

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>

Jacques Rancière

Sanatın Yolculukları

КЛИНОМ

КРАСНЫМ

БЕЙ

БЕЛЫХ



metis

Jacques Rancière Sanatın Yolculukları

1940 Cezayir doğumlu Fransız filozof. Paris VIII (St. Denis) Üniversitesi'nde felsefe dersleri vermiş olan Rancière'in adı ilk kez Althusser'in iki ciltlik *Lire le Capital* (1965; *Kapital'i Okumak*) derlemesine yazdığı yazıyla öne çıktı. 1968 öğrenci ayaklanmaları sırasında Althusser'le fikir ayrılığına düşen Rancière, Althusser çevresinden kopuşunun gerekçelerini *La Leçon d'Althusser* (1974, Althusser'in Verdiği Ders) adlı kitabında anlattı. Bu siyasi ve teorik kopuş, ona göre, "bilgi ile kitleler arasındaki tarihsel ve felsefi ilişkilere" bakışlarındaki ciddi farkların ürünüydü.

Althusser'in ideoloji teorisine yönelttiği eleştiriyi, özellikle işçi sınıfının tarihsel olarak kendisini nasıl görmüş ve bilgiyle nasıl ilişki kurmuş olduğunu ampirik analizlere de başvurarak araştırdığı bir dizi kitabında sürdürdü: *La Nuit des prolétaires* (1981; Proleterlerin Gecesi); *Filozof ve Yoksulları* (Metis, 2009) ve *Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders* (Metis, 2014). Düşünürlerin haklarında konuşmayı pek sevdikleri proleterler hakkında, onların kendilerine özgü bilgilenme tarzları hakkında pek de bir şey bilmediklerini ileri sürdü.

Estetik, tarih teorisi, edebiyat ve sinema hakkında yazdıklarıyla da yankı uyandırmış olan Rancière'in diğer eserleri arasında şunlar sayılabilir: *Siyasalın Kıyısında* (Metis, 2007), *Özgürleşen Seyirci* (Metis, 2010), *Tarihin Adları* (Metis, 2011), *Nasıl Bir Zamanında Yaşıyoruz?* (Eric Hazan'la Söyleşi, Metis, 2018), *Kurmacanın Kıyıları* (Metis, 2019), *Courts voyages au Pays du peuple* (1990, Halk Ülkesine Kısa Yolculuklar), *La fable cinématographique* (2001, Sinematografik Masal), *L'inconscient esthétique* (2001, Estetik Bilinçdışı), *Estetiğin Huzursuzluğu* (2004, İletişim, 2012), *Politique de la littérature* (2006, Edebiyatın Siyaseti).



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Sanatın Yolculukları
Jacques Rancière

Fransızca Basımı:
Les voyages de l'art
Seuil, 2023

© Éditions du Seuil, 2023
© Metis Yayınları, 2024
Çeviri Eser © Zehra Cunillera, 2024

İlk Basım: Eylül 2024

Yayıma Hazırlayanlar: Savaş Kılıç, M. Taha Tunç

Kapak Resmi:
El Lissitzky, *Beyazları Kırmızı Okla Vurun*, 1919.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-391-6

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

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

Jacques Rancière

Sanatın Yolculukları

Çeviren:

Zehra Cunillera



metis

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

METİS YAYINLARI
JACQUES RANCIÈRE KOLEKSİYONU

•

SİYASALIN KIYISINDA 2007

FİLOZOF VE YOKSULLARI 2009

ÖZGÜRLEŞEN SEYİRCİ 2010

TARİHİN ADLARI 2011

CAHİL HOCA 2014

NASIL BİR ZAMANDA YAŞIYORUZ?

Söyleşi: Eric Hazan 2018

KURMACANIN KIYILARI 2019

SANATIN YOLCULUKLARI 2024

İçindekiler

Uvertür 9

Sanatın Kusuru

- 1 Hegel ve Kusurun Kusursuzluğu 15
- 2 Sanat, Hayat ve Amaçlılık:
Kant'tan Dziga Vertov'a 27

Sanattan Fazlası ve Sanattan Azı

- 3 Müzik Kelimesinin Söylediği 49
- 4 Yer Değiştirmiş Mimariler 71

İçerideki-Dışarıdaki Sanat

- 5 Komünist Sanat Var mı? 99
- 6 Sanat ve Siyaset: Sınırların Aşılması 121

Kitapta Yer Alan Metinlerin Kaynakları 145

Gönderme Yapılan Kaynaklar 147

Görsellerin Listesi 151

Uvertür

BURADA DERLENEN metinler, Hegel'in doğumunun iki yüz elinci yıldönümü ya da Sovyet ülkelerindeki sanata dair bir sergi; bir mimarlar derneğinin veya bir müzik kurumunun daveti gibi çeşitli vesilelerle sunulmuş tebliğ metinlerinden oluşuyor. Bununla birlikte okur, müteakip altı metni birbirine dokuyan ana çizgiyi rahatlıkla takip edebilir. Zira metinler Hegel'in *Estetik*'indeki tasarı üzerine bir düşünümü filanca çağdaş mimari projesine, Kant'ın kusursuzluk kavramına yönelik eleştirisini devrimci sanatın tamamlanmamış projelerine veyahut hayata dönüşmüş sanatın komünist amblemlerini çağdaş sanatın muğlak yerleştirmelerine bağlayan ortak bir sorunsalı irdeliyor. Gerek belli bir sanatın statüsüne dair sorunlar ya da polemiklerle alakalı olsun, gerekse sanat ile siyaset ilişkisini veya sanat kavramının ve estetik düşüncenin bizzat gelişimini düşünmenin birbiriyle çatışan modellerine dair olsun, bu metinlerin hepsinde, benim "sanatın estetik rejimi" demeyi doğru bulduğum, modern sanat olarak adlandırılan şeyin kurucu bir paradoksu çeşitli yönleriyle ele alınıyor.

Söz konusu paradoksun ifadesi bir hayli basit: Sanatın estetik rejimi, sanatı özgül bir deneyim alanı olarak tekilleştirerek doğmuştur. Tekil kipteki sanat kendini, güzel sanatlar ya da taklit sanatları denen şeylerle çok konumlandırır. Mahrum güzel sanatlar kı-

sıtlayıcı normlarıyla tanımlanır, gündelik yaşamın ihtiyaçlarını karşılamaya vakfedilmiş mekanik sanatları, boş vakit sahibi insanın zevkine yönelik liberal sanatlardan (*arts libéraux*) ayıran o kadim hiyerarşik düzendeki yeriyle nitelenirdi. Gelgelelim bu hiyerarşik evrenle ilişkisini koparan sanat aynı zamanda güzel sanatların kendi ürünlerini pratik nesnelerden ve bu ürünlerin biçimlerinin asilliğini popüler eğlencelerin/halk eğlencelerinin bağılılığından ayırmasını sağlayan ölçütleri de yürürlükten kaldırır. Sanatın özgül bir deneyim alanı olarak varoluşu, sınırlarının belirsizleşmesiyle bağlaşımlı halindedir. Her nesne ve performans sanat alanına girebilir. *Aisthesis*'te* bu alanın nasıl halk eğlencesinin geleneksel olarak aşağılanmış biçimlerini ve mekanik sanatların icralarını içine alarak yerini sağlamlaştırdığını göstermiştim. Fakat sınırların böylesine istikrarsız olması, aynı zamanda estetik rejimde sanatın, dış taleplerden ziyade kendi iç mantığıyla gelişmesini, kendini aşmasını sağlar. Böylece etrafını saran dünyayı keşfetmek üzere kendine has mekânları terk etmekle kalmaz, kendinden fazla ya da başka bir şeye dönüşmek için kimliğini ve kusursuzluğunu sorgular.

Burada bir araya getirilen altı metin, sanatı kendi dışına ve ötesine iten bu hareketin öncüllerini, gelişimini ve bazı sonuçlarını inceliyor. Metinler, her biri kendi içinde iki sahneye bölünmüş bir nevi üç perdelik bir drama oluşturuyorlar. Birinci perde piyesin olay örgüsünü sergileme vazifesini, estetik düşüncenin iki kurucu babasına (Hegel ve Kant) veriyor. Hegel, *Estetik*'ini, her sanatı ve genel anlamıyla sanatı kendi ötesine iten bir yolculuk olarak kurar. Bu yüzdendir ki mimariyi devindirir; ona mesken inşasından ziyade, tamamlanmamışlığa adanmış mabetler inşa etme amacını yükler. Ama yine bu yüzden mutlak olanın doğrudan ifadesi olarak kendini aştığını iddia eden müzik sanatını da

* Jacques Rancière, *Aisthesis: Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*, çev. Ayşe Deniz Temiz, *Monokl* 2018. Kırık Arşivi - <https://rantey.org>

hıyerarşik düzendeki yerine yeniden yerleştirir. Küçük kardeşi kadar sanat meraklısı olmayan Kant ise paradoksal biçimde sanata daha fazla gelecek şansı tanır. Gerçekleşmiş bir fikrin nesnel kusursuzluğu olarak kavranan “güzel” fikrini çürütüp güzeli bir hayatın yoğunlaşması deneyimi ve öznelliklerin koyutlanmış uyumu haline getirerek sanattan fazlası olacak, temaşa edilecek eserler değil yeni hayat ve sosyalleşme biçimleri yaratma kaygısı güdecek bir sanata giden yolu açık bırakır.

İkinci perde bu öncüllerden hareketle, Hegel’in özgül bir kader biçtiği iki sanatın –kendinin ötesine ittiği mimarlığın ve bilakis yeniden hizaya soktuğu müziğin– bazı maceralarını keşfediyor. Bu noktada mimarlığın, içle dış arasındaki sınırları ortadan kaldırarak kendisiyle en çok tezat oluşturan niteliği, yani devinimi kazanmak suretiyle sıradan ihtiyaçları karşılamaktan ziyade yeni hayata hizmet etme çabalarını takip edeceğiz. Buna paralel olarak, müziğin ve müzik düşüncesinin, Hegelci yasağı ihlal ederek müzikten daha fazlası olmaya –doğadaki sesler ile semanın ilahisini birleştirmeye, yani insan ile insan olmayana karşı karşıya getirmeye– yeltenirken yaşadığı maceraların ve serencamın da izini süreceğiz.

Son perde bu maceralarda mevzubahis olan meseleye, yani sanatı kendi dışına iten harekete cepheden yaklaşıyor. Önce Sovyet sanatçılarının, hizmet edecekleri bir dava olarak değil, bizzat sanatın kaderinin gerçekleşmesi olarak gördükleri bir devrime yaptıkları yatırımları takip ederek sahnenin bütününe bakacağız. Bu sanatçılar için sanat, temaşa edilecek eserlerden ziyade ortak hayatın somut biçimlerini üretmek demektir. Burada sanatçıların komünizminin yolları ile, bu büyük ihtirastan vazgeçip sadece eğlenceli filmler ve öğretici tablolar talep eden önderlerin komünizminin karşı karşıya gelişini takip edeceğiz. Hikâyemizin son bölümünün de göstereceği üzere, sanatın kendinden dışarı çıkmaya çalıştığı yarık kapanmamıştır. “Hayata dönüşmüş sanat” hayalinin anıtları bâlâ pağdaş sanatın yerleşimine musallat

olmaktadır. Kuşkusuz ki çağdaş sanat yeni bir kolektif yaşam biçimi inşa ettiği iddiasında bulunmaz artık. Gelgelelim çağdaş sanatın performansları her zamankinden de fazla, iç ile dışın, sınırsal ile siyasalın belirsiz sınırında gerçekleşiyor. Belki de bu şekilde bizzat siyasal eylemin estetik doğasına ışık tutan yeni kolektif eylem biçimleriyle iletişime giriyor.

Sanatın Yolculukları, Maurice Olender'in yorulmak bilmez merakıyla kucaklayıp eşlik ettiği altıncı kitabım ve haliyle onun anısına ithaf edilmiştir.

Sanatın Kusuru

Hegel ve Kusurlunun Kusursuzluğu

HEGEL “estetik” kelimesini sevmezdi. Ona göre bu kelime, güzelin sanatını değil, duyumsanabilir olanın bilimini dile getiriyordu. Sırf gündelik dile girdiği için razı olmuştı kelimeyi kullanmaya. Gelgelelim esasında bu “uygunsuz” kelimenin, nasıl da sanatın belli bir uygunsuzluğunu, her daim kendi kendini nasıl ıskaladığını anlatmak için gayet uygun olduğunu da sezmişti sanki. Hegel bu uygunsuzluğu, sanatı felsefenin erişemeyeceği bir mutlağın ifadesi olarak gören romantik teze karşıt bir şekilde anlıyordu. *Estetik Dersleri* sanatın bu amacı gerçekleştirmedeki yetersizliğini göstermeye adanmıştır. Bunu kanıtlamaya başlarken sembolik sanatın, mutlağı, kendine direnen bir malzemede sabitlemeye çalışıp başarısız olduğunu gösterir; bitirirken de romantik sanatta, tinin duyumsanabilir maddi niteliklerinden gitgide tümüyle arındığını ve sonunda kendini sanatın ötesinde kendiyle baş başa bulduğunu gösterir. Baştaki bu yetersizlik ile sondaki bu aşma durumu arasında, klasik sanatın kusursuzluğu bir orta noktadan ibarettir: Tin, antik Yunan tanrısı heykeliyle, bedensel biçimlerin ahenginde bulur uygun tezahürünü. Ne ki bu kusursuzluğun kendisi bilfiil kendi sınırını itiraf eder: Antik Yunan tapınağı ve heykeli, ilahi olana tam da ancak kendi içselliğinin eksik olmasıyla bir mesken ve bir çehre sunabiliyordur.

Zamanında kusursuzluğun tecessümü olduğu düşünölen sanatın yetersizliğinin bu kanıtı, herkesin malumudur. Ama buna başka bir ışık tutmak ve böylece Hegelci girişimin bütünündeki mantığa dair bakış açımızı değıştirmek mümkün. Hegel'in bir yandan muhteşem antik Yunan modelini yerinde tutarken bir yandan da nasıl sanatın çekim merkezini minör bir kusursuzluk tarafına kaydırıldığını göstermek istiyorum. Bu yeni çekim merkezi, sanatın kendini hiç de evinde hissetmediğı, sanatlar arasındaki sınırların ve hatta sanat ile hayat arasındaki sınırların bulanıklaşmaya yaklaştığı yerdir. İşte, kusurlunun kusursuzluğu diyebileceğimiz özgül yoğunlaşma tam da burada tanımlanır. Ben bu paradoksal kusursuzluğu iki ana temsili –erişilmeze atılım ile geçici olanın parlayışı– vasıtasıyla kavramak istiyorum.

Erişilmeze atılım, hammaddeyle en çok iştiğal eden sanatın, mimarinin özelliğidir. Geleneksel açıdan mimari, kullanım ihtiyaçlarına hizmet eden ve bu yüzden de özgürlükten mahrum bırakılmış; yarattığı biçimleri, yerine getirilmesi gereken amaçlara tam manasıyla uydurmak zorunda kalmış bir sanat olduğu için, güzel sanatların kıyısında tutulagelmişti. Kısacası mimarlık, kendi türünde aşırı kusursuz bir sanat olarak kabul edilmiş ve bu nedenle de kendilerine has kusursuzluğu ihtiyaçlara hakkıyla hizmet etmek olan ve “mekanik” denen sanatlara indirgenmişti. Halbuki Hegel, argümanı tümüyle tersyüz eder: Mimarlık, kendi türünde fazla kusursuz bir sanat olmadığı için güzel sanatların dışında bırakılmalıdır. Ona göre mimarlık, kesinlikle kusursuz değildir, amaçlarına kesinlikle uygun değildir; çünkü mimarlığın amacı mesken inşa etmek değil, ilahi olanı söylemektir. Hegel, güzel sanatlara dahil etmek için mimariyi bir teknik olarak kusursuz kılan şeyden, oranların biliminden ve bir amaca yönelik işlevsel uyumluluktan radikal bir şekilde ayırır. İlk mimarinin, yani sembolik mimarinin alametifarikası, çoğunlukla orantısız ve genellikle herhangi bir işlevselliğı olmayan acayip yapılardır. Bu sembolik mimari, bir mimarın eseri değil, taştan çürëtkârca göğë

yükselmesini ve aralarındaki ortak bağı temsil etmesini istemiş bir halklar topluluğunun eseri olan Babil Kulesi ile başlar. Mısır sanatında gözlemlediğimiz kulelerin dikilmesiyle, hiçbir şey taşımayan sütunların sıralanmasıyla, neye hizmet ettiği pek anlaşılmayan anıtsal kapılar, taşlar ve geçitlere yerleştirilmiş devasa heykellerle devam eder.

Hegel, amaçladığı şeyi gerçekleştiremeyen bu mimarlık sanatına son derece şaşırtıcı bir isim verir: “özerk” mimarlık – kendi başına var olan (*selbständige*) bir mimarlık. Bu özerklik, “modernist” ideolojinin anladığından tümüyle farklıdır. Zira modernist ideolojiye göre özerk sanat, her tür figürasyondan, dışsal anlamdan feragat etmiş, yalnızca kendi mecrasının özüne en iyi şekilde ulaşabilecek eserin yaratımıyla iştigal eder. Hegel’in bahsettiği özerk mimari ise tam tersidir. Kendi malzemesini, yani taşı, bu malzemenin asla yapamayacağı bir şey için, ilahi olanı anlatan bir dile dönüştürmek için kullanır. Bu imkânsız görev için de sanatlar arasındaki ayrım ilkesini sistematik biçimde ihlal eder. Daima kendi araçlarından uzaklaşır ve ötekilerin araçlarını kullanır ya da taklit eder. Bazen heykel sanatına dayansa da sonsuz sıralar halinde dizilmiş, heykel figürünün özelliği olan kendi üstüne kapanmayı reddeden –Memnon ya da Sfenks gibi– dev heykellerde kendini gerçekleştirir. Bazen de mimari işlevi olmayan, tümüyle hiyeroglif ve devasa “taş tablolar” kaplı galerilere benzeyen dev duvarlar diker. Bu resimli duvarlar sanatların bir sentezini ve hatta her birinde en uçucu olanın bir sentezini gerçekleştirmiş gibidirler: “Onlara kitap sayfaları gibi bakabiliriz. Bu mekânsal kapalılığın zihinde ve ruhta yarattığı şaşkınlık, his ve düşüncenin belirsiz bir karışımını ilham eden çan sesleri gibidir.”¹

1. Hegel, *Cours d'esthétique*, çev. J.-P. Lefebvre ve V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995, cilt 2, s. 272 (bütün göndermeler kitabın bu baskısına; ancak, burada da olduğu gibi, bazen çeviriyi biraz değiştiriyorum); Türkçesi: *Estetik. Güzel Sanat Üzerine Dersler (Seçki)*, haz. ve çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, Kırımızı Kedi, 2019. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Heykel, tablo, şiir veya çan sesleri... Hegel'in benzetmeleri bir hayli manidar: Eski Mısır'ın modelini sunduğu “özerk” mimarlık, melez bir sanattır; sanatlar arasındaki sınırları siler ve zamandaki art ardalıklarını bulanıklaştırır. Velakin bu, son derece belirli bir anlamda özerk bir sanattır: Sezdiği mutlağı anlatmaktan –ya da daha doğrusu onu okumak ve dinlemekten– başka hiçbir şeyle iştigal etmeyen bir sanat. Nitekim ilahi olanın bizzat biçimsizliğin sonucu olarak tezahür etmesini sağlayan da araçların amaçlarla uyumsuzluğudur. İnsan birbirinin peşi sıra dizilmiş bu muazzam yapıların ortasında “saatlerce” dolaşırken, “istiflenmiş taş yığınları ona ilahiliğin anlamını söyler ve ifşa eder”.²

Mimarlığın kökeni budur: göğe yükselen üst üste yığılmış taşların şiiri. Yunan tapınağının orantısı ve işlevselliği de yine böylesine erişilmesi imkânsız “özerk” bir harekettir. Bu hareket, gotik katedralde zirveye ulaşacaktır. Gotik katedral olarak adlandırdığımız yapının üç önemli özelliği bulunur: Öncelikle, duvarları ve sütunları sanki hiçbir destekleri olmaksızın özgürce göğe yükselir; tıpkı dalları birbiriyle buluşup tesadüfen kubbe biçimini alan bir ormandaki ağaçlar gibi. İkinci olarak, Tanrı'nın içinde yaşamadığı bir evidir. Üçüncüsü de bir halkın evi olmasıdır. Ama garip bir halktır bu. Evine sadece uğrar ve orada en sıradan faaliyetlerde bulunur:

Herkişi oraya istediği gibi girip çıkar. O anki ihtiyacına göre bir iskemle kiralar ya da ödünç alır; diz çöküp duasını eder ve gider. Büyük ayin vakti değilse, envai çeşit şey aynı anda sorunsuzca vuku bulur. Burada biri vaaz verir, şurada bir başkası bir hastayı içeri taşır. İkisi arasında bir geçit alayı ağır aksak ilerler. Burada biri vaftiz edilirken, öte tarafta bir cenaze töreni yapılır. Başka bir tarafta da bir papaz dua eder ya da yeni evli bir çiftin evliliğini kutsar. Her yanda göçerler gibi dolaşan, bir sunağın ya da bir aziz ikonunun önünde diz çöken insanlar görülür (...). Hiçbir şey yapının içini tamamen dolduramaz; her şey ça-

bucak olur geçer. İnsanlar ve meşguliyetleri bu ulu mekânda birer nokta misali kaybolup etrafa saçılırlar: Anlık hadiseler ancak geçicilikleriyle görünür olurlar. Ve bu uçsuz bucaksız mekânlar, muhkem yapıları, değişmez biçimleriyle her şeyin üzerinde yükselir.³

Bu şaşırtıcı tasvirde, mimarlığın her daim erişilmez kalan hareketi, heykelsi ve klasik kusursuzluğu aşarak, ağır maddiliğinin en uzağındaki sanatla buluşur adeta: Saf görünüşlerin sanatı olan resim, üç boyutlu mekânı kendi yüzeyinde eritir ve en alelade gerçeklikleri salt ışık pırlıtısına dönüştürür. Nitekim sıradan faaliyetleri geçici oluşlarıyla tinselleşen bir mümin cemaatiyle Hegel bize tam da bir resim sahnesi tasvir etmektedir. Kilisenin içinde dolaşan bu mümin cemaatine atfettiği özellikler de bir hayli şaşırtıcıdır. Hegel'e göre, bu cemaatin, en sıradan faaliyetleri ve gösterileri sanat seviyesine yükselten tür ressamlarının çizdiği han sahnelerindeki diğer topluluklardan (yıpranmış pipolarını tıttırmekle meşgul köylüler, şeffaf bir kadehteki şarabın pırlıtısı, eskimiş kartlarla oyun oynayan pejmürde kılıklı kabadayılar) farkı yoktur.⁴ Tür ressamları, sıradan faaliyetlerdeki en anlık, en gelip geçici olanı yakalamak koşuluyla tüm bunlara itibar kazandırır. Erişilmez bir göğe yönelik mimari atılımın ilksel formülünü sunduğu kusurun kusursuzluğunun en yüce biçimi, işte bu geçici olanın ışıltısıdır. Sanatın kusursuz kusurluluğu, kendinin ötesine işaret ederken, o işarete kendi kendine yeterli şimdiki zamanın ışıltısını kazandıran bariz çelişkili bu jestte bulunur.

Zira anlık olanın ya da alelade olanın anlık olan olarak yüceltilmesi yalnızca bir resim türünü, konularının bayağılığı o âna dek güzel sanatın dışında tutulmuş tür resmini tanımlamaz. Resmi resim yapan şeyi simgeler: romantik sanatı eşsiz kılan en mahrem maneviyat ile ilk bakışta en sıradan, en kırılğan olan arasındaki o bağı. Yine burada da Hegel, çağdaşlarının görüşlerini

3. A.g.y., s. 324-25.

4. Hegel, *Conciliatory and the Art of the World*, s. 11, <http://www.oxfordjournals.org/>

tersyüz etmektedir: Nitekim zamanının filozoflarına göre Hristiyan ve romantik sanat müzikte tecessüm ediyordu: Müzikte maneviyat en ruhani maddilik biçiminde kendini ifade eder, mekânda hiçbir yer kaplamadan doğrudan doğruya ruhlara dokunur, denirdi. Lakin Hegel'e göre asıl romantik ve Hristiyan sanat, bu neredeyse ruhani sanat değil, bizzat hissedilen maneviyat diyebileceğimiz uç ile duyumsanabilir tikelleşme (*particularisation*) diyebileceğimiz uç arasındaki geniş mesafede barınan resim sanatıdır. Zira insanlaştırılmış Tanrı'nın (*Dieu fait homme*) dininin ta kendisini meydana getiren mesafedir bu. Mükemmelen biricik olan, mükemmelen kendine benzeyen çoktanrılı dinlerin Tanrısı'nın aksine, Hristiyan Tanrısı, kırık bir tanrıdır. Resim de figürasyon ilkesi bu insanlaştırılmış tanrı tarafından verilmiş, insan varoluşunun tüm özgüllükleri ve cilveleriyle karşı karşıya bırakılmış sanattır: kusurlarıyla temsil edilmesi gereken "kusurlu" bir Tanrı. Hegel'in bize söylediği üzere Mesih, ilahi varlığının tamlığı içinde devinimsiz ve asude gösterilemez. Daima eylem içinde olmalıdır, ama aynı zamanda ilahi olan ile insani olanın birbirinden ayrılmaya meylettiği durumlarda da görülmelidir. Sözgelimi çarmıhta çekilen ıstırap böyle bir durumdur: Burada Tanrı-İsa, insan teni içinde rencide edilmiş, ama aynı zamanda ölümlü kabuğundan da ayrılmaya başlamıştır. Aynı şey bebek Mesih için de geçerlidir: Burada da insana dönüşebilmek için bireylerin ağır gelişim sürecine tabi kılınmış bir Mesih söz konusudur; ama aynı zamanda "kendindeki ilahiliği şimdiden açıkça göstermenin imkânsız olduğu"⁵ müstakbel Mesih'tir. İlahi olanı göstermenin imkânsızlığı, mimarlığın ona bir biçim kazandırmadaki yetersizliğini uzaktan uzağa yankılar. Ama resim sanatına öz gücünü sergileme imkânı veren, tam da bebek-Tanrı'daki bu kusurdur: Yüzey ve ışık sanatı olarak bedenlerin dış kabuklarını soyma, bedenleri tinin tezahürünün basit biçimleri haline ge-

tirme kabiliyetini bu kusurdan alır – henüz tecessümün en mükemmel biçimine ulaşmamış ve tam da bu sebepten bu tecessümün ötesini işaret eden, gelişmekte olan tinin tezahürüdür resmedilen. Hegel’e göre, Raffaello’nun çocuk-Masihlerindeki meziyet, tam da budur: ilahi olanı çocuksu kabuğu içinde göstermek, ama aynı zamanda bu ilahiliğin, henüz kusursuzluğa erişmemiş ebedi vahye doğru genişleyeceğini hissettirmek. Mesih’in doğum ve çocukluk tabloları, resim sanatının Hollanda “hayatında bir pazar günü” misali en dünyevi biçimine dönüşecek kudretini özetler: insan varoluşunun en sıradan sahnelerini ve yapıp etmelerini kendi kendine yansıtılmış içselliğin gücüyle aydınlatma kudretini. Resim, en yeknesak şeylerde en yüceyi gösterme sanatıdır, çünkü “dünyaya açılan bir kapı”⁶ misali bir çerçeve içinde, henüz ortaya çıkan şeyde bulunmayı gösterme sanatıdır. Böylece, çocuk Mesih tablolarının meziyeti, tümüyle dünyevi her türlü temsile aktarılabilir. Sözelimi Murillo’nun küçük dilencilerinin asudeliği, Yunan tanrılarıninkiyile kıyaslanabilir, ama bir farkla. Bu dilenciler tam birer varlık olarak değil, daha üstün bir mertebeye çıkacak varlıklar olarak resmedilirler: “Bu gençlerden her şeyin beklenebileceği fikri uyanır insanda.”⁷

Pek tabii ki esasında o küçük dilencilerden değil, resimden her şeyi bekleyebiliriz: en sıradan olandaki en manevi olanın tezahürünü. Lakin bu bütün, resmin bu kusursuzluğu, kendi kusurunun farkında olmak zorundadır. Hegel, küçük dilenciler gibi tabloların, “küçük boyutta kalmaları ve tüm duyumsanabilir yönleriyle nafi bir şey gibi görünmeleri” gerektiğinin altını çizer.⁸ Genellikle Hegel’in resim türleri arasındaki hiyerarşiye tutucu bağlılığının kanıtı olarak görülmüştür bu. Ama yerini bilmesi ge-

6. A.g.y., s. 78.

7. Hegel, *Cours d'esthétique*, a.g.y., cilt 1, s. 228. (Başka bir kitabımda bu pasajı yorumlamıştım. Bkz. *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris: Galilée, 2011, s. 41-59; Türkçesi: *Aisthesis*, s. 49-68.)

8. A.g.y., s. 229.

reken, tür resmi değildir. Genel anlamda resim sanatı, kendi kusursuzluğunun kusurunun bilincinde olmalıdır: kırık Tanrı'nın tinselliğini doğuran ve her tür aleladelikte tini görünür kılan bir yüzey olduğunun.

Kusursuz ile kusurlu arasındaki bu bağ, üç zorunlulukla eklemelenebilir. Öncelikle bu görüntü, kapının altından geçen bir ışık huzmesi ya da bir kadehteki şarabın kırışması misali bir gücün bir anlık pırıltısını taşımalıdır daima. İkinci olarak, bu pırıltı bir yanılsamanın gücü gibi görünmelidir; bir oyun gibi, onları ciddiye almadan nesnelerin üzerinde yüzüyormuş gibi görünmelidir. Son olarak, bu oyun, yalnızca kusursuzluğunu sergilemek için kendine ayrılan yerde oynanmalıdır: yani açıkça sınırlanmış bir çerçeve içinde, bir yüzeyden ibaret olduğunu gösteren bir yüzey üzerinde. Romantik sanat, kendi ötesini işaret edebilmek için, olduğundan fazla bir şey olmayı istememesi gereken bir sanattır.

Bu kural resme uygulanır: Zanaatlarının kusursuzluğunu en iyi şekilde göstermek için bir tarih tablosu boyutuna sığdırılırsaydılar, küçük dilenciler basit bir aleladelige düşerdi. Ama bu kural özellikle romantiklerin gözde sanatı olan müziğe uygulanır: Bütün maddi sanatların en ruhanisi, kelimelerden oluşan dilin erişemeyeceği bir öznel içsellik derinliğini ifade eden saf bir tinler dili haline getirdikleri sanat olan müziğe tatbik edilir. Hegel'in tüm çabası, müziğin hem tümüyle özerk bir sesler sanatı hem de saf bir tin dili olma iddiasını çürütmeye yöneliktir. Bu yüzdendir ki öncelikle kendi çağında sanatın özerkliğinin en iyi tecessümü olduğu düşünülen müzik biçiminin kudretine itiraz etmek zorunda kalır. Sözgelimi o dönemde Hoffmann, Beethoven'ın *Beşinci Senfoni*'sini, şiirsel metinden bağımsızlaşan, kendi dışında herhangi bir şeye hizmet etmeyen ama türlü temsili ve

hissi çağrıştıran enstrümantal müzik olarak yorumluyordu.⁹ Hegel'in derslerinde müziğe ayrılan bölümde ise Beethoven adı geçmez. Romantiklerin özerk müziği söylenemez olanın ifadesi olarak değerlendirışı de tamamen tersyüz edilmiştir. Hiçbir düşünce devşirmeyen saf müzik, yalnızca uzmanlara yönelik bir teknisyen müziğidir: “Verebileceği zevk, yalnızca sanatın bir veçhesine hitap eder; yani bestenin ve icrasındaki maharetin safi müzikal yönüne ilgi duyulur. Oysaki bu yön, yalnızca işin erbabını ilgilendirir ve tümüyle insani bir sanat merakıyla pek az alakası vardır.”¹⁰

Dolayısıyla, aslında müzik saf müzikal olmaktan kaçınılmalıdır. Yalnızca kendine yabancı her tür işlevsellikten kendini ayırdığı yerde özerk olabilen mimarlığın aksine müzik, en güçlü sanatsal ifadeye, “eşlik müziği” olarak bir metnin hizmetine girdiğinde ulaşabilir. Müzik ancak şarkı olarak erişebilir kendi kusursuzluğuna. Ama bu kusursuzluk her daim kırılğan bir denge halidir. Müzik, kusursuzluğunu, tıpkı “hiçbir amacı ya da belirli bir içeriği olmaksızın” öten bir kuş misali şarkısını kendisi için özgürce çaldığında buluyor gibidir.¹¹ İtalyan opera müziğinin, bilhassa Rossini'nin şarkısı böyledir. Pek tabii ki oyuncuların bir eyleminin ve duygularının içeriğine dayanır, ama bu belirli içerikten kendini soyutlamak suretiyle, “sanat olarak sanatın keyfine, kendinden memnun ruhun ahengine” ulaşmaya meyleder.¹² Belirli içeriğin sönümlenmesi sayesinde, kalplerde “saf ışığın teması, içselliğin ve mesut barışın en yüce temsili” inkişaf eder.¹³ Lakin ruhun, sözün dile getirdiği şey üzerinde yüzerek kendiyle coşmasını sağlayan bu uhrevi saadet, daima tam zıt kutba, anlamdan mahrum bırakılmış ve yalnızca müzik erbabına hasredilmiş “saf müzikal” müziğe düşme tehlikesini taşır. “Tümüyle insani” bir sanat olabilmesi için müzik insanların hissettiği duygu-

10. Hegel, *Cours d'esthétique*, a.g.y., cilt 3, s. 132-33.

11. A.g.y., s. 182. 12. F. Kapp, *Die Kunst der Musik*, 1843, s. 113. 13. <https://rantey.org>

ları, melodinin katışıksız saadetinde yok olmadan ifade etmelidir. Dolayısıyla, müziğin kusurlu kusursuzluğu, şiirsel söz ile bir taviz biçimini almalıdır. Ama bu taviz, şiirsel sözün kendisinin kusurlu olduğunu, bizzat kendinin ifade edemediğini ifade edebilmek için müziğe ihtiyacı olduğunu, içeriğiyle “ oynamak ” ve bu içeriğe yeni bir yapıt biçimi kazandırmak için gereken yeri ona bıraktığını ima etmektedir. Halbuki müziğe bu yeri vermeyen şiir türleri vardır: kötü oldukları için değil, bilakis fazlasıyla iyi oldukları için. Sözelimi Schiller’in şiiri böyledir. Düşünce ve duygu bakımından fazlasıyla zengin olduğu için, müzikal tercümeyle elverişli değildir.

Hegel’in Schiller’in fazla kusursuz şiirini müzikten dışlamak-taki ısrarı, Beethoven’ın adını anmayı reddetmesiyle birleşince son derece manidardır. İçinde yaşadığı muhiti göz önüne alırsak, Hegel *Dokuzuncu Senfoni*’nin Berlin prömiyerinin yankılarından habersiz olamazdı. Dolayısıyla şunu söyleyebiliriz: Hegel, Beethoven’ı eleştirmekten ziyade, onun imkânsızlığını *a priori* ilan etmeyi yeğlemiştir. Senfoninin koro bölümünü başlatan baritonun çağrısındaki meydan okumayı anlamıştır adeta:

Ah, dostlarım, bu sesleri bırakalım!

En hoş, en sevinçli şarkıları söyleyelim!

Bu çağrıda müzik, Hegel’in sanattan esirgediği bir şeyi yapar. Kendi kusurunu kendi düzeltmeye, kendini aşmak için şiirden faydalanmaya ve yeni bir sanatı, yani sanatın aşılması demek olan sanatların karışımı sanatını yaratmaya talip olur. Genç Wagner’in, sanat eserinden fazlası, yani barışık bir insanlığın ortak eylemi olacak bir drama sanatını yaratabilmek için müziğe aracı bir rol biçerek, şiirin zihinsel gücünü dansın fiziksel gücüyle birleştirerek, kendi yordamıyla tercüme ettiği, bu çağrıydı işte. Hegel’in bilmek istemediği, tam da bu sınır aşımıdır. Schiller’in şiirinin müzikle birleşmeye uygun olduğunu kabul etmek, tinin gör-

en uçucu haliyle gözlerimizin önünde birleştğini görürüz.”¹⁵ Bu uçuculuğun ardından gelecek olan, geleceğin sanatı değil, şiidir; bizzat temsilden başka malzemesi olmayan şiir sanatıdır. Şiirin nihai başarısı ise Schiller’in odları, yani felsefi düşüncede kendini aşan şiir olmayacaktır. Bunu komedi başaracaktır. Tinin, sanatın kusurlu kusursuzluğunu bile isteye icra ettiği, kendi içeriğiyle alay etme kabiliyetine sahip olan ve bu kabiliyeti, sanatı kendi çözümününün, yani kusursuzluğunun sonuna götürmek için kullanan sanat olacaktır.

Sanat, Hayat ve Amaçlılık: Kant'tan Dziga Vertov'a

SANATIN estetik rejiminin tarihi baştan başa iki sanat ve güzellik fikri arasındaki çatışmanın tarihidir, diyebiliriz. Bu tarih bünyesinde sanat, hem kendine has amaçlarıyla tanımlanan bir faaliyet olarak tasavvur edilir hem de kendini silip sıradan hayatla birleşebilmeye adanmış bir pratik olarak düşünülür. Burada güzellik, hem çıkargütmez bir tatminin nesnesidir, hem de bir şeyin kendi işleviyle uyumlu olmasıdır. Ben burada görünüşteki bu tezatların yine de ortak bir ilkesi olduğunu göstermek istiyorum. Bu ilke, zahiri tezatların içerdiği birbiriyle zıt amaçlılık biçimleri arasında köprü kurar. Estetik rejime özgü hayat fikri, sanatın amaçlarıyla güzelin ölçütlerinin tanımında mevzubahis olan mefhumları ayırıştırır ve onları başka şekillerde yeniden birbirine bağlar. Biçimin gücünü bir kavramın uygulamaya konuşundan, bir organizmanın kusursuzluğunu güzelin görüntüsünden, bir şeyin kullanımını ise basit faydasından ayırıştırır. Ardından birbiriyle çatışıyor görünen iki fikri birleştirir: güzelliğin özerk varoluş tarzına can veren içsel bir kudret olarak hayat ile sanatın amaçlarına boyun eğmesi gereken dışsal gerçeklik olarak hayat. Ama ben ayrıca sanat ile hayatın bu estetik birliğinin, ancak başka bir yerde ayrılığı yeniden içermesiyle koşullarıyla başa başla bilip seğani de göstermek isti-

yorum. Zira bu birlik gerek eksiklik gerekse fazlalık biçiminde her daim bir kusurluluk varsayar.

