

SOSYAL BİLİMLER

SOSYAL BİLİMLER

Bu Sayının Hakemleri

Prof. Dr. Ali Akay MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü
Prof. Dr. Melih Zafer Arıcan Bahçeşehir Üniversitesi Fotoğraf ve Video Bölümü
Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Prof. Dr. Firdevs Gümüšoğlu MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü
Prof. Dr. Aykut Gürçağlar MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Prof. Kemal İskender MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Prof. Dr. Nilüfer Öndin MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Prof. Dr. Vedat Somay MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Doç. Dr. Ahu Antmen Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak. Temel Eğitim Böl.
Doç. Dr. Ferhat Aslan İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak. Türk Dili ve E. Böl.
Doç. Dr. Şükrü Aslan MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü
Doç. Dr. Muharrem Kaya Kültür Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve E. Böl.
Doç. Dr. Süleyman Kızıltoprak MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü
Doç. Dr. Burcu Pelvanoğlu MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Doç. Fatma Ürekli MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Osman Erden MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Selçuk Seçkin MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Yrd. Doç. Dr. Doğan Yaşat MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü
Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu MSGSÜ Güzel Sanatlar Fak. Temel Eğitim Bölümü
Araş.Gör. Jale Özlem Oktay MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

Liste soyadlarına göre alfabetik olarak oluşturulmuştur.

Sosyal Bilimler

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

Sayı 9 / Bahar 2014



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

SOSYAL BİLİMLER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
Sayı: 9, Bahar 2014

Yılda iki kez yayınlanır. Yerel süreli yayındır.
Hakemli dergidir.

ISSN 1309-4815
Kod: MSGSÜ-SBE-014-06-D₁

Sahibi: Sosyal Bilimler Enstitüsü adına
Prof. Fatma Refika Tarcan
Müdür

Yayın Kurulu

Prof. Zeki Alban
Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
Prof. Caner Karavit
Prof. Dr. Süleyman Kızıltoprak
Prof. Dr. Banu Mahir
Prof. Fatma Refika Tarcan
Prof. Kemal Can
Doç. Dr. Handan İnci
Doç. Dr. Firdevs Gümüšoğlu
Doç. Dr. Muharrem Kaya
Doç. Mehmet Nemutlu
Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu

Editör: Doç. Dr. Muharrem Kaya

Editör Yardımcısı: Yrd. Doç. Dr. Doğan Yaşat

Kapak Tasarımı: Prof. Caner Karavit

Grafik Uygulama: Nadir Geçeroğlu

Haziran 2014, 500 adet basılmıştır.
Baskı: MSGSÜ Matbaası, Bomonti
Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Meclis-i Mebusan Caddesi No:24 34427 Fındıklı/İstanbul
Tel: 0212 244 03 97
e-posta: sosdermsgsu@gmail.com, sosder@msgsu.edu.tr

İçindekiler

Eskil Toplumların Primitif Komünizm Kavramının Ütopik Sosyalizme ve Alman Dışavurumculuğu'na Etkileri | 7

Hakan Daloğlu

Görsel Sanatlarda Kültürlerarası Etkileşim ve Melezlik | 27

Benal Dikmen

Oluşmakta Olan Bir Kimliğin Bienali: Manifesta | 38

Solmaz Bunulday Hasgüler

Foucault ve Aydınlanma | 44

Nusret Polat

"Çaylak Sokak"ta Bir Okuma Denemesi | 53

Aylin Tekiner

Postmodern Sanatta Kent Bağlamında Form | 69

Gülderen Görenek Beyaz

Sultan II. Abdülhamid'in Mesruiyetinin Eğitim Yapıları Üzerinden Okunabilirliği | 82

Esmâ İğüs

Peripatetik Konsepti Çerçevesinde Gallangıçusağı Aşireti | 91

Egemen Yılgür

ÇEVİRİ:

Doğal Ayıklanma: Modern Sanatta ve Tasarımda Hamam Böcekleri | 96

Erokhin Semyon

Çev: Elanur Aliona Kızılsafak



Eskil Toplumların Primitif Komünizm Kavramının Ütopik Sosyalizme ve Alman Dışavurumculuğu'na Etkileri

Primitif Kültürlerin Die Brücke ve Dresden Ayrılıkçıları üzerindeki Politik ve Felsefi Etkileri

Hakan DALOĞLU¹

Özet

Alman Dışavurumculuğunun ekonomi-politiği ve felsefi kültür-kritiğini düşünme cesareti gösteren bu uzun makale, Hıristiyan ütopyasının kendine özgü nitelikleri ve onun ütopyik sosyalizm ile olan organik bağına dikkati çekmeye çalışarak, Primitif Kültürlerin *Die Brücke* ve *Dresden Ayrılıkçıları* üzerindeki Politik ve Felsefi Etkilerini inceleyecektir. Söz konusu dışavurumcu sanatın rasyonel özü; tarihsel bunalım noktası: Birinci Dünya Savaşı ve Bolşevik Devrimidir. Savaşın vahşi gerçekleri, ütopyacı spekülasyonları körüklediğinde, Batı Avrupa'da iki büyük felsefe akımı; İngiliz kaynaklı egoizm ve nefesine düşkünlük ile Prusya kaynaklı idealizm akımı arasında sıkışmış olan Alman Dışavurumcuları, ilkel sanata yönelerek, eşitlikçi komünal yaşama karşı özlemlerini dile getirdiler. Ancak çatallanan nokta; daha insancıl, sınıfsız bir toplum oluşturmayı düşünen Marx'ın çizdiği yol mu? Yoksa Nietzsche'nin *Üst-İnsan'ın Güç İstenci*'nin Diktatörlüğü mü? Yoksa Weitling'in İsa'nın öğretisine uygun politika kuracak yenilenmiş bir *Hıristiyan Sosyalizmi*'ne mi, yönelmeleri gerekecekti. Bu üç soru ya da yönelim, dışavurumcuların huzursuzluklarının kökenindeki edebi ve sanatsal girişimlerinin çelişkilerle dolu açıklamasını vermektedir. Sonuç: Başarısızlık... Ancak yaşadıkları devrin sıkıntılarını ciddi şekilde incelememiş ve bir çözüm bile aramamış olmalarına rağmen yaşadıkları çağın sorunlarını eserlerine öylesine işlemişlerdir ki, bu yapıtlar zamanlarını en iyi biçimde belgeleyen estetik bir nitelik kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Die Brücke, Dresden Ayrılıkçıları, İlkel Sanat, Ütopya, Ütopik Sosyalizm ve Primitif Komünizm, Dışavurumculuk, Modern Alman Sanatı.

The Concept Of Primitive Communism of Ancient Society From The Effects of Utopian Socialism and German Expressionism

The Political and Philosophical Implications of Primitive Cultures on Die Brücke and Dresden Secession

Abstract

German Expressionism as well as economic-political and philosophical thinking of courage, this long article on culture criticized, his distinctive qualities and Utopian socialism, Christian withering away of the organic bond with working attention, the Primitive Cultures, will examine the effects of political and philosophical *Die Brücke* and Dresden Separatists. The essence of the expressionist art is rational; historical crisis point: the First World War and the Bolshevik revolution. War facts, wild utopian blowing on speculations, Western Europe's two great philosophy flow; British-sourced egoism and indulging in her pants with the German Expressionists such

¹ Yrd.Doç.Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, hakanpainter@hotmail.com



as stuck between the Prussian-induced idealism flow, Primitive Art, the egalitarian aspirations of communal life. However, forking point; considering the creation of a classless society more humane, Marx drew? Or Nietzsche's will to power's parent-People's Dictatorship? Or Weiting's according to the teachings of Jesus to establish a renewed politics or Christian Socialism to, would have to gravitate to. The orientation of these three questions or expressionists saying the root and literary attempts to explain full of contradictions. Result: Failure ... But they have some serious problems, even a solution of search and call the works of their era, despite the problems, so they committed, it works best when documenting an aesthetic quality.

Key Words: Die Brücke, Dresden Separatists, Primitive Art, Utopia, Utopian Socialism and Primitive Communism, Expressionism, German Modern Art.

1. Giriş

Uygarlık öncesi doğal insanı anlatmak... Aslında bu tamamen özgün bir buluş değildi! Geçmişte kimlerden esinlenilmişti? Elbette en erken Grek ve Latin ozanlarının söyledikleri ağıtlardan. Kölelik toplumunda insanlar, daha özgür olarak yaşadıkları, mutlu ve barış içinde sakin bir altın çağı düşünüyorlardı. Bunlar arasında Lucretius'a ayrı bir yer vermek gerekir. Lucretius, "insanoğlunun mutlu olmayışının temel nedenlerini dinle ilgili batıl inançlarda ve toplum içinde kendini gösterme hırısında buluyordu. Bu önyargılardan kurtulması için düşüncesine ve aklına güvenmesinin; maddeci felsefeyi kabul etmesinin gerekliliği"² neticesinde insanoğlunun özgür davranabileceğini ve mutlu olabileceğini öne sürüyordu. *De Rerum Naturae*,³ adlı eserinde "uygar insanlardan her bakımdan daha sağlam ve daha az umutsuz, o uygarlık öncesi vahşet halinde yaşayan insanın sert bir portresini çizer."⁴ Tüm bunlar efsane değil kuşkusuz, modern çağda mutlu ve iyi vahşi konusu Montaigne'den bu yana gelişir. (*Essais Chapitre des Cannibales*). Çünkü yolculuk ve keşifler sayesinde karşılaştıkları vahşi insanların niteliklerini anlatmalarından dolayı hemen hepsi bir tanıklığı ifade etmektedir. XVIII. yüzyılda filozofların, seyyahların anlattıklarını, "insanın Hıristiyanlığı, (Müslümanlığı, Yahuda'nın ya da Musa'nın dinini⁵) bilmeyen de iyi olabileceğini gösterirken en azından sosyal ve politik bütün rejimlerin insanlara aleyhinde savaşım verdiği rejimden daha fazla mutluluk sağlayacağını kanıtlamak için idealleştirmiş olabilirler."⁶ Fakat seyyahların ve denizcilerin anlattıkları gerçek bir esas var; "onlar, ilkel komünist düzen içinde yaşayan insanları anlatırlar ve onlarda bizim toplumlarımızda artık yok olmuş bulunan erdemleri bulurlar."⁷ Gerçekte daha kültürlü oldukları ve de Hıristiyanlığı bilmeyen vahşet halindeki insanı göklere çıkarmakta hiçbir çıkarı olmadıklarından, misyoner papazların en ilgi çekici ve kesin bir doğruluğa sahip ikna edici bilgileri paylaştıklarını bugün daha net bir biçimde idrak edebiliyoruz.⁸ Macera sever bir asker olan Baron de Lahontan, 1703'te yazdığı *Memoires de L'Amerique Septentrionale*'de Avrupa'dan bıkmış, iğrenmiş olarak yerlilerin yaşadıkları yabani yerlere geçtiğini anlatır. Peki, Avrupalılar niçin kokuşmuştu? O şöyle diyor: "Senin-benim ayrımı olması... kanunları, yargıçları ve papazları olması... Bir de üstelik mal mülkiyeti olması... Avrupalıların toplumunu bozup allak bullak eden kargaşalıkların biricik kaynağıdır."⁹

Yolculuk ve keşiflerin doğal bir getirisi olarak ayrıca; Pere Dutertre'in *l'Historie Generale des Antilles habitees par les Français* adlı eseri: Caribes'ler ile ilgili bilgiler vermekteydi.¹⁰ Pere

² LUCRETIVS, (2014). Evrenin Yapısı, Çev. Turgut Uyar- Tomris Uyar, Norgunk Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 8.

³ Altı kitaptan oluşan yedi bin dört yüz dizelik dev eseri: Evrenin Doğası Üzerine

⁴ ROUSSEAU, Jean Jacques (2001). İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma, Çev. Ünsal Oskay, Say Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, s. 47.

⁵ Metne eklenen kendi yorumum.

⁶ A. g. e., 48.

⁷ A. g. e., 48.

⁸ Burada Hıristiyanlık anlaşılıyor... Ne mutlu ki tüm çabalara karşın, birbirinin yerini almaya yönelik medeni yasalarla birleşen evlilik sadece yalancıkdan bir tören. Geçmişte olduğu gibi, piçler, zina çocukları hala var; şu bizim uygarlığımızın sadece hayal gücünde yaşayan canavarlar... [Bknz. Paul Gauguin, Mahrem Günlükler, İthaki Yayınları, s. 168.]

⁹ A. g. e., 48.

¹⁰ Rousseau Caribes'lerle ilgili ilk bilgilerini buradan almıştı.



Labat'nın *Nouveaux Voyages aux iles d'Amerique* (6 cilt; 1722), La Condamine, *Relation d'un voyage en Amerique merdionale* (1745) ve *Journal du voyage fait par l'ordre du roi a l'Equateur* (1751) Abbe Prevost'nun yönetimi altında yayımlanmış olan büyük derleme yani *Historie generale des Voyages* (1746-1770)... Fakat hepsinden önemlisi bilimsel olarak en büyük otorite olan Bouffon'nun *Theorie de la Terre ile Histoire naturelle de l'home* (1749) ve son olarak Quadrupedes'in ciltleri...¹¹ Uygarlık öncesi doğal insanın Avrupalılar elinden ilk izlenimleridir. Ve bu eserler, Batı entelektüalizminin Primitif kültürlere ilgisi ve etkisinin hem sanatsal hem de politik yönlerden edeceği nüfuzu belirlemek; böylelikle toplumsal adalet tutkusu olarak yeşeren eşitlik fikrinin tohumlarının atılmasına da zemin hazırlaması bakımından hatırı sayılır belgelerdir.

1.1. Doğal İnsan ve Toplumsal Eşitsizliğin Kaynakları olarak Bilim ve Sanat

Soylu vahşiye geri dönmek... Jean Jacques Rousseau'nun 1749'da yayımlanan *Discours sur les arts et sciences*'i,¹² Karl Marx'ın *Eskil Toplum* üzerine notları, Lewis Henri Morgan'ın ilk olarak 1877'de İlkel Komünizm kavramının etnografik tanımlarından oluşan *Ancient Society* kitabı ve ayrıca 1881'de yayınlanan *Amerika Yerlilerinin Evleri ve Ev Yaşamı*'nda komünizmin Amerika yerlilerinin köy mimarisine nasıl yansıdığını anlattığı incelemesinde ve son olarak Engels'in *Ailenin Kökeni*'nde ilkel komünizmi ve bu türden bir dönüşüm sürecini belgelerler. Özellikle Rousseau, toplumsal eşitsizliğin kaynaklarını izini sürdüğü *Bilimler ve Sanatlar üzerine Söylev*'inde akla mutlak bir değer yüklemeyerek antik dönem filozoflarından ve çağının Aydınlanma düşünürlerinden önemli bir noktada ayrılır: “Dahası aklın sınırları olduğunu belirtir ve aklın ya da akıl yürütmenin karşısına duyguları, içgüdüleri ve yürekte kopup gelen vicdanın sesi olarak nitelendirdiği erdemi koyar.”¹³ *Mutlu vahşi* olarak insani erdemi nitelendirdiğini öne süren Rousseau, uygarlığı ya da daha doğrusu uygarlığın göstergeleri olan bilimler ile sanatları kuşkuya yer vermeyecek bir şekilde mahkum ederek işe başlar: “bilimlerimiz ile sanatlarımız yetkinliğe doğru ilerledikçe ruhumuz yozlaşmıştır,”¹⁴ diyerek aslında mutlu cehaletin erdemi (ilkel ve yabanıl düşünceyi) yaşamlarımıza geçirmemiz gerektiğini söyler. Ancak burada ilkel toplumlarda ya da antik sitelerde bulunduğu inandığı mutlu cehalete övgüler düzmesine karşın, ne bilgisizlik ile akıldışı (irrasyonalizm) savunmakta, ne de bilimler ile sanatlara mutlak bir kötülük yüklemektedir. Eleştirilerini bilginin kendisine yöneltmez. Ona göre asıl sorun (Sokrates'in de vurgulamış olduğu gibi) insanların kendilerini bilgili zannetmeleridir.¹⁵ Aslında önerdiği akıl-vicdan birlikteliğidir. Dolayısıyla Rousseau'ya göre; insanın vicdandan bağımsız bir akılla iyiliğe ulaşması olanaksızdır ve bu durum da “uygar toplumu, rekabetin, para hırslarının, bencilliğin, sivrilmeye ve üstün olma tutkusunun hüküm sürdüğü bir toplum olarak tanımlar. Böylesi bir toplumda yaşayan her kişi ne bir insan ne bir yurttaş; yalnızca modern! burjuvadır.”¹⁶ Ama Rousseau, burada alttan alta belirttiği eşitsizliğin değerlerine dikkatimizi çekerek adeta kötülüklerin soyağacını izlemektedir. Bu noktada, “filozoflar ile sanatçıların kendilerini beğendirebilmek, toplumda sivrilmek amacıyla çalışmalarını ve yapıtlarını sıradan insanların beğenileri düzeyine indirgemeleri,”¹⁷ bu durumun ise, bilimler ve sanatların bir meta haline getirilmesi erdemsizliğine sebep olmaktadır. Metalaşmış bilimler ve sanatların insanları birer yarı-aydına dönüştürmesi doğrultusunda söz konusu yarı-aydınlar, “bir yanda zevksizliği ve yozlaşmışlığı yeniden üretmekte, öte yanda yükselme tutkusunu besleyip eşitsizlikleri daha da güçlendirmektedirler.

¹¹ Rousseau, uygarlık öncesi doğal halindeki insanı anlatmak için tüm bu eserler hakkında bilgisi olduğu gibi çoğunu da sıkı bir okumadan geçirmiştir.

¹² 1749'da Dijon Akademisi'nin açtığı *Bilimler ile Sanatların gelişmesi ahlakın bozulmasına mı, yoksa arınmasına mı hizmet etmiştir?* Konulu yarışmaya Diderot'nun özendirmesiyle katılıp büyük ödülü kazanır. Bir yıl sonra *Bilimler ve Sanatlar üzerine Söylev* başlığı altında yayımladığı bu denemesi büyük gürültü koparı ve uzun tartışmalara yol açar.

¹³ AĞAOĞULLARI, Mehmet Ali (2013). “Jean Jacques Rousseau: Halk Kendini Yaratıyor,” *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, s. 572.

¹⁴ A. g. m., s. 572.

¹⁵ Dolayısıyla korktuğu, bilginin kendisi ya da gerçekten bilgili insanlar değil, fakat kendilerini bilgili zannedip diğer insanlarla ilişkilerini bu yarı yamalak bilgi dolayımı ile kuran ve vicdanlarının sesini dinlemeyen *yarı cahiller* ya da *yarı aydınlar*dır.

¹⁶ A. g. m., s. 573.

¹⁷ A. g. m., s. 574.



Burjuvazi onca zamandır onurlu sayılan ve önünde huşuyla eğilinen her faaliyeti çevreleyen haleyi söküp atmıştır. Bilim adamını da hekimi de, hukukçuyu da rahibi de, şairi, ressamı ve yazarı da kısacası tüm entelijensiyayı kendi ücretli işçisi, “kendi toplum biçimlerinin zorunlu ürünü”¹⁸ yapıp çıkmıştır. Tarihi bir diyalektik olarak “toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür.”¹⁹ Kısacası Rousseau, doğal (vahşi) insanı ve gerçek insanın özünü ortaya koyarak, özel mülkiyetin²⁰ ve toplumsal iş bölümünün doğal eşitsizliğe doğru dönüşümünün yarattığı kişisel çıkar çatışmalarının bir getirisi olarak başkalarının zararına rağmen başkalarından üstün olma tutkusu ve gizli arzusu (Pascal’dan ona miras kalmış bir düşüncedir²¹) gibi çeşitli kötülüklerin kaynağını gösterir.²² Rousseau, bizlere uygar toplumu kuranların mülk sahipleri (zenginler)²³ olduğu bir ikinci doğa durumunu Hobbes’tan²⁴ farklı olarak çözümlerken²⁵, ilkel doğa durumu ile toplumsal modern-köle-insan (mülksüzler) arasındaki derin uçurumu göstermektedir. Çünkü “doğa durumundaki yalnız insan ancak tam anlamında iyi ve özgürdür.”²⁶ Rousseau, başlangıçta doğada yalnız başına var olan vahşi insanda bir yetkinleşme görür. Özgürlük ve yetkinleşme yetisi özsel niteliklerdir. Bu noktada entelektüel çevreler, eşitsizliğin kaynağını Rousseau’nun şu önemli pasajında bulurlar: “İnsanlar sadece bir tek kişinin yapabileceği işlere, birçok elin katılmasına gerek göstermeyen sanat ve hünerlerle özenle çalıştıkları sürece doğalarının olanak verdiği kadar özgür, sıhhatli, iyi ve mutlu yaşadılar, kendi aralarında bağımsız bir ilişkinin zevklerini tatmaya devam ettiler. Fakat bir insanın yardımına gereği olduğundan beri, bir kişinin iki kişiye yetecek kadar yaşama araç ve gereçlerine sahip olmasının yararlı ve karlı olduğunun fark edildiği andan beri, eşitlik kayboldu, mülkiyet işe karıştı, çalışma zorunlu oldu, geniş ormanlar insan teriyle sulanması gereken, köleliğin ve sefaletin derhal filiz verip ekinlerle birlikte arttığı hoş ve güleç kırlar haline geldi!”²⁷ ve sonunda burjuva mülkiyet ilişkileri, o dev üretim ve mübadele araçlarını peyda etmiş olan modern burjuva toplumu, büyüler yaparak çağırdığı cehennem kuvvetlerine artık söz geçiremeyen büyücünün durumuna düşen bir Juggernaut²⁸ ya da bir Frankenstein’a dönüşmüştür. Bu mitsel figürler “bilim ve rasyonalite içinde insan güçlerini genişletmek uğruna çabalarken irrasyonelite yaratan, insan kontrolünün dışına çıkan, dehşet verici sonuçlar doğuran şeytani güçleri açığa çıkarırlar.”²⁹ Bu

¹⁸ MARX, Karl – ENGELS, Friedrich (2002). Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri, Çev. Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, 5. Baskı, Ankara, s. 144.

¹⁹ STRUIK, Dirk J. (2005). “Komünist Manifesto’nun Doğuşu ve Tarihsel Önemi,” *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, Çev. Muzaffer Erdost, 6. Baskı, Sol Yayınları, Ankara, s. 48. [Orijinal metin: “Birth of the Communist Manifesto and It’s Historical Significance” Dirk J. Struik (ed.) International Publishers, New York 1975, s. 9-84.]

²⁰ Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip *Bu bana aittir*, diyebilen ve buna inanacak kadar saf insanlar bulan ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu. Bu sınır kazıklarını söküp atacak ya da hendeği dolduracak, sonra da hemcinslerine; *Bu sahtekara kulak vermekten sakınınız!* Meyvelerin herkese ait olduğunu, toprağın ise kimsenin olmadığını unutursanız, diye haykırarak olan adam insan türünü nice suçlardan, nice savaşlardan, nice cinayetlerden, nice yoksulluklardan ve nice korkunç olaylardan esirgemiş olurdu. [Ek alıntı: Bknz. Ağaogulları, M. A. (2013). “Jean Jacques Rousseau: Halk Kendini Yaratıyor,” *Sokrates’ten Jakobenlere Batı’da Siyasal Düşünceler*, İletişim Yayınları, s. 578.]

²¹ “Bu zavallı çocuklar bu köpek benimdir diyorlardı; işte güneş altındaki yerim; işte bütün dünyanın gasp edilmişin simgesi ve başlangıcı.” Pascal, *Düşünceler*, I. Kısım, Madde: 9.

²² AĞAOĞULLARI, Mehmet Ali (2013). “Jean Jacques Rousseau: Halk Kendini Yaratıyor,” *Sokrates’ten Jakobenlere Batı’da Siyasal Düşünceler*, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, s.123.

²³ Uygar toplumu kuranlar zenginler, güvenlik, adalet, yasalar, ortak çıkar gibi sözcükler kullanarak mülksüzleri kandırıp bir sözleşmeyle devleti kurarlar. Gerçekte bu sözleşme *yalancı bir sözleşmedir*. “Bize gereksininiz var, çünkü biz zenginiz, siz ise yoksul; öyleyse aramızda bir sözleşme yapalım: Sizi yönetme zahmetimizin karşılığı olarak elinizde kalan birkaç şeyi de bize vermeniz koşuluyla bize hizmet etme onurunu size bağışlayacağız.” [Economie Politique]

²⁴ Thomas Hobbes ve Jean Jacques Rousseau, toplum sözleşmesi kuramının en önemli filozoflarıdır. Bu filozofların teorik çalışmaları anayasal monarşi, liberal demokrasi ve cumhuriyetçiliğin temelini hazırlamıştır.

²⁵ Rousseau, Hobbes’tan farklı olarak doğa durumundaki insanı özgür, doğa durumunu da insanlar arasındaki eşitliğin ortamı olarak görür. Hobbes’un olumsuzladığı doğa durumu, Rousseau’da olumludur. Hobbes düşüncesinde görülen kurgudan olguya gerçekleşen hareket, Rousseau’da olgudan kurguya doğru harekete dönüşür ve tekrar olguya, yani sivil topluma geri dönlür.

²⁶ EKİCİ, Ekrem (2006). “Hobbes ve Rousseau: Toplumsal Sözleşme Kuramı” Kaygı: 81 *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı 6, s.78-89. / s. 86.

²⁷ A. g. m., 86, 87.

²⁸ *Juggernaut*: (Jagannath) Eski bir Hindu tanrısı ya da Vişnu’nun adlarından biri. Juggernaut Tapınağı rahipleri yığınsal haclardan büyük karlar elde ediyorlar ve bayaderlerin, tapınakta yaşayan kadınların, fuşunu teşvik ediyorlardı. Juggernaut’a tapınma, inanmışların kendi nefslerine ziyet etmelerinde ve kendilerini öldürmelerinde ifadesini bulan, tantanalı dinsel ayinlerle ve aşırı fanatizm ile belirginleşmekteydi. Juggernaut’nun anısına yapılan yıllık büyük festivalde hacılardan bazıları kendilerini putu taşıyan büyük arabanın tekerlekleri altına atarak ezdirme yoluyla kendilerini feda ederler.

²⁹ BERMAN, Marshall (2004). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ- Bülent Peker, İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul, s. 145.



şeytani dünya korkutucudur, kontrolden çıkmış çılgınca sarsılmaktadır, her hareketiyle felaket doğurur ve pervasızca yok eder.

Julius Cesare Andrea Evola,³⁰ yaşadığımız kapitalist azgınlığın dünyasında içsel manevi yönün zayıflaması sonucunda; “iş’in doğallığında iş olarak değil, de ekonomiyi (kendisine hizmet edilen) bir şeytan (demon); başlı başına ayrı bir olgu haline getirmiş olan uygarlık ve modern zihniyetin yarattığı, biçimden biçime giren, boş tutkuların etkisiyle maddesel ve kişisel çıkarlar için yapılı hale gelmesi nedeniyle hak ve talep anarşisinin çıktığını belirtir.”³¹ Sonuç olarak her şeye rağmen bencil bireycilik ile soyut ilkel kolektivizm arasındaki ikilemi aşmak gerekir. “Her şeyden önce toplumu bir kez daha insanın üzerinde ve ona karşı duran bir soyutlama olarak düşünmekten kaçınmak gerekmektedir.”³² Çünkü aslında insanın özü toplumsal ilişkilerin toplamıdır.³³

1.1.1. Primitif Yaşamdan Toplumsal Eşitlik Sistemine: Ütopik Anti-Dünya Krallığı

İlerleyen teknolojinin ardındaki yaygın sefalet, toplumsal düşüncelere sahip birçok kişiyi derinden huzursuz etti. İngiltere’de ilk temsilcisi aslında devlet baskısının bulunmadığı bir toplumda tam bir eşitlik sistemi dileğini ortaya koyan William Godwin’dir.³⁴ Ardından Babeuf, Claude Henri, Charles Fourier, Robert Owen, Louise Blanc, Etienne Cabet’nin, Pierre Proudhon,³⁵ Blanqui ve özellikle Wilhelm Weitling... ilk sosyalizmin havarileri olan bu ütopik sosyalistler, eşitliğin ve kardeşliğin parlak örneğini ilkel Hıristiyanlıkta bulmaktaydılar. Yandaşlarının büyük güçlüklerle kazanılmış paralarıyla, büyük fedakarlıklarla yayınlanmış iman yemini: *İnsanlık Nedir? Ne Olmalıdır?*³⁶ *Ve Uyumun ve Özgürlüğün Güvencesi*³⁷ adlı kitaplarının yanı sıra Weitling’in *Zavallı bir Günahkârın İncili*³⁸ yapıtına göre de İsa bir komünist olarak tasavvur edilmişti. Tüm özverili çabalara yüksek değer biçmesine rağmen Karl Marx, özellikle Weitling konusunda çok daha eleştirici olarak boş genellemelere varan kurtarıcı eşitlikçiliğe kızmıştır. Sonunda “Weitling’in zanaatçı komünizmi, Marx’ın acımasız gerçekçi yaklaşımı karşısında yenik düştü.”³⁹

1776’da İskoçya’lı iktisatçı Adam Smith, *Ulusların Zenginliği*⁴⁰ eserinde servet ve ilerleme peşinde koşan modern uygarlığın iki temel düşüncesini; öz-çıkarcı ve doğal özgürlük olarak belirleyerek, her uygar toplumun üç büyük, esas ve onu oluşturan zümresini açıklar: “Rant ile yaşayan, ücret ile yaşayan ve kar ile yaşayan halk zümreleridir.”⁴¹ Sonuçta Marx’ın 24 Ocak 1865’te Schweitzer’e yazdığı mektupta; “Rousseau, iktidarlara, görünüşte bile uzlaşmaya benzeyen her türlü anlaşmayı reddetmişti”⁴² diyerek, modern toplumun özgürlük yanılmasını sorgulatmıştır.

Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz? başlıklı panoramik yapıtı ile tıpkı Rousseau’nun uygarlık öncesi doğal halindeki insanı anlatmak için Fenelon’un *Telemaque*⁴³’ından yararlandığı gibi, Fransız ressam Gauguin de, daha az yozlaşmış bir toplum arayışı içerisinde 1891 yılında Tahiti’ye giderek sanatını ilkel ve özlü olan amaçlara yöneltir. Ailesini ve başarılı meslek

³⁰ Julius Cesare Andrea Evola, modern düşünce ve uygarlığın eleştirileriyle ilgili çok sayıda eser bırakan İtalyan düşünür.

³¹ EVOLA, Julius Cesare Andrea (1994). *Modern Dünyaya Başkaldırı*, Çev. Fevzi Topaçoğlu, İnsan Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 173.

³² MARKOVICH, Mihailo (2002). “İnsan Doğası,” Çev. Levent Köker, *Marksist Düşünce Sözlüğü*, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, s.305.

³³ Bknz. Karl Marx, Feuerbach Üzerine Tezler

³⁴ *Inquiry Concerning Political Justice*, 1793

³⁵ Küçük burjuva anarşizmine saplanıp kaldı.

³⁶ *Die Menschheit wie sie ist und wie sie sein sollte*, 1838

³⁷ *Die garantien der Harmonie und der Freiheit*, 1842

³⁸ *Das Evangelium Eines Armen Sünders*, 1845

³⁹ MARX, Karl – ENGELS, Friedrich (2002). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, Çev. Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, 5. Baskı, Ankara, s. 56.

⁴⁰ *Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* [Smith, mülkiyeti toplum yapısının özü olarak görmüştür.]

⁴¹ MARX, Karl – ENGELS, Friedrich (2002). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, Çev. Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, 5. Baskı, Ankara, s. 5.

⁴² ROUSSEAU, Jean Jacques (2001). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma*, Çev. Ünsal Oskay, Say Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, s. 13.

⁴³ *Telemaque*’da özel mülkiyeti bilmeyen, özgürlüğün tadını çıkararak Betique halkının temiz hayatını anlatır. Rousseau, Fenelon’u iyi tanıır, sayardı.



yaşamını geride bırakarak Tahiti'ye yerleşen bohem ressam, oradaki yaşamını anlattığı Noa Noa adlı kitabında “*yapay ve geleneksel olan her şeyden kaçtım. Buradaki gerçeği buldum, doğayla bir oldum*”⁴⁴ diyerek ilkel sanatın tepkici, içgüdüsel doğruluğunu yakalamaya çalışır. Gauguin'in fiili anlamdaki yaşam ve estetik kaçışındaki organik tutarlığa rağmen, ardından ilkel sanata yönelecek olan Alman Dışavurumcuları, modern kent yaşamı içerisinde sıkışıp kalarak kent banliyölerindeki yarı-zamanlı doğa kaçamakları dışında ancak dolaylı yoldan bir estetik kaçışa gidebileceklerdir. Alman dışavurumcuların toplumsal eşitlik sisteminden hareketle ilkel yaşamın saf, yalın ve komünal yapısına yönelmelerinin altında yatan nedenleri sıralayabilirsek bunlar şu temel noktalarda toplanabilir: İlkin temel kaynaklar üzerinde ortak hak, otoriter yönetim ya da babadan oğula statü aktarımının yokluğu ile insanlık tarihinde ekonomik tabakalaşma ve sömürden önce gelen eşit ilişkilerin fark edilmesidir. İkinci olarak; ilkel komünizm kavramı; Thomas More'un *Ütopya*'⁴⁵sında olduğu gibi, hümanist metinler üzerinde ve siyasal başkaldırılarıyla, deneysel sosyalist toplulukların kurucuları için bir ilham kaynağı idi. More'a göre; ütopya bir anti-dünya krallığı, gerçek sivil bir *komünite*'dir. More'un yapıtı dekadans ve yozlaşmanın bir anti-tezi, yeniden doğuşun bir simgesidir. XVI. yüzyılın başında Roma'nın yağmalanmasından sonra zenci köle ticaretinin başlaması, Erasmus, Commynes ve Rabelais'nin yapıtlarını doğuran entelektüel patlamanın egemen olduğu bu çelişkiler döneminde Thomas More, çok rağbet görecek olan yeni bir sözcük üretir. Dilbilimsel oluşumuna göre de *ou-chronos* ya da *u-chronie*: Hiçbir zaman var olmadığından ve olamayacağından, kapkara gerçeklerden kaçma olanakları, *Güneş Ülkesi*, *Yeni Atlantis* ya da devrimci şenliğe kadar birçok yazar bu konuyu irdelemiştir. Ancak More'un endişelerinde “edebi bir kavram yaratmaktan çok İngiltere'nin *Güller Savaşı* sonrasında tahrip olan, silahlı senyörlerin açgözlülüğüyle tükenen Britanya'nın siyasal ve toplumsal hastalıkları, kötülükleri ve felaketlerini yok edebilecek mükemmel bir yönetim biçimi aramıştı.”⁴⁶ Ütopya'da temel nokta şu: Başka bir dünya mümkün! 1877 yılında Lewis Henry Morgan tarafından etnografik olarak tanımlanan *Primitif Komünizm* terimi, “*Iroque Kızılderilileri hakkında birinci elden bilgilere dayanarak *Eskil Toplum**⁴⁷ adlı kitabında, ilkeller arasındaki özgürlük, eşitlik ve kardeşliği betimledi.”⁴⁸ Evrensel mutluluk, eşitlik ve özgürlük idealleri, sınıfsal baskılar ve sömürü altında yaşayan toplumların düşünüyü Alman Dışavurumcuları da geçmişten kalan bir mirası paylaşarak ilkel komünal yaşamda bir *Altın Çağ*⁴⁹ özlemini duyumsamaya başladılar. Bu özlemin en somut eylemini 1919 baharında Narkompros yönetimindeki yeni plastik sanatlar komitelerinin çabasında görmekteyiz. Söz konusu komiteler kültür, siyaset ve ekonomi alanındaki ablukayı delmek için çaba harcadılar. Öte yandan Almanya'daki devrimci hareketi destekleyen Alman sanatçıları, *Novembergruppe*'de⁵⁰ bir araya geldiler. 1918'in sonunda bu grup Moskova'da Kandinsky ile ilişki kurduğunda B. Taut'nun yazdığı bütün sanatların bir araya getirilmesi konusundaki manifestosunu inceleyerek sözü edilen düşünceleri *Büyük Ütopya Üzerine*⁵¹ adlı makalesiyle ulusal ve ideolojik sınırların kalktığı tinsel ve ortaklaşa bir hareketi (tüm sanat türlerinin ortak bir gösterimi olarak gerçekleştirilmesini) tasarlamaya çalışmıştı. Kandinsky'e göre, “bütün sanatlar ve tüm ülkelerin ele alacağı böyle bir tema, evrensel sanatlar yapısının gerçekleşmesini ve yapıcı planlarının hazırlanmasını sağlayabilirdi.”⁵² Burada ütopya kavramıyla birlikte gelişen enternasyonalizm düşüncesi modernizmin en önemli belirtisi ve büyük erdemi olarak karşımıza

⁴⁴ GAUGUIN, Paul (2001). Mahrem Günlük, Çev. Ebru Kılıç, İthaki Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 3. (Özgeçmiş)

⁴⁵ Bilgelik ve mutluluk ülkesi. More'un yapıtının adı son anda Utopia olarak değişmiştir. Kökeni Yunanca ve Latince olan sözcük, yoksunluk bildiren ou ile topos'u birbirine bağlar. More ayrıca utopia sözcüğünü Eutopia'ya (*eu*-Yunanca da iyi; *topos*-Yunanca da yer) dönüştürür ve sonuçta hiçbir yerde olmayan ülke (utopia), ülkelerin en iyisi (eutopia) bir mutluluk ülkesi olur.

⁴⁶ FABRE, Simone Goyard (2013). “Thomas More ve Utopia,” Çev. İsmail Yerguz, *Utopia*, Say Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, s. 31, 32.

⁴⁷ *Ancient Society*

⁴⁸ LEACOCK, Eleanor Burke (2002). “İlkel Komünizm,” Çev. Zehra Aksu, *Marksist Düşünce Sözlüğü*, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, s. 299.

⁴⁹ Tradisyonel tanıklıklara göre İlk Çağ, altın çağ, tanrıların çağı bir gerçek varoluş çağı, bir güneş çağı, bir ışık ve erdem çağı, yüce varlıklar çağı.

⁵⁰ *Kasım Grubu*: 1918'de Cumhuriyetin ilanında ve Kasım Devrimi denilen olay sırasında kurulmuştur; adı da buradan gelir. Sanatın tüm dallarından gelen sanatçılar arasında dışavurumcular çoğunluktaydı. Başlangıçta devrimci olan Kasım Grubu, giderek itici gücünü yitirdi ve Weimar Cumhuriyeti yönetiminde özelliği olmayan bir grup durumuna düştü.

⁵¹ KANDINSKY, Vassili (2003). *Büyük Ütopya Üzerine*, Çev. Mehmet Rifat, *Modernizmin Serüveni*, 6. Baskı, İstanbul, s. 198, 201.

⁵² *Bu yapının ütopyanın evrensel anıtı olması gerekir. Ona, Büyük Ütopya adı verilmesinden sadece benim memnun olmayacağımı düşünüyorum.*



çıkılmaktadır. Çünkü dışavurumcuların parçalanmış burjuva dünyasının karşısına koyduğu bütünsellik artık, Antik Greklerin Yunanistan'ı değil, komünizm ya da kurtarıcı olarak görülen sosyalizmdir. Bu noktada Nietzsche, “bireyin tam gelişimini bireylerin en acımasız mücadelesiyle koşullanan bir şey olarak görür; sosyalizm tam da aynı nedenle bütün rekabetin bastırılması gerektiğine inanır.”⁵³ Nasıl ki Alman Romantikleri Fransız devrimine ilgi duymuşlarsa, dışavurumcularda Rus Devrimini coşkuyla karşılayarak söz konusu inancı içlerinde bir adalet tutkusuyula taşımışlardı. Onları romantiklerden ayıran fark ise, aynı başkaldırı coşkusunu romantiklerin şiirsel devriminden daha fazlasını gerçekleştirmeye çalışmalarıyla tanımlayabiliriz. Fakat sonuçta her iki bakış açısı da aynı kapıya çıkar: Birey topluma ve kendine yabancılaşmamak adına toplumsal-teknolojik bir mekanizma tarafından alçaltılmaya ve yıpratılmaya karşı koyar.

2. Nietzsche'nin Doğalcılığı ve Die Brücke'ün Primitif İfadeciliği: *Übermensch*

Alman dışavurumcu ressamların ilkel kültürlerin yabancı eserlerine olan ilgisinin altında felsefi bir etken olarak Alman İdealizminin bir takıntısı yatar: *Ruh... Canlı tin* dediğimiz ruh, yabancı olanın çekiciliği üzerinde bir başka yan etken olarak karşımıza çıkar. Özellikle Alman dışavurumcuları ve diğerleri, ilkel olanı, [“sanatçının ruhunun; -özgür, engellenmemiş ve bir tür şiddetli masumiyet taşıyan ruhun] doğanın ve evrenin kuvvetleriyle doğrudan uyum içinde olan ilkel bir canlılığın”⁵⁴ tinin kurtuluşunu sağlayabileceği için sevmektedirler. Bu bakımdan dışavurumculuk yalnızca estetik bir akım olarak sınırlandırılmaz. “Temelinde yatan öznel bireycilik, denetim gücünü sınırlandıran her türlü kısıtlamayı ve yasaklamayı reddeder. Toplumsal bir yara ilkesini gözeterek dışavurumculuk, insanın derinliğindeki özgünlüğün çiçek açmasını destekleyerek dışavurum yollarını geliştirmiştir.”⁵⁵ Birçok dışavurumcunun ülküsel açıdan karşılaşılabilir (anarşizm) kışkırtılması ya da Nietzsche'nin hayranı olması şaşırtıcı değildir. Gerçekten de dışavurumcular, romantiklerin aksine kendilerinden öncekileri yok etmek istediler ve her çeşit gerçeğe başkaldırdılar. Bu nihilistçe başkaldırının altında yatan felsefi bakışın temelinde elbette, Friedrich Nietzsche'nin dünya görüşü ve felsefesi yatmaktaydı. Avrupa'da XIX. yüzyılın “refah içinde, gelişmiş ve mekanik atmosferinde Nietzsche, biteviyelik, bayağılık ve bürokratik iş bölümü bataklığına saplanarak insanın yüksek yaratıcı dürtülerine engel koyan Batı kültürüne dil uzatıyordu.”⁵⁶ Saldırısını yaparken *Grek Tragedyası*'nın ruhuna benzer bir biçimde acı çekilen bir yaşamı kahramanca bir seçim olarak olumlarken Hıristiyan ahlakını kıyasıya eleştirmektedir. Ona göre, Hıristiyanlığın kurtuluşu öteki dünyaya erteleyerek yaşamdan ürkek bir kaçışı beslemesini ve soyut bir ideal uğruna kişinin yaşarken kendisini mahrumiyete sokmasını kabul edemiyordu. “Geleneksel ahlakın ve toplu uyumculuğun ölümcül uyuşturuculuğunu hor görebilecek yorulmak bilmez insan, bu gayretli insan, özgür ruh, asil insan tipini; *üstün insan* (Übermensch)”⁵⁷ olarak nitelemektedir. Üstün insan, en “yalnız olan, en görünmeyen, en farklı, iyinin ve kötünün ötesindeki, yeteneklerini kendisi yönetebilen, sürekli olarak ortaya çıkacağı ve hep devam edeceği varsayımına rağmen, ıstıraplara ve hayal kırıklığına aldırılmayarak yaşamı kucaklamaya hazır insandır.”⁵⁸ Sanatın, her türüsünü yalan alanına taşıyarak olumsuzlayan, lanetleyen, yargılayan kurumsallaşmış dini öğretilere karşıt olan Nietzsche'nin felsefi tavrı, Alman dışavurumcularını derinden etkiledi. Nitekim Alman filozofa karşı artan coşkulu hayranlıklarının neticesinde *Köprü* (Die Brücke) Grubu'nun ismini *Zerdüş'tün Başlangıç Hitabesi* I. Bölüm IV. kısmından etkilenerek koymuşlardı. Hitabeye göre; “*insan bir iptir, hayvan ile üstinsan arasına gerilmiş, uçurum üstünde bir ip. (...) insanda soylu olan şey, insanın bir amaç*

⁵³ SIMMEL, George (2011). “Metropol ve Zihinsel Yaşam,” *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s.157.

⁵⁴ KOKOSCHKA, Oskar (2011). “Vizyonların Doğası Üzerine” *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 120, 121.

⁵⁵ RICHARD, Lionel (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Beral Madra-Sinem Gürsoy-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul, s. 19.

⁵⁶ NIETZSCHE, Friedrich, (2003) *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, Çev. Orhan Tuncay, Gün Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul, s. 9.

⁵⁷ A. g. e., s. 10.

⁵⁸ A. g. e., s. 10.



değil bir köprü olmasıdır: İnsanda sevilebilecek olan şey ise onun bir geçiş ve bir batış olmasıdır,”⁵⁹ sözleri ressamların düşünsel alt yapısını belirlemiş oldu. Ayrıca Bergson ve Alman felsefesinin uçayağından biri olan Hegel’den ve aydın sorumluluğun bir simgesi sayılacak kadar cesur Wieland’dan da söz etmek gerekir. Çevrelerinde filizlenen felsefi gelişmeler *Die Brücke* ressamlarının sezgisel yaratıcı güçlerini yücelterek yaşam öğelerinin ruhsal kaynaklarına yönelmelerine olanak sağladı. Sanatçıların var olan düzeni değiştirme isteği, yaratıcı dürtülere öncelik veren bir kişilikle birleştirildi. Savaş yıllarında toplum için dinsel ve simgesel kavramlarla doldurulmuş anlam yüklü bir gerçek gerekliydi. Ancak sanatçı yalnız yaşadığı çağı yansıtmıyordu; “kısa bir öykü gibi görünen konunun altında evrensel bir insanlık gerçeği yatmalıydı.”⁶⁰ Kısacası yirminci yüzyılın başında Nietzsche’nin düşüncelerinin etkisiyle sanatçılara doğrudan doğruya iç duygu ya da ruhsal ifade verebilecek inanç ve düşüncesi, Almanya’da sanatsal ve entelektüel çevrelerde bir moda fikir oldu. Özellikle “1913 öncesi Alman dışavurumcu yazınında da merkezi bir rol oynamaktaydı.”⁶¹ Gizemci düşünürleri yazınsal ilgilere yönelten ve belirli bir ilkelik ögesini içine almayı ileri süren, nesneye ve olguculuğa karşı çıkan bir tepki vardı. Yalnızca ressamların ve heykeltıraşların ilgileriyle sınırlandırılmayacak denli geniş kültürel çerçeveli bu düşünsel-psikolojik gelişmeler, esasen kuşağın tüm aydınları tarafından paylaşılan bir ruh durumuydu. Örneğin, Kurt Hiller’ın, Berlin’de *Cabaret Neo-pathetique*’i,⁶² Jakob van Hoddis’in *Dünyanın Sonu* adlı şiiri, Carl Einstein’in Bebequin’inden bölümler, Döblin’in 1905’te yazdığı *Bir Çiçeğin Öldürülüşü*, Oscar Kokoschka’nın *Katil*, *Kadınların Umudu* ve ünlü dışavurumcu dergilerdeki sayısız edebi, siyasal, estetik ve de düşünsel içerikteki makaleler... *Der Sturm*,⁶³ *Die Aktion*,⁶⁴ *Die Bücherei Maiandros*,⁶⁵ *Der Einzige*,⁶⁶ *Die Erde*,⁶⁷ *Das Forum*,⁶⁸ *Die Erhebung*,⁶⁹ *Das Kunstblatt*,⁷⁰ *Menschen*,⁷¹ *Die Neue Kunst*,⁷² *Das Neue Pathos*,⁷³ *Das Hohe Ufer*,⁷⁴ *Der Gegner*,⁷⁵ *Revolution*,⁷⁶ *Der Revolutionar*,⁷⁷ *Das Tribunal*,⁷⁸ *Die Weissen Blätter*,⁷⁹ *Zeit-Echo*,⁸⁰ *Das Ziel*⁸¹ ve son olarak tiyatroya adanmış dergiler olan *Die Neue Schaubühne*,⁸² *Das Junge Deutschland*⁸³ sıralayabiliriz. Söz konusu sıraladığımız dergilerin çoğunluğu ekseriya yeni edebiyatın ve modern sanat akımlarının yayılmasına aracı olmalarının yanı sıra, siyasal anlamda anarşist ve sendikacı grupların ve Tröçkistlerin haber dergisi olarak da faaliyet kazandılar. “Bir çok yazar (özellikle Franz Jung ve Erwin Piscator) *Die Aktion*’nun kendi kuşakları üstündeki -özellikle Birinci Dünya Savaşı’na karşı ta- kındığı düşmanlık açısından- yoğun etkinliğini itiraf etmiştir.”⁸⁴ Özellikle Heinar Schilling tarafından yayınlanan *Menschen* (İnsanlık) dergisi, *Aydın İşçiler Konseyi*’nin açık oturumlarıyla ilgili makaleler de basıyordu. Kısacası, 1918-1919 yılları arasındaki devrimci olaylara katılan birçok

59 NIETZSCHE, Friedrich, (2011). Böyle Buyurdu Zerdüşt, Çev. Kenan Sarnalioğlu-Murat Batmankaya, Say Yayınları, Fikir Mimarları Dizisi-7, 3. Baskı, İstanbul, s.185, 186.

60 RICHARD, Lionel (1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral Madra-Sinem Gürsoy-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul, s. 17.

61 www.trashface.com/germanexpressionism.html

62 *Pathetique*: Dokunaklı, içe dokunan.

63 *Der Sturm*: Fırtına

64 *Die Aktion*: Eylem

65 *Die Bücherei Maiandros*: Maiandros Kitaplığı

66 *Einzige*: Eşsiz

67 *Die Erde*: Yeryüzü

68 *Das Forum*: Forum

69 *Die Erhebung*: Yükselim

70 *Das Kunstblatt*: Sanat Sayfası

71 *Menschen*: İnsanlık

72 *Die Neue Kunst*: Yeni Sanat

73 *Das Neue Pathos*: Yeni Duygular

74 *Das Hohe Ufer*: Yüksek Kıyı

75 *Der Gegner*: Karşıt

76 *Revolution*: Devrim

77 *Der Revolutionar*: Devrimci

78 *Das Tribunal*: Tribün

79 *Die Weissen Blätter*: Ak Sayfalar

80 *Zeit-Echo*: Çağın Yankısı

81 *Das Ziel*: Ereğ

82 *Die Neue Schaubühne*: Yeni Sahne

83 *Das Junge Deutschland*: Genç Almanya

84 RICHARD, Lionel (1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral Madra-Sinem Gürsoy-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul, s. 275.



dışavurumcu sanatçı ve aktivistin –özellikle Friedrich Wolf ve Conrad Felixmüller, dışavurumcuların etkinliklerini örgütlediklerinde- anarşizm ve gençlik akımlarının etkisinde kalarak komünizme yönelmelerinde ve aralarında yeni ilişkiler yaratmaların da dergilerin azımsanmayacak rolü olmuştur.

Dışavurumcular, yukarıda saydığımız siyasal içerikli dergilerde basılan kültür-kritik ve Nietzsche'nin yazılarının mirasının etkisiyle beraber, XIX. yüzyılın romantik felsefesinin kültürel alt yapısının varlığı, sanatçıları uygarlığın ve onların bir uzantısı olan akademilerin kısıtlamalarına karşın yeni özgürlükler aramaya teşvik ediyordu. Söz konusu yeni yaratıcı ifade biçimlerini tasarlamak ve de sanatsal bir yenilenmeyi kolaylaştırmak ve hız kazandırmak amacıyla steril burjuva orta sınıf değerlerini yok etmek için Nietzsche'nin felsefesinin anti-materyalist yanına ve dini şüphecilik anlayışına yöneldiklerini⁸⁵ belirttik. Fakat gelgelelim dışavurumcu özgürlük ve tinsel sanat kavramları bir türlü netleşmiyordu. Benliğin tekrar keşfedilip kendisi kılınmasıyla, *geist*'in aydınlığa kavuşturulmasıyla kastedilen neydi? Tin mi, enerji mi? Akıl-üstü mü, akıldışı mı? Bu belirsizlik dışavurumculara Nietzsche'den ve onun da düşüncelerinin temellerini oluşturan antik Greklerden kalan bir mirastır. Nietzsche, Grekler hakkındaki düşüncelerini kaleme aldığı 1870-71 yıllarında Alman-Fransız savaşının gergin zaman diliminde, bilhassa Wörth meydan savaşının Avrupa üzerindeki gümbürtüsü altında, Alplerin bir köşesinde kuruntulara ve bilmecelelere fazlasıyla dalmış ve bu yüzden fazlasıyla kaygılı ve fazlasıyla kaygısız olarak *Tragedya'nın Doğuşu* adlı ünlü çalışmasını yazdı. Eserinde sanatsal duyarlılığın ruh ve düşlerle ilgisine dikkatimizi çekmeye çalışır.⁸⁶ Tıpkı Wagner'in Meistersinger von Nürnberg Operası'nda Hans Sachs'in verdiği benzer bir ders vermiş olacağını düşünerek; "şiir sanatı ve şairlik gerçek düş yorumculuğundan ibarettir, ki düş, bir güzel görüntüsü olarak tüm güzel sanatların önkoşuludur."⁸⁷ Ancak dışavurumcular, Schopenhauer'ın dile getirdiği üzere; "güzellikten çok sanatsal duyarlılığın belirtilerini ruhsallığın bir insanın zaman zaman tüm şeyleri salt hayaletler ya da hayaller olarak görme yetisini, sanat aracılığıyla felsefe yapma yeteneğinin bir belirtisi olarak tanımlarlar."⁸⁸ Yalnızca hoş ve sevimli görüntüler değildir: hazin, endişeli beklentiler, kuşkulu görüntüler, kısacası yaşamın tüm ilahi komedyası... bir başka deyişle çirkin olana duyulan istek, eski Helenlerin kötümserliğe, trajik mitosa, varoluş zemininde korkunç, kötü, gizemli, yok eden, felaket getiren her şeyin simgesine yönelik istemleri nereden kaynaklanmaktaydı? Dahası hem trajik hem de komik sanata kaynaklık eden Dionysosçu deliliğin anlamı nedir? Tıpkı Satir'deki tanrı ve teke sentezi gibi trajik olan ve komik olanın birlikteliği, aşırı olgunlaşmış bir kültürün belirtisi olarak, deliliğin ille de yozlaşmanın ve çöküşün emareleri olmadığını mı vurgulamaktadırlar, bu bilinmez. Ancak dışavurumcu sanatçıları etkisi altına alan Nietzsche'nin kaleme aldığı *Tragedyanın Doğuşu*'nda sanatçı, aynı zamanda hem esriklik (Dionysosçu) hem de düş (Apolloncu) sanatçısı olarak kimlik kazanmaktadır. "Grekler varoluşun korkularını ve dehşetini biliyor ve duyumsuyorlardı: yaşayabilmek için, bunların önüne, Olympos'taki parlak düş ürününü koymasına gerekiyordu."⁸⁹ Bilge Silenos, insanlar için en iyi ve en mükemmel şeyin ne olduğunu bilir: "Doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise, en kısa zamanda ölmek..."⁹⁰

Edvard Munch'un⁹¹ ilk adı *Umutsuzluk* olan ve bugün *Çığlık*⁹² olarak bilinen ünlü eserinde kaygıyı ve kötümserliği, korkuları ve dehşeti duyumsadığını ve varoluş (existantial) sorununu ilkel bir resmetme anlayışıyla ortaya koyduğunu görmekteyiz. Sören Kierkegaard, "*kaygının nesnesi, korkudan farklı olarak hiçliktir. Kişinin tini, düş görmektir, kaygı da düş gören tin'in nitelik*

⁸⁵ PERRY, Gill (1993). From "Primitivism and the Modern" in Charles Harrison, Francis Frascina, and Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Haven and London: Yale University Press, s. 62-81.

⁸⁶ Lukretius'un tasavvurunu anlatarak Nietzsche, *düşte, insanların ruhlarının karşısına önce olağanüstü tanrı figürleri çıkar; büyük yontucu düşünde insanüstü varlıkların büyüleyici bedenlerini gördü.*

⁸⁷ NIETZSCHE, Friedrich, (2010). *Tragedyanın Doğuşu*, Çev. Mustafa Tüzel, İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 18.

⁸⁸ A. g. e., s. 19.

⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich, (2010). *Tragedyanın Doğuşu*, Çev. Mustafa Tüzel, İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 28.

⁹⁰ A. g. e., 27.

⁹¹ Ruhsal ve duygusal konuları resmeder. *Hayatın Frizleri* adlı serinin bir parçası olan *Çığlık* (1893) tablosunda Munch, hayat, aşk, korku, ölüm ve melankoli gibi öğeleri işledi.

⁹² Munch, 1893 tarihli *Çığlık* tablosuna neden olan olayı günlüğünde şöyle anlatır: *İki arkadaşımla beraber yürümekteydim. Bu sırada güneş batmak üzereydi ve gök, kan kırmızı renkteydi. Yoruldum ve trabzanlara dayandım. Arkadaşlarım ise yürümeye devam ettiler. İşte tam o sırada doğanın çığlığını duydum.*



kazanmasıdır,”⁹³ diyerek psikolojik ve kültürel devinimlerin; bireysel deneyimlerle birlikte var olabileceğini vurgulamaktadır. Bu nokta da Munch’un sanatının da Kierkegaard’ın felsefi alt yapısı ile paralellikler barındırdığı görülmektedir. 1843’te Johannes de Silento takma adıyla yazan, *Frygt og Bæven* (Korku ve Titreme), adlı çalışmasında İbrahim’in oğlunu kurban etmekle ilgili seçimi üzerinden ben-bilincinin temel bir korkusu olan umutsuzluk üzerinde duran Kierkegaard, korku ve kaygı terimlerinin farklılığı üzerine filolojik bir incelemesinde insanın; beden ile ruhun, Tin (*Aaud*) tarafından taşınan bir sentezi olduğunu söyler. Tablolarında maskeli yüzler ve hortlaklar resmeden Ensor’da düş gücünün dürtüsüyle karanlık ruhsal etkiler: korku, nefret ve yalnızlık yaratmıştır. “Kandinsky’nin 1909-1913 *Tufan ve Son Yargı*, Marc’ın 1913-1914 *Hayvanlar Dizisi* hep Nietzsche’ci yaradılış düşüncesinden etkilenerek”⁹⁴ oluşturulmuştur. İçeriği anlam katında billurlaştırılan Nolde’un *Altın Öküzün çevresinde* Dans adlı resminde de İncil’de yer alan öyküyü, aynı zamanda Nietzsche’nin Anti-İsa’da (1895), yer alan görüşü ile birleştirmiştir. Buna göre; Burjuva ahlakına karşı geliştirdiği yıkıcı saldırı sonucunda Nietzsche, yaradılış olgusunu bile yıkıcılık kavramından geçirerek temellendirir. Bütün bu gelişmeler 1905-10 yıllarında iyimler bakışların ve bunu sağlayan enerjinin giderek karamsarlığa dönüşme sürecini belirlemiştir. Çünkü biliyoruz ki, Nietzsche’ye göre, “insanın en temel başarısı ahlak değil, sanattır; acının, ancak sanat yordamıyla sevince çevrilebileceğini biliyordu... eski Grekler. Kişi, acıyı nesnel bir kalıba döküp dışarı çıkararak, acıyla kendisi arasına bir uzaklık koymuş olur; bu uzaklık, kendi acısını seyretmesini, ona egemen olmasını sağlar.”⁹⁵

2.1. Mutlu Vahşi Özgür Adario’nun Dışavurumcu Çılgılığı

Fransız maceraperesti Baron de Lahontan, 1703’te *Yazar ve Sağduyulu Bir Vahşi Arasındaki İlginç Konuşmalar* adlı yapıtında mutlu vahşi Adario’dan söz eder. Adario’nun ayrıcalıklı bilgisizliği, bilim ve sanatların ahlaki çöküntüsü yerine iyi tabiat anasına boyun eğiyor olması nedeniyle mutluydu. Lahontan’a göre; “*asıl barbarlar uygardırlar: Vahşiler, onlara özgürlüğü ve insan onurunu öğretsin.*”⁹⁶ Hegel’in *yaşam kavrayışında* belirttiği gibi; *cinsil* (generic) ve toplumsal olan varlığını (doğasını) geliştiremeyecek olan modern köle-bireyin içinde yaşadığı gereklilikler dünyası olan kapitalist toplum, insanı ister istemez yozlaştırmaktadır. Çünkü “zenginliğin git-tikçe merkezileşen kör gelişimi, tüm insansallaşmış öz-bilince hükmetmekle sonlanmaktadır. Zira toplumsal işbölümünün ürettiği iktisadi yabancılaştırma dünyasını tam bir kesinlikle algılayan Hegel, fenomenolojisinin diyalektiğinde bilincin uyanışı kavramı”⁹⁷ ile Marx’ın insanın özgürleşmesinin ardındaki itici gücün erken temellerini ortaya koymuş oldu. Ancak Hegel’in *kontemplatif* (seyirlik) olan idealizmine düşman olan Marx, bu çelişkilerin pratik bir çözümüne; ideanın ve gerçekliğin etkili bir sentezine inanarak insanın yabancılaştırılmasına son verecek kavramın gerçekleşmesinin aracını belirtir ve ona bir ad verir: *Proletarya*. Burjuva toplumunun en derin çözülüşünden doğan bu sınıf aynı zamanda en derin çelişkilerin ürünüdür. Sadece ilk kez insansal statü iddiasında bulunan bir toplum katmanı olarak proletaryanın acıları evrensel olduğundan, diğer tüm toplum katmanlarını özgürleştirmeden kendisini tüm bu diğer katmanlardan özgürleştiremeyeceğinin de bilincine varan ve insanlık durumunun çelişkisini çözebilme yeteneğinde olan bir öznedir. Dolayısıyla insansal yabancılaştırmanın son ürünü olan proletarya, ancak *Tanrı efendidir ve insan da köledir* formunu çözerek, ters yüz edilmiş bu dünya bilincini, kendi öz-bilincinin düşünümelliği ile aşabilir. Bu sayede “toplum, insanın doğayla başarılı birliğini, doğanın gerçek dirilişini, insanın gerçekleşmiş natüralizmi ve doğanın gerçekleşmiş hümanizması”⁹⁸ durumuna gelebilir. Böylelikle doğaya, açıkça insanın özüne geri dönüş çağrısı

⁹³ KIERKEGAARD, Sören (2011). *Kaygı Kavramı*, Çev. Türker Armaner, İş Bankası Kültür Yayınları, 5. Baskı, İstanbul, s. xi, xii.

