

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:

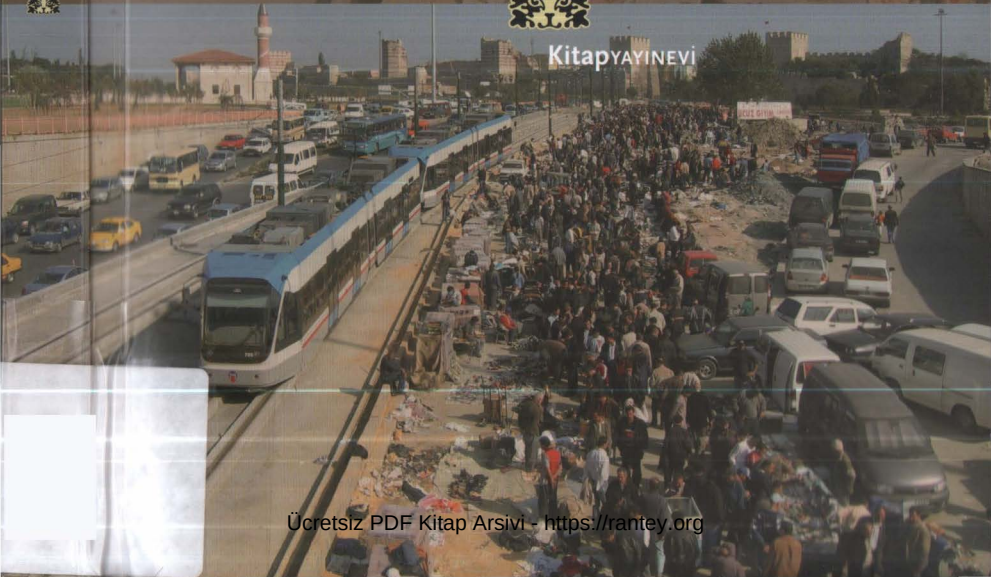
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

EDİTÖR
Gülşen Bal

TÜRKİYE'DE *Dün-Bugün* DÖNÜŞÜMLERİ



KitapYAYINEVİ



KİTAP YAYINEVİ – 172
İNSAN VE TOPLUM DİZİSİ – 14
TÜRKİYE'DE DÖN-BUGÜN DÖNÜŞÜMLERİ / GÜLSEN BAL (ED.)

ÖZGÜN ADI
TURKEY; THE SPACE OF MIN(D)FIELD
THIRD TEXT
CRITICAL PERSPECTIVES ON CONTEMPORARY ART & CULTURE
SPECIAL ISSUE, VOLUME 22, ISSUE 1, 2008
ROUTLEDGE PUBLICATIONS, TAYLOR & FRANCIS INC. UK
ISSN 0952-8822

© 2008, KİTAP YAYINEVİ LTD.
TAYLOR & FRANCIS INC.'İN ÖZEL İZİNİYLE YAYINLANMIŞTIR. TANITIM İÇİN YAPILACAK KISA ALINTILAR DIŞINDA
HİÇBİR YÖNTEMLE ÇOCALTILAMAZ

DÜZELTİ
EYLÜL DURU

TASARIM DANIŞMANLIĞI
BEK

GRAFİK UYGULAMA VE BASKI
MAS MATBAACILIK A.Ş.
KÂÇIT HANE BİNASI
HAMİDİYE MAHALLESİ, SOĞUKSU CADDESİ NO. 3
34408 KAÇITHANE
SERTİFİKA NO. 0905-34-000415
T: 0212 294 10 00 F: 212 294 90 80
E: INFO@MASMAT.COM.TR

1. BASIM
MAYIS 2008, İSTANBUL

ISBN 978-605-105-000-3

YAYIN YÖNETMENİ
ÇAĞATAY ANADOL

KİTAP YAYINEVİ LTD.
KÂÇIT HANE BİNASI
HAMİDİYE MAHALLESİ, SOĞUKSU CADDESİ NO. 3/1-A
34408 KAÇITHANE İSTANBUL
T: 212 294 65 55 F: 212 294 65 56
E: kitap@kitapyayinevi.com
W: www.kitapyayinevi.com

Türkiye’de *Dün-Bugün* Dönüşümleri

EDİTÖR
GÜLSEN BAL



Kitapyayinevi

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

İÇİNDEKİLER

GÜLSEN BAL / Giriş: İHTİLAFLI İLERLEYEN DALGALANMA	7
MAHMUT MUTMAN / ULUS BİÇİM	13
KEVIN ROBINS / SEVGİLİ AVRUPA, SEVGİLİ TÜRKİYE, NEDEN CANIMIZI BU KADAR SAKIYORSUNUZ?	45
BERAL MADRA / KÜRESEL SANATIN SICAK NOKTASI	63
ALİ AKAY / “MODERN” SANATIN TÜRKİYE’DE GELİŞİM ÇİZGİLERİ	91
SÜREYYA EVREN / TÜRKİYE GÜNCEL SANAT SAHNESİNDE PARRHESİYATİK OYUNLAR	107
PETER MÖRTENBÖCK, HELGE MOOSHAMMER / PLAN VE ÇATIŞKI: AĞ ÖRGÜSÜNE DAHİL OLAN İSTANBUL	121
ŞENER ÖZMEN / KELLE KOLTUKTA SANAT...	143
NERMİN SAYBAŞILI / ADAYI SINIRLAMAK	159
ZAFER ARACAGÖK / BİRKAÇ ŞEMSIYE ÜSTÜNE	183
ASU AKSOY / İSTANBUL’UN SEÇİMİ	191
YAZARLAR	211

GİRİŞ: İHTİLAFLI İLERLEYEN DALGALANMA

Türkiye'nin iç siyasal atmosferi hassas diye nitelendirilebilir kuşkusuz. Bu hassasiyet, çapraşık bir söylemi çözmekte kilit önem taşıyor; bu söylem ise mayın tarlası benzeri bir zihinsel zeminde yer alan, fizilenmekte olan “küresel” durumlara ilişkin sorunlar dahilinde tekrarlanıyor ve karmaşık ilişkiler oluşturup yansıtan “yerelleştirilebilirliğin” izlerinde geziniyor.

Bu yapı yeni dönüşümlerin yol ağzında. Dünya, artık başka coğrafyalara yakından bağlantılı bir bağlamda, yani “bu dünyada yaşamak” bağlamında, daha derinlemesine bakmaya başladı. Varsaydığımız bazı şeyler var: kültürler arası dönüşümler ve birbirine ağlarla bağlı kültürler; İslam ve inançlar arası diyaloglar; kimlik kurguları ile özne konumları; etnisiteler arası çatışmalar ve ulus ötesi sorunlar; belirli bir yarı ulaşılabilir alan içindeki göç sorunu ve marjinal Avrupa bölgesi.

Bu geçici kurgu görünüşte bütün gizemlerini ve muğlaklıklarını silmemize izin veriyor, tedrici bir sorgulamayı yapıcı bir yokluğa indiriyor. Güncel ilişkiler zeminini oluşturan da bu. Peki, ne dereceye kadar? Geçerli kuralların şu andaki durumuna göre, mümkün olanın ortaya çıkarıldığı bütün temsil biçimlerini ve bütün üretim yollarını irdelememiz gerekiyor diyebilirim. Ayrıca, öteki tarafa da ulaşip belirli bir paradoksun damgasını vurduğu dünyaya dair daha temel bir gerçeği sağlayacak biçimde yeniden düşünmemiz gerekiyor. Peki neyi ortaya çıkaracak bu?

Dağılmış yaşamlar... diğer sesler... kültürel alandaki temel yapıların her noktasında kutuplaşmanın görüldüğü yerler... siyasal gelişmelerin diyaletik dolayımın ötesine geçen ve ne yapacağı kestirilemeyen güçlerle üst üste örtüştüğü yerler... Kökleri farklara dayanan yapılarda olan ve böylesi bir belirsizlik zeminine aktarılmış olan kültürel sentezler, ele alacakları konuları saptarken algılanan yekpare ve türdeşleştirilmiş belirteçleri altüst et-

mek zorunda. Yapısal anlamda çeşitlendirilmiş bu biçimler kopuş ânını sını-
nını çiğnemeye kadar vardırırmakta...

O halde, Türkiye'deki "hassas durum"a gelelim...

Batı'daki gibi kitleleri kapsayan bir burjuva devrimiyle kurulmamış olan Türkiye'deki parlamenter sistem askeri darbelerle durmadan kesintiye uğramaya alışkın. 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 darbeleri, postmodern darbe olarak nitelenen 28 Şubat 1997 müdahalesi ve 27 Nisan 2007 tarihinde TSK tarafından yayınlanan e-muhtıra bunu açıkça gösteriyor.

12 Eylül ile birlikte gelen askeri-faşist rejimin siyasal ve toplumsal izleri henüz tamamıyla temizlenmiş değil. Parlamenter sistemin tikanıp kaldığı, siyasal yaşamın kaosa sürüklendiği anlarda işçi sınıfının gerici kesimleri ve küçük burjuva katmanlarının büyük çoğunluğu orduyu kurtarıcı olarak görüyor. Böylelikle askeri diktatörlüğe giden yolun taşlarını halkın pasif desteği döşemekte.

[...] Tarih kendini tekrarlamadığına göre, faşizm biçim değiştirerek iktidara gelmiştir. Askeri-faşist diktatörlüklerin anısı Türkiye dahil pek çok ülkenin belleğinde halen taze. Dolayısıyla faşizm tartışmaları bugünün gerçekliğinde ciddi biçimde yeniden değerlendirilmeye tabi tutulmalı ve yeni açıklayıcı tanımlar bulunmalı.'

Bu okuma yakın tarihin tınısını taşıyor, çünkü 1980 askeri darbesi bugünün Türkiye'si ile küreselleşme rüzgârlarının toplumsal yapıda ortaya çıkardığı dönüşümler arasında gizli saklı ama temel bir ilişkinin kurulmasını sağladı. Burada, bugünkü yapı ile gelmekte olan yapı arasında, çoğu kez siyasal uygun(suz)luğu gizleyen bir gerilim var. 90'lı yıllarda küreselleşme Türkiye'ye ulaştığında, yoğun ilişkiler dahilinde dışlanmış ve marjinalize edilmiş unsurlar "ulus-oluş" sürecini belirleyen ulus-biçimi sorununu tartışmaya açtılar. Bu durum yapıdaki kaba güce mahkûm iç içe geçmiş ilişkileri de açığa çıkarırken, modern ulus-devlet ideolojisinin kültürel tezahürleri Avrupa Birliği'ne entegrasyon politikalarını etkiler.

Genişleme ve kültürel entegrasyon siyaseti izleyen Avrupa Birliği ile girişilen üyelik görüşmeleri ve yeni-İslamcı AKP'nin yürüttüğü kırılgan ve riskli siyaset gündemi üzerinden “yeni” yaşam biçimleri türeten bir bağ oluşmakta. Devlet aygıtına yönelik kaçınılmaz bir eleştiri de temsil siyasetlerinin dahilindeki ve ötesindeki bir alanı, “bu dünyada yaşama”nın ontolojisini konu alıyor. Bu noktada, Kürt “sorunu”nun ele alınışında ve Ermeni kökenli gazeteci ve yazar Hrant Dink'in öldürülüşünde örneklendiği gibi, şovenist-faşist-köktenci manevralar karşısında insan kendi yaşamı konusunda tedirginlik hissediyor.

“Türkiye'nin dünya üzerindeki rolü” gibi klişeleşmiş bir ifade ardına saklanan siyasal uygun(suz)luk da burada ortaya çıkıyor. Jeopolitik topoloji konusu özgül kültürel koşullar üzerinden tanımlanıyor. Bu, kültürün mekân ve alanının üretimini belirleyen özelliklere dair söylemin değiştiğini gösterebilir ve bu değişme temsil ve temsil politikalarına dair paradigmaları yansıttığı oranda tezahür eder. Bununla birlikte geçerli olan düşünme biçiminin “eğer”ler ile değil de “ne zaman” tanımlandığı, gündelik yaşamda karşılaştığımız dönüşümlerin soyut sınırları dahilinde de olsa, söz konusu formülasyon merak uyandıran önermelerinin ağırlığından geçici olarak sıyrılmak zorunda...

Bu yüzden, Türkiye üzerine yoğunlaşan bu özel sayı, buluşma, öğrenme, dinleme ve farklı şekillerde tartışma konusunda dinamik bir zemin sunmayı amaçlıyor. Elde edilmek istenen derinlik sadece “dün-bugün” dönüşümleri üzerinden değil, bu dönüşümlere eşlik eden modaliteler yelpazesi boyunca da ilerleyecek. Siyasal olanın görsel temsili ve buna bağlı olarak yoğunlaşması bir iktidar manzarasının inşasını ve saha mantığına “yeniden tercüme” edilen bir önvarsayımdan çıkan üretim koşullarına dair sözdağarcının yaratılmasını öne çıkarmakta.² Bu, farklı ifade biçimleri alabilir. Pierre Bourdieu'nün tanımıyla, “Saha”, “konumlar arasındaki nesnel ilişkilerin... kendi mevcut ya da potansiyel durumları dolayısıyla oluşturdukları bir ağ ve biçimlenme”dir.³ Bu yaklaşım, Doğu ve Batı arasına konan kültürel ve jeopolitik sınırlardaki durağan gibi görülen yapıların gerektirdiği yanıtları verebilecek kültürel ve siyasal söylemlerin araştırılmasında bize yardımcı olacak.

Bu noktada belirli sorular ortaya çıkıyor. Kültür-ötesi pratiklere ve yerel unsurlara yapılan tarihsel göndermelerin ağırlığını taşıyan, ulusal kimlik ve milliyetçi ideolojinin süzgecinden geçen mekân neler üretir? Temsili sınırları ötesinde bu geçici dolayım sistemlerini yöneten nedir? Bütün bunlar yaratımsal pratik alanında nasıl bir ifade bulur ve sanat alanına nasıl taşınır? Bu noktada çetin bir paradoks çıkıyor karşımıza. Kültürel pratikler ile güncel siyasi konuların kesişmesi üzerine düşünmek kadar zor bir şey yok. Benzer biçimde, eleştirel diyaloglar ile aktif siyaset arasındaki ilişki olasılıklarının yaratıcı pratiğe nasıl yansıtacağı konusunu araştırmak da zorlu bir görev olarak önümüzde duruyor. Bu yansıtıcı kesişmeler kendi imkânsızlıklarının ötesine geçerek, yaratıcı pratikleri kendilerinin dışında bir şeye dönüşmeye zorlayacak odaklar olarak belirlemekte. Bu işin neredeyse imkânsız oluşu, yaratıcı süreci bir diyalojik etkileşime açar, bu etkileşim ise marjinalize edilmiş ve dışlanmış olanları hem görünürlükleri hem de görünmezlikleriyle birbirine bağlar; ayrıca Avrupa mekânında yeniden oluşturulmuş coğrafyalar daha geniş bir ifade bulacak ve bu da “mekân politikaları” uyarınca tezahür edecektir. Burada öncelikle mevcut jeopolitikaların sahte kutuplaştırmalarını açığa çıkarmak üzere bir boy aynasına bakmak gereklidir.

Bu kitaba katkıda bulunanlardan bu tikel coğrafyanın halen tam olarak araştırılmamış farklı yüzleri üzerine yoğunlaşmaları rica edildi. Kitabı oluşturan makaleler Türkiye’deki sanatı, kültürü ve toplumsal yaşamı marjinalize eden Avrupa-merkezci bakışı düzeltmek ve Türkiye’nin uzun bir süreme yayılan ve acılar içeren modernleşme tarihine dikkat çekmek konusunda bize yardımcı olacaklar. Keskin sonuçlara varmak için henüz ‘erken’; yine de Türkiye’nin bugünün dünyasında gerçekte nerede durduğu konusunda fikir verecek güncel ya da retrospektif bakışlar ve öngörüler doğru bir zamanlamayla bir araya geliyor.

Elinizde tuttuğunuz kitap bu nedenle jeopolitik söylemi içerisinde yaratıcı pratiğe uzanan yoğunlaştırılmış ve maceralı bir yolculuğun serimlediği benzerlikler ve farkların izini sürüyor. Bu paradigmanın çapraşık söylemsel etkileşimleri Türkiye’yi çözümlemek üzere masaya yatırılıyor. Bu noktada farklı yerel unsurlar da keşfedebilir, bu unsurların ötesine ge-

çerek “gelmekte olan”ı düşünmeye başlayabiliriz. Her şeyin billurlaştığı nokta, belirli yapısal sınır semptomlarının ötesine geçerek düşünmekten, “henüz-Avrupa-olmayan”ın kavranışında halen eksik kalan şeyleri aramaktan geçmekte. Böylelikle Türkiye’deki askeri gücün ve örtülü demokratik süreçlerin damgasını taşımayan siyasal ifadelerin çoğalmasında payımız olur belki de.

Görünürdeki bu kaosa yanıtın koşullara bağlı olarak gelişeceğini, böylece tartışmalı “yükselme dürtüsü”nün farklı bir üretken potansiyel yaratacağını düşünüyorum. Gerçekten de, yapısal yapıbozumunu mayın tarlası benzeri bir zihinsel zemine tekrar oturtmak için mantıklı bir neden sağlayabilir. Sanırım bu bakış açısı perspektifi değiştirecek, “umut verecek” ve özgül kültürel gerçekliklerin sonucunda ortaya çıkanlar gibi “yarın modelleri” getirecektir.

Belki de artık “değişim rüzgârları”nın peşinden koşmanın zamanıdır ki bu da hem mümkün hem de mümkün olmayan bir iştir.

NOTLAR

- 1 Elif Çağlı, Darbe Tehdidinin İşaret Ettiği Gerçekler, bkz: www.marksist.com, Haziran 2007, sayı 27.
- 2 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge: Harvard University Press, s. 5-20.
- 3 Pierre Bourdieu ve L. J. D. Wacquant, *An invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press, 1992, s. 97.

ULUS BİÇİMİ

Üçüncü Dünya ulusçuluğunun paradigmasının Hegel'in efendi ve köle diyalektiği, yani tanınma savaşı olduğu hep söylenegelmiştir. Ortadoğu, Asya ve Afrika'nın hâkim küçük burjuva elit ulusçuluklarının başarısızlığı uğramasıyla birlikte, dikkatler liberal küreselleşmecilerle bir söyleme çevrildi. Organist veya otoriter milliyetçilikle liberal küreselleşmecilik arasında gitgide büyüyen antagonizmanın kökenleri çevre ulusların tarihinde olduğu kadar modernlikte de bulunabilir (felsefede Hegel ve Kant, siyasal kuramda cemaatçilik ve liberalizm).¹ Türkiye'de tartışma, ülkenin Avrupa Birliği'ne girmesi sorunu tarafından bir kez daha belirlenmiş bulunuyor. Benim bu makaledeki amacım, popüler-demokratik bir sivillik, toplumsallık ve kültür oluşturma, dile ve tarihe basitçe Batılı Özne'yi otorite alan hâkim yaklaşımdan farklı biçimde yaklaşılması gerektiğini göstermek üzere sözkonusu karşıtlığı yerinden oynatmak veya yapısökümünü yapmaktır. Elbette bu otoritenin oluşumunun kökleri, Batılı Öznenin kimliğini Doğulu Öteki ile karşıtlık içinde üreten şarkiyatçı ayırmalarının [orientalist spacing] dünya kuruluşunda bulunur.² Böyle bir ayırmalar anlamıyla kurumsal veya ideolojik bir ayırma sınırlandırılmamalı ve ürettiği öznenin önce gelen bir ayırma olarak görülmelidir -bu öznenin bizatihi arzusunu Oryantal Öteki'nde kodlayan bir ayırma. Ama Batılı özneyi Öteki'den ayırılmasıyla üretilen bir özne olarak okumak, sanki Batılı özne bir kez kurulmuş ve gerisi de onu taklit ve çekişme içinde izliyormuş gibi, verili bir öznel veya özneler-arası senaryoyu basitçe açıklatmak değildir. Böyle sınırlı biçimde anlaşılınca, okuma çabası Avrupa'nın malum psikoanalitik dramını unutmaya ve yinlemeye mahkum olur. Sözkonusu dram, bu aygıtın, babanın mesajının çift yönlülüğü veya çelişikliği denilen şey adına kendi kurulumayışını takiiye [dissimulate] etmesidir: aynı anda hem "benim gibi ol" hem de "benim gibi olamazsın." Avrupa tarafından gelen, baskıcı bir devlet aygıtını eleştirme yaptırımı hep belli belirsiz bir ırkçılık olarak duyulur, yani hep Homi Bhabha'nın ünlü

formülasyonunda ifade ettiği “beyaz değil, tam değil” (“not white, not quite”) anlayışını ima eder -Avrupa homojen olmasa bile, dilde ve medyada böyle kurulum ve alımların.³ Türk tarafında ise, bu paradoksal emir, *bir yandan* eleştirel düşünmeden yoksun ve medya önderliğinde bir “küreselleşme” liberalizmi tarafından üretilmiş, Avrupalı olmanın ayrıcalıklarına duyulan fantazmatik bir arzu ile *öte yandan* babanın konumunu yeniden ele geçirmeye yönelik umutsuz bir çaba olarak betimlenebilecek, anti-emperyalist söylemin menfur bir suistimaline dayanan ve çoğu zaman otoriter yapıları ve alışkanlıkları sürdürmenin kılıfından başka bir şey olmayan ulusal onur adına boş konuşma arasında kör bir ikilem olarak yeniden yazılmaktadır. Bu faşizan, saldırgan eğilimin vardığı tehlikeli düzey Ermeni asıllı Türk gazeteci Hrant Dink’in trajik suikastıyla kanıtlanmış oldu. Bu koşullar, makul ve etkili bir popüler-demokratik konumun oluşturulmasını son derece zor hale getiren koşullardır. Sorunu çözmekten veya bir seçenek üretmekten ziyade, bu makalede yönü değiştirmeye çalışacak ve ulus biçiminin biçimlendirilmesi süreci veya ulusun ulus oluşu sorununu ortaya koyacağım.

PHENG CHEAH’NIN “HAYALET ULUS”U

Başlangıç olarak son yılların bazı ulusçuluk kuramlarına dönmek istiyorum. Hayranlık uyandırıcı sarıhlikte yazılmış bir makalede, Çin asıllı Avustralyalı kuramcı Pheng Cheah, ulusun hayatta kalması, hayatını idame ettirmesi noktası üzerinde odaklanarak, ulusçuluk kuramlarının, özellikle Partha Chatterjee ve Benedict Anderson’ın geliştirdiği kuramların “ontolojik yaşamsalcılığı” dediği bir özelliğinin yapısökümünü sundu. Daha sonra, *Spectral Nationality* isimli kitabında, “organizmacı” ulusçuluk metaforuna Jacques Derrida’nın hayalet kavramı açısından yeni bir yaklaşım geliştirdi.⁴ Öncelikle Cheah’nın makalesindeki tezi özetleyelim. Cheah’ya göre, ontolojik yaşamsalcılık bir karşıtlıkla belirlenir: “Direnen halkların kendiliğinden dinamizmi ile reaksiyoner sınıf ve devlet aygıtlarının ‘techne’si tarafından kurumsal yakalanışları arasındaki karşıtlık.”⁵ Bu kuramlar özgürlüğün gerçekleşiminin engellerini gerçekleştirim sürecine *dışsal* olarak görürler. Cheah birkaç içsel engelin dikkatle altını çizer: halkın siya-

sal bilinci siyasal örgütlenme sanatı içinde geliştirildiği için her zaman devlet tarafından izlenip denetlenebilir. Üstelik, patriarkal öğeler içerdiğinden ulusçuluk düz biçimde eşitlikçi değildir. Cheah, devletin veya ulusçu ideolojinin basitçe ulusun yaşayan gövdesini dışarıdan istila etmediğini, bu gövdenin protezleri veya zorunlu eklentileri olduğunu ileri sürer. Dolayısıyla ölüm yaşamın kalbinin içine yazılıdır. Bu “yaşam-ölüm”ü düşünebilmek için Cheah, Derrida’nın hayalet kavramına döner.⁶ Derrida’nın “hayaletin mantığı” [spectro-logic] kavramı bir protez işini gören ama fiziksel olmayan bir gövde anlayışını getirir. Bir varlık biçiminin yaşamını sürdürmesi, mümkün yineleyimleri ve değişimleri boyunca onu aynı olarak teşhis etmemizi sağlayan minimal bir idealleştirmeye dayanmalıdır. Tüm varlığı mümkün kulan yinelenebilirlik [iterability] anlamında “hayalet-sellik” [spectrality], gayri-insani bir başkalık olarak hayaletin genel olarak varlığın içindeki izi ve burada ve şimdi yer alan herhangi bir varlığın başkalık tarafından ve başkalığa kökensel açılsıdır. Derrida’nın ulus-biçimi saf ideolojik bir kuruluş olarak görmesini eleştiren Cheah, “de-kolonize” olan ulusun ne arkaik bir cemaat ne de basitçe ideolojik bir üstyapı değil, yeni-sömürgeci küreselleşmenin ortadan kaldıramadığı yeni bir siyasal topluluk biçimi olduğunu ileri sürer. Ulus-biçim hayatını sürdürmektedir ve sözümona “ulus-ötesi” bir küresel düzen yerine, “çevredeki halkçı ulusal hareketleri toplumsal yeniden-bölüşüme giden uzun yolda ilk adım haline getiren eşitsiz küreselleşmeyi” hesaba katmalıyız.⁷

Kitabında ise Cheah, siyasal organizmacılığın rasyonalist ve ilerici kökenlerini vurgulayarak Kant’tan Marx’a Alman idealizminden yaptığı harikulade bir dolayım ile makalesindeki argümanı dönüştürür ve daha da geliştirir. Cheah’nın iddiası Alman idealizminin “organik yaşamsalcılığının” sömürgecilik sonrası bağlamda “özgürlüğün gerçekleşimi”nin alanı olabileceğidir.⁸ Ulus inşası üzerine ana-akım literatürde Alman modernliği, İngiltere ve Fransa ile karşılaştırma içinde geç kalmış bir modernlik olarak düşünülür. Bu durum Almanya’da hızlandırılmış bir gelişme yolu ve saldırgan bir ulusçuluk tarzına yol açmıştır. Bu açıdan Afrika ve Asya uluslarının Almanya ile karşılaştırılabilir olduğu ve geri kalmış bir burjuvazi, saldırgan ulusçuluk vb. aynı negatif özellikleri gösterdikleri ileri sürülür. Che-

ah bu tarihsel belirlenimci indirgemeciliği eleştirir ve Alman idealist gele-
neğindeki kültürel gelişme organizmacı metaforuna ait *Bildung* kavramı-
nın son derece dikkatli bir okumasını sunar.⁹ Bu gelenekte “kültür” özgür-
lüğü’nün gerçekleşiminin zemini olarak alınır. Ama sömürge sonrası ulusçu-
luk deneyimi, insani ideallerin vücut bulması sürecinin “kaçınılmaz biçim-
de hayaletlerle dolu [haunted] olduğunu ve her zaman yoldan çıkabileceği-
ni” gösterir.¹⁰ Cheah, kaçınılmaz bir kirlenme mantığına dikkatimizi çeker:

Bildung kendimizi bir ideal imgeye açmamızı, bir başkasına teslim etmemizi gerektirir. Ama zaten başkalığa [alterity], gayri-insani baş-
kalığın “techné”sine mutlak biçimde maruz kalmaksızın, *Bil-
dung*’un teleolojik zamanı mümkün olamayacaktı... Herhangi bir
normatif siyasal projenin ontolojik paradigması olan rasyonel ideal-
lerin vücut bulması, kuruluşu itibarıyla kirlenmeye meyillidir, çün-
kü tüm vücut bulma aktivitesi sonlulukta yer alır ve zamanın mut-
lak olarak rastlantısal ama yine de zorunlu armağanına dayanır.”

Pramoedya Ananta Toer ve Ngugi wa Thiong’o gibi ünlü yazar-
ların yapıtlarındaki sömürgecilik sonrası ulus kurguları *bildungsro-
man* üslubuna dayanan bir kültürel gelişme metaforuna vücut ve-
rirler, ama Cheah’ya göre bu yapıtlar aynı zamanda organik meta-
forun aradığı birliği nasıl kuramadığını ve nasıl “prostetik” bir ha-
yalet mantığına dayanmak zorunda kaldığını gösterirler.¹²

Pheng Cheah’ın hayalet ulus kavramını genel hatlarıyla kabul ediyorum. Vurgulamak istediğim nokta, Alman deneyimi ve çevre ülkelerin deneyimleri arasında kurulan benzerlikler ve farklar. Cheah tarihsel ve sosyolojik belirlenimciliğin haklı bir eleştirisini sunmakla birlikte Almanyanya’nın geç kalmışlığına ilişkin anlayış *Spectral Nationality*’nin argümanında da kalmaktadır. Almanya, pozitif biçimde ve felsefi bir düzeyde olsa bile, çevre ülkelerin ulusal “*Bildung*”unu düşünebilmek konusundaki örnek ve açıklayıcı statüsünü sürdürmektedir. Bu normal bir gelişme yolu ve rasyonel bir norm, yani İngiltere ve Fransa örneklerinde “zamanında” bir gelişme olduğu hakkında zımni bir varsayımın sürdürülmesidir -böyle bir saf, kirlenme-

miş norm anlayışı son çözümleme de Cheah'nın teorik hedefi olsa bile. Bu da Cheah'nın argümanında garip bir etki üretmektedir: ideal ve gerçekleşimine dayanan kavramsal terminoloji zaman zaman bir fikrin sonluluğa, maddiyata düşmesi görüntüsünü vermektedir. Ama böyle söylesem de, yaptığının bir eleştiri olmadığını vurgulamalıyım, çünkü benim ulusçuluk anlayışım Cheah'nın öncü çalışması olmaksızın mümkün olamazdı. Cheah'nın çerçevesi tarihsel ve felsefi çapı bakımından çok daha geniş iken, benim çalışmam Türkiye örneğiyle sınırlı. Benim Cheah'nın formülasyonunu yeniden düşünme çabam sadece onun çerçevesine bir ektir.

Bu pozitif ruh içinde, “özne” ve “mimesis” kavramları üzerinde duracağım. Ulusun hayatta kalmasına ulus-biçim ile *özdeşleşme* açısından yaklaşmak istiyorum. Cheah bize yaşam ve ölüm, *physis* [doğa] ve *techne* [yapılmış olan] arasındaki bir dizi karşıtlığın yapısökümünü sunarken *techne*'nin aynı zamanda *mimesis* veya temsil [representation] olduğunu anımsamak önemli.* Örneğin Cheah, “hayalet sorunsalı, teknik dediğimiz şeyi organikliğin içine yerleştirir, çünkü her organik gövdeyi bir yapıntının [artifice] eklenmesine açık kılar”¹³ dediği anda *mimesis* sorunsalına adım atmış demektir, çünkü Phillippe Lacoue-Labarthe'nin temel öneme haiz Heidegger okumasından öğrendiğimiz gibi, “kökensel eklenti yapısı *physis* ve *techne* arasındaki ilişkinin yapısının ta kendidir”¹⁴ ve “*techne* düşüncesi Aristocu akıl yürütmeye tamamen uygun biçimde temel bir mimetolojiden çıkarsanır” -Heidegger geleneksel bir jestle *mimesis*'i yeterlilik veya *homoiosis* diye düşünerek reddetse bile.¹⁵ O halde halkın veya ulusal topluluğun organikliği, yaşamsallığı ancak *techne* ya da *mimesis*, yani sanat, edebiyat ve

* Çevirenin notu: Cümledeki tüm eski Yunanca sözcükler özgün metinde de böyle olduğu için konuyoruz. “Physis” [doğa] ve “techne” [sanat/teknik] arasındaki karşıtlık, “doğal” ile “yapay” arasındaki karşıtlıktır ve Cheah'nın eleştirisi bağlamında bu karşıtlıkta yaşam ve ölüm karşıtlığı arasında bir köşütlük vardır. Ben de bu bağlamda “techne”nin ister istemez “mimesis” demek olduğunu ileri sürüyorum. “Techne” gibi “mimesis” de eski Yunancanın zor sözcüklerinden birisi; bugün modern dillerde hem taklit [imitation] hem de temsil [representation] dediğimiz kavramlara gönderme yapıyor ve yukarıdaki cümlede de tüm makalede de bu anlamların her ikisini akılda tutarak anlaşılması gerekir. Dolayısıyla *mimesis*, özellikle Plato'yu anımsarsak, en geniş anlamıyla dilin ve anlatımın sanatsal ve edebi kertesine gönderme yapar. Makaledeki yaklaşım ulusun ulus oluş sürecini bu geniş anlamıyla “mimetik” (temsili, sanatsal, edebi) bir süreç olarak almakta ve basitçe taklit değil bir modele uygun davranış veya rol olarak anlaşılması gereken şeyden bizzat ulusun temsil edilmesine kadar geniş bir anlam alanı kastedilmektedir.

dil yoluyla başarılabilir ve o topluluğa açık kılınabilir. Bunun anlamı da tabii ki sözkonusu organikliğin bir kurgu veya kurgulama olduğudur. Sömürge sonrası ulusçuluk kuramları ise, ulusun bu kurgusallığına kimlikçi, bütünlükçü ve homojenize edici biçimde yaklaşmışlardır.

HOMI BHABHA’NIN ULUS KURAMI

Bütünleyici bir yaklaşım izleyen Benedict Anderson’ın kuramının önemli bir eleştirmeni, Homi Bhabha, kendi mimesis anlayışını açmama yardımcı olacak. Bhabha tüm ulusçuluk kuramını tarayarak kendi yaklaşımını geliştirdiği “DissemiNation” başlıklı önemli bir yazısında, Anderson’ı ulusun zamanını homojenize ettiği için eleştirir.⁶ Ulusun kökenlerinin anlatımından ziyade, bir ulusal halkın söylemsel eklemleniş biçimi ve stratejisi üzerinde odaklanan Bhabha, birinci anlatımı “pedagogik,” ikincisini, yani söylemsel eklemlenışı ise “performatif” olarak tanımlar.* Ulusun metni veyahut yazılması, kökenlerin pedagogik kesinliği ve ulusun evriminin, stratejik eklemlenme performansı tarafından kesintiye uğratıldığı alegorik ve çifte eklemlenmiş bir hareket gerektirir. Bhabha’ya göre, ulusun çelişik, çifte zamansallığının bu bölünmüş ve kesintiye uğratılmış yapısı kültürel farkın eklenmesini ve böylece Batılı ulusun başka bir tarihinin ortaya çıkışını mümkün kılar.

Bhabha’nın eklemlenmenin stratejik doğası üzerine odaklanmasını ulusa kuramsal bir yaklaşım açısından önemli bir adım olarak kabul ediyorum; ama psikoanalitik anlamda öznenin bölünmüş [split] yapısı ile dilsel performansın kesintiye uğratici yapısı arasında sorunsuz bir özdeşleştirme varsaydığı kanısındayım. Bu nedenle de Bhabha, performatif pratiğin pedagogik anlatıyı kesintiye uğratabileceği gibi aynı zamanda yeniden üretebileceği ihtimalini gözardı etmemektedir. Söylemselliğin çelişik yapısı bir önermenin mutlaka kesintiye uğratılacağına garantisizdir. Bu eleştiri kuşkusuz pozitif bir ruhla yapılmalı, yani Bhabha’nın ayrımının ve özellikle işe *performatif* bir boyut katmasının önemini vurgulamak açısından.

* Çevirenin notu: Homi Bhabha “performatif” nosyonunu performatif bir dil kuramı anlamında kullanmaktadır; yani dili verili nesneleri betimleyen değil, bir iş gören bir eylem olarak kavramsallaştıran dil kuramı anlamında.

Ama bu boyutu vurguladığımız zaman, sözkonusu ayrımın Plato'nun *Devlet* kitabı kadar eski olduğunu görüyoruz. *Devlet*'te Plato, basit anlatım yani *diegesis* ile dramatik anlatım veya *mimesis* arasında benzer bir ayrım yapıyordu.¹⁷ Bhabha, başka bir yazısında kolonyal taklidin [colonial mimicry] başkaldırıcı doğasından söz etmesine rağmen,¹⁸ tartıştığımız makalesindeki *mimesis* anlayışı tamamen negatiftir. Bhabha için *mimesis*, metropolde yaşayan göçmen işçinin hayatını yabancılaştıran ölü jestlerin ve sözcüklerin yineleyiminden ibarettir. Bhabha'nın *mimesis* kavramını böyle başından defetmesi biraz tuhaftır, çünkü makalesinin en belli başlı referansı olan Jacques Derrida'nın *Dissemination* kitabı tamamen Plato ve Mallarme'nin *mimesis* kavramlarıyla yapısökücü bir angajmana ayrılmıştır.¹⁹ Öyle sanırım bu durum Bhabha'nın makalesinde varolan iki problemle ilgilidir. Öncelikle belirtilmesi gereken nokta şu: *mimesis* kavramı sadece ulusal kimlik ve ulusal özdeşleşme süreçlerinde çalışmakta kalmayıp²⁰ aynı zamanda merkez ve çevre ulusçuluklar arasındaki ilişki açısından özgül bir etik-siyasal problem oluşturur, çünkü bu ilişki hep bir model-kopya ilişkisi olarak algılanagelmıştır. Bhabha'nın *mimesis* kavramını dışlaması, özellikle makalesi boyunca gözlemlenen başlangıçtaki genel bir ulusçuluk kuramı oluşturma vaadinden makalenin sonuna doğru Batıdaki ulusun kuramlaştırmasına doğru kayma ile birlikte düşünüldüğünde ciddi bir sorun oluşturur. Bu kaymayla birlikte asıl problem artık Batıdaki ulusun kendi kamu alanı içinde varolan ırkçı yadsımaya karşı sömürgeci geçmişini kabul etmesi problemi haline gelir ve çevre ulus sessizce sahneden silinir. Böyle kuramlaştırılmadan ve konuşulmadan bırakıldığında, çevre ulus tam da mimetolojik yaptırımın nesnesi haline gelmez mi? İkinci olarak, performans ve *mimesis* kavramları arasındaki açık seçik akrabalığa rağmen Bhabha'nın performansı tercih etmesinin nedeni, bu kavram ile varlık, buradalık, şimdiki zaman ve yaşayan pratik gibi değerleri özdeşleştirebilmesi ve bunlarla jestlerin basit taklidi olarak anladığı yabancılaştırmacı *mimesis* ve şeyleştirici pedagoji arasında bir karşıtlık olduğunu düşünmesidir.²¹ Ama jestlerin taklidini içermeyen, yineleyim içermeyen bir "performatif"lik nasıl düşünebiliriz ki? Bhabha şeyleşmiş, ölü pedagojiye karşı "performatif" boyuta özel bir etik-felsefi değer vermektedir, bir varlık ve yaşamsallık de-

ğeri. Halbuki böyle olsaydı, pedagojinin bir performansı olamazdı ve yine-
lemezdi. Bu gözlemi, son ve daha da temel bir öneme sahip bir noktayla
ilişkilendirmek istiyorum. Makalesinin çeşitli yerlerinde Bhabha ne zaman
söylemsel performansın ulusun pedagojik söylemini kesintiye uğratan bo-
yutunu göstermek istese, tipik bir şekilde hayaletlere referans vermekte,²²
fakat aynı anda performans kavramını ontolojik yaşamsalcı bir anlayışla
“yaşamsal karmaşa,” “temsilini kazanmak için mücadele eden yaşam bi-
çimleri,” “hafızanın yaşayan enerjisi” ve benzeri nosyonlarla bir araya ge-
tirmektedir.²³ Bhabha’nın sözkonusu ayırımı Cheah’nın yapısökücü yak-
laşımından etkilenen eleştirel bir okumaya tabi tutarak, ulusal pedagojinin
performansını kesintiye uğratan şeyin her zaman *hayalet benzeyen*, *söyle-
min dipsizliğinde ortaya çıkan ve kaybolan bir şey* olduğunu ileriye sürmek is-
tiyorum. Dolayısıyla, kendi yaklaşımımın umarım daha özgün iddiası şu
olacak: eğer halkın ve ulusal topluluğun “organik” bütünlüğü ve yaşamsal-
lığı ancak mimesis ve kurgulama sayesinde başarılabiliyor ve gösterilebili-
yorsa, bu *mimetik işleyiş hayaletlerin hareketine benzeyen* bir hareketten ayırt
edilemez.

GEÇİCİ BİR KURAMSAL SONUÇ

Ulusçuluk klasik yaklaşımda, ulusun “Öteki”si (ya da ulusal özne),
hep bir model gibi, yani kendini bir bütün olarak kurabilen ve sürdürebil-
en bir biçime sahip gibi görülmüştür. Bu anlayışta hep çalışmakta olan, hi-
yerarşik bir model kopya ilişkisi gibi kavranan sorunlaştırılmamış bir mi-
mesis veya temsil kavramıdır. Bu da bizi şu tekil Almanya örneğine getir-
mektedir. Cheah’nın organizma metaforu çözümlemesinin önemini var-
saymayı sürdürürken, bu örneğe farklı bir açıdan yaklaşacağım. Alman
milliyetçiliğine ilişkin çözümlemesinde Philippe Lacoue-Labarthe, modern
Almanya’nın Antik Yunan’ı taklidine ve onunla olan agonistik, mimetik re-
kabetine değinir. Onun görüş açısından, aslında bu durum bizatihi mo-
dernlik için söylenmelidir: modernlik, Avrupa’nın Yunan Antik çağını “mi-
mesis”i, yani taklidi ve temsildir. Lacoue-Labarthe’a göre mimesis’te söz-
konusu olan şey, hep bir paradokstur, yani mimetolojinin yasası, ya da La-
tince versiyonunda söylendiği gibi “imitatio”yu yöneten kural şudur: “imi-

tatio'nun kendi kendinden kurtulması, ya da kurduğu ve empoze ettiği modelin içinde imitatio'dan çıkarsanamayacak olan bir şeyi hedeflemesi.”²⁴ Ne saf bir kendi kendine oluş ne de saf bir taklit mümkün olmadığına göre, Lacoue-Labarthe gibi söylersek, “özdeşleşme ya da sahiplenme -kendi'nin kendi oluşu- hep bir modelin sahiplenilmesi olarak düşünölmek zorunda olacaktır, yani model (örnek) paradoksal bir tamamlanış, mükemmel oluş yaptırımı olduğu sürece, bizzat sahiplenme araçlarının sahiplenilmesi olmak durumundadır: kendin olabilmek için beni taklit etmelisin.”²⁵ Mimetik ekonomi, içerisi ve dışarısı, kendi ve öteki arasında netlikle çizilmiş bir ayrım çizgisine dayanmaz. Çevre ulusun fark arzusuna dadanmış, ona hâkim olan *egemen (kollektif) bir özne biçimi olarak ulus biçimidir*. Bir model veya ideal olarak alındığında bu biçim, orijinal Batılı modelin, modern Batılı ulusun kendisi bir mimesis ürünü olduğu halde, yani açık veya örtük referansın kendisi aynı ilişkiyle nitelendiğı halde, özünde hükümlan, özerk ve kendinden menkul düşünöleleştirmiştir.

Lacoue-Labarthe da, hâlâ Napolyon'un işgali travmasını yaşamış Almanya'nın geç kalmışlığıyla ilgilenmektedir. Yine de tüm Batı modernliğinin geç kalmış olduğu söylenemez mi? Almanya'yı gelişmesi geç kalmış diye düşündüğümüz zaman zaten İngiltere, Fransa ve Hollanda'da gerçekleşmiş normal bir gelişme yolu varsaymadık mı?²⁶ Belki sadece Avrupa ile sınırlı karşılaştırmalı bir çalışma açısından bu kabul edilebilir, ama geç kalmışlık duygusunu uyandıran modernliğin kendisinin zamanıdır. Eğer Almanya'nın özel geç kalmışlık duygusu onu Nazizm felaketine doğru götüren şey olduysa, burada modern Batının mimesis yapısına ilişkin bir şey açığa çıkmış demektir. Almanya örneğı bize tam da özne kuruluşu sorununu düşünmemizi sağlayacak bir teorik açı vermektedir, çünkü Batılı Öznenin/İnsanın normalliğinin sorgulanır hale geldiğı bir durumdur. Bu tekil teorik bağlamda Lacoue-Labarthe, “öznenin içsel zayıflığı”na gönderme yapar.²⁷ Bu da öznenin her zaman kurgulanması gerektiğı anlamına gelir. İşte bu dert bağlamında Lacoue-Labarthe, *Typography* ve *Heidegger, Art and Politics* gibi çalışmalarında “form” veya “biçim” olarak Plato'nun “İdea” kavramı ve modern “Gestalt” nosyonu arasındaki ilişkinin önemini ileri sürer.²⁸ Ortaya çıkan sonuç, üretilmesi, kurgulanması ve damgalanması

gereken bir ulusal “tip”tir. Aslında, ister Gandhi’nin sivil bilinç ve kamu sağlığı gibi modern nosyonları eklemleyen geleneksel öznesi olsun, ister Atatürk’ün Batılı giysileri içinde karatahtanın önünde ulusa yeni alfabetini öğreten modern öznesi, değişik çevre ulusçulukları açısından bu “tip” kavramından daha acil ve bağlayıcı bir şey olmamıştır (zaten bu geleneksel ile modern ikileminin kendisi çevre ülkelerine özgü mimesis’in iki yönü gibidir). Ulusal özne içerik değil, biçim veya tip ile donatılmıştır.

Öyle sanırım şimdi, yukarıda sözünü ettiğim, mimetik işleyişin hayaletlerin hareketiyle benzerliği noktasını daha iyi açıklayabilirim. Bu biçimle donatılma, Cheah ve Derrida’nın vurguladıkları *hayaletlerin hareketini kontrol altında tutmak ve stabilize etmek çabası*ndan başka bir şey değildir.²⁹ Dolayısıyla pedagojik ulus biçimin yapısını sökme hiç de basit bir performans sorunu değildir. Sadece verili biçim ya da form değil, biçim veya formun biçim oluşu ve form oluşu ve “per-form-ansta” “form”landırılanın, biçimlendirilenin biçimlendirilişi sorgulanmadıkça, performansın kendinde verili hiçbir dönüştürücü kapasite yoktur. Ulusal söyleme hayaletleri geri getirme ve ulus-biçimi “hayaletleştirme” [spectralization] işte bu sorgulamanın örneğidir: ulusu başkallığına geri döndürmeyi amaçlayan etik ve siyasal bir adım. Daha da önemlisi, mimetik ya da temsili pratiğin kavranması, bir idea, form veya gestalt’dan ziyade *kendi bir hayalet gibi davranan bir modelin kopyalanması* düşüncesini gerektirir.³⁰ Cheah ulus biçimin hayatta kalabilmesi için elzem olan ve yinleme ve değişim aracılığıyla mümkün olan minimal bir idealleştirmeden söz ettiğinde, söz konusu olan şey tam da bu aynılığın teşhisi veya “idea”nın hayaletimsi gerçekleşimidir, çünkü böyle bir şey basitçe olup bitmez ve her zaman ontolojikleştirmeye, amacı hayaletimsi hareketi yönetmek olan bir “tip”in veya “gestalt”ın üretimine yönelme eğilimi taşır. Bu eğilimi, popüler-demokratik bir ulusallığın kurulması yolunda bir başka önemli içsel engel olarak Cheah’nın eleştirel envanterine eklemek isterim: ulus-biçimin *biçim* olarak üretilmesi. Bana öyle geliyor ki, öznenin ekonomisi, yani arzu ve özdeşleşme süreçleri ile ilgili olduğu için bu engel en inatçı, en görölmez içsel engeldir. Bir ulus olabilmek için, hayaletlerin hareketini denetim altında tutabilmek olmazsa olmaz bir koşul gibi gözükmemekte-dir –örneğin yas tutmayan tek bir ulus bile yoktur. Hayaletlerin hareketini

denetim altında tutmak: cesetleri doğru yere gömmek, kim olduklarını bilmek ve asla hayalet olarak geri dönmeyeceklerini garanti altına almak, ya da döneceklerse ancak onlara damgasını vuran ulusal bir pedagoji altında geri dönmelerini garanti altına almak.

Hemen üç önemli uyarıda bulunmalıyım. İlk olarak, eğer ulusçu *Bildung* basit bir kültürel ithalat değil modernliğin kültürel senteziyse, bu modernlik ve Batı arasında (ya da modernleşme ve Batılılaşma arasında) özsel bir ayırım kurulabileceği anlamına gelmez. İkinci olarak, bu zorunluluğa rağmen, metropoliten faşist onto-tipoloji ile çevrenin ulusçu onto-tipolojisi arasındaki uzlaşmazlığın altını çizmeliyiz. Birincisi, kurucu önem verdiği mit ve ırk nosyonları kadar Avrupa'ya özgü "tekno-lojik" ilerlemeye tutarlı olan bir dolaysızlık [immediacy] fantazisiyle ayırt edilirken,³¹ ikincisi, en hükümrân anında bile, dolaysızlıktan ziyade tekil bir *aralık* içeren farklı bir zamansallıkla ayırt edilir. Bu anlamda, Alman geri kalmışlığı ve ya geç kalmışlığı denilen şeyin çevre ulusçuluklar için bir model teşkil ettiği kanısında değilim.³² Çevredeki ulus kendini merkezdeki ulustan farklı bir biçimde konumlayan bir temsili ekonomiye tabi olduğu için, onun ulusçuluğunda, onto-tipolojisinin otoriter aşınıklarından adeta sürekli ayrılan bir yeraltı suyu gibi bir doğuş ve gelecek duygusu kalır. Tabii bunu söyler söylemez, hemen, bu durumun çevre ulusçuluğunu faşist eğilimlere ve hareketlere muaf kalmadığını da eklemeliyim.³³

Üçüncüsü ve en önemlisi, Philippe Lacoue-Labarthe'in perspektifi-nin modern bir olgu olarak Nazizm sorunu gibi bir tarihsel sınırı olduğunu söylemeliyiz. Lacoue-Labarthe, Heidegger'in Nazizm ile ilişkisi sorunuyla ilgili olduğu, yani kendini Avrupa'nın öyküsüyle sınırlandırmış olduğu için, o da Almanya'nın geç kalmışlığı nosyonuna bağımlı kalmak durumundadır. Nazizmin arka planını oluşturan "ulusal estetizm" sorununa değinmekle ve Heidegger'in nasıl bu genel eğilimin parçası olduğunu göstermekle yetinir. Ama Lacoue-Labarthe'in, Plato'nun "form" kavramıyla modern "Gestalt" kavramını mimesis'in yapısökümü bağlamında bir araya getiren müthiş yorumu daha ileri düzeyde genelleştirilmelidir ki, mimesis sorunsalı kendinden menkul malum Avrupa anlatısının yeniden yazılivermesi biçiminde kısa devreye uğramasın. Tüm bu "form," "model" ve "öte-

ki” kavramlarını daha geniş bir tarihsel ve coğrafi bağlama oturtarak yapı-söküme maruz bırakmak zorundayız. Bu alanda rehber elbette, Batı’nın “Doğu”ya libidinal yatırımına gönderme yapan Edward Said’in şarkiyatçılık üzerine paradigma kurucu çalışmasıdır. Bu Batılı libidinal yatırımın en ilginç örneklerinden biri ise, edebiyat tarihçisi Gerald MacLean’in İngiliz yolculuk edebiyatı üzerine nefis çalışmasında bulunabilir. MacLean, erken dönem İngiliz emperyalizminin, bir model olarak aldığı Osmanlı emperyal yönetiminin başarısını nasıl kafaya taktığını göstermektedir. Tam da küresel bir kapitalist güç olarak belirdikleri anda İngilizler, kendilerini emperyal dünyaya *geç kalmış* gibi mi hissetmekteydiler? MacLean’in İngiliz “emperyal kıskançlığı” kavramı, Batı’nın “Doğu” dediği yere olan libidinal ve mimetik yatırımını göstererek, Batı modernliğinin Antik Yunan’ın “mimesis”i olduğu düşüncesini de krize sokar.⁴ Başka türlü söylersek, Avrupa’nın şarkiyatçı ayırmaması Batılı arzuyu kültürel “Öteki”sinde kodlar-ken, aynı Avrupa’dan çıkan yapısöküm, yapısını sökmek istediği Avrupalı öznenin bu *diğer mimetik rekabetini* unutmuşa benzemektedir. Tabii bu durum, model, referans, özne ve öteki gibi kavramlarla organize olmuş tüm bir mimetik kavramsal aygıtı da krize sokar.

TÜRKİYE ÖRNEĞİ: EMPERYAL KOŞUL

Türkiye hiçbir zaman Avrupalı bir güç tarafından sömürgeleştirilmedi. Türk devrimi elbette çevre ülkeleri karakterize eden küçük burjuva ulusalcı liderliğin genel çerçevesi dışında düşünülemez, ama bu devrimin ayırt edici özelliği Batıcı kültürel eğilimi olmuştur. Herhangibir sömürge sonrası yönetici seçkinler gurubu açısından aşırı Batıcılık, eski sömürgeci patronlarla ekonomik işbirliği, yönetimde yozlaşma ve yeni seçkinlerin lüks tüketime dayanan bir yaşam tarzını seçerek toplumun geniş kitlelerini ihmal etmeleri anlamına gelirdi. Halbuki Türkiye örneğinde tam tersi anlama gelmiştir: cumhuriyeti kuran seçkin gurubun ekonomik politikaları korumacı, ulusalcı ve devletçi olmakla *kalmamış*; üstelik cumhuriyetin önderleri kendilerini, kültürlerini ve toplumlarını ne kadar Batılılaştırdılsa o kadar ulusallaşmış ve ulusallaştırmış hissetmişlerdir. Hiç kuşkusuz ulusçuluğun kendi bir evrenselcilik biçimi ve Avrupa Aydınlanması tarafından icat

edilmiş bir evrenselcilik biçimidir, ama Türk yönetici seçkinlerinin davranış tarzında onları tekil ve hiperbolik bir örnek olarak ayırt eden bir şey olduğu da söylenmelidir.³⁵ Bu noktada tarihsel bir art zemin gerekli.

Osmanlı bürokratik-elit “habitus”u³⁶ 18. yüzyılın sonuna doğru Avrupa modernlik paradigmasının yörüngesine girmişti. Samir Amin’i izleyerek “vergisel” [tributary] bir üretim tarzının hâkim sınıfı olarak betimleyebileceğimiz Osmanlı yönetici sınıfı oldukça yüksek bir *devlet yönetme hüneri* [statecraft] olan bir sınıftı. Ortaya çıkan yeni siyasal yapıyı kendi sınıfsal “habitus”u içinden yorumlayan Osmanlı yönetici seçkinlerinin reform projesi, 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyılın başında çeşitli aşamalardan geçti ve daha sonra gelecek olan cumhuriyet seçkinlerinin cesur siyasal bilincine yolu açmış oldu. Ama her şeye rağmen bu çabaların temel rasyoneli bir imparatorluğun rasyoneliydi. Osmanlı reformculuğu hep Osmanlı emperyal-bürokratik ‘habitus’u içinde kalan bir *emprovizasyon* olmuştur. Bu seçkin yönetme sanatı [statecraft], Avrupa’nın siyasal ve toplumsal yönetme paradigmasının uygulanmasıyla modern bir hükümet etme sanatı [governmentality] içine programlanmıştır.³⁷ Sonuç, Osmanlı emperyal devlet aygıtının belirli yönlerinin, esasen ordu ve dışişlerinin, hızlı ve etkin biçimde modernleşmesi olmuştur. Ama aynı tarihsel süreç bir başka gelişmeyi de içermiştir: imparatorluğun çoğul etnik yapısı içinde ulusal-etnik-dinsel farkların yerlerinden kayarak ulusçuluk tarafından yeniden kodlanması. Ne kadar radikal bir ayırım içerirse içersin, geçmişten beri basit bir dinsel veya etnik fark gibi algılanagelmış olan şeyler, özellikle Osmanlı ekonomisinin artan küreselleşmesi baskısı altında, toplumsal ve siyasal bir antagonizma biçimini almıştır -ki burada Hristiyan azınlıklara verilen ekonomik ayrıcalıkların önemli bir rol oynadığını belirtelim. Bu iki paralel gelişme paradoksal bir durumun doğmasına yol açmıştır: *bir yandan*, imparatorluğun, köylü üreticilerin tarımsal artığını İstanbul ve İzmir gibi Batılılaşmış liman kentlerinde yerleşmiş komprador bir burjuvazi aracılığıyla emen güçlü Avrupa küresel ekonomisinin boyunduruğu altında bir yarı-sömürge haline gelişi; *öte yandan*, emperyal aygıtın kendini adeta yeni oluşmakta olan modern bir imparatorluk biçiminde yeniden kodlaması. Tabii bu ikincisi aynı zamanda, Hristiyan burjuva

sınıfın yerine geçecek Müslüman bir burjuva sınıfın üretilmesi arzusuyla baş başa gitmiştir.

Bu gayet özgül bağlamda, Osmanlı Türk'ü için "ulusal" ve "emperyal" göstergeler birbirinden ayırt edilemez hale gelmişti. Bu durum, ister şarkiyatçı olsun ister ulusçu, klasik tarihyazımı tarafından okunamaz. Şu ünlü şarkiyatçı etiket, "Avrupa'nın hasta adamı," Osmanlı devletinin tarihsel eylem örüntülerini "çürüyen" ve çözülen" bir imparatorluğun belirtile-ri olarak anlamakta ana çerçeve olmuş ve tüm bir emperyal aygıtın artık yeni, modern temeller üzerinde hareket ettiği tarihsel olgusuna yeteri kadar dikkat edilmemiştir. Kuşkusuz, ulusçu tarihyazımı "Osmanlı devlet adamının dramı" dediği şeyden bol bol söz etmiştir, ama küresel kapitalist ekonominin boyunduruğu altındayken modernleşen bir emperyal rejimin garip paradoksunu anlayabilecek alternatif bir çerçeve geliştirememiştir. Paradoksun sonucu, özel bir misyonla kendini niteleyen kendine has bir ideolojik ve öznel formasyon olmuştur. Bu misyon, Osmanlı-Türk devlet adamının, özellikle Jön Türklerin aksiyomu haline gelmiş ve özelliklerini ve hissiyatlarını tüm bu tarih boyunca belirlemiştir: "*devleti kurtarma*" metaforudur bu.³⁸ Reformcunun muazzam gayretine ve giderek "Türk" gibi ulusal bir kimlik edinmeye başlamasına rağmen, asıl rasyoneli Osmanlı devletini azınlıkların ulusal kurtuluş hareketlerinden kurtarmak olmuştur. Eğer bu tarihsel bağlamı akılda tutarsak, 1. Dünya Savaşı'nı izleyen konjoktüre, 1919-1922 arası ulusal kurtuluş mücadelesine yeni bir ışık tutabilir. İmparatorluğun yitirilmesi ve Anadolu'nun Avrupa devletleri ve Yunan ordusu tarafından işgali, emperyal habitus'tan ve onun çözülmez ulusal-emperyal paradoksundan *egemen, özgür bir kopuş* [sovereign break] anını ateşleyen yeni bir koşul yaratmıştır (hiç kuşkusuz, Mustafa Kemal'in onu tüm dava arkadaşlarından ayırt eden özgün siyasal dehası bunu en başından görebilmiş olmasıydı). İşte cumhuriyetin ulusal devrimini, yani "Osmanlı tebası"ndan farklı olarak "özgür Türk"ü mümkün kılan bu hükümran andır.³⁹

Türk devriminin son derece güçlü cumhuriyetçi ve devrimci ruhu- nu ve cesaretini reddetmek mümkün değildir. Bu devrimci proje, 19. yüz- yıl Osmanlı emperyal reform projesinden temel noktalarda ayrılmaktadır.

Emperyal-dinsel kimlikten tam anlamıyla kopmuş egemen bir ulusal kimliğin ilan ediliş ve yasalardan eğitime kadar Osmanlı emperyal çerçevesi içinde mümkün olamayacak bir dizi kurumsal reform ve laiklik ilkesi temelinde anayasal bir cumhuriyet rejiminin kurulması. Fakat cumhuriyetin toplumsal projesinin devrimci muhtevasına ve belirli bir düzeyde halk kitlelerini harekete geçirebilmesine rağmen, cumhuriyetçi seçkinlerin performansında güçlü bir otoriter öge vardır. Bu da geniş halk yığınlarının, özellikle çoğunluğu oluşturan kırsal kesimlerin sözkonusu dönüşüm projesi içinde eklenilebilmelerini zorlaştırmıştı. Türk burjuvazisinin aşırı zayıflığı bu durumu katlamıştır. Dolayısıyla ulusun egemen ilan edilmesine rağmen bu radikal çaba, önder konumunda olan küçük burjuva bürokratik seçkinlerin siyasal ve ekonomik önceliklerine ayarlanmış ve geride kalan emperyal rejimin sosyo-ekonomik ve siyasal koşulları tarafından belirlenmiştir.⁴⁰ Proje, korunmuş bir ulusal iktisadi düzen içinde ulusal bir burjuva sınıfı yetiştirmektir.

Sorunsalları bakımından şarkiyatçı olan geleneksel sosyolojik ve tarihsel açıklamalarda Türk devriminin tarihsel yörüngesi, sivil yapılardan yoksun Doğulu bir toplumda doğal ve zorunlu olarak seçkin bir modernleşme projesi olarak yorumlanır.⁴¹ Öyle görünüyor ki, günümüzde oluşan liberal küreselleşmeci argüman da bu varsayımları paylaşmaktadır. Standart bir gelişme seyri varsayılarak, Türk devriminin yukarıdan aşağı modernleşmeciliği, rasyonel değerleri ve kurumları uyarlayarak düzeltilmesi gereken sapkın ve patolojik bir vaka olarak okunmaktadır. Ama böylece otoriter devletçilik denen şeyin oluşumunun ve etkilerinin çözümlemesi tarihte verili sayılarak sistematik bir şekilde bertaraf edilmektedir.⁴² Liberal argüman cumhuriyetçi yaptırımı zımnen kabul etmekte, ama gerçekte olan dönüşümü modern ulus inşasının çarpık, yanlış bir versiyonu gibi görmektedir. Eleştirel argümanlar ise, geleneksel sosyal bilimin otoriteryanizmi “yukarıdan modernleşme” olarak doğallaştırmasını sorguya çekerler, ama bu “pasif devrim”in mirasıyla eleştirel ve üretken bir şekilde uğraşmaya muktedir bir çerçeve geliştirememişlerdir. Böyle bir çerçeve geliştirebilmek için, özne ve temsil veya mimesis kavramlarını mutlaka hesaba katmak zorundayız. Ulusal öznenin oluşumunda arzu ve özdeşleşme süreçle-

ri üzerine odaklaşmamız gerekmektedir. Aşağıdaki son bölümde, bu görüş açısından, Türk ulus inşası veya *Bildung*'ünün belli bir yönü üzerinde duracağım.

ULUS VE “KRİPT”⁴³

Emperyal bir rejimden cumhuriyet rejimine geçiş yasa ve eğitim kadar dil ve günlük giyim kodları alanında da bir dizi reformlar içermiştir. Çevre ulusçuluğunda kültürün oynadığı özgül kurucu rol üzerine Cheah'nın argümanını izleyerek, Türk devriminin bu kültürel boyutu üzerinde odaklanalım. Bu kültürel reformlar dizisi içinde kuşkusuz en önemlisi dil devrimidir. Osmanlı reformcuları, modern bir kamusal alanın oluşması için dil sorununun temel bir öneme haiz olduğunu idrak etmişlerdi, ama 20. yüzyılın başında “Türklük” ayrı bir kimlik olarak belirmesine rağmen, bu amaçla alfabe değiştirmek onlar için hayal edilemez bir şeydi.⁴⁴

Cumhuriyet rejimi, 19. yüzyıl ortalarından beri süregelen reformcuların çabaları sayesinde görece gelişmiş bir kamusal alan bulmuştu. Okuryazarlık hâlâ ciddi bir sorun olmasına rağmen, herkesin okuyabileceği ve anlayabileceği bir kamusal dilin üretimi artık bir sorun değildi. Dil devriminin rasyoneli ise, tek başına okuryazarlık sorununa bağlanamaz. Cumhuriyet liderleri için, laik bir cumhuriyetin oluşturulması açısından hilafetin ortadan kaldırılması yeterli değildi. Laiklik sorunu, haklı olarak, bir kültür sorunu olarak görülmüştü. Ama bu kültür sorununun benzersiz ve tartışmalı bir çözümü oldu: dil, kültür ve öznellik oluşumunun ana araçlarından biri olarak kavrandığı için, çok kısa bir süre içinde Arap alfabesinden Latin alfabesine geçişin gerçekleştirilmesi. Bu değişiklik öyle hızlı olmuştur ki, Bernard Lewis gibi sempatik bir yorumcu bile, “Latin harflerinin uyarlanması komisyonunun işi çabucak bitirivermesi”ni vurgulamak zorunda kalmıştır.⁴⁵ Komisyon çalışmasını altı hafta içinde bitirmişti. Arap alfabesi, İslamiyet dini ve İslami eğitim sistemi, yani Kur'an kursuyla ilişkilendirilmişti. Bu nedenle de Arap alfabesi, dinsel inancın geri ve feodal bir biçiminin işleyiş kodu ve zorluğu da halk arasında düşük okuma yazma oranının sebebi olarak görüldü. Buna karşılık Latin alfabesi öğrenmesi daha kolay ve okuryazarlığı artırmak bakımından daha avantajlı kabul edildi.

Ama en önemlisi, Latin alfabesinin ulusun modernliğinin görülür kanıtı olmasıydı. Burada görülebilirliğe verilen değer asla küçümsenmemelidir, çünkü okunaklılığı evrensel bir *Gestalt* ile özdeş kılan belirli bir temsil kuramı varsayılmaktadır. Arap harfleri hurafe olarak düşünülen dinsel bir temsil biçimiyle ve tek amacı imamın cahil halk üzerindeki gücünü sürdürmek olan dayanaksız ve boş safsatayla ilişkilendirildi. Böylece okunaklılık, Arap alfabesinin ardında gizlenmiş geri ve karanlık güçlerin tersi olan görünürlük ve açıklık değerleriyle bir tutuldu. Arap alfabesi biçimsizlik, çirkinlik ve karanlığı çağırıyordu. Arap harfleri eğri büğrü, çarpık çurpuk ve görünürlük değerleri zayıf olduğundan zor okunup anlaşılabilirdi, bu nedenle de manipulasyona açıktılar.⁴⁶ Latin harfleri, dik, düzgün, okunması ve anlaşılması kolay ve herkese aynı düzeyde ulaşabilir bir niteliğe sahipti. Latin tipografisinin bu görünürlük, diklik ve doğruluk değerleri, belli başlı amaçlarından biri İslami hayaleti kontrol etmek olan Türk ulusal onto-tipolojisinin temel bir özelliğidir. Elbette bu durum aynı zamanda yeni ulusal kimlik ilkesi uyarınca Türk'ün Arap'tan ayırt edilmesi yönündeki güçlü ihtiyaç ile de birleşiyordu. Böylece giderek Arap halkının kendisi de ülkelerindeki hâkim dinsel inanç çerçevesi içinde görülmeye başladılar. Yeni cumhuriyetin gözünde özgür Türk modernlik ve ilerlemeyi, Arap ise dinsel dogma ve geriliği temsil ediyordu. Aynı biçimde giyim kodlarının değişimi de ulusun modernliğinin kanıtı olarak kabul edildi. "Özgür Türk" böylece bir "tip," bir "Gestalt" olarak oluşturuldu.

Elbette dil devrimi yalnızca alfabe değişimiyle sınırlı kalamazdı. Arapça ve Farsçanın karışımından oluşan melez bir dil kabul edilen Osmanlıcanın yerine yeni bir Türk dili ve yeni Türkçe sözcükler geçirilmek zorundaydı -ki bu uzun ve zahmetli süreç bugün konuşulan ve yazılan modern Türkçeyi oluşturmuştur. Alfabe değişimi, Mustafa Kemal ve arkadaşları da dahil olmak üzere Arap alfabesinin içine doğmuş ve onunla yaşamış insanlar için travmatik bir değişim olmuş olmalıdır.⁴⁷ Birkaç aylık bir süre içinde bir toplum geçmişiyse tüm bağlarını kesip atmıştı.⁴⁸ Özellikle cumhuriyetin yönetici seçkinlerinin kendi üzerlerinde bu disiplini uygulayabilmeleri, bu toplumsal grubun nasıl müthiş bir kararlılıkla hareket etmiş olduklarını gösterir. Kuşkusuz, dil devrimi çeşitli nedenlerden dolayı eleştiri-

rilebilir: dinsel gerilik ile Arap alfabesi arasında içsel ve zorunlu bir ilişki olduğu sorunlu bir varsayımdır; bu durum Arap dil ve kültürüne karşı zımnî bir aşağılama ima edebilir; ve, geçmişle ve onun muazzam kültürel birikimiyle tüm bağları bu biçimde kesme riskinin alınmış olduğu söylenebilir. Bu eleştiriler, haklı bile olsalar, en önemli soruyu yanıtlayamazlar: dil devrimi nasıl *mümkün* olmuştur?

