. Zamanı dille de bağdaştırmıştı Karasu. Bu konuda şöyle diyesiymiş; “bir dili bilmek demek, o dilde düşünebilmektir. Bunun için, yani düşünebilmek için sözcükleri bilmek

gerekir. Bu da zaman ister. Belki de zamanın en anlamlı tanımı bu yolla yapılabilir”.² Söz konusu kitabında zamana iki gönderme daha yapar Karasu. “Yeniği öğrenmek-tanımak için eskiyi bilmek gerekir. Ayrıca yeniği tanımak vakit ister”.³ İkincisi ise; “Zaman, dostlukların kurgulanmasında da işe yarar”.⁴ Yine bu kitapta insanların zaman içinde değiştiğini söylemektedir. Bu değişmelere karşın insanın yine de aynı hataları tekrar tekrar yaptığını vurgular. Bunların doğru ya da yanlış inançlarımızı yarattığını belirterek bu inançlara da yaşamımızın ‘müzesi’ der.⁵

Aradan yedi yıl geçer ve ikinci kitabı yayınlanır yazarın. Ama bu iki kitapta aktarılan metinlerin arası daha açık gibidir. İki kitap arasında hem zaman kavramı hem de anlatı biçimi farklılık gösterir bana sorarsanız.

“Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” üzerine pek çok yazılar yazılmış, incelemeler yapılmış, düşünceler aktarılmış kitaplarından biridir. Fakat özellikle yazılış, aktarış ve düşünüş tarzı bakımından Karasu’ya uyan en uygun ve en özgün yaklaşım Kıvılcım Yıldız Şenürkmez’in çalışmasıdır diyebiliriz.⁶

Altı Ay Bir Güz adlı kitabının 76. sayfasında da Karasu, müzik ile ilişkisini ve kitabını çatmasında nasıl aklını yönlendirdiğini iki satırla da olsa anlatıveriyor. Karasu’yu tanıyanlar onun müzikle olan ilişkisine ve engin bilgisine şu ya da bu yolla tanık olmuşlardır. Onun metinlerine yansıyan zaman kavramının müzik bilgisiyle temellendiğini kendinden, kaç kez dinlemişimdir.

² *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, Metis Yayınları, İstanbul, 1994, s. 26.

³ *A.g.c.*, s. 40.

⁴ *A.g.c.*, s. 71.

⁵ *A.g.c.*, s. 80.

⁶ *Kitap-lık*, Aylık Edebiyat Dergisi, Ocak 2012, 156, YKK, ss. 31-39.

Ertuğrul Oğuz Fırat da müzik ile yazarımızın ilişkisini daha yıllar önce tanımlamıştı.⁷

Yazarın ikinci kitabı, ilkinden ve bağımsız yayınlanmış öykülerinden zamanı işleyiş açısından farklı gözükmektedir. Öncekilerde zaman, yaşanan anı ve ölümü imlerdi. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamında ise zaman, dün, yaşanan anı ve yarını iç içe, peş peşe ele almaktadır. Bu kitapta zaman, kişilik özelliğini anımsatan bir örüntü yaratır. Eşzamanlı bir devinim içinde ve çok sesli olarak insanın, insanların yaşamını damgalar. Yaşam mı zamanın içindedir, zaman mı yaşamın fark edilemez.

Kitap hem farklı kişilerin, hem farklı zamanların birbiriyle cebelleşmesini anlatır. Dün, bugüne yenilirken, bugün de yarın karşısında pes etmiş gibidir.

Üç temel öyküden oluşan kitabın ilk anlatısı Ada ve Mağara ile başlar yani an, bu iki anlatı, hem yalnızlık, hem de özgürlük içinde geçer. Pervasızca, gönlünce yaşamının, yaşıyor olmanın boş, bomboş alanlarıdır buralar.

“Örneğin bir başka yerde yazdığımız, kendi yaşamı içinde de doğrudur: Bu adam farkına varmıştır ki uzunca bir süredir, yaşamaya çalıştığı, hep ‘şimdiki, zamandır’. Yaşadıklarının, elbet bir son/ucudur, her insan gibi; ama kendisine dışardan bakanın, yüzünde gördüğü çöküntüyü, kendinin, içinde duyması nasıl gerekmiyorsa kendinin kurup duracağı bir geçmişin, *bu* anı yaşadığı sırada, kendini eteğinden çekistirmesi de beklenemez.”⁸

İnsan pervasızca zamanı doldurabilir mi acaba? Yaşam bir hesaplaşma ise ve dün yoksa, daha düne sıra gelmemişse an, ancak o anki düşünce ile hesaplaşabilir ve dönüp dolaşp yine

⁷ Bilge Karasu İçin, AÜ GSF-T. Felsefe Kurumu Yay., Eskişehir, 1966, ss. 77-86.

⁸ *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, s. 91.

ölüme çıkar bütün yollar. Karasu'ya göre "ölüm, kaçınılması gereken bir şey. Ölçü, herhangi bir nedenden ötürü, insanın içinde şaşıtığı zaman, yapılacak bir şey yoktur. Tanrı işlettiğini durdurmuş oluyor. Ama dışarıdan uzanan bir el, insanın içine girer, ölçüyü şaşırtmak isterse, insanın yapacağı tek bir şey vardır. O eli tutmak, o bileği bütün gücünü kullanarak bükmeğe çalışmak, gerekirse, kesmek. Ya da... İnsanın içine hiçbir elin uzanmağa hakkı yok, olmamalı. Ya da... (...) O bileği bükmeğe gücü yetmediği, yetmeyeceği için, bu gücü bulma gücünü verecek bir inancı olmadığı için kaçmak..."⁹

Kaçmak, zamanı sündürmenin bir yolu mu, yoksa kendine gelebilmenin, kendini tanıyabilmenin bir yolu mu?

Bir noktada an, hem dünle, hem de gelecekle bütünleşmez mi, bütünleşemez mi?

