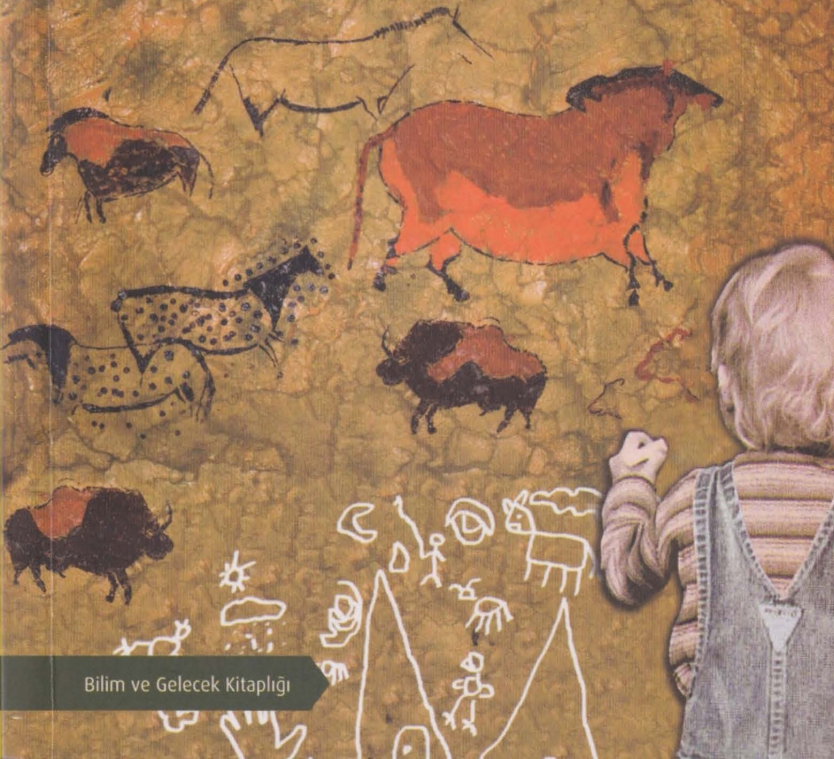
H. Tuğrul Atasoy

Bir nöroloğun gözünden

İNSAN NEDEN SANAT YAPAR?

axis mundi



Bilim ve Gelecek Kitaplığı



Bilim ve Gelecek Kitaplığı

Bilim ve Gelecek Kitaplığı - 32

Bir nöroloğun gözünden
İnsan neden sanat yapar?
-axis mundi-

Tuğrul Atasoy

© Bu kitabın yayın hakları
7 Renk Basım Yayım ve Filmcilik Ltd. Şti.'ne aittir.

Birinci Baskı: Nisan 2013

ISBN: 978-605-5888-31-2

Yayına hazırlayan: Nalân Mahsereci
Kapak ve sayfa tasarımı: Şule Dede

Baskı: Kayhan Matbaacılık
Davutpaşa C. Güven Sanayi Sitesi B Blok,
No: 244, Topkapı / İstanbul
Tel: 0212.612 31 85

7 Renk Basım Yayın ve Filmcilik Ltd. Şti
Tel: 0216.349 71 72
Caferağa M. Moda C. Zuhal S. No: 9/1, Kadıköy-İstanbul
http://www.bilimvegelecek.com.tr • bilgi@bilimvegelecek.com.tr

H. TUĞRUL ATASOY

Bir nöroloğun gözünden
İnsan neden sanat yapar?

-axis mundi-

Hüseyin Tuğrul Atasoy (Prof. Dr.), Erzincan'ın Refahiye İlçesi'nde, 1967 yılında doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Ankara'da tamamladı. Hacettepe Ünv. Tıp Fakültesi'nden 1991'de mezun oldu ve aynı yıl kura çekerek Sivas'ın Doğanşar İlçesi'nde zorunlu hizmete başladı. Haziran 1992 - Ocak 1997 arasında S. B. Ankara Eğitim ve Araştırma Hastanesi Nöroloji Kliniği'nde uzmanlık eğitimini tamamladı. Aynı klinikte başasistan olarak görev yaptı. Haziran 2001 tarihinde Zonguldak Bülent Ecevit Ünv. Tıp Fakültesi Nöroloji Kliniği'nde öğretim üyesi olarak çalışmaya başladı; halen bu görevi sürdürmektedir. Evli ve iki oğul babasıdır. İlgi alanları arasında, davranış bilimleri dışında antropoloji, zooloji, edebiyat ve müzik de bulunuyor. Kültür, sanat ve bilim dergilerinde davranış bilimleri ve sanat konulu 100'ün üzerinde denemesi, yine çok sayıda öykü ve şiiri yayımlanmıştır. Ayrıca *Yeni Yetenlere* (Sone Yayınları) başlıklı bir şiir ve *Sormadan Gıdılir Bazen* ve *Yarının Dünüdür Bugün* (Hayal Yayınları) başlıklı iki öykü kitabı da vardır.

İÇİNDEKİLER

Önsöz **7**
Kısa Bir Gezinti: Bilim ve Felsefe Açısından Sanat **11**
İçsel Bütünlüğümüz ve Sanat **23**
Doğal Örnek, Yabancılaşma ve Sanat **39**
Sanat ve Nostalji: Kaybedilen Cennete Duyulan Özlem **47**
Sanat, Yaratıcılık ve Hastalık **57**
Sinir Hücreleri ve Sanatın Gerekliliği **65**
Sözün Evrimi ve Tahakküm **71**
Gen-etik ve Est-etik, Etik ve Tedavi **83**
Herakleitos'un Irmağından Bir Ses: Jorge Luis Borges **97**
Sonsuzluğun Duyarlılığı **109**
Axis Mundi **115**
Hayalgücü, Edebiyat ve Bilim **119**
Kaos ve Sanat **129**
Kuantum Benlik, Bilinç ve Sanat **137**
Biyoteknoloji Çağı ve Sanat **147**

Davran Erdayı'nın
güzel hatırasına...