⁹⁴ KAHRAMAN, Hasan Bülent (1995). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 65.

⁹⁵ NIETZSCHE, Friedrich (2002). *Böyle Buyurdu Zerdüş*, Çev. Turan Oflazoğlu, Cem Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, s. 21.

⁹⁶ AĞAOĞULLARI, Mehmet Ali (2013). “Jean Jacques Rousseau: Halk Kendini Yaratıyor,” *Sokrates’ten Jakobenlere Batı’da Siyasal Düşünceler*, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, s. 572.

⁹⁷ HYPOLITE, Jean (2010). *Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar*, Çev. Doğan Barış Kılınç, Doğu Batı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 167.

⁹⁸ A. g. e., s. 176.



yapılır. Felsefi bağlamdaki bu çağrı kuşkusuz sezgisel ilkede; sanatta da kendini göstererek toplumun uyum kurmaya çalıştığı düzenin mitoloji ve kült sistemindeki temel imge ve odak çerçevesini de verir. Sanatçı, yaşamı mitsel bakış açısıyla görür. Çünkü “uygarlıkları harekete geçirici, kurucu ve dönüştürücü güç yetke değil, esindir.”⁹⁹ Bu anlamda taklit esin değildir ve sadece esin bir sanat eserini ortaya çıkarabilir.¹⁰⁰ “İnsanın ilkten bulduğu şeyin en küçük parçası bile ödünç alınmış en iyi düşünmeden iyidir.”¹⁰¹ Barbarlık... diye yazıyordu Gauguin, “benim için gençliğe dönmek demek... O kadar uzağa, Parthenon’un atlarından da uzağa çekildim... çocukluğumun oyuncak atına, sevgili tahta atına.”¹⁰² Fırtına ve Atılım,¹⁰³ kısacası coşkunluk akımı da yetkeden değil, esinden gücünü alırken, Almanya’da 1760-1885 yılları arasında etkili olan bir edebiyat akımı olarak Rousseau’dan etkilendikleri de ayrıca hatırlanabilir. Onlarda dar, katı rasyonalist bir aydınlanmaya karşı, yaratıcı özgürlük ve coşkusallığı savunmuşlardır. Bir doğa büyülenmesi olarak ifade kavramı, sanatçının bir benliği olabileceği fikrini uyandırıyor, hiç kuşkusuz... Elbette esin ve coşumsallığıyla beraber olarak. Üstelik bu benliğin otantiklik niteliklerine de sahip olması bekleniyordu. Söz konusu otantik nitelikler daha önce marjinalleştirilmiş ve ihmal edilmiş yerlerde arandı: Avangard sanatçıların bir tür doğal kuvvet aldıkları yerlerden... “Yeni sanatın otantikliğini uzak bir doğadan almaya çalışması temel bir paradoks olarak karşımızda durmasına rağmen, sıkça görülen doğa büyülenmesi ironik olarak kent koşullarında yapıyordu: Doğa kültürleri, ilkel fetişler, vb. kentlerde yaşayan insanlara etkilerini gösteriyordu.”¹⁰⁴ Aslında doğrudan ifadeci ya da otantik olan, tarih-ötesi biçim ve kültür-ötesi ilksel duyarlılıklara ait evrensel bakışımaların küçük bir kentli seçkinler grubu üzerinde etki bırakmış olmasını abartılı bulmak mümkün değil. Dışavurumcular, ilkel yabancı sanatı, avangardı boğan sanayileşmiş modern ortamda kentli toplumların değer ve önceliklerine olan eleştirel mesafelerini haklı çıkarmak üzere kullandılar. Almanya’da ve Almanca konuşulan Berlin, Münih, Dresden ve Viyana gibi merkezlerde gelişen bu avangard,¹⁰⁵ ifadeci ve öznel olana doğru, (Alman felsefe ve kültür geleneği içindeki kaygılarla bağlantılı olan ve onu Fransız sanatında hep öne çıkmış olan daha akılcı ve klasikleştirme eğilimlerinden farklı kılan) karakteristik bir ilkellik eğilimi göstermekteydi. Dışavurumcuların primitif stiline genellikle doğa ve natürel hayata olan ilgisi materyalizme karşı bir duruş ve kolonileştirilmiş ulusların sanat eserlerine de bir yakınlık ifade etmektedir. Erich Heckel ve Ernst Ludwig Kirchner, ilkel motiflerden etkilenecek atölyeleri için dekoratif planlar üzerinde çalıştılar. Aynı zamanda savaş öncesi Alman avant-garde sanatında ilkel-ilkellik kelimesi, daha çok otantik bir ifadeyle ilişkilendirilmiştir. İlkel ifade biçimleri, dışavurumcu sanatçıların ilgisini neden çekmekteydi? Emil Nolde¹⁰⁶, bu can alıcı soruyu *İlkel Halkların Sanatsal İfadeleri Üzerine*¹⁰⁷ öz-yaşam öyküsel *Jahre der Kampfe*¹⁰⁸ 1912-14 adlı eserinde açık bir ifadeyle cevaplar; “mutlak orijinallik, gücün ve yaşamın çok basit biçimlerle yoğun ve genellikle grotesk ifadesi -ilkel sanat eserlerini sevmemizin nedeni olabilir.”¹⁰⁹ Dışavurumculuk olarak daha sonra adlandırılacak olan bu eğilim, tıpkı Fütürizm’de olduğu gibi, kentli modernlik koşullarına verilen tepki biçimleriydi ve ilkel insanın bedensel varoluşu için vermek zorunda kaldığı doğayla mücadele, modern biçimde en son dönüşümüne ulaşmıştı: *Expresyonizm* ve onun örgütü 1905’te kurulan *Die Brücke!* Resim tarihinde ilk kez ya da hemen hemen ilk kez, çalışma ve ülkü birliği içinde bir topluluk kurulmuştu. Bu durum daha sonra savundukları yeni insanlık için bir örnek teşkil edecekti. Dresden’deki *Die Brücke* haricinde Almanya’daki diğer vahşiler kim? Berlin’deki

⁹⁹ CAMPBELL, Joseph (1994). Tanrının Maskeleri, Çev. Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul, s.15.

¹⁰⁰ COUBREY, J. Mc. (2001). American Art 1700-1960, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, s. 186-8.

¹⁰¹ RYDER, Albert Pinkham (2011). “Bir Münzevinin Stüdyosundan Paragraflar,” *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 84.

¹⁰² DENIS, Maurice (2011). “Gauguin’den van Gogh’a Neo-Klasisizm,” *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s.67.

¹⁰³ *Sturm und Drang*

¹⁰⁴ HARRISON, Charles - WOOD, Paul (2011). Sanat ve Kuram, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 151.

¹⁰⁵ 1911’den sonra, önce resimde, sonra tiyatro ve şiirde Alman avangardını betimlemek için *Expresyonismus* terimi kullanılacaktı.

¹⁰⁶ 1906’dan 1908’e dek *Die Brücke*’ün bir üyesiydi. Eserleri özellikle Alman bir ekspresyonizm biçiminin tanımlanmasında önemli bir yer tutar.

¹⁰⁷ Bir kitapta yer almak üzere yazıldığını belirten bir ifadeyle ele alınmış olan eser.

¹⁰⁸ *Jahre der Kampfe*: Mücadele Yılları, 1934 edisyonu.

¹⁰⁹ NOLDE, Emile (2011). “İlkel Halkların Sanatsal İfadeleri Üzerine” *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 120.



Neue Sezession,¹¹⁰ Münih'teki *Neue Vereinigung* ve *Der Blaue Reiter*... Modernizmin ilkel olan ile ilişkilendirildiği yönelimler, bu derin düşünceler savaş habercilerinin bilmediği bir sessizlikle olgunlaşmaktadır. Her yerde biçimler, Avrupalı estetiğin dosdoğru yüzüne, yüce bir dille konuşarak ilkel düşünüşün sessizce cisimlenmesini muştular. Aslında “duvara resim diye astığımız şey temelde bir Afrika kulübesindeki oyma ve resimli sütunlarla aynı şeydir,”¹¹¹ derken Macke, estetiğin evrensel-formel niteliğine gönderme yapmaktaydı. Fakat söz konusu ilkel sanat nesnelere bir fetiş olduklarını fark ettiğimizde nasıl ve neden yapıldıklarına dair içeriğe-öze ait bilgiler olmadan eserlerin toplumsal anlamını kavrayamayız. İlkeller, fetiş nesnelere kullanıcıları, söz konusu eserlerin bir müzenin Afrika sanatları kısmında sergilenmesini tuhaf bulurlardı. Melville Herskovits, “çoğu Afrika dilinde herhangi bir sanat kategorisinin bulunmaması bir yana, bu maskelerin ve iktidar figürlerinin dinsel ritüellerde kullanıldıktan sonra tekrar lazıma dek sarıp sarmalanıp bir köşeye kaldırıldığını söyleyinceye kadar”¹¹² hiç kimse söz konusu primitif eserlerin (salt seyirlik-müzelik olanın karşıtı olarak) salt bir işlevsellik barındırdığını düşünmemişti. Elbette Afrika kökenli işlevsel ritüel nesnelere aslında sanat ürünleriydi, ancak belli bir amaç için üretilen şeyler olarak kuşkusuz... Nasıl oluyor da fetişe tapan zencilerin yonttukları tanrılar bizi bazen kendi inançlarımızdan daha derin etkileyebiliyor? Esasen bu objelerin hizmet ettiği tarikatlar bize çok az şey ifade etmektedir ve biz onların sembollerinin ve tapınma pratiklerinin çok az bir bölümünü biliyoruz. “Bu kutsal maskeler biz Avrupalılara uygun semboller değiller, ama yakın şekillere sahipler. Onlarda tıpkı Batı’da her dönemin büyük sanatçılarından yaptığına benzer bir şekilde gördüklerimiz aracılığıyla bizi bir cennete yönlendirir.”¹¹³ Gerçekten de atalarımız için maskeler sadece sanat eserleri değildir, onlar dini aksesuarlardır ve bu nedenle bizler nasıl prehistorik adamın ereğini anlayamıyorsak ilkel insanda Michelangelo’nun Musa’sının sembolik ve ikonografik anlamlarını kavrayamamaktadır. Bu noktada sanat dediğimiz sistemin bir öz ve yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir olgu olarak hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadı olduğunu söyleyebiliriz. Halbuki Aydınlanma ile ortaya çıkan Avrupalı *güzel sanat* düşüncesinin de evrensel olduğuna inanılıyordu; “Avrupalı ve Amerikalı ordular, misyonerler, girişimciler ve entelektüeller, en başından beri bunu evrenselleştirmek için ellerinden geleni yapmışlardı. Avrupalıların sömürge düzenleri iyice tesis edildiğinde, Batılı sanatçı ve eleştirmenler Afrika ve Güney Amerika ile Pasifik’te sömürgeleştirilen halkların eskiden beri, tarihleri boyunca ilkel sanat denen bir şeylerinin olduğunu keşfettiler.”¹¹⁴ Ancak Avrupalıların sanat kavramları tarafından asimile edilen bütün halkların ve eskiçağların etkinlikleri ve işleri büyük S’li sanat düşüncesi çerçevesinde değerlendirilerek evrensel kabul ediliyordu. *Markсист Estetiğe* göre aslında sanat dünyası kavramı, kapitalist toplumun yarattığı bir kavramsallaştırmadır. Bu noktada sanatın yaşadığımız dünyanın pratik ürünleri olduğu fikrini bize unutturup, sanatın yaşamdan ayrı özerk bir alan olduğu düşüncesi egemen burjuva sınıfın ideolojisini temsil etmektedir. Açıkçası, “Rönesans resimlerini yalıtılmış olarak seyretmek, Shakespeare’in oyunlarını edebiyat antolojilerinden okumak ya da Bach’ın müziğini bir senfoni salonunda dinlemek, eski insanların sanat kavramını tıpkı bizler gibi, estetik derin düşüncelerin karşılığı olan *özerk eserler alanı* olarak gördükleri şeklindeki yanlış izlenimi pekiştiriyor.”¹¹⁵ Modern sanat idealleri ve pratiklerinin evrensel, ezeli ve ebedi olduğu ya da en azından antik Yunan veya Rönesans’a dek uzandığı yanılsamasının (Nietzsche ya da Marx bile söz konusu yanılsamadan kaçınmamışlardır) bir getirisi olarak “*güzel sanatlar* diye adlandırılan sanatlar kategorisi, esin ve deha ile ilgili bir meseleydi, bunlar incelmış zevkler yaratarak kendi kendilerini amaç olarak sunan prestijli şeylerdi.”¹¹⁶ Ve sanat kültürlü seçkinlerin birçoğu için yeni bir tinsel yatırım alanı haline gelmek üzereydi. Oysa ilkel zanaatların icrası için beceri ve kuralların varlığı yeterliydi; bunların hedefi sırf kullanım değeri sunmak; ibadet, defin ve av törenleri ve de eğlendirmekten

¹¹⁰ Ayrılkçılar (Sezession)

¹¹¹ MACKE, August (2011). “Maskeler,” *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 119.

¹¹² SHINER, Larry (2004). *Sanatın İcadı*, Çev. İsmail Türkmen, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, S.14.

¹¹³ OZENFANT, (2004) “Görünüş Sanatlarının Disiplini,” Çev. Mine Haydaroglu, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 92, İstanbul, s. 172.

¹¹⁴ SHINER, Larry (2001). *Sanatın İcadı*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 21.

¹¹⁵ A. g. e., 22, 23.

¹¹⁶ A. g. e., 24.



ibaretti. Nitekim bırakın ilkel kabilelerin ürettikleri nesnelere sanat adıyla icra edilmesini, “eski Atinalılar bile Antigone’yi ilk gördüklerinde bunu yıllık bir dinsel-siyasal şenlik olan *Şehir Dionysiası*’nın bir parçası olarak seyrediyorlardı,”¹¹⁷ aksine *güzel sanat*¹¹⁸ olarak değil... Güzel sanat kavramı, aynı zamanda akademik sanatın karşısında olan dışavurumcu sanatçıların ilkel imalatçılardan etkilendikleri noktayı da temsil etmektedir ki; model aldıkları niteliğin altında ilkelerin ne özgün olma ve kendini ifade etme saplantısında bir modern sanatçı olmaları, ne de sırf skolastik kuralları uygulayan bir zanaatçı olma yolundaki çabalarıydı. Fakat Yakın-Doğu’nun köleci antik uygarlıkları ve feodal Avrupa sanatının tarihinde “Batılı sanatçıların Afrikalı ilkel zanaatçılardan farklı olarak edindikleri himaye tecrübeleri, uğradıkları sanatsal ödünler ve yaratım kısıtlamalarının getirdiği zorluklar, Afrika toplumunda mevcut değildi. Üstelik Platon’a göre, Batı sanatının temellendiği Mimesizm kavramında sanat, gerçek değil, fakat daha ziyade kişiyi kontrolsüz düşünmeye iten aldatıcı bir şeydi.”¹¹⁹ Nitekim İtalyan siyaset felsefecisi Giambattista Vico, sanatı, sadece çocuk ve primitiflerin bir doğal dili olarak tanımlamıştı. Bu noktada çocukların ve ilkelerin ifadelerine yaklaşım açısından Seurat’ın üslubu, yerini Vincent van Gogh’un geçişine bırakacaktı ve dolayısıyla yeni bir amaca yönelişi temsil edecekti: Doğal yaşamda gözlemlenen anları değil, doğanın ruhunu ve aynı zamanda sanatçının iç dünyasını resmetmek.¹²⁰

Primitif estetiğin yükselişinin ayrıca Grek kökenli güzellik (*Kallos*) kavramının düşüşünü hazırlaması da bir diğer etken olarak görülebilir. Artık bir zamanlar sanatta erişilmesi hedeflenen güzelliğin rakipleri de vardı: Grotesk (Ensor), tuhaf (Munch), otantik (Pechstein), Fantastik (Barlach), gerçek (Kollwitz, Dix), Nesnelci/Verite (Grosz) ve Melankolik (Beckmann). Fakat bu Grek kökenli güzellik anlayışının kapı dışarı edilmesinin politik endikasyonları da gecikmeyecekti. Kokoschka bu durumu modern Yeni-İlkelcileri (*Neo-Primitivist*) politik olarak uygunsuz bir noktaya götürebilecek bir olgu olarak gördü. Çünkü Alman dışavurumcuları Yeni-İlkelciler olarak Almanya’nın kültürel politikasına ters düşerek *Dejenere Sanat* olarak ilan edilmiş ve dışlanmışlardı. Bunun en büyük sebebi dışavurumcu sanatçıların önceleri ülkelerinde yürütülen propagandaların tesirinde kalarak yürütülen savaş ideolojisinden etkilenmesi oldu. Ancak bu militarist politikanın Almanya’nın yeni bir düzen isteğini karşılayacağına dair inançlarını, savaşın yıkımının getirdiği insanlık dışı olumsuzluklar yüzünden yitirmişlerdi. Bu nedenle dışavurumcu sanat, genel eğiliminde Heroik (kahramansı) olarak yüceltilmediği, dolayısıyla idealist felsefenin dışladığı bir tutum, bir karşı çıkış olarak Almanya’nın militer politikalarının dışında yer almıştı. Sayısız tanık olunan örneklerden biri olarak İkinci Dünya Savaşı sırasında “eserlerinde Alman halkını idealize etmediği ve figürleri Slav halkının fiziksel özelliklerini taşıyan sıradan insanlar olduğu savıyla eleştirilen Ernst Barlach’ın Naziler tarafından sergi açması yasaklanmış, Prusya Güzel Sanatlar Akademisi’nden ayrılmaya zorlanmış ve eserleri müzelerden, kiliselerden ve halka açık yerlerden çıkarılmıştır. Onun acı çeken insanlıkla bağ kurması, umut ile umutsuzluğu yansıtmaya şekli, eleştirmenlerce doğadan uzaklaşma ve Bolşevizm’i övme biçiminde yorumlanmıştır. Ne büyük bir talihsizliktir ki, ilerde *Yansıtmaya Olarak Sanat Anlayışının* dogmatizminin Adolf Hitler ile değil, bizzat Stalin ve Jdanov’la¹²¹ birlikte doruğuna erişecek olması bir başka ironik gelişmenin ön habercisi gibidir. Tıpkı Nazizm gibi folklorlardan kopamayan yapısı, dolayısıyla “folklorun sınırlılıklarını aşamayan bir müzik ve sanat türünü istediği çok belli olan *Stalinist Gerçekçiliğin* aslında folklorik yanından milliyetçi bir ideolojiye bağlılığı da göz ardı edilememektedir.”¹²² Oysa “Lenin’in anti-demokratik bir önder olmadığı,¹²³ ayrıca, sanata

¹¹⁷ A. g. e., 48.

¹¹⁸ Havelock ile Pollitt, sadece güzel sanat gibi bir kelimenin olmadığını değil aynı zamanda böyle bir kavram ya da pratiğin de olmadığını söylüyorlar.

¹¹⁹ KOKOSCHKA, Oscar (1953). Edward Munch’s Expressionism, College Art Journal, Vol. 12, No.4 Published by: college Art Association, s. 319.

¹²⁰ Bu üslup Almanya’ya, XIX. yüzyılın sonunda, expressionism terimi icat edilmeden epeyce önce gelmişti.

¹²¹ Folklorizmle, milliyetçiliğiyle, öte yandan da Sovyetler Birliği’nde sosyalizmin inşası üstüne tumturaklı nutuklarıyla Jdanov aslında mutlak bir tutuculuğun temsilcisi, sözcüsüdür. Klasik bir dar kafalı devlet tutuculuğudur bu ve sosyalizmin inşası gibi bir amaçla gerekçelendirilmiş olması, bu niteliğini hiçbir şekilde değiştirmez.

¹²² BELGE, Murat (1997). Marksist Estetik / Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme, Birikim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 69.

¹²³ DEUTSCHER, Isaac (1969). Troçki, Çev. Rasih Güran, Ağaoğlu Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, s. 402. Lenin eline geçen iktidarı kullanırken bile iddiasızdı ve kişiliğini hemen hemen hiç ortaya koymazdı. Parlak Jestlere ve kelimelere hemen hemen hiç güvenmezdi. Yirmi yıldan beri çevresine topladığı yakın arkadaşlarını zekasının ve karakterinin gücüyle yönetmişti.



karşı saygısız bir politikacı olmadığı bilinir.¹²⁴Çünkü Bolşeviklerin kültürel amacı; -eğer saptırılmasaydı aslında Rus sosyalizminin Avrupalılaştırılmasıydı- Alman Felsefesi, Fransız Sosyalizmi ve İngiliz Ekonomi-Politikliği'nin ortak ürünü olan Marksist Proleter Sosyalizmini Rusya'ya getirmektir. Ancak o günün koşullarında söz konusu kültürel kombinasyon başarılamayacak ve bir *Proletkult*¹²⁵ anlayışı hakim kılınacaktı. Böylelikle "Lenin'in işçi partisinden anladığı ve beklediği şeyle, Stalin ve Jdanov'un gerçekleştirdikleri somut partinin niteliği"¹²⁶ arasındaki fark gözden yitip gidecektir. Halbuki "Lenin'in önderliğini yaptığı partinin, ileride Stalin'in elinde, bütün halkı yıldırان ve ezen bir mekanizma haline geleceğini düşünemeyeceği gibi, partinin sanatsal ve bilimsel yaratıcılığı boğarak yok eden bir aygıt olacağını da aklından geçiremezdi."¹²⁷ Yanıtıma anlayışının köleci-sömürgeci ve militarist Grek-Roma ülküsünün dışlandığı, komünal ve eşitlikçi bir yaşamın örneklendiği ilkel insanın tinsel dünyasına yönelen sosyalist dışavurumcular aslında akıl ve imgelem kutupsallığının artık bir veri olarak kavrandığını kanıtlamaktadırlar. Yaratma sorunsalı içinde çok önemli bir yeri olan imgelem, sanatı sanat yapan bir iç-duyumdur. Ve bu iç-duyum kavramına nispeten yaşantının *yansıtılması* anlamsız ve yetersiz bir tanımlama olarak karşımıza çıkar. Oysa bir duygunun dile getirilmesi; *dışa vurumu, ifadeyi ve anlatımı (expression)* çok daha isabetli bir tanımlamayla karşılaşmaktadır. Bununla birlikte "şiiri fiilen yazma halindeki sanatçının sadık kalacağı kaynak da artık yaşantının nihai kökeni olan dış dünya değil, kendi içindeki (imgelemindeki) yaşantıdır."¹²⁸ Kısacası Alman dışavurumcularının gerici bir kültürel ortamda siyasal suskunlaştırılmalarıyla, ilerde Sovyet İnşacılarının (konstrüktivistler) karşılaşacakları yazgının benzer iç-dinamiklere, peşin hükümlere ve dogmatizme maruz kaldığını rahatlıkla vurgulayabiliriz. Sonuçta her türlü faşist politik baskıya, düşünsel ve fiziksel tahribe rağmen Cezanne'nin *arkitektonik* (mimari) denemeleri, kübistlerin plastik mantığı, Fovistlerin renkçiliği, Afrika plastiğinin alımlama gücünün dışavurumcular üzerindeki etkileri ve ilkel heykelin yüzey boşluklarındaki yetkinliğin Gabon heykelinin düşünsel tasarımına etki etmesi ve daha sonra Zadkin'in heykellerinde bu yüzey boşluklarının daha da geliştirilmesi ile tüm diğer gelişmeler modern sanatçıların sezgisel ve duygusal olarak ulaştıkları neticelerin somut göstergelerini bizlere sunmaktadır.

3. Dışavurumculuğun Estetik Devrimi ve Biçim

Kabilesele ve Modern'in yakınlığı arasında kurulmaya çalışılan ilinti, halen yirminci yüzyılda Avrupa sanatının büyük modernleri ile ilkel kültürlerin sanatlarının karşılaştırması arasında çok hassas ve sınırları geren bir ilişkinin var olduğunu göstermektedir. Nitekim günümüzde 1984-5 kışında New York Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen böylesi bir serginin: İlkelcilik ve kabilesel olanın, Modern Sanat ile kurulabilecek etkileşimi yoğun bir eleştiri sağanağına tutulmuştu. Öyle ki, abartılı bir tepkiyle; çağdaş sanat eserleriyle birlikte ilkel yapıtların sergilenmesinin Avrupa-dışı sanata kötülüğünün dokunacağını bile yazdılar. Aslında eleştirmen Thomas McEville'ye göre "sergi, yüzyılların sömürgeciliği ve toplayıcılığı kadar Avrupa bencilliğinin de açık bir göstergesiydi."¹²⁹ İlkel hem küçümseme hem de hayranlık ifadesi olarak kullanan sanat tarihçileri ve diğerleri için ilkel sanatta ve kültürde sadelik ve doğallık, romantik kullanımı itibarıyla güç ve özgünlük anlamlarına da sahiptir. sözcüğün romantik kullanımında "İlkellik Batı'nın insanlıktan uzaklaşarak aşırı sofistike ve karmaşık hale gelişini ifade eder."¹³⁰ Estetik alanını büyük ölçüde yeniden ilkel olana yönelten bir etki (Keşif) olarak Batı dünyası, zenci el ürünlerini uzun zamandır tanıdığına farkındaydı. Fakat sadece sanatçılar ve şairler ilkel sanat

¹²⁴ Edmund Wilson gibi liberal bir yazar dahi sosyalist gerçekçilik pratiğinin adaletsizliklerini anlatırken bu akımı Lenin'in tavrından ayırmaya çalışmıştır. [Bknz. Murat Belge, (1968). "Marxçılık ve Edebiyat," *Yeni Dergi*, Cilt 6, sayı 25, İstanbul, s. 261-272.]

¹²⁵ Proletarskaya Kultura: İşçi sınıfının gerçek sanatını üretmek amacıyla kurulmuş teşkilat. Kuramcısı Aleksandr Bogdanov ve Anatoli Lunacharsky'dir.

¹²⁶ BELGE, Murat (1997). Marksist Estetik / Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme, Birikim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 74.

¹²⁷ A. g. e., s. 74.

¹²⁸ A. g. e., s. 221, 222.

¹²⁹ FREELAND, Cynthia (2008). Sanat Kuramı, Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi, Kültür kitaplığı 83, 1. Baskı, Ankara, s. 78.

¹³⁰ MINOR, Vernon Hyde (2013). Sanat Tarihinin Tarihi, Çev. Cem Soydemir, Koç Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 279.



ürünlerine masum bakışlarını ön yargısız olarak yönelttiklerinde, sıradan günlük bakışın dışında, onlara bütün gizil anlamları görünmeye başladı. Kenneth Clark, “görsel bir imgenin daha önceki bir zamanda bilinen/alışılmış bir deneyimken aniden zihnimizde yıkıcı bir etki yansıtmasında *Görüş Anları/Görme Zamanı* farklılığına dikkat çeker. Batının sadece görsel ve plastik sanatları değil, yanı sıra müzik, dans ve felsefesi de Afrika kültürüyle döllenmiştir.”¹³¹ Benzer şekilde Amerika yerlileri, Meksikalılar, Etrüskler, İberya yarımadası, Okyanusya, Eskimo ve Sibirya-İskit kültürleri natüralist olmayan bir sanat ürettiler. Bu kavramların da eşit doğrulukta ya da Yunan kavramlarından daha büyük kabul edilmesi yeni bir değerlendirmedir. İmge temsilinin kutsallığına duyulan kuşku lar üzerinde yükselen sembolizm akımının öncüsü ve “Batı dünyasında 1500 yıldır süre gelen Yunan idealinin bilimsel ölçü ve oranlarının üstünlüğüne ve daha da ötesinde Rönesans’ın üzerinde yükseldiği ideal otoriteye”¹³² ilk kez karşı gelen Gauguin, XIX. yüzyılın icadı kameranın foto-grafik bakışına da yüzünü çevirmişti.”¹³³ Gauguin daha bakir, daha zengin bir tabiat aramaktan çok, köhne saydığı alışkanlıklardan sıyrılıp kendi içinde doğan ahenkleri serbestçe dışa vurmak ve dolayısıyla kendi öz benliğini, içindeki ilkeli bulmak için gitmişti. “*İnsan kendini kurtarmak için ilk vahşi kaynaklarda yıkanmalı,*”¹³⁴ diyordu.

Frankfort-Groenewegen, *Arrest and Movement* adlı kitabında mimetik geleneksel anlayışın “geniş ölçüde Yunan Sanatı ve Klasik Sanat doğrultusunda eğitilmiş görme alışkanlıklarımızı tekeline aldığı göstermiştir. Buna ek olarak çağlar boyu pekişen bir mazi olarak bütün resimleri sanki hepsi fotoğraf ya da illüstrasyon gibi, bir başka deyişle olayların veya gerçek ya da kurmaca nesnelere betimlemeleriymiş gibi görmek alışkanlığımız”¹³⁵ zaman içerisinde bir peşin hükme dönüşmüştü. Elbette primitif sanatın keşif tarihini burada tekrarlamaya ihtiyaç yok, fakat Avrupa’nın geç XIX. ve erken XX. yüzyılın başındaki primitifler ile olan zihni meşguliyetlerinin ayrı ayrı eğilimler olduğunu bilmemiz gerekir. Örneğin Gauguin ve onu izleyen birçokları primitif yaşama karşı merak duydular ancak kendileri için bir model olarak ilkel sanata çok az ilgi gösterdiler. Diğer yandan Picasso ilk olarak Afrika heykellerini duyumsamaya kalkıştığı maskelerin çeşitli tiplerini estetik ve entelektüel olarak kavramaya çalışması 1907 yılında başlamıştı. Elbette Afrika heykelini Batı sanatından daha çok ilişkilendirmeye ve anlamaya çalışmaktaydı kuşkusuz. Burada ayrıca vurgulamak gerekir ki, yabancı estetiğin Matisse ve Picasso üzerindeki etkileri de büsbütün farklılık göstermektedir. Matisse, Afrika heykellerinin vizyonundan daha çok kendi hayal gücünden etkilendi. Picasso ise, imgelemden çok Cezanne’nın renk modülasyon üslubundan hareketle geliştirdiği geometrik modülasyon kavramını¹³⁶ keşfetti. Böylelikle biçimler arası benzerlikler bularak, planları üst üste bindirerek adeta resmi sinemaya dönüştüren Picasso, “bir montaj sanatı ustası olarak sinematografik unsurlarla resimde zorlayıcı deformasyonlardan oluşan çok yönlü bir görüntü elde ediyordu.”¹³⁷ Esasında dışavurumculuk da, birkaç anlam katının¹³⁸ aynı tasarım düzleminde üst üste çakıştığı (*overlapping*) bir resim anlayışıdır. Bunun başlıca nedeni hem gerçeğin ve maddenin algılanmasında yaşanan değişim, hem de Nietzsche ve Bergson’ın felsefelerinin dışavurumcu sanatın düşünsel arka planını oluşturmasıdır. Bu yaklaşım da gerçeğini seks ve *eskatoloji*¹³⁹ konularının yorumlanmasında buluyor.¹⁴⁰ Bu nokta da genel bir kanının tersine aslında Picasso ve kübizmin tekelindeymişçesine değerlendirilen Afrika sanatından esinlenme öncelikle dışavurumcu sanatçılar tarafından algılanmıştır. Dışavurumcular bu tahta oymaları son derece dramatik nesnelere dönüştürmüşler, ürkütücü defor-

¹³¹ BROOKS, Dorothy (1956). The Influence of African Art on Contemporary European Art, Source: African Affairs, Vol. 55, No. 218, pp. 51-59./ 51

¹³² 1897’de Daniel de Monfreid yazdığı; *Yunan idealindeki büyük bir hata yine de güzel olabilir... Her zaman Persleri, Kamboçyalılar ve biraz da Mısırlılar aklında tut.*

¹³³ A. g. m., s. 52.

¹³⁴ İPŞİROĞLU, Mazhar – EYÜBOĞLU, Sabahattin (1970). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Sayı: 521, 1. Baskı, Ankara, s. 160.

¹³⁵ GOMBRICH, E. H. (1992). Sanat ve Yanılsama, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul, s. 128.

¹³⁶ Cezanne’nın renk modülasyonu teori-pratiğini Picasso’nun geometrik modülasyon kavramına dönüştürmesi. [Bknz. Hakan Daloğlu, (1997). *Yüzey Resminde Dinamik Modülasyonda Deformasyon ve Erotizm*, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, s. 65-81.]

¹³⁷ GAGNEBIN, Murielle (2011). Psikanalitik Bir Estetik İçin, Çev. Simla Ongan, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s.111.

¹³⁸ *Ambivalans*: Katli Anlam

¹³⁹ *Eskatoloji*: Öbür Dünya Bilgisi.

¹⁴⁰



masyonların garip anlatımındaki güçlü uyumlarda çekici ve inandırıcı bir doğallık bulmuşlardır. Ancak buradaki doğallıktan kastedilen natüralizm değil, içtenlik anlamındaki yabancı düşünmeden kaynaklanan bir özgürlük istemiydi. Nitekim dışavurum terimini, 1880’de Manchester’de Charles Howley, modern ressamı konu edinen konuşmasında duygu ve tutkularını özgürce dışavurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak için kullanmıştır. Bu bakımdan dışavurumculuğun natüralizme bir tepki olarak hız kazandığını ve en önemli amacının soyutlama eğilimi olduğunu görmekteyiz. Oswald Herzog’un 1919’da *Der Sturm* dergisinde tanımladığı kadarıyla; soyutlama, tinsel düzeyde elde edilen şeyin fiziksel biçimlenişidir. Yoğunlaşma, tutumluluk, kütleli güç, sağlam olarak yerleştirilen biçimler ve şiddetli hisleri açığa çıkararak bir hüznü, dışavurumculuğun yapısını açıklayan özellikler olarak 1913’de *Die Weissen Blätter* (Ak Yapraklar) dergisinde tanımlanmaya çalışılmıştır. Wilhelm Hausenstein 1919’da alaycı bir tutumla dışavurumcu yapıtı biçimci bir yaklaşımla tanımlayarak şunları söyler; olumsuz bir yargı olarak çarpıtılmışlıktan doğmuş bir biçim... Olumlu bir yargı olarak ise; düş gücünden yaratılmış bir biçimdir diyebiliriz. Sanatçıların grafik ifadeye yaklaşımlarını belirleyen, biçimlendirme ilkelerini disiplin altına alma ve güçlendirme tutkusundan kaynaklanmakta idi. “Biçimsel amacın arkasında her şeyden önce, burjuva (kentsoylu) zorlamalarını, alışlagelmiş kalıpları, insanın özündeki coşkuyu özgür kılma ve aşma isteği yatıyordu.

Dışavurumcu sanat, Afrika sanatındaki nesnenin algılanışı ve dönüştürme özgürlüklerini çoğaltmakla birlikte, sanatçının öznelliğini katma olanağını daha geniş ölçüde önemseyerek içgüdüsel ve mistik bir duyuşa yönelir. Çünkü Afrika sanatı primitif bir sanat olmasının ötesinde daha çok bir dinsel sanattır. İlkel halkların dinsel yaşamı, genelde dinsel kuramlara ve deneyimlere atfedilen alanlara kadar uzanır. Örneğin, ayın evrelerinin, mevsimlerin, cinsel ya da toplumsal erginlenme süreçlerinin, uzay simgeciğinin eski insanların gözünde dinsel anlamlar kazandığını anlayabiliyoruz; ama beslenme ve seks gibi fiziksel ihtiyaçların nasıl olup da aynı değere sahip olduğunu anlamakta zorlanıyoruz. Aslında “eski kültürlerin insanıyla modern insanı birbirinden ayıran temel farklardan biri de eski insanların günlük yaşamı (öncelikle cinsellik ve beslenme) belli bir kutsallık içinde yaşamalarıdır. Bunlar modern insan için fiziksel etkinliklerdir. Oysa; eski kültürlerin insanı için kutsal eylemlerdir, törenlerdir; bunlar aracılığıyla yaşamın temsil ettiği güçle birleşirler. Eylem hem bir törendir hem de gerçeğe dahil olur.”¹⁴¹ Gene de sorunu bu kadar net çizgilerle ayırtmak tatminkar bir açıklama için yetersiz kalmaktadır ve bunun sebebi; bir yanda dışavurumcu ve sürrealist bir yön, diğer yanda ise simgeci ve biçimci bir başka yönün varlığıdır. Bu tanımlamaları Goethe üzerine yazdığı kitabın giriş bölümünde yapan Friedrich Gundolf, dönemin tipik düşünce tarzını gözler önüne sermekteydi. Bunlardan birinde esin kaynağı; “tarihsel kültür, entelektüel gelenek ve düşünlerle biçimlerin mirası; diğeri ise yaşamın doğrudan gerçekleri ve insan varoluşunun sorunlarıydı.”¹⁴² T.S. Eliot ve Paul Valery’de (ilkine girmekte) bir düşünce ve bir sorun önde gelirken, Joyce ve Kafka’ya göreyse mantıksız bir deneyim, bir görüntü, metafizik ya da mitolojik bir imgedir. Bu ikiye bölünme bütün modern sanat alanlarını kapsamaktaydı; bir yanda kübizm ve konstrüktivizm, diğer yandaysa dışavurumculuk ve sürrealizm; bu akımlar ilk kez biri biçimsel olan, diğeri ise biçim bozan iki eğilim olarak karşı karşıya gelmektedir. Üstüne üstlük *Mimesis*’ten *Phantasma*’ya giden yolda sanat eserlerini tamamen sanat dünyasına hapsetmek suretiyle toplumsal ve siyasal içeriği etkisizleştirme eğiliminin de bunda payı yok değildi. Ancak bir paradoks olarak toplumsal ve siyasal kaygılardan kaçışın ilk önce Alman topraklarında baş gösterdiği de unutulmamalıdır. “Schiller ve Goethe aslında sanatın toplumu ilerletebileceği yönündeki umutlarını asla tamamen yitirmemişlerdi ama 1790’lı yılların sonuna gelindiğinde, her ikisi de sanatı, toplumu aydınlatmanın bir aracı olarak gören XVI. - XVII. yüzyıl anlayışını terk ediyordu.”¹⁴³ Birinci neden; toplumun belki de öteki bütün alanlarıyla polis gücünün ve orta sınıf maddiyatçılığının hakimiyeti altındaydı ama sanat insan ruhunun özgürce gezinebileceği bir sığınak olarak kalmalıydı. İkinci neden; sanatta siyasal kaygının azalmasının bir başka nedeni, resim alanında 1848’den sonra, tablo tüccarı, eleştirmen, küratör, koleksiyoncu bileşiminin her geçen gün daha da yayılması ve sanatçı olarak

¹⁴¹ ELIADE, Mircea (2003). *Dinler Tarihine Giriş* Çev. Lale Arslan, Kabalıcı Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, s. 53, 54, 55.

¹⁴² HAUSER, Arnold, (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul, s. 408.

¹⁴³ A. g. e., 335.



başarılı olmak demek, üst orta sınıfların boş vakitlerini değerlendirdikleri alanlar olarak gittikçe apolitikleşen sanat dünyalarından birinde tanınmak demektir. Fakat derin yarılmalar da yok değildi: “Sanat, estetik duyarlık sahiplerinin aşağılık ve maddiyatçı bir toplumdan kaçarak sığınabilecekleri apayrı bir tinsel dünya haline gelirken, diğerleri sanatı, bu toplumu değiştirmekte kullanılacak güçlü bir iletişim aracı olarak görüyorlardı.”¹⁴⁴

Alman dışavurumculuğu, sonuçta bu iki temel yönelim arasında boğuşarak sürekli bir mücadeleyle düalizmleri aşmaya çalışmaktadır. Hem sanatsal hem de siyasal bir hareket olarak Dışavurumculuk, çıkış noktasında bile farklı yorumların zaman zaman bütünleyici ve geliştirici, zaman zaman da bölücü ve kısıtlayıcı çatışması içinde kalmış ve ikilemli macerasını sürdürmüştür.

4. Sonuç

Dünyayı değiştirmek üzere yola çıkmış her hareketin bir ütopyası, günümüzün ıstıraplarını hafifletecek, çabalarını ödüllendirecek bir gelecek hayali vardır. Pek çok dinin belirgin ütopik öğeleri vardır; ancak bu çalışmada bizleri ilgi ve yoğunlaşmaya davet eden, yönlendiren kuşkusuz Hıristiyan ütopyasının kendine özgü nitelikleri ve onun ütopik sosyalizm ile olan organik bağıdır. Çünkü Hıristiyan ütopyası; “zengin ve güçlü olanların değil, yoksul, alçakgönüllü ve zayıf olanların nihai zaferini gözetiyordu.”¹⁴⁵ Sonradan Rönesans’ın ardından seküler bir uygarlığın doğması ya da yeniden hayata geçmesiyle, Ütopya kavramı da sekülerleşti. İlk kez XVI. yüzyılda ortaya çıkan ilk Seküler Ütopya’nın ardından başkaları da gelmiştir. Dönüm noktası Aydınlanma Çağı olmasına rağmen o çağın düşünürlerinden hiç biri tam anlamıyla ütopyaçı değildi. Fakat Rousseau’da belirgin ütopyaçı özellikler vardı ve XIX. yüzyılın ilk yarısı, özellikle 1830’dan sonraki yıllar, ütopyaçılığın altın çağıydı. Rousseau ütopyanın amacını; geçmişteki edebi ve hayal gücüne dayalı ütopyanın yerine, üyelerinin mükemmel bir uyum içinde birlikte yaşayıp çalıştıkları ve geleceğin evrensel toplumunun habercisi olan ideal toplulukların yaratılmasında buluyordu. Bir tarafta “ahlak ve erdemın zaferiyle ve insan doğasının yeniden şekillenmesiyle ilgilenen; Rousseau, Jakobenler, Fourier ve Owen, diğer tarafta ise iktisadi ve teknik açıdan verimliliğin artmasıyla ve ilmi bilginin yayılması açısından ele alanlar; Turgot, Condorcet, Saint Simon’dur. Marx, içinde yetiştiği ve bilinçsiz bir şekilde uygarlığın gelişimine yönelik bu iki yaklaşımı sentezliyordu.¹⁴⁶ Bu dönemin en ünlü ütopyaçı eseri Nikolay Çernişevsky’nin *Ne Yapmalı?*’sı Rus anarşistlerini ve Narodnikleri ütopyaçı düşünceyle birleştirmişti. Hatta Tolstoy’da bile onun etkilerini taşıyan izleri bulmak mümkündür. Lenin’in de tıpkı Marx’ın içinde bulunduğu ütopik sentezin bir başka versiyonunu deneyimlemekteydi ve hatta Çernişevsky’den etkilenerek bizzat kendisinin de aynı isimle kaleme aldığı *Ne Yapmalı?* Adlı yapıtında hayal kurma gerekliliği ile ilgili fikrini nihilist Pisarev’den yaptığı uzun bir alıntı ile dile getirmektedir.

Ütopik devrimci sanatın toplumsal devrimle ilişkisi nedir? Sorusunu çoğu dışavurumcu hissetmiş, ama diğerleriyle ortak bir cevaba ulaşamamıştır. Sanatın siyasetle bağı konusunda Birinci Dünya Savaşı’nın sonuna kadar olan döneme üç farklı anlayışın damga vurmuş olduğu söylenebilir. Birinci anlayış; anarşist-hümanist tavidir ki, bu tavır fantastik Ütopyaçılığa (Sınıfsız Toplum Bilinci: komünizm) kayacaktır, birinciye paralel olarak ikincisi; hayalci sanat tavrı (Hıristiyan Sosyalizmi) ve üçüncü olarak ise; sanayi kapitalizmine muhalefet ederken sanayi öncesi kurumlar adına bütün bilimi, teknolojiyi, sanayiye yadsıma noktasına varanların ilk Naziler (Nietzsche’den esinli *Güç İstenci*) olduklarını gözlemleriz. Sonuç olarak dışavurumculuk siyasetle bağlantılıydı, hem de oldukça. Özellikle Ludwig Rubiner’in “geniş yankılar uyandıran makalesi *Der Dichter Greiften die Politik*’te¹⁴⁷ coşkun yıkıcılık görüşünü ortaya atarak şairin felaket iradesi geliştirmesi, gündelik hayata yoğun psişik enerji gönderen imgeler üreterek geleneksel kurumları ve yapıları tehdit etmesi gerektiğini vurguluyordu.”¹⁴⁸

¹⁴⁴ SHINER, Larry (2001). *Sanatın İcadı*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 337.

¹⁴⁵ CARR, Edward Hallett (2011). *1917 Öncesi ve Sonrası*, Çev. Begüm Adalet, Birikim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, s. 75.

¹⁴⁶ Ancak yine de Marx’ın Ütopya’ya yönelik tutumu muğlaktır. Fakat Lenin, *Devlet ve Devrim eserinde bulunduğu gözlemlerde; Marx’ta Ütopya kurgulamaya, bilinmeyen hakkında tahmin yürütmeye yönelik bir çabamın izi bulunmaz* diyerek, Marx’ın bilincini vurgular.

¹⁴⁷ *Der Dichter Greiften die Politik*: Şair Siyasete El Atıyor.

¹⁴⁸ SHEPPARD, Richard (1997). “Alman Dışavurumculuğu,” Çev. Güzin Özkan, *Modernizmin Serüveni*, 1. Baskı, İstanbul, s. 243.



Batı Avrupa kültürünün en üst aşamasında oluşan iki büyük felsefe akımı; İngiliz kaynaklı egoizm ve nefesine düşkünlük ile Prusya kaynaklı idealizm akımı arasında sıkışmış olan Alman Dışavurumcuları İlkel Sanat eserlerine yönelerek, eşitlikçi komünal yaşam biçimine özlemlerini dile getirdiler. Aslında ilkel sanata yönelim, Rousseau'dan beri ütopyacıların eğitimsiz insan (*Mutlu Vahşi*) doğasına duydukları ilginin kökenini de açıklamaktadır. Gerçekten de Birinci Dünya Savaşı'nın vahşi gerçekleri her yerde ütopyacı spekülasyonları körüklediğinde, Alman dışavurumcuları da bundan nasibini alarak İnsanoğlunun toplumsal eşitlikçi ideallerini benimsediler. Hiç kuşkusuz diyebiliriz ki, bütün dışavurumcuları düşündüren, dertlendiren ortak bir temel öge vardı: İnsanoğlunun geleceği. Ancak dışavurumcular için çatallanan nokta; daha insancıl, sınıfsız bir toplum (Komünizm) oluşturmayı düşünen Marksizm'in çizdiği yol mu? Yoksa bir Üst-İnsan'ın (Übermensch) Güç İstenci'ni: Diktatörlüğünü mü? seçmek gerekirdi? Yoksa İsa'nın öğretisine uygun politika kuracak yenilenmiş bir Hıristiyan Sosyalizmi'ne (Ütopik sosyalizm) mi, yönelmek gerekecekti. Kısacası bu üç temel ve ana yönelim dışavurumcuların huzursuzluklarının kökü ve edebi girişimlerinin açıklamasını vermektedir: İstedikleri, dünyayı kurtarmaktı...! Ama toplumsal kimliklerinin zayıflığı bu yüce ideal adına savaşmak için zırhlarının ve silahlarının güçsüzlüğü ile çelişmekteydi. Estetik duygusu dini bir niteliğe bürünen dışavurumcuların gerçeklerden kaçıp soyutlamaya sığınma eğilimlerini Bertol Brecht, toplum içindeki durumlarıyla ilişkilendirerek analiz ettiğinde; *"Sanatçı toplum içinde küçük burjuva konumundaydı; ama bir aydın olarak belli bir sınıfa dahil değildi, toplumsal kimliği yoktu. Sanatçı bu boşluğun bilincindeydi ve bunun ona verdiği sızıyı kendi içine kapanarak yok etmeye çalışıyordu. Toplumun baskısı altında Alman aydınının çektiği acı, onu kendinden başka erek aramayan bir sanata yöneltti. Sanat özgürlüğe giden yol olarak görülüyor, böylelikle estetik duygusu, dini bir niteliğe bürünüyordu."*¹⁴⁹ Bu nedenle ve daha pek çok çelişkiyle beraber insanı değiştirmeyi ve dünyayı kurtarmayı amaçlayan dışavurumcu görüşler günümüzde pek çok kişi tarafından ütopyik hayaller olarak değerlendirilmektedir. Dışavurumcuların peygamberleri İsa ve Marx, politik ve tinsel etkisini sürdürmeye devam etmektedir. Çünkü, "sosyalizm bütün gücünü tarih öncesinin altın çağından, doğal huktan, insanlık düşüncesinden ve sosyal ahlaktan alıyordu ve belirsiz bir umut, gerçekleşeceği umulan bir rüya idi. Bu rüya, beş bin yıllık bir siyasal geçmişe sahip olan, ne korku, ne dehşet, ne de insanın rakibinin olmadığı bir eşitlik ve ütopyik sosyalizm dünyası idi."¹⁵⁰ İnsanlığın büyük çözümsüzlük döneminin devrimci manifestoları olarak da tanımlayabildiğimiz geçmiş ütopyik bakışın bilimsel sosyalizme dönüşmesi, "proletarya ile sosyalizmi birbirine et ile kemik gibi birleştiren Karl Marx sayesinde oldu."¹⁵¹ Darwin, Nietzsche ve Freud ise edebiyatta etkilerini sürdürmekle birlikte siyasal ve düşünsel eski güçlerini koruyamadılar.

Son olarak dışavurumcu kuşak, -tümüyle tarihselliği Birinci Dünya Savaşı tarafından belirlenmiş olmasına karşın,- bu savaşın nedenleri ve sonuçları üzerinde durmamış, dokunaklı bir barışçılığı aşamamıştır. Bazı akıllı savaş analizleri bu yargıyı yalanlıyor görünebilir; ancak bu incelemeden çıkartılacak ilerici sonuçlar doğrultusunda, aslında dışavurumculuk, gerçek politika ile ilgisi olmayan, bir cennet kurmaya yönelik, anarşist programlardan oluşmuştur.¹⁵² Gerçekten de iki dünya savaşı sırasında 95 milyon ölü insandan sonra bile Marksist sosyalist geleneğin şaşırtıcı bir kısmı kapitalizmin ve sanayiciliğin barışçıl olduğuna inanmaya devam etti¹⁵³ ve Marksist gelenekte kapitalist devlet üzerine onlarca kitap ve yüzlerce makale yazıldı. Neredeyse hiçbirinde kapitalist devletlerin hazırlandıkları ve yürüttükleri başlıca faaliyetlerden birisi olan savaş hakkında tek bir sözcük yoktu.¹⁵⁴ Sonuç: Başarısızlık... Ancak dışavurumcular yaşadıkları devrin sıkıntılarını ciddi bir şekilde incelememiş ve bunlara bir çözüm bile aramamış olmalarına rağmen dönemin sorunlarını eserlerine öylesine işlemişlerdir ki, bu yapıtlar zamanlarını en iyi biçimde yansıtan birer ayna özelliği kazanmışlardır.

¹⁴⁹ RICHARD, Lionel (1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral Madra-Sinem Gürsoy-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul, s. 161.

¹⁵⁰ OWEN, Robert (2006). Yeni Toplum Görüşü ve Lanark Raporu, Çev. Lale Akalın, Ütopiyalar Dizisi-7, 1. Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul, s. 7.

¹⁵¹ BEER, Max (2012). Sosyalizmin ve Sosyal Mücadelelerin Genel Tarihi, Çev. Galip Üstün, Kaynak Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, s. 513.

¹⁵² Bu tür atılımlar ise özellikle 1917-1919 yıllarında Rusya'daki ekim Devrimi ve Bavyera Ayaklanması sırasında yoğunlaşmış; Bavyera'daki başarısızlıkla dışavurumcu akımın hızı kesilmeye başlamış, kimileri devrimden soğumuş, kimileri nasyonal sosyalizme (Hanns Johst ve Arnold Bronnen) kucak açmış kimileri de komedi yazmaya (Georg Kaiser ve Walter Hasenclever) başlamıştır.

¹⁵³ Bknz. JESSOP, Bob (1977). Recent Theories of the Capitalist State, Cambridge Journal of Economics, 1, 353-373.

¹⁵⁴ MANN, Michael (2013). Devletler, Savaş ve Kapitalizm, Çev. Semih Türkoğlu, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 122.



Kaynakça

- AĞAOĞULLARI, Mehmet Ali (2013). "Jean Jacques Rousseau: Halk Kendini Yaratıyor," *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BEER, Max (2012). *Sosyalizmin ve Sosyal Mücadelelerin Genel Tarihi*, Çev. Galip Üstün, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- BELGE, Murat (1968). "Marxçılık ve Edebiyat," *Yeni Dergi*, Cilt 6, İstanbul.
- BELGE, Murat (1997). *Marksist Estetik / Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*, Birikim Yayınları, İstanbul.
- BERMAN, Marshall (2004). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ- Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BROOKS, Dorothy (1956). *The Influence of African Art on Contemporary European Art*, Oxford University Press, London
- CAMPBELL, Joseph (1994). *Tanrının Maskeleri*, Çev. Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, İstanbul.
- CARR, Edward Hallett (2011). *1917 Öncesi ve Sonrası*, Çev. Begüm Adalet, Birikim Yayınları, İstanbul
- COUBREY, J. Mc. (2001). *American Art 1700-1960*, Englewood Cliffs, Prentice- Hall, New Jersey.
- DALOĞLU, Hakan (1997). *Yüzey Resminde Dinamik Modülasyonda Deformasyon ve Erotizm*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- DENIS, Maurice (2011). "Gauguin'den van Gogh'a Neo-Klasisizm," *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.
- DEUTSCHER, Isaac (1969). *Troçki*, Çev. Rasih Güran, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul.
- EINSTEIN, Carl (2014). "German Expressionism," www.trashface.com/germanexpressionism.html, 20.05.2014
- EKİCİ, Ekrem (2006). "Hobbes ve Rousseau: Toplumsal Sözleşme Kuramı" Kaygı: 81 *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Bursa.
- ELIADE, Mircea (2003). *Dinler Tarihine Giriş* Çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul,
- EVOLA, Julius Cesare Andrea (1994). *Modern Dünyaya Başkaldırı*, Çev. Fevzi Topaçoğlu, İnsan Yayınları, İstanbul.
- FABRE, Simone Goyard (2013). "Thomas More ve Utopia," Çev. İsmail Yerguz, *Utopia*, Say Yayınları, İstanbul.
- FREELAND, Cynthia (2008). *Sanat Kuramı*, Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi, Kültür kitaplığı 83, Ankara.
- GAGNEBIN, Murielle (2011). *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, Çev. Simla Ongan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- GAUGUIN, Paul (2001). *Mahrem Günlük*, Çev. Ebru Kılıç, İthaki Yayınları, İstanbul.
- GOMBRICH, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul
- HARRISON, Charles - WOOD, Paul (2011). *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.
- HAUSER, Arnold, (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- HYPPOLITE, Jean (2010). *Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar*, Çev. Doğan Barış Kılınc, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Mazhar – EYÜBOĞLU, Sabahattin (1970). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ankara
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (1995). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- KANDINSKY, Vassili (2003). *Büyük Ütopya Üzerine*, Çev. Mehmet Rifat, *Modernizmin Serüveni*, İstanbul.
- KIERKEGAARD, Sören (2011). *Kaygı Kavramı*, Çev. Türker Armaner, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- KOKOSCHKA, Oscar (1953). *Edward Munch's Expressionism*, College Art Journal, Vol. 12, College Art Association,



- KOKOSCHKA, Oskar** (2011). “Vizyonların Doğası Üzerine” *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.
- LEACOCK, Eleanor Burke** (2002). “İlkel Komünizm,” Çev. Zehra Aksu, *Marksist Düşünce Sözlüğü*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- LENIN, Vladimir İlyic** (2009). Devlet ve Devrim, Çev. Ferit Burak Aydar, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- LUCRETIUS**, (2014). Evrenin Yapısı, Çev. Turgut Uyar- Tomris Uyar, Norgunk Yayınları, İstanbul.
- MACKE, August** (2011). “Maskeler,” *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.
- MANN, Michael** (2013). Devletler, Savaş ve Kapitalizm, Çev. Semih Türkoğlu, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- MARKOVICH, Mihailo** (2002). “İnsan Doğası,” Çev. Levent Köker, *Marksist Düşünce Sözlüğü*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MARX, Karl – ENGELS, Friedrich** (2002). Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri, Çev. Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara.
- MINOR, Vernon Hyde** (2013). Sanat Tarihinin Tarihi, Çev. Cem Soydemir, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich** (2002). Böyle Buyurdu Zerdüşt, Çev. Turan Oflazoğlu, Cem Yayınevi, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich**, (2003) İyinin ve Kötünün Ötesinde, Çev. Orhan Tuncay, Gün Yayıncılık, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich**, (2010). Tragedyanın Doğuşu, Çev. Mustafa Tüzel, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich**, (2011). Böyle Buyurdu Zerdüşt, Çev. Kenan Saralioğlu-Murat Batmankaya, Say Yayınları, İstanbul.
- NOLDE, Emile** (2011). “İlkel Halkların Sanatsal İfadeleri Üzerine” *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.
- OWEN, Robert** (2006). Yeni Toplum Görüşü ve Lanark Raporu, Çev. Lale Akalın, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- OZENFANT**, (2004) “Görünüş Sanatlarının Disiplini,” Çev. Mine Haydaroğlu, Sanat Dünyamız, Sayı: 92, İstanbul.
- PERRY, Gill** (1993). From “Primitivism and the Modern” in Charles Harrison, Francis Frascina, and Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Haven and London: Yale University Press.
- RICHARD, Lionel** (1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral Madra-Sinem Gürsoy-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ROUSSEAU, Jean Jacques** (2001). İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma, Çev. Ünsal Oskay, Say Yayınları, İstanbul.
- RYDER, Albert Pinkham** (2011). “Bir Münzevinin Stüdyosundan Paragraflar,” *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.
- SHEPPARD, Richard** (1997). “Alman Dışavurumculuğu,” Çev. Güzin Özkan, *Modernizmin Serüveni*, İstanbul.
- SHINER, Larry** (2001). Sanatın İcadı, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SIMMEL, George** (2011). “Metropol ve Zihinsel Yaşam,” *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.
- STRUİK, Dirk J.** (1975). “Birth of the Communist Manifesto and It’s Historical Significance” International Publishers, New York.
- STRUİK, Dirk J.** (2005). “Komünist Manifesto’nun Doğuşu ve Tarihsel Önemi,” *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, Çev. Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara.



Görsel Sanatlarda Kültürlerarası Etkileşim ve Melezlik

Benal DİKMEN*

Özet

Görsel sanatlarda, tarih öncesi dönemlerden beri kültürler arasında var olan ilişki ve etkileşimler, çağımızda, iletişim ve ulaşım teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte, küreselleşme bağlamında, büyük bir ivme ve yoğunluk kazanmıştır.

Kültür kavramının farklı tanımları yapıla gelmiştir. Antropolojik anlamıyla, kültür, halk olarak adlandırılan bir insan topluluğunu birleştiren nitelikleri anlatır. Görsel sanatlar, bu anlamda, kültürün öğelerinden birisidir. Kültürün bir diğer anlamı ise, kültürlü olmak anlamında, kazanılmış olan belli bir bilgi birikimi kastedilerek, sınıflar arası sıradüzene işaret etmektedir.