Karasu, 1963'te bitirdiği bu uzun öyküsünü, yarınla birleştirebilmek, böylece anı tamamlamak için bir iki yıl daha bekleyecektir. Görselliğin sağladığı süreç içinde melodiyle armoni eşzamanlı olarak hem üç öyküyü kendi başlarına, hem de birbirleriyle bütünleştirilecek ve Karasu, yaşamının bir köşe başını tüm gerçekliğiyle ve bu gerçekliğin yarattığı iç savaşla bizlere aktaracaktır.

Eski ne denli istenmedik olursa olsun, ne denli unutulmaya hazır tutulursa tutulsun yine de bugüne dek edinilen alışkanlıkların dışına çıkmak zorlar insanı. Farkına varmadan bağlanabilir insanoğlu geçmişine ve ondan kendini arındırmak kolay olmaz. Anı istediğimiz gibi yaşayabilmek ve hatta geleceği gönlümüzce kurgulayabilmek, dünü değiştirmekten çok daha kolaydır. Onurlu insan devekuşu gibi yapamayacağına göre dünle cebelleşmek ayrı bir gücü kaçınılmaz kılar.

⁹ *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970, ss. 20-21.

“Kedilere benzeyebileydik keşke. Öyle diyesim geliyor sık sık, bu son yıllarda. Yaşadıkları anın iyice farkındalar gibi. Bir şey bekliyorlarsa bir deliğin başında, onları oyalayıp oradan uzaklaştırmak pek güç”.¹⁰ Oysa biz ya yaptığımızı, yapmak istediğimizi unutuveriyoruz, ya da kaçırıyoruz...

Dün bizim dışınızda vardı ve bizim gücümüz dünün baskısından kurtulmaya yetmiyordu. En iyisi mi kaçmaktı... Dünden kaçmak ve bugünü ruhça ve bedence sağlıklı olarak geçirebilmek... Yüzü ak ve başı dik olarak geçirebilmek... Kendi kendine karşı açık ve dürüst olarak geçirebilmek...

“İnanç değilse bile, benim her günkü hareketlerimde, davranışlarımda bilinen uygulama, benim yaşayışımın her anı olan, olması gereken uygulama değişirken, ben bu değişikliği gömlek değiştirir gibi kabul edersem yıllarca yalan söylemiş, yalan yaşamış olacağım. (...) Hem bunları hatırlıyor, düşünüyor, hem de bunları hatırlayan, düşünen kişi olarak görüyor kendini”.¹¹

Zaman iki uğraşıyla nesnelleşebilmekte; biri, belki de ilki su bulmak ve yaşamı devam ettirebilmek, diğeryse kendi olarak kalabilmek... Yani bugünü sürdürebilmek, başka bir kimsenin aklını, haysiyetini çalmasına olanak vermeden bugünü sürdürebilmek.

Zamanın kendi değil onun nasıl nesnelleştirilişi önemli. Zamanın sonu kabul edegeldiğimiz “ölümle bile çarpışmak gerek. Ölüm, ancak, gelip tepene dikildiği, seni, gözünün yaşına bakmadan yanına alıp götürdüğü anda, onu kabul etmelisin. (...) O halde her gün yeni bir şeyler yapabilmeli, her gün yeniden kurmalı, düzeltmeli dünyasını, her gün yeni bir şey katmalı ki

¹⁰ A.g.e., s. 223.

¹¹ A.g.e., s. 46.

yaşayışına, ölüm payı artacak yerde eksilir gibi olabilsin, dağılsın, parçalansın; yaşayışını kolaylaştıran kendi alışkanlıklarının yanında kendi getirdiğin değişiklikler de olsun, bu denge içinde, yaşadığını, sürüklenmediğini anla, anlayacak hale gel...”¹² Anı değerli kılmak bunları becerebilmektir. Kendin olarak dünle hesaplaşabilmek ve galip gelebilmektir. Söz konusu kitap üç ayrı öyküden ve üç ayrı zaman diliminden bahsetmektedir. Her bir anlatı çok sesli ezgi gibidir. Bu zamanlarda geçmiş ölmüş, öldürülmüş, hal ise birbiri üzerine binişmiş bir değişmez.

Geçmiş zaman ne derstir, ne ibret. Yatağa yattığımızda dün hiçbir anlam taşımadan aklınıza geliverir. Varsa yoksa bugündür yaşanan. Dünden bağımsız düşünebilmek bir beceri midir, yoksa bir yanılgı mı? Eğer salt bugünün hakkını vermek bir erdemse, bir kahramanlık, niçin 20. yüzyılın başında ve sonunda yaşananlar, niçin 8. yüzyılda yaşananlardan pek farklı olmuyor. Zaman, kendi üzerine katlana katlana mı sürüp gidiyor? Karasu ne diyor bu konuda? Kitabı bir bütün olarak ele aldığımızda pek çok sorunun yanı sıra bir de “kahraman kim”, “öykü kahramanlarından hangisi gerçek kahraman” soruları ile karşı karşıya, baş başa kalmak zorunluluğu çıkıyor eğer metni gerçekten kavramak istiyorsak. Kendi adıma, bu çözümlemede İoanna Kuçuradi’nin çok yararını gördüm diyebilirim.¹³

“Göçmüş Kediler Bahçesi”de bir senfonik bestedir kanımca; esas tema, aralara giren motifler, bunları bağlayan zaman anlayışı Karasu’nun olağan üstü diyebileceğimiz bir metnini var etmiştir. Bir önceki kitabında ortaya çıkan yazım ve noktalama biçimi, bu kitabında, daha da karmaşık bir yöntemle okuyucusunu zor-

¹² A.g.c., ss. 59-60.