ÖNSÖZ

Çocukluğumdan beri edebiyat ve müzik benim için vazgeçilmezdi. Büyüdükçe sinema, tiyatro ve dans gibi diğer sanat dallarının büyüsü de bunlara eklendi. Diğer yandan ilk ve ortaöğretim yıllarım boyunca, sonraları meslek seçimimde de büyük etkisi olacak davranış bilimlerine merak duymaya başladım ve benim için bir diğer vazgeçilmez ilgi alanı haline geldi. O yıllarda davranış bilimleriyle ilgili bulabildiğim ve anlayabildiğim her bilimsel yazıyı bir solukta okuyor, TRT'nin tek kanalında tek tük yer alan her belgeseli soluksuz izliyordum. Hayvan davranışlarını inceleyen etoloji ile insan topluluklarını ve insan davranışlarını inceleyen antropoloji ve psikoloji en çok ilgimi çeken bilim dallarıydı. Tıp fakültesi yıllarında nöroloji ve psikiyatriye ile tanışım ve davranış bilimlerine olan ilgim sonucu uzmanlık dalı olarak nörolojiyi seçtim. İlgi alanım içinde kalan tüm bilim dallarına ait yapıtları okurken, sanat, sanatçı ve sanat yapıtı üzerine yapılan yorumlar özellikle ilgimi çekiyordu. Bu satırları bir araya getiriyor; yazılanlar hakkında tekrar tekrar kafa yoruyordum. Nöroloji uzmanlık eğitimimin sonuna doğru, 1996 yılının sonbaharında, takip etmeye çalıştığım kültür ve sanat dergilerinden *Karşı*'ya, konusu beyin yapısı ve işleyişi açısından sanat olan bir deneme yazdım. Sonra bu yazının kapsamını daha da genişleterek sanat ve sanat yapıtı üzerine antropoloji, sosyoloji, felsefe ve psikanalizle uğraşan bilim ve düşün insanlarının görüşlerini de tartışmaya çalıştığım bir diğer deneme haline getirdim. İlk

yazı *Karşı* dergisinde, Aralık 1996 tarihinde; ikinci yazı ise *Yeni Biçem* dergisinde, Ocak 1997 tarihinde yayımlandı. Bu iki deneme benim için, var olduğumu hissettiğim iki dünyanın bir araya gelişini ve bir oluşunu temsil etmekteydi. Yazıların devamı geldi tabii ki, *Damar* dergisinde 1999-2001 yılları arasını içeren dönemde yayımlanan yedi tanesi başta olmak üzere, *Yeni Biçem*, *İnsancıl*, *Kavram* ve *Karınaşa* dergilerinde konuyla ilgili çeşitli denemelerim yer aldı. Yine 1996 yılı Mart ayında bir edebiyat dergisinde yayımlanan ilk şiirimden sonra birçok dergide şiir ve öykülerim yayımlandı.

Bu yazılar yer aldıkları dergilerin sayfalarında sararırken, geçen zaman dilimi içerisinde, hem davranış bilimlerinde hem de ilgili diğer bilim dallarında birçok basılı veya görsel yeni kaynağa ulaşma olanağım oldu. Yine geçen süre zarfında, sanat ve estetik konusunda önemli düşün insanlarının yapıtlarına zaman ayırıp bu görüşleri daha ayrıntılı irdeleme fırsatı da buldum. Artık yazdıklarımı tekrar ele alıp gözden geçirmenin zamanının geldiğini düşünmeye başlamıştım. Ancak bu düşünce bir süre daha eyleme dönüşemedi. Sonra 2009 yılı baharının son günlerinde çok üzücü bir haber aldım. Sanatındaki yeteneği yeterince anlaşılamamış, emeği ve ürettiği eserler hak ettiği ilgiye asla ulaşamamış birçok sanatçı ile aynı kaderi paylaşan dünya tatlısı heykel sanatçısı bir dostumun çok genç yaşta yaşamını yitirdiğini öğrendim. Bu acı kayıp, bazıları artık yayın hayatında olmayan çeşitli dergilerde dağınık halde eskiyen yazılarımı tekrar gözden geçirip güncelleyerek bir araya getirme düşüncemi gerçekleştirmeye başlamama neden oldu. Elinizdeki kitap içinde yer alan yazılarımı tekrar gözden geçirip güncellemeye böylece başlamış oldum.

Kitapta ilk yedi bölümde davranış bilimleri bakış açısı ile sanat ve sanat yapıtının çeşitli yönlerini ele aldığım yazılar yer almakta. Sekizinci bölümde, sosyolojide sarsıcı fikirler ortaya süren Baudrillard'ın günümüzde sanat ve sanat yapıtına ilişkin eleştirel görüşleri ile genetik, etik ve tedavi kavramları üzerinden benzeşim kurularak yazılmış sanat felsefesi üzerine bir deneme var. Dokuzuncu bölümdeki yazım, usta bir sanatçı ve düşün adamı

olan Borges'in sanat ve sanatçı üzerine görüşleri hakkında. Önceki bölümlerde değinmeye çalıştığım birçok görüşün bir usta tarafından usta işi özetlenişi bu yazıdan okunabilir. Onuncu bölüm ise haiku ile ilgili. Güzelliği doğallığında ve sadeliğinde gizli bir yaşam biçemi ve yaşam sanatı olan, hem sanata övgü hem de bir özeleştiri olan haiku üzerine Barthes ve haiku dolu bir yazı. Sonraki bölümde antropoloji ve mitolojinin esinlendirdiği bir yazı var. İlk şairler kimdir? İlk bilim ve tıp insanları ile ilk şairler aynı kişiler midir? Üst ve alt dünyalar ile yaşadığımız gerçekliği birbirine bağlayan *axis mundi* şiirin kendisi midir? Bu sorular on birinci bölümdeki yazıda yer almakta. Hayal gücünün hem bilimin hem de sanatın ortak paydası ve itici gücü olduğunu işleyen yazı, bir sonraki bölümde yer alıyor. Sonraki iki bölümde yer alan yazılarda, kaos fiziği ve kuantum fiziğinin bilinç, benlik ve sanatsal yaratıcılık kavramlarına getirdiği yeni bakış açıları ele alınmakta. Kuantum benlik ve sanat ilişkisi üzerine Zohar'ın görüşlerini özetlemeye çalıştığım yazı, yıllardır bir türlü son halini verip bir dergiye gönderemediğim için daha önce hiçbir yerde yayımlanmadı ve ilk kez okuyucu karşısına çıkıyor. Son yazı ise artık içinde yaşamakta olduğumuz biyoteknoloji çağının sanat ve sanatçı ile kurduğu yeni ilişkiler üzerine.

Akıp giden yaşamın içinde yorgun zihinlerde renkli ünlem ve soru işaretleri bırakabilirse, bu çalışma amacına ulaşmış olacaktır...

H. Tuğrul Atasoy
Zonguldak

Kısa Bir Gezinti: Bilim ve Felsefe Açısından Sanat

Sanat yapıtı nedir? Neyi örnek alır? Bize ne anlatır?