Bu genel mantığı ve bürünebileceği çeşitli kisveleri kavrayabilmek için, sanatın ve güzelliğin, amacın ve amaçsızlığın estetik rejimde birbirine bağlandığı tezatları ve paradoksları ilk kez sistematik hale getiren kitapla, yani Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* ile başlamak en iyisi olacak. “Güzelin Analitiği” başlıklı bölümün daha ilk paragrafında, “hayat” önemli bir fasıl olarak sahneye çıkar: Güzelliğin temsili, bir nesneye gönderme yapmaz, daha ziyade bir özneye, bilhassa da öznenin *hayat duygusuna* gönderme yapar. Bu fikir, Kant'ın analizinde bir nakarat misali sıkça karşımıza çıkacaktır: Güzelliğin amaçlılığı, öznedeki yetilerin hayatını *canlandırmak*, özgür oyunlarının bilincini yaratmak, bu canlanma halini pekiştirmek ve onun yeniden oluşmasını sağlamaktır. Hülasa, güzelin öznel amaçlılığı, hayatın, hayat duygusu yaratmasını mümkün kılmaktır. Burada hayat mefhumuyla işlenen asıl yer değişimini kavrayabilmek için, temsil rejiminin güzellik modeli olarak sunduğu kavramın doğa olduğunu akılda tutmak gerekir. Ayrıca doğanın sanata önerdiği gözde modeli de hatırlamak lazım gelir. Bu organik beden modelinin çağları aşacak formülünü Platon vermiştir: “Ama her söylevin canlı bir varlığın bedeni olması gerektiğine katılırsın sanırım. Başsız ve ayaksız olmamalı, ortada ve uçta uzuvları bulunmalı ve bunlar kendi aralarında olduğu kadar bütünle de uyumlu olmalı.”¹ Hayatın doğal modeli, ilhamını, uyum ve orantı ilkesinin çokluğa hükmettiği bir bütünlük olarak kavranan organik bedenden alıyordu. Bir eserin güzelliği, tıpkı bir bedenin güzelliği gibi, bu içsel amaçlılık ilkesinin aynı hedefe yönelttiği her bir parçanın kusursuz uyumundaki başarıydı. Halbuki Kant, tamamen farklı türde bir güzellik modeli önerecekti: çiçeklerin örnek teşkil ettiği “doğanın

1. Platon, *Phèdre*, 264c; Türkçesi: *Phaidros*, çev. Âri Çokona, İş Kültür, 2020, s. 50. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

özgür güzellikleri". Bu güzellik modeli sanata yabancıdır. Ama daha da önemlisi, Kant bunu, organik modelin ima ettiği şeyin, yani parçaların içsel bir amaçlılık ilkesi doğrultusunda düzenlenmesi fikrinin tam zıddı olarak kavramlaştırmaktadır: "Bir çiçeğin nasıl bir şey olması gerektiğini bitkibilimci dışında kolay kolay hiç kimse bilmez; bitkibilimci dahi, çiçekte bitkinin dölleme organını tanıyabilmesine karşın, onun hakkında beğeni yoluyla yargıda bulunurken bu doğal amacı dikkate almaz. O zaman bu yargının temelinde herhangi bir kusursuzluk, çeşitli parçaların bileşiminin bağıntılı olduğu hiçbir içsel amaçlılık yoktur."²

İşte paradoks burada. Çiçeklerin özgür güzelliklerinin tetiklediği "hayat duygusu" onların canlı organizmalar olarak yapılarına dair tüm bilgileri ya da değerlendirmeleri bertaraf ediyor. "Çeşitlilikte birlik" olarak güzellik fikri, bu birliğin organik modeliyle birlikte yürürlükten kaldırılıyor. Çiçeğin görünüşünde hoş giden biçim, nasıl olması gerektiğine dair kavram tarafından ona atfedilen biçim değildir. Hayat, çiçeğin özgür güzelliğinde, işlevlerinin ayrıştırılmasına ve birbiriyle uyumlu hale getirilmesine aldırmayan, müphem bir kuvvet olarak kendini gösterir. Üstelik tam da bu nedenle özneye, hayatına dair yoğun bir duygu hissettirir. Estetik yargıda deneyimlenen öznel amacın, faydalılıkla temsil edilen dışsal amaçlılıktan ayrılması gerektiği gibi, aynı şekilde, hatta daha ziyade, genellikle faydalılık ölçütlerinin tersi olan nitelikten, yani bir sanatçı iradesiyle üretilen eserin içsel kusursuzluğundan da ayrılması zorunludur. Güzelliğin imal edilmiş bir şeyin kusursuzluğuyla alakası yoktur. Güzelliğin meylettiği ahenk biçimi, içsel bir amacın gerçekleştirilmesi değildir. Çoğalan, yoğunlaşan hayatının anlatılması, bunun da paylaşma kabiliyetinin yoğunlaşması üzerine kurulu kolektif hayatın

2. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, çev. A. Philonenko, Paris: Vrin, 1979, s. 71; Türkçesi: *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea, 2016.

iyileştirilmesinde bir pay sahibi olmasıdır.

Velhasıl, “doğanın özgür güzellikleri”nin bize sağladığı güzelin deneyimi, hayattan hayata doğru devinen bir harekettir. Bu hareketin ihtiyacı olan tek şey, nesnenin nasıl “olması gerektiğine” dair hiçbir kavramın yargımızı belirlemesine izin vermemektir. Yaşamsal örgütlenmesini bilmediğimiz ve bizzat kendileri bize bir şey göstermek istemeyen çiçekler söz konusu olduğunda bu koşulu yerine getirmek kolay. Ama sanat eserinde aynı kolaylık mümkün müdür? Sanat eseri hayat duygumuzu nasıl yoğunlaştırabilir? Güzelliğin zorunlulukları bağlamında sanat eseri, ciddi bir arızayla maluldür. Zira bir tuval ya da bir taş bloğu üzerinde şu veya bu biçimi yaratmayı *istemiş* bir sanatçının ürünüdür. En kusursuz halinde yaratıcı beceriden oluşan sanatın bu arızası düzeltilmelidir. Ama kusursuzluk, ancak kusurlulukla düzeltilebilir. Sanatı aşırı becerikliliğinden kurtaracak olan şey, beceriksizliğidir. Yani yapmak istediğinin bilgisi ile onu yapma gücü arasındaki mesafedir: “Yalnızca ne yapılması gerektiğini *bildiğimiz* ve yaratmak istenilen etkinin az çok bilincinde olduğumuz sürece *yapabileceğimiz* şeye sanat denmez. Sadece, mükemmel bildiğimiz halde, yapma becerisine sahip olmadığımız şey, sanat kapsamına girer.”³ Sanatın kusuru, yani belirli bir kavramı gerçekleştirme gayesi güden bir iradenin eseri olması, başka bir kusurla düzeltilir: istediğini yapma kabiliyetsizliği; daha da ileri gidersek, ne yaptığını bilme kabiliyetsizliği. Sanat ile güzellik arasındaki mesafe, dâhiyane bir işlemle doldurulur; bu işlem biçimi sağlamaz, daha ziyade iki biçimi –sanatçının zihnindeki kavramı gerçekleştiren biçim ile hiç kavram olmadan seyircinin hoşuna giden biçim– hem birleştirip hem ayıran “estetik fikirler” malzemesini tedarik eder. Ne var ki dehayı deha yapan, eserin özerkliğinde gerçekleşen tüm o “egemen sanatçı iradesi” fikrinin tersine, ne yaptığını bilmemektir. Sanat eseri güzelliğe yaklaşa-

biliyor ve sanatsal deneyimi besleyebiliyorsa şayet, bunu ancak kendinden kaçtığı ölçüde, kendi kusursuzluğuyla tanımlanmadığı, tam tersine bir kusurlulukla ve bir ilave ihtiyacıyla damgalı olduğu sürece başarabilir. Ancak bu kusurlardır ki sanat, tıpkı “doğanın özgür güzellikleri” misali, yoğunlaşmış bir sosyalleşme biçimine götüren hayat duygusunun yoğunlaşmasına katkıda bulunabilir.

Kant’ın analizi böylece o âna dek sanatın normu olarak kabul edilen şeyi –sanatsal üretimi, kendi kusursuzluğu içinde sanatçı iradesinin kusursuzluğunu gerçekleştiren bir mamul yapan içsel amaçlılık ilkesini– fesheder. Görünüşte estetik yargının tek ilkesi olarak geriye öznel amaçlılık kalır. Gelgelelim kusursuzluk ilkesinin ve organik beden paradigmasının ona sağladığı modelin askıya alınması, öznel amaçlılık ile dışsal nesnel amaçlılık arasında daha önce görülmemiş bir raptetme imkânına açılabilir belki de. Dış nesnel amaçlılık genellikle faydalılıkla özdeşleştirilmiş, basitçe dış kaynaklı bir gayeye boyun eğmek olarak düşünülmüştür. Ama bireylerin ve toplulukların gündelik hayatları faydalı nesnelerle karşılanacak ihtiyaçlardan ibaret değildir; ayrıca teamüllerden de oluşur: şeylerle hemhal olma ve onların biçimlerini takdir etme, onları hayatı genişletme biçimlerine dahil etme, hayat duygusunu aktarma ve paylaşma tarzları. Teamüller bağlamında, dışsal denilen amaçlılık, içselleştirilmiş olabilir ve bir yaşam biçiminin özerk şekilde filizlenmesine katkıda bulunabilir.

Böylece, doğanın özgür güzellikleri ile ilk bakışta bunun tam tersi gibi görünen sanatsal bir biçim arasında köprü kurulabiliyor: bir amaca uygunluğu ile tanımlanmış “dostane” güzellik. Burada arabesk motifleriyle evlerin duvarlarını süsleyen dekoratif resim söz konusudur. Bu resim hiçbir şeyi temsil etmez, dolaısıyla da fayda gözetken hayatın ve toplumsal hayatın dekorunda tüm kavramlar dışında hoş gitme ayrıcalığını taşır. “Yunan tarzı desenler, bordürler ya da duvar kâğıtları kendi başlarına hiçbir şey ifade etmezler; hiçbir şeyi belirli bir kavram altında herhangi

bir nesneyi temsil etmezler; işte bunlar, özgür güzelliklerdir.”⁴ Nihayetinde hayatın yoğunlaşmış teamüllerindeki biçimlere te-fekkürü sokmak suretiyle sanat ile güzelliği uzlaştırma kabiliyeti dekoratif denilen, temsil rejiminin mantığında kenara itilen bu yan sanatta bulunur. Soyut biçimleriyle “doğanın özgür güzellikleri”ne eş bir haz üretir. Ama bunu işlevsel mekânlarda, ikamet ve karşılaşma mekânlarında yapar. Böylece bu mekânları, basit faydalılıktan fazla bir şeye, yani yoğunlaşmış bir hayatın hazla-rının paylaşımına dönüştürür. Bu yoğunlaşmış hayat, estetik yar-gının hazlarını sohbetin hazlarıyla birleştirmeyi bilen aydınlan-mış bir toplumun hayatıdır. Kuşkusuz ki estetik duygunun toplumsal duyguyla ilişkilendirilmesi, Schiller’in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*’deki* girişimiyle kıyaslandığında bir hayli çe-kingen kalacaktı. Zira Schiller için antik Yunan sanatı, antik Yu-nan halkının istemli değil, kendiliğinden özgürlüğünün bir ifa-desi olacaktı. Dekoratif sanatın “özgürlüğü”, sanat olmak iste-meyen, yalnızca kendini taşların ihtişamında ifade eden bir hal-kın özgürlüğü olan bu sanatın modern vârisi gibidir. Ve Kant bu özgürlüğe, son derece kısıtlayıcı koşullar atfeder. Dekoratif sanat ancak ürünleri hiçbir şey ifade etmediği ve belirli bir işleve hiz-met etmediği takdirde özgürdür. Sanatsal yaratılar, bir şeyin ne olması gerektiğine dair bir kavram tarafından belirlendiği anda özgür olmaktan çıkar.

Lakin sınır görüldüğünden çok daha geçirgendir. Zira “bir şe-yin ne olması gerektiği” tabiri esasında birbirinden bağımsız iki fikri birbirine bağlamaktadır: bir şeyin bir kullanımı olduğu fikri ile bu kullanımın –üretilenin kıyaslandığı– şeyin bir kavramını içerdiği fikri. İkinci durumda, elbette ki nesneyi kavramıyla kı-yaslama zorunluluğu yargının salt estetik olmasını engeller. Ama bir kullanım atfedilmesi, o şeyin “nasıl olması gerektiğine” dair

* *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*, çev. Gürsel Aytaç, Fol, 2024. –ç.n.

4. A.g.y., s. 7 Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

bir kavram atfetmek anlamına mı gelir? Kant'ın verdiği örnekler bu bakımdan muallaktır: “Bir yapıya görü dahilinde doğrudan haz verecek birçok şey eklenebilir; bu yapı kilise olmadığı sürece. Bir şekil her tür kıvrık, hafif ama düzgün hatlarla güzelleştirilebilir, tıpkı Yeni Zelandalıların dövmeleriyle yaptıkları gibi; bu şekil insan şekli olmadığı sürece.”⁵ İşlevsel uyarılma ile estetik haz arasındaki karşıtlık o kadar açık mıdır? Bir kilise işlevinin emrettiği ve yasakladığı süslemeler tam olarak nelerdir? Bir kilisenin yakınındaki yontulmuş şekillere bakan bir seyirci, bu şekilleri kilisenin maksatlarıyla mı karşılaştırır? Peki, bizzat bu maksat nasıl düşünülebilir? Kilisenin yalnızca Pazar ayinine adanmış işlevsel bir yapı olduğunu kabul ettiğimiz takdirde, Kant'ın argümanı geçerli olabilir. Ama kilisenin bundan çok daha fazlası olduğunu da söyleyebiliriz pekâlâ. Kilise öncelikle bir evdir. Aynı zamanda halkın da evi olan, Tanrı'nın evidir. Yaşayan bir topluluğun bir araya geldiği, hatta bir topluluk olarak kendini oluşturduğu yerdir. Kiliseyi bu şekilde kavrarsak, o zaman işlevin kısıtları ile estetik biçimin özgür filizlenmesi arasındaki karşıtlık ortadan kalkar ve kilise, süslemeleriyle birlikte, hayattan hayata doğru devinen hareketle özdeş bir sanatın timsali olabilir.

İşte, gelecek kuşakların imdadına yetişecek olan da budur. Sözelimi *Arts and Crafts* (Sanatlar ve Zanaatlar) akımının kuramcıları için sanatı tanımlayan tam da hayattan hayata doğru devinen bu hareket, yapılarda ve süslemelerde kendini pekiştiren ve sembolleştiren hayatın hareketi olacaktır. Söz konusu kuramcılar, Kant'ın analizinde zımnen işleyen devrimi –saf sanat ile dekoratif sanat arasındaki hiyerarşinin alaşağı edilmesini– alenen üstleneceklerdir. Bu kuramcılar için asıl aşağı olan sanat, hiçbir şeyle ilişkisi olmadan yalnızca görülmek için üretilen, “saf” olarak adlandırılan sanattır. John Ruskin'in “taşınabilir sanat” diyerek istihza ettiği şeydir: “bugün büfenizin üstüne koyduğunuz,

yarın pencerelerin arasındaki duvara asacağınız küçük Hollanda peyzajı.”⁶ Sanat olarak kabul edilmeye layık tek sanat, bir yaşam alanına bağlı, maksat bellediği ölçüde hayatı yoğunlaştırmaya ve bu maksadı sembolleştirmeye kabil sanattır. Ruskin mimariyi böyle tanımlar: “insanların herhangi bir kullanım amacıyla diktiği yapıları, temaşa edildiğinde insanın ruhsal sağlığına, gücüne ve zevkine katkıda bulunacak şekilde düzenleyip süsleyen sanat.”⁷ Ruskin’in ardından, sanata asıl nesnesini William Morris verecekti: “iyi inşa edilmiş, güzel görünen, amacına uygun, gereği gibi döşenmiş ve içinde yaşayanların yaşam tarzını ifade edecek şekilde dekore edilmiş bir grup insanın meskeni.”⁸ Morris’e göre, tek bir sanat vardır. O da büyük veya küçük herhangi bir topluluğun kullanımına yönelik yapılar inşa edip süsleme sanatıdır. Burada “kullanım” kelimesi aynı anda iki anlama gelir. Bir topluluğun yaşamına hizmet etmek, onun zorunlu ihtiyaçlarını karşılamaktan çok daha fazlasıdır. Bir topluluğu/cemaati (*communaute*) yaratan ortak, müşterek (*commun*) hayata dair canlı duygunun korunup güçlenmesine hizmet etmektir. Dolayısıyla, sürecin her aşamasında hayat fikri bulunur. Hayat, hedeflenen amaçtır. Ama aynı zamanda bunun araçlarını da dayatan kuvvettir. Yalnızca dışsal bir ilaveden ibaret olmayan, bizzat yücelttiği kuvvetin imzasını taşıyan süslemeler aracılığıyla kendini gösterir. Sanatın amacı, hayata barınak olmaktır. Ama bu, herhangi bir hayat değildir. Kendini en yüce bir güçle sembolleştirmeye ve kendi sembolleri ışığında kendini pekiştirmeye kabil bir hayattır burada söz konusu olan. Süsleme mimariye, hayata sağlanan barınağın refakatçisi olarak hayat ifadesini katar. Nesnel

6. John Ruskin, “A Definition of Decorative Art”, *Quotations and Sources on Design and the Decorative Arts* içinde, haz. Paul Greenhalgh, Manchester: Manchester University Press, 1993, s. 5-6.

7. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, New York: The Noonday Press, 1974, s. 15.

8. William Morris, “The Arts and Crafts of To-day”, *The Collected Works* içinde, New York: Russell and Russell, 1966, cilt 22, s. 360.

amaçlılık ile öznel amaçlılık arasındaki karşıtlık, tıpkı saf sanat ile uygulamalı sanat arasındaki karşıtlık gibi, sanatın hem amacı hem de devindirici ilkesi olan hayatın birliğinde yürürlükten kalkmış olur.

Böylece hayatın kullanılması, estetik özgürlük ile kavramın kısıtları arasındaki Kantçı mesafeyi kapatır. Hayattan hayata devinen hareketin özgürlüğü, kendini sadece antik Yunan usulü bordürlerin ve desenlerin önemsizliğiyle ifade etmek zorunda değildir artık. Bu ifade, kiliselerin yakınındaki taşların çehresinde de kolaylıkla okunabilir. Zira antik Yunan sanatının ifade ettiği güç ile kilise inşa eden ve kiliseyi müşterek gücün barınağı ve sembolü, hayat tarafından hayata hitap eden tüm sanat yapıtlarının nihai modeli haline getiren güç birbirinden farklı değildir. Ama bu birlik, kendi kavramına tümüyle uyumlu sanat eserinin kusursuzluğu değildir. Zira mimari eserdeki ve taş figürlerdeki müşterek güç, yalnızca bölme ve ekleme modeli üzerinde var olur. Yontulan figürler, kilise planına hâkim olan sanatsal iradeyi ifade etmezler. Bilakis onları yontan ve mimarın planına yalnızca kişisel düşlemlerini değil, patavatsızlıklarını dahi ilave eden zanaatkârların özgürlüğünü ifade ederler. İşte Ruskin, Kant'ın kusursuzluk kavramına yönelik eleştirisini bu şekilde radikalleştirmektedir. Kusursuzluk yalnızca estetik özgürlüğü kısıtlayan belirli bir kavrama boyun eğmek değildir. Aynı zamanda köleleşmiş bir sanatın damgasını da taşır. Böylesine hayran olunan antik anıtlardaki kusursuzluk esasında mimarın planının, emirleri yerine getirmek dışında tüm kabiliyetlerden mahrum bırakılmış işçiler tarafından harfiyen gerçekleştirilmesi gereken ve gerçekleştirilebilen bir toplumun ifadesidir. Kusursuz sanat, yani eseri, kavramının icrasına tıpatıp benzeyen sanat, kölecî bir toplumun sanatıdır. Özgür sanat mecburen kusurludur; kavram ile şey arasındaki kurucu mesafenin damgasını taşır. Ruskin bu mesafe sorununu son derece basit biçimde halleder. Sanatçı figürünü ikiye böler. Bir yanda planın adamı olan mimar, diğer yanda da o

planları hayata geçirmekle yükümlü zanaatkârlar vardır. Gelgelelim bu zanaatkârlar planı icra etme yollarına dair kendi fikirlerini, bunları uygulamak için çabalarını ve hatta bu çabanın kusurlarını da işin içine katarlar. O halde işbölümü, sıkı sıkıya belirlenmiş görevlerin paylaşımıdır. Mimar kavram kısmını üstlenir, zanaatkârlar ise hayatı yoğunlaştırma denen *estetik* görevi. Zanaatkârlar kendi fikirlerini ya da püf noktalarını kavrama ilave etmek –hatta neredeyse ona karşı gelmek– ve icralarına kendi beceriksizliklerini dahi katmak suretiyle, daimi bir ilerleme, dolayısıyla da daimi bir kusurluluk içinde olan hayatın kanununu en doğru biçimde ifade ederler. Ruskin, hayatın sanat eserlerine emrettiği bu kusurluluk kanununu, “doğanın özgür güzellikleri”ne yeni bir biçim ve anlam katan bir çiçekle sembolleştirir: “Üçte biri tomurcuk halinde, üçte biri solmuş, üçte biri çiçek açmış yüksükotu, hayatın bilfiil modelidir.”⁹ Hayat, kendinin bitimsiz genişlemesi ve yoğunlaşması hareketidir, dolayısıyla her daim yenilenen bir kusurluluğa doğru ilerleyişiyle sembolleştirilmesi ve tanımlanması gerekir.

Ne var ki bu kusurlunun kusursuzluğu zanaat dünyasına özgü gibi görünmektedir ve makinelerin hâkim olduğu sanayi tasarımına yönelik dekoratif sanatla birlikte yok olmaya mahkûmdur adeta. Sorun, makinenin ve sanayi üretiminin sanatın güzelliğine karşıt olması değildir. Özgürlüğün simgesi olan ve sanatın iradesini telafi eden bu kusurluluğa karşıt olmasıdır. Sanayi devrinin yeni mühendis-tasarımcısı, Ruskin’in ortaya attığı ikilemden (ya kölelerce icra edilen eserin kusursuzluğu ya da zanaatkârın eserinin kusurluluğu) makine aracılığıyla özgürleşen bir sanatçıdır. Dolayısıyla sanatçı bu vasfıyla bir sanat projesini gerçekleştirme ile yoğunlaşmış bir hayat üretimini mükemmelen özdeşleştirebilir gibi görünmektedir. Böylece, fayda ile kullanım arasındaki

9. John Ruskin, “The Nature of Gothic”, *Unto This Last and Other Writings* içinde, Londra: Penguin, 1997, s. 92.
 Engelsiz PDF Kütüphane - <https://rantey.org>

farkın kendisi de ortadan kalkmaktadır sanki. Werkbund ve Bauhaus mimarları ve tasarımcıları için bir biçimin güzelliği –kullanım nesnelerini ya da ev dekorlarını güzelleştirmeye yönelik hiçbir şeyin ilave edilmediği– işleviyle rasyonel uyumdur. Makinenin kesinliği bu hedefe mükemmelen ulaşmaya hizmet eder ve mimarın eseriyle tasarım ürünlerinin, ihtiyaçlarına uygun olmakla kalmayıp aynı zamanda rasyonel bir hayat tarzının ilkeleriyle de uyumlu teçhizatlar takdim ettikleri kitlelerin hayatlarını dönüştürmesini sağlar. Öyleyse burada yoğunlaşmış hayat, rasyonel hayata indirgenir; rasyonel hayatsa uygun teçhizatla donatılmış bir hayata. Gelgelelim bu rasyonelleştirilmiş hayatın her daim kendini böyle göstermesi gerekir; basitçe kullanışlı aletlerin hizmet ettiği maddi hayat değil, uygun biçimlerin rasyonelleştirdiği duyumsanabilir bir hayat olduğunu göstermek zorundadır. Yüzyıl başında Alman “sanatçı kolonileri” ile sembolist törenlerinin kahramanı olan mimar ve tasarımcı Peter Behrens, 1906’da Alman elektrik şirketi AEG’nin sanat danışmanlığına getirilir. Behrens AEG’nin lambalarıyla kazanlarının, logosuyla kataloglarının tasarımını yapmakla yetinmez, türbin fabrikasının planını da çizer. İlk bakışta bunun, Ruskin’in kiliselerin kapı pencere alınlıklarına, kemer aynalıklarına şahsi imzasını atan özgür zanaatkârlara dair hayalleriyle uzaktan yakından bir alakası yoktur. Ne var ki yine de ziyaretçiler, bu fabrikanın düzgün sıralanmış koridorlarının ve çalışma mekânlarının arasında gezinirken, “Ruskin’in

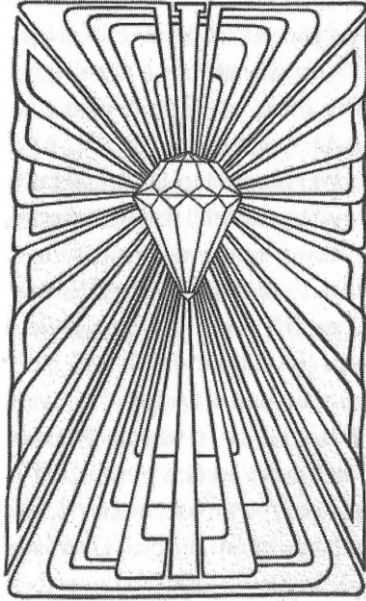


gerçekliğe bürünmüş sözlerini” tanımakta tereddüt etmiyorlar.¹⁰ Nitekim Behrens’in fabrikası, sanatın amacına (yani varoluşun basit ihtiyaçlarını giderme değil, hayat duygusunu yoğunlaştırma) hizmet etmek için yaratılmış bir iş katedralidir. Bu nedenle, makinelerin işlevsel şekilde yerleştirilmesi yeterli değildir. Yaşamın kendisiyle birliği olduğu gibi ifade edilmelidir ve bu ancak bir ilaveyle mümkün olabilir. Fabrikanın alınlığındaki AEG logosu, son derece minimal bir süsleme gibi görünür. Ama bu peteği andıran mütevazı gözenekler hayatı ışıklandıran sembolist sanat hayali ile ampul, kazan ya da ısıtma cihazlarının endüstriyel üretimi arasındaki devamlılığa tanıklık etmektedir. Nitekim bu geometrik gözenekler, tamamen farklı türde başka bir geometrik figürün basitleştirilmiş ve rasyonelleştirilmiş bir sürümüdür. Yine Peter Behrens’in çizdiği ve birkaç yıl öncesinde Darmstadt sanatçı kolonisinin açılış töreninde büyük bir ciddiyetle, sanat ile hayatın birliğinin mistik “işareti” olarak sergilenmiş “elmas” çokgenini hatırlatmaktadır.

Behrens tarafından çizilen afişlerdeki ampullerde yansıtılan şey, bu sembolik elmasın gücüdür. Bir ampul kadar sıradan bir şey olamaz. Gelgelelim bu afişler, bize hem ampulleri hem de onların bir odayı aydınlatmakla kalmayıp hayatı da ışıklandırma, büyüğü değilse bile ışıltılı bir hayat imal etme etkilerini göstermek için sihirli bir atmosfer yaratırlar (nitekim söz konusu ampuller, Karl Friedrich Schinkel’in Mozart’ın *Sihirli Flüt* operası için tasarladığı dekoru akla getirir hemen, Resim 3*/4*).¹¹ Aynı durum ısıtıcılar için de geçerlidir. Kazanların ya da kalorifer peteklerinin çizimlerinde, bunların yalnızca haneleri değil, aynı zamanda hayatın kendisini de ısıtacağı açıkça resmedilir.

10. Adolf Vetter, “Die stattsbürgerliche Bedeutung der Qualitätsarbeit”, akt. Frederic J. Schwartz, *The Werkbund, Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven: Yale University Press, 1996, s. 58.

11. Üzerinde asteriks bulunan numaralar, kitabın ortasındaki resimler bölümüne gönderme yapmaktadır. (Fransızca) <https://rantey.org>



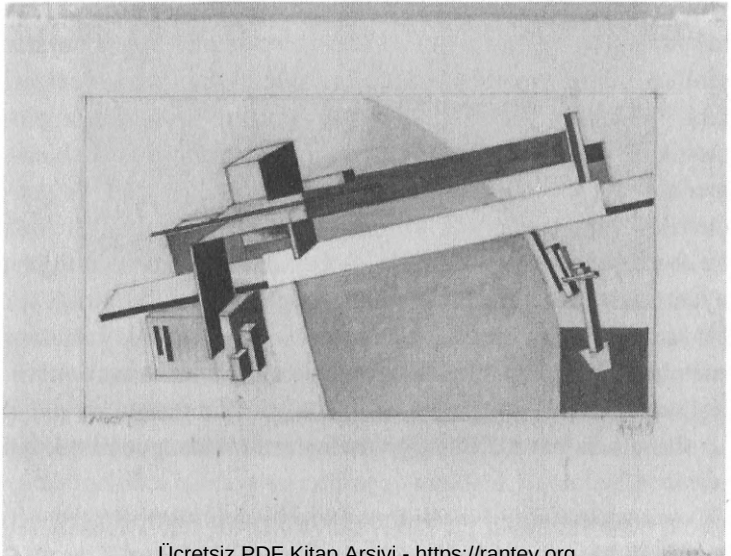
Eleştirel yaklaşanlar bu sembolleştirmenin önemini görelileştirip onu, satışları yükseltmek için bir malın estetikleştirilmesine indirgeyebilirler. O zaman endüstriyel ürünün sembolik ilavesi, malların üretimi ile kitle tüketiminin estetikleştirilmesi arasında duran kapitalist rasyonelleştirmeden başka bir şeyi ifade etmiyor olacaktır. Ne var ki kapitalizmin kurnazlıklarına dair bu Marksist tez şu olguyu unutturur: Devrimci yılların Sovyetler Birliği'nin tasarımcıları ile önceki on yılın kapitalist Almanya'sının tasarımcıları aynı dertlerle uğraşmış ve aynı çözümlere ulaşmışlardı. Meşhur "Lenin Ampulü" hem izbe mahallere yönelik modern aydınlatma aracıydı hem de devrimin çiftçilerini ve ordusunu aydınlatan yeni hayatın ışığı, bir propaganda afişinin gösterdiği üzere, gerici güçlerin üzerine asılan bu ışık, o güçleri ışınlarıyla yok ediyordu. Soyut resmin çizgilerine alışık ve işçi devriminin coşkusuyla kapılan birçok Sovyet sanatçısının kendilerini

afiş tasarımına adamalarının sebebi, onlar için afişin, bir nesneyi arzu edilir kılmaya yönelik süslemelerden çok daha büyük bir önemi olmasıydı. Afiş çizmek, nesnelerin yer alacağı ve anlam kazanacağı görsel hissiyatı, yani yeni bir yaşam biçiminin verdiği hisleri yaratmanın bir yoluydu. Kapitalist Almanya ile Sovyet Rusya tasarımcılarının meseleleri arasındaki ortaklık, iki önemli eserin kıyasıyla örneklendirilebilir. Bu eserlerin ilki, Bauhaus tasarımcısı Herbert Bayer tarafından bir diş macunu markası için hazırlanan ticaret fuarı standıdır (Resim 5*). Burada Regina marka macunun sıhhi özelliklerini ve beyaz dişlerin pırlıltısının bir kadın yüzüne kattığı çekiciliği övmek yeterli olurdu, denilebilir. Ama Bayer bunlara, geometrik bir şekli, modern hoparlör teknolojisini, hatta tavandan çıkan ve fabrika bacasını andıran bir duman halkasını da eklemeyi gerekli görmüştür. Gustav Klutsis'in söylev radyosu ise ticari bir ürünü övmek için değil, gazete bayileri misali sokaklarda devrimci propagandanın haberlerini ve mesajlarını yaymak amacıyla tasarlanmıştı (Resim 6*). Ama burada da yeni hayatın duyumsanmasını sağlamak için radyo, bu hayatın bir teçhizatı olarak gösterilmektedir. Yeni hayat kendini, insan nefesinin yaşamsal gücü, geometrik yapı, teknolojik modernlik ve işlevsellikle uyum içinde ilan etmektedir.

Esasında büyük devrimci sıçrama ile bina, mobilya, ev aleti ya da reklam panosu tasarımlarının yapılmaya başlandığı dönem birbiriyle örtüşmektedir. Bu aynı zamanda kübist, soyut, fütürist, biçimci ya da konstrüktivist akımların oluşturduğu büyük deneylerin de devriydi. Sanatsal, endüstriyel ve toplumsal deney evrenlerinin bağrında müşterek bir estetik kaygı yatmaktaydı. Eski toplumun dayattığı iki tip üretim arasındaki ayrımı alaşağı edecek yeni bir kullanım kültürü geliştirme kaygısıydı bu. Yani artık mübadele değerini artırmaya yönelik ekonomik metaların üretimi ile kendi kusursuzluğuna yönelik, elit bir zengin tüketici sınıfı için yaratılan “taşınabilir” sanat eserleri üretimi arasında bir fark kalmayacaktı. Bunun yerine, bir nesnenin biçiminden alınan

zevk ile o nesnenin gerçek varoluşuna gösterilen ilgi arasındaki Kantçı karşıtlığı iptal edecek bir kullanım değeri hayali kurulu-yordu. Bu açıdan bakılınca, endüstriyel rasyonelleştirme, soyut resim, işlevsel tasarım, yeni mimari ya da reklam tasarımcılığı gibi ilk bakışta birbiriyle alakasız görünen tüm pratikleri, tek bir biçim fikri birleştirebilmektedir. Nesnenin biçimi halkı, hem üretim sürecine hem kullanımına hem de ifade ettiği ve yoğunlaş-masına katkıda bulunduğu yaşam biçimine duyarlı kılmalıdır.

Gelgelelim hayatın içsel dinamiği ile dışsal amaçlarına ulaş-mayı birleştirmek isteyen aynı mantık, bu bağlacın bir ilave ola-rak temsil edilip sembolleştirilmesi zorunluluğunu dayatmakta-dır. İlave mantığı ise bu birliği yeniden bölen bir sapma mantığı-dır. Dolayısıyla, biçimlerin geometrik soyutlaması, pratik işlev-sellikleri ve yeni bir hayat yaratma güçleri arasındaki uyumun kendisi, onu sembolleştirirken bir yandan da bir muamma haline getirecek özel biçimlerle temsil edilmek zorundadır. Bu muam-

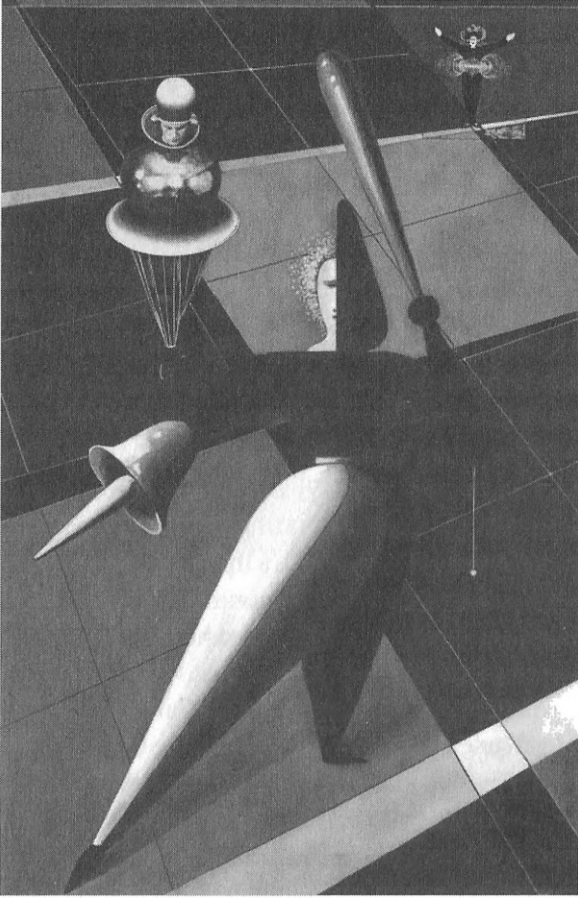


malı sembolleştirmeye en iyi örnek, tek boyutlu mimari çizimler olarak sunulan El Lissitzky'nin "Yeni Hayatı İlan Eden Projeleri (*proun*)" olabilir. Burada ikinci boyutun üzerinde temsil edilen üçüncü boyut, etkin bir yapının mekânından ziyade yeni hayatın geleceğini gösterir. Bir araya getirilen geometrik şekiller, kendi hikâyelerini anlatıyor ve yeni dünyadaki rollerini sergiliyor gibidirler.

Bu noktada ayrıca Bauhaus ustalarından Oskar Schlemmer'in balelerindeki geometrik şekillerin kullanımını da düşünebiliriz. Bu baleler, Bauhaus sanatının hitap ettiği hayat tarzını göstermek için tasarlanmıştı. Yalnızca mekanikleştirmenin yardımıyla ihtiyaçların düzenlenmesi, bu şekilde basitleştirilmiş ve rasyonelleştirilmiş bir hayat değil, aynı zamanda gerek faydalı gerek faydasız olsun kendi yaratılarının hazzıyla, yapay olandan yapay olarak alınan hazla yoğunlaşmış bir hayattır bu. Yapaydan alınan haz, yeni devinin ya da görsellik makinelerini kapsadığı gibi kadim zamanların popüler karnavallarının dekorasyonlarını da kapsar. "Zira insanlar oyunun, kılık değiştirmenin, kaba güldürünün, rol yapmanın pırıltısını her zaman seveceklerdir; tıpkı hayatın şenlikli, şaşıla ve renkli yansımalarını da her zaman sevecekleri gibi."¹² Hayatın bu "şenlikli yansımaları"nın kostümlerin geometrik özelliğiyle ifade edilmesi son derece manidardır. Schlemmer'e göre bu özellik, insan bedeninin genişleme gücü ile geometrik mekân arasındaki ahengi sembolleştirmeyi sağlar. Ama bu ahenk yalnızca kuramsaldır. Zira maskeli balonun canlılığına uyum sağlaması gereken kostümlerin geometrisi, bu birliği tek bir koşulla, başka bir canlılık ve işlevsellik biçimini, yani dans eden bedenlerin özgür hareketlerini kısıtlamak pahasına sembolleştirebilir ancak.

Burada da hayatın birliği yalnızca canlı ifade, geometrik ku-

12. Oskar Schlemmer, *The Letters and Diaries*, haz. Tut Schlemmer, çev. K. Winston, Evanston: Northwestern University Press, 1990, s. 196.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://mantey.org>



sursuzluk ve faydalı işlev arasında yeni bir mesafe oluşturan ilavelerle sembolleştirilebilir adeta. Üçlü bale dansçıların hareketi, hayata hizmet edebilir, ama tabii yalnızca bu hizmeti sembolleştiren ilave tarafından engellendiği ölçüde.

Gelgelelim bu ilave sanat emeği, gündelik hayat faaliyetlerinden farksız olmasının istendiği yerde dahi kendini dayatmayı bırakmaz. Sözelimi Dziga Vertov'un filmi böyledir. Bilhassa

devrim ülkesindeki yeni hayatın bir gününün sentezini yapan *Kameralı Adam* için geçerlidir bu. Film temel bir doğrulama üzerine kuruludur: Sinemacının pratiği, her gün sokaklarda, fabrikalarda ya da ofislerde yerine getirilen faaliyetlere benzer. Sinemacı fazladan tek bir şey yapar: Tüm bu faaliyetler arasındaki ilişkinin izini sürer. Bu ilişki faaliyeti, diğer tüm faaliyetlerle aynı olduğunu iddia eder. Ama aynı zamanda tümünü dönüştüren bir ilavedir de. Gündelik faaliyetleri yeni hayatın anlarına, komünizmin anlarına dönüştürür. Ve ilavenin bu rolü, filmin dokusunda dahi her daim kendini hissettirir. Aşırı parçalı planların, yeni bir hayatın –işçi topluluğundan farksız yaşayan bir topluluğun hayatının– homojen dokusunda serimlenmesi için hızlı bir ritimle birbirine bağlanmasıyla yapar bunu. Üst üste bindirilen kareler filmin son sekanslarında tüm faaliyetleri, boş zaman faaliyetlerinin endüstriyel faaliyetlerden ayrılmadığı hayatın tek bir deviniminde iç içe geçtiklerini gösterirler. Bu tip karelerin en meşhurunda, bir iplik eğirme makinesinin deviniminden çıkan bir kadın işçinin mutlu yüzü, yaptığı işin hem neden hem de sonuç olduğu hayatın yoğunluğunu sembolleştirir.

Bu kısa devre son derece manidardır: Çalışma faaliyetleri, endüstriyel gelişmedeki sonuçlarıyla bağlantılı değildir; makinelerin hareketi de diğer makinelerin hareketleriyle bağlantılı değildir. Tüm bunlar, lakayt el kol hareketleriyle fabrika işini bir oyna dönüştüren kadınların yüzlerindeki tebessüme bağlanır. Komünist yeni hayatın ortak deviniminin göstergesi olarak tüm faaliyetleri birbirine eş kılmak için sinemacının bunları, planlı üretim sisteminin içindeki her tür işlevsellikten koparması gerekir. Makinelerin senfonisi, bir hareket senfonisidir. Bu senfoni yeni hayatın gelişimini özerk bir devinim olarak temsil eder. Ne sonuç ne sonucu olan bir devinimdir söz konusu olan. Bir durma noktası yoktur, ama bir amaçlılığı da yoktur – tabii yoğunlaşmış hayat denen öznel amaçlılık dışında. Sanatçı, sanat pratiğinin faydacı endüstriyel yaşamın pratiğinden farklı olmadığını göster-



mek istemektedir. Ama bunu göstermek için, endüstriyel çalışmanın araçlarıyla amaçlarını, kendini ifade eden ve kendi kendini güçlendiren hayatın estetik kısa devresinde yoğurmak zorundadır.