¹³ *Bilge Karasu İçin*, AÜ Güzel Sanatlar Fakültesi – Türkiye Felsefe Kurumu, Anadolu Üniversitesi GSF Yay., No: 16, (Özel Sayı), “Kahraman Kim?”, s. 134.

luyor. Metini anlam olarak, iletisi olarak kavramadan önce biçim olarak çözümlememizi zorunlu kılıyor. İnsanın dünkü hali ile bugünkü hali, yine insanın bugünü ile yarını; bakma, görme, görünme ve düşünme süreçleri açısından, zamanın tarihine de göndermeler yaparak eş zaman içinde, aktarılıyor öykülerde.

Anı, çağında yakalayabilmek ve bunu dolu dolu yaşayabilmek ve bu yaşantıdan bir mutluluk sağlamak gerçek bir beceriymiş gibi geliyor insana. Oysa bu konuda bakın Karasu kısaca de diyor, ne demeye getiriyor: "...uydurduğumuz bir zamanla övünürken, her işimizi, her sözümüzü o zamanın akışı içinde ötede, ileride, gelecekte varılacak, bir noktaya varmak üzere yapıyor ya da söyleniyor görürken, yapmakta, söylemekte olduğumuz şeyi unutuveriyoruz. Bir ereğe yönelik, bir erek düşünme kapılarak giderken, sonraları –biz göçtükten sonra– yaşamımız, daha da ileri vararak, *yazgımız* adı verilecek bir dizi anın her birinin biricikliğini, değiştirilemezliğini, yerine konmazlığını şuncacık olsun fark etmiyoruz".¹⁴ Eğer belleği bu denli güçlü biri bunu söyleyebiliyorsa bunda bir keramet var demektir.

Zaman, iki ucu da belirsiz bir süreç olduğuna göre, ama içinde yaşanması da kaçınılmaz kabul edildiğine göre, en somut durak yaşanmakta olan olsa gerek. Bunun gerçek hakkını vermek (ister insan gibi, ister kedi gibi hakkını vermek), Bilge Karasu Dersinden aldığım eğitime göre, bir zekâ işi olmalı diye düşünüyorum. Bunu becerabilmek –becerdiğini zannetmek değil– her babayiğidin üstesinden gelebileceği bir iş olmasa gerek.

Anı yaşarken dünden arınabilsek, ondan kaçabildiğimizi düşünsek bile yarından uzak tutabilir miyiz acaba kendimizi?

¹⁴ *Göçmüş Kediler Bahçesi*, s. 223.

Sazandere¹⁵ öyküsü, adeta anın gelecek adına yaşandığını, anın kendi başına bir anlamı olmadığını imler. Gelecek zamanın sınırını bilinen en genel, en kesin nokta olduğuna göre bunu düşünmek, bunu düşlemek, hatta bunu planlamak anın uğraşısını da kesin yapar, genel yapar, anlamlı kılar. Daha anlamlı olsun istiyorsak bu sonu karşı koyabiliriz, direnebiliriz elimizden geldiğince. Yani geciktirebiliriz; bazen, ha bugün ha yarın der otobüse binmeyiz, bazen otobüsü kaçırmayız isteyerek. Gücümüz bu kadarsa, bu kadara yetebiliyorsa, biz de bu kadarnı kullanırız. Zamanı bu kadarlık da olsa kontrol edebilme hakkımız var galiba.

Dünü, bugünü ve yarını olmayan bir anda yaşamak, “Dehlizde Giden Adam”dan bizi farksız kılabılır mı?¹⁶ Zamanın hakkını verememek kör kılar bizi. Körü körüne yaşar yapar bizi. Böyle bir yaşam bile kimi beklentileri yaratabilir, kaçınılmaz kılabılır. Ama bunların düştün ne farkı ola ki?

Zamanı anlamlı kılmak, onu, dolu dolu yaşamakla olası herhalde. Yaşayabildiğin kadarnı... Yaşayabildiğin gibi... Yaşamda “anlam” ne demek Karasu için? Pek çok şey tartışmasız. Ama en, en anlamlısı, belki de yaşamı bile uğruna feda edebileceğin bir sevi, bir aşk. Bir aşk ve ölüm...¹⁷ Tilkiciği boğmak gerekse bile.¹⁸

Sonunda ölüm olmayan ne var ki. Bu da aşk adına olsa kötü mü olur acaba? “Göçmüş Kediler Bahçesi”nin esas metnini (temel anlatısını demeli belki de), sindirdikten sonra seviyi, aşkı bir yana koyuvermek olası mı? Sonundaki kaçınılmaz ölüm hissedilse bile, bilinse bile...

¹⁵ “Geceden Geceye Arabayı Kaçırın Adam”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, ss. 30-45.

¹⁶ “Dehlizde Giden Adam”, *A.g.e.*, s. 101.

¹⁷ “Göçmüş Kediler Bahçesi”, *A.g.e.*, s. 16.

¹⁸ Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, s. 132.

Önce masamın üzerinden gözüme ilişti ansızın. Bana daha farklı bir şeyler, çok şeyler anımsatan bir diğer kitabı. Uzun uzun kapağına baktım, uzun uzun geçmişte turladım. 1980'ler, 81'ler, 82'ler... "Kısmet Büfesi"nin ilk baskısı. Elime aldım. İlk sayfayı açtım. Bilge'nin el yazısı; akıveren, kayıveren el yazısı... "Serüvenini birlikte yaşadığımız bu kitabı, sevgilerle (Sıtkı'ya özellikle teşekkür ederek) Erinç'lere imzalıyorum" yazmış. İmzasından sonra bir de tarih düşmüş: 19/11/82. Otuz yıl. Nasıl geçti bu zaman. Nasılda geçiverdi... Bir süresi de Onsuz üstelik.

"Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı"ndan bir demesini anımsadım. Üşenmeden, gıcınmadan aradım ve buluverdim. "Sırtını bir daha, bu akşam da, çevirecek ırmağa, suların uğultulu akışını arkasına alacak, doğmadığı, büyümediği bu şehirdeki, ama öleceği, toprağına gömüleceği muhakkak olan bu şehirdeki kalesinin, sarayının, tapınağının, tek, biricik evinin, ocağının, sağından yürüyecek, yolun çatallandığı yerde sağdaki patıkaya dalacak".¹⁹ Bunları da 65'li yıllarda demişti, yazmıştı. Yani gelecek zamanı adeta planlayarak... Bu önsezi miydi, kehanet mi bilemem. Ama akıllı, çok akıllı adamın zamanını hesaplayabilmesiydi herhalde.