Bu soruyu yanıtlayabilmek için emperyal mirası ve 1. Dünya Savaşı'nı izleyen yeni konjonktürde bu mirastan egemen, özgür kopuşu hatırlamalıyız. İmparatorluğun çözülüşü, Türklerin kendilerini bir ulus olarak kurmalarını mümkün kılmıştı. Ama her ulusun ihtiyaç duyduğu gibi kendilerine bir tarih ve bir tarihsel anlatı aramaya giriştiklerinde bulabildikleri şey *yitirilmiş* bir imparatorluktu. Asya'daki kökenlere dönüşün kendisi bu duruma bir yanıttır. Ama imparatorluğun hayaleti, yani nihai ve bütüncül bir referans olarak devletin hayaleti, ulusu hiç bırakmamıştır. Bu durumun yeni rejimin liderleri tarafından duygusal ve öznel bir düzeyde yaşanmış, tecrübe edilmiş olduğunu hayal etmek zor değil, çünkü bu insanların çoğu Osmanlı ordusunun komutanları olarak savaşlarda savaşmış, Osmanlı hükümetinin veya parlamentosunun üyeleri olarak görev yapmış, imparatorluğu son döneminde yöneten İttihat ve Terakki Partisi'nin siyasal liderleri veya örgütçüleri olmuştur.⁴⁹ Ama bu elbette bireysel ve kişisel bir sorun değil, öznellik yapılarına ilişkin bir sorundur. Ortaya koymak istediğim problem öznenin kayıba nasıl yanıt verdiğiidir. Bu da kuramsal bir dolayım gerektirmekte.

Fransız psikoanalistleri Nicolas Abraham ve Maria Torok kayıp sorunu etrafında oldukça özgün bir psikoanaliz yorumu geliştirdiler.⁵⁰ Bu yorum, kaybın, örneğin ölümün ardından gelen yas tutma dediğimiz süreçte “içe yansıtma” [introjection] ve “içe alma/yutma” [incorporation] arasında yapılan önemli bir ayrıma dayanmaktadır. Abraham ve Torok'a göre, “içe yansıtma,” ego'nun bilinçdışı dürtüleri dışsal bir arzu nesnesi dolayımıyla sürecin içine sokmasıdır. Dolayısıyla içe yansıtma, tedrici ve zahmetli ama aktif bir kazanım ve genişleme sürecidir. Sonuç olarak yası tutulan (veya sevilen) nesne sentezlenir ve konuşma içinde başarıyla eklemlenir. Buna karşılık, içe alma veya yutma, ne basitçe kabul edilip ifade edilebilen ne de

reddedilebilen bir kayıptır, dolayısıyla da bu içe yansıtma süreci, başarısızlığa uğradığında olup biten bir şeydir. Yansıtılamayan, konuşulamayan sözcükler yutulur ve öznenin içine bir “kript” olarak gömülür. Uzun ve zahmetli bir süreç olan içe yansıtmanın tersine, yutma fantastik ve sihirli bir sonuç gibi belirir. İmkansız sözcüklerin apayrı bir bölgede tutulabilmeleri ve bastırılabilmesi için bu “kript”in radikal unutulmasının onu saklayan ve okunmasına direnen bir *fantazi* aracılığıyla sürdürülmesi gerekir.⁵¹ Kript, durmaksızın okunmasını kışkırtır, ama nihai olarak okunamaz. Yutulmuş nesne *parçalanmıştır*, Abraham ve Torok ona “kırk simge” der. Parçalanmış nesne, geleneksel psikoanalizde yapıldığı gibi bilinç dışında bir yere yerleştirilemez, ne de bastırılmış nesne olarak basitçe geri döner (tüm bunlar sentezlenebileceği anlamına gelirdi). Ama etkileri her zaman buradadır. Yani “kript” geleneksel anlamda bir bilinç dışı değildir ve değişik bir biçimde işler: sözcükler arasındaki ilişkiler, hâlâ onların bütünlüklerini koruyan ikili [binary] karşıtlıklara dayanmaz, sözcüğün içindeki kırılma ve parçalanma hatları boyunca çalışır. Büyülü bir çözüm gibi beliriveren yutma, içe yansıtmanın taklidi ve “mimesis”i olduğu için gözlemlenmesi zordur. Ancak, sembolik veya semantik tekabüliyetten ziyade kırılma hatlarını ve sembol-içi ilişkileri hesaba katan uzun ve zahmetli bir tercüme süreci sonucunda “kriptik” bir işleyişin varlığına *ışaret edilebilir*. Abraham ve Torok bu okuma işlemine “kriptonimi” adını verirler.

Abraham ve Torok’un *fantazi* kavramı mimetik bir işleyişe gönderme yapmaktadır, ama burada rolü yapılan veya taklit edilen, yani taklit etme, rol yapma işleminden önce geldiği düşünülen şeyin hiçbir birliği yoktur. Sadece kırılmış ve parçalanmış değil, aynı zamanda adeta hayaletimsi bir statüsü vardır.⁵² Tobias van Veen’in açıkladığı gibi, kript kayıp nesnenin ve onunla ilişkili arzuların yadsınmasını kutlarken, aynı zamanda hiçbir senteze ulaşmayan hayaletimsi bir dilsel performans aracılığıyla aynı arzuları devam ettirir.⁵³ Burada Jacques Derrida’nın hayalet kavramıyla Abraham ve Torok’un *kript* kavramı arasında gayet açık seçik bir ilişki vardır; her iki kavram da, radikal olarak parçalanmış bir kökenin “mimesis”ini varsayarlar.⁵⁴ Yukarıda ulus inşasını kendisi bir hayalet gibi davranan bir model veya referansın mimesis’i olarak formüle etmiştim. Bu formülasyon

sanırım şimdi yeni bir boyut kazanıyor. Bu hayaletler tiyatrosunun mime-sis'i, öznenin kendini dilin içinde saklayarak, şifreyelerek [encrypting] sürdürmesidir. Fantazi, bu sürecin oluşumundan başka bir şey değildir. Yeni bir ulusal kimlik üretme ve tarihsel bir anlatı edinme çifte yaptırımını hatırlarsak, 20. yüzyılın başında ortaya çıkmakta olan Türk ulusal öznesinin emperyal geçmişe göre paradoksal bir durumda olduğu anlaşılır: kabul edilip dile getirilemeyen ama aynı zamanda basitçe yadsınamayan bir kayıp sözkonusudur. İslamın hayaletinden yukarıda söz etmiştim, ama şimdi Türk ulusal kimliğinin yapılışına dadanmış bir başka hayaletin varlığını fark etmeye başlıyoruz, *devletin hayaleti*. Ama bu hayaletin basitçe patri-monyal, yani eski devlete ait olmadığının altını çizmeliyiz. Bu nedenle din-sel görünümü biraz aldatıcı olabilir. Bu hayaleti oluşturan temel, kurucu öneme haiz bir kararsızlık vardır: hayalet paternalist ve emperyal olduğu kadar (kurtarılmak istenen ama yitirilen devlet) Batılı ve modernidir (onu yeniden biçimlendirme, kimliğini modern devlet haline getirerek tedavi et-me yaptırımı).

İşte son Osmanlı reformcuları ve yöneticilerinin “devleti kurtarma” metaforu, cumhuriyetin kuruluşundan sonra gerçekleşen bu fantazmatik sürecin tarihsel arka perdesiydi.⁵⁵ Dil devrimi, özellikle alfabenin hızla değiştirilmesi, bu fantazmatik sürecin görünür kertesidir. Devlet artık “kurtarılmış,” güvende ve “içeride”dir. Ama devlet dediğimiz bu şey nedir? Jacques Derrida’nın kript için dediğini uyarlırsak, “mühürlenmiş ve kendine içsel kılınmış, cumhuriyet meydanında, kamusal alanda gizli bir içsellik, ama aynı nedenle de onun dışında, içeriye dışsal” bir şey değil mi?⁵⁶ Kurtarılmış şey, şimdi yeniden kodlanan, yeniden şifrelenen bir kırk simgedir: eski Arap alfabesinin birdenbire ortadan kayboluşu -ki tam da yokolmasıyla eski haline gelmiştir- ve yeni Latin alfabesiyle değiştirilmesi sihirli çözümdür: bir içe yansıtma, bir konuşma mimesis'i, bir tipin inşa edilmesi, bir biçimlendirme ve bir “Gestalt”ın kurulması olarak gerçekleşir ve yeni kılık kıyafet de bunu tamamlar. Öyle gözükmektedir ki, artık bu ölümcül, biçimsiz ve tekinsiz Arap alfabesiyle konuşmak ve yazmak, eklemlemek ve yansıtmak mümkün değildir. Latin alfabesi, modern Türk’ün sihirli kelimesi, sihirli yazısı. Bu hızlı çözüm, kayıp arzu nesnesini kabul etmenin

imkânsızlığıyla, ölüyü kendimin yaşayan bir parçası olarak kabul etmemin imkânsızlığıyla ilgili olabilir mi?

Bu yukarıdaki okuma elbette sadece bir hipotezdir. Çünkü tarihsel ve toplumsal olarak üretilmiş bir kript'i okumak, zaman, mekan ve insan gücü açısından muhtemelen imkânsız, ama daha önemlisi zaten okunacak nesnenin kendini saklayan doğası itibariyle imkânsız bir girişimdir. Yine de mümkün olduğu ölçüde, örneğin, Asya'daki özgün Türkçe kökenlerinden üretildiği varsayılan sözcüklerin Arapça, Farsça ve Osmanlıca sözcüklerin yerine geçirilmesi sürecinin çok dikkatli bir okumasını içerebilir.⁵⁷ Bu yerine geçirme, yeni sözcükle değiştirme, aslında bir yer değiştirme ve kökenlerin bulunmasından ziyade saklanması biçiminde bir "kript"leşmedir. Burada "köken" soy soplâ ilgili bir tip veya öz gibi değil, Michel Foucault'nun Nietzsche'nin tarih ve jenealoji üzerine metinlerinde dikkatle okuduğu anlamda okunmalıdır: "birbirleriyle kesişerek sökülmesi güç bir ağ oluşturan, göze çarpmayan, tekil, birey-altı işaretler."⁵⁸ Hayaletlerin "kriptik" metni, radikal bir çoğulluğa sahiptir -Jacques Derrida'nın hoş ifadesiyle, "bir"den hem çok hem de az.⁵⁹ Sözkonusu olan sadece devletin hayaleti değildir, çünkü bu hayalet ötekenden, yani halktan ayırt edilemez. Elbette en genel bağlam, savaşlara, vahşete, kırımlara tanık olmuş imparatorluğun çözülmesi bağlamıdır.

Ama yine de burada çözülmesi gereken önemli bir kuramsal sorun olduğu kanısındayım. Yukarıdaki argümanı ileri sürerken, "patolojik" yutma fantazisini yargılayabilmek adına, "normal" bir yansıtma veya konuşma sürecini zımni ölçüt olarak almış olmadık mı? Eğer yutma ve konuşma arasındaki sınır kolayca sabitleyip yönetilebilseydi, tam da eleştirdiğimiz mimesis kavramına geri dönmüş olurduk. O halde bu normallığın ve normalleşmenin de bir paradoksu olmalı.⁶⁰ Derrida'nın gösterdiği gibi, başarılı bir içselleştirme olarak konuşma/yansıtma, başkasını içimde eritir ve benimle aynı yaparken, yutma başkasını başka olarak içimde korur ve bu açıdan onun başkılığına daha saygılıdır. Ama bir başka görüş açısından da, yutma başkasının içimde erimesine dirense bile hep konuşmanın/yansıtmanın gölgesi altında kalır ve ancak bir dokunulmaz bir topografya bırakır. Halbuki bu açıdan, konuşma/yansıtma sentez aracılığıyla bile olsa başkası-

na başkası olarak daha açık kalabilir. Bu paradoksun hiçbir çözümü yoktur; sadece ve sadece, konuşma/yansıtma ve yutma arasındaki sınırın ve onun ima ettiği fantazi ve gerçek, mimesis ve hakikat gibi tüm karşıtlıkların sınırlarının *kararsız ve hareket halinde* niteliğini gösterir. Böylelikle herhangi bir bölünme veya ayrılma işlemi başlamadan önce varolan bir “kendi”nin orijinal birlik ve bütünlüğünü sorguya çeker.⁶¹ Ama bu paradokstan şaşırıcı biçimde pozitif bir sonuç çıkmaktadır. Abraham ve Torok için “kript” hâlâ patolojik bir ima taşırken, Derrida açısından, tersine, yutma fantazisi ve mimesis öznenin zorunlu varoluş koşuludur. “Kriptleştirme,” patolojik bir koşul filan değil, çoğul ve çok-sesli bir öznenin aktivitesinin ta kendidir. Dolayısıyla Türk ulusçuluğunun yarattığı “kriptik” oluşum öyle basitçe negatif bir olgu değildir. Tersine, Türk ulusal kimliğinin, ya da Alman idealist geleneğince söylersek Türk ulusal “Bildung”unun, “kültür”ünün olasılık koşuludur. Elbette bu konuşma ve yutma arasında hiçbir fark kalmadığı anlamına gelmez; ne de basitçe ölüleri hatırlayarak daha iyi ve daha çoğulcu bir kimliğin kuruluv ereceği anlamına gelir. Bu durum, daha ziyade, garip bir yaptırma, bitimsiz bir göreve işaret etmektedir: ulusun hayaletler tiyatrosunda, homojen bir referans, anlam veya köken kurmayan bir biçimde konuşmak ve yazmak. Ancak böyle bir işleyiş tüm anlamın radikal açıklığının farkında olan bir anlam alanı kurabilir. Bir başka ifadeyle, basitçe kompozisyon değil de bir “(de)kompozisyon” pratiği, basitçe kuran değil kurduğunun bozuluşuna ve dağılışına açık kalabilen bir konuşma ve yazma pratiği.⁶²

Konuşma ve yutma psikoanalitik süreçleri arasındaki oynak sınırdaki çalışan, yeni entelektüel pratik veya yeni okuryazarlık diyeceğim bu pratiğin rasyoneli ulusal söylemi başkalarına ve başkallığa açmaktır. Bu amaçla yeni entelektüel pratik, *kamusal* söylem ve dili öznenin *ötesine* uzanan bir açıklık biçiminde anlayarak varolan ifade biçimlerine ve dile odaklanır⁶³ -bu ötesi veya dışansı, Abraham ve Torok’un ima ettiği gibi, öznenin içinde bile olsa. Bu açıdan, dili adeta bir kamusal sır gibi görebiliriz. Tercüme üzerine ünlü makalesinde Walter Benjamin, bir dilin kendisi zaten başka, bilinmeyen bir dilden tercüme olmasaydı, hiçbir zaman tercüme edilemeyeceğini söylemişti.⁶⁴ Benjamin’in tercüme anlayışı dili “kriptik” bir okuma-

ya açtığı gibi aynı zamanda Jacques Derrida'nın yaşayabilmek için *hayaletlerle nasıl konuşulacağını* öğrenmemiz gerektiği iddiasına da bağlanır.⁶⁵ Hayalet veya ruh çağırma, ulusun biçiminin, yani bir tip olarak saptanma, üretilme ve kurulma yollarının yapısını söken etik bir işlemdir -Türkçe'nin harikulade ifadesiyle "dili sökmek" diyeceğimiz türden bir işlem. Böylelikle yapı söküm ulusu basitçe ortadan kaldırmış olmaz, farklı bir yolla, başkalıkla ilişkisi içinde sürdürür. Eğer, Benjamin'in ileri sürdüğü gibi, tercüme bir dilin veya metnin hayatıyla ilgiliyse, yani tercüme edilmesi metnin hayatta kalma, yaşama içkin talebine bir yanıtısa, o zaman hayaletleştirme veya "kriptleştirme" ulusun bekası için elzemdir.⁶⁶ Yeni okuryazarlık adını verdiğim bu beka, dilin kendini başkalaştırma, hayaletleri çağırarak ve kriptleşerek kendini icat etme gücüdür.

SONUÇ

Başlangıçtaki gözlemime dönersek, şu anda Türkiye'deki siyasal gündem demokratikleşme, daha özgül olarak AB süreci denilen süreç içinde azınlık haklarının tanınmasıdır. Bu süreç küreselleşme sürecinin bir parçası olduğuna göre, çok-kültürlü, liberal, hukuk devleti modeli de IMF'nin empoze ettiği ekonomik liberalleşme politikaları sürecinden ya pay biçimde ayırt edilemez (özellikle sağlık ve eğitimde, etkileri geniş çalışan kesimler üzerinde günlük olarak hissedilen sert özelleşme politikaları). Özellikle baskıcı bir siyasal geleneği düşündüğümüzde, demokratik reform ve yeniden yapılandırma ahlaksal ve siyasal bir yaptırım olduğuna göre, bu reform çabası ulusal-popüler dediğimiz alanı hesaba katmadan mümkün olamayacaktır (zaten örneğin ulusçuluk basitçe küreselleşmeciliğin karşıtı değil kendisi bir evrenselcilik biçimidir). Bugünün dünyasının ideolojik kutuplarının liberal küreselleşmecilik ve otoriter ulusçuluk olması şaşırtıcı değil. Hele bu ikilem düşünüldüğünde bugün hatırlaması en zor ve en zamansız hayalet sosyalist hayalettir. Bununla son 40 yılın büyük toplumsal mücadelelerine ve bir dizi askeri müdahale (1971, 1980) sayesinde sert biçimde bastırılabilen sosyalist harekete gönderme yapıyorum. Özellikle ciddi basın ve medya denilen alanda ifade bularak yükselen liberal-demokratik uzlaş, hayranlık verici bir ağırbaşlılık içinde maalesef solun siya-

sal alandan silindiği gözlemlenmektedir (bu özellikle sosyal demokrat CHP'nin ulusçuluğa kaymasının sonucu olarak görülmektedir). Öyle görünüyor ki hayaletler yine iş başında, bu kez de sol hayalet. Ama liberal reform ve yeniden yapılanma projesinde bir müttefike duyulan bu acil gereksinim sosyalist hayaletin belki de en rahatsız edici olan hayalet olduğu olgusunu saklamaktadır. Çünkü bu hayaleti “popülizm” ve “totalitarianizm” suçlamaları altında (ve neo-liberal ekonomik programı uygulamak üzere onu bastıran güçlerin totaliter canavarlığını unutarak) derinlere gömen aynı liberal argümandır. Üstelik bunu kendisini yeni ulusal tip olarak kurmak ve mühürlemek için yapmıştır: liberal-demokratik tüketici. Walter Benjamin'in tarih üzerine tezlerinin dokuzuncusundaki ünlü meleşti hatırlamak mümkün değil:

Klee'nin “Angelus Novus” adlı bir resminde, sabit gözlerle seyrettiği bir şeyden uzaklaşmak üzere gibi duran bir melek vardır. Gözler baktığına takılmış, ağız açık, kanatları iki yanda. İşte insan tarihin meleşti böyle hayal etmeli. Yüzü geçmişe dönük. Bizim bir olaylar dizisi gördüğümüz yerde o ayaklarının önüne fırlatılmış enkazı yığmakta olan tek bir felaket görür. Melek yerinde kalmak, ölüleri uyandırmak, tuzla buz edilmiş olanı bütünlemek ister. Ama cennetten doğru bir fırtına esmektedir; bu fırtına meleşti kanatlarını öyle bir şiddetle yakalamıştır ki, artık onları kapayamaz. Önündeki enkaz yığını göğe yükselirken, fırtına meleşti dayanılmaz bir güçle geleceğe doğru sürükler. İşte bu fırtına ilerleme dediğimiz şeydir.⁶⁷

İlerleme denilen fırtına Avrupa'nın saatinde tıklarken, yüzü geçmişe dönük, kanatları “Avrupa Birleşti süreci”nin sert fırtınasına yakalanmış tarihin meleşti, yüzünü döndüğü o geçmişte gördüğü felaketin ayaklarının önüne fırlatarak yığıldığı enkazın ölülerini nasıl uyandıracak? Benjamin'in tezini bir soruya çevirerek uyguladığım bu retorik dönüşümün, hem kuramsal bir uyarı hem de siyasal bir umut olmasını istememek mümkün değil. Çünkü “sol”a duyulan bu ihtiyacın karşısında, bu en acil demokratik yaptırımın karşısında, insan, onaylanan programın basitçe hukuk devletin-

den ziyade “spektaküler-demokratik” bir toplum kurmak olup olmadığını sormadan edemiyor. Guy Debord’un “gösteri toplumu” tezini günümüze uygulayan Giorgio Agamben’e göre, spektaküler-demokratik toplum biçiminin temel yasalarından biri “iktidar ne zaman ciddi bir biçimde krize girse medya aygıtının genel hoşnutsuzluğu yönetmek üzere bütünsel bir parçası olduğu sistemden kendini ayırmasıdır ki bu hoşnutsuzluk bir devrime dönüşmesin.”⁶⁸ “Devrim,” “değişim” gibi sözcükler çenesi düşük medya için sadece sözcük; hoşnutsuzluk ise her yerden duyulmakta.

Hayaletlerin harekete geçirilmesi ya da “de-kompozisyon” bir siyasal hareket kurmak veya bir hareketi “restore” etmek gibi bir bilgisel garantiye dayanmaz. Çünkü hayalet hiçbir zaman benim bilişsel kumandam altında değildir. O geri dönmeyi, çoğalmayı, parçalanmayı ve başkalaşmayı sürdürür, yeri hep kayar, zamanı hep zamansızdır, yokoluşla varolur.⁶⁹ Bu nedenle, yeni entelektüel pratik, ananın dilini ve babanın yazısını en uzak ve en beklenmedik ötekiye açma yolunda alçakgönüllü ve sabırlı bir etkililiktir. Öyle ki, her şey demokrasinin mülk sahibi ve garantörü olarak kabul edilen Avrupa adına olmasın -sanki- baskının o uzun tarihi boyunca demokrasi adına hiçbir şey olmamış gibi, sanki kimse mücadele etmemiş ve ölmemiş gibi, sanki kendilerine demokrasi borcumuz olan hayaletler yokmuş gibi, sanki bize anlatacakları hiçbir şey olamazmış gibi, sanki tüm bu hikâye, rekabetin güvenliğiyle korunan dünyanın başkenti ve başı Avrupa tarafından yazılmış gibi. Tanınmak için mücadele et diyen Avrupa: “benim gibi ol/benim gibi olamazsın.”

NOTLAR

- 1 Bu karşıtlık bir ideolojiler veya milliyetçilikler sınıflandırması sorununa indirgenemez. Bu makalede göstereceğim gibi, sorun aslında özne ve öznenin temsili veya “mimesis”i sorunudur. Ulusçuluğa sınıflandırmacı bir yaklaşım Tanıl Bora’nın şu çalışmasında bulunabilir: “Nationalist Discourses in Turkey,” *The South Atlantic Quarterly*, 2003, 102, 2/3, s. 433-452. Farklı eklemelenme ve sentezlerden oluşan değişik ulusçuluklardan söz eden Bora’nın betimleyici yaklaşımı ulusal özneyi ve onun temsil aracılığıyla üretilmesini eleştiri konusu edinmez, çünkü bu farklı ulusçu içeriklerin tümü zaten *özne* biçimini varsaymaktadır. Bu makalenin sorduğu soru işte tam da bu varsayımın nasıl üretildiğidir.

- 2 Edward Said: *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin, 1977. Oryantalizm ayrıştırmaya veya dünya kuruluşu ile, Edward Said'in "Doğu ve Batı arasında epistemolojik ve ontolojik bir ayrım" biçimindeki oryantalizm formülasyonunun Jacques Derrida'nın kastettiği anlamda "ayrıştırmaya" olarak okunmasını öneriyorum. Bkz. Mahmut Mutman: "Under the Sign of Orientalism: The West vs Islam," *Cultural Critique*, 23, Winter 1992-93, s. 165-197. Böyle bir okumanın, Said'in çözümlemesinde ortaya çıkan bir dizi soruna Said'in hatalarının basitçe ortaya konmasından farklı ve üretken bir biçimde yaklaşmayı mümkün kıldığı kanısındayım.
- 3 Homi Bhabha: "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Nationalism," *The Location of Culture*, Routledge, Londra ve New York, 1994, s. 66-84.
- 4 Pheng Cheah: "Spectral Nationality: The Living-on [Sur-vie] of the Postcolonial Nation in Neocolonial Globalization," *Becomings: Explorations in Time, Memory and Futures*, ed. Elizabeth Gross, Ithaca ve Londra, Cornell University Press, 1999, s. 176-200; *Spectral Nationality: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation*, New York, Columbia University Press, 2003.
- 5 Cheah: "Spectral Nationality," s. 181. (Burada Yunanca "techne" terimi İngilizce özgün metinde de Yunanca olarak kullanıldığı için olduğu gibi bırakılmıştır. Antik Yunan'da "techne" hem sanat hem de teknik anlamlarını içerebilen, modern dillerde sahip olmadığımız geniş bir referansa gönderme yapan bir terimdir. Cheah'nın yukarıdaki cümlesi içindeki kullanımda kastedilen, kendiliğinden yükselen direncin hâkim konumda olanların kurumsallaşma veya örgütlenme "sanatı" veya "teknik"i" tarafından yakalanışdır.)
- 6 Jacques Derrida: *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. Peggy Kamuf, int. Bernd Magnus and Stephen Cullenberg, Londra, Routledge, 1994.
- 7 Cheah: "Spectral Nationality," s. 198.
- 8 Cheah, *Spectral Nationality*, s. 3.
- 9 "Bildung," Alman felsefi literatüründe "kuruluş" ve "kültür" gibi anlamlara gelir. Dolayısıyla bu kavramın sosyoloji ve siyasal bilim literatürlerinde "ulus-kurma" (nation-building) denilen kavramla doğrudan bir ilgisi vardır.
- 10 Cheah, *Spectral Nationality*, s. 8.
- 11 Cheah, *Spectral Nationality*, s. 113.
- 12 "Bildungsroman," kahramanın psikolojik ve ahlaki gelişimini anlatan roman türüdür. Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıkarılışı* isimli yapıtı klasik örnek kabul edilir.
- 13 Pheng Cheah: "Spectral Nationality," s. 191.
- 14 Philippe Lacoue-Labarthe: *Heidegger, Art and Politics*, trans. Chris Turner, Basil Blackwell, Oxford and Cambridge, 1990, s. 81.
- 15 Philippe Lacoue-Labarthe: *Heidegger, Art and Politics*, p. 78.
- 16 Homi Bhabha: "Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation," *The Location of Culture*, Routledge, Londra ve New York, 1994, s. 139-170.
- 17 Plato: *Republic*, İng. çev. Raymond Larson, Crofts Classics, Arlington Heights, Illinois, 1979, 397abc. Plato "diegesis" ile bir anlatıcının (ya da onun toplumunda halk ozanı veya "bard" denilen toplumsal figürün) öyküyü düz bir biçimde yani öyküdeki karakterlerin taklitlerini yapmaksızın anlatmasını; "mimesis" ile ise, anlatıcının öyküdeki kahramanların ses ve mimiklerini taklit ederek, oynayarak anlatmasını kasteder. Ona göre, mimesis, bir insanın herkes olabileceği anlamına

geldiği için tehlikelidir ve ideal devlette anlatıcı kesinlikle "diegesis," yani basit, düz anlatımı tercih etmemelidir. Elbette bu konu Plato'nun tehlikeli bulduğu sanatı ideal devletten dışlaması ve sınırı kontrol etme çabasıyla ilgilidir. "Diegesis" ve "mimesis" çağdaş anlatı kuramlarında herhangi bir yapının iki temel boyutuna işaret eder: "anlatı" ve "temsil" (ve bu anlamda Aristo-sonrası bir "teknik" ayrımı indirgenmiştir). Örneğin günümüz film kuramında "diegetik uzam" ile kastedilen bir filmin anlatı uzamıdır.

- 18 Homi Bhabha: "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse" *The Location of Culture*, Routledge, London and New York: 1994, s. 85-92.
- 19 Jacques Derrida: *Dissemination*, trans. Barbara Johnson, University of Chicago Press, Chicago, 1981, özellikle s. 173-286.
- 20 Yine Philippe Lacoue-Labarthe'in yukarıda sözünü ettiğim çalışmasında gösterdiği gibi: *Heidegger, Art and Politics*, s. 61-104.
- 21 Homi Bhabha, "Dissemination" *The Location of Culture*, s. 165-166.
- 22 Homi Bhabha, "Dissemination" in *The Location of Culture*, s. 142-143, 156-157, 159, 164-169.
- 23 Homi Bhabha, "Dissemination" in *The Location of Culture*, s. 145, 147, 152, 153, 156, 157, 160, 167, 170.
- 24 Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics*, s. 79.
- 25 Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics*, s. 81.
- 26 Aslında Gregory Judanis'in Yunan ulusçuluğu üzerine bilinen çalışmasında bu açıktan açığa kabul edilir. Judanis, "Hollanda, Fransa ve İngiltere'den sonraki" tüm moernleşme projelerinin "geç kalmış" olduğunu ileri sürer (*Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Oxford, 1991, s. xiv). Judanis'in Yunan ulusçuluğunun bir modern Batı Avrupa miti olan "Antik Yunan" mitine stratejik bir yatırım olduğu biçimindeki nefis çözümlemesinin, Philippe Lacoue-Labarthe'in modernliğin Antik Yunan'ın mimesis'i olarak okumasını hem desteklediğini hem de daha karmaşıktırdığını vurgulamak isterim.
- 27 Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics*, s. 82-83.
- 28 Philippe Lacoue-Labarthe: "Typography" and "Transcendence ends in Politics" *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics* içinde (İng. çev. Christopher Fynsk, Stanford University Press, Stanford, California, 1989) s. 43-138 and 267-300, and *Heidegger, Art and Politics*, s. 61-103.
- 29 Bu yöneliş, hayaletlerden pek söz etmeyen Philippe Lacoue-Labarthe'in argümanından bir sapma gibi gözükabilir ve bir anlamda da öyledir. Ama sözkonusu hayalet sorunsalının Lacoue-Labarthe'in mimesis yapısökümüne tamamen yabancı olmadığını vurgulamalıyım. Örneğin Theodor Reik'in *Haunting Melody* kitabı üzerine makalesini hatırlatmalıyım: "The Echo of the Subject" in *Typography*, s. 139-207. Ve Nietzsche'de Tanrı'nın ölümü teması üzerine harikulade okumasını ilave etmeliyim: "Daha ziyade, yokoluşu olmayan bir ölüm hayal etmeliyiz (tabii ne de yeniden canlanış sözkonusudur); 'ölü' Tanrı'nın nasıl kendisini 'öldüren' dilde (gramer...) ikamet etmeye devam ettiğini ve nasıl o dili bozmaktan, güvenini, inancını ve gücünü yılmaktan asla geri durmadığını açıklayan bir çeşit dadanma [haunting] belki" (*The Subject of Philosophy*, İng. çev. Thomas Trenz et al., University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993, s. 33).
- 30 Bir kez daha, Jacques Derrida'nın *Dissemination* adlı temel öneme haiz çalışmasında, Mallarmé'nin küçük garip metni *Mimique* ile Plato'nun mimesis kavramını birlikte okumasına referans vermek elzem: "Pierrot, Mallarmé'ci metne dadanmış tüm Hamletlerin kardeşidir (*Dissemination*,

- s. 195 -vurgu benim); ve eğer hiçbir model ve "hiçbir taklit" yoksa bile (*Dissemination*, s. 194) , *kopyalama* yine de vardır: "kendini kendi için okumaya bırakarak, herhangi bir dışal ön metin olmaksızın, *Mimique* içinde *hayaletlerin* dolaştığı veya bir başka metnin dalına aşılarmış bir metindir" (*Dissemination*, s. 202 -vurgu benim). Ve, Derrida'ya göre, herhangi bir gönderge [referent] yoksa bile, yine de bir gönderim [reference], bir hayalet vardır: "Demek ki hiçbirşeyi taklit etmeyen bir taklit karşısındayız; tabiri caizse, hiçbir basiti çiftemeyen bir çift, hiçbirşeyin öngörmediği, en azından kendisi zaten bir kopya olmayan hiçbirşeyin öngörmediği bir kopya. Hiçbir basit gönderim yoktur. İşte 'mim'in işleminin anıştırması bundadır, ama hiçbirşeye anıştırmadan anıştırması, yani aynayı kırmaksızın, aynanın öte yanına ulaşmaksızın anıştırması... Bu spekulum hiçbir gerçekliği yansıtmaz; sadece bir 'gerçeklik-etkisi' üretir. Bu kopya insana sık sık Hoffinan'ı düşündürtür; gerçeklik aslında ölümdür... Gerçekliği olmayan bu spekulumda, bu aynanın aynasında, bir fark ya da ikilik [dyad] varolur, çünkü oyuncular ve hayaletler vardır. Ama sözkonusu olan, *gönderimi olmayan bir fark, göndergesi olmayan, ilk veya son birimi olmayan bir gönderim, hiçbir gövdenin hayali olmayan bir hayalet, geçmiş, ölümü veya doğumu olmaksızın ortalıkta dolaşan bir hayalettir*" (*Dissemination*, s. 206 -vurgu benim).
- 31 Lacoue-Labarthe'in söylediği gibi, "Aryan mitinin kendini üretmesi kendi başına bir amaç, içkinlik, maddileşim ve dolaysızlık olarak amaçtır" (*Heidegger, Art and Politics*, 95). Halbuki çevre ulusçuluğunun kendini kurma duygusu, en otoriter tarzında ve anında bile, hayli tekil türden bir mücadeleyle karakterize olur.
- 32 Bu noktanın iyi bir tartışması Cheah'nın kitabında bulunabilir. Bkz. *Spectral Nationality*, s. 5-7. Cheah'nın argümanı bu açıdan benden ayrılmaktadır. Cheah, nefis bir felsefi *tour de force* ile, Kant'tan bu yana Alman felsefesinde organizma metaforunun oynadığı pozitif rolü göstermekteyken, ben Alman organizmacılığını çevre ulusçuluğunu açıklayan bir model olmaktan ziyade ulusal öznenin kuruluşu hakkında bize bir şey gösteren bir aşırılık gibi almak eğilimindeyim.
- 33 Klasik Nazi tipi, kitle temelli olan milliyetçi toplumcu hareketiyle Türkiye en belli başlı örneklerden biridir.
- 34 Gerald MacLean: "Ottomanism Before Orientalism: Bishop Henry King praises Henry Blount, Passenger in the Levant," *Travel Knowledge: European "Discoveries" in the Early Modern Period*, Der. Ivo Kamps and Jyotsna Singh, Palgrave, London and New York, 2001, s. 75-96 ve "Performing East: English Captives in the Ottoman Maghreb," *Actes du Ier Congres International sur: Le Grande Bretagne et le Maghreb: Etat de Recherche et contacts culturels*, Zaghrouane, Tunisia: Fondation Temimi, 2001, s. 123-139. Alain Grosrichard'ın önemli katkısından da söz etmeliyim: *The Sultan's Court: European Fantasies of the East*, İng. çev. Liz Heron, Önsöz Mladen Dolar, Verso, London and New York: 1998. Grosrichard despotizm kavramının Avrupa'nın siyasal kodlaması olduğunu göstermektedir.
- 35 Elbette kendi başına alındığında bu hayli sorunlu bir önerme, çünkü ampirik bir örneğin bir kavramın veya kuramın örneği olması için zaten ona tam uymaması veya onu aşması gerekirdi. "Mimesis" in (temsilin, yansıtmanın, kopyanın) kendisini sorunlaştırmaya çalışan biri olarak nasıl olur da basitçe bir örnekten veya örnek-olaydan söz edebiliriz? Zaten daima hareket etmekte olan, kaygan bir güç alanında, insan bir örnek getirdiği, bir aşırılık veya bir uymamadan söz ettiği anda bizzatı "norm" olanı değiştirmiş demektir... Benim buradaki tek amacım, çevre ülkelerin siyasal ala-

nı denilen güç alanının belirli bir yönüne ilişkin kuramsal ve siyasal bir duyarlılık geliştirmektedir. Genel bir istikrarsızlık ve kararsızlığa tabi olan bu güç alanında verilen kararlar ve yapılan seçimler ancak geçici olabilir ve üretildikleri sonuçlarla değerlendirilmelidir. Böyle söylememe rağmen yine de kendi ulusal kimliği ve tarihimi ayrıcalıklı bir duruma haline getiriyor değil miyim? Bu olasılığı reddetmek mümkün değil; tek umudum bu tarihsel alana kendi kişisel hâkimiyetimi ortadan kaldırmak olurdu. Çünkü her yazarı gibi beni de yazdıklarımı yazmaya iten şey, bizzat kendi kişisel ve toplumsal tarihimin bana yabancılığı ve başkılığı değil midir?

- 36 Pierre Bourdieu'den aldığım bu "habitus" kavramını mahsus tercüme etmeden bırakıyorum, zaten kavram Bourdieu'nün özgün metinlerinde de Latince aslıyla kullanılır. Bkz. Pierre Bourdieu: *Outline of a Theory of Practice*, İng. çev. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, özellikle s. 72-95. "Habitus," kabaca bir toplumsal sınıfın yerini bir alışkanlıklar dizisi, bir davranışsal ve kavramsal repertuar gibi görmemizi sağlayan bir kavramdır. Bourdieu'nün sosyolojisinin özgünlüğü bu yerin bir normal ve değerler sistemi değil pratik bir yer olması dolayısıyla, söz konusu davranışsal ve sözel "alışkanlıklar"ın, "hep belli biçimlerde yapıp edivermeler" in basitçe alışkanlık olmayıp ucu açık kalması ve Bourdieu'nün kendisinin sevdiği bir betimlemeyle sürekli "empvovize" edilebilmeleridir -tabii özellikle yeni koşullar ve sorunlar oluştuğu. Kanunca Osmanlı hâkim elitinin Batılılaşma süreci içindeki davranış tarzı tam böyle bir empvovizasyon olarak anlaşılabilir.
- 37 Yukarıda belirttiğim gibi, habitus kavramını Pierre Bourdieu'den almaktayım. Burada kullandığım, modern hükümet etme sanatı nosyonu için, bkz. Michel Foucault: "Governmentality," *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, der. Graham Burchell, Colin Gordon, & Peter Miller, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1991, s. 87-104. Burada aynı zamanda yine Foucault'nun bilgi-iktidar kavramını da ima etmiş oluyorum. Bkz. Michel Foucault: *History of Sexuality*, İng. çev. Robert Hurley, Vintage, New York, 1980, özellikle s. 92-102. Söz konusu sürecin ekonomik ve siyasal tarihi için tabii ki Çağlar Keyder'in klasik hale gelmiş çalışmasını referans alıyorum: *State and Class in Turkey: A Study in Capitalist Development*, Verso, London, 1987 ve Şevket Pamuk: *The Ottoman Empire and European Capitalism, 1820-1913: Trade, Investment and Production*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987. Osmanlı reformculuğunun daha özgül tarihsel analizleri için Albert Hourani, Philip S. Khoury and Mary C. Wilson'ın *The Modern Middle East* derlemesindeki (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1993), Uriel Heyd, Albert Hourani and Feroz Ahmad'ın önemli makalelerine bakılmalıdır (sırasıyla s. 29-60; 83-110; 125-144). İdari reform anlamaya yönelik bu klasik çalışmalara, mülkiyet ilişkilerine yönelik idari reform konusuna odaklanan Huri İslamoğlu'nun son nefis bir derlemesini eklemeliyim: *Constituting Modernity: Private Property in the East and West*, I.B. Tauris, New York: 2007. Bu sonuncu derleme Osmanlı olduğu kadar Çin ve Hindistan üzerine de çalışmaları içermektedir.
- 38 Bu önemli metafora ilk kez Çağlar Keyder dikkatimizi çekmişti. Bkz. *State and Class*, s. 49-69.
- 39 Georges Bataille'i izleyerek bu egemen anın, paradoksal bir tecrübe, yani tecrübe edilemeyen bir tecrübe olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü bu tecrübe dil tarafından kutsandığı anda kaybolur. Bkz. Georges Bataille: *Essential Writings*, der. Michael Richardson, Sage, London: 1998, s. 188-201. Ama bu imkânsızlık bir güçtür ve bu güç ulusun kökeni olarak pedagojik anlatının içine kodlandığı zaman performatif bir çelişki üretecektir. Amerikan, Hint ve Türk (1924) anayasalarının kısa ama öğretici bir karşılaştırmalı okumasını yapan Gayatri Spivak, Derrida'nın Amerikan anayasası okuma-

sından kalkarak ulusalkimliğinin nasıl performatif bir çelişki içinde üretildiğini göstermektedir: ege-
men bir ulus kendisini egemen olarak ilan etmeden önce varolmamasına rağmen egemenliğin ila-
nı tam da böyleymiş gibi yapmak zorundadır. Bkz. Gayatri Spivak: *Outside in the Teaching Machi-
ne*, Routledge, New York & London: 1993, s. 262-269. Spivak bu çelişkinin izinin daima akıldan tutulması gerektiğini vurgular.

- 40 Türkiye örneğinin, Almanya ile karşılaştırılmasına sebep olan bu özgül özellikleri olmuştur -ki bu karşılaştırma Türkiye’de özellikle Anglo-Amerikan yanlısı liberal küreselleşmecilerin argümanla-
rında ifade edilir. Verilen yargı, sözkonusu toplumsal dönüşüm yolunun anormal ve patolojik ol-
duğudur.
- 41 En bilinen iki örnek Bernard Lewis ve Ernest Gellner’dir. Bkz. Bernard Lewis: *The Emergence of Mo-
dern Turkey*, Oxford University Press, London: 1968 ve Ernest Gellner: *Encounters with Nationalism*,
Basil Blackwell, London, 1994. Bizatihi söylemsel olasılıkları, Batı’dan epistemolojik ve ontolojik
olarak farklı görülen “Doğu” diye bir yerin aksiyomatik ayrımlanmasına dayandığı için, bu çalışma-
lar en temel varsayımlarında şarkiyatçıdırlar. Bkz. Edward Said: *Orientalism*, Penguin, Harmonds-
worth, 1978. Said’in “Doğu ve batı arasındaki epistemolojik ve ontolojik bir ayrım” formülasyonu-
nu “ayrım” kavramı açısından okuduğum yazı için, bkz: “Under the Sign of Orientalism: The
West vs Islam” *Cultural Critique*, 23, Winter 1992-93, s. 165-197.
- 42 Liberal sol da bu yaklaşımın kendini kurtarmış değildir. Bu kesimin en önemli temsilcisi, Türk
Helsinki Yurttaşlar Derneği Başkanı Murat Belge’ye göre, “... burada merkezi bir hükümet gele-
ğimiz var, Osmanlı dönemini cumhuriyet izledi ve ulus-devlet aynı yoldan gidiyor. ... Öyle görün-
yor ki, şu anda ülkedeki büyük sorun bu. Bu ülkenin temelini kurmuş olan paternalist yapı, onu
şimdiye kadar ‘korumuş’ ve bugüne getirmiş olan yapı, belli başlı sorunu haline geldi, kendisini
kurtarması gereken bir hayalet haline geldi.” *Urban Rights: Turkey in a Comparative Perspective*, der.
Mete Tunçay, WALD Academy, İstanbul, 1994, s. 45. Belge’nin argümanı bu “hayalet”in defedile-
bileceği ve defedilerek rasyonel bir düzenle değiştirilmesi gerektiği varsayımına dayanmaktadır.
Bense, ‘hayaletin ne paternalizme indirgenebileceğini ne de düz bir biçimde rasyonel bir düzenle
değiştirilebileceğini göstermek istiyorum. Tam tersine, herhangi bir demokratik inisiyatif öncelik-
le yukarıda betimlediğim hayaletlerin hareketine benzeyen hareketin mantığını hesaba katmalıdır.
- 43 “Kript” tercüme edilmeksizin bırakmayı tercih ettiğim bir sözcük, zaten Türkçe’de de böyle kulla-
nılabiliyor. Mimari olarak, mahzen, yeraltı geçiti veya mezarı, yeraltı kemeri, kilisenin veya türbe-
lerin mahzeni gibi anıtlara geliyor. Ama aynı zamanda “sır” ve “şifre,” hatta “çözülmesi imkân-
sız bir sır veya şifre” anlamına da gelebilir. Özellikle sözcüğü “encrypt” (“şifreleme”) ve “decrypt”
 (“şifre çözme”) ile birlikte düşündüğümüzde bu dilsel anlamın önemi belirlemektedir. Aşağıda açık-
layacağım gibi, aslında ben terimi Fransız psikoanalistleri Nicolas Abraham ve Maria Torok’un
kullandığı anlamda kullanmaktayım. Onlar bu terimle, radikal bir bastırmayla oluşmuş, özel tür-
den bir bilinçdışı metne referans vermektedirler. Abraham ve Torok’un kastettiğini, sürekli oku-
masını kısırtan ama sonul anlamda okunması imkânsız dolayısıyla çözülemeliği olumsuz bir
durum olmayıp bitimsiz bir üretkenlik oluşturan bir metin olarak anlıyorum.
- 44 Dil sorunu elbette birdenbire cumhuriyet rejimi tarafından icat edilmemişti. Osmanlı modernleş-
mesinde dil sorununu ilk formüle edenler Yeni Osmanlılar olmuştur. Bu reformcu grubun en
önemli figürü şair ve oyun yazarı Namık Kemal halk tarafından okunabilecek ve anlaşılabilir ba-

sit bir dil fikrini ileri sürmüştür. Bu tarihsel konjonktür, bir yandan resmi, idari saray dili, öte yandan konuşulan diller çokluğu arasında tarihsel olarak bölünmüş imparatorlukta modern anlamda kamusal alanın doğuş anıdır. Elbette herkese ortak ve herkesçe anlaşılır yeni bir dil üretilemsiz kamusal bir alanın oluşması imkânsızdı. Bu Tanzimat sonrası entelektüeller grubu için bkz. Şerif Mardin: *The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in the Modernization of Turkish Political Ideas*, Princeton University Press, Princeton, 1962. 20. yüzyılın başında, İttihat ve Terakki partisinin söyleminde “Türk” ulusal kimliğinin doğuşuyla birlikte durum biraz daha karmaşık hale gelmiştir. Şimdi yeni bir yapıtım doğmuştu: geleneksel Osmanlı kimliği altında hissedilmeyen Arap alfabesi içinde Türkçe sesleri eklemek zorunluluğu. İttihat ve Terakki lideri Enver Paşa’nın (“Enveri” yazı denilen) icadı, Arapçanın sistemini içine Türkçe seslere özgü yeni bir işaretleme sokmaya dayanıyordu. Ama genellikle, örneğin devlet yazışmalarında, ortaya çıkan sonucun kendisinin geleneksel Osmanlıcaya tekrar tercüme edilmesi gerekiyordu! Bu tarihin pozitif yönü, cumhuriyet kurulduğunda, görelî olarak gelişmiş bir kamusal alanın hazır olmasıdır. Enveri yazı konusunda ki bilgi ve düşüncelerini benimle paylaşan Murat Güvenç’e teşekkür ederim.

- 45 Lewis, *The Emergence of Modern Turkey*, s. 277.
- 46 Mustafa Kemal Atatürk, “zihinlerimizi asırlar boyunca demir bir cendere altında tutan bu anlaşıl-maz işaretlerden kurtulmamız gerektiğini” vurgulamıştı. Bkz. Bernard Lewis, *The Emergence of Mo-dern Turkey*, s. 278.
- 47 Benim kuşağımdan insanların çocukluğunda hâlâ eski alfabe-yi bilen ve bunu kişisel notları veya özel yazışmaları için kullanan yaşlılar vardı; ama herhalde artık bu durum tamamen ortadan kalk-mış olmalı.
- 48 Osmanlı tarihçileri Arap alfabesi öğrenmek zorunda olduğu gibi, sanırım hâlâ Türkçeye tercüme edilmemiş olan edebi yapıtlar bile vardır.
- 49 Vamık Volkan ve Norman Itzkowitz’in *Immortal Atatürk* başlıklı ilginç psikobiyografisi Anglo-Amerikan çerçevesinin evrimci önyargısını taşımasaydı belki de bu sorunla uğraşabilirdi. Bkz. Va-mık D. Volkan and Norman Itzkowitz: *The Immortal Atatürk: A Psychobiography*, University of Chi-cago Press, Chicago and London, 1986.
- 50 Nicolas Abraham ve Maria Torok: *The Wolf Man’s Magic Word: A Cryptonymy*, İng. çev. Nicholas Rand, Önsöz Jacques Derrida, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986; *The Shell and the Kernel*, İng. çev. Nicholas Rand, University of Chicago Press, Chicago and Londra, 1994.
- 51 Bu noktada ve bundan sonra “fantezi” kavramını elbette günlük anlamıyla değil, psikoanalitik an-lamda, özellikle de bilinçdışı bir fantazi anlamında kullanıyorum. Bilindiği gibi, bu basitçe bir sap-kınlık anlamına gelmez; psikoanalize göre, fantezi, ortalama olarak sağlıklı her öznellik formasyo-nunun kurucu ögesidir.
- 52 Abraham ve Torok, buradan hareketle özgün bir hayalet kavramı geliştirirler: bir başkasının bilinç-dışısının benim bilinçdışısındaki etkisi. Bkz. *The Shell and the Kernel*, s. 171-176.
- 53 Tobias van Veen: “The Crypt and Incorporation,” <http://www.quadrantcrossing.org/pa-pers/TheCrypt-tV.pdf>
- 54 Zaten Derrida, Abraham ve Torok’un psikoanalizin kurucusu Freud’un ünlü hastası “kurt adam” üzerine çalışmalarına uzun bir giriş yazmıştı: Jacques Derrida: “Fors: The English Words of Nico-las Abraham and Maria Torok,” *The Wolf Man’s Magic Word*, s. xi-lxxii. Gotik edebiyat üzerine ya-

- pılmış nefis bir çalışmada Jodey Castricano bu iki kuramsal yaklaşımı bir araya getirdi: *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*, McGill-Queen's University Press, Montreal ve Kingston, 2000. Benim yukarıdaki argümanım, Castricano'nun yapısöküme bir katkı sayılması gereken özgün "kriptomimesis" kavramı kadar ileri gitmiyor.
- 55 Elbette bu metafor ve işlediği süreç bugünkü bir başka metaforun "derin devlet" metaforunun da arka perdesidir -gizli örgütler, kendinden menkul kurtarıcılar, siyasetin medya ve popüler kültür tarafından bir fesat dili içinde kurulması, vb.
- 56 Derrida, "Fors," s. xiv.
- 57 Elbette bu girişim Atatürk'ün güneş-dil kuramını da dikkate almak durumundadır.
- 58 Michel Foucault: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, der. Donald F. Bouchard, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1977, s. 145.
- 59 Derrida, *Specters of Marx*, s. 3.
- 60 Tabii ki bu, yansıma ve yutma arasındaki sınırın kuramsal olarak yönetilebileceği, yani başka türlü söylersek, başkılığın bilinebileceği ve aynılığa geri döndürülebileceği anlamına gelirdi. Bizatihi başkılığın ortaya çıkarılamayacağı, çünkü başkılığın ortaya çıkmaya başlar başlamaz başka kalmak için saklanacağı, Jacques Derrida'nın birden fazla yerde vurguladığı bir noktadır. Örneğin, *Of Grammatology* kitabında şöyle yazmaktaydı: "bizatihi başkılığın sunumu, yani bizatihiliğinin takiyesi [dissimulation], zaten daima başlamış bir süreçtir ve varlığın hiçbir yapısı bundan kaçamaz" (*Of Grammatology*, İng. çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1976, s. 47).
- 61 Derrida, "Fors," s. xxi-xxii; Tobias van Veen, "The Crypt and Incorporation," ibid.
- 62 "De-kompozisyon" için, bkz. Castricano, *Cryptomimesis*, s. 32; bu konuda bir başka güçlü yaklaşım için, bkz. Lacoue-Labarthe, *Typography*, passim.
- 63 Bu kamusal alan kavrayışı için, bkz. Thomas Keenan: "Windows: of Vulnerability," *The Phantom Public Sphere*, der. Bruce Robbins, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londra, 1993, s. 121-141.
- 64 Walter Benjamin: "The Task of the Translator" *Illuminations: Essays and Reflections*, İng. çev. Harry Zohn, der. Hannah Arendt, Schocken Books, New York, 1968, s. 69-82.
- 65 Jacques Derrida and Bernard Stiegler: *Echographies of Television: Filmed Interviews*, İng. Çev. Jennifer Bajorek, Polity Press, Cambridge, Oxford and Malden, 2002, especially, s. 113-134.
- 66 Benjamin'in beka veya hayatta kalma anlayışı için, bkz. Jacques Derrida: *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1988, s. 122.
- 67 Walter Benjamin: *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, İng. Çev. Harry Zohn, Schocken Books, New York, 1968, s. 257-258.
- 68 Giorgio Agamben: *Means without End: Notes on Politics*, İng. çev. V. Binetti ve C. Casarino, University of Minnesota Press, Minneapolis ve Londra, 2000, s. 125. Guy Debord'un özgün gösteri toplumu ["society of the spectacle"] tezi için, bkz. *Society of the Spectacle*, Black & Red, Detroit, 1983.
- 69 Jacques Derrida'nın dediği gibi: "bu nesne olmayan nesne, bu şimdi/var olmayan şimdi/var, bu 'hep-aynılmakta-olan'ın oradalığı bilgiye ait değildir" (*Specters of Marx*, p. 6).

SEVGİLİ AVRUPA, SEVGİLİ TÜRKİYE, NEDEN CANIMIZI BU KADAR SIKIYORSUNUZ?

İşlerin daha iyiye doğru değişip değişmeyeceğini söyleyemeyeceğim doğru, ama şunu söyleyebilirim değişmedikleri takdirde işler hiçbir zaman doğru olmayacak.

It is true I cannot say whether things are going to change for the better, but what I do say is that things will never be right unless they do change.

GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG¹

KONUŞMAYA DEVAM ETMEK ZORUNDAYSAN
SÖZLERİN LÜTFEN KAFİYELİ OLSUN...

Hepimizin artık çok iyi bildiği gibi son zamanlarda Doğu Avrupa'nın –ki burada “Doğu Avrupa” terimini Türkiye’yi ve kıtanın güney ve doğusu etrafındaki alanları da kapsayacak şekilde genişleterek kullanıyorum– Batı Avrupa tarafından algılanışıyla ilgili önemli meseleler ortaya çıkmakta. İlk ve belki de en can alıcı sorun, Batı Avrupalılar arasında yaygın olarak görülen, “kendi” kıtalarının geleceği konusuna değinmeye çalıştıklarında, Doğu Avrupa’nın onlar için –yazar Dubravka Ugresic’in terimiyle– bir “zihinsel boş alan” olmasıdır. Burayı bir zihinsel boş alan olarak adlandırırken kastedilen şey, Batı Avrupalılar için bu öte tarafa ait karşılaşılmış herhangi bir gerçeklik veya mananın olmayışıdır – genellikle deneysel veya anlamlı bir içerikten yoksundur. Ayrıca Batı Avrupalılar arasında, Avrupa’nın Doğu bölgesinden öğrenecekleri kayda değer bir şeyin olabileceği fikri çok zayıftır. Hatta belki de böyle bir fikir hiç yoktur. Örneğin, birkaç yıl önce (eski Yugoslavya’daki) Makedonya’da oldukça uzun zaman geçirdim ve ekonominin nasıl liberalleştirileceği veya demokratik alışkan-

lıkların nasıl geliştirileceği konusunda dersler vermeye gelip giden, ancak kendilerinin Makedonyalılardan bir şeyler öğrenebileceklerinin ayrımında olmayan danışmanlar gördüm. Yani, Batı ve Doğu Avrupa'yı karşı karşıya getiren gündemin temel problemlerinden biri bunun hep tek yönlü bir yol gibi ele alınmasıdır. Kuşaklar boyunca Batı'dan yapılan kültürel ihracat Doğu tarafından ithal edilmektedir.

Ayrıca, Batı Avrupalıların –hatta sadece onların değil, aynı zamanda kıtanın doğusundaki çok sayıda insanın da– bu geniş jeopolitik bölgeye şekil veren, değişik, özgül ve zengin tarihsel tecrübeleri anlamaları ve düşünmeleri gerektiğine kuvvetle inanıyorum. Bu konu, bölgenin çağdaş (ulusal) tarihlerinin geçmişin büyük imparatorluklarının -Osmanlı İmparatorluğu, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Rusya İmparatorluğu'nun- çökmesiyle ortaya çıkışıyla ilgilidir. Bu imparatorlukların tarihlerinin yapısı ve önemi üzerine daha eleştirel bir düşünüşe ihtiyacımız olduğu fikrindeyim. Dolayısıyla, 21. yüzyılda üzerinde daha fazla düşünülmeyi ve tartışılmayı kesinlikle hak eden konulardan biri, bu imparatorlukların karmaşık ve kozmopolit tarihidir. Bu tür tartışmaların nostaljiden başka bir şey olmadığı cevabına da eleştirel olarak yaklaşılmalıdır. Çağdaş ulusal “realistlerin” bakış açısına göre yaşlı imparatorluklar kaçınılmaz sonlarına ulaşmayı hak ettiler: bir tür fütursuz sosyal-Darwincilik olarak adlandırabileceğimiz söylem, imparatorlukların bölgesel ve sosyal dinazorlar olduğunu ve her zaman yeni ve modernize edilmiş sosyal-kültürel türlerin –yani “modern” ulus devletin– rekabeti karşısında yok olmaya mecbur olduklarını iddia eder. Düşüncesizce işleyen evrimsel metafor –ki bir metafor olarak kabul edilmesi önemlidir– yaratıcı tartışmayı ve düşünmeyi, yani düşünceyi öldürür.

Biliyorum ki, şu anda, örneğin Cemal Kafadar gibi, bu imparatorluklar hakkında kibirli bir şekilde düşüncesiz milli tarih yazımını destekleyen tahayyülün prizmasından bakmayı kabul etmeyen, artan sayıda revizyonist çağdaş Osmanlı tarihçileri bulunuyor. Mutlaka, kozmopolitizmin 21. yüzyıldaki olasılıklarına odaklanan güncel entelektüel ve politik tartışmalar bağlamında –örneğin Ulrich Beck'in Kozmopolit Vizyon'u– bu öteki kozmopolit deneyimden (tıpkı kötülenmemesi gerektiği gibi idealleşti-

rilmemesi de gereken) öğrenilebilecek şeyler vardır. Bu, düşünce özürli dogmanın halinden memnun dolaşımının yerine, bir eleştirel kavrayış ve teori talebidir.

Öyleyse bu bizi, çok geniş ve karmaşık bir bölgede, belli şehirlerde, örneğin İstanbul, Selanik ve İskenderiye’de yaşayan insanların ortak kültürel kopukluklar, yıkımlar ve çözümleri de içeren benzer imparatorluk sonrası tarihsel eğrileri nasıl deneyimledikleri üzerine düşünmeye teşvik edebilir ve etmelidir. Çünkü her ne kadar şimdi, kör ve unutkan Batılı gözlemciler için bu şehirler arasında dünyalar kadar fark var gibi görünse de (tabi şu anda milletler kadar anlamında) benzer tarihlere sahipler ve benzer çeşit bellek ve travmaları paylaşmaktalar. Her biri bir zamanlar kendine özgü karışık veya kozmopolit nüfusa sahipti ve yine her biri 20. yüzyıl içinde millileştirildi ve homojenleşti: biri “Türk-leştirildi,” biri “Yunanlılaştırıldı” ve diğeri “Arap-laştırıldı.” Aynı azaltıcı politik ve kültürel mantık iş başındaydı –karşılıklı yankılanan, aynı boyun eğmeler ve itaate zorlanan deneyimler. 21. yüzyılın halen değişen ve genişleyen Avrupa’sı bağlamında bu yerlerin karmaşık tarihleri, özellikleri ve gerçeklikleriyle karşılaşmak ve bunlara değinmek için yaratıcı ve ahlaki gayreti şimdi mutlaka göstermeliyiz. Bu, aynı zamanda, eski emperyal kültürlerin ulusal toplum ve kültürlerini şekillendirirken yaşadığı büyük zorlukları, Batı’da daha önce yaratılanlara kıyasla, Doğu Avrupa’da ulusal toplumların şekillenme yöntemlerinin büyük farklarını kendimize “hatırlatmayı” içeriyor. Ve en önemlisi kendimize ulus devlet denilen siyasi-kültürel ürünün ihracının, dayatılmış ve yıkıcı boyutta etkileri olan bir tür Batı-Doğu arası işlemin tarihini “hatırlatmayı” da gerekli kılıyor.

Böylece, sonunda her zaman yapmak zorunda olduğumuz gibi, Batı Avrupa’ya geri dönüyoruz: diğerlerinin ilişkileri konusundaki müdahalecilik ve saldırganlık tarihine; umursamazlıkta birleşen kibirliliğine, körlüğüne ve maalesef sıklıkla yeğlediği bencilliğine. Batı Avrupalı güçlerin kıtanın Doğu tarafındaki tarihsel müdahaleciliği –fütursuz ve yıkıcı çağrışımıyla– üzerine dürüstlük ve eleştirel olarak düşünmek ihtiyacı ve zorunluluğu içindeyiz. Aşıkâr nedenlerden dolayı, bu konuya Avrupa Birliği ve diğer Batı Avrupa kurumsal söylemlerinde hiçbir zaman kaydadeğer bir şekilde değinilmemiş-

tir. Ancak bu yeni tarihi kesişme noktasında, Doğu Avrupa'nın çoğu kez iş-
lemeyen ve yürütülemeyen ulus devletlerini var etmek üzere Batılı güçlerin
nasıl yoğun ve felaketlere yol açacak şekilde uğraştıkları gerçeğini mutlaka
kabul etmeliyiz. 1922'de, İngiliz tarihçi Arnold Toynbee tarafından yazılan
Yunanistan ve Türkiye'de Batı Sorunu adlı önemli kitap, Batı güçlerinin Yu-
nanistan ve Türkiye'nin o zamanki ilişkileri üzerindeki zalim ve küstah mü-
dahalesiyle ilgili eleştirel ve güçlü bir analiz sunarken, bu düşüncesiz ve
umursamaz müdahalenin ne kadar yıkıcı olduğunu da gözler önüne seriyor.
Burada, Fransa, İngiltere ve Almanya'nın, Doğu Avrupa, Balkanlar ve Gü-
ney-doğu Avrupa'nın çeşitlilik gösteren halklarının yaşam alanlarına ve gün-
delik meselelerine karışmasını saplantılı bir şekilde "gerekli kılan" çılgın po-
litika ve diplomasinin hikâyesi anlatılmaktadır. On yıllar sonra, Realpoli-
tik'in bu kör gücünün, Avrupa'daki kültürel çeşitlilik açısından, tarihsel ve
bugünkü trajik ve yıkıcı sonuçlarıyla karşılaşmak tam anlamıyla acı vericidir.
Herhangi kozmopolitanizm potansiyelinin hesaplanmış ve uygulanmış im-
hası. Kültürel imha mantığıyla kol kola giden hesaplanmış ve uygulamaya
konulmuş kültürel homojenlik dayatması. Hazırlanan oyunu aydınlatan bir
diğer metin de Mark Cohen'in *Bir Seferad Cemaatinin Son Yüzyılı: Manastır
Yahudileri, 1839-1943* isimli kitabıdır. Cohen, şimdi eski Yugoslavya olan böl-
genin Manastır (Bitola) kentindeki Seferad Yahudilerinin hikâyesini anlatır-
ken şu ürkütücü noktayı vurgular; bahsettiği dönemde çoğunluğu Müslü-
man Osmanlı İmparatorluğu'nda Seferad Yahudisi olarak doğmuş bir in-
san, Hristiyan milliyetçi yayılcılığın ve ırkçılığın sonucunda Nazilerin
elinde ölmüş olabilecektir. Şunu hatırlıyoruz ki, bu bölgede ve diğerlerinde
gelişmiş olan milliyetçilik, temelde Batı Avrupa'nın bağınaz Hristiyan toplu-
luklarına ait bir icattır ve bu kavram daha sonra ihraç edilmiştir. Kıtada ve
şüphesiz ötesinde tahripkâr bir patlayıcı etkisi yaratmış ve sonrasında da
uzun ve zehirli bir yaşamı olmuş, neticeleri Avrupa'nın kültürel düzenini
kırletmeye ve zedelemeye devam etmiş, kültürel olarak saldırgan bir icat.



Şimdi Türkiye'ye özgü duruma dönüyorum. Şüphesiz şu anda gör-
düğümüz, Türkiye'nin, beyhude karşılaşmalarla geçen gergin onyıllar son-

rasında çok iyi tanıdığı Batı Avrupa'ya göre pozisyonunu hizaya sokma çabalarını yenilediği bir durum. Bunu zor ve belki de neredeyse imkânsız diyebileceğimiz, Batıyla kendi özel eşitsiz ve baskıcı ilişkiler tarihi bağlamında yapmakta. Esasen Batı Avrupa Türkiye'yle hiçbir zaman gerçekten ilgili olmadı, ne demek istediğini asla anlamadı –düşünceden kaçınma kapasitesi istikrarını sürdürdü.

Türk tarafında bir dizi başa çıkması zor faktör son zamanlarda kendini “Avrupalı gibi” yeniden konumlandırmak ve tahayyül etme yolundaki hamlelerine eklendi. Önceden her şey çok daha “yalın” ve “doğrudan”dı. Türkiye kendine, 20. yüzyılda Doğu Avrupa'nın çoğunu şekillendiren devletçi projelerle büyük ölçüde paralel olan bir girişimle, politik ve kültürel olarak üniter bir ulus devlet inşa etmek gibi kahramanca bir görev belirlemiştir. Ama 21. yüzyılda her şey daha farklı. Avrupa bağlamında “modern” bir ulus devlet olmanın kural ve beklentileri önemli şekilde değişti. Ulusal hâkimiyet ve kendi kendini idarenin sürdürülebilmesi yeni uluslarötesi kıtasal düzende daha zor hale geldi. AB ve Avrupa Konseyi protokol ve karar-namelerine göre, Avrupa ulus devleti, “kültürel olarak çeşitli” bir ulus anlamında yeni bir tür tüzel kişilik olmak durumundadır. “Ulusötesicilik,” “kültürötesicilik,” “çokkültürcülük,” kültürel çeşitlilik, ... bunlar Türkiye'nin başatmakta zorlanacağı yeni “modern” gelişmelerdir. Çünkü devletçilik, militarizm ve Kemalist cumhuriyetçilik ülkenin temel 20. yüzyıl mirasını temsil etmektedir. Böylesi kültürel olarak çorak ve esasında disiplin amaçlı paradigmlar, Avrupa'da birçok sebeple şekillenmekte olan yeni tarz sosyalleşmeyi yapılandıracak üretken bağlamı sağlamaktan uzak. Ama Avrupa yeni bir kültürel “felsefe”yi takdim etmekte, Doğu'nun tüm diğer ülkeleri gibi Türklere de şimdi bu sözde yeni Avrupa öğretisinin kural ve düzenlemelerini benimsemeleri talimatını vermektedir.

Politik ve kültürel değişimler kaçınılmaz, ancak Türkiye için çok zahmetli ve acılı oldukları da ortada. Türkiye'nin durumunun, içerden ve dışardan görüşler, güçler, zorlamalar ve etkilerin özgün bir bileşimi tarafından şekillenmiş ve şekillenmekte olan özelliklerinden, sadece birkaçına değinmek istiyorum. 21. yüzyıl Türkiye'sinde neler olup bittiğini anlamak istiyorsak bu dinamiklerin çok özel kesişme şeklini anlamamız gerekliliği, tar-

tışmamın temel maddesini oluşturacak. Bu da, Batı Avrupa'nın içerikten yoksun, "İslam" dünyası veya "öteki" merkezli "Türkiye" çağrışımları (bu süregelen tamamen asosyal ve tarihsellikten uzak yaklaşım, Avrupa kolektif zihnietinin düşüncesizlik yönünün en zayıf ve çıkışsız dışavurumlarından biridir) içinde tamamen kaybolmuş görünen Türkiye deneyiminin sosyo-tarihsel gerçekliklerini anlamaya çalışmamız gerektiği anlamına geliyor.

Öyleyse güncel Türkiye meselelerinin ve ikilemlerinin özetle gruplandırılışına geçelim. Birinci olarak, bu bölgede son dönemde kültürel kimliklerin tekrar su yüzüne çıkıyor oluşu ve yeniden yapılandırılışına dikkat etmemiz gerekiyor. Bu süreç bir dizi sosyo-ekonomik gelişme tarafından hızlandırıldı: 1980'lerde Özal hükümeti döneminde Türk ekonomisinin açılması ve liberalizasyonu; Soğuk Savaş'ın sonu; kimlik politikalarının küresel anlamda çoğalması; yetmiş yıllık Kemalist kültürel homojenleştirmenin sonrasında bölgenin (daha geniş Osmanlı ve Türk bölgesi) kültürel karmaşıklığı hissini yeniden oluşturmaya içeriden duyulan ihtiyaç olarak sayılabilir. Daha sonra 1990'lar boyunca, Türkiye'de ve ayrıca Türk göçmen çevrelerinde insanların kendileri hakkındaki sosyal, kültürel ve dinsel tasavvurlarında önemli değişimler oldu. Kültürel muhayyile, Türkiye'yi homojen ve tektip bir devlet olarak algılamaktan kültürel çeşitlilik ve karmaşıklığın tanınmasına doğru –daha fazla ama aynı zamanda büyük güçlüklerle– ilginç ve belki de uzun dönemde üretken yönle ilerledi. Bu kültürel yeniden ifadenin türü ve önemi toplumun farklı kesimlerinde çeşitlilik gösteriyordu. Özellikle Kürt meselesiyle ilgili olarak, devlet düzeyinde daha çok bölücülük ve sosyal parçalanma korkusu olarak tezahür etti. Birçok kültürel alanda, çokkültürlülük ve çeşitlilik gibi daha geniş söylemlere dayanarak, Osmanlının "geleneksel" Rum, Ermeni ve Yahudi azınlıklarının, tekrar tanınmasını da içeren, daha olumlu bir şekil aldı. Ancak, belki de en ilginç ve yaratıcısı da, gündelik özel alandaki gelişmeler oldu. Bahsettiğim kültürel kayma sadece politik ve kamusal kanallarda değil aynı zamanda yaşanmış, ailevi söylemde, bireylerin aile kökenleri ve büyük dedelerinin nereden geldiği konusundaki karmaşa (kozmopolitan bir kaynak olabilir mi?) üzerine daha fazla konuşmaya başlamalarıyla da oldu. Öyleyse birinci önemli mesele, çoğu kez anlaşmazlık yaratan ancak özgürleştirici im-

kânları da bulunan (elbette sadece Türkler tarafından değil tüm Avrupalılar tarafından da özenli bakım gerektiren) kimlik konusu.

