

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>

SANATIN SUÇ ORTAKLIKLARI

Emre Zeytinoğlu



belge
yayınları

ALİ AKAY'IN
SUNUSUYLA

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

C O N A T U S

COINTEGRATING

Emre Zeytinoglu

SAMANTHA SUĞ ORTAKLIĞI



Ücretsiz

Emre Zeytinoğlu (1955, İstanbul) 1980 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Seramik Bölümü'nden mezun oldu. 1986 yılından itibaren sergi açıyor. 1988'den bu yana da farklı dergilerde ve çok yazarlı kitaplarda sanat konusunda makaleler yayımlıyor. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde "Sanat, Kuram ve Eleştiri", "Sanat ve Tasarım Kültürü" ve "İdeolojik Metinler ve Sanat", Marmara Üniversitesi'nde "Sanat Kuramları Üzerine", "Küreselleşme ve Sanat" ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nde de "Çağdaş Sanat" adlı dersleri veriyor. Çeşitli televizyon kanalları için belgeseller yapıyor.

Kitaplarından bazıları şunlardır:

Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu (Ali Akay ile, Bağlam Yay. 1994 / Minör Yay. 2013).

Kavramın Sınırlarında (Ali Akay ile, Bağlam Yay. 1998)

Sanatın Suç Ortaklıkları (Bağlam Yay. 2003),

Uyku Tulumunda Spor (Telos Yay. 2004),

Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar (Bağlam Yay. 2008),

Bir Boşluğa İşaret Bırakmak / Mesafe ve Temas (Baksı Vakfı Yay. 2013),

İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat (Ayrıntı Yay. 2014),

BELGE YAYINLARI: 816

Conatus Dizisi: 04

SANATIN SUÇ ORTAKLIKLARI

Emre Zeytinoğlu

Conatus Yayın Yönetmeni | Hikmet Akyüz

Yayına Hazırlayan | Mehmet Ali Varış

Kapak Tasarım | Arif Yalçın

Birinci Baskı | Bağlam Yayınları, 2003

İkinci Baskı | Ağustos 2016

İsbn: 978-975-344-730-0

İç/Kapak Baskı-Cilt | Kayhan Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.

Bakır ve Pirinç Sanayicileri Sitesi, Orkide Cad. No: 9, Zemin Kat

Haramidere-Beylikdüzü / İstanbul 0 (212) 875 48 86

Sertifika No: 12156

©

BELGE ULUSLARARASI YAYINCILIK TİC. LTD. ŞTİ

Cema! Nadir Sokak, Büyük Milas Han, No: 24-227

D. 121-130, 34112 Cağaloğlu-Fatih / İstanbul

Tel: 0 (212) 517 44 53

E-mail: belgeyayinlari@gmail. com

www.belgeyayinlari.com.tr

Sertifika No: 11206

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

EMRE ZEYTİNOĞLU

SANATIN SUÇ ORTAKLIKLARI



belge
yayınları

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

İ Ç İ N D E K İ L E R

Sunuş / Ali Akay	7
Önsöz	17
Yeniden Basım İçin Not	21
Kayıtlara Geçmiş Kentler	23
Sanatta Minimalliğin Ötesi ve Metastaz	29
Baudrillard'ın Sakladığı Yönleriyle Hipermarket Kenti ve Trans-Estetik	37
Simülasyon Alanındaki Estetik	47
“Puzzle” Resminde Ne Görmek İstiyoruz?	61
Hangi Ütopyadan Söz Ediyoruz?	73
Farklılıklar Kenti ve Farklılıklar Sanatı	78
“Merkez”den “Çevre”ye Bakan Medya ve “Karşılıksız İyilik”	89
Hangi Sınır ve Hangi “Öteki”?	103
“Öteki”nin İntiharı ve Hakkında Düzenlenen Sahte Ölüm Raporu	115
Urbs, Civitas ve Farklılıklar	120
Minör Olanı, Majör Olan İle Karşılaştırmanın Olanaksızlığı	137
“Suçluluk” ve “Suç”tan Arınma	166
Sonuç (ya da Başlangıç) Olarak Yine Aynı Soru: O Halde Hangi Kent?	185

SUNUŞ

Emre Zeytinoğlu, uzun zamandan beri Türkiye’de sanatı yaptığı kadar sanat üzerine düşünen, sanat tarihi, felsefe ve sosyoloji alanlarındaki sanatsal verileri, bu dalların verileriyle birleştirerek akıllı yorumlar yapan bir sanatçı. Resmi yaparken aynı zamanda sanat yapma pratiklerinin teknik olmaktan çok pratik verilerini ve sosyal alandaki alımlanışlarını siyasi olarak inceleyen birisi. Kendi dalı olmamasına rağmen bütün bu alanlarda uzun yıllardan beri çalışan, yazan, üreten bir düşünür. Beraber çalışmalarımız oldu 1990’lı yıllarda, birçok sergi yaptık beraber. Her zaman sorular sordu ve düşündü, bütün çalışmalarında. Sanat onun için sadece pratik edilecek bir alan değildi. Düşünülecek, okunacak, tartışmalarının üzerine sorular sorulacak bir alandı aynı zamanda. Hâlâ bu tavrını sürdürmekte.

2000’li yıllara geldiğimizde Emre Zeytinoğlu daha çok sanat ile sosyal bilimler arasındaki mesafeyi katetmeye başladı. Bu mesafe üzerindeki yollarda okumalar yaptı. Sanatı sadece kendi terimleriyle ve sanat tarihiyle değil, sermaye ile ilişkisinde, piyasa ile dansında, düşünce ile girdiği zorunlu ilişkilerinde ele almaya çalıştı durdu. Düşüncenin yapılan-
dan daha ilginç olduğu üzerine olan bakışı belki de kavramsal sanata olan yakınlığıyla da alakalıydı. Yapısalcılık ve

yapısalcılık-sonrası tartışmaların içinden geçerek sanatı ele aldı ve Marksizm ile ilişkisi üzerine düşündü sanatı.

Sanatın Suç Ortakları adlı kitabında Emre Zeytinoğlu, sanat teorisi ve sosyoloji arasındaki metinlerde gezinerek, düşünmekte ve bizi düşünmeye çağırmakta. Eserlerin üzerine konuşmak yerine estetik ve estetiksizleşme kavramları üzerinde dönerek, 20. yüzyıl sonu düşüncesinin tartışmaları üzerinde durmakta. 1980’li yıllardan 2000’li yıllara gelirken kaleme aldığı metinlerdeki düşüncelerin Emre Zeytinoğlu’nun ilgi odağı olduğu gözükmemekte. Soruları açıp açıp şerhler düşmekte. Sosyolojinin ışığında sanat teorisini düşünmekte.

1980’li yıllardan itibaren içinde olduğu Türkiye’deki sanat dünyası ortamında düşündüğü sanat ve estetik kavramlarının ne anlama gelmekte olduğu üzerine geliştirdiği argümanları, eski Grek medeniyeti, Marx’ın üretim biçimleri üzerindeki tarihselci bakışıyla birlikte bizden uzaklaşmakta sanki; ama nereye kadar mümkün olabilecektir bu söz konusu uzaklaşma? Aziz Augustinus dönemindeki ideal “Tanrı Kent” ile megalopollerimiz aynı algı düzeyinde olabilir mi hiç? Bir yandan evet, ama diğer yandan tarihin ilerleyen ve bir öncesi ve bir de sonrası olduğuna dair geliştirilen bu anlayış modernliğimizin de kurucusu değil mi? Hatta günümüz zaman anlayışının içinde durmakta değil midir hâlâ? Bugün nekahet evresine nasıl varabileceğiz? Bir anlamda, geri kalan saatlerle ileri giden saatler arasındaki hata sayesinde büyük buluşu gerçekleştiren Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ndeki kahramanın deyişiyle, yeni buluş zamanı nasıl ayarlamaktadır? Modern zamanlar ile asri zamanlar arasında ayırım yapmak mümkün müdür bugün hâlâ? Zeytinoğlu’nun sorduğu soruya bakarsak, sanatsal olmaktan çok antropolojik olarak sanatta ilgilendiğini söylemiş olan

Baudrillard'ın trans-estetik kenti ile Pausanias'ın kenti masal kentleriye, burada gerçek acaba gerçekten daha gerçek, bir hiper-gerçek olarak mı durmaktadır? Baudrillard'ın hipermarket kenti simülakr bir kent olarak gerçekten daha gerçek bir kent olarak durmakta değil midir? Belki de ancak, Baudrillard'ın bahsettiği kentin merkezi olan hipermarketler ve IKEA'lar öncelikle var olup, açılıp, tanındıktan sonra bazı kitapların anlaşılması mümkün olacaktır. Bugün AVM diye adlandırılan ve kentin merkezi olduğu ileri sürülen inşaatların çoğalmasa artık bize "tüketim toplumu" kavramının ne olduğunu biktırma derecesinde göstermekte. Baudrillard da bunu vurgulamaktaydı zaten. Sanatın sıradanlığın bir parçası olduğunu söylerken siyasi olarak bakmaktaydı sanata. Kendisine ait olan bu kavramın yerini trans-estetik bir bakışın yanılsatıcı (*illusion*) gücü yerine aldatıcı (*collusion*) gücü almaktadır artık. Baudrillard pornografi ve sanat arasında bir paralellik kurarak bunları siyasetle birleştirmekteydi. 1996 yılında *Libération* gazetesinde yayımlanan bu makale çok gürültü koparmıştı. Orjiden sonra sanatta ve de pornoda yanılsatıcı bir güç kalmamış olduğunu ve bu nedenle de artık trans-estetik dönemine girilmiş olduğunu ileri sürmekteydi. Arzunun yanılsamasının ortadan kalkması gibi sanatlarda da yanılsama arzusu yok olmuştur. Bu her ne kadar sorunlu bir cümle olsa bile (çünkü sanatın bir yanılsama olduğu tezine yaslanmaktadır) döneme ait bir saptama olarak öznel bir tavır içermektedir. Baudrillard sanata sanat olarak değil, antropoloji olarak bakmayı tercih ettiğini ileri sürmekteydi. Arzunun yanılsamasıyla değil, imajların hiper-gerçekliğiyle ilgilendiğini söylemekteydi; çünkü sanatta her şeyin estetik bir sıradanlığa dönüşmüş olduğunu varsaymaktaydı. Baudrillard, sanat değil de antropoloji olarak bakmaya başladığı zaman sanata, o zaman sanatın bir komplosu olduğu iddiasını

ileri sürmek durumunda kalmaktaydı; çünkü sanatçılar uzun zamandan beri sıradan hayatı göstermek durumundaydılar, tıpkı sosyolojinin “gündelik hayatı” ele almakta olduğu gibi. Jean Baudrillard, burada sanki, asistanlığını da yaptığı hocası Henri Lefebvre’in gündelik hayat üzerine olan çalışmalarını da, Michel de Certeau’nun “Yapma Biçimleri” adlı gündelik hayat araştırmalarını da unutmuş gibiydi. Başka toplumların ideoloji komedisi oynaması gibi Batı toplumlarının da sanat komedisi oynadıklarını ileri sürmekle biraz ileri mi gitmişti? Michel Houellebecq de *Harita ve Toprak* (2010) adlı romanında Baudrillard’inkine benzer bir şekilde, sanatın “piyasa değerinden” ve “ideolojik değerinden” başka bir şeye sahip olamadığı tezini ileri sürmüştü; ancak 2016 yılında kendisinin işlerinin Manifesta’da sergilenmesi ve bu yıl yine Paris’te Palais de Tokyo’da sergiye katılması sanatın komplosunun bittiğini mi, yoksa yazarın kendi pozisyonlarının değişime uğradığını mı bize göstermektedir? Veya Baudrillard, 1955’te yayımlanmış bir yazısında Simone de Beauvoir’ın, Mallarmé ve Rimbaud’nun burjuvaziye karşı mücadelelerinin, burjuvazi tarafından kendi özgürlüğünü ve özgür ortamını göstermek için kabul edilip, burjuvazinin kendi içine çekildiği tespitini yaptığını unutmuş mudur? Baudrillard da burjuvazi kelimesini kullanmamaktadır, ama o anlama gelen piyasanın egemenliği burjuvazinin yerini kelime olarak almıştır. Yani Beauvoir’ın 1955’te şiir için yazdıklarını bu sefer Baudrillard çağdaş sanatlar için yazmakta değil midir? Burjuvazi, eğer devrimi kendi tarafında görmekteyse, o halde piyasa nerede görmektedir? Devrim kelimesinin günümüzde aldığı anlamla açıklanabilecek bir durum mudur? Bir zamanlar burjuvaziyi yıkmak için kurulan şiirler bu sefer Beauvoir döneminde şiirin kendi yıkımını anlatmaktayken, çağdaş sanatlar da burjuvaziye karşı komünist devrimci avant-garde’in uzun

süren etkisini Baudrillard'ın metnini yazdığı dönemlerde mi kaybetmiştir? Bütün bunların Türkiye'deki yansımalarını nasıl ele almak gerekecek? 1960'lı yılların Marksist-varoluşçu etkileri 2000'li yıllardaki post-yapısalcı veya post-modern etkilerde mi aranacak? Yoksa hepsi zamanlar boyunca benzer şeyleri mi söyleyip durdular, ayrı ayı perspektiflerden ve başka düşünürlerin ağzından? Bu sorular, bugün güncel sanat açısından da sorulacak sorular ve Emre Zeytinoğlu bu açıdan Türkiye'deki durum içinde sorularını sormakta, her ne kadar değişik, ne olduğu tam belli olmayan bir kavram olan "Batı" diye adlandırılan metinlerine bakmakta olsa bile.

Yukarıdaki tartışmalarda, Emre Zeytinoğlu, bir yerdeki olgunun çevirisinin başka yerdeki olguda anlaşılması için, insanların o olgunun gerçeklerini algılayabilmeleri için olgunun varlığının ve gerçeğinin insanların gözlerinin önünde belirgin bir vaziyette durması gerektiği fikrinden yola çıkarak mı düşünmektedir? Eğer tüketimi tetikleyen koşullar daha oluşmamışsa o zaman "tüketim toplumu" adındaki bir kavramı anlamak mümkün olabilecek midir? Yoksa bu bir kavram olarak kalacak ve bir anlamda anlaşılabilirliği kalmayacak mıdır?

Hegel "güzel" kavramı üzerine düşünmekteyken Estetik adlı kitabının ilk cildinde bize bir kavram sunmaktadır: "Connaissanceurisme." Bir beğeni yargısına varmak için kullandığı bu kavram "insana seslenmektedir." Sanat insanın duyularına seslenen bir şeydir. O bakımdan duyulan bir şeydir sanat. Duyulan bir maddeye bağlı olarak yapılabilecektir. İnsan güzel duygular vermek üzere yapılan eyleme sanat adı verilmesi gerekecektir bu bakımdan 19. yüzyılın başındaki sanat anlayışında: "Hoş duygular". Yani insanın kendi doğasına uygun olan duyuların hoşluğu sanatın başarısını sağlayacak olan harekettir. Bu anlamda, Hegel'e göre, sanatı incelemek için yapılması gereken şey "sanatın hoş/harika/taşıdığı duygulara

uygun duyguları yaratmaktır.” O zaman hipermarketler bize nasıl bir duygu vermektedir? Burada belki de Hegel’in ikinci bir kavramına yaslanmak yerinde olacaktır. Eğer güzel duygular ve güzellikler insanın doğasına uygun bir şekilde verilmek yerine başka duygular verilmekteyse ve bu duygulara örnek olarak acıma ve korkma duyguları sunulmaktaysa bu anlamda, şimdi nasıl düşünebileceğimiz sanatın ne olduğunu? Acıma ve korkma duyguları da aynı güzellik gibi sanatın bize hatırlatmakta olduğu duygular arasındadır. Daha Adorno’nun bahsettiği “temerküz kampları” içinde değiliz belki, ama bir anlamda Terör yılları arkasından gelen bir zaman birimi içindeyiz. Fransız İhtilali hayranı olan Hegel’in “Fransız devlet terörü” için düşündüğü felsefi sav ölümlülüktür. Varlık ölüm sayesinde vardır. Daha doğrusu ölüme giden bir yol insanı özgürlüğe götürecek olan yol olarak durmaktadır. Burada artık estetik ve acıma ve korku sanatın bire bir duygu taşıyıcıları olarak durmakta değil midir? Korkunun veya acımanın hoş bir duygu olduğunu söylemek mümkün olacak mıdır? Hegel burada herkes gibi düşünmekte: hayır bunlar hoş duygular olamazlar. O halde insanların bu gibi duygulardan aldıkları tatmin nasıl bir duyguya yol açmaktadır? Tatmin duygusu bir duygu olarak acıyı nasıl hoş gibi düşünebilmektedir? Hegel’e göre bu duygunun bir sanat duygusu olarak anlaşılmasının dönemi Mendelsshon dönemine kadar gitmektedir; onun yazılarında bunu bulmanın mümkün olduğunu düşünmekte Hegel. O halde, “bugünün bütün felaketlerinin üzerine bir sanat yapmak mümkün müdür?” sorusu Adorno’nun “Auschwitz’den sonra sanat yapılabilir mi veya şiir yazılabilir mi?” sorusunun sonrasında değil de öncesinde sorulmuş bir soru olarak durmakta, sanata dair olan modernlik estetik tarihimizde. Bu Hegel’in Mendelsshon’a kadar götürdüğü bir sorudur. Eğer sanat bir tine hitap etmekteyse ve güzel de bu

anlamda estetik duygusu olarak tin ile ilişkilendirilmekteyse, o halde tinin belirsiz, karanlık ve hatta tekinsiz bir duygu bölgesine sahip olduğunu unutmamak gerekecektir. Hangi form bu bölgenin temsilini bize verecektir? Bu soru anlamlı olarak durmaktadır. Buna verilebilecek cevabın ise “öznel bir cevap” olacağını vurgulayarak Hegel’e tekrar yönlendirir bizi. Gerçek olan şeylere ait farklarla ilintili olmayan tamamen soyut olan akıl için bu duygular arasındaki öznel farklar sorunun cevabı olarak durmaktadır. Ancak, burada yukarıdaki bir noktaya daha değinmek ve onu hatırlamak ilginç olacaktır. Eğer bu duygular gerçek şeylere ait olarak durmak yerine tine ait olan duygular ise, o zaman gerçek ile estetik arasında kurulan modern denklem bize ne verebilecektir? Korku için bize tehdit edici gelen bir Varlığın yaklaşmasıysa eğer, o zaman korku duygusunu tatmaya başlayacak sürece girmişizdir demek. Bu varlığın bize doğru gelmesi ve bizi tehdit etmesi sürecinde korku duygusunu bize verecek bir duygusal eser çıkıyorsa karşımıza, o halde korku duygusunu bize sunacak bir şeyle karşı karşıya geldiğimizde bu duyguyu bize hissettirecek eser karşımıza yerleşmiş demektir. O halde gerçek şeyle ilgili olmamasına rağmen gerçek bir varlığın bize doğru gelişinin sayesinde tehdidi hissedenler olarak bizler bu duygumuzu bize versek bir eseri anlamaya başlayabiliriz. Yıkım sürecinin başlangıcı bize doğru gelen tehdidin duyarlılığını açmaya başlamıştır. Hegel burada ikili bir süreci görmekte ve yazmaktadır: bir çıkar vardır ve buna karşı bunu reddeden bir tehdit vardır. Bu ikisinin yan yana gelmesi ve birisinin diğerini reddetmesi sayesinde bu söz konusu duygu bizim duygumuz haline gelmektedir. Acıma, öfke, korku gibi duygular hoş duygular değildir, ama duygularımızın parçası olabilmektedirler. Bunların hepsi içimizde soyutlanmış bir şekilde mevcut olmaktadır. 2016

yılında Jeremy Deller'in 1914-18 savaşı için yapmış olduğu performans takviye için 1916 Temmuz'unun başında giden askerlerin 100. yılında, gittiklerinin ertesi günü ölen askerler için yaptığı çalışma örnek olarak gösterilebilir. Bu acının ve öfkenin gösterilmesidir. Bir anlamda bu, duygulara yönelik olarak gösterilmektedir, ancak duyguları tetiklemek üzere, onları hareketlendirmek üzere yapılan bir performatif eylem sanatıdır. Her bir asker bir gün sonra ölmüştür; ve her biri İngiltere sokaklarında o kendi dönemlerine ait asker elbiseleriyle yollarda dolaştırılmaktadırlar: "*We are here*" adlı bu çalışma duygulara hitap etmektedir ve aynı zamanda da evrensel bir bakışı içinde taşımaktadır (özneldir ve herkese ait olarak da nesneldir); çünkü sadece İngiltere'de akrabaları kalan askerler için değil, dünyadaki savaşlara karşı ölüleri yaşatmak için yapılan yerel bir performans evrenselliğe işaret etmektedir.

Yukarıdaki güncel örnekten sonra dönüp Hegel'e baktığımızda, bu filozofa göre, duygunun her türlü formu kendi içeriğine sahip olmaktadır. Bu duygu ise öznel bir duygu olamaya devam etmektedir. Soyutlukların içinde görünür hale gelmeye başlayan somut bir şeydir bu nesne. Sanat eseri bu nesne olarak karşımıza dikilmekte, bize ve tine hissettirmekte ve anlaşılabilirleşmektedir. Duygu özneldir ama eser bu dikilmiş haliyle evrensel ve nesnel bir niteliğe bürünür bir nesne olmaktadır. Karşımda bulunan esere bakarken onu temas ederken ve bakarak düşünür, tefekkür ederken, kendimi unutacak kadar onun içine girerek içinde kaybolmalıyım. Evrenselliği eserin içine çekmesinden gelecektir. Duyguların kişiye ait olarak tikel duygular olmasına rağmen insanların duyacakları ortak duygulara hitap etmesi eseri evrensel kılacaktır. Tine giden yol eserden bu anlamda geçecektir. Tıpkı bir din gibi sanat eseri evrensel duyguları harekete sokan,

bizlerin tikel duygularını ona bakarken unutturan bir nesne olarak eserleşmektedir. Kendi duygularımızla birlikte eseri incelememize rağmen bu duygulardan ortaklık çıkaran şey evrensele ait olarak durmaktadır. Bu, belki de hoş olmayan bir tefekkür olacaktır, eğer acıma ve korku veya öfke duygularımızı harekete geçiren bunlarsa. Bütün bunların tin tarafından algılanması için ise bir başka aracı gerekmektedir. Bu aracı insanın içinde zaten var olan, doğuştan olan güdü gibi bir şey değildir. Bunun gerçekleşmesi için bir şeylerin bizi forme etmesi gerekmektedir. Her baktığımızı anlamak bu anlamda mümkün gözükmemektedir. Forme olduğumuz zaman ise beğeni kavramı ortaya çıkacaktır. Hoş gelen ve güzel gelen veya iten bir beğeni yargısı bu sayede ortaya çıkmaktadır. Güzel veya korku duygusu için bu duygunun forme edilmesi lazımdır. Bu sayede güzeli nerede olursa olsun görebilmek mümkün hale gelmeye başlayacaktır. Güzel sanatlar o halde bu beğeni yargısının forme edilmesiyle mümkün olmaktadır. O zaman “*connaissance*” derecesine varmaya başlar insan Hegel’e göre. Her nerede bu duygu vardır ve biz o duyguyu tetikleyenleri görmeye ve anlamaya başlarız; o halde tanımaya başlayan bir duygumuz forme olmuş demektir. Oluşturmuştur artık o halde beğeni duygumuz. Beğeni insanı artık tanıma-bilme (*connaissance*) sayesinde beğeni insanı olmaya başlar.

Hegel’e dönerek baktığımız estetik duygusu, belki, 19.yüzyıl başına ait olarak felsefenin bir bakışı olarak durmaktadır; sosyoloji ve tarih aynı şekilde bakacaktır buna her ne kadar ayrı ve bazen de sonra gelen disiplinler olarak gözükseler bile. Emre Zeytinoglu’nun tartışmaları (devrimci sanat, sanatın devrimciliği, hiper-market sanatı, sanat teorilerinin komplosu, Marksist sanat bakışı, ideoloji, metalaşma, sanatın toplumsallığı ve ütopyası, oryantalizm, sanat ve

sermaye ilişkileri, sanatın özerkliği ve bilhassa tartışmanın ana alanı olan “öteki” kavramı) bizi bu alana doğru taşıyan ve modern dönemler ve post-modern dönemlere ait tartışmaları hatırlatmakta. Bugün geldiğimiz noktada içinde yaşadığımız döneme geri bir bakış atmakta olduğumuz zaman, conaaisseurisme olarak adlandırılan bir bakışa sahip olup olmadığımızı estetik teorisi açısından ele alırsak eğer, bir adım daha atmış olmaz mıyız, geriye doğru atılan bir adım olmuş olsa bile bu adım? Ne de olsa “nekahet döneminde” olmaya bazen ihtiyaç duyulmaz mı? Hasta medeniyetimizin ve sanat duyarlılığımızın bazen ihtiyacı olan “yanlış adımlar” değil midir? O zaman mı suç ortaklığının ötesine geçilebilir?

Ali Akay

ÖNSÖZ

Theodor Adorno'nun da özellikle vurguladığı üzere, tarih kavramı tüm bağlamlarıyla acı ve zulümle yüklüdür. Bu acı ve zulümdür ki aynı tarihin “öteki”ler tarafından paylaşıldığı ve bu paylaşma sırasında da haklı çıkmak mücadelesinin sertleştiği bir süreci başlatıyor. Ancak elbette bu “kendiliğindenlik” taşıyan bir süreç değildir. Haklı çıkmak mücadelesinin gerekçelerini ve karşı-gerekçelerini kurgulamak üzere ortaya çıkan tarih yazıcılarının ellerinde sayısız araç bulunuyor. Toplumsal yargıların kurgulanması ve önyargıların icat edilmesi, bu araçların devreye girmesini gerektirecek bir alan yaratıyor: Kimin tarihini yazıyoruz ve bu yazdığımız tarihin, “öteki”nin tarihi ile çakıştığı ya da ayrıldığı yerler hangi noktalarda karşımıza çıkıyor?

Bu ayrı noktaların saptanmasının, türlü araçlar yardımı ile meşrulaştırılan bilgilerin desteğini almış bir tarih kavramı açısından olanağı yoktur. Bu yüzden kimi uzlaşılan yöntemler (üzerinde görüş birliği sağlanmış bir “üst üste koyma”dır belki bu) doğrultusunda ele alman tarih parçacıkları dışında o tarih, hep bir mücadele alanı halinde karşımıza çıkacaktır.

Tartışmalar nereye ulaşırsa ulaşınsın ve hangi niyeti taşırsa taşınsın, tarih oluşturmak eylemi ile pratik yaşam ayrı kanallardan akıp duruyorlar. “Öteki”ler arasında da kimsenin çizgilerini

önce zayıflatmak ve sonra da tümüyle ortadan kaldırmak için bir seferberlik başlatmış gibi görünen yeni dünya sistemi, düşünsel boyutuyla hayli güçlü (dahası, şaşırtıcı) ataklarda bulunuyor: Bir “empati” yöntemi benimseyen ve öneren tarihçiler, “öteki”nin oluşum süreçlerini sorgulamaya açıyor ve “barışçı” bir tarih adına “farklılık” toplumunu öne sürüyor. Ardından bunun düşünsel altyapısı kuruluyor, sosyolojisi aranıyor, ekonomisi düzenleniyor, kültürü tasarlanıyor ve sanatı damıtılıyor. Bir anlamda insanlık için “konfor alanlarının inşası” çalışmalarıdır bunlar... Ne var ki pratik yaşam da bu arada kendi çelişkilerini ve o çelişkiler içinde gizlediği tuzaklarını devreye sokmaktan geri durmuyor ve sürprizler hazırlıyor. Örneğin bir yandan “öteki”nin yok edilmesi sırasında yeni milliyetçi tavırlar, tüm projelerin altını üstüne getiriyor ve diğer yandan “öteki”nin ortadan kaldırılması süreci, yeni “öteki”lerin doğmasına neden oluyor.

Yaşamın sürprizleri arasında, sağlam bir “farklılıklar toplumu” kalesi niteliğiyle öne çıkan (çıkartılan) sanat da kararsızlıklar arasına dalmaktan ve kendi varlığı üzerine bir şüphe duymaktan kurtulamıyor. Sanat gerçekten “öteki”ler dünyası yerine yükselen (yükseltilen) bir “empati” dünyasının ürünü müdür, yoksa tasarlanmış dar bir konfor alanının dünyaya egemenlik kurma mekanizması mı? Ayrıca sanat, hangi tarih yazıcısının emri altında hareket etmektedir? Yoksa sanatın, tarih(ler) ve tarih yazıcıları-üstü bir yapısının olduğu mu söylenmelidir? Hangi seçeneğe göre karar verirsek verelim, her tür kararımızın bizi kararsızlığa düşürdüğü bir ortamın sanatı, nasıl tanımlanabilir ve anlamlandırılabilir?

“Öteki”lerin (şu ya da bu biçimde) ortadan kaldırılmış olduğu bir kader birliği alanına yerleşmiş sanat, acaba şunu mu düşünüyor: “Öteki”lerin yan yana gelişlerinden fıskıran terör, ırkçılık ve kader birliği alanlarındaki “öteki”yi silme

uygulamalarıyla giderilecektir. Sanat da bu alanın gereklerine göre davranmayı yeğlemektedir. Yani o da kader birliği alanının içinde yer almaktadır. Oysa sanat, kader birliği alanının içi ve dışı arasındaki “sınır” karşısında nasıl davranacaktır; en azından böyle bir sorunun gerekliliğini gündemine almış mıdır? Bu sorun bizi belki de (yüzlerce yıl sonra) yeniden Aziz Augustinus’un Hıristiyan kentindeki imanlıların, tam da kendilerini “Tanrı’nın kenti”nde hissettikleri an, bu kentteki imansızları nasıl tanımlayacakları gibi bir çelişkinin ortasına çekecektir.

Sanat, Aziz Augustinus’un zihninde kurduğu o “Tanrı’nın kenti”nde kalıp imansızları “hesap dışı” olarak mı görmelidir, imansızların da “Tanrı’nın kenti”ne dahil edilmesinin felsefesi mi kurulmalıdır; yoksa pratik bir yaşamın koşulları doğrultusunda “farklılıklar” algılanmalı ve öylece tanımlanmalı mıdır? Oysa asıl sorun da buradadır: “Farklılıklar”ı algılayacak ve tanımlayacak olan kimdir? Sanat adına böyle bir denetleyici ve karar verici güç var mıdır? Varsa, bu güç “farklılıklar”dan bütünsel bir sistem tasarlıyor olabilir mi, sistem dışı kalanlar yeni ve gerçek “öteki”ler midir? Yeniden başa dönüp tarih yazıcılarının kullandığı “haklı çıkma araçları”ndan mı söz etmeliyiz?

Sanat ise bu araçlardan ne kadar uzak kalabiliyor ve araç olmamayı ne kadar başarabiliyor?

Tüm bu problematikleri eğer geleneksel tarih okuyucusu ve sanat yapıcısı (ya da izleyicisi) klişesinde bir “yandaş” olarak izlemek istemiyorsak, aşırı-yorumlamayı andırır bir zihin işleyişine izin vermemiz gerekir. Ama söz konusu yaklaşım, her tür veriye şüpheyle yaklaşmak gibi bir tavır da yansıtmaz. Bu daha çok elimizdeki metinleri okumak, yeniden okumak, satır aralarına gizlenmiş olan bilgileri ayırtmaya çalışmak, onlardan yeni soru türetileri yaratmak

ve aynı işlemden geçirdiğimiz diğer (“farklı” ya da “karşıt”) metinlerle karşılaştırmaktır. Böyle bir okuma bize metinleri genişletme ve daha değişik bir söyleyişle, gereğinden fazla ve belki de komik bir biçimde şişirmek olanağını verir. Kafka’nın “Baba’ya Mektup”ta yaptığı gibi: Deleuze ve Guattari de Kafka’nın baba ile olan ilişkisini yorumlarken, onun bir “baba fotoğrafı”nı nasıl büyüttüğünden söz ediyorlardı. Kafka, o görüntüyü yok etmek yerine büyütüyor (gereğinden fazla büyütüyor), onu sanki bir dünya haritasına yansıtıyor ve büyüyen fotoğrafın içinde oluşan boşluklardan bir çıkar yol bulmaya ve kendi yaşayabileceği yerleri işaretlemeye çalışıyordu.

Biz ise bu kitapta, birbirini dışlayan metinleri “şişirirken” ve tüm şişirilmiş metinleri üst üste koyarken, onların birbirlerinden çok farklı görünen karakteristik dokularını gevşetmeye, görüntülerini netlikten kurtarmaya (büyütülmüş fotoğraftaki baskı hatalarını, dokuların zayıflamış yerlerini görmeye) çalışıyoruz. Bu durumda, aralarında bir geçirgenlik kurabileceğimizi umuyoruz. Bu “öteki”ler arasında kurulabilecek bir ilişkinin de yöntemidir belki... Ama yine de biz, metinler-arası bir “bütünsel metin” ya da bir “sonuç metin” oluşturmak ve bu oluşturacağımız bütünsel metnin destekleyicisi diğer metinleri yazmak amacıyla değiliz. “Öteki-ler-arası” ilişkilerde, söz konusu ilişkilerin araçsal-tarihinde ve onun sanatında da aynı eleştirel gözü kullanıyoruz.

YENİDEN BASIM İÇİN NOT

Bu kitap ilk kez 2002-2003 yılları arasında yazıldı ve Bağlam Yayınları tarafından 2003 yılında basıldı. 1980’li yıllardan başlayıp 2000’li yılların hemen başına kadar geçen süre içinde, postmodern ile başlayan ve giderek küreselleşme siyasetine dönüşen koşulların izini süren kısa ve birbirinden bağımsız notlar, bu kitabın oluşmasında kullanıldı. Söz konusu notlar, postmodernin sunduğu yeni bir yaşam önerisinin iyimser vaatleriyle başlar, sonradan o vaatler üzerine gelişen şüpheler ile devam eder, sonunda da küreselleşme siyasetinin güvenilmez noktalarını öne çıkartarak sona erer. Elbette bu notların uzantısındaki kitabın 2003 yılına ait oluşu, içinde barındırdığı eleştirilerin kuşkucu bir biçimde, ama kimi zaman yerli yerine oturmayan bir durumda ortaya konulmasına neden olmuştu. Bugün küreselleşme yönündeki liberal sistem gerek kültürel, gerek felsefi, gerek sanatsal, gerek siyasi vb açılardan çok daha tutarlı eleştirilere tabi tutulabiliyor ve “eski”ye göre bu tutarlılığı gerçekleştirebilecek sayısız metinden ve deneyimden yararlanılabiliyor. Ne var ki yine de bu kitapta eleştirel bir tavırla ele alınan konular, bugün de hâlâ tartışılan ve “neo-liberal” olarak adlandırılan sistemin, başlangıçtaki vaatlerini zayıflatan konular olarak görülüyor.

Bu yüzden bu kitap, yeniden basım için gözden geçirilirken fazla bir değişikliğe uğratılmadı. Eleştirel yaklaşımların bugüne göre tutarlılıkları ya da tutarsızlıkları hiç ölçülmedi ve bunlar olduğu gibi, ilk haliyle bırakıldı (yalnızca bazı yazım hataları düzeltildi, birkaç “zor anlaşılır” tümce yeniden yazıldı ve çok küçük birkaç bölüm eklendi). Kitaptaki tutarlı ya da tutarsız yaklaşımlar, güncel tartışma konularımızın “erken” bir biçimi olarak görülmelidir. Bu “erken” biçimin kaynaklarının büyük ölçüde, o yıllarda postmodern ve küreselleşme siyaseti hakkında yazılmış iyimser metinler olduğu düşünülürse, buradaki eleştirilerin o iyimser metinlerden kotarılmış, tersine bir bakış açısından ve sezgisellik yardımıyla üretildiği tahmin edilebilir ve böylece okuyucu, bugünkü çok belirgin durum ile o “erken” eleştirilerin sezgisel yönünü karşılaştırabilme olanağını bulabilir. Böyle bir karşılaştırma yararlı mıdır ya da buna günümüzde gerek duyulmakta mıdır? Bu soruya “olumlu” ya da “olumsuz” yanıtlar verilebilir, ama şu var ki uzun yıllar sonra böyle bir geriye bakış, bir yüzleşme yaratabilir ve en azından eğlencelidir.

Emre Zeytinoğlu

KAYITLARA GEÇMİŞ KENTLER

Bay K., B kentini A kentine yeğliyordu. “A kentinde” diyordu, “severler beni. Ama B kentinde sevecen davrandılar bana. A’da elimden tuttular, B’nin ise elinden ben tuttum. A kentinde sofraya buyur ettiler beni, B kentinde ise kolları sıvayıp mutfağa çağrıldım.

Bertolt Brecht (1948)

Pausanias, Hellas gezisi sırasında gördüğü kentleri bir masal gibi anlatır. Pausanias’ın kılavuzluğundaki yolcu (okuyucu), 2. yüzyıl Hellen kentine yaklaştığını, savunma duvarlarının silüetinden anlayacaktır. Giderek karşısına mezarlar, süslü kapılar, büyük stadyonlar, gymnasionlar çıkacak, onların arasından uzanan yol, yolcuyu kentin kalbine ulaştıracaktır: Agora... Burası kamu yapıları, tapınaklar ve sütunlardaki heykeller ile çarşıdan öte bir yerdir. Her şey bağlam olarak birbiriyle ilişki içindedir ve kamusal alanın ruhu, kentli ruhunun dışavurumudur. Yolcu, agoranın sarhoş edici etkisini önce yamacın eteğindeki tiyatroya, sonra da en yüksekteki akropole taşıyacaktır; Hellen kentindeki gezi bitmiştir ve yolcu büyümlü kente son kez bakacak, aynı yolu izleyerek orayı terk edecektir.

R. E. Wycherley şunu yazıyor: “Pausanias kentte bulunduğu her şeyi birbiriyle ilişki kurarak sunar. Böylece büyük yapıları tek başlarına değil, öteki sanat anıtlarının içinde görebiliriz.” Bu tümceler ilk anda, kentin sağlam anlam kurgusunu vurgulasa da bize farklı yorumlar yapabilme olanağı verir: Pausanias’ın kenti, yalnızca kendisi tarafından seçilmiş simgeler ve onun bağlamlarıyla tanımlanabilirdi; zihninde kurguladığı kente uymayan “sıradan” yaşamı yansıtmak onun işi değildi. Sözgelimi, arka sokakların küf kokulu avluları, köhne bahçe duvarları ve diğer “önemsiz şeyler” anlatılmaya değmezdi. Wycherley, Hellen kentlerini açıklama çabasını, Pausanias tarafından seçilerek kayda geçirilmiş simgeler ile bunun dışında kalmış verileri (“önemsiz şeyler”)i birleştirerek temellendirmektedir: “Neyse ki artık arkeolojik kanıtlar aracılığıyla Hellenlerin evlerini birkaç yıl öncesinden daha iyi biliyoruz ve bu evleri Pausanias’ın bize verdiği çevrenin içine oturtarak gözümüzün önüne getirebiliyoruz.” Görülüyor ki burada Wycherley’nin yaptığı iş, Pausanias’m masal kentini (onun simgesel kurgusunu) yok saymak ve bir Hellen kenti üzerine yeni simgeler yaratmak değil, ama masal kentinin seçilmiş simgelerinin yanı başına seçilmemiş olanları da yerleştirerek, veriler arasındaki ilişkiyi öne sürmektir. Böyle bir davranış hemen sorulması gereken bir sorunun ortaya çıkmasına da neden olur: 2. yüzyıl Hellen kentleri her yerde aynı koşullarla mı yapılmıştı? “Kuşkusuz tüm Hellen kentleri kesinkes bu biçimde değildi. Ayrıca Pausanias’ın tüm ilgisini Avrupa anakarasındaki eski Hellas çekiyordu. Oysa bir takım yeni kolonilerde daha önce uygulanmamış yöntemler geliştiriyordu.”¹ O halde üzerinde konuşulan Hellen kenti hangisiydi; Pausanias’ın masal kenti mi, yoksa Wycherley’nin arkeolojik alanı mı?

1 Bkz. **Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?** Çev: Nur Nirven-Nezih Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yay. 1993, <https://kitapci.bolus.edu.tr/kitaplar/antik-cagda-kentler-nasil-kuruldu/>.

Kent kavramının, güncel egemen görüşler dışında kalabilme ve kendi kavramsal bağlamlarını koruyabilme olasılığı çok fazla değildir. Sözgelimi Gregory Jusdanis *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* kitabında, kolektif kimlikleri yaratan anlatıların ideolojik ortaklığa nasıl kaynaklık ettiğini irdelerken, Yunanistan'dan örnekler verir ve benzer bir sorunu gündeme getirir: Jusdanis, Yunanların ilk modernleşme ve ulusallaşma aşamasında (18. yüzyıl sonu) en önemli girişim olarak, "Avrupa'ya dağılmış Yunan entelektüellerin, egemen kültürlerle kendi ülkelerini (kültürlerini) nasıl sunacaklarını öğrenmeleri" olduğunu yazar. Bu girişim gerçekten başarılı olmuş, Pausanias tavrındaki geleneğin uzantısı, bir masal ülkesi ve onun kentlerini yeniden doğurmuştur: "Düşlerdeki Yunanistan"...

Jusdanis, aynı kitapta Fani-Maria Tsigakou'dan söz eder ve ondan bir bilgi aktarır: "*Tsigakou, Avrupa resminde Yunanistan'ın ve Yunanların temsil etme tarzlarına ilişkin incelemesinde, on sekizinci yüzyılın başlarında Yunanistan'ı ziyaret etmiş olan ressamların bile gerçek Yunan manzarasını değil, hayali klasik Yunan dünyası sahnesini resmettiklerini gözlemler (1981). Tapınaklar genellikle kesif yeşilliklerin ortasında resmedilmiştir. Miken kalesi çıplak kayalarla değil de pastoral tepelerle kuşatılmış gibi gösterilmiştir: Attika tepeleri, etrafını sardıkları Akropolis Kayası'na bir yücelik hissi vermek için volkanik dağlar olarak çizilmiştir.*"² Tsigakou'nun yazdıkları doğrultusunda, örneğin 19. yüzyılın ilk yarısında Yunanistan'da dokuz ay geçiren Alman ressam Peter von Hess, kendinden önceki Batılı ressamların kurduğu "düşlerdeki Yunanistan"ın etkisinden kurtulamamış ve egzotik giysiler içindeki Yunan kahramanlarını resmederken, geri plandaki

2 Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yay. 1998, s. 38.

Akropolü pratik yaşamdan bağımsız, sanki sonsuz boşlukta asılı duran bir yapı gibi göstermişti³ Aynı anlayış, Atina'dan kopmuş ve tek başına bir "sonsuzluk simgesine dönüşmüş Akropol" olarak, İsviçreli Charles Gleyre, Macar Andas Markos, Avusturyalı Thomas Ender, Alman Ernst Karl Eugen Kerner gibi ressamalarda da görülür. Yunan entelektüellerinin kendi ulusal kültürlerini anlatma çabaları elbette başarılıydı ve sonuçta bir düşler ülkesi yaratılmıştı; bu ilk bakışta Batı karşısında hiç de yakınılacak bir durum değildi (oysa Jusdanis, böyle bir Batı bakışının Yunanistan'a, modernleşme sürecini geliştirme yönünde çok da önemli bir yarar sağlamadığını ya da bu bakışın yeterli olmadığını söylemektedir). Burada (şimdilik) konu etmemiz gereken, modernleşme sorunlarının dışında, Yunanistan görüntüsünün (Batılı tasavvuru ile) nasıl değiştirildiğidir. Jusdanis'in dikkat çektiği dönem ile Martin Bernal'in (Samir Amin'e yakınlık göstererek⁴) tartışmalara yol açan kitabındaki tümceleri karşılaştırmamız yanlış olmaz: *"Eskiçağ Modeli* diye adlandırmaya başladığım şema ta on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar yıkılmamıştı ve Yunan tarihinin bana öğretilen versiyonu –Yunanların kendileri kadar eski olmak şöyle dursun- ancak 1840 ve 1850'lerde geliştirilmişti."*⁵ Klasik Hellas'a ilişkin görüntülerden esin-

3 Bkz. Christine Peltre, **Orientalism in Art**, Abbeville Press Publishers, 1998, s. 49-50.

4 Bkz. Samir Amin, **Avrupamerkezcilik**, Çev: Mehmet Sert, Ayrıntı Yay. 1988, "Avrupa-Doğu Bölgesinde Haraçlı İdeolojinin Oluşması" Bölümü.

* Bernal'in "Eskiçağ Modeli" tanımı, Michael Astour ve Cyrus Gordon'ın yazdıklarına gönderme yapar: "Doğu Akdeniz kültürel bir bütünlüktür ve Yunan kültürü, ancak Mısır ile Fenikeliler tarafından kolonileştirildikten sonra ve aynı zamanda da Levant ile ilişkileri doğrultusunda olgunlaşmıştır."

5 Martin Bernal, **Kara Atina**, Çev: Özcan Buze, Kaynak Yay. 1998, s. 26.

lenen Batılılar, sonradan Yunan milli uyanışını desteklemek amacıyla Yunan anakarasına çıktıklarında, antik geleneği pek umursamayan bir halk ile karşılaşmış tam bir düş kırıklığı yaşamış olmalı. Yıkıntı haline gelmiş mimari eserler arasında çağdaş giysilerle dolaşan Yunanlıları resmeden Danimarkalı ressam Martinus Rørbye, bize bu tip duyguyu dışa vuran örnekler sunmaktadır. André Breton, Batı kültürünün altyapısını sağlayan rasyonalist düşüncüyü yadsırken, bu düşüncenin simgesi durumundaki Yunanistan'a ayak basmayı reddederek, çok mu "çocukça" bir eyleme girişiyordu?

Yukarıdaki alıntılar, anımsatmalar ve örnekler, elbette Jusdanis'in "ideolojik ortaklığa kaynaklık eden anlatılar" düşüncesini onaylamaktadır (Pausanias'ın simgesel kentini yaşamsal boyuta çekmeye çalışan Wycherley ile Jusdanis arasında bir benzerlikten söz edebiliriz). Diretilmiş anlatılardan sıyrılarak "anlama"yı hedeflemiş bir zihin, karşımıza daha ayrıntılı sorular çıkartmakta gecikmeyecektir: Soruların birincisi, Pausanias'ın kayıtlara geçirdiği kent ile kentteki sanat anıtları arasında "ruhsal birleşme"nin gerçekten olup olmadığıdır. Kente yalnızca Pausanias'ın seçtiği simgelerle bakacak olsak, yanıtımız "evet"tir; ama Wycherley'nin aynı kent üzerine yaptığı diğer saptamaları da göz önünde tuttuğumuzda, o yanıt tartışılır bir duruma dönüşecektir: Kentin sanat anıtları, verilerin farklılığını (bir yanda Pausanias'ın simgeleri ve öte yanda da Wycherley'nin farklı saptamaları) vurgulayabilir ve kavrayabilir nitelikte midir?

Daha işin başında, önümüze bir bulanıklık çıkmakta ve yanlış bir soru sordüğümüzü ayımsamaktayız: "Sanat anıtları" dediğimizde, eğer mimarinin yanı sıra Hellen kentinin görkemli yapılarındaki heykellerden söz ediyorsak, bu heykellerin 18. yüzyılda belirginleşen sanat kavramıyla örtüşmediğini anımsamamız gerekir - (bir yanda zanaat nesnesi

ve diğer yanda Kant estetiği doğrultusunda gelişen sanatsal özerk biçim). Eski Yunan'daki "tekhne" sözcüğüne koşutluk gösteren ve özerkleşmemiş sanatın tarım, marangozluk gibi zanaatkârlıklar boyutunda açıklanması, sorumlusun gücünü azaltır, yanlışımızı yüzümüze vurur (Ortaçağ'da da bir bilgi bütünü olarak "ars" ve zanaatkâr olarak "artista" kavramlarının kullanıldığını biliyoruz). Oysa şöyle düşünülmelidir; ahlak, dinsel ve pratiklik üzerine ölçülendirilmiş ya da değerli kılınmış bir "kent-sanat bütünleşmesi", yaşam pratiğinin nesneye yansımından başka ne olabilirdi? Bu düşünceden yola çıktığımızda; Aristoteles tarafından "bildik malzemelerden işlevler yaratmak" diye tanımlanan sanatın, zaten kent sembolleri çevresinde gezinmek zorunda kalacağı anlaşılmaktadır. Eski Yunan toplumuna ister zengin kesimin, ister yoksulların açısından bakalım, ister yönetenler ile yönetilenler ya da efendi ve köleler açısından, hiçbir durumda dilin ve nesnelerin anlamlandırılmasının ortak iletişim ortamı dışında kalmadığını, henüz bireysel metaforların bir kurmaca oluşturmadığını ve söz konusu metaforlarla daha yakından ilgilenip onları çözümlemede ustalığa ulaşmış "sanatsever" bir kesimin doğmadığını söyleyeceğiz.

İlk sorunun peşi sıra sürüklenen ikinci ve geçerli soru da o iletişim-içi sembollerin (sonradan) nasıl ve kimden öğrenilebileceğidir. Örneğin Pausanias'ın kayıtlarındaki kente ait sembol mutlaklığının, Wycherley'nin saptamalarıyla keskinliğini yitirmesi (Hellas kolonilerinde uygulanan farklı yöntemler ve farklı kent biçimlerini anımsayalım), bizi haklı bir şüpheyi düşürür: 2. yüzyıl Hellas kentinin yapısını ve onun ruhunu sezebilme şansımızın, kayıtlara geçirme türleri arasında yapılacak yüzeysel bir seçime bağlandığı açıktır.

Bugün, seçilmiş simgeler doğrultusunda tanımlanmış güncel kent kayıtlarının da mandirlik taşıyıp taşımadığını

tartışmalıyız. Kent kavramı ile egemen görüşlerin tek yönlü (mutlaklaştırılmış) kayıtları arasında sıkı bir ilişkiden söz etmek (Jusdanis'in "ideolojik ortaklık kaynakları" dediği şey), semboller ve sanat arasındaki boşluğu elbette kapatır, ama aynı zamanda da yapay biçimde kapatılmış bu boşluğu bir problematik haline getirir.

Sanatta Minimalliğin Ötesi ve Metastaz

Kent, egemen bir dünya sistemi pratiğinin yoğun olarak izlendiği ve o sisteme göre baskınlaşan koşullarla biçimlenen bir çerçevede tanımlanacaksa (bu, pratikliği nedeniyle ve önyargılar ile alışkanlıklar doğrultusunda olağan sayılmaktadır), bizi Baudrillard'vari bir tümceye doğru çeker: "*Nerede birikme varsa, orada metastaz vardır.*"⁶ Metastaz durumu gövdedeki belirli bir alanı şiddetli ağrılar, acılar ve kaşıntılarla işaret eder. Artık gövdenin merkezi, ilgi alanı orasıdır. Yeni oluşumun hücum ettiği, oluşumların kaynaklarından sıyrılarak kendi kendilerini çoğalttığı ve toplumsal dönüşümlerin en belirgin biçimde kayda geçirildiği alanlardır kentler.

Sanat ise metastaz alanının çevresinde "dönüp duran şey" olma eğilimindedir. Bu bağlamda metastaz durumunun, ilk aşamada kentler için düşünülmesi gerektiği kanısına varabiliriz; oysa Baudrillard'ın metastaz yorumu sanatla ilgilidir: "*Çağdaş sanatın tüm sarsıntılı deviniminin ardında bir tür durgunluk, artık kendini aşamayan ve giderek daha fazla tekrarlayarak, kendi üstüne kapanan bir şey var. Bir yanda gündel sanat biçimlerinde bir birikme ve diğer yanda hızla çoğalma, vahşi bir abartı, geçmiş biçimler üzerine sayısız çeşitleme*

6 Jean Baudrillard, *Kötülüğün Seffaflığı*, Cev: Emel Abora, Işık Ergüden, Ayrıntı Yay. 1995, s. 20.

(ölmüş olanın kendi içinde hareketli yaşamı) var.” Bu tümceler sanat yapıtındaki “kendini çoğaltma” mantığının, estetik bağlamdan koptuğu anlamına gelir. Baudrillard’a göre söz konusu kopuşun ardından biçimler özgürleşmiş, üsluplar kaynaşmış, kültür ve karşı-kültür öğeleri birleşmiş ve estetik kodlar yaşamın tüm ayrıntılarına dek sızmıştır (makinelere, nesnelere ve ticari uğraşılara bile): “*Medyalar, bilgi-işlem ve video teknolojisi sayesinde herkes fiilen yaratıcı oldu. Sanatsal ütopyaların en köktencisi karşı-sanat bile, Duchamp’ın şişeliğini kurmasından ve Andy Warhol’un makineye dönüşme isteğinden bu yana gerçekleşmiş oldu.*”⁸ Sanatın kendini uzun süre minimalliğe adanmışlığını anımsayarak, sonuçta minimal durumu da aştığını ve artık yok olmanın eşiğine geldiğini mi iddia etmeliyiz? Bu son derece acele verilmiş bir karar gibi görünmektedir. Kararın aceleciliği, “sanatın geleceği”ne yönelik olmaktan çok, sanatın (acaba) iç dinamiklerini çalıştırarak mı böylesine bir özgürleşmeyi (makinelerin bile estetikleşmesinden sonra, kendisini yok etmeğe dek varan bir özgürleşme) sağladığı üzerine bir sorunun ve ona verilen “evet” yanıtının güvensizliğinde yatar.