Kısmet Büfesi adlı yapıtı, kanımca zaman kavramı açısından bir farklı yaklaşımın başlangıcıdır. Açık seçik dillenmese bile geçmiş halde gizlenmiş gibidir. Anın ardını oluşturmaktadır. Daha ilk metinde "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin"de tanımlanan kadınlar geçmişlerinin izdüşümleri gibidir. Hal, yaşanmakta, daha doğrusu gözlemlenmekte olan an ise yine, alışlageldiği gibi ölümle bitiverecektir.

Yıllar sonra ne zaman ki *Lağınlaranası ya da Beyoğlu* kitabı elimize ulaşır ve okunmaya başlanır, bu iki kadının sık sık, ya şu

¹⁹ Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, s. 76.

anından ya da bu anından karşımıza çıkıverdiğini de görürüz. O zaman daha iyi fark edilir geçmiş zamanın nasıl çöreklenmeye başladığı yazılarına. *Kısmet Büfesi* adlı metinde iki zaman; dün ve bugün birlikte yaşanır. Biri mağarada, diğeri malikânede ikisinde de yaşam savaşı verilerek vakit doldurulur tıka basa. *Kısmet Büfesi* adlı kitabın aynı adlı son öyküsü, zaman açısından sanki hem dünü, hem bugünü, hem görsel zamanı hem de düşünsel zamanı birlikte yaşamaktadır, yaşatmaktadır. Üstelik bir birine bulaştırmadan ama birbirleriyle çakışa çakışa.

Akşit Göktürk, “Gece”ye yazdığı *Sunuş*’ta Karasu’nun bu kitabına açık ve seçik bir şekilde yansıyan olumsuzluk ve karşıtlık için şöyle diyor: “Yazınsal söylem düzeyinde olduğu gibi, yaşamın bütünüyle ilgili deneyimlerimizin de sarsılması, silkelenmesi, çarpıtılması söz konusu bu metinde; zaman ve uzay boyutlarının alışılmadık biçimde kullanılması yol açıyor buna en başta... Başı, sonu, kuytuları, ucu bucağı duyularla saptanamayan, ama tükenmez bir gücüllüğü, bütün ağırlığıyla taşıyan karanlık gece, ilkin bu anlamda ana simgesi oluyor anlatının”.²⁰

Karasu’nun anlatı dili, Onun ilk kitabından itibaren kendini hissettirir, gösterir. Ama bu dil, örneğin, “Gecedен Geceye Arabayı Kaçıran Adam”da pazaryerinde dolaşan yolcudan,²¹ “Kısmet Büfesi” ne gelesiye dek daha çetrefilleşmiş daha karmaşıklaşmıştır. Metinleri okuyan biri, hatta iyi bir okuyucu, bir an uzaklaşıverirse satırlardan metni tekrar yakalaması adeta olanaksızlaşır. Nerede ve ne zamanda olduğunu bilemez. Gece gündüzden sonra mı gelir? Yoksa gündüz geceyi mi izler? Karasu’nun haklı bulacağımız karamsarlığı bu soruları zamansal açıdan yanıtlamamıza olanak sağlıyor kanımca.

²⁰ Gece, İletişim Yayınları, İstanbul, 19854, s. 7.

İyiye kötüden, güzeli çirkinden, dünü bugünden ayıran zaman değil, bu zamanın, zaman basamaklarının yarattığı insan mizacıdır. İnsanın kendidir. O halde kimimiz için gece gün doğumunu yaşayabilmek için kaçınılmaz olurur. Augustinus'un dediği gibi kavranılan zamanla gerçek zaman birbirinden farklıymış anlaşılır.

“Yağmurlu Kentin Güneşçisi”²² bize gündüz vaktinin ümitlisi de yapabilir. Yaşanılanlar, yaşantılar bu neden önemli olmaktadır kanımca. Bunu da Karasu'dan öğrendim diyebilirim.

Gecenin işçilerinin duvarlara yazdığı ‘Gece Gelecek’ ifadesi ne anlama gelir acaba? Karasu şöyle diyor: Küçük gecelerin küçük sabahlarında yola düşen herkes, büyük gecenin (küçük de olsa “sabah” denecek bir sabahı hiç gelmeyecek bir gecenin) habercisi olan bu yazıları okur. Bu yazılar, kısaltılmış biçimlere de girer, teker harfe indiği bile olur. Bilinir ki, ertesi küçük gece, bir takım eller bu harfleri garip çiçeklere, bu yazıları çılgın sözcüklere dönüştürerek, tanınmaz kılacaktır.²³

Bu üç beş satır bile yaşamın, yaşantıların ve bunları içinde barındıran zamanın ne denli soyut olduğunu göstermektedir. Her soyutluk da kavrandığı, kavranabildiği biçimde gerçeğe dönüşebilmektedir; bizlerin gerçeğine, onların gerçeğine...

Hemen hemen hepimiz, kimi durumlarda zamanı yok etmeye çalışırız: Yaşamamış olmayı, yaşanmayacak olmasını isteriz. İstemek yeterlimi ki? Ne diyor Karasu, bunu yapmaya çalışırken söyleyişimizin yapısını da bozmak gerekir.²⁴ Yani anlatılanları, yaşanılanları da alt üst etmek gerekir kolaysa.

²¹ Göçmüş Kediler Bahçesi, s. 33.

²² Göçmüş Kediler Bahçesi, s. 88.

²³ Gece, A.g.e., s. 43.

²⁴ Gece, A.g.e., s. 76.