Bir ikinci gündem de –ama daha acı verici olarak– kolektif kültürel kimlikler ve çeşitlilikler meselesi. Burada söz konusu olan 20. yüzyıl başlarındaki kimlik politikalarına ait derinlere gömülmüş travmalar –Türkiye’deki kimlikle ilgili toleranssız şekilde birleşmiş bellek ve unutmama politikaları. Ermeni felaketi; Rum-Türk “nüfus mübadelesi,” ayrıca katledilen yüzbinlerce Müslüman. Türk siyaset bilimcisi Taner Akçam, Ermeni sorunu üzerine kaleme aldığı yazılarda, bir toplumda bu tip travmatik olaylar cereyan ettiğinde sonuçlarına değinmeye başlayabilmek için bile seksen yıla yakın bir süre geçmesi gerektiğinden söz ediyor. Gerçekten de, Bilgi Üniversitesi’nde 2005 Eylül ayında “Ermeni sorunu” üzerine düzenlenen konferansla, kitlesel katliamlarla yüzleşebilmeye yönelik çok kırılan ve acılı bir başlangıç yapıldı. Türkiye ve Yunanistan, 20. yüzyılın felaket dolu ilk dönemlerinde iki ülke arasında meydana gelenlerin travmatik boyutlarını, çoğunlukla deneme mahiyetinde ve kesintilerle ele almaya başladı. Ama ilerlemenin mantığı her zaman bir adım ileri iki adım geri şeklini alabilir. Kültürel körlükle kültürel çılgınlığın kol kola gidişinden doğabilecek sonuçları hâlâ hesaba katmamız gerekiyor. Türkiye’de son zamanlarda meydana gelen olaylar, en zehirli Avrupa empozesi olan, milliyetçi zihniyetin köklü, dirençli, cahil ve saldırgan mantığının sinyallerini veriyor. Burada yine Batılı güçlerin 20. yüzyıl başında bu bölgedeki felaketlere yol açan –ama şimdi şaşırtıcı şekilde görmezden gelinen ve bastırılmış- etkilerini göz önüne almalıyız. (Toynbee burada da kilit bir referans noktası oluşturuyor.)

Kültürel çeşitlilik cephesinde işleri ilerleten bir üçüncü konu ise tamamen farklı bir düzlemde. Bu İstanbul’un hızla küresel bir kente dönüştüğü ve kendisini kuvvetli bir şekilde böyle pazarladığı – pazarlamak zorunda olduğu– gerçeğinden kaynaklanıyor. Çünkü artık, bir metropol kent, küresel olarak önem taşıyan bir kent olabilmek için kültürel çeşitlilik sahibi olmak ve bu zarureti pazarlamak zorundasınız. Turist veya yatırımcı çekmek, New York veya Berlin gibi kentlerle küresel ölçekte boy ölçüşebilmek istiyorsanız, kentinizin dünyaya kabul edilir bir çeşitlilik ve “kozmopolitanizm”

imajı yansıtmamasını gerektiren güncel bir kent pazarlaması mantığını işleteceksiniz. Şüphesiz bu yeni metropol kozmopolitanizmi çoğu kez kent pom-palaması ve imaj tasarımıyla öteye gitmeyen bir yüzysellikte oluyor. Fakat aynı zamanda bu itici güç –ki bu bir ticari dinamiktir– yükselişe geçen neo-milliyetçilik mantığına karşı durmaya olanak verebilecek bir kaynak da sunuyor. Daha küçük ancak paralel bir örnekte, Bask milliyetçiliğine karşı kentli Bilbao durumunda olduğu gibi İstanbul’da yeni yeni uygulamaya konulan yeni metropol projeleri de bazı milliyetçi karşıtı olasılıkları içeriyor olabilir(bu konuyla ilgili olarak Asu Aksoy’un makalesine bakınız).

Dördüncü ve son kritik konu olarak da, Türkiye’ye ve Avrupa’nın Doğu bölgesindeki diğer ülkelere yüklenen yeni Avrupa çaplı kurumsal söylemlerine yanıt verme ve yanıt veriyor görünme gerekliliği bulunuyor. Burada, Avrupa Konseyi ve AB’nin, yeni oluşturulan kültürel çeşitlilik protokollerine “uyum”u talep eden, yasal, bürokratik ve kültürel söylemlerini kastediyorum. “Eski Avrupa” ebediyen ve mecburen yol gösterici olarak kalmaya devam ediyor –sanırım “doğası”nda var bu. Bu alanda her zamanki gibi bazı belirli Doğu-Batı anlayışsızlıkları ve sonucunda da ortaya çıkan sürtüşmeler bulunuyor. Sembolik olarak ve yasal-siyasi anlamda güçlü bu Avrupa kurumlarının dolaşıma soktuğu kültürel çeşitlilik söylemleri devamlı olarak bağlam dışına çekiliyor. Çoğu kez, Afro-Karaipili ve Güney Asya sömürgecilik sonrası “azınlık” nüfuslarıyla ilişkiler bağlamında Londra’da üretilmiş kültürel çeşitlilik tezleri daha sonra Türkiye, Arnavutluk veya Ukrayna gibi “azınlık” ve çeşitlilik meselelerinin açıkça çok farklı olduğu ülkelere fütursuzca naklediliyor. Ancak tabii bir de, Doğu Avrupa toplumlarında, fonlar, meşruluk vb. konuları garantilemek amacıyla bu dışarıdan dayatılan gündeme, bazen taklitçilik noktasına varana dek, adapte olmaya feci halde duyulan ihtiyaç var.

Bu dört ayrı gündem maddesi farklı kültürel “düzey”lerde işliyorlar. Ancak aynı zamanda, bu konular karmaşık olarak birbirleriyle ilişkililer ve hepsi de 21. yüzyıl Türk toplum ve kültürüne alaka duyan kişi ve kurumlar tarafından ele alınmayı gerektiriyor. Tarihsel süreci bir çağdan diğerine (örneğin “ulusal” dönemden “ulusötesi” döneme doğru) doğrusal bir değişim veya ilerleme olarak otomatikman, düşüncesizce “düşünmeye” yatkınız. Türkiye örneği farklı bir metaforun daha uygun ve düşündürücü ola-

bileceğini akla getiriyor. Benim önerim, tarihsel olayların zaman içinde, peşpeşe ve üst üste binmiş “katmanlar” halinde biriktiğini düşünebileceğimiz jeolojik bir metafor. Bu tabaka veya katmanların bazısı çağdaş toplum yüzeyinde, kimi de gömülü olarak yeraltı seviyelerinde bulunsada, bir arada varolmayı sürdürüyor. Hiçbir şey yok olmaz; sadece başka bir gerçeklik boyutuna bürünür. Şu anda Türkiye’de, burada değiştiğim çok çeşitli gerçeklik ve kuvvetin (ve daha fazlasının) beraberce ele alınması ve yönetilmesi gerekmektedir. Çünkü hiçbir zaman birbirlerinden ayrıştırılamayan bu bileşenlerin tamamı 21. yüzyılın değişen Türkiye’sinin, Batı Avrupalıların maalesef çoğunlukla kavrayamaz gördüğü gerçekte var olan Türkiye’nin, karmaşık sosyo-tarihsel realitesini oluşturuyorlar.



“Avrupa’ya karşı Türkiye” yaklaşımı bizi kolayca Avrupa’yı canavar, zavallı Türkiye’yi de kötülüğe uğramış kurban olarak görme durumuna getirir. Bu benzetmede daha önce açıklamaya çalıştığım gibi derin bir gerçeklik payı var. Avrupa’nın kültürel tutumu –kültürel hegemonyasının tarihsel hareketliliği– konusundaki karamsarlığımız da buradan geliyor. Ama bu ikili formülasyon fazla basit bir yaklaşımdır çünkü böylesi Türkiye’ye kolaylıkla kültürel ve politik masumiyet kazandırır. Fakat işler çok daha karmaşık ve Türkiye’yi içeriden tanıyan herhangi birinin göreceği gibi Türkiye de kesinlikle kültürel veya politik bir melek değil. O yüzden biraz da Türk “*reality show*”unda neleri can sıkıcı bulduğum üzerinde durmak istiyorum. Türkiye, nelerin beni mutsuzluğa sürüklüyor?

Bu tartışmanın başından beri birbirine zıt iki farklı sosyal tahayyülü karşılaştırıyorum: bir tarafta kültürel karmaşıklık ve çeşitliliğe dolayısıyla da bir tür kozmopolitanizmin (gerçekte her ne anlama geliyorsa –bu muhtemelen üretken bir tartışma konusu) olanaklarına açık, diğer tarafta kültürel standartlaştırma ve homojenleştirme kronik saplantısıyla ulus devlet vizyonu duruyor. Bunlar iki farklı dünya görüşü, iki farklı değer sistemi, birbirinden oldukça farklı sosyal ve politik projeler. Avrupa bağlamında ve şüphesiz diğerlerinde, çeşitli şekillerde rastlaşıyor ve kimi zaman diplomatik kimi zaman düşmanca birbirlerine karşı duruyorlar.

Bazı durumlarda görüş alışverişi yapabilecek sosyal felsefeler olsalar da temel olarak, son tahlilde, muhalif felsefe ve eğilimleri temsil ediyorlar.

Türkiye’de ise, Türk ulusu ve ulusal kültürün 1920’lerde oluşturulurken benimsenen otoriter tutumun bir sonucu olarak bu karşılaşma belirgin ve özellikle acı verici oldu. Ulus-devlet prensibi daima yukarıdan amansız şekilde dayatıldı ve çeşitlilik genel olarak bir provokasyon gibi değerlendirildi. Şu anda Türkiye’de daha elverişli bir kültürel düzenin olasılıkları üzerine düşünürken milli ve milliyetçi yönelimin siyasi yapıyı ele geçirme kuvvetini ciddiye almalıyız. İşte bu Türk kültür, toplum ve siyasetinin gerçekten iç karartıcı gerçeği.

Çoğu çağdaş sosyal ve kültürel teoride ulusu bir tür düşüşte görme eğilimi göze çarpıyor. Bu sıklıkla, bir dönemden diğerine, “ulusal”dan “küresel”e çizgisel tarihi değişimi tasavvur eden bir kavramsal ve teorik yaklaşımın sonucudur. Çoğu zaman üstü kapalı varsayım bir sosyal ve kültürel yer değiştirme olduğudur. Türkiye örneği ise bize bambaşka bir şeyi çok iyi öğretir. Burada, ulusal ve çeşitlilik söylemlerinin eş zamanlılığına, bu iki farklı ve karşıt sosyo-kültürel mantığın bir arada var oluşuna imkân veren jeolojik metaforuma dönüyorum. Temel husus şu ki, ulusallık öylece çekip gitmez. Gerçekte yeni yönlere sapar, yeni formlara bürünür ve yeni enerjiler toplar. Ulusalcı mentalitenin yenilenmiş canlılığı ve zehri sorununa değinmeden 2007 yılında Türkiye üzerine düşünmek olanaksızdır. Bu, milli tahayyülün zararlı olabildiği kadar kuvvetli ve iddialı da olabildiği bir toplum.

O halde sormamız gereken milli görüşün çekiciliği ve etkisinin nereden kaynaklandığı. Şüphesiz, 20. yüzyıl tarihi ve devamı Mark Mazower’ın “kara kıta” dediği milliyetçi prensibin korkunç yıkıcı gücü hakkında çok şey öğretir. Öyleyse bu çeşit “düşlenen toplum” fikrini bu denli çekici kılan nedir? Neden bu milli topluluk ve bilinç uzun süre huzur bulmuyor? Onları rahatsız eden nedir ve neden bu kadar kolay huzursuzlanıyorlar? Çünkü hâkimiyet sağlasa da daima kırılğan ve sıkıntılı hissetmeye açık ve bunun trajik bir sonucu olarak da saldırgan. Önemli bir nokta da ulusal tahayyülün kültürel karmaşıklık ve çeşitlilik durumuna karşı takındığı tavrı. Önemli çünkü bu özünde bir endişe durumudur: karmaşıklık esasen milli düzeni sarsıcı ve rahatsız edici bir olaydır ve şimdi Avru-

pa'daki güncel gelişmelerin kıtayı gittikçe daha büyük bir demografik karmaşıklığa ittiği düşünülürse her zamankinden fazla önem taşıyan bir mesele olmuştur.

Öyleyse ulusallığı özel bir tür sosyal düzen ve felsefe olarak ayırt eden nedir? Ulusal tahayyül “tek halk”ı yaratmayı ve aynı zamanda kendi bölgesel alanını kültürel olarak homojenleştirmeyi hedefleyen temel bir mantığa dayanmaktadır. Bu dinamik, 20. yüzyılın başlarında sadece Türkiye’de değil Doğu Avrupa’da da, eski imparatorluklar içinden ızdıraplı ve kanlı şekilde çıkan yeni ulus devletlerin “gelişme engelli” oluşumuyla özellikle belirginleşti. Ulus inşası projesinin ana amacı o zamana kadar karışmış ve karmaşık kültürleri homojenleştirmek –Türkiye örneğinde saflaştırmak daha doğru bir kelimedir– ve eşit derecede yekpare diğer ulusal kültürlerden ayırmak ve farklılaştırmak üzere sınırlar yaratmaktı. Bu yeni ulus devletlerin doğuşuyla, kendi iradeli bütünlükleri üzerinde sürekli olarak yıkım veya parçalama tehditi oluşturur görünen, olumsuz algılanan güçlerle ilgili kalıcı ulusal endişe ve rahatsızlıklar da ortaya çıktı. Dışarıdaki ve içerdeki düşmanlar rahatsızlık verici ve aynı zamanda bir şekilde mutlaka gerekli güçlerdi. Aksi halde temel bir sosyal yalan denebilecek, “bizlerin” birliğinin esasen kurgusal ve başkaldırıcı ilanına dayalı bu son derece aldatıcı ulus birliğini ne devam ettirebilirdi? Hayali barbarlar daima gerekli ve fonksiyonel musibetlerdir.

İçerideki düşmansa kuşkusuz düşmanların en önemlisidir. Bu düşmanla ilişkiler ulus devletin psiko-kültürel tahayyülü konusunda çok şey anlatır. Uluslar, birbirlerine ortak bir kültür ve paylaşılan kolektif bir kimlikle bağlı insanların oluşturduğu bir tekil “cemaat” ideal imgesi üzerinden ortaya çıkarılmış ve üniter varlıklar olarak kurumsallaşmışlardır. Bu, ulus devletin gönüllü yanılımasıdır –ulusal tahayyülün kurucu ve zorlayıcı ana yanılımasıdır. Fakat aynı zamanda bu yanılısma garip ve acımasızca güçlüdür. Kültürel karmaşıklığın gerçeklikleri ise, istekli ve iradeli bir iddianın gücüyle basitçe defedilemez. Kültürel tek tiplik ve homojenlik durumu ancak yanıltıcı bir özlem olabilir. Öyleyse, milli alanda gerçekte var olduğu gibi, inatla, kıskırtıcılıkla ve başkaldırarak gelişebilen çeşitlilikle nasıl başa çıkılacağı sorusu anında ve kaçınılmaz olarak akla

gelecektir. Ulus, varlığı “bizim” milli bütünlüğümüz açısından sorun oluşturan bu insanlarla nasıl baş edebileceğini kendine devamlı sorma mecburiyeti duymaktadır.

Bu çıkmaz durum “yeni Avrupa” ve çoğalan göçleri bağlamında büyüyen bir endişe yaratıyor. Meselenin çözümü pek kolay değil –Avrupa hükümetleri kendilerini, son yıllarda üzerinde durdukları çokkültürlülük hakkındaki “doğru söylemler”le sınırlanmış ve kısıtlanmış olarak görüyorlar. Ancak Avrupa’nın birçok kesiminde, ulusal hayal kırıklıkları ve ulusal öfke arasında gidip gelen sosyal duygulanımlar gözle görülebilir hale geldi. Bu yeni ulusötesi göçmen dalgalarıyla ilgili olarak ne yapılabilir? Beraberinde getirdikleri düşünülen tehdit nasıl kontrol altına alınabilir? Modern Avrupa devleti vatandaşlık derslerine devam etmelerini sağlayın diyor. Entegre edin! Asimile edin! Onları bize benzetin! Onları bizim görünüşümüze uygun şekilde yeniden tasarlayın! Ama bu noktada milliyetçi zihniyetin kalbindeki paradoks işe karışır. Eğer bizim gibi olacaklarsa kültürel farklılığımızı neyle belirleyeceğiz sorusu bu zihinsel yapıda birdenbire “belirir.” Bizim gibi olmak aslında bu davetsiz misafirlerin ve sahtekarların yapabileceği kültürel taklitçilikten daha “otantik” daha “gerçek” bir şeyleri gerektirecektir. Nihayetinde biz “biziz” ve sadece biz “biz” olabiliriz, “onlar” da başka bir şeyler, özünde onlar bizden bayağı değişikler!

Kültürel homojenliğin ulusal paradigma içinde norm teşkil etmesi temel problemi oluşturuyor. Dolayısıyla kültürel karmaşıklık ve çeşitlilik ancak sadece bir sorun olarak değerlendirilebiliyor ve “azınlıklar”ın özünde istenmeyen bir sosyal faktör olarak varlığını sürdürmesi gerekiyor. O sebeple burada öne sürmek istediğim, kolektif kültürler hakkındaki düşüncemizi temelden ve radikal biçimde, hatta her şeyi tepetaklak ederek, yeniden şekillendirmeye hayati derecede ihtiyacımız olduğudur. Karmaşıklık, kültürel norm, sosyal ve kültürel düşüncemizin başlangıç noktası olarak alsak, kültürel homojenliği de modern ulus devletin çarpık tahayyülünün sapkın ve düşünsel olarak engelleyici bir kurgusu kabul etsek neler olurdu? Çünkü bütün toplumlar aslında ve mutlaka karmaşıklıktan oluşmuştur –görmek için çevrenize bakmanız yeterli, şehrin herhangi sokağın-

da yürürken ona dokunabilirsiniz. Yani aslında soru şu olmalıydı: nasıl oldu da belli bir çeşit modern sosyal felsefe toplumların homojen ve “saf” olabileceği gibi zararlı bir yanılsama yaratabildi? Açıklanması gereken olay bu ulusal halüsinasyon ve bu ulusal aldanmanın nasıl olup da bu kadar iyi işleyebildiğidir.

21. yüzyıl Avrupa’sında sorulması gereken ve tabii büyük ihtimalle sorulmayacak kritik sorular bunlar. Ancak bu tür soruları ciddiye alanlar, kolektif yanılsamanın zihniyetinden ayrılmayı tercih ederek, karmaşıklığı kültürel norm sayarak ve karmaşıklığın kaynakları olmadan hiçbir kültürün aslında uzun süre yaşayamayacağını kabul ederek, bu sorulara kolaylıkla ulaşabilir. Tarihsel olarak açık ki, bütün kültürler karmaşıklıklar ve diğer kültürlerle olan ilişkilerinin zorlukları içinden geçerek işleyişlerini sürdürdüler. Şimdi tam da bu gerçekliği çok ciddiye almamız gerekiyor. Ciddiye alınmalı ki, çağdaş Avrupa kültürü çevresindeki tartışmalar artık silikleşmiş olan içe dönük ulusal aidiyet ve kimlik gündeminden öteye geçebilsin, kültürel karşılaşma ve işlemler gibi daha dinamik ve üretken konularla ilgilenmeye başlasın. Farklı kültürel bölgeler arasındaki temas ve işlemlerin bu yeni Avrupa için tam olarak neden önem taşıdığını da düşünmeliyiz. Kültürel dönüşüme değer verme 21. yüzyıl Avrupası için daha önemli, ilginç ve üretken bir kültürel ilke –kozmopolitan bir ilke– oluşturmaz mı? Kültürlerötesi deneyim yoluyla kültürel başkalaşım olasılıklarına açıklık. Bu bambaşka bir şey olacak

Belki fazla ileri gidiyorum. En hafifinden mütevazı bir kozmopolit manevra bile devlet ve kurumları bütünlüğünün azimli kuvvetini üzerine çekecektir. Fransız psikanalist Daniel Sibony ulusal kültürleri bir arada tutmaya yarayan mekanizmalar üzerine derin şeyler yazmıştı. Sibony sevilen gelenek ve miras mitosları ve anlatıları ile değil, daha derin ve psikotik kolektif güçlerle ilgilenir. Ona göre, bir ulus:

aynı şey hakkında sessiz kalmaya karar veren insanlardan oluşur: o şey ki daha sonra bir sır haline dönüşür. Bu “sessizlik maddesi” grubu bir arada tutar, destekler ve hatta yapılandırır... Grup kendi hayatta kalışını güvenceye almak için bu sessizliği emer ve sindirir.

Sibony kimin “ait” olup kimin asla ait olamayacağı konusundaki tüm gaddar keyfiliğiyle ulus devletin şiddetli kuruluş anına dikkat çekmektedir. Sanırım bu ilkel mantık, ulusların varoluşa zorlandığı 20. yüzyıl başında içinden geçtikleri felaket getirici şiddet anının uzun vadeli sonuçlarını anlamakta büyük önem taşıyor. “Sessizlik maddesi” ulusal kültürlerin kara yüreğinden haykırdı. Sibony’nin özlü formülasyonunu uyarlırsak, ulus devlet daima “bazı düşünce yollarını feda etmeleri” konusunda vatan-daşlarını teşvik etti veya zorladı. Bu yoğun milliyetçi kültürü görmek için sadece İstanbul göklerinde son zamanlarda sayısı artan devasa Türk bayraklarına bakmak yeterli. Bu milliyetçilik kültürel çoğulculuk ve kozmopolitanizm söylemlerine karşı özellikle dirençli.



Son zamanlarda Avrupa kültürel kurumlarında kültürlerarası ilişkiler ve anlayışa duyulan ihtiyaçla ilgili bir telaş yaşanıyor. Neden böyle acaba? Cevap oldukça basit: bu kurumlar kıtaya yönelik küresel göçün yeni dinamikleri konusunda hayli endişe duymaya başladılar. Hareket halindeki ‘Türkler de korku dolu tasavvurlarının tam kalbinde yer alıyor. Hollandalılara, Almanlara veya Avusturyalılara kimler ve neler hakkında şu sıralar topyekün karamsarlık duyduklarını sorun. Artan “yabancı” problemi olarak algılanan soruna Avrupa’nın verdiği yanıt nedir? En liberal ve en az can sıkıcı öneri, sözde kültürlerarası ilişkilerin daha da geliştirilmesine yönelik projedir. Hatta AB işi, 2008’i Kültürlerarası Diyalog Yılı ilan etmeye kadar vardırdı. Diyalog fikri iyi bir Avrupa retorik hilesidir. Diyalog denen bu cömert şeye kimin itirazı olabilir ki? Ama öte yandan, Avrupanın hâkim kültürü içinde kim diyalogun gerçekten ne anlama geldiğini anlıyor? Ya “kültürlerarası” ne demek? Bu tarafsız ve masum görünüşlü “arası” eki ne anlam taşıyor? “Yabancılarla” diyalogun, ayrı ve sınırlandırılmış, düşlenen bir cemaat modeline göre tasarlanmış kültürel varlıklar “arası” bir arayüzey veya etkileşim olarak düşünüldüğü anlamına geliyor. Üzüntü verici ama, şu anda “kültürlerarası diyalog” diye bir şeyin ilanı, değerli olmaktan ziyade boştur. Politik hayal kırıklıkları ve kültürel yaratıcılık boşluğunu örtbas etmek üzere hesaplanmış bir çeşit pasifleştir-

me mekanizmasından öte bir şey değildir. Gerçekte sadece yeni bir entegrasyon oyunu daha yaratmaya yarayacaktır.

Ancak artık işler değişti. Avrupa hareket halinde. Gerçekte şu anda olan ancak “ulusötesi” ve “kültürlerötesi” (“ötesi” kesinlikle çok uygun bir terim değil ancak bir tür değişimin süregeldiğini belirtiyor) olarak nitelelenebilir. Avrupa’da toplumsal ilişkiler ve sosyalleşmenin yapısında birtakım köklü değişiklikler oluyor. Bu değişiklikler de büyük ölçüde göçlerin yeni mantığı ve dinamikleri tarafından harekete geçirildi.² “Yabancılar” “ev sahipleri”nin çok ötesine geçtiler. Artan sayıda “yabancı” şu anda uluslarötesi yaşamlar sürüyor. Uluslarötesi mekânlarda süren, yeni ve yaratıcı türde yaşam dünyalarının yükselişine şahit olmaktayız. Budapeşte’de iş yapan Çinli tüccarlar ABD’de emekli olmayı planlıyor olabilir. Londra’da yaşayan bir adam Hamburg veya Köln’de iş yapıyor, çocuklarını da İzmir veya Adana’da okutuyor olabilir. Ulusötesi göçmenler gündelik hayatlarını genellikle, daha karmaşık şekillerde, mekânlara yayılmış ve ulus devletlerin ve ulusal toplumların kapsayıcı güçlerini zorlayan biçimlerde düzenliyorlar “Yabancılar” ve “ev sahipleri” birbirlerine artık “yaşam dünyaları” kadar uzaklar. Bu yeni Avrupa içinde, eski ulusal kapsama stratejileri, tamamen yeni –ulusötesi– bir bağlamda çalışmak zorunda kaldıklarından, giderek daha az fonksiyonel oluyorlar.

Son yirmi yıldır Avrupa’daki göçmen kültüründe yaşanan değişiklikler meselesine çok özel ve odaklı Türk prizmasından bakmak istiyorum. Avrupa’da yaşan Türk göçmenlerin 1980’lerdeki durumu ve algılanış şeklini hatırlamamız gerekiyor. John Berger ve Jean Mohr’un, Avrupa’daki *Gastarbeiter* (misafir işçi) olayının ilk dökümantasyonu olan *Yedinci Adam* isimli önemli kitabı 1975’te yayımlandı. On yıl sonra 1985’te, Alman araştırmacı gazeteci Günter Wallraff, Alman halkının dikkatini Türk ve Kürt kökenli işçilerin feci çalışma koşullarına çeken kitabı *Ganz Unten (En Alttakiler)*’i çıkardı. Wallraff, Ali isminde bir Kürt işçi kimliğine bürünerek, aralarında bir nükleer elektrik santral da bulunan çeşitli berbat endüstriyel alanlarda çalışan bir göçmen işçi olma deneyimini belgelemeye başladı. Gerçekten de, o önemli tarihsel anda, Türk ve Kürt işçilerin durumunun halka duyurulmasında büyük katkı sağladı. Fakat Wallraff aynı zamanda,

istemeyerek, Avrupa ve Almanya'daki, sefil misafir-işçi "Ali" klişesinin güçlenmesine de katkı yaptı. Ayrıca, Tuncel Kurtiz'in 1978'de İsveç televizyonu için çektiği, işçileri Türkiye'ye tatil için 2000 km.lik dönüş yolu boyunca, E-5 karayolunda takip eden *E-5; Misafirişçi Caddesi* de ilginç bir belgesel filmidir. Burada 2004'te Viyana'da düzenlenen, Avusturya'daki Türk, Kürt ve Balkan kökenli misafir-işçilerin son kırkıyıldaki hayatlarının zengin tarihsel dökümantasyonunu sunan *Gastarbajteri* isimli önemli sergiyi de anmak gerekir.³

O halde elimizde Avrupanın kullanıma elverişli *Gastarbeiter* imgesi var. Şimdi de, artık banal şekilde efsaneleşmiş bu klişenin Avrupa ruhsal yapısında ne şekilde dolandığı üzerine düşünmemiz gerekiyor. Bu klişe Avrupa muhayyilesinde tam olarak ne tür bir sembolik iş görmektedir? Avrupalılara yabancı nevrozlarını idare etmelerinde ne şekilde yardımcı olmuştur? Katı ve dolayısıyla buyurgan statü ve kimlikleri hakkında onlara ne anlatır? Sanırım, en alttakinin, göçmen işçinin anti-kahraman imgesinin kolektif Avrupa ruhu üzerinde yarar sağladığını farz etmemiz gerekiyor. Avrupalıların aldığı mesaj "ev sahibi" ve "misafir" arasındaki öz farkı haklıydı. Kötü bir elin oyunu kazandıramayacağını bildiklerinden, artık yüreklerinde derin bir güven duyabilirlerdi.

Ama artık çok şey değişti, köprünün altında çok sular aktı. Şüphesiz, göçmen işçilerin sömürüldüğü ve aşağılandığı gerçeği hâlâ geçerli. Ama artık yirmiyıl sonra, Türk-Avrupa ve özellikle Türk-Alman kültürü hakkında çok farklı hisler edinebiliyoruz. Avrupa bazlı Türk kültürü içinde artan bir kendine güven görülüyor. İlk işçi göçlerinden bu yana geçen zaman, oradaki Türk göçmenlerin hayatlarını iyileştirmeye yönelik Avrupa'da geniş çaplı fiziksel, iletişimsel, kültürel ve ilişkisel altyapının inşasına olanak tanıdı. Bu da, kimi göç sosyologlarının bir "ulusötesi topluluk" olarak bahsettikleri, oldukça farklı bir çeşit göçmen toplumunun gelişmeye açık şekillenmesini ortaya çıkardı. İfade ettiğim gibi, şimdiye kadar göçmenler konusundaki çoğu tartışma, kasvetli entegrasyon gündemi ile ilgiliydi. Varsayım hep şu olmuştur: göçmenler gelir ve "yerleşmek" isterler ve zaman içinde nasılsa entegre olacaklardır. Hatta ikinci veya üçüncü kuşağa gelindiğinde "kabul eden" toplumla bütünleşmeyi "başarılı" biçimde ta-

mamlamış olurlar. Şimdi yeni bir göç mantığının gelişmekte olduğunu ve bu mantığa göre göçmenlerin artık yerleşmeyi seçmediklerini ve daha önce arzulanan şekilde bir entegrasyon için çabalamadıklarını ileri sürüyorum. Oyunun kuralları değişti. Bunu kim anlamak istiyor? Kimler istemiyor? Olup biten hakkında bir farkındalık temelinde neler yapılabileceğiyle kim ilgileniyor? Kimin umurunda olduğunu bilemiyorum.

Türkiye kökenli göçmenler çok daha karmaşık hayatlar sürdürüyor ve hayati ilgilerini birden fazla kültürel alanda seferber ediyorlar. İş ilişkileri yoluyla ve/veya ailevi bağlantılar aracılığıyla Avrupa'nın farklı yerlerinde ve tabii ki Türkiye'de sosyal ağlar kurabildiler. Buna "sıradan" insanlar arasında günden güne tanık olabilirsiniz. Yani şu anda Avrupa'da ailevi veya müteşebbisler ölçeğindeki bağlantılar bazında gerçekleşen, banal ulusötesicilik diyebileceğimiz bir olayın cereyan ettiğini söyleyebilirim. Ayrıca hiç de şaşırtıcı olmayan şekilde, aynı gelişen sosyal süreçleri daha yoğun ve iddialı biçimde göçmen kökenli yeni nesil sanatçılar ve kültürel uygulayıcılar arasında da gözlemleyebilirsiniz: Almanya'dan Fatih Akın, Yüksel Yavuz, Neco Çelik, Ayşe Polat gibi yönetmenler, Aziza A, Orientation, veya (Londra'dan) Oojami gibi müzisyenler, Emine Sevgi Özdamar, Feridun Zaimoğlu veya Zafer Şenocak gibi yazarlar. İşleyiş alanı, hayal gücü ve hevesleri bakımından ulusötesi, ilgi çekici ve önemli ağlar Avrupa çapında gelişiyor. Şunu söyleyebilirim ki, göçmenler ve tabii ki sadece Türk göçmenler değil, daha geniş Avrupa kültürü üzerinde de derinlikli etkileri olacak ulusötesi sosyalleşmenin yeni biçimlerini kurma sürecindeler.

Çok önemli bir şekilde, bu gelişmelerin bağlantıları, halen büyüyen biçimlerde, eski sosyal ve kültürel entegrasyon modeline kafa tutmaya başladı. Göçmenlerin artık farklı bir şekilde yaşamak isteme ihtimali ortaya çıkıyor: ulusal topluma entegre olmak yerine kendi kültürel, zihinsel ve yaratıcı hayatlarını daha geniş yaşam alanları üzerinde düzenlemek. Farklı dillerde ve farklı kültürel alanlarda düşünebilmek ve düşleyebilmek istiyorlar. Bugün Avrupa'da yaşayan birçok Türk genci iki, üç ve hatta dört dil konuşabiliyor ve bu, tarihsel olarak ulus devletlerin bölgeleri içinde tek dilli bir kültür ve kimlik dayatma tutumlarına karşılık iyi bir ders oluşturuyor. Elbette Avrupa'daki birçok Türk göçmenin muhafazakâr ve milliyetçi ola-

rak kaldığının farkındayım. Ama aynı zamanda, Avrupa kültürel alanında potansiyel olarak yaratıcı ve dönüştürücü etkisi olabilecek, göçmen kültürleri içindeki yeni kültürlerötesi özlem ve kapasitelerle ilişkili ortaya çıkan gelişmeler de var. İleri sürdüğüm gibi, Avrupa mirasının en sürekli ve zor unsurlarından biri göçmenlerle ilişkiler gibi görünüyor –değişmez şekilde, göçmenlerin idare edilmesi, kontrol altında tutulması, entegre edilmesi, asimile edilmesi vs gereken, özünde problematik unsurlar olarak düşünülmesi. Nihayet belki de şimdi daha yapıcı bir biçimde ilerleme ve Avrupa kültürü hakkında düşünüşümüzün karmaşılaşmasına uyum gösterme zamanı gelmiştir. Bu insanlardan ve kültürlerötesi deneyimlerinden gerçekten bir şeyler öğrenebilir miyiz? Belki de, çoğunlukçu “ev sahibi” kültürlerin daha “köklü” Avrupalılarına iletecekleri bir şeyleri vardır. Yoksa kendimi bir dizi safiyane kültürel-kozmopolitan spekülasyona mı kaptırmış bulunuyorum?

Bu makalenin daha önceki bir versiyonu Avrupa Kültür Derneği’nin Darphane’de 6-8 Mayıs 2005’te düzenlediği bir konferansta sunulmuştu. Tekrar kaleme alırken sunumun sözel formunu korumayı tercih ettim.

NOTLAR

- 1 Georg Christoph Lichtenberg, *The Waste Books*, New York, NY Review of Books, 2000, s. 208.
- 2 Bkz. Kevin Robins , *Kültürlerötesi Çeşitliliğin Zorlukları*, Strasbourg, Avrupa Konseyi, 2006.
- 3 Bkz. www.gastarbajteri.at

KÜRESEL SANATIN SICAK NOKTASI

İSTANBUL'DA ÇAĞDAŞ SANAT MANZARASI, TOPLUMSAL,
SİYASAL VE KÜLTÜREL KOŞULLAR VE UYGULAMALAR

Bu metinde son yirmi yıllık (1987–2007) zaman dilimi içinde İstanbul'daki çağdaş sanat sistemi ve uygulamalarını ele almak istiyorum. Bu girişiminin önkoşulunu iki konu oluşturuyor. İlk yirmi yıllık temel altyapısal değişimlere karşın çağdaş sanatın halen yalnızca İstanbul'da üretilip, tanıtılıp sunuluyor olmasından dolayı Türkiye değil İstanbul üzerine yoğunlaşıyorum. İkincisi uluslararası sanat uzmanları İstanbul çağdaş sanat sahnesine henüz tam olarak giremediler ve dolayısıyla kuramsal ya da eleştirel hiçbir çalışma ile katkıda bulunamıyorlar; buna bağlı olarak İstanbul sanat ortamı profesyonel nesnellikle hatta öznellik bile değil, iyimser önyargı ya da başka bir ifadeyle girişimci çaba ile değerlendirilmektedir. İstanbul'un iki yüzü bulunmaktadır: görünen yüz küresel kültür endüstrisine hizmet veren ana akım sanat uzmanlarının ortaya koyduğu yüzdür; diğeri ve gerçek olan ise sanat yapıtlarında ve yerel eleştirel sanat kuramında yansıtılandır. Bu hipotezler üzerinde bu metin, okuru İstanbul çağdaş sanatının toplumsal, siyasal ve kültürel temeli, kültür endüstrisindeki başlıca değişimler ya da genişleme ve kültürel bütünleşme politikaları çerçevesinde AB ile kurulmaya çalışılan ilişkiler hakkında bilgilendirmeyi amaçlamaktadır.

Son yirmi yıl içindeki çağdaş sanat üretiminin simgesel anları politik ve ekonomik olayların izini sürmektedir.

1980'lerde askeri müdahale ve anti-demokratik anayasaya karşın sanat modernist kalınlardan ve biçimcilikten kurtulmuş, bunu da devlet kapitalizminden liberal ekonomiye ve uluslararası iletişim kolaylığına geçiş dolayısıyla sağlamıştır. Sanatçılar kavram ve minimal sanat biçimlerini, karışık malzemeli yerleştirmeleri kucakladılar ve disiplinler arası bir üretimle uluslararası akımlara koşut bir kanala atladılar. Çağdaş sanatın altya-

pısı yoksuldu; bu konuyla uğraşan ve yıllık sanat festivalleri yapan iki üniversite (Mimar Sinan Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi), birkaç bağımsız sanatçı grubun düzenlediği sergiler, özel sanat galerileri ve birkaç şirketin kültür girişimi bulunmaktaydı. Sanatçılar ise postmodern kültürü ve yeni görsel estetikleri desteklemekten memnundular. Modern ve çağdaş bir sanat müzesinin kurulması için fon oluşturmak gibi ciddi bir deneme de devletin ve özel sektörün bu konuya yeterince ilgi göstermemesi nedeniyle sonuca bağlanamadı.

Bu on yılın kararlılığını ortaya koyan bir gerçek vardı. 1987'deki ilk İstanbul Bienali liberal kültür endüstrisine ve uluslararası ana akıma giden yolu açtı ve sanat üretiminin özerkliğini teşvik etti. 1980'lerdeki askeri müdahaleden sonra Türkiye yavaş ama kararlı adımlarla modern ulus devlet homojenliğini yitirmeye başladı. Liberal ekonomi, İstanbul ve diğer büyük kentlere yapılan yığınsal göçler, uluslararası iletişim ve ulaşım olanakları dolayısıyla yaşanan toplumsal, siyasal ve kültürel değişimler de sanat kavramları, estetik ve sanat yapma biçimlerini etkileyerek popüler ve kitlesel kültürü, tüketimi, reklam kültürünü ve günlük yaşam koşullarını etkiledi. İstanbul'un kent yaşamına uyum sağlayamayan göçmen topluluklar kendilerini yalıtarak geleneksel kültür ve kimliklerini muhafazakârlık ve köktenlikle korumaya çalıştılar. Etnik farklılıklar ve ataerkil düzen bir taraftan şehir modernizmine ve standartlaştırma sürecine direnirken, diğer taraftan distopya ile el ele bir heterotopya yeraltı kültüründe, diğer bir değişle uçtaki kent kültüründe belirginleşti. 90'lardaki ana akım sanata (yüksek sanata) sızan heterotopya ve distopya tezahür ve imgeleri kendilerini en iyi ifade alanı olarak eğlence ve medya kültüründe gördü. Ancak 80'lerin sanatçıları bu aşırı tutuculuğa, heterotopyaya ve distopyaya belli bir uzaklıkta duruyorlardı. Bu sanatçılar hâlâ 70'lerin ideolojik kutuplaşmasının kalıntılarıyla uğraşmakla birlikte Batı ile yerel sanat formları arasındaki açığı kapatmak durumundaydılar. Dahası hem askeri baskı ile hem de babalarının ve arkadaşlarının yaşadığı trajedi ile susturulmuşlardı. Ancak Sanat Tanımı Topluluğu (STT) adıyla bilinen bir grup hareketiyle bazı sanatçılar ressam ve heykeltıraş olarak geleneksel imgelerini değiştirmiş becerilerini, malzemelerini ve teknolojilerini yeni çağın gereksinimine uyarlamışlardı.

Bu kararlı grubun üyelerini ise Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Ökten, Alpaslan Baloğlu, Ergül Özkutan ve Ahmet Öner Gezgin oluşturmaktaydı. Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Füsün Onur, Cengiz Çekil, İsmail Saray, Gülşüm Karamustafa, Erdağ Aksel, Selim Birsell gibi değışen bir grup sanatçının yanı sıra Tomur Atagök, Bedri Baykam, Hale Arpacıoğlu, Balkan Naci İslimyeli gibi ressamlar 80'lerde kendilerine "Öncü Türk Sanatı" adını vererek grup sergileri düzenlemişlerdi. Bu dönemde yaratılan yapıtlar bugün görünürde yok gibidir; çünkü bu yapıtlar tam anlamıyla belgelenip korunmamıştır ve koleksiyoncular bunları satın almamıştır. 2005 yılında yani askeri darbenin 25. yılında Karşı Sanat Galerisi'nde "Bir Bilanço" başlığı altında geçmişe yönelik bir sergi başlatarak küratörlüğünü üstlenip düzenlediğimde, elde ettiğim bulgular ve araştırmamız bu eksikliği doğrular nitelikteydi. Bu sergi gönüllülerin düzenlediği bir takım çalışmasıydı; amaçlarından birisi de son on yılı canlandırarak genç nesil sanatçıları bu üretimden haberdar etmek ve aynı zamanda yakın geçmiş sanat tarihine duydukları ilginin yetersizliği ile onları yüz yüze getirmekti.

90'lardaki küreselleşme rüzgârları Türkiye'ye de ulaştı. Özellikle Türk göçmenlerin çoğunlukta olduğu AB ülkeleriyle başlayan sanatsal ilişkiler modernizmin yalıtılmışlığından küreselliğin birlikteliğine değin hızlı bir değışimi başlattı. Şirketlerin sanat ve kültür merkezlerinin yükselmesiyle, sanatın tümüyle özelleştirilmesiyle, yerel ve uluslararası küratörlerin ortaya çıkıp egemenliklerini ilan etmeleriyle sanatçı destekleyen olmaktan çıkıp müdahale eden ya da uygulayana dönüştü.

Şüphesiz AB'nin genişleme ve kültürel bütünleşme politikası çerçevesindeki ilişkiler İstanbul'daki sanatın ve kültürün akışını büyük ölçüde değıştirdi. Bu süreç 90'larda tam anlamıyla bireysel bir etkileşim ağı üzerinden başlayarak özellikle özel müzeler, güzel sanatlar fakülteleri, sanatçılar birliği ve diğer sivil örgütler gibi çoğunlukla AB tarafından mali destek sağlanan kurumlarla ilişkide başladı. Bu etkileşim çoğunlukla küresel ekonomi ve siyaset süreci ile doğru orantılı olarak sürdürülebilmekteydi; böylece kültür bağımsızlığına ve özerkliğine aynı zamanda da özel sektörün ilgisine kavuşmuş oldu. Tam da bu ilerleme sayesinde İstanbul merkezli çağdaş sanat üretimleri ile Ankara temelli kültür politikası arasında

uyuşmazlığın zemini hazırlanmış oldu. Modern ulus devlet ideolojisinin kültürel tezahürü olan sanat üzerindeki devlet tekeli son zamanlardaki zelleştirme planlarına karşın hâlâ etkisini sürdürüyor olsa da, İstanbul sanat sahnesi yüzünü çoktan AB'ye döndü.

Bana göre, Türkiye'nin AB ile olan ilişkisi hayalperest bir kendini adamadır ve oryantalist söylem halen devam etmektedir. Kültür ise devlet, yerel yönetimler ve özel sektör tarafından suistimal ediliyor demeyelim, ama AB'ye girme hedeflerine ulaşabilmek için resmi politikanın bir uzantısı olarak kullanılıyor. Diğer taraftan kültür endüstrisinin profesyonelleri halen kırılgan ve kendinden emin olmayan bir konumdalar. Bunun sonucunda da gerçekleri saptırarak yanıltmaya karşı yeterli direnişi gösteremiyorlar. şimdilerde görünen şey tek yönlü bir ilişkidir; verici olmaktan çok alıcı durumundayız.

90'lar boyunca Türkiye'nin AB'ye yakınlaşabilme umutları PKK terörizmi ve bastırılmış iç savaş ile yaşanan karmaşa sonucunda tıkanıklığa yol amıştı. AB merkezlerinden gelen Türkiye ağdaş kültür ve sanatının sergilenmesi isteği ve Avrupa'nın Türkiye'deki ağdaş sanata duyduğu ilgi durumu biraz da olsa onarmıştır. Seçkin sanatçıların katılımı ile oluşturulan sayısız ağdaş sanat sergisi özellikle Almanya, Hollanda, İşve, Fransa ve Avusturya'da 1992 ve sonrasında kabul görmeye başlamıştır.

Yaklaşık on yıldır AB'deki kültürel kurumlar ve Türkiye'deki bağımsız gruplar postmodern uzlaşma platformu çerçevesinde birbirlerini keşfedip daha iyi tanımak için adımlar atıyor; başka bir deyişle bu iş Batı Avrupa sanat ve kültür kurumları, küratörler, kuramcılar ve kültürel faaliyet yöneticilerin tanınması temelinde oluyor. Bu çabayla uyumlu olarak AB kapılarını Birliğin sanat kurumlarında resmi olarak görevlere atanmış küratör ve kültür yöneticilerinin hayata geçirdiği sayısız projeye açtı ve Batıdışı bir sanatçının 20. yüzyılın ikinci yarısında hayal bile edemeyeceği bir şey gerçekleşmiş oldu.

Yerel marjinal gruplarla STK'lar arasındaki kültürlerarası diyalog, ya da komşu ülkelerdeki sanatçılar ve sanat uzmanları, iletişim ağı ve yerleşim programları arasındaki diyaloglar Mondrian Vakfı, Prince Claus Vakfı, Avrupa Kültür Vakfı, Roberto Cimetta Vakfı, Anna Lind Vakfı tarafından

sıklıkla desteklenmiştir. Sanat çevresi bir projenin nasıl hazırlanacağını ve yazılacağını titiz çalışmalar sonucunda öğrendi. Buna karşın Türkiye'nin resmi ve kamusal vakıfları çağdaş sanatçılar için hâlâ ulaşılabilmesi zor bir konumda; çünkü merkezi ve yerel hükümetler çağdaş sanata dair herhangi bir yanıt ya da tepki göstermiyor ve bir harekette bulunmuyorlar. Kurumlar ve bireyler halen özel paraya bağlı durumdadır; dolayısıyla da etkili ilişkiler ve kültürler arası iletişim adı verilen "değişim" programlarına yanıt veremiyorlar. Bu tek yönlü iletişim belirsiz, karmaşık ve kopuk olmaya mahkûmdur. Diğer taraftan, son on yıldır özel sektör sanatın tanıtımına daha oturmuş bir bilinçle yaklaşırken çağdaş sanattaki kamusal para desteğinin eksikliği bu sektöre hak ettiğinden daha fazla kredi verilmesine neden oluyor. Şimdilerde İstanbul'daki kültür sanat çevresini seçkin programlarıyla üç yeni müze Sabancı, Pera ve İstanbul Modern; disiplinler arası bakış açısına ve kamusal planlama programlarına sahip dört oturmuş kurumsal sanat merkezi Yapı Kredi, Garanti Platform, İşsanat, Aksanat; kalite standardı tam olarak belirlenmemiş üç yerel sanat fuarı; yarım düzine ciddi ama yerel özel galeri ve özel sektörün desteklediği İstanbul Bienali oluşturmaktadır. Şirket ve özel kültür kurumları amaçlarını şu sözlerle dile getirmişlerdir: "Topluma sanat ve kültür hizmeti sunmak." Bu amaca ulaşabilmek için yapılması gerekenleri ise çoğunlukla ücretsiz etkinlikler olan sergiler, forumlar, organizasyonlar ve kamuyu eğitme programlarını gerçekleştirmek olarak belirtmişlerdir.

Kuşkucu bir bakış açısıyla yaklaşıldığında tüm özel sektör destekli kurumsal sanat sisteminin maddi ve resmi olarak İstanbul'daki sanat görüntüsünün hem gözde olan hem de eskimiş eğilimlerine hükmettiği görülüyor. Sanatsal ve kültürel üretimin kalitesi modernist estetikten kaçınmıyor, postmodernist estetiği destekliyor ve toplumun seçkin kesiminin zihinsel sınırlarını zorlamıyor. Bu kurumsal sanat merkezleri basın ve medyayla birlikte kültürel bir tekel oluşturuyor. Eleştiri reklam ve tanıtımla eşleştiriliyor. Kısacası tüm sistem halkla ilişkiler ve reklam şirketleri tarafından organize ediliyor; bunun yanında eleştiri ve itirazlar gizlice reddediliyor. Adorno'nun 1940'lardaki adeta kehanette bulunur gibi dile getirdiği sözler, kültürün şu anki panoramasında yerini buluyor. Buna göre:

Reklam ve kültür endüstrisi sadece teknik olarak değil aynı zamanda ekonomik olarak da birbiri içine girer. Her iki durumda da aynı şeyle sayısız yerde karşı karşıya kalırız. Aynı kültür ürününün mekanik olarak tekrar edilmesi propaganda sloganı ile aynı kapıya çıkıyor. Benzer şekilde etkinliğe karşı oluşan ısrarlı talep teknolojiyi psiko-teknoloji ya da insanları yanıltma süreci haline dönüştürüyor. Her iki durumda da standartlar çarpıcı ancak tanıdık, kolay ancak akılda kalıcı, beceri dolu ancak basittir; amaç unutkan ya da direnç gösteren olarak tanımlanan müşteriye aşırı güçlü kılmaktır.¹

Henüz tamamlanmamış bir süreç olan bu durum şu andaki durum için yaşamsal bir hız taşımaktadır. AB kültür politikasını öncelikle Doğu Avrupa ülkelerine, daha sonra Balkanlara yaymaya başladı. Süreç bu bölgelerde tamamlanmamış olsa da İstanbul, belki de gereğinden daha kısa bir zamanda bu hareketin daha da doğuya yayılma alanını oluşturdu. Bu politika Türkiye üzerinden Güney Kafkaslar'a oradan Yakın, Orta ve Uzakdoğu'ya genişletilmektedir. İstanbul artık sınır ya da köprü olmaktan çok AB kültürünü doğuya taşıyacak "karmaşık" iletken görevindedir.

Burada yukarıda sözü edilen kimlik problemi içindeki karmaşa ortaya çıkmaktadır. Görünüşte tüm bu coğrafik istikametlere olan *simgesel ve ilgi çekici* konum, gerçekte şu anki engellerden dolayı AB'ye soğuk ve kayıtsız olan bir konumdur. Aynı tutum Anadolu ya da Doğu ve Güneydoğu Türkiye için de geçerlidir. İstanbul kökenli çağdaş sanat ve kültürü Anadolu'ya bağlama girişimlerinde bulunulmuştur. Bunlardan ilki Diyarbakır Sanat Merkezi'dir. Bu girişim sayesinde 2000 senesinden beri başarıyla genç yaratıcı sanatçılara kaydadeğer bir desteğin yanı sıra daha da geniş bir kitle için farklı bir eğitici alan da sağlanmış oluyor. Uluslararası değişimde kaydadeğer bir nam salan Şener Özmen, Ahmet Öğüt, Cevdet Erek, Fikret Atay, bu merkezin sağladığı olanaklardan yararlanan birkaç isimdir. İkinci girişim Sinopalia'dır. Karadeniz kıyısında geçmiş ve günümüz açısından karmaşık ilişkilere tanık olmuş Sinop'ta iki yıllık bir disiplinler arası organizasyon olarak başlatıldı.

Ancak sanat ve kültürün yaygınlaştırılması etkinliklerine bir an önce girebilmek için bu kentin (İstanbul'un) egosu etkileyici öyküler ve hedo-

nizimle fazlasıyla şişirilmiştir. Gerçekte mikro-politikanın makro-politika karşısındaki egemenliği sayesinde derin problemler yaratılmıştır; buna örnek olarak bölgelerin nezhleştirilmesi ve uçtaki nüfusun buralardan uzaklaştırılması örnek olarak verilebilir. Metropol belediyenin yakın geçmişteki girişimleri günümüz kültürel altyapısını (yenilikçi dönemin tüm binalarını) yıkmak ve yenilerini neo-liberal şehir planlamasının gereksinimlerine göre yeniden inşa etmek oluyor.

Bu yeni karmaşık kimlik ile İstanbul sürekli bir(leşme ve keşme-keş içerisinde).

Öyle görünüyor ki söz konusu kültürel genişleme Türkiye'nin doğusu ve güneydoğusuna kaymıştır; bu bölgelerdeki ülkeler de kendilerini Tiflis, Erivan, Bakû, Tahran, Şam, Beyrut, Umman, Kahire ve Tel Aviv gibi benzer nitelikteki *simgesel ve karizmatik*, ama yapım ve yıkım altındaki karmaşık kent yaşamına sahip başkentleriyle ifade ediyorlar. Demokratikleşme süreçlerinin nitelik ve seviyesine bağlı olarak farklı iç sorunlarla karşı karşıya olsalar da bu kentlerin toplumsal-kültürel ve mimari statüsü İstanbul'unkine şaşırtıcı biçimde benzemektedir. Gelenek ve tarihle yüklü bu kentlerin kalkınma ve demokratikleşmenin merkezi konumunda olduğu söylenemez. Şüphesiz bu kentler de küreselleşmeden nasiplerini almışlardır. Çünkü bu kentler için modernizm sahte bir görüntü ve kopuştur; post-modernizm kolonyalizm sonrası ya da Sovyet sonrası bir sonuçtur ve dolayısıyla kapitalist ivme ve küresellik bir fırtına olmuştur.

İstanbul'la birlikte bu kentlerin tarihsel konumu ve toplumsal, siyasal bağlamı AB toplumlarının AB'ye üye olmayan toplumlara bakış açısını belirlemektedir. Nesnellik, diyaloglar ve karşılıklılık efsaneleri için harcanan tüm çabalara karşın bu "bakış" oldukça kuşkucu ve endişeli görünüyor. Öncelikle kültür politikaları ve yönetimler arasındaki uzaklık iletişim kanallarını tek tük karşılaşmalarla sınırlandırıyor. İkinci olarak bu bakış birtakım temel gerçekleri de göz ardı ediyor. Buna göre: küreselleşme sürecinde sermayenin dünya ölçeğinde büyümesine bir tepki olarak kültürel, dilbilimsel ve etnik kimlik adı altında yerel kültürel direncin her tutumu üretiliyor. Çağdaş sanat uygulaması bu kültürel direncin oluşma noktasıdır ve tek yönlü ilgi yerine karşılıklı iletişimi gerektirmektedir.

Kalkınmış AB ülkeleri ve diğer ülkeler arasındaki kültürlerarası diyalogun ortaya çıkardığı zıtlasma güçlü ve zengin başkentlerde de kendini gösteriyor. Küreselleşmenin beraberinde getirdiği kitlesel göçün sonucunda kendi Avrupa merkezci kültürel kimliklerinden kopma tehlikesiyle karşı karşıya olduklarından, sadece AB dışında kalan ülkeler değil AB ulusları da sarsıcı bir kültürel kimlik krizine girmektedir. Göçmen sanatın ve sanatçıların şekillendirdiği kültürler arası geçiş adeta küreselleşmeye yoldaşlık eden yoğun kültürel krizi yansıtan bir ayna görevi görürken, güneyden gelen göçmenleriyle birlikte birçok AB ülkesi bu kültürel krizle mücadele etmenin yolunu çağdaş sanat kurumlarını yeni bir programlama ile bulmaya çalışmaktadır.

İstanbul sadece bu kültürlerarası geçişin gerçekleşeceği bir alan olarak belirlenip tasarlanamaz, burada aynı zamanda gerçek bir değiş tokuş da meydana gelmek zorunda. Umut ediyorum ki bu hem tamamını kapsayacak şekilde Türkiye'yi hem de sınırlarını çevreleyen tüm kentleri de içeren, eşitliğe dayalı bir iletişimden geçecektir. Bu çok uzun zaman önce bitirilmiş olması gereken iki yönlü bir projedir. Ben, bölgede yaşayan bir küratör olarak bu krizin ve olgunun farkındalığına tamamıyla varmış, görünenin ve AB ile kültürel ilişkiler sürecine dahil olan resmi gerçeklerin ötesinde düşünebilen ve yaratımda bulunabilen, kaçınılmaz olarak mikro ve makro kültür varlıklarını eleştirel bir gözle iletme yükünü taşıyan, nadir bulunur bir bilinçlilik düzeyi ve keskin bir espri anlayışına sahip olan sanatçılarla çalışmayı tercih ederim.

Bu düşüncemin ana ilkeleri hem küreselleşmenin kuramsal açıklamalarını temel alıyor, hem de bu AB ülkeleri ya da kentlerinde yaşayan Türk kökenli toplumların kendilerine uyguladıkları yalıtılmışlık içinde kendi çağdaş kültür enerjilerini düzeltmelerini sağlamak gibi kaçınılmaz bir gerçeğe değiniyor.

Küratörlük on yıldır, küratörü anlatmaya çalıştığım bu sistemin merkezine koyduğu için, bir tartışma ve çatışma konusu oldu. 1987 ve 1989 İstanbul Bienalleri'nde uluslararası ve yerel danışmanların desteği ile küratörlük yaptım. O dönemde küratörlük bilinmiyordu ve dolayısıyla bu unvan kataloglarda hiçbir zaman kullanılmamıştır. 1989'da Türk sanatçılarla

birlikte Akdeniz ülkelerinin özel bir organizasyona sahip olduğu Bari Sanat Fuarı için bir sergi hazırlamıştım. Bu sergi aracılığıyla ve 1990 ile 1993 Venedik Bienali'ndeki Türkiye pavyonunu hazırlarken unvanım küratör olarak kayda geçirildi. Bu tarihten başlayarak eski kuşak sanatçılar, galeriler ve üniversite çevrelerinin düşmanca yaklaşımlarına karşın sergiler için mali destek bulma, işi yönetme, bağlam oluşturma ve sergilerde yöneticilik yapma şeklinde vurgulayarak küratörlüğü bir meslek olarak kabul ettirmede etkin oldum. Bunun yanı sıra 90'larda 3. İstanbul Bienali ve başka birçok bağımsız serginin küratörlüğünü üstlenmiş olan Vasıf Kortun'la birlikte birkaç sanat tarihçisi ve sosyolog da küratörlüğün tam olarak yerleşmesi için çalışmalarıyla katkıda bulunmuşlardır. Şunu da ifade etmemiz gerekir ki, sergilere sanatçı ve galerilerin önyak olması devrinden küratörün egemenliğine geçmesinde yabancı küratörlerin rolü göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Bu dönemde ilk Rene Block başı çekmiş, daha sonrasında onu Paolo Colombo, Roza Martinez, Yuko Hagesawa, Dan Cameron ve Charles Esche takip etmiştir. Tüm bu küratörler sanat sahnesinde yeni bir kıvılcım yakmış, ana kanalda yer alabilme çabalarında başarıya ulaşabilmeleri için bazı Türk sanatçıları desteklemiş, ancak Türkiye'deki çağdaş sanatın içeriği, kuramı ya da bu konuyla ilgili detaylara gerçek bir ilgi geliştirip eleştirel gözle yaklaşmamışlardır.

Benim 90'larda gerçekleşen uluslararası değişime katkı kendi sanat merkezimde ya da Atatürk Kültür Merkezi ve birtakım tarihi mekânlarda ortaya koyduğum yirmi kadar sergiyle olmuştur. Bunların arasında Berlin ve Stuttgart'ta "İskele" başlığı altında Sabine Vogel ile ortaklaşa hazırladığım sergi, Künstlerhaus Bethanien'de ortaya koyduğum "Orient Ekspres," Kunstamt Kreuzberg'teki "Berlin'deki İstanbul," AKM'deki "Xample" ve "Diyaloglar-Şeylerin Yitirilmiş Düzeni" ve Kadıköy'deki "Somut Öngörüler" bunlardan birkaçıdır. 1995'te ise The Rockefeller Vakfı tarafından 49. Venedik Bienali'ne İslam ülkeleri için hazırlanan sergide ortak bir çalışmaya katkıda bulunmak üzere davet edildim. "Modernizm ve Bellekler, İslam Ülkelerinden Çağdaş Sanat" bir küratör olarak mesleğimde bir dönüm noktasıdır. Yüzümü Türkiye'nin doğusuna ve güneydoğusuna çevirecek bu dönemden beri sergiler düzenliyor, Güney Kafkaslar ve ortadoğulu

sanatçılar ve sanat uzmanlarıyla işbirliği yaparak yayımlar ve organizasyonlar için ağ oluşturma görevimi gerçekleştiriyorum. Bunun son örneği bu bölgeye ait on bir sanatçının katılımıyla “Komşularla Konuşmalar” başlığı altındaki Ars Aevi, Saray Bosna Çağdaş Sanat Müzesi için Feshane-i Amire binasında Nisan 2007’de gerçekleştirilmiştir. Tiflis, Bakû, Beyrut ve Kahire’ye yaptığım gezilerde dayanışma, ortaklaşa çalışma ve birebir iletişim kurabildim. Aslında 2000’lerin ilk on yılında bu jeopolitik bölgede yaşayan kişiler olarak dünyayı acımasızca iki farklı dinsel gruba ayıran ve ekonomiyi borsa adı altında açıkça formüle eden küresel politikayı izlemekteyiz. Türkiye’nin içinde ve etrafında farklı demokrasi dönemlerinde yaşayan bu topluluklar kendi düşüncelerini, önerilerini yahut itirazlarını dile getirememekte, aksine gürültü yapmadan sessizce beklemektedirler. En çok göze çarpan eleştiri ve itiraz ise meydan okuyan sanat yapıtlarıyla olayların düzenini irdeleyen, sıkı bir elekten geçirip baştan aşağı değiştiren sanatçılardan gelmektedir. Bu çalışmalar genel olarak yakın geçmişe, sosyolojik ve antropolojik gözlemlere, gizli ve uç kültürlerle, kültürel politikalara dayanmakla birlikte tamamlanmamış modernizm içerisindeki aydınlanmanın değişik düzlemlerine de ayna tutmaktadır.

Son yirmi yıl içinde İstanbul’da özel ve resmi birçok yerde gerçekleştirilen sayısız serginin dışında, Türkiye’den birçok sanatçı eserlerini Avrupa’nın tanınmış kurumlarında sergileme fırsatını yakaladılar. Bunların bazıları şunlar: Kunsthalle Fredericianum, Künstlerhaus Bethanien, Bonn Kunstmuseum, ZKM, IFA, MUMOK, Kunsthalle Wien, Villa Manin. Bu sanatçılar 90’ların ortasından bu yana aynı zamanda tüm bienallerde (Busan, Kwangju, Havana, Sydney, Sao Paulo, Prag, Cetinje, Tirana Bienali ve Manifesta) ağırlanmışlardır.

Bu sergilerin listesine dikkatle baktığımızda bazı isimlerin düzenli olarak tekrarlandığını görebiliriz. 1997’den beri Halil Altundere, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Esra Ersen, Fusun Onur, Aydan Mürtezaoglu, Bülent Şangar, Hüseyin Alptekin’in isimleri neredeyse her sergide yer almıştır. Xurban collective, Fikret Atay, Can Altay, Şener Özmen, Cevdet Erek, Mürüvvet Türkyılmaz, Canan Şenol, Nomad, Neriman Polat, Gül Ilgaz, Denizhan Özer, Genco Gülan, Ferhat Özgür, T. Melih Görgün gibi

sıklıkla davet edilen sanatçılar arasındadır. Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Hale Tenger, Ayşe Erkmen, Halil Altındere Rene Block'un sergilerinin aranılan isimleri olarak kabul edilmekteyken; Aydan Mürtezaoglu, Bülent Şangar ve Semiha Berksoy (2004'te vefat etti) Roza Martinez'in sergilerinde ilk sırayı alan isimler olarak yerini almaktadır. Ayşe Erkmen, Sarkis, Kutluğ Ataman, Ergin Çavuşoğlu, Hüseyin Çağlayan, Haluk Akakçe gibi sanatçılar çoğunlukla AB kentlerinde yaşamlarını sürdürürken çalışmalarları da tanınmış galeriler ve resmi kurumlar tarafından desteklenmektedir. Çalışmaları ana ilham kaynağı olarak Türkiye'ye özgü olguları alıyor olsa da, ben bu sanatçıların profesyonel başarısını AB olanakları bağlamında değerlendirme eğilimi gösteriyorum.

Ayrımcılık riskini göze alarak kadın sanatçıların konumuna ve sanat üretimine vurguda bulunabilirim. Çünkü bu sanatçıların modernizm süresince ya da 1970'lerden beri süregelen Türkiye'deki tersine feminist hareketin bir parçası olarak Türkiye'nin en iyi aydınlanmış yüzünü yansıtmaları beklenmektedir. Buna paralel olarak Türkiye'de kadın sanatı üretimini Katy Deepwell'in sözleriyle tarif edebiliriz *"feminizm tekil bir yaklaşım değil üretim, dağıtım ve tüketimde yer alan kadınlar arasındaki çok sayıda konum ve stratejiyi içine alan geniş bir yelpazedir."*²² Buna katkıda bulunanlar arasında eleştirmenler, küratörler, akademisyenler ve sanatçılar bulunmaktadır. Ancak İstanbul'daki sanat çevresinde sanatın ve kadın sanatçıların eserlerinin kabul görebilmesi daha fazla vurgulamayı gerektiren geç kazanılmış bir süreçtir.

Türkiye İslam ülkeleri arasında modernizmi başaran ülkelerden biri olduğu için, Batılı bakış açısı doğal olarak Türkiyeli kadın sanatçıların konumunu simgesel bir konuma sabitlemektedir. Gerçekten de engellenmiş bir feminist dokunuşla post-modern sanatın ortaya çıkmasında kadın sanatçılar çok önemli bir rol oynamışlardır. Aralarında Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Handan Börüteçene'nin de bulunduğu öncü kadın sanatçıların oluşturduğu ilk grup 80'ler ve 90'larda sosyo-politik ve kültürel içeriği olan mekân üzerine kurulu yerleştirmeleri üretmişlerdir. Çoğunlukla yeni-izlenimci resimleri ile Canan Tolon, İnci Eviner, Tomur Atagök, İpek Duben, Hale Arpacioğlu ve

Selma Gürbüz'ü kendilerinden önceki kuşaktan ayıran en göze çarpan özellik seçtikleri cesur konular ve ayrıntılı teknikleridir. Bundan sonraki grup Şükran Aziz, Özgül Arslan, Şeyda Cesur, Elif Çelebi, Esra Ersen, Gül Ilgaz, Şükran Moral, Neriman Polat, Gonca Sezer, Sermin Sherif, Canan Şenol, Mukadder Şimşek'le birlikte performansları, fotoğrafları ve videolarıyla oldukça yankı yaratmışlardır.

90'lar boyunca Batılı görüş İslam dünyasındaki kadını hâlâ peçe ile damgalamaktaydı. Türkiye'nin kadın sanatçıları, ilgileri onları ataerkil toplumun kör vadilerine çekiştiriyor olsa bile peçeyi görsel bir tezahür olarak ele almadılar ve kadın nüfusun sıkıntısını yansıtmak için yoğun çaba harcadılar. Peçe İslam Diasporası sanatçılarının görsel tezahürü oldu ve söz konusu alanın küratörleri onların üretimlerini kendi politik doğrulukları ya da güncelliğin izlenmesi bağlamında kullandılar.

Günümüzün kadın sanatçıları kendilerini cüretkâr ve eylemci performans, fotoğraf ve video çalışmalarının yanı sıra adı geçen yerlerde yerleştirme olarak düzenlenen resimleri ve duvar resimleri ile de ortaya koymaktadırlar. Genelde kadın gövdesi ve tabular ortaya konulmuştur. Cinsiyetle bağdaştırılan, örneğin günlük yaşam ve tüketim klişeleri, basın ve medya istismarı, etnik ve ideolojik kimlikler gibi sorunlar Selda Asal, Yeşim Ağaoğlu, Nazan Azeri, Nancy Atakan, Gülçin Aksoy, Özgül Arslan, Deniz Aygün, Nezaket Ekici, Gül Ilgaz, Aydan Murtazaoğlu, Neriman Polat, Ani Setyan, Canan Şenol'un yapıtlarında belgesel, yarı belgesel ya da kurusal video ya da fotoğraf görüntülerine aktarılıp betimlenmiştir. Leyla Gediz, Yeşim Akdeniz Graf, Elif Uras, Mürüvvet Türkyılmaz, Banu Bireciklilgil, Ayça Tüylüoğlu, İnci Furni, Ceren Oykut, Nalân Yırtnaç'ın desen ve resimleri bilinçaltının karmaşıklığını, tutkunun anlaşılmazlığını içeren öykü tarzında anlatıma sahiptir. Sürrealist ya da belleğe dayalı resimlerde, resimli öykü kitaplarını ve temel öğretim stratejilerini anımsatan incelikli çizimlerin yanında kent ve doğa resimleri de kullanılmıştır. AB ülkelerinde yaşayan ve kendilerini üçüncü kuşak göçmen olarak tanımlayan çok sayıda sanatçı İstanbul ile ve İstanbullu sanatçı ve küratörlerle devamlı olarak iletişim kurarak İstanbul'a duydukları ilgiyi taze tutmayı başarmaktadırlar. Nevin Aladağ, Hatice Güleriyüz, Nilbar Güreş, Gülşen Bal gibi birçok sanat-

cının eserinde köklerinin izini sürme ve ilişkilerini yeniden yapılandırma kaygısı açıkça izlenebilir.