Hiç güvenilmeyecek saptama, sanatın her zaman tüm durumlarını saf-içsel bir istekte bulunarak, kendi dinamikleri ile ve dış koşullardan bağımsız olarak kotardığıdır (sanatın, uzun yıllar süren uğraşılardan sonra saf biçimi yakaladığı ve yakaladığı anda da yok olduğu anlamına gelebilir bu). Baudrillard’ın sanat hakkında açıklamaları, bir yandan şiddetle reddetmeyi ve bir yandan da rahatlamayı aynı anda dolaşıma sokmuş, sanata en küçük bir ilgi aralığından bakan kişiden, sanatçılara ve sanat yazarlarına kadar herkesi hareketlendirebilmiştir. Oysa bu hareketliliğin altında yatan düşünsellik,

7 A.g.e. s. 20.

8 A.g.e. s. 21. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

nitelik olarak çok açık değildir ve reddediş ile onaylama arasındaki çatışmanın anlamını çözebilmek, aralarındaki sınırı çizebilmek hayli zordur.

Baudrillard'ı reddetmek ya da onaylamak, acaba bizim hangi “zıt” düşünce yapılarına sahip olduğumuzu ortaya koyabilir: Estetiği dışlıyor muyuz, yoksa ayrıcalıklı durumunu savunmayı sürdürüyor muyuz? En iyi verilebilecek yanıt, onun gerekçelerini ve bu gerekçeler kullanılarak yapılmış saptamaları, pratik yaşamda ölçmek ile oluşacaktır. Gerekçeler tüm toplumsal ve bireysel ütopyalarımızın gerçekleştiğini, oysa diğer yandan da bizim sanki gerçekleşmemiş gibi davrandığımızı öne sürüyor; göndermelerin hedeflerinden şaştığını ve göstergelerin nesnelerden kurtulduğunu işaret ediyor, artık çoğalma işleminin tözden bağımsız geliştiğini savunuyor (metastaz). Ardından da bunların görüntüleri sunuluyor, gerekçeler ile görüntüler üst üste çakıştırılıyor. Karşımızda duran, Baudrillard'ın ilginç bileşimlerinin görüntüleridir. Burada kaçınılması gereken, Baudrillard'ın gerekçelerini (eski ve sağlam bir önyargıya duyduğumuz sonsuz güven ile) yadsımak, görüntüleri görmezden gelmek ve onların yerine karşı görüntülerin geçerliliğini diretmektir. Baudrillard'a karşı çıkmak adına yapılacak böyle bir davranış, düpedüz “Baudrillardcılık” olurdu (onaylamak ile reddediş arasındaki belirsizlik). Çünkü gerekçelerin ve görüntülerin oluşturduğu “Baudrillard dünyası”, kendisini yadsıyacak her tür çabayı geri püskürten acil önlemleri çoktan almıştır: “Eylemlerin sürdüğü, ama sürme nedenlerinin ortadan kalktığı” söyleniyorsa; karşı çıkmaların da sürüp gideceği ima edilmiyor mu? Söz konusu ima, karşı çıkmaların yaslandığı düşüncedeki tözün yok olduğunu, yok olanın yerini ise yalnızca “karşı çıkma görüntüsü”nün doldurduğunu açıklamıyor mu? Dahası, Baudrillard'ın görüntülerle simülasyonu sürdürmesi değil mi?

Baudrillard'ın sanat tanımını anlamaya çalışırken, yalnızca görünür olan “figür”ü (yani, sanatın kendisini) değil, o figürün yer aldığı ve anlamını bulduğu mekânı da saptamak önemlidir. Bunu yaparken bir tablonun her ögesinden anlam çıkartmaya çalışan sıradan izleyicinin “sanatsal bilgi”leri bize yeterli olacaktır. Tabloya ilk göz atışta, önce olayın geçtiği mekânın bir kent olduğunu anlıyoruz. Gündelik yaşamın estetikleşmesi demek, eğer reklamlar ve medya ile görüntüler endüstrisine dönüşmesiye, söz konusu endüstrinin çekirdeği de ticari nesneye göndermede bulunacaktır. O halde sermaye-sanat ilişkisi iktidarında bir estetikleşmeden ya da estetiksizleşmeden konu açılıyor demektir (sermaye kavramının klasik anlamıyla mı, yoksa güncel hareketleri çerçevesinde borsa, spekülasyon, sınır-aşırı sıçrama, kumar, “potlach” vb anlamlarıyla mı anıldığı, sanatın ilgi alanından tümüyle çıkmıştır ve tam tersi, artık sanat doğrudan doğruya oynak bir sermaye dinamiğinin ve onun ele geçirilemez ve denetlenemez gücünün etkisi alanındadır). Hep vurgulandığı gibi, metastazın (yani, iktidarı iyice belirginleştiren etkenleri içinde toplayan mekânların) çevresinde dönüp duran sanat... Bu bağlamda çıkartılacak sonuç şudur: Sanatın kendisini minimalliğe adayışı, ancak estetik biçimin geri çekilişi sırasında, ama o geri çekilişin tutarlılığını kavrayan estetik dinamiğin sürmesinde, geri çekiliş ile estetik arasındaki bütünlükte anlam bulabilir (estetik biçimin geri çekilişinin estetik biçimi ya da tutarlılığı); oysa estetik dinamik zayıflamışsa ve biçimin yok oluş süreciyle birlikte erimekteyse, sanat da yeni meşruluklara doğru kayan bir estetiğin (estetiksizleşmenin) dümen suyunda yol alabilecektir. Bu hem (sanki hâlâ) varmışçasına kullanılan estetik düşüncenin simülasyonu, hem de o simülasyonun yanı sıra işleyen yeni meşrulukların belirttiği estetik (estetiksizleşme) olacaktır ki yeni meşrulukların

estetiği (estetiksizleşmesi), ticari nesnelerin de göstergelere dönüşme mantığında aranacaktır. İç tutarlılığını aşan ve böylece kendisini durmaksızın zehirleyen bir metastaz mantığıdır çözümlenmesi gereken...

İşte Baudrillard'ın “sanatın yok oluş senaryosu”nun ana teması, sanattan siyasete, cinsellikten ekonomiye uzanan trans-estetikleşme sürecidir. Yukarıda böyle bir sürecin ortaya konulmasını reddetmenin ve reddederken de trans-estetik sürece ait görüntüler yerine, bunları bir önyargı ile çabucak yadsıyan estetiğe dair görüntüleri direktmenin yararsızlığından söz edildi. İki seçenek arasında dönüp dolaşıyoruz ve estetik düşüncesiyle, iktidardaki güncel sistemin “estetiksizleşme” saptamalarını karşılaştırıyoruz. Aslında Baudrillard'ın da yaptığı bu ikilik üzerine (sıradan gibi görünen) bir karşılaştırmadır ve bu sıradanlığa rağmen seçenekler üzerine “evet” ya da “hayır” demenin koşutluğu, bizi ya trans-estetiğin ya da estetik simülasyonunun açmazına tutsak eder; aynı zamanda da “sanatın minimalizm adına yok oluş senaryosu”nu düşündürür. Okuyucunun dikkatinden kaçmayacaktır: Baudrillard'ın düşünceleri üzerine şimdiye kadar söylenenler, sürekli biçimde onun açtığı düşünce kanalının içinde yer almak zorunda kaldı (reddetmenin olanaksızlığı). Ama bu kanalın dışından konuşmak istiyorsak (ki belki ilginç olan budur), trans-estetik olayının geçtiği mekâna iyice yaklaşmalı ve onu etki olarak “figür”ün (sanatın) önüne geçirmeliyiz.

Eğer trans-estetik kavramını, sanatın iç dinamiğini ilgilendiren bir durummuş gibi açıklamaya çalışırsak, karşımıza yanıltıcı sonuçlar çıkabilir. Sanatın kendini minimallığe adanmışlığını ve bu yolu izleyerek yok olma aşamasına ulaştığını yeniden düşündüğümüzde (sanatı “figür” olarak tablonun merkezine yerleştirdiğimizde), belleklerimizde Marx'ın

yazdıkları canlanacaktır (edebiyat üzerine yazılan bu tümce-leri, sanat kavramının geniş açısı içinde değerlendirebiliriz): “*Grek hayal gücünü esinleyen ve böylelikle Grek mitolojisinin temelini oluşturan doğa ve toplumsal ilişkiler anlayışı, otomatik makineler, demiryolları ve lokomotifler ve elektrikli telgraf- lar çağında mümkün müdür? Bir Vulkan, Roberts ve Ortakla- rı Şirketi’nin yanında nedir ki; Jüpiter, paratonerin ve Hermes, Crédit Mobilier’nin karşısında ne yapabilir? Her mitoloji doğa güçleri üzerinde, düşler alanında ve düş gücü aracılığıyla egemenlik kurar ve bu güçleri biçimlendirir. Bu nedenle doğa güçlerine gerçekten hâkim olunduğunda, mitoloji de ortadan kaybolur. Printig House Meydanı karşısında Goddes Fame nedir ki? Ya da İlyada, elle ve daha sonra da buharla işleyen baskı makinesiyle bağdaşır mı? Şarkılar, efsaneler ve mito- lojinin ilham perileri mürettibin aletleri karşısında ister iste- mez yok olmazlar mı, şiirin gerekli şartları ortadan kalkmaz mı?”⁹ Marx açıkça, Grek sanatının çekiciliğinin toplumsallık ile bağlantısından (dilin ve nesnelerin ortak iletişim ortamı içinde anlamlandırılması) kaynaklandığını belirtmektedir, ama asıl önemlisi, Grek sanatı o toplumsal sistemin “geliş- memiş” durumunu (insanlığın çocukluk çağını ve o çağın saflığını) yansıttığı için vazgeçilmezdir. Başka bir söyleyiş ile sanat bundan böyle, hiçbir zaman saflığı yaşayamayacaktır. “Figür” olarak sanatın, yer aldığı mekân bağlamında bir etki taşımasıdır ortaya konulan... Jusdanis’in tümceleri, söz ko- nusu bağlam ilişkisini vurgulamaktadır: “*İlyada 1990’larda arkaik çağdakinden çok farklı işlevler görür. Modern okurlar için, ünlü bir başyapıt olarak Batı edebiyatında önemli bir yer işgal eder. Ama antik dönemde yaşayan Yunanlar onun ede- biyat olduğunu düşünemezlerdi, çünkü ellerinde kavramsal**

olarak böyle bir kategori mevcut değildi. Bu epik şiir, kurmaca olması yüzünden benzersiz bir yazın tarzı payesi almak şöyle dursun, toplumsal hayatla sıkı sıkıya bütünleşmişti. Törenlerde okunuyor, öğretiliyor ve sık sık hukuksal anlaşmazlıkların karara bağlanmasında kullanılıyordu. Antik Yunanlar, aynı şekilde, bir heykeli de sanat olarak görmezlerdi. Eserin güzelliğini takdir etseler de, onu farklı bir estetik nesne olarak değerlendirmezlerdi.”¹⁰ Marx ve Jusdanis’den okuduklarımız ile Baudrillard’ın “sanatın kendini yok etme özgürlüğü” savını karşılaştırdığımızda, minimallik ötesindeki “sıfır noktası”nın hiç de insanlığın çocukluk çağına ait bir saflığın görüntüsü olmadığı anlaşılabacaktır. Marx’a göre, teknolojinin yönlendirdiği uygarlık eski Yunan kültürünün canlanmasını olanaksız kılmıştır; oysa estetik bakımdan zenginleştirilmiş bir kültür yaratabilme şansı sürmektedir (belki, durmaksızın yer değiştiren ütöpik bir “sıfır üssü”ne doğru yol alışı). Örneğin Yunan kültürünün yapabileceği bir şey kalmışsa, o da kendi gerçeğini daha yüksek bir aşamada yeniden üretmeye çalışmaktır. Bu durum, iktidarını sürdürmekte olan herhangi bir ideolojinin (ya da pratikte geçerli herhangi bir sistemin) meşrulaştırdığı sanat düşüncesiyle çakışmaz.

Yaşamın teknik / teknolojik etkenlerle değişime uğraması ve bu değişikliklerle “hayal gücü biçimleri”nin konu edilmesi, Marx’ın önerdiği yolu izleyen (özellikle) Walter Benjamin ve Theodor Adorno tarafından farklı düşünsel kanallara aktarılmış, estetiğin (“ideolojik altyapı” kavramının dışında) yeni iç problematlere açılması sağlanmıştır. Ayrıca modernist sanatın farklı zaman ya da yerlerden topladığı ve eşzamanlı olarak kullanmaya alıştığı malzemeler, özel zamanın, yerlerin ve nesnelerin anlamlarını güncellik ve eşzamanlılık

içinde eritmiştir. Estetik ise bu erimenin amacı haline gelerek, metafor mantığının (özel zaman ve yer ile güncellik arasında sürekli gidiş-geliş) yardımcılığını üstlenmiştir. Yalnızca bu örneklerden söz ettiğimizde bile, sanatın tümüyle “sıfır noktası”nı (bir daha dönmek üzere) terk ettiği kanısına varırız (sanatın, ana rahmine geri dönmesinden değil, fiziksel bakımdan gelişerek, kendi kararları doğrultusunda ve serüvenlerle dolu bir yaşamı deneyimleyip birlikte yaşayabileceği, beslenebileceği etkenlerle işbirliğine girmesinden, ardından da bu işbirliği sürecinde “örgüt içi bir hesaplaşma”-da can vermesinden konuşuyoruz). Trans-estetikleşme denilen durum, sanatın (özerkliği doğrultusunda ve nedensizce) dizginlerinden boşanarak minimallik ötesine (ana rahmine) dönmesi değilse, yani Yunan toplumsal yapısının pratik koşulları gerçekleşmemişse, ayrıca sanatın böyle bir beklentisi ya da hedefi hiçbir zaman olmamışsa, o halde onu “ölüm”e sürükleyen ve bunun için gerekli ivmeyi veren bir “şey”i iyi saptayıp onun varlığına yakından bakmalıyız.

Bu aşamada sanatı minimalliğe doğru çeken etkenin, Marx’ta okuduğumuz “sıfır noktası”nın iması (gibi) olduğunu düşünüyoruz ve estetik konusunu da bu ima içine yerleştiriyoruz. Fakat ardından da (Baudrillard’ın çoğunlukla yaptığı gibi) sözgelimi Andy Warhol’un “iktidar sisteminin sanatı” ile uğraşmasını örnek gösteriyorsak, “özgürce yok oluş” sorununu çok çabuk meşrulaştırıyor ve geçiştiriyoruz demektir. İşte tam burada (daha önce de belirttiğimiz gibi) değişen sanatın mekân içindeki konumu değil, değişen mekânın sanatla kurduğu bağlar araştırılmalıdır: Bir anlamda sanatın ve kentin, kendine özgü “metastaz” durumlarının karşılaştırılmasıdır bu...

Baudrillard'ın Sakladığı Yönleriyle Hipermarket Kenti ve Trans-Estetik

1980'li yıllarda Baudrillard'ın anlattığı kent de Pausanias'ın kenti gibi sanki bir masal kentiydi ve endüstri toplumlarının modern kentlerini, onların çeşitliliğini, ardından da modern sonrası dönüşümlerini yaşamayanların, bu masalın içyüzünü anlayabilmeleri hayli zaman alacaktı: Hipermarket kenti... Bir kentin merkezi haline gelmiş ve tüm yolları kendi üzerinde toplayan hipermarketler (Baudrillard, hipermarketin “kentin çekirdeği” olduğunu söyler), ticari nesnelerin “yaşamın anlamı” hakkında sorular ürettiği, aynı zamanda da ürettiği soruları yanıtladığı dönemin yaşam alanlarıdır. Burada raflardan seçilecek kod-nesneler ile “yeni yaşam”lara (kategorilere) ulaşabilmek olasıdır (tüketimin belirlediği yaşam biçimi ya da “hazır yaşam konserveleri”: “Life Style”): *“İnsanlar buraya kendi kendilerine sorabilecekleri her türlü sorunun nesne-yanıtlarını bulmaya ve aralarından bir seçim yapmaya gelmektedirler. Daha doğrusu, nesnelerin oluşturduğu işlevsel ve yönlendirilmiş bir sorunun karşılığı olmaya gelmektedirler.”*¹¹

Hipermarket, kent ile bağlantısını otoyollar, park alanları, bilgisayar terminalleri içinde yoğunlaştırılan dijital göstergeler aracılığıyla kurar, ama kendisini de kentten ayrı tutar (kentin ana dokusunu etkilemeyen, belli saatlerde toplayan, belli saatlerde de püskürten bir mekanizma). O, *“kapitalin geleneksel kurumları ve fabrikanın ötesinde bir yerlerde bulunur. Gelecekte karşımıza çıkacak her türlü denetim biçimini, toplumsal yaşama ve birlikteliğin dağınık işlevlerini tek bir homojen çatı altında birleştiren modeldir (iş, boş zamanları*

11 Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998, s. 97.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

*değerlendirme, sağlık, ulaşım, medya, kültür vb.)*¹² Şu kesin-
dir ki yeni bir insan tipi ve onların kenti ile yüz yüzeyiz ve
yeni tiptenmenin yaşamsal karşılığı, nesnelerin içinden yayıl-
maktadır (hiç kimse hipermarketlerin müşterisiz kaldığını
iddia edemiyor). Yeni insan dev dalgalara doğru yönelecek,
orada sirenlerin (kod-nesnelerin) sesini duyacak ve kendi-
sini o nesnelerin çekiminden (nesneler dünyasının denetim
sisteminden) kurtaramayacaktır (nesnelerin Saussure'cü bir
yöntemle göstergelere dönüşmesi). Şöyle söylenebilir bel-
ki: Hipermarket ve kent, birbirleriyle bütünleşmeksizin ve
kendi kurgularını birbirlerine göre değiştirmeksizin varlık
nedenlerini ayrı ayrı sürdürüyorlarsa, hipermarket kenti de
anlamını bu iki alan arasındaki gidiş-gelişte buluyor; yalnız-
ca bağlantı yollarında (otobanlar, dijital göstergeler vb.)...

Tüm açıklamalar sonrasında hipermarket kentinin nes-
ne-gösterge ilişkisi içinde tanımlanabileceği düşüncesine va-
rıyorsak, Baudrillard'ın "sanatın reklam içinde yitip gideceği"
savını da bu düşünceyle birleştirebilir ve trans-estetik kav-
ramına o çerçeveden bakabiliriz. Kendi söylemlerini (hiçbir
"diğer şey" ile sorgulamaya sokmaksızın) kendi bedenlerinde
taşıyan nesneler ve onların oluşturduğu göstergeler, medyada
yaratılan görüntüler, giderek gerçeklik duygusunu ya da ger-
çekliği sınaama eylemini aşındırıyorlarsa, bundan böyle hangi
gerçeklik ile ölçülendirme işlemine başvurabileceğimiz so-
rusunu da ortadan kaldırıyorlar. Hipergerçeklik: Gösterge-
lerin, görüntülerin ve simülasyonların birikmesi ve yeniden
düzenlenmiş bir estetik gerçekliğin dünyası... "*Hakiki Mond-
rian'dan bir kez kurtulunca, Mondrian'dan daha Mondrian ol-
makta özgürsünüz. Hakiki naiflerden kurtulunca, naiflerden
daha naif olabilirsiniz. Gerçeklikten kurtulunca, gerçeklikten*

daha gerçek olabilirsiniz... Bugün bu tırmanış, trans-estetik simülasyon alanına giren tüm sanat biçimlerini ve tüm üslupları ayrımsız kucaklıyor.”¹³

Nesne-gösterge tanımı ile hipermarket kentlerinin eş mantığını göz önünde tutarak, hipergerçeklik ile trans-estetiğin mekânına kabaca bir çerçeve çizebilmek olanağını (Baudrillard, bundan hiç söz etmemeye özen gösteriyorsa da) yakalayabiliyoruz: O mekân, ne kentin ne de hipermarketin içidir; üstelik ikisini birbiriyle ilişkiye sokarak yeni bir kent biçimiyle de (modernist kent gibi) tam olarak tanımlanamaz; ama yalnızca kent ve hipermarketler arasındaki yolculuğun ara-mekânıdır (yalnızca yolculuk sırasında o gidiş-gelişlerin belirlediği kent ya da “kent olarak yalnızca yolculuk sırasında kullanılan yer”). Ara-mekân (hipermarket kentinin kendisi) dediğimiz yer ise pratikte kolayca betimlenebilecek bir alan değildir. Bu daha çok, kişinin bu yolculuğa (talip çoğunluk arasında) ne kadar talip olduğuna göre değişen bir “durum”dur. Ayrıca talip çoğunluğun dış görünüşünün ya da homojen(miş gibi) algılanışının dışında, gerçekten neyi talep ettiğinin de iyi ayrıştırılması gerekir. Daha açık bir söyleyiş ile: Acaba bu talep yalnızca nesne-gösterge tanımının yarattığı “nesnelerden yaşam biçimi seçme” işlemine mi yöneliktir? Diğer yandan, ara-mekânı kullanan hipermarket personelinin ve dış-hizmet gruplarının (ki bunların sayısı her hipermarket binası için “binler” olarak açıklanmaktadır) gidiş-gelişi, hipermarket kenti karakterini yansıtabilmekte midir; yoksa bu, işçi ya da gecekondu mahalleleri ile fabrika ya da işyeri arasındaki “eski” bir yolculuğu (ya da örneğin, sıradan bir kent metrosunun göçebelik alanını) da işaret eder mi?

Baudrillard'a göre bir yanda yeni kentler, hipermarket ya da "shopping center"ların uydularına (banliyö) dönüşmüş-lerse, diğer yanda da "merkez" (yani hipermarket binası) yer almaktadır. Ara-mekân elbette bu iki alanın sınırındadır; oysa şu anda biz söz konusu alanın kentin tümünü kapsama-dığı, hipermarket ve kent arasında bir "oluş"un gerçekleşme-diği, yalnızca sınırlı bir "nesneye talep" ile doğduğu kanısına varmaktayız. Düşünülmesi gerekenler şunlardır: Kentteki tüm kesimler bu ara-mekâna (sınırı) talip midir? Daha açık bir soruyla, kentteki farklı kesimlerin tümünün, varsayılan yolculuk talebi ile mi hipermarket kentlerini tanımlayaca-ğız; talebi olmayanlar (ya da metro yolcularında olduğu gibi, farklı talepleri olanlar), nesne talepkârları yanında hesap dışı mı bırakılmalıdır? Bu sorulara "evet" dememiz, yanıtımızı (Pausanias ve Wycherley'nin aynı kenti farklı bilgilerle or-taya koyması gibi) çelişkili kılabilir ve bizi ara-mekânı mut-lak ve kapsayıcı görme eğilimimiz yüzünden Pausanias'ın güvensiz kayıtlarına ortak edebilir. Vurgulanması gereken diğer önemli nokta, hipermarket kentlerine anlamını veren ara-mekânların, eğer bir meşruluk kazanmışlarsa, bunun Baudrillard'ın (içten içe) "merkez model" olarak öne sürdü-ğü¹⁴ hipermarket binaları ve onların içindeki nesnelerin çe-kimiyle sağlanmış olduğudur (Pausanias'ın seçilmiş simgele-ri ve onların varsayılan meşruluğu); yani seçilmiş simgelerin, kenti boydan boya tanımlayacak meşruluk kaynaklarıyla do-natılması...

Konunun başında ele aldığımız, Pausanias'm Hellen kent-lerindeki sanat anıtlarıyla ilgili sorunu bir kez daha anımsaya-lım: Bu sorun ile örtüşen soru, "Pausanias'ın kayda geçirdiği kent ile o kentteki sanat anıtları arasında ruhsal birleşmenin

14 Bkz. Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, "Hipermarket ve Hi-permal" Bölümü, Bütünleşik PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

olup olmadığı” idi (“sanat anıtları” dediğimiz; Hellen kentinin görkemli yapıları ve oradaki heykellerdi). Pausanias’ın kent üzerine kullandığı simgeler ile Wycherley’nin bilgileri birbirini tutmuyor ve Hellas kentinin tanımını bozulup dağılıyordu. Fakat bu sorumuzun geçersizliğinden söz etmiştik; çünkü bir özerkleşmeye varmamış “tekhne”nin, günümüz sanatı ile (aşamalarını da hesaba katarak) çakışmadığını biliyorduk. Oysa benzer bir soruyu Baudrillard’ın hipermarket binası (o bina dolayımı ile tanımlanan kent) ve trans-estetik kavramı üzerine sorabilme şansımız doğuyor. Durmaksızın nesne dizgelerinin saldırısından, nesne-yaşam biçimlerinden, görüntü üreten makinelerden vb söz ederek ve bunların merkezine hipermarketi (ve ona bağlı ara-mekânı) yerleştirerek homojen yapıda bir kent tanımlamak, hipergerçekliğin sanatını (trans-estetik) meşru kılacak destekleyici alanları yaratmak, böylece de nesne ve onun pratik anlamları arasındaki bir kaymanın (nesnenin ütopyasının) öldüğünü iddia etmek demektir: Kent ile onun simgelerinin tartışılmaz uyumu ve uyumun sanatı (“Atina, Atinalıların ruhudur” ve böylece; “Atinalıların sanatı, Atina’nın ruhudur” gibi)... Acaba Baudrillard’ın yazdıklarından, sanattaki ütopyanın tam burada gerçekleştiğini mi anlamalıyız? Gerçekten çabuk verilmiş bir karar! Burada da soru ikiye bölünmektedir: Bir yandan kentin homojenliği konusunda “kentteki kimliklerin bir bütün olarak mı görüldüğü” üzerine bir soru gündeme gelirken, öte yandan da “tüm dünya kentlerinin her yerde aynı koşullarla mı yapılandığı” merak edilmektedir (iktidarın dümen suyunun sorgulanma aşaması). Bu sorulara “evet” diyebilmenin olanaksızlığı açıktır.

Baudrillard’ın kent yorumlarında Batı’nın (özellikle de Amerika’nın) kayıtlı modelleri ile fazla ilgilenmesi ve tanımlarını genellikle bu izlenimlerde yapması, bizi (olası

kentimizin turistik amaçların dışında kurulmuş semt pazarları, küçük berber ve bakkal dükkânları, patates-soğan sergileri, dar sokak kıraathaneleri, kuru yemiş, kestane, simit, sebze arabaları, el-işi galerileri, açık tütün tablaları, yoğurtçu askıları, esnaf lokantaları, seyyar ayakkabı boyacılarının sandıkları vb ile karşılaştığımızda ve hipermarketlerle, göçmen mahalleleriyle, kimlik kaymalarının dışa vurulduğu yeni kamusal alanlarla vb hiç karşılaşmadığımızda) şaşkınlığa düşürebilir. Tuhaf bir ruh halidir bu. Kendisini, kentin kayıtlardaki tanımına ve imgelemine bırakmış bir taşra kenti okuyucusunun (hiç şaşırmaması gereken yerde), yıllardır yaşamını sürdürdüğü kendi mekânı karşısındaki şaşkınlığı (aynı René Magritte'in "Düşlerin Anahtarı" resminde; sünger resminin altında yer alan "sünger" yazısını okuyup şaşıran izleyici gibi)... Başka bir durumda, kayıtlı kentteki kimliklerin ve kesimlerin farklılıklarını yok sayıp, seçilmiş simgelerin (kayıtların) meşruluğunu kurmak adına, homojenmiş gibi gösterilmesi de okuyucu için bir şaşkınlık nedeni olacaktır. Sözgelimi, David Harvey *Postmodernliğin Durumu* kitabında modernizm sonrası kentleri anlatırken, baskın tanımların, karakteristik görüntülerin dışına çıkarak, evsiz-barksızların kümелendiği mekânların fotoğraflarını da kullanır ve seçilmiş simgelerin yarattığı aldatıcı bir görüntüler dizisini parçalar (bu kentlerde yaşayanların bir homojenlik oluşturmadığı iyi bilinmektedir ve o görüntülerin, kamusal alanlara yapılan yatırımların geri çekilmesiyle keyfi hareketlere yönelen sermayenin bir sonucu olduğu da bellidir). Bu görüntülerin nesne-göstergeye talip olanları yansıtmadığı açıktır (ama yine de bu evsiz-barksızların görüntülerinin kullanılması, Harvey'nin güven duyduğu ölçüde, egemen sistemi çok da rahatsız eder bir durumu ortaya çıkartmaz. Çünkü yeri geldiğinde bunlar bir "farklılık" göstergesi olarak kullanılmakta

ve egemen sistem de kendi bütünlük mantığı içinde bundan yararlanmaktadır).

O halde yine daha önceki örneklerde kullandığımız sorulara başvuracağız: Bizim kentimiz (dayatılmış kayıtlara rağmen) hangisidir; endüstrileşme (ve sonrası) sürecini yaşamış kayıtlı kent mi, yoksa kayda geçmemiş (endüstrileşme ve sonrası süreçlerini yaşamamış ya da kendine özgü koşulları deneyimleyen) taşra kenti mi? Dahası, taşra kenti dediğimiz “şey”, yalnızca endüstri (ve sonrası) kentleri sınırlarının dışına düşmüş bir “yer” midir? Sözgelimi, Eric Hobsbawm’ın 19. yüzyıl endüstri kentleri hakkındaki saptamalarını ilk kez okuduğumuzda; o “yer”deki tüm yaşamsal bağlamların (olağan sayıldığı biçimde), bir endüstriyel örgütlenme tanımının içine yerleştirildiğini anlarız. Oysa Hobsbawm, örneğin Çek ülkesi şeker üretimini, çok yönlü ve oldukça çapraşık bir bakış açısıyla değerlendirirken ve aynı zamanda üretim ile endüstri kentlerinin gerçek profili arasında bir ilişki kurmaya çalışırken şunları yazar: *“1870’lerin başlarında şeker üretiminde yaşanan patlama sırasında Çek ülkesindeki şeker fabrikalarında sadece 40.000 işçi çalışmaktaydı. Ama bu durum, Bohemya’da şeker pancarı ekilen toprakların 1853-1854 (4800 hektar) ve 1872-1873 (123.000 hektar) arasında yirmi kat artmış olmasından çok, yeni şeker endüstrisinin etkisini göstermektedir.”*¹⁵ Bu örnekteki endüstriyel örgütlenmenin tanımı içinde (ve Hobsbawm’ı tersinden okumayı deneyecek), önce köy ve kentin, sonra da tarım ve fabrika üretiminin aynı anda (ve aynı etkileşim kubbesi altında) yer aldığını görmekteyiz. Bu etkileşimden kaynaklanan birleştirme eylemi elbette, endüstri toplumları üzerine yapılacak bir tanımın zorunlu koşullarından biri sayılmaktadır. Alıntıya yakından

15 Eric Hobsbawm, *Sermaye Çağı 1848-1875*, Çev: Bahadır Sina Şener, Dost Yay. 1998, s. 229.

baktığımızda, genişleyen tarım sektörünün, kendi bağlam-larını ancak endüstrileşme ile kurduğu ilişki kadar açıklaya-bildiği ve bu bağlamın dışında yer alan yanının “hesap dışı”-na dönüştüğünü göreceğiz. Şu da unutulmamalıdır ki 1887 yılında Ferdinand Tönnies, cemaat ve birey toplumu arasın-daki farkı (geleneksel-modern karşıtlığını) ortaya koyarken, ikinci bir zorunluluk olarak (bu kez de) o “kubbe”yi yeniden ayrıştırma işlemine başvuracaktır: *“Tönnies çözümlemesini, köy topluluğuyla kentli toplum arasındaki ayrıma değil, eski moda kasabayla kapitalist kent, ‘ticaret kasabasıyla, ticaretin üretken emeğe hâkim olduğu fabrika kenti’ arasındaki farklı-lığa dayandırmaktadır.”*¹⁶ Böyle bir ayrıştırma, kentin yaşam-sal bağamları ile endüstri kenti tanımı arasında birleştirme işlemlerine maruz bırakılmış farklılıkları çok belirgin olarak işaret eder. Bu anlamda, belki de Hobsbawm’dan okuyabi-leceğimiz en çarpıcı tümceler şunlardır: *“Öncelikle bu dün-ya, kendi endüstri sektörünün kaydettiği muazzam ilerleme-nin dönüştürebileceği kadar fabrikalardan, işverenlerden ve proletaryadan oluşan bir dünya değildi. Kentleşme ve bizzat endüstrinin yayılması göz alıcı değişiklikler ortaya çıkarmış olmasına karşın, bunlar kendi başına kapitalizmin etkisinin bir boyutu değildi. 1886’da Bohemya’nın tekstil merkezi olan Reichenberg (Liberec), toplam üretiminin yarısını hâlâ elle çalışan dokuma tezgâhlarında gerçekleştiriyordu (geçerken belirtelim, bugün Reichenberg’deki tekstil üretiminin büyük bölümü birkaç büyük fabrikaya bağımlıdır). Endüstriyel ör-gütlenmesi, son küçük dokumacıları da 1850’lerde kapita-list işe katmış olan Lancashire’dan daha az gelişmiş olmakla birlikte, endüstriyel olmadığını söylemek de gerçekçi bir id-dia olmaz.”*¹⁷ İşte burada, karşımıza yeni sorular üretebilme

16 A.g.e. s. 229.

17 A.g.e. s. 228. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

olanakları çıkmaktadır: Gerek endüstri kentinin, gerekse endüstri sonrası kentinin bir üyesiysem, diğer bir söyleyiş ile kayıtlı kentin tanımı içindeysem, söz konusu kayıtlarda bağlamlarım kapsamında ve baskın çoğunluk (ya da kayda geçmiş “az”lık) arasında ne kadar yer kaplıyorum? Kayıtlı ve kayıtsız kentler arasında bir söylem farkı var mıdır? Açıkçası, modern kentin birleştirici tavrı, modern-sonrası kentin de yalnızca taleplerle belirlenen kayıtlı tanımları, talep-dışı hareketler (kayıtsız hareketler) ile uzlaşmakta mıdır?

Sıradan (ve angaje) bir siyaset yazarının, sosyoloğun, kent tasarımcısının vb pek de önemsemeyeceği bu birleşme ve ayrışmalar, aslında tam da sanat alanının merkezine yerleşir. Örneğin, hipermarket kenti taliplerinin talep nedenleri arasındaki fark (hipermarket müşterileri ve personeli ya da hipermarketle ilgili dış-hizmet grupları gibi) belki de ara-mekânın karakterini en iyi anlamlandırabilecek bir et-kendir. O anda, hipermarket kentinin çekirdeği olarak öne sürülen nesne-göstergeye ulaşma talebi homojenliğini yitirir, hesap dışı etkenler kendini göstermeye başlar ve kent-sanat ilişkisi de egemen görüşün kurguladığı ilişkinin dışına taşınır (personelin ve dış-hizmet gruplarının da “nesne-gösterge dünyası”nın tam içinde olduğu düşünüldüğünde bile, bunun kurgulanmış bir kent yaşam biçimine dahil edildiği, ama yine de bu kişilerin talip müşterilerden farklı bir yerde bulunduğu söylenebilir). Tüm bunlar hipermarket binası ile kent arasındaki gidiş-geliş mekânının da (yani bir ara-mekân olarak, hipermarket kentinin de) homojen bir mekân değil, bir farklılık mekânı olduğunu bize kanıtlar. Böyle bir ara-mekânın hipermarket binaları ile ortaya çıktığını gözden kaçırarak değiliz. Ama bu mekâna talip olanların da yalnızca “meta ziyareti” amacıyla orada bulunmadığını yinelemekten usanmayacağız.

Hipermarket kentinin yarattığı bu ara-mekân, bize ortaçağ kentlerinin kilise çevrelerinde doğmuş olan koridorları anımsatır. Bu koridorlar daha çok kentin pratik yaşamı ile kutsallık arasında yer alan “dokunulmazlık alanları” niteliğindedir. Ortaçağ kenti sokaklarında kilisenin kutsallığını yansıtabilecek ve o kutsallığı kentin her noktasına taşıyabilecek etkin uzantılarının olmadığını biliyoruz. Richard Sennett, kilisenin kutsal alanı ile sokak arasındaki ayrımı şu çarpıcı tümcelerde ortaya koyar: “Sokakta merhamet yoktu. Kilisede ibadet ettikten sonra dışarıda gezinirken birisinin bağırsaklarının çıkartılıp vücudunun dörde bölündüğüne tanık olunabilirdi.”¹⁸ İşte söz edilen “dokunulmazlık alanları”, Karanlık Çağdan beri kendiliğinden oluşmuş bir merhamet sığınağı gibi görülebilir ve dilencileri, bakıma gereksinimi olanları, terk edilmiş bebekleri, ölüleri vb barındırırdı; haydutların elinden kurtulmaya çalışan bir kişinin, son çare olarak bu alana doğru kaçması da çok mantıklı bir davranış sayılabilirdi. Ne var ki “dokunulmazlık alanları” hiç de garantili sığınaklar sayılmamalıdır. Çünkü burası ortaçağ kentinin yüksek duvarlarla korunan şatoları gibi değildi ve o mekânların güvenliği, yalnızca kiliseye ait olduğu düşünülen bir içsel güce bağlanmaktaydı: “Kilise sihirle korunurdu.”¹⁹ Açık bir söyleyiş ile kilisenin “dokunulmazlık alanları”ndaki sihir, kentin küçük bir ayrıntısıydı ve ona talip olunduğu kadar (ve tam o anda) gerçektir. Yani bir ortaçağ kenti hiçbir zaman kutsal alanların kenti (cennetin kenti) olarak pratikleşmemiştir. Bu durumda, kent kayıtlarına (Wycherley gibi) yenilerini eklemek kaçınılmaz olacaktır ki kent üzerine kurulanmış homojen tanımların bozulması (bu ister modern,

18 Richard Sennett, *Gözün Vicdanı*, Çev: Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yay. Can Kurultay, 1999, s. 35.

19 A.g.e. s. 35. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ister modern-sonrası kent olsun), kent-sanat bütünlüğünün arasına bir nifak sokar; söz konusu nifakın anlamı, kentin simgeleri ile sanat arasındaki boşluğun (“farklılık” boyutunda) yeniden gündeme gelmesidir.

Simülasyon Alanındaki Estetik

Marx’ın “insanlığın çocukluk çağı ve saflık” düşüncesi, eğer sanata ivme kazandıran iç dinamikler ile yakalanacaksa (sanatı minimalliğe zorlayan estetik güç) bu, sanatın pratik yaşam karşısında, yani saflık ya da sıfır noktasından çok uzakta da kendi varlığını koruması anlamına gelir (ütopik bir “sıfır üssü” yolculuğunun ayırdında olmak). Böyle bir durumda yaşamın ve sanatın problematik hale sokulma işlemi, ayrı kanallarda gerçekleşecektir. O halde modernist sanatın temellendiği bir sanat-yaşam alternatifiyle karşı karşıyayız: “Sıfır noktası”ndan uzaklaşmış ve bir daha asla geri dönmeyecek oluşun ortaya çıkarttığı, ama o “sıfır noktası”-nı hedefliyormuş gibi görünen manevra alanı; bir açmaz... Bu açmazın hareket alanı ise tek “şey”i dışarıda bırakacaktı doğallıkla: İnsanlığı “sıfır noktası”ndan uzaklaştıran yaşam pratiğinin bütünü... Oysa diğer yandan da sanatın dışarıda bıraktığı “şey”in (bütünün) ne olduğunu saptaması gerekmez mi? İşte önemli çelişki buradadır: Yaşam pratiğinin bütünü içinden tikel olanı ayırabilmek ve tikel olanın bağımsız / özerk mantığından bütünü yorumlayabilmek: Tikel ile evrenselin (bütünün) açmaz olarak birleştiği yer, modernist sanatın (kaynaklarını bir anlamda Kant’tan alan) manevra alanıdır. Terry Eagleton “Auschwitz Sonrası Sanat”ta, Adorno’nun yazdıklarından bir alıntı yapar ve gittikçe daha fazla yönetilen ve yönlendirilen dünya üzerine bir sonuç çıkartır: *“Genel tanımların şebekesi, nesnelerini daha sıkı bir şekilde*

kapladıkça, bireysel olguların, kendi temellerinin dolaysız bir saydamlıkla yansıtma eğilimlerinin daha da artması ve bir gözlemcinin tam anlamıyla mikromantıksal dalışlarla daha fazla ürünü su yüzüne çıkarabilmesidir [Adorno, "Negative Dialectics"]. Biz bütünlüğü unutabiliriz, ancak bütünlük bizi, her halûkârda, en mikroskobik düşüncelerimizde bile unutmayacaktır."²⁰ Eagleton'ın bu alıntıyla asıl anlatmak istediği, sanat konusunun en iyi öğrenilmiş noktalarından biridir: Nesneler ve onların sürekli kullanmaya alıştığımız tanımları arasındaki özdeşlik şebekesini inşa eden, "yöneten ve değiştiren" iktidar... Başka bir söyleyişle, nesnelerin kendi kendileriyle "aynı oluş" durumunun felç ettiği pratik dünyada, bu iktidar sistemini eleştirebilecek bir yöntem bulunmalıdır ki bu da nesneler ve anlamları arasındaki bir "iç kayma" ve "boşluk" ile olası kılınabilir. Sanat yapıtı, bütünü oluşturan parçanın, yine bütünlük ile kurduğu özel bir durumudur. Estetik denilen de bütün ve parça arasında hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir çakışma yerine yeni bir ilişki önerir: Bir yandan sanat, kendisini üreten toplumsal gerçekliğe karşı çıkarken (toplumsal gerçekliğin karşısına kendi mantığını koyarken), diğer yandan da ona tümüyle yabancı kalmaz. "Sanat ancak, kendi muhalefet ettiği şeyle nasıl derinden derine uzlaştığının farkına varırsa otantik ["hakiki"] olabilir."²¹ Çünkü sanat, kendisini doğrudan doğruya yaratan etkenlere karşı bir eleştiriye giriştiğinde, başkaldırdığı durumla "suç ortaklığı"nı paylaşmaktadır (sanatın iç-karşıtlığa zorlanması). Bu yüzden Adorno'nun da vurguladığı gibi, en yüce sanat yapıtında bile o sanat yapıtının başka türlü olması gerektiği üzerine bir ipucu vardır.

20 Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, "Auschwitz Sonrası Sanat: Theodor Adorno", Çev: Ayhan Çitil, ÖZNE Yay. s. 358.

21 A.g.e. s. 361.

Sanat, biçimlerle ilgilenmekten başka bir şey düşünmediğinde de sürekli olarak ideolojilerle ilişki kurdu. Bunun anlamı, sanatçının güncel siyasetlerle uğraşmamasına rağmen, yine de kendisini siyasi bir dış-yönlendirmenin içinde bulabilme olasılığıdır. Açıkçası hiçbir güncel siyasete bağlı olmadığını ifade eden (ya da bunu ima ile belirten) sanatçı, o “fildişi kule”de kimi biçimlerle ilgileniyormuş gibi görünse de ideolojik bir çabayı dolaylı olarak ortaya koyuyor. Bu nasıl bir ideolojidir ki ideolojik bakış açılarının dışında kalmak niyetindeki o sanatçıyı tam da ideolojilerin ortasına yerleştirsin? Herbert Read, “devrimci sanat”ın ne olduğunu sorguladığı (ve aynı zamanda da tanımladığı) “Devrimci Sanat Nedir?” bildirisine (1935, Londra) şöyle başlıyor: “*Devrimci sanat, devrimci olmalıdır.*”²² Bu tümce ilk bakışta anlamı güçlendirmek için tasarlanmış bir dil oyunu sanılabilir: “Siyah, siyahtır” gibi... Siyahın ne olduğu, kolektif deneyimler kapsamında öğrenilmiştir. O öylesine yoğun bir çağrışıma sahiptir ki kendi keskinliğinin dışında kimi tonlara ya da renklere kolayca gönderme yapmaz. Fakat konu ettiğimiz bir şeyin vurgulamasını yaparken onu kendisiyle karşılaştırmamız, her durumda “siyah siyahtır” örneğindeki gibi anlamı kendi üzerine kapatmayabilir. “Para paradır” vurgulaması, bir çağrışım keskinliğinin yanı sıra paranın az ya da çok iken, düşük değerli ya da yüksek değerli iken, nakit ya da değil iken vb “iyi” bir şey olduğunu anlatır (en azından bu vurgulamanın kolektif kullanımı böyledir). O halde Read’ın “devrimci sanat devrimcidir” sözü, daha doğru bir söyleyişle, bildirinin girişinde okuduğumuz haliyle “devrimci sanat devrimci olmalıdır” vurgulamasının anlamı nedir? Burada, daha önceki

22 Herbert Read, *Art in Theory / An Anthology of Changing Ideas, 1900-1990*, , “What is Revolutionary Art?”, Blackwell Publishers, Edited by Charles Harrison and Paul Wood. 1993. s. 502.

iki örneğin de dışında bir vurgulama vardır (buna vurgulama diyebilmek bile zordur, daha çok bir öneridir). Çünkü “devrim” kavramı, güncel siyasi uygulamalara göre anlamını kısıtladığında, tutarlılığını yitirecektir. Bu, okuyucu tarafından bir çıkmaz olarak değerlendirilebilir. “Devrim” denilen şey, pratikte kolektif bir hareket olduğuna göre, nasıl kolektif kullanımların dışında kalabilir? Şunu da belirtmeden geçmeyelim: Devrimin son derece somut ve güncel siyasi uygulamalar kapsamında ele alındığı zamanlar da yok değildir; üstelik devrimin bu yöndeki kullanımının insanlar arasında daha yaygın olduğu da söylenebilir. Bir ideolojinin iktidara geldiği an “devrim” olarak algılanıyorsa eğer, bu kavramın pratiklere bakılarak tanımlanması olağan bir davranış sayılacaktır. Diğer yandan devrimi gerçekleştirme sürecinin ve anının, zihinsel olduğu kadar fiziksel olduğunu da düşünürsek, devrim ile pratik arasındaki bağın etkisi ortaya çıkar. Bu bağ hayli duygusaldır, ama devrimi gerçekleştirme sürecinde ve anında, insanın kendisini fiziksel olarak da tehlikeye atması söz konusuysa, aynı zamanda doğaldır (pratik çabaların ve uygulamaların daha görünür biçimde zihinlere yerleşmesidir bu). Oysa şu soru önemlidir: Tanımlamaya çalıştığımız devrimin ideolojik karşılığı nedir? İşte bu soru sorulduğunda ya da devrim ile ideoloji arasında bir ilişki kurulma aşamasında, devrimin güncel siyasi uygulamalar ile bağı sorgulanıyor olacaktır. Demek ki Read’in “devrimci sanat devrimci olmalıdır” sözü, burada yeni bir anlam kazanıyor ve devrim dediğimiz şey, güncel siyasi uygulamaları aşmaya başlıyor: Devrim, bu aşma eylemi sırasında, tüm değişen durumlar içinde ve tüm bağlamlarıyla bir kavram olarak belirir.

Devrimci sanatın kızıl bayraktan, orak-çekiçten, fabrikadan, makineden, iri gövdeli ve kalın bıyıklı bir işçiden, kitap okuyan ve meydanlarda yürüyen halktan ya da “devrimci

ahlak"ın, "devrimci davranış ve duygu biçimleri"nin öğretilmesinden vb başka bir şey olmadığını düşünenler çıkabilir. Sanatçılar Enternasyonalinin düzenlediği serginin Marksistler arasında başarısız bulunması, bu simgelerin devrimci bir sanatı yaratıp yaratamayacağı tartışmaları sonucunda ortaya çıkmıştı. Sergiyi eleştiren Marksistler, yalnızca devrim temalarından ve onların simgelerinden ibaret bir sanat yapıtının, devrimin ideolojisini açıklayabilme konusunda yetersiz kalacağını savundular. Sanatçılar Enternasyonalinde, devrimi simgeler ile anlatma yanılgısına düşen sanatçılar, dünyadaki tek örnek değildir; örneğin Humeyni'nin İran'a ayak basışını gösteren bir resim de "devrimci" sayılabilmektedir. İran Devrimi'nden hemen sonra, dini lider Rehber Seyyid Ali Hamaney bu devrimin sanatını kurmak amacıyla, ülkenin birçok yerinde konuşmalar yaptı ve o konuşmalar da bir kitapta toplandı. Bu kitapta Hamaney de her siyasetçi gibi sanata kendi siyasi görüşü çerçevesinde önemli görevler yüklemekteydi. Kitap şu tümceyle başlıyordu: *"Sanat dalları, mesajın iblağ ve tebliğinde şüphesiz en etkili, en belâgatli ve en anlaşılır yollardır."*²³ Hamaney'in bu tümcesi, belki de onun devrimci sanatı nasıl tanımladığının en çarpıcı kanıtıdır. Sanat yoluyla devrimi anlatmak, güçlendirmek ve nesiller boyu kalıcı kılmak: *"İnkılabın mesajını toplumlara götürebilecek tek dil şiir ve edebiyat dilidir; sanat dilidir... İnkılap şiiri, inkılabın gerçek yüzünü, özünü ve usaresini en çarpıcı şekilde yansıtmelidir. Bugünün şiiri yarının aynasıdır. Gelecek çağların insanları bizim bugünkü toplumumuzda neler olup bittiğini, bu toplumun başından neler geçtiğini nasıl öğrenecekler?"*²⁴ Hamaney bu alıntıda, devrimin şiire olan gereksiniminden

23 Seyyit Rehber Hamaney, *Sanat*, Çev: Bendiderya, Objektif Yay. 1993, s. 7.

24 A.g.e. s. 8.

söz açıyorsa da kitapta yer alan diğer konuşmalarında, aynı gereksinim kapsamına sanatın tüm dallarını ayrı ayrı yerleştirmiştir. Hamaney'in tümceleri, devrim ve sanat arasında kurulmaya niyetlenilmiş bağın niteliğini, açık olarak bize anlatmıyor.

Fakat kimi Marksistler sanatın devrimciliğini (onun ideolojisi bağlamında) sorgularken, kendi simgelerini ya da devrim günlerinin sokak görüntülerini nasıl kalıcı kılacaklarından çok, bir devrim sanatının temel yapısı üzerinde duruyorlardı ve komünist rejimin mimarisini tasarlamak, bu tip Marksistler için başat tartışmalardan birini ortaya çıkartmıştı. Read'in de özellikle vurguladığı şu soru gibi: Örneğin bir İngiliz komünist, bu ideolojinin mimarisini hangi yolla kavrayabilecekti? Yaratılacak mimarinin karakteri; Tudor taşralılığının, Gregoryen mabedinin, neo-klasik burjuva şatafatının vb tam tersi mi olmalıydı? Eğer geleceğin kenti düşleniyorsa, bunların hiçbiri akla gelmemelidir; stilize olan, özenti olan silinip gitmelidir. Onun yerine konulabilecek olan, her parçanın doğal biçimde bir araya geldiği, uyumlu bir bütüne ulaştığı ve belirgin düzenlemelerle kütlenin ve oranların açıkça ayrıştığı bir mimari olmalıydı. İşte bu yöntem, Marksistlere göre çağdaş biçimselliğin ideolojisiydi ve evrensel bir tavır ile örtüşüyordu. Şurası önemlidir: İdeoloji ya da devrimin ideolojisi hiçbir zaman devrimi anlatan yerel öykülerden ibaret değildir. Asıl önemli olan, o ideolojinin biçimini yakalayabilmek, onu icat edebilmektir. Eğer Bauhaus'un içerdiği ideoloji, bu belirtilenlere karşılık gelebiliyorsa, yeni mimari genellikle soyut temeller üzerine yapılanmış gibi duruyor. Bu yazılanlardan çıkartacağımız sonuç, devrimci sanatın bir "fildişi kule"de biçimlerle uğraşma eylemini dışlamadığı, tam tersine, ideoloji ile sanatın biçimselliği arasında bir ilişki kurduğudur.

Şu var ki ideoloji ile sanatın bu soyut yönünün yakınlaşması, tüm Marksistler arasında sıcak bir onay görmemişti. Read, özellikle Alman komünist sanatçılarının çoğunun “soyut sanatın öldüğünü ve ideolojik bir yönünün olamayacağını” iddia ettiklerini söyler. Bu Alman sanatçılara göre, biçimlerle uğraşan bir sanatın devrimci bir harekete uyum sağlayabilmesi olanaksızdır; çünkü proleterler bu sanattan hiçbir şey anlamayacaklardır. Ama bu sanatçıların iddiaları inandırıcı olmaktan uzaktır. Böyle bir düşüncenin en çelişkili yanı, daha önceki burjuva kuşağının da aynı şeyleri öne sürmüş olmasıdır (onlar da sanatın gerçeklik ile olan bağı, yalnızca anlam verebildikleri pratik yaşam boyutunda buluyorlar ve deneyimlemedikleri basit neden-sonuç ilişkilerinin dışındaki bir sanatı, somut-öyküsel olmayan bir sanatı dışlıyorlardı). Konuya biraz daha yakından baktığımızda, ortaya yeni açıklamalar koyabilme şansına sahip olabiliriz. Read’e göre, sanatta iki değişmez etken bulunuyor: Bunlardan birincisi, sezgilerimize ulaşan ve belirgin olarak açıklanamayan psikolojik biçim; ikincisi ise, bu alt-biçimin üzerine keyfi olarak giydirilmiş (daha karmaşık) bir etken (bir öykü, simge vb olabilir)... Sezgilerimize ulaşan psikolojik kökenli biçimlerden söz ediliyorsa, bu, fiziksel biçimler ile insanın psikolojik yapısı arasında kurulan temel bir ilişkidir. O halde sanatçının (ve onun yapıtının) toplumsal pratikten ayrı bir yerde bulunduğu anlaşıyor: Sanatçı, biçimlerin psikolojik etkileri doğrultusunda pratik dünyadan öyküler anlatırken bile, o öykünün hiçbir zaman pratik dünya ile tam bir çakışma olanağı kalmayacaktır. O öykü, güncel yaşamın (belli bir zaman ve mekân ilişkisinin) hayli dışına düşecek ve farklı bir gerçekliğe dönüşecektir. Olayların doğrudan doğruya kendi zamanları içinde ve aynı kendi olma durumlarıyla yansıtılabilme olasılığı ortadan kalkmıştır (olayların pratik gerçekliği,

sanatsal gerçekliğe dönüşmüştür): Sanatsal olan ideoloji, güncel olayları ve o olayların geçici görüntülerini değil, ideolojinin biçimini, üslubunu bulmaya çalışmaktadır. Buradaki önemli ayrıntı şudur: Sanatçı kendisini ne kadar toplumdan ayrı tutarsa tutsun, sanatsal gerçeklik ile toplumsallığın çakıştığı yer, bu üslubun aranma sürecinde kendiliğinden doğmaktadır. Yapıt, sanatçısı tarafından (rastlantısal ya da geçici etkenlerden kurtarılıp) saf biçime doğru, başka bir söyleyiş ile minimalliğe doğru yönlendiriliyorsa, bu durum Read'e göre ileriye yönelik biçim yaratılarının yolunu açacaktır. Geleceğin sanatsal üsluplarına hazırlık süreçleridir bunlar; ideolojinin üslubunun da aşılma olasılığıdır: İdeolojik biçimin, kendisini aşacak bir üsluba olanak tanıyarak kendisini devrimcileştirmesi, soyut sanatın saf biçimi aramasının devrimciliği... Öte yandan burada Adorno'nun "sürekli tikel biçimler yaratmak" üzerine endişelerini de anımsamadan geçemeyiz.