Farklı kültürlerin sanat yapıtlarını yorumlarken gözetilen estetik değer yargılarının nitelikleri, farklı görüşlere neden olmuştur. Kimi çevreler, estetik değer yargılarının evrensel olduğunu, bütün insanların ortak estetik ve beğeni yargılarına sahip olduklarını öne sürmektedirler. Kimileri ise, kültürel görecelik ilkesinden yola çıkarak, kültürlerin sanat yapıtlarının, kendi kültürlerinin bağlamı içinde değerlendirilmesi gerektiği görüşüne inanmaktadır.

Kültürel melezlik kavramından, farklı kültürlere ait özelliklerin birleşmiş bir anlatım içinde karışması anlaşılmaktadır. Melezlik; kültürel yayılma, kültürel türdeşleşme, kültürel benzeşim gibi kavramları da içeren geniş bir süreçler takımının sonucudur.

Görsel sanatlarda melezlik, geçmişte, bazı yerlerde ve belli özel dönemlerde kültürlerin karşılaşmalarıyla sınırlıyken, günümüzde gelişen teknolojiye ve küresel ekonomiye bağlı olarak, hemen hemen tüm dünyada, yoğun bir biçimde görülmektedir. Çağımızın kültürü kültürler arasıdır.

Anahtar Kelimeler: Görsel sanatlar, Kültür, Etkileşim, Melezlik.

Cultural interrelation and hybridity in visual arts

Abstract

Intercultural relations and interactions existing in the visual arts domain from prehistoric times on, have today acquired a great speed and density thanks to recent developments of the communication technologies.

Among multiple definitions of culture, the anthropologic one indicates the qualities which unify the members of a human community, called people. So, visual arts constitute a cultural element. Another sense of culture meaning some potential of knowledge, the same concept signifies order between classes.

Precepts serving the interpretation of art works from different cultures reveal different points of view on the universality of aesthetic value judgments. Some art circles pretend that these are universal, and all the human beings have the same aesthetic findings. However, some other ones think, that culture is relative; therefore we must valorize each artwork within the cultural context that has produced it.

* Öğr.Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, benaldikmen@gmail.com



Cultural hybridity means the mixing up particularities belonging to different cultures in a unified expression. It is the result of a wide range of processes such as cultural homogenization, cultural similarity etc.

While, in the past, hybridity in visual arts emerged in definite places and epochs where and when cultures met, today's technology and economy have changed this fact. Indeed, we witness visual arts' hybridity all over the world. The culture of our epoch is intercultural.

Key Words: Göktürk (Kök Türk), Kültigin (Köl Tigin), bird of prey, eagle. Umay, Huma

Giriş

Kültürlerarası iletişim ve etkileşim konusu tüm dünyada, çağımızın önemli bir izleğini oluşturmaktadır. Modern çağdan beri, teknolojinin gelişmesiyle bağlantılı olarak ulaşım ve iletişim araçlarının giderek gelişmesi, kültürler arasında doğrudan ve yoğun ilişkiler kurulmasını ve etkileşim oluşmasını sağlamıştır. Modern iletişim ve ulaşım araçlarından çok önce yerleşmiş olan görsel sanatlar da, önde gelen kültürel değerlerini yüzyıllardır var olan dil ve coğrafya sınırlarının ötesine taşımışlardır.

Görsel sanatlar, tarihcisi dönemlerden beri farklı kültürler arasında en eski ve etkili iletişim ve araçlarından biri ola gelmiştir ve uygarlıklar arasında yoğun bir etkileşime neden olmuştur. Kültürlerarası dil farklılıkları kültürlerin iletişim ve etkileşiminde sınırlayıcı bir etken olmasına karşın, görsel sanatlar farklı kültürler arasında düşüncelerin, duyguların, anlaşılabilmesi, kültürlerin büyük çeşitliliğinin yorumlanabilmesi için insanların önünde geniş bir olanak sağlamaktadır.

Kültür kavramı, düşünürlerin ve antropologların/insanbilimcilerin dilinde uzun süre boyunca uygarlıkla özdeşleştirilmiştir. Kültür, böylelikle, toplumun aktardığı ya da dolaylandırdığı insan yaşamının bütün öğelerini –maddi ya da tinsel olarak- bir araya getirmektedir. Kültür kavramı, alet ya da makine teknikleri kadar, konut türlerini, sanatları ve gelenekleri, inançları, evlilik kurallarını, alışverişleri, politik yapıları, özellikle de dili kapsamaktadır. Benzer biçimde, en temel biyolojik işlevler –beslenme, dinlenme, üreme gibi eylemlerle ilgili olanlar- insanda, her durumda kültürel bir görünüme bürünmektedir. Kültürler devingendir; hem uygulamalı, hem de yöntemeldir. Ayrıca, hiçbir kültür yalnızca tek bir kültürden oluşmamakta, birçok kültürü kapsamaktadır. Kültürler, sürekli değişim içinde ve melez yapılarıdır.

Kültürel karşılaşmaların içinde bulunduğu durum, bağlam ve yerlerdeki farklılıklar da melezleşmeyi etkilemektedir. Geçmişte, farklı kültürler arasında, ya da bir kültürden diğerine doğru gündeme gelen karşılaşmalar, 'ilişki bölgeleri' olarak adlandırılan bazı yerlerde ve belli özel dönemlerde çok daha fazla gündeme gelmekte ve sonuçta melezleşmelerin yoğunlaşmasına neden olmaktadır. Bu yerler arasında, metropollerden, liman kentlerinden ve sınır bölgelerinden söz edilebilmektedir. Ayrıca, savaşlar, ticaret, göç ve modern öncesi toplumlardaki misyonerler, kaşifler, seyyahlar gibi küçük çaplı gezgin gruplar farklı kültürler arasında ilişki ve etkileşime neden olarak kültürel melezlik üzerinde rol oynamışlardır.

Farklı kültürlerin sanat yapıtları hakkında değerlendirme yapılırken başvurulan estetik ve beğeni yargılarının özellikleri düşünce ayrılıklarına neden olmuştur. Bazı araştırmacılar, bu yargıların evrensel olduğunu, tüm insanların ortak beğeni yargılarına sahip olduklarını öne sürmüşlerdir. Diğer bazı araştırmacılar ise, kültürel görecelik olarak adlandırılan bir bakış açısına sahiptirler ve her toplumun bir bütün oluşturduğuna ve o bütünün içindeki sanat yapıtlarının aynı kültürün bağlamı içinde bir anlam taşıdıklarına inanmaktadır.

Melezlik, kültürler arasındaki ilişkilerin sonucunda dünyanın farklı yerlerindeki kültürlerin birbirine karışması olarak tanımlanmaktadır. Çağımızda, bu olgu, sıklıkla küreselleşme olgusu ile ilişkili görülmektedir. Bunun nedeni ise, küreselleşme sürecinin getirdiği, kültürler arası git-tikçe yoğunlaşan iletişimin, kültürle yer arasındaki bağın çözülmesiyle birlikte, yerinden çıkarılmış bu kültürel pratiklerin birbirine karışarak yeni, karmaşık, melez kültür biçimleri ürettiğine işaret etmesidir.



Küresel, ulusal, bölgesel ve yerelin bu örtüşme, karışma ve asimilasyonu/ özümlemesi çok kültürlülüğün, kültürler arasılığın ve melez kültürlerin yeni biçimlerine neden olmuştur. Bugün dünya çapına yayılan, geleneksel kültürler ile yan yana bulunan ve onlara karışan kültürün yeni biçimleri evrimleşmektedir.

Bazı çevreler, bu gelişmeleri evrensel demokratik kültür ile nitelenen bir dünya topluluğunun gelişeceğini umarak olumlu görmektedir. Diğer bazı çevrelerse, bu gelişmeye, kimliklerin yok olmasına neden olabileceği düşüncesiyle, kültürel farklılıkların bireyselliğini sürdürmek için gerekli olduğuna inandıklarından, daha kuşkulu bakmaktadırlar. Eleştirilerin yöneldiği kültürel türdeşleşme etkileri arasında yerel dillerin yol olması, yerel geleneklerin yitirilmesi, yerel değerlere saldırılması ve yerel ekonomik süreçlerin kesintilere uğraması sayılabilir. Ayrıca, sanayileşmiş kültürün küresel düzeyde yayılmasına karşın sürüp giden türdeşleşmeye gösterilen yerel dirençleri ele alan araştırmalar da yapılmaktadır.

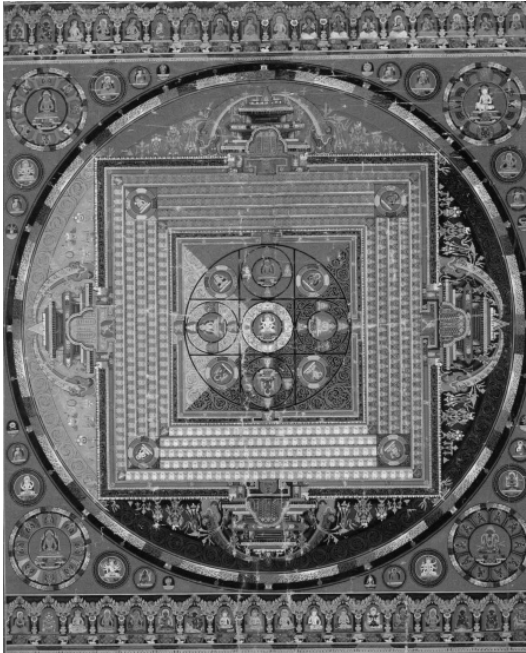
Çağımızda, sanat ile kültür arasındaki ilişki küresel ekonomik bağlamda yaşanmaktadır. Sanat artık yerel sınırlar içinde değildir, çünkü görsel sanatlar çeşitli biçimler altında ihraç edilebilmektedirler. Kültürlerarası çağımızın kültürü olmuştur.

Bu çalışma, farklı kültürler arasında çağımızda giderek yoğunlaşan kültürel etkileşim ve melezlik olgularını, görsel sanatlar bağlamında irdeleyerek günümüzden ve geçmişten alınan örneklerle de konuyu açıklamaya çalışmayı amaçlamaktadır.

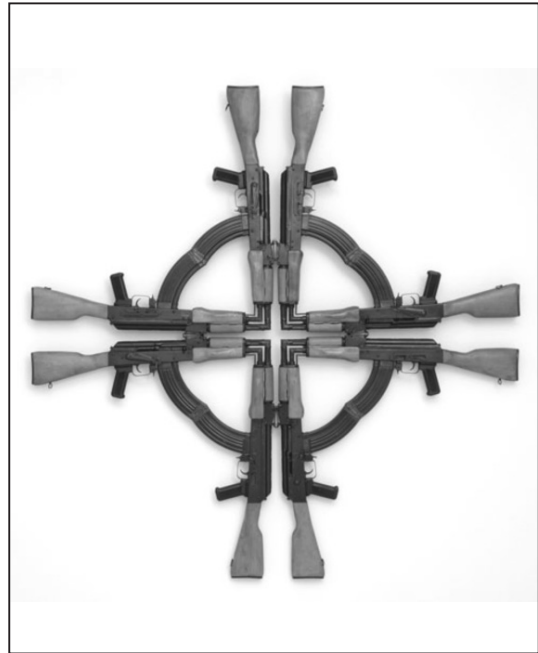
1. Kültürlerarası İletişim ve Etkileşim Bağlamında Görsel Sanatlar

Görsel sanatlar, tarihöncesi dönemlerden beri kültürlerarasında en etkili iletişim ve etkileşim araçlarından biri olmuştur. Ancak, modern çağdan beri geçmiş dönemlerden farklı biçimde, ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler sonucunda fiziksel ya da temsili olarak uzaklıkların kısa sürelerde aşılması, dünya çapında iletişim ve etkileşim olanağını arttırmış, küreselleşme olgusu bağlamında kültürler arası yoğun bir ilişki ve etkileşim alanı açılmıştır.

Kültürlerarası dil farklılıkları kültürlerin iletişim ve etkileşiminde kısıtlayıcı bir etken oluşturmaktadır. Bir dil, yalnızca onu bilenler tarafından anlaşılırken, görsel sanatlar farklı kültür- lere ait bireylerin düşüncelerinin, duygularının anlaşılabilmesi, kültürlerin büyük çeşitliliğinin



Resim 1: Vajradhatu Mandala



Resim 2: Mel Chin, Affedilmeyenler İçin Haç

yorumlanabilmesi için insanların önünde geniş bir yol açmaktadır. Bir kültürün sözlü anlatıma yani dile, yazın ve tiyatro kadar doğrudan bağlı olmayan görsel sanatları, o kültürün dışından bir insanın da erişebileceği, bir kültürel biçim içerebilmektedir.

Bir iletişim ve etkileşim aracı olarak görsel sanatlar, simgesel anlamlara sahip imgelerin ya da insan eliyle yapılmış bir dizi nesnenin bir araya gelmişidir, bunlardan oluşan bir takımdır. Sanatçılar, ortak kullanılan simgesel bir dil aracılığıyla iletişimler; bu dilde bilgi şöyle ya da böyle kodlanmış yani şifrelenmiştir. Tarih öncesi mağara resimlerinde de, günümüzde bilgisayar teknolojisiyle yapılmış sanat yapıtlarında da ortak olan yan budur. Bu ortak yan, sanatın hep süregelen, malzemeye de, tekniğe de bağlı olmayan bir yönüdür. Sanatın tanımı, nasıl uygulandığı vb. gibi toplumsal boyutları kültürler arasında büyük farklar gösterir. Fakat sanatsal yaratıcılığın merkezindeki simgesel anlatım her kültürde ortaktır. Ancak, bu simgeler, kimi zaman içinde buldukları kültürle sınırlıyken, kimi zaman da evrensel anlamlara sahiptirler. Araştırmacılar, eski toplumlarda simgelerin oluşum koşullarını incelerken, farklı kültürlerin çeşitli olgular karşısında, verdikleri tepkilerin, benzer anlayış ve deneyimlerin sonucunda, eşzamanlı olarak, ortak simgelerin ortaya çıkmış olabileceği gibi, kültürler arası ilişkiler doğrultusunda, kültürlerin bu simgeleri birbirlerinden de almış olabilecekleri sonucuna varmışlardır.

Bazı simgelere hemen her dönemde, çeşitli kültürlerde rastlanabilmektedir. Örneğin, görsel sanatlarda daire simgesi tarih öncesi dönemlerden günümüze dek, çeşitli kültürlerde kullanılagelmiş bir simgedir. Daire simgesi, ortaya çıktığı her yerde, eski güneş inançlarında ya da çağdaş dinsel görüntülerde, mit ya da düşlerde, meditasyon resimlerinde ya da modern kentlerin planlarında, daima yaşamın bir yönüne, temelindeki bütünlüğe işaret etmektedir.

Estetik Yargının Kültürlerarası Boyutları

Kültür kavramının birçok farklı tanımı yapıla gelmiştir. Ayrıca, kültür kavramının kapsamını genişleten ve bu kavramın ayırt ediciliğini güçleştiren üst kültür/yüksek kültür, alt kültür, aşağı kültür/kitle kültürü, kültür endüstrisi, kültürleşme, boş zaman kültürü, mutfak kültürü vb adlandırmalara bakıldığında günümüzde, kültür kavramının kesin bir tanımını yapmak, her zaman olduğundan daha zor gözükmektedir.

Kültür kavramının, antropolojik/insanbilimsel anlamı, halk olarak adlandırılan bir insan topluluğunu birleştiren nitelikleri anlatır. Bu nitelikler arasında coğrafi yakınlık, ortak dil, düşünsel ve sanatsal gelenekler, kan bağları, din, ekonomi ve politika sistemleri vb sayılabilir. Kültür bir insan grubunu başka bir gruptan ayıran koşullara, dünya görüşlerine ve yaşam biçimlerine dayanmaktadır. Sanat, bu anlamda, kültürün ayırıcı gücünü yapan bir dizi süreçten bir tanesidir.

Kültürün insanbilimsel anlamda ele alınması analitik/ çözümlenmelidir, çünkü kültürün bileşenlerini ayırır ve onların birbirleriyle olan ilişkilerini araştırır. Bir bilim dalı olarak sanat tarihi, son yıllarda, kültürün bu çözümlenmeli anlamını benimsemiştir. Sanat tarihinde, analitik/ çözümlenmeli yöntem, çeşitli kültürlerin sanatsal anlatımlarını, kültürel farklılıklarını, bir değer yargısı vermeksizin yorumlamaya çalışmanın bir yoludur. Ancak, durum her zaman böyle olmamıştır. Geçmişte sanat tarihçilerinin, seçim yaparken bazı kültürleri, bazı dönemleri, bazı sanat türlerini ve bazı sanatçıları öne çıkararak, değer yargısı verdikleri söylenebilir. Belirli bağlamlar içinde sanatın önemini böyle derecelendirme kültürün başka bir anlamına işaret etmektedir. Bu anlamıyla kültür, belli bir sosyal sınıfla bağlantılı uygulamalara, beğenilere ve değerlere göndermede bulunmaktadır. Burada sözü edilen özelliklerin yüksek kültüre ait değerler olduğu anlaşılmaktadır. Yüksek kültür geleneksel olarak yüksek sanatsal değer ve öneme sahip olduğuna inanılmış sanatsal ürünlere göndermede bulunmaktadır. Yüksek kültürü belirleyen pratikler, o kültürü oluşturan insanların günlük yaşam biçimleridir. Bu yaşam biçimiyle belli pratikler içeri alınırken diğerleri dışarıda bırakılır. Böylelikle, yüksek olmayan kültür, bir başka deyişle aşağı kültür/ kitle kültürü de belirlenmiş olur.

Bu sıradüzenli yapıda, bir sanat yapıtının yüksek nitelikli olarak tanımlanabilmesi için erişmek zorunda olduğu ölçütler vardır. Bu ölçütler ise Modern çağda Batı'nın saptamış olduğu ölçütlerdir. Ancak, bu ölçütler, Batı dışındaki kültürlerle olduğu kadar Batı'nın geçmişte kalan



kültürlerine de uzaktır. Modern Çağ'da Batı kültürlerinde sanat çoğu zaman nesnenin pratik işlevinin ötesindeki özelliklerinden ötürü değer taşır, ideale uygun olan bireysel yaratımdır ve sanatçı ideali yüceltilmiştir, sanat yapıtları müze ve galeri mekanları gibi sergileme amacıyla ayrılmış yerlerde sergilenir. Ayrıca, her sanat yapıtı biriciktir ve kendine özgü bir dil kurar ve bu da gündelik dile çevrilemez. Kuşkusuz, bu ölçütler diğer kültürlerin sanat yapıtlarını çözümlenmede kullanıldığında yanlış yorumlamalara neden olabilmektedirler.

1.1. Evrensel Yaklaşımlar

Estetik değer ya da beğeni yargılarının nitelikleri farklı görüşlere neden olmuştur. Kimi çevreler, estetik değer yargılarının evrensel olduğunu, bütün insanlarda ortak olduğunu öne sürmektedirler. Kimi çevreler ise bu görüşe karşı çıkmaktadırlar.

Estetik öğretisi, genel olarak sanatın, güzelliğin, estetik deneyimin doğasını ve estetik yargının ölçütlerini incelemeye çalışmıştır. Batı'da modern estetiğin on sekizinci yüzyılda gelişmesinden beri, Kant'ın *Estetik Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı yapıtından hareketle etkili bir gelenek gelişmiştir. Kant'a göre, estetik'in konusu estetik yargı gücü olduğu gibi, estetik öğretisinin amacı da estetik yargı gücünü ve dolaylı olarak da estetik yargıları araştırmaktır. Bu bakış açısına göre estetik yargılarının, beğeni yargılarının bir zorunluluğu ve bir genelliği vardır. Bu genelliği sağlayan da, beğeninini yani estetik yargı verirken dayanılan duygu yetisinin birey-üstü oluşunda, onun bütün insanlar için ortak bir duygu oluşunda temellenmektedir. Sonuçta, estetik değer ya da beğeni yargıları, bütün insanlar için genel-geçer, zorunlu bir yargıdır. Bu bakış açısına göre, estetik yargılar evrenselidir.

Estetik yargının evrensel boyutları olduğu görüşünü savunanların öne sürdükleri bir başka gerekçe de insanların ortak biyolojik özelliklere sahip oldukları gerçekliğidir. İnsanların hepsi bilişsel ve algısal birtakım yetenekleri paylaşmaktadırlar. Kuramcı Gregor Paul (1947, Magdeburg), *Güzellik Hakkında Felsefi Kuramlar ve Beyin Üzerine Bilimsel Araştırmalar* adlı yapıtında geçen yüzyılda çok tartışılmış bir kavram olan güzelliğin var olabilmek için hem felsefi estetiğe hem de beyin hakkındaki çağdaş araştırmalara dayanmak zorunda olduğunu ileri sürmüştür.

1.2. Kültürel Görecelik

Antropolojik/ insanbilimsel bakış açısının bir diğer önemli ilkesi olan, kültürel görecelik ilkesi, kültürün bir bütün oluşturduğuna ve o bütünün içindeki değerlerin aynı kültürün bağlamı içinde bir anlam taşıdıklarına inanmak demektir. Kültürel görecelik bir sorumluluk duygusu taşımaktadır; bu sorumluluk öteki kültürlerin anlatımlarını bağlamlarıyla anlamak için insanın kendi görüş ve değerlerini o anlatımlara dayatmama sorumluluğudur.

Sanat belli tarihi ve coğrafi bağlamlarda çok çeşitli biçimlere bürünmüştür. Geçmişteki veya aynı çağdaki farklı kültürlerin pek çok sanat biçimi izlenip, beğenilmektedir ama onların algılanma biçimleri değişik olabilmektedir. Sanatta etkili bir iletişimin gerçekleşebilmesi için bağlam ve kültür bilgisine gerek duyulmaktadır. Bir kültürün kavram ve değer yargılarıyla başka bir kültürün sanatı çözümlenmeye çalışıldığında yeni bağlamların ortaya çıkıp sanat yapıtının özgün anlamını yitirmesine yol açabilirler.

Batının geçmişte kalan kültürlerinde olduğu gibi Batı dışındaki pek çok kültürde de sanat çoğu kez kutsal, yararlı, güzel ve işlevsel olarak görülmektedir. Ancak, Modern çağda sanatın Batı'daki kesintisiz özerkliği onun geçmişteki kültürleri olduğu kadar, çağdaş kültürleri de farklı yorumlanmasına neden olabilmektedir. Örneğin, bugün müzelerde sergilenen ve sessiz ve saygılı bir dikkatle izlenmesi gereken

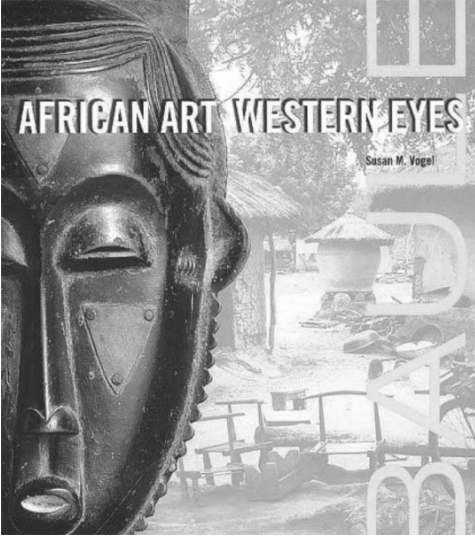


Resim 3: British Museum, Elgin Salonu





Resim 4: Kōinzan Saihō-ji, Zen yosun bahçesi



Resim 5: Susan Vogel, Baule



Resim 5: Baule yüz maskesi

geçmişin sanat ürünlerinin çoğu gündelik ya da kült işlevi olan nesnelere: Saklama kavanozları, içki kupaları, adak olarak yapılmış olan heykeller, tapınak parçaları, ev dekorasyonu parçaları. Hatta eski Yunanda günümüzde estetik yaklaşımlarla değerlendirilen heykeller bile hayranlık uyandıracak güzel sanat yapıtları olarak değil, çeşitli dinsel, siyasal ya da toplumsal amaçlara hizmet edecek ürünler olarak yapılmaktaydılar.

Japon kültürü içinde bahçe büyük olasılıkla yaşayan bir sanat biçimidir. Zen bahçesi kişinin doğayla ve daha yüce gerçeklikle ilişkisini simgelemektedir. Ağaçları, taşları, bir sağa bir sola dönen yolları, havuzları ve çağlayanlarıyla Japon bahçeleri Batılılar'ın gözüne doğalmış gibi görünür, ama bunların hepsinin bir anlamı vardır. Zen çay törenine, çiçeklerin, gölgeliklerin ve kullanılan kap kacağın seçiminden çayın hazırlanma ve servis edilme yöntemine kadar pek çok etkinlikte kendisini gösteren incelikli bir uyum ve dinginlik hakimdir. Japon sanatı, *bonzai* ağaçlarında, ikebana çiçek düzenlemelerinde ve Kyoto'daki Kokedera gibi yosun bahçelerinde Şintoculuğu yansıtmaktadır.

Benzer biçimde, Afrika sanatında, özelleşmiş ritüellerde kullanılmak üzere oyulmuş olan nesnelere tinsel anlamları Batı'nın estetik ölçütlerine göre güzel sanata atfedilen tinsellikte aynı değildir. Bir Baule oymacısı danslarda giyilmek üzere ürkütücü bir maske yaparken bununla köyünü korumayı amaçlamaktaydı. Oysa aynı maske bu bağlamından soyutlanarak sanat müzesinde sergilendiği, veya modern sanat söylemine oturtulduğu anda farklı bir anlam sistemine girmiş olur. Susan Vogel, 1997 yılındaki *Baule: Afrikalı Sanat, Batılı Göz* adlı sergisinde, Modern Batı'nın güzel sanatlar sistemiyle öteki kültürlerin toplumla bütünleşmiş sanat/zanaat gelenekleri arasındaki farklılıkları doğrudan doğruya ortaya koymuştu.

Günümüzde, estetik değer yargılarının kültürlerarası farklılıklarına verilecek iyi bir örnek olarak, Nijerya asıllı İngiliz sanatçı Chris Ofili'nin (1968-) üzerinde epeyi tartışılan 1996 tarihli Holy Virgin Mary [Kutsal Bakire Meryem] adlı yapıtını gösterilebilir. Chris Ofili, çağdaş topluma damgasını vuran duyusal ve erotik değerlendirmeleri araştırır ve bunların kaynağını eski sanatsal geleneklerde bulur. Ofili, bu yapıtı aracılığıyla kültürel ayrımları, çağdaş/tarihsel, Avrupalı/Afrikalı gibi ayrımları sanatsal gelenekle günümüze ulaştığına inandığı değerleri ortaya koymaktadır. İşin içine giren kültürel ayrımlardan biri de bazı Afrika toplumlarında fil dışkısının kutsal anlamları bulunmasıdır. Oysa-

ki, Batı kültürlerinde dışkı kirli olarak görül-
mekte ve kutsal olmayanla bir tutulmaktadır.
Söz konusu yapıtta kültürün hem çözümleme
hem de değerlendirme boyutları bir işlev yük-
lenmiştir. Estetik niteliğin yargının bir yanını
oluşturması, yapıtın biçimsel açıdan yetersiz-
liği, konu uygunluğu, etik vb bütün bunlar
yine Ofili'nin resminin topladığı tepkilerde
açıkça görülmektedir.

2. Görsel Sanatlarda Melezlik

Kültürel melezlik örnekleri her yerde, yalnızca yeryüzünün her köşesinde değil, birçok kültür alanında -bağdaştırmacı dinlerde, eklektik felsefelerde, karışık dillerde veya mutfaqlarda ve mimarlık, edebiyat ya da müzikteki melez biçimlerle birlikte görsel sanatlar alanında da görülmektedir.

Melezlik düşüncesinin en temel unsuru basitçe karışım'dır; yani bir araya gelme, birleşme, birbirine geçme. Melezlik kavramının kaynağı, biyoloji bilimine dayalı olan, kültürel alana ise ırk karışması anlamına gelen olumsuzluk yüklü "miscegenation" kavramıyla ve kaynağını yine ırk düşüncesinden almasına rağmen anlam olarak daha belirsiz olan mestizaje ve "creolization" kavramlarıyla taşınmıştır. Melezlik kavramıyla çeşitli geleneklerin birleşmiş bir anlatım içinde kaynaşmış olması anlaşılmaktadır. Çağımızda, hiçbir kültürün katıksız ve özgün olmadığı, doğaları gereği kültürlerin az çok geçirgen ve sürekli değişim içinde oldukları bilinmektedir. Ancak, bazı kültürlerin diğerlerinden daha fazla melez oldukları ve kültürler birbirleriyle karşılaştıklarında, bazı bireylerin ve grupların, sürece diğerlerinden daha fazla katıldıkları öne sürülmektedir.

Görsel sanatlar bağlamında, kültürler arası karşılaşmalar sonucunda etkileşim ve melezlik olgusu çok eskilere dayanmaktadır. Antik Yunan sanatı Mısır sfenkslerinden, İskit altın işlemeciliğinden, Suriye aşk tanrıçalarından ve Fenike sikke desenlerinden etkilenmiştir. Zen Budacılığın "Japon" estetiği bile Japon kültürüyle yeni ve yabancı bir din olan -Japonya'ya Çin ve Kore üzerinden gelen Hint kökenli- Budacılığın yüzyıllarca bir arada varlığını sürdürmesini yansıtır. İslami uygarlıklarda kültürler arası ilişki, etnik çoğulculuğun ve çok-kültürlülüğün yüzyılımızda keşfedilmediğini anımsatmaktadır. Çinliler, dokuzuncu yüzyılın erken Müslüman hüküm-



Resim 7: Chris Ofili, Kutsal Bakire Meryem



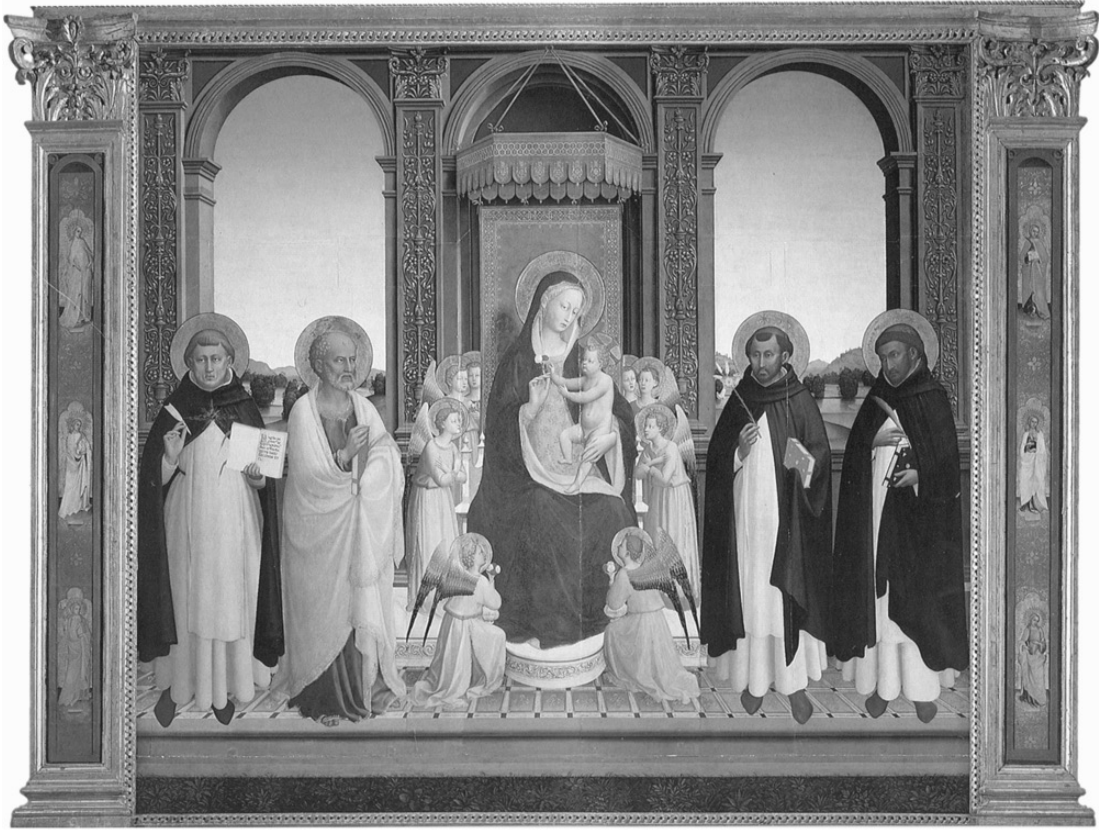
Resim 8: Üzüm desenli Ming tabağı



Resim 8: : Üzüm desenli İznik çinisi

darlarının beğenisine seslenen seramik kaplar getirmişlerdi. On üçüncü yüzyılda İspanya'nın Cordoba kenti çok-uluslu bir ticaret merkeziydi; İspanya'da Müslüman zanaatçıların ürettiği çanak çömlekler, kuzeyin Hıristiyan alıcılarına ulaşıyordu, İran'da Avrupa'daki müşteriler için üretilen hanedan armağanlarıyla süslenmiş kumaşlar ve halılar da öyle idiler. En iyi bilinen "Türk çağrışımı" sanat biçimi, Osmanlı hükümdarlarının Çin seramiklerine ilgisini de yansıtan İznik çinileridir. Bu seramiklerin şakayık, gül, ejderha ve Anka kuşu desenleri Çin sanatından alınmıştır.

Avrupalı sanatçılar, geç Orta Çağ ve Rönesans boyunca yapıtlarında sahte Doğu yazılarını kullanmışlardır. Bunlara ek olarak, Pax Mongolica/Moğol Barışı sırasında birkaç Avrupalı ressam Paksipa olarak adlandırılan bir Moğol yazısını taklit etmişlerdir. Avrupa sanatındaki Arapça taklitleri çoğu zaman sahte kufi olarak tanımlanmaktaysa da daha geç dönemde süslü biçimi de kullanılmıştır. Avrupa sanatında, çoğunlukla imgesel, sık sık başka öğelerle de karıştırılan yazı taklitleri için en iyi terim ise "sahte Arapça"dır. Avrupalı ressamlar sahte Doğu yazılarını yazı, ayrıca dokumalarda süsleme, altın yaldızlı hale ve dini imgelerin çerçevesi olarak kullanmışlardır.



Resim 10: Meryem ve bebek İsa Azizler Arasında, Fra Angelico ve Lorenzo di Credi

Doğu halıları ise yine Avrupa resim sanatında sıklıkla görülen bir başka melez öğedir. İlk defa on dördüncü yüzyılın başlarında görülmeye başlanan bu örnekler, on beşinci yüzyılın sonları ile on altıncı yüzyılın başlarında önemli ölçüde artmıştır. Her ne kadar bir çok Avrupalı ressam aynı halı tipini resmetmişse de, bir halı tipi Alman ressam Genç Hans Holbein'in (1497-1543), adıyla anılır olmuştur.

Asya sanatı yüzyıllar içinde Batı'da derin etkiler yaratmıştır. Bu melezleştirmelerin bir kısmı, Avrupa'nın uzun zamandır Doğu'yu egzotikleştirme çabasının bir sonucu olabilir, ama bunun dışında, büyük bir oranda çapraz etkileşim olduğunun da kabul edilmesi gereklidir. Çin porselenleri sadece İranlı seramik ustaları tarafından değil, İtalyan majolika üreticileri, Delft seramik



Resim 11: Hans Holbein, Elçiler

ustaları ve İngiliz porselen yapımcıları tarafından da taklit edilmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonunda Paris Uzakdoğu sergisinde halka sunulan Japon suluboyaları Matisse, Whistler ve Degas ve Van Gogh gibi birçok sanatçıyı büyük ölçüde etkilemiştir.

Çağımızda ise, kültürel melezlik, genellikle küreselleşme olgusu ile bağlantılı görülmektedir. Bunun nedeni, küreselleşme sürecinin getirdiği, kültürler arası gittikçe yoğunlaşan iletişimin, kültürle yer arasındaki bağın çözülmesiyle birlikte, yerinden çıkarılmış bu kültürel pratiklerin birbirine karışarak yeni, karmaşık, melez kültür biçimleri ürettiğine işaret etmesidir. Küreselleşme olgusu, kültür kavramının tanımını dönüştürmektedir. Çünkü, kültür kavramının günümüze kadar içerdiği anlamı kültürü durağan bir yerellik düşüncesine bağlamaktadır. Bu anlamda “bir kültür,” harita üzerinde siyasi (çoğunlukla ulus-devlet) olarak görünen fiziksel bir kara parçasını yer tutan, bireysel anlam inşalarını bu sınırları çizilmiş olan sosyal ve siyasal alana bağlayan sınırlanmış bir varlık anlamında ele alınmaktadır.

Kültürel Melezliği, geçmişte, ayrı olan geleneklerin birbirine karışması sırasında bazı farklılıkların yok olacağı endişesiyle yadsıyan kimseler vardır. Gerçekten de, yerel kültür geleneklerinin farklılıklarının bir miktarı melezlikle kaybolmaktadır. Bu kültürel kayıp süreci bazen kültürel türdeşleşme/homojenleşme, Batılılaşma, Amerikalılaşma ve McDonalddlaşma olarak adlandı-



Resim 12: Hiroshige, Atake'de
Birdenbire Bastran Sağanak



Resim 12: Vincent van Gogh, Yağmurda
Köprü



Resim 14: Wang Guanyi, Büyük Eleştiri: Coca Cola

den gidilmesi gereken birtakım değerlere göndermede bulunur. Bu değerler ise, yüksek kültüre ait değerlerdir. Böylelikle, üst kültür/yüksek kültür ve aşağı kültür/kitle kültür arasındaki sınırlar da belirlenerek, sınıflar arası bir sıradüzene işaret etmektedir.

Sanat yapıtları değerlendirilirken farklı yaklaşımlar ortaya konulmaktadır. Evrensel bir yaklaşım, estetik yargıya yön veren bazı değerlerin estetik deneyimin bir parçası olduklarını ileri sürmektedir. Kültürel görecelik ise değerlerin bağlama bağlı olduklarını ileri sürmektedir. Gerçekte, evrensel bakış açısı ile kültürel görecelik kuramlarının ikisi de diğer kültürlerin sanat yapıtlarının anlaşılması ve yorumlanmasında birlikte yardımcı olabilirler. Belleğimizi estetik evrenselere açık tutmanın bir nedeni de insanların ortak biyolojik yapıya sahip olmaları gerçekliği ve insanların sanat hakkında estetik bir yargı verirken öteki kültürlerden yararlanma alışkanlığında olmalarıdır.

Melezlik kavramı, kültürlerarası süreçlerin değişken doğasına işaret etmektedir. Melezlik adına kültürel yayılma olarak adlandırılan ve kültürel yutulma, benzeşim ve bütünleşmeyi de içeren

rılmaktadır. Kültürel homojenleşme söylemi küreselleşmeyi, standartlaştırılmış bir tüketim kültürünün gereklerine uyulması ve her yerin aşağı yukarı aynılaştırılması olarak sunmaktadır.

Günümüzde, 'kendine mal etme' stratejisinin çok bilinen bir örneği Çinli sanatçı Wang Guanyi'nin (1957, Harbin), *Great Criticism* [Büyük Eleştiri] adlı büyük ölçekli seri tablolarıdır. Sanatçının, bu yapıtlarında, 'Çin Kültür Devrimi' ya da tam adıyla 'Büyük Proleter Kültür Devrimi' olarak adlandırılan hareketin (1966-1976) işçi kökenli kahramanları Coca-Cola, Time dergisi, Starbucks Coffee ya da Walt Disney çizgi romanlarının reklamlarını yaparken görülmektedirler. Sanatçının biçemi, Kültür Devrimi grafiklerinin propaganda dağıtım Batı kültürünün bilinen büyük şirketlerinin logolarıyla bağdaştırmaktadır.

Sonuç

Çeşitli kültürel karşılaşmaların giderek daha sık ve yoğun gündeme gelmesiyle nitelenen bugünkü gibi bir dönemde kültürel etkileşim ve melezlik konusu bellekleri uğraştırmaktadır.

Günümüzde, sanat ile kültür arasındaki ilişkiyi belirleyecek pek çok yol vardır. Çözümlemeli bir görüş kültürün birleştiricilerini yatır ve bunlar arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır. Kültürün diğer bir anlamı da peşin-

geniş bir süreçler takımının sonucudur. Ancak, melezlik yalnızca çözümlenmeli bir kavram olmayıp, değerle ilgili anlamlar da içeren bir kavramdır. Bazen melezliğe kültürel türdeşleşmenin bir kanıtı gibi bakıldığı da olmaktadır. Bu durumda Batılılaşma, Amerikanlaşma, McDonalddlaşma olarak adlandırılmaktadır. Bazı çevrelere göre, kültürel türdeşleşme olumsuz bir süreçtir. Diğer bazı çevrelerse, bu süreci olumlu bulabilmektedirler.

Sonuçta, sanatla kültür arasındaki ilişki bugün kendini küresel ekonomi bağlamında göstermektedir. Sanat artık yerel sınırlar içinde değildir, çünkü sanat çeşitli biçimler altında ihraç edilebilmektedir. Kültürel alışverişle görülen güç dengesi ulusçuluk politikalarına değil de, küresel ekonomiye bağlıdır ve bu durum gittikçe pekişmektedir.

Yirminci yüzyıl sonları ve yirmi birinci yüzyıl başlarında kültür kültürün özelliği kültürlerarası oluşudur. Sanatla kültür arasındaki ilişkilerin bir dönüm bulunduğu öne sürülmektedir.

Resim Listesi

Resim 1: Vajradhatu Mandala, Tibet Budist thangka boyama, 19. yüzyıl, Tibetli anonim sanatçı.

Resim 2: Mel Chin, Affedilmeyenler İçin Haç, 2002, sekiz AK-47 tipi tüfek (kesilmiş ve kaynak yapılmış).

Resim 3: British Museum, Parthenon mermerleri, M. Ö. 5. yüzyıl, Elgin Salonu, 1937.

Resim 4: Kōinzan Saihō-ji (Kokedera), Zen tapınağındaki yosun bahçesi, 729-749.

Resim 5: Susan Vogel, Baule: Afrikalı Sanat, Batılı Göz, kitap kapağı, 1998.

Resim 6: Baule yüz maskesi, Baule, Fildişi sahilleri, 20. yüzyılın ikinci yarısı, tahta, pigment, 14x16 inches.

Resim 7: Chris Ofili, Kutsal Bakire Meryem, 1996, tuval üzerine karışık teknik; yağlıboya, kağıt kolaj, askı çivisi, yıldız, polyester reçinesi, fil dışkısı, 243.8x182.9 cm.

Resim 8: Üzüm desenli Ming tabağı, Jingdezhen, Çin 15. yüzyıl, British Museum.

Resim 9: Üzüm desenli İznik çinisi, Türkiye, 1550-70, British Museum.

Resim 10: Meryem ve bebek İsa Azizler ve Melekler Arasında, Fra Angelico ve Lorenzo di Credi, 1424-1501, pano üzerine tempera, 212x237 cm, San Domenico Kilisesi, Fiesole.

Resim 11: Hans Holbein, Elçiler, 1533, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 209.5x207 cm, National Gallery, Londra.

Resim 12: Utagawa Hiroshige (Andō), 1857, Shin-Ohashi Köprüsü ve Atake'de Birdenbire Bastıran Sağanak, ağaç baskı, 36.1x23.1 cm, Edo'dan/Tokyo Yüz Ünlü Manzara serisinden, Brooklyn Müzesi, New York.

Resim 13: Vincent van Gogh, Yağmurda Köprü, (Hiroshige'den sonra), 1887, tuval üzerine yağlıboya, 73x54 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Resim 14: Wang Guangyi, Büyük Eleştiri: Coca Cola, 200x200 cm, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, Farber Koleksiyonu, 1991-1994

Kaynakça

- BURKE, Peter (2011), Kültürel Melezlik, Çev. Mustafa Topal, Asur Yayınları, İstanbul.
- FREELAND, Cynthia (2008), Sanat Kuramı, Çev. Fisun Demir, Dost Yayınları, Ankara.
- JUNG, C.G. (2007), İnsan ve Sembolleri, Çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul.
- LEUTHOLD, Steven M. (2011), Cross-Cultural Issues In Art, Routledge, New York, ABD.
- MACK, Rosamond E. (2005), Doğu Malı-Batı Sanatı, Çev. Ali Özdamar, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- SHINER, Larry (2004), Sanatın İcadı, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- TOMLINSON, John (2004), Küreselleşme ve Kültür, Çev. Arzu Eker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- TUNALI, İsmail (1984), Estetik, Cem Yayınevi, İstanbul.
- WULF, Cristoph (2009), Tarihsel Kültürel Antropoloji, Çev. Özgür Dünya Sarısoy, Dipnot Yayınları, Ankara.



Oluşmakta Olan Bir Kimliğin Bienali: Manifesta

Solmaz BUNULDAY HASGÜLER¹

“Tüm kimlikler gibi bu kimlik de bir inşadır;
öykülerden, imgelerden, tınılardan, kolektif belleklerden,
icat edilip özenle geliştirilen
geleneklerden oluşan çetrefilli bir palimpsest”tir.²

Özet

Kimlik üzerine yapılan tartışmalar, modernite-postmodernite tartışmaları bağlamında ele alınabilir. 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılması ve sonraki süreçte yaşananlar –daha çok ekonomik bir parametre olarak düşünülebilecek- küreselleşme olgusunu gündeme getirmiştir. “Yeni dünya düzeni” küreselleşme olgusuyla şekillendirilmeye çalışılmıştır. Ancak Avrupa ülkeleri bu “yeni dünya düzeni” (=küreselleşme) içinde ayrı bir yerde duruyor gibidirler. Çünkü postmodernitenin ret ettiği tanımlı kimliği destekler bir şekilde bir üst kimlik yani Avrupa Birliği vatandaşı kimliği oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu kimliği inşa ederken siyasetin araçsallaştırdıkları arasında sanat da vardır. Bu noktada kendini Avrupa Birliği’nin bienali olarak tarif eden Manifesta’dan bahsetmek mümkündür. Kimlik, aidiyet, bellek ve çok kültürlülük gibi temaların ele alındığı bu organizasyonlar, “göçebe” kimlikleri dolayısıyla farklı kültürleri bir araya getirmeyi ve etkileşim sağlamayı dolayısıyla Avrupa kimliği oluşturmada katkı yapmayı hedeflemektedirler. Bu çalışmada Avrupa Birliği’nin bienali olarak tarif edilen Manifesta’nın inşa edilmeye çalışılan Avrupa kimliği ile nasıl bir ilişki içinde olduğu ve yeni bir kimlik oluşturmada bu organizasyonların rolünün neler olabileceği ele alınmaya çalışılacaktır. Bu bakımdan öncelikle tarihsel bağlam içinde Avrupalılık kimliğinin oluşturulmasında temel rol oynayan faktörlere bakılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Avrupa Kimliği, Avrupa Birliği, Çok Kültürlülük, Manifesta

The Biennial of Emerging Identity: Manifesta

Abstract

The debates focusing on identity can be handled in the context of modernity-postmodernity. The destruction of Berlin wall in 1989 and the subsequent experiences have brought to the agenda the globalisation considered “economic parameter”. “The order of new world” has been shaped with the globalisation. However, European countries seem to be on a separate side in “this order of the new world” (globalisation). This is because an identity of the European Union citizen has been tried to be established in such a way to support the identified identity refused by post-modernism. Art is also among those features instrumentalized by policy during the establishment of this identity. At this point it is possible to mention Manifest which describes itself as the biennial of the European Union. These organizations in which the themes of identity, relation, memory and multiculturalism are handled aim to gather ‘nomadic’ identities. More specifically,

¹ Yrd.Doç.Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, G.S.F., Temel Eğitim Bölümü, sbnuldai@yahoo.com

² Anthony PAGDEN, “Avrupa: Bir Kitayı Kavramsallaştırma”, *Avrupa Fikri*, Ayrıntı, İstanbul, 2010, 47.



they bring together the distinct cultures, provide an interaction, and contribute to the formation of the identity of European Union. This study will investigate what kind of a relation there is between the manifest, described as a biennial of European Union, and the European identity aimed to be created as well as what the roles of these organizations are in the creation of these identities. In this respect; the study will also examine, particularly in the historical context, the factors playing a key role in the creation of European identity.

Key Words: Identity, European Identity, European Union, Multiculturalism, Manifesta

Giris

Ulus devlet kavramını tartışmaya açarak bir taraftan bütünleşme gerçekleştirilmeyi hedefleyen, diğer taraftan da farklılıklardan beslenen bir Avrupa'da toplumsal ve kültürel kimlik meselesi daha çok öne çıkmaktadır. Avrupa kimliği bir üst kimlik olarak aslında modernitenin ulus devlet kavramından çok da farklı durmamaktadır. Her iki durumda da bir üst kimlikten bahsetmek mümkündür. Bir üst kimlik olarak Avrupalı kimliği de doğal olarak bir inşa olacaktır. Bu kimliğin inşası ise kurulacak bir birlik ile somutlaştırılmaya çalışılmaktadır. Bu birlik ekonomik ve siyasal bir birliktir. Ancak sadece ekonomik ve siyasal parametrelerden bahseden bir birlik fikri Avrupa kimliğini oluşturmak için yeterli olamamakta Avrupa Birliği olarak tanımlanan birlik içinde pek çok farklı kimlikler ve bu kimliklerin bir arada yaşamaya çalıştığı bölgeler, kentler vardır. Bununla birlikte bir de Avrupa Birliği'nin genişleme gibi bir isteği ve buna bağlı olarak ortaya çıkan sorunları da vardır. Burada ortaya çıkan sorunları çözmek ve en azından bir denge tutmak için siyasal, ekonomik ve sosyal alanlarda önlemler almak gerekmektedir. Bununla birlikte bir diğer dengeleyici unsur olarak sanat ve kültüre dair organizasyonlar yapmak da çözüm getirebilir. Farklılıkların bir arada yaşamasından doğan yeni Avrupa kimliği, çok kültürlülük söylemiyle yeniden inşa edilirken Avrupa Birliği üyeleri arasında kültürel bütünleşmeyi sağlayacağı öngörülen Manifesta önemli bir sanat organizasyonu olarak ortaya çıkmaktadır.

Avrupa kimliğinin oluşumu: "Avrupa fikri"nden Avrupa Birliği'ne

Avrupa bugün hala muğlâklığı devam eden tanıma sahiptir. Avrupa gibi iki dünya savaşı yaşamış bir bölgede bir birlik oluşturulması fikrinin ekonomik ve siyasal temelleri vardır. Bununla birlikte Avrupa fikrinin bir yönünü Avrupalı bir kültür yaratmak oluşturur. Dünya savaşlarının yarattığı güvensizlik ve tedirginlik duygusu 1957'de Avrupa Ekonomik Topluluğu'nu ortaya çıkarmıştır. Ancak Avrupa fikrinin oluşumu ve Avrupalı kimliği ile Avrupa Birliği arasında farklar vardır.

Avrupa'ya coğrafi bağlamda bakıldığında aslında bir kıtadan öte Asya'nın uzantısı, bir yarımada görünümü dikkat çeker. Bu Avrupa kıtasının tanımında kuşkulu bir durum yaratır. Coğrafi olarak bir kıta durumundan bahsedilememesi, onun icat edilmesi anlamına gelmektedir. Bu kıta olamama durumu tanıma muhtaçlığı beraberinde getirmektedir. Mitolojik öyküye göre Avrupa'ya adını veren Europa Asyalı bir genç kızdır ve Zeus tarafından kaçırılmıştır. Bu bağlamda bakıldığında Avrupa'nın Asyalı yanı ortaya çıkmaktadır. Avrupa sözcüğünün kullanımı bu mitolojik öyküden de anlaşılacağı gibi eskilere dayanmaktadır. Avrupa sözcüğünün kullanımı Roma İmparatorluğu döneminde de söz konusudur ancak bu sözcüğün imparatorluğu içine alacak şekilde kullanımı henüz yoktur. Çünkü Roma İmparatorluğu Asya, Afrika ve Avrupa kıyılarında şekillenmesinden dolayı daha çok Akdeniz'e özgü bir imparatorluk olarak tarif edilmektedir.³ Buradan çıkan sonuç Avrupa'yı coğrafya ile tarif etmeye çalışmanın yetersiz olduğudur. Bu durumda bugünkü Avrupa fikrinin ne zaman oluştuğuna bakmak gerekmektedir.

Anthony Pagden'in Avrupa kıtasını kavramsallaştırılmasına dair olan makalesi hem Herodot, Strabon gibi antik dönem yazarları hem de Gibbon, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Hegel ve Kant gibi 18. yüzyıl düşünürleri tarafından Avrupa'nın nasıl tarif edilmeye ya da nasıl

³ J.G.A. POCOCK, "Kendi Tarihleri İçinde Bazı Avrupalılar", *Avrupa Fikri*, Ayrıntı, İstanbul, 2010, 74.



ortaya konmaya çalışıldığı üzerinedir. Bu düşünürler tarafından Avrupa'nın etnik kimlikten öte coğrafya, din, dil, kültür, yasa, sanat ve bilim gibi parametrelerle değerlendirilmesi söz konusudur. Pagden makalesinde bu Avrupalı düşünürlerin Avrupa'yı "öteki" karşısında nasıl tarif ettiklerini ele almıştır. Onlara göre Avrupa diğer yerlere göre daha uygar, barışsever, uyumun ve mükemmelliğin mekânıdır⁴ ve askeri güç, ekonomik gelişme, entelektüel birikimden dolayı Avrupa dünyanın diğer yerlerine göre daha üstündür. Oysa Pagden'in altını çizmeye çalıştığı şey bu kimliğin nasıl inşa edildiğidir. Çünkü yazar Avrupa'nın Avrupa olurken aslında kökleri Asya'da olan ancak daha sonra kendine mal edilen parametrelerden ve kendini "öteki"ne göre nasıl tarif ettiğinden de bahseder.

Avrupa'da birleştirici bir öge olarak Hıristiyanlıktan da bahsedilebilir. Ancak tek başına yeterli bir öge değildir. Yeterli olsaydı, Avrupa olarak tarif edilen bölgede 17. yüzyıldaki din savaşları (30 Yıl Savaşları) ya da iki büyük dünya savaşı mümkün olamazdı. Tüm bu savaşların temelini bakıldığında aslında siyasal ve ekonomik meselelerin olduğu görülür ki, bu da din olgusunun bir tutucu öge olarak düşünülmesi önündeki engellerden biridir. Dil olgusuna bakıldığında ise karşılaşılan manzara -bir dönem ortak dil Latince olmuş olsa da- bunun da yeterli bir birleştirici öge olmadığı görülür. Avrupa'da farklı ülke ve bölgelerde farklı dillerin kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu kültürel öge de bir Avrupa tanımı ve kimliği oluşturmaya yetmemektedir. Bu durumda Avrupa kimliğini oluşturulacak parametre ne olabilir, diye sorulabilir. Buna verilebilecek cevap ekonomik ve siyasal göndermeleri olan somut bir birlik oluşturma iradesidir denilebilir.

Bu bağlamda bugünkü Avrupa Birliği'nden bahsetmek gerekmektedir. Avrupa Birliği'ne giden yolda 1951'de Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu, 1957'de imzalanan Roma Antlaşması'yla kurulan Avrupa Ekonomik Topluluğu gibi oluşumlar 2. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da tekrar oluşabilecek ekonomik anlaşmazlıkları önlemek ve yeni bir savaş ihtimalini engellemek için atılmış adımlardır. 1961'de Berlin Duvarı'nın inşası ile ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki kutuplaşma da Avrupa'da bir birleşik devletler topluluğu oluşturulması gerektiği fikrini desteklemiş ve 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla da bu süreç daha da hızlanmıştır. Duvarın yıkılması sonrası "yenidünya düzeni"nin oluşturulmasında Avrupa Topluluğu da "emek" sarf etmiş bir oluşumdur. Avrupa Ekonomik Topluluğu'nun Avrupa Topluluğu'na dönüşümü ise 1967'de olmuş, 1979'da ilk Avrupa Parlamentosu seçimleri, 1985'de üye devletlerarasında seyahat özgürlüğünü sağlayan Schengen Antlaşması ve 1986'da Avrupa bayrağının kullanılmaya başlanması, 1992'de Maastricht Antlaşması ile kabul edilen Avrupa Birliği adı, Avrupa Birliğinin uluslar üstü bir kimlik olması için atılan adımlardır. 2002'de geçilen ortak para birimi, 2004'de Avrupa Birliği Anayasası'nın hazırlanmasına ilişkin antlaşma birliğin inşasının diğer önemli tarihleridir. Avrupa Birliği halen Avrupa Adalet Divanı, Avrupa Birliği Konseyi, Avrupa Komisyonu ve Avrupa Parlamentosu gibi uluslar üstü oluşumlarla kendini inşa etmeye devam etmektedir. Ancak Avrupa kimliğini inşa etme konusu sorunludur. Çünkü ortak para biriminin kullanımı olsun ortak anayasanın oluşturulması olsun, vizesiz sınırlar arası geçiş hakkı olsun, bunlar bir kimliği inşa etmeye yeterli görünmemektedir. Siyasal ve ekonomik temellerin öne çıktığı Avrupa Birliği'nde bir kimlik inşası girişim düzeyinde kalabilir. Çünkü kimlik inşasında sadece bu iki parametre yeterli değildir, aynı zamanda bağlayıcı da değildir.

Farklı ulus devletlerden oluşan Avrupa, uluslar üstü bir yapı olabilmek için çabalamaktadır. Avrupa kaynağını kendinde olan ulus devlet kavramının yıkıp yerine etnik, kültürel olguların ege-men olduğu bir kimlik oluşturmak için neler yapmaktadır? Bu noktada sanatın rolü olabilir mi?

Kimlik oluşturmada sanatın rolü

Avrupa Birliği siyasal ve ekonomik meselelerin ötesinde "yerel kimlikleri aşacak denli güçlü Avrupa sembolleri"⁵ yaratmak durumundadır. Daha önce değinildiği gibi çeşitli anlaşma ve faaliyetle bunu gerçekleştirmeye çalışmıştır. Avrupa Bienali olarak tarif edilen ve Avrupa Konseyi

⁴ A. PAGDEN, "Avrupa: Bir Kitayı Kavramsallaştırma", *Avrupa Fikri*, Ayrıntı, İstanbul, 2010, 51-52.

⁵ A.C. D'APPOLLONIA, "Avrupa Ulusalcılığı ve Avrupa Birliği", 214.



tarafından desteklenen Manifesta da bir Avrupa kültürü oluşturmak yolunda bir sembol olarak düşünülebilir. 1949 yılında insan hakları, hukuk ve demokrasinin üstünlüğünü savunmak ve sağlık, eğitim, kültür, spor gibi alanlarda faaliyet göstermek amacıyla kurulan Avrupa Konseyi, Avrupa Birliği'nden farklı olan bir örgütlenmedir. Ancak bugün Avrupa Birliği ile Avrupa Konseyi yakın işbirliği içindedir ve ortak projeler yürütmektedirler.

Manifesta'nın en temel özelliği Venedik Bienali gibi ulus kavramını öne çıkaran organizasyonların karşısında ona esnek bir yapı kazandıran göçebe kimliğinde ortaya çıkmaktadır. Bu durumu ekonomik temelli bir olgu olan küreselleşmenin kavramı olan çok kültürlülüğün öne çıkarılması ile ilişkilendirmek mümkündür. Diğer bienallere bakıldığında uluslararası olmaya bir göndermenin söz konusu olduğu buna karşın Manifesta'nın Avrupa'ya, Avrupa'daki çok kültürlülük meselesine odaklandığı görülür. Çok kültürlülük Avrupa kimliği meselesinin çözümünde ortaya atılan önemli söylemdir ve tanımı yoktur. Manifesta'lar yoluyla bir araya gelen sanat dünyası aktörleri ister istemez böyle bir ortam yaratmaktadırlar. Bir de buna gezici bienalin gezdiği yerlerin kültürleri eklenince çok kültürlülük daha da "çok kültürlü" olmaktadır. Bu bienalin gezici yönü aynı zamanda merkez yok edici bir şekilde de okunabilir. Çünkü bienallerin yapıldığı yerlere bakıldığında her biri periferide ve kimi de farklı ülkelerin sınır bölgelerinde yapılmıştır ve yapılmaya devam edilmektedirler.