Geçmiş i albaştan kurgulamak olanaklı mı acaba? Bırakalım yeniden oluşturmayı, farklı bir şekilde bile yorumlamak gerçeği, (ister olguyu, ister yorumlamaya çalışanı temel alalım) değışti-rebilir mi? Yapıntı bir geçmiş i bizi ne denli huzurlu kılabilir, ne denli aldatabilir? Zamanla, özellikle de geçmiş i zamanla lades tutmak bizi ne denli kazançlı kılabilir?

“Örnek, şu ya da bu düşünceyle (art düşünce de olabilir), geçmiş i dediğimiz tükenmez denizin ortasından, derlenmiş i dam-lalarla yarattığımız, gerçekliğine kendimizi inandırdıktan sonra başkalarını da inandırmaya çalıştığımız bir yapıntı...”²⁵

Yine Karasu’ya özgü bir tanımlama var “Gece”de: “Hiç-olum”... Yapıntı bir zaman içinde yaşamaya kalktığımızda belki de “varolum”un tam tersi bir duruma düşülebilir. Kaçınız far-kindayız bunun?

Karasu, bu kitabında belki de “Uzun Sürmüş i Bir Günün Akşamı”nda olduğu gibi geçmiş i hesaplaşmaktadır. Ama iki farklı geçmiş i sanki. Biri bizim, kendimizin geçmiş i, diğeri baş-kalarının... Biri kurgusalıktan, yapıntıdan uzak, gerçeğin ta kendi, diğeri ise herkesin gerçek olmasına inanması istenilen bir yapıntı... Biri kendi anılarımızdan oluşuyor, diğeri başkalarının, hatta tanımadıklarımızın, bilmediklerimizin...

Birazı gerçekten, birazı yapıntıdan oluşan zaman içinde ya-şamayı sürdürmek, sürdürdüğünü sanmak ve buna başkalarının kandığına inanmak bilinçsizlik değil, beyinsizlik olsa gerek. Ya-şadığını sanan, ama aslında yaşamayan bu tipleri Karasu yıllar öncesinden bize tanıtmaktadır bu kitabında. Kitabın gelecek zamanla bağı bu noktada kendini en köre bile gösterebilmektedir. Yeter ki beyinleri olsun. Yapıntı bir zaman içinde var olma-

²⁵ Gece, A.g.e., s. 113.

ya didinenler “ölümü kurmaksızın yaşamı kurmanın olanaksızlığı”nu²⁶ bilmeyenlerdir ve bunları yaşamın gerçekliği içine sıkıştırabilmek hiç kimsenin harcı değildir.

Karasu, “Gece” adlı kitabının 88. Bölümünün hemen başında zamanın nasıl anlamlı kılınabileceğini, dün ile bugünün birleşkesinin nasıl yarına, yarınlara aktarılabilceğini kendine özgü anlatım biçimiyle ortaya koymaktadır. Buradan ibret almamak adeta olanaksızdır. “Gece”nin o çetrefil dili belki de bu bölümde açıklığa kavuşmaktadır kimi okuyucu için.

Bilge Karasu’yu tanıdığım günden beri değil, ama dost olduğumuz günden beri, iki kitaptan bahseder. Bunların hangisi ilki, ilkiydi, kestiremem. Belki kendi de bir türlü karar veremiyordu. Kanımca bu iki kitabı da sonlara sakladı. Neyin sonuna bilemem. Bazen bu iki kitabı birleştirip tek kitap haline getirmek istediğinden, belki böylesinin daha da doğru olacağından da söz etti kaç kez. Ama ne kurgu olarak, ne anlatı olarak içine sindiremiyor herhalde. Bir ara, Teyzesinin büyük kızı onu ziyarete gelecekti Ankara’ya. Birkaç kez yazışıp tarih saptadılar. Annesi de sağdı Bilge’nin. İkisi de çok heyecanlıydılar. Belikli pek özlemişlerdi konuklarını. O sıra harıl harıl bu iki kitaptan birini yazmaya koyuldu. Adı ya Lağımlaranası olacaktı ya da sadece Beyoğlu. İkinci kitabı için de, daha önce yazdığı notları derleyip topladı. Zaten derli topluydu. Küçük küçük notlar alıyordu peş peşe. Bir sürü sorular birikmişti o kitabı için. Onun adı da belliydi: İsabey. Herhalde konuğuyla konuşmayı, tartışmayı istediği kimi yerleri vardı anlatısının. Belki de bana öyle geldi.

Bu iki kitabı bitiremedi bir türlü. Aslında başlamamıştı bile. Dağınık, kopuk notlar, bölümler, çoğalıyor, yığılıyor ama bir

²⁶ *Gece*, A.g.c., s. 169.

düzene giremiyordu. Kimi zaman da iki kitabın metinleri arasında aktarmalar, değiştirmeler yapıyordu. Zamanı doğru değerlendirme adına, yine ara verdi bu iki kitaba. Farklı bir derlemeye girişti. Öğrencileri, eşi dostu özellikle daktilo ve bilgisayar yazılarında yardım ediyorlardı Karasu'ya.

1995 Nisan ayının ikinci haftasıydı “Narla İncire Gazel” geldi Ankara'ya. Zaman ve uzam boyutunun alt üst edildiği bir önceki kitabından, “Gece”den sonra “Narla İncire Gazel” zamanın ve ölümün en şiirsel yolla, müzikalitesi en ağır basan bir dille anlatılan yepyeni bir ‘Ders’ olarak karşımıza çıkıverdi.

Kimi metinleri yazarken okurdu bana. Bazı dostlarına böyle bir ayrıcalık tanıdığını biliyorum. Kitabı elime alınca belli bir metni aradım: Üç Tanımlık Arasöz başlığı altında verilen son tanım, III. Tanım. Yazar şöyle diyor bu metinde: “Sevi, iki kişinin bir araya gelerek tanıma, betiye sığmaz bir dünyanın yasalarını uydurup uygulamasıdır.

Sevişme bir törendir.