Sovyet yetkililerinin bu tür sanata yönelttikleri “biçimcilik” suçlaması, bu yetkililerin kendilerinin düşündüğünden fazlasını söylüyor olabilir. Vertov’un ve akranlarının icra ettiği “biçimcilik” hiçbir şekilde içerik ve toplumsal bahisler pahasına sanat için sanat olarak tanımlanamaz. Bilakis sanat biçimleriyle toplumsal faaliyetin gündelik biçimleri arasındaki tüm farklılığı ortadan kaldırma isteğidir bu. Sovyet yetkililerinin itham ettiği şey, tam da bu istektir. Zira dış nesnel amaçlılığı –yani faydalılığı– hayatı yoğunlaştıran hayat şeklindeki öznel amaçlılık içinde eriten, bu istektir. Kullanım kültürünün yaşamsal ihtiyaçların hizmetiyle özgür iç güç olarak hayatın ifadesini birleştirmesi gerekiyordu. Ama bu füzyon her daim kendini bir ilave biçiminde göstermek

zorundadır. Bu ilave ise birliği, ancak onu bölerek ifade edebilir. İhtiyaçlar sistemi olarak hayat ile benliğin üretimi olarak hayatın füzyonu, karşıtlıkların gerilimini yeniden gün yüzüne çıkarır. Ve bu gerilimle beraber, sanat biçimleri ile hayat biçimleri arasındaki özdeşliğe dair modernist proje yeniden ikiye ayrılır. Sovyet yetkilileri “biçimci” sapmadan bahsederken, sanatçının görevinin hayat biçimleri yaratmak olmadığını söyleyeceklerdi; sanatçının tek kaygısı, işçilere çalışma sırasında enerji verecek ve çalışma sonrasında onları eğlendirecek eserler yaratmak suretiyle faydalı olmaktı onlara göre. “Modernist” denilen kuramcılar ise sanatçının kendi malzemesinin ve mecrasının olanaklarını keşfetmekten başka kaygısı olmaması gerektiğini, başlıca toplumsal faydasının yüksek kültürü savunmak ve örneklerini göstermekten ibaret olduğunu ileri süreceklerdi. Böylece bu iki cephe birçok sanatçı kuşağının uzlaştırmaya çalışmış olduğu amaçlılık biçimlerini yeniden ayıracak ve sanatın estetik rejiminin tarihinde kafa karışıklığı yaratacaklardı.

Şurası bir gerçek ki sanatçılar kendi adlarına üç amaçlılık biçimi arasındaki gerilimin mümkün kıldığı çoklu raptetme (*conjunction*) ve ayırma/fasıl (*disjonction*) biçimleriyle oynamayı sürdüreceklerdi. Herbert Bayer’in Regina dış macunu için, Gustav Klutsis’in de Sovyet propagandası için stantlar çizdikleri esnada Fransız sürrealist şairleri kullanım dışı nesnelerde, günü geçmiş ilanlarda ve yıkılmaya yüz tutmuş Paris pasajlarının köhnemiş vitrinlerinde yeni bir hayatı muştulayan yeni bir güzelliğin numunelerini buluyorlardı. Sanatın bugün de hâlâ beslendiği amaçlılığın çoklu serencamının yeni bir epizodunu yazıyorlardı.

Sanattan Fazlası ve Sanattan Azı

Müzik Kelimesinin Söylediği

SEÇTİĞİM BAŞLIK, bir hayli yaygın bir tutuma karşı takındığım mesafeye delalet ediyor. Söz konusu tutum, kendi özgül pratikleri içinde sanatı, sanat hakkında kendi diline yabancı kelimelerle yazılmış tüm söylemlerden ayırmayı gerektirir. Gelgelelim kelimelerle şeyi, sanatın “kendisi” ile sanat üzerine söylemleri birbirinden ayırma isteği, çetin bir soruyla karşı karşıya kalır: Sanatın kendisi nedir? Sözgelimi çift kamışlı borulara üflemeden oluşan pratiğin müzik olduğunu kim söylüyor? Platon ve yanındakilerin bu soruya olumsuz yanıt verdiklerini biliyoruz. Onlar bu pratikte bir köle mesleğinden başka bir şey görmeyi reddediyorlardı. Onlara göre müzik, ilham perilerinin sanatı, yani ruhların eğitimiydi. Müziğin, seslerin sanatıyla olan ilişkisi, bu seslerin etkilerini kontrol etmekten ibaretti. Zira müzik aletlerinin tınısı ruhlarda iyi ya da kötü duygulanımlar yaratıyor, seslerin kombinasyonu ise bedenler arasında arzu edilir ya da edilmez toplanma biçimleri yaratıyordu. Dolayısıyla, hangi tonların ve hangi ses aranjmanlarının birey ve cemaatlerin ruh eğitimine uygun olduğunu hangilerinin olmadığını belirlemek, eğitim bilimi olan müziğe düşüyordu.

Bunun kadim zamanlara ait bir hikâye olduğu söylenebilir pekâlâ. Ama 1830’lu yıllarda yeni müzik taraftarı müteber bir mü-

zikolog olan Adolf Bernhard Marx, yalnızca sanatlarını özgül bir kabiliyet olarak değil de bir eğitim olarak, yani ruhsal kabiliyetlerin tümünün birleşik bir icrası olarak icra edip öğretmenlerin müzisyen olduğunu iddia etmekten çekinmeyecekti. Üstelik dönemin profesyonelleri müzik sanatının temeli saydıkları armoni bilimine karşı işlediği sayısız kabahati ifşa ettikleri halde Adolf Marx bir bestecinin, Beethoven'ın, ünlenmesine bu görüş adına katkıda bulunmuştu. Tam da söz konusu profesyonellerin kullandığı anlamda *armoni* kelimesi belli bir tip müzik üreten seslerin kombinasyonu demekti Adolf Marx için: insan ruhunun eğitime yönelik değil, sırf müzik öğretmenlerine has bir dil.

Kelimeleri gerçeklikten ayırmak isteyenlere rağmen müzik, kendi adını koymadan var olamaz. Münferit bir yeteneğin münferit bir yetenekten fazlası olduğunu söylemeyi sağlayan kelimeler olmadan var olmaz. Bir dünya düzeninin, bir zihin kuvvetinin, hayattan kaynaklanan bir devinimin ya da insanlar arasındaki bir bağın ifadesi olduğu için bir ruh eğitimidir müzik. Sanatın sanat olarak tanımlanabilmesi, özgül teknik yeterliliklerin eyleme geçirilmesi ile zihinsel bir kuvvetin eğitimi arasındaki mesafenin açtığı mekânda mümkün olabilir ancak. Bu mekân ise kelimelerle doludur – bizatihi iki anlama gelen sesteş kelimelerle. Bu kelimeler bir mesleğin bilgisini ve işlemlerini tanımlar, ama aynı zamanda o mesleğe yüklenmiş ruhların eğitimi görevini de eğretileme olarak ifade ederler. Sözelimi armoni, ritim, akort veya senfoni gibi kelimeler özgül bir bilginin icrasını iki uç –bir makinenin parçalarının uyumlanması ile göklerin şarkısı– arasında gezdirirler. Bu isim ve bu kelimeler olmaksızın sanat olmaz, yalnızca özgül tekniklerin icrası olur. Ama bu isim ve bu kelimeler aynı zamanda genel anlamda sanatı ve özelde her bir sanatı kendi içinde böler. İşte, diğer sanatlara nazaran bu iç yarılmaya en fazla maruz kalan sanat müziktir. Zira bir teknikten fazlası, anlam evreninde ruhun bir eylemi olduğu anda müziğin, ruh eğitimi rolünü üstlenmesi ama aynı anda genel eğitimin sahip olduğu çifte kay-

naktan –yani öğreten kelimeler ile gösteren temsillerden– kendini mahrum bırakması gerekir. O zaman da seslerin dilinin konuşmadan söylediklerini söyleyecek kelimelerin yardımına muhtaç olur. Ama öte yandan müzik olmayan müziğin, sanat olmayan müziğin, sanattan fazla ya da az olan müziğin varlığını gösteren kelimelerin yol açtığı çatışmalara da girmiş olur.

Bu tezatlar oyununa, tam da müzisyenden hem fazlası hem azı olan bir müzisyenle, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ile girmek istiyorum. *Masallar* kitabıyla ünlenen bu kişinin öncelikle müzisyen olduğunu artık biliyoruz. Besteci ve orkestra şefi olan Hoffmann aynı zamanda bir önceki kuşaktan ustaları Wilhelm Wackenroder ile Ludwig Tieck’in perçinlediği romantik müzik görüşünü özetleyen kroniklerin yazarı olan bir müzik eleştirmeniydi. Ustalarının etkisi 1814’te “Antik ve Modern Kutsal Müzik” başlıklı makalesinde bilhassa hissedilir. Bu makalede on altıncı yüzyıla uzanan bir polemiği yeniden gündeme getirmektedir. On altıncı yüzyılda Trento Konsili’ndeki bazı katılımcılar, birden fazla insan sesinin olması ve virtüöz iniş çıkışları müminleri kutsal metinden uzaklaştırıyor diyerek Fransız-Flaman çoksesli müziğini mahkûm etmişlerdi. Hoffmann Karşı-Reform devrine ait bu kavgayı, romantik dönemin söz dağarcığını çağrıştıran kelimelerle şöyle özetler:

Arezzolu Guido* müzik sanatının gizlerini çözdükçe, bu gizler cahil ve kültürsüzlere matematik spekülasyonları gibi görünüyordu. Böylece ruhları çiçek misali açmaya başladığı halde, müziğe özgü esası yanlış anlıyorlardı. Ruhların dilinin muhteşem aksanları uyanmış, yankılarıyla yeryüzünü dolduruyorlardı; onların nasıl ehlileştirileceği dahi

* Guido (995-1050) İtalya Toskana’daki Arezzo Katedrali okulunda öğretmenlik yapmış bir rahip. Bugün de geçerli olan nota yazımı sistemini onun bulunduğu düşünülüyor. Parmaklarındaki girinti ve çıkıntılara bir ilahi metnin ilk hecelerini yazarak müzikte bir gam dizisinin sekiz sesini birden sergilemiş, “do-re-mi-fa-sol-la-si” heceleme yöntemini bulmuştur. Bkz. Kamer Güngör, “Nota Yazısının Tarihsel Gelişimi”, *Sahne ve Müzik*, no. 1, 2015, s. 81-89. –ç.n.

biliniyordu: Hiyeroglif misali notalar icat edilmiş, seslerin melodik ve armonik sıralanışları yazıya dökülmüştü. Ama bazıları göstergeyi anlam zannettiler. Besteciler armonik hileler icat etmek için kendilerini paralıyorlardı. Müzik ise deforme edilip spekülâtif bir bilim haline geldiğinden müzik olmaktan çıkmıştı. Tüm bu hileler zirveye ulaştığında din, ona dayatılan bu sözde müzik tarafından kirlletildi ve her yerde kutsal sanatı özümseyen ruhlar, müziğin kendisinden başka din tanımaz oldu.¹

Müzik olmaktan çıktığı anda müzik dini haline gelen bu müziğin içine girmeye çalışalım. Hoffmann hayli basit bir karşıtlıktan yola çıkıyor. Bir yanda özünde bir plastik sanat olan, içsellığı hesaba katmayan putperest bir dünyanın duyumsanabilir sanatı, antik sanat vardır. Öte yanda ise Hristiyanlıktan, yani içsellik dininden doğan modern ya da romantik sanat. Gerçek müzik, Hristiyan sanattır veya romantikler için aynı şey demek olan modern sanattır: En gayrimaddi maddilik biçiminde maneviyatın/tinselliğin (*spiritualité*) doğrudan ifadesi; dinleyenin ruhu dışında hiçbir yerde bir iz bırakmaksızın belirip yok olan seslerin duyumsanabilir unsurudur. Gelgelelim Aziz Pavlus'tan beri bildiğimiz üzere, tini asıl tehdit eden, yalnızca bir yüzeye yayılmış ve sabit bir malzeme değil, aynı zamanda kendine özgü maddiliği olan şeydir: lafız/harf (*lettre*). Dinsel hukuk âlimlerinin ve tefsirlerinin eline düşen ilahi kelimeler gibi, "tinlerin dili" de beş paralel çizgiden oluşan o porteler üzerine yazılıp yazı erbabının (*hommes de la lettre*) eline düştüğünde bu matematiksel zihinler çoksesli icatlarıyla o ilahi kelimeleri kendinde bir amacın ifadesine, putperest bir tapınmanın nesnesine dönüştürürler. Saf müzik, ruha konuşan ve tinleri birleştiren o manevi dil, ölü bir harfe, cansız bir lafza dönüşen sözün hem bir matematik işareti gibi kullanılabilen bir şey, hem de küçük bir uzman grubunun tapındığı bir put haline getirildiği sahte müzik tarafından yozlaştırılmıştır.

1. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Écrits sur la musique*, a.g.y., s. 176.

Ölü harfin, cansız lafzın dilinin tinin saf diliyle bir tezat oluşturduğunu anlamak kolay. Ama bu saf dilin tam olarak neyi içerdiğini ve 1814'te nasıl bir şekle sahip olması gerektiğini bilmek, o kadar kolay değil. Hoffmann'ın bahsettiği saf müzik, öncelikle hiçbir dışsal maddi enstrüman kullanmaksızın yalnızca varlıkların iç sesinden çıkan müzik gibidir. Ama insan sesinin, salt tınısının pırıltısında ruh/mana (*esprit*) yoktur. Bir şey demesi de gerekir bu sesin. O halde manevi olan, sesin tüm hilelerden arınarak tinin ilahiliğini yücelten kelimeleri ifade edebilecek denli arılaşmasıdır. Hoffmann'a göre, Trento Konsili'nin taleplerini yerine getirmek üzere Palestrina'nın bestelediği saf müzik böyledir: Hiçbir enstrümanın eşlik etmediği ve akortlardaki kusursuz uyumunun basitliğini dert etmeden kutsal metni terennüm eden vokal müzik... – birden fazla sesle söylenir bu şarkı, doğrudur; ama bu seslerden hiçbiri “yakalaması güç” bir perdeye çıkmaz.² Ama o zaman da şu soru akla geliyor: Müziğin manevi saflığı kendi diline mi aittir? Dışsal bir kuvvete, ifade ettiği dinin kuvvetine ait değil midir? Müziğin kendisinin manevi bir dil olabilmesi için hikâyeler anlatan, iyi tanımlanmış duyguları tasvir eden ya da mesaj ileten kelimelerin dilinden başka bir şey yapması gerekir. Yalnızca kendi kaynaklarının yardımıyla bu dilin söylemediği şeyi söylemesi, gündelik dilde erişimi olmayan, tam manasıyla söylenemez olanı duyurması gerekir. Söylenemez olan ise sessizlik değildir, saf soyutlama değildir. Dilde ismi olmayan ve zihinde tanımlı olmayan hislerin ve heyecanların dünyasıdır. Manevi dil, kelimelerin diliyle yakalanamadığı için manevi olan bu dünyayı tercüme eden ve duyulmasını sağlayan dildir.

Bu durumda, başlangıçtaki karşıtlık tersyüz olur. Müziğin kendini özgürleştirilmesi gereken dışsallık, enstrümantal malzeme değil, kendine yabancı bir sanata, şiire tabiiyetidir. Müziğin ruhu olan saf içsellik, yalnızca müzikal sanata ait olan ve başka birine

ait olmayan şeyle ifade edilebilir: orkestranın telli, nefesli ve vurmalı aletlerinin ürettiği sesin maddiliğiyle. İşte Hoffmann'ın da Beethoven'ın *Beşinci Senfoni*'sini analizinden birkaç yıl önce açıkça ileri sürdüğü şey, tam da buydu: “Özerk bir tür olarak müzikten bahsettiğimizde, enstrümantal müzikten başka bir şeyi düşünmemeliyiz. Zira yalnızca bu müzik, başka bir sanatın yardımını ve müdahalesini reddetmek suretiyle, sanatın ancak onda kendini tanıtabilen özünü tüm saflığı içinde ifade edebilir (...) Müzik insana, kendini çevreleyen duyumsanabilir dünyaya tamamen yabancı bir diyarın kapılarını açar ve bu diyarda insan, söylenemezin derinliklerine dalmak için kavramlarla tanımlanabilir tüm duyguları terk eder.”³ Gerçek müzik, özerk bir tür olarak müzik, Haydn'ın senfonilerinin ve kuartetlerinin kendinden başka amaç tanımayan asli biçimini kazandırdığı bu enstrümantal müziktir. Bu saflık, kutsal metin dahi olsa dış kaynaklı bir sözün hizmetine sunulduğu anda kaybedilmeye yazgılıdır. Hoffmann'a göre, Haydn ve Beethoven'ın ayin veya oratoryo bestelemeye koyulduklarında çok daha az ilham ve şevkle üretmelerinin nedeni de budur.

Mesele, kutsal müzik ile dünyevi müziğin farklı talepleri olması değildir. Bilakis dünyevi ile semavinin tek bir manevi kuvvette birbirinden ayrılmaz olduğu noktada, ses telleri tarafından dalgalanan havadaki titreşimlerin ya da orkestradaki aletlerin sonsuzluğun yankıları haline geldikleri yerde yatar asıl mesele. Zira Hoffmann'a göre, müzik kelimesinin anlamı budur: duyumsanabilir olan tüm ağırlığından sıyrılırken ruhun duyumsanabilir malzemede tastamam var olduğu, manevi ile duyumsanabilir arasındaki bu karşılaşma. Müziği mükemmelen “romantik” sanat yapan şey, tümüyle duyusallaşan bir maneviyat ile tümüyle manevileşen bir duyumsanabilirin bu mahrem birleşmesidir. Modern zamanlarda sanatın özünü yalnızca bu birleşme ifade eder.

Dolayısıyla, Hoffmann ve yanındakiler için mesele, Rousseau gibi, *şarkılı* müziğin saf hazzı ile fûgleri, karşı fûgleri, çifte fûgleri ve ters fûgleriyle kulakları tırmalayan *bilgiç* müziğin “barbarlığı”nı kıyaslamaktan ibaret değildir.⁴ Öte yandan, modernist denilen tarzda, yalnızca kendi biçimsel kusursuzluğuyla iştigal eden bir sanat meselesi de değildir. Müziğin kapılarını açtığı “manevi krallık” tam da tellerin titreşimiyle ruhların (*âme*) titreşimi arasındaki ilişkinin, orantılarla dinleyicinin hissettiği zevk arasındaki bilgiç bir hesap kitap işlemine indirgenemediği yerdir. Bu krallık, müziğin özgül bir sanat olmaktan çıktığı, tıne hitap eden manevi dil haline geldiği yerdir. Hoffmann’ın zamanında düşünüldüğü şekliyle tin, dünyanın bir yasalar sistemiyle yönetilen bir düzenden fazlası haline gelmesini, varlıklar arasında canlı bir bağ olmasını sağlar. Manevi krallık, cansız şeylerle canlı varlıkların, hem bilimin yasalarını hem de bireylerin muhabbetini aşan bir akrabalığın gücüyle birbirine bağlandıkları yerdir. Hegel’in *Tinin Fenomenolojisi* eserinin sonuç bölümüne şöhretini kazandırmış olan, Schiller’in “Dostluk” şiiri de bunu özetlemektedir. Dostluk yüce bir erdem ise, bunun nedeni, dünyanın yasalar toplamından fazla bir şey olmasıdır. Dünya, kendi mutlak saadettinin başka canlıların aynasındaki yansımasını görme ihtiyacı hisseden ve bunun için kutsal kadehindeki ebediyet köpüğünün kendine döndüğü manevi krallığı yaratan bir yaratıcının eseridir. Müzik ise her bir bireyin, herkesi birbirine bağlayan bu manevi kuvveti en derininde ve doğrudan duyumsanabilir biçimde hissettiği dildir. Mekâna yayılan biçimlerle veya hikâyeye anlatan metinlerle fikirleri tercüme eden kadim temsil sanatının aksine bu müzik, fikir ile onun duyumsanabilir tezahürünü tek bir varlık kipinde eriten ifade kuvveti; sırf dışşallığı daha iyi inkâr etmek ve

4. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française, Œuvres Complètes* içinde, cilt 5, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris: Gallimard, 1995, s. 308.

asıl menziline, ruhların derinliklerine dönmek için dışsallıkta serimlenen bir titreşimin varlık tarzıdır.

Gelgelelim söz konusu kuvvetin kendisi ilk anda ikiye bölünmüş gibi görünür: Bir şeyin ifadesidir ve ifade edilemez olduğu haliyle tezahürüdür. Saf müziğin iki zıt figürü cisimleştirmesi bir tesadüf değildir: bir yanda bizzat kendi içeriğinin, tanrısal tının ifadesinden ayırt edilemez hale gelen ruhun şarkısı; öte yanda tüm hissiyatı ya da belirli hisleri inkâr eden söylenemezin kuvvetini ifade etmek için göğe uzanan ve çeşitlenen orkestral serimleniş. Müzik manevi dünyanın saf dili olmak ister. Ama bu iddia onu, kendi kendine aşamayacağı bir çelişkiye götürür: Tıpkı tüm diller gibi, belirli bir içerik ifade etmek zorundadır. Ama müziğin dili olarak belirsizin saf ifadesi de olmak zorundadır. İşte bu ikilik, hem sanatın özerkliğini hem de ruhun saf ifadesi olan saflığını etkiler.

Hegel *Estetik Dersleri*'nin müziğe ayırdığı bölümünde bu çelişkiyi geliştirmektedir. Burada iki yeni saf müzik biçimini ele alır. Bunlardan ilki senfonik müziktir elbette. Ama ikincisi, Rossini'nin örnek bir temsilcisi olduğu İtalyan vokal müziğidir. Bu müzik normalde belli bir eylem içindeki karakterin hislerini ifade etmeye çalışır, ama kelimelerin anlamı melodinin saf mutluluğu pahasına kaybolup gider. Söylediği şarkı için kaygılanmayı bırakan bu şarkıda, “sanat olarak sanat” ifade ediliyordur. Ama bu sanat olarak sanat, daha dün kontrpuan virtüözlerine yakıştırılan, matematik bilimiyle gösteriş yapma merakından kurtulmuştur artık. Bu müziğe bir model bulmak gerekseydi, onu kuşların ötüşündeki basitlikte bulurduk, der Hegel. Zira ona göre kuşlar, “şarkı söylemek için şarkı söylerler, saf doğal üretim olarak, başka bir amaçlılık ya da belirli bir içerik olmadan.”⁵ Lakin “saf doğal üretim” göndermesi, belirli bir hissin ifadesinden tümüyle ayrılan bu melodiyi gerekçelendirmek için yeterli olamazdı. Eğer

müzik, manevi bir şeyse, o zaman tam manasıyla manevi bir özgürlüğün ifade ediliyor olması gerekir. Burada söz konusu olan, yalnızca sanatın kendini tatmin etmesi değil, ruhun tatminidir. Ruhun asıl erdemi de özgür kalması ve bu özgürlüğü, acının ve neşenin karşıtı hislerin ifadesine kadar kullanabilmesidir. Hegel der ki kendi sözlerini silen melodinin kanatlarına takılan ruh, “içeriğinin üstünde süzülür”. Kendini dinler ve “böylece içsellik ve mesut uzlaşmanın en yüce temsilini sunar.”⁶

Gelgelelim özgürleşmiş melodinin bu “manevi” gerekçesi, kendi yetersizliğini çarçabuk ele verir. Özgül bir belirlenime sahip olmamakla övünür. Ama böylelikle kendine biçtiği evrensellik, boş ve ehemmiyetsiz bir genellemeye indirgenebilir. İfade ettiği hislerin üstünde süzülen bu melodi, özgürleşmiş enstrümantal müzik ile aynı riskleri taşımaktadır. Yani dikkati yalnızca “bestenin müzikal yönüne” çekmek suretiyle küçük bir gruba hitap etmeye, böylece “insani ve evrensel sanatsal yararı/çıkarı” (*das allgemeinmenschliche Kunstinteresse*) ihmal etmeye başlayabilir.⁷ Bu iki özelliğinden ötürü “saf” müzik, sanata has talepleri yerine getiremez. Zira bir yanıyla, “evrensel anlamda insani” bir içerik olduğunu iddia eder; oysa bunu müziğe yalnızca belirli hisleri ifade eden söz verebilir. Lakin Hegel, müzikal saflık ile sanatın insani evrenselliği arasındaki uzlaşmaya bazı eski *İsa’nın Çilesi* ilahileri dışında örnek vermemektedir. Dahası, şiirle müziğin işbirliği de –ki bu işbirliğinin kazandırdığı içerik olmaksızın müzik “safi müzikal” bir ilgiye dönüşecektir– ancak şiir pahasına yapılabilir gibi görünmektedir. Nitekim şiir, müzikal ifade özgürlüğüne ket vurmayacak kadar zayıf olmalıdır. Bu yüzdendir ki güftenin başarılı olabilmesi için, “sözlerin belirli anlamları” güftenin “en önemli özelliği” olmamalıdır. Melodinin “çeşitliliğin üstünde sırf kendi için dalgalanabilmesi” gerekir.⁸ Fakat Schiller’inki gibi fazla fikir zenginliğine ve fazla geniş bir his yelpa-

zesine sahip şiir, müziğe uygun değildir.

Müziğin, müzikten fazlası olabilmek için şiire ihtiyacı vardır. Ama ikisinin ittifakı, bir sanatın diğeri pahasına kendini gerçekleştirdiği sarsak bir uzlaşmadır. Elbette ki bu başarısızlık, tam da müziğin ve tek tek tüm sanatların iddialarını manevi bir dile indirgemek isteyen Hegel için bir sorun yaratmaz. Ona göre, “evrensel anlamda insani” sanat ismini ancak kelimelerin dilini kullanan şiir sanatı hak eder. Ama bunu yalnızca genelde sanatı ve onun “maneviyat” iddiasını çıkış kapısına, tinin tüm açıklığıyla kendi bilincini, bilimin bilincini ifade ettiği dilyetisi biçimine doğru ittiği ölçüde hak eder ancak. Yani Hegel, bunu söyleyip geçebilir. Ama müzisyenler böyle yapamazlar. Şu sorunu kendi başlarına çözmeye çalışmaları gerekir: Pek yakın zamanda özgürleşen bu enstrümantal sanat ne yapmalı, evrensel anlamda insani sanat unvanına layık olmak için kendini hangi kuvvete bağlamalıdır?

Burada birbirine bağlı iki sorun çıkar karşımıza. Birincisi farklı sanatlar arasındaki ilişkiyle alakalıdır. İkincisi ise sanatsal saflık ile “insani evrensellik” arasındaki ilişki meselesidir. Bu çifte sorunun en iyi örneğinin, Hegel’in baştan kaybedilmiş bir dava olduğuna hükmettiği bir karşılaşma noktasında ortaya çıkması gayet mantıklıdır. Yani özgürleşmiş enstrümantal müzik ile evrensel düşünce ve insan hisleri bakımından “fazla zengin” bir şiirin, Schiller’in şiirinin karşılaşma noktasıdır bu. Hegel uyarısını dile getirirken aklında, Berlin’de çalındığında ne kadar ses getirdiği düşünülürse, varlığından haberdar olmamasının imkânsız olduğu Beethoven’ın *Dokuzuncu Senfoni*’si var mıydı, bilmiyoruz. Ama bildiğimiz bir şey var ki bu senfoni, Hegel’in imkânsız olduğunu ilan ettiği, saf müzikal ve evrensel anlamda insani sanatın paradigması rolünü oynamıştır. Bu senfoninin müzikal sanat ve “evrensel anlamda insani” manası için bir dönüm noktasını temsil ettiğini düşünenlerin, dikkatlerini yoğunlaştırmak için tam da baritonun müdahalesiyle senfonik gelişimin Schiller’in şiirine geçiş

yaptığı noktayı seçmeleri son derece çarpıcıdır. Nitekim bu noktada Beethoven şiire, şairin metnine ait olmayan iki dize eklemiştir. İki tip müziği birbirinden ayırmak isteyen iki dizedir bunlar:

Ah, dostlarım, bu sesleri bırakalım!
En hoş, en sevinçli şarkıları söyleyelim!

Bu dizeler kafaları karıştıracaktır hep. Sanki telaffuzlarından önceki enstrümantal bölümü tezyif ediyor gibiydiler. Halbuki müjdelenen “en hoş şarkılar” teması, yani Neşeye Övgü teması, orkestradan önce viyolonsel ve kontrbaslar tarafından çalınmıştır zaten. Berlioz bu garip çağrıya yarı ciddi yarı alaycı bir açıklama getirmiştir. Dizelerin söylenmesinden kısa bir süre önceki bir epizoda benzetir bunu. O epizotta *si* bemol üzerine obuoların çaldığı bir ön nota, “başat temaya karşı korkunç bir gıcırda- ma” gibidir, sanki Beethoven, “garip bir kaprisle enstrümantal armoniye hakaret etmek istemiştir”.⁹ Ama belki de bu tür açıklamalar, Beethoven’ın sözlerini fazlasıyla harfiyen anlıyorlar. Her halükârda, eserin ilk büyük eleştirmeni, Adolf Bernhard Marx – müzisyenin kâmil bir insan, yani evrensel bir sanatçı olmasını isteyen müzikolog– böyle bir yorum getirmenin hata olacağını en baştan haber veriyordu. *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* dergisinde yayımlanan makalesinde gösterdiği üzere, Beethoven burada bir sınır aşımına dikkat çekmek istiyordu. Nitekim senfonisinin kesin bir amacı vardı: müziğin iki alanını, enstrümantal ve koral alanını, ayrı tutmak suretiyle birleştirmek. Bu sınıra kadar icra edilen enstrümantal müzik –saf seslerin sanatı– tam manasıyla insan-olmayanın evrenini, “engin doğa alanını” ifade eder.¹⁰ Ama saf seslerin sanatı, her bir enstrümanın ve tüm enstrümanların her bir kombinasyonunun ifade olanaklarını göster-

9. Hector Berlioz, *Beethoven*, Paris: Buchet et Chastel, 1979, s. 67.

10. “Symphonie avec chœur final sur l’Ode à la Joie de Schiller de Louis de Beethoven”, *Revue musicale*, cilt 1, 1827, s. 135. (Adolf Bernhard Marx’ın bu makalesinin çevirisi dergide yazarın adı verilmeksizin yayımlanmıştır.)

mek suretiyle bu engin evreni keşfediyorsa, bunun nedeni, yaratımda insanın ortaya çıkıp kendine özgü dili, yani şarkıyı icra edeceği ânı hazırlamaktır. O halde baritonun muammalı kelimeleri ve hatta Schiller'in mısralarının özel içeriği üzerinde durmak beyhude olacaktır. Her halükârda bu kelimeler, koronun muazzam oylumu içinde yitip giderler. Beethoven, Schiller'in şiirini müziğe uyarlamamıştır. Onu başka bir şey için kullanmıştır: insan terennümünün kuvvetini, enstrümantal müziğin en radikal gelişmelerinin çağırdığı ama asla ulaşamadığı bu kudreti olduğu gibi onurlandırmak için. Asıl mesele, bir yaratım müziğinden – bir insan-olmayan müziğinden– yaratılmışın şarkısına yapılan sıçramadır. Schiller'in dediği gibi, birbiriyle kardeş milyonlarca varlığın, önünde secde etmek gerekmeyen yüce bir varlığa yönelmesinin şarkısıdır bu.

Adolf Bernhard Marx'ın bu çığır açıcı metninde inşa edilen dramaturjinin önemini iyi kavramak lazım. Analizin ehemmiyeti, Hegelci yasağa önceden cevap verirken bu yasağın çiğnenmesini mümkün kılan koşulları da açıkça göstermesinde yatıyor. Şiir ile müziğin “evrensel anlamda insani” bir sanatta birleşmesinin mümkün olduğunu söyler ki bu iki sanatın birleşmesi kardeşçe duygular taşıyan bir insanlığın kolektif eylemiyle özdeştir. Ama bu, iki koşulda mümkündür. Bir yandan iki sanat ancak ayrılık halinde birbiriyle birleşebilir. Diğer yandan ise bu ayrılığın kendisi her sanatın kendinde bölündüğü karmaşık bir süreçtir. Müzik, insani bir evrenselin şarkısı olabilmek için insan-olmayan ses dünyası dilinin saflığından çıkar. Ama bu, şiirin kendisini bölmesini gerektirir. Schiller'in ziyadesiyle zengin, ziyadesiyle belagati haiz şiirinin, enstrümantal ve koral coşkunun okyanusunda kendini kaybetmesi, duyulmaz hale gelen sözlerinin anlattığı kardeşçe neşeyi müziğin kendine has araçlarıyla ifade etmesine izin vermesi gerekir. Daha sonra, müziğin sözleri açıklamadığını, onların derin anlamlarını ifade ettiğini söyleyen Schopenhauer tarafından genelleştirilecek olan, işte bu dramaturjidir.¹¹ Bu noktada, ayrı-

lıkları içinde iki sanatın birliği analizi, daha kesif ve daha muam-malı bir başka birliği ifade etmek için derinleşir. Semaya yükse-len şarkı ile doğa dünyasının armonisi arasındaki raptetme ve ay-rılma noktasında birleşip ayrılan insan ile insan-olmayanın birli-ğidir söz konusu olan. Bu noktaya kadar müzik, manevi ile du-yumsanabilirin bir tin dilinde mükemmelen birleşmesi anlamına geliyordu. Bundan böyle daha köklü biçimde insan ile insan-ol-mayanın birleşmesi anlamına gelecektir. Söylenemeyenin gayri-maddi şiiri olduğunu iddia eden müzik, bundan böyle, semavi yü-celikleri en karanlık derinliklere bağlayan metafizik –ya da me-tafizik-karşıtı– olduğunu iddia edecektir artık. Ve bu metafizik/ metafizik-karşıtı ilk bakışta bir siyasal/siyasal-karşıtı gibi, insan topluluğunun, bizzat insan-olmayanla ilişkisi içindeki geleceği-nin bir alameti gibi görünür.

Ama geleceğin bu dramaturjisinin bilfiil kendisi birbirinden farklı ve hatta çelişkili sürümlere açıktır. Öncelikle, genç Wag-ner’in 1848 Alman Devrimi’ne eşlik eden metinlerinde kati bi-çimde iyimser bir figür olarak sunar kendini. Burada müzik, “ev-rensel anlamda insani” sanat olabilmek, yani kardeş bir insanlı-ğın kendi kendine sunumu olabilmek için kendini “saf sanat” ola-rak silmesi gereken sanat olarak görünür. Adolf Bernhard Marx tarafından inşa edilen *Dokuzuncu Senfoni*’nin dramaturjisi, Wag-ner’de bir tarih felsefesine dönüşür. İnsan-olmayanın insan olana geçişi gibi görünen, tüm tarihtir. Bu geçiş, en önemli biçimiyle insanlık dışını, yani insanın insandan ayrılışını ortadan kaldırma-yı amaçlar. Ama bu ayrılığın iki veçhesi bulunur. İlkinde bencil bireyin, insan topluluğundan ayrılması söz konusudur. Aynı za-manda evrensel insani kabiliyetin parçalanarak birbirinden ayrı birçok kabiliyete ve sanata bölünmesidir. Kelimenin dar anla-

11. Arthur Schopenhaur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, çev. A. Burdeau, Paris: PUF, 1978, s. 1190; Türkçesi: *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*, çev. A. Onur Aktaş, Doğu Batı, 2020.

mıyla ilham perisi sanatı, kâmil insanı oluşturan üç büyük kuvvete tekabül eden üç ana sanatın toplamıdır: dans hareketlerinde kendini ifade eden beden, şiirsel sözle kendini ifade eden zihin ve ilk ikisini birbirine bağlayan, dili müzik olan kuvvet, yani kalp. Wagner'e göre, Atina demokrasisiyle birlikte antik Yunan tragedyasının ölümünden sonra müzik ayıksı, bencil bir sanata dönüşmüştür. Kâh armoni ve kontrpuan oyunlarının kısır mekanığında kapalı kalır, kâh opera gibi başka sanatlarla bencil ilişkiler kurarak saf virtüözlük talimleri uğruna kendini şiire teslim eder, kâh insana yabancı bir tanrıya tapınmaya hizmet etmek suretiyle beyhude yere bencilliğini telafi etmeye çalışır.

Lakin bağlayıcı kuvvet (kalp) sanatı olması hasebiyle müzik, aynı zamanda sanatların yalnızlığına son vermeye de yazgılıdır. Kapanmış olduğu ayrı alana, armoniye, dalmışsa eğer, bunun nedeni insan-olmayan evrende, yani sesler dünyasında adamakıllı bir keşif yapabilmektir. O dünyada özgül bir tekniğin maharetinin araçlarını değil, müşterek kuvveti, adına doğa denilen bağlayıcı kuvveti bulmaya azmeder. Böylece armoni bilimi, insanın doğadaki yerini anlamaya hazırlayan bir doğa bilimine dönüşür. Müzikal armoniden ayrılan dünya, doğanın tüm seslerinin duyulduğu orkestra denizidir. Ve bu deniz, dans ve şiirin ayrı anakaralarını yeniden birbirine bağlayacak kabiliyeti haizdir. Böylece müzik, kollarını kız kardeşlerine uzatarak asli halkayı yeniden oluşturabilir, der Wagner. Enstrümantal “saf müzik” bu şekilde “insani anlamda evrensel” misyonunu edinmiş olur. Haydn’ın senfonileriyle, kontrpuan bilimi, bir yandan kendini tamamlarken bir yandan da halk dansının neşeli ritimlerinden ayırt edilemez hale gelerek kendini inkâr eder. Beethoven’la armonik melodi, “daha önce hiç duyulmamış, söylenmemiş ve dillendirilmemiş olanın kendini ifade edebildiği” yeni bir dil haline gelir.¹² Müzik

12. Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir, Œuvres en prose*, içinde, çev. J.-G. Prod'homme ve F. Holl, Paris: Librairie Delgrave, 1928, cilt 3, s. 132-33.

artık şiir diyarının kıyılarına vurup kelimeleri kucaklayarak geleceğin sanat eserinin dilini yaratabilir – ki bu sanat eseri artık münferit bir sanatın eseri değil, evrensel insanlığın eseri olacaktır; bir sanatçının yaratımı değil, insan topluluğuna hitap eden sanatçılar topluluğunun yaratımı olacaktır. Böylece müzik, başka hiçbir sanatın yapamayacağı şeyi başaracaktır. Yani kendini feda etmek pahasına kendine has evreni keşfetmek suretiyle, başka türlü var olamayacak olan evrensel anlamda insani sanat eserini var edecek, insanın tüm asli kuvvetlerinin birleştiği ve tüm bireyselliklerin terk edildiği dramayı yaratacaktır.

O halde *müzik* kelimesi, hem özgül bir tekniğin “bencil” ayrılığı hem de “insani ile evrensel”in uzlaşması demek oluyor; o özgül tekniğin, ayrılığa son vermek için kendi özgüllüğünü silme savaşımı anlamına geliyor. Şunu da belirtmeden geçemeyiz. Müziğin kendini silmesi ile genç Marx’ın (Adolf değil, Karl) metinlerindeki evrensel insanlığa dönüşebilmek için kendini yok eden proletarya arasındaki bire bir mütekabiliyet dikkate şayandır. Wagner’in 1848’de müzikal dramayı tanımlayışı, Marx’ın 1844’te komünizmi tanımlayışıyla tıpatıp aynıdır: onları kendi ürettiklerinden ayırıp yetilerini parçalamak suretiyle insanlar arasına ayrılık sokan yabancılaşmayı yok etmek.* Buradan itibaren, yalnızca kolektif ritmin temriniyle değil, aynı zamanda işbölümünün yok edilmesiyle bir araya gelen insanlığın sanatı olarak müzik fikri gelişir. Böylece şu dört unsur arasında mesut bir ilişki kurulur: müzik, evrensel sanat, insanlık ve insan-olmayan dünyası. İnsan-olmayan iki yönlü bir anlam kazanır: Bir yandan ayrılıktır, diğer yandan ise uzlaşmanın –doğal ve teknik– kuvvetidir. Böylece müzik, münferit bir sanattan yeni insanlığın eğitici kuvvetine doğru başkalaşımını tamamlar. Müzikten ve sanattan fazlası

* Yazar hiçbir yayına referans vermemekle birlikte burada ve aşağıda birkaç yerde daha 1844 *El Yazmaları*’ndan bahsetmektedir. Türkçesi: Karl Marx, 1844 *El Yazmaları*, çev. Murat Belge, Birikim, 2013, özellikle s. 107-25. –ç.n.

haline gelir. İnsan ile insan-olmayanın mesut birliğinin, yeni bir insan yetiştiren bu birliğin ismi olur.