Manifesta genel olarak yeni bir kültürel harita ve ağ oluşturmayı⁶ hedeflediğini belirtmektedir. Bu bağlamda Avrupa'da bütünleşme ve iletişim ağının kurulması yolunda sanatın bir araç olarak kullanıldığı söylenebilir. Manifesta fikri 1994'te Lahey'de yapılan Avrupa'da sanatsal işbirliği ağının kurulması yönelik toplantı sonucunda oluşmuştur. Bu konuda ilk adımı Hollanda Güzel Sanatlar Ofisi atmıştır. Avrupa'daki Berlin Duvarı'nın yıkılması sonucu yeni oluşmakta olan duruma ne Venedik Bienali'nin ne de Documenta'nın cevap veremeyeceği fikri bu adımın atılmasını sağlamıştır. Bienal vasıtasıyla Avrupalı genç sanatçıların bu oluşuma katkı yapmaları ve bienalin de onlara bir platform sağlaması bağlamında bir alışveriş durumunun olduğunu söylemek de mümkündür. Manifesta'nın diğer tüm Avrupa Birliği kurumlarında olduğu gibi ulus üstü denilebilecek, farklı ülkelerden oluşan iki ekibi vardır ve birlikte çalışırlar. Akademi, sanat ve iş dünyasından oluşan bir daimi ekibinin yanı sıra her Manifesta için farklı ülkelerdeki uzmanlardan oluşan bir de mobil ekibi vardır. İlk Manifesta 1996 yılında Rotterdam'da (Hollanda) yapılmıştır. Onu takip eden diğer bienaller Luxembourg (1998), Ljubljana (Slovenya-2000), Frankfurt (Almanya-2002), San Sebastian (İspanya, Bask Bölgesi-2004), Trentino- Alto Adige (İtalya, Tyrol Bölgesi-2008), Murcia (İspanya-2010) ve Limburg (Hollanda-2012)'da yapılmıştır. Son Manifesta'nın yapılacağı yer ise St. Petersburg'tur.

Manifesta her iki yılda bir Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Bu yerlerin ortak paydası genellikle farklı kültürel kimliklerin yan yana olduğu bölgeler olmalarıdır. Uluslar üstü bir yapı olarak Avrupa Birliği ulus kavramına dair bir takım sorunların olduğu bölgelerde sanatın da bir tümleyici unsur olarak kullanılmaya çalışıldığı görülmektedir. Manifesta farklı kültürlerin (özellikle iki veya daha çok dilin kullanıldığı, farklı etnik kökenlerin olduğu bölgeler bunlar) yan yana olduğu bu bölgelerde gerçekleştirilmektedir. Bu bölgeler genel olarak Avrupa Birliği üyesi olan veya birlik üyesi olma ihtimali olan bölgelerdir. Örneğin Bask Bölgesi'ndeki San Sebastian'daki (Fransa ve İspanya arasındaki bölge) Manifesta 5 olsun, Lefkoşa'da yapılması düşünülen ancak son anda gerçekleştirilmekten vazgeçilen⁷ (Türk ve Rumların ortadan ikiye böldükleri başkentleri) Manifesta 6 olsun, İtalya'nın Trentino kentindeki (Tyrol Bölgesi, Latin ve Alman kültürlerinin kaynaştıkları ara bölge) Manifesta 7 veya İspanya'nın kuzey Afrika ile dialog kapısı olarak görülebilecek Murcia Bölgesi'nde gerçekleştirilen Manifesta 8 olsun hepsinin ortak noktası farklı dil ve kültürlerin karşılaştığı bölgeler olmaları ve dolayısıyla ara bölge olmalarıdır. Özellikle Manifesta 7'de ortaya atılan "art mediation"⁸tanımı bu bağlamdadır. Sanat

⁶ -----, "Manifesta European Biennial of Contemporary Art", <http://www.manifesta.org/index.asp?m=manifesta> , Erişim 30.04.2010.

⁷ Yapılan açıklamada işgal bölgesindeki sergi mekanı olarak kullanılacak okulun Manifesta küratörleri tarafından kiralandığı ancak bu yere gitmek üzere Ada'nın kuzeyine geçilmesi gerektiği, geçerken pasaportların gösterilmesi zorunluluğunun olduğu ve bu geçişlerin 'uluslararası yasalara' göre tanınmayan 'Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ni tanımak anlamına geleceği için bu konuda ısrar eden küratörlerin sözleşmelerine son verildiği ifade edilmiştir.

⁸ -----, "Art Mediation", <http://www.manifesta7.it/pages/835326517>, Erişim 30.04.2010.



yukarıda sayılan bölgelerde artık etkileşim yaratmak, diyaloga teşvik etmek ve böylece bir arabulucu olarak yeni bir kimlik inşasının harcı olarak kullanılmaya çalışılmaktadır. Zaten ilk Manifestadan itibaren ortaklık ve bütünleşme kavramlarını çağrıştıran “collaborative”, “cooperative” gibi terimlerin kullanılması söz konusudur. Bununla birlikte tüm Manifestalarda Avrupa’nın durumu, sınırlar, göçmenlik, iletişim ve çeviri sorunları, kültürel kimlik ve diaspora gibi olgular etrafında kültürel ve coğrafi farklılıklar ile küreselleşmenin getirdiği aynılışma arasındaki çelişkili durum tartışılmaya çalışılmaktadır. Ancak dikkati çeken Manifesta 3’te günün Avrupası için söz konusu edilen “Borderline Syndrome” metaforudur. Burada küreselleşme ve bölgeselleşme arasındaki gerilim üzerinde psikiyatriden alınan bir hastalık tanımı üzerinden tanımlanmaya ve ortaya çıkan paradoksa dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Bu sendromu yaşayanların içinde buldukları paradoks ile yerel ya da bölgesel olanı koruma arasındaki gerilim söz konusu edilmiştir.

Değerlendirme

Günümüz dünyası belirsizliklerin yoğun yaşandığı bir dönemi yaşamaktadır. Belirsizlikler neredeyse her alana nüfuz etmiş durumdadır. Hem bu belirsizlikleri aşmak hem de ekonomik ve siyasal alanda daha güçlü bir pozisyon elde etmek için ülkeler bir araya gelerek birlikler, topluluklar vs. oluşturulmaktadır. Ancak burada da bir araya gelen ülkelerin birbiriyle etkileşimleri sonucu melez kültürler ve oluşumlar ortaya çıkmaktadır. Avrupa Birliği örneğinden yola çıkılacak olursa burada tam bir bütünleşme hedeflenmektedir. Bu bağlamda da örneğin yapılan kültürel ve sanatsal etkinliklerin mekanı olarak farklı kültürlerin bir arada olduğu, kimi zaman da sorunlu olarak tarif edilen bölgelerin seçildiği görülmektedir. En azından Avrupa Birliği’nin bienali olarak tanımlanan Manifesta için durum böyledir. Dolayısıyla Manifestalar yoluyla siyasetin araçsallaştırdıkları arasında en güçlü aktörlerden birinin yani sanatın Avrupa kimliğini oluşturmada öne çıkarılmaya çalışıldığı söylenebilir. Daha önce işaret edildiği gibi coğrafya, din, dil veya gelenek gibi olgular üzerinden Avrupalı kimliğinin inşası mümkün olamamıştır. Belki kültürel bütünleşmeyi sağlamak için sanat önemli bir araç olabilir. Ancak 2006 yılında Kıbrıs’ta yapılması planlanan fakat siyasi durum nedeniyle iptal edilen Manifesta 6 düşünüldüğünde sanatın yeterli bir araç olmadığı da sorgulanabilir. Bu nedenle oluşmakta olan kimliğin harcı olarak birer sanat platformu olan manifestaların başarısı zaman içinde ortaya çıkacaktır.

Kaynakça

- (2005), *The Manifesta Decade, Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, (Ed. Barbara Vanderlinden-Elena Vilipovic), MIT Press, Cambridge.
- (2009), *Avrupa’ya Kimlik, Çokkültürlülük Sınavı*, (Haz. Riva Kastoryano), Bağlam Yay., İstanbul.
- AKAY, A. (2008), “Büyük Sergiler ve Bienaller: Dünyasallaşma ve Globalleşme Farkı”, *Sanat Dünyamız*, 108, Güz: 148-153.
- BASUALDO, C. (2008), “Sabit Olmayan Kurum”, (Çev. Uran Apak), *Sanat Dünyamız*, 108, Güz: 165-173.
- BOUTOUX, T. (2008), “Güncel Sanat ve Antropoloji” (Çev. Uran Apak), *Sanat Dünyamız*, 108, Güz: 100-103.
- D’APPOLLONIA, A.C. (2010), “Avrupa Ulusalçılığı ve Avrupa Birliği”, *Avrupa Fikri*, 195-214.
- FILIPOVIC, E. (2008), “Global Beyaz Küp”, (Çev. Mine Haydaroğlu), *Sanat Dünyamız*, 108, Güz: 104-113.
- KÖKSAL, A.H. (2008), “Bienaller ve Ötesi”, *Sanat Dünyamız*, 108, Güz: 155-103.
- PAGDEN, A. (2010), “Avrupa: Bir Kıtayı Kavramsallaştırma”, *Avrupa Fikri*, 47-69.
- PAGDEN, A. (2010), *Avrupa Fikri*, (Çev. Rahmi Ögdül, Mesut Varlık), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- POCOCK, J.G.A. (2010), “Kendi Tarihleri İçinde Bazı Avrupalar”, *Avrupa Fikri*, 70-88.
- WINKEL, C. (2005), “The Rhetorics of Manifesta”, *The Manifesta Decade, Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, 219-



-----, "Manifesta 6, Kıbrıs Cumhuriyeti'nin Beklenmedik Engeline Takıldı", http://www.emaacyprus.org/haberler2006_9.html , Erişim 02.05.2010

-----, "Manifesta European Biennial of Contemporary Art", <http://www.manifesta.org/index.asp?m=manifesta> , Erişim 30.04.2010

-----, "Art Mediation", <http://www.manifesta7.it/pages/835326517>, Erişim 30.04.2010
230.

-----, "Do You Suffer From A Borderline Syndrome? Whwrw Do You Draw The Line", <http://www.manifesta.org/manifesta3/statement.htm> , Erişim 30.04. 2010.



Foucault ve Aydınlanma*

Nusret Polat¹

Özet

Bu makale, Fransız düşünür Michel Foucault'nun, *Kant'ın Was ist Aufklärung? (Aydınlanma Nedir?)* adlı ünlü metni üzerinden 'Aydınlanma'ya getirmiş olduğu yeni bir yorumu incelemektedir. 1960ların başından beri Aydınlanma eleştirisi yapmakla tanınan Foucault'nun Kant'ın Aydınlanma anlayışında bulduğu bir takım pozitiflikler ele alınmakta ve bu durumun arkasında ise Foucault'nun İran Devrimi tecrübesi ve bu tecrübenin eşcinsellik özelinde ifade ettiği anlam sorunsallaştırılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Foucault, Aydınlanma (Aufklärung), Kant, İran Devrimi, Eşcinsellik, Şimdinin Ontolojisi, Parrhesia

Foucault and Enlightenment

Abstract

This article examines a new comment of Michel Foucault about the Enlightenment through the text of Kant's *Was ist Aufklärung? (What is Enlightenment)*. As it is known, Foucault had been very critical against the Enlightenment from 1960s, but the article focuses on a positivity which Foucault found in Kant's text about the Enlightenment. According to the article, behind this case, the Iran experience of Foucault and its connection with homosexuality is an important motivation.

Key Words: Foucault, Enlightenment (Aufklärung), Kant, the Iranian Revolution, Homosexuality, The ontology of the present, Parrhesia

Aydınlanma, Eşcinsellik ve İran Devrimi

Michel Foucault, 1983 yılının 5 Ocak günü Collège de France'da verdiği dersini Kant'ın *Was ist Aufklärung? (Aydınlanma Nedir?)* adlı 1784 tarihli meşhur makalesinin okumasına ayırmıştı. Bu, kısmen beklenmedik bir olay olarak görülebilirdi; zira Foucault'nun düşüncesinin (seminerlerinin) ana teması bir süredir doğrudan modernite olmaktan çıkmıştı. 1976'da yayımlanan *Cinselliğin Tarihi*'nin birinci cildi *Bilme İstenci*'nden itibaren önce Hristiyanlığa bakan Foucault, daha sonra ekseriyetle Antik Yunan ve Roma'daki felsefi-etik yaşam biçimlerinde bir çeşit güncellik bulma peşindeydi: Antiklerin etik yaşam pratiklerinden şimdiki zamana, şimdiki zamandaki iktidar ya(p)tırımlarının karşısındaki özgürlük pratiklerine yarar sağlayacak ne tür bir düşünce ve eylem etiği taşınabilirdi! En azından Petrarca'nın çağından beri Batı kültürleri için; entelektüel, siyasal ve toplumsal örgütlenme açısından kökensel değere sahip olan Antik Yunan ve Roma dünyasında, özellikle erkek eşcinselliğinin belli ölçülerde bir meşruiyeti olmasını mümkün kılan etik kuralların varlığını, bu tür bir meşruiyetin çok daha tartışmalı olduğu modern Batı toplumlarına yeniden-sunulması Foucault açısından önem taşıyordu. Foucault'ya göre, temelinde akıl ve akıl-dışı ayrımı üzerine oturtulmuş Aydınlanma'nın olduğu modern toplumlarda, cinsel özgürlükler başta olmak üzere bireylerin özgürlüklerinin, rasyonalizmin gücünü arkasına alan

* Metni okuyarak yapıcı eleştirilerde bulunan ve bazı noktaları yeniden gözden geçirmem konusunda beni teşvik eden Prof. Dr. Ali Akay'a ve metni okuyarak yayınlamam için beni cesaretlendiren Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu'na teşekkür ediyorum.

¹ Yrd. Doç. Dr., Okan Üniversitesi Sanat ve Tasarım Yönetimi Bölümü, nusret.polat@gmail.com



iktidarın gözetimi ve kontrolünde yönlendirildiğini ve yönetildiğini açığa çıkarmak entelektüel bir ödevdi. Yürekten bir Nietzsche'ci olan Foucault için, hakikatin başka yerde ve/veya başka biçimde olabileceğine ilişkin inanç daima ihtimal dâhilindeydi. Foucault'nun antik Yunan'daki felsefi-etik düşünelere ve pratiklere odaklanması, normal ve anormal (akıl ve akıl-dışı) arasındaki modern ayrımın (sözde) rasyonel doğasının keyfilğine karşı onun düşüncesinin temelinde yer alan asli saldırının bir parçasıydı.

Öyleyse bu ani geri dönüşün gerekçesi neydi? Tüm bir entelektüel yaşamını Aydınlanmacı rasyonalizmin ipliğini pazara çıkarmaya çalışmış biri, niçin *Aydınlanma Nedir?* başlıklı bir metne dönüyordu ve dahası orada bir takım pozitiflikler mi buluyordu? Foucault'nun, Kant'ın metnine dönmesi acaba onun Batı rasyonalizmine bakışında bir yeniliğin habercisi miydi? Foucault'nun 1984'deki beklenmedik erken ölümü, onun çalışmasının seyrinin ne tarafa doğru olacağını görmemizi engellemiştir. Foucault yaşasaydı, Aydınlanma'ya ve Modernite'ye bakışında ciddi düzeyde bir yumuşamanın ortaya çıkması kuvvetle muhtemeldi. Bunun ipuçlarını *Aydınlanma Nedir?* üzerine verdiği derslerde zaten belli etmiştir Foucault. Peki, bu değişimi mümkün kılan ne olmuştur?

Burada temel problematiğin bir yönünü eşcinsellik meselesinin oluşturduğunu zannediyorum, ama bu tek başına bir anlam ifade etmiyor. Eşcinsellik meselesini İran Devrimi'nin sonuçlarıyla birlikte düşünmek gerekecektir. Foucault, son döneminde 'arzulayan öznelere' soykütüğünü yapmak istemiştir ve bu uğurda çalışmasının merkezine cinsel arzuyu, ekseriyetle de eşcinsel biçimini koymuştur. Foucault'ya göre, Yunanlılar için eşcinsel ilişkiler ahlak dışı addedilmekten çok, belli bir takım etik ilkeler etrafında tanımlanmış görece meşru toplumsal ilişkilerdi. Foucault'nun, buna benzer bir durumun İslam dünyasında da olabileceğine ilişkin bir fikir ile bir süreliğine büyülenmiş olduğuna ilişkin veriler mevcuttur. İran Devrimi'ne olan ilgisini buna bağlayanlar bile vardır. Foucault, *Cinselliğin Tarihi* içinde ele aldığı Yunan-Roma kültüründeki (toplumsal açıdan belli düzeyde meşru) eşcinsel pratiklerin, Akdeniz kültür dairesi içinde yer alan Tunus ve (belki de) İran özelinde İslam dünyasının bugününde de bulunduğu dair romantik bir bakışa bir süreliğine inanmış ya da inanmak istemiş gibi görünmektedir. Fakat burada bizi daha çok ilgilendiren, devrimin hızlıca dönüştüğü baskıcı biçimin Foucault'nun daha sonraki düşünceleri üzerinde bıraktığı görünmez etkidir. Didier Eribon'nun yazdığı gibi, İran Devrimi'ne verdiği destek ve devrimin daha sonra baskıcı – özellikle eşcinsellere karşı – bir kimliğe bürünmesi nedeniyle Foucault gerçekten de “kişisel ve düşünsel bir buhran” içine düştüyse, onun yeni bir düşünsel arayışın içine girmiş olma olasılığı gerçekten de yükselmektedir. Foucault'nun Kant'ın metnine, yani Aydınlanma'ya, başvurmasında bu durumun etkisini kesinlikle atlamamak gerekir. Foucault'nun İran tecrübesinin ciddi eleştirmenleri olan Janet Afary ve Kevin B. Anderson da bu noktayı yakalamış gibidirler, ama üzerinde fazla durmamışlardır:

1984 yılında, ölümünden hemen önce Foucault, Immanuel Kant'ın “Aydınlanma Nedir?” başlıklı meşhur makalesinin iki yüzüncü yıl dönümünde aynı başlıklı bir deneme kaleme aldı. Steven Best ve Douglas Kellner'ın (1991) ve David Ingram'ın (1994) yazdığı gibi, bu denemesinde Foucault hem Aydınlanma'ya hem de hümanizme ilişkin duruşunu biraz değiştirmiş gibi görünür. İran Devriminin trajik sonucunun, bu deneme için kısmen zemin oluşturduğunu düşünüyoruz.³

Foucault'nun, Kant'ın Aydınlanma metnine ayırdığı, 1982-83 yılındaki dersleri için bu iki giriş dersinin ardından hızlıca Antik Yunan felsefesi içindeki etik fikirlerin (başta 'parrhesia' kavramı olmak üzere) peşine düşmesi ve Aydınlanma meselesine (ve Kant'a) daha sonra geri dönmemesi de ilginçtir. Foucault, sanki plan dâhilinde olmayan bir tartışmaya istemeyerek girmiş gibidir. Sonuç olarak; Foucault'nun, Kant'ın şahsında Aydınlanma'ya bakışında ortaya çıkan pozitifliğin şu iki gerekçe ile ilişkili olabileceğini öne sürebiliriz: Birincisi; Foucault'nun İran Devrimi'ne verdiği desteğin, devrimin İslamcı bir otoriter rejime dönüşmesi ile Foucault'da yarattığı hayal kırıklığının onun Batı rasyonalizmine ve Aydınlanma'ya bakışında bir kayma yaratmış olma

² Eribon'dan nakleden Danet Afart ve Kevin B. Anderson, Foucault ve İran Devrimi – Toplumsal Cinsiyet ve İslamcılığın Ayatmaları, s. 180, çev. Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012.

³ Danet Afart ve Kevin B. Anderson, a.g.k., s. 178.



olasılığıdır. İkincisi ise; 1960larda başlayan ve 70lerde ivme kazanan Batı'daki cinsel özgürlük ya da arzu devriminin sonucu olarak eşcinselliğin Batı toplumlarında, tıpkı Antik Yunan-Roma dünyasında olduğu gibi, belli ölçülerde meşru bir toplumsal zemine doğru oturmasıdır. Foucault; cinselliğin, bilimsel bir rasyonalite doğrultusunda, normal ve anormal ayrımı içinde, sıkı bir gözetimin ve kontrolün konusu olduğu Batı'da (scientia sexualis) eşcinsel özgürlüğünün yavaş yavaş nefes almaya başladığı bir zamanda, İran'daki gelişmelere şahit olmuş ve nihayetinde bu ülkede eşcinsel bir 'ars erotica' arayışının nasıl hüsrarla sonuçlandığına tanıklık etmiştir.

Foucault ve İran Devrimi adlı çalışmalarında Janet Afary ve Kevin B. Anderson'ın ima etikleri gibi, Foucault, İslam'da eşcinselliğin tümüyle meşru bir toplumsal ve siyasal karşılığı olduğunu düşünecek kadar saf olabilir miydi acaba?⁴ Foucault daha önceki Tunus tecrübesiyle İran'a yaklaşmış ve Tunus'ta bulduğu şeyi İran'da fazlasıyla bulabileceğini düşünmüş olabilir belki.⁵ Yine de, Foucault'nun İran'a ilgisini, sadece eşcinsel bir idealin peşinden giden bir maceraperestinin fantezileri olarak görmek, Foucault gibi güçlü bir entelektüelin çok boyutlu ilgilerini fazlasıyla ıskalamak anlamına gelecektir. Foucault'nun İran'a ilgisi karmaşık gerekçeler barındırmakla birlikte, Batılı tarzda (Burjuva ya da Marksist) olmayan bir devrimin ilginçliğinin ve bu devrimin öngörülemez geleceğinin yarattığı heyecanın bu ilgi de büyük bir etkisi olduğu açıktır. Foucault'ya göre, Batı'da, ister sağcı olsun ister solcu olsun İran meselesinde insanları rahatsız eden şey, İran gibi bir İslami toplumda bir devrim olma ihtimalinin imkân dâhilinde olmamasıydı. Foucault'nun yaptığı bir tür Avrupa-merkezcilik eleştirisiydi.

Bu görüngenye [İran Devrimi] kelimenin geniş anlamıyla devrimci demek mümkün, çünkü koca bir milletin kendisini ezen iktidara karşı başkaldırısı söz konusu. Şimdi, devrimi şu iki dinamiği sergilemesinden tanımlayabilirsiniz: Biri, toplum içindeki çelişkilerin dinamiğidir, yani sınıf mücadelesi ya da toplumsal çatışma gibi. Bir de siyasi dinamik var, yani öncü bir güç, sınıf, parti ya da siyasi ideoloji, kısaca başı çeken ve tüm ulusu kendisiyle birlikte sürükleyen bir unsur. Bana kalırsa, İran'da yaşanan durumda, devrimci diye nitelendirdiğimiz görüngülerin özgün ve açık belirtileri olan bu iki dinamiği göremeyiz. Toplumun içi çelişkilerini konumlandıramadığımız, bir öncü güç ayırt edemediğimiz bir devrimci hareket bizim için nedir ki!⁶

Her şey bir yana, sonuçları ne olursa olsun ve hangi ideolojik saiklerle yola çıkılırsa çıkılsın, bir halkın iktidardaki bir zorbaya karşı kitlesel olarak direnmesi ve direnişi devrimci eyleme dönüştürmesi, Foucault'nun çalışmalarına aşina olanlar için, Foucault'da yaratabileceği büyük heyecanı kolaylıkla anlaşılır kılmaktadır. Üstelik Foucault, İran'da olan şeyin bir 'arzu devrimi' olmadığını da çok iyi farkındadır. 26 Kasım 1978 yılında, İtalyan *Corriere della serra* gazetesi için İran hakkında yazdığı bir makalede Foucault, aşağı yukarı, İran'da olan şeyin ne olduğunu kavramış, bir halkın özgürlük istencinin eyleme geçtiğini gözlemlemiş ve bundan heyecan duymuştur:

İki büyük çöl düzlüğü etrafına dağılmış bir nüfusa sahip bu uçsuz bucaksız ülkenin, son bin yıldır değişmeyen bir yaşam tarzının yanı sıra, en son teknolojik yeniliklere gücü yeten bu ülkenin, sansür altında ve kamusal özgürlüklerin yokluğunda canlılığını yitiren bu ülkenin, tüm bunlara rağmen yine de sıra dışı bir birliktelik göstermesi şartırtıcı. Tahranlı

⁴ 1978 yılında İran'a ziyareti sırasında onu evine davet eden arkadaşı sosyolog İhsan Naraki, karısı ve Foucault arasında cereyan eden bir tartışmayı, daha sonra kendisiyle İbrahim Nebevi tarafından bu konuda yapılan bir mülakatta şu şekilde anımsamaktadır: "... Foucault eşcinsellik meselesi hakkında çok heyecanlı ve çok meraklıydı; durup dururken 'azınlık dediğimiz kesimlere karşı İslam'ın ve müstakbel İslamcı hükümetin tutumu ne olacak' diye sordu. Karım ve öteki iki kişi, 'İslam'da azınlıklara saygı esastır ve Yahudilik, Hristiyanlık ve Zerdüştilik gibi kimi dinler kalabilir' dedi... Foucault, 'toplumun anormal falan dediği kişilere karşı tutumundan bahsediyorum' dedi... Karım ne dediğini o an anladı... Ayağa kalktı, bir Kuran ayetinin Fransızca çevirisini getirip Foucault'nun önüne koydu ve 'idam!' dedi..." Aktaran Afary ve Anderson, a.g.k., s. 186. Naraki'ye göre Foucault o an İslam'da eşcinsellere yer olmadığını anlayacaktır.

⁵ 60lı yılların sonunda Foucault Tunus'tadır ve eşcinsel kimliği açısından Fransa'da bulmadığı bir özgürlük alanını Tunus'ta bulmuştur. Bu konuda Afary ve Anderson şöyle yazmıştır: "Öyle görünüyor ki Foucault, Fransa'ya kıyasla Tunus'ta eşcinsel erkeklerin daha büyük cinsel özgürlük yaşadığı izlenimine kapılmıştı. Biyografisini yazan David Macey, 'Fransa'dan gelen eşcinsel erkeklerin Kuzey Afrika'yı makul bir tatil beldesi olarak bildiğini' belirtmiş ve eşcinsel erotizmin nüfuz ettiği bir toplum olarak gördüğü bu ortamda Foucault'nun tüm o yıllar boyunca Arap âşiklardan faydalanmakta tereddüt etmediğinden bahsetmiştir." Afary ve Anderson, a.g.k., s. 184.

⁶ Michel Foucault, Claire Brière ve Pierre Blanchet arasındaki tartışma, İran: Ruhsuz Dünyanın Ruhı. Danet Afart ve Kevin B. Anderson, Foucault ve İran Devrimi – Toplumsal Cinsiyet ve İslamcılığın Ayartmaları içinde, s. 316.



bir doktorla taşralı bir mollanın, petrol işçisinin, posta çalışanının, çarşafly kız öğrencinin itirazı aynı. Bu istenç, bir yerde endişe verici bir şeyler de barındırıyor. Her zaman aynı şeyi, tek ve kesin bir şeyi temel alıyor, yani Şah'ın gitmesini. Fakat bu yegâne şey, her şey anlamına gelmiyor. Bu siyasi istenç bağımlılığın bitmesine, polislin ortadan kaybolmasına, petrol kazancının bölüştürülmesine, yozlaşmışlığa saldırmasına, İslam'ın yeniden faal hale getirilmesine, başka bir yaşam tarzına, Batıyla, Arap ülkeleriyle, Asya'yla yeni ilişkilere ve benzeri şeylere hasret duyuyor. Az çok altmışlardaki Avrupalı öğrenciler gibi, İranlılar da her şeyi istiyor, ama bu 'her şey', 'arzunun özgürleşmesi' değil. Bu siyasi irade, ülkelerinde ve gündelik hayatlarında küresel egemenlerin varlığının izini bırakan her şeyden kopma istencidir... Çıplak elli adamların isyanıdır bu. Dehşet verici bir ağırlığı, yani her birimizin, fakat özellikle de onların sırtına binen dünya düzeninin ağırlığını kaldırıp atmak isteyen, imparatorluklarının sınırlarındaki bu petrol işçilerinin ve köylülerinin başkaldırısı. Belki de küresel sisteme karşı ilk büyük isyan bu, en modern ve en çılgin ayaklanma biçimi.⁷

Bir 'arzu devrimi' olmasa da, bu isyanda 'yeni' ve 'haklı' bir şeylerin olduğunun farkında olan Foucault, devrimin, içinde eşcinsel ilişkilerin de meşru olabileceği bir toplumsal düzen kurabileceğini düşünmüş olabilir miydi? Foucault'nun zihni, bu öngörülemez geleceğin içinde, bu tür bir olasılığa da yer olabileceğine ilişkin bir fikirle de meşgul olmuş olabilir. Ne de olsa devrimin belirsiz bir geleceği, bütün açıklığıyla hemen orada, biraz ilerde bir yerlerde durmaktaydı. Sonuçta kesin olan, Foucault'nun muhtemelen bir hüsrana yaşadığıdır; zira İran İslam Devrimi, kısa sürede eşcinseller de dâhil tüm azınlıklar için sistematik bir cadı avı başlatmış ve bu durum da Foucault'yu bir ölçüde sessizliğe itmştir. Foucault'nun bu olaydaki sessizliğinde – ki bu durumu yine de fazla abartmamak gerekir⁸ –, öyle zannediyorum ki, Heidegger'ci bir tını vardır. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da işaret ettiği bu istisna ve özel durumu, Simon Critchely, "ketumluk (sessizlik) söylemin en üst biçimidir. İnsan en çok şeyi hiçbir şey söyleyemeyerek söyler"⁹ diyerek özetlemiştir. Başka türlü olduğunu düşünmek, en hafif deyimle, tuhaf olurdu; zira tüm hayatını ezilmişlerin, dışlanmışların, toplumun anormallerinin, kendilerine söz verilmeyenlerin ya da kendilerini gerçekleştiremeyenlerin, onlarla birlikte sesi olmuş bir filozofun, İran Devrimi'nin sonuçlarını yeterince eleştirmedeğini söyleyerek bir art niyet aramak, olsa olsa eleştirel düşüncenin hınç psikolojisi ile işleyen olumsuzlayıcı mantığının iş başında olmasıyla açıklanabilir. Foucault'nun İran tecrübesini peşinen yargılamak, onun 'öteki' ve/veya 'başka' ile olan bitmeyen sınırsız diyalogunun ne anlama geldiğinin hiç farkında olmamaktır.¹⁰ Unutmamak gerekir ki Foucault türünden bir entelektüel için eleştiri yargılayıcı olmamalı, aksine, "Maurice Blanchot'nun öğrettiği gibi iyi halle, ihtimamla ve cömertlikle başlamalıdır"¹¹.

Sonuç olarak, Foucault'nun İran tecrübesi ile Aydınlanma arasında kurduğumuz ilişkiye dönecek olursak; Foucault, aslında Doğu'da ya da antik Yunan'da aradığı bir (eşcinsel) 'ars erotica'nın aslında Batı'da ve Şimdi'de yeşermeye başladığına tanıklık edecektir. Bu da Foucault'nun Kant'ın metnine, yani Aydınlanma'ya ve metnin içinde Foucault'nun ön plana çıkardığı şimdiki zamanın güncelliğine yapılan vurgu için sağlam bir gerekçe oluşturmuş gibidir. Yine de bu tezin, daha

⁷ Michel Foucault, İran Ayaklanmasının Efsanevi Önderi, 26 Kasım 1978 tarihli *Corriere della serra*'da çıkan makale. Danet Afart ve Kevin B. Anderson, Foucault ve İran Devrimi – Toplumsal Cinsiyet ve İslamcılığın Ayartmaları içinde, s. 280.

⁸ Foucault'nun İran'da desteklediği şeyi aslında açık açık ifade etmiştir: "İran'daki hareket, kör coşkunun altında gizlenmiş olarak bulunan zorbalığı ortaya çıkardığı sanılan devrimlerin 'yasaasına' boyun eğmedi. Ayaklanmanın en iç ve en yoğun yaşanmış bölümünü oluşturan kısım, aşırı yüklü bir siyasi tartışma alanıyla doğrudan ilgilidir. Ama bu ilişki özdeşlik ilişkisi değildir. Ölecek olanların başvuracakları maneviyatın, köktenci bir ruhban sınıfının kanlı yöntemiyle hiçbir ortak noktası yoktur. İranlı din adamları, ayaklanmanın sahip olduğu anlamlarla rejimlerini resmileştirmek istemektedirler..." Michel Foucault, Ayaklanmak Faydasız mı?, s. 300, çev. Işık Ergüden, Entelektüelin Siyasi İşlevi, Seçme Yazılar 1. içinde, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.

⁹ Simon Critchely, İmansızların İmanı, s. 199, çev. Erkan Ünal, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

¹⁰ 26 Mart 1976 tarihli *Le Matin*'de çıkan kısa bir yazısında, İran Devrimi konusunda yanıldığını itiraf etmesi istenen Foucault, bu duruma istinaden şöyle bir cevap vermişti: "hatalarımı kabul etmeye çağınıyorum. Bu ifade ve tanımladığı pratik, karşısında kavga verdiğim bir şeyi ve birçok şeyi anımsatıyor bana. Biçiminden ve içeriğinden tiksindiğim bir manevraya, 'basın yoluyla' bile alet olmayacağım. 'İtiraf edeceksin ya da katiller çok yaşa diye bağıracağsın'. Bazıları bu cümleyi meslek gereği dile getirir, başkaları ise zevkten ya da alışkanlıktan. Bu buyruğu, telaffuz edenlerin ağzında bırakmak ve bunu ancak, bu gibi davranış biçimlerine yabancı olanlarla konuşmak gerekiyor sanırım..." Michel Foucault, Foucault'nun Claudie ve Jacques Broyle'e Yanıtı, Danet Afart ve Kevin B. Anderson, Foucault ve İran Devrimi – Toplumsal Cinsiyet ve İslamcılığın Ayartmaları içinde, s. 315.

¹¹ A.g.m., s. 315.



somut bilgiler ve tanıklıklar eşliğinde onaylanmaya ihtiyacı vardır. Fakat bizi bu noktada, bu makalenin sınırları içinde, daha çok ilgilendiren, Foucault'nun son döneminde Aydınlanma'ya pozitif bakışının nedenlerinin somut delillerini sunmaktan çok, bu bakışın sonuçlarına odaklanmaktadır.

Was ist Aufklärung?

Foucault, 1983 yılının bahar dönemi derslerinde, aslında, antik Yunan felsefesi ve edebiyatında etik bir yaşamın anahtar kavramı olarak sunulan 'parresia' (kendine ve başkalarına daima 'doğruyu söylemek/hakikati dillendirmek') kavramını ele alıyordu ama, bu kavrama giriş için öncelikle Kant'ın "Was ist Aufklärung?" adlı metnine başvurmuştu. Foucault'yu, Kant'ın metnini ele almaya sevk eden şey, tam da antikler ve modernler arasındaki diyalogun belli ölçüde koptuğu bir bağlamda (ne de olsa 18. yy.a girerken modernlerin antiklere olan üstünlüğü dönemin düşünce dünyası –Fransız Akademisi– tarafından tümüyle tescillenmişti) modern 'Aufklärung' ile antik 'parresia' arasında Foucault'nun bir bağlantı noktası kurarak antik ve modern düşünce arasındaki geçişliliği şimdiki zamanda yeniden güncelleştirmekti. Söz konusu olan basitçe bir 'philosophia perennis' değildi, daha çok düşünce ile güncelliğin iç içe geçmesiydi ve Kant'ın metni felsefi düşünceyi doğrudan güncel olayların tam ortasına yerleştiriyordu. Bu nokta da temel mesele belki de şuydu: Foucault modern 'Aufklärung' içine antik 'parresia'yı enjekte ederken, geçmiş (Antiklerin) ile gelecek (Kant'ın şimdisi) arasındaki ilişkiyi şimdiki zamanda (Foucault'nunki) güncel bir olay olarak yeniden kuruyordu. 19. Yy.ın başından beri derin bir kriz içine girmiş olan Avrupa Aydınlanma'sının güncelliğini tarihin derinlerinde saklı olan bir düşünce ve eylem etiği etrafında yeniden oluşturarak Foucault, Aydınlanma'ya başka bir bakış içinde olumlu bir perspektif mi açıyordu? Birçokları tarafından Aydınlanma'nın amansız düşmanı olarak görülen ve hatta 'insanın ölümü'nden¹² dem vuran Foucault'nun Aydınlanma ve Aydınlanmacı hümanizme bakışında bir kayma olmuş olabilir miydi?

Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'de, yapıların ve bağlamların lehine ilan ettiği insanın ölümü teması üzerine daha sonra konuşmaktan çekindiği bilinen bir şeydir. Daha 1968 tarihli bir mülakatında 'insanın ölümü' teması¹³ ile ne kast ettiğini belli ölçüde unutulmaya terk etmenin daha iyi olacağını açık açık söylemekteydi: "Kelimeler ve Şeyler'in sonunda tam olarak ne demek istediğim meselesini isterseniz başka bir söyleşide ele alalım ya da unutmaya terk edelim."¹⁴ Unutmamak gerekir ki, Foucault'nun yazma istencinin arkasındaki temel dürtü, daima, ele aldığı konunun tarihsel hakikati ile o hakikatin şimdi zamandaki karşılığı arasına, geçmişe olduğundan çok şimdiki zamana dair bir teşhis ileri sürmek adına, geçmişle şimdiki zaman arasına "bir mesafe koymak ve o mesafeyi ölçmek"¹⁵ olmuştur. Foucault'nun ölümüne yakın Aydınlanma'ya ilişkin yeni bir mesafe peşinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Fakat mesafe almak tam da iletişim kurmak anlamına gelir; çünkü geçmişin sabitlenmiş alışkanlıklarının ve kurumsal yaptırımlarının şimdi üzerindeki hegemonyasından kurtulmak, ancak bu mesafeyle birlikte gelen yeni bir iletişim olanağı ve bu olanağın kapı araladığı yeni bir eleştirel sorgulanmayla mümkündür. Foucault'nun 'efektif tarih' ya da 'soykütük' olarak adlandırdığı tarih (ya da tarihe bakış), geçmişin ayrıntılarında kaybolmadan şimdi yararına tarihin yeniden-eleştirel okunması anlamına gelir, bir başlangıç noktası olarak 'orada gerçekten ne oldu?' sorusunu sorar¹⁶ ve şimdinin iktidar pratiklerini ve bu pratiklerin arkasındaki ahlaki ve siyasi değerlerinin toplum içinde çöreklenmiş

¹² Deleuze, Foucault üzerine yazdığı kitabında bu meseleye şu şekilde yaklaşmaktaydı: "... Bir takım art niyetli insanlar yapısal bir teknolojinin ya da bir teknokrasinin yeni temsilcisi olduğunu söylüyorlar. Kendi saçmalıklarını bir zekâ kıvraklığı zanneden diğerleri ise onun Hitler destekçisi olduğunu, ya da en azından insan haklarına hâle getirdiğini söylüyorlar (onun 'insanın ölümünü' ilan etmesini affetmiyorlar)." Gilles Deleuze, Foucault, s. 23, çev. Burcu Yalım-Emre Koyuncu, Norgunk Yay., İstanbul, 2013.

¹³ Ali Akay, Foucault'daki 'insanın ölümü' temasının insanın yok olması anlamında değil, ama, Nietzsche kaynaklı bir fikir olan insanı oluşturan bileşmelerin (unsurların) zaman içinde değişime uğraması, mutasyonu fikriyle ilişkili olduğunu yazmıştır. Bu konuda daha fazlası için bkz. Ali Akay, Michel Foucault-İktidar ve Direnme Odakları, s. 83. ve 104 arası, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1995.

¹⁴ Michel Foucault, Güzel Tehlike, söyleşi: Claude Bonnefoy, s. 56, Savaş Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

¹⁵ Michel Foucault, a.g.k., s. 54,

¹⁶ Wendy Brown, Tarihten Çıkan Siyaset, s. 122, çev. Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.



yanlış-hakikatini açığa vurarak bireylerin özgürlük alanlarını genişletmek için bu soruyu şimdiye doğru taşıyıp derinleştirir. Bu tür bir eleştirel metodolojiye sahip olan Foucault, olayların zorladığı değişimin sonucunda, 1983 yılının başında, en azından *Deliliğin Tarihi*'nden beri var olan Aydınlanma'ya bakışındaki olumsuz perspektifi Kant'ın şahsında yeni baştan revize ediyor olabilir miydi?

Foucault, Kant'ın metninde bir dizi önemli meselenin varlığına işaret edecek; ama her şeyden önce de metnin kamuya açık bir tartışmayı yürüten bir dergide yayınlanmasına özel bir önem gösterecektir. Bunda herhangi bir tuhafılık olmadığını söyleyen Foucault, Kant'ın birçok teorik tartışmasını dergiler aracılığıyla yürütmesine bu bağlamda özenle vurgu yapmaktadır.¹⁷ Yaşadığı şehirden pek uzaklaşma ihtiyacı duymayan Kant, fikirlerini topluma ulaştırmak için periyodik yayınlara başvuruyordu. Bu, aslında 18. yy.da, Aydınlanma Çağı düşünürlerin genel olarak kullandığı yöntemdi: Gazeteler ve dergiler yoluyla kamuoyu oluşturmak. O yüzden, Aralık 1784 yılında *Berlinische Monatsschrift* adlı dergide yayınlanan "*Was ist Aufklärung?*" adlı metin, Kant'ın felsefi çalışmalarında kullandığı çetrefil felsefi dilin aksine çok daha kolay anlaşılır bir dil ile yazılmıştır.

Aydınlanma ve Özgürlük: Kant, Mendelssohn, Spinoza

Foucault, Kant'ın 'Aufklärung'unda merkezi yer işgal eden kavramların başında 'publicum' nosyonunun, yani 'kamu' kavramının geldiğine dikkat çekmiştir. 'Publicum'u mümkün kılan şey, Almanca 'gelehrter' karşılığı olarak kullanabileceğimiz nitelikli okur/yazar olan aydın (ya da yazı yazan bilgin) ile herhangi bir okur arasındaki bir karşılaşmadır.¹⁸ 'Aufklärung', bu anlamda, bir 'publicum', bir 'kamu' olayıdır ve aydın kişinin/bilginin sahip olduğu bilgiyi dergiler, cemiyetler ve akademiler – üniversiteler değil, çünkü onlar ancak 19. yy.ın başında tam anlamıyla laikleşeceklerdi – aracılığıyla okurlara iletilmesiyle gerçekleşir. Foucault, 'Aufklärung'u (Aydınlanma) mümkün kılan şeyin, özetle, aydın ya da bilgin kişinin 'publicum'u (kamu) yaratan 'publication'a (yayıncılık/kamu yaratma) başvurması olduğunu söylemektedir.¹⁹ Dolayısıyla ifade ve basın özgürlüğü kamunun oluşumu için hayati bir unsur olmakta ve 'Aufklärung' fikirlerin özgür dolaşımı ile şekillenmektedir.

Was ist Aufklärung? metnini Foucault açısından önemli kılan ikinci unsur, bu konuya istinaden, aynı dergiye, Kant'ın ve çağdaşı dönemin meşhur Yahudi filozofu Mendelssohn'un birbirinden habersiz olarak birer metin göndermesiydi. Foucault'ya göre, Avrupa kültürel tarihi açısından hayati bir karşılaşma olan Kant ve Mendelssohn'un karşılaşması, özünde, "felsefi denilebilecek 'Aufklärung' ya da Hıristiyan ortamının 'Aufklärung'u ile 'Haskala'nın (Yahudi 'Aufklärung'u) meşhur karşılaşmasıydı."²⁰ Foucault, Mendelssohn'un bu tartışmadan otuz sene önce, 1754-55 tarihinde, *Jerusalem* adlı metninde Yahudi 'Aufklärung'un zaten başladığını da hatırlatacaktır – Hıristiyan 'Aufklärung'unu ise 1781'de hayatını kaybeden Lessing temsil etmektedir. Kant ve Mendelssohn, özetle, bu metinlerde, kamusal özgürlük açısından, dine ait olan zorunlulukların özel alana ait olması gerektiğini, bu durumun vicdan ve ifade özgürlüğü açısından elzem olduğunu söylemektedirler. Fakat burada asıl paye Kant'a değil şüphesiz Mendelssohn'a aittir. Mendelssohn bir dinin başka bir dine inanlara propagandasının yapılmasını ya da zorla dayatılmasını reddederek dinin temeline vicdan özgürlüğünü yerleştiren kişiydi. 1784'te Mendelssohn'a bir mektup yazan Kant – her ne kadar bunu bir Yahudi'nin başarması karşılığında şaşkınlığını gizleyemese de – onun hakkını teslim edecekti:

Siz, kendi inancınız (Yahudilik) açısından imkân dâhilinde görünmeyen vicdan özgürlüğü ile kendi dininizi birleştirmeyi başardınız, ve başka hiç kimse bu övünce ortak olamaz.²¹

¹⁷ Aslında Kant daha çok siyasal fikirleri için dergilere ve gazetelere yazıyordu. Foucault, Kant'ın *Berlinische Monatsschrift*'de yayınladığı diğer bazı yazılarını da hatırlatıyor: *Kozmopolit Görüş Açısından Evrensel Tarih Fikri; Irk Kavramının Tanımı; İnsan Tarihinin Başlangıçları Üzerine Varsayımlar...* Michel Foucault, *Le Gouvernement des soi et des autres*, Cours au Collège de France 1982-1983, s. 9, Gallimard-Seuil, Paris, 2008.

¹⁸ Michel Foucault, a.g.k., s. 9.

¹⁹ Michel Foucault, a.g.k., s. 10.

²⁰ Michel Foucault, a.g.k., s. 10.

²¹ Kant'tan aktaran Michel Foucault, a.g.k., 11.



Burada, vicdan özgürlüğü ve onun uzantısı olan ifade özgürlüğü – ki bu, Mendelssohncu ya da Kantçı anlamda ‘Aufklärung’un temelidir –, bir Tanrı’ya ya da bir dine inanmanın, ya da başka herhangi bir seküler dünya görüşüne sahip olmanın bir özgür irade meselesi olduğunu ortaya koyar. Bu irade, artık bireyin ‘kendinde’ ve ‘kendi için’ kullandığı bir şeydir. Ne Spinozacı anlamda Tanrı ya da Doğa tarafından belirlenebilir (Spinoza’ya göre özgür irade bir vehimdir)²², ne de herhangi bir Devlet otoritesi tarafından yasaklanabilir. Tanrı, Aydınlanma açısından zaten ontolojik bir boşluğa çoktan fırlatılmıştır, devlet ise – ki bu artık monarşik değil anayasal/cumhuriyetçi bir devlettir – zaten özgür kamu üzerine yükselmektedir/yükselmelidir.

Aslında özgür seçimi mümkün kılan şey, özgür bir kamusal alanın var olmasıdır; daha doğrusu bu ikisi birbirini gerektirir. Kişinin vicdan özgürlüğünün nihai varış noktası kişinin ifade özgürlüğüdür (inancı özgürce yaşayabilmek için onu özgürce ifade etmek gerekir) ve bu özgürlük kişinin kendisine ait bir haktır, başka bir merciden gelmez ve başka bir mercie devredilemez. Her ne kadar özgür seçim (özgür irade) kavramına kendi felsefi sisteminin mantığı doğrultusunda karşı çıksa da Spinoza’nın, her bireyin doğa yasası kaynaklı kendi varlığını sürdürmek için kendi gücünü (hakkını) kullanması ilkesi gereği, kendini olumlamasının bireyler-arası bir ilişkiler ağı içinde ancak vuku bulabileceğini söylemesi – çünkü tek başına kişinin gücü sınırlıdır ve ancak başkaları ile bağlantı kurarak gücünü yani hakkını artırabilir –, zaten 17. Yy. Avrupa’sında cumhuriyetçi kamu kavramının yavaş yavaş dolaşıma girdiği bir zamanda önceden dile getirilmiştir.²³ 18. Yy. düşüncesinin yaptığı, bu cumhuriyetçi kamu kavramını ve pratiğini güçlendirmek için Hıristiyanlığın Tanrı-merkezli söz dağarcığını kamusal alandan neredeyse tümüyle devre dışı bırakmak olmuştur. Bu bağlamda, Kant ve Spinoza arasında benzer bir düşünsel ilişki olduğu kesindir. Cemal Baki Akal’ın yazdığı gibi, her ne kadar Spinoza’nın felsefi sistemine karşı olsa da;

Yine de Kant... Spinoza’nın düşüncelerini muhtemelen Moses Mendelssohn aracılığıyla tanımış olduğundan, Spinoza’ya sanıldığından daha yakındır. Örneğin Yovel’e göre Kant, Aydınlanma ve düşüncelerin özgürce yayılmasının filozofun özgün eylemi olduğunu ve böylece toplumun, siyasetin ve okurların etkilenebileceğini düşünüyordu; Spinoza ise sosyal düzen ardında özgür felsefi düşüncenin gerekliliğini savunuyordu. İki düşünür ayrıca düşüncenin özgürleşme sürecinin yalnızca dini hedef alan bir eleştiri sayesinde tarihi açıdan etkili olunabileceğine inanıyordu... Rousset de hem Kant hem de Spinoza’nın ‘özgürlük’e önem veren düşünürler olduğunu, ancak Kant’ın özgürlüğü insanın rasyonelleşmesinin aracı olarak sunduğunu söyler. Oysa Spinoza için özgürlük insanın teolojik-politik olduğu kadar bedensel de olan kölelik koşullarından giderek kurtulduğunu sezdi-çe yararlandığı haldir.²⁴

Foucault’nun Kant’ın metnine ilişkin önem verdiği üçüncü postüla ise, Kant’ın bu dönemde yazdığı *Kozmopolitik Görüş Açısından Evrensel Bir Tarih Fikri* gibi metinlerde, köken ve ilerleme kavramları etrafında oluşturulan bir teleolojik tarih fikrini önemsemeyen bakış üzerinde yükselir.²⁵ Bu, aslında, Kant’ın metnine ilişkin Foucault’un ‘şimdinin ontolojisi’ dediği şeyin bir parçasıdır. Bu kavrama göre; geçmişe ya da geleceğe odaklanmanın amacı, geçmişi ya da geleceği değil şimdiki anı ve onun güncelliğini kurtarmaktır: “Şimdideki kendimizin doğasını kavrarken felsefe, tarihsel varlıklar olduğumuzun, yaşadığımız zamanın da tarih içinde bir zaman olduğunun ayırtına varır.”²⁶ Foucault’ya göre, Kant’ın metni felsefe tarihinde, şimdiki zamanı

²² Spinoza’ya göre, her varlık doğası gereği belli bir biçimde var olmak ve davranmak üzere belirlenmiştir. Örneğin kuşlar konuşamaz ya da insanlar uçamaz. Spinoza için insanın özgür irade dediği şey özünde bir vehimdir, kişinin eylemlerinin nedenlerini yeterince iyi kavrayamamasının sonucudur. Ama bu kişinin bir kukla olduğu anlamına da gelmez. Tersine tanrının kudretinin bir parçasının içinde taşıyan insan, o kudretin sağladığı güç ile eylemde bulunur. Ama bu onun bütünüyle özgür olduğunu ve özgürce eylemde bulunduğu anlamına da gelmez. Spinoza’da özgürlük belli bir takım doğal sınırlılıklar içinde gerçekleşir. Spinoza’da kişinin kudreti onun hakkıdır ve hiçbir güç bu hakkı o kişiden alamaz. Daha fazlası için bkz. Hadi Rızk, Spinoza’yı Anlamak, çev. Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

²³ Hadi Rızk’ın dediği gibi: “Egemenin teorik bakımdan mutlak iktidarı, sınırsız ya da keyfi bir iktidarın taban tabana zıddıdır. Spinoza, devletin ancak bireylerin özel katılımını teşvik ederek ayakta durabileceğini hatırlatır. Aslında, kızgınlık ve isyan ihtimaliyle kendini gösteren yurttaş direnişi, etkin bir karşı-iktidar ve demokrasinin gerçek güvencesidir, çünkü bu sivil halin içinde doğal halin sürekliliğinin ifadesidir.” Hadi Rızk, a.g.k., 231.

²⁴ Cemal Bali Akal, Varolma Direnci ve Özerklik-Bir Hak Kuramı İçin Spinoza’yla, s. 205, Dost Kitabevi, İstanbul, 2010.

²⁵ Michel Foucault, Le Gouvernement des soi et des autres, s. 12.

²⁶ Wendy Brown, a.g.k., s. 135.



merkeze koyarak, şimdiki zamanda 'biz kimiz' sorusuna yanıt arıyordu. Yani artık sorun, genel bir insanlık kategorisi içinde (ki Aydınlanmacı Hümanizm bunu yapmıştı) ya da geçmişten gelen değerlerin etrafında birleşmiş veya gelecekte ortaya çıkacak olan soyut bir 'insan' tasarısı değil; "belirli bir 'biz'e, insanın kendi güncelliğinin karakteristik özelliğini yansıtan bir kültürel bütünlük içinde olan bir 'bize' ait olma sorunudur".²⁷ Foucault burada, aslında, her türlü ütopya fikrini siyasete ilişkin görüşlerinden dışlayan, 'gerçekçi' siyasetin önemine dikkat çeken ve bu siyasetin güncelliği içindeki pozitifliği öne çıkaran bir Kant portresi sunmaktadır.²⁸

Fakat Foucault, Kant'tan önce, siyasal ütopyaya hiçbir çekinceye yer bırakmaksızın düşünce-sinden çoktan dışlayan ve bu gerçekçi siyasetin öznesi konumuna da, tekil varlıklarıyla şimdiki zamanda kendi güçlerinin (haklarının) farkında olan her bir bireyler çokluğunu (multitudo) yerleştiren Spinoza'yı unutmuş gibidir.²⁹ Eğer; Foucault'nun şimdinin ontolojisi dediği şeyden, geçmiş ve geleceğe pür dikkat kesilerek nostalji ve/veya ütopyadan dem vuran teleolojik bir düşüncenin yerine, Wendy Brown'ın dediği gibi "mevcut olanaklı deneyim alanımız nedir?"³⁰ sorusunu sorarak ilerleyen bir siyaset düşüncesini anlıyorsak, bu tam da Spinoza'nın yaptığı şeydir. Cemal Bali Akal'ın dediği gibi Spinoza daima "kurgu karşıtı ve gerçekçidir; modern dünyayı beğenmese bile onunla uzlaşır. Moderniteyi tümüyle reddetmenin bir anlamı yoktur, çünkü bu yeni yapılanma Spinoza'yı... cemaatin baskısından" kurtaracaktır.³¹ O yüzden Spinoza'nın, kişisel yararı için, zaten ütopyalar kurmaya, gerçekten uzaklaşmaya gücü ve/veya hakkı olmadığı gibi; şimdiki zamanın özgürlük için mevcut olanaklarını kendi deneyimi için örgütlemek için çabalaması da gayet doğaldır. Spinoza'nın demokrasi anlayışında her birey kendi gücü ölçüsünde aktiftir ve kendi hayatının (deneyiminin) başkalarının kararları doğrultusunda şekillenmesine karşı az ya da çok bir 'conatus' (çaba, azim, güç) gösterir. Yani kişi, kendi deneyim alanını kendi çizmek için çabalar ve bunu yaparken de Foucault'nun Kant'a isnat ettiği şeyi göz önünde bulundurur: "kim olduğumuzu bilme".³² Bu, tam da, Etika'da bedenlerimizin ne yapabileceğini hâlâ bilmiyoruz diyen Spinoza'nın, kişinin kendi olanaklarının farkına varması için hayalciliğe kapılmadan kendini keşfetmesini ve kişiye kendi gemisinin dümenine geçmesini salık veren etik perspektiftir.

Böylece, Foucault'nun son dönem çalışmalarının temel kavramı olan 'kendilik bilinci' fikrine varıyoruz, ki bu durumda, kendilik bilincinin özel bir anı olan Aydınlanma'nın Kant'ın şahsında tarihsel anlamda 'biz kimiz?' soruna dönüştüğünü görüyoruz: Ben kim'imden biz kim'ize giden bu yolda kolektif bir siyasal öznenin kendi zamanının öz-bilincine (siyaseten demokrasi ya da cumhuriyet bilinci) varmasına tanıklık ediyoruz. Bu öz-bilinç daima şimdiki zamanı göz önünde bulundurur, geçmişe ve geleceğe şimdinin gerçekliğinden bakarak nostalji ya da ütopyacılık hastalığına yakalanmaz ve böylece şimdiki zamanı (yani hayatı) deneyimlemenin tadına varır. Bu da zaten Spinozacı anlamda kişinin 'neşe' içinde var olmasının asli koşuludur. Oysaki şimdiki zamandan kopmuş ya da şimdiki zamanı dikkate almayan birey (ben) veya toplum (biz) geçmişin kaybolmuşluğunda ya da geleceğin belirsizliğinde sonsuzcasına 'keder'lenecektir.

²⁷ Michel Foucault, *Aydınlanma Nedir?*, s. 164, çev. Osman Akinhay, *Özne ve İktidar*, Seçme Yazılar 2 içinde, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.

²⁸ John Rajchman şöyle yazmıştır: "Jürgen Habermas'ın özgür akılcı konsensüs etrafında döndüğünü düşündüğü 'modernliğin felsefi söylemi'ne karşı Foucault, Kant'ın [Aydınlanma] mirasıyla ilgili yeni bir hikaye ortaya koyacak, burada kendi 'eleştiri' anlayışına varacaktır. 'Güncellik' bunun kilit unsurlarındandı ve bizzat Kant'ın, başarısız olsa da Devrim karşısında duyduğu felsefi 'heyecan'da bunun emareleri görülebilirdi". John Rajchman, *Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?* s. 24, *Çağdaş Sanat Nedir* içinde, ed. Ali Artun-Nursu Örgü, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

²⁹ Birey ile Çokluk (multitudo) arasındaki ilişkinin Spinoza'da nasıl vuku bulduğunu, Etienne Balibar'a referans vererek Cemal Bali Akal şöyle izah ediyor: "Balibar'ın deyimiyle, bu coincidentia oppositorum, geleneksel birey, bireycilik ve bireysellik anlayışına hiç de uygun olmayan Spinoza düşüncesinde transindividualité (bireysellikötesi) kavramının kullanımını haklı kılar. Gilbert Simondon'un bu kavramı *L'individuation psychique et collective* (Pisişik ve Kolektif Bireyleşme) adlı kitabında kullandığını söyleyen Balibar, yine de Simondon'un Spinoza'yı bireyselliği yıkan panteist bir filozof olarak tanımladığını ekler. Oysa Spinoza, diğer varlıklarla kurulan sürekli etkileşim ve iletişimi yenileyerek, var olmayı sürdürdüğünü ileri sürer. Çevresindeki diğer varlıklarla değiş-tokuşa, iletişime girmeyen bir varlığın kendisini yenileyemez ya da var olamaz. Bir varlığın kendini sürdürebilmesi için diğer varlıklara ihtiyacı vardır. Bireylerin arasında ortak tabiatları gereği kurulan ilişkiler onların özerkliklerine zarar vermeden bir "üstbireysellik" oluşturacaktı. Bu çerçevede oluşan Multitudo da her varlığın özerkliğinin ve tekilliğinin korunmasının ön koşuludur". Cemal Bali Akal, a.g.k, s. 156.

³⁰ Wendy Brown, a.g.k., s. 134-135.

³¹ Cemal Bali Akal, a.g.k., s. 42.

³² Foucault'dan aktaran Wendy Brown, a.g.k., s. 135.



Aufklärung ve Parresia İlişkisi

Son olarak iki küçük hatırlatma yapmakta fayda var: Birincisi; Foucault, Kant'ın 'Aufklärung' ve Fransız Devrim'i arasında kurduğu ilişkinin önemine de işaret etmiştir. Devrim, 'Aufklärung' olarak 'Aydınlanma'nın takip ettiği süreci takip edecek; bir taraftan kişilerin kendi iradelerini somutlaştıracak ve diğer taraftan da savaşın yerine barışı koyacak olan bir siyasal Anayasa'nın hazırlanmasında etkili olacaktır.³³ İkinci nokta ise; Foucault'un, her şeyden önce, Descartes'dan Voltaire'e uzanan Fransız Aydınlanma geleneğini değil de, Kantçı 'Aufklärung'u önemsemesi ve tartışması yeterince manidardır. Aklın, bilimsellik maskesi altında, kendi koyduğu ve aslında keyfi bir kurallar bütünü etrafında çerçevesini çizdiği akıl-dışı alan üzerinde sınırsız bir iktidar icra ettiği Fransız 'Lumières'inden (Aydınlanma) ziyade; vicdan ve ifade özgürlüğüne vurgu yapan, "kendi kendini adlandırarak, kendini kendi geçmişi ve geleceği karşısında konumlandırarak ve kendi şimdiki zamanı içerisinde yapması gereken işlemleri saptayarak kendinin kendi bilincine varmış olan kuşkusuz çok özel bir kültürel süreç"³⁴ olarak 'Aufklärung' Foucault tarafından önemsenmiştir.

Peki, bütün bu 'Aufklärung' tartışmasının peşi sıra gelen ve haftalarca incelenen antik 'parresia' ile olan bağlantının mantığı nedir? Başlarken sorduğumuz gibi: Foucault antik 'parresia' ile modern 'Aufklärung' arasında paralellikler mi kurmak istemektedir? Foucault, Kant ve Mendelssohn'un yaptığı 'publication'ları (yayınları ve kamu oluşturmaları) bir çeşit 'parresia' etkinliği olarak mı görmektedir?