Marx'a ve aynı doğrultudaki yorumlara göre düşündüğümüzde, estetik için yaptığımız tanımlar sanatın genişlemesine, diğer açıdan da pratik yaşamın diretmelerine karşılık veren bir gücün doğmasına yol açabilirdi. Pratik yaşama karşı direnmek, bir yandan "insanlığın çocukluk çağı"na, bir yandan da güncel sisteme gönderme yapacaktı. Ancak bu, alınan tüm düşünsel önlemlere ve geliştirilen gerekçelere karşın tam olarak başarılamamıştır. Başarısızlık nedenlerinden ilki, sanatın çözümlemeye giriştiği iktidar mantığı karşısında özgürleştirici bir role soyunmasıdır (sözü edilen rol onu bir problematikler düğümüne taşımış ve yalnızca uzmanlıkları meşrulaştırmaya yaramıştır); sanat özerktir ve bu özelliği ile kendini toplumsal pratiğin bir alternatifi ya da muhalifi olarak sunar. Bu muhaliflik giderek ona, uzak durmaya özen gösterdiği toplumsal pratik içinde bir sorumluluk yükler ve

toplumsal pratikten uzaklaşmak isterken, tam da onun ortasına düşer. İkincisi, içinde barındırdığı estetik nitelikler ile sanat pazarı arasındaki hesaba katılmayan uzlaşmadır (“suç ortaklığı” denilen durumun, hiç hesapta yokken somutlaşması). Bu iki neden, üçüncü duruma kapı aralamış ve özerk sanat, toplumdan evrensellik düşüncesi doğrultusunda onay bekleyen (ki bu, estetiğin gövdesinde koruduğu “karşı çıkılan ile bir an çarpışma” halinden ayrı bir şeydir) bir nesneye dönüşmüştür. Ama estetik özerkliğin anlamının yalnızca karşı çıktığı “şey” ile bir çarpışmada belirlediği unutulmamalıdır. O halde özerklik, bir yandan da kendi gücünü toplumsal ve kolektif olanın gözünde azalttığı ölçüde güç kazanabilir (devrimci sanat tanımlarında olduğu gibi): *“Sanat toplumsal olandan koptukça skandalvari bir biçimde, daha da yıkıcı ve açıkça amaçsız hale gelir. Sanat için, protesto etmek yoluyla da olsa, atıfta bulunmak, karşı çıktığı şeyle anında ortaklık içine girmesi demektir; olumsuzlama kendisini olumsuzlar, çünkü yıkıma uğratmaya çalıştığı nesneyi bizatihi ortaya koymaktan kendini alamaz.”*²⁵

Sanatın kendi pratik çevresine karşı oluşu, “yaşam ve ölüm” arasındaki kesitte yer aldığını gösterir ve sürekli bir gidiş-geliştir. Böyle bir süreç sonunda varılan nokta, elbette sorunların üstesinden gelindiği ve ütopyanın krallığını ilan ettiği yer değildir. Sanatın, toplumsallık karşısındaki yenilgisinden, geri çekilişinden (hem iç sorunları çerçevesinde hem de tam tersi olarak, toplumsal pratiğin gözünde de sanatın bir yenilgisidir söz edilen) her zaman yeni bir eleştirel güç umulmuştur. Bu durum, nesnelerin alışılmış anlamlarından kurtarılması, ama bu kez de sanatın kendisinin eleştiri-nesne haline gelmesinin sürecidir (nesnenin

karşıt-gerçekliği). Eagleton'ın, Adorno bağlamında belirttiği gibi: Sanatın özerkliği, aslında eleştirinin nesnesi ve onun biçiminin icadıdır. Sanat böylece sınırlı anlamlar üretebilen nesneye karşı çıkar, onu yeniden üretir; üretirken de o nesneyi tümüyle pratik yaşamdan kopartarak idealleştirir (bu kuramsal olarak böyledir). Sanatın ortaya koyduğu ideal, yanılısama olabildiği kadar gerçekliğe yaklaşabilecektir (yanılısama-olanın yanılısaması). Çünkü yanılısamanın kendisini öne sürdüğü alan, meta dünyasının yanılısama içindeki hareket alanından başka bir şey değildir ve kendisi de bir metadır. O halde sanat, metayı yanılısamaya sokarak hareket alanını da yanılısamaya dönüştürür. Bu durumun iki yönü vardır. Önce meta dünyası gerçekliğinin de bulanıklaşması ve sanatın (kendi üzerine yüklenen) mutluluk vaadini reddedişi... Ardından da sanat yapıtının “yalan söylemek” suçluluğundan arınması... Sözü edilen iki durumdan çıkan sonuç, sanatın yanılısamayı gerçekliğe doğru çekmesi ve o gerçekliğin elde edilemeyeceğini vurgulamasıdır (insanlığın çocukluk çağma ve saflığa geri dönüş duygusu, ama aynı zamanda da onun olanaksızlığı).

Ne var ki sanatın gerçeklik ile yaptığı saptamalardan çıkarttığı sonuç ve ideolojinin belirleyici özelliği her zaman (pratikte) çakışmak zorunda kalmaktadır. Şunu düşünmeliyiz: Sanat, kimlikleri bütünleştiren bir siyaset mantığını ayrıştırıp ona tikellikler yüklerken (geçerli değişim değerinin alternatifini öne sürerken), üstelik bunu pratik yaşam mantığının içinde kurgularken, kendisini otoriter olmaktan kurtarmakta, oysa yine de bizi değişim değeri dışında kalan “erdemli” bir nesne olduğu kanısıyla baş başa bırakabilmektedir (yaşam ve ölüm arasındaki durumunun, meta niteliğini belirsizliğe doğru çekmesi). Sanatın çevresine yaydığı bir yanılıgıdır bu: “Açmaz”ın açmazı... Meta oluşun, meta değilmiş

gibi sunulması (ya da sürekli bir yanlış anlaşılmaya zemin hazırlamak)... Estetiğin simülasyonundan söz edilirken yapılabacak olası yorumlar yukarıda açıklanan durumlar kümesine yaslanabilir; en önemli gösterge olarak da sanatın kendisini nesnenin baskısından (mutlaklaştırılmış anlam olarak) kurtarıırken ve o nesneye anlam kayması yüklerken, estetik kavramının bir nesne haline getirildiği savunulabilir. Bununla birlikte “meta değilmiş gibi” olma durumunun, estetik nesne ile bağlantısı gözler önüne serilerek, Baudrillard’ın simülasyon tanımı üzerine ilk adım atılmış olabilir.

Estetik nesnenin “meta değilmiş gibi” durumunu daha yakından ele alalım: Estetik kavramını bir nesne ile ölçme işine niyetlenmişsek (ki sanat yorumları olumlu ya da olumsuz, sürekli bu gerekçeyi kullanıyor), önce onun üretim ve tüketim sürecindeki sorunlarına bakmalıyız. Eğer söz konusu sürecin çözülmesinde, temel noktanın sermaye kavramı olduğu biliniyorsa (üretimi gerçekleştirecek her türlü ortamı ve gereçleri sağlayacak şey odur), o halde ilk anda nesneyi sermayeyle ölçmek kaçınılmazdır. Sonraki aşamada ise bir estetik nesne olarak sanatın, sermaye karşısındaki konumu önem kazanacaktır. Modern kapitalizmin gereği olarak malın satış fiyatının toplam üretim fiyatından yüksek oluşu (kâr), diğer yandan bu değer farkının üzerine eklenen emek ücretinin düşüklüğü (kâra ek kaynak), Marx’ın “emeğin yabancılaşması” tanımıyla çakışmaktadır. Marx’a göre kapitalist bir kuruluşun çalışanlarının emeği üzerinden bir artı değer elde edilmiyorsa, üretime yönelik yatırımlardan da kâr elde edilemeyecektir ve işçilerden elde edilen bu artı değer, işçilerin kendi emekleriyle ürettikleri ürünlerden nesnel olarak yabancılaşması demektir. Yabancılaşma kavramı (yalnızca üretim bağlamında değil) tüketim bağlamında da tanımlanıyor ve endüstriyel kapitalizmde, işçilerin

kendilerine ait olmayan makinelerle, kendilerine ait olmayan yerlerde ürettikleri malları, proletaryanın satın alması ile artı değere katkı yaptıkları vurgulanıyor: *“Proletaryanın üyeleri, kendilerinin ya da başka emekçilerin üretmiş olduğu malları satın almak zorundadırlar. Bunu ücret ya da maaşlardan elde ettikleri parayla ya da gelecekteki kazançlarına karşılık borçlanarak yaparlar. Bu şekilde tüketici olmak için zorlanmış olurlar.”*²⁶ Burada önemli bir ayrım sezilmektedir: Üretim ile tüketim arasında zorunluluk bağlamında beliren sınıfsal ve ahlaki farklılık... İlk bakışta, asıl ilgilenilmesi gerekenin (tüketim mallarını ortaya çıkartmasına karşın) üretim olduğu düşünüldüğünde, sanatçının da bu yabancılaşmadan etkileneyeceği sonucuna varırız. Ancak burada bir ayrıntıdan söz etmek gerekecektir: Marksistlerin yaptıkları yorumlar, Marx'ın estetik ve edebiyat düşüncesi üzerine yeni tanımların oluşmasına yol açmış ve söz konusu düşünce iki ana parçaya bölünmüştür: Bir yanda Marksist sanat anlayışının geniş kullanımlı durumunun, ekonomik ve siyasi alanlardan görece bir özerklik ile ayrılığı, diğer yanda da bilinçli emek etkinliklerinin nesnel dünyayı biçimlendirme ve dönüştürme eylemi... Böyle bir düşünce çerçevesinde üretim esastır; tüketim de ancak zorunluluk biçimiyle uygulamada yerini alacaktır. Demek ki sanatçı kendi yapıtına (ve mesleğine), aynı diğer “tüketim malı üretenler”e benzererek yabancılaşacaktır. Öte yandan ürettiği sanat yapıtının nasıl, hangi koşullarda, hangi ortamlarda vb tüketildiğine bakmadığı gibi, ondan kazandığı paranın nasıl bir değer yarattığını da hiç düşünmeyecektir. Onun yapacağı tek şey; yabancılaşma durumunu yeniden yabancılaştırmaktır; hep-si bu... *“Marx’a göre kapitalist koşullar altında sanat, piyasada neredeyse meta statüsüne indirgenmesi nedeniyle, önemli*

26 Robert Bock, *Tüketim*, Çev: İrem Kutluk, Dost Yay. 1997, s. 44.

ölçüde bir yabancılaşmış emek biçimi haline gelmiştir. Marx modern kapitalist koşullar altında emeğin yabancılaşması ve böylece amaçlarına ters düşmesi analizine sanat üretimini de kattı. Sanat eserinin yaratılması, sanatçının benliğini geliştirdiği, doğayı insanileştirdiği bir süreçten, sanatçının kendi fiziksel varlığını sürdürmek için kullandığı bir araca dönüştürülmüştür.”²⁷

Aynı Marx (yine de) sanatın başındaki “hâle” kalkmış olsa da toplumsal ve ekonomik koşulları yabancılaştırma yetisini sürdürdüğünü söyler (yabancılaşmanın yabancılaştırılması): “Giderek piyasanın etkisi altına girmesine rağmen sanat, gö-reli bir özerklik içinde üretilir ve tüketilir ve fabrika ürünüyle ya da saf bir emtia ile özdeş değildir. Hiçbir yazar sanatının parasal değeri hakkında Balzac’tan daha bilinçli değildi; ancak Balzac’ın romanlarında Marx ve Engels, 1815-48 Fransız toplumunun en keskin ve tarihsel olarak en zengin portresini gördüler.”²⁸ “Gerçekçiliğin gelmiş geçmiş bütün Zola’lardan daha büyük bir ustası saydığım Balzac, ‘Comedie Humaine’inde, Fransız ‘sosyete’sinin dehşetli gerçekçi bir tarihini vererek, 1816 ile 1848 arasındaki zamanı neredeyse yılı yılına izler ve 1815’den sonra başa geçip, olabildiği kadarıyla (tant bien que mal) vielle politesse Française’i (eski Fransız görgüsü) yeniden canlandıran soylular topluluğuna karşı gelişen burjuvazinin gittikçe artan baskısını bir tarihçi gibi anlatır. Kendisince örnek bir toplum olan bu düzenin son kalıntılarının, paralı, bayağı, sonradan görmelerin ilerlemesi karşısında nasıl yavaş yavaş yıkıldığını ya da sonradan görmelerce nasıl yozlaştırıldığını gösterir. /...Ve bu görünüşün çevresine Fransız toplumunun bütün bir tarihini yerleştirir; iktisadi ayrıntılar bakımından bile (sözgelişi Fransız Devrimi’nden sonra gerçek

27 Lunn, s. 23.

28 A.g.e. s. 26.

ve özel mülkiyetin yeniden dağıtılışı) ondan, zamanın profesyonel tarihçi, iktisatçı ve istatistikçilerinin tümünden öğrendiğimden daha fazla şey öğrendiğimi belirtmek isterim.”²⁹ İşte bu yetinin kaynağı da nesnelerin ütopyasını kurmaktır ve o zaman da meta olanın, meta değilmiş gibi gösterilmesi ve bir yanılısma ortamında gerçek olmayanın, gerçekliğin emrine verilmesi durumu uygulanmış olur.

Baudrillard, simülasyon ve estetik nesne arasındaki bağları (ilk adımlarda) meta olanın, meta değilmiş gibi durumunda ve sanatçının yabancılaşması problematiğinde arar, ama tüm gerekçelerini de aynı alan içine sıkıştırmak basitliğine düşmez (Baudrillard gerekçesini, Balzac örneği gibi sanatçının pratik ticari yönü ile “yabancılaşmayı yabancılaştırma” çabası arasındaki çelişkide arasaydı, kendisini tehlikeye atmamış ve keskin eleştiriler üreten bir kitleyi karşısına almamış olacaktı). Onun ana gerekçesi, üretim ve tüketim arasındaki uzaklığın kapanmasında öne sürülür: “Doğru olan ihtiyaçların üretimin meyvesi olduğu değil, ama ihtiyaçlar sisteminin üretim sisteminin meyvesi olduğudur.”³⁰ Burada vurgulanan, gereksinimin hiçbir zaman bir nesneye bağlı olmadığı (gereksinimlerin yapay biçimde, nesneler doğrultusunda belirlenmediği), bunun karşılığında üretim sisteminin, kendi tüketim sistemini topluma onaylatmasıdır (gereksinimler, üretim sisteminin öğeleridir). O halde eğer tüketimin bireysellikten öte, kolektif işlev olduğunu onaylayacak ve böylece tüketimi belirli bir nesneyle kurulan haz ilişkisinden kurtaracak, meta ve meta olmayan nesneler arasındaki ayrımı da yadsımak zorunda kalacağız. Bundan

29 Marx-Engels, **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Çev: Murat Belge, Birikim Yay. 1980, s. 39.

30 Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yay. 1997, s. 82.

sonraki aşamada ise sorulması gereken şudur: Meta ve meta olmayan nesneler arasındaki ayrımı yok ettiğimize göre, estetiğin hedeflediği yanılsama ortamının işlevi ne olacaktır? Bu soruya bağlı olarak gündeme gelen diğer soru da sanatsal gerçekliğin kendi gücünü kime ya da neye karşı kullanacağıdır. Demek ki nesnenin ütopyasını yaratmak gereği artık yoktur. Çünkü metalaşmış nesneler (belirli bir haz alanına yönlendirildiği düşüncesi doğrultusunda), aynı estetik nesneler gibi farklı anlamlar yüklenebilme yetisini zaten içlerinde taşımaktadırlar: *“Yerinin doldurulamaz olduğu nesnel işlev alanının dışında, kendi anlam alanının dışında nesne, gösterge değerini kazandığı yan anlamlar alanında neredeyse sınırsız biçimde başka nesnelerle yer değiştirebilir hale gelir. Örneğin, çamaşır makinesi mutfak eşyası olarak hizmet eder ve konfor, prestij ögesi, vb rolü oynar. Tüketicinin alanı tam olarak işte bu ikinci alandır. Bu alanda her tür nesne, anlam verici öge olarak çamaşır makinasının yerine geçebilir. Simgelerin mantığında olduğu gibi göstergelerin mantığında da nesneler artık hiç de bir işleve ya da tanımlı bir ihtiyaca bağlı değildir. Bu tam olarak nesnelerin başka bir şeye cevap vermesindendir.”*³¹ İşte Baudrillard, estetiğin gerçeklik adına bir simülasyona dönüştüğünü (üretimin ahlaki ideolojisinin de eleştirisini yaparak) bu noktada ilan etmektedir.

“Puzzle” Resminde Ne Görmek İstiyoruz?

Buradaki “puzzle” kelimesi ilk anda parça-birleştirme ve bir resim bütünleme oyunu doğrultusunda kullanılsa da aslında “kuşku-tereddüt-muamma” anlamlarını içermektedir ki okuyucunun söz konusu sözcüğü iki anlamıyla da algılaması, “kuşkunun bütünsel resmi”ni açığa çıkartır ve bir yandan da

kuşkuyu gizler. Böyle bir “kuşku resmi”nin bütüncül-sorunsuz biçiminin diretilmesi, paranoyak bir bakışla, planlı bir siyasetin merkezi varlığına işaret eder.

Açıkça vurgulamalıyız ki hiç kimse estetik bağlamda bir simülasyon ilanını (onun kaynakları ve sonuçlarıyla birlikte) duymazdan gelme konforuna sahip değildir. Ayrıca simülasyon durumunu (olası bir önyargı ile) tümüyle yadsımak, her şeyin “eskisi gibi” sürmekte olduğu sanısına kapılmak ya da iddiasında bulunmak, düşünceyi köreltmekten başka işe yaramaz ve bizi Baudrillard’ın gerekçeleri karşısında hareketsiz bırakır. Yanlış anlaşılmasın; kendimizi Baudrillard’ın gerekçelerine (ille de) karşı-gerekçeler kurgulamak zorunda hissetmiyoruz, ama bugünkü sanatın tanımını üzerine taşıdığımız (eğer taşıyorsak) kimi kararsızlıkları saptayabilmek için, onun neden ve sonuçlarını sorgulamaya almakta yarar görüyoruz. Daha önce öne sürdüğümüz bir düşünceyle işe başlayalım: Baudrillard’ın gerekçelerini ve ortaya koyduğu görüntüleri yok saymanın düpedüz “Baudrillardcılık” olduğunu ve bu davranışla, onun belirlediği alana tutsak kalıncığını savunmuştuk. Bu alan, durumlar arası bir karşılaştırma sahnesiydi; bizim de o durumlar arasında yapacağımız tercih, aynı sahnede dolaşıp duracağımız anlamına gelmekteydi. Oysa sorun, bu alanda geçen “estetik-estetiksizleşme savaşı”nı kimin kazanacağı (kazandığı) değildir; asıl sorun, söz konusu savaşın sonucunu belirleyecek etkenlerin, sanatın iç dinamiklerinden mi yoksa dışarıdan gelen direktmelerden mi doğduğudur.

Nesnenin üretilmesi ve tüketilmesi arasındaki kuramsal, pratik ve ahlaki ilişkiler, sanatın tanımları üzerinde etkili olmaya başlamışsa ve Marx’ın da yazdığı gibi, insanlığın çocukluk çağına ve saflığa dönüş yoksa, o zaman sanata, farklı tanımlar arasında herhangi bir tercihte bulunmadan bakmayı

denemeliyiz. Kabaca bir söyleyiş ile "üretimin erdemi-zorunlu tüketim" savaşını m benimsemeliyiz, yoksa tüketimi, üretim sisteminin içine mi katmalıyız? Tercih ne yana doğru ağırlık verirse versin, bir nokta üzerinde uzlaşma gerçekleşecektir: Eğer estetik problematik, nesnenin anlam kaymalarıyla ve idealize edilmesiyle (ütopyasıyla) ya da tam tersi, doğrudan nesnenin dış anlamıyla (ütopyanın yok olmasıyla) bir ikileme dönüşmüşse, burada ortak nokta olarak nesnenin "meta olma" durumu öne çıkıyor. Daha açık bir söyleyiş ile sanatın ve sanatçının 18. yüzyıldan bu yana tüm tanımları, meta-nesnenin eşdeğeri çevresinde dolaşıyor: "Meta-nesne nasıl idealize edilebilir?" ve "idealize edilmeli midir?" diye belirginleşen iki soru arasında geçen bir tartışmadır bu... *"Sıradan insanlar resimlere bakma fırsatını ancak bu yapıtlar on sekizinci yüzyılın salonlarında halka açık biçimde sergilenmeye başladıktan sonra bulabildiler. Resim Parislilerin hayatına, ilk olarak 1737'de Akademi tarafından düzenlenen salon sergilerinde girdi. Bu halka açık öncü sergiler, görüş ve beğeniyi belirlemeye başlayan orta sınıflardan çok sayıda izleyici çekiyordu. /... Aristokrasi ve hükümet, sanatçılara iş vermeyi sürdürse de on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde özel galerilerin ve sanat simsarlarının temsil ettiği halk beğenisi seçkinlerin otoritesinin yerini almıştı. 1855'ten sonra imalatçı sınıfların mensupları sadece estetik nedenlerle değil aynı zamanda, manidar biçimde, mali nedenlerle de çok sayıda resim almaya başladılar. Resimlerin yatırım amacıyla satın alınması sanatı hâlesinden yoksun bırakıp bir metaya dönüştürdü."*³² Sanat nesnesi kaçınılmaz olarak meta-nesne ise karşımıza hep aynı soru çıkmaktadır: Meta-nesneyi nerede aramalıyız, burası artık yalnızca galeriler midir? Öyle olmadığı besbellidir ve yanıt, "üretim ve tüketimin birbirleriyle kurduğu her

tür ilişkinin pratik alanı” olmalıdır. Bu alan durağan bir nitelik göstermez; en azından kendi niteliğini belirgin çizgilerle ele vermez. Söz konusu alanın tanımı, daha çok o alana yöneltilen bakış açısına ve gözümüzü hangi perspektife yerleştirdiğimize bağlı kalacaktır: “Ne görmek istiyoruz?”

“Ne görmek istiyoruz?” sorusu bizi yanlış anlaşılma tehlikesiyle karşı karşıya bırakabilir; bu yüzden soruyu derinleştirmemiz gerekir. Her şeyden önce, neyi görmek isteyip neleri dışarıda bırakacağımız (yanıtsız kılacağımız) seçiminin, keyfi bir karara bağlı olmadığını açıklamalıyız (tehlike, kararımızın önyargılar çerçevesinde verildiğinin sanılmasıdır). Günümüzün sanat tanımlarını, üretim-tüketim arasındaki birleşmede temellendiriyorsak (ki bunu bir önyargı ile yadsımanın olanaksızlığını, durmadan vurguluyoruz), o temelin üzerinde yükselen yapının kimyasını bozan ve yapıyı tehdit eden kimi “yabancı maddeler”i de somut biçimde (eğer barksak) görme şansımız vardır. Üretim-tüketim arasındaki birleşmenin ana göstergelerinden biri, ekonomik büyümedir. Ulusal yönetim zorunluluğu olarak, dizginlerinden kurtulmuş ve engellenemez bir büyüme, kolektif harcamaları geniş ölçüde kapsayarak gelişir. *“Tüketim toplumu sadece bireysel harcamaların hızlı artışıyla nitelendirilemez, bunun yanı sıra, yurttaşlar yararına üçüncü kişiler (özellikle yönetim) tarafından üstlenilen ve bazıları kaynakları dağılımının eşitsizliğini azaltmayı amaçlayan harcamaların artışı da vardır. Bireysel ihtiyaçları tatmin eden kolektif harcamaların bu oranı, 1959 yılında toplam tüketimin %13’ü iken 1965’te %17’ye ulaştı.”*³³ Örneğin beslenme, giyim (%1), konut, ulaşım, iletişim (%13), eğitim, kültür, spor ve sağlık (%67) giderleri özellikle sosyal eşitlik hedefini içeriyordu, ama 1960’lı yılların araştırmaları

bunun çok da verimli olmadığını göstermektedir. Özellikle vergilendirme konusunun üzerinde durulmalıdır: Kazanç üzerinden alınan verginin, kolektif donanımlarda ve böylece eşitsizliği gidermede bir yarar sağlamasına karşın, dolaylı vergilendirmenin tüketime bağlı olması nedeniyle eşitsizliği besleyen bir yanının olduğu açıktır (ne kadar tüketiliyor ve harcanıyorsa, "model yaşam"a katılım o kadar gerçekleşiyor). O halde kolektif harcamaların, toplumsal hiyerarşileri keskinleştirdiğini anlıyoruz. *"Bu donanımlar en zor durumda olanlar için düşünüldüğünde müşteri yelpazesinin yavaş yavaş çeşitlendiği saptanır ve bu açılma parasal nedenlerden çok psikolojik nedenlerle yoksulların reddedilmesine neden olur. Donanımlar herkese açık olmayı amaçladığında en zayıfların dışarıda bırakılması daha başlangıçta meydana gelir. Herkese fırsat yönündeki çaba, genelde toplumsal hiyerarşileri yansıtan bir ayrımcılığa dönüşür. Bu, fazlasıyla eşitsizlikçi bir toplumda biçimsel bir fırsat eşitliğini güvence altına almayı amaçlayan politik eylemlerin çoğu zaman sadece eşitsizlikleri iki katına çıkardığını gösterme eğilimindedir."*³⁴ Donanımların geliştirilmesi giderek keskinleşen eşitsizlik karşısında işlevsizleşirken, biriken malların ortaya çıkarttığı büyüme önemli zararlara da yol açmaktaydı: Doğanın tahribi ve yeniden düzenlenmesi, yerleşim bölgelerinin bozulması ve yeniden onarılması, altyapı sistemlerinin sürekli genişletilmesi vb gibi gereksinimler yapay bir gelişme ölçütüne dönüşürken, bunların üretimi aslında bir tüketim eylemi olarak yorumlanabilirdi. Zararların ve onun önlemlerinin, önlemler sonucunda doğan yeni zararların (ve bir kez daha onun önlemlerinin vb) "yararlı mallar" olarak anılmasının çıkmazından söz ediyoruz. Sistemin kendi asalağı olması ya da sistemin kendini yenilerken (aslında) tükettiğinin göstergesidir

bu: “Üretilen her şey üretilmiş olması nedeniyle kutsallaşır. Üretilen her şey olumludur, ölçülebilir her şey olumludur. Paris’te havanın 50 yılda %30’luk bir oranda aydınlık kaybına uğraması muhasebecilerin gözünde tortuludur ve önemsizdir. Ama bu kayıp büyük ölçüde bir elektrik enerjisi, ampul ve aydınlatma pencereleri vs harcamalarına neden olursa, bu durumda var olur ve doğrudan doğruya üretim ve toplumsal zenginlik artışı olarak varlık kazanır.”³⁵ Doğrudan tüketim ile bağlantı kursa da her tür üretimin muhasebe değeri eğer “yarar” ve “erdem” bölümüne aktarılıyorsa, savurganlık yapmadan sermayeyi kullanmak isteyen bir “püriten”in hazzı da burada yok olacaktır.

20. yüzyılın sonlarına doğru sermayenin yeniden yapılanarak ulus-aşırı bir dolaşıma girmesi, elbette nedensiz değildi ve gerekçelerin ortaya serilmesi bir gereksinimdi. Şişmeye başlayan işlevsiz üretimin ve o oranda artan tüketimin sonucu ne olabilirdi? Uluslar, ithal ikame siyasetlerini daha ne kadar uygulayabileceklerdi? Ulus kapılarına dayanmış yabancı sermayenin önünün kesilebilmesi başarılabilecek miydi ve ulusal sermaye ile olası ilişkisi engellenebilecek miydi? Sonraki aşamalarda ise üretim ve tüketimin anlam değiştirmesi ile kimliksizleşen (bütünlüğünü yitiren) ulusal üretici sınıf, bu ekonomik değişimde nasıl bir rol üstlenecekti ve yeni kimliği neydi, bu durumun kültürel ve sanatsal yansımaları görülecek miydi? Hipermarket kentinin, üretici ve aynı anda da tüketici olarak kentlinin ticari mallar karşısındaki davranış biçimlerinin, kendilerini ticari maldan ayrı tutmaya çalışan sanat nesnelerinin çıkmazlarının (trans-estetik) ve daha önce konu ettiğimiz birçok sorunun yanıtını içermektedir bu saptamalar... Ama öte yandan bir tüketim toplumu dinamiği,

ulus devlet içindeki üretimden, sınırsız sermayenin yeni toplum modeline doğru sorunsuzca ve ardında hiç tortu bırakmadan uzanıyormuş gibidir.

Ne görmek istiyoruz? Tüketicinin kolektif bir durum olduğunu mu, üretici güçlerin ve onların denetiminin “yeniden üretim”e olanak veren mantığını mı, kendi asalağı durumundaki sistemin (“yeniden üretim” yoluyla) sürekli dirilişini mi, sürekli dirilişin güncel simgelerini ve o simgelerin mekânlarını mı (ulus-aşırı sermaye, onun kentleri ve kentlerdeki kayıtlara geçmiş meşruluk alanları)? Yoksa tüm “diriliş” ve “yeniden diriliş” kayıtlarının satır aralarına gizlenmiş soru işaretlerini mi? Bu soru işaretleri, ustaca tasarlanmış ve montaj sırasında aralarında hiçbir boşluk kalmayacağı üzerine garanti verilmiş “puzzle” oyun parçalarının üretim hatalarında yer alır. Örnek elde edebilmek adına Jusdanis’in çözümlemelerini bir kez daha anımsayalım: Batı’nın kendisine ilişkin tahayyülünü Yunan kültürüyle özdeşleştirdiğini vurgulamıştık. “Puzzle” yüzey bütünlüğüne baktığımızda ilk algılayacağımız şey, Batı merkezi kültürünün Yunan kültürü ile iç içeliğinden oluşmuş bir biçimdir. Ancak dikkatli bir izleyici, gözlemlediği biçimin Yunan kültürüne değil, Batı merkezi kültürüne ait olduğunu anlayabilecektir. Çünkü iki kültürel alanın yan yana gelişinde kimi sorunlar sezilir ve bu sorunlar Yunan kültürel alanını daha çok etkiler. “*William Martin Lake, Yunanistan ile ilgili çok okunan kitabında şu gözlemde bulunmuştu: Şimdiki neslin sefaleti ve değersizliği atalarının incelmışliği ve zenginliğine ne kadar benziyorsa, Yunanların modern lisanı da kökeni olan dile o kadar benziyor.*”³⁶ Sorun, Batı ve Yunan kültürleri arasındaki yapay (ama o ölçüde de ustaca) bir çakişmadan doğar: Eğer Batı’nın kültürel kaynak

olarak seçtiği alan Yunan kültürü ve aynı zamanda düşünsel boyutu ise (19. yüzyıl) ve böylece Batı modernleşme süreci ile Yunan kültürel yapısı arasında sıkı bir bağ kurulabiliyorsa, o zaman Lake'in yine 19. yüzyılın ilk yarısında söyledikleri ne anlama geliyor? Yanıt, "puzzle"ın yüzeyini kaplayan o çekici biçim ile parçaların çakışmamış kenar boşluklarından görünen zemin (parçaların yer aldığı alt düzlemdir bu) arasındaki çelişkilerdedir. Jusdanis, Batı'nın Yunan kültürü üzerine tahayyüllerinin Yunanistan modernleşmesi için hiç de yararlı olmadığını savunurken, aslında bu çelişkileri gündeme getiriyordu: Toplumsal yaşam ile bütünleşmiş Antik Yunan sanatı ve edebi metinleri, geleneksel kültür ögesi olarak bir kanaldan ilerlerken, elbette toplumsal farklılıklardan habersizdi; kapsayıcı ve işlevseldi. Oysa diğer kanaldan ilerleyen modernist sanat yapıtları, parçalanmış modern toplumu birleştiren kişiliği ile ütöpik alanlar yaratmaktaydı. İki ayrı alanın kabaca çakıştırıldığı yer, toplumsal ve kişisel yabancılaşmanın olmadığı ya da giderilmeye çalışıldığı noktaydı: *"Özerk estetik, toplumsal farklılaşmanın bir sonucu olarak ortaya çıktı. Özerk estetik, modernliğin yurttaşlarını, parçalanmış toplumların sorunlarını aşabilecekleri farklılaşmamış ütöpik bir birlik alanına götürüyordu. Ama edebiyat ya da estetik, toplumları ayrı muntikalar halinde kompartımanlara ayrılmamış ya da sanayileşmenin getirdiği kişisel ve toplumsal yabancılaşmayı yaşamamış insanlar için bu görevleri nasıl yerine getirebilirdi?"*³⁷

İşte Jusdanis'in sorusu, bir anlamda bu kitabın da odak noktasını oluşturur. Bununla birlikte, Yunanistan ve Batı arasındaki ilişki de odak noktasının anlamlandırılabilmesi için son derece uygun bir örnektir. Çünkü söz konusu örnek,

Antik Yunan’dan modern Yunanistan’a varıncaya dek ortaya çıkan farklılıkların, “farklılaşmamış ütöpik alan” içinde nasıl eridiğini ve merkezi düşüncenin (artık sona erdiği iddia ediliyor) modernizm sonrasına nasıl yansıdığını belirginleştirir. Öncelikle vurgulanacak olan, “puzzle” yüzeyindeki farklılaşmamış ütöpik alan ile kapsayıcı ve bütünsel bir toplum deneyiminin (Antik Yunan) koşut gösterilmesidir. Neredeyse 20. yüzyılın eşiğine dek Yunanistan’daki aydınların edebiyat üzerine düşüncelerine baktığımızda kurmaca, özerk bir edebiyat ile estetik olmayan metinler arasında bir ayrım ve tanımlama zorluğu karşımıza çıkıyor: “Literature”, “littérature”, “literatur”, “letteratura” sözcükler grubunun karşılığı olarak kullanılan “filoloyia”, “grammatoloyia”, “grammatia” ve “logotehnia” sözcükler grubunun anlam farklılıkları gibi... Jusdanis bunun “kusurlu bileşim”e yol açtığını açıklamaktadır: *“Kusurlu bileşimin başlıca nedeni, böylesi bir estetik anlayışının alımlanmasına ve ilerde daha da geliştirilmesine uygun bir toplumsal ve kültürel bağlamın olmayışındı. Bu, Yunan toplumundaki değişimlere tepki olarak ortaya çıkmak yerine merkezi planlama yoluyla yukarıdan dayatıldı.”*³⁸ Yüzeyin çekiciliğine takılıp kalan bir göz, “puzzle” aralıklarından sızan görüntüye yöneltebilmek zordur. Batı merkezi düşüncesi, gözleri yüzeydeki resme çeken davranışı ile karşısında geniş ve güçlü bir eleştiri kitlesi bulmuştur, ama aynı eleştiri kitlesi de modernizm sonrası dönemin tanımını yaparken kendisini (davranış olarak) Batı merkezi düşüncesinin eğilimlerinden tümüyle arındırabilmiş midir? Modern olanın (ve bununla bağlantılı görülen her öne sürülenin) sonrasındaki saptamalar gerçekten de böyle bir bütünlüğün tümüyle dışında mı yer almaktadır? Dahası, merkezi yapıya karşı çıkan ve yeni durumun simgelerini işaret eden her eylemi aynı pota içinde

değerlendirmek ne kadar geçerli bir görüştür? Belki de şöyle sormak daha doğru olacaktır: “Yeni durum” üzerine (“eski”-ye göre) açıklanan düşünceler ve simgelerin tanımları, hangi ayırışık durumları ima etmektedirler?

Baudrillard, ekonomik büyümenin kendi sistemini imha eden yönünden söz ederken ve bunun yerine (kaçınılmaz olduğu düşünülen) “serbest sermayenin dolaşımı” sürecini koyarken, söz konusu değişim sürecinde ortaya çıkan iki sürecin ara-kesitini yaratan hangi farklılıkları konu edebilmişti? Örneğin onun “trans-estetik”, “hipermarket kenti”, “simülasyon estetiği” kavramlarını, tepeden inme dayatmaların meşruluklarından ya da merkeze bağlı projelerden ayıran şey neydi? En keskin “Baudrillard karşıtları”nın vazgeçilmez sorusu bu olsa gerektir. Gerçekten de Baudrillard’ın yazdıklarında yol alan bu süreç, gündeme getirdiği sonuç görüntülerle son derece inandırıcı yorumlar içermekte, fakat bununla birlikte ortaya çıkan pratiğin ardında kimi soru işaretlerini de barındırmaktadır. Bu soru işaretlerinin üzerinin örtülmesindeki sorumluluk tümüyle Baudrillard’a yüklenebilir; olsa olsa, saptamaların ve örneklerin en uç noktalardan seçilmesi, okuyucuyu büyüleyebilir ve soru işaretlerini önemsizleştirebilir. Belki Baudrillard’ın (varsa) eleştirilecek yönü, “yeni durum” yorumlarındaki gözleri kör edici parlaklıktır (gereğinden fazla ışık). Ama yine parlak yorumlar çerçevesinde, Baudrillard’dan kamusal donanımların “en zayıf olanlar”ı dışarıda bırakmasını, toplumsal hiyerarşilerdeki aranın giderek açılmasını, toplumsal düzeydeki rekabetin psikolojik ve maddi baskılarını (güvensizlik ve borç), işsizliği (sanal ekonomide önemsiz göstergelerden biri olarak ele alınsa da), yeryüzündeki gerçek savaşları ve ekonominin kuramsal dizginlerden kurtulmasını okuyabiliyoruz. O halde toplumsal kesimler arasındaki eşitsizliğin büyümesini,

yalnızca kapitalist sürecin merkezinde çözümlemeye soyunan Baudrillard’ı okurken bile, bu etkenlerin varlığı üzerine bir durum muhasebesi yapabilme şansımız sürmektedir; eğer okuduklarımızın tek yönlü büyüüne kapılıp, süregelen durumun “yeni durum” tanımlarından sonra tarihe karıştığı gibi bir yanılgıya düşmüyorsak...

Baudrillard’a bir “bağlılık” gösterisi olarak, “eski durum”u tümüyle ölü bir zamanmış gibi açıklamaya kalkışmak, Baudrillard’dan (ya da düşünsel uzantılarından) çok “Baudrillardcılık” yapmak olurdu. İşsizlik bir yandan sanal ekonominin önemsiz bir göstergesidir, ama diğer yandan işsizlik vardır ve yaşama tedirginlik katar; üstelik bu tedirginlik, toplumda 1960’lı yılların atom bombası tedirginliği kadar derin yaşanmaktadır. Baudrillard’ın bir yandan da nükleer savaş korkusunun yersiz bir şey olduğunu söyleyip durması, kimi tedirginliklerin gerçeklik ile ilişkisini örtmek için uygulanan bir yöntemdir belki. Savaşlar da (kimilerine göre) gerçek değil, gerçeğin televizyon ekranlarındaki görüntüsüdür ve bu görüntü, gerçeğin yerine geçtiğinde insan bilinci kendi gerçeğini üretebilme yetisine ulaşmakta, bir üst-gerçeği yaratmaktadır. Irak’ın bombalanmasına karşın Körfez Savaşı olmamıştır, Kabil’in bombalanması yalnızca gerçeğin yaşamımızdan uçup gittiği anlamına gelmektedir, Yasser Arafat’ın tutsak edildiği karargâh bir “yok yer”in televizyon kanallarındaki farklı tasarımlarıdır. Evet, Baudrillard’ın işaret ettiği üzere, zaman ve mekân kendilerinden kurtulmuşlardır. Fakat tüm bu Baudrillard metaforlarının dışında, bir yandan da gerçek savaş sürmektedir. Kendi zamanı ve mekânı içinde gerçekleşen ölümler ya da tutsaklıklar, üst-gerçeğin uyarıcılığından, romantizminden vb etkilenmez. Olsa olsa gerçek ölümlerin ve tutsaklıkların bir üst-gerçek tarafından “hesap dışı” ilan edilme tehlikesi ortaya çıkar (aslında birbirleriyle

savaşmayan, birbirlerini yadsımayan ve birbirleri üzerine girişilecek radikal bir seçim ortamından çok uzak duran iki karşıt-gerçeklik alanıdır bunlar. Yalnızca anlamlarını korudukları kadar yakınlaşabileceklerdir).

Bir kez daha aynı soruyu sorup yanıtını verelim: Meta-nesnenin mekânı neresidir (serüvenin yaşandığı alan hangisidir)? Meta kavramının, kapitalist bir sürecin ürünü olduğu üzerine bir itiraz olamaz. Bu bağlamda kültürel ve sanatsal dönüşümün yaşandığı yerler de endüstriyel ve teknolojik dinamiğin en belirgin olarak toplumsallaştığı alanlar olacaktır: Kentler... Şimdi anlamaktayız ki sanat yapıtı, yatay olarak üzerine yayıldığı kentin keyfi iktidar kayıtları doğrultusunda hareketini belirlese de hem bu kayıtlar hem de onlarla bağlantılı sanatsal hareketler, homojenlik taşıyamazlar. Hiçbir meşru alan ve onun simgeleri, hatalı üretilmiş “puzzle” parçaları arasından sızan, meşrulukları bulandıran, sterilliği bozan görüntülere engel olamaz. Sanat yapıtı bir gün kendi bedenine ait “görünürün ardında ne var?” sorusunu terk edebilir, ama o bedeni büyük bir güvenle sunduğu meşruluk alanlarına, şu benzer soruyu yüklemekten de dursun: “Ne görmek istiyoruz; yalnızca parlak ışığı mı, yoksa aralıklardan sızan bulanıklığı mı, ikisi arasındaki farkın ya da birçok etkenin yarattığı farklılıkların dünyasını mı, yoksa birbiri içine girerek özdeşleşmeye yüz tutan o iktidar bütünlüğünün barındırdığı farkı mı; hangisini?”

Buraya kadar yazılanlar çerçevesinde trans-estetik problematiği, genellikle üretim-tüketim ilişkisinin yorumlanması ve sermayenin özgürleşme süreci içinden ele alındı, bu sürecin (öne çıkartılan) simgeleri üzerinde duruldu. Ayrıca Baudrillard’ın sanat üzerine saptamalarının daha çok o simgeler çevresinde geliştiği kanısına varıldı; böylece “estetiğin simülasyonu” düşüncesinin temellendiği alan da üretim-tüketim

dinamiğindeki meta ortamının yanılıması bağlamında düşünüldü. Ama “yeni durum” ile güncel simgeler arasındaki mutlak çakışma, bir soru işaretinin zihinlerde belirmesine neden oldu: “Yeni durum”, süregelen durumu tümüyle ortadan kaldırmış ve kendine ait steril alanı kesinlikle ilan mı etmişti? Sanat da hayli önceden edindiği bir yetiyle “yeni durum”un simgelerinin, mekânlarının ve söylemlerinin peşi sıra sürüklenerek mi varlığını kanıtlamaktaydı? Daha açık bir soru ile sanat, egemen sistemin dümen suyuna iyice tutsak mı olmuştu? Oysa diğer yandan Baudrillard’ın simülasyon kavramı yadsınamıyor ve modernist dönemin ütopyaları sorgulanıyordu. O halde ortaya (sanatın hep karşılaştığı) bir başka açmaz çıkıyordu: Estetik simülasyonlarım, ütopya sorgulamalarını ve farklılık durumlarını simgeleştirmek ve bu simgeleri de “yeni durum”ların açık tanımlar kazandığı kentler ile meşrulaştırmak... Acaba sanatın kendisini minimalliğe adayarak, safça yok olma aşamasına gelme düşüncesi, tam da böyle bir sahnede inandırıcı mıdır?

Hangi Ütopyadan Söz Ediyoruz?

Bombardıman uçakları Leonardo da Vinci’nin insanın uçabilmesinden neler beklediğini anımsattı bizlere; dağların doruklarında kar arayıp bulmak, sonra da yaz sıcağından kavrulan kentin caddelerine sermek için göklere yükselmeliydi insan.

Walter Benjamin (1938)

Estetik olanın yanılısamaya ait dinamiği, eğer simülasyon durumu ile çarpışıp dağılmışsa, tikellik-bütünlük arasında kurulacak özerklik bağının da koptuğu (dahası, dolaşımdan

kalktığı) ortaya çıkmaktadır. Böylece sanatın (sanki sanat tarihi boyunca tek bir kanaldan oluşuyormuş gibi) tekdüze ilerleyişi farz edilmekte ve sonunda “son kullanma tarihi” gereği yüksek gerilim etkisiyle eriyip, kullanım dışı kaldığı öne sürülmektedir. Üstelik bu öne sürüşün, kendisini gerçek olmayan bir alandan (“yok yer” ya da “çok özel yer”) seçilen simge ve gerekçelerle kurgulanma olasılığı son derece yakın görünmektedir (seçilmiş simgelerin kentleri). Söz konusu bakış açısı, sanatı her bir kırılma noktasından arınmış, farklılıkları törpülenmiş, estetikleşme-kitleselleşme tartışmaları göz ardı edilmiş biçimde tanımlamaktadır. Örneğin Walter Benjamin, sanatın teknik olanaklarla yeniden üretimi üzerine geliştirdiği düşüncelerinde, çoğaltma işlemi sırasında estetik nesnelerin özerkliklerinin zayıfladığını açıklamıştı. Bu açıklama doğallıkla Adorno’nun yüksek-sanat düşüncesinden ayrı bir şeydi. O halde bu örnekte simülasyon alanına girebilecek olası sanat yapıtı hangisidir? Yanıtın kitlesel dalgalanmalarla anlam bulan bir sanat yapıtını kapsamadığı kesindir (Benjamin’in tanımları). Baudrillard’ın “sanatın sürekli olarak kendisini yinelediği” düşüncesi, gerçekten sanatın ölümü ise ve bunun nedenleri estetiğin kitlesel algısında yatıyorsa, o durumda trans-estetik kaynaklarını belki Benjamin’de aramak daha doğru olabilir. Fakat Baudrillard’ın hiç Benjamin’den söz etmemesi, Benjamin’in tezinin asla (bazı iddialara bir yanıt niteliğinde olarak) bugün ile hiçbir biçimde bağlantı kurmuyor olması nedeniyledir.

Ali Akay’ın sanat tarihinden bulup çıkarttığı örnekler ise, diğer bir bakış açısının ilginç yorumlarını ortaya koymaktadır: *“Jean Dubuffet’nin 1964 yılında yaptığı le festoyeur ile, Papuazi Yeni Gine’nin Wapo Creek kişisi (boyalı tahta ve deniz kabukları) çok büyük yakınlıklar taşımaktadır ve kimsenin de*

aklına Dubuffet'nin bayağı bir iş koyduğunu söylemek gelmemektedir. Yahut Jackson Pollock'un 1948'deki yağlıboyası (Bir Numara adlı eseri) ile Dweller mağarasında (ve Pollock'un kitaplığında) bulunan duvar resmi çok yakındırlar birbirlerine ve bayağı olarak nitelendirilemezler, tıpkı Kara Walker'ın siyah siluetiyle popüler kültürün eğlence işleriyle ilgilenmesi gibi. Ve yine bir örnek vermek gerekirse, modern sanatın en ilginç isimlerinden biri olan Joan Miro'nun Arlekenin Karnavalı resminin (1924-25) Eskimo masklarıyla olan yakın benzerliği gibi. Prehistorik olanla onun sanata yansıması en tutarlı modernizmlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan Baudrillard işleri zayıf bulmaktadır. Ama zaten zayıflığından ve minörlüğünden kuvvet almaktadır çağdaş sanat. Baudrillard hiçlikle suçladığı sanatın son durumunu ele alırken Malevitch'i sanki hiç okumamış, onun 'insanın doğası tembelliktir' (1921) metnini hiç bilmezden gelmekte veya gerçekten bilmemektedir. /...Minörlükte bir samimiyetsizlik bulmaktadır.”³⁹ Bu alıntıdan çıkartabileceğimiz birden fazla sonuç vardır: Her şeyden önce Akay da “sanatın yok oluşa doğru tekdüze ilerleyişi” düşüncesinin pek de inandırıcı olmadığını vurgulamaktadır ki bu yüzden yazılanlardan, sanatın dışarıda bırakılmış (hiçbir zaman değerlendirmeye alınmamış) yönlerinin bulunduğunu anlayacağız. Elbette eğer bir dışlama eyleminden konu açıyorsak, bunun gerekçelerinin hazırlanması ve o gerekçeler ile kimi imgelerin ve simgelerin onaylanıp, kimilerinin de yadsınması olağan görülecektir. Sanatın yok oluş senaryosunun gerekçelerini durmadan yineliyoruz: Sanatı da kuşatan iktidar sisteminin yenilenme süreci ve bu sürece göre sanatta yeni “ayarlama” girişimleri... Akay'ın yazısını okumayı sürdürdüğümüzde,

39 Ali Akay, *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*, Bağlam Yay. 2001, s. 116.

onun da gerekçeler ile sanatta ayarlamalar ilişkisini gündeme getirdiğini ayırırsanız: “Sanat artık daha önce yapılanların bir retrospektifi olarak gözükmeye başlamıştır. Ancak, Baudrillard’ın niçin bu önermede bulunduğuna dair bilgi hemen ardından verilmektedir: Çünkü sanat gibi siyaset ve tarih de aynı durumdadır. Burada, daha işin başında, Baudrillard’ın amacının ne olduğu belli gibi durmaktadır: Siyasetin durumunu sanat alanında yeniden üretmek.”⁴⁰

Baudrillard’ın “yok olup giden” diye ele aldığı ve simülasyona dönüştüğünü savunduğu sanat, üst-sanat estetiği olmalıdır. İnsanlığın çocukluk ve saflık çağına dönüş yapabilecek ya da o dönüşün meta ortamı içindeki yanılmasını yaratabilecek sanattan söz ediliyorsa, estetiğin kullanılması da bu ideolojik noktada gerçekleşiyorsa, dikkatler yüksek-sanat üzerinde yoğunlaşacaktır. Aynı durumdan yola çıkarak, estetiğin bir simülasyona dönüşmesi ve yanılama ortamının gereksizliğinin vurgulaması sonucuna ulaştığımızda, karşımızda şu soru belirlemektedir: Marx’ın tanımladığı “saflığa geri dönüşün olamayacağı ama onun imasının özerkliği” durumu ile çakışan bir sanatın oluşturulma problematiği nerede (hangi aşamadan sonra) sona ermiştir; daha açıkçası, ütopya nerede ve nasıl gerçekleşmiştir? 1930’lu yıllarda Benjamin ve Adorno arasında başlayan mektuplaşma, bize giderek kitle kültürünün içkin ütopyası ile yüksek-sanatın kitle dışı ütopyası arasındaki karşıtlığı gösterir. Adorno’ya göre, işçi sınıfının ancak Marksist entelektüeller ile temsil edilebilir oluşu, bunun karşılığında da Benjamin’in, toplumsal olanın pratik işleyişinden kültürel ürünler üretmeye çalışması, iki düşünür arasındaki Marksist alternatifleri gözler önüne sermektedir.

Benjamin için sanatın özerkliği sona erdikten sonradır ki kült değerinden (kökenden) arınmanın ardından, yeni bir ütopya anlayışı kavranabilmiştir. Bu bir anlamda devrim ütopyasının tarihsel sürekliliğiyle değil, “normal” olaylar dizisiyle (Sartre’ın “gündelik bir araya gelişler” dediği durum) ilişkilendirilmesidir: Ütopyanın şimdiki zamana çekilmesi... Böylece karşımıza iki ütopya tanımı çıkmaktadır: Bunlardan birincisi, Adorno’nun toplumsal pratiğe karşı sürekli koruduğu mesafeyi, ikincisi de Benjamin’in o mesafenin ürettiği düş dünyasından uyanış çabasını anlatır. O halde hem Adorno’nun hem de Benjamin’in ortak noktalarının bir ütopya kavramında belirlediğini savunmak ve bu kavramı aralarındaki anlam farkını görmezden gelerek homojenmiş gibi değerlendirmek ne ölçüde doğrudur? Böylece bugünkü sanatı yalnızca yüksek-sanat ütopyalarından ve o ütopyaları destekleyen her tür estetik etkenden arınmış olarak tanımlamak, dahası, bunu “yeni durum (muş gibi)” göstererek, seçilmiş simgelerin düş alanlarını da meşru ilan ederek bir simülasyon kavramını gündeme getirmek, güven verici bir çözümleme midir?