Gelgelelim insan ile insan-olmayanın müzikal birleşiminin köken dramaturjisi, tamamen zıt bir biçime de bürünebilmektedir. Aslında Wagner'in inşa ettiği, insanlığın insan-olmayan dolayısıyla kendiyile barışmasını ifade eden müzik kurgusu bir muhalifi tarafından, kendisi de bir müzisyenden hem azı hem de fazlası olan Theodor Adorno tarafından yöntemli biçimde parçalanmıştır. Adorno son derece sistematik şekilde Wagner'in önerilerini tersine çevirerek, müziği "sanatsal-evrensel anlamda insani" misyonuna götüren orkestra denizi vizyonunun, esasında tam kendi karşıtı olan şeyin –yabancılaşmış emeğin– damgasını taşıdığını göstermiştir. Wagner'in müziğinin yöneldiği birleşmiş insanlık, Adorno'ya göre, son derece sınırlı iki topluluk vasıtasıyla algılanır: orkestra ve dinleyici kitlesi. Wagner bir orkestra şefi müziği, yani homojenliği sayesinde dinleyicinin katılımını sağlamak zorunda olan orkestra kitlesinin temposunu tutan adamın müziğini bestelemektedir. Wagner için orkestranın istediği gibi yoğuracağı bir ses hamuru olmasının önemi buradan gelmektedir. Adorno, enstrümanlar tek tek bireyler olarak tanınmalarını sağlayan karakteristik tınlarını kaybettiğinden, burada bir yabancılaşma sürecinin söz konusu olduğunu ileri sürer. Bunun en çarpıcı örneği, kornoların maruz kaldığı muameledir. Wagner orkestrasında kornolar, orkestra harcını karan bir unsur haline gelmek için bireyselliklerini yitirirler. Böyle bir rol oynamalarını sağlayan şey ise çift yönlü bir teknolojik icattır: yeni pistonlu kromatik kornolar. Adorno'ya göre, Wagner bu aleti belli bir çekinceyle orkestraya dahil etmiş, kornonun bu pistonla ses güzelliği ve sesleri esnek biçimde birbirine bağlama yeteneği bakımından "gerçek karakterini" kaybedeceğinden korkmuştu. Ama yeni aletin kendi tınısını diğer enstrümanların tınısıyla harmanlama kabiliyetinin bu sıkıntıları telafi ettiğini düşünmüştü. Bireysel enstrüman için teknik kusursuzluk, orkestranın kolektif eylemi

uğruna kendi “bencilliğini” kurban etmek anlamına geliyordu. Adorno için, bireyin böyle topluluğa “kurban” edilmesi, Wagner’in müziği hizmetine sunduğu “sanatsal-evrensel anlamda insani” olanın altında yatanı ifşa eder. Böylesi bir fedakârlık, bilfiil yabancılaşmış insanlığı doğurur. Kornonun feda ettiği “gerçek karakteri” düpedüz “kendi üretiminin seste bıraktığı izdir”.¹³ Pistonun ilavesiyle kornolar, “seslerinin doğrudan üretimine yabancılaşırlar”.¹⁴ Evrensel insanlığın arayışı olduğunu iddia eden müzik, “canlı emeğin izlerini, insani bireyselliğin izlerini defeder”.¹⁵ Yalnızca bencil bir ayrılık olarak tahayyül ettiği “insanlık dışı” ile mücadele etmeyi isteyen Wagner, çok daha radikal bir insanlık dışına imza atar: emekçiye, emeğinin ürününden ayıran ve onu, yabancı bir kudrete dönüşmüş ürüne tabi kılan bir insanlık dışına. “Geleceğin draması”nın müziği, şöyleş(tiril)miş, gayriinsanileşmiş bir insanlığın müziğidir. Vaat ettiği uzlaşma ise müzikal sanatın bizzat dilsizliğiyle tanıklık ettiği şeylerin kesin bir unutuluşudur. Başka bir müziğin unutuluşu; insanlığın, Odysseus’la birlikte verimliliği tercih ederek, teknikle doğanın efendisi olmak için kendini doğadan ayırmak suretiyle feragat ettiği sirenlerin şarkısının unutuluşudur. Müziğin bağlanması gereken insan-olmayan dünyası, seslerini insana ulaştıran doğa değildir artık; buradaki insan-olmayan, insanın doğaya uyguladığı şiddetin sonucunda insanın insana uyguladığı şiddetin gayriinsani dünyasıdır.

Adorno’nun serimlemesinde Wagner örneği, ibret alınacak bir derse dönüşmektedir. Müzik, isminin söylediği şeyi pratiğe geçirmek istediğinde yalan söyler: tümüyle manevi ifadeye dönüşen ses malzemesi; tümüyle ruhani bir maddeye dönüşen tin; kelimeye dönüşen jest; şarkıya dönüşen ses; kendiyle uzlaşmış bir in-

13. Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, çev. H. Hildenbrand ve A. Lindenberg, Paris: Gallimard, 1966, s. 103.

14. A.g.y., s. 103-4.

15. A.g.y., s. 107.

sanlıkla özdeş bir teknik bilginin evrenselliği; Hegel’in meşhur “*allgemeinmenschliches*”inde ve Beethoven’ın senfonisindeki vatte yoğunlaşmak, insanlar arasında ilahi dostluğa dönüşebilmek için kendinin ötesine geçmek. Gerçeği konuşmak için müziğin bilakis isminin söylediği şeyi başarmasının mümkün olmadığını göstermesi gerekir. Bu isme içkin olan yalanı ifşa etmesi, sanatsal evrensellik ile insani evrensellik arasındaki, bir sanatın evrenselliği ile onun insanlığı arasındaki kapatılamaz mesafeyi göstermesi lazım gelir. Adorno’nun düşüncesinde Wagner’in tam zıddı rolünü mükemmelen oynayan müzisyen, Mahler’dir. Mahler’in her bir senfonisinin gösterdiği şey, enstrümantal müziğin cisimleştirmiş olduğu iddiayı –kendi içkin rasyonelliğinin hem sahnesi hem de onayı olan özerk bir sanat iddiasını– durmaksızın gerçekleştirmeye çabasının beyhudeliğidir. Müzik kendi içeriğini kendine veremez. Bunu başka bir yerden, zaten var olandan, yani aynı zamanda sanattan yoksun olandan almak zorundadır: doğanın gü-rültüleri, hayvan hayatının sesleri, fanfarlar, ninniler ve halk şarkıları. Ama onları dönüştükleri halleriyle, tekniğin yozlaştırdığı ve sanatın yüz çevirdiği artıklar olarak almak zorundadır: doğallığı bozulmuş doğa ya da allanıp pullanıp *kitsch* mertebesine düşürülmüş halk müziği.

Adorno serimlemesini sürdürmek uğruna, Mahler’in kendi müziği hakkında söylediklerine itiraz etmekten çekinmez. Sözelimi *Birinci Senfoni*’nin açılışındaki, klarnetlerin fanfariyle kesilmeden önce yaylı enstrümanların bas perdeden çaldıkları uzun nota meselesi bunlardan biridir. Mahler burada “ağaçların arasından ağaran ve parıldayan bir yaz gününün ışığını” görür;¹⁶ seslerle kendini açığa çıkaran doğanın uyanışıdır bu. Adorno ise bu armonikte, “eski buharlı makinelerin çıkardığına benzer nahoş bir ıslık sesi” duyar; yeşillikleri delip geçen güneş yerine de soluk

16. Akt. Natalie Bauer-Lechner, *Souvenirs de Gustav Mahler*, çev. I. Werk, Paris/Montreal: L’Harmattan, 1999, s. 229.

tonlu klarnetlerin beyhude delmeye çalıştıkları “gökyüzünden sarkan, hem delik deşik hem de opak incecik bir perde” görür.¹⁷ Mahler’in dolaysız bir ilham kaynağı olarak gönderme yaptığı bu doğa, Adorno için bir perdenin arkasında var olabilir ancak: insanın ve kendine yaptıklarının tanığı olarak, ama aynı zamanda ondan vazgeçmenin barbarlık olacağı bir mutluluk vaadinin hatırası olarak. Doğa için geçerli olan, cenaze müziğinden marşa, *ländler* halk dansından valse ve *lied* türkülerine dönüştürülmüş *Jacques Kardeş* kanonundan başlamak üzere Mahler’in senfonilerini bezeyen sayısız halk müziği anıştırması için de geçerlidir. Tüm bu unsurlar, senfonik mimariye folklorik bir içerik kazandırmak için kullanılmazlar. Bilakis bunlar, işbölümünün etkisiyle birbirinden ayrılmış olan soylu müzik ile halk müziğini uzlaştırmamanın imkânsızlığını gösterirler. Ama bir yandan da söz konusu ayrılıkta bastırılmış olan şeyden vazgeçmenin reddini de ifade ederler.

Adorno’ya göre, Mahler’in *Üçüncü Senfonisi*’ndeki falsolu rölyefiyle müzikal hamurda Wagnerci bir çözölmeye direnen meşhur postacı borazanı solosunda ifade edilen, uzlaştıırılamaz olanın bu çifte biçimidir. Bu diyatonic korno, pistonlu kornonun aksine, üretiminin hareketlerine yabancılaşmamıştır. Ama yabancı, peçeli bir ses olarak üretilir; tekniğin ve ince zevkin el ele “ilerleme”siyle hor görölmüş ve *kitsch* derekesine indirilmiş bir şeyin sesi olarak imal edilir. Müzik ismine bağlanan güç, bizzat müzikal kusursuzluğun dışladığı “unutulmaz” ve “değişmez” bütün seslerin mevcudiyetiyle bölünmüş bir dilin gücüdür: doğadaki sesler, hayvanların sesleri, konuştukları duyulmayan ya da şarkının hakir gördüğü tüm insanların sedaları. Adorno’nun canlı halk temasının dolaysızlığına benzeyen şeyle mesafeyi işaret eden bir dizi açıklayıcı metafora tercüme ettiğı, işte bu kendinde

17. Theodor W. Adorno, *Mahler. Une physionomie musicale*, çev. J.-L. Leleu ve T. Leydenbach, Paris: Minuit, 1976, s. 14-15.

yarılmadır. Bu halk müziği ancak “görülmez tırnak işaretleriyle” orada var olabilir;¹⁸ senfoni temalarını besleyen türküler kendi şarkılarını söylemez, anlatırlar; bestecinin kendisi de önce dolaylı anlatımı kullandığı söylenirken, nihayetinde “mükemmelen müzik konuşan ama aksanı olan bir yabancı” olarak tanımlanır.¹⁹ Soyut saflığı kelimelerin diline kapalı olan söylenemezi ifade etmeye adanmış görünen manevi dil burada tam tersine beyhude yere ötekini taklit eden bir konuşma dili simulakrumudur: suskun/dilsiz (*muette*) bir dil; önünde sonunda sıradan dilden, dilsizliğini harfi harfine telaffuz etmesini istemek zorunda kalan lal bir dil. Müziğin kendi dili yoktur; Beethoven’da olduğu gibi kendini aşarak bir araya gelmiş milyonlarca varlığın diline ulaşmasını sağlayacak iç dinamizmden de yoksundur. İşte Mahler’in yine *Üçüncü Senfoni*’sindeki bir epizot, Beethoven’ın *Dokuzuncu Senfoni*’sindeki öteye atılan adıma olumsuz bir yanıtıdır denilebilir. Tıpkı Beethoven gibi Mahler de alıp kullandığı şiirsel metnin arasına birkaç kelime ekler. Beethoven, Schiller’in şiirinin arasına müziğin şiirle birlikte eriyeceği “en neşeli şarkılar”ın anonsunu eklemiştir. Mahler ise Schiller’in şanlı marşından çok farklı bir metni, “küçük dilencilerin şarkısı” başlıklı bir halk ezgisini seçer. Buradaki alto solosu, İsa’nın önünde günahkâr bir ruhun ıstırabını ifade eder: “Ben nasıl ağlamayayım, Yüce Tanrım?/ On emrin onunu da ihlal ettim.” Ama besteci bu iki dizenin arasına çocuk korosunun seslendirdiği ve obuların çığlık çığlığa eşlik ettiği şu basit kelimeleri ekler: “Ağlama, sakın ağlama.”²⁰ Adorno’ya göre, bu kelimelerle müzik, bir itiraz olarak kendi kendini çağırıştırır. Ama dünyanın adaletsizliğine itiraz eden bu müzik, aynı zamanda yaraların üstünü kapatmaya yönelik bizzat kendi eğilimine de itiraz eder. Sanki her şey seslerin sanatının kendini aşıp “evrensel anlamda insani” sanata geçişinin imkânsızlığını göstermektedir; sanki müziğin dil yoksunu iradesi yal-

18. A.g.y., s. 53.

19. A.g.y., s. 54.

20. A.g.y., s. 49.

nızca kendisinin dışında, kendinin başarmadığı, sadece delalet ettiği kelimelerden oluşan dilyetisinde anlatılabilir miş gibidir.

Adorno'nun diyalektik sapaklarına ille de uğramak zorunda değiliz. Ama malum, onunki, müzik fikrini etkileyen daha genel bir diyalektiğin özgül bir biçiminden ibaret. Kant'a göre diyalektik, bir türlü başaramadığımız halde bir fikri gerçekleştirmek istediğimizde zorunlu olarak içine düştüğümüz tezatlar oyunudur. Tam da müzik örneği için geçerlidir bu. Zira müzik, olamayacağı şeyi –müzikten fazlası olmayı– istememeyi bir türlü başaramaz. Bilfiil ismi dahi duyumsamanın evrensel biçimi olarak sanatı, özgül bir teknik olarak sanattan ayıran diyalektiği ifade eder. Müzik ne kadar bilgiççe olursa olsun ancak seslerin sanatından fazlası olduğunda, seslerin sanatından fazlası olmayı istediğinde müziktir. Ama bu istek çeşitli biçimlere bürünebilir. Gluck, *Armide*'de “müzisyenden ziyade ressam ve şair olmaya” çabaladığını söylüyordu.²¹ Bir şair olan Wieland, Gluck'u överken, “müziği, barbarlığın onu alaşağı ettiği doğa tahtına” yeniden oturttuğundan bahseder; bu tahtına iade edilişi de şu ifadeyle özetler: Gluck “ilham perilerini sirenlere tercih etmiştir.”²² Daha sonraları ise aynı Gluck, şarkı sanatını dramatik ilham perileri aşkına kurban etmekle suçlanır. Gelgelelim bizzat saf şarkı sanatı da “yalnızca müzik” olma suçlamasına maruz kalabiliyor. Sözelimi Berlioz, *Wilhelm Tell*'in bestecisini bununla itham etmişti. Berlioz'a göre, söz konusu bestecide, “müzisyen her zaman kendini gösterir.”²³ Buna karşın Berlioz, saf müzik yanlılarının guguk kuşu ve bildircin taklitleri yüzünden alay ettikleri *Pastoral Senfoni*'nin bestecisine övgüler yağdırmıştı: “İşittiğimiz şey müzik değildir artık, yeryüzündeki akıntıların gümbürtüsüne karışmış gökyüzü akıntılarının fırtınalı sesleridir.”²⁴ Daha sonra Mahler'in aynı yazarın eserleri hakkındaki yargısı da bunu yankılar: “Neredeyse

21. Akt. “Variétés. Sur Gluck”, *Revue musicale*, cilt 6, 1830, s. 395.

22. A.g.y.

23. *Gazette musicale de Paris*, 1834, sayı 41, s. 326.

24. A.g.y.

artık müzik değildir bu, deyim yerindeyse, doğadaki gürültüden ibarettir.”²⁵

Neredeyse artık. Deyim yerindeyse. Müziğin, müzik olabilmesi için her zaman müzikten fazlası olması ya da her halükârda öyleymiş gibi yapması gerekir; bunun için hiçbir şekilde müzik olmayan bir evrenden –gökyüzünün ve yeryüzünün akıntılarından– veya zar zor müzik denilebilecek şeylerden (bir manastırın çanları, Alp Dağları’nda sürüleri çağırmak için kullanılan kavalın sesi veya yolculara seslenen borazan sesi) ilham alsa dahi bu zorunluluk geçerlidir. Gelgelelim burada bir şeyi netleştirmek lazım: Müziğe yedirilen şey akıntının gümbürtüsü ya da borazanın çağrısı değil, onların *sesidir*. Müzikten fazlası olmasını sağlayan dışarının gürültüsü ancak bir ses, bir dilyetisinin tezahürü olarak müziğe girebilirler. Bir dilyetisi olduğu kadar, müzikten fazlası olabilir müzik. Ama bir dilyetisi olmak, özerk göstergeler sistemi olmak anlamına gelmez, Hoffmann’ın bahsettiği şu manevi dil, söylenemeze has dil anlamına da gelmez. Dilyetisi bölüşümünü, Aristoteles’in doğru ve yanlış ifade eden insan *logos*’una karşı yalnızca hazzı ve acıyı ifade eden hayvan sesi olarak formüle ettiği o bölüşümü kendinde toplamak demektir bu. Aynı zamanda bir dilyetisi dahilinde sadece konuşuyormuş “gibi” yapanı ve bunu bizzat iki hayali dil arasındaki gerilimde yapanı da içine almak anlamına gelir: yani mahirane bir araya getirilmiş seslerden ve dışarının bastırılmaz sedalarının ifadesinden yapılmış dili, kısacası ilham perilerinin sanatı ile sirenlerin şarkısını. Müzik işte bu salınımda kendini gerçekleştirir. İstememesinin ve oymuş gibi yapmasının imkânsız olduğu böylesi bir dilyetisi olmanın bizzat imkânsızlığında “müzik” haline gelir. Bu yüzden de her daim müziğin -mış gibi yaptığı şeyin ya da istemeye istemeye ifade ettiği şeyin ne olduğunu söyleyen sözün yardımına ihtiyacı vardır.

Yer Değiştirmiş Mimariler

BEN NE MİMARIM ne de mimarlık felsefecisi ya da tarihçisiyim. Dolayısıyla mimarlıktan bahsedebilmek için son derece özgül bir yeterlilik iddiasında bulunabilirim ancak. Bu yeterlilik, sanatların prosedürlerine dair bir bilgi değil, bir sanatın kendi dışına çıkış devinimini, söz konusu sanatı özel olarak belirleyen bilgiler ile eserlerden koparak başka bir şeye dönüşümünü –bir düşünme rejimi ya da bir bakış tarzı ama aynı zamanda bir metafor ve metamorfoz yuvası örneği, kısacası belli bir dünya imgesi ve hatta belki bir dünya yapma tarzı haline gelişini– kavrama kabiliyeti olabilir ancak. O halde burada, diğer sanatlar konusunda da yaptığım gibi, mimarlığın özgüllüğünden çıkıp ortak bir dünya konfigürasyonunun hem faili hem de sembolü haline geldiği yer değiştirmelere odaklanacağım.

Bunun için iki görselle başlayacağım: Constant diye anılan Constant Nieuwenhuys'un projelendirdiği *Yeni Babil* ile Claude Lorrain'in bir peyzaj tablosu (Resim 10* ve 11*). İlk bakışta birbirinden çok farklı bu iki görselin esasında, üç türlü yer değiştirme biçimini uygulamak gibi bir ortak yönü var. İkisinde de öncelikle topografik yer değiştirme söz konusudur. Le Corbusier ve birkaç

başka mimara gönderme yapan Constant, insan yaşam alanlarını başka bir mekâna taşımayı, onları topraktan söküp çıkararak mekânda daha yüksek yerlerde yaşatmayı önermektedir. Dolayısıyla burada dikey bir yer değiştirmeye karşı karşıyayız. Claude Lorrain ise iki farklı mekânı birleştiren yatay bir yer değiştirmeye girer. Kendi zamanının insanları ile mitolojik kahramanları birbiriyle hemhal ettiği gibi bir prenslik sarayını, bir ticaret limanının dekoruna yerleştirir. Bu onun ressam olarak ayrıcalığıdır. Ama bu noktada Lorrain'in hayali peyzajı ile Constant'ın projesi arasında bir ortak nokta daha gözlemlenebilir. Constant'ın projesi hayali dekorlardan ziyade içinde yaşanacak kentler tasarlayan, ama ressam yerine mimar olarak da tanımlanamayacak bir sanatçı tarafından çizilmiştir. İşte, estetik diyebileceğimiz ikinci yer değiştirme de budur. Bir başka deyişle, Constant mimarlığı ait olduğu yerden çıkarıp resme götürmek için, daha doğrusu mimarların mimarlığından ressamların mimarlığına dönüştürmek için sanatları ayıran sınırları siler.

Bu ikinci yer değiştirmeye, kelimenin geniş anlamıyla “siyasal” diyebileceğimiz üçüncü bir yer değiştirme eşlik etmektedir. Claude Lorrain, imkânsız değilse bile hayali bir peyzaj resmetmiştir. Constant ise ütöpik dediğimiz türde kentlerden birinin projesini çizmiştir. Dolayısıyla ikisi de insanları ve şeyleri kendi yerlerine koyan düzene karşı bir yer değiştirme gerçekleştirir. Projelerini Marksist ve devrimci inancıyla sıkı sıkıya bağdaştıran Constant için durum son derece açıktır. Ama Claude Lorrain için aynı şey geçerli değildir. Sıradan insanların dünyasını bir prenslik dekoruna yerleştirmek, devrimci bir ressam olmaya yetmeyecektir zira. Esasında devrimci ressamlar tarafından benimsenmek için, devrimci olmaya gerek de yoktur. Ve gerçek şu ki birbirinden çok uzak görünen bu iki sanat eseri, sitüasyonizm külliyatında bir araya gelmişlerdir. Constant Sitüasyonist Enternasyonal hareketinin kurucularındandır ve *Yeni Babil* çizimleri hareketin çıkardığı derginin ilk sayılarında “birlikçi” şehirciliğin örnekleri



olarak yayımlanır. İki yıl sonra ise, yüzeyleri örten ya da anıtlar inşa eden tüm mimarlar ve sanatçılar gibi Constant da bu hareketten dışlanacaktır. Zira Guy Debord'a göre böyle bir eleme yapmak, tek bir sanatın, bir zaman sanatının, tarihsel eylem sanatının zaferi için zorunlu bir koşuldur. Ama Claude Lorrain tam da bu unvanla sitüasyonistlerin panteonunda yerini almıştı. Nitekim kıyısında Medici Villası'nın yükseldiği hayali bir liman manzarası *Gösteri Toplumu* kitabından uyarlanan filmde, Lorrain'in *İlyada*'daki Khryseis'in Odysseus tarafından babasına geri getirilişi sahnesini canlandıran başka bir tablosuyla birlikte gösterilir. Bu iki görsel, *Gösteri Toplumu* kitabının 187. paragrafının sonundaki programatik cümleyi resimlendirmektedir: “Şiirsel-sanatsal eserin *temsil ettiği* diyalogun ortaklığını, zamanla oynanan oyunu fiilen sahiplenmektir söz konusu olan.”

Guy Debord'un geleceğin komünist şehirlerinin mucidini kovduktan sonra monarşi geçmişi olan bir ressamı böyle bir ayrıcalık bahşetmesine şaşırabiliriz. Gelgelelim bunun bir mantığı vardır. Ressam-mimar topluluk fikrini hayata geçirmek için, insanın meskenini yerden yükseltmek istiyordu. Ama bu yer değiştirme, ahenkli biçimde dağıtılmış bir mekânın ve model yaşam alanlarının planlanmasıyla mutlu toplumun yaratılacağına inanan bir geleneğe bağlı kalıyordu. Debord ise bu ütöpik komünizme karşı çıkarak, Feuerbach ve genç Marx'tan miras aldığı eleştirel tutumu benimsemekteydi: Gelecek bir insanlığın kuvvetini, geçmişteki insanların hayallerinde görüp anlama öğretisine inanıyordu. Sözelimi Feuerbach, Hristiyanlığın Tanrısı'nda insanın yenden sahiplenmesi gereken bir insan özünün yabancılaşmış temsilini görmüştü. Debord da Lorrain'in hayali sahnelerinde gelecek bir insan topluluğunun temsilini görüyordur. Lorrain'in tablolarında, insanların boş zamanlarının tadını çıkaracağı, modüler unsurları kurup sökerek eğlenecekleri bir geleceğin mimari planı bulunmaz. O tablolarda sadece gezinen, bir araya gelen ve tartışan insanlar görürüz. Bu görüntü de devrimcilerin öznel olarak

benimseyip eylemlerinin ilkesi yapmaları gereken şeyin (“diyalogun ortaklığı ve zamanla oynanan oyun”) görsel sunumudur.¹

Burada ele aldığımız iki görselin özetlediği iki büyük öneri, yeryüzünden kalkıp gökyüzüne yükselmiş ütöpik bir mimari ile mekândan çıkıp zamanda mesken tutmuş hayali bir mimaridir. Birinde ütopyalara kapılmış bir sanatçının düşlemlerini, diğerindeyse paradokslara sevdalı bir düşünürün sloganını görmekle kalırsak, söz konusu önerilerin provokasyon kuvvetini gözden kaçırılmış oluruz. Bunların radikalleştiği yer değiştirmeler, mimarlık ya da alternatif mimarlık eleştirisinin uzun tarihine mensuptur. Nitekim bu eleştiri geleneğinin mimarlık sanatında teşhis ettiği iki genetik kusura ayrıcalıklı yanıtlar olarak önerilmişlerdir. Mimarlık bir yandan ayakları fazlasıyla yere basan, pratik bir ihtiyaca çözüm bulma ve bu çözümü mekânı işgal edip kapatan muhkem yapılar biçiminde sunma zorunluluğuyla fazlasıyla kısıtlanmış bir sanat olarak görülüyordu. Öte yandan da fazlasıyla fikre dayalı, maddeye kendi iradesini dayatan bir kuramcının fikrine fazlasıyla bağımlı olduğu düşünülüyordu. Bu iki kusur, mimarlığın temel meziyetiyle özdeş olacak kadar büyük, temel bir kusurunda birleşiyordu: adamakıllı hesaplanan ve tümüyle hayata geçirilen amaçların sanatı. Elbette diyebiliriz ki bu, mimari düşüncesinin karmaşalarını ve karışıklıklarını hesaba katmayan basitleştirici bir görüştür. Gelgelelim etkilerini sağlama almak isteyen koca bir düşünce sistemine modellik eden de bu görüş olmuştur. Yani felsefi sistemler inşa edenlerin, anayasalar yazanların ya da model topluluklar kuranların düşüncesini bu görüş şekillendirmiştir. Ayrıca saklı, inkâr ya da itiraz edilmiş amaçları olduğu varsayılan her şeyi sanattan dışlayan da yine bu görüştür. Güzel sanatlar devrinde dahi, mimarın geometri bilimine daya-

1. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris: Gallimard, 1992, s. 145; Türkçesi: *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı, 2021, s. 168. (Çeviri değiştirilmiştir –y.n.)

nan itibarı, işinin fazlaca pratik amaçları yüzünden zedelenmişti. 1746'da yayımlanan, klasik idealin referans kitabı *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Aynı İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar) adlı eserinde Başkeşiş Batteux, mimarların matematik bilimini, retorikçilerin o baştan sona ampirik olan sanatına benzetmekten çekinmemişti. Kendi deyimiyle, güzel sanatlar adına layık sanatlara yoğunlaşmak için mimarlıkla retoriği bir tutarak tefekkürünün dışında bırakıyordu. Zira üzerinde düşünülmeğe değer sanatlar yalnızca güzellikle iştigal eden ve güzelliği, doğanın ürünlerini veya yasalarını kullanarak değil, doğayı taklit ederek arayan sanatlardı.

Estetik devrimin *mimesis*'in normlarıyla birlikte bu karşıtlığı da sorguladığını düşünebilirdik. Ne var ki bu devrim, bilakis sorunu radikalleştirmekten öteye geçememiştir. Kant'ın izinden giderek güzelliğin kavramsız olduğunu ilan etmekle, ister bir ihtiyacın karşılanmasına yönelik dışsal bir amaçlılık isterse bir fikrin gerçekleştirilmesine yönelik içsel bir amaçlılık olsun, belli bir hedefin icrasına adanmış bir sanatı, iyiden iyiye sanattan dışlamış oluyordu. Nitekim bu devrim, Schiller'le birlikte, güzelliğin kendinde bir amaç olmadığını, yeni bir dünya vaadi olduğunu ileri sürüyordu. Gelecek bir dünya deyince, inşaatçıların sanatı akla gelebilirdi. Ama binalar inşa etmekle yeni bir dünya inşa etmek aynı şey değildir. Hatta bir anlamda tam tersidir. Binaların inşası, kapatır ve tecrit eder. Halbuki güzelliğin vaat ettiği yeni dünya, duvarları yıkmak ve birbirinden ayrı insanları birbirine bağlamak zorundadır. Dolayısıyla estetik devrim, mimarlığı kendinden ayırır. Yeni bir hayat inşa etme sanatı, inşaat sanatının çifte aşırılığını (yeknesak maddilikte ifrata düşmesi ve gerçekleştirme fikrine takıntısı) düzeltmesini talep eder. Yani bir anlamda kendini hem sağlam zeminlerden hem de belirli amaçlılıklardan kurtarıp amaçsız bir sürece dönüşerek kusurlu bir sanat haline gelmek zorundadır. Dikey yükseliş ve yatay yeniden yapılandırma bu dönüşümün ayrıcalıklı iki tarzıdır. Mimarlık bu iki yolla (yukarıya

doğru müşterek bir atılım ya da eşitlikçi yatay bir ilişki) topluluk inşa etmek için yer değiştirmek zorundadır.

Bu kusurun zorunluluğunu en açık bir dille formüle eden, Hegel olmuştur. Ayrıca bu zorunluluğu, ulaşılması ne mümkün ne de gerekli olan bir amaca doğru uzanmış, yükselen biçimin ayrıcalığıyla bağdaştıran da kendisidir. Hegel'e göre, en kusursuz mimari eser mesken değil, yükselişin kolektif eseri olan tapınaktır. Ama bunun ilk modelinin asla tamamlanamamış Babil Kulesi olması da manidardır. Bu tapınak tam da bu yüzden, içinde bir tanrı olmadığı için, tanrının hizmetine sunulmuş işlevsel bir yapıdan ziyade tanrının erişilemezliğinin ifadesi olduğu için, birleştirme ve yükseltme kudretini icra eder. Hegel'in deyişiyle, Mısır tapınaklarının üst üste yığılmış taş kütleleri, insanlara "ilahî olanın anlamını öğreten" bir kitabın sayfalarıdır.² Mimarlık klasik uğrakta işlevsel amaçlarıyla biçimsel simetrisini dış gerçekliğe dayatmaya kâdir olmuştur, ama nihai tamamlanışını, yeniden tamamlanamamış bir projeye dönüştüğü romantik uğrakta elde etmiştir. Mimarının en üstün gerçekleşimi gotik katedraldir; iki amaçla yapılır katedral, ama ikisine de ulaşamaz. Birincisi, gotik katedral büyük kalabalıkların içinde toplanabileceği ama o kalabalıkların ve orada icra ettikleri faaliyetlerin asla dolduramayacağı bir mekân olarak inşa edilmiştir. İkincisi, taşıyacağı yükler inceden inceye hesaplanmış bir bina olarak değil de özgürce göğe yükselsin diye yapılmıştır: Bir binadan ziyade, ağaçların dallarının birbirlerine doğru eğildiği ve tesadüfen birbiri içine girmiş görünen bir ormana benzer. Tıpkı gövdesi tarafından taşınmıyormuş gibi duran bir ağacın dalları misali, bu yapının sütunları da hiçbir şey taşıyor hissi verir. Bu şekilde tanımlanan gotik katedral Hegel'e, yer değiştirmiş bir mimarlığın örneğini sunar. Zira mimarlığın teknik kusursuzluğundan kurtularak göğe yükselen bu yapı, mimarın iradesini aşarak herkesin evi ve her-

2. Hegel, *Cours d'esthétique*, a.g.y., cilt 2, s. 273.

kesin eseri haline gelir. Mimari, tüm düzlemlerin ötesinde duran bir fikrin yaklaşık görüntüsü haline gelmek suretiyle kendi sınırlarının ötesine geçer. Tinin tapınağı bir taş ormanından ibarettir. Ağaçlarının dallarını ve yapraklarını yalnızca tesadüfün bir tablo halinde bir araya getirdiği bir ormana benzer.

Böylece, ideal anlamda yalnızca “tesadüfen” ulaşılabilen bir zirveye doğru bu dikey yer değiştirme, peyzaj resminin sembolize ettiği yatay yer değiştirmeyle temasta bulunur; toplululuk mekânının ideal mimarisi de resmin renkli gölgeleriyle kendi kurmaca yapılarını birleştirir. Mimarlığın kusurluluğuna vurgu yapan Hegel, öncelikle kendi tezini, yani genelde sanatın yetersizliğinin mutlaklığın uygun bir ifadesi olduğu savını teyit etmek ister. Ama ileri sürdüğü kanıtlar, *Yeni Babil*’in tanıklık ettiği mimarinin yükselme rüyasında neyin mevzubahis olduğunu daha iyi anlamamızı sağlıyor. Bu rüya, estetik modernliği, teknolojik devrimi ve toplumsal devrimi birbiriyle karşılaştıracak basit bir evrim sonucunda gerçekleşmeyecektir. Mimarlığın sorunu yalnızca eldeki malzemeyi ve yeni teknikleri kullanarak bir kolektivitenin ihtiyaçlarını her defasında daha da mükemmelen karşılamak değildi. Asıl sorun, yapamayacağı şeyi yapmasıydı ki bu da kendi kusursuzluğuyla çatışıyordu. Yani normalde inşa edilmesi gereken duvarları yıkmak suretiyle, kastle ve sınıflara bölünerek birbirinden ayrı kalmış insanları birleştirmeye; normalde yerleşsinler diye bir yer inşa ettiği bireyleri devinim içine sokmaya ve asla durmayan hayatın devinimini benimsemek adına kendini de devindirmeye çalışması gerekiyordu. Mimarlık bunun için kendinde eksik olan ve hatta kendi kusursuzluğuna halel getirecek iki özelliğe sahip olmaya kalkışmıştır hep: mekânda süreklilik ve devinim. Bu iki özelliği sadece kendi gelişimiyle edinemezdi; sanatın estetik rejimine has düşünce alanındaki diğer sanatlarla karşılaşmaları aracılığıyla bunu başarabilirdi ancak. Sanatın estetik rejimi de zaten sanatlar arasında ayrışmalar, kaymalar ve karşılaşmaların gerçekleştiği uzun bir süreç neticesinde oluşmuş bir

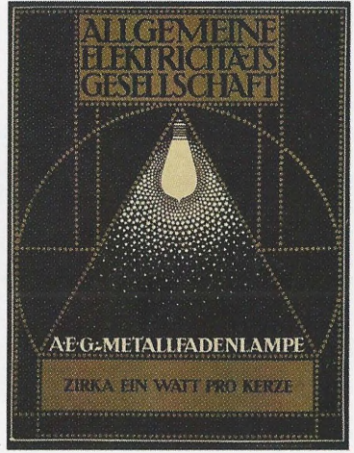
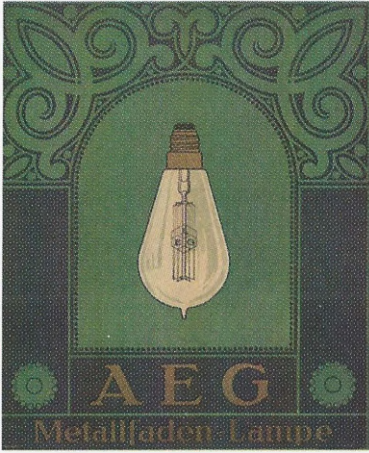
düşünce alanıdır. Bu alana giren mimarlık, kendini fazla kusursuz inşa etme sanatından mekânın belirsiz sanatına dönüştüren, başka sanatlarla –çelişkili ya da paradoksal olabilen– belli karşılaşmalar sonucunda, yeni bir dünya inşa etme sanatı haline gelmiştir. Ben burada bu karşılaşmalardan yalnızca ikisini inceleyeceğim: mekânda süreklilik sanatı olan bahçe sanatıyla ve devinim sanatı olan tiyatrodaki sahneyle karşılaşmasını.

Bahçe sanatıyla başlayalım. Bu sanat tam da kendini mimarlıktan ayırmak suretiyle özgülleşmiştir. Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde kaydını tuttuğu özgürleşme hareketi de buydu. Nitekim söz konusu metin bahçe sanatını ilk kez güzel sanatlar sınıflandırmasına dahil ederken kasten paradoksal bir üslup takınır sanki. Bahçe sanatını, figüratif sanatlar kategorisine yerleştirir. Ama Kant'a göre bu kategori iki alt gruba ayrılır. Birincisi *duyumsanabilir hakikat* sanatlarını, yani fikirleri mekânda maddi bir uzam işgal eden biçimlere tercüme eden plastik sanatları içerir. Bunlar mimarlık ve heykel sanatlarıdır. İkinci grupta ise *duyumsanabilir görünüş* sanatı, yani figürün mekânsal bir gerçekliğinin olmadığı, yalnızca gözdeki görüntüsünün bir yüzeye resmedildiği resim sanatı bulunur. Bahçe sanatı ilk bakışta birinci gruba ait gibi görünür, zira ürünleri, tıpkı mimarlığın ürünleri gibi, mekânda maddi bir uzama sahiptir. Kant bu zahiri aşıkârlığa karşı çıkar. Ona göre bahçe sanatı, duyumsanabilir görünüş sanatı olan resim sanatının bir bölümüdür. Nitekim bu sanat mimarlığın gerçekliğini ürettiği şeyin –yani belirli bir amaca tabi olan mekânsal bir yapının– yalnızca görünüşünü üretmektedir. Ama bu kusur, aslında bir avantajdır. Bu sayede bahçecilik, özgür sanat niteliğini kazanarak yalnızca biçimlerin temasındaki hayal gücünün icrasını hedefler. Oysaki keyfi bir iradenin ürettiği ve belirli bir amaca hizmet eden mimari eserler, inşa etme sanatını, mekanik sanatlar alanına çeker.

Resim ve bahçecilik gibi liberal sanatlar ile otoriter ve faydacı mimarlık sanatı arasındaki bu karşıtlık, Kant'a özgü bir fikir de-

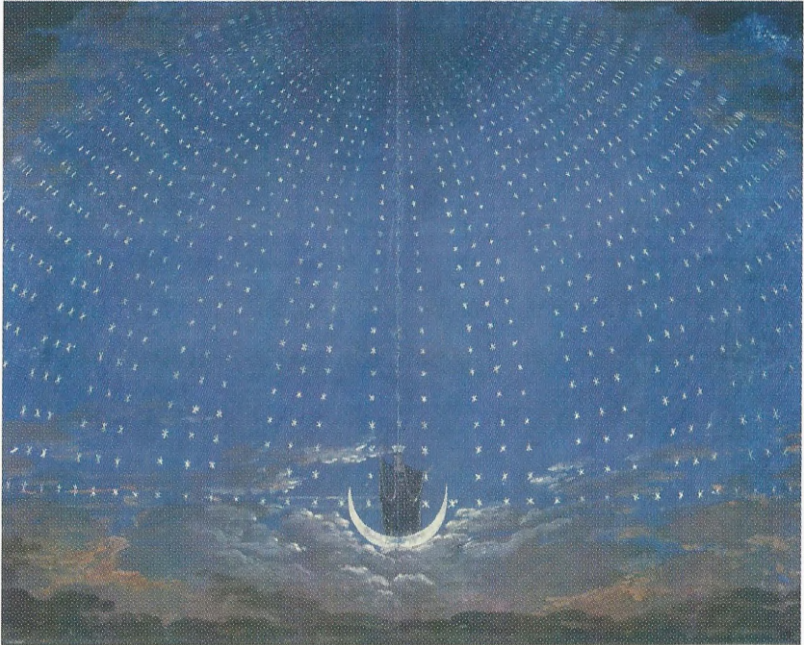
ğildir. İngiltere'nin ayrıcalıklı bir sahnesi olduğu, bir yüzyıl süren bahçe sanatının kuramlaştırılması ve pratiği sonucunda ortaya çıkmıştır.³ Bu sahne sıklıkla Fransız usulü geometrik bahçe ile yılankavi çizgilerin ayrıcalığı üzerine kurulu serbest tarzdaki İngiliz bahçesi arasındaki karşıtlığa indirgenmiştir. Bu bakış açısındaki mesele, geniş perspektifleri, çimlerinin yumuşak kıvrımları, yılan gibi kıvrılan patikaları ve yuvarlak köşeli çeşmeleriyle Lancelot Brown'un bahçelerinin timsali olduğu İngiliz serbestliği/özgürlüğü fikridir. Ama mimari vizyona yönelik eleştiri, düz çizgi ve simetriyle sınırlı değildir. On sekizinci yüzyılın sonunda, bizzat Brown'un bahçeleri dahi ciddi bir eleştiriye maruz kalmışlardı: Bu bahçelerin zikzakları da en az Fransız bahçelerinin dik açıları kadar tekdüze bir peyzaj yaratıyordu. Tıpkı Fransız bahçeleri gibi İngiliz bahçeleri de bir mimari iradeyi doğaya empoze ediyorlardı. Yapay göller yapmak için çukur açmak, yumuşak kıvrımları yaratmak için zemini düzledikten sonra üzerine tonlarca toprak dökmek ve oraya buraya serpiştirilen büyük ağaç öbeklerini, yapayalnız heybetleriyle mal sahibinin gururunu okşayan o *clump*'ları (yığın) tecrit etmek için ağaçların doğal olarak dallanıp budaklanmasını engellemek gerekiyordu. Aydın toprak sahipleri –ki bunlar aynı zamanda sanatseverdiler–, bir mimari iradeyle üretilen böylesine sahte “doğal” bahçeler yerine tabiatın kendi kendine özgürce oluşturduğu doğa sahnelerini tercih etmeye başlamışlardı. Zira tabiat bir sanatçıdır, ama “sanat yapmak” istemeyen kendine özgü bir sanatçıdır. Bu sahnelerin başlıca alametifarikası, *intricacy* (çapraşıklık, iç içelik) olarak tanımlanır. Mimari modelin zıddı olan bir birlik tarzıdır bu. Parçalarının bir bütün fikrine biat edişiyle oluşmaz söz konusu birlik. Tek tek unsurların genel bir “sempati” ile birbirine bağlanışıyla oluşur. Bi-

3. Bu tür kavramlarla pratiklerin patikalarını ve yol açıkları polemikleri bir kitabımda incelemiştim. Bkz. *Le Temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris: La Fabrique, 2020.