Bu meseleye ilişkin bir takım küçük ipuçlarını sanıyorum yakalamış bulunuyoruz. Ben kimim sorusunu soran bireyin ('parresia'nın olmazsa olmazı) ya da biz kimiz sorusunu soran kolektif öznenin ('Aufklärung'un temeli) eylemlerini bir kendilik bilinci temelinde şekillendirdiğini görmekteyiz. Yani eğer kişi korkusuzca hakikati dile getirecekse – parresia yapmaktır bu ama aynı zamanda modern ifade özgürlüğüdür –, o zaman onun bu etkinliğinin hakkını verecek kendilik bilincine sahip bir topluluğun (kolektif bir öznenin) içinde olması zaruridir. Kendilik bilincine sahip olan kişi başkalarının da kendiliğine, öznelliğine, kişiliğine saygı duyacaktır. Özne bilincin ile kolektif bilinç arasında ilişki hayatidir; bireysel özgürlükler ve kamusal özgürlükler birbirinden ayrı tutulamaz. Aydınlanma işte bu bilinci hazırlamıştır/hazırlamaktadır – Kant'a göre yaşadığı çağ henüz aydınlanmamıştır ama aydınlanmaya çalışmaktadır.

Sonuç olarak; bütün bu tartışma, Foucault'nun, 'Aufklärung' (Aydınlanma) nosyonuna olumsuz bir anlam yüklemekten özenle uzak durduğunu ve bu metin bağlamında Kant'a olan büyük sempatisini de okura (dinleyicilerine) fazlasıyla hissettirdiğini göstermektedir. Görünen o ki; Foucault, yaşamının sonuna doğru kendi çalışmalarını yerleştirdiği yeni bir düşünsel soykütüğü oluşturma niyetindeydi. Bu çizgi, geleneksel felsefenin büyük kavramlarını ve iddialarını (Tanrı, Öz, Töz, Varlık, Devlet, Ütopya vb.) çoktan bir kenara zaten koymuş olsa da, önceliği bütünüyle "şimdinin ontolojisine, güncelliğin ontolojisine, modernitenin ontolojisine ve kendiliklerimizin ontolojisine"³⁵ vererek, şimdiki zamanda 'insan'ın önemine, onun bireysel ve kamusal özgürlüğüne dikkat çekmekteydi. Ona göre, bu andan itibaren, kendiliklerimiz ve güncellik üzerinde mevzilenmiş "genel anlamda hakikatin analitik bir felsefesi olarak görülebilecek eleştirel bir felsefenin yapılması yeğlenmeliydi."³⁶ Foucault, felsefeyi yaşamın içine tekrar çekerek, felsefi yaşamı – ki kendisi buna 'yaşama sanatı' demişti – modern dünya içinde yaşayan 'somut ve özgür insan' için yeniden güncelleştirmek istiyordu. Bu türden bir felsefe biçimi, *Was ist Aufklärung* metnindeki Kant'ı takip ederek "Hegel'den Frankfurt Okulu'na, oradan Nietzsche, Max Weber..."³⁷ gibi düşünürlerle geçip Foucault'nun kendisine ve bizlere ulaşmaktaydı.

³³ Michel Foucault, *Le Gouvernement des soi et des autres*, s. 20.

³⁴ Michel Foucault, *Aydınlanma Nedir?*, s. 165.

³⁵ Michel Foucault, *Le Gouvernement des soi et des autres*, s. 22.

³⁶ Michel Foucault, a.g.k., s. 22.

³⁷ Michel Foucault, a.g.k., s. 22.



“Çaylak Sokak”ta Bir Okuma Denemesi

Aylin TEKİNER¹

Özet

Bu çalışmada, Sarkis Zabunyan’ın Çaylak Sokak adlı enstalasyonu görsel gösterge çözümlemesiyle analiz edilmiştir. Her bir göstergenin yananamlarından hareketle bu göstergelerin bağlam oluşturmadaki etkisine bakılmıştır. Parça-bütün ilişkisi ve bu bütünün oluşturduğu anlam ortaya çıkarılmaya çalışılmış, göstergeler arası ilişkideki ortak noktalar saptanarak enstalasyonun izleği saptanmaya çalışılmıştır. Bu izlek sürgün ve bellek olarak belirlenmiştir..

Anahtar Kelimeler: Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak, bellek, nostalji, mekan, zaman, yananlam, görsel gösterge çözümlemesi.

A Reading Trial On “ROOKIE STREET”

Abstract

This study comprises of a semiotic analysis of Sarkis Zabunyan’s installation named Rookie Street. By considering the connotation of each symbol, the effect of these symbols in creating the context has been studied. By considering the part-whole relationships as a way to uncovering a holistic meaning, the common themes between symbols have been identified so as to illuminate a pattern. The pattern has been identified as exile and memory.

Key Words: Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak, memory, nostalgia, space, connotation, semiotics.

Giriş

Dünya savaşları, soykırımlar, ekonomik krizler, küreselleşme ve göç olgusu gibi etmenler yirminci yüzyıl toplumlarını yoğun biçimde bellek bunalımıyla yüz yüze bıraktı.² Modernitenin vazettiği yeni yaşam kodlarının sürdürülemezliği, birey ve toplumların hatırlama yoluna giderek kendilerini daha görünür bir aidiyet vurgusuyla yeniden kurmaya yöneltti. Modernitenin homojenleştirme idealine karşın birey ait olduğu topluluğun kodlarını öne çıkararak kendini bu özellikler üzerinden tanımlayıp bir tür ‘özgürlük alanı’ yarattı.³ Huyssen (2003: 18), yükselen ‘bellek kültürü’nü, küreselleşmenin zaman ve mekanın yaşantılanışı bağlamında yarattığı istikrarsızlıklara ve endişelere karşı, dünyaya bağlanma arzusunu yansıtan bir tür kültürel savunma mekanizması olarak yorumlar. Bunu sözlü tarih çalışmaları, söylem analizleri, görsel malzemeler (fotoğraf albümleri, video kayıtlar vs), biyografiler, kişisel arşivler gibi bellek yapımcıların bilimsel çalışmaların yoğun ilgisi içine girmesinden de anlıyoruz. Bellek çalışmalarına bakıldığında

¹ Dr., Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, aylintekiner78@gmail.com

² Bir diğer yandan özellikle ulus-devlet süreçlerinin kendini önceleme ve beride kalını reddetme refleksinin bizatihi yeni bir bellek inşasını var ettiği de belirtilmelidir. H. Bülent Kahraman (2002: 31) da siyasal modernitenin kendisini hem meşrulaştırmak hem de güçlendirmek için geleneksel olanı yok sayarak işe başladığından, bu amaçla da bellek sorununa özel bir önem atfettiğinden söz eder. Yeni bir bellek oluşturma çabası siyasal modernite için geleneksel olandan kurtulmanın, onu aşmanın en önemli yordamlarından birisidir.

³ Tam da burada Zizek, aile, ırk, din ya da vatanla kurulan aidiyet ilişkisindeki zorunluluk durumundan yola çıkarak aidiyet kavramının paradoksal yanına dikkat çeker. Zizek (1997: 27)’e göre bir toplumda her aidiyet, öznenin aslında her halükarda ona dayatılan şeyi, kendi seçiminin bir sonucuymuşçasına, özgürce kucaklamaya mecbur edildiği paradoksal bir nokta içerir. Halbwachs (1992: 50) da her ne kadar modern toplumlarda birey düşüncelerinde özgür bırakılmış görünüyorsa da, anıların toplumsal bellek aracılığı ile inşasında olduğu gibi, toplumun bireye modern öncesi toplumlardaki gibi müdahalede bulunduğunu söyler.



temelde her bir çalışmanın doğası gereği bir mekana (ev, köy, memleket, vatan vb.) ihtiyaç duyulduğu görülür.⁴ Burada mekanı, yarattığı simgesel çağrışımlar bağlamında düşündüğümüzde varoluşsal ve kültürel aidiyeti bizatihi var eden ana bir hattan söz edebiliriz.⁵

Buradan hareketle “geçmişin saklama ve yeniden meydana getirme yetisi” (Hançerlioğlu, 1993: 148) olarak tanımlanan belleğin kendini var ettiği önemli mecralardan biri olarak kuşkusuz 20. Yüzyıl sanatını ve güncel sanatı gösterebiliriz. Bellek, özne-nesne etkileşiminin sonuçlarını barındırma yeridir ve insana/topluluğa özgü bir bilinç işidir. Sanat ve bellek ilişkisi, kimi sanat eserinde örtük kiminde ise doğrudan kendini var eder. Bir yaşantıyı yeniden kurgulamak ya da var olan bir sanat eserini yeniden ele almak da belleğin kullanımını zorunlu kılar. Beuys, Kiefer gibi bir çok sanatçının adeta malzeme sandığı konumunda olan bellek, Sarkis Zabunyan’ın⁶ özgün ikonografisinde de temel bir yer teşkil eder çünkü bellek, sanatçının yaşadığı, duyumsadığı ve bir anlamda dert edindiği geçmişle -sadece kendi yaşantısı değil- kesiştiği, çarpıştığı yerdir. Kendi belleği kültürel belleğin kopmaz bir parçasıdır ve bu bellek insana özgü tüm evrensel değerlere içkindir. Sarkis’in insanlık tarihiyle kurmaya çalıştığı bağı belirgin biçimde kendi yapıtlarında Andrei Tarkovski, Alban Berg, Anton Webern gibi kültür insanlarının yapıtlarına yaptığı referanslardan da anlıyoruz. Uwe Fleckner (2005: 248), Sarkis’in bu ustalarla arasındaki tarihsel mesafeyi daima aşmaya çalıştığını, özellikle onların eserlerinin bazı yanlarını kendi yapıtlarına katarak, geçmişin başyapıtlarının *engrafik* etkilerinin tamamen bilincinde olduğunu kanıtladığını belirtir. Necmi Sönmez (1992: 11) de Sarkis’in, çağının sorumluluğunu üzerinde taşıyan bir sanatçı olarak gerçekleştirdiği her bir çalışmada, belleğin yeni bir arkeolojik kazıya tabi tutulduğuna ve ortaya çıkan işlerin dünyanın her yerindeki yaşanmışlığı içerdiğine dikkat çeker. Sarkis’te *bellek* boyutlu bir öğedir. Sözü edilen kültürel belleğin yanı sıra *Sarkis’in belleği*’nde nesne ve mekanın belleği, belleğin bir parçası olarak her bir “iş”in bir diğeriyle kurduğu ilişki ya da izleyicinin belleği gibi bir boyutluluktan söz edebiliriz. Dolayısıyla Sarkis’in “iş”lerindeki bu çok katmanlı yapının çözümleme sürecini derinleştirmesi de kaçınılmazdır ve bütüncül bir okuma çabası gerektirir. Sarkis de her bir sergisinin kapsamı içinde ve her sergisinin diğer sergileriyle kurduğu bütünlük içinde ancak anlaşılabilirliğini söyleyerek bu çok katmanlılığı vurgular. Hatta Nirven (1989: 6) ve Beykal (1984: 25)’in da belirttiği gibi Sarkis bu ilişkiyi kendi yapıtlarıyla sinema arasında da kurar. İşlerinin bütünü izlenmesi halinde ortaya bir öykü çıkacağını, bu öykünün de bir montaj gerektirdiğini, her serginin bu montajı aramakla ve bulmakla biçimlendiğini öne sürer.

Sarkis’in sanat üretiminde kullandığı nesnelere bakıldığında Elvan Zabunyan (2005: 79), Sarkis’in kullandığı kimi nesnenin yüzyıllar öncesine dayandığını, Sarkis’in onları işiyle yana getirirken yerlerini değiştirse bile asla yaşantılarından yoksun kılmadığını belirtir. Sarkis’i ilgilendiren tarihle yüklü bir mekanda nasıl konuşacağı, kendi tarihiyle mekanın tarihinin ne şekilde buluşup bir imge oluşturacağıdır (Dery, 2005: 277). 1985 yılına ait bir işine de verdiği isimden yola çıkarak belleğin Sarkis’in *vatanı* olduğu söylenebilir. Sarkis belleğin tarihselliğine ve kültürel belleğe de dikkat çeker:

Bütün yaşadıklarım belleğimde saklıdır. Ancak tarih de bir hazinedir. Bize aittir.

Tarihte olmuş her şey bize aittir, ortak mülkiyetimizdedir. İnsanoğlunun acı ve aşk içinde ürettiği her şey içimizdedir ve en büyük hazinemizdir. Benim de bütün yapıtlarım, yaşadıklarım ve çektiklerim hazinemdir (Dery, 2005: 291).

Sanat eseri bir şekilde geçmişin içinde barındırarak kendini var eder. Bu geçmiş, bir bellek ürünüdür ve belleğe ait imgelerin oluşumunda kendini var eder. Bu imgelerin kurgulanışı ve

⁴ Mekanın “hatırlama kültürü”nde, toplumsal ve kültürel bellek pekiştirme tekniklerindeki başrolüne dikkat çeken Assmann (2001: 63)’a göre her bellek tekniğinin ilk aracı mekansallaştırma.

⁵ Örneğin Tanıl Bora (2005: 8-9), “memleket”in soyut bir tasarım, bir harita olarak ülkeye nispetle çok somut, gözle görünür, ucu bucağı bilinir, daha ‘sahici’ bir beşeri coğrafyaya “milli hamasetin nesnesi olarak değil de insanların hayat tecrübesinin mekanı olarak” yere, yurda, diyara denk geldiğini belirtir.

⁶ Ermeni asıllı Sarkis Zabunyan, 1938’de İstanbul’da doğdu. 1960 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimarî Bölümü’nü bitirdi. 1964’te Paris’e gitti. 1967’de Paris Bienali’nde resim dalında birincilik ödülü aldı. 1985’de Fransız Kültür Bakanlığı tarafından “Sanat ve Edebiyat” nişanı verildi. 1988’de Paris’te Pontus Hulten’in yönettiği Enternasyonal Yüksek Plastik Sanatlar Enstitüsü’nde profesör olarak görev aldı. 1990 Fransız Kültür Bakanlığı tarafından “Sanat ve Edebiyat Ofisiyesi” (Officer des Arts et des Letres) nişanı verildi. Fransız Kültür Bakanlığı’nın 1992 yılı Devlet Büyük Ödülü’nü “heykel” dalında aldı.



başka bir göz tarafından algılanışı belleklerin kesişmesine bağlıdır. Oluşturulan her bir imge diğer imgelerle ilişkiye geçer ve biçim değişerek tüm bağlama yayılır. Berger (1999: 10)’in öne sürdüğü üzere, her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirmemiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır. Sarkis’in çalışmalarında seyircinin katılımı ve yorumu işlerin okunmasında hayli belirleyicidir. Beykal (1984: 32)’ın da belirttiği gibi Sarkis, yapıtlarını bir silah nasıl doldurulursa öyle yükler, her sergisini bir komando operasyonu gibi sürdürür, çalışmalarını kullandığı parçaların gizilgücü ile yükler ve bu gizilgüç seyirciye aktarılır.



Resim 1: Sarkis Zabunyan, *Çaylak Sokak*, 1989, Geogres Pompidou Kültür Merkezi, Paris.

Sarkis’te bellek kavramı, nostaljiye de bir göndermede bulunur. Evsеме ya da çağsama olarak tanımlanan nostalji,⁷ çalışmada ele alacağımız “Çaylak Sokak” düzenlemesinde gizil bir izlek konumundadır, ancak Sarkis’te nostalji farklı işler. Cousseau (2005: 264)’ya göre kendi hüznünü susturan bir nostalji adamı olan Sarkis, hüzne karşı bir savaşçı gibi mücadele eder. Geçmişin izlerini canlandırır, onları şimdide ele alır, referans ve alıntılara bir aciliyet, sorgulama yeteneği yükler. Sarkis zaman geçtikçe İstanbul’a daha çok bağlandığını, bunun elbette bir nostalji olduğunu söyler, ancak bu nostalji Tarkovski filmlerindeki gibi hastalıklı ve saplantılı bir nostalji değildir. Sarkis, belleğinin ürünü olan kendi sanatıyla kültürel bellek aracılığıyla ilişki kurduğu sanat eserleri arasındaki zamansal farkı ortadan kaldırır, geçmişini zaman dışılığına taşır, bellekleri aynı düzlemde çakıştırır ve orada tartıştır. Böylece kendisiyle geçmiş arasında sadece zamansal bir bütünlük yaratmakla kalmaz aynı zamanda kültürel kimlikleri de aynı mekan içinde eritip sentezler. Burada Sarkis’in teatral mekanları üzerinde de ayrıca durulmalıdır. Tıpkı Tarkovski filmlerinin melankoli yüklü şiirselliğinin trajedi karşısındaki şiddetli hassasiyeti gibi Sarkis’in sanatında da ışıktan renge, nesnelere arası ilişkiden mekan kurgusuna kadar her bir yapı dramaturgiyle sıkı ilişki içindedir. Sarkis’in kurduğu teatral mekanın aktörlüğünü üstlenen nesnelere, bizatihi bir bellek alanı yaratırken aynı zamanda ait oldukları geçmişini de bugünün gerçekliğinde eriterek sahne alırlar. Bu sahnelenmede izleyicinin kendi belleğiyle sunduğu tanıklık da hayli önemlidir. Kurt (2013: 20)’un da belirttiği üzere Sarkis’in sanat deneyimlerinde işler, mekanlarda iç içe geçerek, sürekli bir bellekten yorumlanarak, tümevarımsal bir bütünlüme ihtiyacı ile tekrar tekrar üretilen ve sorgulanan estetik bir akışı deneyimlerdir.

Bu çalışmada, Sarkis Zabunyan’ın 1986’da yapmış olduğu ve özgeçmişini bir heykel kaidesi gibi kullandığı⁸ “Çaylak Sokak” düzenlemesi görsel gösterge çözümlemesiyle okunmaya çalışılacaktır⁹ (Resim 1). Burada bir kez daha Sarkis’in işlerindeki çok katmanlılık nedeniyle, yapılacak analizin sadece bir okuma ve anlamlandırma çabası olduğunu, her bir göstergenin farklı okumalara açık olduğunu belirtmek gerekir. L. Hjelmlöv (Rifat, 2000: 141), F. de Saussure’ün kavramlarını yetkinleştirerek düz anlam ve yan anlam kavramlarını, göstergenin iki değişik değeri olarak ortaya atar. Düz anlam, bir sözcüğün mantıksal, değişmez, nesnel anlamıdır (Kıran, Z. ve Kıran, A., 2002: 255). Yan anlam ise bireyseldir ve kişinin birikimine dayanır. Bayrav (1998: 64)’ın söylediği üzere, gösteren “yalnız bir kavramı göstermekle yetinmez, nesnel bilgiye öznel tutumlar da

⁷ Modernitenin yarattığı bir diğer kavram da nostaljidir. Modernleşme projelerinden duyulan hoşnutsuzluğa koşut, toplumların yüzlerini geçmişe dönüşleri üzerine geliştirilen popüler açıklamaların tersine Özyürek (2008: 18), Svetlana Boym’un teorisinden yola çıkarak nostaljinin, modernliğin diğer yüzü olduğunu savunur. Boym (2009: 17)’a göre nostalji ile ilerleme Jekyll ile Hyde gibidir. Biri diğerinin öteki benliğidir. Nostalji, aynı zamanda geçmişin gerçekleşmemiş düşlerine ve eskiyen gelecek hayallerine duyulan bir özlemdir.

⁸ Sarkis, bu kadar yıl sonra İstanbul’a dönüşünün heyecanını dile getiren bir sergiyi, arkadaşı yazar Sevim Burak’a, çocukluğunda Türkiye’nin tek kadın kasabası olan teyzesi Siranuş’a, amcası kunduracı Simon’a ve babasına ithaf etmiştir (Madra, 1991: 110).

⁹ Sarkis Zabunyan’ın 1986 yılında ilk kez İstanbul’da Maçka Sanat Galerisi’nde sergilediği “Çaylak Sokak” adlı düzenleme, 1989 yılında Paris’te Geogres Pompidou Kültür Merkezi’nde, birebir ölçülerıyla bir kez daha kuruldu. Çalışmamızdaki mekansal çözümleme Paris’teki versiyon üzerinden gerçekleştirilecektir.

katar". Yananlam ikincil anlamdır ve kurucu bir öge olarak sanat üretiminde etkin rol oynar. Güz (1987: 88)'ün belirttiği gibi, şiirde önemli olan düzanlam değil yananlamdır ve şiir dilini günlük dilden ayıran niteliklerden biri de ustan çok duyguya bağlılığıdır. Göstergelerin, izleyiciye, dinleyiciye veya okura alışılmamış bağdaştırmalarla ve örtüştürmelerle sunulması, farklı okuma, tasarım, imge ve algı alanlarına yol açar ve Eliade (1992: 23)'ın da dikkat çektiği üzere bizzat imge diyalektiği düzleminde, tek bir alana indirgeme konusundaki her gayret hatalıdır. Sarkis Zabunyan'ın işleri ve dolayısıyla öykünün bütününe kavranabilmesi elbette bir okuma pratiği gerektirir. Özellikle de nesnelere arası kurulan ilişkide birbirinden farklı materyalde, işlevi ve tarihselliği başka olan nesnelere yeni bağdaşıklıklar söz konusudur. Bu ilişkinin derecesi, okumaların çeşitlenmesine ve derinleşmesine katkıda bulunur. Reverdy (Akt. Aksan, 1999: 30)'nin belirttiği üzere, yaklaştırılmış iki gerçeğin arasındaki bağıntılar ne kadar uzak ve yerinde ise, imge o kadar güçlü olacak ve o kadar heyecanlandırma gücü ve şiirsel gerçeklik taşıyacaktır.

Sarkis'in "Çaylak Sokak" düzenlemesindeki her bir unsur, daha yananlamlarından hareketle çözümlenmeye çalışılacak ve her bir göstergenin bağlam oluşturmadaki etkisine bakılacaktır. Düzenlemenin beş ayrı bölümden oluşması her bir bölümün ayrı çizelgeler altında incelenmesini zorunlu kılmaktadır.

"Çaylak Sokak" Enstalasyonunun Betimlenmesi

1989 yılında İstanbul'dan sonra Paris'te izleyiciyle buluşan "Çaylak Sokak" enstalasyonu, içinde farklı endüstriyel ürünlerin yer aldığı geniş bir malzeme yelpazesine sahiptir. İki parçalı ve tekerlekli platformun üzerine beş ayrı kompozisyon yerleştirilmiş ve düzenleme galeri mekanından ayrılarak kendi mekansallığını kurmuştur.¹⁰

Enstalasyonun yerleştirildiği platformun üstünde sağ tarafına yerleştirilen kundura tezgahı mekanın açık alanına bakar konumdadır. Tezgahın hemen arkasında iskemle, sağında ayakkabı kalıpları, örs, çekiç ve tezgaha yaslanmış bir rulo deri bulunmaktadır. Tezgahın üstünde ayakkabı boyası, cila, fırça ve çivi gibi kundura malzemeleri, yanında ise asılı olan tamir ve yapım aletleri (ıskarpela ve törpü) dağınık biçimde yerleştirilmiştir. Tezgahın üstüne Sarkis'in film bantlarından yaptığı daha önce sergilediği *Lulu adlı* heykeline¹¹ benzeyen bir heykel konmuştur.

Heykelin sol kolu öne doğru uzanmış ve başı yukarı bakar konumda platformun yaslandığı duvara dönük biçimde yerleştirilmiştir. Heykelin konstrüksiyonu dışındaki her şey ikinci el nesnelere aittir. Enstalasyonun bu bölümü sarı spotla ışıklandırılmıştır.

Kundura tezgahının bastığı platformun yan yüzeyine "Çaylak Sokak" yazılı bir sokak tabelası asılmış ve tabeladan yere kadar film şeritleri sarkıtılmıştır. Tekerleklerle zeminden ayrılan ve iki parçadan oluşan platformunun kundura tezgahlı bölümü, düzenlemedeki diğer objelerin yerleştirildiği alan ile dar, uzun bir boşlukla ayrılmıştır. Bu kanalın sonunda yüz santimetrelik bir bağlantı alanı ile her iki platform mekanı birleştirilmiştir. Kundura tezgahının karşısındaki platformun yan yüzeyinde üzerinde "Kriegsschats Capt. Sarkis" yazılı bir tabela asılıdır. Bu platformun üzerinde dört ayrı yerleştirme yer almaktadır. En arkaya arkaya üstü film bantlarıyla örtülmüş bir akbaba biblosu yerleştirilmiş ve bu bölüm sarı spotla ışıklandırılmıştır. Bu biblonun hemen önünde yere paralel biçimde demir çubuktan yapılmış bir konstrüksiyon daha konumlanmıştır. Üzerinden bantlar sarkıtılan konstrüksiyon bir çatı şeklindedir. Bu heykelin altına bir çift ayakkabı konmuş ve bu ayakkabıların üzerine varakla "Kriegsschats" yazılmıştır. Enstalasyonun bu bölümü yeşil spotla ışıklandırılmıştır.

Yeşil ışıklı bölümden sonraki yerleştirme, mekanın ortasına, kundura tezgahının ise karşısına denk gelir. Bu bölümde de içine su doldurulmuş, beyaz renkte bir döküm banyo küvetinin

¹⁰ "Çaylak Sokak"ın ilk sergilendiği Maçka Sanat Galerisi'nin yöneticisi Rabia Çapa (Anonim, 1989a: 15), enstalasyonu bu kez Paris'te kurduğunda mekana dair şunları söylemiştir: "Bütün malzeme ve mekan boyutları aynı olmasına rağmen sergi farklı bir etki yarattı. Mekanın bir platform üzerinde kurulmasından ve mekan etrafında dolaşarak gezilmesinden dolayı yapıt bir bakıma tavaf edildi. Üzerindeki 'İstanbul Işığı'yla daha sonsuz, mistik bir havaya büründü."

¹¹ Sarkis 1984'te Berlin'de açmış olduğu bir sergi için "Lulu" isimli bir heykel yapmış ve bu heykeli birçok düzenlemesinde kullanmıştır. Bugün Paris Modern Sanat Müzesi'nde olan bu heykel Viyanalı Besteci Ablan Berg'in "Lulu" operasının bant kayıtlarından yapılmıştır.



içine küçük bir balıkçı takası maketi konmuş ve bu takanın içine de film bantları yerleştirilmiştir. Enstalasyonun bu bölümü de beyaz ışıkla aydınlatılmıştır.

Yerleştirmenin son bölümünü oluşturan obje ise 1940’lı yıllara ait lambalı bir radyodur. Radyonun kablo ucu hemen arkasındaki bir delikten içeri sokulmuştur. Bu radyonun üzerinde de bir kolu öne doğru uzanmış banttın bir heykel vardır. Heykel, diğer objelere arkası dönük konumda ayakta durur. Enstalasyonun bu bölümü de kırmızı ışıkla renklendirilmiştir.

“Çaylak Sokak” Enstalasyonunun Betimlenmesi

	Düzanlam	Yananlam
Kundura Tezgahı	/somut+/cansız+/kundura yapılan iş masası+/ahşap/	/yaratıcılık+/bellek+/yaşanmışlık /+/nostaljik+/onarmak+/zanaat/
İskemle	/somut+/cansız+/oturacak+/ ayaklı+/ alçak/	/emek+/eğilmek+/zanaatkar+/ çocuk+/eski
Ayakkabı kalıbı	/somut+/cansız+/ahşap+/ ayak biçiminde+/ numaralı/	/prototip+/biçimlendirme+/ yöntem/
Örs	/somut+/cansız/ayakkabı yapmak ya da onarmak için araç+/demir/	/emek+/güç+/çekiç+/ateş+/ses/ +/işçi+/eğme+/ezilme+/ düzeltme+/kırırma+/bükme
Çekiç	/somut+/cansız+/dövmek, çakmak için kullanılan araç+/maden/	/emek+/güç+/örs+/ses+/işçi+/ ısı+/vurma+/düzleme+/ bastırma/
Deri	/ somut+/cansız+/ işlenmiş hayvan derisi+/ renkli+/kalın+/sert/	/ölüm+/yaşam+/korunma+/kültür+/yaratı+/ sıcaklık+/evrim/ +/dönüşüm+/moda+/ işlenmemiş/
Iskarpela	/somut+/cansız+/ yontu aleti+/çelik/	/yaratıcılık+/eksiltme+/ses+/ dönüşürme/
Törpü	/somut+/cansız+/uzun ege+/dişleri aralıklı/	/düzleştirme+/eksiltme+/ detayından arındırma+/ kaygan+/acı+/yaşam/
Ayakkabı boyası	/somut+/cansız+/kimyasal+/ /kremsi+/ /sürülebilir+/renkli+/kokulu/	/yenilenme+/güzelleştirme+/öze n+/kapatma+/ örtme/
Ayakkabı cilası	/somut+/cansız+/kimyasal+/ /kremsi+/ /sürülebilir+/ /renksiz+/kokulu/	/bitiş+/son+/parlak+/temiz+/öz en/
Ayakkabı fırçası	/somut+/cansız+/toz alan+/parlatan+/ kılı/	Ritim+/maharet+/temizlenmek+/ ortaya çıkarmak+/parlatmak+/ görünür kılmak/
Nostalghia filminin bantları	/somut+/cansız+/ Andrei Tarkovski+/ 1984 yapımı+/uzun şerit /+ /işlevi değişmiş/	/geçmiş zaman+/anı+/ sürgün/ +/ vatan hasreti+/giz+/zaman+/ kayıt/yaratıcılık+/savaş+/ ölüm+/yaşam+/nostalji+/ bellek+/arınma+/kader ortaklığı /+/binyılcılık+/ özlem /
Çivi	/somut+/cansız+/demir/ +/sivri/	/birleştirmek+/paslanmak+/ sabitlemek+/tekrar kullanmak/
“Çaylak Sokak” tabelası	/somut+/cansız+/teneke+/ yazılı+/yer gösteren/	/anı+/yaşantı+/kapsayıcı+/ nostalji /+/mahalle+/İstanbul
Sarı	/somut+/cansız+/bir renk/	/yaşam+/melankoli+/buhran+/ dirençsiz+/hastalık+/sıcak/



Resim 2: *Çaylak Sokak*'tan detay

Düzenlemenin bu bölümünde, ana toplayıcı (kapsayıcı) öge olarak Sarkis'in yedi/sekiz yaşlarındayken yaz tatillerinde yanında çalıştığı amcası kunduracı Simon'a ait bir kundura tezgahını görmekteyiz (Resim 2). Tezgah, bu nesnelerin öyküsünü aynı zamanda da işlevselliklerini vurgulayan bir bellek görevi görür; bir tür taşıyıcıdır. Her bir nesnenin o anda üstlendikleri rolden başka gerçek rolleri de vardır; bir zamana, mekana ve tarihselliğe aittirler. Henry-Claude Cousseau (2005: 264), Sarkis'in durmadan tanıdık nesnelere, temaları kullanarak onları kendi yaşantılarıyla sınıyıp yeniden okuduğuna değinir. Sarkis'in bir işinin isminden esinlenerek daha önce de hatırlattığımız üzere nesnelerin vatanı adeta Sarkis'in belleğidir. Düzenlemeyi geçmişe ait ikinci el nesnelere ve kendi hazinesinden oluşturan sanatçı, nesnelerin kendine ait kurgusal düzene çok az müdahale ederek yaşanmışlık duygusuna işlerlik kazandırır. Tezgah işler konumdadır ve adeta icraata hazırdır. Bu, geçmişin şimdiki zamana yansıması ve güncellenmesi olarak da değerlendirilebilir. Sarkis (1989: 1), *Çaylak Sokak*'ı değerlendirdiği bir katalogta; zamanın hep bugünde olduğunu, en eski "şeyler" in bile bugün kendilerini göstermek için şekillendiklerini, bu yolla işlerinin, zamanı bir alana "sergi alanı"na çağırıldığını belirtir.

Bütün nesnelere, görünmeyen bir güç tarafından harekete geçip ses çıkararak, yeni bir kurguya geçeceklermiş izlenimi uyandırır. Bu harekete komut veren güç ise tezgahın üzerinde Tarkovski'nin 1984 yapımı "Nostalghia" filminin bantlarından yapılmış ve adeta sessiz bir orkestrayı yöneten heykeldir. Sarkis film bantlarını doğrudan belleklerin taşıyıcısı olarak kullanır. Elvan Zabunyan (2005: 78)'a göre "banda kayıtlı olan şey, kayıt sırasında gerçektir, ama kullanılan malzeme bir dış bellekle, bağlandığı eserin belleğiyle, kat ettiği güzergahın belleğiyle yüklenir. Bu durumda bellek iç bellek olur, aynı zamanda dış bellektir; bir kayıt vardır, bir de kayıtlı şeyin okunması". Enstalasyonun tamamında kullanılan film bantları Andrei Tarkovski'nin "Nostalghia" filmine aittir ve filmin konusu, bu düzenlemenin çözümlenmesinde önemli bir rol oynar. Film, İtalya'da ve kısa dönüşlerle Rusya'da geçer. Film kahramanlarından Rus şair Andrei Gorçakov, 1700'lerin sonunda İtalya'da sürgün hayatı yaşayarak buna dayanamayıp vatanına dönen ve sonrasında intihar eden Pavel Sosnovski adındaki bir Rus müzisyenin biyografisini yazmak

için İtalya’ya gelir. Kendisi de sürgün olan Gorçakov orada, ailesini binyılcı inanışla¹² yedi yıl boyunca kapalı bir yerde tutan Domenico ile tanışır. Adam deli olarak tanınmaktadır, ailesini kurtarmak istediğini ve aslında tüm dünyanın kurtarılması gerektiğini söyler. Modern yaşamın ve yabancılık kavramının altını çizen filmin ana mekanlarından biri sülfür dolu bir kaplıca havuzudur. Domenico, elinde yanan bir mumla havuza girer ve mumu söndürmeden havuzun karşı duvarına kadar yürümek ister, ancak her seferinde insanlar, boğulacağından korkarak onu kurtarırlar. Bunun üzerine Domenico, Gorçakov’dan bu görevi gerçekleştirmesi için yardım ister ve ona bir mum verir. Vatanını özleyen ve sürekli geçmişe dönerek buhran içinde yaşayan Gorçakov sınıra yaklaştığını düşünür. Domenico, Roma’da heykellerin bulunduğu büyük bir meydanda, bir heykelin üzerinde, karşısında hareketsizce duran insanlara üç gün boyunca konuşma yapar ve insanlara yanlışa saptığımız ana yani en başa geri dönmemiz gerektiğini söyler ve Beethoven’ın dokuzuncu senfonisi eşliğinde kendini benzinle yakar. Aynı sırada, Gorçakov da son görevini yerine getirmektedir. Elindeki mum tükendikçe Gorçakov da ölüme adım adım yaklaşır. Mumu karşı duvara diker ve filmin sonunda Rusya’daki evi ile İtalya’daki katedral aynı kadraja girer.

Mum, filmin izleğindeki ana simgedir ve Domenico ile Gorçakov arasındaki ilişkiyi ve ortaklığı temsil eder. Gorçakov ile Domenico arasında kurulan empati ve bunun bir özdeşleşime dönüşmesiyle birlikte iki kişilik birbirine karışır. Sürgün hayatı yaşayan Sarkis ile Tarkovski arasında da bu türden bir bağ kurulabilir. “Sürgün olmak” uzaklaşmadır, ancak köklerinden uzak kalan pek çok sanatçı gibi Sarkis de bu uzaklığı sanatının lehine çevirir ve belleğini vatani ilan eder. Kaptan Sarkis kendi aidiyetini ve kimliğini gemileriyle diyar diyar gezdirir. Sarkis’in Tarkovski ile kurduğu bir diğer ortaklık da kurmaca ile gerçeklik arasındaki güçlü belirsizliktir. Elvan Zabunyan (2005: 75), gerçeklikle kurgu arasındaki güçlü bağa değinirken Tarkovski ile Sarkis’in kendi arasında kurduğu köprüyü Sarkis’in ağzından aktarır:

Gerçeklikle hiçbir ilişkisi yoksa kurmaca ölür. Öte yandan, kurmacasız gerçeklik de besin eksikliğidir. Örneğin Tarkovski’de, inanılması güç, ama onun filmiyle seni inandırdığı bir mistisizmdir. Sineması o kadar gerçek hale gelir ki, kurmacayı kabul etmeye başlarsın. Onun gerçekle kurmaca arasına sıkışmış özgül mekanına hap-solursun. Birdenbire parmaklarını öyle bir gerçekliğe daldırırsın ki insanları şiirle uyandırırısın.

Nostalgia filmi, Tarkovski’nin sürgün hayatı yaşadığı, yaşamının son yıllarına denk gelen bir filmidir ve filmin ana karakteri Andrei Gorçakov da bir tür sürgün hayatı yaşar. Tarkovski’nin Gorçakov ile kendini özdeşleştirdiği söylenmekte ve Sarkis’in doğduğu ve yaşadığı topraklara yıllar sonra gelip açmış olduğu ilk sergi olan “Çaylak Sokak”ta da sürgün olma düşüncesi ve imgesi, izleyiciyi Tarkovski-Gorçakov-Sarkis üçlüsü üzerine düşünmeye yönlendirir.¹³ Filmin izleğinde mum Domenico ile Gorçakov arasındaki bağı simgelerken, film şeritleri de “sürgünün belleği” olarak “Çaylak Sokak” düzenlemesinde simgesel bir işlev görür. Böylece Sarkis ile Tarkovski arasındaki bağ da sıkıca kurulmuş olur. Burada, metinlerarası ilişki söz konusudur.

Düzenlemenin bu bölümündeki tüm nesnelere yananlam düzleminde değerlendirecek olursak, kundura tezgahı yaratıcı edimi ve belleği simgeler. Bu bellek, halihazırda bulunan, işler konumda olan bir zanaat tezgahı ile yaşanmışlığa ve nostaljiye göndermede bulunur. Tabure ise emek veren, malzemeyi dönüştüren dikkatli ve titiz bir özneyi çağırıştırır. Ayakkabı kalıbı, bir serüvenin yöntemine işaret eder ve her nesnenin bir örnekten beslendiğini ve ona göre biçimlendiğini imler. Örs, tamamlayıcısı olan çekici çağrıştırmakta ve sese işaret etmektedir. Çekiç de aynı şekilde örsü göstermekte, ses ile ısıyı gündeme getirirken düzleştirme ve bastırmayı da imlemektedir. Deri, kültürün bir göstergesi olarak düşünülebilir; insanoğlunun kendini var ediş sürecini yani yaşamı ifade eder. Dönüşümün bir aracı konumundadır ve modanın nostaljik

¹² Binyılın ve dünyanın tamamen yok oluşunun yaklaştığı kehanetinde bulunan ya da daha biçimsel olarak, yakın zamanda bütünsel, nihai, bu dünyaya ait ortak kurtuluşun gerçekleşeceğini öngören dinsel hareketi anlatan terim (Marshall, 1999: 72).

¹³ Sarkis Türkiye kökenli bir Ermeni ve Paris’te yaşayan bir göçbedir, ancak sanatında kimliğine ve yaşanmışlığına dair doğrudan bir hüznün göndermesi yoktur. Dolayısıyla nostaljiyle olan ilişkisi ve mesafesi hayli karmaşıktır. Cousseau (2005: 264), Sarkis’in başından beri nostaljiyi ve bunalmı reddettiğini iddia eder. Örneğin Sarkis’in Tarkovski’nin Nostalgia’ına hayranlığı kendine dönüş bağlamında değildir, filmin, kendi yoluna düşsel biçimde devam etmesini, öyküsüne fazladan bir aşama eklemesini sağlamasından kaynaklanır.



serüvenini de çağrıştırır. Ham (işlenmemiş) konumu, onu işleyecek özneye ve gereçlere dikkati çeker. Iskarpela, eksilterek (yontarak) içte var olanı ortaya çıkarır; yaratıcılığı, zanaatı, titizliği çağrıştırır. Törpü ise bir yandan yaşamın getirdikleriyle olgunlaşmayı (törpülenme) diğer yandan da kişilik örüntülerinin yok edilmesini çağrıştırır. Ayakkabı boyası yenilenmeyi imlerken, eskiyi kapatan ve örten işlevi de görür. Ayakkabı cilası ise bir serüvenin bitişini, son halini çağrıştırır. Ayakkabı fırçası, geçmişte kalmış, toz içinde olan anıların fırçalanıp açığa çıkarılmasını imler; bir tür anı tazeleme gerecidir. Çivi ise birleştiren, sabitleyen bir öge olarak karşımıza çıkar, ancak çivinin uzun bir serüveni vardır; çakılır, sökülür, sonrasında düzeltilir ve yeniden kullanılır. Sarkis'e malzemenin yaşaması gerektiği daha o zamanlarda öğretilmiştir (Özsoy: 2014):

Gelişmemiş ülkelerde 'atma' diye bir olay yoktur. Benim o dükkanda (kundura dükkanı) yaptığım iş, yere düşen çivileri düzeltmekti. Yani siz kalkıp ziyarı önlüyorsunuz ve kullanılmayan şeyi devreye sokuyorsunuz. Benim çalışmalarım da bu halen vardır. Hiçbir şey atmam. Kullandığım malzemeler tekrar devreye girer.

Kundura tezgahının bulunduğu platformun yan yüzeyinde bulunan tabeladaki "Çaylak Sokak" vurgusu önemlidir, çünkü nostaljik bir göndermeyle belleğe güçlü bir vuruş yapar. Hatta Sarkis'in bu tabelayı adeta bir imza niteliğinde kullandığını öne sürebiliriz; tıpkı bir tanık gibi. Çaylak Sokak sergisinde mekanı bir sahne olarak düşünen Sarkis, serginin İstanbul'dan sonra Magiciens de la Terre'deki kurulumunda kaidenin, galerinin yeniden oluşturulmuş mekan olduğunu söyler. Zabunyan (2005: 66)'ın da betimlediği gibi bu "yeniden oluşturma", etrafında gezilebilecek tahtadan bir sahne-kerevet biçimindedir. Sarkis'in dramaturgiyle olan bağından ve mekan kurgusundaki teatrallikten hareketle "Çaylak Sokak" enstalasyonunun yeniden kurulumundaki tekerlekli platformu da bir tiyatro sahnesiyle ilişkilendirmek mümkündür. Platformun etrafında gezerek izleyici, tüm sahneleri farklı açılardan görebilir. Sarkis (1989: 1), "Çaylak Sokak"ı İstanbul'dan Paris'e taşıma serüvenini şöyle anlatır:

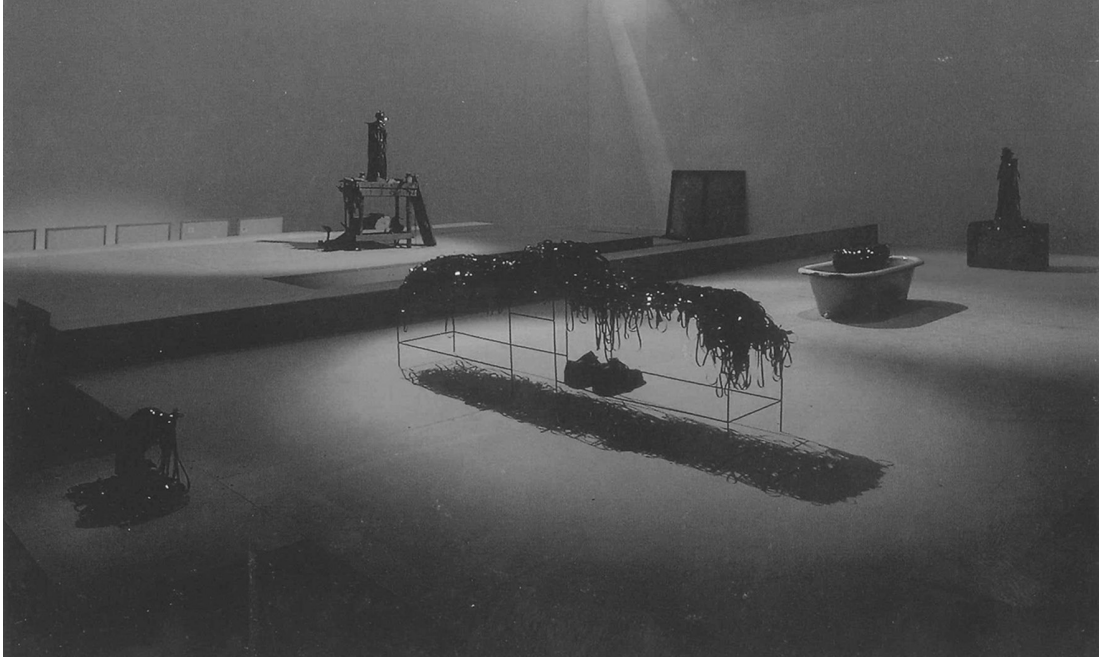
3 yıl sonra, 1989'da, bu yerleştirme Paris Georges Pompidou Müzesi'ndeki "Yeryüzü Büyücülerini" sergisine davet edildi. İstanbul'daki galeriyi ahşap bir sahne üzerinde taşımayı düşündüm, sahne tekerlekler üzerinde kurulacaktı. İstanbul'dan kalkıp Beaubourg'a indiği izlenimini vermek istiyordum.

Yerleştirmenin bu bölümü sarı spotla renklendirilmiş ve ışık kundura tezgahını kendi çemberi içine almıştır. Nostalghia filminin melankolik karakterleri ile de örtüşen sarı aynı zamanda hastalığa ve dirençsizliğe işaret eder ve bu da tıpkı Tarkovski'nin filmindeki hastalığa dönüşen "nostalji"yle çakışır. Filmin kahramanı Gorçakov'un bir tür nostalji hastalığına tutulup, yaratıcılığını kaybetmesi ve kendini ölüme yönlendirmesinin rengidir sarı; solmak ve tükenmek üzere.

	Düzanlam	Yananlam
Akbaba biblosu	/somut+/cansız+/ seramik+/	/leşle beslenen+/yırtıcı+/başkalarının sırtından geçinen, mal varlığına konan/
Nostalghia filminin bantları	/somut+/cansız+/ Andrei Tarkovski/ +/1984 yapımı+/uzun şerit+/ işlevi değişmiş/	/geçmiş zaman+/anı+/ vatan hasreti+/ giz+/zaman+/kayıt//yaratıcılık+/savaş+/ö lüm+/yaşam+/nostalji+/bellek +/arınma+/kader ortaklığı+/ binyılcılık+/sürgün/ +/özlem /
Sarı	/somut+/cansız+/bir renk/	/yaşam+/melankoli+/buhran+/ dirençsiz+/hastalık+/sıcak/



Platformun sol kısmında, kundura tezgahının da çaprazında duran figür, üstü Nostalgia filminin bantlarıyla örtülmüş bir akbaba biblosudur (Resim 3). Yananamlarıyla akbaba imgesine bakıldığında burada, sürgün hayatı yaşayan, yerinden yurdundan edilmiş ve malvarlığına el konmuş bir azınlık öyküsüne güçlü bir politik göndermede bulunduğu söylenebilir. Sarkis (1989: 1) ise bir nesilden öteki nesle geçen 1930’lardan kalma bu nesnenin kavgayı simgelediğini belirtir.



Resim 3: Çaylak Sokak’tan detay

	Düzanlam	Yananlam
Ev/Çatı	/somut+/cansız+/yapı /+/hane+/yapının üstü	/korunma+/barınma+/aile+/huzur+/ gelenek+/ortak yaşam+/nostalji+/ çocukluk+/kültür+/düzen
Kanat	/somut+/canlı+/organ /+/uçmaya yarayan /+/iki adet/	/özgürlük+/göç+/ayakların yerden kesilmesi+/iktidar+/güç gösterme /+/koruma/
Ayakkabı	/somut+/cansız+/giyil ebilir+/numaralı+/çift	/yürümek+/yol+/göç+/koruma+/ ölünün ardından kapıya konan/
Nostalgia filminin bantları	/somut+/cansız+/ Andrei Tarkovski+/ / 1984 yapımı+/uzun şerit+/ işlevi değişmiş/	/geçmiş zaman+/anı+/ vatan hasreti+/ giz+/zaman+/kayıt/yaratıcılık+/savaş+/ö lüm+/yaşam+/nostalji+/bellek /+/arınma+/kader ortaklığı+/ binyılcılık+/sürgün/ +/özlem /
Yeşil	/somut+/cansız+/bir renk/	/doğa+/diriliş+/yaşam+/var olma+/ taze+/bahar/ /huzursuzluk/
Kriegsschats	/isim+/savaş ganimeti anlamında+/Almanca/	/sanat eseri+/müze+/değerli/

Kundura tezgahının dört-beş metre önünde duran dört kompozisyondan ikincisi, metal konstrüksiyonun bantlarla kaplandığı heykelin olduğu bölümdür. Bu metal yapı, formuyla bir kuşun kanadını anımsattığı gibi bir evi ya da evin çatısını da çağırıştırır. Sarkis (1989: 1) bu metal konstrüksiyonun ev gibi, okul gibi, kışla ya da fabrika gibi tümünün mimarisini simgelediğini söyler. Bir evin/çatının altında var olma imgesi ile sürgün olma ve bunu nostaljiyle örme arasında kopmaz bir bağ vardır. Boym (2009: 16)'un da belirttiği gibi ilk bakışta, nostalji bir mekan özlemidir, ama aslında farklı bir zamana (çocukluk zamanımıza, rüyalarımızın yavaş ritimlerine) duyulan hasrettir. Hemen yerde duran, Sarkis'in babasına ait ayakkabılarla ev arasında geride kalmış, özlem duyulan bir çocukluk ilişkisi kurmak da mümkün görünüyor (Resim 4).

Kanat ise, özgürlüğü olduğu kadar göç kavramını da çağırıştırır. Özgürlük boyutu sanatçının tabiri ile 'yürüyemeyen babasının' ayakkabıları ile ilişkilendirilebileceği gibi göçe zorlanan bir azınlık kültürüne de göndermede bulunur ve bu bağlamda ayakkabı hayli güçlü bir imgedir. Mehmet Rifat (1999: 16)'ın dediği gibi, anlatılardaki anlamlar çeşitli aşamalardan geçerek, birbirleri ile bütünleşerek, birbirleri ile karşılaşılarak, başka yapılara dönüşerek oluşurlar. Bir diğer yandan ayakkabı imgesi özellikle Orta Doğu kültürlerine ait ölüm sonrası ritüellerde de önemli bir öğedir. Ölünün ardından ilk olarak ölenin ayakkabıları sokağa konur. Sarkis'in düzenlemesinde, gidenin ve bir daha dönemeyecek olanın ayakkabıları, uçmaya hazır bir kuşun ayakları gibi yerleştirilmiştir.



Resim 4: Çaylak Sokak'tan detay

Buradaki kanat formunu önceden de belirttiğimiz gibi özgürlükten ziyade geri dönüşü olmayan zorunlu göç unsuruyla ilişkilendirmek daha isabetlidir. Ancak, ayakkabının üzerine altın varakla yazılan ve savaş ganimetleri anlamına gelen *kriegsschats*¹⁴ yazısı birdenbire tüm bağlamla oynar. Savaş ganimetleri kavramını, Sarkis 1976 yılından beri, sanat yapıtlarının donmasını

¹⁴ Sarkis savaş ganimeti anlamına gelen *Kriegsschats*'ı şöyle tanımlar: "Ben müzelere gittiğimde karşılaştığım eserleri harp ganimetleri gibi görüyorum. Değişik medeniyetlerden alınmış bir araya getirilmiş işler. Aynı ısıda aynı gösterme tavrı ile sergileniyor, Türkiye, Japonya ve Güney Amerika işleri. İsteyerek oraya gitmiş değiller. Sanat eseri bir yere bağlıdır. Işığın, ortamına, çevresine vs. Harp ganimeti ise zorla bir mekânın içine yerleştiriliyor" (Niyazioğlu, 1987: 69).

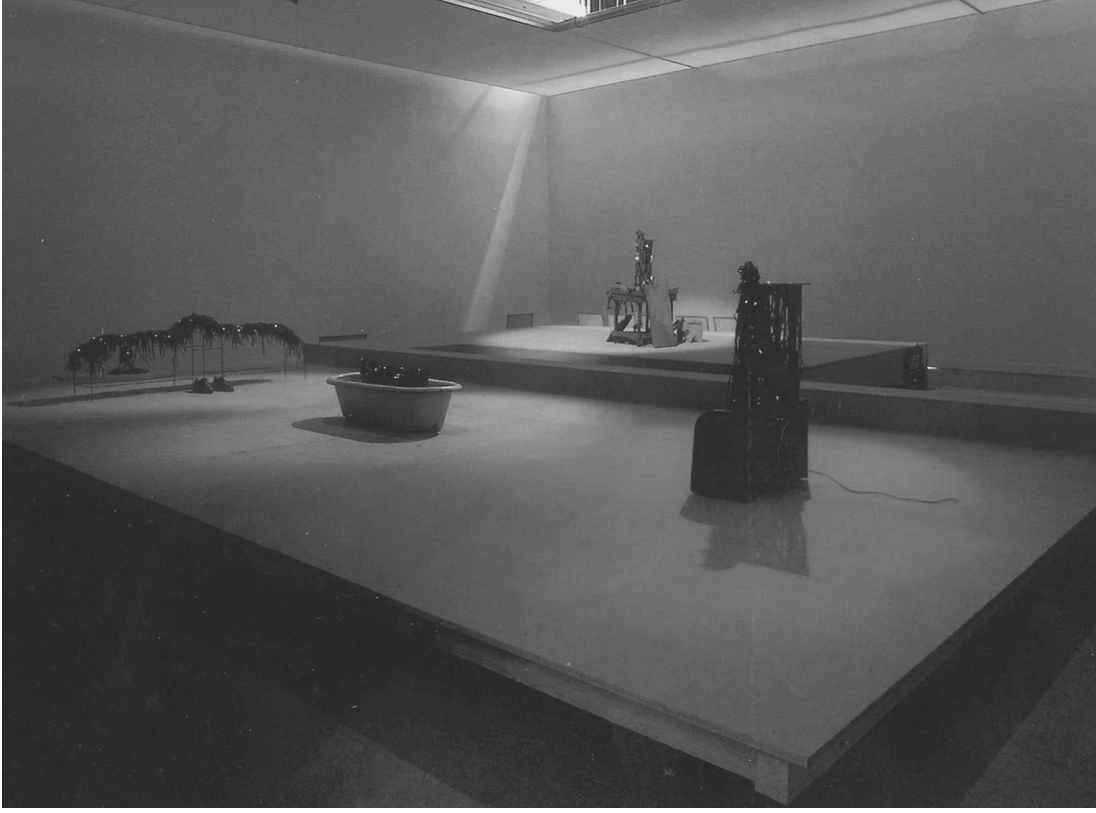
önlemek ve yeni bir “müzelik” anlayışını tanımlamak üzere kullanır. Sarkis (Anonim, 1989b, 16)’e göre: “Bir yapıtın yaşadığı yerden alınıp (bir yerde yozlaştırılıp, bir yere konup) ‘sen burada yaşayacaksın’ denmesi o yapıtı tutsak haline getirir.” Cousseau (2005: 263) da birer laytmotif olan bu temanın, eseri bellekle, zamanla, dünyayla, tarih ve ütopyalarla ilişkilendirdiğini öne sürer. Buradan hareketle zorunlu yerinden olmayı imleyen ayakkabıyla zorunlu bir mekana hapsedilen sanat eseri arasında bir ilişki kurmak da mümkündür. İki gösterge arasındaki ilişki, izleyiciyi de-ğişken çağrışımlara yönlendirmekte ve güçlü bir imge yaratmaktadır. Sarkis için savaş kavramı, aynı zamanda kültürel bir simgedir. Bir anlamda, savaşın arkeolojisini sunma istencindedir ve anılarını onun içinde yaşatır, öğütür ve yansıtır; yani *Kriegsschats* sadece Nazi Almanyası’nın bir simgesi değil aynı zamanda bu kültürün bir parçasıdır da.

Düzenlemenin ismi olan “Çaylak Sokak”ın içindeki “çaylak” sözcüğü de bağlama göre güç ve önem kazanır. Heykel, oldukça büyük boylu yırtıcılardan kızıl karışımı esmer tüylü ve uzun kanatlı çaylak kuşunu anımsatır. Çürümüş bir izlenim uyandıran heykel, bir görüntüsel göstergedir ve “varlığına işaret ettiği nesne ile bir benzerlik ilişkisi içindedir” (Rifat, 2000: 133). Ayakkabı ve heykel arasındaki bu dramatik ilişkide toplumsal ve politik şiddet kavramı da üzerinde durulması gereken bir diğer önemli noktadır. Ayakkabıyı bir yem olarak gören çaylak kuşu ile bir azınlık öyküsü arasında metaforik bir ilişki de kurulabilir.

Düzenlemenin bu bölümü yeşil ışıkla renklendirilmiştir. Burada doğa-kültür çatışmasını gösteren yeşil, değişen ve dirilen doğanın, gelen baharın müjdecisidir ve insanoğlunun var oluşundan bu yana güncelliğini koruyan savaş imgesiyle ters yönde işler. Christian Bernard (2005: 17), Sarkis’in 1979’dan bu yana kullandığı kırmızı ve yeşili metaforlarla betimler. Sıcak deniz soğuk denize temas eder. Kırmızı el soğuk eli ısıtır. Yeşil ışık kırmızıyı karanlığa sürüklemeye çalışır.

	Düzanlam	Yananlam
Döküm banyo küveti	/somut+/cansız+/maden+/ yıkanmak için/	/nostalji+/arınma+/havuz+/ yüzmek+/fantezi+/keyif+/ oyun+/hijyen/
Balıkçı takası maketi	/somut+/cansız+/ahşap+/ su üstünde durabilen/	/çocukluk+/öykünme+/ yüzdürme+/kopya/
Su	/somut+/cansız+/sıvı+/ renksiz+/kokusuz+/tatsız/	/hayat+/arınmak+/kirlenmek+/ dingin+/çoşkun+/susamak/
Beyaz	/somut+/cansız+/bir renk/	/nötr+/saflık+/temizlik+/renksiz+/ aydınlık+/kirlenmemişlik/
Nostalghia filminin bantları	/somut+/cansız+/Andrei Tarkovski+/1984 yapımı+/ uzun, dolaşık şerit+/işlevi değişmiş/	/geçmiş zaman+/anı+/giz+/ zaman+/kayıt/yaratıcılık +/savaş+/ölüm+/yaşam+/nostalji/ +/bellek+/arınma+/kader ortaklığı +/binyılcılık+/sürgün+/özlem +/ vatan hasreti/
Kriegsschats Capt. Sarkis	/savaş ganimeti+/ Kaptan Sarkis	/sanat eseri+/müze+/sanatçı+/ yön veren+/bellek+/gezgin

Düzenlemenin bu bölümü, yerleştirmenin merkezi konumundadır ve diğer kompozisyonlar tarafından çevrelenir (Resim 5). Bu bölümün nesnelere, doğrudan Sarkis’in çocukluğuna göndermede bulunur. Bu bağlamda, bu nesnelere kompozisyonun merkezinde konumlanması önemli bir temsiliyet olarak düşünülebilir.



Resim 5: “Çaylak Sokak”tan detay

Sarkis’in ilk banyosunu yaptığı, çocukluğundan kalma döküm küvetin yanı sıra diğer nesnelere de (taka, bant ve su) çocukluğu yeniden kurgulamanın araçlarıdır. Her bir parçanın kendi içinde anlam bütünlüğü vardır, ancak onların birleşimi de yeni bir bütünü oluşturur ve yeni anlam kümelerine temas eder. Bu parçaların tek tek anlamlarının çözümlenmesi de yetmez, çünkü ünlü sinema yönetmeni Eisenstein’in dediği üzere; bütünün kendini oluşturan parçaların toplamından daha fazla bir şey olduğunu söylemek daha doğrudur. Çünkü, toplama burada anlam taşımayan bir işlemdir, oysa bütün ile parça ilişkisi anlamlıdır (Akt. Beykal, 1989: 69). Parçalar arası ilişkiye bakacak olursak banyo küveti nostaljik bir öğe olarak bir arınma duygusunu çağırıştırırken bir yandan da izleyiciyi fiziksel boyutu ile çocuk dünyasındaki havuz fantezisine yönlendirir. İlk yüzme girişimlerinin denendiği bir oyun mekanının içine doldurulan su, bu işlevselliği vurgular. Bu kez su dolu küvetin içinde yüzen (yüzdürülen) küçük bir balıkçı takasıdır. İçi “bant” göstereni ile doldurulan taka, içinde geçmişe ait gizli anıları barındırır ve birebir zamansallık boyutuna işaret eder. Taka, adeta zaman ile doldurulmuştur. Bu taka maketinde bir tür kişileştirmeden de söz etmek olasıdır; sanatçı artık takayı yüzdürendir ve bununla beraber platformun yan yüzeyinde, küvetin hizasındaki “Kriegsschats Capt. Sarkis” tabelası da kendi ganimetini gezdiren Kaptan Sarkis’e göndermede bulunur.