"*Tüm yaratış ve yokluğun varlığa geçişi şiir ve biçim vermedir ve tüm sanat süreçleri yaratıcıdır; sanatların ustaları da tüm şairler ve biçim vericilerdir.*"

Yukardaki sözler eskiçağın önemli filozoflarından Platon'a ait. Şiir, müzik, resim ve sanatın diğer tüm dalları, daha doğrusu tümüyle sanat, insana özgü ve insan için. İnsanı hayvanlardan ayıran en önemli özellik sizce nedir? Düşünme, dil yeteneği, toplumsal yaşam modelleri, alet yapabilme yetisi, bunlar bu ayrımın tartışılan öğeleri. Bu yetilerin çoğu gelişmiş memeliler ve kuşlarla ortak özelliklerimiz. Doğal hayatını sürdürürken sistematik olarak "sanat" ürünleri oluşturmak ve bunlara değer atfedip belirli şekillerde bu yapıtları estetik haz için kullanmak, en azından şu ana kadar diğer canlılarda gözlenmeyen, insan türüne özgü bir davranış biçimidir. Ancak sanat uğraşının, hem yapıtı ortaya koyan sanatçı hem de o yapıttan haz alan ve yapıtı yorumlayan izleyici-yorumcu açısından düşündüğümüzde, elle tutulur organik yapılarla (organizma ve beyin) ve bu yapıların evrimsel gelişimiyle ilişkisi yadsınamaz. Bu ilintiyi araştıran ilginç bir bilimsel araştırmadan söz edelim.

Nörolog John R. Hughes ve John R. Fino "Mozart'ın Müziğin-

deki Melodik Çizginin Karakteristikleri" başlıklı ayrıntılı teknik çalışmalarında, J. S. Bach, Beethoven, Wagner ve Chopin'in bestelerinin müzikal yapılarını Mozart'ın bestelerinin müzikal yapısı ile karşılaştırıyorlar. Araştırmadan çıkan en çarpıcı sonuç, Mozart'ın müziğinin diğer dört önemli besteciye göre daha fazla tekrarlayan bir melodik çizgiyi içerdiğinin bulunması. Hughes ve Fino bulgularını tartıştıkları bölümde şu cümlelere yer veriyorlar:

> Daha geniş bir açıdan, tekrarlama ve periyodik değişiklikler beyin fonksiyonunun ve aynı zamanda vücut fonksiyonlarının tüm yönlerinde bulunmuştur. Dolayısıyla Mozart'ın müziğinin periyodik değişiklikleri, beyni ve vücut fonksiyonlarını karakterize eden diğer periyodik değişikliklerle iyi şekilde tınlamaktadır.[1]

Bu bulgulara benzer şekilde Susan Sontag, mükemmel bir öngörüyle, "Bir sanat yapıtını anlaşılabilir kılan şey, yinelemelerin algılanmasıdır"[2] demektedir. Daha da ilginci Hughes ve Fino'nun, P. M. Gray ve arkadaşlarının *Science* dergisinde yayımlanan "The Music of the Nature and the Nature of Music" başlıklı makalelerine (2001) atıfta bulundukları satırlardır. Gray ve arkadaşları, şarkı söyleyen kuşlarla insanları karşılaştırmışlar ve kuşların insanla "aynı ritme, perde mutasyonlarına, nota kombinasyonlarına ve melodilerin tutulmasına" sahip olduğunu bulmuşlar. Ayrıca ses kayıtlarında görüldüğü üzere, balinaların şarkıları da insanlarınkilerle benzer özelliklerde; aynı aralıkta yedi oktavın üzerinde şarkı söylüyor, insanlarla benzer biçimde melodik temaları işliyor ve melodilerdeki nakaratları tekrarlıyor olmaları, çok ilginç ve dikkat çekicidir. Bu canlılar ile aynı doğal çevreyi paylaşıyor olmamız, ayrıca evrimsel olarak ortak geçmişimizin bulunması, beyinlerimizin benzer tını ve melodileri yaratmasına neden olmaktadır.

---

1) John R. Hughes ve John J. Fino "Mozart Etkisi: IV -Mozart'ın Müziğindeki Melodik Çizginin Karakteristikleri-", *Sanat ve Nöroloji* içinde, Ed. F. Clifford Rose, Çev. Beril Tekin, Çev. Ed. Oğuz Tanrıdağ, CSA Global Publishing, 2006.

2) Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş -Susan Sontag'dan Seçme Yazılar-*, Haz. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yay. Seçkiler, 2. Basım 1998, s.41.

Bireysel yaratıcılık ve toplumdaki sanat faaliyetleri, doğal olarak, insan davranışını ve insan topluluklarının davranış ve yapılarını inceleyen tüm bilim dallarının ve felsefenin ilgi odaklarından birisini oluşturur. Şiir olsun, düz yazı ya da müzik olsun, tüm sanat dallarında yapılan yayınlarda, ilgili sanat dalının kendi iç estetiği, ekolleri, etkilenimleri vb. tartışılır. İşin ayrıca şöyle bir yönü vardır: İnsan neden sanatsal etkinlikte bulunur? Toplum buna neden izin verir? Hem insanı hem toplumu böyle davranmaya iten nedir? Sanatsal faaliyet sanatsal olmayandan nasıl ayrılır? Tarih boyunca birileri bu soruları yanıtlamaya çalışmıştır. Yanıtları bulmaya çalışan insanlar, her zaman yalnızca sanatçılar ya da estetikçiler olmamıştır; insan ve insan topluluklarını inceleyen tüm bilim dalları ve felsefe de bu sorulara yanıt aramıştır. Bu yazıda değişik bilim dallarından -sosyoloji, antropoloji, davranış bilimleri gibi- konuyla ilgili bazı alıntılar yapacağım. Burada şunu unutmamalıyız ki, gerek bilim gerek felsefe alanında bir sorun ile ilgili evrensel olarak kabul görmüş tek bir doğru ya da açıklama yoktur. Örneğin antropoloji ya da psikolojide "İnsan neden yaratır?" sorusuna değişik ekoller değişik açıklamalar getirmiştir ve aynı ekolün açıklaması da bir süre sonra değişebilmiştir.