Bu sınıflandırma erkek sanatçıların eserlerinin ayırt edilmesi için değil, kadın sanatçıların sanat çevresindeki ağırlıklı varlıklarının dile getirilmesi gerektiği gerçeğinin altını çizme çabasıdır. Açıkça görülmektedir ki erkek ya da kadın sanatçıların eserleri arasında feminizm, kadın gövdesi/cinselliği ve kadının Türkiye’de (ya da daha genel olarak ele almak gerekirse bu bölgede) yaşayan bir kadın olarak kendisini gördüğü konumlarla alakalı konuları içeren göndermeleri dışında bir fark bulunmamaktadır.

Böylelikle genel olarak bu üç sanatçı kuşağının yapıtların içerik ve biçimi Pop sanat ve Fluxus sanat akımlarının estetiklerine ve biçimlerine benzerlik gösterirken, bunların kullanımında bir havailik söz konusudur. Yine genel entelektüel yaklaşım yeniye ve gerçeğe, durağan özne bakış açısına ve olağan şeylerin ve sanatın oluşum düzeninin meşruiyetine karşı kuşkucu bir yaklaşım sergilemektedir. Ana kanalda görünür olma tutkusu sanatçıları kendi bilgi birikimlerini, becerilerini ve kendine güven duygularını teste tabi tutmaları için zorluyor. Yerel mikro tarih, öykü ve bellekle ilgileniyor olsalar da uluslararası seçkin uzmanlara ve topluma sundukları cüretkâr belgesel, kurgusal, dijital ya da hareketli imge yapımlarıyla -deyim yerindeyse- meydan okurken doyuma eriyorlar.

90’lardan beri iki sanatçı kuşağı sonunda tutarsız melez yerleştirmeler oluşturma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktan kaçınmayıp farklı malzemeler ve çeşitli tekniklerle kendilerini ifade ederken desen, resim, fotoğraf, video ve heykeli bir arada kullanıyor. Bu sanat eserleri sanatçıların hayatlarına dair otobiyografik anları, tutkuları, hedefleri, çocukluk anlarını, çevrelerindeki ya da kentin tehlikeli bölgelerindeki günlük yaşam izlenimlerini yansıtmaktadır. Bu bağlamda kurgusal ve kavramsal çalışmaları ile Ahmet Elhan, Nazif Topçuoğlu ve Sıtkı Kösemen gibi profesyonel fotoğrafçılar fotoğrafa çağdaş sanat ortamındaki yerini kazandırdı. Sanatsal bağlamda bir kuşağın ya da grubun sosyal, zihinsel ve ruhani konumunu simgeleyen performansların, kişileştirmelerin ve oto portrelerin fotoğrafla ya da video ile belgelendirilmesi kendini ifade etmenin popüler yollarından bazılarıdır. Halil Altındere, Fatih Balcı, Başır Barlakov, Şinasi Güneş, De-

nizhan Özer, Ferhat Özgür, Şener Özmen, Çağrı Saray, Bülent Şangar'ın eserlerinde bu bakış açısı görülebilmektedir. Bunlardan bazıları (örneğin Serkan Özkaya) 20. yüzyıl sanat tarihine - kastedilen Batı'nın sanat tarihinin sadece belirli bir bölümü olsa da - yolculuk ederek günün gereksinim ve koşullarına dönüştürülebilen kuram ve biçimleri ödünç alma gözüpekliliğini göstermiştir. Diğerleri ise (örneğin Murat Morova) köklerini Osmanlı'da ve İslam sanatlarında aramış ve gelenekte düşünce ve ruhaniliğe dair benzerlikler bulmuşlardır. 20. yüzyılın resimde gördüğü tüm yenilikler ve bunun Türkiye resim tarihine olan yansımalarından sonra kimse resimde mucizeler gerçekleşmesini bekleyemez. Buna rağmen resim halen koleksiyonculara ulaşan bir sanat durumundadır. Bugünün resmi neyi yansıtmalı ya da neyi temsil etmeli? Kemal Önsoy, Mithat Şen, Ahmet Oran, Tayfun Erdoğan, Kemal Seyhan gibi birtakım sanatçılar bu soruya soyutlama, minimalizm, monokromatik ve tekrarlanan imgelerle yanıt vermişlerdir. Mehmet Güler, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz, İrfan Önürmen, Temur Köran, Mustafa Horasan gibi iki kuşaktan birçok ressam insanın durumunu figüratif tablolarla yorumlamaktadır.

Son on yılda gerçekleştirilen yapıtlarda bazı ortak özellikler gözlemleniyor. Tüm yönleri doğru yapılan bütün hareketler bir sosyo-politik ve ekonomik sindirme, hayal kırıklığı ve umutsuzluktan ortaya çıkan kara mizahı, insan sevmeme ve zarar vericiliği yansıtmaktadır. Bu yorumların, keşiflerin, ifadelerin ortaya serilmesi *izleyicinin yalnızca önünden geçip* bakması için değildir. Bu anlatım katmanlarının ve imgelerinin derin yarıklarında izleyici ile karşılıklı bir ilişki içine girme arzusu ima edilmektedir. *İlişkisel Estetik* isimli kitabında Nicholas Bourriaud bu olguyu ele almakta ve bunu *sosyal yarık (interstice) olarak sanat yapıtı* terimiyle tanımlamaktadır.⁴

Bu sergilerden kim yararlandı? Kuşkusuz ki kültür endüstrisinin daha geniş ve konunun içinde olan izleyici kitlesine ulaşabilen sanatçılar, uluslararası üne kavuşabilmiş küratörler, ikincil sektörler (halkla ilişkiler şirketleri, fotoğraf ve video laboratuvarları, sigorta ve ulaşım şirketleri vb.). Finansal getirinin olmamasının yanı sıra yerel ve uluslararası pazar da bu duruma yeterince ilgi göstermiyor; yine de sanatçılar deneyim kazanıyor ve farklı topluluklara ulaşabiliyorlar. Olasılıkla AB küratörleri de kısa ama ve-

rimli İstanbul ziyaretlerinin sonucunda oryantalist eğilimlerinin üstesinden gelebilecek konumdadır. Zaten hiç şüphe yok ki, İstanbul popülaritesini çağdaş sanattaki küresel değişimler sayesinde edinmiştir.

Bu durumdan toplumun kazancı olduğu da bir gerçektir. Ancak bu sorunlu bir toplumdur. Küresel Batı'da sanatın büyük bir hedef kitlesi vardır; buna şölenli sanat fuarları, partiler, kutlamalar ve disiplinler arası sergiler, toplumsal alan etkinlikleri ve gençlik kültürü gibi tüketimin, popüler kültürün ve eğlence kültürünün bütün biçimlerini uygulayarak sahip olmuştur. Bu zenginliklerle uyumlu olarak sanatçının işlev ve çabaları iki zıt yöne ayrıldı: ya karşıt görüşte olacak ya da kitlelere ulaşabilmek için oyunlar oynayacaktı. Küresel Doğu'da ise sanat kendi kitlesine henüz ulaşamadı ve sanat şu an için bir *düşünme aracı* olarak kullanılmıyor,⁵ tersine sanat uzmanlarının, iş dünyasının, medya ve entelektüellerin ayrıcalıklı alanı olma özelliğini koruyor.

Sanatçının konumu kendisini sosyal amaçlara ne kadar yakın gördüğü ve az gelişmiş kültür endüstrisiyle olan ilişkisine bakış açısına göre iki katmandan oluşur. Doğulu topluma göre sanatın bağlamı her şeyin tüketilip yeniden yapılandırıldığı bir yer değildir. Sanatçı medya ve reklam gibi popüler alanlardan bazı stratejiler almak durumunda bırakılır. Bu yolla sanat var oluş nedenini ve barındırdığı değer ölçütlerini yitirir; ancak sanatçı bu tehlikeden sıyrılmayı bilir ve diğer alanların stratejilerini öylesine uyarlar ki ciddiyet, akıllılık, duyarlılık ve algı gücüyle üçüncül ve havai olanın üstesinden gelir. Sistemin tümü toplum tarafından daha fazla tanınmak isteğindedir; küreselleşmiş Batı'da bu topluluk sanat ve kültür bilgisine ulaşmak ve sonrasında tüketmek adına daha homojen olabilir. Küreselleşmiş Doğu'da ise öncelikli bir sınıf bulunmaktadır ve şirketlerin sanat sistemi hedef kitlesinin kalitesini zengin binalar, güvenlik önlemleri ve başkanlar, yöneticiler ve küratörler gibi sanatçıdan ve sanat eserinden daha ön planda olan araçlarla belirler. Her iki alanda da ayrıcalıklı küratörlerle, menajerlerle tanıtımın artması ve reklamlarla sistemin yapmacıklık ve karmaşık hale geliş sanat çevresini bir forumdan çok bir gösteri haline getirmiştir. Artık bienal ve sanat fuarları gibi dikkat çekici olaylar küratörlerin ve menajerlerin isimleriyle anılmakta; sanatçıların isimleri olabildiğince geç kulla-

nılmaktadır. Yalnızca “yıldız” sanatçı küratörün ünü ve görkemiyle başa çıkabilmektedir.

Bir sanatçı güçlü bir galeri ile ya da küratörle çalışmıyorsa, bienalde ya da sanat fuarında görünür hale gelmiyorsa “star” haline gelebilmek için ne kadar şansa sahip olabilir? Karmaşık içeriği ve detaylı yorum biçimi ile günümüz sanatı toplumdan belirli bir kendini adama, zaman ve sadakat gerektiriyorsa bir sanat eserinin şansı nedir? Ne kadar nitelikli ve mükemmel yapıda olurlarsa olsunlar bu sanat eserlerinin ve sanatçıların sisteme dahil olma şansları düşüktür. “Sanat nedir?” ve “sanatçı kimdir?” gibi önemli sorularla uğraşan bu darboğaz kendi çözümünü üretmek zorunda kaldı. İstanbul sanat çevresinde sanatçıların zarif ve düşünceli bir direnci söz konusudur. Uzun süreli olmayan ancak etkin hareketler 80’lerden beri süregelmekteydi, ancak sadece şimdilerde bunlar birer var kalma ve görünürlük stratejisi haline geldi. Bunun ilk örneklerinden biri Hafriyat’tır. 90’larda ayrılıkçı görüşe sahip bir grup sanatçı yeraltı ve popüler kültürle birlikte politik eleştiriye olan derin bağlılıkları sonucu Hafriyat’ı kurmuşlardır. Bu adla sürekli devam eden göç, inşa ve yeniden yapılandırma çalışmaları sebebiyle şehir bölgelerinin belediyeler ve yatırımcılar sayesinde devamlı olarak büyütülmesine gönderme yapıyorlar. Grup alternatif salonlarda yıllık sergiler düzenliyordu, kendisini bu gruba adanmış bir kitlesi vardı ve böylece Karaköy’de kendi galerilerini açabildiler. Apartman Projesi, Altı Aylık, K2 (İzmir), Galata Perform, Nomad, Pist, YAMA gibi diğer sanatçıların gayretleri ve bazı kaçınılmazlıklar sonucu ortaya çıkmış; bunlar gündemlerini esnek tutmakla birlikte sokak kültürünün faydalarını değerlendirebilmişler ve şehrin biçimsel kültür gündeminde görünür olabilmek için ellerine geçen her fırsatı kullanmışlardır.

İstanbul 2010 yılında bu sanatsal ve kültürel panorama ile Avrupa Kültür Başkenti olacak. Bu yıl 10. İstanbul Bienali İstanbul Modern’de geçmişe yönelik bir sergi ile kutlanıyor. Ben kendi çağdaş sanat yolculuğuma başladığımda İstanbul bir sınır karakolu konumundaydı. Yirmi yıl sonrasında ve şimdiki küresel sıcak/sorunlu bölge olma özelliğiyle 10. İstanbul Bienali, her ne kadar şu anda *bienalleştirme* ile bir arada anılıyor olsa da, sadece egzotik oluşu, sürdürülebilirliği ve hareketliliği ya da bölgeyi isteklen-

dirmesinden dolayı değil, aynı zamanda bölgemizin küresel politika içinde bir *sorunlu bölge* olmasından dolayı bir *sıcak bölge* konumundadır. 80'lerin *kenar karakolu* olma konumundan 2000'lerin *sıcak bölge* oluşuna kadar geçen sürecin kendine has belirleyici aşamaları oldu. Buna göre: sanatçı devlet kültür politikasından kendisini bağımsızlaştırabilirdi ancak bu bağımsızlığı özel teşebbüslerin politikasında yitirdi; sanat ise neo-liberal kapitalizmin elinde tanıtım ve ticari bir nesne haline geldi; küratörlük ise birçok meslek için entelektüel ayrıcalık ve ulaşılan doruk noktası oldu; sanatçıların ana akım küratörler tarafından bu akıma dahil edilmeleri yerel sanatı "içinde" ve "dışında"ların olduğu bir konuma getirdi; kültürün ve sanatın toplumsal çehresi sonunda hem özelleştirildi hem de özel sektör tarafından istismar edildi; sanat üretimi ve sanat hareketleri estetiğin ve eleştirel tartışma platformu yerine eğilim oluşturan hareketler olarak benimsendi; *bienalleştirme* (muhalif sanat yapımı, kültür endüstrisi, kültür etkinlikleri ve sanat piyasası ağı ile melez kültür) sürecinde sanatçılar ve küratörler nasıl çalışacaklarını ve tecrübe edineceklerini öğreniyorlar.

Ulusal temsiliyetler yerine küratörlüğe, sanatçı ve sanat eserine dayalı bir sistemi benimsemesinden dolayı muhalif bir hareket gibi başlayan bienal, 90'lar boyunca yavaş ama emin adımlarla Batı'nın ana akım sanat sisteminin bir parçası olmaya başladı. Şimdi yirmi yıldır devam eden bu sürdürülebilirlik sonucunda İstanbul Bienali hedefleri ve yapısı açısından yeniden ele alınmalı. Bu bienal 20. yüzyıl boyunca muhteşem bir sergi modeli oluşturan Venedik Bienali'nden 91 yıl sonra, 1986'da başlatılmıştır. Venedik Bienali'nin gidişatı 90'lardan sonra az da olsa değişikliğe uğratılmıştır. Buna göre bazı Afrika ülkeleri ve kadın sanatçılar Jenny Holzer ve Louise Bourgeois (ABD) ve Yayoi Kusama (Japonya) içeri girebilmiştir. 1993'te Achille Bonito bu süreci kendi temasını ön plana çıkararak hareket geçirmeye çalışmıştır: "Kültürel Göçebelik." O, geleneksel ulusçu yapının gücünü azaltmak istiyordu. Oysa Olivia'nın ilk denemesinden altı yıl önce düzenlenen ilk İstanbul Bienali (1987) ana bağlamı ulusal kimlik yerine sanatçının varoluşu üzerine oturtmuştu. Bu bakış açısı ile İstanbul Bienali'nin rolünü bir kez daha irdelersek, bu bienalin Batı-dışı'nın kolonizasyon-sonrası söylemini temsil ettiğini söyleyebiliriz. O dönemdeki çevre-

sel ve yalıtılmış karakteri ile Bienal ana yolun dışına çıkmayı ve başkaldırmayı başardı. Bu yirmi yıl süresince bu özellik neo-liberal ekonominin beraberinde getirdiği koşullar ve AB'ye uyum süreci dolayısıyla muhalif kimlikten uzaklaşıp ana akımın şubesi rolüne dönüşmüştür.

İstanbul'un enerji, dinamizm, eğlence ve popüler kültürün renkleri açısından New York ile rekabet edebilecek bir şehir olduğu söylenir. Ne ki, eleştirel, kuramsal, tinsel ve estetik yaratıcılık içeren kültürün kentin popüler heterojenlik karışımı içinde mütevazı bir yeri vardır. Bu alan mütevazıdır çünkü resmi, yerel ya da özel kurumlar ya yoktur ya da yetersizdir; çünkü bu kurumların yöneticileri bilgisizdir ve isteksizdir ya da yaratıcı gruplar itaatkâr tutum içindedir.

Şişli, Beşiktaş ve Beyoğlu gibi üç ilçeyi kapsayan İstanbul sanat ortamı son yirmi yılda birdenbire bir атаğa geçti. Lüks bir alışveriş merkezine dönüşmüş olan Nişantaşı'nda birkaç galeri yer alır; sayısız müzik barlarına ve tiyatrolara ev sahipliği yapan ve bir eğlence merkezine dönüşmüş olan İstiklal Caddesi'nde çokuluslu şirketlerin desteklediği birkaç kültür merkezi ve kitapçılar bulunuyor; Şişli ve Beşiktaş'taki alışveriş merkezlerinde de oraya buraya serpiştirilmiş galeriye rastlanır. Bu üç ilçede de aşırı varlıklı gruplarla derin fakirlik arasındaki uçurum yüzünden çarpıcı karşıtlıklar görülebilir. İstiklal Caddesi'nin yan sokaklarındaki terk edilmiş üç-beş katlı yoksul binaların duvarlarını spreylere boyanmış grafitiler doludur.

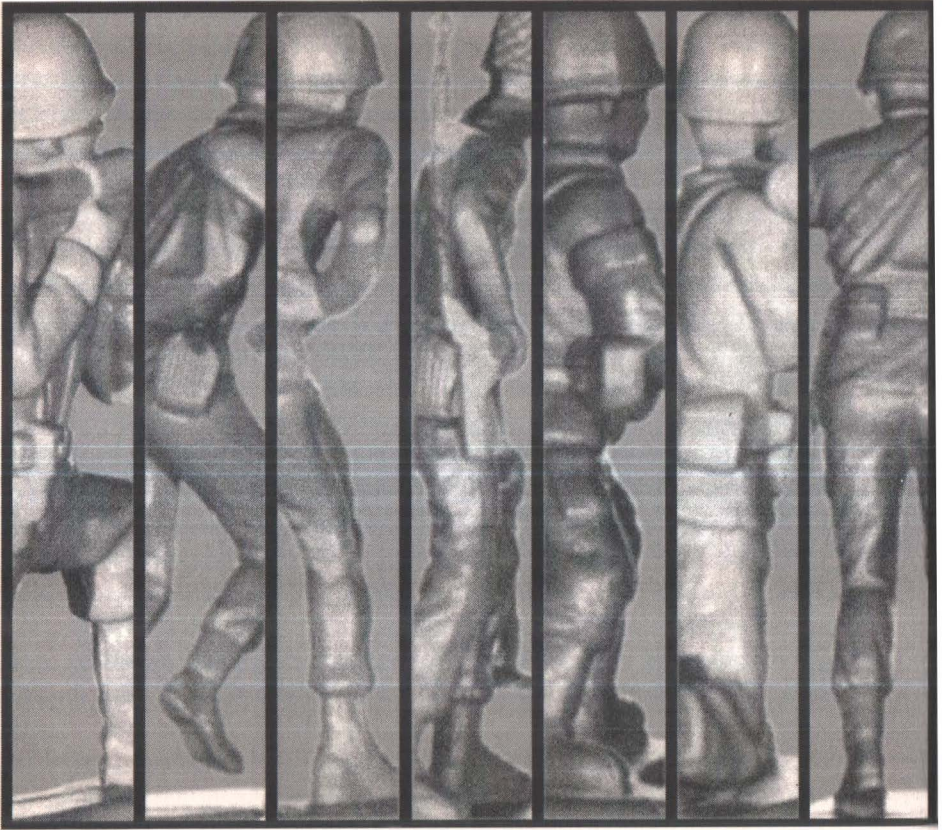
Şu an yabancılar için İstanbul'un en çekici yanı çağdaş sanatı yendişen şekillendiren güçlerin incelenmesi değil verimsizlikten, aşırı düzenden ve AB kentlerinin kurumsal disiplininin kaçabilmektir. Tam bu noktada her çeşit sınır konumuna tanıklık etmek de olası. Burada yabancı ve yeni gelen biri olarak bir haftada öne çıkabilmenin heyecanını yaşayabilirsiniz ve gelenlerin büyük bir çoğunluğu AB ülkelerindendir. Ve burada ne kadar göz kamaştırıcı olsa da İstanbul'un uluslararası ünlü aydınlar için çalışıp yaşanacak bir mekân olmadığının da farkına varırsınız. Bu kişiler İstanbul'a sadece esinlenmek için gelirler. İstanbul tarihi mimari harikaları ile birlikte ürkütücü güncel mimariyi de bünyesinde barındırmaktadır. Burası hoş sürprizleri ve karşıtlıkları yanında, yaşam düzeyi ve temel ge-

reksinimleri açısından AB ülkelerinin gerisinde kalmaktadır. Geleneksel, modern ve postmodern kent yapılarının ortaya koyduğu meydan okuyucu durumlar, varlıklı ve yoksul bölgeler arasındaki uçurum, sosyal sınıflar arasındaki farklılık, kırsal ve kentsel topluluklar arasındaki rekabet, makro kültür ve mikro kültür arasındaki çatışklar kenti hem oryantalist yaklaşımların nesnesi/öznesi, hem de Türkiye'nin AB'ye uyumunun kültürel nesnesi/öznesi konumuna yerleştiriyor.

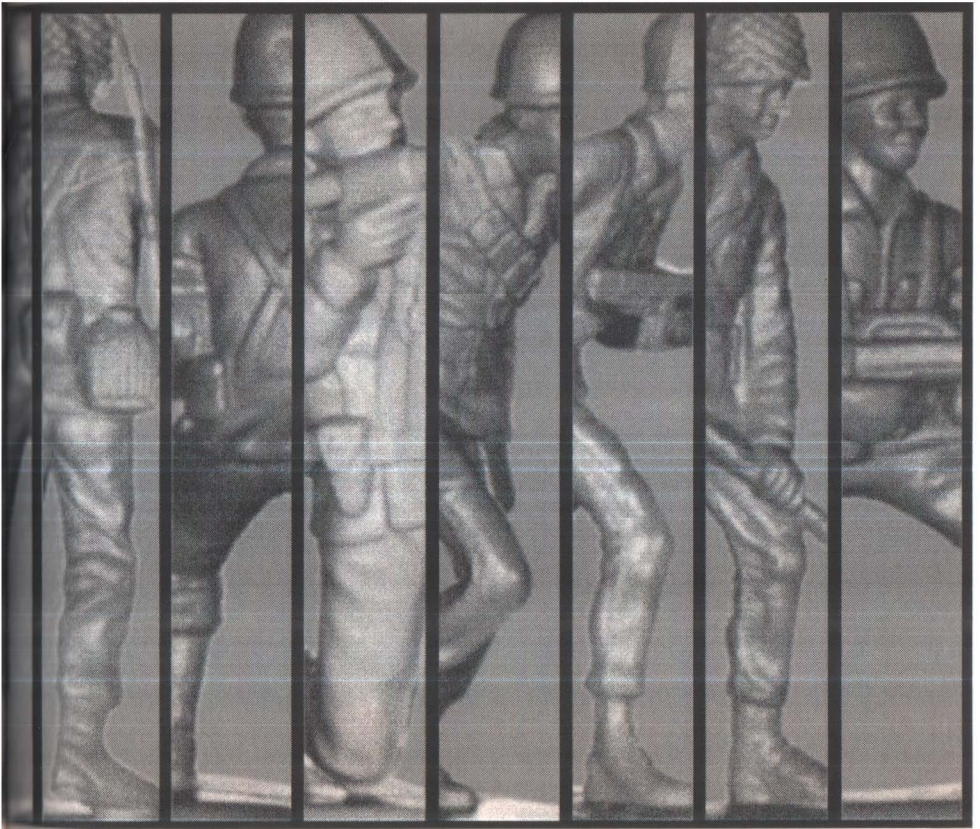
Ve burada Türkiye'nin geri kalanının ve tüm coğrafyasının İstanbul'a göre bir *ileri karakol* olduğunu keşfedersiniz.

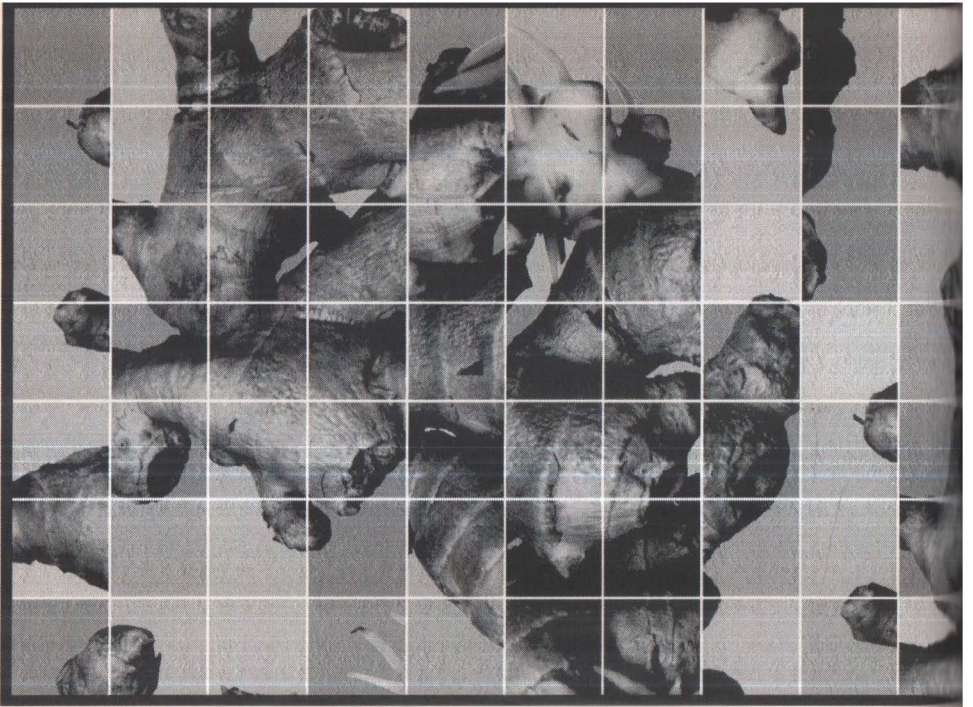
NOTLAR

- 1 Adorno-Horkheimer, *The Culture Industry*, 1944.
- 2 *New Feminist Art Criticism*, Manchester University Press, 1995, s. 1.
- 3 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du reel, 2002, s. 15.
- 4 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du reel, 2002, s. 14.
- 5 Mika Hanula, "The politics of small gestures," *art-ist*, 2006, s. 6.

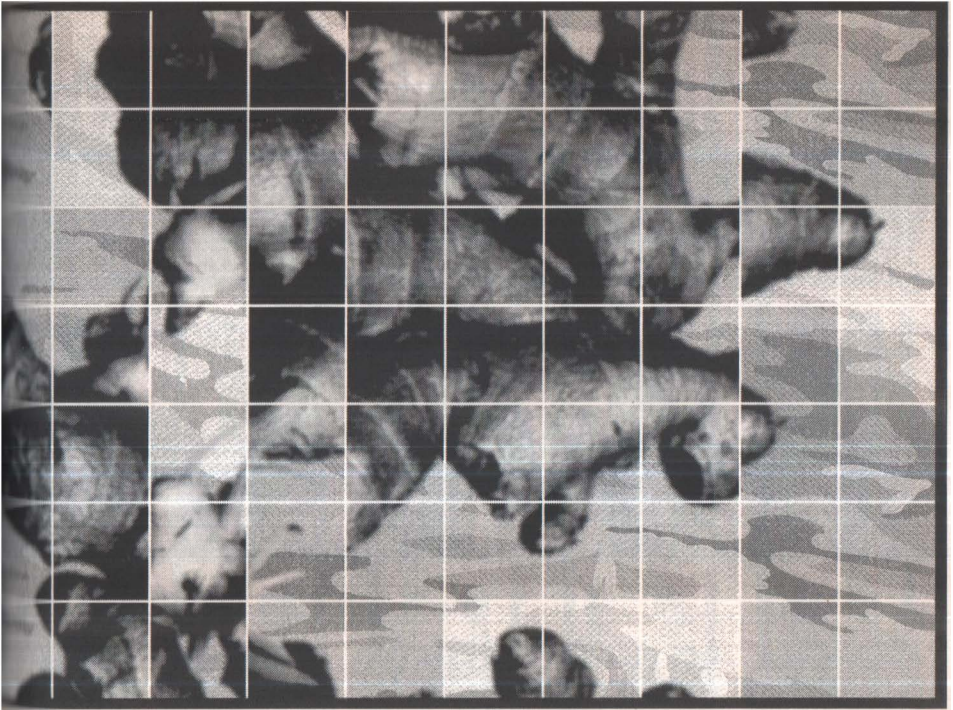


Resim 1. Ahmet Elhan, Zaman-Mekan IV, 2002





Resim 2. Ahmet Elhan, Foto-portreler I, 1993



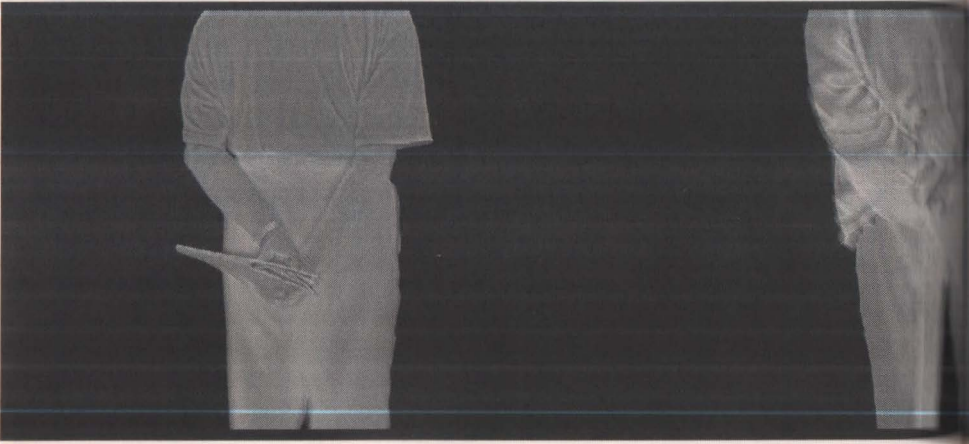


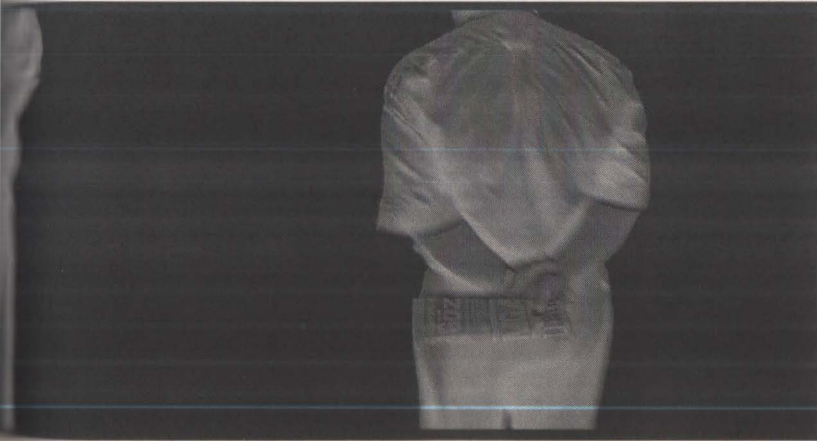


Resim 4. Ahmet Elhan, Nesne-Mekan III, 2001



Resim 5. Ahmet Elhan, Adsız, 2004





“MODERN” SANATIN TÜRKİYE’DE GELİŞİM ÇİZGİLERİ

Burada bahsedeceğim dönem postmodern olarak adlandırılan bir döneme tekabül ettiği için modern kavramının kendisinden başlamak doğru olur diye düşünüyorum. Yani şu anda İstanbul’u İstanbul yapan sürecin başladığı yıllar, öncelikle, 1980’lerin ikinci yarısı ve 1990’lı yılların başı. Her şey o dönemde başladı diyebiliriz. Modern olarak, bu dönem bu şekilde adlandırılması gereken bir “öncülük” döneminin oluşumuna tekabül etmektedir. Fakat tabii ki, “modern”i, “modern nedir” sorusunu düşündüğümüz zaman, 19. yüzyılın içinde Türkiye-Osmanlı dönemi sanatları ile karşılaşırız ve daha da öncesine bağlanan bir çizgi çıkıyor karşımıza; yani ilk başta topografyacıların resim okumak üzere gittiği Paris’te (ki bu dönemler Paris’te de topografyaya verilen önemin belirginleştiği yıllardır) aldıkları eğitim bile bir modernite başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Çünkü, sonuçta, sanat tarihine baktığımız zaman -Batı modernitesinin tam tersine- Osmanlı’da ve Cumhuriyet Türkiye’si’nin başlangıç yıllarında, üç boyutlu, yani perspektifli resme geçişin başlangıcı modernlik olarak kabul edilmekte.

Batı’da ise, tersine, perspektifin bırakılmasıyla başlayan bir modernite var. Türkiye’de ise modernlik perspektifin ve de figürün başlamasıyla ilgili. Demek ki, başka bir modernlikten bahsetmek gerekecek, yani bir alter-moderniteden, öteki modernlikten bahsetmek gerekecek. Modernlik sözcüğünü burada kullanırken de yine 19. yüzyılın ve 20. yüzyılın başındaki anlamında değil, Fransız filozof Jean François-Lyotard’ın kullandığı “her bir postmodern durum moderne gebedir” açılımında ele alacağım. Yani postmodern, modernden önce olarak kabul edilebilirse eğer, benim bahsedeceğim dönem de modern, yani postmoderninden sonra olarak adlandırılacak bir dönemdir. Ben bunun yanlış olduğunu düşünmüyorum, yani “post” sonra anlamında değil “önce” anlamında kullanılan bir ilk-ek Lyotard için ve ben de bunu böyle kullanacağım.

Bu çizgi içinde özellikle Türkiye'nin yakın tarihine baktığımız zaman, şimdiki zaman tarihi gibi bir tarihten bahsedebiliriz, ya da daha klasik bir biçimde söylemek istersek yakın dönem tarihi diyebiliriz buna. Ve bu tarih içinde, aslında, Türkiye'nin sivil toplum ve ordu arasındaki ilişkileri söz konusudur. Bunun içinde belki de en çarpıcı olanlar arasında, 12 Eylül darbesinin sonrasındaki gelişmelerin yakın dönem tarihidir. 12 Eylül darbesi bugünkü Türkiye'nin hem sosyolojik yapısına hem de sanatsal oluşumlarına derin bir değişim çizgisi oluşturan bir kesinti, tarihsel bir kopukluk getirmesiyle birlikte, burada, bütün dünyadaki değişimlerde olduğu gibi, 1980'li yılların başlangıcına baktığımız zaman, dünyasal küreselleşme hareketini de buraya katmak gerekecek; çünkü bir yandan İran Devrimi, bir yandan Nikaragua Devrimi, bir yandan postmodernizm, bir yandan postkolonyalizm tartışmaları... Bütün bunlar içinde 12 Eylül darbesi de bize yeni bir baskı dönemi getirmişti; ama o baskı döneminin oluşturmuş olduğu da bir yeni açılım imkânı veriyor. "12 Eylül nasıl bir açılım vermiş olabilir?" önermesini Sartre'ın deyimiyle açıklamak istiyorum. Yani, Sartre'ın 2. Dünya Savaşı sırasında "en çok eğlendiğimiz yıllar" (Drole de guerre) diye bahsetmiş olduğu yıllar gibi, 12 Eylül sonrası hareketinde de, aslında, bugüne doğru gelen bir rahatlama, bir serbestleşme çizgisinin olduğundan bahsedebiliriz. Bütün bu yaşanmış siyasi baskıların, insan haklarının ayaklar altına alınmasının, işkencenin var olmasına, bütün bu belalara rağmen Türkiye'nin bir başka yere başını çevirmesi zorunluluğu doğmuş oldu. Burada bir epistemolojik kopmadan bahsetmek mümkün. Belli bir arkaizmin sonuna gelinmiş olduğunu, bu yıllarda Türkiye'deki entelektüel yapı fark etmek zorunda kaldı. Belki de, bu olmayabilir miydi veya olmak ihtimali gecikebilir miydi? Ve de şu anda içinden çıkamadığımız Güneydoğu'daki İslam meselesi, Kürt sorunu, Ermeni meselesi, 1915 olaylarının tartışmaya açılması (hatta kamusal alanda tartışmanın yapılmaya başlanması) bütün bunlar, bu söz konusu olan kopuşun içinden canlandılar. Ve Türkiye'deki hegemonya üzerine kurulu olan bir söylem yani Marxizmin Gramsci'ci ayağının, sivil toplum bakışlı ayağının oluşması da yine 1980 sonrasında tartışılmaya başlandı Türkiye'de (burada iki ismi anmak isterim öncelikle: Şerif Mardin ve İd-

ris Küçükömer, bu ikisi 1960'lı yıllar içinde bu tartışmayı neredeyse sakıkladılar durdular).

İSTANBUL VE MEGALOPOLLEŞME

Başka önemli bir şey yine sanatı da ilgilendiriyor. Darbe karşıtı hareketlerde de, İran'da olduğu gibi, özgürlükçü sol gruplarla İslami muhalefetin ortak ittifaka girmesi yine 1980 sonrasındaki bugün AK Partisi'ne doğru gelen bir çizgi içinde yapılan oluşumların bir tanesi (Müslüman ve liberal demokrat ittifakı). Bununla birlikte tabii bir rahatlama-serbestleşme dönemi diye adlandırabileceğimiz Türkiye'nin liberal ekonomiye ve popüler kültürün bu liberal ekonomi içinde kullanılmaya başlandığı Özal'lı yıllara gelmek durumundayız. Yani sermaye birikim modelinin değişmesi, Türk sermayesinin iç pazar üzerine kurulu ithal ikameci bir oluşumdan ihracata dönük bir birikim modeline geçmesi. Bu, aynı zamanda, *megapolleşmeye* başlayan ve bugün bir konsept olarak karşımıza çıkan, İstanbul'un bir megalopol olarak dünya kentlerinden biri olmaya, hatta merkez şehirlerden biri olmaya başlaması sürecini bize gösteriyor. 1990'ların başında bunu kuramsallaştırmıştım ve de bunu sanatsal alanda Vasıf Kortun ve Hüseyin Bahri Alptekin ile birlikte tartışmıştık.

Tabii, bu çizgi gelişimi içinde 1980'li yılların ikinci yarısında *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* adlı sergilerin sanatçılarının –ki içlerinde Yusuf Taktak, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa ve diğerleri var– yeni eğilimlerle yeni malzemeler kullanmaya başladıklarını gördük. Bunlar 1990'lı yılların dolaşan Türk sanatçılarından bazılarının isimleri. Bu dönem sanatçıların malzeme değişikliğini hissedip kullanmaya başladıkları yıllardır ve enstalasyon kullanımı soyut ve figüratif tartışmasının yerini 1990'ların başında almaya başlamıştır.

Burada, Gülsün Karamustafa'nın önemli bir sosyolojik çalışmayı 1980'lerin ortalarında gerçekleştirdiği, 1980'lerin ikinci yarısında *Yeni Gündem* gazetesine yapılan söyleşilerde belgelenen arabesk ve kitsch üzerine yapmış olduğu enteresan işler var. Karamustafa'nın 1992 yılında, 3. İstanbul Bienali'nde bunlardan biri olan, *kitch'i* göç meselesiyle harmanlayan ve gündeme getiren *Yorganlar ve Arabalar* çalışması sergilenmişti.

1987 yılında başlayan, adı daha bial olmanın uluslararası sergiler bugünkü İstanbul Bialini başlatan hareket olarak çıkıyor karşımıza. 1989'da ikincisi yapıyor ve 1990'lı yıllara geldiğimizde -1989 sonrası yani duvarın yıkılması sonrası, Doğu Bloğunun, Sovyetlerin içinde Gorbaçov sonrası- şeffaflaşma politikası içinde İstanbul kozmopolit kimliğini yeni baştan almaya başlıyor. Göç, bavul turizmi ve natsalılık. İstanbul'un Laleli semti burada çok önemli bir laboratuvar. Bu dönemde bir yandan sanatsal unsurları etkileyen İstanbul'un megalopollere ait merkezi konumu tartışmaları başlayacak, diğer yandan da Doğu Bloku'nun ve Rusya'nın yeni burjuvazisi ve yeni mafyası söz konusu bavul turizminden beslenecek.

1992 yılında bir sergi var, adı *İstanbul*. Bugün gelinen noktada adı İstanbul, konsepti İstanbul olan sergiler çoğalmaya başlasada, ilk defa İstanbul'un bir megalopol olarak ele alındığı, konseptin de İstanbul olduğu ilk sergi diyebiliriz. Bir grup sanatçının girişimiyle yapılan bu sergi, şu anda belediyeye ait olan Taksim Sanat Merkezi'nde gerçekleşti. Bunun yanında, eğer yanılmıyorsam bir yıl evvel "*Anı- Bellek*" sergisi (Vasıf Kortun'un küratörlüğünde) yine sosyolojik, siyasal bir bakışı Türkiye'nin sivil toplum girişimi ve artık siyasette adından bahsedilecek olan 2. Cumhuriyet tartışmalarıyla sanatı birleştirdi (ikinci Anı-Bellek, sanırım, 1993'teydi).

Bir yandan İstanbul'un sosyolojik-antropolojik ve sanatsal dönüşümü, diğer yandan sivil toplumcu girişime sanatsal bakışın yerleşmeye başlaması, bize sosyal bilimler ve sanatlar arasındaki kesişmeyi aynı zamanda, kuramsal anlamda göstermeye başladı. 1995 yılında ise küratörlüğünü yapmış olduğum "*Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet*" sergisi aynı çizgiyi sürdüren sergilerdendir.

KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Günümüzde, *Cultural Studies* diye adlandırılan, -bu bölüm birkaç sene evvel İstanbul'da bir iki özel üniversitede 2000'li yıllarda daha yeni kuruldu- kültürler, disiplinler arası veya disiplinler-aşın kesişmenin gerçekleştiği yıllar, 1990'lı yılların başlangıcı. Tabii, 1990'lı yılların başlangıcı aynı zamanda İstanbul'un bir küresel şehir olarak Balkanlar ve Ortadoğu coğrafi çerçevesi içinde bir telekomünikasyon merkezi anlamında yeni bir

merkez olmaya başladığı seneler. Ve bununla birlikte özel radyolar, özel televizyonların devreye girdiğini görüyoruz; büyük bir serbestleşme... İran'da oturanlar çanak antenleriyle gece saat 12'den sonra Star TV'deki erotik filmleri seyretmeye uğraşıyorlardı, bir yandan Balkanlar'da Türkiye'nin çizgi filmlerini izleyen çocuklar Türkçe konuşmaya ve bu yenilikle birlikte İstanbul bir çekim merkezi olmaya başlıyor. Bu süreç daha yeğin bir şekilde devam etmekte...

1990'lı yılların başlangıcından itibaren bu dinamik aslında sanatların dinamiğini de fişekleyen hareketi oluşturuyor diyebiliriz. Bu çizgi içinden baktığımız zaman ikinci bir önemli durum 1990'lı yılların söyleminin 1970'li ve 1980'li yılların söylemine nazaran bir farklılık göstermeye başlamasıdır. Yani bir yandan da postyapısalcı diye adlandırılan ve Amerikalıların "French Theory" diye adlandırdıkları yazarların Türkçe'ye çevrilip hem siyasetçiler hem sosyal bilimciler, hem de sanatçılar tarafından okunmaya başlandığı yıllardır bunlar. Düşünsel düzeydeki epistemolojik kopuşu hazırlayan bir süreç. Bahsettiğim isimler Foucault, Deleuze, Guattari ve Baudrillard, Lyotard gibi yazarların yeni sanatsal ve sosyal bilimlerdeki epistemolojiyi oluşturmaya başlamalarıyla yan yana giden bir paralellik oluşturuyor. Şimdi birkaç tane sergi adı sayacağım, ve dikkat ederseniz bunlar neredeyse tamamen postyapısalcı felsefenin kavramlarıyla alakalı.

Bugün genç nesil diye ortaya çıkan ve aradan on yıl geçtikten sonra birçok sergide bulunan, 1995 yılında İstanbul'da Plastik Sanatlar Derneği'nin düzenlediği *Genç Etkinlik* sergileri sırasında açılım imkânları bulan sanatçılar var. Bugünkü sanatsal çerçeveyi oluşturmada da öyle zannediyorum ki bu sergilerin çok önemli bir yeri var. Çünkü Rene Block'un olsun, Roza Martinez'in olsun küratörlüğünü yapmış olduğu İstanbul bienalleri bu *Genç Etkinlik* sergilerinden gençleri seçtiler. Size bazı *Genç Etkinlik* kavramlarını hatırlatmaya başlayayım; *Öteki*, *Yersizyurdsuzlaşma*; yani Deleuze ve Guattari'nin *detrterritorialisation* kavramı, sıkça postyapısalcı felsefenin kullanmış olduğu *Kaos* ve *Belirsizlik* kavramları ve siyasi anlamda da azınlık ve *Minör Politika* yahut Minör Edebiyat diye yine Deleuze ve Guattari'nin adlandırmış olduğu bir kavramsallaştırma, 1990'lı yılların içinde sanatlara direkt olarak giren kavramlar olarak çıkıyor karşımıza.

Bu çizgi zarfında tabii ki, başka bir şeyden daha bahsetmek istiyorum. 1996 yılında Kıbrıs meselesinin sanatlarda gündeme gelmesi, azınlık yani minör-oluş, yani *becoming-minor* anlamında azınlık kavramının Kıbrıs içinde küratörlüğünü yapmış olduğum bir sergiyle gündeme gelmesi, tartışma konusu olması, Güney Kıbrıslılarla Kuzey Kıbrıslıları birleştirmeye uğraşması... Bu uzun süren bir süreç oldu ve bunu ancak 2004 yılında Selanik'te yapılan *Kozmopolit* sergisinde ilk defa gerçekleştirebildim. Dört ayrı sanatçıyı burada Kıbrıs sorunuyla birleştirerek (Kıbrıslı Türk, Kıbrıslı Rum, Türkiyeli ve Yunanlı sanatçılar bunlar: Ümit İnacı, Helene Black, Seza Paker ve Lydia Dambasina). Daha sonra Erden Kosova bunun devamını başka bir küratörle ortak olarak Yeşil Hat'ta, Ledra Palas'ta gerçekleştirdi. Çünkü 2000'li yıllardan beri Ledra Palas'ta Türk Yunan, Kuzey ve Güney Kıbrıs sanatçılarının birleşebileceği bir sergi uğraşısı vardı.

Ümit İnacı ile birlikte bunun gerçekleşmesi için çok uğraştık. Her seferinde ret cevabıyla karşılaşıldı. Süreç, kimi zaman Türkiye'nin politikasından, kimi zaman da AB politikalarından dolayı aksadı. Kardak krizi sırasında, yine 1996'da, Türk sanatçıların Yunanlılarla ittifak halinde politikaları eleştiren sergiler var. Bunlar 1996-98 yıllarında İstanbul'da ve Atina'da yapılan sergiler (İkisi İstanbul'da biriye Atina'da üç kez "Yüz Yüze" sergileri). Bu dönemlerde Gülsen Bal'da Atina-Londra-Ankara'da gerçekleşen ve her lokasyona ayrı bir cevap niteliğinde gelişen *What If* sergisi küratörlüğünde Kıbrıs coğrafyasında yaşanan bu ihtilaflı politik alanı Yunanlı, Türk ve Kıbrıslı sanatçılarla su yüzüne çıkartmaya çalıştı.

Bu sergilerin sanatsal niteliği çok önemli değil, çünkü özellikle eski nesil sanatçılar diyebileceğim sanatçıları yeni nesil ile birleştiren işlerden oluşan ve bunları içeren ve eski bir dil ile yeni dili karıştıran çalışmalarından oluşan sergiler bunlar. Ama siyasi açılımları bence önemli. Çünkü Kardak krizi -o meşhur adaya bayrak dökülmesi hadisesi- üzerine neredeyse bir savaş çıkacakken bu sanatçı grupları arasındaki inisiyatifler, hem Atina'da hem adalarda, toplantılarla, tartışmalarla, Türk-Yunan meselesinin ilk barış üzerine kurulu ilişkilerini kurmaya başladılar ki bu sanatlardaki siyasi açılımları bize gösteriyor zannediyorum. Diğer yandan sanatçıların

2000 yılında, Ermenistan'da, 2. Gümrü Bienali'ne katılmaları (Emre Zeyinoğlu, Müşerref Zeyinoğlu, Ani Setyan, Seza Paker, ben de onlara eşlik etmiştim), yani Türkiye'den sanatçıların ilk defa Ermenistan'a gitmesi ve orada Türk ve Ermeni dostluğunu yeniden başlatacak dinamiği oluşturmaları. Bunun devamı da geldi...

DİYARBAKIR DİNAMİĞİ

2000li yıllarda da –çok direk bir geçiş yapıyorum ama sanırım burada önemli olan dinamikler, “gelişim çizgileri” ve ben bu çizgileri vermek istiyorum– Diyarbakır'da, bir sanat merkezinin kurulması ve doğulu sanatçıların, Kürt asıllı Türk sanatçıların ortaya koydukları güncel sanat açısından önemlidir. Diyarbakır'da 2003-2004 yılında Keçiburcu mekânında küratörlüğünü yapmış olduğum “Dilin Gücü-Minör-Oluş” –yine postyapısalcı kavramlar diyebiliriz bunlara– söz konusudur. Bu kavramlar altında yöresel sanatçıların çoğunlukta olduğu bir sergiler dizisinin başlaması ve o sergiler dizisinin yanında 2003 yılındaki bienalde, küratörlerin gidip orada konferans vermesi ve bazı video işlerini oraya taşıması, periferi diye adlandırılan Diyarbakır'ın bir merkez haline dönüşmesinin tartışmalarını bize vermeye başladı.

Güneydoğulu sanatçıların, 1995 yılındaki bu *Genç Etkinlik* sergileri, Rene Block'un İstanbul Bienali ve 1997 Roza Martinez'in bienali ile birlikte gün ışığına çıkmaya başladıklarını gözlemledik. Hatta 1997 veya 1998 *Genç Etkinlik*'inde bir tür sanki Anadolu sermayesinin Türkiye'de yükselmiş olduğu gibi Anadolu sanatçılarının da –Anadolu kaplanları gibi– sanatsal platforma çıkmaya başladığını gördük. Bu sanatçı grubu son beş yıl içinde kendilerini “95 Nesli” diye tanımlamaya başladılar. 95 Nesli aslında ilk *Yersizyurdsuzlaşma* adlı sergide Kürt meselesinin sanatçılar tarafından gündeme getirilmesini ve Güneydoğu'da boşaltılan köylerin dosyalarının kopyalarının direkt olarak sergi salonlarına taşınması sürecini bize gösterdiler. Yani Kürt sorunu, *Genç Etkinlik* sergilerinde direkt olarak Kürt sanatçılar tarafından gündeme taşındı. “95 Nesli” kendini, bugün Kürt sorununu sanatsal açıdan yeni baştan ele alan bir bakışı oluşturan grup olarak tanımlıyor. Fakat benim dışarıdan, onların yazılarından, onlarla yapmış olduğum konuş-

malardan çıkarmış olduğum kadarıyla şu anda iki paradigma arasında arada bir yerde durmaktalar. Bir yandan pozisyon savaşlarından söz ediyorlar; eski nesle karşı yapılan pozisyon savaşları... Bu tabii, hepimizin hatırlayacağı gibi, çok Gramsci'ci bir kavram, hegemonya ve sınıf pozisyon savaşları üzerine kurulu bir kavram... Diğer yandan bu grup kendisini minör bir yaklaşımın içinde de görmekte. Milliyetçi yaklaşımlara; hem Kürt hem Türk milliyetçiliğine eleştirel bakıyorlar: Türk milliyetçiliği eleştiriliyor ama aynı zamanda Kürt milliyetçiliği de desteklenmiyor bu grup sanatçıları tarafından. Yani iki söylem arasında sıkışan ve belki de önümüzdeki yıllarda tam pozisyonunu yani hangi diskurun içinde yer alacaklarını da yine kendilerinin tayin edecekleri bir dinamik söz konusu. Son olarak şunu söyleyeceğim: belki tartışmalarda yeniden buraya dönebiliriz; bugün İstanbul'un büyük bir kozmopolit merkez olması, gittikçe artan sayıda sanatçının, gittikçe artan sayıda genç yazarın ve gittikçe artan sayıda genç küratörün büyük bir dinamizm içinde çalıştıkları bir şehir görüntüsü veriyor bize.

Burada dışarıdan gelen küratörler, sanatçılar, fotoğrafçılar, tasarımcılar, bütün bunlar bize gitgide kozmopolit olmaya başlayan ve bu kozmopolitliği içinde de sadece Türkiye'deki azınlıkları değil ama her türlü bireyi yan yana getiren, onlar arasında iletişim kuran, cemaatlerin de yavaş yavaş, umuyorum ki gittikçe eriyeceği, belki de postmodern cemaatler haline geleceği, yani sıkı aidiyet ilişkilerinin değil, bir tür kimliksizleşmenin, yahut da Agamben'in söylediği anlamda "gelecek olan cemaat" diye adlandırdığı cemaat-olmayan yapıların, herhangi biri kavramının, yahut da Tarde ve Simondon'un bize hatırlattığı gibi, bireyleşmenin bir psişik ve kolektif bir süreç olarak ele alınabileceği bir söylemin de yavaş yavaş İstanbul'un ve umarım dünyanın bünyesinde varolacağı çalışmaların yapılmakta olduğunu ve daha da kuvvetli biçimde yapılacağını da söyleyebilirim.

Diyarbakır'da surlarda bulunan, eski bir gelenekle güneşe tapanlar mabedi olan Keçiburcu'nun içinde gerçekleştirilen sergi, özellikle bölgede bulunan ve güncel dili kullanarak sanat yapmakta olan sanatçıların katılımına eklenilen, İstanbul'dan da katılacak olan dört sanatçıdan oluşmaktadır. Bu sanatçılar çağdaş sanat dilini kendi tekil kullanımlarında örnekleyerek eserler gerçekleştiriyorlar. Dil kendi içinde bir ifade aracı olarak bir

iletişim nesnesi olmaktan çok belirli bir formdaki anlatıma dayanmaktadır. Form, yani biçim alma ve bunun alımlanması plastikliği ifade etmektedir. Plastikleştirilen dilin kullanımı her ifade biçimini kendi tekilliğindeki bağlamda göstermektedir. Bu plastiklik, kendisini gerçekleştirmek için minör ifade biçimleri içinde imkân bulmaktadır.

Dilin gücünü belirleyen faktörler arasındaki bağlar; zihin, duygu ve hayalgücünün heterojen birlikteliğini ortaya koymaktadır. Bu gücün güncel anlamını belirleyen, dilbilimindeki anlamlar, gösteren ve gösterilenin boyundurluğundan veya hâkimiyetinden çok semiyotiktir. Anlamdan çok biçime dönük bir yaklaşım plastik sanatların dilinin gücünü sorunlaştırmaktadır. Bu biçim ise güncel dilin kullanımıyla ilişki içindedir. Sergi görsel sanatlardaki dilin gücünü ele alan bir sergi olarak, sesi de, performatif hareketi de görüntüye eklemektedir. şiirsellik ve sesin kullanımının birbiriyle i içe girdiği bir dilin, bu anlamda, iletmek zorunda olmaksızın göstergeler zincirini meydana getirdiğini söyleyebiliriz. Sanatçıların alışmaları bu soruna odaklanmaktadır.

Keçiburcu mekânı içindeki sergi, güncel sanatın dilini çeşitli medyumlarla, araçlarla dile getirmektedir. Fotoğraf, pentr, video projeksiyon ve enstalasyonlardan oluşan sergi, bu medyumların yan yana geldiği bir düzenleme olarak gösterilmektedir. Her bir çalışma mekânda birbirlerine maruz kalarak işleyeceklerdir; yani etkileşimler ve duygulanımlar i ie geçerek, eserlerin yalnızlığını bozarak yan yana gelmektedirler. Bu anlamda çalışmalar; yanan petrol kuyuları animasyonuyla başlayan ve savaş eleştirisini Japon rap bir parçayla ve hemen ardında da birbirleriyle mücadele halindeki arılarla tamamlanan grsellikler, Dada'yı, Shwitters'i, (Ur sonat), post-sömürgeci bir ev sahipliğini, folklorik olanı çağdaşlığa bağlayanı, günümüz spermarketleriyle Benjamin'in pasajlarını, eski yaşlı aşkları, kadının ev ii konumunu ve anksiyetesini, terakkici politikaları, siyasi gösterileri, güncel dilin ögelerinden biri olarak vcoda işlenen tatoo'ları ve modanın oluşturduğu yedi günahı birbirlerine eklemiyorlar: Berat Işık, Seza Parker, Elif Çelebi, Leyla Gediz, Serkan zkaya, Selda Asal, şener zmen, Ahmet ğt, Cengiz Tekin, vs... bu işleri yapanlar arasında.

Akbank Sanat'ta, 2005 baharında yapılan sergide Sarkis, okulunu, suluboya atölyesini, kostümlerle çalışmaları, fotoğrafları, kitaplar ve videoları, filmler ve konferansları birbirine bağlayarak çalıştı. Aksanat mekânı büyük bir hareketlilik içinde işleme sokuldu. Bu tip bütünleştirici bir projede, Sarkis bir kilometre taşı gibi çalıştı; Aksanat Kültür Merkezi'nin her alanına dağılan ve bu bölüşümü de düzenleme içine sokan bir çalışmanın içine girdi. Her katı birbirine bağlayan projede sanatçı Sarkis'in, ilk katta kendi filmleri gösterdi. Bir mabet çalışmasını andıran su üzerinde görülen Sarkis'in ellerinden geçen fırça darbelerini içeren filmler, daha önce birçok büyük müzede gösterdiği çalışmalarından oluşmuştu. Çok amaçlı salon ise sergi sırasında her hafta gösterilen filmler ve sanatçı filmleriyle birlikte işledi. Burası, aynı zamanda, konuşmacıların verdiği konferansları ağırlayacak. Sarkis ve Ali Akay'ın konferanslarının yanı sıra; çağdaş müzikle ilgili olarak Aykut Köksal'ın; bir aksan sorunu olarak Fransa'nın ünlü felsefe dergisi olan Georges Bataille'in kurduğu *Critique* dergisinin editörü Elie During'in; İstanbul'un Avrupa başkenti sorunsalını Simondon'un kuramıyla birleştirerek anlatan, Derrida ile birlikte çalışmalar yapmış olan ve bir ara İRCAM'ın başında olan şimdi ise Beaubourg'daki konferansları düzenleyen Bernard Stiegler'in; ve de 20. yüzyılın sanat tarihini antropolojiyle birleştirerek anakronizm terimini sanat tarihine sokan Aby Warbourg ile ilgili olarak Uwe Fleckner'in konferansları birbirlerini izledi. Kafede ise bir yandan sanat ve sosyal bilim kitapları izleyicilerin okumalarına açık tutulurken, müzik dinleme salonunda da Erkan Manav'ın Türk çağdaş müzikleri dinlendi. Sarkis bu sergi sırasında mayısın son iki haftasında her zaman yaptığı gibi sekiz genç sanatçıyla okulunu kurdu. Bu sergi Sarkis'in İstanbul'da yaptığı en kapsamlı sergi oldu.

Günümüzde sanat gitgide kendi içinden dışarıya doğru açılarak bir düşünme sürecine girmeye başladı. Özellikle Türkiye gibi çevre ülkelerden gelen bir akım Batı'nın kuvvetli sanatına iştirak etmeye başladı. Refleksiyon bence, burada en etkili kavramlardan biri olarak duruyor karşımızda. Aklına gelen imgeyi ironik olarak sunan sanatçıların yanında refleksiyon ile sanat üreten yeni bir sanat bakışı eski ressam geleneğini yeni medyalar-

da kullanmaya başladı. Sarkis, Ayşe Erkmen, Seza Paker, Leyla Gediz, Serkan Özkaya, İnci Eviner, eski nesilden resim ve heykeli yan yana getirerek çalışmalar yapan Ömer Uluç, vb. gibi sanatçılar Türk sanat ortamında bu tip çalışmalar geliştirmeye başladılar. Refleksiyon o halde, hayaletin kendisi (ressamca tavrın bakışının güncel sanattaki yeni medyumlarla canlandırılıp güncelleştirilmesi) olarak çıktı karşımıza. “Dünyamızda bir hayalet kol geziyor.” Refleksiyonun kendisi.

Sanatın güncel alanda gelmiş olduğu yer artık öyle bir yere doğru gitmeye başladı ki, tıpkı sanatın, felsefenin veya pentürün ve sinemanın içiçe girmeye başlamış olduğu gibi, reklam ve iletişim dünyası ile de sanat da ilişkiye girmiştir. Reklam ve iletişimin, göstergebilim diye adlandırılan işaretler sisteminin, ideolojinin, yahut başka bir deyişle ifade edecek olursak; sanatlara karışmaya başlamasıyla, malzemelerdeki yakınlık yöntem yakınlığına doğru döndürmeye başlamıştır sanat ortamını. İletişim zorunda olmayan sanat, göstergesel bir sistemin yöntemi içinde gelişmeye başlayarak, asıl vazifesini unutmuş gibidir artık: Refleksiyon veya “iç düşünme,” kendi kendisinin üzerine düşünme.

Refleksiyonun kendine ve kendi üzerine dönüşü tüm malzemelelerin saptırılması olarak durmaktadır. Sanat, iletişim malzemesi haline gelmeye başlamıştır. Bu, sanatı tüketmeye başlayan bir hareket haline gelmektedir. Reklamcılar, bu nedenle, sanatlara doğru kuvvetli bir şekilde eğilmeye başlamışlardır. Grafik aynı şekilde sanatı yapanın kendisi de olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır. Göstergeler, artık, gösteren ve gösterilen olarak yapılan ayırmda gösterene bağımlı olmaya başlamaktadır. Nedir bu gösteren? Bu, ille de bir iletişim zorunluluğudur. İletmek ve anlatmak zorunda kaldığı varsayılan hareket haline gelmeye başlayarak, sanat, kendi mecrasını bırakarak, reklama ve iletişime doğru yönelmektedir. Popüler imgeler, kolay anlaşılan imgeler hep sanatın gelip de tıkanıdığı yeri göstermektedir bizlere güncel sanat sergileri olarak. Halbuki sanatın vazifesi tüm tarihi boyunca iletişim olmamıştır; iletişim klişelerle işler ki, anlaşılabilsin. Bu sanattan başka bir şeydir. Sanatta yaratıcılık tam da bu klişelere karşı direnmektir. Klişelerden dışarıya doğru çıkarmaktır kendisini. Asıl görev refleksiyonken iletişime doğru yönelmektedir sanat dün-

yasını. Bu nedenle refleksiyonun önemini göstermek; refleksiyona geri dönüşü göstermek önemlidir.

2000'li yıllarda sosyolojik veya siyasi alan kazanmaya başlamış olsa bile bir yandan da sanatsal kriz dönemine girildi. Bunun yanında, refleksif bir sanat yapan çalışmalar ağırlık kazanmaya başladı. Bunlardan bir örnek vermem gerekirse Galerist Galerî'deki Seza Paker sergisinden söz etmek doğru olacak diye düşünüyorum: Seza Paker'in İstanbul, Galerist Galerî'de, Mayıs-Haziran 2006 arasındaki yeni kişisel sergisi bize çeşitli şekillerde, dünyanın çeşitli galerilerinden ve müzelerinden çektiği fotoğrafları gösteriyor. Asya Kaplanlarına ait 1987 ve 1989 yıllarına ait fotoğraflar, Kanton, Jaipur ve Hong Kong görüntüleri, pleksiglas çerçeveleriyle fotoğrafları virtüel sonsuzluk çizgisine doğru itiyor. Pleksiglasın şeffaflığının verdiği etkiyle fotoğraflar kendilerini çoğaltarak, aynı fotoğraflarının geometrisindeki virtüel zihinsel çizgilerin izleyicinin gözüne bıraktığı etki gibi boşluğa doğru ilerleten bir zihinseliği açığa çıkarıyorlar, Müzeler ve galerilerden çekilen fotoğrafları, Seza Paker, tekstil kumaşlara dokuyarak kullanıyor. İkili dizilerle ilerleyen bu diziler çoğalarak işliyorlar. Tek fotoğraf bir tane, ikili olan iki tane, dörtlü olan üç tane, altılı ise dört tane olarak büyüyen dizilerle, yan yana anlamlar oluşturuyor. Sarkis, Daniel Buren, Sol Lewitt gibi kavramsal sanatçıların sergilerinden ve Paris, New York, Rio de Jenerio gibi şehirlerden müze ve galeri fotoğraflarıyla görüntüler, müze ve galerilerdeki refleksiyonun mabedimsi hareketini düşünce düzeyinde veriyor. Yeni mabedler olarak düşünülebilecek bu mekânlardaki görüntüler dış mekânlarla çiftleşiyor. Kumaşların üzerine baskılar kurdelelerin birbirlerine dikili haliyle şaşırtıcı bir malzeme olarak çıkıyor karşımıza. Le Corbusier'nin 1920'li yıllarına ait olan paletine ait olan renkleri taşıyor bu kurdeleler. Birbirlerine dikilerek Amerikalı göçmenlerin patchwork kumaşlarını hatırlatıyor. Dikilerek eklene eklene çoğalan bu diziler bir göç meselesini beraberinde getiriyor. Tıpkı bugünkü küresel dünyanın sermayesinin ve emeğinin göçü gibi, sanatçıların da bu mekânlarda, galerilerde, müzelerde ve sanat merkezlerinde dolaşıp, oradan buraya taşınmaları ve çeşitli yerlerde sergi açmalarına andırıyor. Aynı fotoğrafların ikili bir projeksiyonda, baledeki *pas de deux* gibi gösterilmeleri ise, ses enstalasyonu ile tamam-

lanıyor. Enigma burada çözülüyor. “simsiz (Nasılsın?)-Mimari Renkler”adlı serginin isimleri teker teker burada anlaşıyor. Her biri, sanatçı tarafından konulan isimle bir yeri ve bir hareketi veya bir ışığı gösteriyor. Beş dakika süren bir çalışma bu. *Üç Ev Üç Araba* adlı fotoğraf ise Kolmar’daki bir sokak manzarasını gösteriyor. İkili dizilerle çoğaltıldığında, beşer beşer her fotoğraf altındaki desenler aynı müzikal ritmi çiziyor. Her seferinde aynı fotoğrafın üçlü ritmi başka bir renkte ayrı ayrı desenlerle farklılaşıyor: Aynılıkların farklılaşması. Sergi çeşitli şekillerde verilen fotoğrafları sunduğunda, bize en şaşırtıcı gelen malzemeden en bildik malzemeye kadar çeşitli hallerdeki aynılıkların nasıl çoğullaştığını gösteriyor. Kimi zaman şaşkınlıkla gösterilen fotoğrafların anlamlarını ararken, kimi zaman da fotoğrafların ve tekstil kumaşlardaki renklerin güzelliği gözlerimizi alıyor ve ruhumuzu okşuyor ve Kant’ın güzel ve yüce olarak söz ettiği ikili hareketi birden gözlemliyoruz. Güzel ve yüce duygusunu birlikte yaşıyoruz. Renklerin ve fotoğrafların güzelliği güzel duygusunu verirken ne olduklarını anlamamanın verdiği acizlikle, kavrayamamanın verdiği aczin etkisiyle yüce duygusunu yakalıyor ve hissediyoruz. Sergi kavramsal sonrasının anlatımcılığı ve formlarının ve renklerinin güzelliğiyle birlikte işliyor ve ses enstalasyonu anlamlar konusunda bize ipuçları veriyor.

Bu oluşumlar, sonuçta, Türkiye’deki dinamiklerin toparlanması olarak kendilerini göstermektedirler.



Resim 1. Seza Parker, Daniel Buren In Enstallasyonunda Cezinti, 2006



Resim 2. Seza Parker, Daniel Buren'ın Enstallasyonunda Cezinti, 2006



Resim 2. Sarkis, Bir Kilometre Taşı, 2005

TÜRKİYE GÜNCEL SANAT SAHNESİNDE PARRHESİATİK OYUNLAR¹

Türkiye güncel sanat dünyasını yakın tarihli iki olay sarstı: önce, Radikal gazetesinin 10. Yılı kutlamaları çerçevesinde sanatçıların işlerinin billboardlarda yer aldığı “açık hava sergisi” RadikalArt ve sonra da, 19 Ocak 2007’de gerçekleşen Hrant Dink suikasti. Her iki olay da Türkiye güncel sanat sahnesinde sanat siyaset ilişkilerine dair tartışmaları alevlendirdi.

Bu konularda daha fazla detaya girmeden önce, Michel Foucault’nun kullanımını ödünç aldığımız parrhesia nosyonunu anımsamanın Türkiye siyasetine ve güncel sanat sahnesine bakmak için kullanışlı bir zemin oluşturacağına inanıyorum. Parrhesia’yı sanatla birlikte düşünmek siyasal eleştiri ve sanatı tartışabilmek için bir platform da sağlayacak. Ama bunun arkasındaki ana niyet parrhesia’nın Türkiye’nin özgün kültürel koşullarına nasıl uygulanabileceğini görmek ve hatta “test” etmek.

FOUCAULT’DAN SONRA PARRHESİA

Parrhesia nedir? Neden Foucault bu eski sözcüğe başvuruyor ve bugün parrhesia ile ne yapabiliriz?