Sarkis’in pek çok işinde İkinci Dünya Savaşı’na yapmış olduğu yoğun göndermeler “Çaylak Sokak” düzenlemesinin de her bir bölümünde kendini gösterir. Çalışmalarının izleklerinden birini oluşturan “savaş” döküm küvetinde de yerini bulur. 1930’lu yıllarda Nazi Almanyası’nda minimum sağlık standartlarını tutturma açısından tüm halka dağıtılan döküm küvet doğrudan savaşı çağırıştırır. Çünkü Hitler’e göre, ari bir ırk ancak hijyenle sağlanabilecektir. Beuys, Kiefer de bu nesneyi faşizmin ve savaşın bir simgesi olarak kullanmışlardır. Bir trajedinin şiirsel bir anlatımla sunulduğu ve izleyicinin belleğini zorlayan küvet-su-taka-bant dörtlüsü, çocukluk, bellek ve savaşın yaşam örüntülerini sunar.



Enstalasyonun merkezinde duran bu kompozisyon beyaz ışıkla aydınlatılmıştır. Bu kompozisyonun arkasında ve önünde yer alan kompozisyonların yeşil ve kırmızı ile ışıklandırılması nedeniyle mekan yeterince gerilim yüklüdür, dolayısıyla bu alanın nötralize kılınması anlamlıdır. Michel Menu (2005: 98), karayolu işaretlerinden gemilerin renklendirilmesine kadar kırmızının gerilim, tehlike ve yasağı, yeşilin ise güvenliği simgelediğini hatırlatır ve şöyle der:

Kaptan Sarkis bizi, tehlikelere, güçlülere, kör kayalıklara meydan okuyan teknesinin uyarı lambalarının ışığında, ‘gece uçsuz bucaksız’ dediği yere götürür. Rota Sarkis’tedir, limandan çıkarak, bizi bilinmedik engin ufuklara götürür. İki ateş arasında kalınır.

	Düzanlam	Yananlam
Lambalı radyo	/somut+/cansız+/bir iletişim aracı+/eski teknoloji /+ /ışıklı+/frekanslı/	/nostalji+/savaş+/haber+/geçmiş zaman/+ /çocukluk/
Nostalghia filminin bantları	/somut+/cansız+/Andrei Tarkovski+/1984 yapımı+/ uzun şerit+/ işlevi değişmiş/	/geçmiş zaman+/anı+/ /giz+/zaman+/kayıt/yaratıcılık /+/savaş+/ölüm+/yaşam+/nostalji/ +/bellek+/arınma/+kader ortaklığı /+/binyılcılık+/sürgün+/özlem /+/vatan hasreti/
Kırmızı	/somut+/cansız+/bir renk/	/savaş+/tutku+/aşk+/sıcaklık+/ şiddet/

Düzenlemenin son parçası olan radyolu kompozisyon diğer nesnelere bakar konumda yerleştirilmiştir (Resim 6). Cousseau (2005: 261)’ya göre nesnelere bakarak konumda yerleştirilmesinin nedeni, birbirlerini daha iyi tanımlayabilmek, arzulamak ve kaynaşmaktır. Sarkis’in ilk müziğini dinlediği, teyzesine ait 1940’lardan kalma radyo, mekana sessizce ses getiren nostaljik bir öğedir. Radyonun kablosu, platformun üzerindeki bir deliğin içine girerek radyonun işlevselliği vurgulanmıştır. Bu nostaljik nesne savaşı çağrıştırması bağlamında da güçlü ve önemlidir. “Geçmişe ait sesleri içinde tutan, saklayan” bu radyo diğer nesnelere tarihselliklerini anımsatır gibi kapalı bir kutu olarak onlara bakmaktadır. Düzenlemenin her bir bölümünde yer alan film bantları, sessiz ve işlevsiz konumdayken, radyo adeta onların sesi olabilecek bir aygıt görevini de üstlenir. Radyonun üzerine, kundura tezgahının üzerindeki heykele benzer başka bir banttandır heykel yerleştirilmiştir. Bu heykelin de tek kolu öne uzanmış, diğer nesnelere arkasını dönmüş ve başka bir yeri göstermektedir. “Lulu”ya benzeyen heykel sanki şimdiki zamana göndermede bulunur. Gerek kundura tezgahının gerekse radyonun üzerinde duran heykeller, içinde buldukları mekanın ve ilişki kurdukları nesnelere tarihselliklerinden bağımsız bir zamana işaret ederler. Bellek işlevi gören bantlardan yapılmış iki heykel de şimdiki zamanla geçmişin iç içeliğini göstermiş olur. Bu bir tür yönlendirmedir. Sarkis (Üster, 1991: 7), şimdiki zamana yönelik şunları söyler:

“Bütün işlerim bugünde geçer ve ileriye dönüktür. Bugünden konuşur. Sinemada flashback gibi. Flashback geriye döner, ama biz onu bugünden izleriz. Tabii onu ileriye götüren insanın, ona bakanın düşüncesidir.”





Resim 6: “Çaylak Sokak”tan detay

Düzenlemenin bu bölümü kırmızı spotla renklendirilmiş ve kırmızı diğer ışık alanlarından daha büyük bir daire oluşturmuştur. “Renk, ışık, ona göre, belleğin gerçek taşıyıcısıdır, yüzer gez, görünümüleri bakımından çeşitli, sıcak, değişen, öznel, şiirsel taşıyıcıdır” (Menu, 2005: 98). Tarihe ve kültürel belleğe kopmaz biçimde eklenen ve sürekli geçmişin eserlerinden kendi işlerine referanslar yükleyen Sarkis için renkler de sıcaklık ve soğukluklarıyla konumlanırlar. Bernard’a göre Sarkis kendini iki kutup arasına yerleştirir. Kuzey ülkelerinin anlatımcı soğuğu ile Doğu ülkelerinin erotik sıcaklığı arasına. Sıcak ile soğuk arasına. Enstalasyonun bu bölümünde kırmızı, şiddeti çağrıştırmakta ve adeta renk radyodan yayılmaktadır. Radyoda sanki “Lili Marlene” çalmakta ve ses kırmızıyı doğurmaktadır. Bu aynı zamanda tutkunun da şarkısıdır. Düzenlemede kırmızı ile yeşil alan birbirine uzaktır. Bunu Sarkis şöyle açıklıyor: “Kırmızı ve yeşil hem çeken hem de iten renklerdir, tamamlayıcı renklerdir. İkisi karıştırıldığında karanlığa gider” (Nirven, 1989: 8). İki alan arasında nötr bir alan oluşturularak bu tamamlayıcılık vurgulanmakta ve her renk kendinden genele yayılarak bütünü oluşturmaktadır.

Değerlendirme

Sarkis Zabunyan’ın “Çaylak Sokak” düzenlemesi, beş ayrı bölümden oluşmakta ve her biri bütüne işaret etmektedir. Düzenlemenin beş bölümünde yer alan tüm göstergeler yananlamlarından hareketle incelenmiş ve ilişkilendirilmiştir. Bu göstergeler arası ilişkideki ortak noktalar, düzenlemenin izleğini oluşturmaktadır. Bu izlek sürgün ve bellektir. Her kültürün içinde var olan ve yayılan bu kavramlar, belleğin kesişme noktalarına işaret eder. Beykal (1984: 32)’in da belirttiği gibi dilleri farklılaştıran, bir sözcüğün kültürel varlığı, çağrışımlarıdır. Sarkis’i etkileyen, belleğin bir sözcüğü nasıl yoğurup işlediğidir.



Sarkis’in diğer işlerinde olduğu gibi bu düzenlemede de adeta bir tiyatro sahnelenir. Her bir nesnenin aldığı sahne mekanla birlikte kendi aurasını yaratır ve yer yer anın içinde yer yer de gerçeküstü bir zamanda kutsallaşırlar. Tam da burada zamana dair bir değerlendirme yapmak gerekir. Sarkis, kullandığı bantlara ya müzik ya da film kaydeder ve böylece “kaydın ve dolaşısıyla bandın uzunluğuyla zamanı görselleştirir” (Zabunyan, 2005: 69). Düzenlemenin her bir bölümünde Nostalgia fiminin bantlarının kullanılması ortak bir zamansallık vurgusuna işaret eder. Fiziksel bir zamana işaret eden bantların kurgulanışı ve gövdelenmesi ise zamanı bu fiziksellikten çıkarır ve bu kez mekanın zamanı, izleyicinin zamanıyla flört etmeye başlar. Ses ve film bantları aynı zamanda bir heykel malzemesidir ve belleğin önemli bir göstergesidir. Sarkis (Beykal, 1989: 69)’in de belirttiği gibi bu ses bantları sestem yapılmış heykel ya da heykelleşmiş ses olurlar. Hatta bu banttın heykeller enstalasyonun/sahnenin öylesine ana karakterleridir ki Sarkis (1989: 1), kunduracı tezgahını ve radyoyu bu heykellerin kaidesi olarak kullandığını söyler. Düzenlemenin her bölümünde kullanılan bu bantlar belleğe işaret etmekte ve izlekte yerini almaktadır. Bellek kavramı, zaman boyutunu da beraberinde getirir ve geçmiş, şimdi ve geleceğin izlerini taşır. Gültekin (1994: 58)’e göre Sarkis geçmiş yaşantısını ve anılarını eski nesnelere, ışık, ses, renk ve hareket öğeleri ile harekete katarak geçmişten geleceğe doğru yaşanan zaman kavramının derin boyutuna ulaştırır.

Belirttiğimiz üzere savaş kavramı da her bir gösteren bütünü (her bir parçanın) gösterileni konumundadır. Bu izleğin nostaljik öğelerle verilmiş olması, beraberinde nostalji kavramını da getirir. Ancak bu kavram, Tarkovski’nin Nostalgia filmindeki Gorçakov’un düştüğü nostalji hastalığından farklıdır. Çünkü filmde bu hastalık, yaratma edimini baltalamakta ve geçmişe saplanmaktadır. Oysa, Sarkis bu düzenlemede bu öğeleri bir bellek oluşturmada kullanarak, yarattığı kurguyu şimdiye ve geleceğe göndermektedir. Yani sanatçı için “geçmiş” bir malzemedir ve bu malzeme şimdiki zamandan konuşur. Boym (2009: 19), nostaljinin zamanda mekanın, mekanda zamanın haritasını çıkardığını ve özne ile nesne arasındaki ayrıma ket vurduğunu belirtir ve Boym’dan yola çıkarak bu alayımın Sarkis’in nostaljiyi kavrayışı ve ona rol biçişiyle de örtüşüğünü söyleyebiliriz.

İnsan faktörünü belleği, bilinci ve kültürü ile değerlendiren Sarkis (Madra, 1992: 32), geçmişine ait nesnelere salt kendine ait yaşantıyı sunmak adına kullanmaz. Bu nesnelere kendi işlevselliklerini taşıırken kültürel kimliklerini ve kodlarını yansıtmakla kalmaz aynı zamanda evrensel kavramlara da göndermede bulunur.

Sonuç

Bu çalışmada, Sarkis Zabunyan’ın “Çaylak Sokak” düzenlemesindeki göstergelerin yanı sıra anlamlarından hareketle, parça-bütün ilişkisi ve bu bütünü oluşturduğu anlam ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Sarkis Zabunyan, 1970’lerden bu yana yapmış olduğu düzenlemelerinde -aynı “Çaylak Sokak”ta olduğu gibi- bellek ve savaş kavramlarına göndermeler yapmakta ve bağlamını oluşturmada geçmiş zamana ait nesnelere kullanarak şimdiki zamandan geleceğe bir yolculuk yapmakta ve yaptırılmaktadır. Bir yanı sıra şiirsel, bir yanı sıra dramatik olan -aynı Tarkovski filmi gibi- düzenlemeleri ile Zabunyan, belleklerde bitmeyen bir trajedinin adeta arkeolojisini yapmakta ve böylece geçmiş ile gelecek arasındaki bağ kurmaktadır.

Kaynakça

- Aksan, Doğan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınları, Üçüncü Basım, Ankara, 1999.
- Anonim (1989a). “Pompidou’da ‘İstanbul İşığı’”, *Cumhuriyet*, 15, 19 Ağustos 1989, 15.
- Anonim (1989b). “Sarkis: Bir İcracının Serüveni”, *Sanat Dünyamız*, 39, 1989, 12-17.
- Assmann, Jan, *Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2001.
- Bayrav, Süheyla, *Yapısal Dilbilimi*, Multilingual Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1998.
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, Yedinci Basım, İstanbul, 1999.



- Bernard, Christian**, “Bir Sarkis Sözlükçesi”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 15-27.
- Beykal, Canan** (1984). “Sergi Değerlendirmeleri”, *Yeni Boyut*, 19: 22-32
(1989). “Büyücü Kaptan Sarkis’in Savaş Meleği”, *Hürriyet Gösteri*, 100: 67-69.
- Bora, Tanıl**, “Sunuş”, *Taşraya Bakmak*, ed: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, Yedinci Basım, 2005.
- Boym, Svetlana**, *Nostaljinin Geleceği*, çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2009.
- Cousseau, Henry, C.**, “Sarkis’in Evreni”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 107-121.
- Dery, Louise**, “Sarkis. Adak-Yerleştirme”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 277-297.
- Fleckner, Uwe**, “Portre Olarak Atölye/Caspar David Friedrich’ten Sarkis’e Çalışma Yerinin Temsili Üzerine”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 229-259.
- Gültekin, Gönül**, “Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları”, *Türkiye’de Sanat*, 14, 1994, 56-61.
- Güz, Nükhet**, “Şiirsel İşlev ve Yapısal Çözümleme”, *Dilbilim*, 7, 1987, 83-99.
- Halbwachs, Maurice**, *On Collective Memory*, çev. Lewis A. Coser, University of Chicago Press, London, 1992.
- Hançerlioğlu, Orhan**, *Felsefe Ansiklopedisi (Cilt 1)*, Remzi Kitapevi, İkinci Basım, İstanbul, 1993.
- Huyssen, Andreas**, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford, 2003.
- Kahraman, Hasan, B.**, *Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye*, Everest Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2002.
- Kıran, Zeynel ve Kıran, Ayşe**, *Dilbilime Giriş*, Seçkin Yayınları, İkinci Basım, Ankara, 2002.
- Kurt, Efe, K.**, “Sarkis: Bellekten Çağrılanın Estetik Değeri”, *Warhola*, 5, 2013, 14-21.
- Madra, Beral**, “Sarkis: ‘Yaşamdaki Sertliğe Cevap Veremezsek Yaptığımız İşin Geçerliliği Yoktur’”, *Arredamento*, 31, 1991, 100-114.
- Madra, Beral**, “Sarkis’siz Sarkis Tartışması”, *Cumhuriyet*, 4 Ocak 1992, 32.
- Marshall, Gordon**, *Sosyoloji Sözlüğü*, çev: Osman Akınhay ve Derya Kömürçü, Bilim ve Sanat Yayınları, Birinci Basım, Ankara, 1999.
- Menu, Michel**, “Kaptan Sarkis’in Bataryası”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 93-105.
- Nirven, Nur**, “Savaş Meleğini Yakaladım”, *Güneş*, 19 Şubat 1989, 8.
- Niyazioğlu, İbrahim**, “Fısıltıları Çıglık Olan Sarkis”, *Hürriyet Gösteri*, 84, 1987, 68-69.
Özsoy, Handan, “Sarkis ile Sanat ve Mekan Üzerine”, 2002,
<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/171685.asp#BODY> (30 Mart 2014).
- Özyürek, Esra**, *Modernlik Nostaljisi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2008.
- Rifat, Mehmet**, *Gösterge Eleştirisi*, Kaf Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1999.
- Rifat, Mehmet**, 20. *Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları (Cilt 1)*, Om Yayınevi, İkinci Basım, İstanbul, 2000.
- Sönmez, Necmi**, “Belleğin Geleceğe Yansımaları”, *Cumhuriyet*, 11 Şubat 1992, 11.
- Üster, Celal**, “Sarkis, Son Çalışmalarını, Yeni Sergilerini, Sanata İlişkin Görüşlerini Anlattı: Bugünden Söz Eden Bellek”, *Cumhuriyet*, 18 Ağustos 1991, 7.
- Zabunyan, Elvan**, “Aydınlanma”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 63-85.
- Zabunyan, Sarkis**, Sarkis: Çaylak Sokak, Maçka Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul, 1989.
- Zizek, Slavoj**, *The Plague of Fantasies*, Verso, New York, 1997.



Postmodern Sanatta Kent Bağlamında Form*

Gülderen GÖRENEK BEYAZ¹

Özet

1972 yılında Minoru Yamasaki'nin Pruitt-Igoe toplu konutları dinamitle ortadan kaldırıldığında başka bir sürecin fitili de ateşlenmiştir. Adına 'Postmodern' denilen bu süreç, 1960'lardan sonra büyük bir ivme kazanan kentleşmeyle birlikte gelmiştir. Hatırlanmalı ki kentleşme, Modern Dönemi de tetikleyen önemli bir etken olmuştur. Fakat burada metropolleşen, hatta birbirine yakın şehirlerin bütünleşerek megalopolisleri oluşturduğu kentlerden söz edilmektedir. Postmodern kentlerde geçmişin yaşatılma olasılığı, eklektik bir anlayışla gerçeğe dönüştürülmektedir. Postmodern kent, Modernizmde olduğu gibi, bütünsel bir makine olarak ele alınmamakta, hatta bütünseli parçalayacak şekilde her türlü tanımlı ve baskıcı hayat önerisinden uzak, estetik hedef ve ilkelere göre zamandışı bir anlayışla biçimlendirilmektedir. Kişiselliğe ve yerel seslerin duyulmasına önem veren çoğulcu yapıdaki Postmodern, geçmişten veya farklı kültürlerden aldığı unsurları kolajlayarak binaları ya da meydanları çeşitlendirmektedir. Bu kolaj yapı yalnızca mimaride değil aynı zamanda sosyo-ekonomik yaşantı ve sanatta da izlenmektedir. Postmodern sanatta, köklerden çok yüzeylere, derinlikli çalışmalardan çok kolaj ve montaja, işlenmiş yüzeylerden çok üst üste getirilmiş alıntı imgelere, ayakları üzerinde duran kültürel nesneden çok çökmüş bir zaman ve mekan duygusuna bağlılık gelişmiştir. Kısaca, Modern Dönem, öze ulaşma çabası sonucunda formu saf renk ve biçime indirirken Postmodern, gerçekte bir özün hiç varolmadığı gerçeğini kabul etmiş ve sanatın bir form işi olduğu fikrini tümünden reddetmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, kent, form.

Form in The Context Of City in Postmodern Art

Abstract

When Pruitt-Igoe public housing of Minoru Yamasaki was eliminated with dynamite fuse in 1972, it also fired another process. This process is called postmodern, and it came with urbanization which accelerated largely in the 1960s. It should be remembered that urbanization has been an important factor in triggering the Modern Era - urbanization in the scale of unification of neighbouring cities to form megapolises. Possibility of experiencing the past in Postmodern cities is converted into reality with an eclectic approach. City in postmodern, as well as in Modernism, is not considered as a holistic machine -or even away from any kind of defined and oppressive way of life proposals which disintegrates holistic- it is shaped with a timeless approach according to aesthetic objectives and principles. Postmodern, which has pluralist structure and emphasis on individuality and local voices to be heard, diversifies buildings or squares by making a collage with the elements of the past or different cultures. This collage structure is not only observed in architecture but also the socio-economic life and art at the same time. In postmodern art, commitment to roots rather than the surface, collage and installation rather than in-depth studies, superimposed quoted images rather than processed surfaces, and decadent sense of

* Bu makale Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Resim Programı'nda tamamlanan "Modern- Postmodern Kent Bağlamında Form" başlıklı Sanatta Yeterlik Eser Metni'nin bir kısmını oluşturmaktadır.

¹ Araştırma Görevlisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, gulderengorenek@gmail.com



time and space rather than the cultural object standing on its feet has evolved. In short, while the Modern Period is reducing form to pure color and shape as a result of an attempt to reach the essence, postmodern accepts the fact that in reality an essence never exists and unequivocally rejected the idea that art is the work of form.

Key Words: Modernism, Postmodernism, city, form

Giris

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşamın her alanında büyük değişimler yaşanmıştır. ‘Duyarlılıkta, pratikte ve söylemde’ yaşanan tüm değişimler, kimilerince ‘modern sonrası ya da geç modernite’ kimilerince de ‘Postmodern’ olarak ifade edilmektedir. 1950’ler ve 1960’larda başlayan ve bu makalede Postmodern olarak tanımlanacak süreç, 1980’lerde küresel boyuta taşınarak her yerde tartışılır hale gelmiştir. Resim sanatı tarihinde her daim üzerine çeşitli fikirlerin üretildiği bir kavram olan form, Postmodern sanatta da tartışılan öğelerden biri olarak yerini almıştır. Bu çerçevede formun tanımıyla konuya başlamak ve Modern-Postmodernde formun ele alınışına dair genel bakış sunmak, sanat alanında kavranması zor olan bu temel öğenin açıklanmasına katkı sağlayacaktır.

Form nedir? Modern-Postmodernde Form

Resim sanatında biçim, iki boyutlu plastik değerlerden çizgi, ton değeri, renk gibi resim elemanlarının katkısıyla üçüncü boyuta geçerken ‘form’u meydana getirmektedir. Ama aynı zamanda form, en soyut anlamda, karşılıklı olarak birbiriyle etkileşimde bulunan parçaların kurmuş oldukları ilişkiden doğan bir bütün, bu bütünün oluşturduğu yapıdır. Bir şeyin konu ve içeriğinin görünür kılınması adına nokta, çizgi, mekan, renk, açıklık-koyuluk, ışık-gölge gibi resimsel öğelerin belli bir sistematığe göre düzenlenmiş halidir. Başka bir ifadeyle form, “*yapıtta tüm gereci ya da içeriği kucaklayan, bütünlüğe kavuşturan, ona üst düzeyde anlaşılabilirlik kazandıran, onu özgül özelliklerle donatan, böylece onun sanat değerini sağlayan yapı özelliklerinin tümünü karşılamaktadır.*”²

Modern Döneme kadar, perspektif yardımıyla derinlikli bir mekan içine yerleştirilen form(lar), Modern Dönemle birlikte, iki boyutluluğa indirgenerek, derinliğin yüzeye çekildiği bir mekana yerleştirilmiştir. Soyut espas olarak da ifade edilen bu anlayışta form, doğanın taklidinden uzaktır ve gerçekte görüldüğü gibi ele alınmamaktadır. Soyutlama yoluyla stilize edilen ya da deformasyona uğrayan biçimler, yüzeye ard arda (*superpose*) ya da yan yana (*juxtapose*) paralel düzlemler oluşturacak şekilde yerleştirilmektedir. Burada biçim, tek başına gerçek ya da hayali bir nesneyi temsil edebildiği gibi soyut bir alanı ya da boşluğu sınırlayarak tek başına da varolabilmektedir.

Formu, “*tutarlı bir birim, bir dünyanın belirleyici özelliklerini sergileyen bir yapı*”³ olarak tanımlayan Postmodern sanatının estetik anlayışını irdeleyen Nicolas Bourriaud, aynı zamanda formu, paralel giden iki (ya da daha fazla) öğenin rastlaşması sonucunda doğan bir bütün, kalıcı bir karşılaşma olarak ifade etmektedir. Bourriaud’a göre bu karşılaşma, Delacroix’da renk ve çizgilerle olurken, Schwitters’in Merz tablolarında derlenmiş nesnelere ya da Chris Burden’in performanslarında bileşenlerin oluşturmuş olduğu bütünle kalıcılışmaktadır. Bununla birlikte Bourriaud, çağdaş sanattan bahsederken formlardan çok oluşumlardan bahsetmenin yerinde olacağını belirtmektedir. Çünkü çağdaş sanat pratiğinde yapıt, plastik form üzerinden tasavvur edilmediği gibi herhangi bir formel etkiye sahip olduğu yadsınmakta, hatta eksiklikleri formun erimesinden bilinmektedir. Ona göre: “*Bir tarz ve bir imzanın aracılığıyla kendi üzerine kapanan bir nesnenin tersine, güncel sanat, bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın, başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını göstermektedir.*”⁴

² Afşar TİMÜÇİN, Felsefe Sözlüğü, s. 31

³ Nicolas BOURRIAUD, İlişkisel Estetik, Çev. Saadet Özen, s. 29-33

⁴ A.g.e.



Kısaca Modern Dönem, öze ulaşma çabası sonucunda formu saf renk ve biçime indirgerken, Postmodern, gerçekte bir özün hiç varolmadığı gerçeğini kabul etmekte ve sanatın bir form işi olduğu fikrini tümünden reddetmektedir. Postmodern için her türlü mutlaklık; görelilik, ideoloji ve öznellik tarafından yönlendirilmektedir. Bu da Modernistlerin inandığı gibi saf bir mutlaklığı hayal ürünü kılmakta ve onları tıpkı Platon'un 'eidola' olarak ifade ettiği gibi görüntünün görüntüsüne ulaştırmaktadır.

Modernizme Karşı Eleştiriler

Manet'in 1863 tarihli "V. Olympia" adlı resminden başlayıp, en üst aşaması sayılan Soyut-ekspresyonizmden devam ederek, Minimalizm içinde Ad Reinhardt'ın 1963'te yaptığı siyah üstüne siyah resimleriyle son bulan Modernizm, yüz yıllık bir zaman dilimi boyunca yaşamın her alanında olduğu gibi sanatta da çok önemli bir rol üstlenmiştir. Dinamizmini kendi içinde, kendine dönük eleştirisinde bulan Modernizm, her daim 'yeni' şiarından yol alarak tüm sis öğelerinden ve yapay tasarımlardan arındırdığı mimarisini, işlevselliği önemseydiği planlarıyla dümdüz tuğladan, cam ve çelikten oluşan kesin bir dikdörtgenliğe indirgemıştır. Resim de bu anlamda salt biçim ve renkten oluşmuş, sonunda saf bir sanatsal öze gidecek yaklaşımı sahiplenmek zorunda kalmıştır. Greenberg'in sanatsal işlemi salt öze indirgeme yaklaşımı, Modernizmin temelinden ırklararası ilişkiler, *kitsch*, diyalektikçilik gibi olguları kendinden uzaklaştırmıştır.

Modern zamanların önemli düşünürlerinden Nietzsche, Aydınlanmanın uygarlık, akıl, evrensel haklar ve ahlak konusundaki tüm önerilerini boş bulurken, 'yaratıcı bir şekilde yıkıcı', 'yıkıcı bir şekilde yaratıcı' olmak için eylemi, zorunlu görmüştür. Bu bağlamda 'yaratıcı yıkmak' modernitenin temeli olarak, 20. yüzyılın esas koşuludur. Modernist, sonsuz ve değişmez olanın peşindedir ve kaotik, anlık ve parçalanmış olana önem vermek zorundadır. Özellikle Avangart sanatçılarda görüldüğü üzere, modernizmin kendinden önceki tarihsel durumla kopma yaklaşımı, modernizmin kendi içine de taşınmış, bu sayede süreklilik duygusu kesintilere uğratılmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısına gelmeden, Modernizm ile amaçlanan her şey iki dünya savaşının patlak vermesiyle alt üst olmuştur. Savaş sonrası yaşanan bunalımlar, içinde bulunulan döneme atfedilerek eleştirilmeye başlanmıştır. Eleştirilere göre modernizm hiç gerçekleşmemiştir; hatta aklın hizmetindeki teknoloji sayesinde değişecek olan dünya ütopyik bir varsayımdan öteye gitmemiştir. Yine bu eleştiriler doğrultusunda Modernizmin hep yeniye ve şaşırtmaya dönük yüzü; dogmacı, soyutlamacı ve fildişi kule yanlısı, sanatın saf sanat konularıyla ilgilenmesi gerektiği yaklaşımıyla yenilik yaratamayan bir dönem olmuştur. Aynı şekilde eleştirilerin devamı olarak Modernizmde insanlığın kurtulması adına atılan tüm adımlar, insanlığın evrensel bir baskı sistemi altına alınacağına kuşku yarattır. Bu bağlamda Habermas 'Aydınlanma Projesine' kuşkuyla yaklaşırken desteklemekte, Horkheimer ve Adorno ise, Modern Düşünce akılcılığının ardındaki mantığı, hakimiyet ve baskı yaratma aracı olarak tanımlamaktadır. Deleuze ve Guattari de, Foucault gibi 'Modernliği' normalleştirme söylemleri ve toplumsal varoluş ile gündelik hayatın tümünü kapsayan bir tahakküm olarak görmektedir.

1940'lardan 1970'lere Sanatta Postmodern Tepkiler ve Form

II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan sosyo-ekonomik ve psikolojik yıkımlar her alanda bir sorgulama süreci başlatmıştır. Fütürizm, Dada ve Sürrealizm böyle bir ortamda ortaya çıkan avangart sanat akımları olmuştur. Özellikle bu avangart akımlar içinde yer alan Marcel Duchamp, 'Richard Mutt' adıyla imzalanmış pisuarıyla, sanat ile hayat arasındaki sınırı bulanıklaştırmış, 'dahi sanatçı ve biricik (*unique*) yapıtı' olgusunu inkar etmiştir. Bu sayede sanatın asıl kimliği önemli kılınmış, böylece sanat, bir biçim sorunu olmaktan çıkartılarak işlev sorununa dönüştürülmüştür.

20. yüzyılın ikinci yarısında teknolojik bağlamda hızlı bir biçimde değişen bir süreç yaşanmıştır. Özellikle kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve günlük hayatta kullanımındaki yaygınlık sanatta önemli bir dönüşümü başlatmıştır. Birinci dünya savaşından sonra önemli bir konuma gelen Amerika, II. Dünya Savaşından sonra hiper endüstrisini kurarak zenginleşmiştir. Bu zen-



ginliğini sanata da aktarmış böylece sanat merkezi Paris ve Londra'dan, New York'a yönelmiştir. Bu bağlamda 1950'lerde Amerikan emperyalizmin gereklerine karşılık gelen akım Soyut-ekspresyonizm olmuştur. Amerikalı bir sanatçı olan Jackson Pollock kontrolsüz, tamamen içgüdüsel hareketlerle boyaları akıtıp sıçratarak soyut imgelere ulaşmıştır. Soyut-ekspresyonizm'de form, çizgi ve renk gibi en saf hale indirgenmiş, perspektifsiz bir mekanda biçimler arka planla bütünleşmiştir.

Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann gibi Pop sanat sanatçıların katkısıyla sanatta ortaya çıkan ironi⁵, sanatçının sanat eseri ile kurmuş olduğu ilişki biçimini de değiştirmiştir. Yine bu yıllarda daha önce sanat ortamında yan unsur olarak görülen sanatın değerinin biçilmesi, tanıtımı, sunumu ve satışı daha da bir önem kazanmaya başlamıştır. Bu zamanlarda sanatın en önemli yanı ticaret, para, ışıltı ve popüler kültür olarak belirmiştir. Sonraki süreçte deneyimli tüccarlar yerine, atılımcı koleksiyonerler sanat ortamında etkin rol üstlenmiştir. Fiyatlandırma daha saldırgan olurken göz alıcı sunumlar önemli olmuş ve sanat ortamının toplumsal unsurları gösteriyeye doğru evrilmiştir.

1950'lerde özellikle Andy Warhol tüketim toplumunun imgelerini kullanarak yüksek sanat ile aşağı sanat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmış ve 1960'larda sanatta bir kırılma noktası başlatmıştır. Gündelik hayatı ve tüketim kültürünün temsili olarak Coca-Cola şişesi, Brillo ve Campbell kutuları ya da siyaset ve sinemadan oyuncu imajlarını sanata aktarmasıyla pop kültürünü yüceltmektedir. Sanatçı, ipek baskı tekniğiyle çoğalttığı resimlerinde kendi özsel niteliğinin görünmediği bir biçim dili kullanmıştır. Arka arkaya tekrarlanan tek bir biçim, sanki bir makineden çıkmış gibi görünmektedir. Zaten sanatçı da bir makine olmak, her şeyi bir makinenin yaptığını zannetmek istemektedir.

1960 sanatını 1940 sanatından ayıran en önemli fark "non picturale" tavrıdır görülmüştür. Çağın teknik olanaklarını, biçim ve düşünce yaklaşımlarını iyi analiz edebilen 1960 sonrası sanat yaklaşımlarında temel eğilim olarak non picturale tavrı izlenmektedir. Resimde değişen bu tutumu takiben 1960'larda kurumsallaşmış iktidar, tekeller ve devletler, bürokratikleşmiş politik partiler tarafından uygulanan baskı tutumuna karşı kültürel bir hareket, modernizm karşıtı yaklaşımlar baş göstermiştir. 1968'in yaratmış olduğu etkiyle üniversitelerde, sanat kurumlarında ve varoşlarda bir hareket yayılmış, Chicago, Paris, Prag, Meksika, Madrid, Tokyo ve Berlin gibi kentlerde doruğuna ulaşmıştır.

1970'lerde ise sanat, durgun bir sürece girerek belli bir karakter göstermeyen daha çok eklektik bir nitelik kazanmıştır. Başlarda eleştirel bir tavır olup olmadığı muğlak olan eklektizm, farklı sanat üsluplarına ait gelenekleri birleştiren çoğulcu bir eğilim göstermektedir. 1960'larda başlayıp 1970'lerde devam eden sanatın ticari eğilimine karşı ise, Kavramsal sanatçılar, Happening, Fluxus içinde bulunan performans sanatçıları ve diğerleri tarafından yapılan eleştiriler ağırlık kazanmıştır. Sanat eserinin metalaştırılma sürecinde sanatçıların atılımları ne yazık ki bir süre sonra kapitalizmin çarkları arasında yine meta sanata dönüşmüş olsa da, bahsi geçen yıllarda sanatçılar 'satın alınamayan' yapıtlar üreterek varolan sanat ortamına karşı duruşlarını dile getirmişlerdir.

Kavramsal sanatın, sisteme muhalif yaklaşımı, yapıtı düşünce bağlamında 'sanatın kavramsal biçimi' olarak ele almasıyla sonuçlanmıştır. Aynı yıllarda etkin olan Antiform, Land Art, ve Postminimalizm gibi Kavramsal Sanat da, geleneksel yaklaşımlardan uzaklaştırdığı sanatı, anlamı ve amacı üzerinde düşünmeye zorlamıştır. Bu anlamda Kavramsal sanatçı, çalışmaya, bir düşünceyle başlamış ve işi var ederken geçirilen süreci önemli kılmıştır. Kavramsal Sanatta uygulama yalnızca bir detay olarak alınmış, çalışmanın başında belirlenen tüm plan ve uygulamalara sonuna kadar bağlı kalmıştır. Bu yüzden süreç sırasında Kavramsal sanatçı, çalışmasına yeni plan ve kavramlar eklemeyerek, sonuç olarak varacağı biçimden çok başlangıç esnasındaki düşünceyi önemsemmiştir.

⁵ Ironi: Geçmişin tümüyle yok edilmediği yok edilmeye de gerek görülmediği Postmoderde geçmiş, katıksız ve saf olarak değil ironik bir şekilde ele alınmaktadır: "Özellikle ironi bağlamında kullanım gören eski ve yeni ikilemi ya da ilişkisi; geçmişin bugün içindeki devamını önerdiği kadar, bugünün bağımsız kimliğinin ayrıştırılmasını da öngörür. Bu şekilde çifte kodlama, geçmişte bugünü ve de bugünün içerdiği geçmişi bir arada ancak ayrı ayrı okumamızı öngörür. Sanki sanat tarihi, bir öncekini yerinden eden ya da gündemden kaldıran devrimci üslupların birbirini izlemesiyle değil de, kalıcı ve sonsuz formların kademeli evrimi ile oluşuyormuş gibi." Bkz. Kemal İSKENDER, Klasisizmin Post- Modern Dönemi ve Post-Modernizmin Klasisizmi, s. 23





Resim 1: Richard Estes, 1980, "Holland Hotel", Tuval Üzerine Yağlıboya, 114×184 cm

Minimalizm, Soyutlama ve Kavramsal Sanattın etkin olduğu yıllarda Fotogerçekçilik denen bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım, yine Modern sanata karşı eleştiriden doğmuş bir anlayıştır. Eleştiri daha çok Modern sanat zamanlarında yok sayılan figürün geri getirilmesiyle varlık bulmuştur. Fotoğraf imajlarından yola çıkan Fotogerçekçiler, fotoğraf makinesiyle elde edilen görüntüyü küçük karelere bölmüş, sonra her bölünmüş kareyi, pür gerçekçilikle tuval yüzeyine büyütürken resimlemişlerdir. Bu yaklaşımın Postmodern tavrı ise, medyadaki görüntülerin (fotoğraf, ticari reklamlar, televizyon, sinema filmleri) gerçeklik algısını nasıl değiştirdiği üzerinedir. Çünkü bu resimler, gerçekten değil fotoğraf kullanılarak onların görüntülerinden yani görüntünün görüntüsünden yola çıkılarak yapılmaktadır. Böylece Fotogerçekçi, gerçek ile yapay olanın çelişmesini ortaya koymaktadır: *"Bu süper-gerçekçi resim hayat değildir, ama hayata iki defa taşınmıştır hayatın görüntüsünün görüntüsü. Bu çifte aldatma, genellikle fazla baskın bir ayrıntı yoğunluğuyla birleştiğinde, bu çizgiyi özellikle gerçekdışı, ya da üstgerçek bir yere oturtuyordu."*⁶

Gerçek- yapay çelişkinde kent, Fotogerçekçiler için önemli bir alan olmuştur. Robert Bechtle, Robert Cottingham, Rackstow Downes, Don Eddy, Ralph Goings ve Richard Estes (1932-) gibi Fotogerçekçi sanatçılar kent konulu resimleriyle bilinmektedirler. Bu sanatçılar içinde özellikle Richard Estes (Resim 1) faklı şehir görüntülerini bir araya getirerek oluşturduğu bütünde, insanı, cam tabakalardan yansımalarla duyumsatmaktadır. Parlak görüntülerden yansıyan gerçeklik izleyicilerde mekan algısını yanıltmakta onları tekrar ne gerçek ne yapay çelişkinde sürüklemektedir.

Postmodernde Kent Olgusu

Modern mimarlığın, geleneksel mimarlığın dogmatik taraflarını eleştirerek ortaya çıktığı bilinen bir gerçektir. Fakat 1920'li yıllardan 1950'li yıllara gelen süreçte Modernizm, burjuva değerlerinin dönüşümünü amaçlayan eleştirisini büyük oranda yitirmiştir. Modern mimarlar için sermaye öncelik kazanmış ve Modernizmin getirdikleri dogmatik bir yapıya bürünmüştür. Gropius, Corbusier, Van der Rohe, Modern dönemin en önemli mimarlarıdır. Bu mimarlar, teknolojik

⁶ Amy DEMPSEY, Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler, Çev. Osman Akinhay, 252



gereker üzerine kurulu, işlevsel, süslemeden ve tarihsel göndermelerden uzak, soyut formlarla oluşturulmuş yapılarla 'ideal kentin' tasarlanabileceğini savunmuşlardır. Bu bağlamda Postmodern cephe ise, Modernizmi; bitmiş bir mükemmellik, netlik, kesinlik ve çelişkisizlik arayışı olarak görmüş ve Modern mimarları, beton yığınlarına dönüşen çağdaş, çirkin kentler oluşturdukları için eleştirmişlerdir. Onlara göre Modern mimarlar kentler yerine kendi ideallerindeki insanları yaratmak için alanlar yaratmışlar böylece kentleri zihinde müdahale edilebilir bir nesneye indirgemişlerdir. Sonuçta kent ve kentleşme üzerinde doğan bu muhalefet Postmodern tavrın şekillenmesinde büyük bir önem kazanmıştır. Ayrıca kentlerden yükselen 1968 hareketleri temelde yüksek kültür ve Modernizmin tahakkümüne karşı muhalif özellikler içermektedir.

1972 yılında Pruitt-Igoe toplu konutlarının dinamikte ortadan kaldırılmasıyla birlikte başka bir sürecin fitili de ateşlenmiştir. Postmodern denilen bu süreç, 1960'lardan sonra büyük bir ivme kazanan kentleşmeyle birlikte gelmiştir. Unutulmamalı ki kentleşme, Modern Dönemi de tetikleyen önemli bir etken olmuştur. Fakat burada kent denilirken, metropolleşen hatta birbirine yakın şehirlerin bütünleşerek megalopolisleri oluşturduğu kentlerden bahsedilmektedir. Bu süreçte, toprak rantı ve piyasa, Postmodern kentlerde gözetilen iki unsur olmakta ve geçmişin yaşatılma olasılığı, eklettik bir anlayışla gerçeğe dönüştürülmektedir.

Postmodernlere göre, Modern Dönemde kentler toplumsal bir amaca göre her türlü tarihsel göndermeden ve aşırılıktan uzak, mükemmel, net, kesin, çelişkisiz, işlevsel bir şekilde planlanırken aynı zamanda bir hegemonyanın kurulmasına da hizmet etmiştir. Bu yüzden Postmodernde kent, Modern Dönemde olduğu gibi, bütünsel bir makine olarak ele alınmamakta, hatta bütünseli parçalayacak şekilde her türlü tanımlı ve baskıcı hayat önerisinden uzak, estetik hedef ve ilkelere göre zamandışı bir anlayışla biçimlendirilmektedir. Kişiselliğe ve yerel seslerin duyulmasına önem veren çoğulcu yapıdaki Postmodern, geçmişten veya farklı kültürlerden aldığı unsurları kolajlayarak binaları ya da meydanları çeşitlendirmektedir. Bu kolaj yapı, yalnızca mimaride değil, aynı zamanda sosyo-ekonomik yaşantıda da izlenmektedir. Çünkü kentin bir tarafında dev alışveriş merkezleri, rezidanslar, uydu kentler, kulüpler vb. oluşumlar yer alırken, bunların hemen yanında gelir seviyesi düşük gettolaşmış mahalleler de bulunmaktadır. Gelir seviyesindeki farklılıkların bu yan yana oluşu kültürel farklılıkları da beraberinde getirmekte, Postmodern kentlerin parçalanmışlığını daha da vurgulamaktadır.

Postmodern mimari heterojen olmakla birlikte zevk kültürüne hizmet eden ve üst dil idealini bırakan bir yapıya sahiptir. Modernin tektipleşen, işlevsel ve bir o kadar mesafeli planlamacılığına karşı kendiliğinden çeşitlenen süreç önemsenmiştir. Bu sürecin yaşanma nedeni de şüphesiz teknolojik ilerlemeyle birlikte gelen değişikliklerdir. Bugün teknoloji, Modern Dönem kentleşmesinin tetikleyicisi olan sanayi ile aynı görevi üstlenmiştir. Yeni teknolojinin getirileri ile Modern dönemin sanayi temelli kent kavramı Postmodernde geleneksel zaman ve mekan kavramını yarakarak, enformasyonel kent kavramına dönüşmüştür. İşlenmiş, ilişkilendirilmiş, alıcısında fark yaratan, tek taraflı iletişim olarak tanımlanan enformasyon kelimesinden türetilen enformasyonizm, mikroelektronik, yazılım, genetik mühendisliğindeki gelişmelere bağlı olmakla birlikte insanların bu bilgileri işleyebilme sistemi olarak tanımlanmaktadır. Küreselleşen dünyada teknoloji, artık ekonomi üzerinde yaşamsal bir öneme sahip olmuştur; dolayısıyla yeni enformasyon ekonomisindeki ağ, kent hayatındaki sosyo-kültürel yapıları da etkilemektedir.

Postmodernde kentsel bir çevre yaratma adına yapılanlar, bazı düşünürler tarafından Geç Kapitalizmin bir sonucu olarak görülmektedir. Bu anlamda gündelik hayatı ve serbest etkinlikleri önemseyen Postmodernde gökdelen, otel, banka, alışveriş merkezleri gücün; müzeler, bienaller, mağazalar, oyun parkları ve çarşılar gibi mekanlar da, tüketimin yüceltiildiği alanlar olmuştur. Daha net bir ifadeyle "Postmodern kent nosyonu, modern kentlerin melankolisinden uzak, modernizmin üst-anlatılarının hegemonyasını tanımayan, tanımlı-tutarlı-işlevsel bir anlayışı reddeden, kolaj, pastiş ve parçalanma gibi unsurları içeren 'istediğini yap' rahatlığına sahip bir ilerleme isteği olarak tanımlanmaktadır."⁷

⁷ Uğur BATI, Erişim: http://www.ugurbati.com/Portals/0/makaleler/A40_Kent_Mimari_Postmodern.pdf (02.04.2013)



Postmodern Sanatta Kent Bağlamında Form

Postmodernizm, yüksek Modernizme karşı bir tepki midir? Yoksa 1950, 60 ya da 70'lerden başlatılması gerektiği halen tartışmalı olan ve dönemleştirmesi gereken bir kavram mı? Her tür üst anlatıya karşı duruşu, bunun yanı sıra toplumun ötekileştirilmiş (kadınlar, siyahlar, eşcinseller, sömürgeleştirilmiş ama kendi tarihine sahip halklar) seslerini duymaya karşı ilgisi, kavramı devrimci bir potansiyele sahip mi kılmakta? Yoksa Geç Kapitalizmle gelen ve her şeyin mubah sayıldığı ticarileştirilmiş bir yanı mı? Harvey'in bu yerinde soruları aslında Postmodernin ne olduğunun cevabı olmakla birlikte yine başka bir düşünür olan Bauman, Postmodernizmi, Modernizmin kendisi için koymuş olduğu 'rasyonel düzen' ve 'mutlak hakikat' gibi amaçlara ulaşamayacağını fark etme ve bu gerçekle barışma hali olarak değerlendirmektedir. Bununla birlikte Postmodern durumu kavramak için sınıf, topluluk, toplumsallaşma gibi klasik yaklaşımları bırakıp bunun yerine toplumsallık, habitat, öz-oluşum ve öz-toplanım gibi kategorilerle sürece bakmanın yararlı olacağını ifade etmektedir. Ancak bu sayede çağdaş yaşamın zamansal ve mekansal akışını yakalamanın mümkün olacağını belirtmekte ve şu şekilde devam etmektedir: "(...) *postmodern kavramının bizzat kendisi, moderniteye bağlı olduğumuz gerçeğinin bir itirafıdır. Belirli bir toplum türüne işaret etmesi dışında, o 'post' hiçbir şeydir.*"⁸

Postmodernde, tam bir yayılma içinde olan popüler kültür, egemen bir kültür olarak aydın kültüre yaklaşmıştır. Popüler kültür ile aydın kültür arasındaki bu yakınlık modern zamanlarda da varolmuştur. Örneğin Dada, Sürrealizmin erken dönemleri, Konstruktivizm, Ekspresyonizm gibi avangart akımlarla sanatı halka yaklaştırma isteği gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Fakat Postmodernde iletişim araçlarının göz ardı edilmeyecek etkisi, popüler kültür ile kültür üreticilerin arasındaki farkı azaltmış, Postmodern olanın devrimci ve avangart ruh taşımaya karşı oluşu medya dahil her alanda var olanı kendine katma eğilimi geliştirmesine neden olmuştur. Kültürel olaylar, gösteriler, happeningler ve kitle iletişim kültürü içinde medya imgelerinin yaratmış olduğu etki, sonuçta zaman algısını başka bir anlama taşımış 'gelip geçici bir an' içinde 'yüzeysel olan' değer kazanmıştır. Yüzeysellik Modern zamanların yabancı olmadığı bir olgudur fakat burada, yüzeysel olanın ardında yatan 'öze varma' eğilimi yok sayılmakta, tam bir kabulleniş içinde soru sorma bile reddedilmektedir.

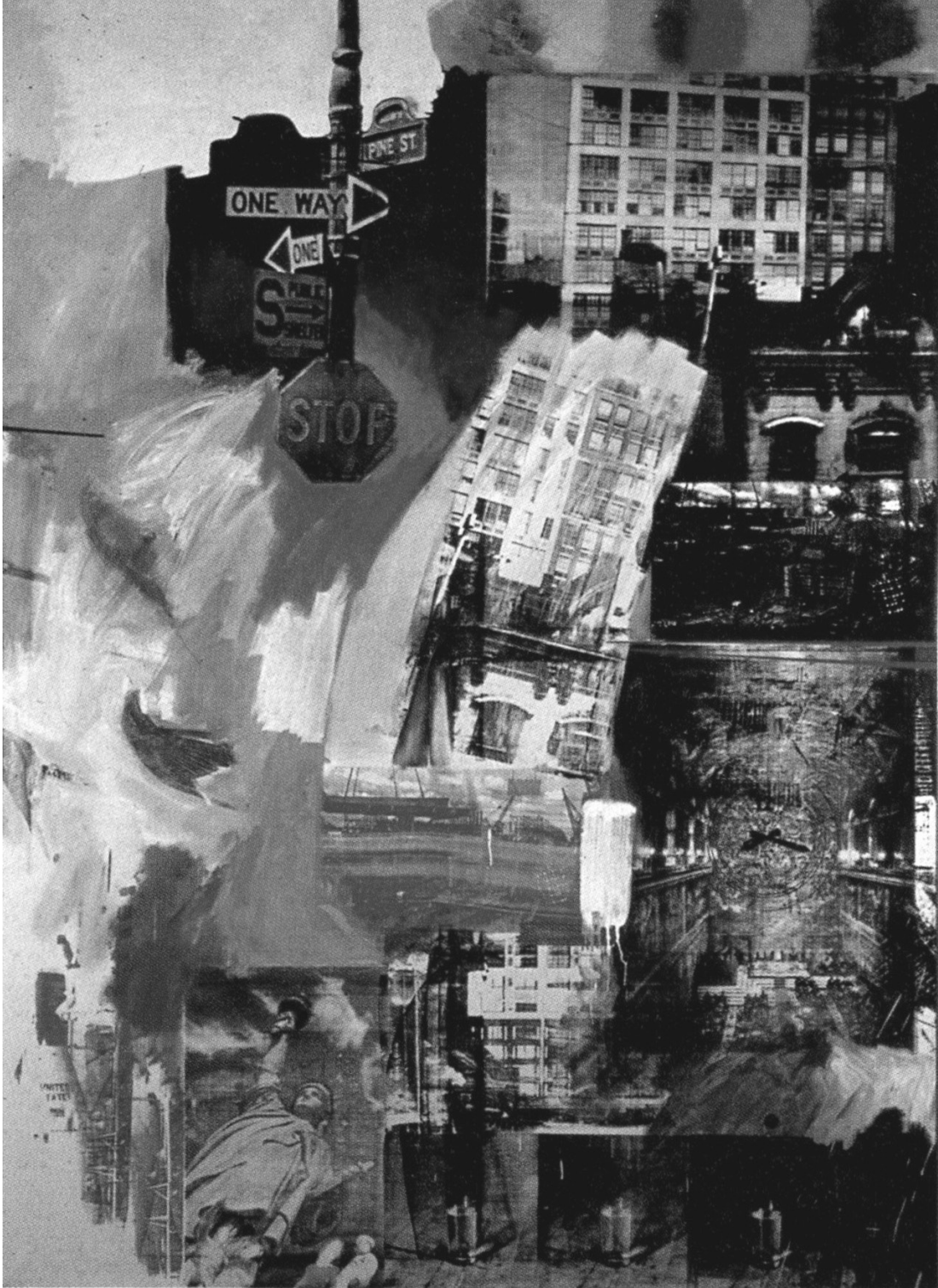
Postmodern, iktidar yaratacak her tür üst anlatıya kuşkuyla bakmaktadır. Normal olarak belirlediği herhangi bir davranış biçimi önermediği gibi her tür anormalliği de insani bir durum olarak görmektedir. 'Yabancılaşma duygusuna' karşı kayıtsızlık içinde olan Postmodernde, 'bugün' önemsenmekte ve bütünselliğin yaratmış olduğu yabancılaşma duygusuna karşı bütünsellikten uzak öznenin parçalanmasına önem verilmektedir: "*Postmodern sanat tek bir biçime, araca ya da görüntüye bağlanamayan çoğulcu bir referanslar ağıyla örülmektedir. Böylece nesne parçalanırken, özne de (izleyici) boşlukta bırakılmakta ya da alışlagelmiş işlevinin dışına çıkmaya zorlanmaktadır. Böylece sanat kaçınılmaz olarak alegorik olmaktadır.*"⁹ Kısacası Postmodernde 'içinde bulunulan an' önemli olduğu gibi geçmiş de tabu olmaktan çıkmış, yaşanan parodi ve nostalji patlaması sonucunda alegorik anlatım yaygınlık kazanmıştır. Postmodernde alegori asıl kaynağından koparılmıştır. Anlatımda birbiriyle alakasız anılar, alıntılar ve parçaların bir araya getirilmesiyle elde edilen yapıt, belli bir kurgu veya mesaj içermediği gibi parçalar arasında anlamsal bir bütün de aranmamaktadır.

Postmodernde 'parçalanma', Modernizmin içinde de varolan bir kavramdır. Ancak tahakküm içerdiği için Postmodern tarafından eleştirilmekte ve Modernizmde olduğu gibi içerisinde 'daha iyi bir gelecek' fikri barındırmamaktadır. Bu anlamda Modernizm'in özeleştirisi ile vardığı neden sonuç ilişkisi, Postmodernin tepkiselliği içinde sekteye uğratılmakta; son, açık uçlu bırakılarak bir sonuca varılmaksızın, zamansal bütünsellik dışında gösterilenden çok göstereni, bitmiş eser yerine ise, bir olay haline gelen performans ve happeninglerle izleyenin katılımını öne çıkarılmaktadır. Kısaca Postmodern alıntılama, geçicilik, oradan oraya sıçrama, melezeleştirme gibi eğilimlerle sanatını biçimlendirirken, yabancılaşma ve paranoyayı değil şizofreniyi yüceltmektedir.

⁸ Zygmunt BAUMAN, Erişim: http://www.felsefeekibi.com/forum/forum_posts.asp?TID=35189 (06.01.2013)

⁹ Kemal İSKENDER, Post-Modernizmin Kökeni ve Değerleri, s. 61





Resim 2: Robert Rauschenberg, 1963, "Mülk" Tuval Üzerine Yağlıboya, İpek baskı

Burada şizofreni, dil bozuklukları ve birbirinden Modern zamanların yaratmış olduğu yabancılaşma duygusunun katkısıyla bireyler, tutarlı bir benlik duygusu göstererek kendi dışına çıkmakta ve bu sayede bugünden veya geçmişten yola çıkarak daha iyi bir gelecek düşü kurmaktadır. bağımsız ve bağlantısız yığınlardan oluşan göstergeler, saf, ilintisiz bir dizi ‘şimdiki zamanlar’ olarak belirlemektedir.

Klasisizm, Postmodernin temel aldığı en belirgin geleneksel eğilimlerden biri olmuştur; fakat burada Klasisizm, geçmişte ele alınandan farklı olarak kanonlarla oluşturulmuş bir kurgu yerine eklektik, melez ve serbest üslupta özellikler göstermiştir. Modern dönemde de geçmişten yararlanılmıştır; fakat Modernitede sanatçı örnek olarak aldığı şeyi, gelenekten bilinçli bir şekilde kopararak ona modern değerler katarken aktif bir müdahalede bulunmaktadır. Oysa Postmodernde, Rauschenberg’in “Mülk” (Resim 2) resminde görüldüğü üzere üreten olarak sanatçı göz ardı edilmekte, farklı ontolojik dünyalardan seçilen imgeler bir araya getirilerek çarpıştırılmakta ve yeniden üretilmektedir: “Modernizmde bir üretici olarak sanatçıya atfedilen ‘ruh’ burada gözden çıkarılmaktadır. Yaratan özne efsanesi, burada yerini daha önceden varolan imgelerin açık yüreklilikle mülk edinilmesine, alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır.”¹⁰ Bu esasta Postmodern anlatının ana yönlendirici ilkesi, pastiş olarak belirlemektedir. Jameson, pastiş bugünün sanatının neredeyse evrensel bir uygulaması olarak belirmesini “bireysel öznenin kaybolması ve bunun formel sonucu olarak, kişisel üslubun giderek daha zor bulunur olmasına”¹¹ bağlamaktadır. Postmodernde pastiş, açık bir göndermeye sahip değildir. Bu özelliğiyle, hemen fark edilebilen özgün bir üslubun alaycı taklidi olan parodiden ayrılmaktadır. Pastic de bir taklittir fakat parodiden farklı olarak amacı ve sonu gizlenmiştir. “Pasticin karakterize ettiği anlatılar, artık doğrudan deneyim ya da ‘gerçek dünya’ hakkında değildir; bunlar, geçmiş hakkında belli belirsiz hatırlanan ya da düpedüz yanlış hatırlanan kurguların karşımılarıdır.”¹²

Kısaca Postmodernde, Modern düşüncenin temel aldığı ‘yeni’ ve dolayısıyla tarihsel süreklilik içinde ilerleme fikri ve bellek duygusu, terk edilmiştir. Bunun yerine özellikle 1960’lar ve 70’lerde geçmiş kültürlere ait unsurlar eklektik bir biçimde ortak kültürel bir zevk yaratmak için bir araya getirilmiştir. Günümüzde ise bu eklektik anlayış, dil bağlamına önem verilerek çeşitli kültürel unsurlar ve onların değer, öge, imge ve anlamları şimdinin boyutu içinde sunulmuştur.

Postmodernde, Klasisizm ve Modernizmin sahip olduğu biçim ve değerlerden farklı melez görünüşler ortaya koyulurken, “köklerden çok yüzeylere, derinlikli çalışmalardan çok kolaja, işlenmiş yüzeylerden çok üst üste getirilmiş alıntı imgelere, ayakları üzerinde sağlam biçimde duran kültürel nesneden çok çökmüş bir zaman ve mekan duygusuna bir bağlılığın gelişmiş”¹³ olduğu görülmektedir. Buna göre Postmodernde birincil biçim olarak kolaj/montaj ele alınmıştır. Fakat yine burada izleyiciye sunulan tek, anlamlı ve istikrarlı bir bütüne yer verilmemiştir. Bunun yerine sanatçı tarafından yan yana getirilen parça ve elemanlar yardımıyla izleyicinin yeni anlamlar çıkarması istenmiştir. Böylece sanatçı tarafından belirlenen bazı anlamlar dayatılmadığı gibi anlatıdaki süreklilik de kesintilere uğratılmaktadır.

Postmodernizmde Rönesanstan beri gelen ‘uyum’; ‘ters uyum’ veya ‘uyumsuz uyum’a, Modernist arılaşma, yani hiçbir elemanın çıkartılmadığı ya da eklenemediği kompozisyon anlayışı ise ‘zor bütün’ ya da ‘parçalanmış bütün’e yerini bırakmaktadır. “...Newton, Einstein ve Big Bang kuramını bilen günümüz insanı çeşitli ve hatta birbirleriyle çelişen birçok makrokozmoz kuramı ile karşı karşıyadır. Güncel olan kaos ve şiddettir şimdi, yoksa Rönesanstaki gibi ideal uyumun müziği ya da yetkin ilahi düzen değil. İşte günümüz sanatında sıkça karşılaşılan uyumsuz ya da düzensiz oranlar, parçalanmış bütün, bitmemiş bütün, dengesiz sütun vb. gibi sayısız biçimsel paradoks, daha çok yetkin bir ilahi düzenin yokluğuna ve çoğulcu zevk anlayışı kültürünün çeşitliliğine bağlanmaktadır.”¹⁴

¹⁰ David HARVEY, Postmodernliğin Durumu, Çev. Sungur Savran, s. 71, 72

¹¹ Fredric JAMESON, “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, Erişim: http://www.halksahnesi.org/incelemeleer/jameson_postmodern/jameson_postmodern.htm

¹² Eleanor HEARTNEY, Sanat ve Bugün, Çev. Osman Akinhay, s. 123

¹³ (Bkz). (11), HARVEY, 79

¹⁴ Kemal İSKENDER, Postmodernizmin Gündemi: Ne var? Ne Yok?, s. 22

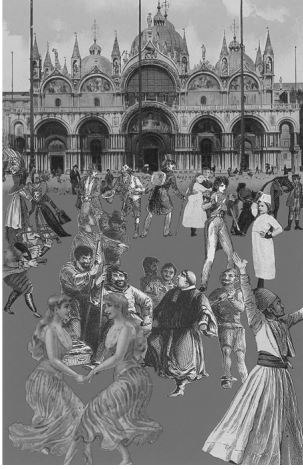




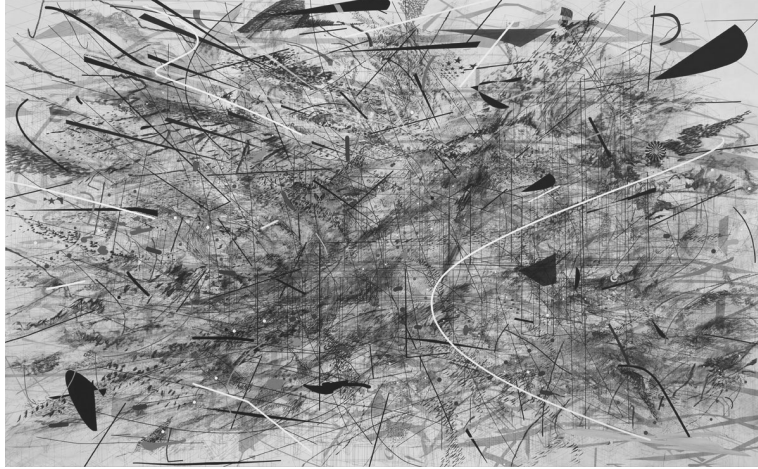
Resim 3: Cindy Sherman, 1978, "İsimsiz Durgun Film Serisinden #15"



Resim 4: David Salle, 2007, "Son Işık", Ahşap ile Keten Kumaş Üzerine Yağlıboya ve Nesnelere, 152,4×243,8 cm



Resim 5: Peter Blake, 2009, "Venedik'te Dans", Tabaka Üzerine İpekbaskı, 40,65×30,5 cm



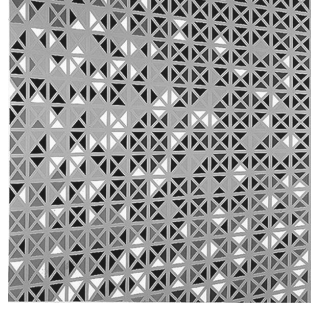
Resim 6: Julie Mehretu, 2007, "Siyah Şehir", Tuval Üzerine Akrilik ve Mürekkep, 304,8×487,7 cm

Cindy Sherman'ın, "İsimsiz Durgun Film" serisi Postmodern sanat içinde pastiş alanına örnek olacak çalışmalardır. Burada sanatçı, 1950'lerden 1970'lere uzanan ikinci sınıf Avrupa film sahnelerinden yararlanmaktadır. Sherman 1978'lerde ürettiği bu çalışmalarda geçmişten aldığı film sahnelerini tekrar canlandırmaktadır. Artık bir nostalji olan bu sahnelerde dekor, makyaj ve kostüm olduğu gibi tekrar canlandırılmakta ve sanatçı, model olarak kendini kullanmaktadır. "İsimsiz Durgun Film No 5" adlı çalışmasında (Resim 3), pencere kenarında oturan genç bir kadının taşradan kente gelişinin ardından kaybettiği masumiyetinin hatırasının izlendiği eski bir film klişesi canlandırılmıştır.