Yılların solduramadığı bir tören, birçok kişi için. Bunlardan biriyim. Ama sevinin yazılmazlığına yenik düştüm bunca yıl sonra. Bir geçmişi anlatmanın, bir geleceği düşlemenin ötesine geçebilmek gerekli. Anladım.

Sevi yaşanmakta olandır.

Sevi ile özgürlük birbirini azdırır, birbirini yok edebilir.

Sevinin zamanın geçişine dayanamadığını sanabiliriz. Oysa özgürlükle bağdaşmasının da, zamana dayanmasının da olanaklı olduğunu öğrenebildim sonunda. Olanaklı; yeter ki... Sevinin yaşanması ile sevişme aynı kişilerde buluşur da buluşmaz da. İki için de kişilerin birbirlerini çok iyi tanımaları gerek”.²⁷

²⁷ *Narla İncire Gazel*, s. 56.

Zamanı anlamlı kılan en temel öge, en temel tutku sevi olsa gerek. Karasu'dan aldığım derse göre sevinin, gerçek sevi olup olmadığını anlamak zamana bağlı, hem de bu zaman içinde yaşanan deneyimlere... Bunu öğrenebilmek mutlu kıldığı kadar güçlü de kılar insanı. Anlar anılar olmaya başladığı zaman yaşanmışsınız demektir. Biraz daha az moral bozucu bir ifadeyle, yaşlanıyorsunuz demektir. Karasu yaşlanmadan, yaşlanmaya fırsat bulamadan sevinin anlamını ve önemini bilen biriydi. Ama O, bildiğimiz gibi geleceği de halde yaşayabilen bir insandı. Pek çok insana, eşyaya, inanca tutum ve davranışa duyduğu sevi onu her konuda güçlü kıldı, kendine daima inanmasını sağladı. Bu da bizlere, tanıyanlarına, okuyucularına vazgeçilemez bir öğreti oldu, bir sevi oldu. Karasu'yu yitirdikten sonra iki kitabı daha buluştuk bizlerle. İlki, kendi dileği üzerine sonraya bırakılmıştı; “Altı Ay Bir Güz”.²⁸

Ölüm, ölmüşler, ölümlü geciktirmeye çalışanlar, ölenler-kalanlar ve kanser... Kitabın esas teması bu değil elbette. Ama akılda kalanlar, ya da kitabın adı geçince akla geliverenler, farkına varmaksızın bunlar oluyor. Hele böyle bir süreci, ölüme yavaş ya da hızlı gitme sürecini birlikte yaşadığın biri varsa. Hele hele, bir hastane odasında elleri avucunda iken yitiriverdiğin biri varsa başka türlü olanaksız gibi.

Bu kitap, yazarın çocukluk ile gençlik dönemlerinin gizliden gizliye bir albaştan değerlendirilmesi gibidir. Yitirilenler arkasından, yitirilmesi bir yazgı olanların önünden söylenmiş modern ağıtlar gibidir. Diğer tüm metinlerinde, tüm diyemesek de çoğu metinlerinde olan zamansal iç içelik, düşünsel çakışmalar, olgusal kesişmeler bu kitapta en aza indirgenmiş gibidir.

Narla incirin değişmeceli anlamlarına dayanılarak söylenen Gazel, Karasu'nun hem şiir hem de müzik alanındaki ustalığını

²⁸ *Altı Ay Bir Güz*, Metis Yayınları, İstanbul, 1996.

da yansıtır bizlere. *Altı Ay Bir Güz*'se yaşamın, yaşama bağlanmış zamanın gerçekçi yapısını gösterir kanımca. Kendi kendine mırıldanışının, gözleri kapalı geçmişle flört edişinin bir öykülemesidir bu kitap. "Sonun, başın, ortanın birbirine karıştığını, anlamını yitirdiğini, tersinmez zamanın boyunduruğundan kurtulduğunuzu duyduğunuz bir gün gelir".²⁹ İşte böyle bir günün aralığında derlenen, yazılan ve zamandan anılmış bir yapıttır bu kitap.

Bu iki kitap birbirinden çok farklı olsalar bile, dar zamana, bu zamanın darlığını, daraldığını tam kabul etmeden, etmek istemeden düzenlenmiş, kaleme alınmış, peş peşe gelmiş iki kitaptır. "Parmaklarım hââa kalemi tutarken..."³⁰ yazmalıyım dercesine, zamana meydan okurcasına yazılmıştır. Son ana kadar zamana baskın çıkmaya çalışarak yazılmıştır.

"Ölümü geciktirmeye çalışanlar arasına girerken her türlü korkudan arınmalı, umut değil güven kuşanmalı/Bu kapıdan içeri girenin umudunu Tanrıya bağlaması, kendini hekimlere teslim etmesi gerekir/ Korku ile umudun bir arada yönettiği bu dünyada ilk güvencinize yeniden kavuşacaksınız...".³¹ Neredeyse bir yıla yaklaşık bir geciktirme, bir zamana meydan okuma sırasında bir kitap, son kitap çıktı ortaya. İşte zamanı böylesine güzel değerlendirirdi Karasu.

1999 yılında, Metis Yayınları Bilge Karasu'nun bir kitabını daha sundu bizlere. Bu kitap yıllar yılı sözünü ettiği, bir türlü bitirmeye gönlü varmadığı iki temel metnin varolan tüm kayıtlarını da içermektedir. Kitaba, yazarın izni alınarak "Lağım-lar-anası ya da Beyoğlu" konmuştur. Daha önce de sözünü ettiğimiz İsabey'den de kimi notlar vardır.

²⁹ *Narla İncire Gazel*, s. 9.

³⁰ Ailem için imzaladığı son kitabının ithaf yazısından alınmadır.

³¹ *Altı Ay Bir Güz*, s. 31.

Bu kitap, İstanbul’u bilenler, Beyoğlu’nu iyi tanıyanlar için ayrı bir tattır, lezzettir. Hele bir de Yazarı tanıyor, onun geçmişinden, çocukluğundan, görme yoluyla, dinleme yoluyla ya da gözlem yoluyla kimi fotoğraflar edinmiş iseniz...