Tüm bu sözlerden sonra, nedir sanat eseri? Çünkü ortada sanatsal bir yapıt olmadan ne insanın yaratıcılığından ne de sanat eyleminden bahsedebiliriz. Çağımızın büyük bilim ve düşün insanlarından antropolog Claude Levi Strauss, *Yaban Düşünce* adlı kapsamlı eserinde, kendine has üslubu ve kendi uzmanlık alanına ait gözlem ve bilgi birikimiyle konuya değiniyor. Sanat eserinin küçültülmüş örnekçe olduğunu söylüyor ve şöyle devam ediyor:

> ...örnekçede parçadan önce bütünü tanırız. Bu bir yanılsama olsa bile yöntemin mantığı bu yanılsamayı yaratmak ya da sürdürmektedir; böyle bir yanılsama us ile duyarlılığı dahi şimdiden -estetik- bir hazla ödüllendirir. ...küçültülmüş örnekçenin bir özelliği daha vardır; kurulmuştur, fazla olarak da elle yapılmıştır. Öyleyse nesnenin basit bir izdüşümü, edilgen bir benzeşiği değildir; nesne üzerinde gerçek

> bir deney oluşturur. ...küçültülmüş örnekçenin en belirgin niteliği duyulur boyutlardan el çekmenin yarattığı boşluğu, düşünsel boyutlarla doldurmasıdır.[3]

Bu küçültülmüş örnek Levi-Strauss'a göre neyi anlatır ve insanlarda ne gibi bir etki yaratır, yazar aşağıdaki satırlarda bunları tanımlamıştır:

> Ortaya koyduğu şey yapay ve doğal bir ya da birkaç yapının, doğal ya da toplumsal bir ya da birkaç olayın yüzde yüz dengeli bir bireşimidir. Estetik coşku, sanatçının, gücül olarak da sanat yapıtında onun yapı düzlemiyle olay düzlemi arasında gerçekleşebilirliğini gören izleyicinin, yarattığı bir nesnenin orta yerinde kurulan bu birlikten kaynaklanır.[4]

Levi-Strauss bu noktada bir uyarıda bulunur ve işleyiş olarak söylence ile sanat yapıtının temel farklılığına değinir:

> Söylen de aynı yolu izler ama ters yönden: bir olaylar kümesi görünüşünü sunan (çünkü her söylen bir öykü anlatır) salt bir nesne üretmek için bir yapı kullanır. Demek ki, sanat bir kümeden (nesne + olay) yola çıkar ve kendi yapısını bulmaya çalışır; söylense bir yapıdan yola çıkar ve bu yapı aracılığıyla bir küme (nesne + olay) kurmaya girişir.[5]

Bir başka sanat eseri tanımı için Crispin Sartwell'in *Yaşama Sanatı: Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği* adlı çalışmasına göz atalım. Sartwell, sanat denilen şeyin kendisi için ne anlam taşıdığını şöyle özetlemektedir:

> Bir sanat eseri, (1) bazı veçheleri belirgin bir biçimde sırf kendisi için izlenen ya da salt belirlenen bir amaç için izlenmeyen bir sürecin ürünü olan ve (2) birimleri kendi başlarına bu süreçlerde rol almaya uygun türden olan özneler arası mevcut bir üründür. Yani, bir sanat eseri, nihai amacı ne olursa olsun, bu amaca ulaşmanın bazı araçlarının belirgin bir oranda amaç adına olduğu kadar salt kendi adına

---

3) Claude Levi-Strauss, *Yaban Düşünce*, Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yay., Aralık 1994, s.49.

4) Age., s.50.

5) Age., s.51.

> da izlendiği bir etkinliğin sonucudur. Ve böylesi bir eser, kendi başına, başka amaçlar için olduğu kadar kendi adına da izlenen süreçlerde rol oynamaya uygun bir türdür.[6]

Sartwell bu tanımının ardından birçok sanat dalında yapıt üretmenin birçok farklı nedeni olduğuna dair örnekler verir. Örneğin bir müzik eseri terbiye etmek, sessizliği bozmak, kimi virtüöz müzisyenlere meydan okumak, para kazanmak, dans edilmesine olanak sağlamak, can sıkıntısı ya da sevgiliye duyulan aşkın tanımı ya da anlatımı için bestelenebilir. Ancak bu farklı nedenlerden ötürü üretilen eserleri sanat eseri yapan unsur Sartwel'e göre üreten kişi tarafından örneğin müzisyen açısından notaları dizmenin ya da ressam için boyaları hazırlayıp karıştırmanın hem bir amaca yönelik hem de kendi başına doyurucu bir uğraş olarak görülmesidir. Sartwell, çağdaş ressamlardan Audrey Flack'in sözünü aktarır: "Neyin resmini yaptığınızın neredeyse önemi yoktur. Önemli olan resim yaparken olanlardır."[7] Sartwell güzel sanatlar adını verdiğimiz şeyin kendisine has özellikleri olduğunu kabul eder ve sanat tanımına şu eklentiyi yapar:

> Bir sanat eseri belirgin bir oranda salt kendisi için izlenen bir süreçte yaratılmış olan şeydir.[8]

Büyü, din, mit ve sanat aynı kaptan alınan, kilden yapılan, değişik ama yine de birçok açıdan birbirlerine benzeyen farklı kullanımları olan heykelciklere benziyorlar. Bu benzerlikler ilkel toplumların sanat etkinlikleri söz konusu olunca (buradaki -ilkel-, yazı ve tahakkümün olmadığı toplumlar anlamında kullanılmıştır) daha dikkat çekici hale geliyor. Büyü ile sanatın benzerliklerine gelince, iki önemli filozof Max Horkheimer ile Theodor W. Adorno, birlikte yazdıkları, *Felsefi Fragmanlar: Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserde şu yorumda bulunurlar:

> Büyücünün tören sırasında ilk iş olarak kutsal güçlerin bulunması gereken yeri çevreden yalıtlayışı gibi, her sanat

---

6) Crispin Sartwell, *Yaşama Sanatı: Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., 2000, s.28.

7) Age., ss.28-29.

8) Age., s.36.

> yapıtı da kendi çevresini gerçek olandan ayırmaktadır... Sanat yapıtının, estetik görünüşünün amacı, ilkel insanın büyüsünde meydana çıkan yeni ürkütücü olayı, yani genelin özelde görünmesi olayını kendine mal etmektedir...[9]

Bu satırların devamında ise şu fikirlere yer verirler:

> Bütünlüğün ifadesi olarak sanat mutlak olanın onuru üstünde hak iddia eder. Kavramsal bilgi karşısında kendisine öncelik tanınarak felsefeyi zaman zaman harekete geçirmek mümkün olmuştur. Schelling'e göre sanat, insanların bilim tarafından terk edildiği noktada harekete geçer ve bilime örnek oluşturur, sanatın bulunduğu yere bilimin önce varması gerekir...[10]

Genelin özelde göründüğü ve nesne üzerinde gerçek bir deney olan sanat yapıtı, bütünlüğün bir ifadesi olarak anlam buluyor. Söylen ile benzer, ama ters yönde bir işleyişi var. Büyü ile sanatın benzerlikleri, özellikle kendi alanlarını gerçek ve sıradan olandan ayırmaları ise bir diğer saptama. Bilime öncülük etmesi, onun boşluğunu doldurması ise zaten yukarıdaki saptamaların sonucu gibi gözüküyor.