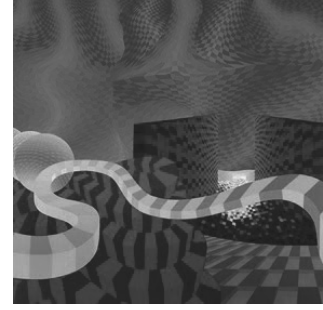
David Salle'de yine pastiş alanda çizgi romanlar, yumuşak porno, reklam ya da eliş dergilerden aldığı anlatılardan yararlanmaktadır. Sanatçının kompozisyonları bütünsellikten uzak parçalı olurken, James Rosenquist'in pop resimlerini de anımsatmaktadır. Salle farklı parçalardan oluşmuş resimlerini yan yana ya da üst üste yerleştirirken bu parçalara ait ilişkinin izleyici tarafından kurulmasını beklemektedir. Zaman zaman ayrı ellerden de çıkan bu farklı üsluptaki resimler, Postmodern sanat içinde sanatsal otantiklik, bireysellik ve anlam arayışlarının reddi olarak anlamlandırılmıştır. Sanatçının 2007 yılında yapmış olduğu "Son Işık" adlı resim aynı pastiş mantıkla ele alınmıştır. (Resim 4).



Resim 7: Benjamin Edwards, 2006 "Kapitalist Ütopiyalar", Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Akrilik, 111,76x152,4 cm



Resim 8: Sarah Morris, 1999, "Şehir Merkezi Dağında Çiğ", Tuval Üzerine Ev Yapımı Parlak Vernikli Boya, 213,4x213,4 cm



Resim 9: Al Held, 2002, "Derinlemesine Görmek IV" Tuval Üzerine Akrilik, 274,32x274,32 cm

1957-1961 yıllarında ikinci evre İngiliz Pop Sanatı'nın temsilcisi olan Peter Blake'in "Venedik'te Dans" adlı çalışması, 2007 Venedik Bienal'i için yapmış olduğu yirmi ipek baskı çalışmasından biri olarak Venedik şehrine yönelik sanatçının kendi bakışını ifade etmektedir (Resim 5). St. Marco Meydanı'nda yer alan ve Venedik kentinin sembol yapılarından biri olan 'Dükler Sarayı' önüne yerleştirilen her bir kolaj minyatür figür, şehrin büyüleyiciliğini vurgularcasına gerçek ötesi bir dünyaya gönderme içermektedir.

Julie Mehretu çağdaş sanatın en üretken sanatçılarından biri olarak mimari ve şehir elemanlarına sıklıkla çalışmalarında yer vermektedir. Sanatçı jeopolitik ve karmaşık sosyal yapıyı ifade etmek için haritalar, şehrin yatay dikey ızgara sistemi ve mimari sunuş tekniklerini kombine ettiği görsel unsurlar hizmet etmektedir. Mehretu'nun kullandığı yüzen üçgenler, kesikli çizgiler, patlayıcı vektörler gibi formel öğeler, Kandinsky, Mondrian ve Fütüristler gibi Modern Dönemin dinamizmini anımsatmaktadır; fakat unutulmamalı ki sanatçının çalışmalarında yansıttığı dinamizm yanı sıra karmaşa ve kaos başka bir dünyayı sunmaya aracılık etmektedir (Resim 6).

Benjamin Edwards'un "Kapitalist Ütopiyalar" dediği çalışmaları mimari temelleri anlamaya yönelik olarak dijital teknolojiden ve iki boyutlu yüzeylerden yararlanmaktadır. Amerikan peyzajının değişen yüzüne yönelik çalışmaları için uydu haritalardan, detaylı projelerden, şirket logolarından yaralandığı gibi sanatçının kent peyzajlarından elde ettiği fotoğrafları soyut resimlere dönüştürerek çalışmalarına dahil etmektedir. Edwards renkli geometrik biçimleri üst üste ya da yan yana yerleştirerek bir kent peyzajının bilindik temsilini oluşturmaktadır. Soyut uçsuz geometrik biçimler yukardan bakılan bir panoramayla perspektifli mekana yerleştirilirken; bir otoban mı? Yoksa park görüntüsü mü? Kentin hangi kesitini tanımladığının kafa karışıklığını yaratılmaktadır (Resim 7).

Sarah Morris (1967-) ise kent öge olarak yüksek gökdelenlere ait pencerelerin kare formunu seçmiştir. Bu form aynı zamanda Modern Dönemin temel formlarından biri olmakla birlikte Mondrian'ın "Broadway Boogie Woogie" resminden esinlenmeler izlenmektedir. Morris bununla birlikte Las Vegas gazonları ve Florida yüzme havuzlarından da izlenimler sunmuştur (Resim 8). "Morris kendi parlak renkli karelerini yanlısamacı mekanlara yerleştirirken, izleyiciyi de doğal dünyadan daha fazla koparılmayacak derecede katı yapılara sahip düz mekanların derinlerine çekmektedir."¹⁵

Al Held erken çalışmalarında Soyut-ekspresyonist bir tavır içindeyken daha sonraki çalışmalarında geometrik soyutlama ve uzamsal yanlısamacılık eğilimi göstermiştir. Özellikle büyük boyutlu işlerinde, örneğin "Derinlemesine Görmek IV" adlı çalışmada görüldüğü üzere mimariden yararlanmış (Resim 9). Bir kent manzarası, perspektifli bir mekana yerleştirilmiş olan dalgalı şeritler, oylumsal silindireler ve alanlar ile geometrik şekillerle oluşturulmuştur. Sanatçının çalışmaları dijital bir etki içinde olsa da, Held onları geleneksel yöntemlerle üretmektedir.

¹⁵ (Bkz). (13), HEARTNEY, 298

Sonuc

Sonuç olarak Modern Dönemde form, değişen dinamiklerin aktarıldığı önemli bir unsur olarak resim sanatında ağırlık kazanmıştır. Benzer şekilde Postmodern sanat, 1980’den günümüze, bulunduğumuz yüzyılın dinamiklerini içinde barındıran bir yapı göstermektedir. Özellikle yaklaşık son otuz yılda geç kapitalizmin mantığı içinde insanlık manipülasyonla gerçeklikten uzaklaşmıştır. Sanat da buna paralel olarak gerçeklikten uzaklaşarak, gerçek olgular yerine görüntülerle uğraşmaktadır. Dolayısıyla Postmodern sanatçı varolan gerçekliklerden değil de görüntülerden yola çıktıkça form, anlam olarak değerden düşmekte ve Postmodern sanat açısından tartışmalı bir kavram olarak ele alınmaya devam etmektedir.

Kaynakça

- BAUDRİLLARD, Jean, 2005, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara
- BAUDELAİRE, Charles, 2009, *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul
- BEST, Steven-KELLNER, Douglas, 2011, *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- BOURRIAUD, Nicolas, 2005, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- BÜRGER, Peter, 2003, *Avangart Kuramı*, Çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul
- COLOMİNA, Beatriz, 2011, *Mahremiyet ve Kamusalılık Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul
- DEMPSEY, Amy, 2007, *Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler*, Çev. Osman Akınhay, Akbank, İstanbul
- EAGLENTON, Terry, 2011, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- FEBURE, Lucien, 1995, *Rönesans İnsanı*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları:112, İstanbul
- GREENBERG, Celement, 2011, “Modernist Resim”, Edt. Charles Harrison, Paul Wood, Çev. Sabri Gürses, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antalojisi*, Kür Yayınları, İstanbul
- HARVEY, David, 2010, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul
- HEARTNEY, Eleanor, 2007, *Sanat ve Bugün*, Çev. Osman Akınhay, Akbank, İstanbul
- J.-F. LYOTARD, *Postmodern Nedir Sorusuna Cevap*, (Der.) Necati Zeka, Postmodernizm F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas, Çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, Kıyı Yayınları, İstanbul
- JAMESON, Fredric, 2011, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü, Nirengikıtap, Ankara
- KUSPİT, Donald, 2006, *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, İstanbul
- LUCİE- SMITH, Edward, 1996, *20.Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Çev. E.Kılıç, B.Kovulmaz, O. Akınhay,
- LYNTON, Norbert, 1991, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul
- LYOTARD, J.-F., 1990 “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap”, (Der.) Necmi Zeka, *Postmodernizm F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas*, Çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, Kıyı Yayınları, İstanbul
- RİCHARD, Lionel, 1991, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev.Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul
- ÜNER, Özlem, 2013, *Resmin Temelleri*, Sel Yayınları, İstanbul
- YILMAZ, Mehmet, 2009, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara
- İSKENDER, Kemal, 1991 “Modernizmden Postmodernizme Sanat Neydi, Ne Oldu?”, *Türkiye’de Sanat* 35, 38-51



İSKENDER, Kemal, 1991, "Klasisizmin Post- Modern Dönemi ve Post-Modernizmin Klasisizmi", *Sanat Çevresi*, 20-23

İSKENDER, Kemal, 1991, "Postmodernizmin Gündemi: Ne var? Ne Yok?", *Sanat Çevresi* 153, 60-62

İSKENDER, Kemal, 1991, "Post-Modernizmin Kökeni ve Değerleri", *Sanat Çevresi* 154, 36-41

TİMUÇİN, Afşar, 1974, *Felsefe Sözlüğü*, BDS Yayınları, İstanbul

BATI, Uğur, "Kentin Postmodernitesi: "Postmodern Tüketim Kültürü Işığında Hedonik Bir Biçim Olarak Kent Tasarımı", Erişim: http://www.ugurbati.com/Portals/o/makaleler/A40_Kent_Mimari_Postmodern.pdf (E.T.02.04.2013)

BAUMAN, Zygmunt, "Yeni Düşünce Hareketleri Modernite Postmodernite ve Etik", Çev. Aytaç Yıldız, Erişim: http://www.felsefeekibi.com/forum/forum_posts.asp?TID=35189 (06.01.2013)

COOPER, Neil, 2009, "Peter Blake: Venice Poptabulous exhibition of screenprints inspired by La Dominante", Erişim: [http://edinburghfestival.list.co.uk/article/19028-peter-blake-venice/#comments\(29.12.2012\)](http://edinburghfestival.list.co.uk/article/19028-peter-blake-venice/#comments(29.12.2012))

Fredric JAMESON, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği",

Erişim: http://www.halksahnesi.org/incelemler/jameson_postmodern/jameson_postmodern.htm

MONEY, Ted, "ABD Sanat Ortamı'nın yeni sürümü: 2.0", Çev. Meltem Cansever, Erişim: [http://www.sanatatak.com/view/ABD-Sanat-Ortaminin-yenisurumu-20/39\(10.01.2013\)](http://www.sanatatak.com/view/ABD-Sanat-Ortaminin-yenisurumu-20/39(10.01.2013))

<http://www.hutopia.net/?p=189>(E.T.07.04.2013)

<http://arts.customizedev.com/?p=4>(E.T.16.04.2013)



Sultan II. Abdülhamid'in Meşruiyetinin Eğitim Yapıları Üzerinden Okunabilirliği¹

Esmâ İGÜS*

Özet

Saltanatı süresince halkın arasına fiziksel varlığı ile karışmaktan imtina eden II. Abdülhamid için modern dünyada temsil edilebilme sorunsalı, iktidarı boyunca çözmesi gereken problemlerin başında gelir. Sultan II. Abdülhamid, bu temsiliyet krizinin aşılmasında kendini halka görünür kılmak ve iktidarını inşa etmek için modern dünyanın referans aldığı enstürmanlar ile İslami gelenekle örtüşen çözüm yollarını devreye sokmuştur.

Abdülhamid'in modern kamusal bir kişilik olarak fiziksel tezahürünü, sosyolojik açıdan pek çok alanda görmek mümkündür. Bu metin; Sultan'ın kamusal alandaki görünürlüğünü, dönemin siyasi görüşü paralelinde şekillenen ideolojik ve propagandist eğitim kavramı üzerinden anlamaya yada daha doğru bir ifade ile deşifre etmeye yöneliktir. Abdülhamid'in iktidarını; okullarda kullandığı mimari elemanlar, okulların iç mekân organizasyonları, ders programları, törenler ve ritüeller aracılığıyla halkın arasına karışmadan nasıl kurguladığını ortaya koymak bu çalışmada hedeflenen bir diğer noktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı İmparatorluğu, II Abdülhamid, Modernleşme, Eğitim, Temsiliyet

Reading of Sultan Abdulhamid II's Legitimacy Over The Education Buildings

Summary

It is a serious problem for Abdülhamid II during his reign, who avoids his individual presence from public to give meaning to his non physical presence in the modern world. It is a very serious problem for his power.

Sultan Abdulhamid II, in overcoming this crisis of representation to become visible for the public and build his own power, Abdülhamid uses instruments that has been taken as reference by the modern world with the solution ways that appropriate Islamic culture.

It's sociologically very possible to see his physical appearing since Abdülhamid is a modern and public personality.

This text is about understanding the Sultan's public presence with the perspective of the so-called ideological concept of education which is used as a propaganda tool and shaped by the politic environment of that period. Also there is another issue is to show that how Abdülhamid build his power with the architecture elements used in schools, the interior designs of schools, syllabus, ceremonies and other rituels.

Key Words: Ottoman Empire, Abdulhamid II, Modernization, Education, Representantion

¹ Bu çalışma, yazının 2008 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde tamamladığı "II. Abdülhamid Dönemi Eğitim Sistemi ve Eğitim Yapıları" başlıklı doktora tezine dayanmaktadır.

* Yrd. Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Mimari Restorasyon Programı, esmaigus@yahoo.com



Sultan II. Abdülhamid'in Mesruiyetinin Eğitim Yapıları Üzerinden Okunabilirliği

Devlet, varlığını ve üzerine kurulduğu meşruiyet ilkelerini toplumsal alanda sürekli hale dönüştürmek için ideoloji ve eğitim gibi araçları kullanır...(Çetin, 2001: 201)

XIX. yüzyılda, Osmanlı ve Osmanlı'nın çağdaşı çok uluslu imparatorlukların çözmek zorunda oldukları temel problemlerin başında, tüm dünyayı kasıp kavuran ulusçuluk akımına rağmen çökmekte olan monarşi bunalımının aşılması ve halkın gözünde imparatorluk imajının tekrar önemli kılınarak canlandırılması gelmektedir. Bu yeniden varoluş sürecini inşa etmede siyasi erkçe çeşitli enstrümanlar kullanılmış, resmî ideoloji ve dolayısı ile endoktrinasyon sürecine tabi tutulmuş olan eğitim bu noktada başat rol üstlenmiştir.

Modern dünyada var olma, iktidarını sürdürme ve geleceğe taşıma kaygısı, Sultan II. Abdülhamid'in de çağdaşı monarklar gibi saltanatı süresince baş etmek zorunda olduğu temel problemlerden biridir. Hamidî Rejim, bu temel sorunsaldan hareket ve sorunu çözmeye yönelik davranış pratiğiyle, varlık nedeni olan saltanat ve hilafet kavramlarını, iktidarı süresince halkın zihninde önemli ve diri tutmaya çalışmıştır. Ancak Sultan Abdülhamid, modern monark görüntüsüne rağmen XIX. yüzyıldaki seleflerinin aksine fiziksel varlığı ile halkın içine hiçbir şekilde karışmamayı yeğlemiş, Yıldız Sarayı'nın kalın duvarlarının arkasına çekilmiş, özel nedenlerin dışında da kamusal alanda görülmemiştir. Sultanın bu yaklaşımı, okuma yazma oranının düşük olduğu ve kitle iletişim araçlarının henüz daha işlevselleştirilmediği bir toplum yapısında, iktidarın temsiliyet problemini, dolayısıyla da saltanatın görünürlüğüne karmaşık bir hale sokmuştur. Bu saklanışta, II. Abdülhamid'in dış dünya ile sembolik bir dil üzerinden iletişim kurmasına neden olmuştur. (Özbek, 2002: 336) Sultan Abdülhamid, bu noktada kendini halka görünür kılmak ve iktidarını inşa etmek için, modern dünyanın referans aldığı enstrümanlar ile İslami gelenekle örtüşen çözüm yollarını devreye sokmuştur. Temsiliyet bunalımının aşılmasında izlenen bu yolda simgesellik ve sembolizm bilinçli bir şekilde kullanılarak, Sultan'ın görünürlüğü dış dünyaya Batı'nın kullandığı modern iletişim modelleri, diğer bir deyişle -teknoloji, telgraf, demiryolu, saat kuleleri, fotoğraf, haritalar- vs. aracılığıyla ifade edilmiştir. İktidarın onayladığı resmi slogan ve söylemler, merasimler ve eğitim sistemi² gelenekle örtüşen davranış modelleridir. Tüm bu faaliyetlerdeki temel kaygı ve amaç; iktidarı korumak, sağlamlaştırmak ve en önemlisi de dünya devletleri arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun bekaasını sağlamaktır.

Eğitim Aracılığıyla İktidarı Kurma ve Sağlamlaştırma Merhaleleri

Osmanlı İmparatorluğu'nda uzun süren savaşlar, kaybedilen topraklar ve fakirleşme gibi nedenlerle halk, devlete olan inancını ve güvenini yitirmiştir. İnancını kaybetmiş olan bir halkın da iktidarını desteklemeyeceğini anlayan Abdülhamid tahta çıktığından beri, kullandığı simgesel argümanlar üzerinden bu inancı canlı tutmaya belki de bir anlamda diriltmeye çalışmıştır. Bu yeniden diriliş projesinin gerçekleşmesine yardım eden enstrümanların başında; merkezleşme süreci yaşayan devletin, geçmişe özellikle de Tanzimat Yönetiminin aksine, taşraya daha fazla kamusal yatırım, dolayısıyla da eğitim ve eğitim hizmetleri götürme eğilimi gelmektedir. Periferiye dahi götürülmesi hedeflenen eğitim ve bileşenleri, dönemin kamusal harcamalarında önemli bir kalemi oluşturmaktadır³.

² Eğitim sisteminden burada kastedilen özellikle, ideolojikleştirilmiş ve monarşinin kendini yeniden üretmesini sağlayacak bir eğitim anlayışıdır.

³ XIX. yüzyılın sonlarında Kıta Avrupası Devletlerinin kamusal harcamalarında eğitim önemli bir yer tumaktadır. İngiltere bütçesinin %10'unu, Almanya % 12 sini, Fransa %8'ini, İspanya % 2,5'ünü eğitime ayırmaktaydı. Bkz.

Mehmet Ö. Alkan, (2008), "Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme ve Eğitim" Türk Eğitim Tarihi', s:11, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 6, Sayı 12.

XIX. yüzyıl boyunca eğitimde tam bir modernleşme hamlesi yaşayan Osmanlı İmparatorluğu, ancak bütçesinin % 0,5. ile 0,9 arasında değişen oranını eğitim harcamaları için ayırabilmekteydi. Bkz.

Kasım Kurukütük, (2001), "Cumhuriyetin Kuruluşundan Planlı Döneme Kadar Eğitimin Finansmanı: 1923- 1960", s: 65, *Milli Eğitim Dergisi*, Sayı. 149.



Geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarında hummalı bir biçimde okullaşmanın yaşanmasında, kanımızca ilerleme gibi bir somut nedenin yanı sıra, sembolik ve simgesel anlamların da olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

İktidarının zihinsel alt yapısında eğitim kavramını, her sorunu çözebilecek sihirli bir değnek olarak kurgulayan II. Abdülhamid, merkezden uzak yerlerde dahi ciddi bir eğitim reformu gerçekleştirerek halkı ile arasında sıkı bir duygusal bağ oluşturmaya çalışmıştır. Az nüfuslu küçük yerleşim birimlerinde dahi okullaşmanın yaşanmasında, Sultan'ın iktidarını açığa vurma çabası gizlidir. Ayrıca bu "dönemde geçmiş yıllara göre ciddi bir okullaşma yaşayan Osmanlı toplumunun zihninde, Sultan okul yapılarının iktidarının ve hilafetin sürekliliğinin göstergesi olduğu gibi bir imaj çizmeyi de hedeflemiştir. Bundan dolayıdır ki, XIX. yüzyıla kadar merkezden uzak yerlerde oluşturulamamış olan merkezî devlet imajı, resmî daireler (Hükümet Konakları, Askerlik Şubeleri, İstasyon Binaları gibi) ve okullar aracılığıyla halka ifade edilmeye diğer bir deyişle de öğretilmeye çalışılmıştır. Taşrada, siyasî otorite anlamında boşluk bile bulursa devletin varlığını halk, karşısında duran ve adeta günlük yaşamına nüfuz etmiş neoklasik üsluplu heybetli bu yapılar aracılığıyla tanımıştır. Yapıların anıtsal görünüşüyle-özellikle de idadî binaları- Osmanlı İmparatorluğu'nun gücü ve büyüklüğü arasında organik bir bağ kurulmuş, devlet aygıtının simgesel halden, somut hale dönüştürüldüğü göstergeler zincirine eğitim yapıları da eklenmiştir. Böylece gerek müfredatları, gerekse de okul binaları ile eğitim sistemi, devletin ideolojik aygıtı haline getirilmiştir. Tüm bu düşünce pratiklerinin yanı sıra, Padişahın temsiliyet mekanizmasının güçlü birer ifadesi olan eğitim yapıları topluluğu, Sultan öldükten sonra bile ayakta kalarak, Sultan'ın iktidarını ve imparatorluğu geleceğe taşımış ve en önemlisi tüm bu yapılar onun adı -Hamidî Dönem Okul Binaları- ile anılmıştır. Bu eylem planı günümüz açısından tahlil edildiğinde görülecektir ki, monarkın adının inşa faaliyetleri vesilesiyle gelecek kuşaklara anılacak olması da tarihsel sürekliliğin aktarımı için seçilmiş iyi bir propaganda aracıdır. Bu düşünceden hareketle, Memalik-i Osmaniye'nin periferi bölgelerinde bile Hamidî iklimin modernize havasını yansıtan ve fiziksel varlığını günümüze kadar sürdürebilmiş okul binaları⁴ inşa edilmiştir. (Parmaksız, 2008: 88).

Dönemi içerisinde yapılan birçok okula (devlet veya özel), II. Abdülhamid'in adının ve sıfatlarının verilmesi, iktidarın meşruiyetine yönelik, kamusal alanda kimlik yaratmaya ilişkin çabalarındandır. İfade ettiğimiz bu görüşü destekleyen, Abdülhamid'in adının ve sıfatlarının resmi ve özel okullara verildiğine dair çok sayıda belge, izini Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde sürmek mümkündür⁵.

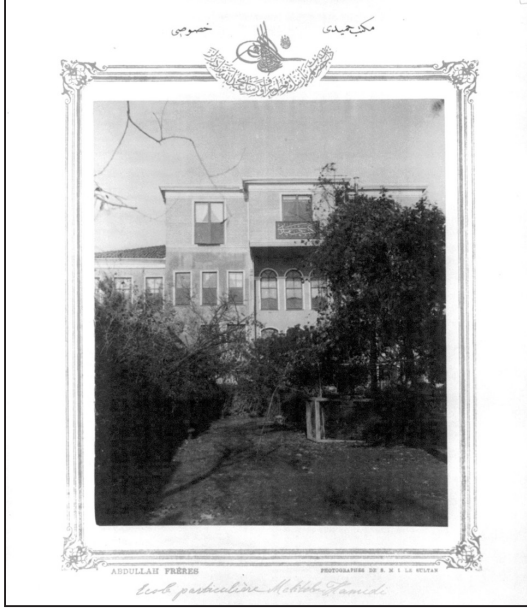
Padişahın isminin okullara verilmesine en iyi örnek 1882 yılında İstanbul Beşiktaş semtinde Kaptanzade Hasan Paşa Konağı'nda özel okul statüsünde açılan ve karma eğitim yapan Mekteb-i Hamidî'dir. Mekteb-i Hamid-î'nin Yıldız Sarayı'na yakın bir yerde kurulmuş olması, Padişahın adını taşıması ve okulun hazineinden ayda 20 Lira yardım alması özel okullar içinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğunu göstermektedir. (Ergin,1941: 775- 76)

II. Abdülhamid şehzadeliği sırasında yapmış olduğu ticaret sayesinde, tahta çıktığında hatırı sayılır anlamda bir servetin sahibidir. Servetinin bir kısmını, maarifin bütçesinin yetmediği zamanlarda masrafını tamamen kendisinin karşıladığı okullar inşa ettirerek kullanmıştır. Yoğun bir şekilde sürdürülen bu inşa faaliyetleri de, Sultan tarafından ideolojik bir mesaj olarak kullanılmış, Tanrı'nın yeryüzündeki gölgesi olan Sultan'ın cömertliği ve iyiliği gibi vasıflarının halkın zihninde kurgulanması amaçlanmıştır. Böylece II. Abdülhamid, tebaasının belleğinde ataları gibi sefahate dalmayan, halkı uğruna servetini harcamaktan çekinmeyen fedakâr yönetici en

⁴ II. Abdülhamid Döneminde, Anadolu'da yapılmış idadi binalarının birçoğu Kayseri İdadisi örneğinde olduğu gibi lise yapıları olarak günümüzde eğitime hizmet vermeye devam etmektedir.

⁵ Konya'da yapılan hususi mektebin isminin Füyuzat-ı Hamidiye olarak kabul edildiği... BOA, MF.MKT., 895/2, Tarih: 21/N/1323 (Hicri)



Fotoğraf 1^o: Mekteb-i HamidiFotoğraf 2^o: Mekteb-i Hamidi Öğrencileri

önemlisi de “*Maarifperver Sultan*” olarak şekillenmiştir⁶. (Özbek, 2002: 162) Maarifperver Sultan yeni okullar inşa ettirirken, tamirata ihtiyaç duyan okul binaları ile de yakından ilgilenmiş, bunlara da gerekli maddi ve teknik desteği sağlamıştır. Sultan'ın tüm bu girişimlerindeki amaç; kültürel ve ahlakî açıdan devlet eliyle biçimlendirilmiş vatandaş modeli yaratmak ve eğitim camiası ile (idareciler, öğretmenler ve öğrenciler) otorite arasında duygusal bir bağ kurarak itaat duygusunun zihinlere yerleşmesini sağlamaktır. (Özbek, 2002: 165- 166)

Okulların küşad (açılış) törenlerinde de, Abdülhamid'in monark özelliği görünür hale getirilmiştir. Açılışlarda devlet erkânının bulun(durul)ması, açılışlara emperyal merasim havasının verilmesi, Sultan'ın merasimler aracılığıyla görünür kılınması ve modernleşme imgesini devletin zihinlerde okullar aracılığıyla rasyonalize etmeye çalışmasıyla ile ilintilidir. Bu bağlamda, eğitimin modernleşme için önemli kavşaklardan biri olduğu motifi gerek siyasi, gerekse yeri geldiğinde popüler motiflerle Erken Cumhuriyet Modernleşmesine de taşınmıştır.

Fotoğraf 3^o: Yanya, Hamidiye İnas Rüşdiyesi'nin Açılış Merasimi

⁶ Fotoğrafın aslına ulaşmak için Bkz. Washington Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamid Fotoğraf Albümü Koleksiyonu, LOT: 9526, No: 23

⁷ Fotoğrafın aslına ulaşmak için Bkz. Washington Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamid Fotoğraf Albümü Koleksiyonu LOT: 9511, No: 4

⁸ Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde II. Abdülhamid'in maarifi desteklediğine ilişkin çok sayıda belge bulunmaktadır. Aşağıda bulunan belge bu düşünceyi destekler tarzdadır. Bkz. “Abdülhamid Han'ın hükümdarlık sanatına haiz ve mümeyyiz olup çok çalıştığı, Padişah'ın Alman İmparatoru Wilhelm'in vefatından çok müteessir olup sarayda yas ilan ettiği, Abdülhamid Han'ın *İlim ve Maarifi* himaye edip mektepler kurduğu”... Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Y.PRK.TKM., 11/6, Tarih: 01/B/1305 (Hicri).

⁹ Fotoğrafın aslına ulaşmak için Bkz. Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Yıldız Esas Evrakı Defter Kısmı (Y.E.E.d) 410 numaraya kayıtlı Yanya Albümü.

II. Abdülhamid Dönemi'nde iktidarın inşasında kullanılan methotlardan biri de, propaganda niteliğindeki sözlü ifadelerle¹⁰ sıklıkla başvurulmasıdır. Bu anlamda kitlelerin en sık kullandığı sloganlardan biri (iktidarın tavsiyesiyle) “*Padişahım Çok Yaşa*”dır. Osmanlı İmparatorluğu'nun XIX. yüzyıldaki temsiliyet problematiğini, merasimler üzerinden çözümleyen Hakan Karateke, “*Padişahım Çok Yaşa*” sloganının düşünsel arka planını aşağıdaki gibi ifadelendirmektedir:

“*Osmanlı bağlamında İstanbul'daki ilk ve ortaokul öğrencilerinin millet farkı gözetilmeksizin önemli merasimlere götürülmeler; okullarda öğrencilere “Padişahım Çok Yaşa” gibi, aksi fikirlerle karşılaşmadığı takdirde zihinlerde etkili izler bırakabilen cümlelerin hep bir ağızdan tekrarıyla hep muhayyel Sultan meydan getirme sürecinin aşamalarıdır.*” (Karateke, 2004: 217)

Sloganın, halk tarafından sistematik bir biçimde kullanılması için (özellikle merasim ve okul törenlerinde) siyasi erk tarafından gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Bu minvalde; merasim veya açılışlarda toplanan kalabalık halk kitlesi “*Padişahım Çok Yaşa*” diye slogan atmış, idadi ve rüşdiye öğrencilerine Padişahım Çok Yaşa yazılı örtülerin önünde poz verdirilerek, stüdyo ortamında fotoğrafları çekilmiştir. Genelde iki öğrencinin poz verdiği bu fotoğraflarda, çağdaş eğitim araçlarından olan küre, bazende kitap dekor malzemesi olarak kullanılmıştır.¹² (Fotoğraf 4) “*Padişahım Çok Yaşa*” yazılı levhanın bu tür görüntülerde mutlaka yer alması, II. Abdülhamid'in fiziksel olmayan, ancak soyut olan varlığının genelde dünyaya, özelde de tebaaya ifadesidir.



Fotoğraf No 4 ¹³: Bursa Askeri Rüşdiyesi Öğrencileri “Padişahım Çok Yaşa” Yazılı Levhanın Önünde

dan (medrese ve sıbyan mektebi) farklı olarak çağdaş eğitimin ihtiyaçlarına cevap veren projelerinde; sınıflar, kütüphane, yemekhane, resim atölyesi, teneffüşhane ve yatakhane gibi birimler ile bahçe düzenlemelerini içerirler.

Emperyal İktidar ve Mimari

Avrupa'da XIX. yüzyılda tarihe ve arkeolojiye duyulan ilgi sonucu, özellikle kamusal yapılarda, neoklasik üslup hâkim olmaya başlar. Batıyı model alma çabası içindeki Osmanlı İmparatorluğu'nda da Batı ile eş zamanlı olarak, genelde kamu yapıları özelde eğitim yapıları mimarisinde neoklasik üslubun biçim düzeni ve elemanlarını izlemek olanaklıdır. (Fotoğraf 5)

Ancak burada Batıyı model alma sorunsalı, geleneksel tarih yazımımızın tanımladığı gibi batılılaşma olarak algılanmamalı, yerel ihtiyaçlar çerçevesinde ortaya çıkan, ötekiyi algılama, diğer bir deyişle de modernleşme ve çağdaşlaşma girişimi olarak tanımlanmalıdır.

II. Abdülhamid Dönemi'nde inşa edilmiş okul yapıları, geleneksel eğitim kurumlarından

¹⁰ Okuma yazma oranının çok düşük olduğu XIX. yüzyıl Osmanlı toplumunda sözlü ifadelerin işlevselliğine dikkat çekilmelidir.

¹¹ Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde “*Padişahım Çok Yaşa*” sloganına ilişkin çok sayıda ve farklı konuda belge bulunmaktadır. Belgelerin içeriklerinin farklılıkları, bu sloganın iktidar ve halk tarafından ne derece içselleştirildiğini bizlere açıkça ifade etmektedir. Bkz.

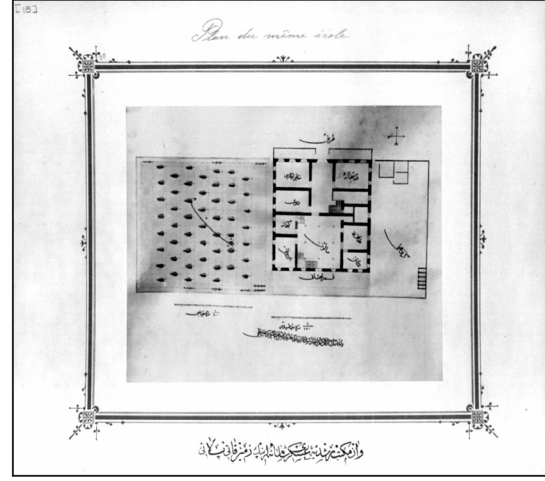
1)Avrupa'ya gönderilmek üzere imal edilen ve üzerinde “*Padişahım Çok Yaşa*” ibaresi bulunan halıların, Aydın Vali Vekili Defterdar Ahmed Refik tarafından Mabeyn'e takdimi. Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Y.MTV., 78/82 Tarih: 09/Za/1310 (Hicri).

2) Halep de yeni ibtidai mekteplerin yapılması dolayısıyla üzerinde “*Padişahım Çok Yaşa*” yazılı levhanın tebrik amacıyla Nezarete takdimi. Başbakanlık Osmanlı Arşivi, MF. MKT., 537/26 Tarih: 01/Ş /1318 (Hicri).

3)Mahkemelerin teşkilatı hakkındaki merasimde bulunan padişah için dualar yapıldı “*Padişahım Çok Yaşa*” gibi sözler söylendiğine ve teferruatına dair Karacaabad Kazası Naibliği'nin telgrafı. Başbakanlık Osmanlı Arşivi, TFR.I..SL.. 102/10137 Tarih: 19/S /1324 (Hicri).

¹² Bu fotoğraflarda kullanılan ve Batı uygarlığı ile özdeşleşmiş olan küre ve kitap, kanımızca iktidar tarafından bilinçli seçilmiş tercihlerdir. Osmanlı'nın dış dünyaya vermek istediği modern imajı ile küre ve kitap bire bir örtüşen malzemelerdir.

¹³ Fotoğrafın aslına ulaşmak için Bkz. Washington Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamid Fotoğraf Albümü Koleksiyonu, LOT: 9512, No: 38

Fotoğraf No 5¹⁴: Soğukçeşme Askeri RüşdiyesiFotoğraf No 6¹⁵: Van Askeri Rüşdiyesi Giriş Kat Planı

6 numaralı fotoğrafta, 1882 yılında açılan Van Askeri Rüşdiyesi'nin giriş kat planı görülmektedir. Plandan da takip edileceği üzere; yapının doğu ekseninde peyzaj düzenlemeli bir bahçe ve batısında da gezinti mahali olarak tanımlanmış arka bahçe bulunmaktadır. Bu alanlar, muhtemelen öğrencilerin ve okul yönetiminin boş zamanlarını değerlendirebilecekler rekreasyon alanları olarak tanzim edilmişlerdir. Plana tekrar dönülecek olursa, Van Askeri Rüşdiyesi, kuzey güney ekseninde uzanan bir koridor ve koridora açılan çeşitli hizmet birimleri (hizmetçi odası, depo, kütüphane ve yemekhane) ile bir adet dershaneden oluşmaktadır. Görüleceği üzere; okulun iç mekân teşkilatlanmasında, çağdaş Batılı okullarda bulunan kütüphane, yemekhane, peyzaj düzenlemesi yapılmış bahçe gibi modern eğitimi tanımlayan mekânlar bulunmaktadır.

Dönemin okul yapıları neoklasik cephe ve modern iç mekân teşkilatlanmalarına rağmen, cepheye yerleştirilen tuğra, kitabe gibi yerel mimari öğeler ve müfredatları ile dikotomiye işaret etmektedir. Bu durum, aslında XIX. yüzyıl Osmanlı toplumunun kültürel alanda ve dönemin aydınının zihniyet dünyasında çözümlenmek zorunda olduğu temel problemlerin başında gelmektedir. Dönemin edebiyatı ve düşün yazıları sürekli olarak bu problemi kavramaya, dolayısıyla da çözmeye yöneliktir. Osmanlı entelektüel toplumuna özgü bu ikircikli kültürel tavır, arada beride durma kaygısı da, okul yapılarının mimari programlarına en önemlisi de müfredatlarına (Arapça ve Farsçanın Fransızca ile bir arada öğretilmesi gibi) yansıyan bir tezahürden başka bir şey değildir. Okul yapılarında dikotomiye dikkat çekilirken, bu yapıların kendi içinde de bir sinkretizmi de barındırdığını ihmal etmemiz gerekmektedir. Siyasi erk; resmi devlet mimarisi yaratmak adına bilinçli olarak bir araya getirilen neoklasik plan ve cephe düzenleri, ideolojik mimari öğeler ve İslamiyete ilişkin ders konularının ağırlıkta olduğu ders programları birbirinden farklı prensiplerin aynı anda birleştirilmesini yani sinkretizmi güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Ancak dönemin okul yapılarının içlerinde barındırdıkları dikotomi ve sinkretizme rağmen, benzer cephe düzenleriyle iktidarın resmi binalarda görsel olarak yaratmak istediği izleri taşıyarak, iktidarın kimlik inşasına yardım ettikleri göz ardı edilmemelidir. II. Abdülhamid Dönemi eğitim sistemi ve sistemin uygulandığı eğitim yapıları; mimari özellikleri, uygulanan ders programları, ders araç gereçleri ve öğrenci uniformaları ile modern batı toplumlarında uygulanan eğitim sistemlerinin, Osmanlı'da da uygulandığını ifade etmektedir.

¹⁴ Fotoğrafın aslına ulaşmak için Bkz. Washington Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamid Fotoğraf Albümü Koleksiyonu, LOT: 9513, No: 35

¹⁵ Fotoğrafın aslına ulaşmak için Bkz. Washington Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamid Fotoğraf Albümü Koleksiyonu, LOT: 9527, No: 15



Fotoğraf No 7: Soğukçeşme Askeri Rüşdiyesi'nin Kuzeydoğu Cephesindeki Kitabe ve Madalyon (Fotoğrafı Çeken, Esmâ İğüs, 04 /09 /2008)

Hamidî Rejim, meşruiyetini yapılarda kullandığı süsleme repertuvarları aracılığıyla da kurgulamaya çalışmış, bezeme elemanlarının yapının neresinde ve nasıl kullanılacağına ilişkin bir standart uygulanmıştır. Bu standartın geliştirilmesinde, birçok okul yapısında özellikle de idadilerde, **Tip Projelerin** uygulanmış olması önemli bir nedendir. Bu noktadan hareketle, okul giriş kapılarının üzerine konulan padişah tuğrası ve kitabeler¹⁶, padişah egemenliğinin görsel teyidi olup, imparatorluğa kimlik kazandırmak için kullanılmıştır tespitini yapmak mümkündür. Okul kapısından her gün içeri giren öğrenci, öğretmen ve idareciler padişahın tuğrası ve armasıyla

¹⁶ "II. Mahmud ve Abdülmecid Dönemleri'nde bazı örnekleri olmakla beraber özellikle II. Abdülhamid Dönemi'nde Osmanlı tebaası, ilk defa kendini yöneten padişahın tuğrası ve armasını bu dönemde inşa ettiği binalarda görmüştür". Bkz. Naim Ürkmez (2006), II. Abdülhamid'in Modernleşme Anlayışı, s:47, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi)

karşılaşarak, Sultan'ın iktidarı ile yüz yüze gelmekte ve bu objeler aracılığıyla dolaylı da olsa, Sultan'ın meşruiyeti zihinlerde her daim taze tutulmaktadır. Dolayısıyla akıllıca seçilmiş olan bu görsel teyit, özellikle merkezden uzak yerlerde ve okuma yazmanın düşük olduğu bir toplum yapısında, Sultan'ın varlığından bihaber olan kişiler için, uygulanabilecek iyi bir hatırlatma metodudur. Ayrıca XIX. yüzyıl Osmanlı dünyasında, II. Mahmud¹⁷ ve halefi Sultanlar, devlet dairelerine astırdıkları yağlıboya portreleri ve fotoğraflarıyla kamusal kişilik haline dönüşürken, fiziksel görünümünün bu yolla görünmesi yolunu seçmeyen/izin vermeyen II. Abdülhamid'in kamusallaşması da, mimaride kullandığı bezeme repertuarı ve mimariyi propaganda aracı haline getirmesi ile gerçekleşmiştir. Bu bağlamda yukarıda söylenen görüşleri, Soğukçeşme Askeri Rüşdiyesi'nin kuzeydoğu cephesinde giriş kapısı üzerinde bulunan kitabede (Fotoğraf 7) izlemek mümkündür. Yarım daire kemerli niş içersine yerleştirilmiş kitabenin en üst kısmında silah ve çeşitli müzik aletlerinin yer aldığı yüksek kabartma tekniğinde çalışılmış rölyef, orta kısmında ayıldızlı madalyon-ki Osmanlı İmparatorluğu'nu simgelemektedir- ve en alt bölümünde ise sekiz mısradan oluşan Aziz ketebeli manzume bulunmaktadır. Manzumenin ilk satırında, okulun Sultan Abdülhamid Han tarafından tesis edildiği yazmaktadır. Bu manzume ile okul kapısından her gün içeri giren öğrenci, öğretmen ve yöneticilere okulun banisinin olduğunu hatırlatmakta ve tebanın belleğinde kendisini her daim taze tutmaktadır. (Parmaksız, 2008: 144-145)

Son Söz Yerine

XIX. yüzyılda ve halen günümüzde eğitim sistemi ve okullar, devletin toplumdaki rolünü tanımlamak adına önemlidir. Bu bağlamda otorite tarafından resmi ideolojinin aktarımında, eğitimin işlevsel bir araç olduğu anlaşılabilir, iktidarın kendini yeniden üretmesini sağlayacak bir kurum olarak görülmüş ve resmi ideolojinin aktarılmasında sıklıkla başvuru araçlarından biri haline getirilmiştir. Tüm bu aşamalardan sonra, ideolojikleşmiş eğitim sürecine tabii tutulan birey ile devlet arasında yeni bir ilişki yumağı tanımlanır. Bu ilişki ağı, bireyin lehine doğru gelişen haklar ve özgürlükler tablosuna aittir. Bu noktada siyasi erk, dolayısıyla da II. Abdülhamid Rejimi tarafından amaçlanan; Osmanlı toplumunda eğitim aracılığıyla toplumsal bir dönüşüm yaratılmaya çalışılırken, bu değişimin doğal sonucu olarak da bireyde devlete karşı hayranlık uyandırmak fikri olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Kaynakça

Alkan, M. Ö.(1996). *Ölçülebilir Veriler Işığında Tanzimat Sonrası Osmanlı Modernleşmesi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayınlanmamış doktora tezi).

Alkan, M. Ö. (2008), "Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme ve Eğitim", *Türk Eğitim Tarihi Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 6,12.

Althusser, L. (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Çev. Y. Alp ve M. Özışık), İstanbul: İletişim Yayınları.

Arpacı, S. (2003). *Sultan II. Abdülhamid Bibliyografyası*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi).

Azakoğlu, N. (2006). *Tarihi Eserlerin Fotoğraflanması (Erken Fotoğrafçılık Dönemi 1839-1899)*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi)

¹⁷ Osmanlı bürokrasi tarihinde, portresini devlet dairesine astıran ilk padişah II. Mahmud'dur. Portrenin Selimiye Kışlasına asılmasının tarihsel serüvenini Ali Şükrü Çoruk aşağıdaki gibi aktarmaktadır:

...Resmin asılması sırasında nişanlı ve sırmalı ağır merasim elbiselerini giyen üst düzey askerî görevlilerin ve subayların katıldığı "şayan-ı temaşa ve mutantan" törenler düzenlenmişti. Resmin bulunduğu Beylerbeyi Sarayı ile asılacağı Selimiye Kışlası, arasındaki güzergâh boyunca top arabalı askerî birlikler konuşlandırılmıştı. Beylerbeyi Sarayı'ndan alınan resim tıpkı bir insan gibi binek taşından alınarak bir faytona bindirilmiş, başta Hassa Müşiri Fethi Paşa ve Çirmen Mutasarrıfı Mustafa Nuri Paşa olmak üzere pek çok paşa faytonun önünde, padişahın yakın adamlarından İzzet Bey ile Serasker Hüseyin Paşa ise faytonun arkasında olmak üzere alay hareket etmişti. Törenleri izlemek isteyen padişah da bizzat Selimiye Kışlası'nda hazır bulunmuştu. Padişahın resmini getiren fayton kışlada geldiğinde üst düzey askerî subaylar ve vezirler atlarından inerek resmi faytondan çıkıp kışlada önceden hazırlanmış yere asmışlardı. Resmin asılması sırasında kurbanlar kesilmiş, bu sırada Hüdaî Dergâhı şeyhi ile Sünbüliyye Şeyhi Yunus Efendi tarafından dualar okunmuştu. Ardından yirmi bir pare top atışı gerçekleştirilmiş, pek çok gösteri düzenlenmiş ve tören sırasında kışlada bulunan askerler resmigeçit yapmışlar, törenin düzenlendiği akşam ise kışlanın içi ve dışı kandillerle ışıklandırılmış, havaî fişek gösterileri yapılmıştı.... Bkz. www.mostar.com /Detay.aspx?YazilID=687, (erişim tarihi 03/11/2014).



- Çetin, Halis.**(2001). “Devlet, İdeoloji ve Eğitim”. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık Cilt : 25 No: 2
- Çetinsaya, G.** (2005). Din Reform ve Statüko: II. Abdülhamid Dönemine Bir Bakış (1876-1909). *Osmanlı Medeniyeti Siyaset- İktisat- Sanat*, İstanbul: Klasik Yayınları.
- Deringil, S.** (1992). II. Abdülhamid Dönemi’nde Osmanlı Dış İlişkilerinde “İmaj” Saplantısı. *Sultan II. Abdülhamid ve Devri Semineri*, İstanbul: Mayıs 1992.
- Deringil, S.** *İktidarn Sembolleri ve İdeoloji, II. Abdülhamid (1876-1909)*, (Çev. Gül Çağalı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergin, O. N.** (1941). *Türkiye Maarif Tarihi*, İstanbul: Osmanbey Matbaası.
- Fortna, B.** (2005). *Mekteb-i Hümayun Osmanlı İmparatorluğunun Son Döneminde İslam Devlet ve Eğitim* (Çev. Pelin Siral), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kurukütük, K.** (2001, Ocak- Şubat- Mart). “Cumhuriyetin Kuruluşundan Planlı Döneme Kadar Eğitimin Finasmanı: 1923- 1960”. *Milli Eğitim Dergisi*. No:149.
- Özbek, N.** (2002). *Osmanlı İmparatorluğu’nda Sosyal Devlet (Siyaset, İktidar ve Meşruiyet 1876-1914)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parmaksız, İ. E.** (2005). Washington Kongre Kütüphanesi Işığında Eyüp Baytar ve Eczacı Askeri Rüşdiyesi Tarihi, *Kültürü ve Sanatıyla IX. Eyüp Sultan Sempozyumu*, İstanbul, Mayıs 2005.
- Parmaksız, İ. E.** (2008). *II. Abdülhamid Dönemi Eğitim Sistemi, Eğitim Yapıları ve Askeri Rüşdiyeler*. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2008 (yayınlanmamış doktora tezi).
- Sakaoğlu, N.** (1993). Askeri Okullar. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayını.
- Tekin, Ş. Ve Tekin A, G.** (1998). “Imperial Self Portrait: The Ottoman Revealed In The Sultan Abdul Hamid II’s Photographic Albums”. *Journal of Turkish Studies- Türklük Bilgisi Araştırmaları*. Volume XII.
- Ürkmmez, N.** (2006). II. Abdülhamid’in Modernleşme Anlayışı. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi).

Arşiv Belgeleri

- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Y.MTV., 78/82 Tarih: 09/Za/1310 (Hicrî)
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, MF. MKT., 537/26 Tarih: 01/Ş /1318 (Hicrî)
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, MF.MKT., 895/2, Tarih: 21/N/1323
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, TFR.I..SL.. 102/10137 Tarih: 19/S /1324 (Hicrî)
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Yıldız Esas Evraki Defter Kısmı (Y.E.E.d) 410 Numarada Yanya’ya Ait Albüm.

- Washington Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamid Fotoğraf Albümü, LOT:9526, No:23
- Washington Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamid Fotoğraf Albümü, LOT:9511, No:4.
- Washington Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamid Fotoğraf Albümü, LOT:9512, No:38.
- Washington Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamid Fotoğraf Albümü, LOT:9, No:.
- Washington Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamid Fotoğraf Albümü, LOT:91, No:.

İnternet Kaynakları

- [www.mostar.com /Detay.aspx?YaziID=687](http://www.mostar.com/Detay.aspx?YaziID=687), (erişim tarihi 03/11/2014).



Peripatetik Konsepti Çerçevesinde Gallangıçuşağı Aşireti

Egemen YILGÜR¹

Özet

Peripatetik terimi antropoloji literatüründe mobilite düzeyleri komşu topluluklara göre yüksek, endogamik ve geçimlerini çeşitli zanaat ve hizmetlerin sunumu üzerinden karşılayan grupları tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu makalede Malatya'nın Darende ilçesinde yaşayan ve göz doktorluğu ve çerçilik yaparak geçinen Gallangıçuşağı aşiretinin peripatetik olarak sınıflandırılıp sınıflandırılmayacağı söz konusu grupla ilgili yazılı kaynaklarda mevcut bulunan bilgiler üzerinden tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Peripatetik gruplar, Darende, Gallangıçuşağı, Ali'nin Uşağı Tekellimi, Hazeyn

Abstract

The term peripatetic in anthropology and sociology literature is used to define endogamic groups whose mobility level is higher than their neighbours and who subsist on providing services and craft productions. In this article, it is discussed that if the Gallangıçuşağı tribe, who lives in Darende district of Malatya and is famous for their mastery on ophthalmology and peddling, can be classified as peripatetic or not over the knowledges concerning the group published in written sources.

Key Words: Peripatetic groups, Darende, Gallangıçuşağı, Ali'nin Uşağı Tekellimi, Hazeyn

Çeşitli kaynaklarda Malatya'nın Darende ilçesinde yaşadıkları ifade edilen Gallangıçuşağı aşireti, (kendilerine verdikleri diğer isim "Alinin Uşağı"dır²), "Hazeynce" isimli gizli dilleriyle tanınmaktadırlar. Bu çalışmada söz konusu topluluğun, 20. yy'ın ikinci yarısında sosyal bilim literatüründe yaygınlaşan peripatetik konsepti çerçevesinde bir peripatetik topluluk olarak ele alınıp alınamayacağı tartışılacaktır. Yeterli saha verilerinin yokluğu ve söz konusu topluluğun güncel durumu hakkında herhangi bir bilgiye şu an için ulaşılamaması nedeniyle, bu çalışmadaki değerlendirmeler esas olarak mevcut yazılı kaynaklardaki kısıtlı tarihsel bilgiler üzerinden yürütülecektir. Kesin sonuçlara yazılı kaynaklardaki verilerin gelecekte yürütülecek sistematik saha çalışmalarıyla güncellenmesinin ardından varılabilir.

Kaynakça Üzerine

Mehmet Ali Cengiz'in "Tohma Havzası" isimli 1987 yılında yayınlanan çalışması, şu an için Gallangıçuşağı aşireti ile ilgili bu çalışma kapsamında ulaşılabilen en eski kaynak durumundadır. Cengiz kitabında Mehmet Eröz'ün "Güneyde Türkmen Oymakları" isimli bir çalışmasında Gallangıçuşağı aşiretine değinildiğinden bahsetse de, ilk literatür aramasında yazarın bu isimde bir çalışmasına ulaşamamıştır. Baloğlu'nun "Prof. Dr. Mehmet Eröz Bibliyografyası"nda da ya-

¹ Doktor. E-mail: tegemen1523@yahoo.com

² Cengiz, Mehmet Ali; TARİHİ-KÜLTÜRÜ VE SOSYAL HAYATI İLE TOHMA HAVZASI; Cengiz Kitabevi; 1987; sf 158



zarın benzeri bir kitabı ya da makalesinden söz edilmemektedir³. Muhtemelen Cengiz, Ali Rıza Yalman'ın "Cenupta Türkmen Oymakları" isimli çalışmasının yazarını karıştırmıştır. Buna karşılık Yalman'ın çalışmasında yapılan ilk taramada da Gallangıçuşağı aşireti ile ilgili herhangi bir değinmeye rastlanılamamıştır⁴. Gelecekte Eröz ve Yalman'ın eserlerinde detaylı bir tarama yapılması bu karışıklığın aydınlatılması noktasında yardımcı olabilecektir. Büyük ölçüde yerel anlatılara dayandığı anlaşılan Cengiz'in çalışmasındaki bilgilere daha sonra başka kaynaklarda da yer verilmiş, yakın tarihlerde ise Gallangıçuşağı aşiretinin gizli dili olan "Hazeynce"'ye ilişkin kimi derlemeler yayınlanmıştır⁵.

Peripatetik Konsepti ve Peripatetik Topluluklar

Peripatetik kavramsallaştırmasını ortaya atan Berland'a göre yerleşik ya da pastoral göçebe toplulukların kendi imkânlarıyla karşılayamadığı kimi ihtiyaçların varlığı peripatetik nişin ortaya çıkmasına neden olmaktadır⁶. Bu boşluk, peripatetik topluluklar tarafından doldurulur. Peripatetik topluluklar yerleşik tarımcı ve çoban göçebelere çeşitli zanaat ve hizmetleri sunarak kendi varlıklarını sürdürürler.

Rao peripatetik toplulukları, göçebe özellik gösteren diğer gruplarla karşılaştırır. Örneğin pastoral göçebeliliğin temel unsurları emek, hayvan sürüleri ve otlak alanlarıdır. Peripatetik göçebelikte ise temel unsur emek, müşteri toplulukları, zanaat-hizmetlerdir⁷. Rao peripatetik kategorizasyonunun temel olarak mekânsal hareketlilik, ekonomik alanda küçük ölçekli ticaret ve sosyal alanda iç evlenmeye dayandığını vurgular. Farklı etnik kökenlere sahip, farklı dilleri konuşan peripatetik gruplar; genellikle gıda üretmeyen, grup içi evlilik yapan, çeşitli ürünlerin satışı ve hizmetlerin sunumu ile geçimlerini temin eden mobilitesi yüksek topluluklardır⁸.

Bollig Afrika özelinde çalıştığı peripatetik gruplardan yola çıkarak bu toplulukların önemli bir bölümünün kendilerine ait gizli dilleri olduğunu ifade etmektedir⁹. Yazara göre peripatetik gruplar, kendilerini yaşadıkları bölgelerdeki hâkim gruplardan korumak için son derece belirgin bir dilsel yaratıcılık göstermektedirler¹⁰. Çeşitli dillerden toplanan kelimelerle başkalarının anlayamayacağı ve özel iletişimde kullanılan gizli diller üretilmektedir¹¹. Bakker ve Matras da peripatetik grupların yabancı kökenli sözcükler ve yerel dildeki sözcüklerin bozulması ile oluşturulan gizli dillere sahip olduklarını işaret etmektedir¹². Avrupa'daki Yenisch peripatetikleri örneğinde görüldüğü üzere, kimi durumlarda peripatetik grupların gizli dillerinde farklı peripatetik grupların dillerinden alınmış kelimeler de bulunmaktadır¹³.

Peripatetik gruplarla ilgili bu genel değerlendirmeler ışığında Darende'nin Gallangıçuşağı aşiretinin peripatetik bir grup olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini sorgulanabilir. Bu noktada peripatetik konseptinin sacayakları olan endogami, mobilite ve küçük ticaret temelli geçimle peripatetik topluluklarda sıkça rastlanılan gizli dil oluşumunun Gallangıçuşağı aşiretinde ne ölçüde mevcut olduğu ve hangi biçimlerde ortaya çıktığı sorgulanacaktır.

³ Baloğlu, Burhan; Prof. Dr. Mehmet Eröz Bibliyografyası; SOSYOLOJİ KONFERANSLARI; Sayı 31 (2005)

⁴ Yalman, Ali Rıza; CENUP'TA TÜRKMEN OYMAKLARI; Burhanettin Matbaası; 1931-1932; 5 cilt halindedir

⁵ Gülseren, Cemil; Darende'nin Gizli Dili: Hazeynce; AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ; 2001; 3 (2)

⁶ Berland, Joseph C; Peripatetic Communities: An Introduction; NOMADIC PEOPLES; Number 21/22; December 1986; sf 3

⁷ Berland, Joseph C, Rao, Aparna; Unveiling The Stranger: A New Look At Peripatetic Peoples; CUSTOMARY STRANGERS; NEW PERSPECTIVES ON PERIPATETIC PEOPLES IN THE MIDDLE EAST, AFRICA, AND ASIA; Berland, Joseph C, Rao, Aparna; Praeger Publishers; 2004; sf 2

⁸ A.g.e; sf 2

⁹ Bollig, Michael; Hunters, Foragers, and Singing Smiths: The Metamorphoses of Peripatetic Peoples in Africa; CUSTOMARY STRANGERS; NEW PERSPECTIVES ON PERIPATETIC PEOPLES IN THE MIDDLE EAST, AFRICA, AND ASIA; Berland, Joseph C, Rao, Aparna; Praeger Publishers; 2004; sf 219

¹⁰ A.g.e; sf 220

¹¹ A.g.e; sf 220

¹² Bakker, Peter, Matras, Yaron; MIXED LANGUAGE DEBATE; Mouton de Gruyter; 2003; sf 9

¹³ A.g.e; sf 9



Mobilite-Endogami ve Küçük Ticaret Bağlamında Gallangıçusağı Aşireti

Gallangıçusağı aşiretinin temel yaşam alanı Tohma Havzası'dır. Fırat Nehri'nin kollarından biri olan Tohma civarında yüzlerce yıldır çeşitli topluluklar yaşamaktadır¹⁴. Tohma kıyısına yerleşen topluluklar esas olarak tarımla meşgul olmuşlardır¹⁵. Dağlık bölgelere daha sonra yerleşen pastoral göçebe topluluklar, Tohma kıyısındaki tarımcı topluluklar ile karşılıklı bir ilişki içerisinde yaşamlarını sürdürme gelmişlerdir¹⁶. 10. yüzyıldan sonra bölgeye yerleşen aşiretler Tohma havzasında karşılaştıkları koşullara uygun stratejiler geliştirerek kendi yaşam alanlarını inşa etmişlerdir¹⁷.