1983 güz döneminde, Foucault Berkeley’de University of California’da “Söylem ve Hakikat” başlıklı bir seminerin bir parçası olarak bir dizi ders verdi. Bu dersler parrhesia nosyonunun veya “hakikati söylemekte dürüstlüğü” incelenmesine ayrılmıştı. 2001’de, dersler kitap olarak da yayınlandı (*Fearless Speech*, ed. Joseph Pearson, Semiotext(e), Los Angeles 2001, Türkçesi *Doğruyu Söylemek*, çev. Kerem Eksen, Ayrıntı, 2005). Kitaptaki metin Foucault tarafından İngilizce verilen altı dersin ses kayıtlarının çözümüyle hazırlanmıştı. Foucault’nun bu dönemdeki kaygısı, parrhesia’nın ya da hakikati dürüstçe söylemenin bioiktidarın sebep olduğu yeni öznelilik tarzları kadar dostluğa dayanan öznelere ilişkilerle dair yeni bir vizyon ve kendini şekillendirmeye dayanan yeni öznel-

lik tarzları ihtimalindeki rolüydü.⁴ Bu derslerde, Foucault klasik Grekçe sözcük *parrhesia*'nın anlamlarını ve gelişimini ve Grek toplumunda doğruyu söylemenin değişen pratiklerini örnekliyor ve akrabalarını ortaya koyuyor. Özel olarak, Foucault "*parrhesia*'nın belirli insan ilişkileri tiplerinde kullanımını" araştırıyor ve "bu tür ilişkilerde kullanılan prosedürleri ve teknikleri" inceliyor.⁵

Foucault *parrhesia* sözcüğünün ilk olarak Euripides'de karşımıza çıktığını öne sürüyor (y. 484-407 BC). Foucault için *parrhesia* beş bileşen kavramla anlamını bulur: açıksözlülük, hakikat, tehlike, eleştiri ve ödev. Sözcük genelde "özgür konuşma" veya korkusuzca konuşma ya da "hakikati-söyleme," doğruyu söyleme olarak çevrilebiliyor. *Parrhesiastes* de *parrhesia* kullanan insan olarak karşımıza çıkar, hakikati söyleyen kişidir. Kişinin (*parrhesiastes*'in) "herşeyi söylemesi" edimiyle karşı karşıyayızdır. Retorik oyunlarına başvurmaksızın, tehlikeyi de gerekirse göğüsleyerek açıksözlülükle, dürüstçe hakikati dile getirir.

Parrhesia yukarıda saydığımız beş ögenin kesişimde yer alan bir sözel edim olarak tanımlanır. Açıksözlülük *parrhesiastes*'in konuşmasının açıklığına gönderme yapar. Açıksözlülüğe kendini bıraktığında, konuşanın yüreği ve zihni söyleştiklerine tümüyle açıktır. İkincisi, Foucault'ya göre *parrhesia* inancın ve hakikatin kesişmesi halinde gerçekleşir. "...*parrhesiastes* doğru olan şeyi söyler, zira o şeyin doğru olduğunu bilir; ve o şeyin doğru olduğunu bilmesi, o şeyin gerçekten de doğru olmasından kaynaklanır. *Parrhesiastes* sadece dürüst olmakla ve düşüncesinin ne olduğunu söylemekle kalmaz; aynı zamanda onun düşüncesi hakikattir." (*Fearless Speech*, s. 14, *Doğruyu Söylemek* s. 12) Burada hakikat yalanla veya "yanlış olan"la zıtlık içinde oluşmaktan ziyade hakikati söyleme sözel ediminin içinde oluşur.⁶ "...*parrhesia*'nın işlevi bir başkasına hakikati iletme değil, *eleştiri* sunmaktır. Ve bu eleştiri dinleyiciye ya da konuşmacının kendisine yöneliktir." (*Fearless Speech*, s. 17, *Doğruyu Söylemek* s. 15) Ek olarak, *parrhesia* bir tehlike ögesi gerektirir. Kişi ancak ve ancak hakikati söylemek bir risk veya bir tehlike taşıyorsa *parrhesiastes* olabilir. Konuşmacının söylemekle tehlike göze aldığı bir şeyi söylemesi olgusu –çoğunluğun inancıyla ters düşmesi- güçlü bir *parrhesiastes* belirtisi sa-

yılır. *Parrhesia*'nın diğer ögesi eleştiridir. Bunun iki formu olabilir, eleştiriye dillendireni cezalandırma gücüne sahip birine eleştiri yönelmiş olabilir, veya konuşmacının öz-eleştirisi formunda olabilir. *Parrhesia*'nın son özelliği ödev olarak hakikati söylemektir. Cezalandırılmaktan korkan bir hatip sessiz kalabilir; buna karşın, *parrhesiatik* bir hatip sonuçlarına aldırmadan hakikati söyler, çünkü hakikati söylemeyi ödev saymaktadır.³ Foucault, *parrhesiastes*'in sadece kendi adına konuştuğunun, kimseyi temsil etmediğinin altını çizer. Sözleri kendi erdemlerini ve karakterini yansıtır.

Foucault politik ve etik *parrhesia* arasında da ayrımı gider. Her iki si de risk veya tehlike almakla nitelenir. “Bir filozof bir hükümdara, bir tirana hitap etse ve ona tiranlığının rahatsız edici ve nahoş olduğunu, zira tiranlığın adaletle bağdaşmadığını söylese, filozof hakikati söylemiş olur, hakikati söylediğine inanır, buna ilaveten bir de risk alır (çünkü tiran ona karşı öfkelenebilir, onu cezalandırabilir, onu sürgüne gönderebilir, onu öldürebilir).” (*Fearless Speech*, s.16, *Doğruyu Söylemek* s. 14.)

Ama hakikati söylemek kişinin kendisiyle etik bir ilişkisini de içerir. Foucault için etik veya felsefi *parrhesia* Sokrates'te cisimleşir, bir yaşam yolu olarak felsefe formunda kendini gösterir. “...bu yeni *parrhesia*'nın hedefi meclisi ikna etmek değil, bir insanı kendisi ve başkaları için kaygı duymaya ikna etmektir; bu da o insanın hayatını değiştirmesi anlamına gelir.” (*Fearless Speech*, s.106, *Doğruyu Söylemek* s. 85)

Foucault için etik *parrhesia* öznelerarası ve komünal ilişkilerden ayrıştırılmaz. “Sohbet sanatı” pratiklerine bakarken bu etik *parrhesia*'ya ayrıca dönmek gerekecek.

Etik *parrhesia* özneler arası ilişkilerden ayrılamaz; ve burada doğrudan “sohbet sanatı” pratiklerine bağlanabilir. Ayrıca sinik *parrhesiatic* taktik hamleler de provokatif sanat formlarını andırırlar.

PARRHESİATİK TERİMLERLE SANAT

Peki, sanat üzerine *parrhesiatik* terimlerle nasıl düşünebiliriz? İlk önce *parrhesia* ve sanat için tartışma alanlarından görebildiklerimi belirtmeye çalışacağım.

İlk önce “Zola’nın yolu”ndan gitmekten bahsediyor gibiyizdir. Efsanevi “J’accuse”(Suçluyorum) yoludur bu. Yazar Emile Zola, Dreyfus davasına kamuya açık ve Başkan Felix Faure’ye hitap eden “Suçluyorum” başlıklı mektubuyla katıldığında (13 Ocak 1898) belirli bir politik *parrhesia* türünü mü örnekliyordu?

Sanatçı kişi, yazar kişi, aynı filozof gibi tiranın, tiranlığın, devletin, zorbalığın karşısına çıkıp bir hakikati net bir şekilde dile getirebilir. Dilekçecilikten, devlet danışmanlığından, devletin iyiliği için en doğrusu neyse onu söyleyen aydın-sanatçı kişiden farklıdır bu.

Sanatçının sanatçı kimliğiyle sanat sahasının dışına çıkıp belirli bir hakikati belirli bir iktidara yöneltilmesini ele almak görece yalındır. Gerçi bugün kamusal aydın konumunun *parrhesia*’dan ne kadar uzaklaştığına, ne kadar anti-Diyojen, ne kadar dilekçe meraklısı bir hal aldığına bakılırsa bu da hayati mesele addedilebilir. *Parrhesia*’daki doğrudanlığın esprisi burada çok canlı olarak karşımıza çıkıyor. Sanatçı-aydın kamusal konumunun bugün bazen resmi olmayan akıl olarak karar alımında rol (genelde danışman rolü) alması bekleniyor.

Her ne kadar bütün kitap *parrhesia*’ya odaklansa da Foucault’nun *Doğruyu Söylemek* kitabındaki asıl amacı *parrhesia*’dan bahsetmek değildi dersek biraz aşırı yorum yapmış olabiliriz. Ama asıl amacı kendi ifadesiyle “Batı felsefesinde eleştirel tutumun soyağacını çıkarma”ydı dendiğinde itiraz daha zordur. Bu soyağacında *parrhesia*’ya kritik bir önem atfetmiştir. Sorunsallaştırma neyin düşünce için referans alındığını ve hangi izin takip edildiğini gösteriyor. Sorunsallaştırmalar arasında dolaşıyoruz ve soyağacı- nı yokladığımız hareketler de buradaki hareketlerdir.

Foucault ölüm tehdidinin Öteki’nden geldiğini söyler, dolayısıyla Öteki ile bir ilişkiyi gerektirir. Ama *parrhesiastes* öncelikle kendi kendisiyle özel bir ilişki seçmiştir: kendini kendisine karşı dürüst olmayan biri olarak görmektense doğruyu söyleyen biri olarak görmeyi tercih eder.

Bu politik *parrhesia*’nın dolaysız bir versiyonudur. Hakikati tirana (bir sanat eseriyle veya bir sanat edimiyle söylemek yerine) doğrudan söylemek. Ne belagat vardır ne bir şey, ne üslup ne şu ne bu, doğrudan saf çıplak hakikatin dile getirilmesi. Otoriteye işleri haline yoluna koyması

için başvurmak yerine veya iktidar danışmanı konumu benimsemek yerine, ödev deyince ülkene veya milletine veya milliyetine veya ırkına, kabilene ya da başka herhangi bir temsili gövdeye bağlılık ödevini anlamak yerine hakikati dile getirmeyi ödev saymaktır.

HRANT DINK SUİKASTİNİN VE RADİKALART'IN GÜNCEL SANAT ORTAMINA ETKİLERİ

Türkiye’de bir hakikat anlatıcısı öldürüldü. Hrant Dink açıksözlüydü, hakikat anlatıcısıydı, tehlikeyi göze alan, eleştiri getiren ve bütün bunları ödev bilendi, bir “*parrhesiastes*” idi.

“*Parrhesia*” daha güçsüz konumda olanın risk alarak konuşması edimidir. İşlevi bir başkasına hakikati ispat etmek değil eleştiri sunmaktır. Bir filozof bir tiranı eleştirdiğinde, bir vatandaş çoğunluğu eleştirdiğinde veya bir öğrenci bir öğretmenini eleştirdiğinde “*parrhesia*” kullanabilir. Türkiye’de bir Ermeni, hem de sosyalist bir Ermeni eleştiri sunduğunda, risk alarak gerçeği dile getirdiğinde, işte Hrant Dink, hakikat anlatıcısı, riskin en ağırını alıyor ve despotluğun en ağırla karşılaşmıyor. Foucault “*parrhesia*”da konuşmacının özgürlüğünü kullandığını ve kandırma yerine dürüstlüğü, sahtelik ya da sessizlik yerine hakikati, hayat ve emniyet yerine ölümü, yaltaklanma yerine eleştiriye, kendi çıkarını koruma ve ahlaki kayıtsızlık yerine ahlaki ödevi tercih ettiğini belirtir. “*Parrhesia*”da konuşan kendi söylediğine inanır, retorik kullanmaz ve dolaysız konuşur. Retoriğin sağladığı teknik araçlar retorikçinin söylediği şey hakkındaki kendi fikrinden bağımsız bir şekilde dinleyicileri üzerinde hâkimiyet kurmasını sağlayabileceği için istenmez. “*Parrhesia*” özgür konuşmadır, korkusuzca konuşmadır, hakikat anlatıcılığıdır, doğruyu söylemedir. “*Parrhesiastes*” de “*parrhesia*” kullanan insan olarak karşımıza çıkar, hakikati söyleyen kişidir. Tam bir “*parrhesiastes*” olan Hrant Dink hiç retorik kullanmadı, hep dolaysızca söyledi, dolaysızca konuştu. İnandığını, hakikat olanı, tüm samimiyetiyle dile getirdi. Ve bu dile getirişi bir ödev saydı.

“*Parrhesiastes*”in, Hrant Dink’in, “her şeyi söylemesi” edimiyle karşı karşıyaydık. Retorik oyunlarına başvurmaksızın, tehlikeyi de gerekirse göğüsleyerek açıksözlülükle, dürüstçe hakikati dile getirdi.

Açıksözlülüğe kendini bırakmıştı, konuştuğunda yüreği ve zihni söyleştiklerine tümüyle açıktı. Cezalandırılmaktan korkan bir hatip sessiz kalabilir; buna karşın, “*parrhesiatik*” bir hatip sonuçlarına aldırmadan hakikati söyler, çünkü hakikati söylemeyi ödev saymaktadır.

Dink’in hakikati söylemeyi ödev saymış olması gibi, kandırma yerine dürüstlüğü, sahtelik ya da sessizlik yerine hakikati, hayat ve emniyet yerine ölümü, yaltaklanma yerine eleştiriye, kendi çıkarını koruma ve ahlaki kayıtsızlık yerine ahlaki ödevi tercih etmiş olması gibi dolaysızca, dolambaızsızca ödev bilinmesi gereken bir şeydir bugün bizler için Hrant Dink olmak...

Ve onun ölümü Türkiye güncel sanat dünyasını da sarsan büyük bir politizasyon dalgası yaydı. Ölümünden hemen birkaç saat sonra kendiliğinden Taksim meydanında toplanıp Agos gazetesine doğru yürüyüşe geçenlerin arasında anarşistler ve diğer siyasilerin yanı sıra güncel sanatçılar da vardı. Birkaç gün sonra toplanıp yeni bir sanatçı inisiyatifi kurdular, toplantılar yaptılar. Bu toplantılarda pek çok şey tartışılmıştı; en önemlisi “yurtsever” görüşlere karşı ortak tutum kararları ve Hrant Dink cinayetine karşı kamusal protestolar gündemi vardı. Tabii bu arada, kamusal deyince, *RadikalArt* adı altında gerçekleştirilen kamusal sanat deneyimi de akla geliyordu.

RadikalArt tümüyle kontrol altında bir kamusal sanat örneği idi. Sanat işleri Wall (bir açık hava reklam şirketi) ve BBM (bir büyük baskı şirketi) sayesinde reklam billboardlarında sergileniyordu. Dink’in ölümünün ardından toplanan sanatçılar bazı sponsor şirketlerin gizli sansürler uyguladığının farkına varmışlardı konuşmalar sırasında, öte yandan *Radikal*’in genel yayın yönetmeni İsmet Berkan, İstanbul’un bu sponsor şirketlere nasıl müteşekkik olduğunu yazıyordu! Bu etkinlik kesinlikle son dönemde görülen festivalizmin ve İstanbulizmin bir parçası olarak değerlendirilebilir niteliklere sahipti.

Türkiye güncel sanat sahnesi son yıllarda ışık hızıyla gerçekleşen değişikliklere tanıklık ediyor. Güncel sanat eskiden çok daha küçük bir azınlığa hitap ediyordu, bugün daha büyük bir pastadan yararlanıyor. Ama bu nasıl gerçekleşiyor. Tekrar İstanbul Bienali’ne dönmemiz gerek bunun için.

2005’de 9. İstanbul Bienali gerçekleşti. Küratörler Charles Esche ve Vasıf Kortun İstanbul Bienali’nin kimi standart özelliklerini değiştirmek istediler, etkinlik mekânını tarihi İstanbul’dan alıp eğlence ve kültür bölgesine taşıdılar; şehre yaydılar; ve etkinliğin çerçevesini paneller, yayınlar ve tartışmalarla yükselttiler.

İstanbul bienalleri geniş bienal ve festival organizatörleri ağına bağlı yerel elitlerce yönetiliyor. Ama yerel mali destek ve motivasyonların arkasında bir kültür markası olarak İstanbul’u tanıtmanın daha geniş planları da var. Bir söyleşisinde, Kortun, şehirler arasındaki bu rekabeti anmış ve İstanbul Bienali’nin 2005’te İstanbul’un ev sahipliği yaptığı dört mega etkinlikten biri olduğunu söylemişti –diğerleri 2005 Şampiyonlar Ligi finali, Formula 1 Grand Prix ve UIA 2005 Dünya Mimarlık Kongresiydi.

İstanbul Bienali, büyük bir medya olayıdır aynı zamanda. Basından tam destek alır ve her yerde tanıtılır. Ama tanıtımlar çatışmaları saklayan bir uzlaşma kültürünü örnekler. İstanbul bienallerinin tanıtım çalışmaları Türkiye’deki sanat sahnesinin bölünmüşlüğüne, bienalin küçük bir yerel sahneye dayandığını unutturur. Festivalizm konusunu unutturmak ister ve de dünyanın büyük şehirleri arasındaki bir rekabetten bahsettiğimizi de arka plana atar. Ve 9. bienal, ana konseptini de İstanbul olarak seçerek, bir şehir konseptinin bienal gibi prestijli büyük etkinlik tipleriyle üretilemeyeceğini gizlemiştir.

İSTANBUL DEDİK, ORTADOĞU DEĞİL

Son birkaç yılda, güncel sanata daha fazla sermaye girişi oldu ve bu bir sözde gelişme yarattı. Daha fazla kurum, daha fazla başarı güncel sanata yatırıldı ve İstanbul’u bir “dünya şehri” olarak sunan medya desteği de buna eklendi. Ortadoğu’yu pek andırmayan ama daha çok modern batıyı andıran bir şehir olarak İstanbul imajı devreneydi.

Türkiye güncel sanatı hiçbir zaman tam anlamıyla kamusal sanat yapacak kadar yeterli yerel enerjiyi bulamamıştı (ya da toplumsal olarak angaje sanat, cemaat tabanlı sanat, diyalojik sanat, katılımcı sanat veya kolektif sanat). Güncel sanat sahnesi esas yerini yurtdışında bulurken bura-

da kamusal sanat hayalleri kurmak ve uygulamaya geçmek için çok az imkân vardı. Ve sonra güncel sanat daha fazla pay kapmaya başlayınca pas-tadan, bu öncelikle daha fazla kurum, daha fazla müze ve daha fazla imkân anlamına geldi. Bu durum, RadikalArt gibi bir serginin pek çok eleştirel Türkiye'li güncel sanatçı için dahi sorunsuz sayılabildiği bir dirençsizlik durumu yarattı.

Festivalizmin tek olumlu yanı yarattığı enerji idi. Yükselen İstanbulizm trendi bağımsız küçük ölçekli sanatçı inisiyatiflerinin doğmasına da yardımcı oluyor. Radikal gazetesinden kamusal sanat işlerini bir billboard şirketinin kontrolüne ve aracılığına teslim etme önerisi geldiğinde buna direnç gösterecek kimsenin çıkmaması biraz da zamansaldı –daha kendi taşına basıp eleştirisini geliştirecek kadar yerleşikliğe kavuşmamıştı muhalif güncel sanat.

Hrant Dink'in ölümünün ardından çiçeklenen çapraz sorgulama günlerinde doğrudan ifade kanalları da daha fazla aranır olmuştu. Sadece “içerik sağlayıcı” olma pozisyonundan öteye geçmek arzusu görülüyordu. *RadikalArt*'ın sloganı “sanat sokağa taşıyor” idi. Ama şimdi sanatı “sokakta oluşturma” fikri daha fazla kabul görebilir gibi görünüyordu. Dink'in cenazesinin birkaç gün sonrasında Çıplak Ayaklar grubunun performansı buna bir örnekti. Güncel sanatın reklam mekânlarına içerik sağlayıcılıktan “taşması” için ise henüz zaman vardı.

SANAT KURUMLARINA KARŞI POLİTİK PARRHESİYATİK OYUNLAR

Bunun yanında sanatın kendi içindeki iktidar odaklarına, kurumlarına karşı hakikati pat diye söylemekten söz edebiliriz. Sanat dünyasının, edebiyat dünyasının, sinemanın, tiyatronun, bütün disiplinlerin ve kesiştikleri sahaların kendine özgü yerel güç odakları olabilir. Bu tiranlar bazen bir editör, bazen bir küratör, bazen bir kültür lordu veya bir kurumun başı, bazen suyun başını tuttuğunu düşünen veya gerçekten de akmalari engellemek ve yönlendirmek anlamında suyun başını tutan biri olabilir. Resmi anlatılarda olduğu gibi sanat iktidarlari da dayatılan uzlaşmalara dayanır sıklıkla. Çoğu kez değerler bu uzlaşma kültürü tarafından inşa edilmiş, piramitteki konuma göre hesaplanan değerlerdir. Kültür lordlarının kendi-

lerine dair bir şeyden kaynaklanmaz. Bomboş bir insanı sihirli değnek değmiş gibi büyütür, piramitte bir yere koyar ve belirlemeye başlar. *Parrhesia* sihirli değneğe ne yaptığını söylemektir. Ve kral çıplak demekten farklıdır elbet, krala, “sen çıplaksın” demek.

Sanatçı *parrhesiatik* oyunu kabul ettiğinde kendi yaşamını değil ama “kariyerini” ortaya koymaktadır ve hakikati söylemek için başarıyı riske eder, hakikatin söylenmemiş kaldığı bir sanat hayatının güvenli sularını terk eder. Bu yine de dolaysız bir versiyonudur politik *parrhesia*’nın. Sanatçının sanat dünyasındaki iktidar yapılarına hakikati söylediği bir sahnedir. Bundan avangard bir şok taktiğini anlamayız. Ezberlenmiş özensiz rutin “eylem”lerin bir anti-kariyer inşa etmek için çiğnenen Brener-Schurzari tekrarı değildir bu. Bu, dikkatle, kendisi ve her türlü avangard/öncü vizyon ve proje arasında bir mesafeyi korumuş, bir uçurum bulundurmuş bir yaklaşımdır.

Kurumların ekonomik-kültürel elitler tarafından siyasi-ticari amaçlar için güçlendirildiği bir bağlamda sanat dünyası içindeki iktidar yapılarına karşı *parrhesia* uygulamanın ayrı bir anlamından da söz edilebilir.

Böylece sanatta politik *parrhesiatik* oyunların iki bariz sahasını görüyoruz; hakikati sokakların tiranına söylemek ve hakikati galerinin/müzenin/dergilerin tiranına söylemek. Bunların ikisi de sözle gerçekleşir –veya aynı doğrudanlık anlamında olursa yazıyla gerçekleşir.

HAKİKATİ BİR SANAT ESERİYLE DİLE GETİRMEK

Ama bir de yazılan veya yapılan eserle *parrhesia* mümkün mü sorusu var. “Mümkün değildir” demek, bizim belirli bir sanat tanımını mutlaklaştırdığımızı söyler. Sanat ediminin kendisiyle *parrhesia* nedir, sanat edimi bir tür yüz yüze konuşma edimi, bir *parrhesia* olarak kurulabilir mi, bu çalışır mı ve böyle okunur mu?

Seminerlerinin sonlarında Foucault bu seminerler hakkında bir iki şey söyler. Orada açıkça bu seminerin genel hedefinin Batı felsefesinde eleştirel tutumun bir soykütüğünü çıkarmak olduğunu söyler. Bu hedefi sanat tarihi ile birleştirecek, sanatta eleştirel tutumun bir soykütüğünü çıkartmak için kışkırtılabiliriz (veya Foucault ile aynı hizada duralım dersek

“Batı sanatında” eleştirel tutumun...) *parrhesia* ile Foucault Batı’daki “eleştirel” gelenek için ipuçları buluyor. Sanatta *parrhesia*’yı araştırmak sanatta “eleştirel” gelenek için ipuçları verir mi peki?

Bugün, öncelikle iki problem var önümüzde. Birincisi dolaysızlık sorunu. Bir sanat eseri dolaysızlık taşımak zorunda mıdır, retorik sahibi olmak zorunda mıdır? Tam bir dolaysızlık sanat edimini sanat dünyasının dışına mı iter? Ve ikincisi, dolaysız sanat tarzları illa ki dolaysızlığın retorik bir tutum olduğunu mu söylerler? Sanatla birlikte gidecek politik veya felsefi *parrhesia* tarzları olabilir mi? Daha da basit bir şekilde koyarsak: ne tür sanat edimleri bir *parrhesiatik* edim anlamında hakikati söyleyen olarak işlev görebilir?

Parrhesia’nın dolaysız bir eleştiri olması gerekiyor, doğruyu söylemenin dolaysız bir biçimi. Foucault’nun niyeti hakikat sorunuyla değil hakikati söyleyen sorunuyla uğraşmaktı, ya da bir faaliyet olarak hakikati dile getirmekle uğraşmaktı. Ve sanatı hâlâ Güzel Sanatlar/Kibar Sanatlar/büyük harf S ile Sanat olarak algılayan herkes için sanat o denli doğrudan olursa sanat olmaktan çıkar.⁶ Sanatın nasıl tanımlandığı bu noktada hayattır. Kuşkusuz “sanat çağı” sanatının ötesinde düşünmek durumundayız, eğer sanatta *parrhesiatik* edimleri düşüneceksek. Ve daha önemlisi, eğer bunlar sanat tarihinde eleştirel gelenekle bir bağ taşıyorsa, dolaysızlığı ve *parrhesiatik* edimi sanat âleminde kovma çabası sanatlardaki eleştirel tutuma ciddi bir saldırı olarak da anlaşılabilir.

Sanat zaten ele avuca sığmazlık niteliğini öncelikle adlandırıldığında, bir kavram olarak icat edildiğinde yaşamaya başlamıştı. Bir de günümüzde daha da sınırları belirsiz hale geldiği söyleniyor –her ne kadar çeşitli kurumlarca mümkün mertebeye kodlanmış, kategorize edilmiş olarak soğuk hava depolarında sergilense ve hatta “yetiştirilse” de.

Galiba iki taraftan çekmemiz gerekiyor: sanatta dolayımın giden, sözünü söz sanatlarıyla söyleyen her yol mutlaka retoriğe varmıyor. Ve fazla doğrudanlık da mutlaka sanat dışına bizi çıkarıp bırakmıyor.

Son zamanlarda bir sanat eserinin tam da *parrhesia* olduğu için suçlandığına ve hatta bir mega sergiden sessizce kaldırıldığına şahit olduk (Burak Delier’in “Muhafız” adlı işini kastediyorum.) Bu iş, ayrıca, belirli bir

hakikati iktidarın yüzüne fazla çıplak söylediği için sanat camiasında suçlandı. Bu niteliği, yani *parrhesia* niteliğini, ben atfetmiyorum. Ama suçlanırken kullanılan argüman buydu, *parrhesia*'nın üzerinde uzlaşmış bir suçlama gibi tedavülde olmasının sanat alanı için ne söylediğine bakmaya çalışıyorum. İşe tekil olarak eğilmek de bir şeyler elbet söylerdi ama şimdi-lik bu bakışa odaklanalım.

Hatta işin söküldüğü sergi içindeki sergi, genel olarak *parrhesia* yönü dolayısıyla, yani hakikati doğrudan söyleyen yanı dolayısıyla, sanatın dışına kaçmış olmakla eleştirildi (*Free Kick*'i kastediyorum.) Gene bu sergi gerçekten de dedikleri gibi "hakikati doğrudan söyledi mi, söylemedi mi" sorusunu tartışmıyorum. Bir sergi için böyle genel konuşmak da zor ayrıca. Çok daha detaylı okumalar gerektirebilir. Ama neyi gözlemek mümkün: Günümüzde bir sergi bu dille eleştirilebiliyor. Sanatın doğrudan olmaması, tek bir cümle olmaması, bir dolayım üzerinde kurulu olması gerektiğine dair bir önkabul geçerli demek ki. Sanırım bugün bu ortamda sanat yapmak için önce bu sanat tanımıyla hesaplaşmak gerek.

Sanatta politik veya felsefi *parrhesiatik* tarzlar için Foucault'nun *parrhesia* sürecini yeniden okumaya vurgusu bir şeyler söyleyebilir, kamusal eleştiriden öz-eleştiriye geçişini kastediyorum.

"İlk olarak, *parrhesia*'nın bir etkinlik olarak vuku bulması küçük insan grupları ya da cemaat yaşamı çerçevesinde olur. İkinci olarak, *parrhesia* kamusal yaşam çerçevesinde gelişen insan ilişkilerinde görülür. Ve sonuncu olarak, *parrhesia* bireysel ve kişisel ilişkiler bağlamında deneyimlenir." (*Fearless Speech*, s. 108, *Doğruyu Söylemek*, s. 86).

Foucault Platon'un "Lakhes" diyalogundaki Sokrates'e odaklandığında gördüğü Sokrates *parrhesiastes*'i dinleyicilerini kendi kendilerini sorgulamaya iterek kişileri kendi ifadeleriyle (logos) kendi yaşama yolları (bios) arasındaki ilişkiye yöneltir. Raunig'in söylediği gibi, "*Parrhesia* böylece tek bir kişinin niteliği/yetkinliği/stratejisi değil ama daha çok *parrhesiastes*'in eleştirisiyle kışkırtılan öz-eleştiri arasındaki bir ilişki çerçevesinde konumların bağlanmasıdır. ...burada *parrhesia* öznenin yetkinliğine dayanmaz, ama daha çok söylenenlerin ve yaşananların uygunluğunu sorgulayan bir konumla bu sorgulamanın ışığında özeleştiri gerçekleştiren bir ko-

num arasındaki bir harekettir. Bir çifte strateji olarak *parrhesia* gereklidir: tehlike içeren bir yalanlama sürecine katılma ve angaje olma girişimi stratejisi ve bir kendi kendi sorgulama stratejisi.”

Bu aynı zamanda *parrhesia*’yı “sohbet odaklı sanat” pratiklerine bağlayabileceğimiz yerdir. Diyalog temelli kamusal sanata.

Bu sohbet sanatı pratikleri toplumsal sorunları politik ve özellikle de etik *parrhesia* aracılığıyla sorunsallaştıran bir dizi pratik olabilir. “bir hareket olarak *parrhesia*,” “bir çifte strateji olarak *parrhesia*” bu diyalojik sohbet sanatı edimlerinde işler mi? Bana göre, bu sanata eleştirel olanı düşünmek için hayli hayati bir sorudur.

Son zamanlarda *parrhesia* üzerine yapılan kimi çalışmalar siyasi olarak aktif *parrhesiatik* yaklaşımlar üzerine çeşitli araştırmalar gerçekleştiriyorlar. Örneğin David Novak Malcolm X’in hayatının farklı dönemlerinde yaptığı üç konuşmayı inceliyor ve onları *parrhesia* terimleriyle yeniden değerlendiriyor, Alex Neiwirt ise bir siber yayıncılık deneyimi olarak Independent Media Center ağını *parrhesia* terimleriyle inceliyor.⁷

IMC de sohbet sanatı pratikleriyle karşılaştırılabilir, hem diyalojik hem de politik başlangıcı dolayısıyla. IMC bugünün yatay siyaset anlayışından doğan David Graeber’in ifadesiyle alternatif küreselleşme hareketlerinin formu bizzat ideolojisidir.⁸

Bugünlerde, Türkiye’deki kutuplaşma –yani AB yanlıları/Demokratik Cephe - AB-Karşıtları/Milliyetçi cephe– çok somut hale gelmiş durumda ve bu sanat tartışmalarını doğrudanlık/dolaylılık gibi konulara itiyor. Diğer tartışma sahası da Türkiye güncel sanat sahnesinde artan kurumsal sermaye, bunun bağımsız inisiyatiflere ve alternatif hareketlere de bağlanırlı hale gelmesi. Hem siyasi *parrhesia* hem de etik *parrhesia* dolayısıyla bu gelişmeleri anlamak için anlamlı aletler ve hatta daha da fazlasını sağlıyorlar: eleştirel bir duruş adına müdahale ediyorlar.

NOTLAR

- 1 Bu yazı Hrant Dink cinayetini izleyen toplumsal reaksiyon günlerinin *parrhesiatik* ortamında ve Third Text dergisinin İngilizce edisyonu için yazılmıştır. Dolayısıyla sonraki gelişmelerin değerlendirilmelerinden mahrumdur ve Türkçe’de yayınladığım başla *parrhesia* yazıları ile kesismektedir. Buradaki *parrhesia*-sanat vurgularının geliştirilmesi ve başlatılan tartışma alanlarının bir sonraki aşamalarının sorgulanması, Dink sonrası oluşan kültürel atmosferin nasıl bir seyir izlediğinin değerlendirilmesi ve dinamik güncel sanat ortamımızdaki takip eden hareketlenmeler dolayısıyla kapsam dışıdır. Neyse ki, hayat uzun...
- 2 “Michel Foucault: Crises and Problematisations,” Alan Milchman and Alan Rosenberg, *The Review of Politics*, Spring 2005, 67.
- 3 Michael A Peters, ‘Truth-telling as an Educational Practice of the Self: Foucault, *Parrhesia* and the ethics of subjectivity’, *Oxford Review of Education*, vol 29, no 2, 2003. Also see Nancy Luxon, ‘Truthfulness, Risk, and Trust in the Late Lectures of Michel Foucault’, *Inquiry*, October 2004, 47. s. 464-489.
- 4 “The Double Criticism of *parrhesia* Answering the Question “What is a Progressive (Art) Institution?”, Gerald Raunig, <http://www.republicart.net>.
- 5 “Engaging *Parrhesia* in a Democracy: Malcolm X as a Truth-teller,” David R. Novak, *Southern Communication Journal*, Vol. 71, No. 1, March 2006, s. 25-43.
- 6 ‘The invention of art’ is competently discussed in *The Invention of Art: A Cultural History*, by Larry Shiner, University of Chicago Press, 2003. Also for ‘era of art’ and ‘end of art’ discussions see Arthur C. Danto’s *After The End of Art*, Princeton University Press, 1998; Hans Belting’s *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, University of Chicago Press, 1997 and Donald Kuspit’s *The End of Art*, Cambridge University Press, 2005.
- 7 M A Neiwrth, ‘Parrhesia: An Old Word and a New Way of Making News’, Boise State University, 2004, <http://www.indymedia.org.uk/media/2004/11/301351.pdf>
- 8 David Graeber, ‘The New Anarchists’, *New Left Review*, January-February 2002, <http://www.newleft-review.net/NLR24704.shtml>

PLAN VE ÇATIŞKI: AĞ ÖRGÜSÜNE DAHİL OLAN İSTANBUL

İngiltere’de basılan The Observer gazetesinin 24 Aralık 2006 tarihli nüshasında Fransa’nın Sangatte şehrine yakın bir korulukta terk edilmiş bir şekilde bulunmuş on yedi yaşındaki Afgan Noor’un başından geçenler daha önce pek çok kişinin yaşadığı maceraları yankılar biçimde anlatılmaktaydı. Ülkesi İngiliz ve müttefik kuvvetlerinin işgalinde tutulan Noor, insan kaçakçılığı yapanlara 10.000 ABD doları ödedikten sonra, Pakistan’ın sınır kenti olan Peşavar yakınındaki sığınmacı kampından ayrılarak gizli bir yola çıkıyordu. Tasarladığı varış noktasına, yani Birleşik Krallık’ın “vaat edilmiş toprakları”na ulaşmak için İran, Türkiye, Yunanistan, İtalya ve Fransa’dan geçen bir rota vardı önünde Noor’un. İstanbul sokaklarında beş ay geçirmişti. Bu süre 9. İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü üstlenen Charles Esche ve Vasıf Kortun’un, sergiye davet ettikleri (Dan Perjovschi, Phil Collins ya da Nedko Solakov gibi) sanatçıların yapıtlarını geliştirmelerini, İstanbul’un aciliyetleri ile ilgili daha derin bir deneyim birikimi elde etmelerini sağlamak için gerekli olduğunu düşündükleri süreye de karşılık geliyordu. Buna karşılık Bienal’e yerellik-ötesi sanat ve mimari kolektifi Xurban tarafından önerilen bir diğer proje, kullanılan sergi mekânına girmiyor, bunun yerine sergi kataloğunun şöminine sığınıyordu.

Bu hikâyelerin ortak yanı dünya yüzeyince hareket halinde olan maddi ve simgesel akışların giderek birbiri içine geçiyor olmasına; sermayenin, insanların ve metaların, akışları birbirleriyle karşılaşmak zorunda kalmadan küresel bir ölçekte dönenmesine işaret etmeleriydi. Hızı giderek artan bu gösterme ve saklama siyasetleri bahsi geçen dinamikleri denetim altında tutmaya yönelik hegemonik çabalar ile mülksüz ve yersizlerin hayatta kalma mücadelesi arasındaki sosyo-politik karşıtlaşmalarla doğrudan bağlantılıydı. Bu yolla, hem etki hem de aynı anda araç konumundaki işleyiş kanallarına sahip, paylaştırılmış ağ örgülerin [network] sürekli genişlemesi hız kazanmaktaydı. Birbirleriyle ilintili mantık kurgu-

larına yanıt veren ve birikimin yoğunluk kazandığı mahallerde kesişen sınır-ötesi hareketliliklerin işini kolaylaştırmaktaydı bunlar –ama merkezi bir koordinasyon aracılığıyla karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi içine girmiş değillerdi. Bu ağ örgüler 21. yüzyılın toplumsal ve mekânsal örgütlenişini belirleyen ana unsur haline geldiler. Üretme ve içinde yaşadığımız mekânları deneyimleme biçimimizi değiştirdiler: kentler, bölgeler ve ülkeler artık sabit topraklar olmaktan çıktı ve etkileşime giren gerçekliklerle oluşan ağ örgüler tarafından canlandırılan, yoğun biçimde iltifa açık, kırılan topolojilere dönüştüler. Bu dönüşmüş küresellik içinde yeni megakentler ve özel ekonomik bölgelerin sınırları *mozaik evrenlerin* etkilerinin deneyimlendiği aciliyet alanlarına dönüştü. Maurizio Lazzarato tarafından kullanılan *mozaik evrenler* terimi, şeylerin ve varlıkların bir bütünlük içinde örtüşmediği, bunun yerine karşılıklı bağımlılıklarını “her zaman için tekil, olumsal (contingent) ve bütünleyici-olmayan kombinasyonlar inşa eden, eklemlemeler ve kopuşmalar geliştirerek” ortaya koydukları diyasporik hareketler evrenini tanımlama amacını taşımaktaydı.¹ Ağ örgülere girmiş bu türden hareketlerin üretkenliğini ve ömrünü belirleyen anahtar niteliğindeki kriter onların dönüştürücü potansiyeliydi, yani kendilerini ne oranda başka bir şeye dönüştürebildikleri, ilişkiselliği hangi derecede sabitlenmiş kimliklerden etkin ve işbirliğine dayalı biçimde uzaklaşma fiiline dönüştürebildikleri gerçeği. Bu potansiyel onları yerel-ötesi bir aracılık geliştirmek ve tekelleşmiş coğrafi-siyasal değişim iklimi dahilinde karşı-coğrafyalar üretmek konusunda önemli gereçler haline getirmekteydi. Ama bu ağ örgüler ve onların ilişkisellik modelleri nasıl oluyor da bir tutarlılık içine giriyor ve küreselleşmeyi yönlendiren aktörlerle kesişiyorlar? Demek istiyoruz ki, İstanbul’da ne türden karşılaşmalar ve alışverişler gerçekleşiyor? Küresel ekonomiler, gayrimenkul projeleri, sanat piyasaları, uluslararası bienaller ve yabancı yatırımcılar için geliştirilen “tek duraklık dükkânlar”ın hepsi kent üzerinde bir iz bıraktılar ve oldukça çeşit içeren yerel-ötesi çıkarların hızla biriken katmanlaşması ışığında İstanbul, planlanmamış süreçleri ve kentsel denetim sistemleri arasında yükselen gerilimi işlemek üzere sanat dünyasına en geniş fırsatları sunan bir yer haline geldi.

İstanbul'da yaşanmakta olan kentsel dönüşüme ilişkin olarak, yaşanan iki ayrı kültürel aciliyeti yan yana getirerek bahsettiğimiz konstelasyon üzerine yoğunlaşmak istiyoruz. İlk olarak, mekân ve çatışkı arasındaki sorunlu ilişki (özellikle "ihtilaf içeren mekânlar" retoriği) bizler ve onlar, burası ve orası, merkez ve periferi gibi ikiliklerle işaretlenmiş olan yerellik durumlarını tariflemekten çıkıp kentsel sistemlerin siyasal çatışkının odağı olarak işlediği söylemsel ve siyasal kurguları teşhis etmeye kaymalı. İkinci olarak, kurumsal, tarihsel ve toprağa bağlı aidiyetleri şekillendiren eski modellere sığınmaksızın, ağ örgü aracılığı tarafından geliştirilen "paylaşılan ufuklar" ya da "karşılıklı yönelim belirlenimleri" olarak tanımlanan şeyin üretimi üzerine yoğunlaşmak istiyoruz. Üst üste binen bu aciliyetlere olan yaklaşımımız kaynağını jeokültürel sanat ve mimari pratiklerinden ve küresel ilişkilerin kurduğu piyasalarda gerçekleşen küresel hareket yörüngelerinden alan ağ örgüye dahil olmuş farklı yaratıcılık sahalarına ait yolağızları üzerine kurulu.

Ağ örgü operasyonlarının siyasetinde etkinlik ile sonuç arasında pek fark yoktur. Michael Hardt ve Antonio Negri'nin çokluk niteliğine sahip işbirliği konusundaki tartışmalarında belirttikleri gibi, örgütlenme büyük ölçüde kendi içinde bir amaca dönüşür.¹ Demek oluyor ki, ağın örgütlenmesi hem *içeriktir*, hem de *edim*dir. Hem edimi, hem de edimin ürettiği şeyi kapsar. Ağ örgüler, kendilerini bir araya toplayan edimler (gerçekleştirildikleri eylemler) tarafından daha baştan tanımlandıkları için, topolojik varlıklarını, anlam ve değerlerin siyasal eylem alanına transfer edilmesiyle inşa ederler. Bu tür bir ağ örgü dönüşümü yeni bir durağan mekân kategorisi edinmeye çalışmaz; bunun yerine günümüzdeki toplumsal yaşamın temel mantığını oluşturan edimselliğe [performativity] dikkat çeker. Ağ örgü organlarına özgü değişikliklere işaret eder ama aynı zamanda yeni örgütsel ve mekânsal kalıplarda ve ağ örgü aktörlerinin üretiminde yankı bulur. Bu tür ontolojik birliktelikleri kavramsallaştırırken ilişkisel sanat ve mimari pratikler alanına dağılmış deneyleri de içeren farklı türden organları hesaba katmak gerekir: aktörlerin hem yerlerinden sökülmesini hem de sabitleştirilmelerini sağlayan "sınır-nesneler"i harekete geçirme konusunda verdikleri destekle karşılıklılık kavramını öne çıkarırlar. Küre-

sel bağımlılık ideolojileri ve kültürel sermaye siyasetleri tarafından pompalanan bir karşılıklık değildir bu; yataygeçişli ağ örgütlenimlerinde karşılıklı destek üretir. Böylesi bir karşılıklık adapte edilecek ve araçsallaştırılmış amaçlar üzerinde uygulanacak soyut bir kavram değildir; (kişinin kendi dönüşümünü de içeren) dönüşüm olanaklarına zemin sağlama yöntemidir. Örtülü uygunsuzluklara dair bir model türer bu “gri” ekonomiler yörüngesinden. Üretimi olduğu kadar ertelemeyi, perdelemeyi ya da bilginin etkin biçimde geri çekilmesini de içeren epistemik bir modeldir bu; başka şeylere yönelik potansiyel içerimleri (spontan oluşumun süregelen hareketi, dağılma ve yeniden-birleşme) lehine varolan nesneyi stabilize eder ve sannallaştırır. Bu türden belirsizlikler ve uygunsuzluklar, bilinçli biçimde kişileri birbiriyle ilişkiye sokan kültürel karşılaşma olanaklarını üretir -şeffaflık, hesaplanabilirlik, çözümüm ve yanılısamaya dayanan ideal konuşma hallerinin dışında kalan bir şekilde.

BULAŞIM

İstanbul ve New York'ta faaliyet gösteren sanat kolektifi Xurban'ın Bienal'e ilettiği öneri “uygunsuz” ilişkilere doymuş verili toplumsal ve ekonomik bir ağ örgütün müze bağlamına kaydırılmasıyla oluşan üçüncü bir zeminin yaratımını öne çıkarmaktadır. Katılımlarını şekillendirirken, arzulanan ve arzulanmayan şeylerin ulusötesi ölçekte değıştokuşunu sağlayan egemen siyasetleri model almışlardır. Projeyi oluşturan unsurlardan biri Bienal kataloğunun özel olarak tasarlanmış ceketine yerleştirilmiş metindir. Metin Karaköy'ün birbirleriyle çok da ilişkili olmayan üç mahalini birbirine bağlamaya girişir: genelevin yer aldığı arka sokaklara ait alan; avize üretimi ve montajı yapılan atölyelerin oluşturduğu alan; ve yakındaki camilerin apteshaneleriyle oluşan alan. Xurban'ın çalışması yüzeyde birbirinden ayrışık gibi görünen bu sahaların, yani paranın, dinin ve cinselliğin alanlarının gündelik yaşamın minör nitelikli edim ve jest dağarıyla nasıl da etkileşim içine girdiğini göstermeye çalışır. Maddi ve cinsel üretim akışları, temizlenme ritüelleri, bina girişlerinde dolanan erkekler, alanın kontrolünün elde tutulduğuna dair canlandırılan roller – İstanbul'un bu tarihi mahalinde paylaşılmış bir mekân rejiminin varlığına işaret eden pek çok

mekânsal benzeştirim mevcut. Bu denetleme rejimi, bulaşım [contamination] ve arındırmaya yönelik koordine edilmiş süreçler tarafından şekillenirilir. Sözkonusu süreçler Karaköy'ü, düzensizlik, çürüme, bulaşma ve hastalık korkusunun ve de özellikle kaos ve teröre yönelik modernist korkunun küreselleşmiş akıntısına bağlar.

Xurban'ın 9. İstanbul Bienali için tasarladığı "re:fuse" başlıklı katılım dahilinde fotoğrafik bir araştırma yapılması da düşünülmüş: genelevdeki seks işçileriyle işbirliği içinde yapılacak çalışmalar, arınmayı sağlayan aptes eylemine dair unsurlar, taklit kristal avizeler ve önemlisi Karaköy genelevinden toplanan döküntülerin Kuzey Avrupa'daki bir müzeye taşınması... Önerilen proje dahilinde Karaköy'deki "resmi" genelevlerin fotoğraflarını çekmeye yönelik sayısız çaba izin alınamaması nedeniyle başarısızlıkla sonuçlanmış. Resmi makamlardan gelen red yanıtları ilginç biçimde, ataerkil gösteriş, kirlenmeye dair retorik ve arınma ritüelleri gibi konularda açılımlar sağlayarak önerilen projenin daha da zenginleşmesine yol açmış. Türkiye'deki genelevlerden çöp toplayıp (Biennial sırasında paralel bir serginin düzenlendiği) Eindhoven'daki Van Abbe Müzesi'ne gönderme fikri kuşkusuz hükümet kararlarının Xurban'ın projesi aleyhine gelişmesi gibi olumsuz bir sonuca neden olmuş. Projenin gerçekleşmemesi, bir yandan Hollanda'da Türk nüfusa dair oluşan hıncı görünür kılmış, bir yandan da İstanbul'un küresel ölçekteki uzlaşım sal görünümünün katışk, düzensizlik ve kirlilik gibi toplumsal gerçekliklerle lekelenmesine yönelik Türk temsilcilerinin derin endişelerini de ortaya dökmüş. Xurban'ın projesi dolaylı da olsa, resmi kültür politikalarının bienal, sanat fuarı, dünya konferansı gibi yapılara nüfuz etmesine, onları arındırma ritüellerine dönüştürmesine işaret etmiş ve kentsel mekânın yerel ölçekte denetim altında tutulmasına yönelik yöntemleri açığa çıkarmış. Küresel olarak paylaşılan, yönetilebilen ve arındırılmış mekânlara yönelik bu tür politikalarla sürekli büyüyen bir kent konumundaki İstanbul büzüşen bir kente dönüştürülmekte. Görmezden gelinen ve üzerinde baskı uygulanan bu "bulaşıcı" mekânların, karaborsaların, gecekondu ların, metruk arazilerin ve geçici olarak uydurulmuş altyapı örneklerinin çoğalıy orması, modernliğin başlıca aygıtlarından biri olan siyasal denetim ve idare aracı olarak planlama-

nın yenilgisinden bahsetmek konusundaki çekinceyi iyice ortaya seriyor. Bunu söylerken bir yandan da İstanbul'un ya da başka bir kentin neo-liberal yeni dünya düzenine ait akış düzlemleri üzerinde yer edinme mücadelesinden bahsetmediğimizi hatırlatmamız lazım. Dikkat çekmek istediğimiz şey daha çok mekânsal bulaşım ve çatışki alanlarını (sanki bu bölgeler ve nüfusları üzerlerinde etki sahibi olan çelişkili kuvvetlerden bağımsız biçimde yaşamlarını sürdürecekmışler gibi) belirli bölgelere bağlamaya çalışan küresel denetim siyasetleri.

Uygulamaya konulan denetim siyasetlerini okunur kılarken jeokültürel sanat pratiklerinin büyük çoğunluğu son zamanlarda bu küresel başarısızlığı yerel ölçekte denetim altına almaya çalışan girişimlerin olumsuz biçimde etkilediği yaşamlar üzerine yoğunlaşıyor. Mülteci olsun, göçmen işçi ya da tutuklu kimseler olsun bu tür çalışmalarda ortaya konan özne enformel ekonomilerin genişleyen etkilerine maruz kalan yerellik-ötesi aktörler olarak belirlemekte. Bu tür bir yerel-ötesiliğin dinamiklerine ve bu yolla oluşan öznelliklere örnek oluşturabilecek bir vaka, “bavul ticareti” ya da *chelnachny biznes* olarak adlandırılan olgudur. Sovyetler Birliği'nin çöküşünün ertesinde 90'lı yıllarda zayıf bir ekonomik denetime sahip olan bir ortamda gerçekleştirilen sınırlar-arası ticaret İstanbul'un Laleli semtinin hızlı bir sosyo-ekonomik dönüşüme girmesine yol açmıştı. Plastik torbalar ve valizlerin tıkıştırıldığı turist otobüsleriyle başlayan sıradan ticaret Laleli'yi hızla enformel nitelikli ihraç ürünlerinin, özellikle giysi ve deri kıyafetlerin ulusötesi merkezi haline getirmişti. Yılda 5-10 milyon dolara ulaşan bu ticaret otoriteler tarafından gümrükten muaf turist alışverişleri olarak tanımlanmaktaydı. Laleli'de oluşan fırsatlar Azerbaycan, Moldovya, Romanya ve bir zamanlar Sovyetler Birliği coğrafyasını oluşturmuş ülkelerden pek çok kişinin İstanbul'a taşınmasına neden olmuş; ve bu insanlar 20 bloğa kadar yayılan bir yerleşim içinde birlikte hareket ederek büyük ölçekli transit ticareti için gerekli altyapıyı hazırlamaya koyulmuş. Ticarete girişenlerin ihtiyaçlarını gidermek üzere sayısız depo, showroom, ambalaj atölyesi, otel, restoran ve gece kulübü ortaya çıkmış. Sovyetler'in çöküşünün ertesindeki ulusal sınırlar arası denetimin gevşekliğinde Laleli ikâmet edilen bir semt olmaktan çıkıp on yıldan kısa bir süre içinde, bürokratik iş ya da

resmi teftiş gerektirmeyen enformel düzenlemelerin hâkim olduğu bir pazara dönüşmüş.⁴

Gülsün Karamustafa'nın 1998 ile 2001 yılları arasında Batı Avrupa'nın çeşitli merkezlerinde gösterilen "Arzu Nesneleri/Bavul Ticareti (Sınır 100 Dolar)" başlıklı çalışması da otoritelerin göz yumduğu sınır-ötesi ekonomi üzerine eğilmekteydi. Sergilediği çalışmayı oluşturan nesneler İstanbul'daki enformel pazarlardan alınmış ve sergi izleyicisine satılmak üzere sınırdan geçirilmiş mallarla dolu bavullardan oluşuyordu. Bavul ticaretini coğrafik bağlamın tikelliğine yerleştirmek yerine, tanımsız pazarların, enformel ticaretin, alternatif ekonomilerin ve Batı Avrupa bağlamının göbeğindeki göç rotalarının kendi kendini belirleyen yapılarına bitiştirerek anlamlandıran Karamustafa, enformel biçimde el değiştiren malların Batılı (sanat) pazarlarının denetli örgütsel yapılarına kolayca entegre edilmesine dikkat çekiyordu. Böylelikle sanatçının çalışması hem enformel ağ örgü operasyonlarının mevcut mekânsal yörüngelerini izliyor, hem de bu kuvvetler tarafından vücuda getirilen öznelliklerle alternatif bir ilişkiye girilebileceğinin altını çiziyordu. Hem gerçekliğe bağlı kalıyor hem de enformellik, göç ve küreselleşme söylemlerinin alşıldık çerçevesinin dışına çıkarak, rollerin etkin biçimde yeniden dağıtılacağı bir dış mekânı tarifliyordu.

Türkiye'deki sanat ortamında belgesel pratiklere başvuran son dönem çalışmalarında gözle görünür bir süreklilik var, o da karışık ve çelişen koşullar üzerinde yoğunlaşıyor ve bundan da yeni ve hesapta olmayan araçlar beliriyor, yeni işbirlikleri doğuyor. Bu tür bir eğilimi örneğin Can Altay'ın formel ekonomilerin gölge ekonomilerle nasıl geçtiğine yönelik kartografik gözlemlerinde, Bülent Şangar'ın işlevsel kent mekânının geleneksel kurban ritüelleriyle nasıl farklı boyutlara taşındığını izleyen fotoğrafik çalışmalarında ya da Osman Bozkurt'un kent içinde farklı biçimlerde arada-kalmışlık niteliği taşıyan mekânları kullanan insanlara dair hazırladığı dokümantasyonlarda buluyoruz.

"Biz Kağıt Toplayıcısıyız" dedi" adlı çalışmasında (2003) Can Altay çöp konteynerlerinden yeniden-dönüştürülebilir maddeler toplayan insanların kullandığı alternatif yöntem ve kartografilerin izdüşümünü çıkartıyor. Burada olup bitenler resmi kurumlar tarafından belirlenen çöp toplama sis-

temlerine ve özellikle resmi toplumsal örgütlenme sistemlerine açıkça ters düşüyor. Yine de ilke olarak, bu sisteme destek verdiği, yeniden dönüşüm sanayiine malzeme sağladığı söylenebilir.⁵ Bu türden belgesel sanat pratikleri, alışlageldik araştırmaları genelde bu tür eylemlerle saptırır ve formel mekânsal örgütlenmeler dahilindeki dengesizlikleri alternatif ilişki biçimleri lehine ortaya döker. Bülent Şangar, örneğin, otoyollar boyunca uzanan yeşil alanlarda çektiği fotoğrafları “Kurban Bayramı” başlığıyla bir araya getirmişti, (1997-99). Fotoğraf dizisinde kırsal kesimden göç etmiş insanların kurban bayramı boyunca, kimseye ait olmayan bölgeleri kurban işlemleri için kullanmaları görüntüleniyor. Benzer yöntemlere başvuran Osman Bozkurt planlanmış modern alanlar, otoparklar ve İstanbul otoyolları arasındaki yeşil alanların futbol oynamak, güneşlenmek, aylıklık etmek, uyuklamak, mangal yapmak amacıyla sahiplenilmesini belgelemişti (“Otopark – İstanbul’daki Otoyol Parkları,” 2003). Bu çalışmalarda konu alınan kentsel altyapının yaratıcı biçimde dönüştürülmesi ve temellük edilmesi örnekleri bir şekilde güncel “sanat pratikleri”ne, kentsel dokuyu kullananların toplumsal ve mekânsal denetim ağlarına karşı kullandıkları gündelik taktiklere karşılık gelmekte. Empoze edilen sistem ile onu kullananlar arasında alışılmadık etkileşim rotaları kuran bu hareketler, “neo-liberal siyaset ile İstanbul’un İslami ortasınıfı arasındaki boğucu ittifak”⁶ tarafından dayatılan normalizasyon siyasetine meydan okuyan mekân sistemleri üretiyor.

Böylesi bir tartışma içinde gecekonduların imgesi kaçınılmaz olarak anahtar rolü üstleniyor: kısa sürede ve işbirliği içeren bir biçimde sanayi bölgelerinin kıyısında inşa edilen, etrafı belli ölçüde bahçelerle kaplı küçük, tekkatli yapılar içgöç sonucunda büyükkente gelmiş insanlara alçakgönlü ve yarı-kırsal standartlarda bir yerleşim olanağı sağlıyordu. Planlama ve yapım iznine sahip olmamalarına ve ikâmet edilemez olarak nitelenmelerine rağmen bu yapılar yerel otoriteler tarafından yıkılamamaktaydı. İstanbul’daki konutların yarıya yakınının bu şekilde inşa edilmiş olması burjuva kent ve onun mekânsal üretim anlayışı ile uzun erimli çatışmalara girilmesi anlamına gelmişti. İstanbul’un kozmopolit sakinleri, kentli finans eliti ve önde gelen bazı kent kuramcıları gecekonduları Anadolu’dan gelen bir tehdit olarak, ileri gitme ve gelişme fikirlerini sakatlayan tarım kökenli

ve nahoş parazitler olarak tanımlamaktaydılar. Aşağılama ve inkâra dayalı bu tür bir anlayış bir yandan gecekonduyu egemen yüksek kültür ve göçmenlerin kültürü arasında yaşanan gerilimin ihtilaflı mekânı olarak görmekteyken, diğer yandan da kürselleşme ve bir bütün olarak kentin geleceği arasında sürtüşmeyi anlamlandırmaya çalışıyordu.⁷ Gecekondu kültürüne karşı verilen mücadele, planlama kurumlarının sosyo-mekânsal entegrasyona yönelik çabaları hâlen kentsel kargaşa olarak algılanan şey üzerinde tepeden uygulanacak baskının halkın genel çıkarları lehine olacağı varsayımından besleniyordu. Özellikle göreve 1984 yılında gelen karizmatik belediye başkanı Bedrettin Dalan tarafından kentsel mekâna yapılan müdahaleler aşırı derecede abartılı bulunmuştu: Tarla başı semtinden geçen yolun genişletimi de dahil olmak üzere yüksek işlerliğe sahip yolların inşası ve geniş bir ağ yaratacak biçimde birbirine bağlanması, ya da Bizans döneminden kalan surların 22 km uzunluğundaki bölümünün restorasyonu gibi... Durumu giderek kötüleşen mahalleler arasında kalmış olan surların içinde bulunduğu durum otantik Türk değerlerinin ve İstanbul'un yoksullaşmasının simgesi haline gelmişti daha önceki yıllarda.

BİRİKMELER

2005 yılında Topkapı semtinin merkezinde gözlenen kimi girişimler durumu daha da kötüye götürdü: İstanbul'daki kentsel dönüşüm süreci Bizans surlarının yeniden-inşasının yanı sıra, zemin üzerine inşa edilen modern tramvay hattının inşası, enformel ticarete alan açan kilometrelerce uzunluğunda bir hat çıkarmıştı ortaya. Tarihsel kentin kapılarının hemen dışında, Topkapı Edirnekapı Caddesi ile sekiz şeritli Londra Asfaltı arasında inşa edilmekte olan geçişler boyunca gerçekleşiyordu bu spontan karaborsa piyasaları. Etrafta duran yeni getirilmiş inşaat malzemeleri, çakıl taşı yığıntıları ve yoğun trafiğin arasında sıkışmış olan onbinlerce insan bitimsizce dolambaçlı ve titreşen bir yapı oluşturuyorlardı. Bu oluşumun aşağıda kalan tarafı Ulubatlı metro istasyonu, yukarıda kalan tarafı ise Zeytinburnu'ndan Kapalıçarşı'ya, oradan da Galata Köprüsü üzerinden Boğaz'a uzanan ultra-modern tramvay hattı üzerindeki yeni Cevizlibağ durağı ile başlıyordu. Yere serilmiş ticari mallar, ikinci el eşyalar ve kıyafetlerin

yanında televizyon, buzdolabı, bilgisayar ve mobilya parçaları yer almaktaydı. “Vahşi” ve koşturmacalı bu birikmeye zıt biçimde bütün bölge özenle çizilmiş ama terk edilmiş gibi görünen yeşil alanla, rengi göz alan yapay biçimde ekilmiş çimle çerçevelenmişti. Kent surları boyunca uzanan bu şerit üzerine Théophile Gautier 1852’de şu satırları kaleme almıştı:

Bu ölü surların ardında yaşayan bir şehir olduğuna inanmak gerçekten zor! Dünya üzerinde bir tarafında yıkıntıların diğer tarafında mezarlığın olduğu bu üç millik yoldan daha sade ve melankolik başka bir yer daha olduğuna inanmıyorum.⁸

Burada oluşan enformel pazar, kentin trafik güzergâhlarının ve ticaret meydanlarının kesiştiği yerde organik biçimde oluştuğu arkaik modeli getirir akla. Bunun yanında Topkapı’daki ticaret, resmi kurumlarca yapılan planlamaların gölgesinde yeşermiş ve onu bir enformellik vasıtasına dönüştürmüştür. Bu enformel ekonominin etkisi pazarın kendi dinamikleriyle kısıtlı kalmaz. İkincil hizmetler kümesiyle desteklenir: dolmuşlar, sokakta yapılan yemekler, araçlar, malları tedarik edenler, satanlar ve arada bir ortaya çıkan sokak performansları. Modern ulaşım sistemlerinin, ulusal rönesansın simgesel mekânlarının ve geçinmeye yönelik kısa ömürlü ekonomilerin yasal çalışma hayatı, üçüncü ekonomiler ve enformel ticaretin karmaşıklığı aracılığıyla birbirine geçtiği bu geçici pazar ortamı tesadüfî olayların yan yana gelmesinden fazlasını ifade eder. Formel ve enformel yapılar arasındaki karşılıklı akışkanlık, kentsel mekânın istisnai kullanımları ve spontan kültürel patlamaların hızlanması, yeni kentsel ağların, yörüngelerin ve sıradüzenlerin oluşmasına zemin hazırlıyor.

2005 yılının yazında Topkapı’daki enformel pazar iki kilometreyi geçen ve hareketli bir arı sürüsünü andıran bir şekil almıştı: binlerce insan, inşaat için getirilmiş ve etraftaki çöp yığınlarından ayırt etmesi zor olan kum yığınlarının arasında dolanmaktaydı. Birbirinden çok farklı pek çok insan bakarak, yürüyerek, toplanarak, konuşarak saatler geçiriyor, diğer insanlarla tanışıyordu. Michel de Certeau’nun *Gündelik Yaşam Pratiği* başlıklı kitabında bahsettiği *sıradan zaman* [casual time] denen şeyi oluşturmak-

taydılar: “Sıradan zaman üretimde bir ‘kaza’ya ve bir boşluğa yol açan karanlık olarak ortaya çıkar. Sistemdeki bir kesintidir ve sistemin şeytansı rakibidir.”⁹ İşlevci planlamanın yaşadığı bu başarısızlık ya da boşluk, de Certeau’nun değindiği gibi, simgesel olandan yani akılcı hesaplar zemininden kentin mevcut söylemini gözardı etmeksizin dışlanamaz. Daha önce görülmemiş vakaların eşliğinde şekillenen kentin deneyimlenen pratiği amfibik [yüzergezer] bir organdır: bir yandan sıradan zamanın belirsizliğinden türer, bir yandan da her tür sosyo-mekânsal gerçeklikte işlerlik kazanan kurumsal karaktere sıkıca yapışır. Böylelikle parçalanmaya ait güçler ile sosyo-mekânsal matriste süregiden birlik-bozumunun ve yeniden-birleştirmenin gerçekleştiği küreselleşme arasındaki gerilime biçim verir.

Topkapı’daki gibi karaborsa pazarların görünür kıldığı şey, kendinden-örgütlü ekonomilerin kurduğu geniş ağların yerleşiklik kazanmamış sahalara, formel biçimde örgütlenmiş mekân politikaları tarafından ıslah ya da izole edilmeksizin girmelerinin, bu sahalarda kalmalarının ve onlardan çekilmelerinin giderek hızlanıyor olmasıdır. Sistemler arası alış-verişin zemin bulduğu, gözlemlenebilir sınırlar ya da tutarlılık taşıyan çerçeveler mevcut değildir. Bu sistemler, berrak yasal çerçevelerle düzenlenmiş olmayan bir zeminde şekil kazanırlar ve böylelikle statüleri belli bir noktaya kadar belirsizlik içinde kalır: Topkapı’daki pazarın önünden geçen bir minibüse el ettiğimizde, bizi alıp almayacağından emin olamayız. Ernesto Laclau’nun dediği gibi, kurallarını birlikte ürettiğimiz ve onları izleyerek bitimsizce yeniden şekillendirdiğimiz tamamlanmamış sistemler dünyasında *bricoleur*ler* olarak yaşarız. Laclau’yu takip edersek, öz-gürleşme(ler)yi mümkün kılan tam da bu mücadeledir: planlanmamış performansın ortasında mitik ve imkânsız kökenleri ararız -bu ödevin kendisinin imkânsızlığı sorununun üstesinden gelmeden. Önemli olan gerekli kararlar için mücadele etmektir, çünkü her şeyi düzenleyen ve denetleyen bütünlüklü bir sistem mevcut değildir. Demokratik toplumun ve denetleyici sınıflandırma sistemlerinin radikal temellerine karşı Laclau

* Küçük tamirler yapan ya da inşaat çalışan kişi; gerçekliği anlamak için kendi stratejilerini sürekli kendi belirleyen kişi -ç.n

demokratikleşmeye yönelik edim çoğulluğu boyunca gelişen bir siyaset pratiği modeli önerir.¹⁰

Bunun yanında, kültürlerin yorulmak bilmeyen yenilikçi enerjilerinin, özellikle keskinleşen kentsel ayrışimlarla birlikte, şiddet edimlerine karşı giderek hassaslaştığını hesaba katmak gerekiyor. Bu anlamda mimariyi, birlikte yaşam biçimlerini teşvik eden siyasal bir pratik olarak algılayışımız giderek mekân ile çatışkı arasında kurduğumuz ilişkilendirme türlerine bağlı hale gelir. Çatışkının yaratıcılık potansiyeli, kör bütünlüğü geride tutabilme becerisiyle değerlendirilebilir. Böyle bir bütünsellik genelde iki farklı kutba bağlanır: biri nötralizasyon tedbirleri tarafından konumsallaştırılır, diğeri ise birleşim. Demokratik kamusal alan ilk kutupta bireysel ifadenin nötralize edilmiş mekânı olarak anlaşılır, ikinci kutupta ise birleşmiş bir toplumsal varlık olarak.¹¹ İki durumda da çatışkı, demokratik toplumların üretimsel mekânlarının gelişimini kesintiye uğratan bir güç olarak değerlendirilir. Ne var ki, enformel alan yapımını üstlenen ağ örgüler planlanabilir ve tanımlanabilir oluşumlar değil, fikirlerin ve tartışmaların mekânsal-siyasal eylem alanına taşınıyor olmasını sağlayan unsurlardır. Bu nedenle çatışkı, demokratik birlikte-yaşamanın gerçekleşeceği mekânlar için bir öngereklilik haline gelir. Başka bir deyişle, çatışkı bu mekânların oluşu ve gelişimi için esas önkoşuldur. Çatışkının engin potansiyeli zihinsel tasvirlerimizi gözden geçirecek yeni eylem biçimleriyle oluşturma potansiyeli alâkâhdır –şiddet bunlar içinde en yanıltıcı olanıdır.

Değişen kentsel dokuyla birlikte yeni çatışkılar doğarken, toplumsal ve siyasal dışsallığın kentselleşme ve tarihsel güçler arasındaki ilişki tarafından kurulma ve ifade edilme biçimleri önem kazanır. Pazar meydanının Batı Avrupa’da 12. yüzyılda kent merkezi olarak siyasal ağırlık kazanmasına dikkat çeken Henri Lefebvre “antikitenin ticarete ve tüccarları kentin ve siyasal sistemin dışında bir yere konumlandığını, dış mahallelere ittiğini” hatırlatır.¹² Günümüzde kentin dış mahallelerine yerleşen enformel etkinlikler merkezdeki belli alanlara daha gevşek biçimde bağlıdır ama bu durum onların siyasal alandan dışlanmış olduklarına da işaret eder. Yine de güncel bir terimle “çevresel” olarak adlandırılan şey, merkez ile çevre arasında kurulan ikili sistemin çözülmesini sağlayan sızıntı kanallarını açan oldukça hareketli bir niteliğe sahiptir. Ağ dönüşümünün sahasının belirsizlik ile ka-

rakterize edildiği ortamlarda sözkonusu çözölümü desteklemeye yönelik ortak direniş toprak kazanımı talepleri içine sığdırlamaz; bunun yerine, dönüşümün kendisi direncin oluşacağı saha olarak sahiplenilir. Bu çözölme sırasında gözlenen şeylerden biri, zayıflamış kurumsal ortamlarda bu tür küresel mikro-yapıların, kültürlerin yersizyurtsuzlaşması üzerinde temellenen karşı-küreselleşme alanları yaratıyor olmasıdır. Mesela, ortaya çıkmakta olan enformel pazarların çoğu geleneksel ekonomiler, karaborsalar ve yakın geçmişte liberalleştirilmiş, deregüle edilmiş* sermaye piyasaları arasındaki gerilimi yansıtan kendine özgü bir çapraşıklığa sahip göç güzergâhlarının keşiştiği odaklar halindedir. Bu alanları şekillendiren dinamikler insanların, sermayenin ve malların dünya çapındaki, radikalleştirilmiş ve deregüle edilmiş akışındaki ağ niteliğini öne çıkarır. Bu ağ görüngüsünün yarattığı etkilerden biri de hızlandırılmış ulus-ötesileşmedir, kültürel talep ve ifadelerin melezleşmesidir: yan yana varolan ve aynı zamanda yeni ve deneyse karşıllıklık ve işbirliği şekilleri üreten sayısız paralel dünya yayılımı...