Hâlâ o açmaz karşımızda durmaktadır: Sanatın, simülasyon ile ilişkisini sorguluyoruz ve öne sürülen gerekçelerin gerçekliğinin mutlak olamayacağını, “mutlak-mış gibi” (simülasyon olarak) sunulduğunu savunuyoruz. Diğer yandan da (başlangıçtan beri) simülasyon ortamının yadsınamayacağı, estetik çözümlemelerin aynı kalamayacağı üzerine karar veriyoruz. Buradaki açmazın ana nedeni, kurmaca simgelerin kentleri ile sanatın ilişkilendirilmesi olarak öne çıkmaktadır. Bu kurmaca kentler, güncel bir siyasetin gereği olan steril yaşam alanları ve sanat da o yaşam alanlarının siyasi boyutunun görüntüsü idi. Simülasyonun yadsınamaz varlığını konuşamayacağımız bir alan varsa, o da “yeni durum”u (sanki)

tümüyle içeriyormuş ve “süregelen durum”u aşıyormuş gibi duran steril alanlardır.

O halde aradığımız kent hangisidir? İçinde bulunduğu-muz açmazdan kurtulabilmenin tek yolu, bu kenti bulabil-mekten geçmektedir.

Farklılıklar Kenti ve Farklılıklar Sanatı

Bugün sürekli olarak farklılıktan söz ediliyor. Sanatsal üs-lupların kaynaşmasından konuşuluyor, ama bunun yeni ve bütüncül bir üslup olmadığı vurgulanıyor. Üretimde kural-lar dizisinin dışlandığı, zorunsuzlaştığı ve tikelleştiği belir-tiliyor. Dilin çoğullaşmasından ve denetimden kaçmasın-dan konu açılıyor. Etnik grupların özgürlüğü, toplumların incelenmesinde ortaklaştırılmış verilerden ve evrensel bil-giden vazgeçiş, bilgi kavramında meşrulukların sorgulanışı vb gündemden inmiyor. Aynı doğrultuda kent tanımlarını biçimlendiren başat öge de farklılık kavramıdır: Geçiş alanı niteliğindeki megapollerin eklektik görüntüsü... Günümüz dünya kentlerinin vurgulanan yeni özelliğidir bu... Modern kentlerin çekiminden kurtulan ve kendi başlarına yörüngeye giren çok sayıda etkenin oluşturduğu “öteki kent” durum-u yaşıyor “gibiyiz”. Modernizm sonrası kentin, içindeki her şeyi tikel anlamlara dönüştürmesi, bir bakıma dışlaştırma, kendisinden öteye itme... Birbirlerine yaklaşan insanların ilişkilerini yüklenen alanların değil, uzaklaşıp giden insan-ların “yeni” ilişki biçimlerini yüklenen alanların, modern ka-musallığı problematik hale getiren yapısı...

Bu sırada sanat da farklılık kavramına yakınlaşmaktadır. Şimdi şunu düşünmek gerekiyor: Kentin ve sanatın kullandı-ğı farklılık kavramı, anlam olarak birbirini tutmakta mıdır? Burada (kabaca) “evet” yanıtını vermek yanlış olmaz. Kentin

ve sanatın aynı anlamda kullandığı farklılık kavramını, tanımdan pratiğe doğru bir taramadan geçirirsek, şüpheli bir durumla karşılaşabiliriz. Demek ki kentin ve sanatın, farklılığı tanımlarken ve uygularken ortaya koyduğu tutarsızlığı eşdeğer olarak paylaştığı kanısına varacağız: Kentlerde farklılık adına “söylenen” ile “yaşanan” arasındaki çelişki ve (her zaman olduğu üzere) sanatın da aynı çelişkiye ortak olması... Söz edilen çelişki, daha önce de (hipermarket kentleri ile örneklediğimiz türden) seçilmiş simgelerle açıklanan “özel yer” kurgularına bağlanabilir. Farklılıklar kenti (ki bu da bir “özel yer” olarak karşımıza çıkmaktadır), modern dönem kentinde olduğu gibi, uzaktakini (“öteki”) sürekli olarak kendine çekerken (kendisiyle bütünleştirirken), öte yandan da farklılıkları korumak adına kendinden uzağa iter ve araya bir boşluk koyar (en azından, bu boşluğu savunmak ve “sahne”-sine yerleştirmek zorunda kalır).

A kenti, B kentini kendine çeker, ama yine A kenti (kendi içinde) B kentini ayrı tutmayı dener.

Yani farklılık dediğimiz şey, A kentinin dinamiği ve etkinliği çerçevesinde, B kentinin edilgenliğini vurgular.

O halde kent dinamiğini oluşturan farklılık, A kentinin merkezietinde (bir yandan merkezi olma durumunu yadsırken) B kentini muhafaza edebildiği ölçüde algılanmaktadır.

B kenti ise A kenti içinde ikincil duruma indirgenmiştir.

A ve A üssü kentlerinin oluşturduğu merkezietçi zincir, B ve B üssü kentlerini dünyanın tüm koridorlarında yanında taşır ve uygun bulduğu her alanda ona bir gösteri yaptırır: Farklılık temasını işleyen bir gösteridir bu...

Çünkü A kenti, farklılık üzerine yapacağı bir vurgulama ile “merkez” konumuna geleceğini (içten içe) bilir.

Bir kavramı kendi yörüngesinden bir kez çıkartırsanız, onu istediğiniz gibi tanımlama ve anlamlandırma özgürlüğüne de kavuşabilirsiniz. O zaman da o kavramı herhangi bir bağlamda üretip durmanız kolaylaşır (aynı, Baudrillard'ın söylediği gibi). Sözelimi (farklılık kavramını dolaşıma sokarak) Kızılderilileri yok ederken, şiirlerini de “yaşamın gerçek anlamı” olarak ilan edebilirsiniz. Bombaladığınız, ambargo altında tuttuğunuz yerlerin sinemacılarını yüceltebilir, ödüllendirebilir ve onları “büyük çağdaş sanatçılar” olarak sunabilirsiniz. Amerika'daki siyahların müziği, Afrikalıların dansı, Uzakdoğuluların giysileri, Asyalıların takıları, Güneydoğu Anadoluluları ve Güney Amerikalıları konu eden televizyon dizileri, A kenti sahnesinde bir farklılık göstergesi olabilir. Bundan başka A kenti planlamasının artık modern dönem kent karakteri taşımadığı, onun yalnızca tikel zevkler ve kararlar çerçevesinde genişlediği de öne sürülebilir ki bu da bir farklılık vurgulamasıdır. Gerçekten de A kenti eğer böyle bir planlamayla genişliyorsa, modern dönem kentinin “simgesel farklılıklar”a karşı aldığı tekdüzeci tavrı da eleştiriyor demektir. Oysa tikelliği ve böylece farklılığı destekleyen “simgesel çeşitliliğin ifadesi” olan bir anlayışın “erdem”ine övgüler düzmeden önce, Pierre Bourdieu'nün “simgesel sermaye” tabirini ve David Harvey'nin bu tabire göndermede bulunan düşüncelerini anımsamalıyız.

Bourdieu'ye göre, yapıyı inşa ettiren ya da eseri satın alan kişinin zevk ve beğenisinin ne kadar “yüksek” olduğunu topluma açıklayan bir araç olmuştur her zaman sanat ve mimari... “Yüksek” tabirinin, aslında bir diretmeyi (yani o tabirin temsil ettiği konumun tartışılmazlığını) meşru kıldığının ayırdına varmak gerekir. Modernist planlama (ve buna bağlı olarak mimari) ise gerek ideolojisi, gerekse kendi rasyonalizasyonu doğrultusunda geliştirdiği endüstrileşmiş inşaat

sistemlerini de devreye sokarak, “simgesel sermaye”nin bu yapısını silebilmek için çaba göstermiştir: Bugün yeniden (modern dönem sonrası durumda) kentlere baktığımızda, Bourdieu’nün tanımıyla çakışan uygulamalar görüyoruz. Harvey, modern dönem sonrası durum ile Bourdieu’nün yazdıkları arasındaki ilişkiyi şöyle kuruyor: *“Zenginlik tüketime ayırdığı dolarların peşine düşüldüğünden, kent tasarımında ürün farklılaşması çok daha büyük bir önem kazanmıştır. Farklılaşmış zevkler ve estetik tercihler alanına yönelmekle, mimarlar ve kent tasarımcıları sermaye birikiminin çok etkili bir veçhesini yeniden vurgulamış oluyorlar: Bu Bourdieu’nün (1977;1984) ‘sembolik sermaye’ adını verdiği şeyin üretim ve tüketimidir. /... Bu sermaye elbette ‘kendi özgül etkisini, sermayenin maddi biçimlerinden kaynaklandığını gizleyebildiği ölçüde ve ancak o ölçüde yaratılabilen’ dönüşmüş para sermayedir. Ortada açıkça fetişizm (temelde yatan anlamları gizleyen yüzey görünümüne duyulan ilgi) vardır ama burada fetişizm doğrudan doğruya, kültür ve zevk alanlarının dolayısıyla, ekonomik farklılıkların gerçek temelini gözden saklamak için kullanılmaktadır.”*⁴¹

Modern dönem sonrası kentin, tikel tavır simgeleriyle yüklenme biçiminde Harvey’nin saptamaları dikkate alınmalıdır. Çünkü bugünün kayda geçmiş kent tanımları, içeriğinde tikellik olarak statü simgelerine geri dönüş eylemi taşıyorsa, bu tikellik durumu, sermayenin (ya da egemen olanın), kendisini ifade etme biçiminden başka bir şey değildir (tam burada Harvey, simgesel sermayenin üretimi ile “kurulu düzen”in sürdürülebilmesindeki çaba / amaç arasında gizli bir suç ortaklığının varlığını vurguluyor). O halde ilk akla gelen sorular şunlar olmalıdır: Sermayenin kendisini tikellikler

41 David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev: Sungur Savran, Metis Yay. 1997, s. 101.

olarak biçimlendirdiği alanda, “öteki” etkenlerin tikelliği de bağımsız olarak yer bulabilir mi; yoksa bunlar (sermaye ve “öteki”) birbirlerini etkilemekte midir? Bu etkileşimin iki tarafla göre oranı ve gücü nedir (yani bu, A kentinin B kentine gösteri yaptırması gibi bir şey midir)?

“Öteki” etkeninin baskın kimlikler üzerinde oluşturduğu değişim gücü (doğallıkla) görmezlikten gelinemez. Örneğin göçmen işçi grupları, etnik kimlikler vb Batı’yı bir kimlik gerilimine sokma etkisine sahiptirler (özellikle Batı toplumları içindeki “öteki”lerin bir cemaat yaşantısı yansıtabildiği de göz önünde tutulursa, bu gerilimin ölçüsü daha iyi anlaşılabilir). “Dışlanmış”ların (ya da “hesap dışı” grupların) “merkez” kimliğine karşı zaman zaman eline geçirdiği yaptırım olanakları önemsiz sayılmamalıdır ve en azından “merkez”in zihninde “öteki” kimliklerle ilgili yeni bir değerlendirme yapma zorunluluğu doğmuştur. Fakat bu durum “öteki” olarak anılanın, yeni bir kültürel-sanatsal alana ortak olduğu anlamında da asla yorumlanamaz. Bu çerçevede hemen söylenecek olan, “öteki” ile “merkez” arasında yakın bir ilişkiden konu açılıyorsa, bunun çok da inandırıcı görünmediğidir. Meşrulaştırılmış ve stilize edilmiş “çevre” etkeninin dışında kalan ve daha kökten ifadeci “öteki” etkenini içinde barındıran bir alanın, “merkez”e monte edilebileceğini düşünmek elbette saflık olurdu. Ne var ki böyle bir ortamda “öteki”nin “çevre”si, “merkez” karşısında etkisini giderek yitirse de bu etki yitimi hiçbir zaman onun hareketsiz kaldığı, kendi yazgısına boyun eğerek ölümü düşündüğü ve yok olma “an”ını beklediği anlamına gelmez. O da “merkez”in bu atağı karşısında direnir ve kendisini yeniden tanımlama gereksinimi duyar. Oysa bu direniş, “merkez”in baskın kimliği ile “öteki”nin “çevre”si arasında bir çatışmadan ibaret değildir artık; daha doğru bir söyleyiş ile “öteki”nin “çevre”si, karşısında yalnızca

“merkez”i bulmaz; onun hemen yakınında, kendi stilize edilmiş halini de bulur. Burada karmaşık bir bakış açısı vardır: “Öteki”nin “çevre”si, kendi stilize halini gördüğünde, aslında “merkez”in gözünden yine kendisini seyrediyordur. Tam o anda, “öteki”nin “çevre”si ile “merkez” arasındaki karşılaşma, gerilimden sıyrılabilir ve karşılıklı ataklar ertelenebilir. Çünkü “öteki”, “merkez” ile “çevre” alanları arasındaki sınır çizgisini saptamakta tereddüt eder (üstelik “öteki”, stilize olan yanını ayrıştırabilmesi için, çok kısa bir süre “merkez” gözünü kullanmak zorunda kaldığından, kendi farklılığını da tanımlayamaz: Düpedüz büyülenmiştir). Artık “öteki”nin “çevre”si, “merkez”de bulunduğu sürece, yalnızca kendisi olmak istiyorsa (ki o nedir?), aynı Marx’ın endüstri toplumlarının kültürel gelişimi üzerine söylediği gibi, hiçbir zaman “merkez-dışı”na “geri dönüş”ün olamayacağını, bunu asla başaramayacağını bilmelidir (Baudrillard’ın çözümlemelerine karşı çıkmanın ve onun tanımlarını yok sayma eğiliminin yanlışlığı burada bir kez daha vurgulanmalıdır).

“Merkez”de boy göstermeyi sürdüren “öteki”nin “çevre”si, kendisini “gerçek çevre”yi ima edebildiği kadar “öteki” hissedebilecektir ya da hissettirebilecektir; bu durum “merkez”in güncel işleyişini yanılsamaya sokmak ve “öteki”nin “çevre”sini bir ütopya olarak yeniden öne sürmekten hiç farklı bir davranış değildir. Burada ise şu anda pratik olarak deneyimlenen ve belki de tartışma odaklarından en önemlileri sayılan iki konu öne çıkar: Birincisi; yanılsamaya geri dönüşün tümüyle önünün tıkandığı ve ütopyaların sorgulandığı bir dönemde, “çevre”nin kendisini yeni bir özgül yapıya dönüştürmesine izin verilmeyecektir; bunun “reddi” çoktan gerçekleşmiştir ya da gerçekleştiği söylenmektedir. İkincisi de tüm trans-estetik çözümlemelerin dayattığı ölçüde ve egemen düşünce sisteminin (ve onun kayıtlarının) kendi

geçerliliğini onaylattığı aşamada, zaten “merkez” tarafından meşru ilan edilen “öteki” ile “çevre” dışında kalan her dönüşümün ya da geleneksel biçimde “kendisi olarak kalan”ın ve anımsananın (Baudrillard bunu “bilinçdışı öteki” diye tanımlıyor ve simgesel sermaye olarak görüyor), “hesap dışı” haline getirilip, özgül durumunun unutturulduğudur. Bu yorumlar meşruluk-dışı kalmış “öteki”nin “çevre”si için, her ifade yolunun kesildiği anlamına gelir (Batı merkezi düşüncesi için, terörü gidermenin ana fikri sayılabilmektedir bu). Öte yandan “öteki”nin “çevre”si, kendi imasını saklı tutabileceği kadar, bir yüksek-sanat ütopyasının açığına düştüğünün de ayırdına varmış ve bu “açığa düşme” deneyimini yaşadığını kayıtlarına geçirmiş olmalıdır (“öteki”, kendisini nasıl “merkez”e katabileceğini, uzaktan seyrederek ve uzaktan algılayarak kendisine dönüştürdüğü bir modernlik tanımı içinde öğrenmiştir. Bu uzaktan algılayışın sonucundaki dönüştürme işlemi, “öteki”nin stilize edilebilmesinde büyük olanaklar yaratmaktadır. Ütopyanın ortadan kalkması ya da gerçekleşmiş olduğunun öne sürülmesi, stilize “öteki”nin, imalarını gerçekleştirdiğini belirtir). Sonuçta “çevre” sanatçılarının “merkez”de boy göstermeye başlaması, “öteki” karakteri ile yapıt üretmeleri ve büyük organizasyonlarda yer almaları, “merkez-dışı” bir nitelik taşıdığı gibi bir düşünce ile her zaman çakışmamakta ve o unutturma üzerine kurulu “meşrulaştırma mekanizması”, çarklarını döndürmektedir (üstelik o çarklar, meşrulukların da sorgulandığının iddia edildiği dönemin araçlarıdır).

Canan Beykal, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Türkiye Ulusal Komitesi’nin düzenlediği, 3. Genç Etkinlik Projesi üzerine yazdığı eleştiride⁴² “merkez” ve “çevre” ilişkisini yine

42 Bkz. Cumhuriyet gazetesi, “Genç Etkinlik ve Gençlik Sergileri”, 15. 7. 1997.

“unutturma mekanizmaları” açısından ele almıştı. Beykal’ın belirttiği, büyük organizasyonlara karşı (özellikle genç sanatçılar tarafından) bir “akın”ın başladığı ve böylece, “çevre”deki genç sanatçıların da “merkez” organizasyonlarının “büyük parça”sı haline geldiği idi. Bu ilk anda olumlu bir gelişme gibi görünüyorsa da dikkatli bir bakış, durumun sağlıklı bir noktaya çekilmekte olduğunu sezebilirdi. Açık bir saptamayla, “çevre” sanatçıları büyük organizasyonlara katılmak amacıyla “merkez”e geliyor, ama yapıtlarını “merkez”e uydurmak zorunda kalıyorlardı. “Çevre”nin etkinliği hiçbir zaman “merkez”i etkilemiyor, onun bakış açısını bozmuyor, düşünsel ve yöntemsel bakımdan zorlamıyordu. Beykal bu eleştirisi ile Türkiye’deki coğrafi, sosyolojik ve tarihsel bağlamların, homojen olmayan bir kültür-sanat alanına işaret ettiğini, buna karşın “çevre”nin homojen(miş gibi) bir alana uyum sağladığını (ya da bunu özellikle yeğlediğini) vurguluyordu. Canan Beykal’ın bu eleştirisi, elbette yalnızca 3. Genç Etkinlik Projesi kapsamında ele alınamaz (bu “akın”, daha çok Güneydoğulu Kürt kökenli genç sanatçılar yönünde ve değişik organizasyonlarda belirginleşiyordu). Yazarın araladığı eleştiri kapısı, ardında sakladığı geniş anlamlı bir “merkez-çevre” (ve giderek “öteki”) sorununu da gündeme getirir ve o sorunun derinleştirilmesini gerektirir (tartışma konularını belirler).

Şimdi bir ayrıntıyı ele almanın sırasındır: Söz konusu durum; “merkez”e gelen “çevre” sanatçılarının, kendilerini “merkez”e uydurmaya çalışmaları ya da onu taklit etmeleri gibi sıradan bir açıklamayla geçirilemez. Burada kullanılan “taklit” tabiri tümüyle yanlış olmamakla birlikte, yine de açıklanması gereken eksik yönlerinin olduğu söylenebilir. Aslında “çevre” sanatçılarının “merkez”i taklit etme eylemleri, yetmişli ve seksenli yılların o radikal (ama aynı zamanda

da açıklamaları yarım bırakılmış, sığ) eleştirisi, “Batı sanatını taklit”ten daha fazla bir açıklamaya gereksinim duymaktadır (çünkü taklit etme eyleminde, kişinin kendisini buna zorunlu kıldığı ve bu eylemin gerçekten taklit olup olmadığı üzerine kararsız kaldığı bir yön bulunmaktadır): “Çevre”den “merkez”e gelen sanatçı, doğrudan bir etkilenme ile kendisini “merkez”in düşünsel ve biçimsel çözümlemelerine ortak etmemiş olabilir (üstelik zihnine bir “ortaklık reddi”ni radikal bir tavır olarak yerleştirmiş bile olabilir). Ancak daha önce de belirttiğimiz türden, “çevre” sanatçısının “merkez”in meşrulaştırdığı stilize “çevre”nin varlığından etkilenmemesi, ama yine de bu meşrulaştırılmış “çevre”den kaçamaması (dışına çıkamaması) da son derece yakın bir olasılıktır (“öteki”nin “çevre”si ile stilize “çevre” arasında belirsizleşen sınır çizgisini anımsamalıyız). Temel sorun, “çevre” sanatçısının kendi yaşadığı ve iyi tanıdığı bir alanın ana malzemelerini yanında taşıması, ama o ana malzemelerden çıkartılacak neden-sonuç ilişkisini “merkez” yaşamının bağlamına (o koşulların neden-sonuç ilişkisine ve örneğin “merkez”e, “öteki” olarak kendi gücünü onaylatmak gibi majörleşen beklentisine) tutsak etmesidir. Çünkü “merkez” ondan bu davranışı beklemektedir ve “öteki” kimliklere sunduğu olanaklarla, yücelttiği “öteki” figürleri sergilemesiyle, aynı zamanda desteklemektedir de... O zaman “öteki”nin “çevre”si, “merkez”in kaderine ortak olur ve bu kader birliği onu stilize “çevre”nin sanatçısı yapar. “Öteki” denilen “şey” gerçekten “öteki” olabilecekse, “merkez” gözündeki meşruluğunu ve “öteki hakları”nı elde etmiş “diğer kendisi”ni yadsıdığı kadar olabilecektir. “Öteki” de kendi içinde bölünerek iki ayrı “öteki” ortaya koyacaktır ve iki “öteki”den biri olan kökten “öteki”yi (belki artık, tutucu ve yasadışıyla yakın cemaatlerdir bunlar) diğerinden, yani stilize “öteki”den kopartacaktır. Burada belirtilen durumda,

kökten “öteki”nin stilize olan yanını ayrıştırabilmesi için, bir an “merkez” gözünü kullanma zorunluluğunu da unutmayalım. Asıl işin içinden çıkılmaz olan sorun buradadır.

İşte tam burada Baudrillard, “can alıcı” darbeyi vurmaktadır: *“Ötekilik farklılık değildir. Ötekiliği öldürenin farklılık olduğu bile düşünülebilir.”*⁴³ Bu konu önemlidir ve üzerinde durulması gerekir. Baudrillard birbirlerini iten “öteki”lerin içlerinde, köktenci ayrımı yaratabilecek etkenleri ararken, sanki bir “dil çabukluğu”na (“el çabukluğu” gibi) hazırlanmaktadır (ya da bir yanlış anlaşılma tehlikesini önemsememektedir): Farklılık ancak, kesin biçimde etkenlerin (köktenci olarak) ayrılması ve bunların yeniden yan yana getirilmesiyle sağlanabilecektir ki bu artık yalnızca bir ütopyadır. Dahası, yan yana gelmiş “öteki”lerin uzlaşabilmesi, daha da gerçekdışı bir ütopyadır; her yan yana geliş (bizim de vurguladığımız türden) bir terördür: *“Ötekiliğin normal dünya üzerinde varoluşuyla uyguladığı bir terördür bu. Bu dünya da onu yok ederken uygular bu terörü. /...Delilik dışlanma statüsünü kırınca, bu kez çok daha incelikli psikolojik tuzaklara düştü. Ölüler, ölü kimlikleriyle bir kez tanındıklarında, ölünnün yüzü tümünden unutuluncaya kadar, mezarlıklara kapatılıp uzakta tutuldular. Yerlilere yaşama hakkı yalnızca belli bölgelerde kalma şartıyla tanındı. Bir farklılık mantığının beklenmedik gelişmeleri böyledir.”*⁴⁴ Baudrillard, bugün bir anlamda kökten “öteki”lere karşı uygulanan devlet terörünü de meşrulaştırıyor gibidir. O halde (yine Baudrillard’a göre), farklılığın hiçbir zaman doğru bir pratiği olamayacaktır. Diğer yandan, “öteki”nin neye göre “öteki” sayılabileceğini de saptamak olanaksızdır. Örneğin bir Parya ile Brahman birbirlerinin “öteki”si değildirler. Çünkü aynı değer skalasında

43 Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, s. 120.

44 A.g.e. s. 122.

farklılaşmamışlardır ve tam tersi, onlar gece ve gündüz gibi, birbirlerine dönüşme yetisine sahip bir çevrim içinde bağlanmışlardır. Dişi ve eril ayrımı da öyledir; bunların kökten ayrımını varsaymak (yani birbirlerini “öteki” olarak tanımlamak), “cinsiyetler arası baştan çıkarma”yı görmezden gelmek demektir. İşte Baudrillard’ın “dil çabukluğu” burada ortaya çıkar: Farklılık kavramı, kapılarını “öteki”ye kapatmıştır ve asla “öteki”ler yan yana gelemezler (terör).

Diğer yandan; “öteki” etkenlerin saptanması ve yeniden yan yana getirilmesi de eğer olanaksız görülüyorsa, bunun anlamı, farklılığın “karşıtlıklara dönüştürülme” işleminin dışında yer aldığıdır. Oysa Baudrillard, farklılık mantığının beklenmedik gelişmelerinden söz ederken, terör yaratan vurgulamaların (“öteki”lerin yan yana gelişi ya da karşıtlığı) yaşayanlar ile ölümler, yerliler ile beyazlar, deliler ile akıllılar arasında geçtiğinden konu açabilmektedir. Üstelik bunlar arasında geçen terör “olay”larının, tek yönlü ataklarla gerçekleştiğini de rahatça vurgulamaktadır. Böylece terörü durdurmak adına yapılacak olan (ölümleri bir yana bırakırsak), farklılık alanından kökten “öteki”ni uzaklaştırmaktır (bir karşı-terör yoluyla da olsa). Açık bir söyleyişle yerli, artık yerli kimliğini terk etmelidir (terk etmeye zorunlu bırakılacaktır, ama örneğin, “öteki” hanesine ait eski şiirleri korunacaktır); deliler de ve tüm “öteki”ler de... İşte şimdi stilize “çevre”yi yaratmanın ve ütopyanın gerçekleştiğini bir kez daha ilan etmenin zamanı gelmiştir. Ne var ki hem dünyada, hem de Baudrillard’ın yazılarının satır aralarında, “öteki”lerin terörü tüm şiddetiyle sürmektedir (efendi-köle karşıtlığını kayıtlardan çıkartsak da tüm karşıtlıkları terk etmiş “güç ilişkileri” etkeninin, peşimizden sürüklendiği ve yeni bir bilgi meşruluğu ile yaşama egemen olduğu, yadsınamayacak kadar belirgindir) ve o gerçekleşmiş ütopya “öteki”ye değil, meşrulaştırılmış, stilize

edilmiş "çevre"ye sunulmaktadır. Stilize "çevre"nin, kimliksiz "öteki"lerin (ve onların sanatının ve atalarından kendilerine kalan "zararsız" ve "denetlenmiş" mirasının) meşrulaştırdığı farklılıklar kenti ütopyası (Leonardo da Vinci'nin "uçmak" hevesi ile Benjamin'in öne sürdüğü "bombardıman uçakları" arasındaki ilişkiye gönderme yapan bir ütopya tanımımız bu)... Başka bir açıdan, sanki Aristoteles'in düşünsel uzantısı gibidir: Yaşam pratiğinin sanata yansması ya da kent simgeleriyle sanat arasındaki boşluğun kapanması... Burada daha önce Jusdanis'den okuduğumuz "ideolojik ortaklıklar" sorununu anımsamadan da geçmemelidir.

"Merkez"den "Çevre"ye Bakan Medya ve "Karşılıksız İyilik"

Günümüzde "merkez" tabirinin kullanılmaması için özel bir dikkat gösterilse de yine "merkez"den "çevre"ye doğru yönelen medyatik bir dayatmadan söz etmek zorundayız. Örneğin, David Morley ve Kevin Robins'in "öteki" kimlikler karşısında "Batı" (özellikle de Avrupa) kimliğini sorgulayan kitabı "Kimlik Mekânları"nda bir bilgi akışı ele alınır.⁴⁵ Bilginin "merkez"den "çevre"ye tek yönlü hareketinin anlamı, yazarlar tarafından şöyle açıklanmaktadır: *"Görsel-işitsel sektörde Avrupa çapında bir piyasa yaratılması, daha çok kültürel medya piyasalarında rekabet için bir temel oluşturulma isteğine dayanmaktadır. Avrupa Komisyonu, bu gelişmeleri, bir 'Avrupa görsel-işitsel mekânı'nın oluşturulması için kullanmaya çalıştı. MEDIA programı, Avrupa Sinema ve Televizyon Yılı (1988) ve görsel-işitsel EUREKA programları gibi atılımlarla, ulus-sonrası (post-national) bir görsel-işitsel*

45 Bkz. David Morley & Kevin Robins, **Kimlik Mekânları**, Çev: Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yay. 1997.

*alanın (territory) temellerini atmaya çalıştı. Liberalizasyon ve uyumlandırmaya yönelik yasa ve düzenlemelerin amacı, bir 'sınırları olmayan televizyon' çağı başlatmaktır. Bu 'sınırları olmayan Avrupa', 'Topluluk'taki görsel-işitsel ürünlerin alım ve satımı, yayın ve alımı önündeki bütün engellerin kaldırılması' anlamına gelmektedir."*⁴⁶ Morley ve Robins, Avrupa medyasının, Amerikan ve Japon dev şirketleriyle birlikte "küresel bir oyuncu" haline gelebileceklerini vurgulamaktaydılar. Burada asıl üzerinde durulması gereken, kimi çok-uluslu şirketlerin kendilerini teknolojik olarak büyük bir pazar alanına monte etmenin yollarını ararlarken, hangi yöntemleri uyguladıkları ya da bu uygulamaların başarı olasılıklarının hangi ekonomik sonuçlara yol açabileceği vb değildir. Önemli olan, bu şirketlerin teknolojik ve ekonomik atakları sırasında, "merkez dışı" alanlar ile nasıl ilişki kurabileceklerinin yöntemlerini keşfetmiş olmalarıdır: *"Avrupa'nın doğusu ve güneyindeki gelişmeler, diğer alanlar ve kimlikler (Balkanlar, Orta Avrupa, Baltık bölgesi, Kuzey Afrika, Arap, İslam ve Akdeniz dünyaları) ve bunların Avrupa için ifade edebileceği anlamlar konusunda sorular oluşturulmaktadır."*⁴⁷ Burada Morley ve Robins'in özellikle belirttiği, bir Avrupa-Amerika kültürel alanına hangi kimliklerin katılabileceğinin ve söz konusu kimlikler ile yerel / kozmopolit kültür öğelerinin nasıl bütünleştirilebileceğinin araştırılıyor oluşudur. Bu durumun daha açık tanımı, Batı'nın kendi "öte" sine anlam yüklemeyi sürdürmesidir ki böyle bir çaba elbette ("çevre"den "merkez"e değil), "merkez"den "çevre"ye tek yönlü bir bilgi akışını gösterir.

Şimdi düşünülmesi gereken, böyle bir bilgi akışında "çevre" ile kurulacak ilişkilerin ve öngörülen bütünleşmenin

46 A.g.e. s. 20.

47 A.g.e. s. 21.

sonucunda nasıl bir alan tasarlandığıdır, ayrıca bu tasarımı pratiğe dönüştürecek (keşfedilmiş) yöntemlerin de yorumlanması kaçınılmazdır. Söz konusu atakların öncelikle Avrupa'yı ilgilendirdiğini söylemek yanlış olmaz. Açıkçası birincil nokta, Avrupa'nın kendi kültürel kimliğini (Balkanlar ve Orta Avrupa'nın kültürel etkinliklerini daha aktif biçimde gösterme / sergileme olanağını bulduğu ve yeni ekonomik manevralar için "bakir" bir alan halinde, çekicilik kazandığı düşünülürse) yeniden gözden geçirme gereksiniminin ortaya çıkmasıdır. O halde Avrupa'nın kültürel bütünlüğünü, siyasi bir görüş çerçevesinde (bir kez daha) yaratma ve ekonomik hareket alanını (bir kez daha) belirleme çalışmaları başlamalıdır. *"Televizyon, insanların, birbirinden farklı fakat büyük bir dayanışma içindeki ülkelerden oluşan bir topluluk üyesi oldukları hissini güçlendirerek bir halk Avrupası geliştirilmesine yarayabilecektir (Avrupa Toplulukları Komisyonu (1988))."*⁴⁸ Avrupa halkının pek çok alanda (tarih, kültür, çekilmiş acılar üzerine ortak öyküler, içten içe ve sürekli olarak birleştirici niteliğini korumuş olan inançlar sistemi vb) bir kader birliği içinde yaşadıklarını vurgulamak ve bu yaşam birlikteliğinin yeniden doğmasına (ya da bu etkenlerin soyut çekim alanlarının saptanması ve ilan edilmesi yoluyla, doğmuş gibi gösterilmesine) yardım edecek bilgi akışının önünü açmak, elbette bu "niyet"e yönelik teknolojik araç-gerecin de kullanılmasını gerekli kılacaktı. Burada televizyon iki yönlü bir "sağlamlaştırma" etkeni olarak karşımıza çıkar: Kader birliğini, bir ekonomik alanın açılması amacına monte etmek; diğer yandan (tam ters bir işleyişle) ekonomik alan açma çalışmaları sırasında, kader birliğinin de güçlenmesine önayak olmak... Kader birliğinin ekonomik boyutu ile ekonominin kader birliği arasındaki farkın ortadan kalkması demektir bu

(iki ters hareket, birbirini destekleyecektir)... Aynı zamanda kader birliği ile ekonominin iç içe geçtiği alanın, büyük ölçüde kültürel alandan beslenmesi de bu mekanizmanın “yan dişliler”ini yaratmakta gecikmeyecektir. Bilgi-iletişim teknolojileriyle birlikte, sanatın da bu alan içinde görev aldıklarına hiç şüphe duyulmamalıdır.

“Öteki”lerin yan yana gelmesinin bir terör olduğu ve bu terörün ırkçı bir karakter taşıdığı tezi kolayca yadsınamaz; bu yüzden Baudrillard’ın “öteki”nin farklılık alanından silinmesi gerektiği yorumlarına hak vermemek, yaşam konforu açısından elde değildir. Burada karşımıza ilk anda belirgin ve (itiraf etmek gerekir ki) çekici bir tablo çıkmış gibidir; aslında Baudrillard’ın yazdığı, tek yönlü bir “sağlıklı yaşam reçetesi”dir: “Öteki”nin köktenci yapısını bozmak ve “öteki”ler arasındaki çekicilik etkenlerini, bir iletişim alanında dolaşıma sokmak... “Aşk” gibi: Çekimin, bağlantının, kaynaşmanın gücünü yakalamak ve böylece kendi köklerden vazgeçmek... Burada iki taraf için “aşk”ın bir anlamı varsa, o anlam da “öteki”ye ait algılama türleri ile köktenci bağlantısını kesecektir. “Aşk” yalnızca *“anlamın ikili boyutuna kısa devre yaparak anlamın soyut boyutunu aktaran”*⁴⁹ simgesel bir yapıya dönüşmüştür. Anlamın “çekicilik” boyutunda paylaşılması, farklılık değil (“öteki”nin yapı değişikliğiyle) farklılık-üstü bir alanı işaret eder. Baudrillard’ın yorumları yine insanın gözünü alan o parlak ışığı yaymayı sürdürmekte ve bizi yine “geçici körlük” tehlikesiyle karşı karşıya bırakmaktadır: Eğer “iletişim” denilen şey, anlamın soyut boyutundaki simgeleri yakalamaksa, “karşılaşmak” eylemi de elbette “öteki”nin yok olduğu (çünkü “öteki”yi yaratan etkenler, çoktan ortadan kaldırılmıştır) bir alanda gerçekleşmektedir. Örneğin bilgisayarların gücü

de entegre sisteme bağlı olan ve bu entegrasyon içinde "öteki" etkeni yaratmayan (ya da "öteki"ye yer vermeyen) bir iletişim ağından gelir. Bilgisayarın çalışma yöntemi, kendi simgelerinin sonsuz karşılaştırılması sonucunda (hiçbir "öteki" ile karşılaştırılmadan) yeni anlam soyutlamalarına yöneliyorsa, işte insanların da anlamların ("aşk" gibi) çekiciliği doğrultusunda yapacağı soyutlamalar, ancak insanlar-arası bir entegre iletişim sistemiyle sağlanabilecektir. Entegre sistem bu çekiciliği bazı yeraltı bağlantı malzemeleriyle gerçekleştirecek ve o malzemeleri saptamak, bağlantı yöntemlerini icat etmek durumunda kalacaktır: Anlamların çekicilik boyutundaki soyutlamalar dünyasının bir tablosunu yaratmaktır söz konusu olan... Daha farklı bir söyleyiş ile de "soyut çekiciliği, somut olarak çekici kılmaktır". Tablonun çekiciliği apaçıkken, yani "öteki"lerin yaratabileceği olası karşıtlıkların gerilimini azaltarak (ya da tümüyle gidererek), anlamların çekicilik boyutundaki "soyut paylaşım"larını öngörmenin karşı çıkılacak yanı ne olabilir?

Oysa kurulacak bir kader birliğinin ekonomik ve siyasi boyutunu yok saymanın ve o boyutun yalnızca paranoyak bir zihnin ürünü olduğunu söylemenin pek de geçerliliği yoktur. Kader birliği, bir yandan da (Morley ve Robins tarafından önerilen saptamalar ile) ekonomik alana yakın duruyorsa, en azından kimi örnek uygulamalar ile yaralanmışsa, "öteki"nin silinme "niyet"i hiçbir zaman ekonomik alanda etkili olamayacaktır. Dahası, "öteki"nin silindiği bir kader birliği alanı (buna ister farklılık alanı, ister farklılık-üstü alanı diyelim), zengin-yoksul bağlamında gelişen yeni bir karşıtlıklar alanını besleyecek ve kültürel alandan kovulan karşıtlıkları da geri çağırabilecektir (bu zengin-yoksul karşıtlığının görüntüsünde, ama o görüntünün içinde barınan diğer karşıtlıkların da devreye girdiği bir savaştır). Bu noktada, biraz önce çekimine

kapıldığımız, parlak ışıyla gözlerimizi kamaştıran o tablo üzerinde, yer yer çatlaklar ve dökülmeye yüz tutmuş boya katmanları sezilmeye başlar: Kader birliği alanında yer alan ekonomik karşıtlıkların, “zayıf halka”lardan biri olduğu (tablo izleyicisi tarafından) artık anlaşılmıştır. Burada son derece dar bir bakış açısıyla iç dinamiğini zengin-yoksul karşıtlığından alan ve böylece yapısında “ezilen yoksullar” temasını koruyacak olan bir sanat ideolojisinin önerildiği sanılsın. Bu tip kestirme bir çözüm yoluna sapmak, bizi stilize “çevre”nin simgelerinin kullanımıyla bir “durum”u meşrulaştırmaya soyunan görüşlerin (ve bizim de bu tür tavırlardan sıyrılmaya çalıştığımız ya da hiç olmazsa bunu denediğimiz, dahası, ona karşı bir eleştiriye hazırlandığımız anda) tam ortasına atardı. Ama şunu da söylemekten kaçınmamalıyız ki en belirgin karşıtlıkları göz ardı ederek, bir kader birliği alanının doğuşunu (onun kültürünü, sanatını, siyasetini, sosyo-ekonomisini vb) “müjdelemek”, sürekli vurguladığımız gibi, o “müjde metni”nin satır aralarında ve parlak renkli “puzzle resmi”nin “üretim hataları”nda yer alan, anlamsız boşluklara neden olabilecektir. Açıkçası, kader birliği alanının gücü arttıkça, tüm araçlarıyla kendisini giderek meşrulaştırdıkça, bu anlamsız boşluklar da kendisini giderek büyütmede, keskinleştirmekte, kendi meşruluk araçlarını oluşturmakta ve anlamlı hale gelmeye çalışmaktadır. Bu iki yönlü (kader birliği alanı ve dışında kalan karşıt alanlar arasındaki) meşrulaşma hareketi, iki geleneksel ve tutucu “öteki”nin kökten karakterlerini, karşılıklı olarak savaş alanına sürmesi değildir. Burada daha çapraşık ve açık olmayan bir savaş başlamaktadır. Söz konusu savaş iki kökten “öteki”nin değil, yeni stratejik alanları kullanan ve yeni duruma ait problematlere karşı, daha etkili silahlar geliştiren iki “öteki”nin savaşıdır. İşin ilginç ve daha da çapraşık olan yanı, gerçekten de (bir an) savaş

alanındaki "öteki"lerin, birbirleriyle yakınlık kurabildiğinin saptanabilmesidir.

Savaş alanındaki "öteki"ler arasında bir yakınlıktan söz etmemiz, bizi "acelecilik" gibi bir tuzağa sürüklemesin. Böyle bir "acelecilik", Baudrillard ile (yani onun "öteki"ler arasındaki gizli çekim alanlarının, "öteki"yi sildiği düşüncesiyle) birleştığımız anlamına gelir. Bir bakıma Baudrillard haklıdır: Savaş alanındaki "öteki"ler, dış görünüşleriyle (daha doğrusu stratejik olarak) birbirleriyle benzer hareketler göstermektedirler; fakat Baudrillard'ın üzerinde durmak niyetinde olmadığı, öte yandan kendi açıklamalarının arasında hafifçe değinmeden de geçemediği konu, bu benzer hareketlerin, kökten nedenleri arasında (dışarıdan seçilebilmesi zorlaşan) bir farkın ortaya çıkmasıdır. İki karşıtlık kökten ayrılıklarını korumakta, ancak birbirleriyle karşılaşma anında kendilerini ele vermemektedirler. Örneğin küreselleşmeciler ile küreselleşme-karşıtları arasındaki ilişki, öncelikle ekonomik boyutta ve zengin-yoksul bağlamında kendini göstermektedir. Bu ilişkide iki "öteki" arasındaki savaşın karşıtlık niteliğini bozan ve savaşın nerede, kimler arasında, hangi nedenler çerçevesinde ve ne zaman yapıldığı sorularının olası yanıtlarını askıda bırakan, birçok etken bulunmaktadır. Belli ki bu zengin-yoksul savaşı, yiyecek-barınak-giyecek-ilaç vb elde etmek adına (alışılmış görüntülerle) yoksulların başlattığı bir karşı-ayaklanmadan çıkmamıştır ve bir ideolojik hareketi de hiç andırmamaktır. Oysa sürekli yoksulluktan söz edilmektedir. O halde yoksul olan ile zengin olan arasında bir bağ olmalıdır ki radikal bir hareket sürekli erteleniyor olsun...

Zenginler ve yoksullar kimlerdir, nerede ve nasıl yaşamaktadırlar? Ayrıca bugün yoksulluk (açlık çekmenin ve sefaletin ötesinde) ne anlama gelmektedir? Ömer Laçiner, küreselleşme ve onun "öteki"si gibi görünen küreselleşme

karşıtlığının bir problematik halinde birbirine kenetlendiğini savunmaktadır: *“Kapitalizmin bizzat kendisini değil, küreselleşmiş olmasını sorunlaştırmak, onun küresel ölçekte işlemesine ket vuran, sınırlayan her faktör, önlem ve düzenlemenin olumlulaştırılmasının, çözüm veya sorun hafifletici sayılmasının da önünü açar. Buna mukabil alternatif küreselleşme önerilerinin de önünü tıkar, kötürümleştirir. Nitekim bu yüzden mevcut durum ve gidişata en radikal talep ve önerilerle karşı çıkan, ama bunu herhangi bir yerel, ulusal, bölgesel kurumun –örneğin ulus-devlet mekanizmalarının- pekiştirilmesi bağlamında yapmayıp, tam aksine bunların üzerinde etkin, yaptırım gücüne sahip küresel kurumlar öneren, yani aslında pekâlâ alternatif bir küreselleşmeden söz eden hareketler bile kendilerini ‘küreselleşme karşıtı’ diye nitelemeyi yeğleyebiliyorlar.”*⁵⁰ Laçiner’in açıkladığı durum, aslında kapitalizmin piyasa mantığının, kendisine karşı geliştirilmiş (ve gelecekte de olası geliştirilecek) her mekanizmayı etkisiz kıldığını ve her karşıt etkeni yutarak yolculuğunu sürdürdüğünü de gözler önüne seriyor (“Baudrillard dünyası”nın kendisini yadsıyacak her tür çabayı geri püskürten önlemleri aldığını daha önce belirtmiştik ki o da bu manevra yeteneğini, piyasa mantığının karşıt etkenleri yok eden yönteminden alıyor. Söz konusu benzerlik “rastlantısallık” yorumlarıyla geçiştirilmemelidir). Eğer ilgi alanı kapitalizmin sorunlarından piyasa ekonomisinin yaşamı tahrip edici uygulamalarına doğru kaymışsa, bu tahribata karşı çıkışların mantığı da yine ulus-aşırı sermayenin hareket alanının içinden doğacaktır. Açık bir söyleyişle küreselleşme-karşıtlığı da doğrudan küresel bir karakter taşıyacaktır. Laçiner’in yazdıkları tam da bu karakter birliği üzerine yapılmış yorumları yansıtmaktadır: Küreselleşme-karşıtı özgül grupların, bir işbirliği sürecinde

50 Ömer Laçiner, *Anti / Alternatif Küreselleşme*, Birikim, S. 148, s. 23.

diğer özgül gruplarla çalışması, onları (küreselleşme-karşıtlarım) güç dengelerini yeniden düzenlemek adına (ya da küreselleşmenin alternatifini yaratmak adına) etkinleştirebilir ve küreselleşmiş sermayenin hareketlerini (bir tasarım olarak) kontrol altında tutabilir. Ancak eksik kalan, küreselleşme sürecinde kendisini koruyabilen karşıt kavramların, yeni deneyimler sonucunda ortaya çıkan dönüşümlerinin ele alınmamasıdır. Örneğin, Christophe Aguiton, *“ittifak mantığı doğrudan doğruya küreselleşmenin kendinde var, hem de her boyutunda var ve seferberlikler geliştikçe, zorunlu olduğu, öncesine nazaran daha da çok hissediliyor. En geniş anlamda, aktörler, onları sadece özel olarak etkilese de sistemin küreselliğinin bilincine varıyorlar ve bundan, gerektiğinde ağırlığını koyabilmek için güç birliği etmek gerektiği sonucunu çıkartıyorlar*⁵¹ derken, onun son derece sorunlu tanımlar arasında dolaştığını sezebiliyoruz. Her şeyden önce insani ve toplumsal işleyiş üzerine yarattığı sorunlar ve bunlara bağlı problematikler ile kapitalizmin değil de onun bir sonraki aşaması halinde görünen piyasa ekonomisinin öne çıkardığı yeni sorunlara ve problematiklere yönelindiğinin ayırdına varmaktayız. “Öteki”ler dengesini tam kuramamış olduğu söylenen ulus-devlet sürecinin gündem dışı kalması, “öteki”ler ile ilgili sorunların ve problematiklerin küreselleşme sürecine aktarılmasını doğuruyor ki bu dolaylı olarak, gününü kendi önünü açma çabalarıyla geçiren sermayenin, insani ve toplumsal işleyiş üzerine birikmiş “çöp”ü temizleme işlemine talip olduğu anlamına geliyor. Küresel sistemin işleyişine bağımlı çalışan bir karşıt (ya da karşıt olduğu iddia edilen) hareketin, kapitalizm ve onun sonraki aşamasının ne kadar karşısında olabileceği (şimdilik) merak konusudur. Buradan yola çıkarak, Aguiton’un *“ittifak mantığı doğrudan doğruya*

küreselleşmenin kendinde var” tümcesinin de daha büyük bir soru işareti yarattığını söylememiz gerekiyor. Demek ki ulus-devlet sisteminin “suç”unu, kapitalizm ve kapitalizm dışı etkenler aynı anda (ve ortak alanda) üstlenmişse, bu iki yönlü “suç”un ortadan kaldırılmasını da bizzat kapitalizm ve onun bir sonraki aşaması olan küreselleşme üstleniyor; sanki karşılıksız bir iyilikmiş gibi algılanabilir bu...

Yoksul kavramına yakından baktığımızda, onun sermaye ile olan ilişkisini gündeme getirmemiz kaçınılmazdır. Yoksul tanımı, sermaye-emek karşıtlığının, sermayenin yeniden üretimiyle bağını kuran (yani sermayenin büyüme olasılıkları içinde bir “yedek emek ordusu” gibi görülen) tavrı yansıtır. Böylece yoksulların da sistemin değişmez bir etkeni olduğunu söylemek gerekiyor. Sermayenin emekten bağımsızlaştığı anda ise üretim ve tüketim arasındaki ilişkinin (önceki bölümlerde de üzerinde durduğumuz gibi) birbirlerini üreten bir sistem yarattığına tanık olmaktadır. Bununla birlikte sermaye-emek ilişkisinin içindeki yoksul tanımının, yalnızca ideal açıdan zengin ile çeliştiği de iddia edilebilir. Üretimin tüketimi (ya da tam tersi) yarattığı bir sistemde, yoksul kavramının sistem içi sayılabilmesi ya da sistemin işleyişini sağlayan etkenlerden biri olma durumunu koruyabilmesi, artık onun “yedek emek ordusu” olarak hazır beklemesinden kaynaklanmıyor. Sistem çarklarının kusursuz işleyebilmesi, tüm toplum katmanlarının tüketime katılmasına bağlıdır. Eğer yoksul olan tüketici olamıyorsa, sermayenin yeniden üretimine de katkıda bulunamayacaktır. Yoksul elbette gerçek bir tüketici değildir; çünkü tükettiği, piyasa-dışı kalmış mallardır. O halde market raflarından yaşam kategorileri (nesne-göstergeler) seçme şansına da sahip olamaz ve kültürel alanın dışına çıkar. Bu durumda, sistemin karşısında yoksul tabaka olarak idealler dışı, disiplinsiz, kaygan bir

"tehlike grubu"nın belirttiği ve bir yandan da sistemin kendini tanımlamasında eksik noktaların kaldığı düşünülecektir. Oysa söz konusu sistem hiç de o kadar kolay bir "av" değildir; çünkü o kendi "yoksul"unu kendisi yaratmaktadır ve yoksul olan, "pazarlanan mallar kapsamında, bireysel gereksinimlerini yeteri kadar karşılayamayan" gibi bir tanıma indirgenebilmektedir. Daha doğrusu, burada kullandığımız "yeteri kadar karşılayamama" durumu da tam olarak "yeni yoksul"a ait bir saptama değildir: "Tüketime yeteri kadar katılamayan" dememiz yerinde olurdu. Zygmunt Bauman, yoksul olanın yeni tanımında, Jeremy Seabrook'tan bir alıntı yapar ve bu yolla tüketim toplumunun kendini üretmesinin "eşitsizlikler"i desteklemek, onu yeniden ve yeniden üretmekten geçtiğini anlatır: *"Bizim yoksulluğumuz öyle bir tarzda yeniden tanımlanmıştır ki; insanları yoksunluktan kurtarmak için neyin gerekli olduğunu belirleme yönündeki tüm girişimler sonuçsuz ve ulaşılamaz görünmektedir, umutsuz bir biçimde, gözümüzü korkutacak ölçüde yüksek maliyetlidir; bunun nedeni ise yoksulluğun ihtiyaca göre değil, sınırsız bir üretme ve satma kapasitesine göre belirlenmesidir. Bu yolla yoksulluk, çözümsüz bir sorun haline gelmiştir ya da daha doğrusu, sorunun çözümü yoksullara yardım eyleminde değil, zenginlerdedir –suretinde yoksulun yeniden üretildiği zenginlerde."*⁵²

Her an piyasaya giren ve piyasadan çekilen mallar çerçevesinde belirlenen zengin-yoksul tanımları, artık tüketim hızı ile yani, piyasaya giriş yapan malların hızına ayak uydurma (ya da ayak uyduramama) sorunu ile ilişkilendirilebilir. Tüketime "yeteri kadar" değil, "hiç katılmayanlar" ise yeni tanımların arasında yer bulamayacaklardır; onlar sistemin "yoksul"ları olarak bile tanımlanmıyor. Böylece tüketim

52 Zygmunt Bauman, *Yasa Koyucular ile Yorumcular*, Çev: Kemal Atakay, Metis Yay. 1995. s. 222.

toplumunun iki gruba, iki ayrı baskıyı uyguladığını düşünebiliriz: Birincisi, sistem içi “yoksul”ların bir tüketim arzına doğru (talepkârlar olarak) çekilmesi; ikincisi de, “yoksulluk dışı” (ya da “yoksulluk altı”) kalan (tüketime katılmayan) ve “tehlike grubu” olasılığını içinde taşıyan, bu nedenle de sistemin dışındaymış gibi algılananların (marjinalleştirilenlerin) denetim altında tutulması... Kimileri, marjinalleşmenin yalnızca tüketim toplumu sisteminin ürettiği bir sonuç olmadığını söyleyeceklerdir. Olabilir... Ne var ki tüketim toplumundan küreselleşmenin meşruluk alanlarına kadar genişleyen egemen sistemin, diğerlerinden ayrılan bir yönü varsa, o da “toplum dışı” sayılan etkenlerin hakkı üzerine hiçbir “iyileştirici” toplumsal projesinin (kapsayıcı bir toplumsal üretim modelinin) olmayışıdır; bugün, böyle bir projenin eksikliği bile sorgulanmıyor. Böyle bir projenin olması gerektiği, “iyileştirme”den ne anlaşılabileceği ya da söz konusu projenin hangi ölçütler ile oluşturulabileceği gibi konular, bu kitabın ana ekseninin uzağındadır. Ama belirtilmek istenen şudur: Sistem içi ve sistem dışı arasında ve her tür kökten “öteki”nin yadsınması aşamasında, keskin bir sınır çizgisi uzanmaktadır. Bauman bu sınır çizgisinin ortadan kalkmayacağını ve bu iki ayrı ve hiçbir zaman uzlaşamayacak alanın, kaynağını tüketim toplumundan elde eden sistemin yok oluşuna kadar süreceğini açıklıyor: *“Tüketim toplumu her gün gereksinimleri pazar aracılığıyla karşılanamayan ve dolayısıyla bu yeniden üretimin koşulunu zayıflatan kendi özörlülerini üretmektedir. Gerçek anlamda diyalektik bir biçimde, tüketim toplumu ürettiği rahatsızlıkları iyileştirememektedir, bu rahatsızlıkları yanı sıra mezarına götürmediği sürece.”*⁵³ Bu alıntı, eğer tam ortadan geçen bir sınır çizgisinin iki yanında kalan pratik karşıtlıkları terör adına vurguluyorsa, diğer

yandan da sistem, karşıtlıkların silinmesi üzerine bir kurgu ile işliyorsas, o sistem için pratikten söz etmenin sakıncaları da açığa çıkmış oluyor. Hipermarket kentlerindeki "talep dışı" kalanların "talepkârlar" ile nasıl kaynaştırıldığını, bu kaynaştırılmanın aslında ne kadar büyük bir organizasyonda kendisini açığa vurduğunun, ara-mekân sayılan gidiş-geliş süreçlerinin nasıl bu organizasyonun yarattığı bir "merkez"e dönüştürüldüğünün, daha açık bir söyleyişle meşruluk alanlarının hangi verilere göre yapılandırıldığının ve kayıtlara geçirildiğinin de ipuçlarını yakalamış oluyoruz. Baudrillard'ın tanımlarındaki "hesap dışılık"lar ise o göz alıcı ışığın arasından sıyrılarak açığa çıkıyor ve "puzzle" parçaları dört bir yana savruluyor.