Son kitabı, anlatı dili bakımından Narla İncire Gazel’e benzer denebilir. Belki de son yılların yorgunluğu, halsizliği ve bezginliği onu sadece içeriye yöneltmiş, anlatı teknikleri için yaratıcılığını kullanmamıştır, kullanamamıştır.

Hiçbir yerde okuyamayacağınız, duymayacağınız, ama Karasu’nun satırlarından sonra derhal fark edebileceğiniz bir Beyoğlu anlatır bizlere. Bilinmeyen bir zaman içinde oluşmuş bulunan bir Beyoğlu. Şöyle örneklemek isterim: “Rastgele bir çukuru alıyorum. Çukurlar, dirimin de ölümün de akıp biriktiği yerlerdir diye düşünülüyorsa, yanlış. Bu garip yerde, dirimin suları tersine akar; çukurlardan doruk çizgisine, ana damara doğru tırmanır. Ölüm de öyle... Çukurlara akıp biriken, yorgun uykulardır yalnız... Ölüm, bozulmuş bir kızlıktır bu sokaklarda. Bozulduktan sonra arkası gelir. Beyoğlu sokaklarının hangisinin hangi kapısından bir tabut girmemiş, hangi taşında bir cenaze sarsılmamıştır?”³²

Çağdan çağa nice kavimin geçtiği bu semtin böylesine bir yüzü olduğu olabileceği hangi gezginin aklına gelebilir ki? Beyoğlu’nu eğlence merkezi, alışveriş bölgesi olarak düşünenler, gençliklerinde gezmedikleri kıyısı bucağı kalmadığını özene özene anlatanlar, böyle bir Beyoğlu’nu nasıl akıllarından geçirebilirler? Beyoğlu zamandan, geçmişinden arınık düşünülemez. Beyoğlu o geçmişin verdiği kimi utançtan arınık nakledilemez.

Karasu, belli bir çevresi (hatta dost çevresi de diyebiliriz) dışında sadece kitaplarıyla, yani bir yazar olarak bilinmek isterdi.

³² *Lağımın Anası ya da Beyoğlu*, s. 16.

Onun için de ne ailesinden, ne de kendinden, kendi çocukluğundan söz ederdi doğrudan doğruya. Bu bağlamda da Beyoğlu bir ayrıcalık taşır: Hiç değinmediklerini sıkıştırırverir iki virgül arasına, en yakınlarıyla olan ilişkilerini, belli bir zaman aralığında bizlere fısıldayır.

Beyoğlu sokaklarının birinde yine bir ev dağılmaktadır: Ölen teyzesinin evi. Tüm çocukluğunu, hatta gençliğini birlikte yaşadığı, iyi günde, kötü günde beraber olduğu teyzesinin ve kızlarının evi...

“Yaşamımda belki de ilk kezdir bir fotoğrafını saklamak istiyorum bir ölünün. Hem de o gençlik *fotoğrafını, eniştemle birlikte, dünyaya çekinmesiz bakanını. Enişteme o yılların yakışıklı erkeğine yakıştırılan pozu verdimişler.* Teyzem kutuya dik dik bakmış.

O fotoğraf kızlarına kalacak.

Belki de ilk kezdir, odasında durmuş, kullandığını gördüğüm, taş aynasında saçını, şapkasını, örtüsünü düzelttiğini seyrettiğim bir konsol evimde dursun istiyorum. Dağıtılan evin bir parçası bende kalsın diyorum. ‘İyi’, diyor teyzemin kızı , ‘Evimizin bir parçası olsun kalır. Size geldiğimde görür, evimi anımsarım’”.³³

Önce günler vardır. Sonra haftalar, yıllar... Daha sonra bu zaman süreçleri bir konsol olup çıkarılır. Yıllar yılı, anıların, hatıraların bir simgesi olur. Bu konsolun Ankara’ya gelişini, odaya yerleştirilişini gün gibi hatırlıyorum. Sonra bu konsolun Bilge’nin dileğiyle bir öğrencisine armağan edilişini ve o evden çıkarılışını ve Bilge’nin bu aktarımı seyredişini anımsıyorum. O konsol bir yaşamışlığın öyküsüydü; bir Beyoğlu öyküsüydü.

Karasu vaktinin arta kalanını anılarla ve dolayısıyla geçmişiy-le iç içe yaşamaktan mutluluk duyar olmuştu.

³³ A.g.e., s. 33.

“Geçiciliğin, geçip gidiciliğin farkına varmak

Yani yüzlerin kırışmasını, kitapların sararıp kararmasını, birkaç yıl içerisinde bir sokağın, bir semtin altının üstüne gelmesini yaşıyor gibi, farkına varmak. Aynı zamanda, geleceğin de farkına varmak değil midir? Yani günün, başkalığın, bizsizliğin, belki de umudun farkına varmak değil midir?”³⁴

Bu, hüznün mü yoksa gerçekçiliğin mi bir yansımasıdır? Belki de Yazarın aklından hiçbir zaman silemediği, atamadığı insanların, olayların, olguların zamanla hesaplaşmasıdır. Geleceğin farkına varmak, tüm direnmelere, karşı koymalara karşı ölüme yol almayı fark etmek midir acaba? Bunu bilmek için Bilge olmak gerekir herhalde.

Karasu, her şeyi doğru dürüst, temelinden, kökünden bilmek, öğrenmek isterdi. Üşenmez, gıcır gıcır sorar, sorgulardı. Bu sorgulamasına ölüm de dahildi. Kimden, nasıl öğrenebilirdi ki... Galiba son bulduğu yol, eskileri, eskilerin, eskimışlerin ölümlerini zihninde yaşatmak oldu. Geçmiş zaman, şimdiki zamanın üzerine katlanıverdi. Nineler, teyzeler, ağabeyler, anası, konusu komşusu tek tek günün, gününün tarafları oluverdi. Artık yarın yok gibiydi. Dünü, eskiyi böyle sorgulamak Karasu’da alışageldiğimiz bir yol, bir yöntem değildi aslında. Ama zaman, iyice soyutlanmış bir insanla, örneğin İsabey’le özdeşleşmişti. Bu yolla ölümü de keşfetmeye çalışıyordu sanki. Artık kaçmıyordu ondan Onu ertelemeye bile üşeniyordu.