3. Peter Behrens, AEG için ampul reklamları.

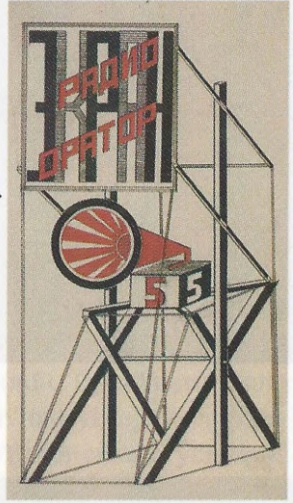
4. Karl Friedrich Schinkel, *Sihirli Flüt* (Perde I) için dekor tasarımı.



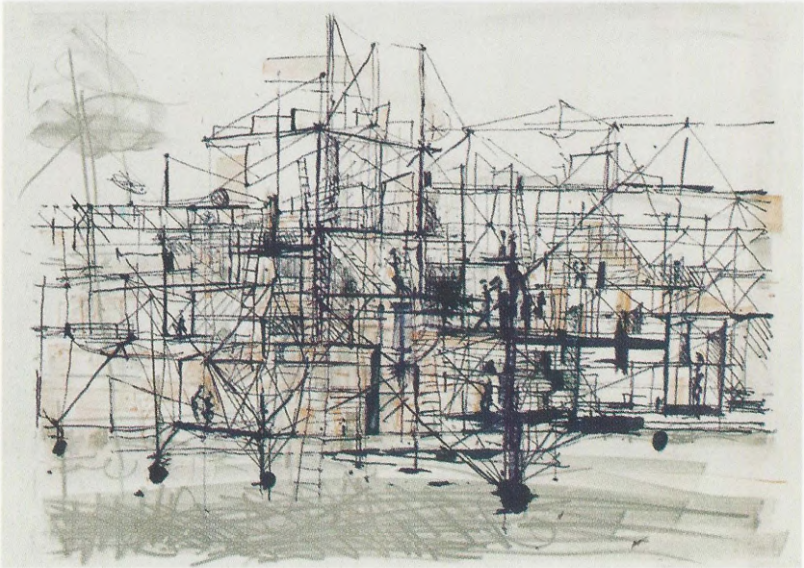


5. Herbert Bayer, Regina diş macunu stant tasarımı.

6. Gustav Klutsis, Söylev radyosu tasarımı.



10. Constant, Yeni Babil.





11. Claude Lorrain, *Liman ve Medici Villası*.

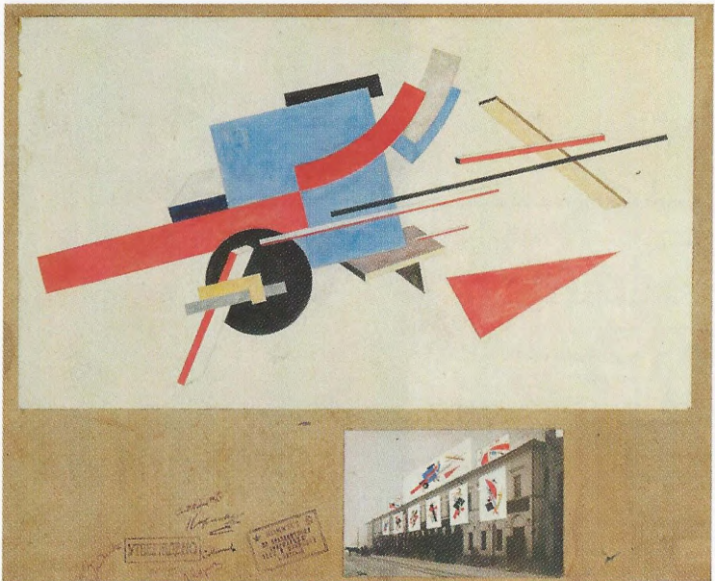


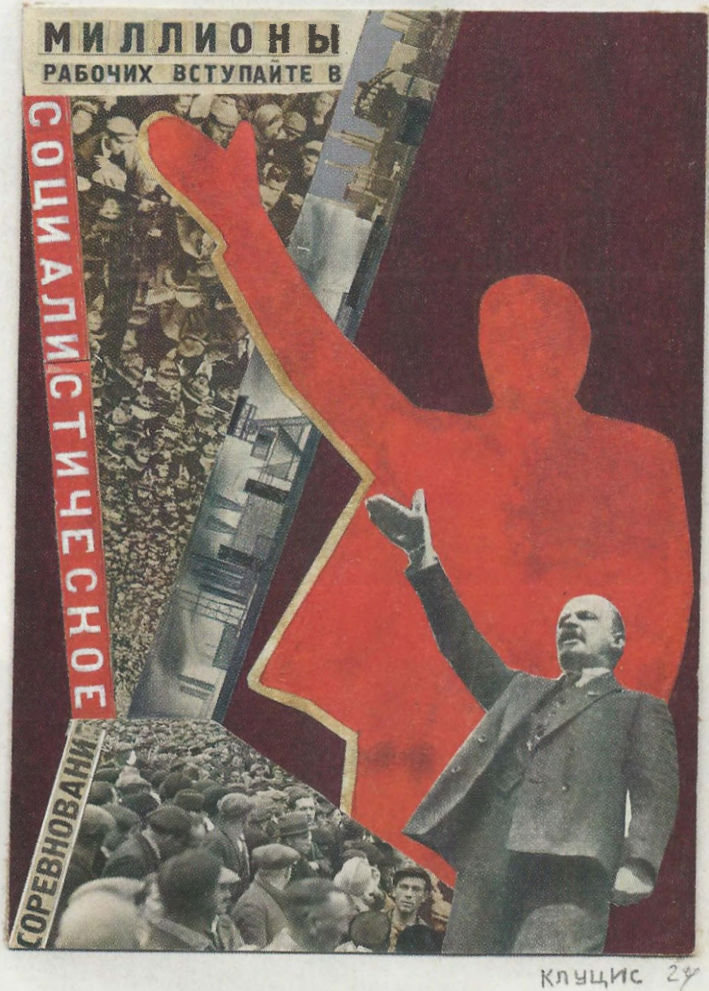
14. Claude Lorrain, *Manzara: Azize Seraphia'nın Gömülüşü*.



21. El Lissitzky, *Beyazları Kırmızı Okla Vurun.*

24. El Lissitzky, sokak kutlaması için tasarım.





25. Gustav Klutsis, *Milyonlarca İşçi, Sosyalist Yarış Sizi Bekliyor.*



28. Georgi Rublev,
Ukrayna'nın
İlk Traktörü.

29. Aleksandr Samokhvalov, Silahlandırılan Genç Komünistler Birliği.





30. Aleksandr Deyneka, *Donbas, Öğle Molası*.

31. Anatoli Yar-Kravçenko, *M. Gorki 11 Ekim 1931'de "Genç Kız ve Ölüm" Hikâyesini Yoldaşlar J. V. Stalin, V. M. Molotov ve K. E. Voroçilov'a Okurken.*





37. Erdem Gündüz ayakta, "Duran Adam", Taksim Meydanı.

38. Sanatçı Deborah de Robertis'in performansı.



nalarla iç içe giren ve onlara karışan ağaçların özgürce büyümesini ve özgürce birbirine karışmasını bu özellik sağlar. Metruk taş ocaklarında kendiliğinden oluşan küçük göllerin rasgele biçimleri ya da yollarda özgürce büyüyen ve at arabalarının üzerinden geçerken, peyzajın bir unsuru haline gelecek patikalar açmak zorunda kaldıkları çalılıklar da yine bu özelliğin sonucudur. Aydın toprak sahibi reformcuların bahçelerinde taklit etmek istedikleri, işte bu doğal birlik tipidir. Gelgelelim bunun modelini özgül bir yüzeyde bulmayı önerirler: bizzat karışımın özgürlüğüyle oluşan bu kasıtsız birlik tarzını tanımayı ve tercüme etmeyi bilmiş olan peyzaj ressamlarının tuvallerinde.

1794'te sanatsever bir baronet, Uvedale Price bir kitap yayımlar. Kitabın başlığı reform programını özetlemektedir adeta: *Yüce ve Güzelle Kıyas Edilen Pitoresk ve Gerçek Peyzajın İyileştirilmesi Gayesiyle Resim Sanatını İncelemenin Faydası Üzerine Deneme*. "Pitoresk" sıfatı burada tüm anlamlarında kullanılmaktadır. Price'a göre tablolar, "ağaçların, yapıların, suyun, vb. en güzel ve en çarpıcı biçimde yerleştirilebileceğine, gruplandırılabilirliğine ve eşleştirilebileceğine dair bir deneyler toplamı" olarak incelenmelidir.⁴ Ama burada resim yalnızca taklit edilecek bir kompozisyon modeli sağlamıyor. Bir görme ve düşünme tarzı da öğretiyor. Price ressamların liberal bakışını Brown usulü bahçe mimarlarının despotizmiyle olduğu kadar mülk sahiplerinin kibriyle de kıyaslar. Zira bunlar ağaç kuşaklarıyla çevrili göz alabildiğince geniş topraklarını, mekân üzerindeki iktidarlarını göstermek ve alelade olanı dışarıda tutmak için kullanır. Bilakis, ressamlar ve resimseverler çok iyi bilirler ki tabloyu ilginç kılan tam da nesnelerin, figürlerin ve bunları birleştiren bağların çeşitliliğidir. Price şöyle der: "Bir despot herkesi, her şeyi davetsiz mi-

4. Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, Londra: J. Robson, 1794, cilt 1, s. 5.



safir gibi görüp tek egemen olmak için kerpiç evleri ve patikaları yok etmek isterken, resim sevdalıları her türden meskeni, bu meskenlerin sakinlerini ve aralarındaki ilişkilerin tanıklıklarını peyzajın birer süsü olarak kabul ederler.”⁵ Price’ın gözünde, resmin bu “liberalizmi”, modelini tam da ressam Claude Lorrain’de bulur. Burada da Lorrain’e bahşedilen bu ayrıcalığa şaşırabiliriz. Zira Lorrain’in mitolojik sahnelerini dolduran “peyzajın süsleri” ile kır hayatı arasında pek bir alaka yoktur. Ama Price için önemli olan, bu tablolarla süslerin bitki örtüsüyle iç içe geçmesi, ağaç dallarının tapınak ya da saray sütunlarına karışmasıdır.

Lorrain’in resmettiği tablolarla sütunların arasından veya sayralların üzerinden ürkekçe boy gösteren ağaç tepelerinin sağladığı *intricacy* etkisini bir hayli mütevazı bulabiliriz (Resim 14*). Ama Price’ın çağdaşları bu fikri pek aşırı buluyorlardı. Onlara göre, bu model üzerine kurulu meskenler büyük ihtimalle çok rutubetli ve konforsuz olurlardı. Bunlar içinde oturulacak değil, sadece temaşa edilecek mimari örnekleriydi. Gelgelelim aslında farkında olmadan yirminci yüzyıl mimarlarının, bilhassa da Frank Lloyd Wright’ın çözeceği sorunun sarıh bir formülasyonunu sunuyorlardı. Wright bu sorunu çözmek için cam, çelik ve beton gibi yeni malzemeler kullanacaktı. Ama işin aslı, teknik bir mesele değildi. Tam manasıyla estetik bir meseleydi. Fallingwater görsellerinde bizi çarpan, yalnızca villa ile doğal çevresinin bütünleşmesi değildir. Asıl çarpıcı olan, bizzat iç mekânın, çevresini taklit etmesidir. Villanın tavanı ufuktaki gökyüzü misali cam iç duvarlar üzerine oturmuştur adeta. Burada “duvarların, tavanların ve zeminlerin birbirinin bileşeni gibi, yüzeylerinin birbiri içine akıyor gibi görünmesi” için tüm bağlantı yerlerini görünmez kılan plastiklik ilkesinin özgül bir uygulaması söz konusudur.⁶

5. A.g.y., s. 278-79.

6. Frank Lloyd Wright, *The Natural House*, New York: Horizon, 1954, s. 45.

Böylece mimarlık, on sekizinci yüzyıl aydınlarının alay ettikleri o imkânsız misyonu başarabilecek, içinde oturulacak yerle temaşa edilecek yeri aynı şey haline getirmek için duvar bariyerleri yıkabilecekti. Ve irade sanatı kendi zıddıyla, doğanın bilinçsiz sanatıyla bütünleşebilecekti. Bahçe sanatının geçmişin tablolarında modelini bulduğu o *intricacy* etkisini gerçekleştirecek ve bunu geleceğin mimarlığına aktaracaktı – her ne kadar geleceğin mimarlığı bunu modernist süreklilik veya postmodern süreksizlik olarak yorumlasa da.

İşte peyzaj sanatının mimari “kusursuzluk” kusuruna yaptığı düzeltme budur. Erişilmez bir gökyüzüne yükseliş arzusu yoktur artık; onun yerine, sonsuz bağlantıları ile parçaların birbirine takılması ve yapıların dışı kapalılığı arasında bir karşıtlık kuran yatay bir yer değiştirme vardır. İki durumda da bakışın ve hayal gücünün, kusura yol açacak asla ulaşılamayan bir amaca doğru kaçıışı söz konusudur. Zira kusurlu olmak sanatın bir gerekliliği olduğu kadar, yeni bir insanlığın kendi kendini inşa etmeye çağrıldığı sürecin de bir gereğidir. Pek tabii ki Price’ın tartışmalı iddialarında hiçbir devrimci perspektif bulunmamaktadır; en iyi ihtimalle bitki örtüsü ile yapıların yerleşiminde belli bir özgürlük ve eşitlik biçimi mevzubahistir. Ama bu fikrin davet ettiği bakış ile hayal gücünün oyunu, benim estetik rejim dediğim sanatın bu yeni rejiminin inşa sürecine dahil olur. Lakin bu estetik rejim, paradoksal görünse de sanat ile devrimin modern evliliğini anlamak için vazgeçilmez olan bir iddiayla bir yeni insanlık vaadine bağlanmaktadır. Oyunun özgür faaliyetinin, her türden amacı gerçekleştirme isteğinden üstün olduğu iddiasıdır bu. Price’ın denemesinden birkaç ay sonra Almanya’da Schiller’in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine* kitabı yayımlanır. Schiller bu kitapta bir başka mağlup mimariyi, antikçağdan kalma taşları över; bu taşlar onları bir araya getirmiş bir milletin kaybetmiş olduğu bir özgürlüğün duyumsanabilir işaretlerini muhafaza ediyordur. Ama bilhassa sanatın olanaklılığı kadar yeni bir yaşam biçiminin olanak-

lılığını da oyunun başatlığına, hiçbir amaç gütmeyen ve herhangi bir iradenin otoritesine uymayan özgür faaliyete bağlar. Geleceğin inşası, inşaatçıların sanatının oyun ilkesine biat etmesini gerektirmektedir. Söz konusu ilkeye göre, bir faaliyetin araçları ile amacı arasındaki ayrılığın kaldırılması, kısacası işbölümünün feshedilmesi lazım gelir. Bu fesih, estetik devrimin kalbidir. Aynı zamanda komünizm fikrinin de kalbi olacaktır. Marx'ın 1844 *El Yazmaları*'nda ilan ettiği, bizzat emeği, Schiller'in oyuna atfettiği erdemle tanımlayan bir komünizm fikridir bu. Burada emek, faydalı bir ihtiyacın hizmetine sunulmaktan ziyade kendi kendine amaç olan bir faaliyettir.

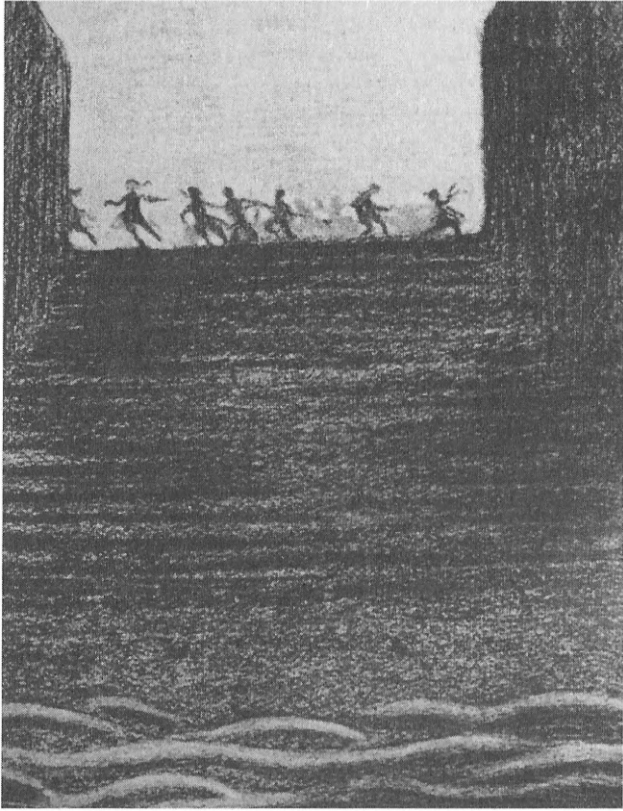
Constant'ın ütöpic yapılarıyla Lorrain'in hayali peyzajlarının, kuramsal köşe taşları oyun mefhumu olan sitüasyonistlerin pantheonunda nasıl bir arada yer bulduklarını şimdi daha iyi anlıyoruz. Uzaya fırlatılan binalar ve peyzajın içinde eriyen yapılar, sanatın estetik rejiminde kabul edilen mimari fikrinin iki büyük yer değiştirme biçimini örneklendirmektedir: inşa etme sanatını kendinden ayıran mekân ve zamanla iki oyun biçimi. İnşa etme sanatı bir yandan, tamamlanmamışlığını belirten bir gökyüzüne doğru uzanırken, diğer yandan, sanatların ayrışma ve mübadele yüzeyi haline gelen duyumsanabilir bir peyzajda silikleşir. Böylece mimarlığın, resmin, tiyatronun ve peyzajın sabit yerlerinden ve temsili mantığının dayattığı belirtik ölçütlerden azade olduğu ve birbirleriyle özelliklerini mübadele edebildikleri bir kaymalar alanı yapılandırılmış olur. Bilhassa bahsettiğim ikinci mekân sanatı olan teatral sahneleme sanatının kendisine Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig gibi yenilikçiler kazandıran devrim sırasında yaptığı budur. Ama bu sanat, estetik devrime, birçok büyük mimari projenin merkezinde yer alacak bir unsur daha ekler: mimariye devrim kazandırmak.

Nitekim tiyatro sanatı, ilk bakışta bahçe sanatının tersi gibi görünen bir tarzda mimarlık ile resim arasındaki bağ rolünü oynar. Bahçecilik, mimari kapalılık karşısına resim sanatındaki yü-

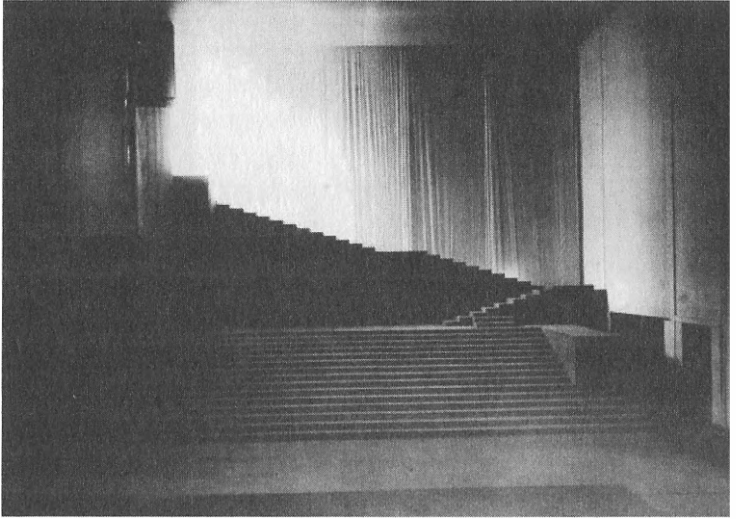
zeyin özgürlük ve sürekliliğini koyuyordu. Yeni sahneleme sanatıyla ise tam tersine mimarlık, resmin mimetik yapaylığının yerine geçmeye davet edilir. Ama bunu başka bir süreklilik biçimine, devinim halindeki bedenlerin sürekliliğine hizmet etmek için yapar. Appia'ya göre, sahne mimarisi yapmak, dramatik eylemi, bilhassa da müzikal dramayı, canlı bedenleri bir resim dekorunda devindiren karşıtlıktan çıkarmak demektir. Ama mimarlık bu işlevi ancak devinimin saf bir desteği olmak için kendini silmeyi bildiği takdirde başarabilir. Appia böylece mimarlığı, Wagner'in *Nibelung Yüzüğü* operasındaki karakterleri geliştirmek için önerdiği platformlar misali dramatik eylemi desteklemeye yarayan neredeyse soyut hacimlerin kullanımına indirger. Gelgelelim bizzat bu minimalleştirme, mekânın inşasına, dramanın unsurlarını yeniden yapılandırma gücü kazandırmaktadır. Mekânsal biçimler dramatik eylemin katılımcıları haline gelirler. Böylece dramatik eylemin kendisi de başkalaşım geçirerek düşünceyi devinime dönüştüren ve mekâna zamanın ritmini kazandıran bir beden sanatı haline gelir. Bu başkalaşım da devinimin bedene bağlanması anlamında yeni bir mimarlık fikrini perçinler.

Mekânsal biçimlere yüklenen bu aktif rol, Craig tarafından radikalleştirilmiştir. Zira Craig bu biçimlerin oyuna katılmalarını, onların da ifade edici bir karakter gibi davranmalarını ve bu şekilde eski usul oyuncuların tutkuların ifadesi şeklindeki vasat beden pantomimlerinin yerini almalarını ister. Böylece *The Steps* (Basamaklar) başlıklı sessiz bir drama kurgular. Bu dramada eylem, günün dört farklı saatinde bir merdivende yaşanan ambiyanslara indirgenmiştir. Basamakların dramatik performansı ise kısa bir yorumun eşlik ettiği dört çizimle sınırlı kalır.

Aynı şekilde Appia'nın *Nibelung Yüzüğü* çizimleri de tıpkı bazen "ritmik coğrafya denemeleri"ndeki saf soyutlamalardan ibaret olan, bazen de stilize peyzaya yedirilen "ritmik mekânlar"ı gibi (*La Cascade / Şelale, L'Île des sons / Sesler Adası* ya da *L'Ombre du cyprès / Servi Gölgesi*) kâğıt üzerinde kalacaktır. Resim karşıtı



olarak yaratıldığı halde resim eskizi halinde kalan bu mimariyle alay edebilirdik. Gelgelelim buradaki asıl mesele, bir sanatı diğeriyle kıyaslayan polemikten ziyade bir sanatı diğeri üzerine bindirmek suretiyle yeni bir hayal gücü ve düşünce alanı yaratan devinimdir. Hiçbir zaman icra edilmemiş mizansenler için çizilen bu sararmış resim sayfaları, esasında insanların bir araya geldiği tiyatro mekânının özellikleri ile katedralin özelliklerini birbiri içinde eritmeye yönelik, müşterek dünyanın yeni bir mimarisinin yapılandırılması sürecine iştirak eder. Nitekim Appia, sahne ile



oditoryumun birbirinden ayrı olmayacağı gelecekteki bir tiyatro salonunu hayal ederken “geleceğin katedrali” tabirini kullanır. Ortada katedral olmayacaktır elbette. Ama ayrı olmama ve devingenlik hayali bundan böyle mimarlığa musallat olacaktır. Appia’nın merdiveni ise –daha sahne tasarımına (*scénographie*) bir yüzyıl boyunca ilham vermeden– gerçek bir mimari projesinde yer alacaktı. 1912’de Hellerau’da, sahne ile salonu birleştiren ve mobilya fabrikası işçilerinin aileleri için inşa edilmiş bahçeli bir sitenin ortasında kurulan bir tiyatroda Dalcroze ekolünün ritimcileri tarafından sahnelenen efsanevi *Orpheus ve Euridyke* gösteriminde kullanılacaktı.

Bu raptetme oldukça manidar. Zamanın ritimlerini tercüme eden sanatların mekânsal biçimlere kayışı, *focus imaginarius*’u (muhayyel odak) işbölümünü sona erdirmek olan bir dünyayı değiştirme girişimine iştirak etmektedir. Ve kâğıt üzerinde kalan çizimler ya da sadece kısmi kuvveden fiile çıkarma örnekleri dahi tekil mimari inşaların yeni bir dünya inşası biçimleri haline ge-

lebildiği düşünce, algı ve hayal gücü alanının yaratılmasına katkıda bulunmaktadır. Zira gerçek yapıların üç boyutlu mekânda inşası, bir *gerçek duygusunun* inşasını varsayar ki iki boyutlu mekânda çizilen biçimler bu duygunun oluşmasına katkıda bulunur. Hayal gücüne dayalı düşüncenin, biçimleri yalnızca mekâna değil zamana da fırlatmak suretiyle kendi sınırlarının ötesinde olduğu kadar üç boyutlu uygulamalarına hapsedilmiş yapıların sınırlarının da ötesinde konuşlanmasını sağlayan işte bu *kusurlu mekândır*.

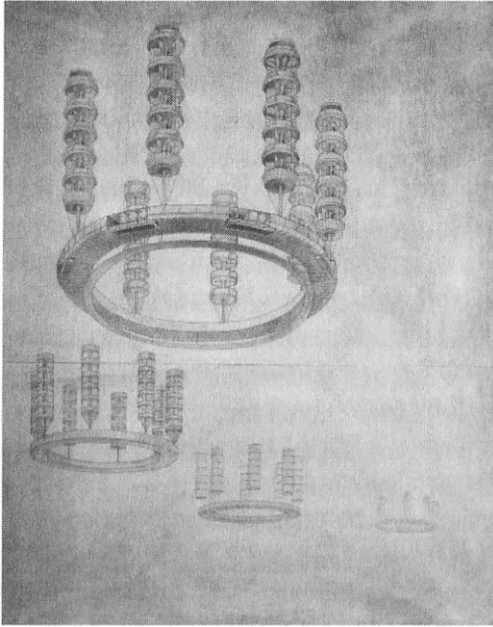
Devrim çağındaki önemli konstrüktivist projelerin altında yatan ve onları geçmişteki ütöpik şehir planlarından ayıran şey, işte bu zamana fırlatma fikridir. Ütöpik şehir planları bir insan topluluğu için en uygun yerleşim yerinin kesin olarak sağlandığı iddiasını taşıyorlardı. Oysa artık başka bir şey söz konusudur: zamanda inşa etmek ve hatta bir zaman, bir devir, bir çağ inşa etmek. Sovyet devriminden sonra filizlenen ve sıklıkla endüstriyel bir ideale yönelik naif bir sadakate indirgenmiş olan mimari projeler bu perspektifte anlam kazanır. Söz konusu projelerin çoğunlukla meslekten mimarlar tarafından değil, ressamlar ve grafikerler tarafından çizilmiş olması son derece manidardır. El Lissitzky'nin *proun*'ları bunlardan biridir (bkz. geride s. 42). Lissitzky için, bu “yeninin doğrulanması projeleri, resimden mimarlığa giden yoldaki bir duraktır.”⁷ Bu durak mefhumu, ressamın eskizi ile mimarın uygulaması arasında kalan bir safhayı işaret etmez. Burada söz konusu olan daha ziyade yeni bir dünya tahayyülünün özgül biçimlere tercüme edileceği bir geçiş dönemidir, böylesi özgül biçimler ne temaşa edilecek tablolar ne de içinde yaşanacak binaların planlarıdır. Bunlar yeni bir mekân algısı ile bir dünya inşa etmenin ve bir dünyada yaşamının yeni anlamını

7. El Lissitzky'den akt. Selim O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Rusçadan çev. A. Lieven, Londra: Thames & Hudson, 1987, s. 559.

şekillendireceklerdi. Dahası, *proun*'lar özgül türde aksonometrilere olarak sunuluyordu. Bu aksonometrilere üçüncü boyutun resimle temsili yanılmasını reddeder. Ama kaçış noktası olmayan bir mekânda sırf düzlemleri eklemlemedikleri için belirlenmiş yapıların maketleri de değildirler. Zira hem üzerinde gerçek bir şey inşa edilmeyen iki boyutlu mekânı hem de kendi üzerlerine kapalı ve eski gerçeklik duygusuna hapsedilmiş binalar inşa edilen üç boyutlu mekânı reddederler.

Bu çifte ihlal, dönemin tüm sanatçılarının spekülasyon yaptığı o “dördüncü boyut” yani zaman adına gerçekleştirilir. Burada zaman, içinde tüm inşaların bir safhadan ibaret olduğu, hatta daha ileri gitmek için bir vasıttan başka bir şey olmadığı sonsuzluk boyutu şeklinde tezahür eder. Devingen bir insanlık için, yerleşim yerleri değil, çevreler inşa etmek lazım gelir. Bu çevreler yer değiştiren insanlar için yapılırlar, ama kendilerinin de devinim halindeki bu insanlar tarafından devindirilebilmeleri, değiştirilebilmeleri ve yeniden düzenlenebilmeleri gerekir. Bunun için de mimarlığın kendisinin seyyar/devingen olması gerekir. İnşa ile devinim arasındaki bağ, devrim çağının en önemli projelerinden birine ilham vermiştir: Georgi Krutikov’un tasarladığı, bazen uçan kent olarak da adlandırılan geleceğin şehri.

Krutikov, söz konusu projeyi sunduğu yüksek lisans tezinde, geçmişteki ideal şehirlerin planlarına gönderme yapmaz, ama sosyalist işçilerin ihtiyaçlarından da hiç bahsetmez. Bir yandan, insanın yeni ufuklar keşfetmek için yerden yükseklerle çıkma umutlarına atıfta bulunurken, diğer yandan da ulaşım araçlarının (otomobil, tren, gemi veya uçak) gelişmesinden söz eder. Ona göre bu gelişme, söz konusu araçları aynı matrise sahip tek bir biçimde birleştirmektedir: teknik ilerleme sayesinde mekanik bölümün gitgide küçüldüğü, yaşam alanının büyüdüğü yeterince geniş bir kabin. Geleceğin şehrini, ulaşımında ve meskende kullanılması gitgide olanaklı olabilecek bu ortak biçim fikrinden hareketle tasarlar. Uçan kent nitelemesine karşın, geleceğin şehri,



endüstriyel faaliyetlerin yürütüldüğü zemine bağlı kalır. Ama yaşam birimleri, devinim halindeki insanları taşıırken geçici olarak durmuş vasıtalarla benzer. Her bir yaşam alanının temel unsuru, sakinlerinin dolaşımını sağlamak üzere oluşturulmuş uçan bir kabindir. Bizzat bu kabinler de içinde yaşayanların ihtiyaçlarına göre biçim değiştiren modüler yerleşim yerleri halinde tasarlanmıştır. Aynı devinim önceliği, “şehrin mekânsal düzenlemesini zamanla sürekli uyarlamayı gerektiren esnek şehir planlaması” ilkesine uyacak şekilde inşaat malzemelerinin ve usulünün seçimini de belirler.⁸

Krutikov’un projesi, Sovyet şehir planlama dairelerinin raflarına kaldırılacaktı, tıpkı El Lissitzky’nin yatay gökdelenleriyle

8. Selim O. Khan-Magomedov, *Georgii Krutikov: The Flying City and Beyond*, çev. Chr. Lodder, Barselona: Tenov Books, 2015, s. 90.

Lavinsky'nin yaylar üzerindeki şehri ve birçok fütürist proje gibi. Gelgelelim "esnek şehir planlaması"nın oyunbaz boyutu, geleceğin mimarisi ütopyalarına, bilhassa Constant'ın *Yeni Babil*'i-ne ilham verecekti. *Yeni Babil*'in ayırt edici özelliği yalnızca havaya yükselmesi değildir, aynı zamanda öncelikle sakinlerinin her daim tebdil etmeye çağrıldıkları bir muhit olan bir mimarinin seyyarlığıdır da. Burada yaşam birimleri bölme, döşeme, merdiven, boru veya köprü gibi envai çeşit ambiyans yaratmak gayesiyle takıp sökmesi ve taşınması kolay seyyar unsurlardan ibarettir. Bahçecilik kuramcılarının Lorrain'in tablolarında arayıp bulacakları *intricacy* ve bağlantırlık özellikleri, modüler inşaatla birlikte, neşeli bir insanlığın faaliyetine uygun düşen seyyar bir yaşam alanı yapısının ilkesi haline gelmektedir. Sürekli sökülüp taşınmaya ve yeniden kurulmaya elverişli bu meskenler, Price'ın resimde gördüğü şeyi hatırlatmaktadır: "ağaçların, yapıların, suyun, vb. farklı farklı şekillerde yerleştirilebileceğine, gruplandırılabilirliğine ve eşleştirilebileceğine dair bir deneyler toplamı." Constant'ın kendisi de *Yeni Babil*'in bir şehir planlaması projesinden ziyade, "şeyleri ve hayatı düşünme, hayal etme ve bakma tarzı" olduğunu ileri sürmüştü.⁹

Söz konusu tarz, özünde bir "oyun" fikridir: kendini rahatça karmaşık biçimlere dönüştüren mekânla olduğu kadar zamanda oynanan bir oyun. Sürekli yer değiştiren bu yapılar zamanda ilerlemektedir, ama ilerlemeci görüşün tek yönlü zamanı değildir bu. Geleceğin vaadini uyandırmak için geçmişe, geçmişin artıklarına ya da kalıntılara da dönülmesi gereken bir zamandır. Demek ki modüler yapı aynı zamanda sürrealist şairlerin Paris sokaklarında, pasajlarında veya parklarında keşfettiklerine benzer

9. Constant, ICA Konferansı, Londra, 1963. Akt. McKenzie Wark, "New Babylon ou le monde des communs. L'actualité intemporelle du projet d'architecture utopique de Constant", *Multitude* 41, 2010, s. 120.

10. Constant, *New Babylon. Art et utopie. Textes situationnistes*, haz. Jean-Claire Lambert, Paris: Cercle d'Art, 1977, s. 113.

“kaybolmuş köşeler, boş alanlar ya da çıkmaz sokaklar”¹⁰ yaratmanın da bir yoludur. Sürrealist şairler buralarda modern kentin bilinçdışını görüyorlardı. Benjamin bu tür yerlerde endüstri çağının kent dekorunda mühürlenmiş mutluluk vaadini okuyordu. Ama ayrıca buralarda Schiller’in uyandırılmayı bekleyen özgür bir insanlığın kalıntılarını tanıdığı antik taşların yankısını da bulabiliriz. Yapı inşa etmek ile geleceği inşa etmek arasındaki bağdaşımı belirleyen inşa etme eylemi ile hareket etme eylemi arasındaki özdeşlik, bir kalemin özgürce çizdiği deneysel biçimler ile geçmiş rüyaların mühürlendiği harabelerin duvarlarını aralarındaki mesafeyi koruyarak birbirine yaklaştıran oyuna bağlıdır. Sitüasyonist akım işte bu fütürist seyyar mimari hayalleri ile on dokuzuncu yüzyıl Parisi’nin ücra köşelerinin keşfi arasındaki oyun alanında dolaşıyordu. Belki de Lorrain’in hayali peyzajlarını çağlar, türler ve koşulların karışımıyla özdeşleştiren mimari devingenliğin son temsili yapan şey, bu arkeo-fütürist mekân-zamanın kapalılığı hissiydi.

Peki bu yapı, oyun ve devinim arasındaki bağ gerçekten çözülmüş müdür? Şurası kesin ki bugünün mimari projeleri artık dünün devrimci mimari ütopyelerinin zamansal ufkunda, bizzat tarihin ilerlemesiyle yaratılacak eşitlikçi bir dünya kurma hayaliyle çizilmiyor artık. Gelgelelim mimari modernizmin inançlarını ve biçimlerini alaya alan bir postmodern mimari kanısına kapılmak da fazlakolaya kaçmak olur. Postmodern denen mimariler genellikle şu sorunu çözmeye çalışıyorlar: Devinim, kendinde özgürlük ve eşitlik vaadini taşıdığı bir zamandan yetim kalmışsa, inşa ile devinim arasındaki ilişkiyi nasıl düşünebiliriz? Rem Koolhaas’ın *Muazzam Kütüphane* yarışmasını* “ideoloji

* Paris’teki Milli Kütüphane’nin yapımı için 1988’te dönemin cumhurbaşkanı François Mitterand tarafından düzenlenen proje yarışması. 1989’da Mimar Dominique Perrault’nun dört büyük cam kuleden oluşan projesi seçilmiş ve inşaata başlanmıştır. Bkz. <https://www.bnf.fr/fr/histoire-de-la-bibliotheque-nationale-de-france>. –ç.n.

sonrası çağda komünist bir proje” olarak niteleyişindeki müstehzi tonun altında yatan da bu sorudur.¹¹ Mimarın bu zaman karmaşasıyla alay edişinden ziyade, verdiği cevapları dikkate almak gerekir. Zira bu cevaplar yaşadığımız dijital çağda dikeylik ile yataylık, katedral ile peyzaj arasındaki kadim oyunları yenilemektedir. Koolhaas’a göre, programın talep ettiği beş kütüphaneyi tutarlı bir mekâna dağıtan mimari plan fikri gülünçtür. Bu nedenle kütüphaneleri, depolanmış belleğin dolu haznesine oyulmuş boşluklar olarak tasarlamayı önerir. Böylece projelendirdiği yapıya, Hegelci anlamda bir sembolik mimari karakteri kazandırmış olur: hani şu bir ilah barındırmayan taşları kitap sayfaları misali ilahi olanı gösterdiği gibi bir topluluğu da bir araya getirip yükselten sanat. Duvarlarındaki elektronik panolarıyla farklı kütüphaneleri duyuran asansör kafesi projesi, erişilmez bir amaca yükselmiş Hegelci tapınağı anıştırmaktadır. “Kesintisiz bir devinimle aşağıya inen metin parçaları, başlıklar, isimler ve şarkılarla, yapının tamamı, ebedi bir kalkış öncesi geri sayımdaki işaretlerle desteklenmiş gibi görünecektir.”¹²

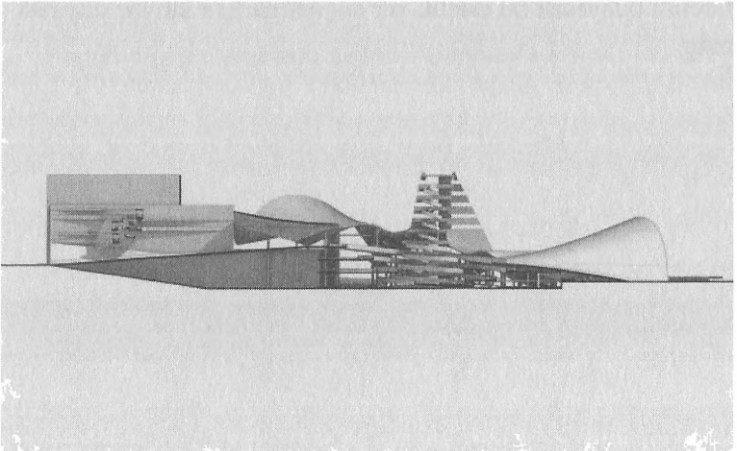
Ne var ki boşluklar arasında yükselen bu katedral, aynı mimarın bir başka projesi olan Paris’teki Jussieu Kütüphanesi ile çatışmaktadır. Zira Jussieu Kütüphanesi, zeminden çatıya dek bir rampayla kesintisiz uzanan bir yürüyüş yolu hayal etmek suretiyle dikey ile yatay arasındaki farkı dahi yok eden yataylık kaynaklarının arayışı gibidir. Kütüphane, dışarıdan bakınca, doğadaki yapılar misali birbiri üzerine sönmölen katlarıyla bir peyzaj tablosuna benzemektedir. Oysaki iç kısmı, kitap reyonlarının sürrealistleri büyülemiş olan Paris pasajlarındaki tuhaf vitrinlere benzetildiği bir kent manzarası izlenimi vermektedir.