Yukarıda yazılanlar, hiç de çevremizi kuşatmış korunaklı sisteme karşı kazanılmış bir zaferi ilan etmiyor. Çünkü sistemin öne sürdüğü pratiklik ile ("merkez"in "çevre" ile kurduğu ilişkinin bütünleştirilmiş ve farklılıkların ortadan kaldırılmış durumu), sistemin dışında kalan ("itilmiş" demek daha doğru) pratikliğin ayırt edilemez işleyişleri, bu iki ayrı işleyişin sınırlarını belirsizleştiriyor. Ortadan geçen sınır çizgisinin belirsizleşmesi demek, farklı pratik işleyişlerin birbirlerine karşı tavırlarını da (birleşmenin meşruluk kubbesi altında) kararsızlaştırıyor. Hep yinelediğimiz gibi, bu kararsızlığın kaynağı, farklı pratiklerin öngördüğü karşılıklı atakların zorla önlenmesi değildir. Sözgelimi yoksulluk kavramında olduğu üzere, neyin "yoksulluk" sayılıp neyin sayılamayacağı üzerine bir kararsızlık örneğidir daha çok... O halde "karşı çıkma" hareketlerinin sürüp gittiği sistem içi alanda, "karşı çıkma" nedenlerinin yok olduğu, ama "karşı çıkma" eylemlerinin sürdüğü (simülasyon) söyleniyorsa, işte bu sistem dışında kalan ("itilmiş" olan) pratikliğin "hesap dışı" bırakılmasındandır. Akılları en fazla karıştıran konu ise

sistem dışına “itilmiş” pratiklerin birer benzerlerinin (onları temsil eden görüntülerin) sistem içi alana da yerleştirilmiş olmasıdır (sistem içi ve sistem dışı “yoksullar”ın farkı gibi). Böylece bunlara “karşı çıkma”ların da asılları ile benzerlerinden söz edilebilecektir. Eğer toplumsal modellerin ve onları yaratan özgül koşulların gerçeğinden ve simülasyonlarından söz edilip duruluyorsa (bu simülasyon kavramı sanatın da ilgi alanıysa), simülasyonun etki alanlarını araştırmak ve bu kavramı yeniden tartışmak yerinde olacaktır.

Şu var ki ne kadar belirsiz bir görüntüye dönüşürse dönüşsün, yukarıda vurguladığımız farklı pratik işleyişler arasında yer alan sınır çizgisi, sistem içi ve sistem dışı pratikleri açığa çıkartıyor. Buradan bakarak kimi verileri değerlendirebilir ve o değerlendirmeleri daha önce üzerinde durduğumuz noktalarla karşılaştırabiliriz. Bunlardan çıkabilecek ilk sonuç, bir kader birliği alanı yaratmaya çalışan medyanın, sistem dışı kalmış (sınır çizgisinin dışına “itilmiş”) etkenlerin benzerlerini, sistem içinde bir kez daha biçimlendirmesi ve bu yeniden düzenlenmiş biçimi (reproduksiyon olarak) ilan etmesidir. Kader birliği denilen de farklılık etkenlerinin reproduksiyonlarının ortaya çıkarttığı o “puzzle resmi”nden başka bir şey değildir. İkinci aşamada, bu “puzzle resmi”nin (aynı zamanda) ekonomik bir boyutunun olduğunu anımsamalıyız. Kader birliği alanı ile ekonomik alan elde etme isteğinin birleştiği yerde, Kızılderililerin kendileri ve şiirleri, siyahların kendileri ve müzikleri, Afrikalıların kendileri ve dansları, Uzakdoğuluların kendileri ve giysileri, Asyalıların kendileri ve takıları, Güneydoğu Anadoluğuluların ve Güney Amerikalıların kendileri ve televizyon dizileri, ambargo kentlerinin sinemacıları ve onların filmleri arasındaki “kader farkı” kendiliğinden ortaya çıkmış olur. Bu “kader farkı”, oluşturulmak istenen kader

birliği alanının içinde kesinlikle yer bulamayacaktır. “Öteki”ler imha edilmiş (ya da sınır çizgisinin “öte”sine sürülmüş), ama onların temize çekilmiş ürünleri, kader birliği alanındaki en görünür yere yerleştirilmiştir.

Hangi Sınır ve Hangi “Öteki”?

“Öteki”ler arasında bir “kısa devre”den söz ediliyor. “Kısa devre”nin “oluş” anındaki soyut simgelerin ortaya çıkışından ve bu simgelerin yan yana gelişleri ile “öteki”ler arasındaki geçiş (birbirine sızmak) durumundan konu açılıyor. “Öteki”nin olmadığı bir ortamda, farklılıklar-üstü bir alanın tanımı yapılıyor, böylece kökten “öteki”nin silinme süreci başlatılıyor. Kökten “öteki”leri birbirlerinden ayıran sınır çizgisinin zayıfladığı savı öne sürülüyor ve bu sınır çizgisinin işaret ettiği “çevre”lerin, kader birliği alanlarında kaynaştığı açıklanıyor. Giderek “öteki”lerin karşılaşması, terörü başlatan bir karşıtlıktan çok, ayrıştırılması olanaksız pratik homojenliklere dönüşüyor. “Öteki” olan, farklılık simgelerine, “çevre” de stilize “çevre”ye doğru yöneliyor. Tüm verilerden yola çıkılarak yeni yaşam üzerine (zorunlu biçimde) bir kültürel model oluşturuluyor, siyaseti tasarlanıyor, sanatı saptanıyor, sosyolojik çözümlmelerine giriliyor, düşünsel yapısı kuruluyor vb. Bu işlemlerin bir zorunluluk olarak uygulamaya konulması ne şaşırtıcıdır ne de (sanıldığı kadar) yapay bir tavırdan kaynaklanır. Çünkü son derece etkin bir dünya sisteminin pratik işleyişi, bizim hiçbir zaman bu “kayıt”ları yadsıyamayacağımızı anlatır. Daha önce yazdığımız gibi, göçmen grupların kendi kültürel yapıları ile “merkez”le olan gerilimlerinin önemsiz bir ayrıntı sayılması, çok güvenilir bir yorum değildir. Buna ek olarak, “göç yolları kentleri”nin sosyolojik bir alan halinde varlığını öne sürmesi, iki kutuplu ideolojik dinamiğin tarihe

karışması, değişen coğrafi haritalar, ulus- devletteki vatandaşlık ölçütleri ve yeniden yorumlanmış tarih kitapları vb daha sayısız değişim göstergesi, söz konusu verileri giderek bir temele oturtuyor ve meşrulaştırıyor.

Yukarıdaki satırlarda belirttik; Baudrillard, insanlar arasındaki iletişimi bilgisayarların entegre sistemine benzetiyor. Bu öyle bir sistem ki “öteki” olan aradan çıkartılıyor ve bilgisayarın ürettiği (soyutlaşan) simgeler, bir karşılaşma yöntemi öngörüyor. Bu yöntemde elbette kimliği somutlaştıran her tür köktenci simge, bilgisayar simgeleriyle yaşadığı uyumsuzluk yüzünden eriyip gidiyor (bunun göz alıcı bir resim olduğunu itiraf etmiştik). Oysa resmin parlak renklerine karşın, zihin (yine de) hareketsiz kalamıyor ve çağrışım makineleri büyük gürültülerle işlemeye başlıyor. O zaman, her ne kadar soyut simgelerden konuşulup duruluyorsa da bilgisayar ile bilgi arasında somut bir karşılaştırma yapmak kaçınılmaz oluyor. Bilgisayar ile bilgi ilişkisi, bu ilişkiye ait bir dilin geliştirilmesini de gerekli kılacaktır. Geliştirilecek dil ise yalnızca süregelen durumu koruyarak, yeni iletişim şifreleri yaratmakla yetinmez ve kendine ait (pratiği değişikliğe uğratacak) bir bilgi tanımı da yapar (iletişim şifreleri, o yeni bilgi tanımının ve pratiğin işleyişini sağlayan etkenlerin tümüdür). “Şimdi bilginin ‘üreticileri’ ve kullanıcıları, öğrenmeyi ya da bulmayı istedikleri ne olursa olsun, bu dillere tercüme araçlarına sahip olmalıdırlar ve olmak zorunda kalacaklardır da. Tercüme makineleri üzerindeki araştırma zaten ilerlemiş durumdadır. Bilgisayarların hegemonyasının yanı sıra belirli bir mantık ve dolayısıyla hangi önermelerin ‘bilgi’ önermeleri olarak kabul edileceğini belirleyen bir buyurucu hükümler kümesi gelmektedir.”⁵⁴ Bu tümcelerin anlamı, bize iki yönlü

54 Jean François Lyotard, *Postmodern Durum*, Çev: Ahmet Çiğdem, Vadi Yay. 1997, s. 19.

bir yorum olanağı verir. Bunlardan ilki, bilgi kullanıcısının yeni bilgi üretim yöntemlerine uyum sağladığının ipuçlarını gösterir. Açık bir söyleyişle bilgi kullanıcısının bilgiye yaklaşımı sırasında, "bilginin tümü" ile ilişkisinin kesildiği ve bilgi üretim ve dönüştürüm araçlarının önerdiği yöntemlerin sınırlandırılmasıyla karşı karşıya kaldığı ortaya çıkacaktır. Bu, bilgi kullanıcısının yeni yönetime göre soru sorması ve yine yeni yöntemin dilinden yanıt alması demektir. Üzerinde durulması gereken, bilgi kullanıcısının soru ve yanıtlarının, yöntem içine sıkışması ve yöntem dışı (yönetime tercüme edilemez) bilgilerin "hesap dışı" kalacağının anlaşılmasıdır. Yeni yöntem, her ne kadar olanaklarının sonsuzluğundan ve soyutlamaya yatkın kısa devrelerinin sınırsızlığından söz edip durmaktaysa da "sınırsızlığın tanımı" ve "yöntemin sınırları" (yöntemin "sınır"ı nerede ve nasıl tanımladığı) arasındaki bağlantıya dikkat etmemiz gerekir. Aynı, kendi içinde tüm karşıtlıkların sınırlarını erittiğini "müjdeleyen" sistemin, kavramlar üzerine kendi yarattığı tanımlar ile sistem dışı bırakılmış kavramlar arasındaki sınır çizgilerine dikkat edeceğimiz gibi...

Yöntemin öngördüğü sistemin ya da dilinin kavramları tanımlayış biçiminin dışında kalan ("kayıt dışı"lık ya da "hesap dışı"lık) "atık"ların her zaman var olduğunu ve sınır-dışı alanın yaratıldığını onaylamalıyız ("kader-dışı"lık). İkinci olarak da bilgi üretim yönteminin ekonomik boyutuna göz atmalıyız: Bilgi eğer maddi yararlar çerçevesinde, bir değişim değeri olarak da kullanıma sokulacaksa (yani alım-satım işlemine göre biçimlendirilecekse), o halde "kendine ait" ve "saf" durumunu terk edebilecektir. Jean François Lyotard, bu durumu Jürgen Habermas'tan yaptığı bir alıntıyla gündeme getirmektedir: *"Bilgi kullanıcıları ve arz edicilerinin arz ettikleri ve kullandıkları bilgiyle olan ilişkileri, mal üretici ve*

*tüketicilerinin, ürettikleri ve tükettikleri mallarla olan ilişkisinin gerçekleştiği bir (ekonomik) değer formunda gerçekleşmektedir. Bilgi satılmak üzere üretiliyor ve satılmak üzere üretilecek, yeni bir üretimde kıymetlendirilmek üzere tüketiliyor, tüketilecek. Her iki durumda da amaç mübadeledir.*⁵⁵ Bilginin ekonomik mübadelesi, bilgisayar koşullarına özel bir durum değildir kuşkusuz... Ama her bilgi üretim yönteminin, kendine uygun araçlar seçeceğini ve bu araçların bilgi-mübadele ilişkisini, sistemin gelişmesi (ve dilin yayılması) yolunda düzenleyeceğini de tahmin edebiliriz. İşte kader birliği alanının insanlar arası iletişim biçimi ile bu iletişim biçiminin bağlı bulunduğu bilgi üretim yönteminin ekonomik boyutu arasında bir çakışmaya tanık olunmaktadır. Kader birliği alanının tasarımı ekonomik nedenler içeriyorsa (bu konu üzerinde daha önce durmuştuk), iletişim biçiminin de o kader birliği alanına uygun olarak tasarlanması ve tanımlanması son derece olağandır. Üstelik aynı noktada, Baudrillard'ın savunduğu insan ilişkileri tanımı ile bilginin meta olarak yeni mübadele yönteminin aracı (bilgisayar) yan yana getiriliyorsa, bu yaklaşım oldukça “anlamlı” karşılanmalıdır.

Zihinlerimizi paranoyakça bir yöne sürüklemekte olan bu yaptığımız yorumlar, içine yuvarlandığı çıkmazdan kolayca kurtulamaz. O zihin, sistemin erimiş sınırları ve tanımların bozulmuş anlamları arasında şaşkınca gezinirken, sayısız yorum bataklığına saplanmaktan ve dahası, onlardan birinin dibine doğru çekilmekten kaçamayacaktır. Çünkü kavramlar artık kendi varlıklarının yanı sıra, sistemin klonladığı “eş” karşılıklarını kullanıma açmaktadırlar (“öteki” nedir, hangi “çevre”den söz ediyoruz, “yoksulluk” ne anlama geliyor, “sınır”ı nasıl tanımlamalıyız, “farklılık” niçin doğru bir

kullanıma ulaşamıyor? vb). Eğer "öteki"lerin yan yana gelişi her zaman bir terör nedeni oluyorsa ve farklılıklar-üstü bir konfor alanındaki "öteki"lerin kısa devreye bağlı ilişkileri de bu terörü önleme yetisine sahipse, o halde bu konfor alanını inşa eden bir gücün varlığını onaylamamız olağan karşılanmalıdır. Bu farklılıklar-üstü alan için her tür pratik koşulun gerçekleştiğini bile bile, yine de (bu alanın mutlak gerçekliği konusunda) şüphe duymayı sürdürmemiz, acaba bizim (o söz ettiğimiz) paranoyak zihinle hareket ettiğimizi mi gösterir? İşte o her tür pratik koşulu bozabilecek, onun karşıtlığını oluşturabilecek verileri satır aralarında aramak, her yazılından ve söylenenden ters bir sonuç çıkartmak (Baudrillard'ın, insanlar arası iletişim sistemini bilgisayarların çalışma yöntemiyle açıklamasına karşı geliştirdiğimiz düşünceler gibi), acaba bizi yorumun bataklığına doğru mu çekmektedir? Belki de öyledir... Fakat sistemin içi ve dışı arasında, o sınırı saptayabilme ve tanımlayabilme konusunda (bunun açıklamasını yaparken sezgisellikten öteye geçemiyor bile olsak) kararsız kalma durumumuzu başka nasıl ifade edebiliriz?

Yaşamımızı etkileyen yeni durumlar ile bu durumların teorik çözümlemeleri, değişmez ve meşruluğunu çoktan ilan etmiş tanımların sınırları kapsamında yapılacaksa, ortaya çıkabilecek olası sonuçların tümü de yine meşruluğunun tartışılmayacağı bir diretmeye kapı açacaktır. Yaşamı yönlendirme eğilimindeki tanımlar ve diretmeler, her zaman belirgin biçimde hareketlerimize bir engel çıkartmak için kurgulanmamış olabilir. Dahası, bu diretmeler kendisini ustaca gizleyerek ya da kendisinin bir diretme olduğunun ayırdında bile olmaksızın yaşamın önünü açan, yaşam adına "yararlı" önlemler alan, çekici vaatlerde bulunan bir "şey" halinde karşımıza çıkabilir. Burada belki şöyle düşünülecektir: Eğer yaşam adına kurgulanan her tür "yararlı" önlemin pratiğe

aktarılması ve onun vaat boyutunu içeren konfor siyasetinin yaratılması, ütopyaların gerçekleşmesi anlamına gelecekse, sanatın da kendi ütopya alanını terk ederek bu pratik alana katılması onaylanabilir bir durumdur. Kabaca bir bakışla, bu doğrudur... Ama bu durumu farklı yorumlamak ve (sözünü ettiğimiz bataklığa sürüklenmek pahasına) yorumlarımızı en aşırı noktalara taşımak zor değildir. Her şeyden önce, böyle “yarar” önlemleri ve vaatlerin bugüne ait bir veri olmadığını, bu verilere bağlı ideolojilerin deneyimlendiğini biliyoruz. Başka bir söyleyişle, her ideolojinin ya da geçici bir siyasi durumun (angaje ideoloji haline geliş) davranışına eşdeğer, sıradan bir davranış ile karşı karşıyayız. Ama yine de bu saptamamızın eksik kalan ve güncel sorunu tam olarak tanımlamakta zorluk çeken bir yanı vardır: O da güncel durumda beliren sorunları ele alırken, bizim sanki sınırları kalın çizgilerle işaretlenmiş, hedefi belirlenmiş, yandaş ve karşıt kitlesi seçilmiş bir ideolojiyi eleştiriyormuşçasına, kendimizi güvenli hissetmemizdir. Oysa duyduğumuz güven aldatıcıdır; çünkü karşımızda ideolojilerin dar (angaje) alanlarını yadsıyan, ideoloji dışı kalmış her etkeni çekim alanına katan, böylece “içeri” ile “dışarı”yı belirsizleştiren, “merkez”i yok eden, “çevre”yi etkin kılan, sınırsızlığın temsilciliğine soyunan bir sistemin karşısında durmaktayız. Daha önemlisi, sistemin karşısında durabilme olanağına bile sahip değiliz ve yok olmuş karşıtlıklar ile tarihe gömülmekteyiz. Neye karşıt oluşturduğumuzu bilmiyoruz, ayağımızı bastığımız “yer”in koordinatlarını tanımlayamıyoruz. Kendi güvensizliğimizi ayımsadığımız anda da Baudrillard’ın “karşı çıkacak nedenlerin kalmadığı, fakat karşı çıkmaların sürdüğü” tezi ne verecek yanıt bulamıyoruz. Buna karşın, yaşamın eksiklikler, çelişkiler ve belirsizlikler üzerine kurulduğu üzerine kuşkularımız da güncel yaşam deneyimleri çerçevesinde hiç

bitmiyor. Söz konusu kuşkuların yersiz olduğunu ve "gerçekleşmiş ütopya" alanının içinden konuştuğunu iddia eden sistem, kendi varlığını bu iddia üzerine kuruyorsa, o kuşkuları sürekli erteliyor demektir. Ancak buradaki erteleme eylemi, kavramları güncellik ya da deneyimlenmiş zamanlar arasındaki tanımlardan kurtarmak ve o kavramları "değişken zamanlar-arası ilişkiler" boyutuna aktararak, onların (anlam olarak) önünü açmak amacını taşımaz. Vurgulanan erteleme eylemi, daha çok "kuşku duyulanı sonraki zamanda ele almak" önerisini getirir. Ne var ki bu "sonraki zaman"ın "ne zaman" olduğunun (böyle bir zamanın olup olmadığının) ipuçlarını yakalayabilmek olanağı neredeyse yoktur (olsaydı, güncel sistemin işleyişi, vaatleri ve onun kayıtları, kuşkular yüzünden bozulacaktı). O halde bu erteleme, kuşkuların bir anlamda yadsınması ve unutturulması amacını taşır.

Yadsımak, hiçbir zaman bir şeyi ortadan kaldırmak anlamına gelmiyor ve o şeyin sonsuza kadar unutulmasını da sağlamıyor. Karşıma çıkan açmazlardan en ilginç, sürekli genişleyen bir kader birliği alanının (ütopyayı gerçekleştirmiş olduğu savunulan alanın bizzat kendisidir bu) yaratmaya çalıştığı ortak kişilik özelliklerinden kaynaklanır. Neredeyse kabaca, büyük ölçekte düşünülen bir cemaat gibi değerlendirilebilir bu kader birliği alanı... Fakat öte yandan kader birliği alanı genişledikçe, yerellik ölçeğindeki cemaatler de kendi sınırlarını daha koyu çizgilerle belirler. Yerellik ölçeğindeki cemaatlerin kendilerini daha belirgin olarak ifade etme gereksinimi, hiç de kader birliği alanına karşıt olarak gelişen bir yerellik hareketi değildir. Daha açık bir söyleyiş ile bu karşıtlık, yerelliklerin giriştiği yıkıcı bir süreci değil, karşıtlıkları uzlaştırdığını savunan kader birliği alanının iktidar sürecini ifade eder: İşte yıkıcı olan budur... Bilinmektedir ki bu kader birliği alanına katılmak zorunda kalan, yerellikten başkası

değildir. Oysa buna karşın tüm katılım koşullarını düzenleyen ve bu düzenlemenin siyasi, ekonomik, kültürel, sanatsal vb boyutlarından bir meşruluk, bir bütünlük tanımı çıkartan da yine o kader birliği alanının kendisidir. Önce yerelliklerin kendisine katılım zorunluluğunun pratik sürecini, sonra da zorunlu katılımın koşullarını dayatan kader birliği alanının, tüm denetimi elinde tuttuğu tartışılmaz. İşte kader birliği alanı içinde belirlenen koşullar çerçevesinde tanımlanmış “öteki” ve “çevre” ile (stilize halleri), bu koşulların ve onun tanımlarının dışındaki “öteki” ve “çevre” arasındaki fark burada ortaya çıkar. Demek ki ayrımı öne süren, “öteki” ya da “çevre”nin özgül koşulları değil, onları tanımlayan kader birliği alanının sınırlarıdır. Kader birliği alanının büyük ölçekte bir cemaat gibi, kendi dışındaki etkenler üzerinde yıkıcı (aynı zamanda da dışlayıcı) eylemlerini gerçekleştirmesi, kendi yasaklarını çiğnediğinin ve “suçlama” gerekçelerini kullandığının işaretidir. Şimdi o yasaklar ile “suçlama” gerekçeleri kapsamında, “öteki” kavramına ve bu kavramdan türetilen terör ve ırkçılık saptamalarına dikkat etmek gerekiyor.

Demiştik ki: “Kader birliği alanı genişledikçe, yerellik ölçeğindeki cemaatler de kendi sınırlarını daha koyu çizgilerle belirliyor.” Bu tümceden, kader birliği alanının genişlemesi karşısında yerellik ölçeğindeki cemaatlerin ya da kökten “öteki”nin ve “çevre”nin giderek yok olmayacağı (üstelik bunların daha da güçleneceği) anlamı çıkıyor. Onlar kader birliği alanının tanımları dışında kaldıkça, egemen sistemin dışına doğru atıldıkça, sistem karşıtı bir durum yaratmakta ve tam o anda (bir kez daha) “öteki” ve “çevre” konumuna dönüşmektedirler. Kader birliği alanının, iktidarını keskinleştirerek “öteki” ve “çevre” alanlarını kendisine dönüştüreceğini düşünmek ve “günün birinde” homojen, mutlak bir kader birliği alanının kurulacağı varsayımında bulunmak, Batı’nın

(soğuk savaş dönemindeki) kendi dışında kalan geleneksel alanları modernleştirme tasarısına (ve o tasarının günümüzdeki boyutlarıyla, başarısızlığına) gönderme yapar. Böylece sistem içinde tanımlanan ve kader birliği alanına katılma olanağı bulan stilize "öteki"den ve stilize "çevre"den başka, sistem dışı kalmış "gerçek öteki"nin ve "gerçek çevre"nin doğum süreçleri başlamış olur. "Öteki" ve "çevre" kavramlarına yakıştırdığımız "gerçek" tabirinin, son derece tartışmalı olduğu söylenir. Bu iddia bir bakıma doğrudur; ne var ki "öteki" ve "çevre" için kullandığımız "gerçek" tabiri, onların köktenlik ya da özgüllükler tabanıyla bağlantı kurmaz. "Gerçek" dediğimiz şey, bağlam olarak "dışlanmışlık" ile ilgilidir; yani, tanımlanmaya gerek duyulmayan olarak "öteki" ve "çevre"-dir bunlar... Daha değişik bir söyleyişle, bu dinamiklere ilk ivmeyi kazandıran, onların köktenlik niteliği değil, tam tersi, "öteki"nin köktenliğini sınırdışı eden egemen sistemdir. Şunu bir kez daha vurgulamalıyız: Yadsımak hiçbir zaman bir şeyi ortadan kaldırmak anlamına gelmiyor. O halde "öteki"ler-arası terör ve ırkçılık ilişkilerini önlemek adına, bir konfor dünyasında kökten "öteki" olanı unutturmak ve onu stilize "öteki" olarak (stilize "çevre"yi de unutmaksızın) meşrulaştırmak, ortaya yeni karşıtlıklar koymaktan öte bir işe yaramıyor. Yeni karşıtlıklar ise yeni "öteki"yi ve yeni "çevre"yi gündeme getirmekte gecikmiyor. Aslında gündeme gelen en önemli durum (o karşıtlıklara koşut biçimde) terör ve ırkçılık kavramlarının geri çağırılması oluyor (Baudrillard'ın meşru olarak algıladığı gibi: Teröre karşı-terör hakkı).

Artık Richard Sennett'in yazdığı şu tümceleri farklı bir okumaya taşımanın zamanı gelmiştir: *Kolektif kişilikle oluşturulmuş bir cemaatin alanı daraldıkça, kardeşlik duygusu giderek yıkıcı hale gelir. Dışarılıklar, tanınmayanlar ve benzemeyenler kaçınılacak yaratıklar olurlar. Cemaatin paylaştığı*

kişilik özellikleri hiç olmadığı kadar dışlayıcı olur; paylaşma edimi giderek kimin cemaate ait olup kimin olmayacağına ilişkin kararlarda merkezileşir. Modern çağlarda etnik köken, quartier ya da bölge temelli yeni bir tür kolektif imgeler adına sınıfsal dayanışmanın terk edilmesi, kardeşlik bağlarındaki daralmanın bir işaretidir. Kardeşlik, bölgesel halka içinde yer almayanların reddiyle seçilmiş bir grup insan için duyulan duygudaşlığa dönüşmüştür. Bu reddediş, dış dünyadan özerklik için talepler yaratır; bu dış dünyanın değişmesini talep etmekten çok, o dünya tarafından yalnız bırakılma talebidir.⁵⁶ Burada okuduklarımız sanki kader birliği alanı dışında kalmış, dışlanmış ve sınırın ötesine atılmış “öteki” alanları ve onların “çevre”sini vurguluyor gibiyse de o kader birliği alanının da aynı “öteki” ve onun “çevre”si halinde kurgulandığının ipuçlarını ortaya çıkartır. Çünkü o kader birliği alanının “öteki”lerin tümünü kesen bir çizgiden hareket ederek, kökten “öteki”yi “kardeşlik-dışı” ve “karşıtlık-dışı” bıraktığını biliyoruz. Bu düpedüz, kader birliği ya da “kardeşlik” alanının dışını reddediştir. Üstelik bu kader birliği ve “kardeşlik” alanının, cemaatlerde olduğu üzere, dünyadan bir özerklik talebi de olamaz. O alan zaten kendi özerkliğini (bu alana katılım kuralları ile) ilan etmiş ve “kardeşlik” iddialarını bu özerklikte temellendirmiş görünüyor. Ne var ki burada kader birliği alanı ile kökten “öteki”nin “çevre”si arasında bir farkı da belirtmeden geçmemeliyiz. Kader birliği alanının işini daha da kolaylaştıran bir farktır bu: Cemaatlerin, dış dünyanın değişme talebinde bulunmadığı açıktır ve bu yüzden de sosyalleşebilme isteği yoktur. İşte kader birliği alanı da kökten “öteki”yi stilize “öteki”ye dönüştürme sürecinin söylemini yarattığından bu yana, sosyalleşebilme isteğini

56 Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay. 1996, s. 331.

ortadan kaldırmıştır. Genel anlamıyla sosyalleşebilme isteği, kökten "öteki" ile bir bağ kurabilme ve onu onaylama isteğinden başka bir şey sayılmamalıdır. Burada iş, kökten "öteki" ile kurulabilecek her ilişkinin "terör" sayılacağı noktasında tıkanmakta ve o ilişkinin hiç kurulmaması gerektiği dile getirilmektedir.

Demek ki kader birliği alanına kimin ve hangi nitelikleriyle katılacağı ve (aynı zamanda da) bu niteliklerden hangilerinin dışlanacağı sorunu, bir karar verme yetisinin inşa edilmesine yol açacaktır. Bu karar verme yetisi, kader birliği alanını bir organizasyon merkezi durumuna getirir. Ama şunu bir kez daha belirtmeliyiz; söz konusu merkezileşme, cemaatlerin dış dünyayı değiştirme isteğinin bulunmamasından ve kendi içine kapanmasından ayrı bir durumdur. Kader birliği alanı önce, dış dünyayla ilişki kurma mekanizmalarını çalıştırmış, o ilişkileri kendi kurallarınca gerçekleştirmiş ve sonra da dışındaki kökten "öteki" ile ilişkilerini dondurmıştır; şimdi de bu dışlama eylemini kendi konfor dünyası için bir terör ve ırkçılık tehlikesi olarak meşrulaştırmaktadır. Oysa kendisini kökten "öteki"den ayrı tutan ve "kardeşlik" kurallarını özenle uygulayan (bu kurallara uymayanları terör nedeni ve olası ırkçı sayan) kader birliği alanı, "biz" olma durumunun mahremliğini sürekli yadsımaktadır. Bu yadsımanın en önemli belirtisi, kader birliği alanının sosyalleşme tanımında göz çarpıyor. O kendi keşfettiği ve dünyayı kapsayıcı olduğunu savunduğu bir "kardeşlik" ortamının sosyallüğinden konu açmaktadır; fakat ne "kardeşlik" kavramının ne de sosyalleşmenin kendiliğindenlik ile bağdaştığı ve aynı cemaatlerde izlediğimiz gibi, "biz"in yaratılmasındaki seçmeci bir tavra dayandığı açıktır (stilize "öteki"leri yaratmak gibi). Sosyalleşme, yalnızca kader birliği alanının tanımları arasına sıkışmış ise bu sosyalleşme talebinin yörüngeden çıktığı

anlamına gelir. Yani dünyaya açılmak, kader birliği alanına (o alanın sosyalleşme tanımına) katılımı özdeşleşmektedir.

Eğer kader birliği alanı “biz”e ait bir kolektifliği (bunu yadsısa da) işaret ediyorsa, içe kapanma eğilimindedir. İçe kapanma eğilimi de giderek “kardeşlik” üzerine daha fazla tanım yapma gereksinimi doğuracaktır ve bu tanımlar arasında bir “doğru olup olmama” çatışmasının başlaması da kaçınılmazdır. O zaman her “kardeşlik” tanımı, diğer “kardeşlik” tanımları ile farklılıklar alanında karşılaşacaktır. Ama kader birliği alanının içindeki “kardeşlik” farklılıkları, birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılmış cemaatler arasındaki kökten ayrılıklara benzemez. Richard Sennett, cemaatlerdeki “kardeşlik” tanımlarını açıklarken şöyle yazıyor: “*‘Dışarılıkların’ dışlanmasıyla süren bu kardeşlik süreci asla sona ermez, çünkü ‘biz’e ilişkin kolektif imge asla sağlamlaşıp pekişmez. Gerçekten ait olan insan birimleri giderek küçüldüğü için bu kardeşlerin yegâne mantığı parçalanma ve iç bölünmedir. Kardeşliğin, kardeş katline yol açan bir uyarlamadır bu.*”⁵⁷ Daha önce belirttiğimiz gibi, kader birliği alanı, kendi yarattığı stilize “öteki”ler ile bir farklılıklar (ya da farklılıklar-üstü) alanından söz ediyorsa, “kardeşlik” tanımları arasındaki çatışmayı da bu farklılıklar alanı içinde tutuyor ve çatışmaları denetliyor. Çünkü o “kardeşlik”ler arasındaki bölünme, kökten “öteki” ve stilize “öteki” olarak çoktan gerçekleşmiştir. Bu bağlamda, kader birliği alanı dediğimiz, zaten iç bölünmeye maruz kalmış bir “kardeşlik” tasarısı değil midir? O halde buradaki her içe kapanış, stilize “öteki”ler arasında bir sosyalleşme; fakat kökten “öteki”ler arasında ise bir daralmadır. Bu daralma, kökten “öteki”leri bir terör ya da ırkçılık kaynağı olarak öne çıkartırken, kader birliği alanını da bu terör ve ırkçılığa ortak

eder ve ayrıca, tüm sistem dışı kalmış etkenleri de devreye sokarak, o alanı kökten “öteki” halinde sınırlar.

“Öteki”nin İntiharı ve Hakkında Düzenlenen Sahte Ölüm Raporu

Farklılığı düşünen kişi antropolojik açıdan üstündür (elbette; antropolojiyi icat eden odur çünkü).

Jean Baudrillard (1990)

“Merkez”in yarattığı kader birliği alanı, eğer dışında bıraktığı her tür özgüllük alanıyla yollarını ayırmışsa, böylece onu terör ve ırkçılık kaynağı ilan etmişse, bu kader birliği alanının da (bir karşıt alan olarak) terör ve ırkçılık sürecine ortak olduğu ya da en azından bir çatışma ortamına zemin hazırladığı kanısına varıyoruz. Ancak, kader birliği alanının hazırladığı bu çatışma zeminini tanımlamak çok ilginç değildir. Çünkü “öteki”lerin yan yana getirilmesi ve bu bütünlüğü sağlayabilmek için stilize “öteki”lerin ön koşul olarak sunulması, zaten uygulamalara duyulan güvensizlik yüzünden kolayca onaylanmıyor. O halde, bizi asıl düşünmeye zorlayacak olan durum, “öteki”nin kendi iç-bölünmesiyle ortaya çıkan ayrımdır: Organizasyon “merkez”lerine yakınlaşmış bir stilize “öteki” ve kökten “öteki” arasındaki terör ilişkisidir bu... Demek ki stilize “öteki”leri kendi içinde toplamış olan ve karşıtlıkların giderildiğini savunan kader birliği alanı, kökten “öteki”lere karşı bir silah doğrultmuşsa (kökten “öteki”nin yok olması gerekmektedir), o silah “öteki”nin içinden türetilmiş ve yine “öteki” olana çevrilmiş bir terör silahıdır. Kader birliği alanının bir “taraf” olarak yaşama geçirdiği şiddet, anlamını burada bulur. Açık bir söyleyişle “öteki”nin ölümü öngörülüyorsa ya da planlanmışsa, o ölüm “taraf” alanlardan

birinin işlediği cinayet olmayacaktır. Bu daha çok, “öteki”nin stilize ve kökten halleri doğrultusundaki kişilik parçalanması sonucu ortaya çıkacak olan bir intihar sayılabilir: Terör, çift kişilikli “öteki”nin intihara zorlanmasıdır. Kökten “öteki”nin sistem dışı kaldığı, varlığının göz ardı edildiği ve onun yerini “merkez”e yakınlaşmış stilize “öteki”nin aldığı düşünülmürse (aynı, sistem dışı kalmış ve tanımsızlaştırılmış gerçek yoksullar gibi), sistemin tanımak zorunda kaldığı kökten “öteki”nin, belirgin bir karşıt-niteliği bulunmayacaktır. Bu durumda, kader birliği alanı içinden elde edilmiş bir perspektife göre, yok sayılan kökten “öteki”ler, aralarında oluşturacakları benzerliklerle homojen bir karşıt alan da kuramazlar elbette... “Öteki”lerin yan yana yaşadığı farklılıklar-üstü alanının kurduğu bütünlük ile her kökten “öteki”nin ayrı ayrı karşılaşması, “öteki” kavramındaki kişilik bölünmesinde yatan bir problematiğin ta kendisidir; yani, kader birliği alanının yarattığı şiddet, bu kavramın parçalanmasında (ya da intiharında) ortaya çıkan bir patlama ile ifade edilebilir. Bu durum diğer yandan, Richard Sennett ile ilişkilendirdiğimiz “kardeşlik” tanımına da gönderme yapar: Sennett, “kardeşlik” üzerine kurulmuş ve içe kapanmış bir kolektifliğin (buradan, stilize “öteki”ler arasındaki kardeşliği anımsamalıyız), giderek daha küçük bölünmelere maruz kalacağını, “kardeşlik” tanımlarının çeşitleneceğini ve sonuçta bir “kardeş katli”ne yol açacağını söylüyordu. İşte kader birliği alanında yaşanan stilize “öteki” ve kökten “öteki” bölünmesi, o “kardeş katli”nin şiddetini (terör) gündeme getirmektedir.

Bu ölüm olayının iki kökten “öteki” arasında gerçekleşmemesi, bu nedenle bir intihar görüntüsü olarak karşımıza çıkması, kader birliği alanına yöneltilebilecek bir ırkçılık suçunu geçersiz kılmış gibidir. Ne var ki bu intihar olayı ve kökten “öteki”nin stilize “öteki” tarafından yok edilmesi,

kökten “öteki” etkenini kesinlikle öldürmez ve dünyadan temizleyip atmaz. O, kendi stilize halinden darbe yemiş kökten “öteki”, stilize “öteki”lerin toplandığı ve çevrelerine çektikleri bir sınır çizgisiyle belirledikleri “konfor” alanının dışına sürülmüştür yalnızca... Öldüğü sanılarak (ya da böyle bir “yalan haber” üretilerek) sahte bir “ölüm raporu” düzenlenmiş, gözden uzak bir yere götürülmüş ve bedeni, orada yığılı duran diğer “öteki” bedenler üzerine bırakılmıştır. Bu sınırdışı alan (“öteki”ler mezarlığı: Burada yığılı duran bedenler, aynı Stephen King’in *Hayvan Mezarlığı* romanında olduğu gibi, her an yeniden karşımıza çıkabilirler), kader birliği alanı tarafından onların terör ve ırkçı hareketlerine ayrılmış, gözden uzak bir yeraltı kenti ya da bir “cehennem”dir. İşte söz konusu “cehennem”, kader birliği alanına ait “cennet” vaatlerinin karşıtıdır ve “cennet”i kurmak için kullanılır. Fakat bu arada “cehennem”, dışlanmış olan, gözden uzaklaştırılan, ama uzaklaştırıldıkça bir karşıtlık olarak varlığını koruyan, aynı zamanda da sürekli büyüyen bir şeydir. Çünkü “o” vardır ve asla ölmemiştir. Orada kökten “öteki”lerin karmaşık yığınları arasında yaşanan terör ilişkileri ve ırkçı ayrımlar, tüm şiddetiyle sürmektedir. Kökten “öteki” hiç ölmediği içindir ki o kader birliği alanının kutsallığı (bir ayırım olarak) rahatça ilan edilmektedir. Daha açıkçası, kökten “öteki”nin “cehennem”i ne kadar pratik gerçeğe ait ise “cennet” de o kadar soyuttur ve içseldir (ama somutluğunu doğrudan “cehennem”den elde eder). “Cehennem” ile “cennet”in bu ilişkisi, bize yeniden bir Batı ortaçağ kentinin karakterini anımsatacaktır: Pratik alan, kutsal alandan farklı kurulmalıydı ve duvarcılar ile marangozlar zaten çoktandır bunu uygulamaktaydı. Bu nedenle kentin içindeki yapılar, o ortaçağ kentini taş ve cam kütlelere dönüştürmüşlerdi; özensiz, sıradan ve ilgilenilmeyen yerlerdi bu alanlar. Bunun karşılığında kiliseler, kentin “merkez”iydi ve son derece duyarlı

biçimde tasarlanmışlardı. *“Bu farkı yaratan hiçbir dizayn teorisiz yoktu gerçi; ama sonuç yine de Augustinus’un dinsel inancına somut bir biçim kazandırılmasıydı. Merkez, yani kentin belirleyici yeri, yani dünyanın yönetildiği yer dünyevi sıradanlığın tersine, özenle oluşturulmuş bir yerdi. Ayrıca, kentin geri kalan tümüne bulaşmış şiddete karşı bir korunak ve kutsal bir sığınak oluşturuyordu.”*⁵⁸

Yukarıda yapılan yorumlar, Sennett’in yazdıklarıyla birlikte ilginç bir boyuta ulaşır: Aziz Augustinus, kutsal “merkez” ile pratik kentin sıradanlığını, kötülüğünü vb birbirinden kesin olarak ayırmıyordu. Tam tersi, bunlar ancak birbirleriyle var olabilirlerdi. Oysa burada bir ayrıntı gizliydi: Aziz Augustinus’taki kutsallık ile pratiklik, olağan bir karşıtlık konumu ile birbirlerini var etmekten çok, kutsallığın tek yönlü egemenliği için çalışıyorlardı: İman için deneyim gereklidir... Aziz Augustinus’un bu savının anlamı açıktır: İnsan pratik yaşam ile iç içedir ve böyle bir pratik gerçekliğin kutsallıkla hiçbir ilgisi olamaz. Toplumsal pratikte biz, dünya kentini ve onun taş ve cam ile yükselen yığını görürüz; bir yandan da o gördüğümüz yığın, içinde tanrısal kentin gölgesini taşımaktadır. Kentteki yığına bakan, fiziksel bir karşılaşma yaşayacak ve nesneyi anlayacaktır. Bu anlayış, inananların ve inanmayanların aynı anda başarabildiği bir durumdur. Ama inanmayanların gördüğü kent yığını, kutsal kentin bir gölgesini de üzerinde taşımaktadır. Yani gölge, onu yaratan ışıktan daha belirgindir ve bir eksiklik doğmuştur; o ışığın bulunması gerekir (Platon’un “mağara”sını anımsayalım). Eğer ışık kaynağı bulunacaksa, onu aramanın ilk adımı, kente bakmak ve gölgeler boyunca bir arayışa girmektir: Eksiklik, giderilmek üzere sürekli olarak beklemekte ve insanları rahatsız

etmektedir. O halde ışığa ulaşabilmek için, gözleri kullanmak ve gölgeler kentini görmek yeterlidir. Burada pratiklik ile kutsallık arasında öne sürülen bağ, kutsallık adına geliştirilen bir paradigma yönünde güçlenir: Merkez (kutsallığın egemenliği) tarafından, sıradan pratikliğe karşı girilmiş bir taarruzdur bu... Vurgulanan durum, Aziz Augustinus’a (karşı durulması zor) bir düşünce için esin kaynağı olmuştur: “Tanrı’ya en çok gereksinim duyanlar, inanmayanlardır...” İşte kutsallığa yönelik bir paradigma kapsamında konuşulduğunda, fiziksel algılamamanın (pratikliğin) kutsallık ile ilişkisi rahatça öne sürülebilecektir: *“Ortaçağ kentlerinde, nerede sapasağlamlığı ve devasallığıyla gözle görünür bir merkez varsa, nerede dünyeviliğin karmakarışıklığına inat bir netliğin egemen olduğu bir merkez varsa; oradan çevreye yayılan, Tanrı’nın gölgesinin gölgesiydi. Bu, Augustinus’un, kent tasarımında dile gelen dinsel bakışıydı. İlk Hristiyan kentleri, kutsal ile dünyevinin zıtlığını urbstaki, netlikle çeşitlilik arasındaki zıtlığa dayanarak oluşturdular.”*⁵⁹ Öte yandan pratik gerçekliğin inançsızlığı, şiddeti, özensizliği ve sıradanlığı giderek büyüse de bu her zaman Tanrı’nın gölgesi olarak tanımlanacaktır. Tanrı’ya ait “öteki” silinmektedir. Kutsallık paradigması bir bölünmüşlüğe izin vermemekte ve “öteki”, artık bir stilize “öteki” olarak kutsallığın emrine girmektedir. Bir “merkez” halinde beliren kilise de tüm kentte egemenlik kuran “dokunulmazlık alanı”nın içine böylece inşa edilmiş olur. Aziz Augustinus’un bu öyküsü bugüne kadar geçerliliğini korumuştur. Hristiyanlar, içsellik ile pratik gerçekliği, giderilmesi gereken bir çelişki olarak gördüler; bu hem yaşam çevresinin (kent) çelişkisi hem de bizzat insanın çelişkisiydi. Aziz Augustinus’un teoris, işte bu çelişkinin kent tasarımına yansımış kutsallık görüntüsüdür. Açık bir söyleyiş ile “kilise-merkezli” Hristiyan

kenti, burada doğrudan Aziz Augustinus'un anlamlandırması ile karşımıza çıkmakta ve bir tanım kazanmaktadır. Kentin tümüne anlamını veren etken ise kilise çevresindeki dar bir koridordan ibaret olan, kutsal "dokunulmazlık alanı"ndan başka bir şey değildir.

Urbs, Civitas ve Farklılıklar

Aziz Augustinus'un dinsel bakışının, Batı ortaçağ kentlerinin ve kiliselerin çevrelerini kuşatan kutsal koridorların ("dokunulmazlık alanları"nın) uzantısında, hipermarket kentini bir kez daha düşünmek, hiç de yersiz bir davranış sayılmamalıdır. Sennett, Aziz Augustinus'a göre, gözün bir "vicdan organı" olduğunu yazıyor. Bunun anlamı, görmek eylemi ile içsellikğin birleşebildiği bir "an"ı ima etmektir. Algılama yeteneklerinde, Hıristiyanlık imanı adına reform yapabilmiş bir zihin, göz ile izlediği "dış" dünyada Tanrı'nın ışığını sezebilecekti. Bunun nasıl başarılabilceği üzerine belirgin bir formülden söz edebilmek olanaksızdı, ama iman olarak bu böyleydi: *"Platon'a göre de bu böyleydi; gerçekten de, 'teori' sözcüğünün kökü Yunanca 'theoria'dır ve 'bakma', 'görme' ya da -ışıkla fiziksel karşılaşma ve anlamayı birleştiren- 'aydınlanma manasına gelir. Ama bu dinsel görüntü, karanlık bir odada ışığın düğmesine basmakla sağlanan ani ve birebir aydınlanma gibi değildi. Işık kaynağını bulabilmek için yaşam boyu bir arayışa girmek gerekirdi."*⁶⁰ Aziz Augustinus, *İtiraf* kitabında bu düşüncüyü kendi yaşamından verdiği bir örnekle açıklar ve gençliğinde ne istediğini bilmediğini, ama sonra içinde bir "şey"in canlandığını söyler. Önceleri bu "şey"in beş duyu ile algılanamadığını (yalnızca düşüncede yer aldığını), her şeyin en sonunda açık olarak görünmeye

başladığını vurgular. Kutsalın ve “sokak” pratiğinin birbirlerine yaklaştığı ve aralarında bir anlam bağının kurulduğu bir durumdur bu... Söz konusu anlam bağını oluşturan ise kutsalın iradesinde biçimlenen “nesneler ve olaylar”ın pratik dünyasıdır. Açık bir söyleyiş ile Hıristiyanlığa anlamını veren “ruh ve madde” karşıtlığı, giderek “ruh”un iradesindeki “madde”leri yaratacak ve o karşıtlık, “madde”nin gücünü yitirdiği ya da “kutsal”ın emrine girdiği bir dünyaya dönüşecektir.

İşte üzerinde tartışılıp durulan estetik de aynen “ruh ve madde”nin bir yansıması olarak sanatın içinde yer alacaktır: Kant estetiği ve özerk sanat... Estetik kavramı ile sanatın ör-tüş-tür-ül-mesi, aslında hiç de kolayca kullanıldığı ölçüde olağan ve sorunsuz bir süreç içermez. Her şeyden önce Hıristiyanlığın “ruh ve madde”si, Aydınlanmacı bir laiklik süzgecin-den geçerek sanat kavramıyla birleştirildiğinde, yine “ruh”un iradesinin baskın bir etken olacağı anlaşılabacaktır (aslında Kant, estetik kavramını doğrudan sanatla ilişkilendirmemişti; bu ilişki kendisinden sonraki Alman düşünürleriyle başlatılmıştır). Eğer sanat uzun süre amaçsız ve işlevsiz bir güzelliğin ardına düşmüşse ve tüm mantığını da bu “amaç” üzerine kurmuşsa, bu “amaçsız amaçlılık” dediğimiz şey evrensel güzelliğin olduğu kadar, evrensel sanatın da tüm iddialarını içinde taşıyacaktır. Gündelik çıkar duygusunun bastırılması, estetiğin en önemli koşuluydu elbette: Sınıfsal çıkarların, inançların, geleneklerin, alışkanlıkların vb bastırılması; yani pratik dünyadaki her yatırımın dışında bir dünyaydı o... Kişi, bir nesneye “güzel” demekle, artık saf biçimler dünyasına adım atmış olacaktı. Böylece sanat, nesnelerin geleneksel anlamlarını dışladığından, kültürün sıradan normlarının da dışına çıkmaktadır: Sanat her yaşamsal görüntünün ötesinde, “kutsal” bir alandır bundan böyle... Kant’ın bu düşüncesi

ortaya oldukça iddialı bir tez atmış olur: İnsanın saflığı (ya da saf insan)... Saf insan kültürel yapıların, geleneksel tavırların dışında hareket edebilme bilincini yakalayabilmiş, zihnini pratik dünyanın yüklerinden arındırabilmiş bir kişidir; o kişi güzel bir nesne düşlerken, nesne hakkındaki eski bilgilerini ve deneyimlerini unutabilecektir. O nesne, tek başına ve her şeyden bağımsız olarak verdiği haz ile ölçülebilecektir ancak; nesnede biriktirilen pratik bilgiler ile değil. Tam burada, nesneyi anlama yetisi ile hayal gücü arasında bir bağlantı kurulur: “Beyaz zambak”, renk ve çiçektir ama aynı zamanda da “masumiyet” idesine koşuttur. Somutlaşmamış bir biçimdir bu (böyle biçimleri ve onların idelerini, biz sembolizmden anımsıyoruz)... Zambağı bir çiçek ve beyazı da bir renk olarak çoktan tanıyoruz. Fakat karşımıza hiç tanımadığımız ve daha önce yaşamda hiç deneyimlemediğimiz kimi nesneler çıktığında ne düşüneceğiz? Duyular ile kavrayamayacağımız, diğer farklı nesneler ile anlam bağları yaratamayacağımız nesneleri nasıl anlamlandıracağız? O halde artık sembolizmden konu açabilmek olanağı elimizden kaçmış oluyor ve o halde nesneleri anlama yetimizi akıldan çok hayal gücüne bırakma zamanı geliyor. Aklın idelerinin başıboş kaldığı an... Kant burada bize, Aziz Augustinus’tan sonra bir kez daha, estetik yargının zihinsel işleyişi ile pratik dünya arasında bir duvar olduğunu gösterdi. Oysa bu duvarın iki yanı, birbirlerinden çok uzak ve asla uzlaşmaz değildi. Aziz Augustinus’un “Tanrı’ya en çok gereksinim duyanlar, inanmayanlardır” savında olduğu gibi; pratik dünyanın en çok gereksinim duyduğu şey olarak da duvarın öte yanındaki estetik alan ilan edildi (insanların yaratıcı gücü, ancak estetik yargı ile işlerlik kazana-caktı): “*Hristiyan inancı, mükemmel nesneye tapınma olarak dünyevi biçimde yeniden ortaya çıkmıştır.*”⁶¹ Bu durumda

ilk düşünülmesi gereken, pratik dünya ile estetik arasındaki karışıklığın (duvarın iki yanının) aslında kesin bir ayırım oluşturmadığıdır. Belki de söz konusu durum için kullanılabilecek en yerinde düşünce, Eagleton'ın (Adorno'ya koşut biçimde kullandığı) *“sanat ancak, kendi muhalefet ettiği şeyle nasıl derinden derine uzlaştığının farkına varırsa otantik [hakiki] olabilir”* tümcesinde yer almaktadır: Duvarın iki yanı arasında gelişen bir “suç ortaklığı”...