Zamandan uzak, zamandan arınık bir dünya içindeydi; anılarının dünyası.

Geçici bir iyilik döneminin saltanatını sürerken ne bitecek diye karamsarlık duydu, ne de hiç bitmeyecek diye bir umudu

³⁴ A.g.e., s. 40.

yaşadı. Sadece anı değerlendirdi. “...yaşlı bir insanın güneşli havaya karşısında duyduğu sevinç, mutluluk, hiçbir zaman yalan değildir, hiçbir zaman oyalama siyaseti değildir.³⁵ İşte Bilge Karasu bu dönemi yaşamaktadır. “Anılar, belli bir düzenin sağladığı anlamları taşıyabilir ancak. Notalar gibi: Anahtarı yazılmadıkça birtakım benekler olarak kalan...”³⁶

Bu anahtarı yazmak acaba yazara mı düşer? Kapalı bir metin okuyucunun işini daha mı kolaylaştırır. Belki... Ama bunca kitabın arkasından Karasu’un bunu yeğlediğini söylemek oldukça zor bence. Anılar kime ait ise anahtarı da sadece onundur, ondadır. Okuyucu kendi anılarına dayanarak deşifre edebilir olsa olsa.

Yaş ilerledikçe, zaman kendi üzerine katlandıkça ölüm bir başka anlamda, bir başka yoğunlukta çıkıveriyor insanın karşısına. İşte, belki de Beyoğlu zamanını anlayabilmek için, hem de hiç anahtar verilmeksizin anlayabilmek için böyle bir yaşa ulaşmak gerekiyor. Kendine has bir erdem sahibi olmak gerekiyor.

Narla İncire Gazel, Altı Ay Bir Güz ve nihayet Lağımlaranası ya da Beyoğlu, her şeyi yaşarken temizleme yönteminin bir sonucu, anılarının da temizlenmesidir bence... Temizlik işlemine ayıracak zamanı var mıydı, yok muydu, varsa ne kadar vardı kim bilebilir? Ama bildiği bir şey vardı: Dostluklarına karar verdiği öyle insanlar edinmişti ki peşi sıra hiçbir şeyi temizlemeden, Onun adına temizlemeden bırakmazlardı. İyisi mi O, zamanını anılarını aklamakta kullansın. Galiba öyle yaptı.

Bilge Karasu, bizlere bıraktığı bunca metinle zaman sorununu çözümlemiş olmaktadır, zamanın ötesine geçebilmektedir kanımca.

³⁵ A.g.e., s. 107.

³⁶ A.g.e., s. 132.

ÜTOPYA SANAT DİZİSİ'nden

MODERNDEN POSTMODERNE SANAT

MEHMET YILMAZ

536 sayfa

SANATIN GÜNCELİ GÜNCELİN SANATI

Hazırlayan: MEHMET YILMAZ

428 sayfa

SANATÇILARI OKUMAK ya da POSTMODERN SÖYLEŞİLER

MEHMET YILMAZ

389 sayfa

SANATIN FELSEFESİ, FELSEFENİN SANATI

Hazırlayan: MEHMET YILMAZ

364 sayfa

SANATIN FELSEFESİ –Çağdaş Bir Giriş

NOËL CARROL

396

SANAT SÖZLÜĞÜ

N. KESER

429 sayfa

SANAT ve EĞİTİM

İNCİ SAN

160 sayfa

SANAT EĞİTİMİ KURAMLARI

İNCİ SAN

220 sayfa

SANAT, TASARIM ve GÖRSEL KÜLTÜR

MALCOLM BARNARD

263 sayfa

SANATIN SOSYAL SINIRLARI

M. DEMET ULUSOY

188 sayfa

KİÇ VE PLASTİK SANATLAR ÜZERİNE

F. GONCA İLBEYİ DEMİR

188 sayfa

PİCASSO KONUŞUYOR

Derleyen: DORE ASHTON

192 sayfa

HALİL AKDENİZ: SİMGELER VE AKDENİZ'İN KAVRAMSAL DÜNYASI

ÖZKAN EROĞLU

147 sayfa

ÜTOPYA'da- SITKI M. ERİNÇ KİTAPLARI

RESMİN ELEŞTİRLİSİ ÜZERİNE

SITKI M. ERİNÇ

120 sayfa

SANAT PSİKOLOJİSİNE GİRİŞ

SITKI M. ERİNÇ

168 sayfa

KÜLTÜR SANAT - SANAT KÜLTÜR

SITKI M. ERİNÇ

184 sayfa

SANATIN BOYUTLARI

SITKI M. ERİNÇ

280 sayfa

TOPLUM VE İNSAN

SITKI M. ERİNÇ

192 sayfa

SANAT SOSYOLOJİSİNE GİRİŞ

SITKI M. ERİNÇ

144 sayfa

Çevreyi, çevremizdekileri övmek ya da yermek için değil, kendimizi önce doğru tanımak, sonra da aşmak için sanat kaçınılmazdır.

Beğenilerimizin bizi, kişiliğimizi en açık ve seçik ortaya koyan yönümüzü oluşturduğunu fark ettiğimizde sanatı bir başka boyutuyla da öğrenmemiz gerektiğinin bilincine varabiliriz.

Sanatı kavramadan, tüm boyutlarıyla yakalayamadan kendimiz olmayız, kişilik kazanamayız diye düşünüyorum.

Bu kitap, önce kendimi bulmak ve sınamak için, sonra da bu niyette olanlara belki bir katkısı olur diye hazırlandı.



ISBN 9786055580513



9 786055 580513