İnşa ile devinim ittifakının yönünü şaşırmış bu çağda dahi sürüp gitmesine neden olan yatay-dikey oyunları, 2016 Venedik Mi-

11. Rem Koolhaas ve Bruce Mau, *Small, Medium, Large, Extra-Large*, New York: Monacelli Press, 1997, s. 603.

12. A.g.y., s. 613.

marlık Bienali için tasarlanan Amerikan standının projelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu projeler, endüstri geçmişinin hayaletlerinin musallat olduğu önemli bir şehrin (Detroit) üç semtinin yenilenmesi için kavramsal modeller öneriyordu. Ama eski usule bağılı kalarak, ikame yerel bağlar yaratmak suretiyle otomobil fabrikalarının kapatılmasının toplumsal sonuçlarını iyileştirmek istemiyorlardı. Mimari aracılığıyla yeni bir ikame “devingenlik” biçimi icat etmeyi hedefliyorlardı. Bu projelerin en büyük kaygısı bu şehri, o coğrafyanın devingen unsuru olan nehre yaklaştırmaktı. Dolayısıyla en önemli projeler, nehrin yakınındaki bir bölgeyle ilgili olanlardı. Bu bölgeye eski postaneyi barındıran devasa, hantal bir bina hâkimdi ve projelerde bu bina bölgeyi canlandırmak için geçilmesi veya aşılması gereken bir engel haline gelmişti. Preston Scott Cohen’in öncü projesi, bu engeli aşmak için, çifte çelişkili bir otopark öneriyordu. Bir yandan, otoparkın sarmal yapısı, araçların park etmesinden ziyade şehri nehre bağlayan kesintisiz bir dolaşımı hedefliyordu. Diğer yandan, bizzat bu araç trafiğı de sosyal ve kültürel mekânlardaki duraklama yerlerini dönüştürecek bir sürecin başlangıcı olarak tasarlanmıştı.



Bu süreç, Detroit'te bir tiyatro salonunu otoparka dönüştürmüş olan süreci tersyüz etmek istiyordu. Ama aynı zamanda Kru-tikov zamanının yenilikçi görüşünü de tersyüz ediyordu. Yani artık ulaşım araçları geleceğin mimarisine model teşkil etmeyecek, bilakis mimarlık araç trafiğini, endüstriyel ilerleme ve toplumsal mücadeleden beklenen dinamik çöktükten sonra, yeni bir devingenlik icadının hizmetine sunacaktı.

Müzelerin ve sanat merkezlerinin eleştirel yerleştirme ya da protest performans mekânlarına dönüştürmek için metruk fabrika ve antrepoları kullandığı bir çağda mimarlık, geçmişte devrimci projelere hayat vermiş inşa ile devinim arasındaki özdeşliği yeniden benimsemiştir adeta. Bir anlamda bu devingenleştirme mimarlığın, günümüz dünya düzeninin kendisine dayattığı yaşam alanı ve kent dokusunu ekonomik mutasyonlara uyarlama görevinden feragat etmesini sağlayan bir iç ideal olmuştur. Mimarlar dönüştürülebilir yaşam birimlerinden ziyade çeşitli ambianslar arasında gezinmeyi vaat eden müzeler inşa etseler bile. Dahası, gerçekleştirilmemiş projeleri aynı peyzaj resmi müzelerinde yeni bir tür veya yeni bir diyalektik tiyatro tertibatı haline gelse bile. Mimarlık, dijital çağda da teknik kusursuzluğunun kefareтини ödeyecek bu estetik yer değiştirmelere ihtiyaç duymaktadır.

İçerideki-Dışarıdaki Sanat

Komünist Sanat Var mı?

ÖNCELİKLE başlığımın anlamını ve yol açtığı soruyu netleştirmem lazım. Burada benim için mevzubahis olan, “Sovyetler Birliği’nde sanat” veya “komünizm rejiminde sanat” değildir. Süpermatizm, fütürizm, konstrüktivizm, sosyalist gerçekçilik vesaire gibi sahici komünist sanatın ete kemiğe büründüğü farklı ekolleri incelemiyorum. Komünist ve sanat ibarelerinin nasıl bir kombinasyon oluşturduğunu sorgulamak, ama ayrıca bu kombinasyonun çeşitli örneklerini yakından irdeleyerek meseleyi geniş bir açıdan ele almak istiyorum.

Sorunu genel anlamda ele alabilmek için, komünizm ve sanat denince ilk akla gelen bazı fikirleri ayıklamak gerekir. Öncelikle komünist bir sanatın bir ideolojiye ve bir iktidara hizmet ettiği; yapıtaş özgürlük olan sanatın buna elvermeyeceği fikrine bakalım. Son derece keskin bu karşıtlık, bir gerçeği unutmaktadır. Zira müzelerde saf sanat eseri olarak temaşa ettiğimiz geçmişteki sanatçıların eserleri çoğunlukla dinsel ya da sivil bir iktidarın dayattığı programların icrasından ibaretiler. Dolayısıyla, sanatçının özgürlüğü ile otoritenin baskısı arasında varsayılan gerilimi bir perspektife yerleştirmek gerekir. Ama gözden geçirilmesi gereken bir fikir ya da imge daha var. Komünizmi sanat eserinin ayrıcalığını tanımayan eşitlikçi bir dünya, sanatın aşırılıklarına

ve estetik temaşanın zevklerine sıcak bakmayan faydacı emek dünyası olarak görme eğiliminden bahsediyorum. Sorunu bu şekilde ortaya koyduğumuzda, Rus devrimi bağlamında, sanatın aşırılıklarını ortadan kaldırıp onu topluluğa faydalı bir sosyal pratiğe dönüştürmeyi, işçilerden ya da komünist liderlerden önce, sanatçıların talep etmiş olduğunu gözden geçiriyoruz. Böyle bir dönüşümü isteyenler öncelikle sanatçılar olduğu gibi sanatçı kimlikleriyle bu süreci başlatan da kendileriydi. Adeta bu dönüşüm, sanatı icra etme ve kavrama tarzlarına içkin bir şeydi; sanki söz konusu süreç, bir pratik ve deneyim alanı olarak bizzat sanatın varoluşuna kayıtlıymış gibi – yalnızca güncel varoluşunda değil, aynı zamanda belli bir tarihsel gelenekte de kayıtlı.

Nitekim on sekizinci yüzyılın sonunda sanatın belirli bir gerçeklik olarak oluşturulmasının bazılarının burada görmek istediği şeyle, yani ayrıcalıklı elit zümrelere vakfedilmiş bir sığınak oluşumuyla alakası yoktur. Tekil kipteki sanat, belirli bir deneyim alanı olarak sanat, majesteleri prenslerin, dinsel dogmaların ya da soyluların zevklerinin hizmetinde gördükleri işlevlerden eserleri ayırarak müzelerde bir araya getirme hareketiyle ortaya çıkmıştır. Gelgelelim üretimlerine hükmetmiş olan bağlamdan ve kısıtlardan bu kopuş onları, ayrı bir sanat krallığının saf sakinleri haline getirmemiştir. On sekizinci yüzyılda özerk bir gerçeklik olarak “sanat” fikrini icat edenler, aynı anda ona yeni bir özne dayatırlar: halk. Johann Joachim Winckelmann, 1764’te yayımlanan ve Giorgio Vasari’den itibaren yapılagelmiş olduğu gibi sanatçıların hikâyelerinden oluşmayan *Antikçağ Sanat Tarihi* kitabında *sanat* kelimesini tekilleştirir. Ama bu tekilleştirme, sanatı derhal tarih denen bir yere ve halk denen bir özneye bağlamaktadır. Winckelmann’ın antik sanat tarihi, bu sanatın ilerleyişini ve gerilemesini, sanatçıların değil de Yunan halkının sahip olduğu bir özgürlüğün ilerleyişine ve gerilemesine bağlar. Sanat ile halk arasında kurulan bu ilişki, Schiller’in 1795’te yayımlanan *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine* kitabının da ana mevzusudur.

Schiller burada seyirciye estetiğin “özgür oyun”unu tecrübe ettiren antik Yunan heykelinin özgür görünüşüne övgüler düzer. Ne var ki ona göre bu özgür görünüş, yalnızca özgür bir halkın ifadesinden ibarettir. Ama özgür bir halk, yabancı bir güce ya da otoriter bir iktidara boyun eğmeyen bir halk demek değildir. Tüm hiyerarşik düzenlerin ilkesi olan, faaliyetleri ve yetenekleri ayrı ayrı tanımladığından deneyim alanlarıyla yaşam biçimlerini de birbirinden ayıran işbölümünü benimsememiş bir halktır. Özgür bir halk için, bir tarafta siyaset, diğer tarafta din, başka bir tarafta da sanat vb. yoktur; tek bir yaşam biçimi vardır. Bu mantığın sonuna kadar gidersek, özgür bir halk, sanatı ayrı bir gerçeklik olarak tanımayan, müzeleri olmayan bir halktır, diyebiliriz. Müzelerde sanat temaşa eden modern seyirciler içinse sanat ayrı bir gerçekliktir, zira müzeleri yaratanlar için bu, sanat değil, bir müsterek yaşam biçiminin ifadesidir.

Bu paradoks, sanatın estetik rejiminin yapıtaşısıdır. Hegel’in *Estetik*’inin can damarını da aynı paradoks oluşturur ve o meşhur sanatın sonu tezini açıklar: Sanatın sonu, sanatın bir yaşam biçiminin ifadesi olmaktan çıktığı ve yalnızca sanattan ibaret olduğu, yani yaşamsız bir maharet ya da ustalık biçimi haline geldiği uğraktır. Ama sanatın bu sonu –bu kötü son– bilfiil kendi zıddını ima etmektedir: Sanatın özgül bir gerçeklik olmaktan çıktığı, yeniden özgür bir yaşamın ifadesi olduğu, yani yaşamdan ayrılmadığı mutlu sonu telkin eder. Sanatın estetik rejimi, en başından itibaren bu diğer son fikrini içinde taşır: İşbölümünden ve onun başlıca ilkesi olan, bir faaliyetin amacı ile o amaca ulaşmanın araçlarını birbirinden ayırma ilkesinden azat olmuş bir dünya fikridir bu. Araçların amaçlardan ayrılmadığı faaliyetin adı oyundur. Schiller’in “insanlığın estetik eğitimi” tezinin kalbinde yatan da oyun fikridir. Oyun eğlenceden çok farklı bir şeydir. Herhangi bir dış amaç için değil, bizzat kendisi için yürütülen özgür faaliyetin adıdır oyun. Schiller’e göre, tam da bu yüzdendir ki ilk anda uçarı görünen bu tasavvur, esasında yalnızca sanatsal bir devri-

min değil, bizzat yaşama sanatındaki devrimin de ilkesini içinde taşımaktadır: Yaşama sanatında yapılacak devrimin ne iktidarla ne de yasalarla ve kurumlarla alakası vardır. Bilakis duyu deneyiminin derinden dönüştürülmesi meselesidir. Salt siyasal değişimin ötesine geçen duyu deneyiminde devrim yapma fikri, Alman idealizmini katederek genç Marx'a ulaşmış, onun basit bir siyasal devrimin karşısına insani bir devrimi çıkarma görüşüne ilham vermiştir. Marx'ın komünizm fikrini bir nebze açtığı yeğâne metin olan *1844 El Yazmaları*'nın başlıca tezi de budur. Bu metinde komünizm, özel mülkiyetin kaldırılmasından ve üretim araçlarının kamulaştırılmasından ibaret değildir. İnsanın türsel bir varlık olarak tezahürlerinden biri olan emeği, bireysel varoluşu korumaya yönelik basit bir araca indirgeyen yabancılaşmayı ortadan kaldırmaktır komünizm. İnsan duyularının insanileştirilmesidir. Bu insanileştirme ise bireysel duyu deneyiminin yoksulluğu ile ayrı bir yere hapsedilmiş kolektif duyu deneyiminin zenginliği arasındaki mesafenin kapatılmasından geçmektedir. Meşhur bir metinde Marx, komünist toplumun insanı hakkında şakayla karışık, sabahları ava çıkan, öğleden sonra balık tutan, akşamları hayvancılıkla iştigal edip yemekten sonra da eleştiri yapabilen bir insan, der. Ama bu şaka, temel bir fikre atıfta bulunur: Komünist insan, deneyim biçimleri ile deneyim alanları arasındaki farklılaşmayı artık yaşamayan insandır. Dolayısıyla komünizmin, kasvetli emek ve üretim mecburiyeti ile estetik özgürlük arasında karşıtlık kurması şöyle dursun, diyebiliriz ki bizzat fikir olarak komünizm bu özgürlüğün gerçekleşmesidir, özgürlüğü tam da bölünmemiş bir yaşam biçimi olarak tanımlayan estetiğin vârisidir.

İşte, komünist sanatı sorunlu hale getiren de bu noktadır. Komünizm, bizzat estetik devrimin kalbindeki bir ilkenin –sanata ayrı emeğe ayrı gerçeklikler kazandıran bölünmenin ortadan kaldırılması ilkesinin– gerçekleştirilmesi demektir. Komünist devrimi kucaklayan sanatçılar, komünizmi, hizmetine girdikleri si-

yasal ve ideolojik bir gerçeklik olarak düşünmediler. Onlara göre bu devrim, kendi kendini lağvetmek suretiyle kendini tamamlayan bir sanat fikrinin hayata geçirilmesiydi. Bu sanatın görevi, sanatın artık ayrı bir gerçeklik olmadığı, kendi mekânına kapatılmadığı, bilakis fayda dünyası ile güzel dünyası arasında, halk için iyi olanla estetikler için iyi olan, siyasal olanla estetik olan arasında herhangi bir ayrım tanımayan bütünsel bir varoluş biçimine içkin olduğu bir dünya yaratmaktır.

Bu sanat gerek şehrin veya işyerinin dekoru olsun gerekse sıradan malzemeler ve nesneler olsun öncelikle gündelik hayatın peyzajını dönüştürmekle kendini gerçekleştiren bir sanattır yine de. Üç şey arasında özdeşlik yaratır: komünizmin mesajı ve amblemleri, kadim tasvir mecburiyetinden azat olmuş sanatın saf biçimleri ve rasyonelleştirilmiş bir gündelik hayatın biçimleri. Bu yüzden devrimci sanatçıların icra ettiği faydalı sanatın tüm önerilerinde aynı sade geometrik biçimlerle basit renkleri buluruz: beyazları komünizmin kıızıl okuyla yenmeye davet eden El Lissitzky (Resim 21*) tarafından tasarlanmış bir propaganda afişinde, ama aynı zamanda Aleksandr Rodçenko'nun işçi kulübü mobilyası tasarımlarında, Varvara Stepanova'nın kumaş ya da spor giysi tasarımlarında, Nikolay Sutin'in kahve dekorunda veya Gustav Klutsis'in sokaklarda propaganda için icat ettiği söylev radyosunda (Resim 6*). El Lissitzky'nin basit afişi de Klutsis'in mimari tertibatı da aynı ilkeye göre, yani aynı anda iki şeyi yaymak için tasarlanmıştır: yeni hayata dair Sovyet propagandası ve bu yeni hayatın basit, rasyonelleştirilmiş geometrik biçimleri. İşte, ilk anlamıyla, komünist sanat budur.

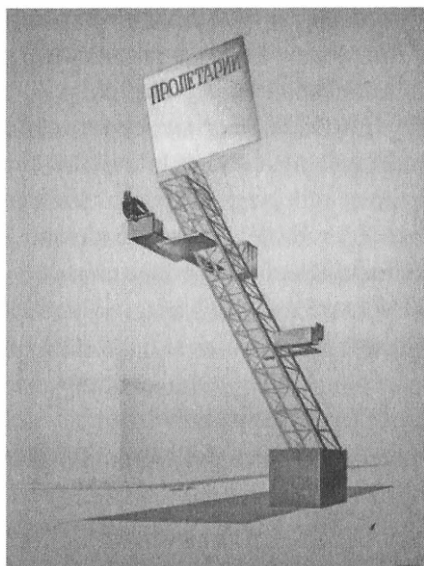
Ama burada bir sorun ortaya çıkmaktadır. Zira şövale resminden faydalı nesneler yaratımına geçen bu komünist sanat, bunu yapan ne ilk ne de tek sanattır. Avrupa sanatında çoktan kök salmış bir geleneği sürdürmektedir. Daha 1850'li yıllarda John Ruskin, şövale resmine savaş açmış ve sanat adını tam manasıyla hak eden tek sanatın, uygulamalı sanat adı altında hor görülen, birey-

lerin yaşamasına ya da ahalinin bir araya gelmesine yönelik yapılar inşa edip bunları süsleme sanatı olduğunu ilan etmişti. Ruskin'e göre sanatın iki görevi vardı: hayatı barındırmak ve ifade etmek. Yirminci yüzyılın başında bu görüş, Almanya'da Werkbund mimarları ve kuramcıları tarafından benimsenmiş, Alman elektrik şirketinde göreve başlayan sembolist sanatçı Peter Behrens'in eserlerinde örnek teşkil edecek şekilde uygulanmıştı. Behrens burada yalnızca kazan modelleri ve kataloglar için ampul reklamı çizimleri yapmıyordu, aynı zamanda yeni türbin fabrikalarının planlarını da çiziyordu. Ve genç Sovyet sanatçıların gayretleri, 1920'li yılların Almanyası'nda, hem biçimlerin anlamını öğretmeye hem de rasyonelleşmiş modern yaşam için nesneler üretmeye adanmış Bauhaus girişimiyle birlikte yankı buluyordu. Bu anlamda "komünist" sanat, gündelik hayatın dekorunu rasyonelleştirme ve algı eğitimi bağlamında çok daha geniş bir modernist projenin, ille de bir devrimci-eşitlikçi toplumun yaratılmasıyla özdeşleşmeyen yeni hayat projesinin bir varyantından ibarettir. Daha önce gördüğümüz üzere, yeni komünist hayatı hedefleyen Klutssis'in söylev radyosunun çifte işlevi, Bauhaus sanatçısı Herbert Bayer'in bir diş macunu markası için tasarladığı, diş macununun hijyenik etkisini geometrik çizgilerle sunulan genel bir yaşam dekorunun imgesine bağlayan reklam standından hiç farklı değildir.

Dolayısıyla, burada iki sorunla karşı karşıyayız. Birincisi genel olarak modernist projeye, ikincisi ise özgül olarak bu projenin Sovyet sürümüne ait. Birinciye formüle etmek bir hayli basit: Burada yapıların ya da nesnelerin, işlevlerine uygun rasyonel biçimleri olması yeterli değildir; ayrıca, salt bir pratik faydalılık meselesi değil de yeni bir dünyaya katılım meselesi olan bu biçimlerin anlamını göstermeleri de gerekmektedir. Mimarlar ve tasarımcılar yalnızca yeni bir toplumun binalarını ve faydalı nesnelerini değil, aynı zamanda o binaların ve nesnelerin salt faydalı nesnelerden ziyade yeni bir hayatın unsurları olduğunun kavranacağı

algı evrenini de yaratmak zorundadırlar. Bayer'ın reklam standı kendi tarzında bunu yapar; Regina dış macununun katkıda bulunduğu modern hayatı, dış sağlığıyla hiçbir alakası olmayan bir ge- reçe, bir hoparlör ile sembolleştirirse dahi. Ama sembolleştirilme- si gereken yeni dünya, devrim yaşayan bir toplumun dünyası olunca, mesele çetrefilleşmektedir. Burada geometrik biçimler, bizzat koordinatları altüst olmuş bir duyu evrenini sembolleştir- mek zorundadır. Bu sembolleştirme, kelimenin en geniş anlamı- la bir tasarım meselesidir. Çizgi meselesidir. Çizgi, fiziksel bir evrenle toplumsal ve manevi bir evren arasındaki ilişkiyi göster- me tarzıdır. On sekizinci yüzyılda, İngilizlerin yılankavi çizgisi, Fransız bahçelerinin ve devrimci yasa koyucuların düz çizgisine karşı çıkıyordu. Sovyet sanatçıları ise kendilerine has çizgiyi bu- lurlar: eğik çizgi ile sarmal biçimin bir kombinasyonu. Bilhassa Vladimir Tatlin ve El Lissitzky'nin büyük mimari projelerinde buna tanıklık ederiz. Sözgelimi *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* hem Enternasyonal bürolarını barındırmak hem de komünizmin yeni atılımını ya da akustik olmaktan ziyade sembolik bir işleve sahip görünen *Lenin Kürsüsü*'nü anlamlandırmak zorundaydı.

Bu kürsü, Lenin'in söylevinin anlaşılma koşullarını optimize eder miydi, belli değil. Kesin olan bir şey varsa o da Lenin'in söz- lerinin gelecekteki yollarda kitlelere kılavuzluk etme tarzını sem- bolleştirdiğidir. Aynı eğik çizgi, El Lissitzky'nin *proun*'larındaki (Yeni Hayatı İlan Eden Projeler) grafiklerde olduğu kadar, Rod- çenko'nun açılı her zaman eğri ve ekseni kaymış fotoğrafların- da da karşımıza çıkar. Eğri çizgi, aşağı ve yukarı duygusundan başlamak üzere bir toplumsal düzeni fiziksel bir düzenle bağdaş- tıran kerterizlerin yitirildiği bir duyu evrenini intizama sokmayı amaçlar. Bir dinamizm hattı yaratır, ama aynı anda mekânın bu dinamizmini zamana nakleder. Tatlin'in maketlerindeki çizgiler, uzay gemilerini geleceğe fırlatır. İnşa edilecek binanın imgesi, gelmekte olan etkisinin imgesidir. Oluşturacağı mekân tipini göstermek için maddi inşasının ötesine geçen bir imgedir bu.



Buradaki sorun şudur: Söz konusu imge öyle mükemmelen tahminde bulunur ki fiilen bir tahmin olarak kalır – yani salt bir proje, yeni hayatın kendi imgesini inşa etme ve teşhir etme tarzı olarak. El Lissitzky'nin şaşırtıcı bir montajı buna tanıklık etmektedir. Bu montajda bir *proun* imgesi, eski dünyanın gri bir binasının üzerine yansıtılmış, *proun*'ların saf biçimleri ve canlı renkleriyle muhayyel anlamda dönüştürülüp dinamikleştirilmiştir (Resim 24*). Kazimir Maleviç'e göre, geleceğin inşasına yönelik projeler, müzelerdeki geçmişin sanat eserlerinin yerine geçmeliydi. Ama yeninin ilanı projesi, kendi başına bir eser haline gelmeye meyillidir. O zaman renkli geometrik biçimler, somut mekânda bir inşa projesinden ziyade, kendi kendilerine atfettikleri geleceğin yaratımı rolünü anlatmanın bir yolu olur. Sanat, sanat olarak özünü silmek suretiyle kendini gerçekleştirmelidir, ama bu silme bilfiil ürettiği yeni hayatı duyumsanabilir, görünür kılmak için kendi kendini sembolleştirmelidir. Komünist sanat, sanattan başka bir şey yapan bir sanat olarak göstermelidir kendini. Komünist sanatçılarla komünist otoriteler arasındaki çatışmayı yaratan, tam da bu karşıtlığı yönetme tarzıdır. Söz konusu çatışma ise iki kelime arasındaki farkta özetlenebilir: sanatçıların kendi pratiklerini tanımlarken tercih ettikleri *montaj* kelimesi ile otoritelerin onları suçlamak için kullandıkları *biçimcilik* kelimesi.

Öncelikle montaj, bir filmin fragmanlarını birleştirme ya da fotomontajda birçok farklı imgeyle bir görüntü oluşturma tekniğinden çok daha fazlasıdır. En genel anlamda ayrı ayrı unsurları bir araya getirme pratiğidir. Bu pratiğin doğrudan siyasal bir anlamı vardır. Ortak bir paydada toplanan şey, imgelerle başka imgeler veya imgelerle kelimeler değildir yalnızca. Zamanlardır: şimdiki zaman ile gelecek zaman. Montaj, geleceği bugüne yerleştirir. Şimdiki zamanı, geleceğinin seviyesine çıkarır. Etimolojik olarak montaj kelimesi, bir makinenin parçalarını birleştirme süreci anlamına gelmeden önce, bir şeyi kaldırıp yükseğe çıkar-

mak demektir. Sözelimi aklında Eisenstein'ın montajla ilgili metinleriyle *Eski ve Yeni* filmindeki meşhur yayık makinesi sahnesi olan biri, Littré sözlüğünü açıp “montaj” kelimesinin ilk anlamının (“yükselme eylemi, çıkma”) kaymak yapımıyla resimlendirildiğini gördüğünde hafif bir baş dönmesi hissedebilir. İkinci anlamı (“bir şeyi yüklemek, kaldırmak”) için verilen bir geminin suya indirilmesi örneği üzerine, “bir makinenin parçalarını istenen düzen içinde yerleştirme”nin ancak üçüncü sırada gelişi üzerine de tefekküre dalabilir. Birleştirme işlemi, kaldırma işlemiyle kazanmaktadır anlamını. Montaj, bir dünya imgesi yaratmak, imgelerle yeni bir dünyanın hissiyatını oluşturmak için bir şeyin imgesini yükseltir. Bir yandan, görüntü montajcısı bir zanaatkârdır, işçiler arasında bir işçidir. Sözelimi Vertov'un *Kameralı Adam* filminde, tırnaklara oje süren manikürcü kız ile sigaraları paketleyen fabrika işçisi kadının arasında sunulan kamerasının manivelasını çeviren kameraman ile film parçalarını kesip yapıştıran montajcı kadın birer zanaatkârdır. Diğer yandan ise montajcı, bu fragmanları birleştirerek onlara hayat veren kişidir. Yalnızca bir fotogram üzerindeki donmuş tebessümü, film makarasının deviniminde canlanan küçük kıza değil, aynı zamanda duyumsanabilir dünyanın müşterek bir dokusunun yaşamına da can verir. Montaj, herhangi bir faaliyetin imgelerini yeni bir dünyanın sembolleri boyutuna yükseltmek suretiyle bu hayatın kumaşını dokumaya katkıda bulunur.

Bu çifte işlev, sanatçının emeği ile propaganda görevleri arasında karmaşık bir ilişkiye neden olmaktadır. Bir kez daha yineleysek, sorun, ilk anda aklımıza gelen yerde değildir. Avangard geleneklerle yetişmiş sanatçıların, resmi propagandanın emirlerini resimlendirmek gibi pek yaratıcı olmayan görevlere alışmalarını şaşırtıcı bulabiliriz. Sözelimi aynı sanatçının, Klutsis'in, söylev radyosunun fütürist biçimlerini icat edip milyonlarca işçiye sosyalist yarışmaya katılmaya davet eden 'bir sloganı çizimlerle anlatmasını (Resim 25*) nasıl anlamalıyız? Ama esasında

çelişki yalnızca görünüştedir. Öncelikle süprematizm, kübizm veya konstrüktivizm akımlarının yücelttiği basitleştirilmiş biçimler ile komünist mesajın basit formülleri arasında bir yakınlık bulunmaktadır. Dahası, propaganda afişi, sanatsal yeniliğin kalbindeki bir sanat biçimini (düz bir yüzeyde heterojen unsurların sentezi) icra etme vesilesi haline gelir. Nabizm ile sembolizm ve kübizm ile fütürizm arasındaki zamanda şövale ressamlarıyla reklam sanatçıları en genel anlamda sentezci diyebileceğimiz bir sanatın formüllerini paylaşmışlardı. Bu sanat basitleştirilmiş biçimler kullanır, ama aynı zamanda imgelerle kelimeleri, biçimlerle mesajları birbiriyle ilişkilendirmek için mecralar arasında kaymalara neden olur. Böylece reklam afişi, tüketici ve seyirci kitlelerini eğiterek, önemli ve etkin ama bir o kadar da basit ve zarif biçimler dünyasına aşına eden bir bakış pedagojisi statüsü kazanmıştır.

Bu bakımdan, Klutsis'in fotomontajı timsal niteliğindedir. Burada her şey bulunur: önderin ve emretme jestinin imgesi, slogan, işçileri bekleyen fabrikalar ve şantiyeler, hem sayısız çokluklarıyla hem de seyirci ve gelecek karşısında tek başına duran kasketli, genç bir işçinin samimi yüzü ve bakışındaki müstesnalıkla sembolleştirilen kitleler. Birleştirilmiş tek bir temsil her şeyi içerir. Sloganın harfleri, grafik unsurlardan biri olarak işlenmiştir. Grafik unsurların eğik bandı, işçileri bekleyen şantiyelerin resimlerini gösteren bantla bir açı oluşturmuştur. Her şey buradadır, ama her bir unsuru birer sembole dönüştüren bir tertibat içinde. Önderin sözleriyle seslenilen kalabalıklar, gerçek fotoğraflardan oluşmuştur, ama bu fotoğraflar kafa kafaya yerleştirilmiştir. Lenin aşağıdan bir açıyla çekilmiş bir fotoğrafla temsil edilir, ama bu destansı pozun idealleştirme etkisi sesinden ziyade jestindedir; kenarları kesilmiş fotoğraf, devasa gölgesiyle tekrar edilmiş, etkisi ikiye katlanmıştır. Böylece müteveffa önderin yüz hatları silinmiş, geriye yalnızca devrim lideriyle bizzat devrimin genişleyen silueti kalmıştır.

Dolayısıyla, sanatın emeği ile mesajın iletilmesi çakışır, ama bir koşulla: bu çakışmanın alanı sembolik kalır, perspektif kurallarına göre inşa edilmiş hiçbir gerçek mekân, söylev çekmekte olan bir komünist lider ile iş yerlerine giden işçileri bir arada tutamaz. Önder konuşur, işçiler dinler ve itaat ederler, ama iki taraf yalnızca ideal bir yüzey olarak sunulan afişin yüzeyinde karşılaşabilirler ancak. Zaten tam da bu, ideal bir yüzey olduğundan, burjuva sanatındaki gibi imgeler üretmekten ziyade komünist üretime katkıda bulunan, işçi emeğinin ürünleriyle aynı varoluş kipine sahip bir komünist işçinin eseridir. Komünist propaganda afişi üreten montaj, bir imgeden ziyade somut bir şey ürettiği içindir ki yükseltmeden –sembolleştirmeden– gelen emeği, komünizmin yayılmasına katkıda bulunur. Bu noktada, komünist sanat, iki komünizm arasında bir uzlaşma değilse, bir çakışmadır: Komünist üretimi cesaretlendirecek imgeler talep eden devlet komünizmi ile söz konusu üretimi cesaretlendirmek için imgeler üretmekten ziyade bizzat farklı unsurları bir araya getirme tarzlarıyla üretimin bir parçası haline gelecek şeyler üretmek isteyen sanatçıların komünizminin çakışmasıdır bu. Bu ikinci komünizm, üç tip üretim arasındaki hassas bir dengeden oluşur: sembol üretimi, nesne üretimi ve imge üretimi. Zannedilenin aksine, bizzat işlevi gereği sembolik yoğunlaştırmaya yönelik propaganda afişi, belki de imge ile şeyin sembolde uzlaşmasının en kolay biçimidir. Ama bu uzlaş, yani montaj, temsiller değil de şeyler ürettiği iddiasında bulunursa, tehlikeye girer. Ve sanatçı, tüm imgelerin en uzağında kalıp üretimin etkin bir eserine en çok yaklaştığında, en şiddetli biçimcilik suçlamalarına maruz kalır.

Bilhassa Dziga Vertov'un sinematografik eserleri buna iyi birer örnek sunar. Diğer sanatçılardan ziyade, imge değil de şey ürettiğini en çok iddia eden, Vertov olmuştur. Hikâyeler anlatmak ve duyarlı kalplerin hissini veya estetlerin zevkini üretmek için aktörlerin kullanıldığı "oynanan film" fikrine kuvvetle karşı çıkmıştır. Sinema, birçok faydalı faaliyeti özgül bir biçimde birbiri-

ne bağlayıp ortak bir harekete dönüştürmek suretiyle komünizmin inşasına iştirak eden bir faaliyettir. Vertov'un önce sine-göz gazetelerinde ardından da uzun metrajlı filmlerinin (*Dünyanın Altıda Biri, On Birinci Yıl* veya *Kameralı Adam*) montajında yapmayı önerdiği şey budur: sinemayı, komünizmin bir temsili değil, bilakis komünist bir eylem haline getirmek. Sinemayı, envai çeşit faaliyeti birbirine bağlayan bir işlem olarak yeniden yaratmak suretiyle bir araya getirilmiş tüm bu eylemlerin, örnekleri sunulan bir ideoloji olarak değil, hissedilen duyumsanabilir bir gerçeklik olarak komünizm olduğunun duyumsanabilir gösterimini oluşturmak. Komünizm devinimleri ortaklaştırmaktır, her şeyin birbiriyle temas halinde olduğu, birbiri içine geçtiği ve eşitlendiği biçimdir. *Kameralı Adam*'ın ana epizodu, dört dakika boyunca, el hareketlerine hasredilmiş yüz yirmi çekimden oluşmaktadır. Bu aşırı parçalılık yalnızca tüm hareketlerin tek bir harekette erimesine yol açmıyor. Aynı zamanda söz konusu çekimlerin imge özelliğini de yok ediyor. Bir şeyin imge olabilmesi için biraz zaman gereklidir. Sözelimi telefon santralindeki işçi kadınların, kabloları deliklere sokup çıkaran ellerden daha fazlası olabilmeleri vakit alır. Ve bu çekimleri görüp de başka bir filmi, Fritz Lang'ın santral işçisi kıza bir yüz ve bir hikâye kazandırmak için, onu sandalyesinden kaldırdığı *Mavi Bar*'ı düşünmemek elde değil. *Kameralı Adam*'da ise hareket yalnızca hareket olarak kalır ve imgeler, artan bir hızda diğer hareketlerde eriyecek bir jest statüsünü kazanmak için imge olduklarını reddetmek zorundadırlar.

Sonuç, eylem halindeki bir topluluğun bu çılgın hareketi olur. Geriye nasıl bir hareket olduğunu ve nasıl bir eylemi yerine getirdiğini bilmek kalıyor. Elbette ki sanatçı için bu, bizzat komünizmin hareketidir: tüm jestleri tek bir jسته dönüştüren, tüm faaliyetleri tek bir kolektif eylem haline getiren komünizmin hareketi. Sanatçının burada komünist iktidarın hızlandırılmış üretme geçme ve parçalı, Taylor'cu çalışma sisteminin benimsenme-

si çağrısına uyduğunu düşünebilirdik. Ama bu talebe göre, Vertov' un yarattığı kolektif hareket hem aşırı kaçmakta hem de yetersiz kalmaktadır. Aşırdır, zira fazla hızlı olduğundan üretim süreçlerinin oluşmasına imkân vermez. Eksiktir, zira o çalışkan ellerin eserleri, planlı bir işbölümünün ilkeleriyle uyuşmaz. Dahası, parçalı hallerinin, Taylor'cu çalışma sistemiyle hiç alakası yoktur. Taylor'cu çalışma sistemi, bir üretim sürecinin birbirini tamamlayan birkaç eyleme bölünmesi demektir. Oysa bu filmde, hiçbir tamamlayıcılık yoktur, yalnızca tüm hareketlerin birbirine denkliği vardır. Her bir kişinin ne yaptığı ve üretime nasıl katkıda bulunduğu pek bir önem arz etmez. Üretim bandındaki işçi kadının enerjisi ve neşesi ile manikürcü kızın arasında bir fark yoktur; ayakkabı boyacısının jestleriyle fabrika işçilerinin, daktilo başındaki sekreterlerin veya telefon santralindeki kızların jestleri aynı statüye sahiptir. Bu faaliyetlerin farklı —eski veya yeni, burjuva veya komünist— dünyalara gönderimde bulunmasını sağlayacak imge değeri, jest değeri ve onları büyük bir kolektif senfoni içinde birbiri ardına gösteren hareket tarafından tamamen yutulmuştur. Emeğin hareketlerinin, onları bir araya getiren filmin dışında hiçbir ortak mekânı yoktur. Söz konusu film, komünizmin doğrudan bir icrası olduğunu iddia etmektedir. Gelgelelim icra ettiği şey, sanatçıların komünizmidir. Sanatın estetik rejiminin mantığına uyan, ama aynı zamanda *1844 El Yazmaları*'ndaki ilkesel tanımla da uyumlu bir komünizmdir bu. Yani “insan duyularının insanileştirilmesi” olarak, bir güzel dünyası ile bir fayda dünyası arasındaki, bir imgeler dünyası ile bir gerçeklikler dünyası, bir eylemin biçimi ile içeriği veya hedeflediği amaç arasındaki ayrılığın kaldırılması anlamındaki komünizmdir.

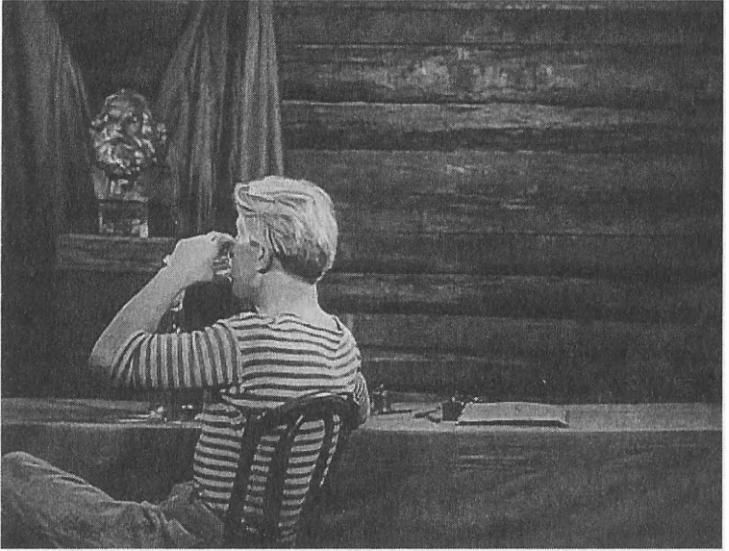
Oysaki biçimcilik adı verilerek itham edilecek olan, tam da budur. İtham edilen “biçimcilik”, toplumsal gerçekliklerden ve siyasal taleplerden uzak, biçimsel güzelliği ve özerk sanatı işleyen sanatçıların pratiği değildir. Bilakis toplumsal yaşam biçimlerini inşa etmek gayesiyle sanat için sanat fikrini bertaraf etmiş

ve sırf bu yüzden geleneksel anlatı ve figürasyon tarzlarından kopuş anlamına gelecek hareketler ve semboller üretme çabası içindeki sanatçıların pratiğidir. Bu sanatçılar, siyaseti unuttukları için değil, siyasetle fazla ilgilendikleri, siyasetle kendi tarzlarında ilgilendikleri için eleştirilmişlerdir. Bizzat angajmanlarının biçimine bağlı iddiaları yüzünden yerilmişlerdir. Kısacası eleştiri konusu olan, tüketilecek eser üreticileri değil de bir dünyanın ortak üreticileri olma iddialarıdır. Sanatçılar, müstesna olduklarını inkâr edip bir işçi sıfatıyla bir toplumun biçimlerinin inşasına doğrudan katıldıklarını iddia ettikçe daha çok biçimcilik suçlamasına maruz kalmışlardır.

Nitekim asıl karşıtlık, bireyci sanatçının özgürlüğü ile devletin ve partinin kolektif disiplini arasındaki karşıtlık değil, iki komünizm fikri ile sanatın komünizmin inşasındaki rolü arasındaki karşıtlıktır. Bunlar ayrıca sanatın ve siyasetinin iki paradigmasıdır: estetik paradigma ve temsil paradigması. Komünist sanatçılar müşterek bir duyumsanabilir dünya düzeni olarak komünizmi doğrudan inşa etmek istemektedirler. Oysaki komünist otoriteler için komünizm, önce ekonomik gelişme ve ona katkıda bulunan bilinç biçimlerini geliştirmek suretiyle temelleri atılması gereken gelecek bir gerçekliktir. Onlara göre sanatçının işi, hikâyeleri ve imgeleriyle ekonomik gayreti ve militan dinamizmi teşvik etmektir. Bu da resmi mercilerin “işçilerin ulaşabileceği” bir sanat talebini içerir. Bu formül son derece basit olmakla birlikte aldatıcıdır. Nitekim otoritelerin biçimcilikle itham ettiği sanatın ulaşılmayacak, anlaşılmayacak bir tarafı yoktur. Bir anlamda fazlasıyla erişilebilir, sıradan deneyim biçimleriyle fazlasıyla benzeştir. Eisenstein’ın ya da Vertov’un eserlerinde yüceltilen makineleri, şantiyeleri, traktörleri ve inekleri işçiler her gün görürler. Sanatın erişilebilir olması gerekir demek, esasında bizzat erişim fikrinin anlam kazandığı belli bir mesafede kalması gerekir demektir: makineleri kullananlar, metalleri ya da toprağı işleyenler ile kelimeleri ve imgeleri işleyenler arasındaki mesafe; çalışırken

harcanan çaba ile bu çabayı tazeleyen dinlenme arasındaki mesafe. Otoritelerin “biçimciler”e karşı öne sürdüğü “erişilebilir” sanat, uygun mesafede kalan sanattır; üretmeye yeltenmeyen, yalnızca üreticilere zevk veren ve onları teşvik eden sanattır. Bu görevini iki şekilde yerine getirmelidir. İşçilere kendilerini ve iştirak ettikleri kolektif girişimi eğitip geliştirecek imgeler sunmalı, ama aynı zamanda rahatlamaları için onları eğlendirmelidir. Kısacası komünist otorite, sanatçıların, temsil paradigmasına sadık kalarak hem eğitmek hem de eğlendirmek için –ve mümkünse ikisini aynı anda yapmak için– imgeler üretmesini ve hikâyeler anlatmasını istemektedir.