Buradaki “suç ortaklığı”, pratik dünya ile estetik arasında paylaşıldığı gibi, akıl ile hayal gücü arasında da paylaşılmaktadır. Max Weber'in Batı Aydınlanması üzerine yaptığı saptama, gerçekten de bu “suç ortaklığı”nı açığa çıkartır niteliktedir. Modernliğin özü Weber'in formülüne göre, aklın üçe ayrılmasıyla anlamını bulur: Bilim, ahlak sistemleri ve özerk sanat... Yani Aydınlanma'nın akıl tanımı ve estetik, birbirlerini bütünleyen etkenlerdir. Açık bir söyleyişle sanatın kendi gerçekliği ile pratik dünya gerçeğinin (toplumsal gerçekliğin) birbirinden ayrılması, Aydınlanmacı bir akıl tanımını ortaya koymaktaydı. Bu tanım, Kant'ın estetiği ile kutsallığın ayrıldığı bir nokta gibidir aslında... Aziz Augustinus'un Hristiyan “ruh”u, Kant'ta aklın kendi kendisini denetleyen bir mekanizmaya dönüştürülmüştür; ama aklın metafiziğe (ya da metafiziğin akla) yaptığı gönderme tümüyle silinmiş midir? Bu duruma yakından bakarak, eğer akıl ile metafizik arasındaki duvarı daha belirgin biçimde seyretmek ve aralarındaki ayırma tanıklık etmek niyetindeyseniz, bunu başarmakta zorlanacağız. İşlevsellik ile özerklik arasındaki ayrımın Kant'tan önce hiç gündeme gelmemiş olduğunu bilmemiz, çok da güvenilir bir bilgi edindiğimiz anlamına gelmez. Umberto Eco'yu okuduğumuzda, ortaçağa ait metafizik güzellik anlayışıyla, yine ortaçağa ait sanatsal güzellik anlayışı arasında ayırım bulunmadığı üzerine yaygın bir düşüncenin

mutlak olmadığı kanısına varacağız.⁶² Eco da ortaçağ sanatının “ars” olarak ortak bir duyarlığın eseri olduğunu onaylıyor; yani özerk bir sanat yapısının tam olarak gelişmediğini yazıyor. Ne var ki yine de 13. yüzyıl skolastik düşüncesinde şiir tekniği konusunda geliştirilen güzellik-işlevsellik ve güzellik-iyilik karşıtlıklarının kullanıldığını vurgulamaktan da geri durmuyor. Sevilalı İsidorus, “kendi için güzel olan” ile “başka şeye bağlı olarak güzel olan” ayrımını öne sürerken, antik çağdan Aziz Augustinus’a kadar süregelen bir düşünce yöntemini uyguluyordu. Eco, İsidorus’un metninden şu sonucu çıkartıyor: *“Sanat karşısındaki pratik yaklaşım, bir birleştirmeden çok belirli yönlerin birbirinden ayırdedilmesini gösterir.”*⁶³ Aslında Eco’nun bu yorumu, kutsal sanatın güzelliğini din eğitime uyarlamak amacını taşıyan kilise yazarlarının düşüncelerine de bir göndermede bulunmaktadır: Kutsal metinleri kavramakta zorlanan sıradan insanların güzel resimler ile eğitilmesi... *“Ansiklopedist Autunlu Honorius resmin üç amacının olduğunu söyler: Öncelikle resim ‘Tanrı’nın evini güzelleştirmeye’; ikincisi, azizlerin yaşamlarını anımsatmaya ve son olarak, resim ‘dindışı kesimin edebiyatı olduğundan’ eğitim görmemişlerin zevk almasına yarar.”*⁶⁴ Eco, ortaçağ sanatı içindeki metafizik ve özerk yanın, bir ayrım halinde ortaya konulduğunu, oysa o özerk yanın yalnızca metafiziğin emrinde olduğunu ima ederken, “iyilik” ve “güzellik” kavramlarından yola çıkıyor. Yunanlara ait fiziksel güzellik ve erdem arasındaki uyumdur bu... Skolastik düşünce ise o iki değer arasındaki özdeşliğin anlamını çözmeye uğraşmakta ve her bir değer ne anlama geldiğini ayrı

62 Bkz. Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, “Aşkın Olarak Güzellik” Bölümü, Çev: Kemal Atakay, Can Yay. 1998.

63 A.g.e. s. 33.

64 A.g.e. s. 33.

ayrı sorgulamaktadır. 13. yüzyılda Robert Grosseteste her şeyin ortak noktasının “iyi”ye ve “güzel”e yöneldiğini, bu yüzden ikisinin aynı şey olduğunu iddia etmekteydi; fakat aynı zamanda da bu iki niteliği “Tanrı birliği”nde (özdeş olarak) görmekteydi. Diğer yandan, bu iki niteliğin mantıksal ve kavramsal bakımdan birbirinden farklı olduğunun da ayrındaydı. Tanrı her şeyi varlığa ve iyiliğe yönelttiği için, her şeyi kusursuz kıldığı ve koruduğu için “iyi”, aynı zamanda da tüm nesneler arasında o nesnelerin kimliklerinin uyumunu yarattığı için “güzel”di. İşte Tanrı imanını içinde taşıyan bir Hristiyan, “iyilik” ve “güzellik” arasındaki ayrımı ayrı ayrı algılıyor, ama onların Tanrı kavramındaki uyumlu birleşmesini “güzel” buluyordu.

Akıl ile hayal gücünün ya da kutsallık ile pratik dünyanın kendi aralarında geliştirdikleri karşıtlık ilişkisi, Hristiyan dünyası için giderilmesi gereken bir çelişkiydi; Sennett’in düşüncesine göre ise bir trajedi: *“İman için deneyim gereklidir, ama deneyimden alınan duygular dinin gerçekleriyle bağdaşmaz.”*⁶⁵ İşte bu çelişki eğer bir trajedi sayılıyorsa, söz konusu trajedinin giderilmesi için, “iç” ve “dış”ın birbirlerine sızması ve karşılaştırılmaz duruma dönüşmesi gerekir. Farklı iki dünyanın ortadan kaldırılması, aralarındaki duvarın yok edilmesi, güdüler ile eylemleri uyumlu kılabilir. O halde bir Hristiyan kentinin “urbs” yanı ile (yani taş ve cam yığını olarak görüntüsü ve o sahnede geçen gündelik yaşam ile) “civitas” yanı (yani içselliği), yeniden tanımlanacak bir ruhsallık içinde gösterilecektir.

Yeri gelmişken, daha önce aşk konusunda Baudrillard’dan yaptığımız alıntıların yanına Sennett’in açıklamalarını da ilıştırmemiz uygun olacaktır. Baudrillard aşk kavramının an-

lamını, iki tarafın da kendi köktenci bağlarından kurtulmasında buluyordu. Sennett da aynı Baudrillard gibi, aşkı “iç” ve “dış” kavramlarının ayrılığından kurtarmak gereğini yazıyor. Çünkü “iç”in güdülerini ile “dış”ın eylemleri birbirinden ayrıldığı sürece, aşk yalnızca acı verecektir. Duygular “iç”te gizli tutulacak, gerçek kavramı dış dünyaya ulaşamayacaktır. Baudrillard aşkı iki taraf arasında, köktenlikleri giderici bir “kısa devre”de tanımlamıştı; Sennett ise insanın “iç” dünyası ile “sokak” pratiği arasındaki bağı gündeme getiriyor. Bir gerçeklik olarak aşk “iç”te tutuldukça, “sokak” da pratik dünyanın bir sahnesi olarak anlaşılabilirliklerle dolacaktır. Burada yine daha önce değindiğimiz bir soruna geri dönme zorunluluğu ortaya çıkıyor: Bizim kentimiz (dayatılmış kayıtlara rağmen) hangisidir? Pratik dünya ile “iç”in kuracağı doğrudan ilişki, çok da kolay çözümlenemez ve tüm insanları kapsayıcı bir nitelik göstermez. “Sokak”ta karşılaştığımız farklılıkların (seyyar satıcılar, dilenciler, işsizler, yoksullar, sistemin tanımlamaktan kaçındığı marjinal gruplar vb), “iç” dünyaya yansması nasıl olacaktır? Açık bir söyleyişle bunların kutsallık ile ilişkisi nedir? Hristiyan imanının “urbs”a dönüşmesinin dışında, bu pek de olası görünmemektedir. “Urbs”, yalnızca “civitas”a yöneldiğinde ya da her “dış” görüntü “civitas”ın emrine girdiğinde iman sağlanabilecektir. Aziz Augustinus’un Hristiyanlardan (Tanrı’nın çocuğu olmayı seçmiş kişilerden) istediği, kentin her nesnesinde Tanrı’nın ışığını aramalarıydı. Ne var ki Hristiyanın gözü, o kutsal ışığın “iç” gücüyle kör olmuştu ve nesneyi göremezdi. O halde bir Hristiyan, “sokak”taki nesneleri izlerken kendisini tehlikeye atmış olacaktı: Işık yerine gölgeleri izlemek ile yetinmek ve imandan uzaklaşmak (acı veren şey budur)... Ama Tanrı koruyucudur; onu gölgeler dünyasından korumayı vaat etmektedir. Eğer bir Hristiyan “sokak”taki farklılıklara kutsallık yüklemekte

tereddüt geçiriyorsa, ama yine de kendisini “dış”ın gölgelerine bırakmak zorunda kalıyorsa, iradesini daha fazla Tanrı’ya teslim etmekten başka seçenek bulamıyor. İşte tam bu sırada, Tanrı’nın koruyuculuk vaadine sarılmak için “sokak”ta (yani o gölgeler dünyasında) bir sığınak arıyor. Aziz Augustinus’a göre o sığınak Tanrı’nın evidir: Tanrı’nın evinde ise piskopos, kral, anne ve baba vardır; koruyuculuk vaadini onlar üstlenmişlerdir. Sennett, Aziz Augustinus’un bu önerisini, Hıristiyanlığın siyasileşmiş ve böylece somutlaşmış yanının dışa vurulması olarak görür. O sırada Hıristiyan kenti yavaş yavaş somut bir alan olarak açığa çıkmağa başlayacaktır: Kentin kilisesi ve çevresindeki o koruyuculuk vaadinin sınırları içinde kalan “dokunulmazlık alanı”... Ortaçağ kentlerine anlamını veren merkezi yapının (kilisenin) kutsallığı ile “sokak” koşullarının kutsallığa aykırı pratiği, doğallıkla bir çelişkiydi. Bu çelişki Aziz Augustinus’un imanlı insanı için sığınak alanlarında giderilebilirdi belki... Fakat hiç de öyle olmamıştır. Kentin “dokunulmazlık alanları”nın kutsallığına sığınmış imanlı insanlar, “sokak” koşullarının vahşi pratiğinden korunduklarını düşünseler de diğer yandan, “sokak” koşulları ile yaşadıkları çelişkiyi hep “iç”lerinde duyduklar. Çünkü onlar pratik dünyayı kutsalın emrine verdiklerinden, gözleriyle algıladıkları kentin taş ve cam yığını olduğu gerçeğini önemsizleştirerek, o yığını (pratik dünyanın “civitas”ını) bir belirsizlik halinde hissettiler.

Tüm bu açıklamalar bağlamında Baudrillard’ın hipermarket kenti, “sokak” koşullarının “civitas”ına yeniden bir geri dönüş (kesin dönüş) ya da kutsallığın baskısı ile silinen pratik dünyayı geri çağırış gibi algılanabilir. Kant estetiğinin de “sokak” pratiğinden ayrı görünmesine karşın, aynı Aziz Augustinus’un kutsallığında olduğu üzere, “sokak” pratiği ile bir bağı saptanabiliyorsa ve böylece kutsallık-pratik arasında

bir etkileşim söz konusuysa, hipermarket kentinin kutsallık karşıtı niteliği de öne çıkmış oluyor: Hipermarket kentinin, nesneye talep (“nesneye hücum”) ile doğduğunu biliyoruz. Bu talepte kutsallık olmadığını da biliyoruz (bir anlamda; pratik dünyanın “civitas”ı). Oysa Baudrillard’ın estetik üzerine yıkıcı yorumlarını göz önünde tutarak vereceğimiz böyle bir karar, bizi son derece yanlış yorumlara götürecektir. Bu yanlışlık, hipermarket kentlerini tanımlarken eksik bıraktığımız bir noktadan doğar. O da hipermarket kentinin çevresindeki “dokunulmazlık alanı”nın kutsallığa yaptığı göndermedir. Kilisenin sihirle korunduğu gibi, hipermarket kentlerinin talep alanları (ara-mekânlar) ile korunması demektir bu... Daha açıkçası, eğer hipermarket kenti diye bir şey ortaya çıkmışsa, bu hipermarket binasının bir “kent çekirdeği” olarak belirleyici kılınmasındandır. Bir kez daha yinelemeliyiz: Hipermarket binası ile kent, birbirleriyle hiçbir zaman bütünleşmezler ve kendi kurgularını (birbirlerine göre) değiştirmeksizin varlık nedenlerini ayrı ayrı sürdürürler. İki etken arasındaki bu boşluk, ancak bir gidiş-geliş ile kapanabilir ve hipermarket kenti de anlamını bu gidiş-gelişin ara-mekânında bulur. O ara-mekân; gidiş-gelişe gösterilen bir talepten başka bir şey değildir. İşte sözü geçen ara-mekân, öylesine güçlü bir etkiye sahiptir ki birbirlerine mesafe koyan (ve birleşmeleri olanaksız olan) iki ayrı alana kendi karakterini verir: İki ayrı alana tahakküm uygular. Gidiş-gelişe (“nesneye hücum”)a talepkâr olanların tahakkümüdür vurgulanan durum (ya da talepkâr olanlar adına devreye giren egemen sistemin tahakkümü)... Talepkâr olmayanlar ise tüketime hiç katılmayan ve sistem dışı olanlardır ve böylece onlar “hesap dışı”dır. Ne var ki bu “hesap dışı” kalanlar, kendi başlarına bir güç değillerdir ve hipermarket kentinin tanımı içinde, iradelerini yitirerek ara-mekânlara

dahil olurlar. Bunun nedeni talepkâr olmayanların, hipermarket kentini yaratan ara-mekânın kutsallığını bozabilecek bir farklılık (ya da kentin pratikliği) olarak değerlendirilmemesidir. Talepkâr olmayanların, bir farklılık olarak değerlendirilmeye alınmaması, onları elbette ortadan kaldırmaz ve bu bize, hipermarket kentinin bir karşıtlık üzerine kurulduğunu kanıtlar: Ara-mekânın, hipermarket binasının dışında yer alan kent alanına egemenlik kurması ile oluşan bir karşıtlık... “Dışarısı” dediğimiz şey nedir? Hipermarket ve onun ara-mekânı olmayan yer (ya da ara-mekân ütopyası)...

İşte burada o tuhaf benzerlikten konu açmak gerekir: Aziz Augustinus pratik dünyanın içindeki (ya da tam tersi, kutsallığın dışındaki) farklılığı, kutsallık adına tanımlamakta zorluk çekmişti: İnsanlar arasındaki farklılık, bir Hıristiyanın onlara biçeceği değeri belirsizleştirmekteydi ve iman etme eylemi, “dış” dünyanın pratiğine anlam veremiyordu. Kentin taş ve cam yığını olarak kutsallaştırılması, bu çıkmanın tam içinden doğmuştur. Fakat öne sürülen formül, “iç” ile “dış” ya da kutsal ile pratik dünya arasındaki mesafeyi derinleştirmekten başka bir işe yaramamıştı; çelişki geri dönmüştü: *“İnsan ilişkilerini Tanrı’ya salt fiziksel anlamda bağlayan bir kentte, manevi yolcunun sokakları aramaya, insanlardaki farkların ardında yatanı araştırmaya pek ihtiyacı yoktu. Yolculuğun nerede bitirileceğini bilmek için yalnızca gözlerini kullanmak gerekirdi. Taşla ifade edilen bir şey haline gelince, manevi içle dünyasal dış arasındaki fark da büyüdü. Ve bu bin yıllık öykünün günümüzdeki sonuçları hiçbir şey bu ayırmadan daha zararlı olmadı: İçerideki bir belirsizlik boşluğuna karşılık, bir çeşitlilik ve kaos boyutu olan dışarısı, bir ahlaksal değer boyutu olarak insan aklı üzerindeki hükmünü yitirdi.”*⁶⁶

“İç”in “dış”a egemenlik kurma süreci, farklılıkları nasıl bir yandan anlam dışı bırakırken diğer yandan da büyütmüşse, hipermarket kenti de farklılıkları gözden uzağa iterken o farklılıkları keskinleştirmektedir. Kutsal ile pratik dünyanın karşıtlığında yaşamış bir ortaçağ Hristiyan kenti (Hristiyan yaşamının kayıtsız kaldığı fiziksel kent planındaki karmaşa ile kilise ve çevresinin düzenli planı arasındaki görsel zıtlığı da bu karşıtlığın içine katabiliriz), bugün aynı formülün uygulanışı ile hipermarket kentinde beliren talepkârlar ve talepkâr olmayanlar arasındaki ayrımı işaret etmektedir: Söz konusu durum; hipermarket kentini tanımlayan ara-mekânın (bir “dokunulmazlık alanı” gibi), farklılıkları yok saymayı deneyerek kendisini kutsallaştırması ve “iç”in “dış”a (ya da aynı anda “dış”ın da “iç”e) dönüşmesidir: Kutsal olanın ve olmayanın yer değiştirmesi... Şöyle söyleyebiliriz belki: Hipermarket de merkezileşme aşamasında, Aziz Augustinus’un kutsal kenti gibi pratik dünyanın sihri ile korunmaktadır. Baudrillard’ın güncel siyasi durum ile sanatı örtüştürmek çabasını, Sennett’in Aziz Augustinus üzerine yürüttüğü düşüncelerle karşılaştırdığımızda bir benzerlik ortaya çıkmaktadır. Sennett, Aziz Augustinus’un pratik dünyayı kutsallaştırmasından ve farklılıkları “hesap dışı” bırakmasından somut siyasi karşılıklar elde ettiğini açıklamıştı. Piskoposlar, krallar vb... Baudrillard’ın sanattaki minörlükten uzak durması, belki farklılıkları kutsallaştırarak (ve bütünselleştirerek) hipermarketin “dokunulmazlık alanı”na katmasındandır. Günümüzün piskoposları ve kralları da “nesne-gösterge” kavramından yayılan bir vaatte mi ortaya çıkmaktadır acaba? Bu sorunun yanıtını verebilmek kolay değildir. Olsa olsa belirgin olmayan, ama hep kuşkuya yol açan bir görüntünün betimlemesi yapılabilir burada: Kutsal olmayan nesnelerin, kendisini pratik dünyadan ayıran ve pratik dünyaya kendi sihrini onaylatan

kutsal bir mekânda sergilenişi... Bu sergileme kutsal olmayan nesneyi kutsal alan içinde (hipermarket binasının sihir alanında) kutsallaştırırken, o hipermarket binasını ise içinde kutsal olmayan nesneleri barındırdığı için pratik dünyaya dahil eder. Söz edilen “iç” ve “dış” dönüşmesi, “iç”in ve “dış”ın sonsuza kadar birbirlerine dönüşüp duracağı düşüncesini doğurduğundan, bu durum hem “iç” hem de “dış”ı kapsayan bir yanılısamaya neden olur. Hem de bu düpedüz, modernist sanatın kendisini meta dünyasından ayırmasına eşdeğer bir yanılısamadır... Eğer “içsellik” kolektif bir uzantısı (ve karşıtlığı) olarak imanı görüyorsak, bu önce, imanın meta dünyası ile bağdaştırılması, sonra da tam tersine bir manevrayla imanın (kolektif ve dünyevi olan imanın) “içsellik”e dönüştürülmesidir: İmanın kolektif niteliğinin “içsellik” adına bir yanılısamasıdır bu... Ve bu yanılısama, meta ile “içsellik” arasında doğrudan bir ilişkinin de kapısını aralar (en azından bu ilişkiyi ima eder). Sihirli “dokunulmazlık alanı” yanılısamayla birlikte ortadan kaldırıldığında (sihirden kurtulduğunda), “iç” ve “dış” (kutsal ile pratik dünya) yeniden gözlerimizin önüne serilir, kentin farklılıkları ortaya çıkar ve hiç kimse (imanlı Hristiyan gibi) bu farklılıklara bir anlam veremez.

Pausanias’ın Hellen kentini okuduğumuzdan bu yana, şu soru zihnimizin bir köşesinde hep yer almaktadır: Tüm kentler, tarihsel bağlamları ve güncel pratikleri kapsamında her yerde aynı koşullarla mı yapılanmıştır? Elbette öyle değildir. Örneğin, Doğu kentlerinin kutsal alanları, Batı kentlerinde olduğu gibi gözler önünde bulunmuyordu. Pekin’in merkezindeki tapınak, çevresindeki Yasak Şehir ile korunmuş ve içine kapanmıştır. O merkezde ve çevresindeki boş alanda, kutsallık dışı hiçbir şey yoktur. Yani buradaki kutsallık ile pratik dünyanın farklılıkları ya da “iç” ve “dış”, birbirlerinden ayrılmışlardır. “Gözün vicdanı” burada geçerli

olamaz ve kutsal alanın farklılıklar üzerindeki tahakkümü ortadan kalkar. Geleneksel bir İslam ve bir Türk kenti de (genellikle) merkezinde yükselen bir camiyle anlam kazanmaz. Bunun nedeni, o kentin idaresinin keskin bir İslami kavrama tümüyle bağlı olmayışı ve bir caminin kutsal merkez konumunda sayılabilmesi için direktmeci pratik bir nedenin bulunmayışıdır. Sözgelimi, İslam din adamları arasında bir hiyerarşinin kurulmamış olması, önemli bir etken sayılabilir. Bu Aziz Augustinus'un, "iç" dünyanın bir görüntüsü olduğunu ima ettiği piskopos mantığı ile İslam din adamı mantığını birbirinden ayırır: *"Kanımca, Türk kentinde bir 'katedral' cami aranması da doğru değildir. Kent gelişmesinin başında ulucami, benzer bir ödev görmüş olabilir. Örneğin Menakib'de Eflaki daima Cuma camiinden söz etmektedir. Fakat Osmanlı çağında, bir camiinin diğerine üstün durumda olması sadece bir rastlantıdır."*⁶⁷ Doğan Kuban, G. E. Von Grünebaum'dan şu bilgiyi aktarıyor: *"İslam kenti az veya çok yerleşmiş gruplardan meydana gelmiş, idari ve işlevsel olarak birleşmiş bir 'entite' idi. Kentli olmanın da özel bir niteliği yoktu."*⁶⁸ Kuban'ın yazdıklarından, kentteki asıl aidiyet duygusunun kentin kendi bütününden değil, onun içinde yer alan mahallelerden (kalın duvarlarla bölündüğü de olabiliyordu) kaynaklandığını öğreniyoruz: *"Bu özellikler yakın zamana gelene kadar, Avrupa uygarlığının kent geleneğinde bulduklarımıza aykırıdır, daha çok çağdaş dünyanın kent düzenine, özellikle Yeni Dünya'nınkine benzemektedir. Bugünün büyük Amerikan kentinde de bir kentli olmanın özel bir niteliği olmadığı ve onun yerini, etnik, dini ya da ırki ayırımın aldığı gözlenebilir."*⁶⁹

67 Doğan Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, Arkeoloji ve Sanat Yay. 1995, s. 193.

68 A.g.e. s. 167.

69 A.g.e. s. 167.

Ali Mazaherî de Kuban'ın aktardıklarına koştut olarak şunları yazıyor: *"Ortaçağda cami, kelimesinin dar anlamıyla kutsal bir yer olmayıp dini ve sosyal hayatın merkezi idi. Cami deyince bir havuzun, bir kuyunun veya çeşmenin etrafını çevreleyen ve kendisi de çeşitli büyüklükte ve çeşitli biçimlerde birçok salonlara giden kapalı galerilerle çevrili bir avlunun teşkil ettiği bir bütün anlaşılır. Bu salonlardan bazıları birkaç bin mümini bir araya toplayacak kadar geniş olup duaya ve birlikte ibadete tahsis edilmiş olduğu halde, diğerleri inceleme salonları merasim salonları ve her türlü kamu toplantılarına ayrılmıştı. Ancak Türklerin İslam dünyasına girişlerinden sonradır ki cami bütün işlerin uzaklaştırıldığı gerçek bir dua yeri olmuştur."*⁷⁰ Mazaherî'nin bu alıntısından iki zıt durumu saptayabilme olanağına sahibiz: Bu durumlardan birincisi, İslam kentlerindeki caminin genellikle kent pratiğine açık oluşudur (ki böylece Kuban'ın da vurguladığı üzere, caminin farklılıkları göz ardı eden kutsal bir kent merkezi olduğu düşünülemez): İslam kentlerindeki ortaçağ yaşamına göz attığımızda, cami çevrelerinin aşk randevularına, aylakların gezintilerine, dedikodulara vb sahne olduğuna tanıklık edeceğiz. Mazaherî'nin yazdıklarından çıkartacağımız ikinci durum da Türk kentlerindeki caminin, diğer kent pratiklerini dışlamasıdır. Mazaherî'nin Türk kentlerindeki cami işlevi hakkında yaptığı yorum, sanki bu yapıların kutsal kent merkezleri gibi algılanmasına neden olabilir ve buraya kadar yazdıklarımızla çelişkili görülebilir. Oysa öyle değildir. Türk kentlerindeki caminin kutsallık dışı her şeyi dışlaması, onun Pekin'deki Yasak Şehir'e benzediği anlamına gelmez. Çünkü bu camiler, merkezi bir yapı olarak kentte tek başına yer almıyordu. Eğer merkezi bir dini yapının bir özelliği de büyük

70 Ali Mazaherî, *Ortaçağda Müslüman Yaşayışları*, Çev: Bahriye Üçok, Varlık Yay. 1972, s. 12.

ibadet ve dualar için belirli günlerdeki toplanma yeri olması ise İslam kentlerinde bu doğrultuda belirgin bir alan ya da yapı bulmak olanağı yoktur. Tam burada, İslam toplumlarında ilginç bir uygulamadan da söz etmek gerekir. İslamiyetin ilk zamanlarında ortaya çıkan bir ilkeye göre, bir başkentte yalnızca bir mimberli cami bulunmalıydı. Bu cami, cuma namazının kılınacağı ve kentin İslam cemaatini kendisine çekecek olan büyük, merkezi bir yapıydı. Fakat İslam bilginlerinin de ısrarlı karşı koyuşları ile söz konusu uygulama bir süre etkili olsa da fazla uzun sürmemiştir. *“Ancak zamanla köklü ve dikkate değer bir değişme oldu. Birçok mimberli cami olan şehir mantar gibi bitti, bir yandan da böyle bir cami olmayan bir takım şehirler genişleyerek çabucak gerçek siteler haline geldiler. Bu, özellikle, doğu İran’da ve Amu-Derya’nın kuzeyinde görüldü.”*⁷¹ İslam kentlerindeki bu değişme, son derece çarpıcı rakamlarla ortaya çıkar: Örneğin Bağdat’ta 27.000 cami, mescit ve kutsal yer bulunurken, başlangıçta bunların arasında iki adet mimberli cami vardı. 13. yüzyılda İbni Cübeyir’in yazdıkları, bize bu rakamın 11’e yükseldiğini anlatıyor. Mimberli camilerin sayısını denetleyen ve o denetim kapsamında sınırlayan sistem, tümüyle terk edildikten sonra (mimberli camilerin çoğalmasından dolayı) en göze çarpan kent Eski Kahire olmuş ve bu kentte nüfusun gereksinimleri göz önünde tutularak 8 mimberli cami yapılmıştır. Büyük kentlerde mimberli camilerin artışı, cuma namazı cemaatinin merkeze akışını engelleyerek, merkezi camilerin önemini yitirmesine neden olmuştur.

İslam kentinin etnik, dinî ve irksal farklılıkları, kendiliğinden bir bölünmeyi zorunlu kılıyordu. Şunu anlayabiliyoruz ki bir İslam kentinin özellikleri, hiç de ona özgü ve değişmez

değildi. Kimi Arap kentlerinde, katedraller ile aynı nitelikte bir merkez oluşturan camilere rastlanabilmektedir, ama Kuban bu durumu, o kentlerin (daha çok Suriye ve Mısır'da) bir Roma dönemi kentinin türevi olabilme olasılığına bağlamaktadır. Ayrıca kimi İslam kentlerindeki (özellikle de Türk kentlerindeki) planların kendiliğindenlik taşıyan karakteri, eğer düzgün olmayan yol strüktürlerine neden olabilmişse, bu bir Hristiyan kentinin bağlamını taşımaktan çok (bu hayli kaba bir bakışın yol açtığı yorum olurdu), arsa mülkiyet sorunları gibi pratik nedenlerin sonucudur. Kentlerin daha farklı karakterleri ve onların örnekleri bulunup çıkartılabilir doğallıkla... Kentlerin kendi sınırlarındaki farklılıkların her zaman diri kaldığını ve eğer bir dönüşüm yaşanacaksa, bu farklılıklar ile yaşanabileceğini, Hobsbawm'dan okuduğumuz bir endüstri kenti tanımını sırasında bile saptayabilmiştik. Belirtmek istediğimiz, kent denilince zihinde canlandırılacak kesin bir görüntünün ve o görüntüye ait kapsayıcı tanımların olamayacağıdır. O halde kentlerin kendi içindeki farklılıklarla nasıl bir bağlam oluşturduğu da farklı kent tarihsellikleri ve sosyallikleri çerçevesinde ele alınabilecektir ancak... Minörlükler ise kaynaklarını, kentlerin hem kendi içlerinde hem de aralarında oluşturdukları bu farklılıklarda ayrı ayrı bulabileceklerdir.

Pratik dünya, egemen kutsallıkların ya da dayatılmış sistemlerin kayıtlara geçirdiği veriler ile tanımlanmamalı. Bu tip tanımlarla hareket etmek, tek yönlü bir bakışın farklılıklar üzerine taarruz eden, yine tek yönlü bir bilgi akışının kayıtlarına bağlanmak, pratik yaşamı bu kayıtlara göre örgütlemek ve organizasyon merkezlerini yeniden yaratmak olurdu ("merkez"den "çevre"ye ya da kutsaldan pratiğe bakış gibi). Ayrıca böyle bir yaklaşım, güncel yaşamın sırtına üretim-tüketim sistemlerinin düşünsel uzantısını, inanç, ahlak

değerleri vb (yani “civitas”ı yaratan her şey) olarak yeni direktmeler yükleyecek, kentin “urbs” örgütlenmesini ve “civitas” bağlamını farklılıklardan uzaklaştıracaktır. İçselleşmiş bir bakışın tüm “dış”ı kavraması ve bu kavrayış ile (“vicdanın gözü”nün gördüğü ile) nesneleri ve olayları anlamlandırması, eğer (örneğin) hipermarket kentine kadar gelip dayanmışsa, bizim de bu dünyada kendi kentimizi aramaktan başka bir çaremiz kalmıyor. Ama dünyadaki arayışımız, Aziz Augustinus öncesi bir Hristiyan “hacı”sınm, kutsal derinliği bulmak ve böylece kendi hiyerarşik yerini saptamak için yollara düşmesine benzemez. Ne var ki Aziz Augustinus’un “hacı”-sında yollara düşmek eylemi coğrafi bir gezi değildir. Daha çok, yerleşik biçimde ve “hacı”nm kendi “iç”inde bir kutsallığı bulma yolculuğudur. Bugün ise ister coğrafi alanları kat eden, ister kendi “iç” yolculuğuna çıkan bir “hacı” olalım, böyle bir kutsallık arayışına gerek kalmamıştır. Arayışın hedefi gerçekleşmiştir. Çünkü dolaştığımız kentler, egemen sistemin kutsallığı ile yıkanmış ve pratiğin farklılığı, taş ve cam yığınları arasında silinip gitmiştir. Max Weber’in belirttiği gibi: Püriten burjuvazinin Tanrı-meslek-kazanç kapitalizmi (protestanlık çerçevesinde ve göndermelerini ortaçağdan derleyen, yararlı ve akılcı kullanım) çoktan alaşağı edilmiş olsa da ve daha açık bir söyleyiş ile tüketim toplumu koşullarında fetiş kavramı sorgulanarak imha edilmişse de “fetiş düşüncesinin baskısından kurtulma” ve “nesneye hücum” sürecinin kutsallaştırılması pekâlâ başarılabilmiştir. Bu durum, Batı burjuvazisinin her pratik koşulu kendi üretim (ve tüketim) sistemi adına nasıl kutsallaştırabileceğini (yani pratiğin farklılığını nasıl giderebileceğini), kadim bir yöntem olarak öğrendiğini gösterir. Öyle ki biz ise aynı doğrultuda egemen sistemin içinde hiyerarşik yerimizi iyi biliyoruz; hepimiz o egemen sisteme “imanlı” olmak durumuyla karşı karşıyayız:

“Nesneye hücum”... Demek ki günümüzde bir “hacı” ortaya çıkacaksa, tam tersi o, kutsallığın içine gizlenmiş pratikleri bulup ayırmak ve kutsallığı bozmak için çıkacaktır. Kutsallığı bozmak, tüm farklılıklara tahakküm uygulayan ve onları kutsallığın hizmetine veren bir bilgi kullanımına karşı çıkmak anlamına geliyorsa, kabaca bir bakışla bilginin minör ve majör durumunu (bir kez daha) birbirinden ayırmak anlamına gelir. Daha farklı bir söyleyişle bu, iki bilgi niteliğini yeniden karşı karşıya getirmek eylemidir. Fakat pratiği yoktur: Aziz Augustinus’un “hacı”sının tüm taş ve cam yığını kent kutsallık-dışı etkenlerini “gözün vicdanı”ndan aldığı güç ile kutsallaştırabilmesi (bir “cennet kenti” yaratması) söz konusudur, ama günümüzün “hacı”sının kutsal kentin içinden (“cennet kenti”nin içinden) pratiği yeniden ayrıştırabilmesi zorlu bir süreçtir. Ahit sandığının içindeki tabletleri bulmak kadar mucize gerektiren bir olaydır neredeyse... Süreci zorlu kılan, majör bilgi ile minör bilgi arasındaki ayrımın çok da güvenilir sayılmayan ve belirgin olmayan bir alanda yer almasıdır.

Minör Olanı, Majör Olan ile Karşılaştırmının Olanaksızlığı

Majör ve minör arasındaki ayrımın kaynağı, kaba güç uygulamasından daha çok (ki o da yok değildir) bir bakıma meşrulaşmış (“yerliyurtlulaştırılmış”) bir bilgi tahakkümü olarak da onaylanabilir (bir bakıma, farklılıkların yok sayılması).

Edward Said, “Doğu’nun bugünkü yazgısının Avrupa’ya özgü bir temsil biçimi olduğunu savunur ve bu temsil biçiminin aslında Avrupa’nın Doğu ile kurduğu özel bir toplumsal ilişkiden kaynaklandığını vurgular. Açıkçası burada, Doğu’nun ve Avrupa’nın bir uzlaşma içinde olduğu söz konusu edilmektedir. Avrupa, Doğu kavramını yalnızca bir komşuluk

bağlamında değil, kendisine ait bir “ötekilik” ilişkisinde anlamlandırmıştır.⁷² Avrupa için Doğu ile bir “ötekilik” ilişkisine girmek, onun kendisini (bir karşıtlık içinde) tanımlayabilme olanağını da hazırlar. Oysa bu durum Said’e göre daha sorunlu bir Doğu tanımının da yaratılması demektir: “Şark, Avrupa’nın maddi uygarlığı ile kültürünün bütünüleyici bir parçasıdır. Şarkiyatçılık bu bütünüleyici parçayı, kültür, hatta ideoloji düzleminde, bir söylem biçimi olarak –bu söylemi destekleyen kurumlarla, sözcük dağarcığıyla, araştırmalarla, imge dağarcığıyla, öğretilerle, hatta sömürge bürokrasileri ve sömürge biçimleriyle birlikte- dile getirir, temsil eder.”⁷³ Doğu üzerine geliştirilmiş bu tip bir temsil, Said’in işaret ettiği şarkiyatçılık (oryantalizm) anlayışı ile Doğu arasına bir sınır çizer: Şarkiyatçılık, Doğu ile Batı arasındaki temel ayrımlar üzerine akademik bir bilgi oluşturma sürecini ortaya çıkartırken, Doğu’nun kendisi ise bu sürecin dışına itilmiş, bağımsız bir farklılık alanı olarak beklemektedir. Şarkiyatçılık düşüncesi çerçevesinden görünen homojen Doğu ile bağımsız farklılıklar alanı olarak bekleyen Doğu arasında beliren böyle bir ayrım, elbette Doğu’nun yanlış anlaşılması ya da eksik tanımlanması gibi sıradan akademik bir sorunun çok ötesinde, çapraşık durumlara da zemin hazırlar. Söz konusu çapraşık durumu yaratan, Doğu’nun bir algılanma olarak varlığının, Doğu’nun (bağımsız farklılık alanı halinde) kendisinden mi, yoksa Doğu adına geliştirilen bilgilerden mi doğduğunun ayırt edilememesidir. Bu zihinsel bulanıklık, hem Doğu’yu hem de Avrupa’yı aynı anda etkiler ve iki yanın kararsızlığını da kapsayan bir dünya siyasetine damga vurur. Örneğin, Arthur James Balfour, 1910 yılında İngiliz

72 Bkz. Edward Said, **Şarkiyatçılık**, “Giriş” Bölümü, Çev: Berna Ülner, Metis Yay. 1999.

73 A.g.e. s. 11.

Avam Kamarası'ndaki konuşmasında, İngiltere'nin Mısır'ı işgalini şu tümcelerle meşrulaştırıyordu: “Şarklıların tüm tarihine bir göz atm, kendi kendini yönetmenin izine rastlayamazsınız. Tüm önemli yüzyılları (pek önemli yüzyıllardı bunlar), zorbalık altında, mutlakiyetçi yönetimler altında geçti. Uygarlığa tüm bu katkıları (ki esaslı katkılardı bunlar), bu yönetim biçimi altında gerçekleştirildi. Fatihler fatihleri, egemenlikler egemenlikleri izledi; ancak, tüm bu kader kısmet dönüşümlerinde, bu uluslardan hiçbirinin bizim –Batılı bakış açımızla- kendi kendini yönetme dediğimiz şeyi kendi talebiyle getirdiğini göremezsiniz. İşin aslı budur. Bir üstünlük ya da aşağılık sorunu değildir bu. Sanırım gerçek bir Doğu bilgisi de bir filozofun, bizim Mısır'da ya da başka yerlerde üstlendiğimiz yönetim işlerini uğraşmaya değer bulmayacağını –yani gerekli işleri görmenin pis, aşağılık bir uğraş olduğunu- söyleyeceklerdir.”⁷⁴ Balfour'un konuşması aslında, Mısır üzerine iki ayrı bilgiyi açık seçik ortaya koyar niteliktedir: Bu bilgilerden biri, Mısır'ın kendisini, yani Mısırlıların kendileri için söyleyebilecekleri şeylerin tümünü, diğeri de Batı'nın Mısır üzerine geliştirdikleri Aydınlanmacı bilgiyi kapsar. Oysa şu son derece açıktır ki Balfour'a göre bir Mısırlının kendi toplumu için söyleyebilecekleri, yalnızca önemsiz ayrıntılardan başka bir şey değildir; dahası, bunlar bilgi bile değildir. Balfour'un bu tavrını, Batı'nın “yönetmek” yükümlülüğünü üstlendiğinin bir kanıtıdır. Doğu, “potansiyel” olarak değişime hazırdır ve Batılı beyaz adamın “iyi niyet”i ile majörleşme “şans”ına sahiptir. İşte sömürgecilik, bir bakıma (işin başlangıcında) bir dış-alanı majör duruma dönüştürme, onu majör eğitiminden geçirme “iyi niyet”inden kaynaklanır. Bu, Batılı beyaz adamın Aydınlanmacılığı ve “bilinç vericiliği”dir.⁷⁵

74 A.g.e. s. 43.

75 Bkz. Ali Akay, **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Bağlam Yay. 2000.

Akay'dan okuduğumuz bu bölümler, Said'in bilgiyi "aşağı" ve "yukarı" olarak ayıran görüşlere karşı geliştirdiği yorumlara koşutluk içerir. Said'e göre, statü olarak "aşağı" ve "yukarı" olmak, bilgi karşısında önemsiz bir etkindir. Önemli olan, bilginin kaynağıdır. Hem Said'in bilginin kaynağına verdiği öneme hem de Akay'ın aynı önem açısından yaptığı yorumlara karşı çıkmak mümkün değildir. Çünkü kaynağından sökülüp alınmış bir bilgi, her tür kullanıma (aynı zamanda da o kullanımdaki her tür niyete) olanak hazırlar ve o bilgiyi kullananın davranışındaki meşruluğu, daha işin başında onaylar (en azından, meşruluğu sorgulama hakkımızı elimizden alabilir). Ama minör ve majör bilgi arasında bir karşılaştırma yapacaksak, önümüze yanıtlamakta zorlanacağımız kimi sorular da gelebilecektir. Bu zorluklardan ilki, bilgi kullanımı ile (Said'in özellikle vurguladığı) bilginin kaynağı arasındaki hiyerarşik durumun (ve o durumu keskinleştirecek iki farklı bilgi alanının, son derece belirgin bir ayrım olarak) nasıl saptanabileceğidir. İkinci zorluk ise birinci zorluğa bağlı olarak gelişen bir durumdur: O da bilginin kaynağı dediğimiz "şey" in (ki bunu, bir an için tanımlayabileceğimizi düşünelim), Batı bakışına ve o bakışın doğurduğu tüm yargılara karşı nasıl bir tavır alması gerektiğidir.

Şimdi yukarıda belirttiğimiz minör ve majör bilgiyi karşılaştırmamızın iki zorluğuna biraz daha yakından bakmayı deneyelim. Söz konusu iki zorluğun kaynaklarını birbirlerinden elde ettiklerini yazdık ve aralarındaki ayrım çizgisini saptamanın olanaksızlığını öne sürdük. Said'in, Doğu'nun Batı tarafından temsil edilmesi ve bu temsil çerçevesinde Doğu'nun tanımlanması konusuna eleştiri getirdiğini biliyoruz. Böyle bir eleştiri ilk anda Doğu'nun her farklı özgül alanından süzülecek bilgilerin, yine o farklılık alanlarının bağlamıyla inşa edilme gereğini savunuyor elbette... Doğu'nun farklılık

alanları eğer kendi dışından gelen bir bilgi yöntemiyle (şarkiyatçılık ile) homojenmiş gibi gösteriliyorsa, yani her özgüllük sanki diğer özgüllükler ile kolayca örtüşebiliyormuş ve aralarındaki değme noktalarıyla bir ağ oluşturabiliyormuş gibi değerlendiriliyorsa, bu, özgüllüğün karakterini bozan ve diğer özgüllüklerle ortak noktalarını saptama çabası yüzünden, onu (özgül bir bilgi kaynağı olma halinden soyarak) niteliksizleştiren bir durumdur. Özgüllükler arası birleştirme çabasının, şarkiyatçılığa (böylece, majörlüğe) bağlı bir yöntem olduğunu yineleyip duruyoruz. Said'in eleştirisi, Doğulun kendisi hakkında söyleyeceklerinin, Batılı bir bilgi kullanımı doğrultusunda bir temsile dönüştürülmesi üzerine kuruluysa ve yine bu eleştiriye göre, Doğu'ya ait her tür açıklamanın Batılılar tarafından üstlenilmesi söz konusuysa, Said'in radikal bir tavırla Doğu'yu savunması anlaşılabilir bir davranıştır. Ancak Said'in haklılığını onaylamamız, bizim ne minör bilgiye değerini teslim ettiğimizi ne de majör tavra karşı geliştirilen eleştirilere katıldığımızı gösterir. Çünkü Doğu, Batı tarafından bir minörlükler birliği olarak ele alındığında (sanki homojen bir düşünsel alanmış gibi) majör bilgiyle tanımlandığında, çözülmesi olanaksız bir sorunun içine yuvarlanmak kaçınılmazdır.

Minörü (yani farklılıkların birbirleriyle kurdukları tüm ilişki biçimlerini, onların tarihsel bağlamlarını, tarihsel bağlamın güncellik içindeki yerini vb) onaylatmak adına, majör ile (yani farklılıkları gideren egemen bilgi biçimiyle) bir çatışmaya sokmak, bir iktidar savaşı başlatmak, "kavram olarak minör"ü tutarsızlaştıracak ve onun yanlış anlamlandırılmasına neden olacaktır. Minör hiçbir zaman kendi varlığını değişmez sınır çizgileri arasına tutsak ederek, bu sınırın öte yanında yaratılan ve adına majör denilen karşıt bir alan ile (yapısı gereği) düelloya kalkışmaz. Örneğin Gilles Deleuze ve Félix

Guattari, minör edebiyatı tanımlarlarken, minörlüğü yerel dilin kendisi olarak görmezler; o halde iktidara oynayacak ya da majör ile düelloya girecek bir yerel bilgi de kalmıyor ortada (yani farklılıklar, topyekûn tanımlanabilecek homojen bir şey değil)... Minörün temel özelliği, bilginin “yersiz-yurtsuzlaşmasıdır”: *“Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır.”*⁷⁶ Deleuze ve Guattari minörlüğü açıklarken, Kafka’nın kendi çıkmazlarını ortaya koyma biçiminden hareket ederler. Kafka, sorunu üç ana başlıkta ele almaktadır: 1- Yazmama olanaksızlığı. 2- Almanca yazma olanaksızlığı. 3- Başka türlü yazma olanaksızlığı... Buna göre, Kafka için yazmak eylemi kendiliğinden minörlük taşımaktadır. Çünkü Prag Yahudilerine ait majör bir edebiyat yaratma olanağı, Almancanın kullanımıyla ortadan kalkmıştır, ama yine de ulusal bir bilinç uzantısında yazmak ve böylece bir edebiyat alanı açabilmek gereği vardır. *“Ulusal bilinç, ister belirsiz olsun ister baskı altında, zorunlu olarak edebiyattan geçer (edebi savaş, olası en geniş ölçekte gerçek bir meşruluk kazanır).”*⁷⁷ Kafka’nın Prag Almancasıyla yazması, onunla Çek “yerliyurtluluğu” arasında bir mesafenin doğmasına neden oluyordu. Oysa Kafka, diğer yanda duran majör bir Almancayla da aynı mesafeyi korumaktaydı. Hemen şunu belirtmeliyiz ki majör bir Almancadan söz edip duruluyorsa, bu dil de kendi “yerliyurtluluğunun” kaygan bir düzleme taşındığını ayırımsamakta gecikmeyecektir: Prag Almancasıyla yapılan edebiyat, majör bir dilin bozulması anlamına geldiğinde, bu majör dili kullanan azınlık ile aynı

76 Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Kafka / Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev: Özgür Uçkan-Işık Ergüden, Yapı Kredi Yay. 2001, s. 25.

77 A.g.e. s. 25.

dili popülerleştirenler arasında bir fark doğacaktır. Bunun nedeni, majör bir Almancayı kullanan baskıcı azınlığın, kendisinin bir parçası olan Yahudileri dışlaması, yani azınlığın, kendi azınlığını yaratmasıdır. O halde Yahudilerin dışlanması, Prag Almancasının minör kullanımlara uygun bir duruma dönüşmesini sağlayacak ve baskıcı azınlığın da yine kendi nüfusuna karşı bir mesafe oluşturmaya yol açacaktır.

Deleuze ve Guattari'nin özellikle vurguladığı şey, minörlüğün tümüyle siyasi oluşudur ve bu siyasi nitelik, minörlüğün (neredeyse) hammaddesidir. Kafka, niçin popülerleşen Prag Almancasıyla yazmayı yeğlemişti? Prag Okulu'nun majör Almancayı geliştirme ve zenginleştirme çabaları, "*Kabala'ya ve simyaya dayanan simgesel yeniden-yerliyurtlulaşmaya yönelik olan, halkla kopuşu şiddetlendiren*"⁷⁸ bir sonuca kapı açıyordu. Yahudilerin "yeniden-yerliyurtlulaşması" ise "sion düşü"nü gündeme getirmekteydi. Çünkü majör Almancanın yapay biçimde geliştirilip zenginleştirilmesi, simgeciliğe, düşçülüğe ve ezoterik bir anlayışa da kapı açacaktı. Kafka ise Çekçeyi de terk eden kırsal kesim halkı ve Yahudiler gibi Prag Almancasını kullanır (buna zorunludur. En iyi kullandığı dil odur. Henüz çok gençken "Yahudi tapınağı"na hizmet için dayanılmaz bir arzu duymaktadır, ama yalnızca Yahudi dili ile yazmanın olanaksızlığını da yaşamaktadır; anne ve babasının baskısından korkup, kentteki Yahudi tiyatrosuna gidip gitmemekte bile tereddüt geçirmektedir). Kafka'nın yayıncısı Max Brod, yazarın *Şato* ve *Dava* adlı romanlarını yayımlamak amacıyla aldığından yirmi üç yıl sonra, bu romanların dili üzere yazdığı yazıda (Tel Aviv, 1946); Kafka'nın popüler Prag Almancasının yanı sıra Avusturya dilinin özelliklerinden de yararlandığını ve bu yolla özgün bir "dil melo-

disi”nin doğduğunu, aynı zamanda da majör dile ait gramerin değiştirildiğini vurgular. Ayrıca Brod, dilin bu kullanımının, romanın düzeltmeleri sırasında büyük sorun yarattığını da söylemeden geçmez: “...noktalama, imla ve cümle yapısı genel Alman dili geleneklerine uydurulmaya çalışılmakla beraber, bu yola ancak sanatçının kendisine özgü o dil melodisiyle bağdaşabildiği ölçüde başvurulmuş, yani bu konuda son yargı organı gramer değil, ilgili cümle ve paragrafların tekrar tekrar okunması olmuştur./ ...Birçok yerlerde ve prensip olarak yazar tarafından bir yanlışlığın asla söz konusu edilemeyeceği kesinlikle anlaşılan yerlerde, sözcük dizisi ve aynı sözcüğün bir cümlede iki ya da daha çok kullanılması, orijinaldeki gibi bırakılmış, sadece pek açık seçik yanlışların düzeltilmesi yoluna gidilmiştir.”⁷⁹ Kafka’nın yaptığı siyasi bir seçimde bulunmaktı kuşkusuz... Yazar, minör bir dil kullanma gereksinimini (her şeye rağmen yazmak), belki de en fazla dinî ve ahlaki kategorilerin uyumsuzluğunu öne sürerken duymuş olmalıdır. Brod söz edilen uyumsuzluğu, “dünyevi ve dini eylemlerin aynı ölçüyle ölçülemeyecek olması”⁸⁰ olarak açıklıyor; insanın kavrayış gücü ile Tanrı’nın inayeti arasındaki çakışmazlığın gösterilmesidir bu: “Kafka’nın tanrısal anlatımda başvurduğu nüanslar, tekdüzelikten uzak olup gerek trajik, gerekse traji-komik bakımdan sonsuz ve alabildiğine incelikli bir sıralanma gösterir. Tanrısal yöntemin karşıtı dünyasal başarısızlıkta da yine zengin bir anlatım gücünü ortaya koyar Kafka.”⁸¹ Burada insanın egemen bir güç ile kurduğu başarısız ilişkinin (özellikle başarısızlığı hedeflediği ilişkinin) edebiyatından

79 Max Brod, Kafka, Dava, “ikinci baskı için önsöz”, Çev: Kâmuran Şipal, Cem Yay. 1974, s. 324-325.

80 Max Brod, Kafka, Şato, “birinci baskı için önsöz”, Çev: Kâmuran Şipal, Cem Yay. 1989, s. 464.

81 A.g.e. s. 465.

söz etmekteyiz aslında... Kesin çizgilerle belirlenmiş kategorilerin ara-kesitlerinde dolaşan ve başarısızlık ile başarının (herhangi bir kategorik tanımlamanın) ortadan kalktığı bir edebiyat... O edebiyat, söz konusu başarısızlığı kendiliğindenlik ile içten içe yücelttiği ve koruduğu kadar minör ya da kategoriler-dışı sayılabilir. Ne egemenlerin ne de baskıcı azınlığın dili... Deleuze ve Guattari'nin, Kafka'nın bu seçimine yaklaşımlıysa onun hem yazın dilini "yersizyurtsuzlaştırarak" "tuhaf minör kullanımlara uygun" hale sokması hem de bu yolla her tür egemen siyasetin (ister ulusal iktidarın, ister baskıcı azınlığın siyaseti olsun) dayatmalarından arınabilmesi bakımından olumludur. Ancak bu olumlu bakışın gizli bir köşesinde karşımıza bir ayrıntı çıkmaktadır; bu ayrıntı, kimi paranoyak zihinlerde büyüdükçe büyür ve başlı başına bir soruna dönüşür. Deleuze ve Guattari, Kafka'nın popüler Prag Almancasıyla yazmayı seçmesinin ve bu dille elde ettiği geniş düşünsel ve yazınsal perspektifin övgüsünü düzerlerken şöyle söylemektedirler: *"Bugün başka bir bağlamda, siyahların, Amerikan diliyle yapabildiklerine bakınız."*⁸²

Kafka'nın Prag Yahudilerinin ve kırsal kesimin popüler Almancasıyla yazması, onun dilini minörleştiriyor ve egemen siyasetlerin dayatmalarından kurtarıyordu; oysa "minör" diye bir sözcük, hatta bir "kategori" yaratıyordu. Deleuze ve Guattari'nin, minörlüğün olanaklarından konu açarken önce Kafka'nın seçiminden ve hemen ardından da "siyahların Amerikan dili"nden örnek vermeleri (başka bir anlamda bu iki örneği arka arkaya kullanarak, birbirleriyle bağlantılı hale getirmeleri), sanki minörlük kavramının tanımlanmasında vurguyu güçlendirme açısından yarar sağlıyormuş gibi algılanabilir. Oysa bu sorunlu bir bağlantıdır. Buradaki sorun,

bir yanda Alman azınlıkların Çekoslovakya ve (aynı zamanda da) Polonya hükümetleri ile giriştikleri siyasi çatışma ve diğer yanda da siyahların Kuzey Amerika'daki farklı siyasi konumları arasındaki ayrılıkta yatmaktadır. Milletler Cemiyeti azınlıkları koruma üzerine bir projeyi gündeme getirdiğinde, Çekoslovakya ve Polonya'da Almanca konuşan azınlıkların uluslararası tanınma talepleri de yükselmekteydi. Bu talebin bir yandan Naziler tarafından desteklendiğini, diğer yandan da bu devletlerin söz konusu talebe isteksizce karşılık verdiğini biliyoruz. İkinci Dünya Savaşı'na doğru hızla ilerleyen bir sürecin ivmesini veren bu durum, Nazilerin bu devletlere karşı bir müdahalede bulunmasının da meşruluğunu hazırlamaktaydı. Çekoslovakya ve Polonya'nın isteksiz davranmasındaki birincil nedenin, ulus-devlet çıkarlarının korunması olduğunu öne sürmek elbette yanlış değildir. Rahatlıkla şu söylenebilir ki bu iki devlet, Almanca konuşan talepkâr azınlığı, eski topraklarının peşine düşmüş bir "ulusal azınlık" olarak tanımlıyordu ve liberal görüşün başlangıç aşamasındaki referanslar sistemine göre takınılan bu tavır, "yüksek istikrar talebi" ile açıklanıyordu. Will Kymlicka, azınlık haklarını konu ettiği kitabında, bu konuya Inis Claude'tan yaptığı bir alıntı ile şöyle bir açıklama getiriyor: "*Nazilerin Milletler projesini manipüle etmesi ve Alman azınlıkların bu manipülasyonda işbirliği yapması, ulusal azınlıkların uluslararası korunması kavrayışına karşı güçlü bir tepki doğurdu. /...Çoğunluğu oluşturan milliyetin; azınlık kültürleri ortadan kaldırmak ve nüfusa zorla homojenlik dayatmak pahasına da olsa, ulusal devleti güvenceye almaktan ve kurumlarını istikrara kavuşturmaktan çıkarı vardır.*" (1955)⁸³ Kafka'nın dili, bu açıklamalar çerçevesinden bakıldığında, ne Çekoslovakya devletinin

83 Will Kymlicka, *Çokkültürlü Yurttaşlık / Azınlık Haklarının Liberal Teorisi*, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay. 1998, s. 104.

ne Nazi Almanyası'nın, ne de Prag'taki tutucu azınlığın işine yarayabilirdi. Onun edebiyatı, Prag Okulu'nun Almanca'yı majörleştirme çalışmaları bakımından da uygun değildi. Çekoslavakya'nın kırsal alanlarında popülerleşmiş bir Prag Almancası, her tür "yerliyurtlulaşma" ve majörleşme isteğini (ve olası siyasetlerini) engellemekteydi ve söz konusu dil seçimi, bu yüzden irade kapsamında ve siyasi idi.