Sanatın ve sanatçının en temel çıkış noktası nedir öyleyse? Bireysel ve toplumsal alanda sanat ve sanatçı neye karşı üretmek gereği duyuyor? Neden yapı ve olayları, duyusal alandan el çekip küçük yoğunlaşmış örneklerde tekrar yaratıyor ve bu yeniden yapma olayında ve nesne üzerindeki gerçek deneyimde duyuların el çektiği, ileride bilime öncülük edebilecek düşünsel boşluğu neden dolduruyor? Ayrıca gerçek ve gerçek olanın üzerinde oluşturulan duyusal ve düşünsel deneyimin gerçekleşebilirliği ile bu ihtimalin yarattığı haz, hem sanatçı hem yapıtı izleyen birey için ne anlam taşıyor? Bu sorulara verilebilecek dikkat çekici değişik yanıtlar arasından önemli bir tanesi yine Frankfurt Okulu'nun önemli filozoflarından Herbert Marcuse'a ait. Marcuse *Eros ve Uygarlık* adlı eserinde şunları söylüyor:

---

9) Max Horkheimer, Theodor Adorno; *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Oğuz Özgül, Kabalcı Yay., 1995, ss.35-36.

10) Age., s.36.

> Sanat belki de baskılanmışın en görülebilir "geri dönüşü"dür, yalnızca bireysel değil ama ayrıca sosyal ve tarihsel düzeyde de. Sanatsal imgelem başarısızlığa uğramış kurtuluşun, tutulmayan sözün, "bilinçsiz anısını" şekillendirmektedir... Özgürlük bilincinin uyanışından beri, hiçbir gerçek sanat çalışması yoktur ki ilk örneksel içeriği açığa vurmasın; özgürsüzlüğün olumsuzlanışı.[11]

Bireysel olarak sanatçı eserini üretmeye başladığı anda ne olur ve sorun nasıl çözümlenir? İstek, bir eser yazmaya koyulmuş müzisyen, romancı ya da şair önündeki engeli nasıl aşar? İlk kıvılcım, eserin ana çekirdeği nasıl oluşur kafasında ve bulutlar nasıl dağılır? Şimdi bu sorularla ilgili yapacağım alıntı Rollo May'in *Yaratma Cesareti* adlı eserinden. Rollo May'in hem başarılı bir davranış bilimci ve psikanalist, hem de iyi bir sanatçı olması aşağıda aktaracağım gözlem ve düşünceleri daha dikkate değer kılıyor. Şöyle diyor May:

> Masamda sabahlar boyunca önemli bir fikri ifade edecek bir yol bulmak için uğraşmış olabilirim. Sonra birden kavrayış kopar gelir - bu akşamüstü odun yararken de olabilir- sanki omuzlarımdan büyük bir yük kalkmış gibi adımlarımda acayip bir hafiflik duyarım... Bu sadece gündemimdeki sorunu cevaplamış olmak olamaz -böylesi bir cevaplama sadece rahatlama duygusu getirir. O halde söz konusu olan garip hazzın kaynağı nedir? Bence burada yaşanan "sorunun özü bu işte" sezgisidir. Tam da bu anda, yaratı mitine katılıyoruz. Evrenin yaratılışında olduğu gibi, düzen düzensizlikten biçim kaostan doğup geliyor. Coşku duygusu ne kadar hafif olursa olsun bu yolla varlığa katılımımızdan kaynaklanıyor. Paradoks şu ki, aynı anda sınırlarımızı da daha canlı yaşıyoruz. Bu, Nietzsche'nin bahsettiği amor fatinin keşfi - kişinin yazgısını sevmesi. Tevekkeli değil tüm bu süreç insana bir vecd duygusu veriyor...[12]

Düşünsel ya da estetik bir sorunu çözdüğünüzde veya bir bütünlüğü kurduğunuzda, aşılan sorunun ait olduğu disiplinin ku-

---

11) Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., 1985, s.166.

12) Rollo May, *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal, Metis Yay., 2. Basım 1988, s.123.

ralları işlemeye başlar. Yani bilimsel bir uğraş içinde iseniz, hipotezler, deneyler, *ad hoc* hipotezler, yanlışlamalar, yeni deneyler, tartışmalar şeklinde oluşan teoriyi pratiğe geçirirsiniz. Aynı şekilde sanatın her dalının kendi iç disiplini vardır. "Dört mevsimin" üzerinizde yarattığı etkileri besteleyebileceğinizi ve bu bestenin çalınması sırasında benzer coşkuların, hazların hissedilebileceğini hissedip yerinizde otururs anız ve yalnızca bu fikri sağa sola anlatırsanız, Vivaldi olsanız bile, ortaya *Dört Mevsim* çıkmaz. Oturup o esine, o düşünceye, o düzlemlerin kesişebilme ihtimaline can vermeniz gerekir; yani müziğin o andaki kural ve deneyimleri ile bunu notaya bir bütün olarak dökmeniz şarttır. Söz konusu sanat ve sanat eseri olunca, onu tanıyıp estetik açıdan değerlendirmemize ve kafamızda bir yere yerleştirmemize olanak sağlayan ve bir yerde olmazsa olmaz olan "biçim" sorununa değinmeliyiz sanırım. Rollo May bu konuda kitabında şu düşüncelere yer veriyor:

> Biçim verme girişiminde düşünü bile kurmadığınız yeni ve daha derin anlamlara varırsınız. Biçim sadece şiirinizde verecek yerinizin olmadığı anlamları budayıp atmak değildir; biçim, yeni anlam bulmada bir yardımcı, anlamınızı yoğunlaştırmada, onu yalınlaştırma ve arılatmada bir güdü ve ifade etmeyi arzuladığınız özü daha evrensel bir boyutta keşfetmedir... İmgelem biçime yaşam verirken biçim de bizi psikoza sürüklenmekten korur. Bu sınırların nihai gerekirliğidir... Biçimlerin önemi vücudun dünya ile olan kaçınılmaz birliğinde kendini gösterir. Vücut her zaman dünyanın bir parçasıdır... Biçim tutkusu tabii ilginç olabilir, ama aynı zamanda sorun yaratır. Eğer sadece biçim sözcüğünü kullansaydık çok soyut kaçabilirdi; oysa biçim tutku ile birleştirildiğinde, kastedilen herhangi bir entelektüel anlamda değil, bütüncül anlamdaki bir biçimdir..."[13]

Aynı konu üzerine Marcuse'un *Eros ve Uygarlık* adlı eserinde şunları okuyoruz:

> Biçem, dizem, ölçü kendisinden haz duyulabilir bir estetik düzen getirirler; düzen içerik ile uzlaşır..."[14]

---

13) Age., s.119, 122, 130, 131.