Oysaki eğitmek ve eğlendirmek, eğitmek ve aynı zamanda güldürmek her zaman telaffuz etmesi ve sanatçılara dayatması kolay birer görev gibi görünmüş, ama hayata geçirilmesi de her daim sorunlu olmuştur. Daha on sekizinci yüzyılda Rousseau, *Sahne Sanatları Konusunda D'Alembert'e Mektup*'unda buradaki çelişkiyi ifşa etmişti: Seyirciye bir kötülükten kaçınmalarını ilham ederken, bir yandan da o gösteride eğlenmelerini nasıl sağlayabiliriz? Gelgelelim 1930'lu yıllarda Sovyet iktidarının sinemacılara sipariş ettiği komediler, tam da böyle bir iki ateş arasında kalırlar. Emegi, makineleri ve traktörleri yücelten biçimci filmler yerine eğlenceli, duygusal şarkılarla bezenmiş, kooperatifçileri biraz şaklaban, hatta bazen uyuşuk gösteren filmler talep edilmektedir. Bunun ilk numunesi, Boris Barnet'in *Mavi Denizin Sahilinde* filminde, neşeli âşık Alyoşa ile verilir. Tamirci Alyoşa'yı tek bir karede dahi bir motoru tamir ederken görmeyiz, hatta ustabaşı Maşa'ya çiçek ve kolye almak için bütün gün boyunca işe uğramadığı bile olur. Açılış sahnesinden itibaren film, güldürmeyi hedefleyen aylaklık ile eğitmeyi hedefleyen ciddiyet arasında bir oyuna girer. Alyoşa'yı kooperatif konseyi masasına teklifsizce oturup kendine içki koyarken görürüz. Bu arada Şirin Baba sakalıyla Marx'ın babacan ifadesine ve Maşa'nın müstehzi bakışlarına dikkatimiz çekilir. Ama sonra aynı Maşa birdenbire



Pasifik Donanması.

öncü coşkusuna kapılarak Pasifik Donanması'nı selamlamak için kollarını havaya kaldırır.

Film boyunca Maşa, Alyoşa ve kankası Yusuf'la üçlü ilişki oyunu oynar. Tıpkı Lubitsch'in *Üçlü Serenat* filminde Miriam Hopkins'in Gary Cooper ve Fredric March'la oynadığı oyuna benzer bu – yalnızca daha iffetli, ama son tahlilde daha erotiktir. Maşa ancak filmin sonunda onlara bir nişanlısı olduğunu, ama maalesef, Mareşal Voroçilov'un emriyle Pasifik filosuna gittiğini açıklayacaktır. Mareşal Voroçilov'un donanmayla pek bir alakası yoktur, ama Stalin ve Molotov'la yan yana çekilmiş resmi fotoğraflarla temsil edilir. Ve işçileri eğlendirecek ve onlara çalışma cesareti vermek üzere her şeyin şarkıyla bittiği eğlenceli komedi talebini yerine getiren bir filmde, son kerte de eğitici özelliği garantileyecek yegâne isim de Voroçilov olur.

Ama kooperatif komedileri komünist ciddiyetle bıçak sırtında oynayabiliyorsa, bunun nedeni, hem eğlendirmesi hem de eğitmesi gereken bu komünist sanatın bir görev paylaşımıyla ikiye bölünmüş olmasıdır. Neşeli müzikal komedilere tanınan ayrıcalıkla birlikte, yeni dünyanın biçimlerini inşa etmek isteyen sinema, bir eğlenceye indirgenir. Görevi yalnızca hoşça vakit geçirtmek haline gelir. Eğitim görevi, resim sanatına verilir. Bu da mantıklıdır. Zira sanatçılardan sosyalizmi inşa etmek yerine yalnızca resimle örneklendirmeleri istendiği zaman, portre ve tören resmi ön plana çıkar. En uygun aydınlatıcı sanat formülü, yani sosyalist gerçekçilik formülü öncelikle resme uygulanır. Gelgelelim bu formül, görüldüğü kadar basit değildir. Biçim (gerçekçi) ile içerik (sosyalist) arasında doğrudan bir bağdaşma varsayar. Halbuki bu bağdaşma sorunludur. Zira sosyalizm bir içerikse eğer, bu içerik bir fikrin ve o fikri gerçekleştirme hareketinin içeriğidir; yani geleceğin şimdiki zamandaki bir varlığıdır. Bu içeriğin aydınlatılması da onun ideal gerçekliğinin bizzat biçimle ifade edilmesini gerektirir. Benim “sentezci” adını verdiğim, bedenlerden ve nesnelerden dolaysız cismani gerçekliklerini çıkarıp onlara yeni

dünyanın sembollerinin görünürlüğünü bahşetme tarzına hizmet etmiştir bu süreç. 1929'daki büyük kolektivist dönemecin ilham ettiği sanat politikasının meselesi, ressamaların makineleri, işçi kadın ve erkekleri, kooperatif toplantılarını ve komünist liderleri çizmesini talep etmek değildi. Ressamlar bunu zaten seve seve yapıyorlardı. Ama kendilerince sanatın zorunluluklarıyla komünizmin zorunluluklarını uzlaştıran bir tarzı benimsemişlerdi. Gerçek bir mekânın temsili olarak sunulan perspektif bir mekânda değil de kendilerinin inşa ettiği ideal düz bir mekânda bedenleri ve nesneleri bir araya getiren sentezci tarzı bu. Ve dönemin birçok eseri, ressamaların bu tarzı değiştirmeye nasıl da direndiklerini göstermektedir. Bunun en yıkıcı örneği, Georgi Rublev'in *Ukrayna'nın İlk Traktörü* tablosunda karşımıza çıkar. Elbette ki burada traktör kırmızıdır, ama biçimi, Matisse usulü bir kırmızı balığı andırır (Resim 28*). Benzer bir tehlikeli ilişkiyi, Pakulin'in *Turboreaktör Kılıfı* tablosunda hissederiz. Burada kılıfın biçimleri, soyut bir fabrikanın içinde süzülen sökülüp takılabilir parçalar olarak teşhir edilmektedir. Ve Samokhvalov'un *Silahlandırılan Genç Komünistler Birliği* tablosunda hayaletimsi bir şey sezilir (Resim 29*). Burada hizaya girmiş, sıralarını bekleyenlerin bedenleri, onlar için yapılmamış bir yere yapıştırılmış gibidir adeta. İlk anda bir tepeye benzeyen ama yakından bakınca küçücük kız ve erkeklerin yüzdüğü bir kumsal olan arka plandaki yer ise perspektif zorunluluğuna nanik yaparcasına, silah talim edilen çayırın üstüne bir bant şeklinde yapıştırılmıştır.

Gelgelelim gerçekçilik ile sosyalizm arasında hayal edilen uyum konusunda benzer bir mesafeyi gözlemlediğimiz bir başka ressamın çalışmalarında, bedenler tam tersine öylesine bir zindelik sergilerler ki hem gerçeği hem de sembolü yerle yeksan ederler. Kanaatimce Deyneka, ilk tablolarında, bilhassa *Donbas, Öğle Molası*'nda (Resim 30*) hem gerçekçilik hem de sosyalizm talebini, tek temsilde eritme iddiasıyla reddetmektedir. Burada denizden çıkan bedenlerin endüstriyel çevreyle ilişkileri, yalnız-

ca arka planda düz bir çizgide ilerleyen trenle sembolleştirilmiştir. Lakin bu, bir yüzyıl önce Thomas Pollock Anshutz'un Ohio'daki kumsal tablolarında ya da Seurat'ın *Ainière'de Denize Girenler* tablosunda gördüğümüzden çok daha az gerçekçidir. *Öğle Molası*'nın yeni hayatın –Stalin'e borçlu olunan mutlu hayatın– bir sembolü olduğu ve gerçekçilik talebine üstün geldiği söylenebilir. Ama güneş yanıği bu yaldızlı bedenler, doğru dürüst semboller olamayacak kadar mutludurlar. Mesaiden sonra denize girip çıkan bedenlere hiç benzemezler. Venüs misali çıkarlar denizden, sanki ilksel bir dalganın köpüğünden çıkıyormuşçasına ya da ilk günah öncesi bir bedenler cennetinden çıkıyormuşçasına. Tablodaki bedenlerin sergilediği zindelik tüm toplumsal anlamları parçalar ve kendine has maddiliğinde bedenleri ve bir araya getirmesi beklenen anlamları içinde eriten tabloyu ifade eder yalnızca.

Dolayısıyla gerçekçilik ile sosyalizmi ne bir aşırılık ne de bir eksiklikle birleştirebilecek başka bir ışık ve çıplak olmayan bedenler gerekmektedir. Anatoli Yar-Kravçenko'nun tablosunu aydınlatan, tam da böyle bir ışıktır. *M. Gorki 11 Ekim 1931'de "Genç Kız ve Ölüm" Hikâyesini Yoldaşlar J. V. Stalin, V. M. Molotov ve K. E. Vorocilov'a Okurken* (Resim 31*) adlı bu tablo, sosyalist devletin yönünü cisimleştirmiş üç öndere hitap eden gerçekçi edebiyatın tecessümüdür. Burada da her şey mevcuttur, ama Klutsis'in afişindekinden başka bir usulde. Komünist fikrin tecessümleri artık birer sembol değil, gerçek bir mekânda bir araya gelmiş gerçek bedenlerdir. Bu mekâna gerçekliğini kazandıran, masa örtüsünün ayrıntılarından, bardaklardan, kurabiyelerden ve meyve tabaklarından ziyade, yeşil abajuru seyircinin bakışını yakalayan ve bu şahsiyetleri aydınlatıp odanın geri kalanını gölgede bırakanın bizzat ürettiği ışık olduğunu gösteren lambadır. Şahsiyetler gerçektir, herkes tarafından ve hemen tanınabilirler. Perspektif, ışık ve gölgenin dağılımı kurallarına göre yaratılmış gerçek görünen bir mekânda bir araya gelmişlerdir. Biçim gerçekçi, içerik

sosyalisttir. Tek sorun şu ki söz konusu sosyalist içerik, herhangi bir içerikle yer değıştirebilir. Sözelimi Leonardo da Vinci'yi ziyaret eden I. François ya da on dokuzuncu yüzyıl Fransası'ndaki tüm resmi salonları ve zamanın resimli sözlüğü Larousse'un sayfalarını dolduran örnek niteliğindeki tarihsel sahnelerden herhangi biri olabilirdi bu içerik. Sosyalist gerçekçilik yalnızca temsil edilen şahsiyetler sosyalist olduğı için sosyalisttir. Buradaki komünist tablo, diğerlerinden ne daha iyi ne de daha kötü olan resmi tablodan ibarettir. Sovyet devleti çöktüğünde, iktidarı yüceltmeye yönelik bu tür tablolar, aynı iktidarı alay konusu eden imgeler olarak biteviye kopyalanacaklardı. Ve sanat ile komünizm arasındaki özdeşlik asla gerçekleşmemiş olacaktı.

Sanat ve Siyaset: Sınırların Aşılması

ÖNCELİKLE şunu belirteyim: Burada sanatın ve siyasetin tanımlanmış tasavvurlarından yola çıkarak nasıl buluşmaları gerektiğini araştırmak değil benim derdim. Tam tersine, sanat olarak mı, siyaset olarak mı yoksa başka bir şey olarak mı isimlendireceğimizi bilemediğimiz belirsiz performanslar üzerine düşünmek istiyorum. Meseleyi ortaya koymak üzere iki önemli örneği ele alacağım. Ardından meselenin soykütüğüne dair bazı unsurların izini sürmeye ve sınır meselesini çözmeye yönelik iki büyük model çıkarmaya çalışacağım. Nihayetinde de başka bazı örneklerle değinerek söz konusu modellerin bugün nasıl yer değiştirdiklerini ve birbirine karıştıklarını analiz edeceğim.

Son on yılın iki büyük sanatsal performansı ile başlıyorum. Bu iki performans simge niteliğinde iki mekânda konumlandı. Bu mekânlardan biri, siyasal amaçlara bürünme olasılığı taşıyan eserlerin sunulduğu bir sanat sergisi mekânı; diğeryse, siyasal gösterilerin cereyan ettiği ama bazen *in situ* (yerinde) sanat performanslarına da tanıklık eden kent meydanıdır. Bu iki performansın yatırım yaptıkları yerler ve kullandıkları araçlar birbirinden çok farklıdır. Gelgelelim iki performansın da biçimi aynıdır: şimdiki zamanda icra edilen ama bir geleceği tahmin eden bir eylem biçimi.

Birinci örneğim, 2011 Venedik Bienali'nde sunulan bir sanat performansıdır. Malum, Venedik Bienali kuruluşu sırasında oluşturulan ulusal stantları korumuş olmakla birlikte bu stantlarda başka ülkelerden sanatçıların eserleri de sergilenebiliyor. Dolayısıyla, 2011'de Polonya standı, İsrail devletinin sömürgeci siyasetine karşı eleştirel filmleri ve yerleştirmeleriyle tanınmış İsrailli bir sanatçı olan Yael Bartana'nın eserini sunmuştu. Eser, *And Europe Will Be Stunned / Ve Avrupa Dilini Yutacak* başlığını taşıyor, aynı anda üç ayrı ekranda gösterilen üç film den oluşuyordu. Filmler kurmaca bir anlatının, Yahudilerin Polonya'ya dönüşünün, üç epizodunu sunuyorlardı. Birinci film, bir futbol stadyumunda konuşma yapan ve Yahudileri geri dönmeye davet eden genç bir Polonyalı lideri gösteriyordu. İkincisi, tahtalardan bir kule yapan ve tepesine Polonya bayrağındaki kartal ile Davut Peygamberin yıldızını karıştırmış bir bayrak asan öncü bir grup hakkındaydı. Üçüncüsü ise suikasta kurban giden genç liderin cenaze töreninin filmiydi.

Bu tertibat kendini açıkça siyaseti konu alan bir sanat yerleştirmesi olarak gösteriyordu. Ama bunu yapma tarzı, normalde (siyasal) gerçeklik ile (sanatsal) kurmacayı birbirinden ayıran kerteriz noktalarını bulanıklaştırıyordu. Yerleştirme, seyircinin kolayca tamamen gerçekdışı olduğu yargısına varacağı bir hikâyeye (Yahudilerin Polonya'ya dönüşü) anlatıyordu. Ama hikâyeyi oluşturan imgelerde son derece özgül bir gerçeklik payı vardı. Bir yüzyıl önce, Sovyet öncülerden İsrailli Kibbutz liderlerine kadar yeni hayat kurucularının altın çağını başlatan toplaşmaların duyumsanabilir gerçekliğini hatırlatan imgelerdi bunlar. Ama hepsi bu kadar da değildi. Standın çıkışında, gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişki başka bir tarzda yeniden sahneleniyordu. Ziyaretçilerin eline birer bildiri ve kitapçık veriliyordu. Bu kâğıtlarda Polonya'da Yahudi Rönesansı Hareketi'nin propagandası yapılıyordu ve bu, gerçek siyasal bir hareket olarak sunuluyordu. Bu durumda ziyaretçilerin iki seçeneği vardı: İçeride sunulan



kurmaca anlatıyı, bu grubun sanatsal bir ifadesi olarak kabul edebilirlerdi. Nitekim Yahudileri geri dönmeye davet eden Polonyalı liderin söylevini tercüme eden, genç bir Polonyalı Yahudi aktivisti. Ziyaretçilerin diğer seçeneği ise tam tersine bu “siyasal hareket” ile propaganda bildirilerini ilave kurmaca unsur olarak değerlendirmek olabilirdi. Ama kurmaca oldukları düşünüldüğünde dahi yerleştirmenin bütünsel tertibatının kışkırtıcı şiddeti daha da güçleniyordu.

Yerleştirmenin genel düzeneği, iki şey –siyaseti konu edinen sanatsal bir eser ile sanatın araçlarını kullanan siyasal bir eylem– arasındaki kaygan sınır üzerine konumlanmıştı. Bu konuma da başka üç ayırım çizgisi arasındaki ilişkiyle oynayarak sahip oluyordu. Bu ayırım çizgilerinin ilki, bir binanın içi ile dışı arasındaki fiziksel sınır; ikincisi, müze ile dışı arasındaki sembolik sınır ve sonuncusu bizzat gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırdır.

İkinci örneğim ilk bakışta çok daha basit görünebilir. Bir kamusal alanda sergilenen siyasal amaçlı bir sanatsal performans bu. Eylül 2016’da Bogota’nın Bolivar Meydanı’nda, son derece özgül bir bağlamda gerçekleştirildi. Kolombiya hükümeti, iç savaşı sona erdirmek üzere FARC gerillalarıyla bir anlaşma imzalamıştı, ama seçmenlerin ezici bir çoğunluğu buna karşı çıkmıştı. Bu başarısızlık, barış cephesinin, bilhassa Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo’nun *Sumando Ausencias* (Namevcutları Ekleme) adlı kolektif performans projesinin yeniden canlandırılmasına vesile oldu. Salcedo elli yıl süren savaş boyunca gerillalar, devletin ordusu ya da türlü türlü milisler tarafından öldürölen insan-



lar arasından iki bin tanesinin isimlerinden oluşan bir liste hazırlamıştı. Sanatçının davetini kabul eden bir gönüllü grubu her bir ismi bir bez parçası üzerine küllerle yazmış, sonra bu parçaları, birbirine dikmek suretiyle tüm Bolivar Meydanı'nı kaplayacak kadar büyük beyaz bir örtü oluşturmışlardı.

Ölülere saygı gösterisi niteliğindeki bir kefen değildi bu yalnızca. Bir telafi eylemiydi. Binlerce gönüllünün işbirliğinde tecessüm eden kolektif bir arzunun ifadesiydi. Sayısı binleri bulan gönüllüler o bez parçalarını birbirine dikmek suretiyle, iç savaşın en kanlı epizotlarından birine sahne olmuş bir meydanda yaralarını saran bir topluluğun kumaşını yeniden dokuyorlardı. Bolivar Meydanı gerillanın Adalet Sarayı saldırısına ve takip eden körlemesine misilleme eylemlerine tanıklık etmişti. Dolayısıyla bu sanatsal performans, siyasal pratiğin sahnesi olan kamusal mekândaki sembolik gösterilerle ittifak kuruyordu. Oysa tam da bu ittifak polemik yaratacaktı. Birkaç gün öncesinde aynı meydanda bir öğrenci mitingi yapılmıştı; sonrasında bir aktivist grubu orada kalmaya ve barış çadırları kurmaya karar vermişti. Fakat gönüllülerin barış sembolü dokuyan eseri barış kampının meydanın bir köşesine taşınmasına, bir bariyerle tecrit edilmesine sebep olmuştu. O zaman Doris Salcedo'nun yerleştirmesi, bir simulakrum uğruna etkin siyasal eylemi sahne dışı bırakmakla suçlanmış, o beyaz sanatsal halının sanatseverlerin ve turistlerin zevklerine hitap etmek için kurbanların acılarını "estetikleştirdiği" öne sürülmüştü.

Gelgelelim gerçek siyasetin, sanatsal taklidinden üstün olduğunu iddia etmek gerekiyorsa, tam da ikisi arasındaki fark aşikâr olmadığı için gerekiyordur. Nitekim iki örneğimiz de bir yana etkin kolektif eylem sahası olarak siyaseti, diğer yana bireysel yaratı ve estetik tefekkür alanı olarak sanatı koymanın imkânsızlığını göstermektedir bize. Doris Salcedo'nun Bolivar Meydanı'ndaki performansı ile aynı meydandaki barış kampı militanlarının eylemi arasında birçok ortak özellik bulunuyor. İkisi de bir

kolektifin eylemini içermekte; ikisi de görünür olanın manzarasını geçici olarak değiştirmek suretiyle siyasal bir duruma müdahale etmeyi amaçlamakta; ikisi de bu amaçla fiziksel bir mekâna yatırım yaparak onu sembolik bir mekâna dönüştürmektedir. Yael Bartana'nın Venedik Bienali'nin Polonya standındaki yerleştirilmesi de siyasetin her şeyden önce sanatçılarınkine benzer bir dizi performans aracılığıyla özgül bir duyumsanabilir dünya inşa etmek olduğunu hatırlatıyordu. Siyaset de sanat da aynı malzemeleri ve yöntemleri kullanıyor: kelimeler, imgeler, hikâyeler; bir kule inşa etmek ya da bir lidere vakur bir cenaze töreni düzenlemek gibi hem fiziksel hem de sembolik eylemler kadar gelip geçenlere bildiri dağıtmak vb. Siyasette de sanatta da söz konusu olan, çeşitli maddi ve sembolik unsurları kullanarak paylaşılan bir duyu deneyimi yaratmaktır. Kısacası bir estetik meselesidir.

Nitekim *estetik* öncelikle sanat ya da güzellik demek değildir. Estetik demek, duyu deneyimiyle alakalı her şey demektir. Duyu deneyiminin şu veya bu biçimini yaratmak ya da onu algılara bağlamak, algıları da duygulanımlarla ilişkilendirmek ve onlara anlam kazandırmak suretiyle duyu deneyimini hissetme kabiliyeti demektir. Bu anlamda siyaset her zaman bir estetik meselesi olagelmıştır. Her zaman belli bir deneyim alanının oluşturulması demektir. Bir deneyim alanı, üç şey anlamına gelir. Öncelikle, hem maddi hem de sembolik olan özgül bir zaman-mekân kurgusunu ifade eder. İkinci olarak, söz konusu zaman-mekân içinde işgal edilen ortak nesneleri tarif eder. Üçüncü olarak da bu ortak nesneleri algılama, onlardan bahsetme ve onlar hakkında eylemeye dair özgül kabiliyet ya da kabiliyetsizliklerin belirlenimidir. Siyaset, genel anlamda iktidarı icra etmek değil, bir topluluğun ortak paydasının ne olduğunu algılama ve telaffuz etme kabiliyetiyle ilgili iktidar icrasıdır. Aristoteles'in siyaseti belirli bir kabiliyetin icrasına bağlayan meşhur formülü bu anlama gelir. Ona göre siyaset, yalnızca zevki ve acıyı ifade edebilen hayvan sesinden farklı olarak, haklı ve haksızı tartışmaya açabilen insan

logos'udur. Ama esasında siyaset, yalnızca bu yetinin icrası da değildir. Kendi varlığı ve tezahürlerinin biçimi üzerine bir çatışmadır. Zira halk adı verilen öznenin performansı, haklıyı algılamak kabiliyeti ve hatta sözünün doğası dahi itirazlara maruz kalır. Aristoteles'in hocası Platon'a göre, demokratik meclisin üyeleri, kürsüdeki hatibin sözleri onlara zevk verdiğinde ellerini şaklatan, acı verdiğinde ise homurdanan gürültücü hayvanlardan ibaretti. Dahası, herkesin paylaştığı bir siyasal sözün zaman-mekânı fikri dahi çelişkilidir, der Platon. Zira gündelik ihtiyaçların zaman-mekânında yaşayan zanaatkârların ellerindeki işlerden başka bir şey yapmaya zamanları yoktur; adalet üzerine yapılan tartışmaya katılma kabiliyetine sahip değildirler. Dolayısıyla da bu kabiliyetin icrası, polemik bir icradır. Siyasal algı ve konuşma kabiliyeti tanınmayanlar, kendilerinde olmadığı iddia edilen bu kabiliyete sahip olduklarını gösterebilecekleri biçimler yaratmak zorundadırlar. *Anlaşmazlık*'ta* yorumladığım, Aventinus Ayrılığı üzerine kurmaca anlatıda isyan eden pleblerin yaptığı da budur. Plebler haklarını istemekle yetinmezler. Kendilerini yalnızca gürültücü hayvanlar olarak işitenlere, konuşan varlıklar olduklarını göstermek üzere fiziksel bir sahne kurarlar. Gösterilerinde bir öfkenin, bir hayal kırıklığının ya da bir rahatsızlığın gürültüsünden başka bir şey algılamayan yöneticilere karşı sokakları istila ve işgal eden kadın ve erkeklerin her daim yapageldiği gösteri yöntemidir bu. Aventinus hakkındaki anlaşmazlık sürekli yeniden oynanmaktadır. Ve bu anlaşmazlık, birbiriyle çatışma halindeki iki toplumsal sınıf kuvvetini karşı karşıya getirmekten ibaret değildir. Burada iki duyumsanabilir dünya birbiriyle çarpışır: pleblerin sözünün yalnızca gürültü olarak işitildiği bir dünya ile bu sözün söz olarak kendini dinlettiği dünya. Bu ikinci dünya ancak resmi kamusal alanı tanımlayan mekânların ve zamanların nor-

* *La Mécontente. Politique et philosophie*, Galilée, 1995; Türkçesi: *Anlaşmazlık: Siyaset ve Felsefe*, çev. Ayşe Deniz Temiz, Monokl, 2011. –ç.n.

mal bölüşümünü –hiyerarşik bölüşümünü– altüst etmek suretiyle kendini dayatabilir. O halde siyasetin estetiği üç şeyin eklemlenmesi olarak tanımlanabilir: birlikte olma, taraf olma ve karşı olma. Bu karmaşık yapı, ona muayyen sınırlar çizmeyi imkânsızlaştırmaktadır. Siyaset, kendi mekânını ayırmanın ve sınırlarını çizmenin imkânsız olduğu ölçüde bir deneyim alanıdır.

Aynı şeyi, sanat adını verdiğimiz deneyim alanı için de söyleyebiliriz. Sanat alanı, belli sayıdaki pratiğin toplamından çok daha fazlasıdır. Biliyoruz ki müzik, resim, heykel, dans ve sanatsal denilen birçok başka pratik, sanat olarak adlandırılmadan önce binlerce yıl var olmuştur. Çok uzun zamanlar boyunca, *sanat* kelimesi yalnızca genel bir maharet anlamına gelmiştir. Bu maharetler arasından bazılarına, işlevsel ihtiyaçları karşıladığı ve zanaatkârların eseri olduğu için “mekanik maharetler” denmiş; diğer bazılarına ise toplumsal sınıfları ve servetleri dolayısıyla basit ihtiyaçların ötesindeki duyu deneyimi biçimlerine müsait olan insanların zevklerine yönelik olduğu için “liberal sanatlar” denmişti. İki sanat arasında pratik bir ayrım değildi bu yalnızca. Aynı duyu deneyimini paylaşmayan iki tip insan arasında sembolik bir hiyerarşiydi. Bu hiyerarşi, sanatın özgül bir deneyim alanı olarak var olmasını engelliyordu. Dolayısıyla, sanatın özgül bir deneyim alanı olarak var olabilmesinin koşulu, siyasetinkiyle aynıydı. Herkes tarafından paylaşılan bir duyu deneyimi tanımını, yani iki tip insan arasındaki hiyerarşinin ihlalini gerektiriyordu. Ama sanat örneğinde bu ihlal, siyasetten çok daha geç bir dönemde vuku bulmuştu. Zira Avrupa’da sanat adı verilen deneyim alanının tanımı ve hayata geçirilişi ancak miladi on sekizinci yüzyılın sonunda gerçekleşmişti. Bu sürecin üç ana kerteriz noktası bulunmaktadır: özgül bir mekân – müze; “estetik yargı” adı verilen özgül bir kabiliyet ve halk adında bir öznenin gelişimi olarak düşünülen özgül bir zaman – Tarih.

Sanatın özgül bir deneyim alanı olarak varoluşunun temelinde bir yer, bir zaman, bir özne ve bir kabiliyet arasındaki bu ilişki

yatmaktadır. Gelgelelim sanatın sınırlarını belirlemeyi sorunsallaştıran da aynı ilişkidir. Gerek Venedik Bienali'nde gerekse Bogota'nın Bolivar Meydanı'nda sanat ile siyaset arasındaki sınırın bulanıklaşması hasbelkader meydana gelmiş bir durum değildir. Bizzat sanata ve onun kendi yerine ilişkin temel bir istikrarsızlıktan kaynaklanmıştır. Bir yandan, sanat, Avrupa'da miladi on sekizinci yüzyılın sonunda kurulmuş olan özgül bir zaman-mekânda, müzenin zaman-mekânında doğmuştur. Bu zaman-mekânda, ressamın ve heykeltıraşların eserleri, başlangıçtaki varış noktasından (dinsel inanca, derebeylerin şanına ya da elit sınıfların zevkine hizmet etme hedeflerinden) ayrılmıştır. O noktaya kadar içinde üretildikleri ve tüketildikleri hiyerarşik evrenden kopartılarak, özgül deneyim nesneleri olarak anonim seyircilere sunulmuşlardır. Diğer yandan, bu deneyime tekabül edecek bir özgül yetenek tanımı yapılmıştır. Herkesin pay alma hakkının olduğu bu yetenek, Kant tarafından estetik yargı olarak tanımlanmış ve Schiller tarafından insanlığın özgül eğitiminin bir ilkesi sayılmıştır.

Estetik kabiliyetin evrensel olduğunun bu şekilde olumlanması sık sık eleştirilmiş, bir sınıf temayüzünü (*distinction*) maskeleyiği düşünülmüştür. Gelgelelim bu basmakalıp itiraz, çok daha radikal bir sorunu görmemize mani oluyor belki de. Bugün bildiğimiz haliyle sanat, en baştan itibaren, iki şey arasında hep kararsız kalmıştır: müze ve halk. Zira Schiller'in sözünü ettiği antik heykelin “özgür görünüşü” ile bir estetin zevki arasında hiçbir benzerlik yoktur. Bu heykel, özgür bir halkın eseri olduğu için “özgürdür”. Ama özgür bir halk, despotik bir otoriteye boyun eğmeyen bir halk değildir sadece. Özgür bir halk, faaliyetini, çeşitli faaliyet alanlarına ayırmayan, sanat biçimleri ile yaşam biçimlerini farklılaştırmayan bir halktır. Kısacası, müzesi olmayan bir halktır. Yani sanatın ayrı yeri, başından beri kendi karşıtıyla (bir halkın yaşamına içkin bir ifade biçimi olduğu için ayrı bir yeri olmayan sanat fikriyle) eşleşmiştir. Ve aynı hamleyle, nihai

varış noktası, ayrı varoluşunun amacı olarak gelecekteki özgür bir halkın yaşam biçimine konumlandırılmıştır.

Dolayısıyla sanat ile siyaset arasındaki ilişki yalnızca iki pratik arasındaki bir ilişki değil, iki deneyim alanı arasındaki bir ilişkidir. Ama bu iki alan, ortak bir özelliği haizdir: sınırlarının istikrarsızlığı. Bu istikrarsızlık tesadüfi değildir. Her ikisinin de yapıtaşdır. Siyaset, kendi alanına dahil edilenler üzerine olduğu kadar o alanda icra edilen performansların doğası üzerine de bir çatışma olduğu ölçüde siyasettir. Sanat, sanat olmadığı ve bir daha sanat olmamaya davet edildiği ölçüde sanattır. Ve bizzat bu çifte istikrarsızlık, iki dünya arasındaki temel bir çatışmaya tanıklık eder: kabiliyetlerin ayrıştırılıp hiyerarşik bir düzene sokulduğu bir dünya ile eşit bir kabiliyetin icra edildiği bir dünya. Bu çatışmadan başlamak üzere, modern ve çağdaş sanatta türlü türlü yakınlık-uzaklık, birbirine tutturma – birbirine karıştırma ilişkisi sergilenir. Gelgelelim bu çeşitlilik, uzun zamanlar boyunca, iki büyük modelin karşıtlığıyla kontrol altında tutulmuştur: bir iç ve bir dış arasındaki iki ilişki modeli, ama aynı zamanda bir şimdi ile bir gelecek arasındaki iki ilişki modeli. İlkine konstrüktivist paradigma, ikincisine ise eleştirel paradigma diyebiliriz.

Birinci paradigmayı Maleviç'in şu sözleri formüle etmiştir: “Devrimci yeni dünyada sanatçılar artık sanat eserleri değil, yaşam biçimleri yaratıyorlar.”¹ Bu durumda sanat, yeni bir hayatın tüm mekânı haline geliyordu. Sanat artık *taraf* değildir; siyaset de *karşı* değildir. İkisi de iki insan kategorisi arasındaki temayüzün ve fayda dünyası ile sanat dünyası arasındaki ayrılığın ortadan kalktığı bir birlikte olma biçimi yaratmak için tek bir pratik içinde eriyip kaybolurlar. O zaman sanatçılar çifte anlamda mimar olurlar. Binalar, kent donanımları, propaganda malzemesi ya da gündelik hayata yönelik nesneler inşa ederler. Böylece de söz

1. Kasimir Malevitch, *Écrits 1916-1928*, çev. A. Robel-Chicurel, Paris: Champ libre, 1975, s. 264.

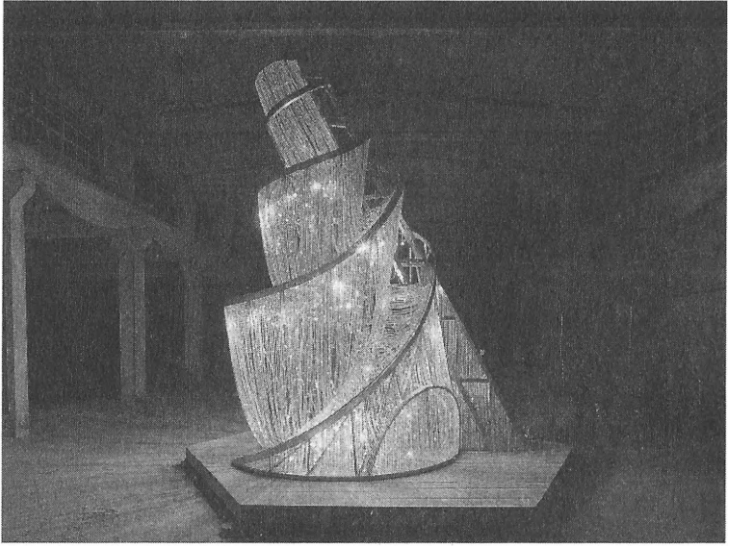
konusu nesnelerin doğru algılanacakları, yani sadece basit birer kullanım nesnesi olarak değil de bölünmemiş bir hayatın sembolleri olarak görülecekleri hissiyatı dokurlar. Tatlin'in ya da El Lissitzky'nin meşhur yapıları tam da bunu amaçlar. Bu yapıların eğri çizgileri, yukarı ve aşağı mefhumlarının fiziksel ve sembolik sınır taşlarını reddetmek suretiyle önerilen mimariyi, mekândan ziyade zamana, umut edilen bir geleceğe yerleştirirler (bkz. geride s. 106).

Malum, müzenin dışına çıkmış bir sanatın büyük ölçüde maket halinde kalmış projeleri, tıpkıbasımları veya çarpıtılmış kopyaları bugün müzeleri ve sanat sergilerini süslemektedir. Gelgelelim bu projelendirilmiş geleceklerin müze mekânına geri getirilmesi, bu mekânın da ikinci paradigmayla, eleştirel sanat paradigmasıyla dönüşüm geçirmesi sayesinde mümkün olmuştur. Sözcüğün ilk anlamıyla eleştiri (*critique*), ayıran, ayırt eden demektir. Eleştirel sanat, konstrüktivist model tarafından koyutlanan sanat ile gerçekliğin füzyonuna karşı çıkmıştır. Sanatın alanını, siyasete hizmet eden ama kendini onunla karıştırmayan özgül bir yer yapmak istemiştir. Bunun için ayrıcalıklı model, tiyatroda bulunmuştur. Bu ayrıcalığın kaynağı, tiyatronun hem özgül sanat gösterisinin üretilebileceği ayrı bir yer hem de sözün eyleme dönüştüğü ve siyasettekine benzer bir tarzda etkiler ürettiği bir yer olmasıdır. Bu ikilik, sıklıkla tiyatronun, siyasal eyleme bir hazırlık gibi görülmesine yol açar. Ama bu hazırlığın kendisi de eleştirel modelin kanonik biçiminin, Brechtçi yabancılaşmanın tanıklık ettiği üzere, muğlaklığa neden olur. Egemen yoruma göre Brechtçi yabancılaşma (*distanciation*), sıradan durumlara bigâne (*étrange*) kalmak demektir. Eleştirel meziyeti, seyircinin bu bigâneliliğinin nedenleri üzerine kendini sorgulamasını, böylece toplumsal çelişkilerin gerçekliğindeki sırrı keşfetmesini ve bu bilgiyi, mücadelenin bir silahı haline getirmesini sağlamaktır. Gelgelelim tiyatronun pedagojik etkisine dair bu kavramlaştırma her zaman sorunlu olmuştur. Teatral eylemin siyaset alanında bir

etkisi olabilirse de bunun yöntemi, sosyal bilimin açıklamalarına bir yer açmak değildir. Bilakis söz konusu açıklamalar ağını çaprazlama keserek, toplumsal ilişkileri, belirli bir çelişkide özetleyecek ve çözüme ulaştıracak kestirmeler bulmaktır. Kısacası tiyatronun pedagojik etkisi olabilmesi için, siyasal performansla bağ kurması gerekir. Zira siyasal eylem de özetleme yoluyla işler. Belirli bir çelişkinin sahnesini kurmak ve konusunu saptamak üzere, toplumsal ilişkilerin karmaşıklığını çaprazlama keser. Eleştirel modelin, sanat ile siyasetin mimari füzyonuna karşı öne sürdüğü şey, sanat ve siyasete dair teatral analoji, kelimelerin eyleme dönüştüğü sahneler kurgulamadaki ortak tarzlarıdır. Eleştirel performansın etkililiği, gizlenmiş bir hakikati gün yüzüne çıkararak değil, iki söz söyleme durumu arasındaki sınırların belirsizliği üzerinde oynayarak elde edilir.

Bu iki paradigma uzun zaman birbirine karşıt konumlanmıştı: Bir yanda yaşam biçimine dönüşmüş sanat, diğer yanda eylemin hazırlığı olarak sanat vardır. İki paradigmanın da bağlı olduğu devrimci bakış açılarının uzaklaşmasıyla, bugün sıklıkla iç içe geçmektedirler. Bu iç içe geçişin biçimlerini anlamak için, iki yerleştirme ya da sanatsal performans örneğini inceleyeceğim. Bu örneklerin ikisi de son on beş yıl içinde sergilenmiş ve ikisi de mimari paradigmaya gönderme yaparak, bu paradigmayı eleştirel bir dramaturji içinde işlemiştir. Biraz geride, Sovyet sanatının hiç hayata geçirilmemiş, ama kopyaları yakın zamanlardaki birçok sergide yer alan kulelerinden veya kürsülerinden bahsetmiştim. Sözgelimi, 2008 yılında Ai Weiwei, Tate Liverpool Galerisi'nde *Working Progress (Fountain of Light) / İlerlemeyi İşlemek (Işık Fıskiyesi)* başlığı altında, bir su havuzu içine yerleştirilmiş yüzen bir platform üzerindeki ışık fıskiyesi biçiminde inşa edilmiş *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*'nın bir kopyasını sergilemişti.