Kafka'nın seçimindeki en radikal özellik, kurumsal destek gören dillerin (ve o dilleri kullananlarca izlenen siyasetlerin) dışında kalma isteğidir. Yazar, bu yolla kendisini meşru bir koruyucudan, daha açık bir söyleyişle her an güven duyabileceği, kan bağı ile ilişkilendirilmiş bir anavatandan kopartıp alabiliyordu. O, artık "dışlanmışlık" dili ile uzaklara savrulduğu ölçüde yazabilecek ve dünya üzerine boşluktan düşmüş bir "yersizyurtsuz" kadar söz sahibi olabilecekti. Söz sahibi olabilmenin garantisi olmadığı gibi, anavatana aidiyetin geliştirdiği bir kimliğin büyüttüğü şiddet duygusundan da arınacaktı (Said'ten konu açtığımızda karşımıza çıkan, majör-minör karşıtlığı da böylece gideriliyordu). Buradaki en önemli saptama şu olmalıdır: Kafka'nın dili, majörlüğün meşru koruyucularının siyasetlerini yadsıyan bir nitelik taşıdığına göre, darbeler karşısında savunmasız ve güvensiz bir ortam yaratıyordu; majör egemenlerin baskısı altında eziliyor, edilgenleşiyor, ama ezilmenin şiddeti sırasında kendisini o edilgenlik ile yeniden ve yeniden üretiyordu. O majörlüğün içinde yeniden üreyiş, minörlüğün gerçek tanımıdır aslında... Düşünsel ve özellikle de fiziksel darbelere açık bir "yersizyurtsuzun" kendi yaşamını (majörlüğün geçerli koşulları sürerken) güçlendirmesi, ona şaşırtıcı bir güç kazandırmasıdır: Güncel egemen siyasetlerin eksilttiği güçten, mucizevi (kendisinin de tam olarak anlamlandıramadığı) bir güç elde etmesidir. Tam bu noktada Deleuze ve Guattari'nin, Kafka'yı

Kuzey Amerika'daki siyahlar ile örtüştürmesi, ilk bakışta hiç de yersiz bir düşünce değildir. Çünkü Kafka, seçtiği dil ile “anavatan” güvencesine sırt çeviriyordu ve zaten siyahlar da bir “anavatan” düşüncesinin çok uzağında yaşamaktaydılar. “Kuzey Amerika'daki yerli halkların başvurablecekleri hami devletleri yoktur ve yüzyıldan beri hiç kimse Fransa'yı Kanada'da Quebec'liler'in hamisi olarak görmez. Yine aynı şekilde çok uzun zamandır hiç kimse İspanya'yı Porto Rikoluların hamisi olarak görmemektedir.”⁸⁴ Hem Kafka hem de siyahlar, alıntıda açıklanan duruma benzer biçimde, her tür yaşamsal (ve kültürel) eylemlerini zihinde (buna koşut olarak geliştirilmiş dilde) yaratılmış “topraksız anavatan”da gerçekleştiriyorlardı.

Diğer yandan, benzer bir eylemin çözümlenmesini de Boğos Levon Zekiyan'da okuruz. Zekiyan'ın vurguladığı, Ermeni kültürel kimliğinin anavatan dışında edinilen kozmopolit yapıya göre gelişmiş olmasıdır. Ermeni diasporasının gerek Batı toplumları gerekse Osmanlı İmparatorluğu koşullarında kurduğu kültürel kimlik, zihinsel bir anavatanı ortaya çıkartmıştı: “Ermeni kültürünün, sanat ve yaşam biçimlerinin yüzyıllar boyunca yalnızca anayurt topraklarında değil, kaderin birçok Ermeni'yi sürüklediği yabancı topraklarda gelişmiş olması... Bu özel durum, hiç kuşkusuz, hem anayurttaki hem de diasporadaki Ermenilerin kültür tarihine damgasını vuran ‘öz kimlik ve başkalaşım’ diyalektiğine ışık tutar.”⁸⁵ Burada Ermeni kimliği ile asimilasyon süreci arasında bir ilişki söz konusudur ki bu ilişki Ermeni kimliğinin silinip gitmesi yerine, Batı ile Ermeni kimliği arasında karşılıklı bir “uyum”

84 A.g.e. s. 105.

85 Boğos Levon Zekiyan, **Ermeniler ve Modernite/ Gelenek ve Yenileşme Özgüllük ve Evrensellik Arasında Ermeni Kimliği**, Çev: Altuğ Yılmaz, Aras Yay. 2002, s. 112.

hareketini doğurur. Zekiyan bu asimilasyon sürecinin bir “Ermenileştirme” hareketi olduğunu söylemekte ve diasporanın diğer kültürel modelleri kendi kültürel yapısına dahil ettiği iddiasında bulunmaktadır, ama diasporanın özellikle Batı modernleşmesi sırasında yaşanan endüstrileşme boyutunun dışında kalması ve bu yüzden üretim biçiminden doğan emek-sermaye çatışmasına uzak durması, kültürel ve sanatsal anlamda diasporayı Batı’dan (zaten) açığa düşürür. Ayrıca, diasporanın siyasi yaklaşımlarını da özgüllleştirir, kendi içine kapatır ve romantikleştirir (doğrusu bu, diasporanın özgüllüğünü koruması adına hiç de olumsuz bir durum değildir): Bugün Ermenistan Cumhuriyeti’nin (ve Ermeni dilinin) en önemli ozanlarından biri olarak gösterilen Silva Gabudikyan’ın (Van kökenlidir) bu özgüllüğü, zihinde kurulan ve yaşatılan bir “anavatan düşü”nde bulduğu gibi: *“Ayartsa da seni başkentler / mermerden saraylarıyla / Ruhumuzda, töremizde korunan Ermenistan’ın soylu taşıyıcısıyım ben / Binlerce nehir, binlerce deniz var / ve engin soluklu okyanuslar / Küçük gerçi ama derin ve kutsal / sularıyla serin Sevan’ım ben.”*⁸⁶ Etyen Mahçupyan 10 Nisan 2003 tarihinde Açık Radyo’da Zekiyan’ın kitabı üzerine konuşurken, Ermeni diasporasının emek-sermaye çatışmasının (doğrudan, Batı toplumsal dinamiğinin) dışında kalmak istemesini, diaspora bütünlüğü için kaçınılmaz olarak yorumluyor ve asıl önemli olanın, Batı düşüncesine koşutluk kurmaktan çok, kültürel ve sanatsal alanda zihinsel bir “anavatan”ın yaratılmış olduğunu belirtiyor (romantiklik işte buradadır). Eğer Ermeni yazarlar için Deleuze ve Guattari gibi konuşacak olursak, şöyle bir örnek tümce kurabiliriz: “Ermeni yazarların ve tiyatrocuların, Türkçeyle yapabildiklerine bakınız.” Böyle bir

86 Silva Gabudikyan, *Şarkıların Şarkısı*, Çev: Raffi Hermon-Emirali Yağan, Belge Yay. 2002, s. 22.

dil kullanımı (bir Ermeni için: “Türkçe yazmamak olanaksızlığı”), zihinsel “anavatan”ı “yersizyurtsuzlaştıran” ve romantikliği bozan-parçalayan bir durumdur aslında...

Kafka’da, Kuzey Amerika’daki siyahlarda ve Ermeni diasporasının oluşturduğu (ya da daha çok, oluşturamadığı durumlardaki) kimlik anlayışında karşımıza çıkan örneklerin ortak karakteri, majörlükler karşısında darbe alan, yaralanan bir kimliğin, kültürel ve sanatsal yapıların, kendilerini majör ortamların tam merkezinde (ve bizzat majörlükleri kullanarak) yeniden üretmiş olmalarıdır. Bu yeniden üreyiş, minörlüktür elbette... Oysa paranoyak zihinlerin devreye girdiği nokta da yine burasıdır. Üç örneğin de minörlük kavramıyla çakışması yadsınamaz bir durumken, bu örnekler arasındaki diğer bir ortak nokta, baskıcı güçlerin yüzyıllar öncesinden harekete geçtikleri anlaşılrsa da saptamaların, sonradan bir ulus-devlet sahnesi koşulunda yapılmış olmasıdır. Burası önemlidir; çünkü o minörlük örnekleri, bugünün siyasi koşullarında, bir ulus-devletin majör değerleri karşısında, her tür kurumsal majörlük desteğine karşın bir muhalefet gerçekleştirmektedirler. İşin daha önemli yanı ise arkalarında kendilerini destekleyecek ve güvence sağlayacak bir anavatan ve onun majör değerlerini koruyan kurumlar olmaksızın yaşayan azınlıkların (bunlar kimi haklar elde etseler de henüz hak arayış çabalarını sürdürseler de), uluslararası barışa bir tehdit oluştur(a)mamalarıdır. Demek ki her minörlüğün (majörlüklerin tam merkezinde) ortaya çıkışı, doğrudan doğruya o minörlüğü yaratan gruplara karşı girişilmiş kültürel, düşünsel, fiziksel vb bir taarruzun sonucudur ki minörlüklerin ardında, her zaman siyasi bir nedenin bulunması da böyle açıklanabilir (insanın kendi yurdunda da “yersizyurtsuzlaşabilmesi”, yine benzer bir taarruza bağlanabilir). Fiziksel bir darbeden ve majörlük tarafından girişilen güç dayatmalarından hiç konu

açmadan, minörlüğü dile getirmek çok anlamlı değildir. Baskıyı oluşturan her egemen güç, peşi sıra taşıdığı majörlük ile hareket ederken (bu harekete ivme veren ister fiziksel güç olsun, ister olmasın) bir minörlüğün yaratılmasına neden olacağını, yaratılmış bu minörlüğün ise baskıcı bir gücün majörleştirme isteğine karşılık olarak doğduğunu bilir. Bu karşılıklı bir onay ve kaçınılmaz bir tevekküldür (bir anlamda; “Adornovari” bir tavırla söylendiği gibi, “suç ortaklığı”dır). Kafka niçin kırsal alandaki popüler Almancayı kullanmak zorundaydı? Siyahlar hangi nedenle Amerikan diline sahip olmuşlardı? Ermeni yazarların öyküleri niçin Türkçe ya da Fransızca vb idi? Bu soruların tüm olası yanıtlarının altında, kültürel kimliğin, dilin, sanatın, siyasetin, ekonominin vb kayıtlarını tutan ve o kayıtları meşrulaştıran bir majörlüğün olduğunu ve o minörlüklerin (tek tek majörlük dışı kalanların) bugünkü anlamıyla anılmalarının, yine o majörlüklere bağlandığını onaylamamız gerekir (her minörlüğün içinde derin bir siyaset saklı olması ve bu siyasetin “kendiliğinden” muhalif bir nitelik taşıması, başka türlü nasıl açıklanabilir?). Majörlükler ve onu destekleyen ulusal kurumlar yaşadığı sürece, minörlüklerin de olacağı, tartışılmaz bir sonuçtur.

İrkçilik, anlamını, baskılar sonucunda yaratılan minörlüklerde ve asimilasyonda aynı anda bulur: “*Siyahların Amerikan diliyle yapabildiklerine bakınız*” derken ve o siyahların Kuzey Amerika’daki minör durumlarını vurgularken bile, onların nasıl yasa zoruyla beyaz toplumdan dışlandıklarını açığa çıkartmış oluyoruz. Daha doğru bir söyleyişle “yersiz-yurtsuz” siyahların minörlüğünü, beyazların girdiği ırkçı siyasetlere bağlıyoruz ve bunun asimilasyon kadar ırkçı olduğu kanısına varıyoruz. Amerikan Yüksek Mahkemesi, Kansas Eyaleti’ndeki “Brown davası” ile siyah ve beyaz çocuklar arasındaki ırk ayrımcı eğitim sistemini yıktığında (1954),

adaleti yerine getirmiş oluyordu. Bundan böyle Linda Brown adlı küçük “zenci kız”, çok uzaklardaki bir siyahlar okuluna gitmek zorunda kalmayacak ve evinin hemen yanındaki bir okulda okuyabilecekti. Brown davası, küçük “zenci kız”ın her gün beş kilometrelik bir otobüs yolculuğundan kurtulmasıyla sınırlı kalmayacaktı doğallıkla... O davanın yol açtığı sonuçlardan en önemlisi, ilk bakışta “ırksal adalet”i inşa etmek gibi görünse de aslında farklı kimlikler üzerindeki yok edici gücü yaratmasıdır. Her şeyden önce bu dava kararının getirdiği yenilik, her farklı kültürel kimliğin eşit biçimde ulusal haklardan yararlanabileceği düşüncesi idi. Bunun daha açık anlamı, azınlık kültürlerinin ayrı statülerinin giderilmesi ve egemen topluma mutlak katılımlarının sağlanmasıdır. Örneğin 1969 yılında Kanada hükümetinin, Kızılderililere ait anayasal statüyü ortadan kaldırma çabalarını destekleyen en önemli gerekçe de bu “katılım” önerisi olmuştur ve Kuzey Amerika’da hayli destek görmüştür: *“İrksal adalet için Brown formülü aynı şekilde Amerikan Kızılderililerinin, Hawaii yerlilerinin hakları ve uluslararası yasada ulusal azınlıkların hakları karşısına da çıkarılmıştır. Brown davasının etkisiyle, bu gruplara ‘ırksal azınlık’ muamelesi yapılmış ve özerk kurumları ‘ırk ayrımı’ ya da ‘ırksal bölünme’nin biçimleri olarak görülüp ortadan kaldırılmıştır.”*⁸⁷

Kuzey Amerika’daki ırk ayrımcılarının, siyahlar ve beyazlar arasındaki farkı ortaya koyarlarken siyahların dilleri, edebiyatları ve kültürel kimlikleriyle özerk bir alana sahip olmalarından hiç söz etmediklerini biliyoruz. Onlar için sorun, siyahların okullarına devam eden öğrencilere, beyazlar ile özdeş eğitimin verilip verilmediği idi. Eğer hizmetler özdeş tutulabilirse, ırksal gruplara ayrı bir hizmetin verilmesinin

gereksizliği kolayca savunulabilecekti. Kymlicka'nın düşüncesine göre, Amerikan hükümetinin, mahkemelerin ve kamuoyunun ortak görüşü kapsamında, bu özdeşliğin sağlanması dışında alınacak her karar (yani bu grupların her tür özerk kurumuna verilecek onay), ırksal gruplara yönelik bir ayrımcılığı ve aşağılama tavrını da birlikte getirecekti. İlk başta Amerikan hükümeti ve mahkemeleri, ırk ayrımına gönderme yapan her şeyi yok etmeye kararlı görünüyordu ama, bu aynı zamanda çok-uluslu bir devlet içinde azınlıkların kendilerini kültürel bakımdan geliştirebilmesi için gerekli olan tüm kurumların da yok edilmesi demekti. Ayrıca bu yok etme işlemi, ulusal haklar kapsamındaki liberal eşitlik için de ideal bir karardı. Diğer yandan bu liberal eşitlikçi kararın farklı bir uzantısı da Amerika'daki Kızılderili cemaatin asimilasyonunu meşrulaştırıyor ve ayrımcılığı reddeden "temel ilke", "bir taşla iki kuş" birden vurmuş oluyordu. Kymlicka, Michael Gross'tan yaptığı alıntı ile bu durumu şöyle açıklıyor: *"Kızılderililer, yani kendi dilleri, kültürleri, dinleri ve toprakları olan yerli halklar yasa zoruyla toplum içine sokulmuştur (birleştirilmiştir). Bu tam da zorla asimilasyon denilen şeydir. Yani etnik, kültürel ve dilsel bir azınlığı bastırma yoluyla, kendi biricikliğini ve kimliğini terk edip toplumun geri kalanına karışmaya zorlama pratiğidir (1973)."*⁸⁸ Anavatan desteğinden yoksun ve böylece Amerikan devleti için hiçbir tehlike oluşturmayan siyahların topluma dahil edilmesindeki "onurlu" davranış, ırk ayrımı gibi bir sorunun "üstesinden gelirken", anavatanlarında biricik kültürleriyle var olan Kızılderililer de kültürel kimliklerini (aynı zamanda, hiçbir yere gitmeksizin ve topraklarından ayrılmaksızın) ve anavatanlarını terk etmek zorunda kalıyorlardı.

Minörlük bir anlamda bu ırk ayrımcılığına karşı gibi görünen, ama tam anlamıyla ırkçı olan uygulamaları da meşrulaştıran siyasetlerin kalıcı bir tortusu haline gelebilir. Minörlüğün içindeki “kendiliğinden” siyasetten söz edip durduğumuzda, her siyasi tavır, açık ya da gizlenmiş ırkçılığın resmini ortaya sermekte gecikmeyecektir. Bir mağdur olma durumundan doğan yeni bir yaşam biçiminin, üst üste birikmiş tarihsel kayıtlarıdır minörlük... Her tür fiziksel ve kültürel baskı (yok ediş) siyasetinden çıkan “kendiliğinden” bir sonuçtur. Herhangi bir liberal manevranın, ne kadar ustaca olursa olsun, bunların üzerini örtebilmesi ve şiddetin en önemli kanıtı niteliğindeki minörlükleri giderebilmesi çok zordur. Kökten “öteki”lerin yan yana gelmesi terörü ve ırkçılığı doğuruyordu, ama “ötekiler-arası” yeni bir ilişkinin organizasyonunu yapan liberalizm, bu ilişkinin sağlanabilme sürecinde, masumlüğünü pek de koruyamamıştı. Liberal normların, “liberal olmayanlar” ile oluşturduğu karşıtlık ilişkisi, bu liberal normların dayatmacı tavrına uygun bir zemin hazırlarken, aynı zamanda da o karşıtlık ilişkisini (piyasaya sürdüğü kader birliği alanları, stilize “öteki”ler ve onların “çevre”si ile) ortadan kaldırarak, “liberal olmayanlar”ın hareket alanını tümüyle kapatır. Herhangi bir liberal manevranın kendi içinden doğan minörlük muhalefetini giderebilmesindeki zorluk apaçık belliyken, yine de asla olanaksız değildir (minörlüklerin tarihsel bir eleştiri mekanizması gibi algılanması ve onun yaratacağı muhalefetin mutlak etkiye dönüşebileceğinin düşünülmesi, liberalizmin gücünü görmezden gelmek olurdu).

Bu aşamada hiçbir kültürel yapının zaten homojen bir birlik yaratmadığını, böylece o kültürel yapıların yeniden organizasyonunun bir ulusal kimlik bozulmasına neden olmadığını iddia edenler de tarihsel çizgideki şiddet uygulamalarının zorunlu bir süreç olduğunu açıklayabilmekte

ve savunabilmekte pek inandırıcılık kazanamayacaklardır. Jürgen Habermas'ın işaret ettiği üzere, bugün eğer ulus-devletler hakkında geliştirilen eleştirilerden biri, *"tüm nüfusa etkin bir üye olma hissi aşlamak; devlet otoritesini güvenli bir biçimde kabul etmek; kaynakları üyelerin eşitliğini ilerletecek biçimde yeniden paylaştırmak; devlet etkinliğini merkezden çevreye doğru genişletmek"*⁸⁹ anlamına geliyorsa, devletin merkezi yapısının giderilmesi, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'ndan sonra ortaya çıkan milliyetçi mekanizmaların dışlanması ile onay gören bir gereksinimdir: *"Her iki Dünya Savaşı'nın yarattığı felaketler sonucunda, milliyetçi dışlama mekanizmalarının kök saldıgı zihniyetlerden artık kurtulmaları gerektiğini öğrenmişlerdir. O halde, siyasi-kültürel anlamda birbirine aitlik bilinci neden gelişmesin ki?"*⁹⁰ Demek ki Habermas'ın son derece açıklıkla tanımladığı gibi, örneğin gelecekteki Avrupa Birliği'nin meşruluğu, Avrupa devlet halklarının kendi açısından saptadığı çıkarlara değil, üye ülkelerin ortak güttüğü çıkarlara dayanacaktır (kader birliği alanı). Avrupa halkları (yine Habermas'ın özellikle belirttiği üzere) birbirlerine ortak bir geçmişin güveniyle yaklaşmışlar ve geleneksel, kültürel bağlamlar oluşturmuşlardır. Bu yüzden kader birliği alanının varlığı (Avrupa ülkeleri için) hiç de kurmaca bir durum sayılmaz. Böylece homojen olmayan "halk benzeri" bir topluluğun yaratılarak, bu temel üzerine ekonomik çıkarların kurulması da hayli gerçekçi bir uygulama olur: *"Ulusal-sonrası toplumsallaşma için ele alınması gereken entegrasyon biçimi, herhangi bir 'Avrupa halkının' alt katmanından yola çıkarak değil, tüm Avrupa'yı kapsayan, ortak siyasi bir kültür içerisinde gelişen, siyasi bir kamuoyunun*

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

90 A.g.e. s. 61.

iletişim örgüsüyle gerçekleşebilir; yani aynı çıkarları güden derneklerin, devletsel olmayan kuruluşların, vatandaş inisiyatif ve hareketlerinin yer aldığı sivil bir toplumun üstlendiği; ayrıca siyasi partilerin doğrudan Avrupa kuruluşlarının kararlarına yanıt verebilmesine ortam hazırlayan ve fraksiyon ittifaklığı ötesinde bir Avrupa partiler sistemine doğru bir gelişmeyi sağlayabilecek arenalarda yer alabilen, siyasi bir kamuoyu yapılanmasını gerektirmektedir.”⁹¹ Milliyetçilikten arınmış, kökten olmayan grupların bir araya gelişi bir “yersizyurtsuzluk” ise bunun dili, edebiyatı, sanatı vb minörlük kavramına göndermede bulunacaktır. İlk bakışta Kafka’nın minör dili ve edebiyatında karşımıza çıkan bir seçimin, yani, minör olma isteğinin benzeri bir durumla yüz yüzeyiz. Kökten kimliklerin keskin sınırlarından arınmak isteyen Avrupa’nın “halk benzeri” toplulukları yaratırken (kader birliği alanını kurarken) başvurduğu yöntemi Kafka da benimsemişti. Üstelik Deleuze ve Guattari, Kafka’nın seçiminden esinlenerek (ya da heyecan duyarak), “siyahların Amerikan dili”ni de gündeme getirmekten kaçınmamışlardı.

Bugün sanatta, edebiyatta vb minörlükleri kullanmak eylemi sanki dünyayı “kurtarmak” adına bir muhalefet alanı açmak anlamına geliyorsa ve sanki (modernizmde olduğu ölçüde) “yarın”a dair bir vaat doğuruyorsa (ki minörlüğün bağlayıcı, birleştirici gücüne inanan sanatçılar ve sanat organizatörleri hayli fazladır; bunun örneklerini özellikle büyük sanat organizasyonlarında yer alan ve “merkez-dışı” gibi görünen sanatçılarda ve onların bu organizasyonlara çağırılışının yazılı gerekçelerinde buluyoruz), söz konusu muhalefet ve vaat düşüncesinin son derece sığ, eksik bir yaklaşım olduğunu anlamamız gerekiyor. Daha önce demiştik ki: Majör ile

minörlükler arasında bir “suç ortaklığı” vardır ve her majör olan tavır, bir minörlük (ya da farklı minörlükler) doğuracağını bilir. Bu durum, daha önce de vurgulandığı gibi, majör tavır ile minörlükleri karşı karşıya getirmeyecektir ve onlar arasında köktenlikler kapsamında bir çatışma çıkmasını engelleyecektir (olası bir çatışmayı kazanan minörlük, o an tutarlılığını yitirecektir). Ne var ki bu tümcelerden, majör ile minörlüklerin aynı iktidara hizmet ettikleri sonucu çıkartılmamalıdır. Onlar aynı iktidar gücünün yayıldığı alanı iç içe paylaşıyorlar da yine bu sonucu çıkartmak, başka bir yanlışlığa neden olacaktır. Çok kesin biçimde şu söylenmelidir: Liberalizm tasarısı açısından gerekli görülen minör tavır ile o tasarının gerçekleştirilme sürecinde baskı altında kalmış grupların “kendiliğinden” yarattığı minörlükler arasında bir fark vardır. Bu fark, minörlüğün temeli halinde tanımladığımız siyasi zeminde ortaya çıkmaktadır: İki minörlük (ki minörlüğün tek bir kavrama ve o kavramı oluşturan tek bir sürece bağlı olduğunu bile bile, bunu vurgulamak zorundayız), asla birbirleriyle aynı anlam bağlamında değildir. Tek bir kavramdan hareket ederek, minörlüğün iki anlam bağlamında var olduğunu yazmak bir çelişkidir elbette... Oysa minörlüğü tanımlarken, kendimizi bu çelişkinin dışına atabilmemiz de olası görünmemektedir.

Kuzey Amerika’da ve Avrupa’da Afrikalı siyahların ve Asyalıların minörlüğü, liberalizm çerçevesi içinde ele alındığında, onlar da bu yeni ulusal-sonrası siyasi tasarının bir parçası haline gelecektir. Liberal dünya yeni bir “günce defteri” açmış ve ilk satıra şunu yazmıştır: “Sevgili minörlük”... Fakat bu “sevgili”nin içeriğinde, birinci planda farklı kültürel yapıların kendi aralarında “değme noktaları”nm oluşturulması, böylece göçmen grupların, etnik kimliklerin yeni bir “halk” tasarımı kapsamında toplanması yatarken, ikinci planda da

(şifrelere gizlenmiş olarak) o grupların niçin minörlüklere dair tarihsel bir kaderi üstlenmek zorunda oldukları sorusu yatar. Bu yüzden minörlük kavramı “birleştiren”, “toparlayan” egemen bir gücün (o güç baştan beri tarihsel ve kültürel bağlamlar oluşturmuş toplumlar üzerine kurulmuştu) seçimi durumunda karşımıza çıkarken, aynı zamanda da ya anavatanlarından sürgün edilmiş ya da önce sömürgeleştirilmiş ve sonra da sömürgeci güçlerin geri çekilmesiyle boşluğa düşmüş grupların olası kaderi olarak belirir. İki durum da minörlüktür, ama bu iki farklı minörlüğün kaderi birbirini tutmaz (yani “birleştiren”, “toparlayan” egemen güç ile boşluğa düşmüş sürgün gruplar arasındaki fark). Şimdi geçerli problematik, önceki siyasetlerle şu ya da bu biçimde “yersizyurtsuzlaştırılmış” farklı grupların, liberalizmin güncel tasarısına nasıl katılabileceğidir. Amerika Birleşik Devletleri’nde izlediğimiz türden çok-uluslu ortak bir kültürün gelenek ve görenek dilinin kurulabilmiş olması, göçmen grupları merkeze entegre etmede iyi bir model sayılmaktadır: *“Artık göçmenlerin bütünüyle egemen kültürün normlarına ve âdetlerine asimile olmaları beklenmiyor, aslında kendi kültürel özelliklerinin bazı yanlarını korumaya teşvik bile ediliyorlar. Ancak bu ‘çokkültürcülük’ ya da ‘çoketkinlilik’ taahhüdü göçmenlerin bütünleşip bütünleşmeyecekleri değil, egemen kültürle nasıl bütünleşeceklerine ilişkin bir değişikliktir.”*⁹² Merkezin “Anglo-uyum” tavrından vazgeçmesi, göçmen grupların özel alanlarına müdahalesiz kalması ve etnik mirasları korumaya yönelik yasal önlemleri sağlaması olarak algılansa da bu hiç de o gruplara ait kültürel yapıların ve orijinal dilin geliştirilme çabası değildir. Kamusal alandan kaldırılan ve yalnızca özel mekânlara kaydırılan korumacı kurumlar, kültürel kökenleri ve dili, merkezi siyasetler sonucunda minörleştirmektedir

(Amerika Birleşik Devletleri'ne giriş yapan göçmenlerin artık kitleler olarak değil, aileler olarak kabul edilmesi ve bu ailelerin kendi dillerini yalnızca evlerinde ve kamusal alan dışındaki özel yerlerde konuşuyor olması, minörlüğü destekleyen güncel bir siyasi uygulamadır).

Ardında anavatan desteği olmaksızın, bir kültürel yapının ve dilin kolayca yaşayabilme olanağının bulunmadığı zaten biliniyor. Kendi anavatanındaki Kızılderililerin asimilasyonu da çoktan tamamlanmış ve (çok küçük de olsa) olası bir tehlikenin kökü kazınmıştır. O halde minörlüklerden oluşmuş bir sistemi tehdit edebilecek farklı kimliklerin ellerinde (göçmen grupları, azınlıklar vb), geçmişe dair koruyacakları hiçbir şey kalmadığı için, köktenci tehlikesinden asla söz edilemez. Dahası, bu farklı kimliklere ait tekillikler (Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden aileler gibi), liberal dünyanın olanakları ile kendi değerleri arasında bir seçim yapmaya zorlandıklarında, sonuç ağırlıklı olarak liberalizmden yana çıkmaktadır. Kültürel kodları kıran liberalizm, işte bu yetisini, köktenlikleri “unutturmak” üzerine kuruyor ve “öteki”nin “çevre”sini böylece stilize ediyor. “Unutmak” ise tarihsel bağlamları eriterek, minörlükler arasındaki keskin siyasi farkları ortadan kaldırıyor, onu anlam olarak düzleştiriyor, klişeleştiriyor: Bu durumda, siyasi farklılıktan soyunmuş (oysa siyasi farklılık, minörlüğün başat kaynağıdır) minörlük kavramının elinde ne kalıyor; minörlükleri kendi üzerinde toplayan, egemen bir sistemin varlığından başka? İşte egemenliğini ilan etmiş kader birliği alanı ile “yersizyurtsuzlaşma” sürecini bizzat bir kader olarak yaşayan grupların çatıştığı noktadır burası (bir kez daha yinelemekte yarar var: Bir şeyin unutulması, onun yok olması anlamına gelmiyor). Ne var ki liberalizmin kader birliği alanına dahil olmamış ve içinde majörleşme isteği (aynı zamanda da olasılığı) barındırmayan

bir minörlüğün “hesap dışı” kaldığı ve giderek egemen sistem alanının sınırları ötesine itilip marjinalleştiği nokta da yine burasıdır. Ayrıca örneğin, bir baskıcı gücün dili majörleşme açısından verdiği desteği reddeden ve minör bir dili yeğleyen Kafka ile öte yandan dışlanmış siyahların Amerikan dili ile ve Ermeni yazarların Türkçe, Fransızca vb romanları, öyküleri ve tiyatro oyunları ile egemen sistemin desteklediği minör-lükler arasındaki farkın sezilebilmesi de giderek olanaksızlaşmaktadır.

İrkçılığı, terörü, sömürüyü ve köleliği gizleyen sanal evren, Matrix filmlerindeki gibi ima ediliyorsa, bu imanın işaret ettiği anlam, insanlara hiç de ilginç ya da şaşırtıcı gelmiyor. Çünkü sanallığın her tür çekici görüntüsü altına gizlenen o şeyin anlamı (ne kadar ustaca gizlenirse gizlensin) yaşamın her kesitinde kendisini hissettiriyor ve o sanallığın kurguladığı öykülerin arasından sert ve gerçek uygulamalar olarak fişkirabiliyor. Bu gerçek, “gerçek nedir?” tartışmalarına meydan vermeyecek kadar gerçektir. Tanık olunan ölümler ile bizzat yaşanan “evsiz-barksızlık”, açlık, işkence ve gövdelere inen fiziksel darbeler ile gerçektir. Televizyondaki savaş görüntülerinin “gerçeği” ile savaşın gerçeğini eşdeğer gören bir kişinin, bir gün alnının ortasına yediği kurşunun ilk (ve aynı anda da son) etkisini içinde hissettiği bir gerçektir bu... Bu yüzden tarihsel ırkçılığın, terörün, sömürünün ve köleliğin üzerini sanal bir evren ile örtmek tasarısı, ne kadar geniş çaplı bir organizasyona gereksinim duyuyorsa (bugün bu, farklılıkları gideren yeni bir bütünlük mantığı ile başarılabilmektedir), bu örtünün arasından (ara sıra Matrix filmi örneğinde olduğu gibi) o fiziksel gerçeği kişinin içinde hissettirebilmek de bir o kadar kolaydır. Çünkü fiziksel darbeler altındaki insanlar, sanal dünyanın baskısına rağmen, darbelerin tüm gerçeğini gövdelerinde sürekli olarak zaten

hissetmektedirler. Narkozun etkisi altında derin bir uykuya dalmış, duyuları ve refleksleri yok edilmiş bir kişinin, ameliyat masasında maruz kaldığı müdahaleler yüzünden acı çekmesine ve o acı çekme sırasında inlemesine benzer bir durumdan söz ediyoruz. O kişinin daldığı ağır uykuda acıyı duyabilmiş olmasını anlatmamız, hiç kimse tarafından ilginç bir durum olarak algılanmaz. Dahası o kişinin, uyandığında ameliyat sırasında acı çektiğini hiç anımsamaması bile ilginç sayılmayabilir. Ama ilginç olan, sonradan aynı kişinin ameliyatta hiç acı çekmediğine inanması olacaktır. Oysa acı çekmiştir ve bunu bilmemektedir (kendi çektiği acıyı ve fiziksel olarak aldığı darbeleri bilmemektedir. Hissettiği, yalnızca genel bir çöküntüdür). O halde acı çekmek ve acı çekmemek olarak iki durum da mutlak gerçek olamaz ya da iki durum da mutlak gerçektir. Daha önce de belirtmiştik: Görüntülerin dış-gerçeği ile o görüntülerin kaynağı olan gerçek, ancak birbirlerini yok etmedikleri ya da yadsımadıkları sürece gerçek olabilirler. Yani, kişinin uykuda acı çektiği gerçeği ile uyanıklık halindeki acı çekmemişlik gerçeği aynı anda ve aynı ölçüde gerçektir. Biz burada acı çekmişlik ya da çekmemişlik gerçeğini yeğleyebilir ve yaşamı bunlardan biri üzerine kurabileceğimizi düşünebiliriz. Seçimimiz ilk bakışta yaşam üzerine oluşturulmuş bütünlüklü bir projedir. Ne var ki söz konusu proje, seçimize bağlı bütünlük gerçeğinden ibaret değildir. Daha açık bir söyleyiş ile acı çekmişliğin içine acı çekmemişlik, acı çekmemişliğin içine de acı çekmişlik sızmıştır (bütünlük içinde genel çöküntünün hissedildiği an). Uyku ile uyanıklığın birbirine sızdığı an: Sürrealistlerin vurguladığı üzere... Böylece seçime bağlı bir gerçeğin baskınlaştığı proje, daha işin başında vaatlerinin açığına düşmüş olur.

Buraya kadar yazılanlar, bildik şeylerdir. Fakat konu burada noktalanmayacak ve uyku ile uyanıklık ilişkisi, Sürrea-

listlerin yaptıkları tanımın da dışına doğru taşacaktır. Eğer uyku ile uyanıklık halinin iç içeliğini vurguluyorsak, iki farklı durumun bütünlük mantığını da vurguluyoruz. Yani iki durumun ayrı ayrı var olduğunu biliyor, ama yine de ikisini ayırtırmayı düşünmüyoruz: Ortaçağda “iyi” ve “güzel” kavramlarını üzerinde toplayan Tanrı düşüncesinin ayırtırlamadığı gibi... Yine de bilmediğimiz (ya da gözümüzden kaçan, üzerinde durmaya değer görmediğimiz) bir şey var: Ortaçağlılar, Tanrı düşüncesinin içindeki “iyi” ve “güzel” kavramlarının farklılığını biliyorlardı, ama onlara kolaylık sağlayan şey, bu iki kavramın birbirleri ile olan ilişkilerinde, hiçbir sızma ya da anlam ortaklığının bulunmaması idi: Böyle bir şey olsaydı; hem “iyi” hem de “güzel” kavramlarının tutarlılığı yok olacaktı. Eğer dönemin düşüncesi içinde bu iki farklı kavram, birleştirilme işlemine maruz bırakılmışsa, o da yalnızca Tanrı’yı tanımlayabilmenin zorunlu yaklaşımı çerçevesinde kalmıştı. Sonradan Kant’ın estetik düşüncesi, bu ayırtırmacı temel üzerine yapılanmamış mıydı ve ayırtırma işlemi sırasında bu iki kavramın ayrı ayrı tutarlılıklarından yararlanılmamış mıydı?

Şimdi biz acıyı unutturan bir bütünlük içinden, uyku ve uyanık durumlarından konu açıyorsak, Kant kadar şanslı olmadığımızı bilmemiz gerekir. Çünkü bizim ele aldığımız uyanıklık durumuna (yani acının unutulduğu duruma) uyku durumu sızmıştır (gözümüzden kaçan, üzerinde durmaya değer görmediğimiz şey budur). Yani uyanıklık durumuna geçtiğimizde, uykuda acı çekmediğimizi savunurken, narkozlu olduğumuz sırada çektiğimiz acıları uyandığımızda unutmuşken, yine de acı çekmemişlik durumunu saf tutarlılığı ile tanımlayamayacağız. İlk anda sezemesek bile, uyanıklık durumumuzdaki acı çekmemişlik hissi, içinde acıyı barındırmakta ve yaşamın en olmadık yerinde bu gizli kalmış acı ansızın

açığa çıkabilmektedir. Matrix filminin izleyici üzerinde derin bir “etki oluşturma” yöntemi bu olsa gerekir: Sanal evrenin baskınlığına rağmen ırkçılığın, terörün, sömürünün ve köleliğin iması belki de bugün bu yüzden kolayca gerçekleşebiliyor (insanın bilinçdışına yerleşmiş o uykuda yaşanmış acının, bir an sezilebilmesi olabilir belki). Sürrealistlerin fazla üzerinde durmadığı ya da çok belirginleştirmedığı durum da budur: Onlar bilinçdışını gündemde tutabilmişler ve uyanıklık durumunun yapısında bir uyku durumunun da olduğunu açıklamışlardı, ama uyku ve uyanıklık durumlarını kullanırlarken, bunların çoktan iç içe geçmiş bir halde beklediklerini ve anlamları ile tanımlarını çoktan yitirdiklerini pek konu etmemişlerdi. Örneğin onların resimlerine dikkat edersek, bu resimlerin uyanıklık durumunda, uyku durumunun görüntülerini taşıdığını göreceğiz. Uyanıklık durumunun sanatı (büyük bir çoğunlukla) günümüzün sanatsal ölçülerine ve algılama kurallarına bağlıysa, bu resimler de uyanıklık durumunda, uyku durumunun tanımlanmasıdır. Yani uykudaki acı çekmişlik durumu, uyanıklığın acı çekmemişlik durumu tarafından tashih edilmiş ve o acı çekmişlik durumuna (uyanıklık durumu içinde) yeni biçimler verilmiştir (aynı *Matrix* filminde olduğu gibi). Üstelik bu yeni biçimlerin imalarını yaratabilmek (daha önce belirttiğimiz üzere), insan zihninin uykudaki acıya yatkın olması nedeniyle zor değildir. Oysa sürrealist resimde ve *Matrix* filminde öne sürdüğümüz yaklaşımlar, uyku durumunun acı çekmişliğinin görüntüleri değil, o görüntülerin (uyanıklık durumuna göre) idealize edilmiş kurgusal (ya da *Matrix* filminde olduğu gibi popüler) biçimleridir. Ya uyku durumunun resimleri hangisidir? İşte bu resim, uyanıklık durumunun yönettiği resmi değiştirmedığı sürece, uyanık görüntülerinin bütünlükçü baskısından ve belirleyiciliğinden kendisini kurtaramaz.

Bugün minörlükler tanımlanırken de benzer bir sorun ortaya çıkıyor: Uykuda (tarihin unutulmuş ayrıntılarında) çekilmiş acılar, “öteki” etkeninin stilize edilmesiyle elde edilen yeni bir “minör biçim”de temize çekiliyor, yönetiliyor ve bir kez daha tanımlanıyor. Aslında bunların unutulmuş olduğunu kolayca söyleyebilmek doğru bir yaklaşım sayılmaz. Hiçbir minörlükte, acı çekme sürecinin unutulmadığı apaçık ortadadır. Her göçmen grubun, her azınlık toplumunun, her kendi yurdunda “yersizyurtsuzlaşan” vb eğer bir “anavatan”ı varsa, o da bu acılar dünyasının soyut topraklarıdır (çekilen acı yönünde gelişen bir romantizm ile açıklanabilir bu). Liberalizm projesinin eşiğine varıncaya kadar somut bir veri olarak algılanan acı çekme süreci, bugün ustaca bütünlük siyasetleriyle bir uyanıklık durumuna dönüştürülmüş görünüyor (acının genel / toplumsal bir kullanım olarak anlamı). Artık minör dil, minör edebiyat, minör sanat vb diye sunulmalar, gövdesinde uyku durumundaki acıyı barındırmayabiliyor (minör bir sanat ya da edebiyat için gerekli olan malzemeler, o malzemelerle oluşturulan biçimler ya da biçimlerin yan yana getiriliş yöntemleri saptanmış ve kullanıma sunulmuştur). O acılar, geçmişte yaşanan bir uyku durumunda çekildi ve şimdinin uyanıklık durumunda ise “acı çekmemişlik” biçimine erişti (acı ve zulüm tarihi “hesap dışı”dır). Minörlükler sanatının, “öteki”ler arasında bir kader birliği alanı kurmak için kullanılması bunu açıklıyor: Bir Aborijin kendi topraklarından ayrılır, Japon malı bir otomobile biner ve havaalanına gelir. Her yanında cepler olan bir safari pantolon ve ona uygun bir gömlek giymiştir. Kendi ülkesine gelen gezginlerin kullandığı büyük, deri bir omuz çantası taşımaktadır. Özel eşyalarının bulunduğu diğer bavulları ile içinde sanat yapıtlarının malzemeleri bulunan ambalajlar, organizasyon birimleri tarafından daha önce kargoya ulaştırılmıştır bile...

Bileti, Amerikan kredi kartlarıyla doldurulmuş cüzdanının içindedir. Uçağa biner ve Avrupa'nın ya da Amerika Birleşik Devletleri'nin herhangi bir havaalanına doğru yola çıkar. Orada kendisini organizasyona ait bir karşılama heyeti ve asistanlar beklemektedir. Sergileyeceği yapıt ise Aborijinlere ait bir tarihi ve geleneksel “değer”leri, bir “yersizyurtsuzlaşma” tavrı ile yansıtacaktır. Her şey yolundadır, çünkü “yersizyurtsuzlaşmanın” malzemeleri ve biçimi öğrenilmiştir.

Uyku ile uyanıklık durumlarının bir kez daha birbiriyile kaynaştığı, fakat bu bileşimin içeriğinden acının giderildiği bir süreci deneyimliyoruz (psikanalizin, yalnızca acıyı gidermek üzere kullanılışı gibi bir şey; bir tedavi). Sözünü ettiğimiz süreç ırkçılığın, terörün, sömürünün ve köleliğin önleyicisi olma rolünü üstleniyor (acının damıtılması, anlamını “tam” uyanıklık gerçeğinde buluyor). Bu kez de de şu sorular yeni açıklamalar bekliyor: Uyanıklık durumunun acıdan arındırılmış sanatı, bu arınmayı nasıl başarabiliyor? Daha açık bir soru ile: Uyku durumunda çekilen acı, uyanıklık durumunun bilinçdışından nasıl sökülüp atılabiliyor? Böyle bir zihinsel damıtmanın yöntemi nedir? Belki de yine Sürrealistlerin üzerini örttükleri (ya da pek açmağa gerek duymadıkları) bir soruya geri dönülmektedir: Uyku da çekilmiş acı, uyanıklık durumundaki “acının unutulmuş durumu” ile açıklanabilir mi ya da iki durumun birleştirilebilmesi, uyanıklık durumundaki yorumla ortaya konulmuş biçimlerle mi gerçekleştirilecektir? Çekilen acılar, onu görmezden gelen bir bütünlük mantığı içinde yok oldu. Ama sürrealistlerde ve *Matrix* filminde, üzeri örtülmüş uyku durumunun (ve onun içinde çekilmiş acıların) varlığından hâlâ konuşabiliyorsak, bu, sürekli belirttiğimiz gibi uyku durumundaki gerçeğin, uyanıklık durumuna sızmasından ve o bütünlük mantığını değiştirmesindendir. Sürrealistlerin ve

Matrix filminin imalarının başarılı sayılması, bu “kendiliğinden” durumun yardımı sonucudur. Öte yandan diğer bir yanlışlık, bir uyku ve bir uyanıklık durumunun (saf ve tutarlı birer gerçeklik gibi) ayrı ayrı tanımlanmasıdır. Oysa öyle değildir: Uyanıklık durumu, uyku durumu ile ortaklık kurar ve onun acılarını üstlenir. Acılar unutmuş olmasına karşın bunu yapmak zorunda kalır; çünkü acılar çekilmiş ve uyanık beden o sürece tanık olmuştur. Böylece uyanıklık durumu, kendine ait toplumsal pratik gerçekten sıyrılır ve uykunun gerçeğine de ortak olur. Unutulan (ya da unutturulan) acının bu süreçte de kendi canlılığını koruması ve ayrışık bedene geri dönmesi: “Hayvan mezarlığı”ndan geri dönüş gibi... O “hayvan mezarlığı” ise yalnızca bir “dış görünüş”ten öte bir şeydir.

“Suçluluk” ve “Suç”tan Arınma

Sefaletin felsefesi vardır; ilerlemeci düşünceye geleneksel olarak eklenilen iradeci iyimserlikten çok, Beckett’in serserileşmiş ve soytarılaştırmış yaşlıların yıkımına, üzüntüsüne daha yakın olan bir felsefe vardır. Ve işsizlerin büyük sessizliğini ve bunun ifade ettiği umutsuzluğu, ukala ve ussallaştırıcı analizlerden ya da küskün bağırtı çağırıtlardan çok daha iyi işitmemizi sağlayan şeyin övüncü asla pozitivist kayda ait değildir.

Pierre Bourdieu (1981)

Adorno, “Auschwitz günleri”nden sonra insan bedeninin vurguladığı durumun, haz duymak değil, acı çekmek olduğunu belirtmişti. Ona göre Auschwitz’ten bugüne kadar geçen sürede, yalnızca bir “alacakaranlık” tarihinden söz edilebilir. Marx da aynı şeyi söylüyordu (tarihi, elbette “Auschwitz

günleri”nin öncesinden düşünerek): Tarihin, Taş Devri’nden yıldız savaşlarına kadar, evrensel boyutta bir başarı değil, acı ve yoksulluk öyküsü olduğunu... Eğer minörlükler içinde göçmen grupların, azınlıkların, vb “yersizyurtsuzluğu” ana-vatansız bir kadere bağlı olarak yaşamak zorunda kalanların yarattığı bir minörlük türü varsa (“siyahların Amerikan diliyle yapabildiklerine bakınız” tümcesinden anlaşılabilirdiği gibi), bu Adorno’nun ve Marx’ın belirttikleri durumların merkezinde yer alır. Beden, tarih boyu fiziksel darbeler ile ölümcül yaralar almışsa, bu yaraların ve yaralara neden olan tüm darbelerin bileşkesi, “yersizyurtsuzlaşmaların” tohumunu toprağa atmıştır. Daha önce de sorduğumuz soruyu yinelemenin zamanıdır: Minörlüklerin ortaya çıkmasında ve “yersizyurtuzlaşmanın” (düşünsel boyutu da işin içine katarak) kader haline gelmesinde etkili olan güç neydi? Yanıt: Adorno’nun “felaketler fablı” dediği şey...

İşte bu “felaketler fablı”nın ortaya koyduğu, nesne-sözcük-kavram ilişkisi ise hiç de o “fabl”ın ayrıntılarını bize hissettirmez. Toplumsal iletişim içinde nesneler, kelimeler ve kavramlar, düşünceler ile bir “çakışmama” durumu yaşamaktadır. Terry Eagleton’ın, Adorno’nun “Auschwitz Sonrası Sanat”ını yorumlarken vurguladığı gibi: Kahvenin kendine has aromasını ifade edebilen bir sözcük var mı? Ya da herhangi bir tadı kendi başına ve hiçbir yardımcı, çağrışımıcı simge kullanmaksızın açıklayabilen bir biçim bulabilir miyiz? Adorno’ya göre dilimiz pörsük ve anemiktir (yani, kanı çekilmiştir); beden deneyimlediği gerçeklik duygusunun açığına düşmüştür: “*Auschwitz’in etkisini bizzat hissetmeden, onu nasıl anlamlandırabiliriz?*”⁹³ O, yalnızca dilin duyumsal deneyimlerimizin dışında kaldığını, böylece kavramlar ile düşüncelerin

93 J. M. Bernstein, Adorno / Disenchantment and Ethics, “After Auschwitz”, Cambridge University Press, 2001, s. 375.

nesneler ve kelimelere ilgisiz olduğunu açıklamak istemiyordu. Adorno'nun asıl önemseddiği sorun, yaşanan hiçbir fiziksel deneyimin ifade etme biçiminin, bedensel bir karşılığının olmamasıydı: Dil ya da nesnelerin iletişime sokulmuş anlamları, bedenın tam "orada" ve "o zamanda" deneyimlediği fiziksel bir "maruz kalış"ın karşılığı değildirler. Eagleton yine "Auschwitz Sonrası Sanat" üzerine şunları yazıyor: *"Benim şahsıma ait olan bir çift ayağımın kendine özgülüğünü ıskalayan 'ayak' sözcüğünün, benimkinden başka birçok ayağı imlemesi, 'ayak' sözcüğünün bir kusuru değildir."* Dilin genelleme özelliği vardır ve bunun için üzölmek (ya da bu özelliğın üstesinden gelemediğimiz için çaresizlik hissetmek), bir çamaşır makinasından Dünya Kupası maçlarını izleyemediğimiz için üzölmek kadar yersiz bir davranış olacaktır. Aynı durumda nesne, nesne kavramı ve o nesnenin sözcük ile ifadesi arasında da sorunlu bir ilişki vardır: *"Bir nesnenin kavramı, o nesnenin duysal yaşamından tahripkâr derecede uzak, solgun bir zihinsel kopyası değildir; toplumsal pratiklerin toplamıdır. Yani, şeyi imleyen sözcüğü ile bir şey yapmaktır. Bir kavram, bir ingiliz anahtarının kullanımının ingiliz anahtarına benzetmesinden öte, bir nesneye benzemez."*⁹⁴

Eğer Adorno, kavramlar dünyasını ve düşünceyi bedene geri vermek niyetini taşıyorsa, o halde söz konusu niyeti gerçekleştirebilmenin yolu neydi? Bunun ilk bakışta bir tek yöntemi bulunuyordu: Bütünün içinden tikeli çekip almak... Dilin genelleme özelliği ile bedenın tikel olarak hissettikleri çerçevesinde bir gerilim yaratmak... Böyle bir gerilimin bize anlatabileceği şey, tikel ve bunun öte yanında yer alan nesnenin toplumsal anlamı ile kelimenin genelleme özelliği arasında bir bağın, yine de kolayca giderilemez oluşudur.