14) Marcuse, 1985, s.166.

Bu uzlaşma önemlidir. Biçim ya da içerik biri diğerini gölgeler şekilde öne çıktığında, estetik düzen ve uzlaşma tehlikeye girecektir. Sontag'ın şu vurgusu dikkate değerdir:

> İlk başta gerekli olan şey, sanatta biçime daha büyük bir dikkatle eğilmektir. İçerik'e aşırı ağırlık vermek, yorumu saldırganlığa sürüklüyorsa, biçim'in daha yaygın, daha kapsamlı bir yolla betimlenmesi de yorumu susturacaktır.(15)

Biçim kavramı, sanatçıyı ve eseri yalnızca dar kalıplara sokmaya çalışan klişeleşmiş kurallar bütünü olmaktan arındırılmalıdır. Fakat aynı biçimde bize sunulan, hatta belki aynı temalı, ama farklı şeylerden hangisinin sanat yapıtı olduğunu nasıl bileceğiz? Diyelim ki fizik alanında bir teorem oluşturulduğunu okudunuz; 5-10 yıl sonra o teoremin değiştiğini, düzeltildiğini, belki de yerine daha iyisinin konduğunu öğrendiniz; tepkiniz ne olur? Büyük bir olasılıkla, "Aman ne güzel, bilim ilerliyor" dersiniz. Aynı şeyi bir de *9. Senfoni* için düşünün ya da Nazım'ın sevdiğiniz bir şiiri için. Walter Benjamin'in "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" adlı denemesinde Valéry'den yaptığı bir alıntı var. Bakın Valéry ne diyor:

> Sanat yapıtını, bizde uyandırdığı hiçbir fikrin, bize salık verdiği hiçbir davranış tarzının, onu tüketmeye, onu bitirmeye yetmemesinden tanırız.(16)

Diğer bir ayırıcı özelliğe değinelim şimdi de; zaman ve uzam boyutlarını aşmasındaki inanılmayacak kudret. Bilim ve teknolojinin bizi ulaştırabileceği hız ortada ve şu an bildiğimiz kadarıyla bir de sınırı var. Götürebileceği uzaklıkta aynı şekilde sınırlıdır. Hele ki bazı uzaklıkları aşması olanaksızdır. Örneğin sizi tarihte bir zamana ve mekâna teknolojik bir araç şu an için götüremez. Ama bir destan, bir şarkı ya da bir şiir sizi bütün canlılığı ile oraya taşıyıverir. Kışın ortasında size yazı yaşatmak meteoroloji veya ekoloji kitaplarının harcı değildir, öbür yarımküreye gitmeniz ise en iyi olasılık ile saatleri hatta belki günleri

---

15) Sontag, 1998, s.18.

16) Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yay., 1993, s.147.

bulur. Ama yazı anlatan bir ezgi, yaz güneşini anlatan bir şiir sizi zamandan bağımsız yaz sıcağının içine taşıyıverir. Sanat yapıtı zaman ve uzam sınırı tanımadan çok ötelere uzanır; hem ses, hem görüntü, hem de dokunuş olarak.

> Bir bakışın aşacağı uzaklık ne kadar fazla ise, o bakıştan çıkacak büyülenme de o kadar güçlü olacaktır...[17]

Sanat yapıtı etkisini doğrudan kendisi oluşturur; aracıya, tanıma, tarife gereksinim duymaz. Tarih bir savaşı ve acılarını fotoğraflar, dokümanlar, izler, kalıntılar ve belgelerle anlatır; bir fizyolog ya da psikolog aşkı moleküler düzeye inen değişimlerle, ölçümlerle, testlerle bedensel ve ruhsal açıdan anlatır; ama sanat hiçbir şeye gereksinim duymaz. Ama sanat olanaksız da değildir. Olan şeyi olduğu gibi en etkin şekliyle anlatır. Roland Barthes, şöyle demektedir:

> Sanatın anlatılamazı anlatmakla yükümlü olduğunun sık sık söylendiği duyulur. Söylenmesi gereken (hiçbir aykırılık olmadan) ise, bunun tersidir. Sanatın tüm çabası, anlatılabiliri anlatmak, tutkuların fakir ve güçlü dili olan dünya dilinden bir başka sözü, doğru bir sözü çekip almaktır.[18]

Sanat bir başına en güçlü etkiyi ve duygulanımı kendisi yaratır. Sosyolog Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı* adlı kitabında bu konuya şöyle değinmiş:

> Aracılıktan tasarruf yapan her şey zevk kaynağıdır. Baştan çıkarma, kendinin aracılığı olmadan birinden ötekine yönelen harekettir. Değişimde anlamın aracılığı olmadan bir biçimden diğerine gidilir. Şiirde göndermeye başvurmadan bir göstergeden diğerine gidilir. Mesafelerin ve aracı uzamların ortadan kalkması bir tür baş dönmesine yol açar her zaman...[19]

Sanat aslında her yönü ile bilgidir. Bireysel olarak bizim için en geçerli bilgi nedir? Örneğin kitaplardan okuduğumuz ve he-

---

17) Age., s.150.

18) Roland Barthes, *Yazarlar ve Yazanlar*, Çev. Erol Kayra, Ekin Yay., 1995, ss.21-22.

19) Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev. Emel Abora ve Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., 1995, s.68.

nüz daha kimsenin tanık olmadığı eylemsizlik yasası mı; yoksa bir aşkın veya bir ayrılığın yaşattığı hüzünlü duygular mı? Yine kendi kendinize sorun bakalım; yaşamınıza anlam veren, sizi insan yapan hangi duygu, düşünce ya da bilgi laboratuvara sokulabilir? Özgecilik mi, bağlılık mı, aşk mı, sevgi mi, dayanışma mı, tutku mu? Bir çiçeğin kokusunun verdiği haz mı? Bir gülüşün yarattığı sıcaklık mı? Bu noktada sanat yapıtını içimizdeki gerçek bilgi birikimi ile diğerlerinden ayırmayı öğrenebiliriz. Levi-Strauss, *Hüzünlü Dönenceler* adlı kitabında hem sanatın ve söylenin bilgi olduğunu hem de bunların bilime öncülük ettiğini belirtir. Levi-Strauss şöyle yazmaktadır:

> İnsan olarak var oluşumuzun gerçek koşullarını ve onun çizdiği sınırların ve onun ritminin dışına çıkabilmenin bizim isteğimize bağlı olmadığını kabullenebilseydik eğer, ne çok boşuna tedirginliği, boşuna yıpranmayı bertaraf edebilirdik. Duyguların bir ağırlığı, seslerle kokuların bir rengi olduğu gibi, mekânın da kendi değerleri vardır. Bu yakınlık arayışları bir ozan hevesi ya da aldatmaca değildir; bu arayış bilim adamına en yeni ve araştırıldığında zengin buluşlara yol açacak bir alan sunmaktadır. Eğer balıklar, bir güzellik uzmanının yaptığı gibi açık kokularla koyuları birbirlerinden ayırıyorlarsa ve eğer arılar ışık yoğunluklarını ağırlıklarına göre sınıflandırıyorlarsa, ressamın, ozanın, müzisyenin yapıtları, yabanılın mitosları ve simgeleri, üstün bir bilgi türü olmasa bile en azından en temel ve gerçek anlamında ortak bir bilgi olarak görünecektir...[20]

Konusu insan ve insan toplulukları olan diğer etkinlik alanlarında çalışmaları olan kimi düşün adamlarından yaptığım alıntılarla sanat ve sanat yapıtının özellikleri üzerine kısa bir fikir gezisi yapmaya çalıştım, umarım sıkıcı ve anlaşılmaz olmamıştır.

---

20) Claude Levi-Strauss, *Hüzünlü Dönenceler*, Çev. Ömer Bozkurt, Yapı Kredi Yay., 1994, ss.127-128.

İçsel Bütünlüğümüz ve Sanat

Sanat eylemi, insanlığın öyküsüne nerede ve ne zaman katıldı? Bu eylemin üzerimizdeki etkisi nedir?

İnsanı insan yapan nedir? Duyularımız yoluyla elde ettiğimiz verileri kaydedip, yorumlayıp, işleyip, çıktılar verebilmemiz yeterli mi? Bunun ötesinde bir şey yok mu? Neden resim yaparız ya da neden şiir yazarız veya neden bir gül fidanıyla uğraşırız? Bundan 34 - 30 binyıl öncesinde aurignacien (orinyasyen) dönemle birlikte başlayan ve bundan 11 binyıl önce sona eren üst paleolitik dönemde, atalarımız yaygın bir şekilde yaşadıkları birçok yerleşim alanında sanat eserleri üretmeye başlamışlar. Üst paleolitik sanat adı da verilen 35 - 10 binyıl öncesine ait sanat yapıtları arasında Fransa'nın Perigord Bölgesi'ndeki Lascaux ve İspanya'nın kuzeyindeki Cantabrian Bölgesi'ndeki Altamira Mağaraları'nda bulunan nefes kesici çizimler, resim sanatının belki bilinen en güzel örnekleri arasındadır. İnsanlığın ürettiği diğer resimlerle kıyaslandığında, bu 20 binyıl önce yaşamış atalarımızın yaptığı mağara resimlerinin en önemli üstünlüğü, hiçbir teknolojik koruma olmadan binlerce yılın ve sert doğa koşullarının yıpratıcı etkilerine karşı halen tüm ihtişamlarını koruyabilmeleridir. Ayrıca bu mağara resimlerinin yapımında kullanılan teknik beceri ve bu resimleri üretenlerin soyutlama gücü, kendilerinden

çok sonraki ressamlar ve günümüz sanatçıları ile aynı seviyededir. Fransa'da 1994 yılının sonunda üç araştırmacı yeni bir mağara keşfeder. Kâşiflerinden birinin soyadı olan "Chauvet" adını alan mağarada, duvarlarda sarkıtlar üzerinde birçok mamut, ayı, yabanatı, aslan, gergedan ve rengeyiğine ait resimler olduğu keşfedilir. Mağarada, yaklaşık 500 m uzunluğundaki galeriler boyunca dört büyük odanın olduğu saptanır. Burada 260 adet boyanarak ya da kazınarak yapılmış desen, birçok geometrik şekil, avuç boyası ile bırakılmış el izleri bulunmuştur. Resimlerde konuyu doğal hareketi içinde yakalayabilmek amacı ile gölge ve perspektif kullanıldığı görülmektedir. Ayrıntılı modern tarihlendirme yöntemleri kullanıldığında, bu resimlerin 32-31 binyıl öncesine ait olduğu bulunmuştur. Arkeolog Jean Clottes, mağaradaki kömür çizimlerinin çoğunun tek bir sanatçının elinden çıkmış olabileceğini iddia etmiştir. Yaklaşık 40'dan fazla gergedan betiminde, boyları abartılı boynuzların ve yumuşak bir şekilde bükülmüş kulak çizimlerinin olması, ayrıca mağarada yer alan en büyük frizde, tümü aynı stilde, ama hepsi değişik açılardan çizilmiş 12 gergedanın izlenmesi, Clottes'in bu yorumuna neden olmuştur.[1]

İlk sanat yapıtlarının, yeni bulgular ışığında yorumlandığında, aslında daha eski tarihlere dayandığı düşünülmektedir. Örneğin Macaristan'ın Tata kazı alanından çıkarılan 50 binyıllık bir mamutun oymalı azıdişi bunlardan birisidir. Bu mamut dişi sadece işlenmemiştir, ayrıca kırmızı toprak boyası ile de boyanmıştır. En eski örnek ise Fransa'da Peche de l'Azé'da bulunan ve 300 binyıl öncesine ait olan bir buluntudur. Bu üzerine bir dizi çifte kemerli çizgi oyulmuş bir öküz kaburgasıdır.[2]

Estetik duygusu ve sanat, insanı insan yapan bir başka yönün dışavurumudur. İçsel bütünlüğümüzün dışa yansımasıdır. Şöyle düşünün, karşınızda bir insan var ve gördüğü, duyduğu, okuduğu ve yazdığı hiçbir şeyi hafızasında 2-3 saniyeden fazla tutamıyor,

---

1) Richard G. Klein, Blake Edgar; *Uygarlığın Doğuşu*, Çev. Yunus Saltuk, Epsilon Yay., Nisan 2003, ss.251-54.

2) Roger Lewin, 'Simgecilik ve İmgecilik', *Modern İnsanın Kökeni* içinde, Çev. Nazım Özüaydın, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, 1998, ss.176-207.