TAŞMALAR

İsviçreli toplumbilimciler Urs Bruegger ve Karin Knorr Cetina'nın çözöllemelerine başvuran Brian Holmes piyasaların nasıl da bilgi inşaları olarak tanımlanabileceğine dikkat çeker. Bu çözöllemede piyasalar teknolojik ve kurumsal çerçevede epistemik nesneler olarak işlerlik kazanırlar. Sürekli değıştikleri ve tamamlanmadan kaldıkları için oldukça istikrarsız ve değışken bir doğaya sahiptirler. Değışkenlikleri nedeniyle canlı ve önceden kestirilemez bir görünüme sahiptirler.⁹ Enformellik piyasalara bir epistemik boyut daha katar: bilgi inşası olarak kavramsallaştırıldıkları gibi, bilgi *filtre*leri olarak da işlerler; sadece piyasalarda olan bitenin anlaşılabilir olmasına izin verirler; gizli yürütölen şeyler, riskli ve şüpheli işlemler bir kenarda tutulur. Ve bilgi üretiminin özellikle bu yönü, yani bilgiyi askıya alma, karanlıkta bırakma ve etkin biçimde geri çekme yöntemleri aynı zamanda enformel ticareti belirleyen etkinliklerin büyük bir miktarının oluşumundan ve enformel piyasaların mekânsal kurulumu,

* Kamu müdahalelerinden arındırılmış -ç.n.

dağılması ve yeniden-kümelenmesinden sorumludur. Kültürün tümleyici rejimlerin bir tür bütünlük içinde bir araya geldiği sıfır toplamlı bir oyun olmadığını hatırlatır bu bize. Enformel piyasalarla birlikte ortaya çıkan şey sadece resmi ve enformel piyasa sistemlerinin, yani planlama ve enformel büyümenin *tümleyici-olmayan* bir şekilde birbirlerine bağlı olmaları değildir; enformellik aynı zamanda farklı dünyaların birbirleriyle nasıl ilişkiye gireceğine, bu farklı sistemlerin nasıl birbirine bitiştiğine ve etkileşime girdiğine dair başka bir model ortaya koyar. Ağ örgü yapılanmasına girmiş bu durumun iki yüzü vardır: bir yandan araziye bağlı haritalandırma üzerindeki denetimimizin bittiğini, dünyanın ilişkiler, süreçler ve dinamiklerden değil de nesnelerden oluştuğunu söyleyen anlayışın artık iflas ettiğine işaret eder; diğer yandan da bu ilişkilerin denetim toplumunu sağlamlaştırmaktan başka bir şeye yaramayan teknolojik ve siyasi araçlar tarafından düzenlendiğini gösterir. Yataygeçişli biçimde yapılandırılmış sanat ve mimari pratiklerinin (ister müdahaleci ister kartografik çalışma aracılığıyla olsun) bağ kuran ilişki üretimine giderek daha fazla dahil olması coğrafya ile karşı-coğrafya, teknoloji ve karşı-teknoloji katmanlarının artışıyla uyumludur. Yine de yanıtlanmayı bekleyen soru, Brian Holmes'un savunduğu gibi, çokdisiplinli araştırma tarafından geliştirilen bu gereç ve temsillerin nasıl *kullanılması* gerektiği sorusudur⁴ –Gülsün Karamustafa'nın ağ enstalasyonları nasıl kullanılmalı, Can Altay ya da Osman Bozkurt gibi sanatçıların ürettiği kartografiler, resimsel diyagramlar nasıl kullanılmalı, Xurban gibi ağ örgüye girmiş araştırma gruplarının işletimsel modeli nasıl kullanılmalı...? Bu çalışmalar aracılığıyla sunulan ve müzakere edilen kopuşlar, süreksizlikler ve parçalanmaların izini nasıl sürebiliriz? Daha önce belirttiğimiz üzere güncel ağ pratikleri egemen kültürden yalıtılmış biçimde gelişmezler; alternatif ifadeleri içeriden yaratmayı başarırlar; sanat ve mimariye, karşı-coğrafyaların üretimine ortak olma fırsatı verirler. Çapaşık biçimde birbirine dolanan bu küresel sistemleri dikkate aldığımızda, kurumsal çapaşıklığın küresel cereyanları içinde doğmakta olan asimetritleri nasıl algılamalıyız?

Enformel yapılar sözkonusu olduğunda çerçeveleme süreçleri hiçbir zaman tamamen ermez, çünkü bu tür çerçeveler hep farazi kalır; bu ya-

pılar her zaman için elden kaçır, günyüzüne çıkmaksızın saklanırlar, bu yüzden kodlanmaları zayıf kalır –bu demek oluyor ki, enformal piyasalar arasındaki ilişkisellik şeylerin hareketi üzerine temellenir, onları doğru yere oturtup sonsuza kadar orada tutulması üzerine değil. Aynı zamanda bu yapıların amfibik karakterlerinin üstkodlanmasıyla da karşılaşırız: birden fazla yerde ortaya çıkarlar; çok-konumludurlar, yerler arasında gerçekleşirler, kentsel doku içinde aradalık niteliğine sahip mekânları işgal ederler. Aynı şekilde, egemen sınıflandırma matrisinden çıkan siyasal özne hem tamamlanmamış/parçalanmıştır, hem amfibiktir. Belirsizlik koşullarının özneleştirme süreçlerine entegre edilme biçimlerinden sorumlu olan iki niteliğin bir araya gelişidir.

Formel ya da enformel ağlara ilişkin olarak şu söylenebilir, her zaman için başlangıçtaki çerçeveden taşmak marifetiyle çerçevelendirmeye meydan okuyan ilişkiler olacaktır. “İdeal” bir durumda çerçeveler bireysel aktörleri birbirinden ayırır ve nesneleri, mekânları ve malları kusursuz biçimde tanımlamaya izin verir: eski ilişkilerden geri çekildiğinde dönüşüm birbirleriyle ilişkili malların metaya dönüştürülmesi aracılığıyla gerçekleşir.⁵ Diğer yandan, enformel yapılara ilişkin olan dönüşüm uzun erimli bir dolaşıklık içerir. Dolaşıklığa rağmen değil, dolaşıklık sayesinde bu tür yapılar kendilerini yeni bir şeye dönüştürürler: kendilerini amfibik yapılar olarak yeniden şekillendirirler –dolaşıklıklarını çözmek yerine çoğalırlar, enformel küresel yapılar ile bunlardan türeyen özne arasında geçişen uçuşkan bir bilgi kümesi üretirler. Toplumsal ya da siyasal terimlerle düşünüldüğünde, günümüze ait göç, sınırdışı edilmeler ve yeni bir ülkeye yerleşim gibi olguların sonucu olarak ortaya çıkan yeni öznellikler, çatışan dünyalar arasında temas sağlayan bir bağ haline gelir. Dolaşıklıkları konusuna kendi içlerinde baştan göz geçirirken dolaşıklık hallerini muhafaza ederler; özneyi parçalanmış bir muharabe alanı olarak tartışma ve potansiyel taşıyan hareketli bir zemin olarak üretirler. Özneler-arasılığa dair güncel psikoanalitik modellerde ilişkisellik içindeki çatışma ve kopuşmaların knanmasına karşı uyarılarda bulunan bir damara rastlıyoruz. *Kusursuz olmayan ama kusursuz bir uygunluğa* sahip gelişim modelini öne çıkaran bu damar, ilişkiselliklere ilişkin, nitelikli bir çelişkilik iklimini savunmakta. Bu modellere dikkat çeker-

ken ABD'li psikanalist Jessica Benjamin'in benliğe dair ilişkisel kuramlar üzerine yoğunlaşan çalışmalarına değinmek ve Benjamin'in yaklaşımını Paolo Virno'nun *Çokluğun Grameri* başlıklı kitabında incelediği çokluğun ilişkisel boyutları ile birlikte okumak istiyoruz.¹⁶

Benjamin hem olası dünyalarla girilecek bir deneyelliğe, hem de mevcut dışsal yapıların tanınmasına izin veren bir deneyim alanını savunur.¹⁷ Bu argüman ruhsallık-ıçı ile özneler-arasılık arasında, düşlemin içsel dünyası ile gerçekliğin dışsal dünyası arasında belirgin kesintiler kuran ege-men ideolojiye, yani rekabet içindeki iki sistem arasındaki kesintiyi öne çıkaran ideolojiye ve süreksizliğin kuruluş biçimine karşı geliştirilmiştir. Virno'nun çokluk gramerine koşut bir şekilde Benjamin'in önerdiği model çelişikliğin desteklenmesindeki ve iki dünyanın eşzamanlılığındaki ortak pratiği öne çıkarır. Benjamin'e göre, çelişikliğin uzun bir süre sürdürülmesindeki gerilim daha sonra çökebilir ve bir sistem diğerine hükmedebilir, ama önemli olan ilişkiyi yeniden kurma ve onarma kabiliyetidir. Benjamin'in belirgin kesintilere ya da ardışık bölümlemelere olan itirazında ve desteklenmiş çelişiklik yönündeki tercihinde önemli olan husus ilişkiselliğin sürekli uyum tarafından değil de sürekli kopuş ve onarım ile karakterize edilmesi-dir. Bu modelde yırtılma ile başarısızlığı, düşlem ile patolojiyi birbirine eşitleyen normatif denge idealine yer verilmez. Benjamin'in çıkarsamalarına göre belli bir örgütlenmenin, daha açık söylemek gerekirse hegemonik kültür tarafından işler kılınan örgütlenmenin (diğer tüm örgütlenme biçimlerinden vazgeçilmesi pahasına) gerçekleştirilmesine yönelik bütünlüklü ve kursuz bir hamle arayışı yerine başka bir şeyi tercih etmeliyiz: yaratıcılığın dağınık ve çelişik boyutunun üretkenliği harekete geçirmesini ve böylelikle kendisini besleyen koşulları yeniden şekillendirmesini...¹⁸

Paolo Virno'nun çokluğun grameri olarak incelediği şemada Jessica Benjamin'in geliştirdiği argümana yaklaşan iki unsur var: ilki Virno'nun özneyi farklı güçler arasında bir muharebe alanı olarak betimlemesiyle ilgili: bireyselleşme her zaman için tamamlanmadan ve parçalanmış halde kalır.¹⁹ Tekillığe tamamen tercüme edilemeyecek bir bireysellik-öncesi tortu hep olacaktır. Virno'nun akıl yürütmesini izlersek, öznenin hem bireysellik-öncesine hem de bireyselliğe ait olduğunu, hem anonim genel zihinselliğe

hem de yerine başkası konamayacak tekil varlığa karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Virno'nun demek istediği şey, çokluk çağında öznenin bütün boyutlarıyla (bireyselleşme sürecine kimin dahil olabileceğine yönelik soruyla işareetlenmiş) bir çatışki sahası olduğudur. İkinci unsur çokluğun toplumsal ve siyasal örgütlemelerle etkileşime girme biçimi ve belirli dayanaklarını nasıl serimlediği sorusuyla ilintilidir: kutuplaştırma dinamikleriyle ve bir noktadan diğerine geçişle (mesela halk kavramından çokluk kavramına geçişte olduğu gibi) işlemek yerine, Virno çokluğun ağ örgüsündeki işleyişini önceki dönemlere özgü iktisadi ve siyasi nosyonların yeniden şekillendirilmesi ve tanımlanması olarak algılar. Yeni toplumsal ifade ve toplumsal etkileşim modelleri egemen kültürün içinde icat edilmişlerdir. Buna bağlı olarak Virno ağa dahil olmuş toplumun çokluk tarafından temellük edilmesi ve yeniden şekillendirilmesinin, süreksizlik ilkesinden çok nitelikli bir çelişiklikten yararlanan bir ikame biçimine dayandığını söyler. Dışsal gerçekliğin yerine geçen bir ikame değildir bu. Gerçekliği aşmaya ya da bir yedeğin icadıyla ona öykünmeye girmez. Basit biçimde gerçekliğin içinde işlerliliğini sürdürür. Bu ikame biçimi asalaklığa ya da uçurumsuluğa meyletmez. Kendini oluşturmuş olan güçler tarafından koşullanmış bir yapısal durumdur ve bu yüzden onlarla aynı işletimsel mantığı paylaşır.

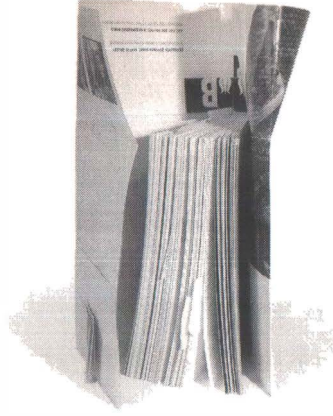
Başka bir deyişle ağ örgüsü olarak kavradığımız şeyde örgütsel örüntüyle [pattern] bu örüntünün aktörleri tarafından geliştirilen fikirler ve anlamlar arasında topolojik bir gerilim mevcuttur. Bu gerilimin işlevi ağ örgüsünün bitimsiz dönüşümünü beslemektir; yani ağ örgüsünü sabitletmiş bir kimlik yapısına çevirecek bütünsel bir topolojik değişmezlik projesine meydan okumaktır. Bu demek oluyor ki, siyasal anlamda ağ örgüsü işleyişi deformasyon nosyonu üzerine temellenmektedir: ağ örgüleri, ağ etkileri olarak yeni aktörler üreten topolojik olasılıklar oluştururlar. Ağ örgülerinin temsili aygıtlar şeklindeki güncel konumları ile onların aktörleri arasında köklü bir asimetri sözkonusudur –mevcut yapı ile gelecekteki yapı arasındaki ilişkiye dair temel bir farkındalık-dışı an... Bu asimetri sadece bireyin yeni bir ilişkiyel etik dahilinde toplumsal imgeleme yapılan müdahaleler aracılığıyla yeniden şekillendirilmesini kolaylaştırmakla kalmaz. Aynı zamanda ağ yaratıcılığının sabit olmayan alanını hiçbir zaman tam

olarak tanımlanmamış amaçların bitimsiz ve indirgenemez dönüşümü aracılığıyla yeniden ve yeniden şekillendirir.

Çeviri: ERDEN KOSOVA

NOTLAR

- 1 Jason Burke, "Halen vaat edilmiş topraklara ulaşmayı bekleyen unutulmuş göçmenler," *The Observer*, 24 Aralık 2006, s. 25.
- 2 Maurizio Lazzarato, "Görmek ve Görülmek: İmgenin Mikropolitikliği," Anselm Franke (ed.), *B-Zone – Becoming Europe and Beyond*, Actar, Barselona, 2005, s. 296.
- 3 Michael Hardt ve Antonio Negri, *Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, Ayrıntı, 2004.
- 4 Çağlar Keyder, "İki Semtin Hikâyesi" (ed.): *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*, Metis, İstanbul, 2000. Ayrıca bkz. Deniz Yüksek, "Uluötesi Pazarda Güven ve Toplumsal Cinsiyet: İstanbul Laleli'deki Kamusal Kültür," *Public Culture*, cilt: 16, no: 1, Kiş 2004, s. 47-65.
- 5 Bartolomeo Pietromarchi, *The [Un]Common Place – Art, Public Space and Urban Aesthetics in Europe*, Actar, Barselona, 2005, s. 178-9.
- 6 Vasıf Kortun ve Erden Kosova, *Szene Türkei – Abseits, aber Tor!* Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004, s. 60. Vasıf Kortun ve Erden Kosova, *Szene Türkei – Abseits, aber Tor!* Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004, s. 60.
- 7 Hande Birkalan, "Hikâyeyi Farklı Anlatmak: Gecekondu Deneyimi," *annex*, 2, Eylül 2003, s. 3.
- 8 Orhan Pamuk, *İstanbul – Hatıralar ve Şehir*, İletişim, İstanbul, 2005.
- 9 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 1988, s. 202. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 1988, s. 202.
- 10 Ernesto Laclau, *Emancipation(s)*, Verso, Londra ve New York, 1996, s. 79-82.
- 11 Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*, Birikim, İstanbul, 1992.
- 12 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991, s. 265.
- 13 Brian Holmes, "Sanatsal Yöntem – ya da kolektif konuşmanın eklemlenmesi," online: <http://ut.yt.to.or.at/site/index.html> (erişim 31.12.2006), 2006.
- 14 Brian Holmes, "Aşırılığın Kartografisi: Bureau d'Etudes ve Çokluk," online: <http://ut.yt.to.or.at/site/index.html> (erişim 31.12.2006), 2002.
- 15 Michel Callon, "ANT – The Market test," John Law ve John Hassard (ed.), *Actor Network Theory and after*, Blackwell, Oxford, 1999, s. 191-5.
- 16 Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), New York, 2004.
- 17 Jessica Benjamin, "Tanıma ve Yıkım: öznel-arasılığa dair bir taslak," *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*, Yale University Press, New Haven/CT, 1995.
- 18 agy.
- 19 Virno, s. 80.



Resim 1.
xurban - re:fuse,
foto: xurban, 2005



Resim 2. Topkapı, foto: Peter Mörtenböck & Helge Mooshammer, 2005



Resim 3. Topkapı, foto: Peter Mörtenböck & Helge Mooshammer, 2005



Resim 4. Topkapı, foto: Peter Mörtenböck & Helge Mooshammer, 2005



Resim 5. Topkapı, foto: Peter Mörtenböck & Helge Mooshammer, 2005

KELLE KOLTUKTA SANAT...

Tarih: 13 Eylül 2006, Saat: 21:15. Diyarbakır'ın işlek caddelerinden biri olan Koşuyolu Caddesi'nde tahrip gücü yüksek bir bomba patlıyor. Sonuç: 7'si çocuk, 11 ölü... Saldırıyı, Türk İntikam Tugayları adlı bir örgüt üstleniyor, şu sözlerle: "Şehit olan her Türk askerine karşılık, Diyarbakır'da 10 Kürt'ü öldüreceğiz."

Küratör Ali Akay'a 2003 yılında, Diyarbakır'da geniş katılımlı bir güncel sanat sergisi gerçekleştirmesi için öneride bulunmuştum. Diyarbakır'da yaşayan ve üreten sanatçıların, uluslararası sergilerde boy göstermeye başladığı bir zamanda (bkz. In den Schluchten Des Balkan, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Deustschland, Küratör: Réne Block) bu serginin, bölge halkı için son derece farz olduğunu, aynı zamanda İstanbul merkezli güncel sanat kümelenmesini de bir nebze olsun rahatlatacağını söylemiştim. Öneri, Ali Akay küratörlüğünde The Force of Language (Dilin Gücü) başlığıyla, Diyarbakır'ın Zerdüşti dönemlerinden kalma eski ateş tapınağı, yeni sergi salonu Keçiburcu'nda 2003 kışında gerçekleşti. Açılışa, belleğim beni yanıltmıyorsa, Avrupa Birliği Komisyonu'nun Genişlemeden Sorumlu Üyesi Günter Verheugen de katılmıştı ve tabii devletin sivil polisleri de. Sergi salonunun soğuk taş duvarlarını ısıtan tek şey, sanat yapıtlarını büyülenmişçesine izleyen Diyarbakır halkıydı. Muntazam bir şekilde yerleştirilmiş olan yapıtlara tek tek bakıp, notlar alan devletin sivil polisleri, beni, naçizane asistan küratörü bulup, serginin yasadışı olduğunu söyleyene kadar, her şey yolundaydı. Sorunu Senyör küratöre bildirmelerini, ancak bunun komik kaçabileceğini söyledim. Sergi yasadışı mıydı gerçekten? Bilmediğim, gözden kaçırdığım bir şey/şeyler mi vardı? Yasalar içinde bir güncel sanat sergisi düşünebilir miydim, düşünebilir miydik? Bu mümkün olabilir miydi? Bir milli güncel sanat sergisi vücut bulabilir miydi bu topraklarda? The Force of Language'i ikinci bir sergi izledi 2004'ün başlarında: The Force of Language-2: Becoming Minor

(Dilin Gücü-2: Önemsiz Olmak). Ardından, hiç aralıksız, diğer güncel sanat sergileri geldi. Küratörlüğünü Dan Cameron'ın yaptığı 8. Uluslararası İstanbul Bienali, Gülsen Bal, Başak Şenova, Beral Madra, bir dizi konuşma, panel, söyleşi... Tarih: 13 Eylül 2006, Saat: 21:15. Diyarbakır'ın işlek caddelerinden biri olan Koşuyolu Caddesi'nde tahrip gücü yüksek bir bomba patlıyor. Sonuç: 7'si çocuk, 11 ölü... Saldırıyı, Türk İntikam Tugayları adlı bir örgüt üstleniyor, şu sözlerle: "Şehit olan her Türk askerine karşılık, Diyarbakır'da 10 Kürt'ü öldüreceğiz."

Nefes darlığından muzdarip bir toplum için (Diyarbakır için), fazladan nefes boruları açmak istiyordum. Bunu, sanat üzerine düşünerek, sanat için eylemde bulunarak yapacağımı söylüyordum. Bu metinde, literatüre "Diyarbakırlı güncel sanatçılar" olarak geçen nefes borularından üçü üzerine yazmayı uygun buldum. Aşağıda okuyacaklarınız, "kelle koltukta sanat" yapılanmasına tabiidirler.

CENGİZ TEKİN

Cengiz Tekin'in, *Under The Beach: The Pavement* (Plajın Altında: Kaldırım Taşları)' sergisindeki "Çek-Sanat Mafyasına Hayır!" adlı duvar yazısı, elinizdeki kitabın editoryal kavramsallaştırmalarından biri olan 'kuşaklararası hiyerarşi'yi, İstanbul merkezli sanatçı cemaatleri, cemaatlerarası ilişkiler, çağdaş sanatın dolaşım stratejileri, paranoid rekabet, akademik ve kurumsal zorbalık ve gittikçe derinleşen "kent despotizmi" üzerinden yoklayan/heycanlandıran bir çalışma olarak karşımıza çıktı. Bu türden bir savsöz ve/veya yaklaşım, kentel varlığın gülme duygusunu tetikleyebilir, dahası, çağdaş sanatın mafyan bir yapılanmaya doğru kaydığı yolundaki komplo teorilerini akla getirebilirdi. Bu türden bir savsöz, kent-dışı -ciddi seviyelerde dışlanmışlık duygusuyla birlikte gelen- sanatsal üretimin ideolojik komplikasyonu olarak görülebilir ve sırf bu nedenden ötürü, sezgisel karşı duruşu (uyarı mahiyetindeki alaysı protestosu) alelacele eleştirilebilirdi. Çek Sanat Mafyası, kendi dışını (Diyarbakır) -karşısını değil- yaratan bir İstanbul'a mı gönderiyordu? Küratörün -erkin- İstanbullastığı bir duruma mı? Bu da mümkün...

Under The Beach: The Pavement, sergi dışı kalmış -kötülerin elendiği- işlerden örülü bir başka sergiyi doğurduğunda (*Kötüyüm ve Gurur Du-*

yuyorum),² Cengiz Tekin, koca bir saksıyı kucaklamış kendi imgesiyle -kırsal poz hassasiyeti veyahüt üçüncü dereceden melankolik modellik, daha ileride tanıma dayalı yerleşim bölgelerinde doğayla ve elbette toprakla ve tabii ki coğrafyayla ilişkisi bağlamında çiçek ve otlar birlikte görünlülenme ânı, çerçeveye insanıyet namına bir şeyler eklemleme, bu öğenin Doğu'da kadın imgesinin yerini tutması/alması; saksı-kadın, çiçek-kadın, ot-kadın, ağaç-kadın, güzelliğin, kırıl-ganlığın, masumiyetin ve becerilmiş masumiyetin tezahürü- bir hayli komik olma yolundaydı. Kitsch, bu oto portrenin, bir sanat yapıtı olarak şekillenmesiydi; fotoğrafın arka planını oluşturan bulutumsu, eter kıvamındaki pembemsi kümeler, üstüne bastığı alçıdan platformu kirliletmek için çıkarılmış tek ayakkabı, bir kod olarak çorap, uyumlu olduğuna kanaat getirilmiş giysiler; ceket, gömlek, kravat, pantolon, saksıyı incelikle kavramış kol ve parmakların kadınısı kıvraklığı, tüm bu kırsal gerilimin müthiş bir "duruş" olarak örgütlenmesi, kitsch'ten öte bir gönderme halinin çözgü iplerini ele veriyordu. Otoportre'yi (2002), *Seni Öldürecekim İçin Üzgünüm*³ sergisindeki *Sanatçının Sözde Portresi* (2003) izleyecek, bu kez, poşuyla, resmi söylem hattında gidimli bir ilişki kurulacaktı. Politik ve etnik yanlılığın en kaba göstergesi olarak poşu, Sanatçının Sözde Portresi'nde, sadece gözleri dışarıda bırakacak kadar başı ve boynu örtecek şekilde sarılacak -poşunun türlü sarış biçimlerinden ideolojik çıkarımlar yapmanın mümkün olduğu anımsatılmalı- "Foto Sentez, Diyarbakır" logosuyla da, kaynağın ne tür bir kişisel, ulusal ve tarihsel yazgıdan geldiği görülecekti. Kuşkusuz, bu kaygılı ve ürkekçe politik içe bakışın ironik yansımalarına yine politik bağlamlar üzerinden bağlayabileceğim bir dizi çalışması var Cengiz Tekin'in.

Sanatçının, 2003'te ürettiği *İsimsiz*⁴ adlı fotoğraf yerleştirmeleri, evvelce yaşadığı ve ürettiği bölgelerden derleyip, topladığı yerleşik hayat düzenlemelerinden çıkıyordu. Kerpiç gibi dizilmiş -olası bir akraba, eş, dost ziyareti düşünülererek veyahüt bir gece yarısı apansız damlayan bir grup silahlı adamın yatıya kalmayı planladığı, ev ahalisinin sayıca çokluğu vs., kısacası uyuma faslına fazlasıyla karşılık verecek bir düzenekten söz ediyorum- onlarca yorgan, yastık ve döşek arasında, bir yorgan, bir yastık ve bir döşegin devinimsizliğine öykünen yeni bir Cengiz Tekin imgesiyle karşılaşıyorduk. Yerleştirmeler, ağır yorganlar altında uykunun nasıl ve nereden beslendi-

gini, gizlenme ve kamuflaj pratikleri üzerinden, yorgan, yastık ve döşeklerin o çok renkli, bir yan okumayla liberal ve elbette demokratik görünüm-leri altında sıkışan bireye atıfta bulunuyordu. Çok renkliliğin, çok renkli hayatlara göndermediği kesin olarak anlaşılmalıydı. Siyahlar ve beyazlar dışında farklı bir tercih şansının olmadığı, orta yolun devrim karşıtlığıyla eş-değer görüldüğü aşırı siyasallaşmış hayatlarda renk körü olmaktan -benzer şekilde ürkmekten, sürekli çarpıntıyla yaşamaktan, hep tetikte olmaktan- başka çıkar yol kalmamıştı. Uyku, evet, belirli bir huzur eşliğinde başlayıp sonlandığında, tehdit araçlarının ortadan kalktığı bir toplumsal rahatlatma evresine girilmiş olduğu duygusunu güçlendirecek, ancak bu itki, tarihin seyrini değiştirecek iradeye asla sahip olmayacaktı. Cengiz Tekin, yakın tarihin kanlı seyriyle ilgili bildirisini, 2004'te ürettiği üç fotoğraftan oluşan "Fotoğraf" adlı çalışmasıyla tamamladı. Bildiri çok açıktı: Beni unutma! Cinayetler vardı. Kim ve kimler tarafından işlendiği bilinmeyen -bilinmediği söyleniyordu-, işlenme biçimlerinin yer yer ve zaman zaman değişiklik gösterdiği, yargı ve infaz, infaz ve ölüm, ölüm ve korku, korku ve sil baştan dizi-cinayetler zamanında, elde avuçta kalmış üç fotoğraf..

Cengiz Tekin, Free Kick/Serbest Vuruş'ta, aile fertlerini, gündelik giysileri içinde, rutin bir komşu ziyareti, piknik ya da akraba sünnetine değil de, Diyarbakır Spor sahasına sürükleyerek, bir serbest vuruşu karşılamak üzere baraj kurmalarını sağlar. Serbest Vuruş'a, savaşın yıkıcı dönemlerinde tüm direk ve en direk serbest vuruşları karşılamış (yaralanmış, dağılmış, korkmuş, çekilmiş, sinmiş, bırakılmış, göçmüş, kaçmış, yok olmuş) aileler adına üretilmiş/onlara ithaf edilmiş bir "şok" fotoğraf olarak bakabiliriz.

ERKAN ÖZGEN

2002'de Erkan Özgen, uzun ve hayli sıkıntılı bir dönem geçirdiği Derik'ten,⁵ *Under The Beach: The Pavement* sergisine, elinde "Welat/Ülke" adlı video projesiyle çıkageldi. 1 saat, 28 dakika süren çalışma, genç sanatçının mikro-çevresinden sıradışı bir portreyi, Welat'ı ve onun iç döküşünü, belirli kavşaklarda "itirafını" sergiliyor; izleyiciye travma sonrasında ruhsal etkileri, toplumsal ve yaşamsal sonuçları, politik yansılarını ve açık uçlu gön-

dermeleri üzerine odaklanmış çarpıcı bir kesit sunuyordu. Soru ve soru, soru ve yanıt, yanıt ve saplanma şeklinde ikili çatlaklarla süren “doküman-ter” video; lafın lafı açtığı, zaman zaman bunaltıcı bir monologa dönüşen, zaman zaman monologu birdenbire kesip/engelleyip, şizoid bir anlatımı fitilleyen müdahaleler; *araya kaymalar, devamını getirmeler, onaylamalar ve kışkırtmalarla*, anlatıcı ben’in daha karanlık, daha izbe, daha deruni, daha şok edici, daha ürpertici bir söylem tutturması için öykünün seyrini tehli-keli dönemeçlere sürece kadar ileri gidiyordu. Welat’ın itirafları, annesi-ni, kız kardeşini ve erkek kardeşini öldürerek bir aile cinayetine imza atan Pierre Rivi  re’nin,⁶ Michel Foucault’nun anlatımıyla; ‘... bize i  lerinde söyle-min ortaya çıktığı ve işlevini yürüttüğü g   , hâkimiyet ve çatış  ı i  şkilerinin bir anahtarını veriyor ve bu sayede hem taktik hem de politik olabilen ve bundan dolayı da stratejik olan potansiyel bir söylem (bilimsel söylemin bile) analizi için malzeme sağ  ıyor’du. Welat’ta, g    (para), hâkimiyet (iktidar) ve çatış  ı (ruh-sal), kasabada geçen çocukluk yıllarıyla başlayıp -o günleri   zlediğ ini s  yl  -yordum-, doğ  duğ u toprakları terk ettiğ i yirmili ya  larından (“...20 ya  ından sonra Derik’ten çıkmıştım ve bambaşka bir dünyanın varlığ ına tanık olu-yordum. Böyle bir duyguyla kitap okumaya, resim yapmaya çalışıyordum...” - Welat’ın anlatımlarından) hiç bilmediğ i, g  rmediğ i, deneyimleme-diğ i kent/kentler, kültür/kültürler, insan i  şkileri ve yaşantı birimlerine, oradan gerisin geri kasabaya dönüşüne ve sonrasına dek peşini bırakmaya-cak bir arka plan olarak işleyecekti. Bizi Welat’ta alıkoyan, bekleten neden-ler, anlatımdaki aşırı melodramatik veyahut ki  sel gidişatla ilgili, “  uraya gittim, şunları söyledim, sonra oradan kalktım” türünden geçmişe dönük ak-tarımlar değ il, anlatıcı ben’in tüm hareketlerine sinmiş korkunun -ölüm korkusunun- (“... i  ime bir korku girmişti. Bir sürü insan bo  u boşuna   l-d  r  l  yordu. Her gün faili meçhul cinayetler işleniyordu.   ld  r  leceğ im-den korkuyordum...” - Welat’ın anlatımlarından) nesneleşmiş boyutuydu.

2004’te üretilen *Adult Games* (Video, Yetişkin Oyunları), yine aynı topraklar üzerinde   killenen bir video çalışmasıydı. Çocukların savaşla sı-nırlı imgelemleriyle, yazgısal gerçeklikleri -yoksunluk ve öfke- üstünden “büyük oyunlar” oynamaya ba  ladıkları bir oldu bittiye tanık oluyorduk. *Adult Games*, kardeş oyuncaklardan umudu büsbütün kesmiş bir düzine

Kürt çocuğunun, minik kafalarına geçirdikleri kar maskeleriyle, kasabanın acınacak haldeki oyun parkına güpegündüz gerçekleştirdikleri eylemi konu alıyor, eylem ise, klasik bir yasak-aşmadan fazlasını içeriyordu. Sanatçı, kaydırakları, salıncakları, tırmanma ve asılma sektörlerini süre elverdiğince kullanmayı hedef alan bu nefes kesici eylemin, bir öncü gözetiminde - *gerilla öyküleri etkisi*- başlayıp sonlanmasını da ihmal etmiyordu. Bu durumda, 1: Baskı koşullarında eğlenmenin komik olmadığı, 2: Eylem sonrasında bildik sonuçları, 3: Duruşma salonundaki eylemci çocukların gerçeği anlatıp anlatmadıkları, ifadelerine güvenilip güvenilmeyeceği, 4: Bu üç hususun ne tür bir okumaya olanak sağlayacağı... Adult Games'in çocukları, haklarındaki suçlamaları reddederek, "terörist" olmadıklarını bir kez daha yineleyeceklerdi, hepsi bu!

(...) Erkan Özgen'in *Adult Games* adlı video çatışmasında, -*yanlış okumadınız, çatışma dedim*- işin aslına inersiniz: Çatışan, onlardır... siyah orlondan kar maskeleriyle Derik'in derme çatma oyun parkını birkaç dakikalığına işgal eden bu çocukların savaşı, iç içe geçmiş karşılıklı çıkar ilişkileri karmaşasından, kültür endüstrisinden, çağdaş beğeninin hükmedici uçlarından, benzersizlik ve biriciklik iddiasındaki sanat yapıtlarından uzakta, o çorak arazilerde, her şeyin toprak rengi ve toprak kokusunda olduğu yaşantılar sarmalında gerçekleşmektedir en nihayet. Adult Games'de oyunun da, düşün de sınırları çizilmiş olarak gelir. Travma cenderesinden henüz çıkmış olan çocukların, kendileri için inşa edilmiş oyun parkına apansız düzenledikleri baskın -ve sonrası-, yakın tarihin şiddetli kâbuslarından alınmış kanlı bir doku parçasına gönderir. Muazzam bir yansımadır bu: Her şey, Adult Games'de olduğu gibi, hızla başlamış, hızla sürmüş, hızla bitmiş ve hızla terk edilmiştir. Bağırışlar, çığlıklar, zafer sesleri tanıdık bir ritimdir. Praksisteki hareketlenme ve hız politikaları, sazları da, söz dizimlerini de, ezgileri de etkiler. Edimler, tepkiler, hıza uyar. Sürekli bir davuldur çalan. Koşmak, yatmak, kalkmak, koşmak, yatmak, kalkmak... Hız, bilidiridir, bildiri, hızın politikasını yansıtacaktır. Bu bir profildir. Bir örgütlenme anlayışıdır. Hızla başlayan, hızla süren, hızla biten ve hızla terk edilen bu alanda, ne oyun, ne de düşün için zaman kalmamıştır. Geçen tüm zaman, oyun ve düşün özgürleştirici dallarını budamak üzere kullanıldığını

dan, apansız baskın, oyunu da, düşü de geri getirmenin tek yolu olarak seçilmiş ve yetişkinlerin devrettiği enkaz, o derme çatma oyun parkı görünümünde vücut bularak, bize gelmiştir. Pratik Olarak Ölüm’de Cengiz Tekin ve Berat Işık’ın kimi işlerini didiklerken, işler arasında “gizleme-gizlenme-sakınım” üzerinden giden paslaşmalarla karşılaştığımızı söylemiş ve bu karşılaşmanın yazgısal bir anlam taşıdığına dair düşüncelerimi beyan etmiştim. Erkan Özgen’in adı geçen videosunda, yazgının siyah orlondan kar maskeleri aracılığıyla görünür kılındığını söylemeyi unutmuşum...

BERAT IŞIK

Berat Işık’ın 2001’de ürettiği ilk video çalışması, bugün artık hayatta olmayan Amerikalı yönetmen Stanley Kubrick’in kült filmi *Eyes Wide Shut*’la (1999, Gözleri Tamamen Kapalı) aynı adı taşır. Anımsayalım: Dr. William/Bill Hardford (Tom Cruise), Alice Harford’un (Nicole Kidman) arzu ve ihtiras -seks ve şiddet hattında tehdit ve paranoya- burgacındaki kâbus yüklü saatleri, kocanın (Tom Cruise) kıskançlık krizleriyle birleştiğinde; ortaya izleyenin kanını donduran sahneler çıkıvermişti. Dikkatimizi gizli cemaatin maskeler ve bakışlar arası paslaşmalarına yönelten bir dizi geçiş, orada insana ait olmayan bir yalnızlığın şeytani uçurumunu imliyor; tuhaf bir ürperti eşliğinde izlemek/gözetlemek zorunda kaldığımız bu imtiyazlı gerginlik, Berat Işık’ın *Eyes Wide Shut* çalışmasında tek sahnede çerçevele-nerek; izleyen-izlenen-izlettiren güç ve irade mekanizmaları arasında sü-rekli geri saran bir sinir savaşına dönüşüyordu. Dikkat ve haz kaybolur kaybolmaz, eldeki kumanda aletinden bir diğer kanala hızla geçiş yapan bu TV müptelasının yüzünde, anlamın zerreciğine bile rastlamak olası değildi. Kanal değişiklikleri ve geçişler esnasında, mekanik yüzün donuk aynasına çarpıp, -yüzün dijital maskeleri olarak okuyabileceğimiz- izleyiciye yansıyan ışık değişimlerinden, -Kubrick’te suratsız gizleyen maskeler- arada kesintilerle de olsa kuyruğundan yakaladığımız kimi seslerden, zımlama cephesinde beklenen bulanıklıktan, iletinin bir tür kara büyüyle birlikte geldiğini düşünebilirdik. *Eyes Wide Shut*, deneme mahiyetinde bir ilk çalışma olmasına rağmen, medyatik gerçekliğin kuşkulu statüsünü (TV toplumunu) tanımadığını söyleyecekti.

Berat Işık'ın sinema diliyle ilişkisi, sonraki çalışmalarında da temel tutum olarak sürdürdü (Pyscho). Sanatçı, Eyes Wide Shut deneyiminden iki yıl sonra, bu kez Danimarkalı yönetmen Lars von Trier'in *Dancer In The Dark* (2000, Karanlıkta Dans) filmini isim olarak alan yeni bir video üretti (2003). Çalışma, simgesel düzlemdeki zifiri karanlıktan -kuyu karanlığı, dehliz karanlığı, hapishane karanlığı, sorgu evi karanlığı- yükselen öfkeli sesin -Kürtçe'nin sert ünsüzlerini de hesaba katarsak- direniş ânını gösteriyor, sesin, "orada olduğunu, hep orada olduğunu, (3000 yıl sonra bile) hep orada olacağını" tekrar tekrar dinlettiriyordu. *Dancer In The Dark*'ın keskin politik -ve etnik- referansları, 2004'te art arda gelen iki video çalışmasında törpülenecek; dip-dalga, *Wish You Were Here*'da' (Keşke Burada Olsaydın) şiirsel, *Stop! You Are Surrounded*⁸ (Dur! Sarıldınız) çalışmasında ise varoluşçu bir sınır-durumsal ironiyle yeniden kurgulanacaktı.

NOTLAR

- 1 Küratörlüğünü Vasif Kortun, asistan küratörlüğünü ise Halil Altundere'nin yaptığı Under The Beach: The Pavement sergisi (22 Ekim 2002-17 Ocak 2003), Türkiye ve yurtdışından 29 sanatçının katılımıyla dönemin en işlek güncel sanat müzesi -artık varolmayan- Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi'nde gerçekleşmişti.
- 2 Küratörlüğünü Halil Altundere'nin üstlendiği sergi, Halil Altundere, Bashir Borlakov, Burak Delir, Ahmet Ögüt, Ferhat Özgür ve Cengiz Tekin'in katılımıyla, Refika'da açılmıştı (İstanbul, Kasım-Aralık 2002).
- 3 Küratörlüğünü Halil Altundere'nin yaptığı sergi (Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, İstanbul, 2003) için "Doğu İstanbul'u Yeşertiyor" alt başlığı kullanılmıştı.
- 4 Sanatçının, geleneksel bir istifleme müteakiben yerleştirilmiş o rengârenk yatak-yorgan katmanı arasındaki tedirginliği, geleneğin baskınlığından mı gelmektedir, yoksa gelenekselleşmiş, rutin ve derin tehdiitten mi? Soru, şöyle de kurulabilir: Sanatçı, neden/kimden/kimlerden gizlenir? Geleneksel yapının (feodal yaşam tarzı) baskılayıcılığı üzerinden, bireyin çaresizliğine bağlanan seri, gelenekle sorunu olmayan bir sanatçının elinden çıkmıştır pekâlâ. Üstelik, geleneksel değerlerini yitirmemiş bir sanatçının elinden. Soruyu tekrarlıyorum, "yanıtlamak" üzere bu kez: Sanatçı gizlenmeye neden gereksinim duymuştur? Kan davasından mı, tarla ve ark sorunları yüzünden çıkan bir kavgadan mı, büyük baş hayvan alım-satımı esnasında patlak veren bir öfke selinden mi, kız kaçırmadan mı, aşiret çekişmelerinden mi, ne? Gelenek tüm bunlarsa -ki değil!- neden gizlenmektedir sanatçı? Son dönemlerde sayıca artan Kürt motifli yerli Türk dizileri endüstrisinin "kır ve cehalet" üzerinden yürüttükleri "aşağılama furyası," bireyin çıkmazıyla ilgili ne verebilir? Bir ulus ulus yapan normlar (bütün insanı haller) neden lanetlenir? Ve insanca, pek insanca yaşama fırsatı bulamayanlar, ölüme neden bu denli yakın durur? Gizlenecektir elbet! Gizlenecektir, çünkü ölmek is-

tememektir. Ölmek istememektedir, çünkü *hayvanca, pek hayvanca* yaşantının bir gün değişebileceğini hayal etmektedir. Hayal etmek!? Bizler için, bir toplumsal nekahet dönemi olmayacak. Yolu ateşten geçen her sanat çalışması ve kuşkusuz şiir, derinlerinde “gizli-saklı” başka sorunlar olduğunu da gizleyerek dolaşıma girmekte. (*Pratik Olarak Ölüm*, Şener Özmen)

5 Derik için bkz. <http://www.derikli.com/turkce/tarih.html>.

6 *Annemi, Kız Kardeşimi ve Erkek Kardeşimi Katleden Ben*, Pierre Rivière / 19. Yüzyıl'da Bir Aile Cinayeti, Michel Foucault, Ara Yayınları, İstanbul, Mayıs 1991.

7-8 Berat Işık'ın son dönem video çalışmalarında gizli-saklı, örtük öykülerin izleri mevcut: Savaş kirli-
dir. Sınırlar da öyle... Beslan, Felluce veyahut Kızıltepe, değişen bir şey yok. Berat Işık, bir sınır-du-
rumda (*Stop! You Are Surrounded*) “sınırlar” üzerine gidiyor. Cengiz Tekin bedenini gizlerken, o,
yüzünü gizliyor ilaçlama yaparken. Birazdan ateşe vereceği sınır çizgisinin, kendi hayat çizgisi ol-
duğunu “gizleyerek.” *Wish You Were Here* ise, taklacı güvercinlerin şiirsel havasını yansıtmakla bir-
likte, tarık istiyor ferah ve havadar zamanlardan kalan şakımalara. Aşağıda, toprağın üstünde,
“Keşke Burada Olsaydınız” biçiminde hazırlanmış bir ziyafet bekliyor güvercinleri ve ziyafetin baş-
lamasıyla, bitmesi bir oluyor. Siyah tüylü güvercin de kalkanca sofradan, hüznü giriyor devreye:
“Keşke bitmeseydi ziyafet” diyorsunuz. Hüznü birdenbire bastırıyor. Tipi gibi, uyku gibi; ağır yor-
ganlar altında biçimlenen düşlerden, içtimai maranlığa geçerken “şıp” diye anlıyorsunuz neden giz-
lemek gerektiğini. (*Pratik Olarak Ölüm*, Şener Özmen)

Türkiye’de çağdaş sanatın hâlâ en önemli merkezlerinden biri olarak kabul gören –ve bir süredir Batılı sanat otoritelerinin de desteklediği– İstanbul; yakın bir geçmişte sınırları dışından gelen her sanat projesini “tacizkâr ve düşmanca,” içeriden beslenen Öteki’nin sanat pratiğini ise “pek saygısız ve cahil” belleyerek meşruiyetini korumaya almış; daha ileride, Osmanlı saray entrikalarını aratmayacak sayısız kaydırmayla, çağdaş sanatın faşizan temayüller sergilemesinin veyahut bu mecrada serpilmesinin önünü açmıştı. Küratör Vasıf Kortun’un sözleriyle, “kapalı, aşiretvari ve kendi gibi olmayanlara karşı haset duyan ve düşmanlıkla dolu” bir İstanbul’da, genç dinamiklerin (yeni çehreler, taze soluklar, anarşist dizgeler, anti-konformist unsurlar, etno-günceller, tekil ve küçük sanatçılar, post-yapısalcı klikler, merkez-dışı periferik sanat gerillaları ve merkezci dayanışmacı unsurlar), ulus-içi ve ulus-ötesi çağdaş sanat sergilerinde yer alma çabaları, henüz doğum aşamasındayken buharlaştırılmış; güncel sanatın merkez-dışı eleştirel belleği ise, yürürlükteki politikalara ters düştüğünden, dolaşıma girmemişti. Tek sanat, tek estetik, tek galeri, tek eleştirmen, tek coğrafya, tek cemaat ve tek ulusçu çağdaş sanat anlayışının hüküm sürdüğü istibdat yılları bugün için aşılmış görünüyor; görece liberal ve çoğulcu bir sanat havası solunduğu, sanatsal üretimin önündeki engellerin ortadan kalktığı, otonom kurumların sayıca arttığı, küresel kültür endüstrilerinden bağımsız işleyen bir mekanizmanın – veyahut mekanizmaların– devreye girdiği ve dil, din, ırk, cinsiyet, sınıf, yönelim, ifade ve kuşak ayrımı olmaksızın, her türden “çağdaş” projenin hayat bulduğu sıkça dile getiriliyor. Başarı öyküleri, görüşlerin sathiliğini de, ulus-devlet kodlarına sahip çıkmaya çalışan ve yine “katıksız ulusalcılık” temelinde organize olmuş orta kuşak çağdaş sanatsal yapılanmaların ırkçı pratiklerini örtüyor, görünmez kılıyor ya da okumaların seyrini değiştiriyor. Urbanist sapmalara dair tek kelime edilmediği gibi, merkez-dışı düşünüş ve üretim, lokal düzeyde bir sosyal etkinlik statüsüne indirgenerek, ya azarlanıyor ya da hiçe sayılarak, atlanıyor. Vaziyet, yukarıda sözünü ettiğim sessiz sedasız direnişi okur lehine kıran temel açmazlardan biri olarak

karşıma çıktığında, merkezinde yer aldığım on yıllık belleği kitaba dönüş-türmeye karar vermiş bulunuyordum.

Bugünün hamasi sanat eleştirmenleri, “Türkiye’de sanat eğitimi yok! Türkiye’de çağdaş sanat eleştirisi yok!” diye gürlerken, güncel sanatın mikro direnme odaklarından yayılan muzip okumalarını –fazla “hırçın” bulduklarından olsa gerek– marjlarda boğmaya gayret ettiler. 90’lı yılların ilk çeyreği, istibdat rejimini neo-liberal sanat reformlarıyla –gönderme re-formu– yıkmaya muktedir bir yapılanmanın demokratik çıkışlarıyla renklendi. Bu yapılanma, oldukça kısa bir sürede çağdaş sanattaki üniformal hassasiyetleri devre dışı bırakarak, gençlerin sanat üretme arzusunu merkezileştirdi ve “sürekli sanat” stratejisiyle de, “herkesin, her şeyi sergileyebileceğini” apaçık gösterdi. Çağdaş sanat açısından yeni bir gelişmeydi bu ve durum, “risk” faktörü yüksek pek çok alan (Kürt sorunu, demokratikleşme, ötekilik, kadın politikaları, militarizm, işkence, polis, iktidar, kimlik savaş, terör, popüler kültür, medya, eşcinsel kutuplar ve diğer uzantılar) üzerinden sanat üretme veyahut gönderme olanağını yarattı; bu bağlamda, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği’nin gerçekleştirdiği Genç Etkinlikler dizisi, yapışökmücü ve giderek postmodern eleştirel pratiği örnekleyen ciddi adımlar olarak gündeme geldi. Hüsamettin Koçan, Ali Akay, Balkan Naci İslimyeli, Canan Beykal, Müşerref Zeytinoğlu, Funda Pekşen ve Hakan Onur’la yola koyulan ekip; 95-2000 yılları arasında, Türk sanat ortamını “canlandıran” bir dizi projeye imza attılar. Deleuze ve Guattari’nin *Kapitalizm ve Şizofreni* kitabında ele aldıkları “yurt-yersizyurdsuzlaşma” kavramı, 96’da gerçekleşen Genç Etkinlik sergisinin de çıkış noktasıydı ve bu kavram, İstanbul’da yapılan Habitat etkinliklerinde, Ali Akay’ın kavramsallaştırmasıyla, “kent ve göç meseleleri, sivil toplum, sivil itaatsizlik, hükümet dışı kuruluşlar” üzerindeki devlet otoritesini yersizyurdsuzlaştırıyordu.² Yeni kâbus, hiç kuşkusuz, kendilerini 95 sonrası güncel sanatçıları olarak etiketleyen ve bu kuşaklaştırmayla söze başlayan bir grup genç sanatçının, ulusal ve ulus-ötesi çağdaş sanattaki “vandal” pratikleri olacaktı. Kuşaklaştırma keyfi olabiliirdi, ancak, grubun düşünüş ve hareket tarzı tehlike arz ediyordu. Haziran 99’da dolaşıma giren art-ist Güncel Sanat Seçkisi’nin ilk sayısında, arka kapak, sanatçı ve seçkinin genel yayın yönetmeni Halil

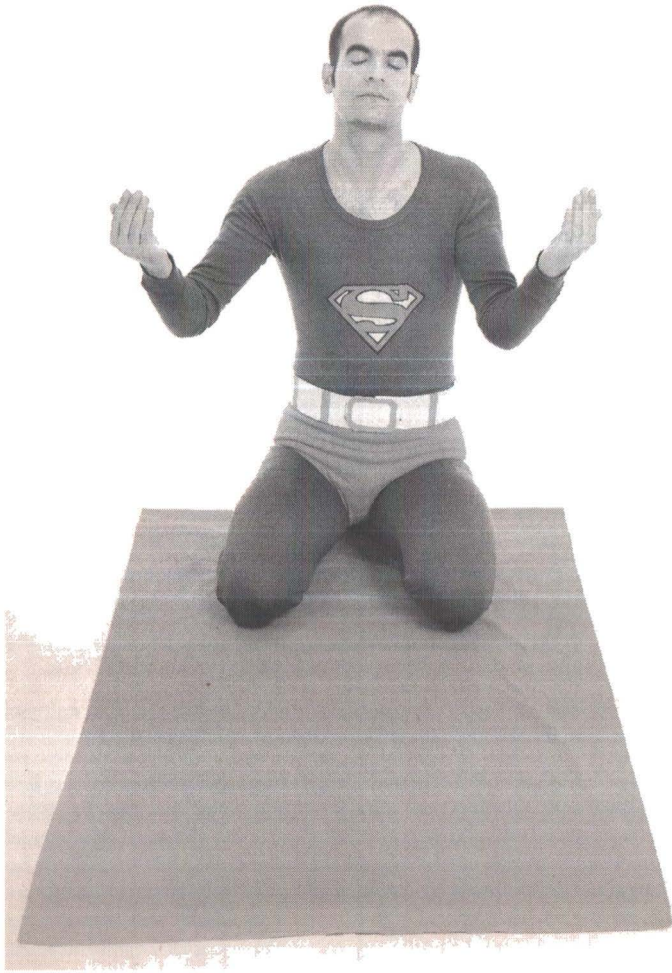
Altındere'nin 10 Aralık 1998 tarihinde Urart Sanat Galerisi'nde Esat Tekand'ın "Coyote II" adlı tablosuna gerçekleştirdiği performansın suç aleti olan "Artist" markalı sprey boya imajına ayrılmıştı. Seçkinin dosya konusu ise, "Sanatta Vandalizm" idi. "Sanatta Vandalizm" Alexander Brener'in reddiyeci metin, şiir, manifesto, mektup ve söyleşi dökümleriyle seçki üzerinden dolaşmayı sürdürdü. 96'daki Uluslararası İstanbul Bienali'ne (Rosa Martinez'in küratörlüğünde gerçekleşti) "Tabularla Dans" adlı yerleştirilmesiyle katılan Halil Altındere, 95 sonrası güncel sanatçılarının, yürürlükteki çağdaş sanat cephesine karşı savunma pozisyonundan, saldırı pozisyonuna geçişini örgütlemiş; 90'larda, güncel sanatın ırkçı potansiyelleriyle giriştiği kavgadan zaferle çıkmıştı. Kavga, izafi değildi. Etkisini şiddetle sürdüren politikanın, bugün "ayrılıkçı" savsözlerle ortaya çıkması da öyle. Güncel sanatta Doğu-Batı, merkez-periferi, Türk sanatçı-Kürt sanatçı gibi ikilikler yaratan bu ideolojinin geldiği noktada "sanat" yoktu. Güncel sanat cemaatleşmenin sancılılarıyla cebelleşirken, orta kuşak Türk güncel sanatçıları dünyanın tüm sergilerine el ele tutuşarak gitmeye başladılar. "Biental derebeyliği" kavramı, dönemin tahakkümcü pratiğini en kestirme yoldan tanımlamak üzere ortaya atıldı. Asıl sorun, arketiplerin tekrarın da gerisine düştüklerini ve artık "kötü" güncel sanat projeleri üretiyor olduklarını göremiyor olmalarıydı. Bu muazzam körlük ve hırs, Türk güncel sanatını ulus-ötesi liglerde temsil etmeyi sürdürüyor. Batı'da gerçekleşen Türk sergilerinin tıkandığını ise, bizler periferi'den görüyoruz.

DİPNOTLAR

- 1 14-15 Ağustos İstanbul 2003, Vasıf Kortun, I AM TOO SAD TO KILL YOU/Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm sergi katalogu, art-ist Güncel Sanat Seçkisi Özel Sayısı.
- 2 Genç Bir Serüven: Post-Teslis'e Doğru, Ali Akay, Genç Etkinlik 3, "Kaos" katalogu, yayım tarihi, Temmuz 1997, İstanbul. 3. Mart 2003'te Türkiye'nin Doğusu'nda yaşayan ve üreten güncel sanatçıları tanımak, üretimlerini görmek, olası sergi projelerini görüşmek üzere Diyarbakır'ı ziyaret eden Ali Akay'la "Minör-Oluş" alt başlıklı bir söyleşi gerçekleştirmiş ve "yersizyurdsuzlaşma" kavramını, 96'daki Genç Etkinlik'ten sonra, bu kez "minörük" üzerinden yeniden ele alına gereğini duymuştum. Kitapta adı geçen söyleşiye de yer verildi.



Cengiz Tekin



Şener Özmen



Berat Işık

ADAYI SINIRLAMAK

Gilles Deleuze, “What Children Say” adlı makalesinde, haritaları boyayan, tersyüz eden, birbirine ekleyen ve her birinin üzerine siyasi liderlerini yerleştiren Little Hans’dan söz eder: İngiltere ve Churchill; Almanya ve Hitler. Deleuze çocuğun bu dünya tarihinin yörüngelerini takip eden yeniden haritalandırmasını şu sözlerle yorumlar:

“Tarih ve coğrafyaya dadanmak, dünyaların oluşumlarını ve evrenlerin kümelenmesini örgütlemek, kıtaları sürüklemek ve oralara ırkları, kabileleri ve ulusları yerleştirmek libidonun işidir.”

Baş kahramanın asker-çocuk olduğu bu makalede, onun tuhaf ve ayrık varlığı yoluyla, önce, güncel sanat pratikleri ve kültürel temsil konularına atıfta bulunarak, Kıbrıs’ın dadanılmış haritasında çocuk figürünün ve imgesinin ortaya çıkışının altında yatan nedenlerin izini süreceğim. Bu noktada, yazıda ele alacağım “çocuğun” yalnızca belli bir yaş aralığına ya da fiziksel özelliklere değil, aynı zamanda ve daha da önemlisi, ulus-devletin inşası bağlamında ele alınacak bir “çocuk olma” durumuna göndermede bulunduğunu belirtmekte yarar var. “Oluş hali”ndeki (becoming) bir özne olmaktan çok uzakta olan bu “çocuk,” bölgesi zaptedilmiş bir topografyadır. Makalede yürütülen tartışma, özellikle Gilles Deleuze’ün “Deserted Islands” adlı makalesine dayanarak, bir yandan adanın bir topografya olarak yeniden düşünülüp ele alınmasının gerekliliğini sorgulayacak, bir yandan da bölgesel birliğe ve tek tip bir ortaklaşılığa (commonality) karşıt yeni ve alternatif bir kolektivite anlayışını önerecektir. Kutluğ Ataman’ın video-yerleştirmesi “1+1=1”de yer alan Neşe Yaşın’ın performatif (performative) konuşmasında, “oluş hali”nde olma konusunda keskin bir kararlılık göreceğiz. Tahayyül edileni etkin bir yolculuğun gerçekleştirdiği bir “oluş hali”ne çevirecek yörüngelerden yoksun olan Little Hans’ın hayali olan kartografik etkinliğinin tersine, Kıbrıs adasının Rum tarafında yaşayan ve Türk tarafı-

na geçemeyen bir Kıbrıs-Türk'ü olan şair ve yazar Yaşın'ın, sabit ve değişmez bir mobilite yoksunluğunu bölünmüş ada üzerindeki bir yolculuğa çeviren kendi kartografik haritalandırmasını göreceğiz.

ASKER-ÇOCUĞUN PERFORMATİVİTESİ

Eski Türk melodramlarından biri olan *Sezercik Küçük Mücahit*'te (yön. Ertem Göreç, 1974), yeni doğmuş bir bebekken ayrıldığı annesini bulmaya çalışan yetim bir çocuk olan Sezer, kendisini, Kıbrıs'a gelen Türk ordusu ile, Kıbrıslı Rumlara karşı bir savaşın içinde bulur. Film, çocuk filmleri olarak sunulmalarına rağmen gerçekte büyükler tarafından –bugün bile- yaygın bir izlenirliğe sahip olan 1960'lı ve 1970'li yıllarda çekilen Türk melodramlarındaki temel klişeleri tekrarlar; Türkiye'nin Kıbrıs'a girdiği 1974 yılında çekilen ve milliyetçi duyguları harekete geçiren bir propaganda filmi olarak okunabilecek *Sezercik Küçük Mücahit*'te, Kıbrıs doğrudan Türkiye Cumhuriyet'i'nin resmi "Aile Tarihi"ne bağlanır. Söz konusu melodramlarda kederli ve yalnız, fakat güçlü ve erdemli çocuk, sözcüğün tam anlamıyla "büyümüş de küçülmüş çocuk," ana kahramandır.² Yıkılmış bir ailenin melodramatik temsil için hem repartuvar sağladığı hem de mekân oluşturduğu bu filmlerde yoksul -çoğunlukla da yetim- çocuk, zulümlikler ve adaletsizliklerle dolu büyüklerin dünyasına adalet ve mutluluk getiren bir "kurtarıcı"ya dönüşür.

Sezercik Küçük Mücahit'te Sezer'in pilot-üsteğmen babası Murat, Kıbrıs'a giderken uçağının düşmesi sonucunda daha oğlu doğmadan ölmüştür. Yıkılan annesi Lale, Kıbrıs'a giderek ablasının ve doktor eşinin yanında güç bulur ve oğlu Sezer'i dünyaya getirir. Bebeği teyze ve eniştesinin yanında bırakarak kısa bir süre için hastalanan annesinin yanına Türkiye'ye gittiğinde ise Yunanistan'daki darbenin ardından Kıbrıslı Türklere yapılan katliam ve işkenceler başlar. Sezer'in teyzesi ve eniştesi, evlerine baskın yapıp mücevherlerini ve paralarını alan EOKA [Ethniki Organosis Kypriou Agoniston] militanları tarafından öldürülürler; ancak militanların farkına varmadığı kundaktaki Sezer şans eseri olarak kurtulur ve ölen doktor eniştesinin hastası olan bir çift tarafından büyütülür. Gazetede kız kardeşi ve eniştesinin ölüm haberini okuyan Lale ise aklını kaybetmiş ve bir

akıl hastanesine yatırılmıştır. Kıbrıs'ta ise Kıbrıslı Rumların Kıbrıslı Türklerle karşı zulmü her geçen gün tırmanmaktadır. Sezer ise büyüklerin, özellikle de Kıbrıslı Rumların zulüm ve terörü karşısında gösterdiği korkusuzluğu ve cesareti dolayısıyla, askerlerin saygısını kazanır. Annesini ararken, "yalnız" ama "yürekli," "korkusuz," "adaletli ve merhametli" Türk Ulu-su'nu temsil etmeye başlar. Bir şehit oğlundan da başkası beklenmez zaten! Ona yıllarca oğlu gibi bakan ayakkabıcının ölümüne gitmeden önce söylediği gibi yazgısı "anlı şanlı bir Türk subayı" olmaktır; çünkü bu "kanı"nda vardır. Sezer'in ilk kahramanlığı, ailesini öldürmüş olan ve komşu köye baskın düzenleme planında olan EOKA militanlarının yakalanmasıdır. Böylece askerler tarafından gerçek bir "asker" olarak selamlanır. Yakalanan EOKA militanlarını öldürmesi için komutanın verdiği silahı da kullanmamacaktır. Filmin bu sahnesinde iyi ile kötü, haklı ile haksız, masum ile suçlu net çizgilerle belirlenmiş olur. Türk komutan kısıtlanmış EOKA militanlarına şöyle seslenir: "Masum, silahsız insanları öldürdünüz. Sizin ulusunuz savaşmayı öğrenemeyecek." Sezer silah çekmemeyi tercih ettiğinde ise şöyle diyecektir: "Türk ulusunun çocukları bile aman diyene silah çekmez." Askeri birliğe katılan ve onbaşı rütbesi verilen Sezer artık üniforma giyen bir askerdir. Filmin devamında bir mektubu sancaktara iletip üç köyü kurtarması ya da bir anneyi tecavüze yeltenen Kıbrıslı bir Rum'dan kurtarması gibi çeşitli kahramanlıkları sonucunda, yıllarca önce ölmüş babasının rütbesi olan üsteğmenliğe yükseltilir. Bu arada Lale iyileşmiştir. Kıbrıs Barış Harekâtı olarak adlandırılan Türkiye'nin Kıbrıs çıkarmasından sonra Kıbrıs'ı ziyaret etmekte olan ve orada oğlunun yaşadığını öğrenen Lale, Sezer'in kahramanlık hikâyelerini dinler. Filmin sonunda anne ve oğul bir askeri geçit töreninde -bu tören Türkiye'de ulusal bayramlarda büyük stad-yumlarda düzenlenen törenleri akla getirmektedir- ilk defa birbirlerine kavuşurlar. En son sahnede anne ve oğul Türk bayrağının altında Türk askerlerini selamlamaktadırlar.

Sezercik Küçük Mücahit'in senaryosu 1963-1964 Kıbrıs olayları sırasında meydana gelen bazı gerçek olaylara dayanmaktadır. Örneğin Sezer'in babası Murat'ın pilot olması ve uçağının düşmesi, akla 1964 olayları sırasında uçağı Kıbrıs'ta düşürülen Cengiz Topel'i getirir. Sezer'i koruyan ki-

şinin doktor olması da yine ailesi EOKA tarafından öldürülen Tabip Binbaşısı Nihat İlhan'ı çağırıştırır.

Christine Gledhill, melodramın yalnızca estetik bir pratik değil, aynı zamanda dünyayı belli bir biçimde görme biçimi olduğuna dikkat çeker. Melodram, Gledhill'e göre "duyguları ifade etmekte bir tıkanıklık yaratan anlatım mekanizmasını devreye sokar ve böylece dramatik amaçlara netlik kazandırmak adına melodramatik temsilleri alternatif ve aşırı stratejilere zorlar."³ Melodram kaybedilmiş ya da bastırılmış ruhsal duyguların arayışı içindedir; dolayısıyla metafiziksel gerçekliğe sahip olmamakla birlikte, rasyonel açıklamalardan bağımsız olarak insan yaşamında etkisini ve baskısını sürdüren güçleri, arzuları ya da korkuları ifşa ederek onların varlığını kanıtlar. Melodram, kişisel bastırmanın açığa çıkarılmasından çok toplumsal olarak söze dökülmeyen durumların kamusal temsili ve kolektif kabulü için devreye girerek,⁴ bildik olana, kabul edilen ya da beklenmekte olana karşıt alternatif bir gerçeklik önerir. Ekrandaki fantaziler izleyicinin kendi fantazilerinin bir yansıması olabilir; izleyicinin ekranda görmek istediği dünya (güç, servet, güzellik, arzu) doğrudan izleyicinin içsel düşüncelerini, korkularını ve arzularını yansıtır. *Sezercik Küçük Mücahit* adayı doğrudan Türk milliyetçiliğinin "azgın suları" ile coşmuş bir coğrafya olarak betimleyerek, Türkiye'nin Kıbrıs bağlamında oluşmakta olan resmi ideolojisinin üretimine -filmin Kıbrıs Barış Harekatı'nın da gerçekleştiği 1974 yılında çekilmiş olduğunu bir kere daha hatırlatmakta yarar var- katılır: Kıbrıs her şekilde "ailevi bir sorun"dur; haksızlıklara, zulümlere uğramış, yetim kalmıştır. Ancak Anavatan "yavru-vatan"ı unutmayacak, öyle ya da böyle çaresiz insanlara ulaşacak, böylece soydaşlar "Büyük Aile" ile mutlu bir sonla birleşeceklerdir.

Ancak "asker-çocuk" yalnızca bir film kahramanı, bir kurgu karakter olan Sezer ile sınırlı kalmayacaktır. "Gerçek" asker-çocuklar önemli stratejik aktörler olarak Türkiye'nin toplumsal topografyasında yer alırlar. Özellikle küçük erkek çocuklar, kimi zaman asker üniformaları içinde, milliyetçi protesto ya da gösterilere aileleri ile birlikte katılırlar. Çocukların milliyetçi gösteriler ya da protestolardaki varlığı yalnızca yetişkinlerden oluşan farz edilmiş bir kolektivitenin kararlı yıkılmazlığını doğrulamaz, ay-

nı zamanda onu daha da güçlendirir. Bu anlar milliyetçiliğin sergilenmekle kalmayıp aynı zamanda etkin bir biçimde yeniden üretildiği zaman dilimleridir.

Onun varlığını önceleyen bir üretim dışında “gerçek” bir çocuk bedeni var mıdır? “Çocuk olma,” tıpkı “kadın olma” ya da “siyah olma” gibi diğer kategorilerde de söz konusu olduğu gibi, isimlendirdiği şeyi canlandıran ve üreten söylemsel bir pratiğin sonucu değil midir? Doğal bir varoluş değil de toplumsal olarak üretilmiş bir kategori olarak “çocuk olma,” performatif (performative) bir şekilde işleyerek⁵ belli bir bedenin fizikselliğini ve dolayısıyla siyasi, toplumsal ve kültürel alanda belli söylemleri üretmiş olmuyor mu?

Çocuğun performativitesinde (performativity) benim özellikle ilgilendiğim, çocuk figürünün ve imgesinin başka amaçlar için seferber edilme biçimleri ve çocuk bedeninin *masquerade* ile ilişkiye geçerek halihazırda planlanmış etkinlikleri icra etme (perform), somut etkiler üretme ve belli birtakım söylemleri biriktirip dolaşıma sokma biçimidir. Bu yalnızca bir tek şeye işaret eder: “çocuk” olarak adlandırılan şey, gerçekte bakmakta olduğumuz resimde olmayan, onda gözükmeyen şeydir; o sürekli olarak başka biridir, hep başka bir yeredir. Öznenin maddi bedeni iktidarın etkisinden başka bir şey değilse, Foucault’nun çok önce gösterdiği gibi, beden kültürel kazınmanın (inscription) gerçekleştiği bir sahneyse eğer, o zaman çocuk bir “hayalet”tir.