Açıkkası, tikel ile bütün arasında süregiden bir anlam ilişkisi, bütünün tikeli yönlendirebilme gücünün göstergesidir. Özne, piyasa içinde piyasaya karşı bir bakış açısı geliştirerek kendisini özgürleştirse de o, varoluşu bakımından hep piyasa mantığına bağımlıdır (bu, bir burjuva “özgür” bireyinin de sorunuydu). Adorno, özerk tikellikler ile bütün arasında hem bir mesafeden, hem de bir bağdan (bütünlükten) söz ediyorsa, estetiğin içinden konuşuyor demektir ve bu gerilimin en iyi barınağı sanattır: Tikelin özerkliği ile evrenselin uyum içinde geçindiği yer... Eğer nesne kavramı olarak toplumsal pratiklerin bir toplamı durumunda bulunuyorsa, onu toplumsal pratiğin dışına doğru çekmek zorunda kalacağız. Bunu yapmazsak, nesne, kolektif kararların doğrultusunda genellenmiş anlamından kurtulamayacak ve pratiğin felç ettiği o anlamın tutsağı olacaktır. Adorno tarafından öne sürülen düşünce (daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz üzere), nesneyi “sanatsal gerçeklik” yönünde anlamlandırmak ve “toplumsal gerçeklik” karşısında bir alternatif durumuna getirmektir. Nesne ile nesnenin telaffuz ettiğimiz kavramı arasındaki karşılaştırma sırasında bir “çakışmama” sorunu ortaya çıkmışsa, daha değişik bir söyleyişle kavramın nesne ile olan çakıştırılma işlemi, elimize (kavram adına) bir “artık” bırakmışsa, belki de “sanatın kendisi, bu karşılaşma anında elde edilen artığın imasından ibarettir” tümcesi, Adorno’vari bir sanat adına kullanabileceğimiz en uygun tümce olacaktır.

O Adorno’vari sanatın, ancak kendisini kurtarmaya çalıştığı “şey” ile yüz yüze geldiğinde kendi varlığını deneyimleyebildiğini biliyoruz (toplumsal pratiğin anlamlandırdığı nesne ve o nesnenin kavram ile karşılaşmasından doğmuş “artık” biçimin yüz yüze gelişi). Bu yüz yüze geliş, sanatın, eleştirisini yaptığı toplumsal pratik koşullarından, kendisini (sürekli biçimde ve her yüz yüze gelişte) yabancılaştırdığı

andır. Oysa burada bir açmaz, zihinlere yeni sorunlar gönderir. Çünkü sanatın, toplumsal pratiğin öne sürdüğü gerçekliğe yabancılaştığı an (öyle bir somut veri bulunabilmişse), sanatın kendisini “ayrıcalıklı” ilan ettiği ve iktidara geldiğini hissettiği andır da aynı zamanda... O halde sanatın, iktidarını ilan ettiği durumda (ve aynı anda), bu iktidarı hemen iade etmekten başka seçeneği olamayacaktır. Sanatın elindeki iktidarı iade etmek isteğinin nedeni açıktır: Bir iktidar neyi vaat edebilir? Bu refah mıdır, güvence mi, özgürlükler ya da yeni verimli topraklar mı, yoksa ebedi dünya barışı mı? Vb... Sanatın yakaladığı iktidar, bunların hiçbirini gerçekleştirebilecek pratiğe yönelik bir gücü ona sunmayacaktır ve sanat, toplumsal pratiğe ait gerçekliğin tanımları arasında yer alan bir iktidar kavramının tümüyle dışındadır: *“Adorno’ya Webern’in dünya ekonomisi için hiçbir şey yapamayacağını söylemenin yararı yoktur. O bunu belki bizden çok daha iyi bilmektedir ve doktrinlerini savunmaktansa, onların gülünçlüğünü bizim yüzümüze vurmakla daha çok ilgilenmektedir.”*⁹⁵ Ne var ki sanatın pratik iktidar alanı ile hesaplaşma yetisi, ona toplumun pratik alanda ve egemen sistemin onaylanması sırasında yitirdiği “erdem”i ansızın geri vermez (bu çok kolay elde edilmiş bir değer olurdu). İşin doğrusu, sanatın (yaydığı yanılmanın tersine) “erdemlilik” ile bir alışverişi yoktur. Onun yapabildiği, iktidarı elde ettiği anda (hiç zaman yitirmeksizin) kendi gerçekliğini de geçersiz kılmaktır, hepsi bu... Sanat bu yolla “boş” vaatler üzerine kurulmuş bir iktidar alanının tüm yalanlarından arınabilir ve kendisini yalan söyleme suçunun dışına atabilir. Toplumsal pratiğin tüm verileri, egemen sistemin yarattığı bir yanılsama olduğu kadar, sanatın iktidarı da bir yanılsamadır ki yanılsamanın yanılsamasını yaratan sanat, toplumsal pratiğin her mekanizmasını bu yanılsamalar

dünyasının içine sokmuş olur. Böylece sanatın, bizzat yer aldığı meta ortamının gerçekliğini bozduğunu ve kendisini de meta durumundan kurtardığını vurgulayıp durmaktayız. Bu konuyu önceki bölümlerde birçok kez ele almamıza rağmen, şimdi yeniden aynı konuya gelip saplanmamız, hiç de sanatın meta ortamı ile giriştiği bu savaşı bir “mitolojik öykü”ye dönüştürmek amacını taşımıyor. Asıl anlatılmak istenen şudur: Adorno’nun öngördüğü sanat tanımını (elbette aynı bağlamda Marx’ı da), yalnızca meta ortamı çerçevesinde ilişkilendirmek, elbette eksik kalmış ve hayli sıradan bir sap-tamadır. Sanatın meta ortamı ile kurduğu ilişki, yanılsama temeli üzerine kurulmuş bir yapıyı belirginleştirmesi bakımından çarpıcı bir görüntü içerse de Adorno’nun düşünceyi bedene geri vermek tezini hiçbir zaman göz ardı etmemekte ve onu ikinci derecede bir çaba olarak yorumlamamakta yarar vardır. Bugün iktidarını kayıtsız-şartsız ilan etmiş gibi duran liberal dünyanın sanatı, estetiği bir simülasyon olarak yorumlarken, “inandırıcı gerekçeler”ini genellikle meta ve meta-olmayan nesneler arasındaki ayrımın ortadan kalktığı iddiası üzerine kurmaktadır, ama bu kez de düşüncenin bedene geri verilmesi tezi (söz konusu “inandırıcı gerekçeler” aracılığı ile) ihmal edilmiş ve tartışma ortamından uzaklaştırılmış olur. Estetik boyutuyla birlikte sanatın yarattığı yanılsama durumunun, bir genelleşme ile tikellik arasındaki her tür gerilimi gündeme getirdiği ve bu gerilimin, her tür toplumsal pratik ile tikelin özerk durumu arasındaki mesafeyi gözler önüne serdiği (en azından bu amaçla hareket ettiği) unutulmamalıdır: Günümüzde, olası özdeşleştirici minörlük tanımları içine tutsak edilmiş ayrışıklıkların ve o ayrışıklıklara ait acı ve zulümün anımsanması sırasında, belleğin, pratik uygulamalara yanıtsız kalmış yüksek-sanatı gömüldüğü yerden bulup çıkartması, ironik bir çelişkidir aslında. Adorno ve

onun yüksek-sanatının, minörlük durumu ile hiçbir bir bağlantısı olamazdı doğallıkla, ama Adorno'nun kavramlar ile nesneler ya da sözcükler arasında, bedeninin hislerini anlam kaymalarının dinamiğinden yeni anlamlar üretip, düşüncenin emrine vereceği bir yöntemle, soruna çözüm oluşturmak istediği de açıktı: Düşünceyi bedene geri vermek...

Tarihsel koşullar altında üretilmiş araçsal aklın sert ve acımasız darbelerine karşın, insan bedeni varlığını sürdürrebilmiş ise ve bedeninin tarih boyu deneyimlediği şey, zevk almak değil, acı çekmek ise Nazi ölüm kampları da bu acı çekmenin ve bedene inen ölümcül darbelerin en açık resmi-dir. Kendimizi nesneler-sözcükler-kavramlar arasındaki anlam kaymalarından söz etmeye (hâlâ) zorunlu görüyorsak, bunun ardında yatan, o "felaketler fablî"nin peşi sıra sürüklenen alacakaranlık tarihini hissetmemizdir. Eğer Adorno'nun işaret ettiği tarih, Auschwitz'e (ve tüm Nazi ölüm kamplarına) gelip dayanmışsa, sanat, bu acı ve zulüm sürecinin neresinde yer almaktadır? Doğrudan doğruya acının ve zulmün dünyasında mı, yoksa ona yabancılaşmış bir alanda mı? Aynı, sanat ile meta ortamı arasındaki mesafenin sorgulanışını andıran bir durumdur bu... Ama hiçbir şey böyle bir sınıflandırma işlemine kolayca maruz bırakılamayacağı gibi, sanat da bırakılamaz ve o sanat, iki farklı alanın da tam içinde, bir "suç ortaklığı" ilişkisiyle yer alır. Bunun nedeni, sanatın hiçbir alanın pratik iktidarını üstlenmek ve o alana karşı, iktidar yükümlülüğünün her koşulunu yerine getirmek niyetinde olmadığıdır. Tersine durumda ahlaki, siyasi, ideolojik, ekonomik vb boyutunda gerçekleştirilebilecek bir alan seçimi ve o seçilmiş alanı iktidara taşıma isteği, sanatın hasım olarak gördüğü karşıt alanı yıkma çabasına girdiği anlamına gelir. Böyle bir çaba ise estetiğin en önemli niteliği olan iki karşıt alan arasındaki iç-gerilimi gidereceği gibi, hasım alanı da

“hesap dışı” bırakır, görmezden gelme tavrını öne çıkartır (en azından kuramsal olarak, yüksek-sanat böyle tanımlanmıştır; bunu başarıp başaramadığı tartışması, belli başlı bir problematik olarak ele alınmalıdır).

Adorno düşünceyi bedene geri vermek amacını dışa vururken, zavallılaştan sözcükler arasında, kanı çekilmiş ve duygusuzlaşmış tarih kavramını çözümlemekten söz ediyordu kuşkusuz: *“Eğer düşünce, kavramdan kurtulmuş bir ‘uç nokta’ ile ölçülmüyorsa, daha başlangıçta SS’lerin kurbanlarının çığlıklarını müzik eşliğinde boğmasıyla, aynı karakteri paylaşacaktır.”*⁹⁶ Alıntıdan çıkartacağımız sonuç, tarih kavramının içinde gizlenen ayrışık durumların varlıklarını hissedebilmenin, düşüncede var edebilmenin önemini öne sürmek ve diğer yandan da o anlamsızlaşmış ve zavallılaşmış “tarih” sözcüğündeki ayrışık alanların bulanıklaşarak, sınır çizgilerini gözden yitirmeleri, böylece ayrışıklıkların genellenmiş bir sözcük aracılığı ile egemen bir bütünlüğe teslim oluşudur. Ayrışık olan alanlar, genellenmiş bir sözcüğün arasına sıkışmış olan anlamlarını koruyamayacak ve kullanım pratiği içinde silinip gideceklerse, bu, özdeş-olmayanların bir bütünlük mantığı kapsamında özdeş sayılması demektir. Oysa Adorno’nun “Negatif Diyalektik” yöntemi, klasik bir diyalektik yöntemin tam tersi olarak, özdeş-olanların özdeşsizliği üzerine kurulmuştur: *“Çözülemez olan, kavramsal olarak kendine kazandırılmalıdır.”*⁹⁷ Özdeşin, özdeş-olmayana bağımlılığıdır bu...

Her şeye rağmen şu kaçınılmazdır ki sanat uzlaşmacı olmak zorundadır (aksi halde keyfi biçimde yaptığı bir seçim sonucunda, sığındığı alanın tutsağı ve “tetikçi”si olacaktır).

96 Bernstein, s. 376.

97 Eagleton, s. 357.

Adorno'nun estetik kuramına göre, sanat toplumsal pratikler ile uzlaşmayı radikal bir biçimde reddetse de diğer yandan, çatışmacı bir karşıtlıklar dünyasında, o uzlaşma düşüncesi-ne bağlanmaktan kendisini alamayacaktır. Eğer sanatın bu zorunlu uzlaşmacılığı ile acı ve zulüm dünyasının protestosu yan yana getirilirse, burada jestlerle yaşatılan (acı ve zulüm dünyasının) protestosu sırasında sanatın kendisine yönelttiği bir protestodan da söz edilebilir. Acılarla ve insanlığa dair başarısızlıklarla dolu bir tarihin jestlerle yaşatılması, tarihin gerçeği ile kullanım durumu arasındaki anlam kaymasını öne çıkartmak ve bu anlamlar arasındaki gerilimi oluşturmak demektir. Bu da anlamın yalınlığını ima etmek adına gerekli bir uygulamadır elbette... Sanat, bir yandan acı ve zulüm dünyasını, diğer yandan da onunla uzlaşan ve o dünyayı böylece içinde barındıran kendisini protesto edebiliyorsa, o halde bu, sanatın toplumsal pratik karşısındaki çaresizliğinin dışa vurulması demektir. Bedenin tüm hasar görmüşlüğü ile kazandığı "tarihte her şeye rağmen yaşayan bir beden olmayı başarma" gücü gibi: *"Bizler artık bütünlüğü, düşüncemiz yoluyla doğrudan hedeflememeliyiz. Ancak kendimizi farklılığın [difference] saf oyununa da teslim etmemeliyiz. Çünkü sonuçta bu oyun dahi, en güçlü özdeşlik kadar monoton bir hale gelebilir [Adorno, "Negatif Diyalektik"]*. Biz bunlara karşın, bireyin kendi genel tanımından hem çok hem de az olduğu gerçeğine ve bununla birlikte özdeşlik ilkesinin, özdeş olmayı, bastırılmış, hasar görmüş bir halde de olsa, kendi varlığının bir koşulu olarak ebedileştirdiği gerçeğine sarılmaktan çekinmemeliyiz."⁹⁸

İnsan bedeni üzerine Adorno'nun vurguladığı şey, haz duymaktan öte acı çekmek ise Auschwitz deneyimine rağmen

filozofların arıtılmış dünyasında yer almaya zorlanan insan figürünün bedensel sefaleti, bir kötümserlikti belki... Ama Adorno'nun tarihe olan kötümser yaklaşımı, elbette onu kendi içine kapatıp bir “melankoli”ye sürüklememişti ve toplumsal görüşü doğrultusunda “tarihin yıkıntıları” arasından bir sonuç çıkarttı (başka çaresi olabilir miydi?): *“Çaresizlik karşısında sorumluluk duyularak uygulanabilecek biricik felsefe, her şeyi kendi mevcudiyetine göre kurtarmaktır. Bilginin gizli kalmış ışığı, bu kurtuluş ile dünyaya saçılır: bunun dışında kalan her şey, bir yeniden yapılanma, bir tekniktir. Perspektifler, değişen ve yabancılaşan dünyanın çatlakları ve yarıklarıyla, yoksulluğu ve tahrif edilmişliği ile bir gün mesih ışığının açığa çıkartacağı gibi biçimlenmelidir. Bu perspektifler, şiddet ya da [tam tersi] bir isteksizlik olmadan da kazanılabilir. Tümünüyle, nesnelerin hissettirdiklerinin bir düşünce birliğidir. Bu, nesnelerin en yalın halidir, çünkü bilgi için zorunlu olan bu durum, gerçekten de olumsuzlanmayla bütünlenen, aynadaki karşıtlığın betimlediği yüz yüze çakışma görüntüsüdür.”*⁹⁹ Adorno'yu tarihin acıları karşısında “melankoli”den kurtaran nokta, sanatın bedene bir yanıt hazırlamakta oluşudur ve o yanıtın karşılığı, uzlaşmacılıktan kaynaklanan bir barış önerisi içine yerleştirilmiş ütopyaya kadar uzanır: *“Barışa ilişkin bir bakış açısına sahip olmaksızın sanat, bir uzlaşma halini öngörürken, gerçek dışı olacaktır.”*(P. Osborne, 1988)¹⁰⁰

Adorno'nun estetik yöntemi doğrultusunda yapılan bir tarih ayırıştırması, karşımıza “suç” ve “suçlular” çıkartacaktır (sanatın toplumsal pratik ile kurduğu bağın bir “suç ortaklığı” olarak tanımlanmasının bir nedeni de budur). Burada kullandığımız “suç” sözcüğü (aynı zamanda “suçlu” sözcüğü de elbette), genelleşmiş ve “kanı çekilmiş” durumuyla bize ne

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

100 Eagleton, 376.

anlatabiliyor? Bir “suç” işlendiğini ve bunu da bir işleyenin olduğunu mu? Belki hemen söyleniverecek şey şudur: Sözcük ile ifade edilemeyen tarih, acı ve zulüm sürecinin kendisi olduğu için “suçlu”dur. Doğallıkla, tam burada son derece bildik bir tanım çıkartmaktadır Adorno: Tarih dediğimiz ve “suçlu” bulduğumuz “şey”, bu gördüğümüz “şey” değildir... O halde “suçlu”nun kendisini değil, yalnızca estetik aracılığıyla kurgulanmış öyküsünü ve çokça da ironiyle oluşturulmuş bir imasını tanıyabileceğiz. Fakat Adorno için estetik, hiç de mutlak özgürlüğe açılan ve içinden özgürlüğü tam olarak seyredebileceğimiz bir pencere değildir. Bu pencereden özgürlüğü seyretmeye kalkışmak, bize bugünden bir bakışla Önay Sözer’in Hegel, Fink, Derrida ve Heidegger arasında uzanan bir düşünce alanında tanımladığı “pencere metaforu”nu anımsatır: *“Pencere olarak resim, bir yandan resim-dünyasına; resim-dünyası da gerçek dünyaya açılıyor. Daha kestirme söylersek; resim, gerçek dünyaya açılan resim-dünyasına açılıyor. /...Resim-dünyası, yalnızca bir pencereyle çerçevelenmiş değildir. Aynı zamanda oradan vuran bir ışık gibi içeri girer. Ancak girdiği ölçüde de bana bu dünyayı açar. Yani bizi pencereden bakmaya ve dışarı çıkmamaya çağırır.”*¹⁰¹

Gerçekten de estetik, bize tarihin “bu” olmadığını anlatabilmektedir, ama o pencereden ne kadar bakarsak bakalım, tarihin dünyasını belirgin bir resim halinde göstermemektedir. Üstelik estetiğin penceresi, dışarıdan gelen ışığı yeniden biçimlendirerek odamıza (yani durduğumuz yere, ayaklarımızın ucuna) kadar getirebilmektedir. Bu anlamda estetik her zaman bize “suçlu”yu teslim etmez; tam ters bir hareketle, “suç”un bedensel hazzını ve o hazzın yönlendirdiği

101 Önay Sözer, “Resmin Aralığından Görünen Dünya”, Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları, Mimar Sinan Üniversitesi Yay. Sayı: 2003 Yaz, s. 21-29.

bedeni de yaratır (Önay Sözer’in yazdıkları doğrultusunda, estetik penceresi gerçeği ima edebildiği gibi, bizim gerçek alana geçebilmemizi de engeller ve tüm gerçeklik tanımlarını kendi “pencereliği” içinde barındırır: Pencere iki alana da dahil olmayan, ama iki gerçeklik alanını da birbirine açan bir “ara-şey”dir. Bu yüzden o “ara-şey”, gerçekliğin özdeş kullanımından, bir özdeşsizlik alanı çıkartabilir). İşte estetiğin o ayaklarımızın ucuna kadar ulaşan ışığındaki bedensel hazı, Adorno, faşizme ait bir duygu olarak açıklamıştı: *“Faşizm, Yahudiler üzerine uygulanan ilk tahribat (pogrom*) beyanlarına dayalı, kesin bir duyumdur. /...Üçüncü Reich zamanında, haberlerin ve söylentilerin yaydığı soyut dehşet, kitlenin zayıflamış hislerinde anlık bir alevlenme yaratacak, körükleyici bir haz olmuştur.”*¹⁰² Haber ve söylentilerden edinilen duyular, içerikten soyunmakta ve şok yaratan ürünlere dönüşmekteydi. Bu şok ürünler eğer bir haz ile ölçülüyorsa, duyarsızlaşmış bedenler için her şey bir haz aracı olabilir. Böyle bir beden, toplumsal pratikteki her hareketiyle “sorgulanması gereken bir nesne” halini alır. Beden artık (morfinle kendisinden geçmiş ve bir uyku durumunda acıyı dışlamış olarak) tarihin acı ve zulüm süreci olduğunu hissedemeyecektir. Bu sorgulama yapılmaksızın, bedene ve onun yaşadığı hazza düşünceyi geri vermek giderek anlamsız bir çabaya indirgenir. Yine de Adorno’nun yaklaşımı, estetik yöntemi terk etmemekten ve (belirtildiği üzere) “tarihin yıkıntıları” arasından bir çıkış yolu bulabilmekten yanadır. İşte şimdi “suçlu”lar arasına bedeninin kendisi (tarihin “suç”larına maruz kalmış o bedenin

102 *Çar II. Aleksandr’ın 1881 yılında öldürülüşünden sonra, Yahudiler üzerinde uygulanan devlet baskısı anlamında, Rusça bir kelime (geniş anlamda ise bir ırka, bir cemaate ya da ulusal bir azınlığa karşı girilen ve devlet desteği ile gelişen uzun süreli taciz ve tahribat eylemi... Hitler döneminde, Polonya ve Almanya’da görüldü). Adorno, s. 237.

kendisi) de katılmaktadır. Demek ki rahatça kullanmaktan kaçınmadığımız beden kelimesinin içinde, tarihten “mağduriyet” kadar, tarihin “suç”larına ortaklık etmek eylemi de aynı anda yer almaktadır. Beden (Beckett’in vurguladığı gibi, “insanlığın yarattığı zavallı, zayıf, çıplak ve eğri-büğrü yaratık”) kendisini saflığa ve masumiyete özdeş bir bütün olarak görmemektedir. Adorno da estetik doğrultuda düşüncelerini yazarken, o zayıf, çelişkili ve şiddetten aldığı hazza “yenik düşen beden” tanımına ortak olmasıyla “suçlu”ydu doğallıkla.. Öte yandan bir Yahudi olarak ve Nazilerin giriştiği korkunç soykırım sonrasında her şeye rağmen yaşamını sürdürebildiği için “suçlu”ydu... Kendisini bu “suçluluk” duygusundan çekip alamıyordu. Çünkü onun “suç”tan arınması demek, acı ve zulüm tarihinin de arınması demektir. Ya da onun “suç”tan arınması demek, kendisini “suçlar” tarihinin dışında tutması ve o tarihin tüm yıkımı karşısında saf ve temiz bir “örnek beden” olarak, “eleştirinin krallığı”na ulaşması demektir. Böyle bir ikili bakış açısı, onun ilerlediği bütün ile tikel arasında (toplumsal pratik ile özerklik arasında) tek bağlantı yolunu tıkayacaktı.

Kafka da “eleştirinin krallığı”nı henüz işin başında reddeder. Bunu yaparken de görünür kıldığı hareketlerin ardına kesinlikle başka hiçbir şey gizlemez. Hiçbir olay ve o olayın içindeki figürler (ki buna kendisi de dahildir), herhangi bir imayı canlandırabilmek adına maske kullanmamışlardır. Deleuze ve Guattari, Kafka üzerine yapılacak yorumlarda yasa, suç ve içsellik yalnızca “dış görünüş” olarak değerlendirilmesi gerektiğini ve hiçbir zaman bunların görünür hallerinden farklı bir anlam çıkartılamayacağını savunurlar: *“Görünür hareket, ‘görünür’ün bütünsel olarak ortaya çıktığı moleküler hareketleri ve makinesel düzenlemeleri göstermek için, deneyime kılavuzluk etmesi gereken sökülme ve parçalara*

ayırma noktalarını belirtir daha çok. Yasanın, suçluluğun, içselliğin her yerde var olduğu söylenebilir.”¹⁰³ Önemli olan, yasaya, suçluluğa ve içselliğe her yerde tanık olmak değil, ama onların işleyiş mantığındaki moleküler hareketleri çözümlayebilmektir. Böyle bir çözümleme çabası da görünür durumları çerçevesinde, bu kavramları yanlışlıkları ve kötülükleri doğrultusunda bir eleştiriye maruz bırakmak ya da onları “doğru”, “iyi” gibi karşıt normlara çekmek anlamına gelmez. Daha çok, onların görünür işlevlerinin mutlak olup olmadıklarına dair bir karar verme sürecidir bu... Söz konusu “suçluluk”, bir korkuya ve giderek bir kaçışa yol açmaktadır. *“Kafka, mektuplarında, insanlar ve ilerde olacak olaylar karşısında derin bir korku duyuyordu: Bu da suçluluktan ve küçük düşmeden tümüyle başka bir şeydir.”*¹⁰⁴ Örneğin Kafka’nın hayvan-oluş temalarında, duygusal tonlamalardan konu açılabilse de bunun “suçluluk” ile ilgisi yoktur. Hayvan-oluş durumunu içinde barındıran figür daha çok kaçış içindedir. Aslında bu, korkudan da ayrı bir şeydir; korku duygusu hissedilmeksizin, bir umut ve nedensiz bir kaçış gözler önüne serilmektedir: *“Yuvadaki hayvan, açıkça söylersek, korkmaz, çakallar da korkmazlar, daha ziyade ‘budalaca bir umut’ içinde yaşarlar”*¹⁰⁵ Romanlardaki K’nın durumu ise hayvan-oluş problematiğinin daha ötesinde bir durumu yansıtır. O, ne korku duyan ne de kaçmaya çabalayan bir figürdür; üstelik atak bir resim verir. K’nın durumu, görünür kılınan kavramlar karşısında bir “dekonstrüksiyon” hazzı olarak bile tanımlanabilir: Gerçek bir duygu... O halde Kafka’nın edebiyatı korku, kaçış ve bunlar üzerine kurulu bir yapıyı sökme üzerine gelişir.

103 Deleuze-Guattari, s. 68.

104 A.g.e. s. 68.

105 A.g.e. s. 69.

Kafka'nın "suçluluk"tan arınması (Adorno'nun bir beden-sel-engel olarak gördüğü) haz duygusunu (Adorno'ya göre, haz için gerekli olan tüm koşulları korumasına karşın) gidermesine bağlıdır elbette... Bu durum, Adorno'nun içine yuvarlandığı, bir yandan kendi bedenini tarihin tanıklığına adanmasından, diğer yandan da onu tarihin dışına atmasından doğan bir çelişkiyi ortadan kaldırır. Adorno bu çelişki yüzünden tüm tarih sorgulamalarını bir imaya ya da olayların yorumlanmasına bağlamak zorunda kalmıştı. Estetik bile hazzın devreye girişiyle zedelenmekte, fakat yine de başka bir çıkış yolu bulunmadığından (her şeye karşın) onaylanmaktaydı. Ve bu yüzden ki Adorno, özellikle kendi bedenini bir eleştiriye girişmekten yoksun bırakıyordu. Kafka da kendisini bir eleştiri nesnesi yerine koymaz ("suçluluk"tan arınmıştır, ama yine de eleştiri yapan bir nesne değildir). Oysa aralarında yine de bir fark vardır: Adorno, bedende bir "suç" bulduğu için "suçlu"ya eleştiri getiremezdi (bedenin, en fazla kendisini "suçlu" ilan etmesinden başka seçeneği yoktu). Kafka da döneminin eleştirmeni değildir, ne var ki o, eleştiri diye bir "şey" in varlığını bile düşünmez; ne karşıt olanı ne de kendisini eleştirir (Deleuze ve Guattari'nin, Kafka'da "mahrem mahkeme" olarak sorguladıkları eleştiri mekanizması). Çünkü onun yaptığı, eleştirinin bağlı bulunduğu tüm "yandaş" ve "karşıt" etkenlerin bütünsel yapısını "dağıtma" işlemine maruz bırakmaktır. Bu, ne geleneksel ne de negatif bir diyalektiğe (Adorno'daki gibi) uyar; ikisi de değildir ("mahrem mahkeme" de yoktur): *"Kafka toplumsal temsillerden, sözcelem düzenlemelerini ve makinesel düzenlemeleri çıkarsama ve bu düzenlemeleri sökme yükümlülüğünü üstlenir."*¹⁰⁶ O halde burada şunu belirtebiliriz: Kafka'daki toplumsal temsillerin eleştiri dışı kalmış olması, "mahrem mahkeme"lerin de siyasetleşmesinden kaynak-

lanır. Dünyanın eleştirilişinin de eleştirilecek toplumsal temsillerden türemiş bir karşı-siyaset üretme zorunluluğundan doğan bir sonuçtur bu... Demek ki ne toplumsal temsillerin ne de "mahrem mahkeme"lerin kullanılabilir oluşu, o "mahrem mahkeme"lerin de toplumsal siyasetlere doğru çekilme tehlikesindendir (Adorno'nun da kuşku duyduğu şeydi bu: Tikel olanın, bütünsellik tarafından tutsak edilişi). Bu yüzden Kafka, iki karşıt siyasetin de dışında yer alacaktır: Dünyanın "yersizyurtsuzlaştırılması", kendi dünyasına ve "diğer" bir seçeneğe sarılamayacak kadar büyük boyutta bir "yersizyurtsuzlaşmadır" ki bu durumun yeniden bir biçimlendirme ile ve bir kez daha "yerliyurtlulaşma" şansı yoktur... Tam bir kaçıştır.

Kaçış, yer değiştirme eylemidir. Bu yer değiştirme, her zaman (ister fiziksel, ister zihinsel olsun) zorunlu bir eylemdir. Bir "ilk hareket" ya da bir "sıvışma"dır. "İlk hareket"ın ise her zaman bir nedeni bulunmalıdır. İşte "yersizyurtsuzlaşma" siyaseti, düpedüz bu zorunluluğun eseridir ve hiçbir zaman sanatsal, edebi ya da (ikisini de içine alacak bir kapsamda) "yaşam biçimi" modalarına bağlı olamaz. Ayrıca kaçışın ortaya çıkarttığı "yersizyurtsuzlaşma", giderek bir perspektif kaçışa dönüşür. Karşımızda duran resmin, algılanma kuralları doğrultusunda uyum gösterdiği perspektif kaçışları da bozulmaya yüz tutar. O resim (bir andan itibaren) hiçbir alışılmış ve onaylanmış perspektif kaçışlara uyum göstermeyecektir. Çok farklı kaçışlar, resme tanımlanamaz ve ele geçirilemez bir boyut kazandırır (buna belki "kazanç" demek, tarihin acı ve zulüm üretimi karşısında yersiz kaçabilir) ve tam burada "sıvışma"nın anlamı, perspektif kaçış ile (ve kendiliğinden) görüntüye ulaşır. *"Kafka'nın dediği gibi, sorun, özgürlük değil, çıkış sorunudur"*¹⁰⁷ ve o çıkış da ancak

o perspektif kaçış noktasına doğru ilerleyen bir doğru çizgi boyunca ilerleyerek bulunabilecektir: Toplumsal temsillerin dışına çıkış gerçekleşmiştir (bu noktada şunu belirtmeli: Deleuze ve Guattari'nin bu alıntısı, bize çok açık biçimde Michel Foucault'nun iktidar ve özne ilişkisini anımsatmaktadır. Yani iktidarı yenerek mutlak bir özgürlüğe kavuşmak değil, ama iktidardan anlık kaçış yollarını keşfetmek... ki bu konu da kendi içinde başlı başına başka bir çalışma ve eleştiri alanını kapsar). Deleuze ve Guattari'nin "fazla aşırı bir Oedipus" olarak açıkladıkları bu kaçış eyleminde, Kafka'nın "Baba'ya Mektup" konusu ele alınmaktadır. Mektuplar ilk bakışta, babanın ve ona itaat eden çocuğun çıkmazları olarak algı-lansa da burada ne bir "suç" ne de "suçluluk" vardır; ayrıca bir itham ya da temize çıkmak çabasından da söz edilemez. Kafka'nın baba ile olan ilişkisinde, Oedipus'un büyütülmesi (gereğinden fazla büyütülmesi) ve onun kullanılması tavrı vardır: "Arzunun, çıkmazların ve çıkışların, itaatlerin ve doğ-rulamaların tam bir mikro-politikasıdır."¹⁰⁸ Babanın resmi büyütüldüğünde ("saçma"ya varıncaya kadar bir büyütülme olarak tanımlanıyor bu) o resmin üzerindeki aralıklar, aynı daha önce "puzzle resmi"nde anlattığımıza uygun olarak, sanki mikroskop altındaki görüntüsü gibi ortaya çıkar. Bu aralıklar kaçış kapılarıdır: "Babanın ölçüsüzce büyütülmüş fotoğrafı, geniş bölgeleri kuşatacak biçimde, dünyanın coğrafı, tarihsel ve politik haritası üzerine yansıtılır: ...bana öyle geliyor ki içinde yaşayacağım bölgeler ya senin vücudunla kapayamadığın ya da senin ulaşamadığın yerlerdir ancak."¹⁰⁹ Bu durum, Oedipus'un ortadan kaldırılması ve ailenin yeniden "yerliyurtlulaştırılması" değil, Oedipus'un "yersizyurtsuzlaş-tırılmasıdır."

108 A.g.e. s. 17.

109 A.g.e. s. 16.

Ancak yine de şü vardır: Kafka’nın kendisini “suç”tan arındırması, tarihin de “suç”tan arındığı ve beden, maruz kaldığı darbeleri dışladığı anlamına gelmez. Böyle bir bellek kaybı, “yersizyurtsuzluğun” siyasi kaynaklarının stilize edilmesi ve o siyasetin yalnızca bir üsluba indirgenmesi olurdu (Adorno’nun haz konusundaki çekincelerinin Kafka ile giderilmiş olması, bu indirgenme işlemi için yararlı bir araçtır aslında). Eğer liberalizm, bir kader birliği alanında “sevgili minörlük” başlığı ile “temiz” bir sayfa açmak niyetindeyse, bu, tarihi kesintiye uğratmaya ve yeniden (icat edilmiş bir siyasetin gereksinim duyduğu bir üslupla) başlatılmasına yardım edecektir. Oysa aralarındaki yöntemsel farklılıklar ne kadar derin olursa olsun, ne Adorno’da ne de Kafka’da bedenin belleğine olan gereksinimleri yok olmuştur. Kafka’nın anti-Oedipus’unda “suç”ların (“suç” bile değildir) açığa çıkması ve her yana saçılması söz konusudur; gizlenecek hiçbir şey yoktur. Adorno ise tam tersini yapar ve gizler; “suç”u aşar). Ama Kafka ile Adorno’nun bir yakınlığı varsa o da düzleştirilmiş, klişeleştirilmiş güncel egemen siyasetlerin kullanımına hazır duruma sokulmuş kavramlara (tarih kavramı, bunların başında gelmektedir) şüphe ile bakmaktır (özellikle Kafka, egemenlerle ilişkisini “başarısızlık” temelinde sürdürmekteydi). Estetiğin ve “yersizyurtsuzlaşmanın” tikelliğinde yatan, bu şüphedir elbette... Böylece bir kez daha konunun başına döner ve Baudrillard’ın estetik-estetiksizleşme tartışmasına girecek olursak, bu tartışmanın ne kadar anlamsız olduğunu ayırırız. Çünkü sorun, tarihin beden ile olan ilişkisini hangi yöntem ile kuracağı sorunu değil, bu ilişkinin kurulup kurulmayacağı ya da kurulacak bir ilişkinin, egemen siyasetler tarafından kullanılıp kullanılmayacağıdır (tikelin bütünlüğe olası tutsaklığını önler nitelikte ya da Benjamin’in yazdığı biçimde: Faşizmin işine yaramayacak bir ustalıkla).

Adorno'nun "suçluluğu" ve tarihe yüklediği "suç", Kafka gibi bakarsak bir "suçluluk" değil, bir kaçışa yönelebilir. Bu, tarihin işleyiş mekanizmasının ayrıştırılmasıdır bir bakıma... Belki öyledir. Ama kaçışın nedeni unutulmuşsa ve gereği hissedilmiyorsa (yani Deleuze ve Guattari'nin ulaştığı, "siyahların, Amerikan dilinde başardıklarından ibaret" bir sonuca endeksleniyorsa), o tarih sonradan-kurmaca bir tarih olarak kalacaktır. Liberalizmin "sevgili minörlüğü", dünyanın (kader birliği alanının) gereksinimi olarak onaylanıp, minörlüğün gerçek siyasi kaynakları (liberal dünyanın işine yaramayan parçalar) "hesap dışı" bırakılacaksa, bu tarih üzerine bir "çoğul okuma" ya da "aşırı yorum" değil, olsa olsa bir "yanlış okuma" ya da "yersiz yorum" olacaktır. Ne estetik-estetiksizleşme karşıtlığı ne simülasyonun inandırıcılığı ne ideolojilerin sonu savı ne ütopyaların geçersizliği düşüncesi ne de minör sanata duyulan güven vb ise bize bu soruların yanıtını belirgin olarak verir. Örneğin havaalanında, organizasyona ait bir heyet ile karşılanan Aborijin sanatçının sağlayacağı "potansiyel" minörlük, bir kader birliği alanında gerçekleşen "yersizyurtsuzlaşma" bağlamında onaylansa da o "yersizyurtsuzlaşmanın" nedenlerinin inandırıcılığı şu gazete söyleşisi ile bir kez daha tartışmaya açılır: Soru: *"Size göre bu 'geleceğin' 1800'lü yıllarda kaybolmasının ardında yatan nedenler nedir?"* Yanıt: *"En 'taze' buluntular, 1855'e kadar geliyor. Bunun gerekçelerini Avrupalıların bölgeye gelişleriyle, Aborijinlere bulaştırdıkları hastalıklarıyla, sürülmüş olmalarıyla ve cinayetlerle açıklayabiliriz. Aborijinlerin yaşam biçimlerini değiştirmeye zorlandıkları belli."*¹¹⁰

110 Dr. Paul Taçon-Evrin Altuğ, "Aborijin Belleğinin Keşfi", Radikal gazetes, 7 Temmuz 2003, s. 21.

Sonuç (Ya Da Başlangıç) Olarak Yine Aynı Soru: O Halde Hangi Kent?

Şimdi farklılıkların kenti, bir “yersizyurtsuzluk” alanı olarak sunuluyor ya da tam tersi bir yaklaşımla “yersizyurtsuzluklar”, farklılıklar kentine doğru çekilmekte... Bu durum ilk aşamada pratik bir hareket sonucunda anlam buluyor: “Çevre”nin ancak farklılıklar kentinde temsil hakkı kazanabilmesi... Farklılıklar kenti hiçbir zaman kökten “öteki”lerin bir barınak yeri olmadığına göre, “öteki”lerin yan yana durabilme kurallarının belirlendiği alan olarak tanımlanabilecektir. Kökten “öteki”lerin yan yana durabilmeleri de baş koşul olan, “öteki”ler arasındaki değme noktalarının (kısa devrelerin) kurgulanmasından geçer. İşte farklılıklar kenti, “öteki” olanı kendisine (şu ya da bu biçimde) çeken ve bu kurguyu yaratan yerdir. İkinci aşamada ise şunu düşünmeliyiz: “Yersizyurtsuzlaşma” eylemi, her nerede gerçekleşiyorsa gerçekleşsin, bir organizasyon “merkez”i olarak, o “yersizyurtsuzlaşmayı” meşru kılacak tek sahnedir. Çünkü “yersizyurtsuzlaşmaların” sergileneceği ve anlamını bulacağı yerler, yeni kayıtlarıyla bu kentlerdir. “Merkez”den yayılan güç, ister liberal dünya siyasetlerinin, ister bu siyasetlerin taşıyıcısı olan medyanın gücü olsun, “çevre”ye ulaşmakta ve orayı da kendisine bağımlı kılmakta gecikmeyecektir. Bir taşra kentinin (“çevre”nin) kendisine yabancılaştığı yer de yine bu taşra kentinin içi olacaktır. Oysa iki kent de (“merkez” ve “çevre” kenti) kendi koşullarıyla pratik yaşamını sürdürmektedir. Aynı majörlüğün yarattığı minörlük gibi, “merkez” de “merkez-dışı” alanları yaratmakta, ama bu “merkez-dışı” alanları klonlayarak “yersizyurtsuzlaştırmakta”, kendisine çekmektedir. “Merkez-dışı”nın “merkez”e katılamayan yanı ise (kurguyu gerçekleştirenlerce) “hesap dışı”dır (“öteki”ler mezarlığı, konfor alanının dışı ya da “cehennem” kentleri) ve

katılım da yeni bir tarih başlangıcını zorunlu tutar: “Temiz” günce sayfası...

Kafka gibi düşünecek olursak, bu durumun çıkış yolu ne “merkeze hücum”da ne de “merkez”de “çevre”yi “yeni-den-yerliyurtlulaştırmaktadır”. Kafka’nın, babasının fotoğrafını gereğinden fazla büyütmesi ve dünya haritası üzerine yansıtması gibi bir işlemdir belki bu... Üst üste bindirilmiş farklılıklar kentinin ve onun koşulları dışında kalmış “çevre”nin, çakıştırılmasıdır yapılacak şey... Çakıştırılmış (ve gereğinden fazla büyütülmüş) fotoğraf ise o dünya haritasına yansıtıldığında, fotoğrafın erişemediği yerler, bizim kaçış alanlarımız olacaktır. İki anlamıyla da kaçış: “Sıvışmak” ve yeni, bir kez kullanılabilir perspektif çizgisi (bu ikili, bizi tikelliğin özdeşliğinden korur ve güncel egemen sistemin bütünlüğünün dışına atar)... Bu alanlarda minörlüğün doğuş nedenleri kendisini aynen koruyacak ve tarih de bir yandan (ve kendi başına akışıyla) varlığını sürdürecektir. Yaratacağımız kent, başlangıçta Freud’un “fantezi kenti”ni andırmaktadır: *“Şimdi hayal edelim ki Roma, insanların yerleştiği bir yer değil de aynı uzunluk ve zenginlikteki geçmişiyile psişik bir yer olsun. Burada ortaya çıkan hiçbir şey kaybolmasın ve en son evrede oluşanların yanı sıra varlıklarını sürdürsün. Bunun Roma için anlamı, Palatin’deki kral saraylarının ve Septimius Severus’un Septizonium’unun hâlâ eski boylarında yükselmeleri, o güzel heykellerin Got kuşatmasına dek süsledikleri St. Angelo Kalesi’nin mazgallarında durması vs.’dir. /...Palazzo Caffarelli’nin yerine, bu yapıyı yıkmaya gerek olmaksızın Jupiter Capitolinus Tapınağı yükselecekti; hem de sadece, Romalıların imparatorluk çağında gördükleri en son haliyle değil, kilden antifikslerle süslenmiş, Etrüsk biçimlerini yansıttığı ilk haliyle.”* Freud, bu fanteziyi sürdürmenin anlamsız olacağını ve tarihsel mekânın bu zenginliğe

ulaşabilmesinin, ancak görüntülerin yan yana dizilmesi ile gerçekleşebileceğini söylüyordu: “Aynı uzam iki farklı içeriği kaldırmaz.” Ne var ki Freud’un kent fantezisi, Gabriella Baptist tarafından hiç de anlamsız bir düş olarak yorumlanmamıştı: “Freud, bir yandan kendisini bu akıl almaz, anlamsız (‘bu akıl almaz, saçma bir hale gelecektir’), tasarımılanamaz ve saçma kaprislere bırakmak istemezken (‘bu fanteziyi sürdürmenin açıkça hiçbir anlamı yoktur’), öbür yandan onları tuhaf bir tutkuyla betimleyedursun, içindeki her şeyin aynı anda ve aynı yerde kendisini koruduğu, gözlerimizden ve imgelemimizden kaçarak olanaksızın kendisinden ortaya çıkan kent, yine de bana başkasının kentini düşünmek için birtakım ipuçları verecek bir proje sunar gibi görünüyor.”¹¹¹ Baptist’in Freud’un fantezisinden etkilenmesi; farklı zaman ve mekânda, farklılıklar arasında paylaşılan bir kenti zihninde yaratmaya ve tanımlamaya çalışmasındandır. Ancak kentin Freud’vari tasarımını yeni bir gerçeklik halinde sunma yetkisi olamaz. Freud’vari kent, kendi başına akışını sürdürmekte ve kendisini bir “model kent” durumunda sunmamaktadır. Kent asla bir bütünlüğün (tikellikleri içinde topladığı söylenen bir sistemin mantığına bağlı bile olsa) alanı değildir. O, kökten biçimde başkalarına aittir ve eş zamanla ve mekânla da ele alınamaz. Bu farklı zaman ve mekânlar üst üste gelecek, çakışacak ve bu çakışma sırasında beliren boşluklar, bize o farklılığın görüntüsünü verecektir: “Daima, aynı anda hem uzakta, hem ayaklar altında olan; hem göz önünde bulunan, hem imgelememeyen; başkasına geçişi sınırlandırarak ‘bakışın yönünü değiştiren’ önyargıların ötesinde bir kent söz

111 Gabriella Baptist, **Pera Peras Poros / Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma**, “Başkasının Kenti, Boylamasına Çevrensel Bir Topoloji Taslağı”, Yayına Hazırlayanlar: Ferda Keskin-Önay Sözer, Çev: Ömer B. Albayrak, Yapı Kredi Yay. 1999, s. 115.

*konusu olacaktır.*¹¹² Burada tarih, güncellik yararına yok olmaz ve yeniden başlatılmaz.

Baptist'in vurguladığı, “dekonstrüksiyon” a gönderme yapan bir yöntemin doğurduğu kenti kuşkusuz (yatay alanlar ile gökyüzüne açılan uydu antenlerinden, yer atındaki metro yollarına, kanalizasyon sistemlerine ve ataların yattığı katmanlara kadar uzanan bir dikey çizgiyi de kapsar olarak). Fakat sanatın kenti yalnızca “bu kent” ile açıklanamazdı. Burada yapılması gereken, tüm zaman ve mekân katmanlarının üst üste bindirildiği bir kent ile yetinmeyip, ifade edilebilen her tür (ayrıştırılabilen ya da buna olanak vermeyen) kentin, üst üste bindirilmiş ve dünya haritasına yansıtılmış bir fotoğrafının elde edilebilmesidir (ütopya kentlerinden, tarihsel bağlamdan kopuk uydu kentlere varıncaya kadar). O yansıtılan ve olabildiğince büyütülen fotoğrafın erişemediği boşluklardan söz ediyoruz burada (kent kavramının mekanizmasının çözülmesi)... Karşımıza yine bir yol ayrımı çıkıyor. Sanat ya bu “öteki”lerin kentlerinin fotoğraf katmanları arasındaki boşluklarla ilgilenecek ya da kendisine hazır biçimde sunulan ve farklılıklar kenti denilen, liberal dünyanın kader birliği alanı koşullarına dalış yapacaktır. Minörlük tanımları arasındaki fark da bu çatallanan yolda gizlidir. Belirtilen durum ya bu kitabı bitirmek ya da başa dönmek arasındaki ayırımdır aynı zamanda...

Son olarak şu (bir kez daha) vurgulanmalıdır: Tarih tikel olana, yaşam hakkındaki ipuçlarını bire-bir olarak göstermiştir (beden ve darbeler). Doğrudan bir tarih deneyimidir bu... Doğrudan deneyimin, tarihsel bütünlük ile karşılaştırılması (Adorno gibi) bir yorum zorunluluğu doğurduğundan, “minör bir tarih yazıcılığı”ndan söz etmenin olanaksızlığı

burada ortaya çıkar. Minör olanın böyle bir yorumculuk işlevi üstlenmeye ne gereksinimi ne de zamanı vardır. O, yaşam deneyimini (ve tarihi algılama ve biçimlendirme işlemini) henüz tamamlamadığından (nerede ve ne zaman tamamlayacağı üzerine düşünmemiştir bile), tarihsel bütünlüğe bakacak ve onu “kendi tarihi” ile karşılaştıracak bir yöntem geliştirmemiştir. Tikel olan hâlâ ve telaşla kaçış (“sıvışmak” ve yeni perspektif çizgileri aramak) anındadır. Yaşama dair gündelik işleri başından aşkındır (“hayatta kalmak” zorundadır). Bu yüzdendir ki minörlüğün içinde, bütünsel-egemen sistemle bir uzlaşma ya da barış düzlemi aramak, bunun yöntemlerini (kendisine ait talepleri oluşturarak) öne sürmek ve önermek gibi bir düşünce kırıntısı bile bulunmaz. Oysa bu durum onun tarihi tümüyle unuttuğu, tarihi umursamadığı ve tarihin dışında yer aldığı anlamına gelmez. Çünkü tarih bedenine sinmiştir (Adorno bunu, kendi bakış açısı altında ve yöntemi kapsamında ısrarla vurguluyordu); tarihin tümü, şu ya da bu biçimde tanımladığı tarihin tümü, bizzat kendi bedenidir artık. Tarih, tikel olanın bedeninde, araçlarından arınmış ve yazıcılarını terk etmiş olarak girmişse, bütünlük iddiaları da parçalanıp gitmiştir (tarihten ve tarihe dair hiçbir çıkarımdan söz edilmiyorsa, “suç” ya da “suçluluk”tan da söz edilmiyor demektir). Tarih dediğimiz “şey”, yalnızca tikel beden hissedebileceği koşullarla ve “tuhaf” bağlam ilişkileriyle tanımlanabilir olmuştur.

Böylece tikel olan, aşağı yukarı benzer belleği taşıyanlar ile yan yana gelme isteği duysa da (göçmenler, sürgünler, soykırım tanıkları, fiziksel darbelere maruz kalmış olanlar vb) bu yan yana geliş bir “ortak tarih” yazıcılığına yol açmaz: Bunun nedeni, tam bir “yersizyurtsuzlaşmanın” deneyimlenmesidir; tikel olan, maruz kaldığı darbelerden, o darbelerin “iz”lerinden kaçmakta (başka hiçbir şey düşünmemekte) ve

o kaçış sırasında da karakteri belirlenemeyen zig-zaglar, eğriler, çembere geri dönüşler ve çemberden dışarı sıçrayışlar oluşturmaktadır. “Yersizyurtsuzluğun” dış-görüntüsünün, bütünselliğe hizmet eden hiçbir bakışla yakalanamaması bu yüzdendir. Onun anıları ve o anılardan ürettiği son derece silik bir belleği vardır. İşte bu silik belleğin “yeni” bir tarih tasavvuru, bir tarih yazıcılığına soyunması, bir ütopya üretmesi olanaksızdır (“ütopyaların sona erdiği” tezinin böyle uygun bir payanda bularak, “yersizyurtsuzluk” üzerine tasarımlara girişmesinin de çelişkisi ortadadır). Eğer bu karmaşık kaçış çizgilerinden bir pratik yaşam biçimi icat edecek olan varsa, o, söz konusu kaçış alanını bir “üst-bakış” ile inceleme hareketine girişmiş demektir (tarih yazıcılığına soyunanlar ve “temiz” sayfadan konu açanlar bunlar olmalıdır).

Giderek, kaçış hareketinin kendisiyle bu hareketi anlamlandırmaya ve bunun sistemini, pratik yaşam biçimini bir tasavvura dönüştürmeye çalışan güç arasında bir ayrışma gündeme gelecektir. İşte bir kez daha “büyük harf” ile başlayacak bir “Farklılık” ortamı, burada yaratılmış olur: Kaçışlarını sürdürenler ile “öteki”ler üzerine bir sistem (ve onun pratiklerini) önerenler arasındaki “Fark”tır bu: “Fark”ın giderilmesi edebiyatçıların, eserlerinden “büyük” harfleri atmasıyla gerçekleşmez... Bir enstalasyon sanatçısının, bir podyum üzerinde sergilediği bilgisayar klavyesinde, “büyük” harf yazımını engellemesi de komiklikten öte bir şey değildir.

Kaçışlarını sürdürenlerin (ve hep sürdürecektir olanların) karmaşık hareketlerini “taklit” edenlerin, o hareketleri birer imaya dönüştürenlerin, o imaların yöntemini ve biçimlerini keşfedenlerin ya da bu kaçışlar sırasında “kaçışları düzenleyen sistem”den hak elde etmiş olanların, o yeni bütünsel sisteme dahil olabilme durumu gerçekleşebilir. O halde “öteki” denilen “şey” ise burada bir kez daha tanımlanmalıdır: Bir

yanda bütünsel sisteme dahil olanlar (ki organizasyon “merkez”leri etkisiyle, buna en çok sanat talip olmuş gibi görünüyor) ve diğer yanda da tikel, silik bir belleğin doğrultusunda karmaşık hareketlerini sürdürenler: Tarihın darbelerini ve o darbelerin “iz”lerini bedenlerinde hissedendenler... Adorno’nun metinlerinde yer aldığı ve Kafka’nın da bizzat uyguladığı anlamda...

Romanlarının ve öykülerinin, sonradan yeni bir düşünsel ve biçimsel bir öneri olarak temize çekileceğini ve uygulama alanına (kader birliği alanları, “merkez” organizasyonlarının mekânları vb) sokulacağını bilmeden yazan Kafka’nın, bizzat uyguladığı anlamda... Ve onun sanatının ölüme sürüklendiği yer, elbette oradaki anlamın bugünkü liberal siyasete malzeme yapıldığı sanat çözümlemeleridir en fazla...

SANATIN SUÇ ORTAKLIKLARI

Emre Zeytinoglu

“Sanat ancak, kendi muhalefet ettiği şeyle nasıl derinden derine uzlaştığının farkına varırsa otantik [“hakiki”] olabilir.”

Çünkü sanat, kendisini doğrudan doğruya yaratan etkenlere karşı bir eleştiriye giriştiğinde, başkaldırdığı durumla “suç ortaklığı”nı paylaşmaktadır (sanatın iç-karşıtlığa zorlanması).

Bu yüzden Adorno’nun da vurguladığı gibi, en yüce sanat yapıtında bile o sanat yapıtının başka türlü olması gerektiği üzerine bir ipucu vardır.



**belge
yayınları**

CONATUS Dizisi 04

ISBN: 978-975-344-730-0

www.belgeyayinlari.com.tr

14 TL 9 789753 447300