Konstrüktivist paradigmanın bir amblemi olan bu kopya böylece içinde yaratılmış olduğu evrenden koparılmıştı. Bu tür yer değiştirmeler, çağdaş sanatın sembol niteliğindeki biçimi olan



yerleştirmenin bir özelliğidir. Yerleştirme, mimari projeyi, yani temaşa nesnesi olarak duvara asılacak eserler veren bir sanattan ziyade ortak mekânlar inşa eden sanatın bir projesini müze mekânına geri getirir. Ama artık yeni bir dünya ya da yeni bir hissiyat inşası programıyla bir ilişkisi kalmamış olan bu mimariler çifte bir başkalaşıma maruz kalırlar. Fiziksel olarak heykelin yerini işgal ederler, ama orada eleştirel tiyatro karakterlerine dönüşerek sanat sergisi mekânını tiyatroya çevirirler. Gelgelelim bu “eleştirel” tertibat, bir mücadelenin anlamını ve silahlarını sunmak suretiyle seyircisini, dünyanın genel bir yorumunu yapmaya sevk ettiği iddiasında değildir artık. Su üstünde yüzen bu ışıklı kuleye çeşitli anlamlar yükleyebiliriz: Kulenin üstünde yüzdüğü su haznesi misali her şeyin akışkan hale geldiği bir çağda büyük ütopyaların gülünç kaderini gösteren bir parodi olarak yorumlayabiliriz onu. Ya da sergilendiği yerin bir sembolüdür, diyebiliriz. Zira Tate Liverpool Galerisi, konteynır taşımacılığının icadıyla

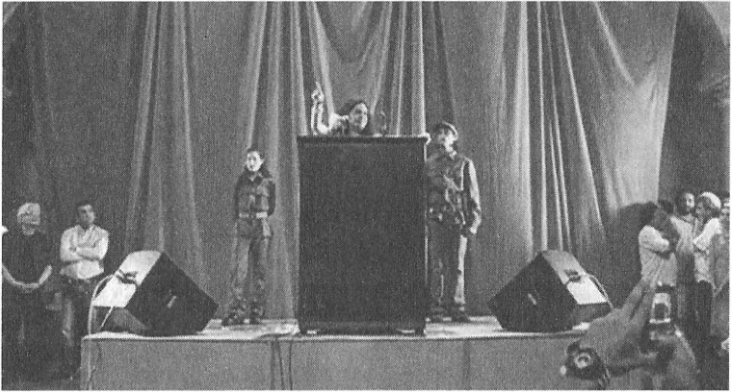
düzeni bozulmadan evvel bir uluslararası ticaret merkeziyken günümüzde metruk kalmış depoda kurulan bir sanat mekânıdır. Dolayısıyla bu yerleştirmede kendimize göre komünizmin sonunun, kapitalizmin evriminin ya da sanayinin terk ettiği mekânlara yerleşen sanatın bir sembolünü görebiliriz. Ama artık hiçbir yorumlama rehberi semboller oyununu sabitlememektedir. Tüm semboller, hiçbir anlamda karar kılmadan, dairesel tarzda birbirine gönderme yapmaktadırlar. Kule orada öylece durur, Marksist yorum makinesinden fişi çekilmiş bir duyumsanabilir komünizmin sembolü olarak. Dramatize edilmiş bu mimari, etkinliği tam da karar verilemezliğinde, bu sanatın mizansenini önünde hayal kurmayı besleme kabiliyetinde yatan bir heykel grubu olarak görülmüştü. Bir zamanlar geleceğe uzanan bir yaşam biçimi olan bu sanat bugün, geçmişin bir ütopyasının hayaleti olarak yeniden zahir etmektedir.

Dolayısıyla, şunu ileri sürebiliriz. Günümüzün sergi mekânları, gelecek projelerinden ziyade, en başta geçmiş sanatın siyasal programları olmak üzere, tarihe tanıklık etme eğilimindedir. Bunun en iyi örneği, 2015'te Okwui Enwezor'un düzenlediği *All the World's Future* (Tüm Dünyanın Geleceği) başlıklı Venedik Biennial'i'dir. Uluslararası stantta, iki oyuncunun günde üç kez Marx'ın *Kapital*'inden parçalar okuduğu ortadaki arena'nın çevresinde, toplumsal tahakkümün ve işçi sınıfının mücadelesinin türlü tanıklığı bir araya getirilmişti. Serginin dramaturjisi bu arenaya, etrafındaki salonlarda sergilenen unsurlara genel bir anlam yükleme görevini vermişti. Sergilenen tanıklıklar arasında Jeremy Deller'in röprodüksiyonunu yaptığı, Amazon'un mağaza çalışanlarının işlem hızını kontrol etmek üzere kullanılan tertibat ile dünyanın fabrikalarının seslerini duyuran müzik kutusu; Rirkrit Tiravanija'nın öğrencilerinin, dünyanın dört bir köşesinde çektiği miting fotoğraflarından hareketle yaptıkları çizimler; Isaac Julien'in mali sermayenin işleyişine dair bir video yerleştirmesi, vb. yer alıyordu. Gelgelelim mekânın fiziksel dağılımının, bu çokluğa

istenilen kavramsal yapılandırmayı sağlamaktan âciz olduğu ortaya çıkmıştı. Ortadaki dairesel arena, bir geçişten ibaret kalmış, orada yapılan *Kapital* okumaları ve çeşitli tartışmalar, hiçbir durma noktası olmaksızın mütemadiyen birbirine gönderme yapan tüm diğer performansların ortasında, diğerleri arasında bir performansla dönüşmüştü. “Dünyanın gelecekleri” tam manasıyla onun geçmişinin tanıklıklarıydı. Dolayısıyla da müze alanının tiyatroya dönüştürülmesi, bu alanın hâkim bir tarzda, bir tarih ve bellek mekânı olarak iş görmesine neden oluyordu. Gündem dediğimiz zamanı üreten ve yeniden üreten mutabakat makinesine nazaran ayrı duran bu özgül zamansallık mekânı, istediği gibi geleceğin laboratuvarı işlevini de göremiyordu.

İkinci örneğim, geçmiş ile gelecek, iç ile dış, sanatsal performans ile siyasal eylem arasında başka türlü bir ilişkiler oyununu göstermektedir. Devrimci mirasın başkalaşımının bir başka biçimi, 2009 Küba Bienali çerçevesinde Tania Bruguera tarafından sunulan *Tatlin’s Whisper* (Tatlin’in Fısıltısı) performansıydı. Buradaki referans noktası, *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* değildi, Sovyet avangard akımının hayata geçirilmemiş bir başka projesi olan El Lissitzky imzalı *Lenin’in Kürsüsü*’ydü. Gelgelelim sergi mekânında yeniden oluşturulan şey, Lenin’i gökkubbeden konuşturmak isteyen o şaşıaalı kürsü değil, Fidel Castro’nun basın toplantılarında çıktığı kürsüydü. Yani bu, Tatlin’in yoldaşlarının mimari hayallerini söndüren, özgür ve eşit bir topluluğa dair komünist arzuyu susturan bir iktidarın tertibatıydı. Bir kürsü, arka planda kırmızı bir perde ve konuşmacıların omuzlarına güvercin koyan iki askeri üniformalı oyuncudan oluşan performans, Castro’nun meşhur bir söylevinin parodisiydi.

Gelgelelim performans tertibatının amacı, Tatlin’in hayal ettiği komünizm ile Küba’daki komünist iktidarın hakikati arasındaki karşıtlığı göstermek değildi. Asıl amaç, sözün teatral kullanımı ile siyasal kullanımı arasındaki analogi üzerinde oynayan bir performans sergilemekti. Nitekim katılımcılar, başlangıçta yal-



nızca önderin konuşması için inşa edilmiş bir tertibatın normal işleyişini bozmaya davet ediliyorlardı. Katılımcılardan bir daki-kalığına kürsüye çıkıp istediklerini özgürce söylemeleri talep ediliyordu. Yani sanki Küba'da konuşma özgürlüğü varmış gibi yapacaklardı. Ne var ki ilave bir dramaturji unsuru performansa müdahale ediyor, konuşmacı kadınlardan biri, sinsice geleceğe dair bir dileği fısıldıyordu: "Küba'da konuşma özgürlüğünün sanatsal bir performanstan ibaret olmadığı günler gelsin." Altı yıl sonra, Tania Bruguera, sanki bu dilek gerçekleşmiş gibi yaparak, aynı performansı kamusal mekânda, Havana'nın Devrim Meydanı'nda sergilemeye karar verdi. Önleyici bir tedbir babında sanatçı derhal tutuklandı ve performans yasaklandı.

Burada ayrıcalıklı bir deneyimle karşı karşıyayız: başarılı bir sanat performansı ve bastırılan bir siyasal performans. Ama ikisi arasındaki ilişkiyi yorumlamanın iki yolu var. İç ile dış arasındaki karşıtlığın altını çizebiliriz. O zaman bu karşıtlığı, Küba'da konuşma özgürlüğünün var olmadığının eleştirel bir ispata olarak gösterebiliriz. Lakin Küba hükümeti dışında, kimsenin böyle bir ispata ihtiyacı yoktur. Bu anlamda, performansı eleştirel sanat biçimine dönüştüren, polis kuvveti olmaktadır. Ama sanatçı için,

performansın anlamı bambaşkadır. Esasında sanatçı, karışıklık üzerinde değil, benzerlik üzerinde oynamayı; imkânsızlığı göstermeyi değil, bir imkân zeminini azami ölçüde genişletmeyi amaçlamaktadır. Zira teatral tertibat hiçbir sırrı ifşa etmiyor, yalnızca bir eyleme kuvvetini geliştiriyordu. Bir yakınlık alanı yaratmak, mümkün ile imkânsız arasındaki sınırları bulanıklaştırmak gayesiyle tiyatro performansı ile siyasal performans arasındaki analogiyle oynuyordu. Resmi olarak ona tayin edilmemiş bir rolü oynayan bir şey, sanatın ayrı alanına müdahale ediyordu. Kendilerinden özgürce konuşmaları beklenmeyen kişiler, özgürce konuşmaya karar vermiş ve bunu, sanki aynı gösteri dışarıda da tekrar edilebilirmiş gibi yapmışlardı. Kurmaca oyunudur bu, hayalin gerçekliğe karşı çıkmasının oyunu değildir. Gerçekliğin bir başka anlamının yaratılışıdır. “Fısıltı”nın sessizlik ile açık konuşma arasındaki sınır çizgisi üzerinde oynayan müze alanındaki performans, “özgür konuşma”yı, artık bir arzu olarak kalmayıp deneyimlenebilen ve paylaşılabilen bir eyleme tarzı haline getirmişti. İhtilafli (*dissensual*) bir ortak anlam biçimi yaratmış, özgür konuşma deneyimine potansiyel olarak genişleyebilecek olması belirsiz bir alan açmıştı – kamusal alandaki sergilenişi bilfiil yasaklı kalsa da.

Bu performans son derece özgül bir bağlamda yer almıştı. Ama sanatsal performansı siyasal çatışma zeminine taşıran ya da siyasal çatışma jestlerini sanat zeminine taşıyan analogi ve yakınlık biçimleri hakkında genel bir ders verebilir bize. Sanatın, siyasetin sınırları üzerine ikircikli performansları tam da bizzat siyasal eylemin kendi estetik doğasını gün ışığına çıkaracak biçimler aldığı bir bağlamda anlam kazanmaktadır. Arap Baharı’ndan başlamak üzere Madrid’den İstanbul’a, New York’tan Atina ya da Paris’e kadar birçok coğrafyada gelişen, meydanları ya da savunulacak alanları işgal etme hareketleri buna iyi birer örnektir: Kahire’nin Tahrir Meydanı’nda Ramy Essam’ın şarkılarının söylenmesi, İstanbul’da Erdem Gündüz’ün “Duran Adam” perfor-

mansı, Yunanistan'daki isyan hareketinde Jean Genet'nin *Hizmetçi Kızlar*'ından bir cümlenin ("artık köle gibi yaşamayacağız") slogan olarak kullanılması ya da Fransa'da Sarı Yelekliler hareketi çerçevesinde Deborah de Robertis'in gerçekleştirdiği "Üstsüz Marianne" gösterileri, vb. Tüm bu hareketler, siyasal eyleme içkin estetik özelliği ön plana çıkarmışlardır. Buradan yalnızca özgül sanatsal performansların oynadıkları rol anlaşılmamalıdır. Sanatsal performans ile siyasal eylem arasındaki sınır çizgisini silmeye meyleden, bizzat bu hareketlerin biçimidir. Erdem Gündüz'ün Atatürk portresi karşısındaki sessiz ve kımıldısız duruşu ya da "üstsüz Marianne"nın bir kadın jandarmanın karşısına dikilişi en basitinden zaman ve mekâna dair kolektif bir kullanım teamülünü bireysel eylemlerle kesintiye uğratarak söz konusu teamülün alışılagentik işlevlerini askıya almışlardır (Resim 37* ve 38*).

Zira siyasal mücadele eylemi olarak işgal, yalnızca bir mekânın ele geçirilmesi değildir. O mekânın, bireylerin ve malların dolaşımına hizmet etmek olan normal kullanımını askıya almaktır. Ama son zamanların işgal hareketleri fazlasını da yaptılar: Mekânların alışıldık siyasal kullanım teamülünü değiştirdiler. Occupy Wall Street hareketi, bir mitingdeki bazı katılımcıların, mitingin ritüel biçimini değiştirmeye karar verip yürümek yerine oturduklarında ve hükümete karşı sloganlar atmak yerine aralarında tartıştıklarında başladı. Bunun için kamusal alana, sanat yerleştirmeleriyle belli bir akrabalığı olan iki mekânsal konfigürasyon yerleştirdiler: bir meclis ve başka bir tarzda bir araya gelmeyi sembolleştiren çadırlar. Meclis, esasında bir karşı-meclisti. Bu meclise isteyen herkes katılabiliyordu; bütün katılımcılar aynı seviyede oturuyorlardı ve her biri eşit bir konuşma süresine sahipti. Çadırlar ise birincil kullanımlarının ötesinde, bir ekonomik sisteme ve bu sistemin belirlediği yaşam biçimine karşı çıkışı sembolize ediyordu.

Kimileri, siyasal eylemin estetik özelliğinin böylesi bir yo-

ğunlaşmasında kolektif fiziksel eylemin saptırılarak eğlenceli bir gösteriye dönüşmesini görmektedir. Siyasetin “estetikleştirilmesi”ne karşı ritüelleşmiş bu itiraz, iki sosyoloğun, sanat eleştirisi ile toplum eleştirisi arasında bir karşıtlık olduğu iddialarından destek almaktadır. Eve Chiapello ve Luc Boltanski, *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (Kapitalizmin Yeni Ruhu) başlıklı çalışmalarında, işçi topluluğu dayanışmasının kolektif değerleri üzerine inşa edilmiş toplum eleştirisi geleneği ile özerklik ve yaratıcılık gibi bireyci değerlere dayalı 1968 tipi sanat eleştirisi hareketleri arasında bir karşıtlık kurarlar. Ne var ki sanatsal ile toplumsalın bu karşıtlığı, toplumsal hareket dediğimiz şeyin mahiyetini yanlış anlamaktadır. Zira toplumsal hareket, yalnızca işçi kesiminin kendilerini sömüren kesime karşı bir mücadelesi olmamıştı hiçbir zaman. Bir başka toplumsal varoluş biçimine yönelik, faydalılığın yegâne evreniyle ve bu evrenin dayattığı “kolektif” değerler tipiyle sınırlı bir varoluş tarzının dışına çıkmayı hedefleyen bir hareketti toplumsal hareket. Müşterek duyumsanabilir dünyanın tüm zenginliklerinden pay alma hakkını savunuyor, ama aynı zamanda böyle bir müşterek dünyadan pay almaya dair etkin bir kabiliyetin de ispatını sunuyordu. Genç Marx da 1844’te komünizmi, insan duyularının insanileştirilmesi olarak tanımlıyordu. Bu insanileştirme, iki tip insanlık arasındaki ayrılığın sonu demekti. Ve toplumsal hareketi her zaman belirleyen de bu “estetik” mesele olmuştur.

Bugün meydan ve sokak işgallerindeki büyük toplanmaların, ama ayrıca birçok sanat projesinin de meselesi budur. Bu projeler kendilerini, “sanatçı eleştirisi” gibi basitleştirici bir imgenin ötesinde, önem arz eden bir toplumsal işleyiş, belli bir cemaat, halihazırda süren bir çatışma ya da tarihimizin unutulmuş bir olayı üzerine araştırma ve inceleme çalışmaları olarak sunmaktadırlar. Söz konusu sanat projeleri, sık sık bir arşiv araştırmasını, bir saha çalışmasını, bir toplulukta yeterince uzun yaşamayı, hatta bir militan çalışmasına katılmayı gerektirmektedir. Böylelikle haberle-

rin ve imgelerin sıradan dolaşımında görünmez olan olayları, durumları ve sorunları görünür kılıyor, hiç duyulmayan bir sözün duyulmasını sağlıyor, tahakkümü düzenleyen bir dünyada bastırılmış, mümkün dünyaların gün yüzüne çıkmasını sağlıyorlar. Sözgelimi Fransa'nın kuzeyinde, İngiltere'ye geçmek isteyen göçmenlerin üst üste yığıldığı Pas-de-Calais denen o "cangıl" da, bir grup mimarın, yazarlar, sinemacılar, fotoğrafçılar, oyuncu ve sosyologlarla işbirliği halinde belirli bir coğrafyada yürüttükleri çalışma buna iyi bir örnektir. Bu heterojen grubun giriştiği araştırma projesi, o göçmenlerin sefaletine tanıklık etmeyi amaçlamıyordu. Bilakis söz konusu cangılı, bireysel ve kolektif yaşam biçimlerinde zaten sanatın var olduğu bir yer olarak göstermekti. Bu nedenle, internet sitelerinde anlatı yazıları ve fotoğraflar yayımlayarak, göçmenlerin derme çatma kulübelerinin bir biçim ve güzellik duygusu ifade ettiğini, içinde yaşayanların bir dünyanın kıyısına kamp kurmuş vahşiler değil, bir dünyanın sakinleri olduğunu gösterdiler. Buradan hareketle, tüm bölgenin fiziksel ve sembolik topografyasını değiştirecek genel bir kent projesi tasarladılar. Saygın bir taşra kenti ile göçmen kamplarının yan yana durduğu değil, geleceğin kozmopolit bir kentiydi bu. Projenin çizimlerini yaptılar, maliyetini hesapladılar ve internet sitelerinde planları paylaştılar. Ardından bir adım daha atarak, bu planları, Calais Belediyesi'nin çıkardığı gazetenin düzmece kopyası olan bir gazetede yayımladılar. Bu sahte gazetede ayrıca "belediye başkanının yazmadığı mektubu" ve Cumhurbaşkanı'nın kamp sakinleriyle yapmadığı bir toplantıda verdiği cevapları da yayımladılar. Böylece, normalde insani yardım yapılandırmasına dahil olan bir durum, doğrudan doğruya otoritelere hitap eden siyasal bir dramaturjiye göre hazırlanmış eleştirel bir mimari projenin konusu oluyordu.

Elbette bu Fransız mimarların projeleri de Tatlin'inkiler gibi proje safhasında kaldı. Ama sanatsal ile toplumşalın, birbirinin karşıtı olmak şöyle dursun, aynı kaygıda birleşebileceğine tanık-

lık ettiler. Onların kaygısı, paylaşılan bir duyumsanabilir dünya tasarlamaktı – hem sanatçıların hem işgal edilen meydanlarda ve sokaklarda toplananların hem de daha iyi bir dünya arayışıyla denizleri, kıtaları aşanların ortak dünyasını. Gerek işgal edilen meydanlarda gerekse sanat mekânlarındaki yerleştirme ve performanslarda sanat ile siyasetin buluştuğu “estetik” zemin, siyasetten arınmış bir “sanatçı eleştirisi” değildir. Ortak bir dünyanın gerçekliğini oluşturan kelimelerin, imgelerin, jestlerin ve hareketlerin duyumsanabilir dokusunun eleştirisidir. Ortak payda, artık bir topluluk tarafından belirlenmediğinde, araştırma konusu haline gelir. Mesele, bireylerin birbirleriyle buluşup konuşurken, bir araya gelirken, bir meydanı işgal ederken ya da bir eylem gerçekleştirirken ne tür bir müşterek oluşturup oluşturmadıklarıdır. Kelimeleri yan yana getirirken, onları imgelerle ilişkilendirip bedenin jestlerine ve hareketlerine yedirirken ne tür bir ortak doku geliştirdiğimizdir. Duyumsanabilir bir eşitlik dünyasına yeni bir güç katmaktır – ortak kaynakların mali güçlerin tekelinde olmadığı ve bireylerin söz konusu güçlerin saldırısı karşısında tek başına kalmadığı bir duyumsanabilir dünyaya; kamu iktidarının özelleştirilmediği, bilakis devlet iktidarlarından ve egemen medyadan farklı bir düşünce ve kamusal eylem alanında icra edildiği bir dünyaya; hissetme, düşünme ve eyleme kabiliyetinin herkesin hakkı olduğu bir dünyaya.

Sanat deneylerinin militan deneylerle buluştuğu bir zemindir bu. Sanat ile siyaset arasındaki sınırların aşılması, hatta bu sınırların ortadan kalkması da herkese ve her şeye haddini bildiren, her yerde ayrışık faaliyetler arasında sınırlar çizen ve yapabilenlerle yapamayanları daha iyi ayrıştırmak için mümkün ile imkânsızı ayıran polis düzeniyle mücadele etme gayretidir. Bugün artık mesele, avangard dönemden farklı olarak, yalnızca sınır mefhumunu olumsuzlamak değildir. Günümüzün asıl meselesi, sanat ile siyasetin, tek bir hayatı dönüştürme faaliyetinde birbiri içinde erimesi gerektiğinin olumlanmasıdır. Müzelerimiz sanat eserle-

rini, gelecek yaşam projeleriyle değiştirmede – ekolojik sanat militanlığı bu fikre belli bir güncellik kazandırmış olsa da. Ama sıklıkla bir ayağı bir dünyada diğeri başka bir dünyada olan melez nesne ve performansları sergiliyorlar. Sözelimi Eyal Weizman'ın üç boyutlu dijital rekonstrüksiyonundan bahsedebiliriz. Bunlar arasında, Beşsar Esad'ın gizli polis servisinin muhaliflerine işkence uyguladığı gizli Saydnaya Hapishanesi'nin üç boyutlu rekonstrüksiyonu önemli bir yer tutar. Weizman bunu, eski mahkûmların, yani sistematik olarak topyekûn bir duyu travmasına maruz kalmış erkeklerin tanıklıklarına dayanarak gerçekleştirmişti. Duyu ve hafıza kaybı etkilerini üretmek için fiziksel bir yerin ve bir duyu deneyiminin yeniden oluşturulmasını içeren bir sanat eseridir bu. Ama aynı zamanda eski mahkûmların, kurban statüsünden çıkıp cezaevi makinesinin kendilerini mahrum bırakmak istediğı, algı ve hafıza kabiliyetlerini geri kazanma çalışmasını gerçekleştirdikleri bir siyasal performanstır da. Dolayısıyla bu restitüsyonlar iki farklı alanda yerlerini alırlar. Uluslararası mahkemelere ibraz edilecek birer kanıt olmakla kalmaz, ayrıca sergilerde sanatsal yerleştirme biçimine bürünürler.

Aynı performansın bu çifte konumu bazen büyük bir yarık özelliğine bürünebiliyor. Fransız sanatçı Bertille Bak'ın, Bangkok'ta süpermarket inşası için yıkılmak üzere olan fakir bir mahallenin sakinlerinin mücadelesine vakfettiğı eseri buna örnek gösterilebilir. Sanatçı bu mücadele hakkındaki her türlü belgeye ulaşmış, ama aynı zamanda özgül bir dramaturjinin yapımına da katılmıştı. Bu dramaturji, bir devrim şarkısının partiyonunu, mahalle sakinlerinin balkonlarına çıkarak ellerindeki fenerlerle hep birlikte çaldıkları bir ışık partiyonuna dönüştürmekten oluşuyordu. Sanatçıya göre, engelleri aşabilecek suskun bir şarkı (*un chant muet*) söylüyordu bu insanlar. Bir yandan, bu “suskun şarkı” siyasal bir gösteriydi; susmaya ve görünmezliğe mahkûm edilen kadın ve erkeklerin, susma ile konuşma ve ‘görünürlük ile görünmezlik arasındaki ilişkiyle oynadıkları türden bir perfor-

manstı. Ve bu gösteri, İstanbul'da bir parkın AVM'ye dönüştürülmesine ya da Fransa'nın Notre-Dame-des-Landes bölgesindeki tarım arazilerinin havalimanına çevrilmesine karşı çıkan kolektiflerin mitinglerinde yankı buluyordu. Diğer yandan ise "paysızlar"ın bu mücadelesini sanat dünyasıyla bütünleştiren ve bilhassa da Fransız milyarderlerin en zenginlerinden birinin koleksiyonuna dahil ettiren şey, bir kurmaca video haline geliyordu.

Gelgelelim bizzat bu ikirciklik dahi sanat pratiklerinin günümüzde artık ne yalnızca siyasal eylemin hizmetinde eleştirel ifşa rolünü ne de sanatın doğrudan doğruya yaşam biçimine dönüştürme rolünü oynadığı bir duruma tanıklık etmektedir. Günümüzün sanat pratikleri, sınırları ortadan kaldırmaksızın onları aşmaktadırlar. Sanatı tanımlayan kerteriz noktalarını kaybettikleri ama başka bir tanımlı kimlik kazanmadıkları oynak bir dengede durmaktadırlar. Bizzat bu belirsizlik sayesinde ki kâh işgal edilmiş meydanlardaki ya da savunulacak alanlardaki militanların eylemlerine doğrudan karışmakta kâh onları uzaktan aksettirmektedirler. Bugün bu iki eylem biçimini birbirine yaklaştıran, her birinin, geleceğin icadının artık tarihsel bir görevin yerine getirilmesinden ziyade, duyumsanabilir topluluğun mümkün varoluş biçimlerinin bir deney çalışması olduğu bir araştırma halini almasıdır. Yukarıda Marx'ın komünizmi, "insan duyularının insanileştirilmesi"ne yönelik bir çalışma olarak tanımladığı metni ni hatırlatmıştım. Marksizmin yirminci yüzyıldaki kaderi ve gezegenimizin tehdit altındaki geleceğinin bizi karşı karşıya getirdiği yeni sorunlar, insanın hem kendinin hem de dünyanın ölçüsü olduğu inancını derinden sarsmıştır. Çağımızın küresel sorunları artık yırtıcı ve yıkıcı olmayan, ayrıştırılamaz biçimde sanatsal ve siyasal bir insanlığın estetik deneylerine yönelik bu çalışmayı çok daha gerekli hale getirmiştir.

Kitapta Yer Alan Metinlerin Kaynakları

“Hegel ve Kusurun Kusursuzluğu” Jean-Clet Martin’in isteği üzerine yazılmış, Kasım 2020’de YouTube’da yayınlanmıştır. Ayrıca, Alain-Patrick Olivier’nin talebi üzerine, *Studi di Estetica* (cilt 1, 2020) dergisinde yayımlanan bir makalenin bazı bölümlerinde kullanılmıştır.

“Sanat, Yaşam ve Amaçlılık” 2015’te Brown Üniversitesi’nin Pembroke ve Cogut Merkezleri’nde İngilizce olarak tebliğ edilmiş, bu ilk versiyonun ardından *Critical Inquiry* (cilt 43, no. 3, Bahar 2017) dergisinde yayımlanmıştır.

“Müzik Kelimesinin Söylediği” 19 Ocak 2021’de Paris Filarmoni’de Emmanuel Hondré’nin daveti üzerine tebliğ edilmiştir.

“Yer Değiştirmiş Mimariler” Karim Basbous’un davetiyle, 17 Ekim 2019’da Fransız Mimarlar Derneği’nde tebliğ edilmiştir. Daha kısa bir versiyonu, derneğin dergisi *Le Visiteur*’de (no. 25, Mart 2020) yayımlanmıştır.

“Komünist Sanat Var mı?” Elisabeth Gracy’nin daveti üzerine, Paris’teki Grand Palais Galerisi’nde, Nicolas Luicci-Goutnikov’un düzenlediği “Kızıl: Sovyet Ülkelerinde Sanat ve Ütopya” sergisi çerçevesinde 10 Nisan 2019’da tebliğ edilmiştir. Matthew Scully, Nell Waserstrom ve Carolyn Shread’in yaptığı İngilizce tercümesi, *Critical Inquiry* (cilt 48, no. 3, Bahar 2022) dergisinde yayımlanmıştır.

“Sanat ve Siyaset: Sınırların Aşılması” Jacinto Lageira’nın daveti üzerine, Lizbon’un Belem Kültür Merkezi’nde 18 Mart 2022’de tebliğ edilmiştir. Metnin İngilizce ve Fransızca ilk versiyonları Haziran 2017’de Bergen Kültür Merkezi’nde, Şubat 2018’de Berkeley Üniver-

sitesi Retorik Bölümü'nde ve Mart 2019'da Roma Çağdaş Sanat Müzesi'nde (Macro) tebliğ edilmiştir. Bana bu fırsatı veren Agnes Nedregard, Peng Cheah ve Maria-Laura Cavaliere'e teşekkür ederim.

Tüm bu metinlerde farklı mahiyette değişiklikler yapılmıştır.

Gönderme Yapılan Kaynaklar

- Adorno, Theodor W., *Essai sur Wagner*, Fr. çev. H. Hildenbrand ve A. Lindenberg, Paris: Gallimard, 1966.
- Bauer-Lechner, Natalie, *Souvenirs de Gustav Mahler*, çev. I. Werk, Paris/Montreal: L'Harmattan, 1999.
- Berlioz, Hector, *Beethoven*, Paris: Buchet et Chastel, 1979.
- Constant, *New Babylon. Art et utopie. Textes situationnistes*, haz. Jean-Clarence Lambert, Paris: Cercle d'Art, 1977.
- Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Paris: Gallimard, 1992; Türkçesi: *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı, 2021.
- Güngör, Kamer, "Nota Yazısının Tarihsel Gelişimi", *Sahne ve Müzik*, no. 1 (2015): 81-89.
- Hegel, G. W. F., *Cours d'esthétique*, çev. J.-P. Lefebvre ve V. von Schenck, Paris: Aubier, 1995, cilt 1, 2, 3. Türkçesi: *Estetik. Güzel Sanat Üzerine Dersler (Seçki)*, çev. ve der. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, Kırmızı Kedi, 2019.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Ecrits sur la musique*, çev. B. Hébert ve A. Montandon, Lozan: L'Âge d'Homme, 1985.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, çev. A. Philonenko, Paris: Vrin, 1979. Türkçesi: *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea, 2016.
- Khan-Magomedov, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Rusçadan çev. A. Lieven, Londra: Thames & Hudson, 1987.

- *Georgii Krutikov: The Flying City and Beyond*, çev. Chr. Lodder, Barselona: Tenov Books, 2015.
- Koolhaas, Rem ve Bruce Mau, *Small, Medium, Large, Extra-Large*, New York: Monacelli Press, 1997.
- Malevitch, Kasimir, *Ecrits 1916-1928*, çev. A. Robel-Chicurel, Paris: Champ libre, 1975.
- Marx, Adolf Bernhard, “Symphonie avec chœur final sur l’Ode à la Joie de Schiller de Louis de Beethoven”, *Revue musicale*, cilt 1, 1827.
- Marx, Karl, *1844 El Yazmaları*, çev. Murat Belge, Birikim, 2013.
- Morris, William, “The Arts and Crafts of To-day”, *The Collected Works* içinde, New York: Russell and Russell, 1966, cilt 22.
- Platon, *Phaidros*, çev. Ari Çokona, İş Kültür, 2020.
- Price, Uvedale, *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, Londra: J. Robson, 1794.
- Rancière, Jacques, *La Mésestente. Politique et philosophie*, Galilée 1995; Türkçesi: *Anlaşmazlık: Siyaset ve Felsefe*, çev. Ayşe Deniz Temiz, Monokl, 2011.
- *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l’art*, Paris: Galilée, 2011; Türkçesi: *Aisthesis: Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*, çev. Ayşe Deniz Temiz, Monokl, 2018.
- *Le Temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris: La Fabrique, 2020.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française, Œuvres Complètes* içinde, cilt 5, *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris: Gallimard, 1995.
- Ruskin, John, “A Definition of Decorative Art”, *Quotations and Sources on Design and the Decorative Arts* içinde, Paul Greenhalgh (haz.), Manchester: Manchester University Press, 1993.
- *The Seven Lamps of Architecture*, New York: The Noonday Press, 1974.
- “The Nature of Gothic”, *Unto This Last and Other Writings* içinde, Londra: Penguin, 1997.
- Schlemmer, Oskar, *The Letters and Diaries*, Tut Schlemmer (haz.),

- çev. K. Winston, Evanston: Northwestern University Press, 1990.
- Schopenhaur, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, çev. A. Burdeau, Paris: PUF, 1978; Türkçesi: *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*, çev. A. Onur Aktaş, Doğu Batı, 2020.
- Schwartz, Frederic J., *The Werkbund, Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven: Yale University Press, 1996.
- Wagner, Richard, *L'Œuvre d'art de l'avenir, Œuvres en prose* içinde, çev. J.-G. Prod'homme ve F. Holl, Paris: Librairie Delgrave, 1928, cilt 3.
- Wark, McKenzie, "New Babylon ou le monde des communs. L'actualité intemporelle du projet d'architecture utopique de Constant", *Multitude* 41, 2010.
- Wright, Frank Lloyd, *The Natural House*, New York: Horizon, 1954.
- "Variétés. Sur Gluck", *Revue musicale*, cilt 6, 1830.

Görsellerin Listesi

1. AEG Logosu, Peter Behrens'in çizimi.
© D. R. s. 37
2. "Elmas" çokgeni, Peter Behrens'in çizimi.
© Heidelberg Üniversitesi Kütüphanesi. s. 39
3. Peter Behrens, AEG için ampul reklamları.
© RMN-Grand Palais/Knud Petersen/
BPK, Berlin. renkli forma, s. 1
4. Karl Friedrich Schinkel, *Sihirli Flüt* (Perde I) için
dekor tasarımı, *La Voûte étoilée*, 1815.
© RMN-Grand Palais / Reinhard Saczewski/
BPK, Berlin. renkli forma, s. 1
5. Herbert Bayer, Regina diş macunu için ticaret fuarı
stant tasarımı.
© Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum,
Sanatçının Bağışı, BR48.10.
© ADAGP, Paris 2023 renkli forma, s. 2
6. Gustav Klutsis, Söylev radyosu tasarımı.
© D. R. renkli forma, s. 2
7. Lazar El Lissitzky, *Proun Etüdü 1A*
(*Proun S. K.*), *Köprü*.
© D. R. s. 41
8. Oskar Schlemmer, *Mekândaki Figürler. Üçlü Bale Etüdü*.
© Modern Sanat Müzesi/Scala, Floransa. s. 43

9. *Kameralı Adam*, Sovyet sessiz filmi, yazıp yöneten Dziga Vertov, 1929
© D. R. s. 45
10. Constant Anton Nieuwenhuys, *Yeni Babil*, 1966.
© D. R.
© ADAGP, Paris 2023 renkli forma, s. 2
11. Claude Gellée, namıdiğer Claude Lorrain, *Liman ve Medici Villası*, Uffizi Müzesi, Floransa.
© Luisa Ricciarini/Bridgeman renkli forma, s. 3
- 12 ve 13. *La Société du spectacle / Gösteri Toplumu*, Guy Debord'un yönettiği film, 1973.
© Les Films du Losange s. 73
14. Claude Gellée, namıdiğer Claude Lorrain, *Manzara: Azize Seraphia'nın Gömülüşü*, Prado Müzesi, Madrid.
© Bridgeman renkli forma, s. 3
- 15 ve 16. Frank Lloyd Wright, *Şelale Evi*.
© NPL – DeA Picture Library/Bridgeman
© ADAGP, Paris 2023 s. 82
17. Gordon Craig, *The Steps*.
© The Estate of Edward Gordon Craig s. 87
18. Appia, *Merdiven*.
© Cenevre Kütüphanesi s. 88
19. Georgi Krutikov, *Geleceğin Kenti (Uçan Kent)*, 1928.
© D. R. s. 91
20. Preston Scott Cohen'in Detroit kenti için tasarımı.
© Agence Preston Scott Cohen. s. 95

21. Lazar El Lissitzky, *Beyazları Kırmızı Okla Vurun*, propaganda afişi, 1920.
© Özel Koleksiyon/Giancarlo Costa/
Bridgeman renkli forma, s. 4
22. Vladimir Tatlin, *Kule [Üçüncü Enternasyonal Anıtı]*, 1920.
© Sovfoto/ UIG/ Bridgeman s. 106, üstte
23. Lazar El Lissitzky, *Lenin Kürsüsü*, 1920, Tretyakov Ulusal Galerisi, Moskova.
© D. R. s. 106, altta
24. Lazar El Lissitzky, sokak kutlaması için tasarım.
© D. R. renkli forma, s. 4
25. Gustav Klutsis, *Milyonlarca İşçi, Sosyalist Yarış Sizi Bekliyor*, 1927, Letonya Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi, Riga.
© D. R. renkli forma, s. 5
- 26 ve 27. *Mavi Denizin Sahilinde*, Boris Barnet'in yönettiği uzun metrajlı film, 1935-1936.
© Studio Gorki / D. R. s. 115
28. Georgi Rublev, *Ukrayna'nın İlk Traktörü*, 1931.
© Roman Babişev Koleksiyonu, Moskova.
renkli forma, s. 6
29. Aleksandr Samokhvalov, *Silahlandırılan Genç Komünistler Birliği*, Rus Müzesi, Saint-Petersbourg.
© Sylvain Collet/ Bridgeman
© ADAGP, Paris 2023 renkli forma, s. 6
30. Aleksandr Deyneka, *Donbas, Öğle Molası*, 1935, Letonya Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi, Riga.
© ADAGP, Paris 2023 renkli forma, s. 7

31. Anatoli Yar-Kravçenko, *M. Gorki 11 Ekim 1931'de "Genç Kız ve Ölüm" Hikâyesini Yoldaşlar J. V. Stalin, V. M. Molotov ve K.E. Vorocilov'a Okurken*, 1941, Tretyakov Ulusal Galerisi, Moskova.
© D. R. renkli forma, s. 7
32. Yael Bartana, *And Europe Will Be Stunned: Mary Koszmary (Nightmares)*, 2008, görsel işitsel yerleştirme, 11 dakika.
© Annet Gelink Galerisi, Amsterdam
ve Foksal Gallery Foundation, Varşova s. 123
33. Yael Bartana, *And Europe Will Be Stunned: Zamach (Assassination)*, 2011, görsel işitsel yerleştirme, 11 dakika.
© Annet Gelink Galerisi, Amsterdam
ve Sommer Contemporary Art, Tel Aviv s. 123
34. Doris Salcedo, *Sumando Ausencia, Plaza Bolivar, Bogotá, Colombia*, 11 Ekim 2016.
© Oscar Monsalve/White Cube Galerisi,
Doris Salcedo s. 124
35. Ai Wei Wei, *Working Progress (Fountain of Light)*, 2007.
© Ai Wei Wei ve Fake Studio s. 133
36. *Tatlin's Whisper* Performansı, Tania Bruguera, Cuba Bienali, 2009.
© D. R./Tania Bruguera
© ADAGP, Paris 2023 s. 136
37. Koreograf Erdem Gündüz ayakta, *"Duran Adam"*, Taksim Meydanı, 16 Haziran 2016, İstanbul.
© Marco Longari/AFP renkli forma, s. 8
38. Sanatçı Deborah de Robertis'in performansı, *#Marianneiswatchingyou*, Paris, 15 Aralık 2018.
© D. R. Deborah de Robertis
Fotoğraf: Valéry Hache/AFP renkli forma, s. 8

Jacques Rancière

Sanatın Yolculukları

Sanat özerk bir deneyim alanı olarak kurulup müzelere veya konser salonlarına yerleştiği zaman, kendi dışına çıkma, yani sanattan başka bir şey olma zorunluluğunu da hissetmeye başladı.

Müzik, müzisyenlerin icra ettiği sanattan fazlası, ruhun dili olduğu iddiasında bulundu. Mimarlık binalar inşa etmek yerine yeni bir dünya kurmak istedi, bunun için göklere uçtu. Modern ve devrimci sanatçılar tablo yapmayı bırakıp “yeni hayat”ın biçimlerini üretmeye karar verdiler. Çağdaş sanatın performans ve yerleştirmeleri ise sanat ile siyaset arasındaki belirsiz alanda duruyor.

Bu yolculuklardan bazılarının izini süren Jacques Rancière, Kant ve Hegel gibi filozofların yoldaki kıvrımları, dönemeçleri anlamamızda bize yardımcı olabileceğini gösteriyor. Genç Marx’ın düşüncesi ile sanatın yolunun kesiştiği noktaya dikkat çekiyor özellikle. “Biçimci” diye suçlanan Sovyet sanatçılarının nasıl devrimi resmetmek yerine bizzat devrim olan bir sanat yaratmak istediklerini anlatıyor.



Metis Edebiyatdışı

ISBN-13: 978-605-316-391-6



Metis Yayınları
www.metiskitap.com