Jacques Derrida yeni bir bilim olarak “dadanma-bilimi” (hauntology), yani “hayalet”lerin bilimini, “geri dönen şeylerin bilimi”ni⁶ ortaya attığı *Specters of Marx* adlı kitabında, “hayalet”in gerçekliğe içkin değişkenliği, kararsızlığı temsil ettiğini, toplumsal alanda “her zaman için çoktan” fark edilmemiş ve fark edilmez bir “ontoloji” olarak var olduğunu öne sürer. Ontoloji şimdiki zamanda var olmanın önemine dayanırken, dadanma eylemi (haunting) orası ve burası, geçmiş ve gelecek arasında gidip gelen, ne birine ne de diğerine indirgenebilecek “izler”le ilgilidir. Derrida’ya dayanarak görüşün (vision) alanında “hayaletler” ile bağlantıya geçmenin, görsel ve duyumsal kavrayış arasında, empirik ve temsili kaygılar arasında gidip gelen bir “anlaşılabilirlik” ile bağlantıya geçmek demek olduğunu

öne sürmek istiyorum. “Hayalet” yaşam ile ölüm, mevcudiyet ile namevcudiyet, cisim ile ruh arasında gidip gelen, tüm ayrımları bozan bir görüntüdür. Somut varoluşa hızlı bir modalite katar. Biraz şu biraz bu, biraz burada biraz orada olan “hayalet” daha başından şimdiyi kendisinin yokluğu ile işaretleyerek “iz” bırakır. “Hayaletler,” görüşün alanı için görmenin ve görseelliğin (visuality) daha karmaşık bir anlayışını gündeme getirirler. Dadanma, mevcudiyet ve namevcudiyet arasındaki karşıtlığın imkân dahilinde olmaması durumudur. Dadanma eylemi gördüğümüz ve göremediğimiz şeyler arasındaki daimi bir uzlaşmayı içerir. Bu düşünce biçimini izleyecek olursak, “çocuk bedeni”nin işaret ettiği şeyin, onu ele geçirmiş olan görünmez, “dışsal” bir iktidardan başka bir şey olmadığını öne sürebiliriz. Bedeni, fazlasıyla anlamla yüklü ve fetişleştirilmiş gösterge olarak, kendisinin olmayan başka işaretler taşır.

Gülsün Karamustafa’nın yerleştirmesi *Kıtaların Buluştuğu Yer* (1997), sanatçının bir fotoğraf stüdyosunda görüp aldığı, bir erkek çocuğun asker-çocuk olarak çekilmiş fotoğrafına dayanır. Bu fotoğraf, Türkiye’de ailelerin altı-yedi yaşlarındaki çocuklarına asker üniformaları giydirmeye ne kadar özendiklerini, bu “özel güne” ait fotoğrafları nasıl da oturma odalarının en özel köşesinde ya da aile albümlerinde büyük bir gururla sergilediklerini gözler önüne sermektedir. Bu fotoğraflar “erkek çocukluk”tan “delikanlılığa” adım atışın kanıtı olurlar. “Delikanlılık,” ülkesini çok seven, ona çok bağlı ve onu korumak konusunda yetkin olduğu kuşku götürmeyecek güçlü bir adam olma –daha tercih edileni ise asker olma– ile doğrudan bağlantılıdır. *Kıtaların Buluştuğu Yer*’de çocuk asker üniformaları ile doldurulmuş bir manzaraya yerleştirilmiştir. Bu çocuk, onun kadar sarışın olmaması dışında tıpkı Sezer’e benzemiyor mu? Arkasına “güneşli bir toprağı” almış, sınır çizgisinde durmaktadır. Burası da pekâlâ bir ada, örneğin Kıbrıs adası olamaz mı? Yerleştirmenin altında şu bilgileri okuruz: “İstanbul’da Avrupa Yakası’nda, Tahtakale’de 24 Mart 1997 tarihinde saat 14.37’de Bulunmuş Nesneler ve Asya Yakası’nda Kadıköy’de 7 Nisan 1997’de sabah saat 11.25’te Bulunmuş Fotoğraf.” Coğrafik konumundan ötürü İstanbul uzun zamandır ideolojik ve siyasi dünya haritasında sembolik bir “değer” kazanmıştır; dünya siyasetinde Doğu-Batı, İslam-Hıristiyan-

lık, yerellik-küresellik gibi özcü ikili karşıtlıkların devreye sokulduğu bir arenadır. Fotoğraftaki çocuğun bedeni, dünyanın coğrafik ve sembolik kavşak noktasında yer alır; hem iki kıtayı birbirine bağlar hem de birbirinden ayırır. *Sezercik Küçük Mücahit*'te de örneğin, Sezer etnik çatışmanın en yoğun olduğu dönemde asker üniforması içinde yeni dikilmiş olan barikat benzeri bir sınırı geçer. Onun geçtiği anda sınır duvarının üzerinde bir ikaz işareti farkediriz: "Dikkat: Arka Taraf Rum'dur" Sezer'in edimleri performatiftir. Varlığı toprağı işaretler; geçişi belli kodlar ve sabit anlamlarla yüklü sınırı daha da görünür kılar.

Judith Butler performativiteyi, tek bir "gösteri"den (act), teatral olarak orada bulunma halinden ve performanstan ayırır. Onun kavramsallaştırmasında performativite yineleyebilirlik sürecinin dışında, normların düzenleyici ve kısıtlayıcı tekrarlamalarından ayrı olarak düşünülemez. Butler, bu tekrarın bir özne tarafından icra edilmediğini belirtir; aksine tekrarlanmanın kendisi öznenin gerçekleşmesini sağlar ve o öznenin geçici durumunu inşa eder. Bu yineleme, "performans"ın tek bir "gösteri" ya da "olay" değil, baskı altında ve kısıtlama yoluyla yinelenen ritüelleşmiş bir üretim olduğuna işaret eder.⁷ Agamben, "In Playland" adlı makalesinde, geçici formu içinde ritüelin olayları yapılaraya çevirdiğinin ve toplumun resmi takvimini sabitleştirme ve katılaştırma işlevi gördüğünün altını çizerek.⁸ Çocuğun asker-çocuk olarak betimlenmesi ya da çocukların katıldığı gösteri ve protestolar da ritüellerdir. Çoğunlukla ihtişamlı olan ve kitlelerce izlenen sahnelemeler yoluyla, milliyetçi söylemler, özneler ve bedenler üreterek, davranışları belirleyerek ve insanların zihinlerine nüfuz ederek, hayal edilen ve arzulanan amaçlara ulaşma gayesi taşır.

Milliyetçi protesto ya da gösterilerin fantazmatik sahnelemesi, kimliğin ve özdeşleşmenin yalnızca hayali bir mekâna ait olduğunu ifşa eder. Butler'ın da belirttiği gibi, fantazi halihazırda üretilmiş olan bir öznenin etkinliği değildir, tersine öznenin bir dizi çok çeşitli özdeşleştirici durumlarının içine sokulmasıdır: "Özdeşleşmeler, gruplaşma, bağlılık, belirsiz ve karşılıklı-bedensel olan birlikte yerleşmenin fantazmatik çabalarıdır; "ben"i rahatsız ederler; herhangi bir "ben"in inşasında "biz" in tortulaşmasıdır."⁹ Butler fantazmatik tartışırken, Zizek'in *The Sublime Object of Ide-*

ology (İdeolojinin Yüce Nesnesi) (1989) adlı kitabında, “kadınlar,” “demokrasi” ya da “özgürlük” gibi seferber etme ya da politikleştirme adına yapılan buluşma ve toplanma noktaları üreten politik gösterenleri fantazmatik yatırım ve vaat kavramları ile ilişkilendirmeye giriştiğini belirtir. İnşacı olaylarda çocuk bedeni politik gösterenlerin performatif karakterini taşır. Politik gösterenler önceden verili olan bir seçmenler topluluğunu temsil etmez; onlar sahnelenen olaylar sırasında fantazmatik yatırımları yüklenen boş göstergelerdir.¹⁰ Bu açıdan bakıldığında çocuk da politik bir gösteren olarak seferber edilir ve bedeni fantazmatik bir yatırımın alanına dönüşür.

Çocuk kültürel bir göstergedir; anlamı asla belli bir yerde çok uzun süre için takılı kalmayacaktır; öyle ya da böyle yerini bir başkası, kimi zaman tam zıttı, alacaktır. Asker-çocuk imgesi ve figürü, çocuğun masumiyeti üzerine kurulmuş bir mitoloji dolayısıyla, toplumsal alanda özgürce ya da neredeyse hiç farkına varılmadan işlerlik kazanabilir. Oysa masum çocuk miti, James Kincaid’in dikkat çektiği gibi, çocuğu kendi politik etkisinden “boşaltır,” çünkü masumluk tam bir hiçlik olan ve gizlice tam zıttı ile beslenen bir varoluş durumudur. Çocuk, yaratılan fakat doldurulamayan bir kategori olarak, uygun bir biçimde başka bir yere koyulamayan kültürel gereksinim ve korkuların biriktirildiği bir depo olabilir. Kincaid’in doğru bir biçimde belirttiği gibi, “çocuk bir şekilde bizim kendimiz için taşıyamadığımız şeyleri, kimi zaman kurtulmak istediğimiz tedirginlikleri, kimi zaman ise o olmaksızın nasıl denetim altına alacağımızı bilemediğimiz zevkleri taşır.”¹¹

Gülsün Karamustafa’nın çalışmasındaki çocuk bedeni, gururla, tıpkı Sezer’ininki gibi, “Şanlı Tarih” ya da “Bir Türk Dünyaya Bedeldir” gibi milliyetçi söylemleri harekete geçirir. Çocuk, asker-çocuk imgesi içinde fetişleştirilmiş bir nesne, ödünç bir beden olarak, bir bedenin vücut bulması olarak canlanır. Derrida, dönülecek bir beden olmadığı sürece “hayalet”in mevcudiyetinden söz edilemeyeceğini belirtir. Dönülecek beden, kurumsal ya da kültürel koruma altındaki görünür-ama-görünmez bedendir, zırh içindeki bir fetiş. Fetiş, Derrida’nın sözcükleri ile, “ne kavranabilir ne de görünmezdir, ancak doğa olmaksızın bir beden içinde, teknik bir beden ya da kurumsal bir beden ... olarak tanımlanabilecek *fiziksel olmayan [a-physical]* bir beden içinde kalır.”¹² Fotoğraftaki sınırda duran asker-çocuk kendi

bedenine sahip değildir; onunki dadanılmış bir bedendir. Fiziksel bedeni hayalet olarak geri dönmüş Aile'nin, Devlet'in, Anavatan'ın "görünümü"nü almıştır.

KIBRIS: DADANILMIŞ BİR ADA

Sezer filmlerinde hiç büyümedi; onun kaderini paylaşıyormuşçasına Kıbrıs da bir "çocuk" olarak kalmaya mahkûm edildi. Bu tartışma bağlamında "çocuk olma" durumu, belli bir yaş grubuna ya da fiziksel özelliklere değil, ontolojik olarak onu önceleyen bir ana bütüne kopmaz bir biçimde eklemelenmiş küçük bir parçayı ifade ediyor. Deleuze'cü terimlerle "oluş halinde olmak"tan çok uzak olan bu "çocuk,"¹³ bölgesi ele geçirilmiş olan, ya da daha doğrusu dadanılmış olan bir topografyadır.

Kıbrıs ilksel bir varoluşa gönderide bulunmuyor, tıpkı her iki etnik grup olarak Türklerin ve Rumların ontolojik bir varoluş talebi ile gelmediği gibi. Her ne kadar her iki devlet de (ki bu devletlerden biri dünya tarafından tanınmıyor) ada üzerinde mülkiyet hakkı iddiasıyla gelse de her iki si de kendilerini Türkiye ya da Yunanistan ulus-devletlerinin organik parçası olarak gördüklerinden ontolojik bir statü elde etme talebinde bulunmuyorlar. Ada kendi varoluşunu öncelemekte olan kendi bölgesinin dışındaki iki ayrı bölgeye gönderme yapıyor. Bu açıdan değerlendirildiğinde, sömürgecinin anavatana ailevi ve evlat olma bağlarıyla bağlandığı şeklindeki sömürgeciliğe ait söylemi akla getirir. Achille Mbembe'nin sözleriyle, "yerli, uzun bir geçmişe dayanan atavizm altında ezilmiş büyük bir çocuktu; bağımsız düşünme kudreti yoktu ve ahlaksızlık ile erdem arasında bir ayrım yapamazdı."¹⁴ Söz konusu söylemi Kıbrıs bağlamında ele aldığımızda, Yunanistan ile Türkiye'nin daha önce bir sömürge olan adayı, mülkiyet talebi yoluyla bölgeselleştirdiklerini görürüz.

Bölünmüş adadaki birlik, ırk ve din temel alınarak hayal edilip kurulur: ya Rum ve Hristiyan ya da Türk ve Müslüman. İki topluluk arasındaki sınır aynı zamanda Türkiye ve Yunanistan arasındaki bir sınırdır. Dolayısıyla sınır genişler, yayılır. Bu da "gerçek" sınırın nerede başlayıp nerede bittiği konusunda bir belirsizlik yaratmış olduğu gibi, aynı zamanda Kıbrıslı Türkler ile Kıbrıslı Rumlar arasında bir gerilim doğurur.

Bu açıdan bakıldığında, Türk milliyetçiliği ile Rum milliyetçiliği arasında sıkışıp kalmış Akdeniz'in üçüncü büyük adası çok "kalabalık"tır; bölgesel baskılar ve uluslararası politika arasındaki etkileşimli bir alanda kısırılmıştır. Ada, bebeğin annesiyle olan ilksel ilişkisini¹⁵ akla getirerek, yalnızca iki hegemonik devlet gücü olan Türkiye ve Yunanistan arasında "ulusal bir dava ve çıkar" sorunu olarak değil, aynı zamanda tarihsel olarak bakıldığında İngiltere, ABD ve Avrupa Birliği (AB) için de "uluslararası bir çıkar" sorunu olarak görülür. "Kıbrıs Sorunu" olarak adlandırılan şeye baktığımızda gördüğümüz, adanın bir proteze, kendi mekânını dışsal güç ve iktidarlara açan bir eklentiye (supplement) dönüşmüş olduğudur.

Nasıl olur da Akdeniz'in ortasındaki bir ada, tarihte çok çeşitli kültürlerin ve geleneklerin buluşma noktası olmuş olan geniş su alanı, etrafı kuşatılarak kısırılmış bir mekâna dönüşmüştür? Deleuze'e göre insanlar ada üzerinde, ancak onun neyi temsil ettiğini unutarak yaşayabilirler. Ada ya insandan önceye ya da insandan sonraya aittir. Mutlak şekilde ayrı ve bağımsız bir yer olarak tutulmalıdır; üzerinde yaşanıyor olursa bile, ada yine de "metruk" (deserted) kalmalıdır:

Ada ... orijindir, radikal ve mutlaktır. ... Kitadan kopmuş olan ada değildir artık, ada üzerinde iken dünyadan kopmuş olanlar bizzat insanlardır. Sıvı derinlikler yoluyla yeryüzünün iç derinliklerinden yaratılmış olan ada değildir artık, adadan su üzerinde yepyeni bir dünya yaratan insanlardır. Böylece insanlar hem adanın devinimini elde ederler, hem de bunu tam anlamıyla herhangi bir tek devinimden yoksun olan ada üzerinde yapma hünerine sahip olurlar: insanlar her şeye karşın ilksel olan adaya doğru sürüklenebilirler ve üzerinde uzağa doğru sürüklenmiş olan bir ada yaratırlar. Daha dikkatlice bakıldığında, burada her adanın neden kuramsal anlamda "metruk" [deserted] olduğuna ve de öyle kalması gerektiğine ilişkin yeni bir neden bulunmuş olur.¹⁶

Ada coğrafik olarak patlamalar, kopmalar ve kırılmalar sonucunda oluşur. Dolayısıyla bir karşı-coğrafyadır; herhangi bir yerleşmeden, bir mekân üretimi çabası ya da girişiminden "kaçış çizgisi"dir (lines of flight). Ada tüm ufuk çizgilerinin ötesindedir; yalnızca kendi varoluşuna bağlıdır. Varlığı doğası gereği kendisi dışında bir bütünlük bilmez. Belki de bu ne-

denle ada fikri ve imgesi gelecekte gerçekleşecek olan ütöpik düşleri ve vaatleri sembolize eder. Ya da tam tersi, en “azılı suçlular”ın ya da sürgünle cezalandırılanların toplum dışında tutulmasının tam garantisini verecek bir hapishane olarak işlevselleştirilir.

Deleuze’e göre insanların hareketleri adanın terk edilmişliğine son verir, fakat yalnızca görünüşte. Gerçekte baştan çıkarıcı sesleriyle insanları kendi ölümleri için adaya doğru çeken mitolojik bir figür olan sirenler, adanın “metrukluğunu” yaratırlar. İnsanın ada üzerindeki varlığı “metrukluğu” en yüksek ve en mükemmel noktaya taşır. Başka bir deyişle insanlar adayı gerçek anlamda fethedemez ya da ona hâkim olamaz; onların ada üzerindeki hareketleri adanın kendisinin varlığını altemez; oradaki varlıkları herhangi bir tip aidiyeti belirleyip işaretlemez. Tersine,

... adaya yalnızca onun yine kendisinin dinamik imgesini, adayı üretmiş olan bir hareket bilincini verirler; öyle ki onlar yoluyla ada sonunda metruk ve insansız [*unpeopled*] olarak kendi kendisinin bilincine varacaktır. Ada yalnızca insanların düşü olacaktır ve insanlar da adanın katışksız bir bilinci.¹⁷

Deleuze’ün adanın “metrukluğu” kavramı, bölgesel birlik-bütünlük ve mutlak aidiyet kavramlarına karşıt bir açılım getirir:

... insanlar, fakat ortak-olmayan insanlar, halihazırda orada yaşar zaten, mutlak olarak birbirlerinden ayırırlar, mutlak yaratıcılarıdır, kısacası insanlık fikri, prototip, neredeyse tanrı olacak bir adam, tanrıça olacak bir kadın, büyük bir Amnezyak, tam bir Sanatçı, Bir Yeryüzü ve Okyanus bilinci, müthiş bir Hortum, çok güzel bir cadı, Easter Adaları’ndan bir heykeldir. Burada kendisini önceleyen bir insan söz konusudur.¹⁸

İnsanların katışksız yalnızlık olarak varlığı, mülkiyet ve kimlik iddia etmeden daha önce var olanı üretmek değil de, tümünden yepyeni bir şey yaratmak için “metruk” adaya katılırlar. Deleuze’ün kavramsallaştırmasında “metruk” ada, kolektif bir ruhun proto-tipi, yeniden-yaratma ya da sürekli olarak sıfırdan yeniden başlama olabilir.

Felsefecinin fikir ve görüşleri, her adanın tekil olduğu şeklinde bir sonuca varmamızı sağlar. Ada içselliği bilmez, kendisine ait etrafı kuşatılıp kendi içine kapatılamaz bir dışsallığa sahiptir. Kendi kendisini organize eder. Kendisini yine kendi sınırlar. Kendisi sınırı yapandır. Bu anlamda ada Agamben'in adlandırdığı anlamda “dışarısı”dır (outside):

Dışarısı kararlaştırılmış net bir mekânın ötesinde uzanan başka bir mekân değildir, tersine o bir pasajdır, onun geçişini sağlayan bir dışarıdır; kısacası onun yüzü, onun *eidos*'udur.¹⁹

Adanın bu açıdan ele alınması, açık ve boş mekânında gerçekleşecek alternatif bir varoluşu ve farklı şekilde kurulacak bir kolektiviteyi gündeme getirir. Agamben'in kavramsallaştırmasında “dışarısı,” boş kalması gereken dışsal bir mekânla temas noktası olan bir eşik²⁰ olarak, herhangi temsil edilebilir bir kimliğe ya da mutlak bir aidiyete sahip olmayan bir topluluk şekillendirir; “kızıl olma,” “Fransız olma,” ya da “Müslüman olma” gibi herhangi bir ortak mülke bağlı olmayan “tekillikler” tarafından ikamet edilebilir, ama asla ona kök salınamaz.²¹

Tarih bize gösteriyor ki, Kıbrıs adasında insanların hareketleri hiçbir zaman ne akışkandı, ne de önceden kararlaştırılıp planlanmış hedefler olmaksızın var olabildi. Adaya doğru olan hareket büyük ölçüde kendi alanı dışındaki güçler tarafından örgütlendi ve kontrol altında tutuldu. 1571 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun idaresi başladığında adadaki Hıristiyan nüfusu “dengelemek” için adaya Müslüman nüfus gönderildi. Bunun ardından da 1878 yılında İngiliz sömürgesi dönemi başladı. Kıbrıs'taki toplum, “ulus” fikrinin emperyal güce, baskı ve zulüme direniş için itici güç olduğu, 2. Dünya Savaşı'nın ardından gerçekleşen ve Nijerya, Senegal ya da Zaire gibi sömürge ülkelerin teker teker bağımsızlığına kavuşması ile son bulan tarihsel gelişmelerin tersine, Kıbrıs'taki toplum hiçbir zaman ulus-inşa sürecinden geçmedi. 1960'ta İngiltere, Yunanistan ve Türkiye arasında imzalanan anlaşmaların neticesinde Kıbrıs bağımsızlığını elde etti ve Kıbrıs Devleti kuruldu. Ancak Yunanlı lider Makarios'un şu sözleri devletin bir ulus kimliğine dayanmadığını gösterdiği gibi, aynı zamanda

Kıbrıs'taki Türkler ve Kıbrıs'taki Rumlar tarafından algılanma biçimini açığa vuracaktır: "Uluslararası anlaşmalar bir devlet yaratmıştır, bir ulus değil." Ve gerçekten de çatışma, anlaşmaların imzalanmasından çok kısa bir süre sonra başlayacaktı. 1963'te Kıbrıslı Türkler ceplere sürüldüler ve amacı Enosis (Büyük Yunanistan ile birleşme) olan EOKA'nın saldırılarına maruz kaldılar. Yunanistan'daki askeri darbe Türkiye'nin adaya asker çıkarmasını izledi ve ada ikiye bölündü. Coğrafi bölünme demografik bölünmeyi izledi. Türkiye'nin Kıbrıs çıkarmasını izleyen bir yıl içinde Kıbrıslı Türkler adanın kuzeyine, Kıbrıslı Rumlar ise adanın güneyine yerleşmeye zorlandılar. 1950'lerden başlayarak, adayı Türkiye ve Yunanistan arasında bölme –bölme Taksim olarak adlandırılır ve projeyi desteklemek için büyük kentlerde gösteriler yapılır– amacı içinde olan ve Türk hükümetinin doğrudan desteklediği Kıbrıslı Türk elitlerin gündeminde Kuzey Kıbrıs'ı Türk anavatanının organik bir parçası olarak millileştirme vardı. 1974'ten sonra bir çok Kıbrıslı Türk, ekonomik nedenlerle, özellikle İngiltere'ye gitmek için adayı terk ederken, adadaki Türk nüfusunun azalmasını önlemek için adaya "Türk"ler yollandı. "Kuzey Kıbrıs Türk Tarihi"nin mimarlarından olan ve 1975'ten 1983'e kadar Kıbrıs Türk Federe Devleti'nin, 1983'ten 2005'e kadar ise Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin liderliğini sürdürmüş olan, adada Türk milliyetçiliğini sistematik bir biçimde kuran Rauf Denktaş, "hem gelenin hem de gidenin Türk" olduğunu öne sürüyordu. Aslında onun için Kıbrıs'a gelenler daha bile "Türk"tü. 2000 yılında o zamanın Türkiye Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel, Denktaş'ı "milli bir davanın kahramanı" olarak ve "Türk bayrağını hep en yücelerde tutmuş" biri olarak niteliyordu. Demirel'e göre Denktaş yalnızca Kıbrıslı Türkleri ve Kıbrıs'taki Türkiye'nin haklarını değil, aynı zamanda ve daha da önemlisi, "Türk dünyası"nı ve "Türklüğü" koruyordu. "Bayrak o bayraktır" diyor ve "bu hareket büyük bir Türk dünyası olayıdır," diye ekliyordu.²² Kıbrıs'ta siyasi tercihler, niyetler ve talepler etnisiteye göre tanımlanmıştır. Gerçekte önemli olan bir kişinin ne olduğu ve daha da önemlisi kim ve ne olmak istediği değil, kişinin kimliği olmuştur.

Ada net ve belli bir kimlik tarafından -bu ya Rum ya da Türk'tür- ikamet edilen kapalı bir mekân olarak kısıtılmıştır; yoksa Deleuze'nün ada-

nın doğasında yatan en temel özellik olarak tanımladığı bir doğrultuda değil: bir dizi toplumsal ya da siyasi amaçlara ya da planlara sahip olmadan var olan ve tek bir ortaklık noktası bulma arayışı içinde olmayan çoklu-kimlikler tarafından birlikte ikamet edilen bir yer.”²³

Etnik çatışmanın ateş çemberi içinde kalmış, ırk, kan, din ve kökene dayandırılmış Türk milliyetçiliği ile yine ırk, kan, din ve kökene (Helen) dayandırılmış Rum milliyetçiliği arasında sıkışıp kalmış olan Kıbrıs, bir adanın temsil ettiği her şeyi yitirmiştir. Kıbrıs’taki bölünme kimlik sınırlamalarına dayanır. Bildiğimiz gibi bir bölgedeki etnik kökene dayandırılan milliyetçi çatışma ya da anlaşmazlık sırasındaki temel itici güç, dışarıyı ile içerisi arasındaki sınır çizgisini korumak, “bizler” ve “onlar” arasına net bir sınır çizgisi çekmektir.

Kıbrıs’taki bölünmeyi alegorik bir öykü şeklinde anlatan Derviş Zaim’in filmi *Çamur*’da (2003), çamur sınır inşasının “ötekileştirme”yi, bir *abjection* (dışarıya atma) sürecini gerektirdiğini ima eden bir metafordur. 1974 yılında mülteci olmuş Kıbrıslı yönetmen Derviş Zaim, filmde geçmişle yüzleşememenin yarattığı travmaya odaklanmıştır. Sözler de edimler de Kıbrıslı Türk Ali’nin sınır nöbeti tuttuğu ve bir katliamın meydana geldiği kuzey ve güney arasındaki sınırın uzandığı tuz gölünde yitip gitmiştir. Askerliğinin kısa bir süre içinde biteceği Ali, konuşamamasına bir çare bulmaya çalışmaktadır. Ali’nin yakın arkadaşı Temel ise tuz gölünün çamuru içine gömülmüş ölülerin varlığını söze dökerek cesareti bulamamaktadır kendinde. Her ne kadar sürekli olarak teybe üç kişiyi öldürdüğünü itiraf etse de sonradan kasetleri yok etmektedir. Ancak Ali sınır bekçiliği yaptığı yerde toprak yüzeyinin altında çamur keşfeder. Bu çamur, istenmeyen, şekli olmayan, kirden ve lekeden başka bir şey bırakmayacak bu “*abject*,” onun için bir tutkuya dönüşür. Julia Kristeva’nın kavramsallaştırmasında “*abject*,” çıkarma, atma yoluyla etkin bir biçimde ortaya çıkan bir artık, özneyi tehdit eden nesne olmayan bir “şey”dir. Kapanmaya (enclosure) her halükarda ulaşılmalıdır; bedenın sınırları geçirgenliğe hiçbir şekilde yol vermeyecek şekilde öznenin ilk kontürleri olarak net bir biçimde tanımlanmalıdır. İçerisi ve dışarıyı tümüyle ayrıştırılmalıdır. Halbuki Ali yüzünü ve bedenini çamurla kaplayarak çamurun gizemli hastalığını iyileştirebildiği-

nin farkına varmıştır. Yüzünü ve bedenini onunla kapladıkça sessizliğini yavaş yavaş yenecek ve konuşmasını yeniden kazanmaya başlayacaktır.

“Çamur” bize adadaki bölünmenin yarattığı duygunun insanlarda yaşadığını, gözetleme kuleleri ve dikenli telleriyle coğrafik olarak somut olan sınırın aynı zamanda psikolojik bir sınır da olduğunu gösterir. İnsanların akıllarında sınır imgesi çok gerçektir, çok güçlüdür ve dolayısıyla da çok somuttur.

SINIRIN “ÖTESİ”: AYNALARDAKİ AKISLER VE BAŞKA OIASILIKLAR

Kutluğ Ataman'ın video-yerleştirmesi $1+1=1$ 'de (2003) bölünmüş adadaki sınır kişinin kendi yarısından kopmasını temsil eder. Çalışma 1960'ların ortalarında bir çocukken kendini Kıbrıs'taki çatışmanın ortasında bulan Kıbrıslı Türk şair ve yazar Neşe Yaşın'ın yaşamöyküsüne odaklanır. Bir beden, fakat iki Neşe Yaşın vardır. Ataman imgeyi ikileyerek şu anda bölünmüş Lefkoşe'nin Rum tarafında yaşayan Yaşın'ın “çifte yaşamı”na gönderide bulunur. Beden yalnızca biyolojik bir varoluş değildir; aynı zamanda psikolojik bir topografyadır da. Bedenin yüzeyi, dışarısının bedene nüfuz ettiği ve içerisinde dışarıya çıktığı (ruh ve zihin) bir değişme ve dönüşme noktasıdır. Yaşın'ın durumunda sınır bir yaradır; yalnızca bedeni üzerine değil, aynı zamanda bedeninin derinliklerine, ruhuna ve zihnine dek nüfuz edip kazanmıştır.

Video-yerleştirmede bir köşede birleşen iki duvara yansıtılan ve senkronize çalışan iki farklı ekrandaki iki Neşe Yaşın, çocukluğundan başlayarak deneyimlerini ve anılarını anlatır. Bir tarafta babasından nasıl haber alamadıklarından, Rumlardan kurtulmak için yaşadıkları Peristerona'yı terk ederek Lefkoşe'ye doğru yola çıktıklarından söz eder. Bu zorunlu terk edişi şöyle anlatır: “Sonra hep bende şöyle bir duygu oluştu: Köyümüzdeyken biz çok mutluyduk. Orası cennet gibiydi, oradayken çok mutluyduk. Bu şehre geldik biz, mutsuz olduk.” Aynı anda diğer ekranda ise Türk ordusunun barış getirme iddiaları ile adanın kuzeyini ele geçirdiğini ve bunun ardından meydana gelen güçlükleri ve sıkıntıları anlatır.

$1+1=1$, adadaki spesifik toplumsal ve siyasi durumların bireylerin yaşamlarını belirlediğine ilişkin bir ima taşır. Yaşın'ın konuşması adanın ku-

zeyi ve güneyi arasında sıkışıp kalmış yoğun, koyu ve grift bir belleği gündeme getirir. Yaşın'ın hiç durmadan çocukluğundan başlayarak günümüze kadar geçen yaşamöyküsünü anlattığı $1+1=1$ 'deki iki ekran, bir yandan adanın Yaşın'ın metaforu ve diğer yandan da Yaşın'ın adanın metaforu haline geldiği, tek bir gerçekliğin çoğul öyküsünü kuran palimpsestik bir belleğe dönüşür. Zihni, çocukluğun yetişkinlik ile son bulan bir süreç olarak değil de, kişiliklerimizin, zihinlerimizin ve yaşamlarımızın çocukluk deneyimlerine, hislerine ve fantazilerine dayandığını ortaya atıp, o dönemin yaşamımızdaki en karmaşık ve en sofistike süreç olduğunu öne süren Freud'cu psikanalizi akla getirerek, bir çeşit manzara, yoğun ve grift bir bölge açar.

Yaşın'ın video-tanıklığında, ekranda yeniden anımsanan ve hayal edilen anılar, ancak parçalı ve sorunlu bir "Ben"i yansıtır. Jacques Lacan'ın ünlü "ayna evresi"nde kuramsallaştırdığı şekilde, film mekânındaki aynalar, bizi, aynanın karşısında gördüğü kendi imgesinin tam ve mükemmel olduğunu sanan çocuğun narsistik deneyimine götürerek, yalnızca bir tahayyül, bir yanılsama olan bütüncül bedenin çözülmesini ya da parçalanmasını yansıtır. Lacan'ın kavramsallaştırmasında, öznelliğimizin tam da kalbinde her zaman ontolojik bir gedik yer alır. Aynadaki imge, kimliğin doğrulanması olarak, öznelliğe içkin parçalılığı ve yabancılaşma gerçeğini gizler. Lacan şuna dikkat çeker:

Ayna evresi, içsel dürtüsünün yetersizlikten umutla beklemeye doğru sürüklendiği -özne için üretilen, mekânsal özdeşleşmenin cazibesine kapılmış, parçalı bir beden-imgesinden benim ortopedik [orthopaedic] olarak adlandırdığım onun bir tamlık formuna doğru bir fantaziler serisi olarak gelişen- ve en son olarak da katı yapısı ile öznenin tüm zihinsel gelişmesini belirleyecek olan yabancılaştırıcı bir kimliğin zırhı varsayımına ulaşan bir dramadır.²⁴

$1+1=1$ 'de aynalar çatlamış ve kırılmıştır. Neşe Yaşın birden fazladır ve hikâyeleri de grift ve akışkandır. Tıpkı aynaların karşılıklı saydamlığı gibi, bu ayna anda hem birleşme ve ayrılmayı, hem de kimliği ve farkı getirir. Ekranlar, Yaşın'ın imgesini sürekli olarak biçimlendirip yeniden deforme ederek kişinin her zaman değişen doğasına işaret eden, öznelliğin karmaşıklığını yansıtan aynalara dönüşürler. Her iki film mekânındaki aynalar

diğer aynadaki öyküyü yansıtmaktan çok uzak bir şekilde, tahayyülü cezbe-
derek, yeni perspektifler gündeme getirerek ve başka gerçek ve doğruları
sezdirip aldatıcı yanılsamaları ima ederek, kırıkları, çatlakları görünür kı-
lar. Öte yandan biz izleyiciler bu ekranlarla, ya da isterseniz onları “ekran-
aynalar” olarak adlandıralım, karşılaşmada etkin roller oynarız. Kişi göz-
lemleme, değişme, gizleme, düş kırıklığına uğrama, tahayyül etme gibi çok
çeşitli ve kimi zaman birbirine karşıt süreçlere katılmaya zorlanır. Tıpkı
Yaşın’ın oturduğu masanın üzerindeki biblonun perspektifi bozması ve bi-
çimleri çarpıtacak etkiler yaratması gibi, “ayna-ekranlar” da tüm bakış açı-
larının göreceliğini ima eder ve böylece şüphecilik doğurur. Sabina Mel-
chior-Bonniet aynadaki aksin gücünü incelediği *The Mirror, A History* (Ay-
na: Bir Tarih) adlı kitabında şu noktaya dikkat çekiyor:

Ayna benzerlikleri taklit ederek, başka bir gerçek ve doğruyu, ancak
el altından ortaya çıkabileni, ürkütücü bir fark ve dolambaçlılık için-
de gizler: “Müphem benzerlik” ya da rahatsız eden bir yabancılık;
ayna ötekiliğin aynasıdır.²⁵

Dolayısıyla ayna yalnızca sorunsuz, sabit ve net bir “Ben”in aslında
en temelli sorun olduğu gerçeğini ortaya koyan deşifre edilemez bir yaban-
cı figürünü ifşa eder. Yaşın anlatır:

Bence hayattaki rollerden, en temelli rollerden üçü, zalim, kurban
ve kurtarıcı rolü. Ama bu roller bir biçimde yer değiştiriyor. Yani
kurbanlar zalimleşebiliyor güç ele geçirince. Zalimler kurban olabi-
liyor. Kurtarıcılar zalimleşebiliyor. Kurtarıcılar da kurban olabiliyor.
Yani bu üç rol değişiyor. Birinden ötekine geçiş her zaman var. Ben
hep Kıbrıslı Türklerin kurban olduğunu düşünürdüm. Ama sonra
Kıbrıslı Rumların kurbanlaştığını gördüm, 1974’ten sonra. ... Eski-
den benim için o dualizm vardı. Yani Kıbrıslı Türkler kurban, Kıb-
rıslı Rumlar zalimdi. Böyle kesin bir dualizm vardı. Bu öğrenilmiş
bir şeydi tabii. Sonra bu değişti. Kıbrıslı Rumların kurban olduğu-
nu gördüm. Kıbrıslı Türklerin zalim rolünde olabileceğini gördüm.

İyi olan bizim tarafta, kötü olan ötekileri kaybettim. Ve bunu sorgulamaya başladım.

Dolayısıyla ikilik (dualism) beden ve ruh arasındaki yarık ya da çatlak değildir. Tersine, benliğin (self) içinde tüm dışsal adaletsizliklere karşı değil, ayrıca adaletsizliğin dışsallığına karşı bir isyandır. Shoshana Felman'ın belirttiği gibi,²⁶ tanıklık etmek, sırf bir beyanı formüle etmek değil de performatif bir *konusma edimi* gerçekleştirmekse eğer, Neşe Yaşın'ın tanıklık eden konuşması, coğrafik yer, tarihsel olaylar, toplumsal ve siyasi yaşam ile daha geniş bir bağlamda ilişkiye geçen performatif bir konuşmadır. Konuşması sırasında geçmiş ve şimdi, toplumun lanetli tarihine, hayaletleri tarihine bağlanır. Geçmişteki hiçbir şey öylece bitip sona ermemiştir; bazı parçaları ya da etkileri yalnızca insanların yaşadığı sosyal coğrafyada değil, aynı zamanda bastırılmış düşünceler, korkular ya da arzuların biriktiği ve zaptedildiği toplumun kolektif bilinçaltında “hâlâ yaşamaya” devam eder. Bu anlamda Yaşın sırf bir belleğin diliyle konuşmaz. Konuşması hayaletin dadanmasına, dolayısıyla adalet vaadini taşıyan bir gelecek zaman belleğine işaret eder. Avery F. Gordon'un söcükleri ile söyleyecek olursak, “[d]adanma kişinin bir hayalet ya da şeylerin hayaletleri meselesine dokunduğu bir karşılaşmadır: iktidarın ve bireyliğin, şiddetin ve ümidin muğlaklığı ve karmaşıklığı, karaltı şeklinde birden beliveren ve uzaklaşan gerçeklikler, kendimizin ve toplumumuzun gölgeleri”dir.²⁷ Kişinin dadanma eylemine odaklanması, ağır ağır gözden ve bilgiden yiten toplumsalın topografyasında iyice derinlere gömülmüş “hayaletleri” gerçeklikleri ifşa etmenin kanallarını açar.

Yaşın'ın bedeni, ne biri ne de öteki ile özdeşleşebildiği, her ikisinin de Ego=Devlet olarak üzerine abandığı iki sınırın hayaletleri tarafından istila edilmiştir. Yaşamı üzerine, geçmiş ve şimdisi üzerine konuştuğunda, “Ben” dediğinde aynı zamanda bu “Ben dadanılanım” da demektedir. Gordon'a göre dadanma, toplumsal yaşamın inşacı özelliği olarak, aracılık yapan, “bir kurum ile bir bireyi, bir toplumsal yapı ile bir özneyi, tarih ile bir biyografiyi birbirine bağlayan”²⁸ belli bir tür süreçtir. Dadanma zamanları, dönemleri ve yerleri aşar; toplumsal ve siyasi yaşamın her köşesine nüfuz eder. Bağlantılar üretir; özneye hiç, ya da varsa çok az, hareket ve nefes al-

ma imkânı vererek, onu belli yerlere yerleştirir. Ancak öyle görünüyor ki Yaşın da sınırlara dadanmıştır:

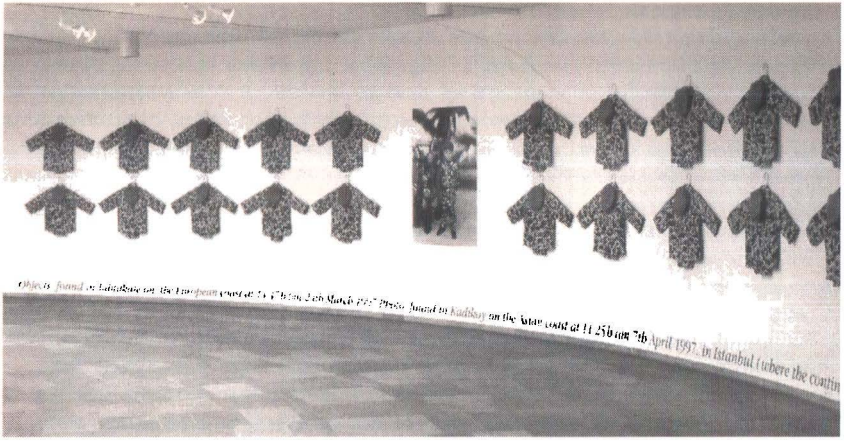
Her türlü otorite, her türlü kurum bana bir baskı unsuru gibi geliyordu. Ve işte ne yaparsın? Yani eğer baban sana baskı yaparsa, işte evden kaçar-sın. Bir şey yaparsın, kurtulursun. Evlenirsen ve kocan sana baskı yapıyorsa, boşanırsın. Ama bir devlet, bir ordu sana baskı yapıyorsa, o zaman ne yapar-sın? Ben de itaatsizlik yapmak istedim. Özgürleşmek istedim. Çünkü bunu kabul edemiyordum, böyle bir kuralı kabul edemiyordum: eğer Kıbrıslı Türk-sen senin için en uygun taraf, adanın kuzey tarafıdır, orada yaşayacaksın -en uygun değil, uygun taraf adanın kuzeyidir, orada yaşayacaksın; Kıbrıslı Rum-san adanın güneyinde yaşayacaksın ve öteki tarafı unutacaksın.

Halbuki Yaşın herhangi bir limit ya da sınır bilmeyen, herhangi bir sistem ya da düzene uymayan yasakaşmaları ile kendisini özgürleştirmiştir. İtaatsizlik etme ve bir özgürleşme hissi kazanmak için iki kere bir kaçakçı-nın yardımıyla güneye geçtiğini anlatır. Bir günde üç uçak değiştirerek, elli metreyi aştığı uzun ve zor yolculuklarından söz eder. Lefkoşe'den İstan-bul'a, İstanbul'dan Atina'ya, Atina'dan ise Larnaka'ya ve tekrar Lefkoşe'ye uçarak, bu 'bölünme'nin ne kadar aptalca olduğunu ve kendisinin ne otorite-lerden ne de askerlerden korkup çekindiğini göstermek istediğini anlatır.

Bu makaleye Deleuze ile başlamıştım ve yine onunla bitirmek istiyorum. Deleuze önce şöyle yazıyor: 'Çocuklar yaptıkları ya da yapacakları şeyler konusunda konuşmayı hiç bitirmezler: dinamik yörüngelerin vasıtasıyla muhitler keşfederler ve onların haritalarını çizerler. Bu yörüngelerin haritaları fiziksel etkinlikler için temel oluşturur.'²⁹ Ardından da bağlıyor: 'Sanat, kendi tarzı ile, çocukların söylediklerini söyler. Yörüngelerden ve oluş hallerinden meydana gelmiştir ve hem geniş hem de yoğun haritalar yapar.'³⁰ Yaşın gerçek coğrafyada değil, kendisinin performatif konuşma ediminin yavaş yavaş ortaya çıkardığı görsel bir karşı-coğrafya üzerinde patikalar ve rotalar çıkarır. Ataman, temsili bir görünürlüğü olmayan bir Yaşın portresi çıkarır. Görsel ve işitsel manzaranın haritasında 'beliren' Yaşın, harita yapma ayrıcalığını, bölünmüş adanın her iki tarafında yaşayan insanların kimliğini belirleme konusunda en sarsılmaz otoriteye sahip iki ulus-devletten alır ve yerine kendi yörüngelerini koyar. Zaten bunun kendisi bir yolculuktur.

- 1 Gilles Deleuze, "What Children Say," in *Essays Critical and Clinical*, Verso, London and New York, 1998, s. 62.
- 2 Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* adlı önemli kitabında yer alan bir makalesinde, özellikle 1970'lerin ve 1980'lerin acılı ve kederli çocuk imgesini tüm bir toplumun sembolü olarak okuyarak, acı çekmenin "milli bir değer"e dönüştüğünü, yoksunluktan ya da güçsüzlükten Doğulu bir gurur türetildiğini, "milli bir yetimlik" duygusunun acılı ve kederli çocuk imgesinde somutlaştığını ilginç bir biçimde tartışmaya açar. Bkz. Nurdan Gürbilek, "Acıların Çocuğu," içinde: *Kötü Çocuk Türk* (Metis Yayınları: İstanbul, 2001), s. 37-51
- 3 Christine Gledhill, "The Melodramatic Field: An Investigation," içinde: *Home Is Where The Heart Is* ed. Christine Gledhill (BFI Publishing: Londra, 1987), s. 30
- 4 y.a.g.y., s. 31-32
- 5 Judith Butler bedenin cismaniliğini problematize ederek, "cinsiyetin"ın bedenin doğal ya da statik hali değil, maddeleştirilmesinin zorunlu kılındığı, Foucault'nun adlandırdığı şekilde söyleyecek olursak, "düzenleyici bir ideal" (regulatory ideal) olduğunu tartışır. Bu maddeleştirme fazlasıyla düzenleyici pratikler, önceden kararlaştırılmış düzenleyici formların zorlayıcı bir biçimde durmadan yinelenildiği süreçler yoluyla meydana gelir. Butler bedenin sabitliğini, onun konturlarını, hareketlerini inşa edenin tümüyle somut olabileceğini belirtir ve "performatif" inşanın sağladığı ışık altında beden cismaniliğini iktidarın bir etkisi olarak yeniden düşünebileceğimize dikkat çeker: "... bir kere 'cinsiyet' kendi kural koyuculuğu içinde ele alırsa, beden cismaniliği bu düzenleyici formun maddileşmesinden bağımsız olarak düşünülemeyecektir. 'Cinsiyet' basit bir biçimde birinin sahip olduğu şey ya da kişinin statik olarak ne olduğunun bir tanımı değildir: 'kişinin' mümkün olduğu, kültürel anlaşılabilirlik alanı içinde yaşam için bir bedene nitelik kazandırdığı normlardan başka bir şey olmayacaktır." Judith Butler, *Bodies That Matter: On The Discursive Limits Of "Sex"* (Routledge: New York ve Londra, 1993), s. 1-2
- 6 Jacques Derrida, *Specters of Marx, The State of the Debt, The Work of Mourning and The New International* (New York and Londra: Routledge, 1994), s. 10
- 7 Butler, *Bodies That Matter*, s. 95
- 8 Giorgio Agamben, "In Playland: Reflections on History and Play," içinde: *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience* (Verso: Londra ve New York, 1993), s. 69
- 9 Butler, *Bodies That Matter*, s. 105
- 10 y.a.g.y., s.191
- 11 James R. Kincaid, *Child-Loving, The Erotic Child and Victorian Culture* (Routledge: New York ve Londra, 1992), s. 77-79
- 12 Derrida, *Specters of Marx*, s. 126-127
- 13 Kuzey Kıbrıs Türkiye'de yavru-vatan olarak adlandırılır. Aynı zamanda Vamık D. Volkan ve Norman Itzkowitz'in anlattığına göre, Yunanistan'da da Yunanistan Kıbrıs Devleti'ne büyük bir şefkat ve merhametle bakan bir "anne" (ya da kadın) olarak, Türkiye ise devleti yıkmak için her şeyi yapan gerçek bir tehdit unsuru bir "baba" (ya da erkek) olarak görülür. *Athens News*, 4-5 Haziran 1989, s. 5; alıntılayan: Vamık D. Volkan and Norman Itzkowitz, *Türkler ve Yunanlar: Çatışan Kom-*

- şular (Bağlam Yayınları: İstanbul, 2002), s. 209
- 14 Aselle Mberbe, *On the Postcolony*, University of California Press, Los Angeles and Londra, 2001, s. 33
- 15 İnsanın büyümesini Freud'cu kuramın ele aldığı şekilde değerlendiren Melanie Klein, bebeği seven, ona bakan, yardım eden ve onu besleyen annenin, bebek için, ilk birkaç ay boyunca dışsal yaşamın tümü anlamına geldiğini belirtir. Ancak çocuğun olgunlaşması, onun için bir fantazi kaynağı olarak hem sevgi, hem nefret, hem de merak uyandıran anne bedenine olan bağlarından yavaş yavaş kurtulmasına bağlıdır. Bkz. Melanie Klein, *Our Adult World and Its Roots in Infancy* (1959) (Tavistock: Londra, 1960), s. 4-6-14
- 16 Gilles Deleuze, "Desert Islands," içinde Gilles Deleuze, *Desert Islands and Other Texts, 1953-1974* (ed. David Lapoujade) [(semiotext (e), 2004)], s. 9-10
- 17 y.a.g.y., s. 10
- 18 y.a.g.y., s. 11
- 19 Giorgio Agamben, *The Coming Community* (University of Minnesota Press: Minneapolis ve Londra, 2001), s. 68
- 20 y.a.g.y., s. 67
- 21 y.a.g.y., s. 1, 86
- 22 Alıntılan: Niyazi Kızılyürek, *Doğmamış Bir Devletin Tarihi: Birleşik Kıbrıs Cumhuriyeti* (İletişim Yayınları: İstanbul, 2005), s. 84-85
- 23 Denktaş'ın şu sözleri çok dikkat çekicidir: "Ben bir Anadolu çocuğuyum. Her şeyimle Türküm ve köküm Orta Asya'dadır. Kültürümle, dilimle, tarihimle ve tüm benliğimle Türküm. Benim bir devletim ve anavatanım var. Kıbrıs kültürümüş, Kıbrıslı Türk'müş, Kıbrıslı Rum'muş, Ortak Cumhuriyetmiş, hepsi boş laflar. Onların Yunanistan'ı bizim de Türkiye'miz varken, neden aynı cumhuriyet çatısı altında yaşayalım? ... Kıbrıslı Türk de yoktur, Kıbrıslı Rum da, Kıbrıslı da yoktur. Sakın ola ki bizlere, "Kıbrıslı mısınız?" diye sormayın. Bu bir hakaret olarak algılanabilir ve yanlış anlamalar çıkabilir. Neden mi? Nedeni, Kıbrıs'ta yaşayan bir tek Kıbrıslı vardır, o da Kıbrıs eşegidir." Bkz. *Ortam*, 13 Kasım 1995, alıntılan: Niyazi Kızılyürek, *Doğmamış Bir Devletin Tarihi: Birleşik Kıbrıs Cumhuriyeti*, s. 40
- 24 Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," içinde: *Écrits: a selection* (Routledge: Londra ve New York, 1989), s. 5
- 25 Sabina Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History* (Routledge: New York ve Londra, 2002), s. 224
- 26 Shoshana Felman, "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching," içinde: Shoshana Felman and Dori Laub, MD., *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (Routledge: New York ve Londra, 1992), s. 5
- 27 Avery F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (University of Minnesota Press: Minneapolis ve Londra, 1997), s. 134
- 28 y.a.g.y., s. 19
- 29 Deleuze, "What Children Say," s. 61.
- 30 y.a.g.y., s. 66.



Resim 1.

Gülsün Karamustafa, 'Kıtaların Buluştuğu Yer', yerleştirmeden görüntü, 1997, dijital baskı, kumaş, farklı ebatlar, sanatçının koleksiyonu, foto: Werner Maschmann.



Resim 2.

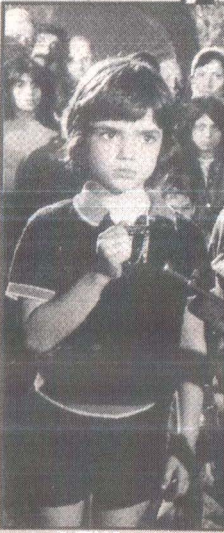
Gülsün Karamustafa, 'Kıtaların Buluştuğu Yer', detay, 1997.

SEZER İNANOĞLU PERİHAN SAVAS

ORÇUN
SONAT

ET
ER FİLMİ

RENKLİ
TEKSTİL COĞUR



SEZERCİK KÜÇÜK MÜCAHİT

Prodüktör
BERKER İNANOĞLU

NEDRET
GÜVENÇ

SÜKRIYE
ATAV

TURGUT

ÖZATAY

İSTİFKE HAKUO ŞEN

İHLAN GÜYSAL

CEMAL YÖĞÜMLÜ

ATIF KAPTAN

İKRETTİ DÜMER

SERPİL GÜL

Yönetici

ERTEM GÖREÇ

Senaryo

ERDOĞAN TÜNAS

Kamera

ORHAN KAPKI



Resim 3. Sezercik Küçük Mücahit, Film poster, 1974.

BİRKAÇ ŞEMSIYE ÜSTÜNE

Henüz hakkında konuşmaya bile başlamadan önce bu makalenin öznesinin “özne” olduğunu söylememiz gerekiyor: yani karşımıza sürekli bir sorun ve bu yüzden de bir konumlandırma ya da topoloji sorunu olarak çıkan, özne sorunu. Sonuçta – henüz daha makalenin başında olsak da – diyebiliriz ki elimizde olan özne ne bir konumlandırma çabasını ne de bir konu bile olmayı kabul edebilen, kısacası, özne olmanın koşullarına riayet etmediğinden “özne olamayan bir özne.” Bu nedendir ki öznenin topoloji ve atopoljinin karşılık ilişkisinden çok, karşılıklı gerektirirlik ilişkisini gerektiriyor. Lafı isteyerek uzatarak, ya da “özne”mizi hiçbir koruma altına almadan, ya da konuyu açmadan açarak, en azından şunu söyleyebiliriz: burada “özne”miz bir şemsiye ve ancak başlangıçta, yani şu an, konumlandırılacak şeyin öznesi olarak gördüğümüz bu şemsiye şimdilik üç kişiye aitmiş gibi görünen bir şemsiye. “Unutulmuş” bir şemsiye.

1. *Şen Bilim*’in çoğunlukla yayınlanmayan elyazılarından birinde Nietzsche yazısını keserek aniden şöyle diyor: “Şemsiyemi unuttum.” Fragman bile olmayan bu fragman ile Nietzsche bir şemsiyeyle girdiği bir ittifaktan, belli bir düşmana karşı kendini savunmada yardımcı olabilecek bir öznenin mi bahsediyor? Koruma altına alınacak kimdir? Düşman, varsa eğer, nasıl ve niye bir düşman olmuştur?

2. *Everest My Lord*’taki Sevim Burak’ın şemsiyesi:

Everest My Lord’ta Sevim Burak’ın şemsiyesi bir görsellik kazanır, sanki yağmur yağıyormuş ya da korunması gereken bir durum varmış gibi açılıp, *Gestalt* ilkeleri ile yüzde yüz bir anlaşmaya girerek, kendisini metnin içinde bize gösterir. Bütün bunlar olurken şemsiye ile yanı başında yer alan sözcükler arasında “anlamak” fiili üstüne bir yarış başlamıştır. Metnin içinde yer alan öteki birçok figürün –ki bu figürlerin bazıları, kızı Elfe tarafından çizilmiştir– arasında yer aldığı halde, koruma altına aldığı alan sadece kendi görüntüsü aslında: her ne kadar açılmış olsa da, açılarak açmış



Anlatırsun
Anlatırsın
Anlatırdı
Anlatarak
Anlatmış
Anlatmıştı
Anlatıyordum
Anlatıyordunuz
Anlatıyorken
Anlatamazdık

olduğu kendisi değil, ama kesinlikle başka bir şey de değil. Bu şemsiyenin, yazının kendini açmadan kendini kurduğu *Everest My Lord*'un "kript"ini oluşturduğunu söylemek için biraz erken olsa da, art arda gelen cümleler, sözcük katmanları ve bozulan, kokuşturulmaya yüz tutturulmuş "Güzel, Yüce, Şanlı Türkçe"miz –ah o hep bizim biricik, ta Nurullah Ataç'tan beri koruma altına alınması gereken ve "güzelliği" her zaman, her şeye, ve bilhassa "kadın olan"a karşı korunması gereken "güzel Türkçe"miz– hep buna işaret etmiyor mu? Ya da iğdiştirilmiş, iğdiş eden erkek-dilini iğdiş edebilecek ama topolojisi saptanamayan bir korunmama alanına?

3. Son şemsiyemiz, *Éperons, Les Styles de Nietzsche*'den gelen bir şemsiye: Derrida'nın Abraham ve Torok'a¹ yazdığı önsözde, yalnız psikanaliz değil, bütün "özne" kuramlarını tehlikeye atarak oluşturulmuş, şemsiye diye bildiğimiz şeyi tersine döndürüp, fırtınanın topolojisine darbeler indirerek ve sonunda –son? yani Derrida diye bildiğimiz "ad"ın (*nom propre*) sonunu daha en başından, doğmuş olduğu andan itibaren, bütün korumaları yok ederek hazırlayan– psikanalizin "kript"i olma iddiasına sahip bir şemsiye.

Nietzsche çoğu zaman kadın düşmanı olarak yorumlanmış olsa da Derrida *Éperons, Les Styles de Nietzsche*'de bu tavrın bir stil sorunu olduğunu söyler. "Kadın" olan asla indirgenemeyendir ve bu indirgenemezlik yazı yazan kişinin kaleminin ucunu –ki bu kişi erkekse iğdiş edildiği için iğdiş edici bir güce sahiptir– iğdiş eden güce karşı sivriltilip, bileyerek, kıskartıcı hale getirmesini sağlar. Nietzsche – özellikle, *Ecce Homo* ve *Şen Bilim*'de olduğu

gibi – “kimlik” (identit ) sorununu yazıda indirgenemezlik sorununa d n st r p kendi kendini iğdiş etmiş iğdiş edici gücün iğdiş edilmişliğini olumlayarak onunla ironik bir ilişki kuran bir stiller geçiti yaratır.

Eğer ki “style” ve “stylus” (u, iğne, keskin, sivri) birbirlerine bunca yakın s zc klerse ve sadece “ peron” sözcüğüyle kalmayıp Avrupa dillerindeki diğ r benzer sözcüklerle bir rezonans içinde görülebilirse, Derri-da’nın dediğı gibi bütün bu farklı ifade biçimlerinin altını çizen sözcük ol-sa olsa “iz” (trace) olabilir. Bu anlamda, “ peron,” stil denen şeyin “iz”ini oluşturur, stil sivri ucu sayesinde bir iz bırakarak yok olmuş “olmayan-oluş”a (absent presence) işaret eder ve yazarın “stil”i denen şey de işte bu “olmayan-oluş”la *dissimulatif* bir üretim ilişkisi kurarak stiller geçiti yarat-mak demektir. Bir başka deyişle, “stil” ancak olmadığı an, ancak stiller o-ğulluğuna işaret edebildiğı an stil olabilen şeydir. Böyle bir çoğulluğun ya-ratacağı uğultuyu ve bu uğultunun “kadın olan” ve “mesafe” ile ilişkisini Derrida Nietzsche’den şöyle bir alıntı yaparak açıklar:

Ne  l  ne de canlı olmak [...] Bu noktada gürültü beni fantazilere sürükler gibi oluyor. Tüm büyük gürültüler mutluluğ  çok uzak yerlere itmemize yol açar. Bir insan kendi gürültüsünün tam orta-sında, kendi plan ve projelerinden oluşan uğultunun tam ortasında durduğı zaman, sessiz, büyülü varlıkların önünden kayıp gittikle-rine şahit olur ve onların mutluluğuna ve dışarıda bırakılmışlığ na  zlem duyar: kadınlar. Kimliğinden de iyi bir kimliğin kadınların arasında yaşadığını ve o sessiz bölgelerde en gürültülü dalganın bi-le bir ölüm sessizliğıne, yaşamın kendisinin ise yaşam hakkında bir d şe d n st ğ n  düşünür. Dur! Dur! Soylu esrik, ne yazık ki en güzel yelkenlide bile minik ve minicik gürültü, bir sürü gürültü var-dır. Felsefi anlamda, kadınların büyülü ve en güçlü etkisi uzaktan etkileşimdir, *actio in distans*; ama bu en başta ve her şeyden önce şunu gerektirir –mesafe.⁴

Bu paragraftan yola çıkarak Derrida şunu önerir: Nietzsche’de ka-dın olan ve kadın oluşunu mesafesini koruyarak kuran şey “stil”in sivri

ucunun dokunduğu anda geri çekilerek bıraktığı izin peşine takılan ve özdeşlikler kurmaktan çok, özdeşliğin “doğru”sunu (vérité, truth) dissimule eden şeydir. “Stil” olmayan-oluş ile kurulan ama kurulduğu anda bozulan şeyse, böyle bir pozisyon mesafeyi mesafe olarak korumayı gerektirir. Bunu yapabilme gücü erkek olandan çok kadın olana aittir, çünkü tanımlanmaya direnen kadın olandır ve işte tam da bu yüzden bu “feminen operasyon” belli türde bir kulak ve dinleme alışkanlığını gerektirir.⁵

Sözü edilen dinleme alışkanlığı herhangi bir dinleme, okuma, yazma ya da düşünme eylemini bir yorum ya da hermeneutik bir çalışma olmaktan kurtarır (kitabın ilerleyen bölümlerinde Derrida Heidegger’in yorum çizgisinde ilerleyerek kadın olanı nasıl elden kaçırdığından bahseder). Bu durumun altını çizerek, Derrida bize hem Nietzsche, hem kadın olan, hem de Nietzsche’de kadın olanı göstermeye çalışır. Yani, eğer amaç “doğru”nun dissimulasyonunu sergilemekse, bu operasyon kadın olandan yola çıkılarak hem Nietzsche hem de Derrida’nın Nietzsche okumasında konumlamadan kaçınan – atolojik – bir durum yaratmak zorundadır. Bu yüzden, Derrida’nın dediği gibi: “Doğru tarafından tespit edilemeyecek şey aslında feminen olandır.”⁶ “Feminen mesafe iğdiş edilmeye olan ilişkisini askıya alarak doğru’yu doğru’dan soyutlar.”⁷ Öte yandan, bu ilişki iğdiş edilme aracılığıyla askıya alınır, ama bu bağlamda aracı olan iğdiş edilmenin doğru’su değildir. Ne de askıya alınan ancak erkeklerin görevi olan doğru’yu iğdiş etme aracılığıyla askıya alınır. Bunun nedeni kadının olanın iğdiş edilmenin karşısı olan şeye inanmamasında yatmaktadır, çünkü böyle bir inanç karşıtlıklarla kurulan düşünceden kadın olanı kurtaramaz ve aksine onun dissimulasyona giden yolunu tıkar. Kadın olan için iğdiş edilme hiçbir zaman gerçekleşmez ama yine de onun iğdiş edilmenin sonuçlarına ihtiyacı vardır ve ancak bu sonuçlar sayesinde erkek iğdiş edilmişliği ile oynayıp, eğlenip bunu karar verilemez bir duruma sürükleyebilir. Derrida’ya göre iğdiş edilme gerçekten olmuş olsa yaratacağı sentaks bu karar verilemez durumu stabilize edecektir.⁸ Fakat karar verilemez olan, yer’i tespit edilemez biçimde, atolojik bir durum yaratmakta ve hem Nietzsche hem de Derrida’nın metninde kriptik bir saptanamazlığa işaret etmektedir.

Kadın doğru'nun modeli olduğu için saf filozofları hükmü altına alan, onları yoldan çıkarıp bozguna uğratan baştan çıkarıcı gücünün armağanlarını sergileyebilir. Ve doğru'ya inanmadığı için (fakat yine de bu hiç de ilginç olmayan doğru'yu kendi çıkarı için kullanarak) kadın model olarak kalmaya devam eder ama şimdi o iyi bir modeldir. Fakat tam da iyi bir model olduğu için aslında kötü bir modeldir. Oyununu dissimulasyon, süsleme, aldatma, yapmacıklık, sanatçı felsefesi üstüne kurar.⁹

Nietzsche'den alıntılarla Derrida bize şunu söyler: kadın olan bir aktrist ve tarihi "*histrionics* (oyunculuk) ve *hysteria* (isteri) arasında gidip gelir."¹⁰ İşte tam da bu yüzden, kadın sorusunu ya da "kadın nedir?" sorusunu sanat stil ve doğru sorunlarından ayrı düşünemeyiz. Kendi içinde kadın olanın kendi içinde doğru olan bir doğrusu olmadığı gibi yalnız kendi içinde doğru olan hiçbir şey yoktur: olsa olsa ortada bir doğrular çoğulluğu vardır. Ve bu yüzden "kadın sorusu doğru ve doğru olmayan karşıtlığının karar verilebilirliğini askıya alarak felsefi karar verilebilirlik sistemine ait her kavramın içine zorlanmasını gerektiren tınak işaretleri çağrı rejimini başlatır. Bu rejim altında, bir metnin doğru anlamını öngören hermeneutik proje böylece bir köşeye atılır. Okumak varlığın (being) anlam ya da doğruluk ufkundan kurtarılır, ürünün üretim ya da varlığın (presence) varlığa geçiş değerlerinden bağımsız kılınır."¹¹

Derrida'ya göre ancak böyle bir bakış açısı sayesinde Nietzsche'nin metnini, fragmanlardan oluşan bütünlüklü bir metin olarak okuma alışkanlığından kurtulabiliriz. Bu yüzden Derrida, Nietzsche'nin "Şemsiyemi unuttum" cümlesine bakarken kesinlikle bir hermeneutik okumadan uzak durur, çünkü bu "Şemsiyemi unuttum" cümlesini sanki bir zamanlar bir parçası olduğu bir bütünlüğün içine bütünlükle birlikte tekrar kurma çabası olacaktır.

Bu yayınlanmamış parçanın, tam da bir yazı olarak okunabilirliği nedeniyle, sonsuza kadar bir giz olarak kalacak olması oldukça güçlü bir olasılıktır. Ama bir giz barındırdığı için değil. Onun gizi aslında hiçbir giz tutmuyor olma, katmanları arasında bir tür gizli bir doğru'yu simule ettiği kanısını uyandırıyor olma olasılığı olabilir.¹²

Şemsiyenin bir koruma aracı, dışarıdan gelen bir müdahaleye karşı koruma aracı olduğu iddia edilebilse de, bir şemsiyenin kapalı ya da açık

durumda da olsa içinde bir şey barındırma zorunluluğu yoktur. Sevim Burak ve Nietzsche’de görünür hale gelen şemsiyelere bu açıdan baktığımızda şemsiyenin bir kript olduğunu söyleme olasılığı artıyor. Bütün topografi olasılıklarını yadsıyarak, atopolojik bir topoloji yarattığı için de bu şemsiye mesafesini koruyarak, uzaktan etkileşim aracılığıyla, hem Nietzsche ve Derrida, hem de Sevim Burak’ın metinlerinde varlığa geçiş anı hakkında bir soru sormak üzere görsellik kazanıyor.

Yazarı yazar yapan her şeyin phallus-yazar karşısında kazan kaldırıp “tazı gibi” koşarak “*l’écriture féminine*”e doğru ilerlediği?

“EV DÜŞÜNÜR.”

Roman’ın son bölümünde yer alan dipnot rejimi Yazarın Gölgesi’nin yazdığı her şeyi bir yapıçözüme uğratar. Dipnotlar bu bölümde yer alan cümlelerle bir anlam karşıtlığı oluşturarak, zaten iyice olanaksız kılınan “sentez”i daha da olanaksızlaştırırlar. Model denen şey kaybolmuştur. Ne içerisi burada ne de dışarısı oradadır artık. Derrida’nın bir makalede Artaud’dan alıntılarla kullandığı ve “*subjectile*”¹³ dediği şey iyice delirtilerek kendini göstermeye zorlanır. “Özne”mizin yörüngesi (*trajectory*) ileri fırlatılmışlıkla yetinecek midir? Yörüngeyi izleyebilecek miyizdir? “*Subjectile*” kendini gösterir mi? “*Subjectile*” ihanet eder mi? Şemsiye¹⁴ bir dikiş makiyesinde¹⁵ dikilmekten çok kesilip biçilecek özne/sel’imiz midir?

“Kript ne demektir?”¹⁶

“GERÇEK NE DEMEK?”

“BEN NEYİM?”¹⁷

- 1 S. Burak, *Everest My Lord/İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 2006.
- 2 J. Derrida, *Spurs, Nietzsche's Styles/ Éperons, Les Styles de Nietzsche* (Fransızca ve İngilizce karşılıklı basım), çev. Barbara Harlow, University of Chicago Press, Chicago: 1979.
- 3 J. Derrida, "Foreword: Fors: The Anglish Words of Nicolas Abraham and Maria Torok," N. Abraham ve M. Torok, *The Wolfman's Magic Word: A Cryptonymy*, çev. Nicholas Rand, University of Minnesota Press, Minneapolis: 1986.
- 4 F. Nietzsche, *The Gay Science*, Vintage Books, New York: 1974, Fragment 60, s. 123-4.
- 5 Phallus-merkezi düşünce biçiminin nasıl bir duyma ile ilgili olduğunu Derrida *Margins of Philosophy*'nin (University of Chicago Press, Chicago: 1982) giriş yazısı olan "Tympan"da özel bir kulak zarı tasarlayarak açıklar. Bu girişten yola çıkarak şu soruları sormanın gerekli olduğunu düşünüyorum: Derrida duyulabilir mi? Örneğin Hegel onu duymuş olabilir mi? Ya da Platon? Ya da en temelinde Felsefe –evet büyük harfle Felsefe– Derrida'yı duymuş olabilir mi?

Bu soruları sorarken kuşkusuz Derrida'nın sayısız kitap ve makalelerinde bize göstermeye çalıştığı duyma biçimi duyuldu mu ve ayrı zamanda duymanın kendisi kendisini duydu mu diye sormak istiyorum. Böyle bir çaba, her şeyden önce, "Tympan"i bir daha dinlememizi gerektiriyor. Yani felsefenin duymakla ilgisi nedir? Ve "hayaletler" üstüne, üstelik Marx'ın hayaletleri üstüne yazmış bir filozofla uğraşırken –Hamlet ve kulak referanslarını unutmadan– gerçekten ortada duyulacak bir şey yokken hâlâ bir şeyler duymaya devam ediyorsak, düşüncenin ya da Felsefenin kulağının, Felsefenin kendi sesini duymasını sağlayan kulağın *tininitus* etkinden arınmış olduğunu söyleyebilir miyiz?