Bölgede Çobanusağı, Gurduşağı, Bayramusağı gibi çeşitli aşiretler yaşamlarını sürdürmektedir¹⁸. Bu aşiretler Sarıçiçek dağ topluluğunun Tohma'ya bakan yamaçlarında kendilerine köyler kurmuşlardır¹⁹. Ne var ki Gallangıçusağı aşireti bunlardan farklı bir durumdadır. Zira kendilerine ait sabit bir yerleşim alanı bulunmamaktadır²⁰. Yerel kaynaklara göre Gallangıçusağı aşireti yakın çevrede dolaşmakla kalmayıp, Balkanlar ve Kafkaslara kadar uzanmaktadır²¹. Bu bilgiler Gallangıçusağı aşiretinin peripatetik konseptinin temel sacayaklarından biri olan komşularına göre daha yüksek bir mobiliteye sahip olma özelliğini taşıdığını göstermektedir.

Gallangıçusağı aşiretinin mesleği göz doktorluğu ve halk hekimliğidir. Ayrıca çerçilik de yapmaktadırlar²². Cengiz, aşiret üyeleri arasından ünlü doktorların çıktığını, bunların "sultanlara ve saraylara" hekimlik yaptığını ifade etmektedir. Öyle ki 1870'lerde aşiret üyelerinden birisi Rus Harbiye Nazırı için göz doktorluğu yapmış ve hizmetinin karşılığında bir altın saat almıştır²³. Halk hekimliği ve çerçilik peripatetik gruplar arasında son derece yaygın olan uzmanlaşma dalları arasında yer almaktadır. Örneğin Bangladeş'te Bede peripatetikleri halk hekimliği yapmakta ve yılan sokmalarına karşı özel ilaçlar imal edip satmaktadır²⁴. Yine Doğu Afganistan'daki Şeyh Muhammedi peripatetiklerinin temel geçim kaynakları çerçiliktir²⁵. Geçim stratejileri itibarıyla Gallangıçusağı aşiretinin durumu peripatetik konseptiyle bire bir uyum göstermektedir.

Peripatetik grupların temel unsurlarından olan endogaminin Gallangıç aşireti söz konusu olduğunda ne derece mevcut olduğu konusunda net bir değerlendirmede bulunmak mümkün değildir. Zira mevcut kaynaklarda bu konuda kesin bir değerlendirmede bulunmaya yetecek bilgiler bulunmamaktadır. Buna karşılık kaynaklarda sabit bir yere sahip olmamalarına bağlanarak Gallangıçusağı aşiretinin kendilerini hep "garip" ve "yabancı" olarak gördüklerine işaret edilmesi²⁶, bunlarla diğer topluluklar arasında dışarıdan kolaylıkla fark edilebilecek bir mesafenin mevcudiyetini ortaya koyar. Bu bilgi önemli olmakla beraber, Gallangıçusağı aşireti için şu veya bu düzeyde bir endogaminin geçerli olduğunu ileri sürmek için yeterli değildir.

Hazeynce

Yerel kaynaklarda Hazeynce'nin bu aşiretin dili olup esas itibarı ile Tohma havzasında konuşulan bir dil olduğu ifade edilmektedir²⁷. Elimizde Akgündüz²⁸ ve Gülseren²⁹ tarafından çalışmalarında yer verilen iki Hazeynce derlemesi bulunmaktadır. İki derlemedeki kelimeler büyük ölçüde yakınlık göstermektedir.

¹⁴ Cengiz, Mehmet Ali; a.g.e; sf 2

¹⁵ A.g.e; sf 3

¹⁶ A.g.e; sf 4

¹⁷ A.g.e; sf 158

¹⁸ A.g.e; sf 124

¹⁹ A.g.e; sf 124

²⁰ A.g.e; sf 124

²¹ A.g.e; sf 158

²² Baş, Yaşar, Öztürk, Said, Akgündüz, Ahmet; DARENDE TARİHİ; Es-seyyid Osman Hulusi Efendi Vakfı; İstanbul; 2002; sf 631

²³ Cengiz, Mehmet Ali; a.g.e; sf 159

²⁴ Maksud, A.K.M.; Nomadic Bede Community and Their Mobile School Program; WHAT WORKS FOR THE POOREST: KNOWLEDGE, POLICIES AND PRACTICES; 3-5 Aralık 2006; Manchester Üniversitesi

²⁵ Olesen, Asta; Peddling in East Afghanistan: Adapting Strategies of Peripatetic Sheikh Mohammedi; THE OTHER NOMADS; Rao, Aparna; 1987; pp 35-63

²⁶ Cengiz, Mehmet Ali; a.g.e; sf 158

²⁷ A.g.e; sf 159

²⁸ Baş, Yaşar, Öztürk, Said, Akgündüz, Ahmet; a.g.e; sf 632

²⁹ Gülseren, Cemil; a.g.e



Sözlüklerde yer alan “abır” (yemek); “şarşar” (akan su); muhtemelen almak, götürmek, kaldırmak anlamlarını gelen “estirmek” ve “açar” (anahtar) sözcükleri Türkçe ile ilişkili, Türkçe kelimelerden biçim değişiklikleri ile üretilmiş yansıma sözcüklerdir.

Sözlüklerde yer alan “fehmi” kelimesi Azerbaycan peripatetikleri olan Sazandarlar argosunda yine ağız anlamına gelen “dehm”³⁰ kelimesi ile benzerlik gösterir. Kaynak dilin hangisi olduğunu kestirmek mümkün değildir. Ağlamak anlamına gelen “inzalamak” kelimesi Arapça “in-zal”- akıtmak sözcüğünden³¹ üretilmiştir. Altın anlamına gelen “zer” kelimesi Farsçadır³². Aptal anlamına gelen “gufil” kelimesi Arapça “gafil” kelimesinden gelmektedir³³. Cev kelimesi arpa anlamına gelmektedir. Kafkaslarda yaygın bulunan peripatetik gruplara ait diller olan Karaçi³⁴ ve Lomavren³⁵ dillerinde aynı kelime “caver” ve “cav” şeklinde geçmektedir. Farsça’daki “cov”³⁶ sözcüğü muhtemelen her üç dile de kaynaklık etmektedir. At anlamına gelen “hasbi” sözcüğü Arapça’daki “haysan”³⁷ kelimesinden türetilmiş olabilir. Hazeynce’deki ateş anlamına gelen “eh-rak” kelimesi, Arapça’daki “haryk” kelimesi ile ilişkili görünmektedir³⁸. Yine ayakkabı anlamına gelen “kadem” sözcüğü, muhtemelen Arapça “haydem”³⁹ sözcüğü ile ilişkilidir. Bozuk anlamına gelen “cort” kelimesi Farsça “xurde”⁴⁰ kelimesi ile bağlantılı görünmektedir. Büyük anlamına gelen “kebir” kelimesi açık bir biçimde Farsçadır. Cinsel ilişki için kullanılan “gille” kelimesi Abdal dilindeki “giyla”⁴¹ sözcüğü ile ilişkili gözükmektedir. Diğer yandan Sankritçe’de penis başı, klitoris gibi gibi anlamlara gelen “guli-gula” sözcüğü ile doğrudan bağlantılı da olabilir⁴². Yine et anlamına gelen “lehem”, Arapça “lahima”⁴³ kelimesi ile ilişkilidir.

Hazeynce gizli dilinden verilen yukarıdaki örnek sözcükler ya bölgede konuşulan yerel dillerden ya da yine Gallangıçuşağı aşiretinin göç bölgelerinde bulunan peripatetik grupların gizli dillerinden alınmıştır. Ayrıca yapısı değiştirilerek anlaşılabilir hale getirilen Türkçe sözcükler de bu dilde yer almaktadır. Kolaylıkla görülebileceği üzere peripatetik gruplarda gizli dil oluşturma modeline uyan bir gizli dil söz konusudur. Tıpkı diğer gizli dillerde olduğu gibi Hazeynce’de günlük dil olarak değil, gerekli hallerde gizli iletişim aracı olarak kullanılmaktadır. Yine diğer peripatetik gruplara ait diğer gizli dillerde olduğu gibi Hazeynce’de de yabancı ve anlaşılmayacak şekilde deforme edilmiş yerel sözcükler içinde yaşanan çoğunluk toplumunun diline ait gramerlerle kullanılmaktadır.

Sonuc

Peripatetik gruplar büyük ölçüde endogamik özellik gösteren, mobilite düzeyleri komşu topluluklardan daha yüksek ve geçimlerini çeşitli zanaat ve hizmetlerin sunumu üzerinden karşılayan topluluklardır. Malatya’nın Darende ilçesinde yaşayan Gallangıçuşağı aşireti, mobilite düzeyinin yüksekliği ve geçimlerini göz hekimliği ve çerçilikle karşılamaları itibarıyla tipik bir peripatetik topluluk özelliği göstermektedir. Yine Hazeynce isimli gizli dilleri hem işlev hem de yapı itibarıyla peripatetik grupların gizli dilleriyle büyük bir benzerlik göstermektedir. Buna karşılık eldeki verilerden aşiretin şu veya bu ölçüde endogamik bir özellik gösterdiğini kesin olarak söylemek mümkün değildir.

Gallangıçuşağı aşiretinin peripatetik bir grup olarak sınıflandırılması için elimizdeki mevcut yerel kaynakların ötesinde daha kapsamlı bilgiler içeren saha çalışmalarına ihtiyaç bulunmaktadır.

³⁰ Sarıkaya, Mahmut, Seyfelli, Mahmut; Kırşehir Abdal-Teber Dili; TÜBAR-XV-/2004-Bahar

³¹ <http://www.nisanyansozluk.com/?k=inzala>

³² <http://www.nisanyansozluk.com/?k=zer&x=9&y=11>

³³ <http://www.nisanyansozluk.com/?k=gafil&x=0&y=0>

³⁴ Patkanoff, K. P.; Some Words on the Dialects of the Transcaucasian Gypsies-Bosa and Karaci; JOURNAL OF THE GYPSY LORE SOCIETY; Volume 2; 1908-1909; 325-334

³⁵ A.g.e; 229-257

³⁶ http://www.farsdili.com/sozluk/index.php?a=srch&d=2&id_srch=45640e2ab7ed719cb9a92707ca07bf56&il=tr&p=1

³⁷ <http://www.arapcasozluk.gen.tr/ceviri.html>

³⁸ <http://www.arapcasozluk.gen.tr/ceviri.html>

³⁹ <http://www.arapcasozluk.gen.tr/ceviri.html>

⁴⁰ <http://www.nisanyansozluk.com/?k=hurda&x=0&y=0>

⁴¹ Yıldırım, Faruk; ABDAL GİZLİ DİLİ; Karahan Kitabevi; Adana; 2011; sf 114

⁴² A.g.e; sf 114

⁴³ <http://www.arapcasozluk.gen.tr/ceviri.html>



Bu noktada hem Gallangıçuşağı aşiretinin peripatetik bir grup olarak sınıflandırılmasını mümkün kılan verilerin doğruluğu gözden geçirilmeli hem de en azından geleneksel meslekleri ve toplumsal örgütlenmelerini sürdürdükleri dönemde Gallangıçuşağı aşiretinin ne ölçüde endogamik bir topluluk olduğu tartışılmalıdır. Gelecekte sahada yürütülecek çalışmalar sayesinde Gallangıçuşağı aşiretinin peripatetik konsepti çerçevesinde nerede durduğu netleştirilebilecek ve bu topluluğun güncel sosyolojik varlığı somut olarak ortaya konulabilecektir.

Kaynakça

Baloğlu, Burhan; Prof. Dr. Mehmet Eröz Bibliyografyası; SOSYOLOJİ KONFERANSLARI; Sayı 31 (2005)

Berland, Joseph C; Peripatetic Communities: An Introduction; NOMADIC PEOPLES; Number 21/22; December 1986

Berland, Joseph C, Rao, Aparna; Unveiling The Stranger: A New Look At Peripatetic Peoples; CUSTOMARY STRANGERS; NEW PERSPECTIVES ON PERIPATETIC PEOPLES IN THE MIDDLE EAST, AFRICA, AND ASIA; Berland, Joseph C, Rao, Aparna; Praeger Publishers; 2004

Bollig, Michael; Hunters, Foragers, and Singing Smiths: The Metamorphoses of Peripatetic Peoples in Africa; CUSTOMARY STRANGERS; NEW PERSPECTIVES ON PERIPATETIC PEOPLES IN THE MIDDLE EAST, AFRICA, AND ASIA; Berland, Joseph C, Rao, Aparna; Praeger Publishers; 2004

Bakker, Peter, Matras, Yaron; MIXED LANGUAGE DEBATE; Mouton de Gruyter; 2003

Baş, Yaşar, Öztürk, Said, Akgündüz, Ahmet; DARENDE TARİHİ; Es-seyyid Osman Hulusi Efendi Vakfı; İstanbul; 2002

Cengiz, Mehmet Ali; TARİHİ-KÜLTÜRÜ VE SOSYAL HAYATI İLE TOHMA HAVZASI; Cengiz Kitapevi; 1987

Gülseren, Cemil; Darenden'in Gizli Dili: Hazeynce; AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ; 2001; 3 (2)

Maksud, A.K.M; Nomadic Bede Community and Their Mobile School Program; WHAT WORKS FOR THE POOREST: KNOWLEDGE, POLICIES AND PRACTICES; 3-5 Aralık 2006; Manchester Üniversitesi

Pattkanoff, K. P; Some Words on the Dialects of the Transcaucasian Gypsies-Bosa and Karaci; JOURNAL OF THE GYPSY LORE SOCIETY; Volume 2; 1908-1909; 325-334

Olesen, Asta; Peddling in East Afghanistan: Adapting Strategies of Peripatetic Sheikh Mohammedi; THE OTHER NOMADS; Rao, Aparna; 1987; pp 35-63

Sarıkaya, Mahmut, Seyfelli, Mahmut; Kırşehir Abdal-Teber Dili; TÜBAR-XV-/2004-Bahar

Yalman, Ali Rıza; CENUP'TA TÜRKMEN OYMAKLARI; Burhanettin Matbaası; 1931-1932; 5 cilt halindedir

Yıldırım, Faruk; ABDAL GİZLİ DİLİ; Karahan Kitabevi; Adana; 2011



Doğal Ayıklanma: Modern Sanatta ve Tasarımda Hamam Böcekleri¹

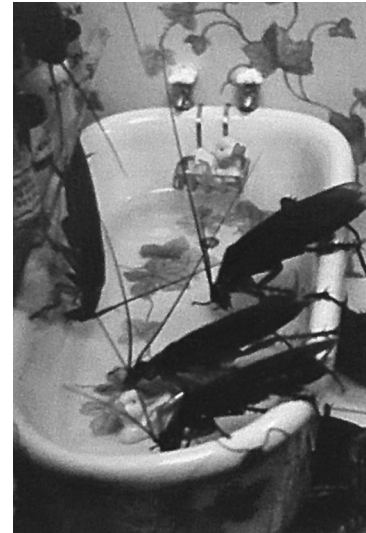
Erokhin SEMYON

Çev: Elanur Aliona KIZILŞAFAK²

Hamam böcekleri kafasız olarak birkaç gün yaşayabilirler, ama sonuçta açlıktan ölürlər. Amerikalı ressam, tarihçi, sanat kuramcısı Garnet Hertz tarafından yapılan bu yorum, şaka değil. Böceklerin hayata tutunma yeteneğinin performansı belli ki düşürülmüş, çünkü Amerikalı biyokimyacı ve fizyolog Djozeph Kunkel'in (Джозеф Кункель) verdiği bilgilere göre, hamam böcekleri kafaları olmadan yaklaşık bir aya kadar yaşayabilirler. Üç yüz milyon yıl önce gezegenimizde dünyaya gelen ve bugüne kadar büyük değişimler geçirmeden hayatta kalabilen bu yaratıkların bu yeteneği onların aşırı dayanıklılığını kanıtıyor. Bugün tüm dünyaya yayılan böceklerin alt takımlarının sayısı beş bin çeşittir. Hamam böcekleri – çalışkan, termofilik (sıcağı seven), hareketli, neredeyse her şeyi yiyebilen ve yaşam tarzını gece de devam ettiren böceklerdir. Böceklerin çoğu vahşi doğada yaşıyor, ama sinantrop çeşitleri olan; kırmızı hamam böceği ya da (пысак-Blatella germanica), siyah hamam böceği (Blatta orientalis) ve tabii ki Amerikan hamam böceği (Periplaneta Americana) var.

Amerikalı kâşif, yazar, besteci Jaron Lanier, nörolog David Sulzer ve sanatçı illüstratör Lisa Haney'in 1999 senesinde başlatmayı tasarladıkları "Zaman Kapsülü" (A Time Capsule) projesini tavsiye eden "Amerikalıların" çoğunlukla yer almaları gerekiyordu³. Projeyi yazanlara göre "kapsülün" bin yıl içinde, bin standart kitap sayfasından oluşan arşivi emniyetli bir şekilde koruması gerekiyordu. Arşivin ana verileri olarak *The New York* dergi sayfalarından alınan bilgilerin kullanılmasına karar verilmişti, çünkü çoğunlukla bu sayfalarda bulunan bilgi bin sene sonra ilgi çekmezdi. Bunlar bu projeye paradoksal ve esprili bir izlenim veriyordu.

Proje yazarlarına göre, en güvenilir bilgiler hamam böceğinin DNA'sı olan "kapsül"de depolanacaktı. Çünkü birincisi, hamam böcekleri o kadar dayanıklı ki, dinozorlardan çok daha uzun zaman hayatta kaldılar ve belki diğer tüm fauna temsilcilerinden ve insandan sonra da hayatta kalabilirler. İkincisi, çünkü hamam böceklerinin genleri o kadar sabit ki, bazıları milyon sene içinde bile hiç değişime uğramadı. Üçüncüsü, çünkü hamam böceklerinin genleri fonksiyonel olmayan segmentleri içeriyor (intron-intreving zone- müdahale edici); bu gen işlevselliği sayesinde böceklere acı vermeden gen rekombinasyonları yaratılabilir. Ve nihayet dördüncüsü, çünkü nesillerden art arda kopyalanan DNA yukarıda belirtilen özelliklerinden olan direnme gücünü de göz önünde bulundurursak, böceklerin yok olması neredeyse imkânsızdır. Bu hamam böceği DNA günlükleri projesi hayata geçmedi⁴ ama yeni Milenyum'da hamam böceği giderek çeşitli sanat projelerine dahil edilmiştir.



Resim 1: Katherine Shalmers "Amerikalı Hamam Böceği" serisinden ("American Cockroach") 2004

¹ S.V.Erokhin, Bilimsel Sanatın Pratiği ve Teorisi (Теория и практика научного искусства) Moskova 2012 ISBN 978-5-98540-030-4 kitabından 103-126 sayfalar arasında yer alan bölümün çevirisi

² Araş.Gör., Aydın Üniversitesi Grafik Tasarımı Bölümü, elanurkizilsafak@aydin.edu.tr

³ Lanier J. A Time Capsule that will survive One Thou-sand Years in Manhattan. // [Lanier' Internet site] 03.05.1999. // URL: <http://www.jaronlanier.com/roach.html>

⁴ Хэней Л. Письмо С.Ерохину от 31.05.2011



Amerikalı sanatçı ve fotoğrafçı *Catherine Shalmers*'in belirttiği gibi, böcekler insana “düşünülmeze pencere açıyorlar”, ama tüm böceklerin içinde hamam böceğinin özel bir yeri vardır. Görünüşe göre, bu yaratıklar mağara zamanlarından beri insanı her yerde takip edip “gezegenin kolonizasyonunda” yer aldılar. Sonuç olarak insan ve hamam böceği arasında o kadar sıkı bir bağ oluştu ki onlar bizim “gölgelerimiz”, “*alter-egolarımız*” oldu ve bazı örnekleri, örneğin; *Periplaneta americana* artık doğadan yok oldular⁵.

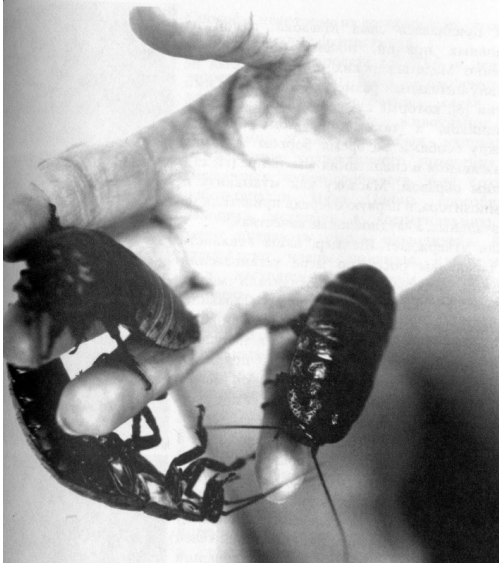
Shalmer insanların böceklerden tiksinti duymasına şaşırıyor. Böceklerin haksız düşmanlığa uğramış olduğuna inanmaktadır: Onlar örümcekler gibi zehirli değil, arılar gibi ısırılmaz, peygamberdeveleri gibi birbirlerini yemez, sinekler gibi arsız seks yapmaz, sivrisinekler ve fareler gibi hastalık taşımazlar. Aynı konuyu merak eden *Sergey Dovlatov* “Meslek” konulu hikâyesinde şöyle soruyordu: “Hamam böceğinin suçu nedir?” Belki geçmişte onlar sizi ısırıldı? Ya da ulusal gururunuzda hakaret etti? Hayır ... Hamam böceği zararsız ... “.

Ama hamamböcekleri o kadar da zararsız değildir. Onlar patojenik bakterilerin, çeşitli parazitik protozoa ve helmint taşıyıcılarıdır ve onların dışkıları alerji ve astım ataklarını tetikleyebilir. Belki de hamam böceğinden iğrenme ve sevimsizlik hissinin içinde, insanların kendini koruma içgüdüsü olabilir.

Shalmer'a göre, hamam böceklerinin uğur böceği gibi rengi kırmızı ve üzerinde siyah noktacıklar bulunsun ya da yusufçuk gibi gökkuşağının tüm renkleriyle ışıltanmış olsaydı, hayatları bambaşka olabilirdi. İnsanlar sönük renkler yerine canlı olanı, sert yerine yumuşağı, ince antenleri - büyük gözleri tercih eder. Shalmer'a göre estetik özellikleri (“*abstract visual qualities*”) doğada olan bireysel türlerin ya da tüm sınıflandırılan canlıların insan için “iyi” ya da “kötü” ilişkisini oluşturur.”



Resim 2: Miya Masaoka, Tıslayan Madagaskar Böceğiyle Ritüeli (“*Ritual With Giant Hissing Madagascar Cockroaches*”)



Resim 3: Madagaskar Cockroaches

Belli ki, insanlar doğa algılamalarında hamam böceğinin estetik özelliklerini “kötü” olarak nitelendirmek eğilimindedir. Ama dikkatli incelersek, hamam böceğinin son derece rafine bir güzelliği var: Arkasında sanki ışıktandırılmış kehribar kanatları vardır, esnek vurgulu ve rastgele yerleştirilmiş sivri ayak dikenleri, dünyayı keşfeden balerin elleri gibi ince antenleri vardır.

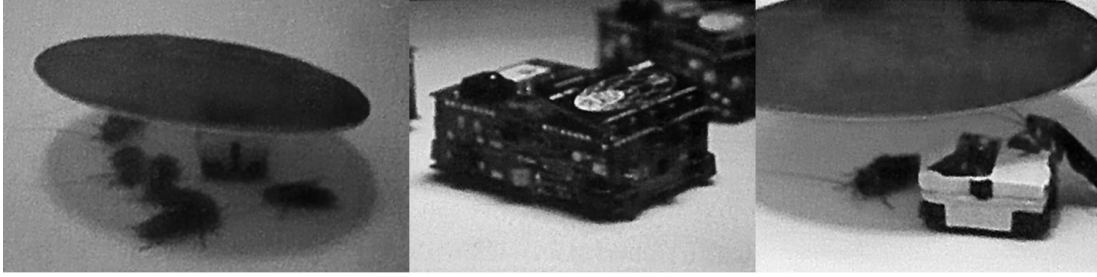
İnsanların hamam böceklerine karşı empatisinin incelenmesi üzerine Amerikalı sanatçı, müzisyen, besteci *Miya Masaoka* “*Ritual With Giant Hissing Madagascar Cockroaches*” (2002) performansı sundu. Hamam böceğini herkes eline alamaz, ama Masaoka tüm vücudunu “yürüyüş” yapmaları için onlara teslim etti. Sanatçı, herhangi bir hamam böceğini değil özellikle *Gromphadorhina portentosa*, boyutları 55-60 mm, bazıları 100 mm ortalama uzunluğunda olanlarını seçti.

⁵ Chalmers C. American Cockroach. Aperture, 2004.



Masaoka'nın "Ritual With Giant Hissing Madagascar Cockroaches" performansı için özellikle *Gromphadorhina portentosa* türünü seçme nedeni etkileyici boyutu değil, ses çıkarması oldu⁶. Bu sesler kendilerini koruma ve yırtıcı hayvanları korkutma amaçlı, aynı zamanda çiftleşme mücadelesinde bireyler arasındaki iletişim için kullanılan seslerdir⁷. Böylece, bir müzisyen ve bes-teci olarak Masaoka'nın ilgisini, onların görseelliği değil "audio(ses) yeteneği" çektii.

Shalmer'a göre, hamam böceğine yönelik nefret, insanlar ve hayvanlar arasında sınırlar kurulmasıyla birlikte büyüdü. İnsanın doğaya müdahale ederek kendine uygun bir şekilde değiştirebildiğini ve kendine güveninin arttığını biliyoruz, ama hamam böcekleri kurulan sınırları bozup genişletiyor ve bunlar bizim sınırlarımızı bozuyor. Bu sınırların oluşturulmasıyla hayvanlar evcil (pets) ve zararlı (pests) olarak tasnif edildiler. İnsanların her bir grup için belli bir politikası vardır (birinci grup için destek, ikinci grup için de yok etme) ve bunları maddi fonlarla destekliyorlar. Hamam böceğinin talihsizliği ikinci gruba düşmesidir. Ama F.M. Dostoyevski'nin "Cinler" romanına göre hamam böcekleri hoşnutsuzluk yapmaz. Yok edilmeleri için yapılan sayısız girişime rağmen, yüksek düzeyde direnç gösterirler. İnsan durmak bilmiyor, hamam böcekleriyle savaşmak için yeni yöntemler geliştiriyor. Bu yolların bazıları, bugün bile bilim kurgu gibi görünüyor.



Resim 4: LEURRE projesinden provokatör-probotlar

LEURRE Projesinin amacı "klasik" hayvanlar ve makineler arasında olan iletişim ve etkileşim; aynı zamanda kolektif davranışları araştırma amaçlı "kardeşlerini" ele veren *Judas* robot-hamam böceği oluşturuldu. Bu projede çalışan ekip üyelerine göre, insanların hayvanları yönlendirme gücü açısından ciddi bir ilerleme oldu. Uzun süre hamam böceğinin davranışlarının incelenmesi sonucunda bilgisayar programı ve böceklerin alışkanlıklarını taklit eden böcek-robot (*InsBot*) geliştirildi. Gerçek hamam böceklerinin şüphesini uyandırmamak için robot böceklerin üzerine feromonlar sürüldü ve gece hareket edebilmeleri için sensörler yerleştirildi⁸. Sayısız deneyler sonucunda hamam böcekleri, karanlıkta saklanma içgüdüleri yerine, aralarına sokulmuş provokatörlerin peşlerinden gidiyorlar. Ayrıca, bazı durumlarda, bu kolektif davranış sabitlenince provokatör-robot kaldırıldığında aynı davranışlar devam ediyor. Proje katılımcıları eminler; çok yakın gelecekte bu proje ticari olabilir ve hain – hamam böceği robotların yardımıyla böceklerden kolayca kurtulma yolu bulunacaktır.

Bilim insanlarının bir kısmı provokatör-robot icadıyla meşgulken, diğer kısmı böcekleri uzaktan yönlendirme imkânlarıyla ilgileniyor. Tokyo Üniversitesinden *Isao Shimoyama* tarafından yönetilen projede hamam böceklerinin (*Perlaneta Americana*) sağ, sol, ileri ve geri hareketlerini kontrol altında tutmak ve yönlendirmek için, antenlerine sinyal veren elektrotlar yerleştirildi⁹. Teorik bilgiler dışında bu deneyin askeri teknolojisinin geliştirilmesi ve casusluk açısından pratik

⁶ Masaoka M. Письмо С.Ерохину от 17.05.2011.

⁷ Fraser J., Nelson M.C. Communication in the courtship of the Madagascan hissing cockroach: Normal courtship. *Animal Behavior*. 1984. Vol. 32. Pp. 194-203.;

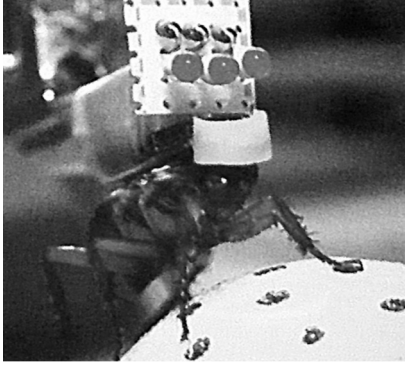
Nelson M.C., Fraser J.M. Sound production in the cock-roach, *Gromphadorhina portentosa*: Evidence for communication by hissing. *Behavioral Ecology and Sociobiology*. 1980. Vol. 6. Pp. 305-314.

⁸ Halloy J. et al. Social Integration of Robots into Groups of Cockroaches to Control Self-Organized Choices. // *Sci-ence*. 2007. Vol. 318. Pp. 1155-1158.

⁹ Halloy J. et al. Social Integration of Robots into Groups of Cockroaches to Control Self-Organized Choices. // *Sci-ence*. 2007. Vol. 318. Pp. 1155-1158.



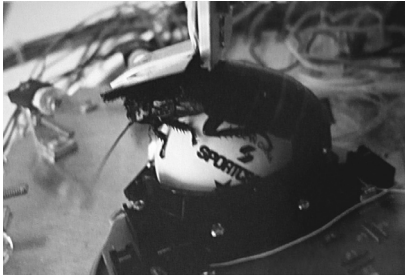
önemi vardır. Bu deney sonuçlarına göre Amerikalı entomolog *Jeffrey Lockwood* tarafından böcekleri yönlendirmede yaşanan zorluklar kısa süre içinde ortadan kalkabilir¹⁰ ve en yakın zamanda bu sorun çok kolay çözülebilir. *Lockwood*'a göre entomolojik silahlar nükleer ve kimyasal silahlara benzemez ve savaş alanında etkili olmasına rağmen aynı zamanda küçük terörist gruplar tarafından da kolayca geliştirilebilen ve kullanılabilen silahlardır.



Resim 5: Isao Shimoyama Robot-Hamam böceği

serbest bırakıp sonra yakalamak ve ayaklarında tehlikeli maddelerin olup olmadığını kontrol etmek gerekir. (*Wollersberger, hamam böceklerinin çağırılması için kahve kokusunu kullanmayı tavsiye ediyor*)

Gernet Hertz (*Гэрнета Герц*) Madagaskar Tıslayan Hamam Böceği'ni sanat projelerine kattı. İlk projesi 2003 yılında yapıldı. "Post İnsan Sistemi No1" ("Posthuman System No1") isimli projede hamam böceği kameraman olarak kullanıldı. Böcekler kablosuz kameralarla donandı, kameralardan gelen görüntüler galeri içinde bulunan monitörlerden gerçek zamanda izlenebildi. Eserin başyapıtı teknobiolojik (D.Bulatova terimleri) bir hamam böceğiydi, projenin ana problemi hümanizm hatta posthümanizm oldu.



Resim 6: Garnet Hertz, Mobil Hamam böceği (Cockroach Controlled Mobile Robot Ver.1), 2004

Hertz, genetik metotları içeren çeşitli teknik imkânlar aracılığıyla insan davranışlarını, Posthümanist insan formu olarak betimledi. Araştırmacıya göre bu araştırma metotları insan hayatını uzatabilir, ama buna rağmen diğer organizmalar insan yeryüzünden yok olduktan sonrasında uzun süre hayatta kalabilir. Bu tür organizmalardan biri de olağanüstü dayanıklılığı olan hamam böceği olabilir. Hamam böceklerine karşı kullanmak için insan tarafından geliştirilen farklı tekniklere rağmen hamam böceği hayatta kalma becerilerini zamanla kanıtladığı için, Hertz, hamam böceklerini ideal post-insan yaratıklar olarak nitelendiriyor¹¹.

Hertz'in ikinci projesi, "Hamam böceği tarafından kullanılan ufak robot" ("*Cockroach Controlled Mobile Robot, 2004 - 2005*"). Bu deney için yapılan bir cihaz, hamam böceğine üç tekerlekli aracı "kullanma" imkânı veriyordu. Bilgisayarlı trebol oyununu anımsatan cihaz aracılığıyla yönetilebiliyordu. Pinpon topunun üzerinde duran hamam böceği altı ayağını kullanarak topu hareket ettiriyor. Yönlendirme kumandalar "Optik-elektron" elemanlarla okunuyor ve kullanılan aracı harekete geçiren yönlendirme sistemine gönderiliyordu.

¹⁰ Holzer R., Shimoyama I. Locomotion Control of a Bio-Robotic System via Electric Stimulation. // Proc. of the International Conference on Intelligent Robots and Systems.1997.

¹¹ Hertz G. Posthuman System #1: Cockroach with Wire-less Video. Project Description. // [Hertz' Internet site] 2003. // URL: <http://www.conceptlab.com/cockroach>

Bu projenin farklı bir ismi de vardı – “Hayvan ve Makinede Yönetim ve İletişim” (“*Control and Communication in the Animal and the Machine*”). Burada *Norbert Wiener*’e atıf var; 1948’de “*Sibernetik ya da hayvan makine arasında bağlantı ve yönlendirme*” başlığıyla incelediği konuda sibernetikle sıkı bir bağı olduğunu gösteriyor.

Bu bağlantıyı üç düzeyde görebiliyoruz: İlki sibernetik düzeyinde hayvan ile makine arasındaki bağlantı; ikincisi, kültür açısından, çağdaş kültüre sibernetiğin yansımaları; ve sonuncusu, etimolojik olarak “direksiyon” anlamına gelen Hertz tarafından biyoteknoloji sistemi kullanılarak tasarlanmış olan makine.

Projeyi tanımlayan Hertz aşağıda adı geçen üç anahtar kavram belirledi - biyomimetik (Biomimetics), robot (Cyborg) ve bilgisayar / biyolojik (*Computational/Biologicical*)¹². Ancak, projenin ana fikri biyomimetik, ters aktarıldı: Aygıtta böceğin davranış modelini değil, gerçek davranışlarını kullandılar.

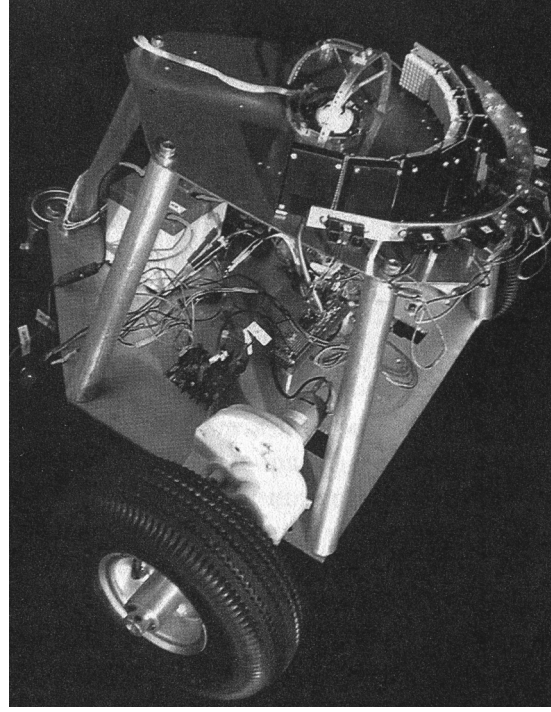
Tasarlanan cihaz sibernetik mi yoksa Hertz’in dediğine göre “hayvan-makine melezi” mi? Hamam böceğinin, topa bağlanmasına rağmen, ne mekanik ne de elektronik parçalarla direkt bağlantısı yok. Benzer durum üçüncü anahtar kavram için de geçerli. Hertz, kendi eserini “biyoteknik robot” olarak konumlandırıyor. Bu eserin elektronik kontrolünün biyolojik kontrolle (hamam böceği) değiştirilmesi sonucunda, cihaz yaşam sistemimizde bulunan karakteristik özellikleri sergiliyor; duygusallığı, öngörülemezliği, mantıksızlığı. Bir organizma tarafından kullanılan bir cihaz için aynı özellikler söylenebilir.

Kanadalı sanat tarihçisi Mathew Brower, Hertz’in projesini analiz ederek şunu söyledi: Bu proje Biyolojik Post-biyolojik olma durumundayken bizi insan ve hayvan arasındaki bağı düşünmeye zorluyor.¹³ Akira Lippit’in dediğine göre, bu biyo-mekanik devirde insan doğaya ve kendi “hayvansallığına” üzüldüğü için, “animetafor”¹⁴ kullanarak teknolojiye “doğanın davranış biçimlerini” şifrelemeye çalışıyor.

Bu tür davranışların sanat eserlerinin içinde şifrelenmesi tesadüf değildir. İngiliz sanat tarihçisi Steve Baker’e göre, kültürümüzde, özellikle sanat alanında insana hayvan dünyasını yeniden düşünme imkânı veren özellikler var. Batı geleneğinde: insan ve hayvan arasında sınır oluşturma problemi, merkezi sorunlardan biri olabilir.

Mathew Brower’in iddiasına göre, Hertz’in mobil robotu öyle bir şekilde tasarlanmıştı ki böceğe belli teknik parametreler içinde hareket etmeye izin veriyordu. Bu yüzden böceğe eğitilmiş hayvan açısından, Hertz’e, sirkın geleneklerini devam ettiren, onun eğitmeni olarak bakılabilir. Diğer açıdan bu bilimsel araştırma, bilim ve sanatın iç içe geçişinin ne kadar derinleştiğini göstermektedir.

Bilimsel ve sanatsal projelerde araştırmaların özelliği, canlı organizmaların dokularını ve malzemelerinin kullanımınıdır. Hertz şöyle der: Sanat ve bilim araştırmalarında, etik ile ilgili soru-



Resim 7: Garnet Hertz, Mobil Hamam Böceği (Cockroach Controlled Mobile Robot Ver.3), 2005

¹² Hertz G. Cockroach Controlled Mobile Robot: Control and Communication in the Animal and the Machine. Gen-eral Conceptual Overview. // [Hertz’ Internet site] // URL: <http://www.conceptlab.com/roachbot>

¹³ Brower M. Animals at Thee Zoo.// (Hertz’ Internet site) 2007. //URL: <http://conceptlab.com/roachbot/press/2007-ineraccess-zoo-essay-brower.html>

¹⁴ Lippit A.M. Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife. University of Minnesota Press, 2008.

ları bir süreliğine bir kenara bırakabiliriz. Bilim ve sanatın amaçlarını bir kenara bırakıp araştırmalara odaklanmalıyız ve ileri zamanlarda bu incelemelerin genişliği bilime katkıda bulunabilir¹⁵.

Böylece, Hertz'a göre ana soru; sanat eserlerinin yaratılma süreci - bilimde inceleme şekli olarak sayılır mı? Amerikalı ressam *Nattie Jeremenko* aynı soruyu farklı bir şekilde soruyor: "Prensip olarak sanatçılar bilgiyi yaratabilir mi?" Jeremenko gibi Hertz da bu soruya olumlu cevap veriyor. Hertz, buna rağmen sanatta yaratmayı araştırma olarak kabul edersek sanatçının her zaman buna ilgi duymayacağını vurguluyor.

Rus estetiğinde İ. A. Evin bu probleme özellikle dikkat çekiyor. Modern bilgi teorisinin tabanında, yaratıcılığı, yaratma sürecini analiz ederek, bilimsel ve sanatsal yaratıcılık arasındaki temel farkı öne sürdü; "sanatsal yaratıcılıkta sonunda yeni bir bilgi yaratılıyor", ama "bilimsel

yaratıcılıkta "doğada olan bilginin" ortaya çıkması gerçekleşiyor yani bilgi yaratılmıyor¹⁶. Bu araştırmacı tarafından varılan sonucun, kavramlar kullanımıyla toparlanması gerekir¹⁷. Bilginin değişmesi hem sanatta hem bilimsel yaratıcılıkta vardır; bir tek fark kullanılan bilgi çeşidinde var. Bilimsel ve sanatsal yaratıcılığın ana farkı düşünce tarzlarında yatıyor: İlkinde fikir alışverişiyle sonuca varma şekli var, diğeri ise çoğunlukla sezgisel.

Geçmiş çağlarda, özellikle bu farkın insan kültürünün ikiye bölünmesine neden olabileceği bir tehdit olarak görülmüştü. Ama bu bölünme gerçekleşmedi. B.A.Slutski'ye göre bilimin gelişmesiyle logaritmanın ritim üzerinde üstünlüğü azaldı.

Zamanla, bilimin koyutları yumuşuyor ve görünüşe göre "gerçek bilimsel araştırma yöntemi mantığın dışında olan yöntemleri kullanıyor." Yüzyılım sonunda, iki kültür arasında bir yakınlaşma olduğu açıkça izlenebilir, milenyumun sınırında "entelektüel devrim gerçekleşti" bilimde yeni biyolojik, sezgisel, sentetik mantığa yol açtı¹⁸. E. L. Finberg bu devrimin nedenlerinin bilgisayarlaşmada (bilgisayar kullanmaya başlanması) yattığını görüyor. Örneğin bilgisayarlaşma birçok işlemleri üzerine aldı ve insanların sezgisel yargılarına zaman ayırmasına yol açıldı. Onun bakışına göre özellikle bilgisayar teknolojileri sayesinde, sanatsal yaratıcılık ve entelektüel faaliyetler arasında yakınlaşma oluştu ve yakınlaşma devam ediyor.

Bütünleşme hem sanat için hem bilim için yeni ufuklar açıyor. Ve Hertz mobil robotun oluşturulması projesinde bu fikri doğrulamaktadır. Sanatçı bir sanat eseri yaratma sürecine bir takım bilimsel sorunları çözümlenebildiğini göstermektedir. İlki, hamam böceğinin davranışlarının ışığın yoğunluğuna bağlı kalmadığı anlaşılıyor. Tekrar tekrar ışığa tepki vermiyor, dönmek yerine aksine engellerin üzerine hızla ilerliyor (bu örnek davranışları bazı uçan hamam böcekleri sergiliyor). İki, Hertz, deneylerinde hamam böceğinin titreşimlere karşı son derece duyarlı olduğunu göstermektedir.

Üç, Hertz'e göre hamam böcekleri eşit derecede öğrenme yeteneğine sahip değiller çünkü eşit derecede mobil robotu kontrol edemiyorlar, işlem sırasında çıkardıkları sesi de sadece kur yaparken değil tehlike anlarında ve bir şeyden memnun olmadıklarında da çıkarıyorlar¹⁹.

Shalmer'e göre insanın hamam böceğinden tiksinsmesinin başka bir nedeni de çöplerdeki leşlerle beslenmesi. Sanatçıya göre insan böcekleri bahçede çiçekler üzerinde görmeyi tercih eder, o yüzden bu davranış biçimi insanlıkta hakaret olarak algılanıyor.

Diğer yandan, böceklerin karıştırdığı çöpler insan hayatının sonucunda ortaya çıkan ürünlerdir, insanlar bunu çoğu kez unutupuyorlar. Bu problemi çözümlenebilmek için 2006 yılında bir grup bilim insanıyla birlikte Meksikalı sanatçı Gilberto Esparza tarafından yönetilen "*Parasitos*

¹⁵ Hertz G. Ethology of Art and Science Collaborations: Research Ethics Boards in the Context of Contemporary Art Practice. Lecture Notes. // [Hertz' Internet site] 2002. // URL: <http://www.conceptlab.com/ethology/hertz-ethology-notes-v2008ii24.pdf>

¹⁶ Евин И.А. Искусство как сложная самоорганизующаяся система./Автореф. дисс. доктора философских наук: 09.00.04. М., 2009; s20-21.

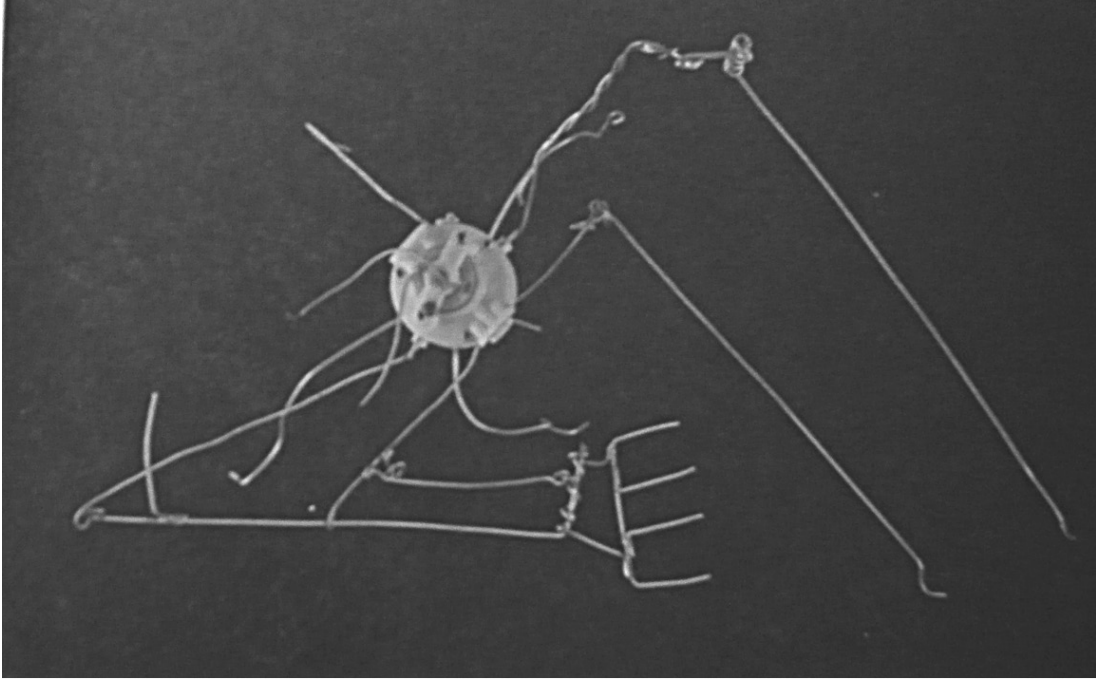
¹⁷ Ерохин С.В. Цифровое компьютерное искусство. СПб: Алетейя, 2011. Ерохин(4, s. 47-48).

¹⁸ Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. Фрязино: Век 2, 2004; s.262.

¹⁹ Герц Г. Письмо С.Ерохину от 19.05.2011.



Urbanos” projesinde, “keşfettiği” yeni türleri “yapay organizmalar” olarak nitelendiriyor. Canlı, cansız, doğal, yapay, yaşam kategorisine yeni bir bakış açısı oluşturuyor. Doğal şeylerin yapay biçimde üretilmesi bizi çoktandır şaşırtmıyor. Ancak Esparza yapay ile doğal arasındaki ilişkiye farklı bir anlam yüklüyor. Hayatın başlangıcındaki biyolojik ile abiyojik yolların kökenine kadar uzamış olan konuyu tartışıyor. Esparza bu tartışmada abiyojik tarafı tutuyor ve bakış açısını da “reddedilemez kanıtlar”la ispatlıyor. Uygarlığın “teknolojik atıklarından” çıkan organizmalar kendini yaratabilir ve yüksek yaşam formuna sahip bir hayata geçebilir. Bu tür formlardan bir tanesi çöp depolarında “koloniler halinde yaşayan” *Alambropodos Electricos*’tur, (*проводоножка электрическая*), bunların vücutları elektrik tellerinden oluşuyor ve şaşırtıcı derecede hamam böceğine benziyor.²⁰



Resim 8: Gilberto Esparza “Alambropodos Electricos” ya da Kentsel Parazitler (Haşerat) serisinden. 2006-20011

“Kentsel Parazitler” projesinin sınırları içinde ressam, sanatçı kendisini yaratıcı olarak değil da daha çok deneyler yapan bir doğa bilimcisi (natüralist) olarak görüyor. Bir taraftan “keşfedilenleri” inceliyor diğer taraftan da “doğal” evrimin sürecinde onların ve kentsel hayatında düşmanca karşılananların adaptasyonuna yardımcı oluyor. Esparza, insanların yaşam alanına yeni hayat formlarının eklenmesine karşı psikolojik tepkilerini incelemek için parazitleri kullanıyor. Sanatsal ve estetik inceleme açısından bakarsak bu çalışma önemli, çünkü sanat biyolojik ve sosyal-ekonomik fenomenlere yeni bakışlar ve anlayışlar sağlayabilir, aynı zamanda estetiği kullanarak doğal ayıklanmada önemli faktör olabilir.

Amerikalı ressam George Gessert’in dediği gibi, “Bitki ve yabani hayvanları evcilleştirme pratiğinde, pratik değil daha çok estetik amaçlı temeller var”²¹ Çağdaş transgenik²² teknolojilerin imkânlarıyla en sıra dışı estetik tercihler için organizmalar yaratılabilir, Eduardo Kas’ın yeşil parlayan tavşanını ya da Dmitriy Bulatov’un çift renkli Tadpolelerini²³ hatırlamak yeterli²⁴. Peki,

²⁰ Kendi fikrini ispatlamak için, yarattığı sanat eserlerinden örnek veriyor...

²¹ Гессерт Дж. История искусства с привлечением ДНК.// Логос. 2006. №4(55)- s. 128.

²² Biyoteknolojik yöntemlerle kendi türü haricinde bir türden gen aktararak belirli özellikleri değiştirilmiş bitki, hayvan ya da mikroorganizmalara verilen isimdir.

²³ Tadpole: kurbağa yavrusu, iribaş

²⁴ С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб.: Алетея, 2010; s. 358-359



neden hamam böceklerini öldürmek yerine, onları daha estetik yapıp evlerimizde gerçek bir (süs) dekorasyon haline getirmiyoruz. Bu tür ilk adımlar “Lowe & Partners” reklam ajansı tarafından yapıldı. 2007 senesinde “Ridsect Roachtrap” kampanyası için duvar kâğıtlarında, halılarda, fayanslarda motif olarak hamam böceğinin kullanması önerildi, korkunç. Ve ilginç olan şey, bu firma hamam böceklerinin kontrolü için ürünler üretmekteydi.

Sonsöz

Bilim ve sanat, toplumsal hayatın ve insanın dünyayla bağ kurmasının en önemli ve vazgeçilmez iki unsuru. Bilim yoluyla daha çok gerçeğin nesnel bilgisini ararken sanat yoluyla da hayata anlam vermeye, hayatı daha güzel ve değerli kılmaya çalışıyoruz. İnsan türünün bu sonsuz gibi görünen arayış ve çabaları zaman zaman birbirinin karşısına konulsa da günümüzde durum oldukça değişmiş gibi görünüyor. Kökleri Rönesans’a uzanan bilim/bilgi ve sanat ilişkisi bugün yeni bir boyut kazanmıştır. Moskova’da Lomonosov Devlet Üniversitesi’nde 1-5 nisan 2012 tarihinde “Bilimsel Sanat (Science Art)” konulu bir sempozyum gerçekleştirildi. Bu sempozyum yeni bir alan olarak kabul edilen “Bilimsel Sanat” olgusunu masaya yatırdı. Sempozyuma farklı disiplinlerden (matematik, mühendislik, sanat vd.) bilim insanları ve sanatçılar katıldı. Sempozyumu düzenleyen S. V. Erokhin’ di. Çevirisini yaptığım metin de bu sıra dışı yazarın “Bilimsel Sanatın Teorisi ve Pratiği” kitabının ilginç bulduğumuz bir bölümüdür. Peki, Erokhin Semyon kimdir?

Erokhin Semyon 1968 Moskova’da doğdu. 1994’te Moskova MGTU N. E. Bauman Devlet Üniversitesi’nde Biyoteknik ve Tıbbi Cihazlar ve Sistemler Fakültesinden, elektrik mühendisliği üzerine eğitim aldı. 2003’te Rusya Federasyonu, Moskova Hükümeti Ulusal Ekonomi ve Kamu Yönetimi Akademisi’nden Halkla İlişkiler üzerine (MBA) “Yüksek Lisans”ını tamamladı. 2005-2007 yıllarında Moskova Rusya Devlet Sosyal Üniversitesi, Ekonomik Bilimler alanında, “Ekonomi” üzerine “Doktora”sını tamamladı. 2008-2010 yıllarında Moskova M. V. Lomonosov Devlet Üniversitesi’nde “Felsefe” üzerine “Doktora” derecesini aldı. Halen aynı üniversitede öğretim üyesidir.

Yazarın “Bilimsel Sanatın Teorisi ve Pratiği” (2012 ISBN 978-5-98540-030-4) konulu kitabından ilginç olan 103-126 sayfalar arasında yer alan “Doğal Ayıklanma: Modern Sanatta ve Tasarımda Hamam Böcekleri” bölümünün çevirisini okuyucu ve Türkiye’deki bilimsel sanat çevrelerinin ilgisini çekeceğini umarak sunuyoruz.

İstanbul Aydın Üniversitesi Öğretim Üyesi Aliona Elanur Kızılsağak (Pilici)

Kaynakça

1. Герц Г. Письмо С.Ерохину от 19.05.2011.
2. Гессерт Дж. История искусства с привлечением ДНК. // Логос. 2006. №4(55)- С. 127-147.
3. Евин И.А. Искусство как сложная самоорганизующаяся система. /Автореф. дисс. доктора философских наук: 09.00.04. М., 2009.
4. Ерохин С.В. Цифровое компьютерное искусство. СПб: Алетейя, 2011. Ерохин 5. С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2010.
6. Масаока М. Письмо С.Ерохину от 17.05.2011.
- 7- Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. Фрязино: Век 2, 2004.
8. Хэней Л. Письмо С.Ерохину от 31.05.2011.
9. Вагер S. Postmodern Animal. Reaktion Books, 2000.
10. Brower M. Animals at Thee Zoo. // (Hertz’ Internet site) 2007. //URL: <http://conceptlab.com/roachbot/press/2007-ineraccess-zoo-essay-brower.html>
11. Chalmers C. American Cockroach. Aperture, 2004.
12. Fraser J., Nelson M.C. Communication in the courtship of the Madagascan hissing cockroach: Normal courtship. Animal Behavior. 1984. Vol. 32. Pp. 194-203.



13. Halloy J. et al. Social Integration of Robots into Groups of Cockroaches to Control Self-Organized Choices. // *Science*. 2007. Vol. 318. Pp. 1155-1158.
14. Hertz G. Cockroach Controlled Mobile Robot: Control and Communication in the Animal and the Machine. General Conceptual Overview. // [Hertz' Internet site] // URL: <http://www.conceptlab.com/roachbot>
15. Hertz G. Ethology of Art and Science Collaborations: Research Ethics Boards in the Context of Contemporary Art Practice. Lecture Notes. // [Hertz' Internet site] 2002. // URL: <http://www.conceptlab.com/ethology/hertz-ethology-notes-v2008ii24.pdf>
16. Hertz G. Posthuman System #1: Cockroach with Wire-less Video. Project Description. // [Hertz' Internet site] 2003. // URL: <http://www.conceptlab.com/cockroach>
17. Holzer R., Shimoyama I. Locomotion Control of a Bio-Robotic System via Electric Stimulation. // *Proc. of the International Conference on Intelligent Robots and Systems*. 1997.
18. Lanier J. A Time Capsule that will survive One Thousand Years in Manhattan. // [Lanier' Internet site] 03.05.1999. // URL: <http://www.jaronlanier.com/roach.html>
19. Lippitt A.M. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. University of Minnesota Press, 2008.
20. Lockwood J.A. *Six-Legged Soldiers: Using Insects as Weapons of War*. Oxford University Press, 2008.
21. Metz R. When Cockroaches Seize Controls. // URL: <http://www.wired.com/science/discoveries/news/2005/07/680i5>
22. Nelson M.C., Fraser J.M. Sound production in the cockroach, *Gromphadorhina portentosa*: Evidence for communication by hissing. *Behavioral Ecology and Sociobiology*. 1980. Vol. 6. Pp. 305-314.



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

1. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi altı ayda bir yayımlanan hakemli bir dergidir.
2. Dergide yayınlanmak üzere gönderilen yazılar daha önce yayınlanmamış, bilimsel nitelikte özgün makale, araştırma, inceleme, saha derleme yazıları, çeviri, kitap tanıtımı/eleştirisi olmalıdır.
3. Dergide yayınlanan yazıların bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yazım tutarlılığı sağlamak için Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı İmla Kılavuzu'nun son baskısı esas alınması tavsiye edilir.
4. Dergiye gönderilen yazılar Türkçe, İngilizce, Fransızca, Almanca, Rusça yazılabilir. Türkiye'de yayınlanan bir dergi olduğu için yazının Türkçe olması tercih sebebidir.
5. Dergiye gönderilen yazılar, yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir, raporların olumlu gelmesi halinde yayımlanır. Yayın kararının alınmasından sonra yazının yayımlanacağı yazar(lar)a bildirilir.
6. Dergiye gönderilen çalışmalar dört kopya halinde (üç kopyasında yazar(lar)ın adı, soyadı ve diğer kişisel bilgileri bulunmayacak şekilde) yazılı metin olarak hazırlanmalıdır. Yazılı metinler virüs taramasından geçirilmiş yeni bir disket/CD ve yazar(lar)ın çalıştıkları kurum(lar), bölüm(ler), ve anabilim dal(lar)ı belirtilmiş, kısa özgeçmişlerinin ve irtibat sağlamak için kullanılacak telefon, faks, elektronik posta adresinin yer aldığı imzalı bir dilekçe ile birlikte, dergi yazışma adresine ve derginin elektronik posta adresine gönderilmelidir. Dilekçede, gönderilen çalışmaların başka bir yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olduğu belirtilmelidir. Tezlerden veya kongre, sempozyum, panel bildirilerinden üretilen makalelerin bu durumu metinde bir açıklama notuyla belirtilmelidir.
7. Türkçe özgün makaleler için özet yapılan dilde başlık ve Abstract, Resume, Zusammenfassung başlıkları altında 100 kelimeyi geçmeyen İngilizce, Fransızca, Almanca dillerinden birinde özet verilmelidir. (Önce makalenin Türkçe başlığı ve Türkçe özeti 100 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Sonra makale dilinde 3-5 tane anahtar kelimeler verilmelidir. Bunların altına çeviri başlık, özet ve anahtar kelimeler eklenmelidir.)
8. Yayına kabul edilmeyen çalışmalar yazar(lar)a iade edilmez.
9. Yazar(lar)a, kendi yazısının yayımlandığı dergiden telif ücreti olarak 2 nüsha ve 20 ayrı basım verilir.

YAZIM KURALLARI

1. Yazılar IBM ve uyumlu bilgisayarlarda Windows Word programıyla, normal metin için Times veya Times New Roman karakteri 12 puntoyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.
2. Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da yazının tek sayıda yayımlanabilmesi için kaynakçayla birlikte 25 sayfayı geçmemesi tavsiye edilir.
3. Metinde şekil, tablo, resim vb. Kullanılacaksa metin içinde ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış şekiller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 400 dpi çözünürlükte tiff veya jpg şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Şekiller birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her şeklin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalanmış olarak yazılmalıdır.
4. Dipnotlar sayfa altına numaralandırılarak verilmelidir. Dipnotlarda kitaplar için bibliyografik künye sırası (büyük küçük harf durumuna dikkat edilerek) şu şekilde olmalıdır: Yazar Adı, Soyadı, *Kitap Adı*, Yayınevi, kaçınıcı baskı olduğu, basıldığı yer, yıl, sayfa numarası. Makalelerde ise şunlar belirtilmelidir: Yazar Adı Soyadı, "Makale Adı", Kitap veya Dergi Adı, cildi, sayısı, Yayınevi, baskı yeri, yılı, alıntı yapılan yerin sayfa numarası. İnternette alınan makale ise yazarın Adı Soyadı, "Makalenin Adı", Derginin Adı, sayısı, yayın tarihi, internet adresi ve erişim tarihi yazılmalıdır. Aynı şekilde internette alınan kitap, rapor gibi kaynaklarda da aynı bilgiler gösterilip sonuna tam internet adresi ve erişim tarihi eklenmelidir.
5. Kaynakçada ise yazar soyadı başa alınmalı, diğer bilgiler aynı şekilde verilmelidir. Kullanılan kaynak makale ise makalenin ilk ve son sayfası belirtilmelidir.