Belki de konuya doğrudan girmenin en kısa yolu şu an üstüne düşen titreşimler ile yeni bir biçim almaya başlamış ya da başlayacak kulak zarından bahsetmektir. Biçimden bahseder bahsetmez bir hata yaptığımızı anlamamız gerekiyor burada. Zira, kulak zarının bir biçime sahip olması, üstüne düşen ve böylece titreşime yol açan şeylere bir biçim vermeden önce hem kendine hem de üstüne düşen şeylere biçim vermiş olduğunun bir kanıtını oluşturuyor. Tüm bu tür tehlikelere karşı, yani eleştirilen, "tympanize" edilse de tekrar edilip büyük harfle kolaylıkla eski yerini edinecek Felsefe karşısında, Derrida, bu Felsefenin kulak zarının patlatılması gerekliliğinden söz eder. Bu bir anlamda şu demektir: kulak zarı içerisi ve dışarı arasında bir sınır çizip bu yüzden Hegel'ci bir "aufhebung" anı yaratmaya zemin hazırlıyorsa, böyle bir anı hem olumlamak hem de reddetmek ancak patlamış bir kulak zarı ile elde edilebilir. Kuşkusuz distorsiyonlara, gürültüye, sürekli geri gelişlere, sadece dışarıdan değil içeriden gelen uyarılara açık bir duyuş olacaktır bu. Bir anlamda içerisi ve dışarısını içerisi ve dışarısı kılan hiyerarşiyi bozmak ve böylece iki tarafı rezonansa sokmak aracı olur patlamış bir kulak zarı.

Şöyle der Derrida:

İnsan bir filozofun kulak zarını patlatıp hâlâ aynı filozof tarafından duyulur ya da anlaşılabilir mi? (Margins, s. xii)

Fakat burada sorun, Derrida'nın Nietzsche'den yola çıkıp Zerdüşt örneğini göstererek kurduğu gibi, insanlara "gözleriyle de duymayı öğretmek"tir. Öğretecek kişi Hegel olduğunda bu, Felsefe'yi oluşturduğu sınır ya da marjı tekrar kendine maledemeyeceği bir "yere" ya da bir atopolojiye sürüklemekle gerçekleşebilir.

[Sınır]ın nasıl yapıldığını, nasıl biçim verildiğini, nasıl çalıştığını bulmak. Ve eğer kulak zarı (tympnum) sınırsa, belki de sorun yerleşik, belirlenmiş bir sınırın yerinden etmektan çok sınır kavramı ve kavram sınır yönünde çalışmaktır. Sınır birkaç girişim aracılığıyla eşğinden çıkarmaktır. (Margins, s. xvii)

Ve Derrida'ya göre, felsefenin yapıçözüm karşısında gösterdiği direnç tam da bu tür bir eşğinden çıkarma eylemine karşı gösterilen dirençtir. Çünkü –bilerek ya da bilmeyerek– filozof ayakları yere sağlam basan kişidir; “Varlık” (Being) ve “Uygun” (Proper) olanı kendine ve felsefeye maletme konusunda uzman kişidir ve bu uzmanlığı her sınırı aşp böylece sınır denilen şeyi kendi içine alarak daha önce bilmediğı, düşünmediğı şeyi bilinebilir, düşünülebilir kılmasında yatar. Ve kulak zarı tahrip edilmediğı sürece *phallogentrism* ve *logocentrism* düzeni devam edecek; Felsefe kendi söylemini kulak zarını tekrar tekrar kendine malederek sürdürecektir.

Bütün bu gösterilen dirence karşın, Derrida'ya göre, kulak zarı kendi kendini zaten hep delmekte, patlatmakta, tahrip etmektedir, ama önemli olan bu deliniş, patlayış ya da tahribatın duyulabilir ya da bilinebilir bir şey olmadığını kabul etmektir. Peki bu noktada direnen nedir diye soracak olursak, bu Derrida'nın “düşünülmeyen” karşısında –Heidegger'inkinin aksine– aldığı tavidir. En kolay yoldan söyleyecek olursak, “düşünülmeyen,” Hegelci bir “aufhebung” hareketi ya da Heideggerci bir “Schritt zurück” (geri-adım) hareketiyle düşünülebilir ya da bilinebilir kılınabilirse de, bu Derrida için şu tür bir sorunsala dönüşür: düşünülmeleyen düşünülebilir kılınıyorsa düşünülmeleyen denen şeye niçin ihtiyacımız vardır? Ya da kulak zarını “différance” kavramı ile tekrar düşünerek, kulak zarının zaten her zaman tahrip edilmiş olduğunu söylemek ve aynı zamanda sağlam ve tahrip edilmiş kulak zarının –sonuçlarını bilebilsek de– sağlamlığı ya da tahrip edilmişliğini asla duyamayacağımızı düşünmektir bu.

6 Éperons, s. 55.

7 Éperons, s. 59.

8 Éperons, s. 63.

9 Éperons, s. 67.

10 Éperons, s. 69.

11 Éperons, s. 107.

12 Éperons, s. 133.

13 J. Derrida, “Maddening the Subjectile,” *Yale French Studies* 84 (1994) : 154-71. Artaud, André Roland de Renéville'e yazdığı bir mektupta şöyle demektedir: “Burada o subjectile denen şey kötü bir çizimde bana ihanet etti.”

14 Bir arkadaşım (U. Çelikyay) hatırlattı ki unutulmaya yüz tutmuş bir şemsiye daha varmış, Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları* adlı kitabında: “[...] ve özellikle, beklenmedik bir anda, bir teşrih (dissection) masasında bir dikiş makinesi ve bir şemsiyeye rastlamak gibi!” çev. Özdemir İnce, Gece Yayınları, Ankara: 1989, s. 206-7.

15 Sevim Burak hayatının bir bölümünde terzilik yapmıştır ve yapıtlarını oluşturan cümleleri, paragrafları perdelere iğnelediğı, teğellediğı söylenir.

16 J. Derrida, “Foreword: Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok,” *The Wolf-man's Magic Word: A Cryptonymy*, s. xiv.

17 Bir Sevim Burak metnini okurken başımıza gelen şeylerden bahsetmek istiyor olacaktım.

İSTANBUL'UN SEÇİMİ

Geçtiğimiz günlerde Almanya'nın Weimar kasabasında 'Kamusal İstanbul' başlıklı uluslararası bir konferansta bir konuşma yaptım. Konuşmacılar İstanbul'daki değişimi kentsel parçalanma, soylulaşma, küreselleşme, göçmen kimlikler ve şehir planlaması gibi açılardan ele alıp sorguladılar. Benim konuşmamda üstünde durmaya çalıştığım konu İstanbul'da son on yılda kamusal kültürde meydana gelen değişimlerdi. Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne üye olması için sürdürülen görüşmeler ve AKP hükümetinin özelleştirme yanlısı politikaları bağlamında kendine güveni artan İstanbul'un, dışadönük, küreselleşen ve liberal görüşlü bir kent haline dönüşmeye başladığını anlattım. İstanbul'da meydan gelen bu dönüşüm ve yönelimi Türkiye'nin geri kalanı için de olumlu bir gelişme olarak yorumladım. Zira İstanbul Türkiye'nin önde gelen kenti konumuna gelmekle kalmadı, aynı zamanda, nüfusunun çoğunluğunu oluşturan Anadolu kökenli göçmenlerin geldikleri yerlerle bağlarını koparmamaları sonucu Anadolu'nun bir mikrokosmosu haline geldi.

Eğer ki bu on beş milyonluk Anadolu megapolisi, duruşunu 'dünyevileşmek' olarak adlandırdığım şeye yöneltirse (dünyevileşmekten kasıt açıklık, liberalleşme, pragmatizm, müzakere kültürüne ve dolayısıyla demokratikliğe alışkanlık ve küresel dinamiklerin koparılmaz bir parçası haline gelme olgularının bir bileşimi) bu momentum sonucunda tüm Türkiye'nin de dünya ile daha merkezi ve derin bir anlamda ilgili ve iç içe olması gerekeceği varsayımında bulundum. Bunun sonucunda Türkiye, şu ana kadar kendisinin marjinalleşmesine ve Orhan Pamuk'un yerinde bir şekilde dile getirdiği gibi vatandaşlarının taşralı yalıtılmış kimliklerine hapsolmesine sebep olan içe dönük, kendisiyle takıntılı ithal ikameci tarzından nihayet kurtulabilecektir. Konuşmamın üzerinden bir saat henüz geçmişti ki, Ermeni kökenli ve insan hakları savunucusu, gazeteci yazar Hrant Dink'in aşırı milliyetçi bağlantıları olan bir genç tarafından, başyazarlığını yaptığı gazetenin önünde öldürüldüğünü öğrendik.

Hrant Dink'in öldürülmesi kentteki yeni kültürel yönelimin ne kadar deneme aşamasında ve kırılgan olduğunu gözler önüne serdi. Gayet açık ki, İstanbul kökleşmiş düşünce ve davranış şekillerini dönüşüme uğratan küreselleşmenin etki alanına doğru çekiliyor. Yeni tüketim mekân ve kültürleri, emlak ve hizmet sektörüne doğru akan sermaye yatırımlarındaki artış ve yerel kültürlerin metalaşma yolu ile küreselleşmeye uyum sağlama-sı gibi yollarla, küreselleşme İstanbul'un gündelik hayatına geri dönüşü olmayan bir şekilde giriyor; kentsel alanların, yaşam pratiklerinin ve düşünce kalıplarının değişmesine yol açıyor. Fakat burada açık olmayan bir şey var: küreselleşen İstanbul'un yüzünü 'dünyevileşme'ye çevirip çevirmeyeceği. Neredeyse son yirmi yıldır Türkiye'nin zihinsel haritasında bir açılma, çeşitlenme ve yeniden yorumlama meydana geliyor ise de, Hrant Dink cinayeti-nin ortaya koyduğu gibi, küreselleşme, ortak paydasında açıklığa karşı korku duymak olan farklı tepkisel konumların bütünleşmesini beraberinde getiriyor. Orhan Pamuk'un geçtiğimiz günlerde, yaşamakta olduğu Amerika'dan Almanya'ya yaptığı okuma turunda söylediği gibi: "Liberalleştiğimizi ve dünyaya açıldığımızı düşünürken yanılmış olabiliriz." ¹ Burada su yüzüne çıkan şey şu: kendi ortaya çıkardığı gerilimin meydan okumasıyla karşı karşıya kalan açıklık kültürünün ne kadar kırılgan olduğu.

Bugünlerde, ufukta yeni politik ve kültürel gerilimler belirdikçe, İstanbul temel ve kat'i bir seçimle yüz yüze geliyor. Fuat Keyman'ın gözlemlediği gibi Türkiye'nin iki farklı yüzü, iki farklı kimliği ya da tahayyülü var: biri "Türkiye'nin dünyalaşmış yüzüyle ilgili olarak, Türkiye'yi dünya siyasetine ve küreselleşmeye katkı verecek önemli bir ülke olarak tanımlıyor ve bize 'aydınlık, aktif, katkı yapıcı ve kilit ülke kimliği'ni yaşama geçiren bir Türkiye tablosunu veriyor." ² Diğer algılama ise "2007 yılı seçimlerini rejim tartışmaları içinde yaşayan, şeriat ve bölünme korkuları yaygınlaşmış ve her an faşizan bir sisteme kayma riski içeren bir ülke." İkinci kimlikte, Türkiye "farklı kimliklere karşı güvensiz ve dışlayıcı... Türkiye-AB, Türkiye-ABD ve Türkiye-küreselleşme ilişkilerine eleştirel değil, güvenlik endişeleri ve korkular içinde karşıt olan, Türkiye'nin ekonomik, siyasi ve kültürel sorunlarına yine aynı ruh haliyle sadece 'ulusal güvenlik ekseninde yaklaşan' ³ bir tabloya sahip. Birbirini açıkça dışlayan bu iki kimlik arasın-

daki seçimde İstanbul'un yapacağı tercih tamamıyla durumu değiştirecektir –ve tabiatıyla burada seçim korunma saiki ile kapanmayı isteyen gerici ve milliyetçi pozisyonlara karşı açıklığın tarafında olmalıdır.

Aslında çağdaş küresel düzen koşullarında İstanbul'un gerçekten tartışması gereken konu açıklık ya da kapalılık konusundaki yanlış tercih değil, farklı açıklık türleri arasında yapılacak tercih meselesi olmalıdır. Can alıcı sorun, kentte, köktenci neo-liberalizme karşı, demokratik dünyevileşme diye tanımlayabileceğimiz bir yöne doğru ağırlık koyma potansiyelinin olup olmadığıdır. Bunun acilen ele alınması gerekmektedir, zira, küresel açıklığın tamamen reddini isteyen pozisyonları besleyen ana dinamiklerden biri dizginlenemez küresel ekonominin tüm dışlayıcı mekanizmaları ile aralıksız işleyen mantığıdır. Kentsel küreselleşmenin İstanbul'u bugün temelden tehdit eden bu yeni evresinin acımasız ve uzlaşmaz gücü karşısında, açıklık piyasa tarafından belirlenen ve şekillendirilen çıkarıcı kültüre indirgenebilir. Bu bağlamda İstanbul'un tercihi, dışlanan ve dezavantajlı konumda olanların güçlü hale getirilmesi aracılığıyla demokratikleşmeyi geliştiren bir açıklıktan yana olmalıdır. Bu da yeni bir açıklık politikası ortaya koymak anlamına gelmektedir.

Bundan sonraki bölümlerde İstanbul'u radikal bir dönüşümle karşı karşıya, kürselleşmekte olan bir kent olarak arka plana koyacağım ve bu bağlam içinde kentte ortaya çıkmakta olan yeni kamusal kültüre bakacağım; amacım, dünyevileşme kültürünü besleyecek ipuçlarının mevcut olup olmadıklarını irdelemek.

İSTANBUL'DA KENTSEL KÜRESELLEŞMENİN YENİ EVRESİ

Bugünlerde İstanbul, Türkiye'de gazete manşetlerini iki hikâye ile işgal ediyor – ve bu hikâyelerin ikisi de bazı sayılar içeriyor. Birinci haber kamuya ait kentsel alanların çok büyük paralar karşılığında özelleştirilmesi ile ilgili. İkincisi ise benim buradaki tartışmada ele almayacağım hırsızlık, adi suçlar, adam öldürme gibi başlıklarla ölçülen suç oranının son dönemlerde İstanbul'daki artışı ile ilgili. Bu iki olgu da son zamanlarda İstanbul'un küreselleşme dinamiklerine dikkat çekmek amacıyla yaygın olarak kullanılıyor.

Geçenlerde Özelleştirme İdaresi Başkanlığı Zincirlikuyu'daki Karayolları Genel Müdürlüğü'ne ait 100.000 metrekare arazinin 800 milyon Amerikan doları karşılığında bir Türk girişimci gruba satılışını gerçekleştirdi. Bunun sonucunda bu merkezi iş bölgesinde, arsanın metrekare değeri 8.000 Amerikan dolarına yükseldi. Yine birkaç ay sonra İstanbul Büyükşehir Belediyesi Karayolları Müdürlüğü'ne ait alanın hemen bitişiğindeki, İstanbul Ulaşım Müdürlüğü'ne ambar olarak tahsis edilmiş 46.000 metrekarelik alan açık artırma ile satışa çıkarılmış ve çok zaman geçmeden Dubai merkezli bir emlak firmasına 705 milyon Amerikan dolarına satılmıştı. Dubai firması 5 milyar dolara mal olması öngörülen 'Dubai Kuleleri' projesini gerçekleştireceğini baştan duyurmuştu. Belediyenin yaptığı bu satım işlemi ile bölgedeki metrekare fiyatı çok kısa bir sürede 15.000 Amerikan dolarına yükseldi (bu fiyat Londra ya da Tokyo'daki ortalama iş bölgelerindeki fiyatların üstüne çıkmış durumda). Burada şaşırtıcı olan ise fiyatların neredeyse ikiye katlanmasındaki hız idi. Bu da küresel emlak yatırımcılarının İstanbul'a yatırım yapmak için ne kadar hevesli olduklarının açık bir göstergesi.

İstanbul'da çok fazla arazi olduğu da bir gerçek. Bu arazilerin küresel ticari çıkarlara aktarılması olgusu, 1980'lerin ortasında olduğu gibi kentin sadece bir bölgesi ile sınırlı değil artık. Kentin dört bir yanına yayılmış kamuya ait alanlar birer birer büyük ölçekli özelleştirme ve kentsel yenilenme girişimlerinin odağı haline geliyor. Boğaz'ın Anadolu ve Avrupa girişinde yer alan Galataport ve Haydarpaşa şimdilerde devasa arazi parçalarının sözkonusu olduğu kentsel dönüşüm projeleri ile karşı karşıya. Özelleştirmeyi bizzat destekleyen politik iradeyi de göz önünde bulundurursak - Başbakan Tayyip Erdoğan geçenlerde asıl görevinin ülkesini pazarlamak olduğunu ifade etmişti- İstanbul'un her geçen gün biraz daha fazla küresel sermayenin fakir kent alanına akışına şahit olacağını söyleyebiliriz.

O halde İstanbul'un bu yeni küreselleşme evresinin gayrimenkul piyasası ve mantığı tarafından belirlendiği tespitini yapabiliriz. Çağlar Keyder'in dikkat çektiği gibi, "toprak sonunda meta haline geldi."⁴ Son zamanlarda İstanbul'un her tarafında düşük kaliteli konut ya da terk edilmiş ancak tarihsel anlamda değerli mülkler hedef alınarak gerçekleştirilen büyük

ölçekli kentsel yapılandırma programları aracılığıyla sürdürülen politik girişimler tam da bu bağlamda değerlendirilmeli. İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nden Başbakan'a kadar tüm politikacılar yaklaşmakta olan yatırım dalgasını destekleyen altyapının hazırlanması için çılgın gibi metropolitan ölçekte öngörü ve planlar oluşturuyorlar. Belediye başkanı Kadir Topbaş yeni bir planlama girişimi tasarlamış, aşağı yukarı 500 çalışanı olan İstanbul Metropolitan Planlama Merkezi'nin (İMP) oluşmasına öncülük etmiştir. Nakit sıkıntısı çeken belediye yetkilileri bölge geliştirmede çektikleri sıkıntılara güçlü yatırımcılar ve inşaat firmaları tarafından üstlenilen büyük ölçekli projeler ile çözüm üretmeye çalışıyorlar. Yakın zamanda yapılan bir röportajda, Başbakanlık Toplu Konut İdaresi (TOKİ) başkanı, İstanbul'un konut stoğunun yarısının (toplamda 3 milyon) önümüzdeki yirmi yıl zarfında yenilenmesinin gerekeceğini ve bu işleme 2008 yılından itibaren yirmi gecekondü bölgesinde başlayacaklarını ilan etti. İstanbul'daki birçok yerleşim bölgesi- eski İstanbul'daki Sulukule, yine tarihi yarımada içinde kalan Süleymaniye, Pera bölgesindeki Tarlabası, surların yanı başında kentin batısına doğru Zeytinburnu- şu anda belediyenin gerçekleştirmekte olduğu özel mülklerin nakit ya da yeni yapılarda pay sahibi olma karşılığı istimlak edilmesi gibi programlar dahilindedir. Böylece Beyoğlu'nun tarihi Tarlabası bölgesinin, terk edilmiş Rum Ortodoks kiliselerinin ve harap olmuş 19. yüzyıl evlerinin -şu anda yerli Roman nüfus ve yasadışı Afrikalı göçmenlerle dipdibe yaşayan, Türkiye'nin güneydoğusundan göç etmiş Kürt nüfus tarafından ele geçirilmiş bulunuyor- bir yapı firması tarafından, park alanları ve alışveriş merkezleri ile 'göz alıcı' bina sıralarına dönüştürülmeleri suretiyle, buraların temizlenmesi hedefleniyor. Yapı şirketleri bu bölgelerin yakın çevresini yerle bir etmek için buralara girmek üzereler. Tüm bu kentsel yenileme ve dönüşüm projeleri, kent alanlarının kültür turizmi, paralı sınıfın genişletilmesi için gayrimenkul geliştirme, alışveriş, eğlence ve kongre turizmi için para üretme mekanizmalarına dönüştürülmesi amacını güden açık bir gündemle yürütülmektedir.

Küreselleşmenin bu yeni evresinde, emlak yatırımları artık kentin endüstriyel yüzüyle hiçbir ilişkileri kalmamış olan en kârlı sektörlerine akıyor. Yatırımcılara en cazip gelen ise İstanbul'da tüketicilerin zirveye

sıçramış yüksek kaliteli konut, eğlence ve alışveriş merkezleri ve kültür turizmi için talepte bulunmaları. Yetkililer İstanbul'un sanayileşmiş bölgelerini birer birer dönüştürmeyi planlıyor. Kadir Topbaş'ın kendi sözleri ile dile getirirsek: "İstanbul şu anda sahip olduğu sanayi kenti profilini atmalı, kalifiye iş gücü ve dünyaya bakışı ile fark yaratan bir kent haline gelmelidir... şu an itibariyle İstanbul finans, kültür ve kongre turizmi merkezi haline gelmelidir."⁵

Bu dönüşümün sonuçlarını, sahil boyunca 100'den fazla fabrika ile 550 hektarlık bir alanı kaplayan ağır sanayi merkezi Kartal'da görüyoruz. Şehrin Anadolu yakasında bulunan Kartal semtinin belediye başkanı, buranın yabancı yatırımcıların 5 milyar dolarlık yatırım yapmaları için cazip hale getirileceğini ve bunun sonucunda otellerin, konutların, plazaların ve 1000 telenin barındırılabilceği bir yat limanının inşa edileceğini ve bu projenin Zaha Hadid gibi başarılı isimlerle yürütüleceğini belirtti. Kartal'da fabrikaları olan şirketler üretim merkezlerini başka yerlere taşıyor ve herkesin ele geçirmek için çabaladığı arazilerini alışveriş ve eğlence merkezlerine dönüştürmeye başlıyorlar.

80'lerin ortasında başlamış olan İstanbul'un küreselleşmesi projesi, başka bir ifadeyle İstanbul'u uluslararası arenada rekabet edebilecek, yatırımcılara, işadamlarına ve turistlere cazip hale getirilmiş bir şehir haline getirme projesi, şu anda tam anlamıyla gerçekleştiriliyor. Kentsel değişimin bu son halini kentsel küreselleşmenin yeni evresi olarak tanımlamanın altında yatan sebep budur. 80'lerde ve 90'lı yıllar boyunca bu küresel görüş, pratikte kısmi ve bölük pörçük sonuçlar verdi. Murat Güvenç'in ifade ettiği gibi küresel kentin varolan kent dokusuna eklenmesiyle, iki İstanbul ortaya çıktı: "Kendi haline bırakılan İstanbul ve onun üzerine yapılandırılan, projelendirilmiş ikinci İstanbul."⁶ Bunun sonucu olarak 90'lı yılların başında çok katlı ultra-modern ofis binaları ile iş merkezleri ve girişi kontrollü rezidans projeleri hayata geçirilmeye başlandı. Bu projeler Türk ekonomisini yöneten büyük ölçekli holdingler tarafından üstlenilmiş ve nihayetinde de kendi çalışanlarının ihtiyaçlarına hizmet etmişti. İstanbul'un varlıklı nüfusu için, Büyükçekmece'de, 7000 metrekarelik bir alan üzerinde (tanıtım reklamlarında havaalanından sadece sekiz dakika uzaklıkta ifa-

desini kullanan) Alkent 2000, ya da İstanbul'un yeşil hattı üzerinde, Kemerburgaz'daki Kemer Country gibi projelerle kentin dışında kalan bölgelerde yeni konutlar inşa edilmiştir. Yeni otoyollar, ulaşım altyapısı, Swiss Hotel, The Four Seasons Hotel, Hyatt Regency gibi 5 yıldızlı otellerin çoğu 90'larda inşa edilmiştir. Küreselleşmenin bu aşamasını diğerlerinden ayıran nokta, bütün bu gelişmelerin şehrin büyük çoğunluğuna dokunmamış ve vatandaşların yaşam dünyalarını pek etkilememiş olmasıdır. Bunun yerine, bu yerler, yoğunlukla Türkiye menşeli şirket sermayesi tarafından idare edilen, şehrin küreselleşen seçkinlerinin yalıtılmış özel alanları olarak kaldılar. İstanbul 2000'li yıllara "ikili kent" olarak girdi.⁷

Buna karşılık, şimdi, bu yeni binyılda, sürekli daha fazla miktarda toprak piyasa alanına çekildikçe kentin her yeri radikal değişimlere maruz kalıyor, böylelikle de bütün İstanbul geri dönüşü olmayan büyük ölçekli bir kentsel değişim sürecinin içine fırlatılıyor. Ulusal ve yerel politik amaçların ve ekonomik çıkarların ittifakı ve küresel sermayenin sahneye girişinin ölçek ve kapsamından ötürü, bu başdöndürücü ve her yeri kuşatan bir değişim.

AYNI ZAMANDA KÜLTÜREL BİR PROJE

Kentsel küreselleşmenin ulaştığı bu son evre yalnızca gayrimenkul piyasasına bağlı olmadığı gibi bizler de küresel yatırımlardan bahsederken sadece tuğla ve harçtan bahsetmiyoruz. Bu aynı zamanda kültürel bir projedir. Kamu alanındaki kültürler ve hayat pratikleri günden güne kamusal alanı geliştirip işleten küresel ticaretin etki alanı içine girerken, İhsan Bilgin'in dediği gibi, "varoluşumuzun kendisi, kamusal deneyimlerimiz daha önceden tasarlanmış bir tüketim deneyiminin bir parçası olarak bizden ayrı kendine ait bir hayat yaşamaya başlar."⁸

Kamusal alanlar birer birer tasarının ve işletmenin faaliyet alanlarına dahil olurken (bu alanlar küresel gayrimenkul geliştirme projelerinin daimi uzantılarıdır) şehrin kamusal alanı bir iş teklifi halini alır ve kamusal deneyim tüketim ve eğlence üzerinden kavramsallaştırılır. İstanbul'un iş merkezi Maslak'ta yakın geçmişte açılan Kanyon alışveriş merkezi, kamusal alanın hiper-tüketim kültürüne eklemlenişinin güzel bir örneğidir.

Yaklaşık 38.000 metrekairelik bir alanı kapsayan alışveriş merkezi devasa bir kamusal alanı kelimenin tam anlamıyla varlıklı orta sınıftan tüketim alanı haline getirirken, alışverişten de öte deneyimler vaat eden bir merkez haline dönüştürmüştür. Kıvrımlı bir yapısı olan dört katlı bina kanyon görüntüsündeki açık hava ortamını çevreledikçe bizim içimizde uyanan his, pahalı mağazaların bulunduğu, bakımlı sokak satıcılarının tasarımcıların elinden çıkmış tezgâhlarında geleneksel tatları sunduğu, sanatsal ışıklandırma ve dekorasyona sahip bir caddede olma hissidir. Tokyo'daki Roppongi Hills'i de tasarlayan Los Angeles merkezli Jerde Ortaklığı tasarımcılarının amacı, "İstanbul halkına yazın açılabilen kayar vitrinleri olan mağazalarla açık havada gezinme hissini vermenin yanı sıra her bir katı birbirinden ayrı birer cadde gibi sunabilmektir."⁹

Ancak tanıtımlarında açıkça gördüğümüz gibi ortamda sıradan bir sokakta karşılaşılmayacak bir iklimlendirme sistemi kullanılmıştır. Böylelikle yürüme alanları doğal ışık ve açık havayı alışveriş deneyiminin bir parçası olarak muhafaza ederken, ziyaretçilerin mevsimlerin beraberinde getirdiği olumsuz iklim şartlarından etkilenmelerini de engellenmiş oluyor. Burada Kanyon bizlere şehir kültürünün ve yaşam deneyimlerinin nasıl olması gerektiğine dair yeni bir yorum, yeni bir kültür sunuyor.

Buna benzer şekilde yerel yönetimler de kültürü bir araç olarak kullanarak, uyguladıkları büyük ölçekli programlarla kentin değişik semtlerini yeniden yapılandırmışlardır. Beyoğlu Belediyesi Pera'nın aşağı kesimindeki caddelerden birini Fransız hayat tarzı temasına göre tasarlayarak düzenleme yetkisini özel bir girişimciye vermiş ve bir ilki başlatmıştır. Bu düzenlemenin sonrasında caddenin ismi Cezayir Çıkmazı'ndan Fransız Sokağı'na dönüştürüldü. Sokak mobilyalarından duvar resimlerine, cadde heykellerinden kafe ve lokantaların iç tasarımlarına kadar her şey Montmartre atmosferini yaratacak şekilde düzenlendi. Önceleri kamusal alan olarak işlev gören bu sokak şimdilerde dış mekânda kullanılacak müzik tercihindan mimari özelliklerine ve tanıtım yapılacak yerlerin seçimine kadar her şeyin tek bir işletme tarafından idare edildiği ticari bir alan haline geldi. Hatta sokağa giriş ve çıkışları denetleyecek güvenlik görevlilerinin işe alınması dahi sözkonusu oldu. Bu projenin İtalyan Sokağı, Japon Soka-

ğı gibi temalar altında belli bir atmosferin yaratıldığı başka sokaklarda da uygulamaya konması için planlar yapılmakta. Bununla birlikte Büyükşehir Belediyesi'nin ele aldığı Müze Kent projesinin, ihmal edilmiş konut ve iş alanlarını "Osmanlı tarzında" tasarlanmış yaşam alanlarına dönüştürme eğiliminde olduğu gözlemlenmektedir.

İdari müdürü, Kanyon'un İstanbul'u "modern, metro-seksüel tüketici"¹⁰ imajıyla tanıştırmakta olduğunu söylüyor. Yeni kentsel dönüşüm projeleri, yerleşim alanları, hepsi kentsel yaşama yönelik kültürel bir yaklaşımı da beraberinde getiriyor. İhsan Bilgin bu durumu yaşam, iş, alışveriş ve eğlence gibi farklı işlevleri bir araya toplamış kent parçacıklarının birbirinden koptuğu postmodern kentleşme olarak yorumluyor ve sözlerine şöyle devam ediyor: "Mesken yerleşmeleri de artık ikamet işlevi ve onun birinci derecede uzantısı olan işlevlerle sınırlı olmaktan çıkıp, yüzme havuzları, kulüp ve lokantaları, *fitness center*'ları, yürüyüş parkurları, çocuk yuvaları, vs ile kendilerine yeterli ve gerçekten de kapalı dünyalar haline geliyorlar." İstanbul'un Anadolu yakasında gerçekleştirilen devasa yaşam merkezi geliştirme projesi My World Ataşehir'in pazarlama konseptinin ortaya koyduğu gibi, yeni kent kültürü her şeyi en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş ve 'aradığınız hayata kavuşabileceğiniz' bir dünya hayaliyle şekillendirilmiştir. Konut sakinleri kendi çevrelerinde kendileri gibi bir hayat anlayışına sahip insanlarla birlikte, diğer insanlarla (hatta kapı komşuları ile bile) muhatap olmak zorunda kalmadan, mesut bir şekilde yaşayabileceklerdir; sadece işe gitmek ya da hafta sonunda şehir merkezine gidip kültürel mirasla ya da sanatla haşır neşir olmak istediklerinde kendi mekânlarını terk etmek durumunda kalacaklardır.

Antropolojik açıdan bakıldığında kültür bir hayat tarzı, ekonomik anlamda ele alındığında iş fırsatı, sembolik anlamda ise güç ve mevki olarak yorumlanır; şimdilerde ise kültür terimi tüm anlamlarında bir evrim yaşamaktadır. Sanata yatırım yapmak İstanbul'da günümüzün modası haline geldi. Büyük holdingler ve bunların kurduğu vakıflar sanat ve kültür merkezleri inşa edebilecekleri yerleri ele geçirebilmek için birbirleri ile yarışıyorlar. Tanınmış iş imparatorluklarından Eczacıbaşı ailesi tarafından kurulan İstanbul Modern'in açılmasının ardından, yakın tarihte aile şirkete

ti olan ve büyük aile holdingi Koç ile evlilik ve kanbağı bulunan Suna ve İnan Kır   Vakfı'ndan da bir açıklama geldi. Vakıf,   hrin tam merkezinde, TÜYAP olarak bilinen Büyükşehir Belediyesi'ne ait alanı bir uluslararası kültür ve sanat merkezine d  n  st  rebilmek için teklifte bulundu. Bu kültür kompleksinin inşası için Frank Gehry ile anlaşılacağı, maliyetin 160 milyon Amerikan doları olacağı ve Kır   Vakfı'nın sanat ve kültür için 500 milyon Amerikan doları ayırdığı da ayrıca dile getirilen ayrıntılar arasındaydı. Ortaklık anla ımları ve i birliğı yolu ile küresel sermayenin geleneksel olarak getirisi olmayan sanat ve kültür sektöründe yer alma giri ininde olduğı buralarda ilk defa görülmekte. Bunun sonucu olarak Sabancı Müzesi ve Louvre beş yillığına sanatsal ve bilimsel i birliğı protokolü imzalamıştır. Louvre Müzesi İstanbul'a, başka bir deyişle kültür başkentine sergi, bilgi ve iletişim ağı birikimini getirecektir. Dünyanın uluslararası alandaki lider yüksek   ğretim kurumu Laureate Education Türkiye'deki özel   niversiteler içerisinde özel bir yere sahip olan İstanbul Bilgi   niversitesi ile başlattığı ortaklığın yanı sıra Bilgi'nin kültür girişimi olan Santral İstanbul ile de stratejik ortaklık kurmuştur.

Kültür artık her şeyin içinde geçerken, şirketler de kültürü imaj yaratma kapasitelerini artırmak için kullanıyorlar. Bunu sadece sponsor olarak değıl,   hrin profil ve statüsünü sanata ve kültüre yatırım yapıp yükselterek yatırımcılar, ziyaretçiler ve   ehir sakinlerine albenisi daha da y  kseltirmi  bir profil kazandırarak başarıyorlar. Kültür, mülk ve inşaat sektörü tarafından yaşam stili geliştirme aracı olarak kullanılıyor. Hem merkezi yönetim hem de yerel yönetimler devasa altyapı projelerine imza atıyorlar.   hrin göbeğinde bulunan Atatürk Kültür Merkezi ve Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi bu eğılimin en iyi örneklerini teşkil ediyorlar. Bu iki kültür merkezinin de, son derece modern, prestijli ve çok işlevli yeni yapıların inşa edilmesi için, yı ılmalan söz konusu. İstanbul Metropolitan Planlama Ofisi tarafından geçtiğimiz günlerde tamamlanan İstanbul Metropolitan Planı, kültüre yatırım yaparak rekabeti artırmak üzere   hrin   ağda  imajını yansıtmak için pek çok proje geliştiriyor.¹²

Kültür endüstrisi, kültür turizmi, tarihi mekânlar ve kültür mirasını korumak için altyapı ve tedbir planları geliştirme projeleri Metropolitan

Planlama Ofisi'nin önerileri doğrultusundaki anahtar unsurları oluşturuyor. Uluslararası sanat ve kültür festivalleri İstanbul'u tanıtmak ve küresel cazibesini ortaya koymakta kullanılacak faydalı mekanizmalar olarak ön plana çıkarılıyor. Kültür, küreselleşmekte olan başka şehirlerin de yaptıkları gibi, küresel rekabet ortamında kullanılacak bir sermaye olarak görülüyor. Ancak yine de İstanbul'a dair kamusal politika ve söylemde oluşan bu dönüşüm oldukça yeni ve etkileri açısından da oldukça önemli bir konumda.

İTHAL İKAMECİLİĞİN SONU

Kısa zaman önce New York Times'da yayımlanan bir yazıda, İstanbul'un yeniden doğuşun sefasını süren bir şehir olduğu söyleniyordu. İstanbul dünyanın en dinamik, değişime açık ve tabii çok büyük bir hızla değişen şehirlerinden biri olarak görülüyor. Üstelik sadece bununla da kalmıyor. Newsweek dergisinin 2005 senesindeki kapaklarından birinde İstanbul, "Cool İstanbul: Avrupa'nın En Moda Şehri" olarak beliriyor. Kapaktaki resim, Mevlevileri veya gecekondu bölgeleriyle şarkiyatçı kabul edilebilecek eski İstanbul tasvirlerini değil, epey batılı bir gece kulübünde soluk kırmızı ışıklar altında dans eden genç adamla kadını gösteriyor. İstanbul'da ne değişti? Bunu anlamanın yolu, kamu kültürünün kentin küreselleşmesine paralel olarak içe dönük duruştan uzaklaşmasından geçiyor. Kent arazilerini ve kültürel alışkanlıklarını açıklığa zorlayan yeni bir kentsel küreselleşme dalgası, kültürel açıklığı beraberinde getirdi. Şehir, 2. Dünya Savaşı sonrasında yerel pazarı sanayileşmiş pazarlardan ithal edilecek mallardan koruyan ithal ikameciliği kalıbını sonunda terk etmektedir. İthal ikameciliği, bilindiği gibi, gelişmekte olan ülkeler tarafından uluslararası ticarette dezavantajlı konuma düşerek sürekli yoksulluğa mahkum olmamak için Kuzey ülkelerinin üreticilerine karşı bir çözüm olarak kullanılmıştı.

Orhan Pamuk, Nobel Ödülü'nü alırken yaptığı konuşmada bu değişimi çok güzel ifade ediyor:

1970'lerden başlayarak ben de iddialı bir şekilde kendime bir kütüphane kurmaya başladım. Daha yazar olmaya tam karar vermemiştim, *İstanbul* adlı kitabımda anlattığım gibi, artık ressam olma-

yacağımı sezmiştim ama hayatımın ne yola gireceğini tam bilemiyordum. İçimde bir yandan her şeye karşı durdurulmaz bir merak ve aşırı iyimser bir okuyup öğrenme açlığı vardı; bir yandan da hayatımın bir şekilde 'eksik' bir hayat olacağını, başkaları gibi yaşayamayacağımı hissediyordum. Bu duygumun bir kısmı, tıpkı babamın kütüphanesine bakarken hissettiğim gibi, merkezden uzak olma fikriyle, İstanbul'un o yıllarda hepimize hissettirdiği gibi, taşrada yaşadığımız duygusuyla ilişkiliydi...

Älemdeki yerim konusunda, hayatta olduğu gibi edebiyatta da o zamanlar taşıdığım temel duygu, bu 'merkezde olmama' duygusuydu. Dünyanın merkezinde, bizim yaşadığımızdan daha zengin ve çekici bir hayat vardı ve ben bütün İstanbullular ve bütün Türkiye ile birlikte bunun dışındaydım. Bu duyguyu dünyanın çoğunluğu ile paylaştığımı bugün düşünüyorum. Aynı şekilde, bir dünya edebiyatı vardı ve onun benden çok uzak bir merkezi vardı. Aslında düştüğüm Batı edebiyatıydı, dünya edebiyatı değil, ve biz Türkler bunun dışındaydık. Babamın kütüphanesi de bunu doğruluyordu. Bir yanda bizim, pek çok ayrıntısını sevdiğim, sevmekten vazgeçemediğim yerel dünyamız, İstanbul'un kitapları ve edebiyatı vardı, bir de ona hiç benzemeyen, benzememesi bize hem acı hem de umut veren Batı dünyasının kitapları..."¹³

Kültürel açıdan ithal ikamecilik imgesi, İstanbul'un kamu kültürünü 80'lerin sonlarına, hatta 90'lara kadar belirleyen bu tecrit edilme ve taşralaşma hissine işaret eder. Kültür alanındaki ithal ikameciliğin terk edilmesi, kültür alanının özgürleşmesi olarak tercüme edilebilir. Büyük holdingler müzelere, sanat koleksiyonlarına, galerilere, sergilere kimin daha büyük yatırım yapacağı konusunda birbirleriyle yarışırken, eski ve merkezi olarak denetlenen kültürel hizmetler çağdışı kalıyor. İstanbul'daki Devlet Resim ve Heykel Müzesi ya da Atatürk Kültür Merkezi gibi devlet tarafından idare edilen kültür kurumları yeni kültürel sahnedeki yerlerini belirleme sürecinde hem izleyici ve sponsor edinme güçlükleri, hem de devlet tarafından idare ediliyor olmaktan kaynaklanan yönetsel ve mali güçlük-

ler yaşıyorlar. İstanbul Bienali gibi özel şirketler tarafından desteklenen etkinliklere sponsor olmak kurumlara statü ve imaj kazandırıyor; bu nedenle İstanbul Bienali gün geçtikçe büyüyerek Avrupa'nın önemli sanatsal etkinliklerinden biri haline geliyor. Devlet dışı sektörün dünya çapındaki sanat kurumlarıyla kurduğu ulusaşırı bağlantılara dayanması, eski, kapalı, içe dönük kültürel hizmeti geçmişte bırakıyor. Sabancı-Louvre işbirliğinden daha önce söz ettim. Buna ilaveten, İstanbul Bilgi Üniversitesi tarafından açılan Santralistanbul diğer bir işbirliği için Londra'daki Tate Modern ile görüşmelerini sürdürmekte, İstanbul Modern, Pompidou Merkezi ile bir anlaşma imzalamaktadır; ve yakın gelecekte buna benzer pek çok ulusaşırı işbirliği örneği ile karşı karşıya kalacağımızı da biliyoruz.

Ortak projeler ve uluslararası hedefleri olan sanat girişimlerine duyulan iştah, sanat sektöründe açılmaya sebep oluyor. Daha önce Stockholm'deki Moderna Museet ve Tokyo'daki Mori Art Müzesi'nde görev yapan İngiliz sanat tarihçisi ve küratör David Elliott'ın İstanbul Modern Sanat Müzesi yöneticiliğine atanması da İstanbul'un yaşadığı kültürel değişimin küresel açıklığa doğru kaydığını göstermektedir. Bu açıklık da kendine güven ve vizyon gerektiriyor. Bu nedenle Elliott, basınla gerçekleştirdiği ilk röportajında İstanbul Modern için geliştirdiği formülü kendine güvenli bir şekilde, İstanbul'u merkez alarak "dünyaya İstanbul'dan bakmak"¹⁴ olarak açıklamıştır. Türkiye konusunda yorum yapan deneyimli gazeteci Andrew Finkel'in da dediği gibi, "Elliott yönetimindeki İstanbul Modern, Orhan Pamuk'un nostaljik, melankolik ve pişmanlıklarla dolu İstanbul'una ait olmayacaktır."¹⁵ Amacı daha çok "kent'in kendi dönüşüm potansiyelinin farkına varmasını sağlamak" gibi görünüyor. Kültürel alanda liberalleşme, kuvvetli bir dönüşüm vurgusunu ve geçmişten kurtulma arzusu- nu beraberinde getirmektedir. İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti olacağı 2010 senesine yaklaşıırken liberalleşmeye duyulan özlem tamamen tutmuşa benziyor.

Bu açıklık ve ilişkilenmeye yönelik tercih, kentsel mutenalaşma projesinin hem bir sonucudur, hem de bu proje tarafından yönlendirilmektedir. Kent mekânı, "hem pazar-odaklı ekonomik büyüme, hem de seçkin tüketim alışkanlıkları"nın hizmetine sunuluyor.¹⁶ 'Arzu edilen kent',

bir mutenalaşmış alanlar yığındır ve kültürel tahayyül gitgide daha çok bu mutenalaşma projesi tarafından şekillendirilmektedir. İstanbul bağlamında önemli olan, bu tahayyülün egemenliğine doğru durmak bilmez yükseliştir. Bunun arkasında İstanbul'un kentli seçkinlerinin daha önce beklenmeyecek şekilde koalisyonunu buluruz. Bu koalisyon, Orhan Esen'in ifadesiyle 'Kuzey İstanbul Seçkinleri'ni¹⁷ (80'ler sonrası laik, orta sınıf profesyonellerin oluşturduğu nesil) ve yönetimde bulunan AKP'deki 'yenilikçi grup' tarafından politik olarak temsil edilen İslamcı-geleneksel görüşlü kesimleri içermektedir. Bugüne kadar kutuplaşma içerisinde yaşayan bu her iki seçkin grup da tüm hareket ve söylemlerini etkileyen ve yönlendiren ortak bir amaca yönelmiştir. Onları bir araya getiren bu ortak vizyona göre İstanbul, küreselleşmiş ve mutenalaşmış, birinci sınıf mal ve hizmetler, düzenli ve temiz kamu ve yaşam alanları ve çekici bir imaj sunan bir kenttir. O zaman diyebiliriz ki, kültürel alandaki açıklığın temelini neoliberal rejimin seçkinleşmiş sınıf tabanı oluşturmaktadır. Kültürel liberalleşme kentte yükselişe geçen seçkinlerin yüksek yaşam standartlarını ve beklentilerini karşılayabilecek şekilde ilerlemektedir.

YENİ AÇIKLIK SİYASETİ

Buraya kadar İstanbul'un neoliberal çizgide ilerleyen küresel açıklığını tarif etmeye çalıştım. İstanbul neoliberal dinamiklerin sürekli geliştiği ve yeniden üretildiği bir sahne haline geldi. Küreselleşmede hem laik cumhuriyetçi siyasi tarafın hem de tutucu İslamcı tarafın endişelerine çare olabilecek politik programı inşa edebilmek üzere uygun bir arguman bulduktan sonra yönetimdeki AKP hükümeti İstanbul'u pazara endeksli küresel güçlere açmakta tereddüt etmedi.¹⁸ Bu açıdan bakıldığında İstanbul'un dönüşümü devletin yönlendirdiği bir proje olarak görünüyor. Yönetimdeki AKP hükümetinin küreselleşme yanlısı konumu devleti Neil Smith'e göre pazarı düzenleyen güç olmaktan çok, "kâmil bir aracı" haline dönüştürmüştür.¹⁹

Kentin neoliberal bir çizgide yeniden yapılandırılması, küreselleşen seçkin sınıfın ve genişlemekte olan mülk sahibi sınıfların istekleriyle uyum içinde ilerlemekte ve bunlar tarafından yönetilmektedir. Mevcut süreç içe-

risinde mülk sahibi kent sakinleri İstanbul'un piyasa tarafından yönlendirilen kapitalist büyümeye odaklı açılımından çok fazla kazanımlar elde edeceklerdir. 2000 senesindeki son nüfus sayımına göre hanelerin % 58'i kendi evlerinde yaşadıklarını beyan ediyorlardı. Bu oran, kent ekonomisini doğrudan etkileyebilecek bir nüfusa işaret ediyor. Daha da önemlisi, İstanbul Valiliği'ne göre mülk sahibi olanların büyük çoğunluğu yakın zamanda yasallaştırılmış gecekondü bölgelerinde yaşamaktadır. Başka bir deyişle, dünün gecekondü alanları, her ne kadar planlaması yapılmamış ve sağlıklı koşullara sahip olsa da, bugünün mülklerine ve mülk sahiplerine dönüşmüş, sonuç olarak da piyasanın faaliyet ölçeğini genişletmişlerdir. Kentteki dönüşümün toplumsal dışlama yönündeki sonuçlarına karşı ilgisizlik ve anlayışsızlıkla karşılaşmak bu bakımdan belki de şaşırtıcı değil. İstanbul'un küreselleşmesi projesinin arkasında geniş kabul gören bir uzlaşma ve yeni dışlayıcı dinamikler karşısında sessiz kalmaktan çıkar sağlayan bir çıkar birleşmesi vardır. İşte bu yüzden, Kadir Topbaş iç göçün cazibesini azaltmak amacıyla "şehrin yaşam standardını Paris'in yaşam standardına denk hale getireceğini"²⁰ söylediğinde pek bir itirazla karşılaşılmıyor. Başkanın sözleri kent seçkinlerinin İstanbul'un mutenalaşması için duydukları özlemin yankısı gibi görünüyor.

Bu neoliberalleşme projesi farklı yaşam tarzları, değerleri, inançları ve pratiklerini bir araya getiriyor. Bu proje aynı zamanda İslamcı toplulukların, laik seçkinlerin, büyük sermayenin, küçük ve tutucu iş çevrelerinin ve bohem burjuvaların (bobolar) kişisel çıkarlarının birleşmesini temsil etmektedir. Tüm bu gruplar, İstanbul'un içinden geçtiği dönüşümlerden ve İstanbul'un küresel ölçekte pazarlanmasından faydalanma yarışında garip ve ironik bir biçimde güçlerini birleştirmektedir. Dışarıdan bir gözlemciye göz kamaştırıcı bir dinamizm ve çeşitlilik gibi görünebilecek bu durum, farklı çıkar gruplarının –hem ekonomik hem de varoluşsal olarak- yeni rejime dahil olmanın yolunu ve koşullarını bulma savaşıdır.

Kapanına çağrılarını işte denetim altında tutan küreselleşen İstanbul projesinin bu geniş tabanlı sosyal, kültürel ve sınıfsal yapısıdır. İstanbul'un ekonomisini ve toplumunu açmanın beraberinde getireceği faydalardan nasibini almak isteyenlerin sayısı günden güne artmaktadır. İstan-

bul'un 2010'da Avrupa Kültür Başkenti olması yönündeki adımlara tüm farklı çıkar çevrelerinden son derece hevesli tepkiler gelmesinin arkasındaki ana sebep budur. İstanbul 2010, kentin modern, karizmatik ve kozmopolit imajını pazarlamakla elde edilecek fırsatlar açısından çok cazip olduğu için, kente turist ve kültür endüstrilerine küresel sermaye yatırımı çekebilmek için yapılan bir marka çalışmasına dönüştü.

İstanbul'u dışarı a ma projesindeki geniş çıkar yelpazesi, küreselleşmeye karşı savunmacı kapanma refleksini dizginlemeye katkıda bulunacak, böylelikle bu tehlikenin yayılmasının önüne geçilecektir. Küreselleşme kent seçkinleri için refah seviyesinin artması anlamına geldiği müddetçe, dış dünyaya kapanmayı savunan görüşler denetim altında tutulabilir. Yine de gücünü milliyetçi görüş ve Avrupa karşıtı hassasiyetten alan söylemler gitgide daha fazla kabul gördüğü için açıklık programı İstanbul'da hassas bir denge üzerinde duruyor. Daha kontrollü ve güvenlikli bir geleceği savunan ve çareyi milliyetçi söylemlerde arayan savunmacı tepkiler, kent çapındaki gösterilerde açıkça dile getiriliyor. Bence bunun arkasındaki başlıca sebeplerden biri, İstanbul'un işbirliği halindeki seçkin kesimiyle yükselen girişimci sınıflarının, küreselleşmenin harekete geçirdiği dışlayıcı mekanizmalarla ilgili bir sessizlik içinde olmaları. Farklı belediyeler tarafından tarihi yarımadada birbiri ardına kurgulanan çeşitli mutenalaşma projeleri nedeniyle gerçekleşen zorunlu tahliyeler, kentin yeni mülk edinmiş sınıfları tarafından hiçbir kayda değer itirazla karşılaşmamaktadır. Örneğin Sulukule'deki bazılarının Roman olduğu yaklaşık 690 hanenin yarıya yakını (her hanede en az 6 kişi bulunuyor) tapu sahibi olmadıkları için yaklaşık bir yüzyıldır buralarda yaşadıkları halde tahliye ile karşı karşıya. Benzeri bir kader Türkiye'nin güneydoğusundan Tarlabaşı'na gelip yerleşen Kürt göçmenleri de beklemekte. Burada oturanlar çok yoksul, ancak daha da  emnelisi, İstanbul'un gitgide daha fazla piyasa tarafından yönlendirilen konut ekonomisine dahil olabilmeleri için gerekli olan tapuları yok. Görünüşe göre, İstanbul'un yeni ekonomisinde yollarını bulmak için tapularını kullanacak durumda olmayan bu insanlar, sessizce evlerinden edilerek görünmez kılınacaklar ve uyυřturucu ba unlusı veya satıcısı, suçlu bir gençlik olarak tekrar karşımıza çıkana değin kamusal alanda seslerini duyuramayacaklar.

Ayrıca refah devleti yapısının olmayışı ve kente enformel ve kimliğe dayalı eklemelenme mekanizmalarının çökmesiyle beraber, Çağlar Keyder'in hatırlattığı gibi "daha önce göçmenlerin İstanbul'un kentisel dünyasına dahil olmalarını kolaylaştıran eski bütünleşme mekanizmaları artık çare olamamaktadır."²¹ Artık, dışlayıcı dinamiklerin daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir ölçekte işlediğine tanık olmaktayız. Yüksek orandaki işsizlik, niteliksiz işgücü, kırsal kesimden –komşu ülkelerden ve şimdilerde Afrika'dan– gelen ve durmak bilmeyen göçmen akını ile İstanbul, toplumsal dışlanma için gerekli şartların bir araya geldiği bir kent haline geldi.²² İstanbul nüfusunun son yedi yılda özellikle göçler sonucu ne kadar büyük oranda arttığı göz önünde bulundurulunca -2000'de 10 milyon olan nüfus 2007'de 12 milyonu geçti- toplumsal sorunun ölçeği gözler önüne seriliyor. Ancak İstanbul'un yeni seçkinleri piyasa temelli ilişkilerin dışlayıcı dinamikleriyle ilgilenecek toplumsal vizyondan yoksunlar, çıkarlarını besleyen bu süreçlere dair düşünömsellikten tamamen uzaklar. Aksine, tüm seçkin çıkar çevreleri kentin yeni ekonomisinden nasiplerini alabilmek ve çıkarlarını artırabilmek amacıyla iktidar peşinde yarışmaktalar.

Kişisel çıkara odaklanan neo-liberalizme karşı bir ilaç icat edilmediği sürece, giderek üst üste binen dışlayıcı dinamiklerin sosyal çatlaklar, bölünmeler ve çatışmalarla sonuçlanması güçlü bir ihtimaldir. Dışlanan ve dahil olan arasındaki ayrımın keskinleştiği ve bütünleştiriciliğin tanıdık mekanizmalarının gittikçe zayıfladığı bir bağlamda, dinsel ve etnik olarak şekillenen kimlik konumları kin ve öfkenin hazır anahtarı haline gelebilir. Küreselleşmenin bu yeni evresi, kentlilerin gündelik hayatlarının temel koşullarını belirleme yolunda gösterdikleri küçük ölçekli ve bireysel çabaları zayıflatan küresel kapitalist dinamiklerin devasa ölçeği ve gücüyle tanımlanmaktadır. Bu neoliberal program güçsüzlüğün politik tutuculuğu ve otoriter rejimi beslediği acımasız bir senaryo haline gelmeden, yeni bir açıklık siyasetine ve Neil Brenner ve Nik Theodore'un ifade ettikleri gibi, "şu anki neoliberal saldırının bastırılması için gerekli stratejileri hayal edip ve de üstelik uygulamaya koyacak" yeni bir perspektife belirgin bir ihtiyaç duyulmaktadır. İstanbul'un yeni kent seçkinlerinin "farklı bir küreselin mümkün olduğunu" anlamaları gereklidir.²³ Her şeyden önce bu proje,

sosyal eşitsizliğin ve dışlanmanın nedeni olan kent alanlarında parçalanma ve ticarileşmeye karşı etkileşimi, karşılaşmayı ve karşılıklı sorumluluğu ön-gören kamusal alanların genişletilmesine yol açacak bir küreselleşmenin ve açılımın hedeflendiğinin açıkça belirlendiği uzun süreli bir müzakere gerektiriyor. Dünyevi olmak derken kastettiğim böyle bir şey: Açıklığı red-etmeyen ancak Çağlar Keyder'in dediği gibi "pazarı yerleştirmenin yeni yolları hakkında"²⁴ düşünen bir tavır.

Tüm bunlar hayal mi? İstanbul karşı karşıya kaldığı seçimin niteli-ğini hazmedebilecek mi? Hrant Dink'in öldürülmesi, Türkiye'nin ilk No-bel Ödüllü yazarı Orhan Pamuk'un çok sevdiği sokaklarında özgürce yürü-yememesi, yüzlerce binlerce insanın hükümet karşıtı gösterilerde sokakla-ra akın edip kızgınlıklarını nerede ve nereye akıtacakları, dayanışmayı ne-rede arayacakları konusunda karmaşık mesajlar vermesi bağlamında, dün-yevi olmanın imkânı bir görünüp bir kayboluyor. İstanbul'daki bazı kamu-sal projelerin uluslararası alanda ün salmış Zaha Hadid ve Ken Yeang gibi mimarlara ısmarlanmasının öfkeyle karşılanması ve bu durumu protesto edenlerin meseleyi yerelle (siz Türk diye okuyun) küresel (yabancı diye okuyun) arasındaki çatışma gibi koymalarıyla, neoliberal açıklık projesinin dahi ne kadar kırılgan olduğu gözler önüne seriliyor. Geleneksel ve enfor-mel yapıların bütünleştirici mekanizma vazifesi gördüğü eski düzen temel-de dağılmış görünebilir ancak söylemsel olarak tamamen iptal olmuş de-ğildir. Özelleştirme projelerinden mimari görevlendirmelere ve uluslarara-sı sanat ödülleri, yerel (siz milli olarak okuyun) değerlerin öncelikli hale getirilmesi istekli bir kabul görmektedir. Kentsel politik ve ekonomik alan-ların devam eden neoliberalleşmesinin karmaşık, kafa karıştırıcı ve çoğun-lukla zıtlıklarla dolu sonuçlarına karşı savunmacı ve korku dolu yanıtlar ko-layca ve hiçbir pürüze takılmadan dışlayıcı bir dile, farklılığın ve çoğulculu-ğun yadsınmasına ve en sonunda milliyetçi fanatizmin içine kaymaktadır.

O halde önümüzdeki iş, Hrant Dink cinayetinden sonraki kalabalık gösterilerde olduğu gibi, Orhan Pamuk'un mezun olduğu üniversitesin-den ödül alması gibi, ya da başka bir düzlemde, farklı ideolojik yapıların ve çıkar gruplarının kamu çıkarı için bir denge oluşturmaya çalıştığı İstanbul 2010 girişimi gibi, kamusal dünyevilik deneyimlerini derinleştirip devam-

lılıklarını güvence altına almaktır. Asıl iş İstanbul'un yapmak zorunda olduğu gerçek seçimin içeriğini gözden kaybetmemektir. Asıl zorluk neoliberal projede içselleşmiş olan kapalılığı, şehir mekânına “demokratik yollarla yeniden el koymak” vizyonuna kapalılığı, yorulmak bilmeden ve kararlılıkla ortaya koymaktır.²⁵

İstanbul'un tüm bu dünyevi olma anlarının farklı kimliklerin üretken ve yaratıcı bir şekilde bir arada yaşayabileceği bir toplumsal dayanışma için gerekli demokratik temeli sağlayacağını ümit etmeliyiz. Her şeyin ötesinde, yeni bir açıklık siyaseti için ümit beslemeliyiz.

Çeviri: İlkay Balıç Ayvaz

NOTLAR

- 1 Radikal (2007), 'Avrupa Yanlıları Baskı Altında,' *Der Spiegel*'in Orhan Pamuk ile söyleşi eş zamanlı olarak Radikal'de yayımlandı, 29 Nisan.
- 2 Keyman, F. "Türkiye'nin İki Yüzü, İyi Yönetim ve Sol Siyaset," *Radikal* 2, 18 Mart 2007.
- 3 Keyman, *age*.
- 4 Keyder, Ç. (2005), "Globalisation and Social Exclusion in Istanbul" (İstanbul'da Küreselleşme ve Toplumsal Dışlama), *International Journal of Urban and Regional Research*. Cilt 29, Sayı 1. s. 130.
- 5 Boztepe, E. "Topbaş: İstanbul'un trafik sorununu çözmek için 15 milyar dolar lazım," *Radikal*, 2 Ocak 2007.
- 6 Güvenç, M. İstanbul 2010 için hazırlanmış basılmamış, tarihsiz, not.
- 7 Aksoy, A., ve Robins, K. (1994) "İstanbul Between Civilisation and Discontent," *New Perspectives on Turkey*, Sayı 10, Bahar.
- 8 Bilgin, İ. (2006), "Kent üretiminin ve kamu yaşamının örgütlenmesinde güncel eğilimler," *Toplum ve Bilim*, Sayı 105.
- 9 Menkes, S. (2006), "A futuristic mall is new Turkish playground," *International Herald Tribune*, 4 Aralık.
- 10 Dyckhoff, T. (2006), "Turkey's new delights," *Times Online*, Ağustos 15.
- 11 Bilgin, İ. (2006), "Kent üretiminin ve kamu yaşamının örgütlenmesinde güncel eğilimler," *Toplum ve Bilim*, Sayı 105.
- 12 IMP, "İstanbul Çevre Düzeni Planı: Özet Rapor," İstanbul, Temmuz 2006.
- 13 "Babamın bavulu," Orhan Pamuk'un Nobel Ödül Töreni konuşma metni, <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/12/07/gun87.html>
- 14 Onat, A. "Dünyaya İstanbul'dan Bakmak," *Milliyet*, 15 Mart 2007.
- 15 Finkel, A. İstanbul Modern, *Today's Zaman*, 11 Mart 2007.

- 16 Brenner, N., ve Theodore, N., (2002), "Cities and geographies of 'actually existing neoliberalism,'" *Antipode*, Sayı 34, s. 368.
- 17 Esen, O. (2005), "The tightrope walk of the middle class in a fractured İstanbul," Writings from the 9th International İstanbul Biennial, İKSİV, İstanbul.
- 18 Çınar, M. (2003), "Yenilikçi gündem küreselleşmeye mi ihale edildi?" *Görüş*, Mart
- 19 Smith, N. (2002), "New globalism, new urbanism: gentrification as a global urban strategy," *Antipode*, 34.
- 20 "İstanbul için yeniden adayım," *Bugün*, 29 Ocak 2008.
- 21 Keyder, Ç. (2005), "Globalisation and Social Exclusion in İstanbul," *International Journal of Urban and Regional Research*, Cilt 29, Sayı 1, s. 130.
- 22 Behar D. ve İslam T. (der.) (2006), *İstanbul'da "Soylulaştırma"*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul; Işık ve Pınarcıoğlu, 2005; *Kurtuluş*, 2005; Writings from the 9th International İstanbul Biennale, 2005.
- 23 Smith, N. (1999), "Which new urbanism? the revanchist '90s," *Perspecta*, Cilt 30, s. 98-105.
- 24 Keyder, Ç. (2005), "Globalisation and Social Exclusion in İstanbul," *International Journal of Urban and Regional Research*, Cilt 29, Sayı 1, s. 103.
- 25 Brenner, N.,ve Theodore, N., (2002), "Cities and geographies of 'actually existing neoliberalism,'" *Antipode*, 34, s. 376.

ALİ AKAY: Mimar Sinan Üniversitesi'nde profesör. Paris VIII'de Antropoloji Bölümü'nde, Humboldt Üniversitesi'nde (Rudolph Arnheim profesörlük kürsüsünde) ve Paris Milli Sanat Tarihi Enstitüsü'nde çağdaş sanat tarihi ve felsefe dersleri verdi.

ASU AKSOY: İstanbul Bilgi Üniversitesi Santralistanbul uluslararası projeler koordinatörü, çokkültürlülük ve sanat konularında ders veriyor, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti çalışmalarına katkıda bulunuyor.

ZAFER ARACAGÖK: Oslo Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat bölümünden doktora derecesi olan Zafer Aracagök Bilkent Üniversitesi'nde kıta felsefesi konusunda dersler veriyor. Türkçe yayınlanmış üç kitabı dışında, *Pli*, *The Warwick Journal of Philosophy*, *Parallax* ve *Symploke* gibi uluslararası akademik dergilerde yayınlanmış, kıta felsefesi ve Deleuze ve Guattari'nin felsefesinde imge, rezonans ve güdültü konularına eğilen makaleleri var.

GUISEN BAL: 1997 yılında London Guildhall University'de üniversite eğitimi tamamladı, doktora tezini verdiği Central Saint Martin's College of Art&Design'da Eleştirel Sanatlar üzerine yüksek lisans eğitimi yaptı. Halen Viyana'da Open Space – Zentrum für Kunst Projekte'de Proje ve Program Geliştirme Başkanı ve Direktörü olarak görev yapıyor. İngiltere'de, Avrupa'da ve Türkiye'de sergiler hazırladı, küratörlük yaptı, makaleler yayınladı ve birçok farklı mekânda konuşmalara katıldı.

SÜREYYA EVREN: Çalışmalarını edebiyat, güncel sanat ve siyaset teorisi alanlarında sürdürüyor. *Güncel sanat dergisi art-ist*'e de ilk sayılarından itibaren katkıda bulundu. Sanat ve siyaset konulu yazılarının çoğunu *Aranan Kitap* (art-ist, 2007) adlı kitapta topladı. *Siyahî* dergisinin editörü.

BERAL MADRA: Sanat eleştirmeni ve sergi yapımcısı. Galeri BM (1984-1990) ve BM Çağdaş Sanat Merkezi (1990-2007), BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi (2007-) kurucusu ve yöneticisi. 1. (1987) ve 2. (1989) İstanbul Bienalleri

koordinatörü; 43, 45, 49, 50 ve 51. Venedik Bienalleri Türkiye Pavyonu küratörü ve komiseri, 47. Venedik Bienali'nde *Modernities and Memories-Recent Works from the Islamic World* sergisi yardımcı küratörü. 1984'ten bu yana 250'den fazla sanatçıyı içeren uluslararası sergilerin yapımcısı. Uluslararası Eleştirmenler Derneği (AICA-Türkiye) kurucusu ve başkanı (2003).

HELGE MOOSHAMMER: Londra ve Viyana'da faaliyet gösteren mimar ve kuramcılardan oluşan ve disiplinlerarası sanat ve mimari projeleri içeren çeşitli sergilere katılan ThinkArchitecture adlı projenin kurucu üyesi. Doktorasını Viyana Teknoloji Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde 2003 yılında tamamladı. Mooshammer *Cruising: Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures* (2005) adlı kitabı kaleme aldı ve *Visuelle Kultur: Körper-Räume-Medien* (ed., 2003) başlıklı kitabın editörlüğünü üstlendi. 2008 yılında Viyana'daki Uluslararası Kültür Araştırmaları Merkezi'nde araştırma bursunu değerlendirecek.

PETER MÖRTENBÖCK: Araştırmalarını Londra'daki Goldsmiths Koleji Görsel Kültür Bölümü'nde Marie Curie bursuyla sürdürüyor. Aynı zamanda Viyana Teknoloji Üniversitesi Görsel Kültür Bölümü'nde doçent olarak çalışıyor. Linz Sanat Üniversitesi (2000) ve Paderborn Üniversitesi (2002) gibi kurumlarda ders verdi. ThinkArchitecture adlı projenin kurucu üyesi. Mörttenböck *Die virtuelle Dimension: Architektur, Subjektivität und Cyberspace* (2001), *Visuelle Kultur: Körper-Räume-Medien* (ed., 2003) ve yayınlanacak olan *Networked Cultures* (2007) başlıklı kitapların yazarı.

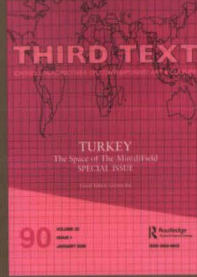
MAHMUT MUTMAN: Bilkent Üniversitesi, İletişim ve Tasarım Bölümü'nde kültür, sanat ve medya kuramları üzerine ders veriyor. Postmodernizm, feminizm, İslam, film ve televizyon üzerine İngilizce ve Türkçe yayınları var.

ŞENER ÖZMEN: 1971 Şırnak-İdil doğumlu. Güncel sanatçı, sanat yazarı ve eleştirmen. İlk ve ortaöğrenimini İdil'de tamamladı. 1998'de Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Resim Ana Sanat Dalı'ndan mezun oldu. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli grup sergilerine katıldı. *Artist Güncel Sanat Dergisi*, *Sanat Dünyamız* ve *Siyahî*'de yazıları yayınlandı. 2007'de *Travma ve Islahat* adlı kitabı yayınlandı.

KEVIN ROBINS: Londra City Üniversitesi'nde professor ve Londra Üniversitesi, Goldsmiths College'de misafir öğretim üyesi. *The Challenge of Trans-cultural Diversities*'in (2006) yazarı.

NERMİN SAYBAŞILI: 'Borders and "Ghosts": Migratory Hauntings in Contemporary Visual Cultures' başlıklı teziyle Londra Üniversitesi Goldsmiths College'ın Görsel Kültürler Bölümü'nden doktora derecesini aldı. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde araştırma görevlisi.

Bu kitap, İngiltere’de Routledge Yayınları’nın *Third Text, Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture* adlı dergisinin Türkiye özel sayısındaki makaleleri içeriyor ve dergi ile aynı anda yayımlanıyor. Bu özel sayıya katkıda bulunanlardan, Türkiye’nin henüz tam olarak araştırılmamış farklı yüzleri üzerine yoğunlaşmaları rica edildi. Böylece Türkiye’nin günümüz dünyasında gerçekte nerede durduğu konusunda bize fikir verecek güncel ya da retrospektif bakışlar ve öngörüler bir araya geldi. Kitap, editörü **Gülşen Bal**’ın “İhtilafli İlerleyen Dalgalanma” başlıklı giriş yazısı ile başlıyor. Katkıda bulunanlar ise şöyle: **Ali Akay** / “Modern” Sanatın Türkiye’de Gelişim Çizgileri; **Asu Aksoy** / İstanbul’un Seçimi; **Zafer Aracagök** / Birkaç Şemsiye Üstüne; **Süreyya Evren** / Türkiye Güncel Sanat Sahnesinde Parrhesiatik Oyunlar; **Mahmut Mutman** / Ulus Biçim; **Nermin Saybaşı** / Adayı Sınırlamak; **Beral Marda** / Küresel Sanatın Sıcak Noktası; **Peter Mörttenböck** ve **Helge Mooshammer** / Plan ve Çatışkı; **Ağ Örgütüne Dahil Olan İstanbul**; **Şener Özmen** / Kelle Koltukta Sanat; **Kevin Robins** / Sevgili Avrupa, Sevgili Türkiye, Neden Canımızı Bu Kadar Sıkıyorsunuz?



Third Text, Türkiye özel sayısının kapağı

İNSAN VE TOPLUM Dizisi



KitapYAYINEVİ

ISBN 978-605-105-000-3



9 789756 051054



15,-YTL