ömrünün son 30 yılına ait hiçbir şeyi anımsayamıyor. Daktiloda bir cümle yazmaya başlıyor, cümlenin ortasında kalıveriyor; çünkü cümlenin başını kimin yazdığını anımsayamıyor. Ya da sizinle tanışıyor, konuşmaya başlıyor, bir an bir sesle arkasına dönüyor, birkaç saniye sonra size döndüğünde sizi ilk defa görmüş gibi davranıyor, çünkü sizi anımsayamıyor. En acısı ise, en yakın akrabalarını her gördüğünde yıkılması; çünkü o yakınlarının 30 yıl önceki hallerini anımsayabiliyor. Belleğinde son 30 yıla ait en ufak bir kayıt yok, örneğin ağabeyine ne olduğunu, nasıl böyle birden yaşlanıp çöktüğünü anlayamıyor. Daha da kötüsü, ağabeyini her gördüğünde aynı şaşkınlığı tekrar tekrar yaşamak zorunda kalması; çünkü ağabeyini üç dakika önce gördüğünü ve aynı şaşkınlığı üç dakika önce de yaşadığını anımsayamıyor. Bu durumdaki bir insanın içine düştüğü korkunç huzursuzluğu, sinirliliği, kaybolmuşluk duygusunu nasıl yenebilirsiniz? Bu insanın içsel bütünlüğünü nasıl sağlayabilirsiniz? Yukarıda tanımladığım olgu, Oliver Sacks'ın *Karısını Şapka Sanan Adam* adlı kitabında, öyküsü anlatılan Korsakoff sendromlu hasta Kayıp Denizci Jimmy idi.[3] Jimmy, hastalığı kalıcı olduğu için ne yazık ki düzelememiş. Ancak günün birinde, rahibelerin uyarısı üzerine, doktoru gidip dini tören sırasında onu şapelde izlemiş ve hayretle gayet normal davrandığını görmüş. Sonrasını Sacks şöyle anlatıyor:

> Jim'i şapelde görmek gözlerimin diğer gerçeklere de açılmasına sebep oldu; ruhun ait olduğu, yer aldığı, sakinleştiği bir yerin (dinsel bir tören) daha var olduğunu gördüm. Ondaki bu dikkat ve kendini vererek ilgilenme derinliği müzik ve sanat ile ilişkili olarak da görülmeye başlandı. Müziği ya da basit tiyatro oyunlarını takip etmekte zorlanmıyordu. Müzik ve sanatın her dakikası bir diğerini içeriyor ve göndermede bulunuyordu. Bahçıvanlıktan hoşlanıyordu, bahçe ile ilgili bazı işlerimizi üzerine almıştı. İlk başta, bahçeyi her gün ilk kez görmüş gibi tanımaya çalışıyordu sonraları

---

3) **Korsakoff sendromu:** Ağır alkolizm vakalarında görülen, beyin tahribatına bağlı ağır bellek kaybı. İlgili kitabın künyesi şöyle: Oliver Sacks "Kayıp Denizci", *Karısını Şapka Sanan Adam* içinde, Çev. Çiğdem Çalkılıç. Yapı Kredi Yay., 1996, ss.41-59.

> bahçe ona nasıl olduysa binanın içinden daha bildik tanıdık gelmeye başladı. Artık bahçede hiç yolunu kaybetmiyor veya şaşırmıyor. Bahçeyi, gençliğinde Connecticut'taki, sevdiği ve hatırladığı bahçelere benzer şekilde düzenlemişti... Temel bir yapı olarak sürdürülemeyen ve kaçak olan şey, sanat ve iradi olarak mükemmel bir şekilde düzenleniyor ve yönlendiriliyordu. Bunun dışında başkaca sağlıklı olan ve süregelen bir şey daha vardı. Jimmy'ye, kısa sürede yapması gereken ve tamamı ile zihinsel becerilerini sınadığı bulmacalar ve oyunlar veya hesaplamalar verildiğinde, onları tamamlar tamamlamaz hiçliğin derin çukuruna düşüyor, amnezisine-bellek kaybına- geri dönüyordu. Ama eğer duygusal ve ruhani dikkatini yoğunlaştırarak -doğayla veya sanatla uğraşırken, müzik dinlerken, şapelde törene katılırken- yaptığı işlerde bu ruh hali bir süre devam ediyor ve bu sırada da onda daha önce hiç görmediğimiz türden bir huzur ve sükunet meydana geliyordu.[4]

Bu kadar ağır bir bellek yitimi durumunda bile, kişinin içsel bütünlüğünü koruyabilmesini sağlayan bir şeyler var. Sanat eserleri, doğal güzellikler, inanca dayalı ritüeller insandaki estetik duygusunun ve manevi coşkunluğun en önemli kaynaklarıdır. Ve ancak bu kaynaklar, içsel bütünlüğümüzü oluşturabilmemizi ve sürdürebilmemizi sağlayabilir. Öyleyse mutlaka evrim süreci içinde sanat uğraşı ve sağladığı faydalar bir şekilde zorlu yaşam koşullarına uyum sağlayabilmemize yardımcı olmuş olmalı. Üst paleolitik sanat ürünleri, atalarımızın bu eserleri ne amaçla yapmış olabilecekleri sorusunu gündeme getirmiştir.

Bu konuda bilimsel iklime egemen olan ilk akım bu eserlerin bir tür "av büyüsü" olduğu görüşüdür. Avustralya yerlileri tarafından üretilmiş olan resimlerin çoğunun büyüsel ve totemlere ilişkin törenlerle ilişkili olmasının 20. yüzyıl başında antropologlarca ortaya çıkarılması, bu görüşün doğmasına neden olmuştur. Salomon Reinach, 1903'de, aynı koşulların üst paleolitik sanat için de geçerli olduğunu ileri sürmüştür. Hem Avustralya yerlileri hem de üst paleolitik dönem insanı avcı-toplayıcıydı; belirli türleri diğerlerinden

4) Age., ss.55-56.

ayırıyor ve onlara özel önem atfediyorlardı. Bu görüşe göre, yiyecek arayışında başarılı olabilmek ve başarılı av eylemlerini güvenceye alabilmek için av büyüsünün bir parçası olarak bu resimler yapılmıştır. Bu görüşün egemen görüş haline gelmesinde, özellikle Rahip Henry Breuil'in çabası ve çalışmaları en önemli paya sahiptir.

Ancak mağaralarda bulunan sanat eserlerinin başka bakış açıları ile tekrar ve daha yakından incelenmesi bu görüşün değişmesini zorunlu kılmıştır. Arkeolog André Leroi-Gourhan av büyüsü görüşünde savunulduğu gibi, resimlerin mağaralarda hiç de rasgele ve gelişigüzel dağılmadığını saptamıştır. Leroi-Gourhan, üst paleolitik sanat dönemine ait yapıtlara ilişkin dikkati çeken ilk şeyin tutarlılık olduğunu belirtmiştir.

Av büyüsü görüşü ile ilgili başka sorunlarda mevcuttu. Örneğin resimlerde görülen hayvanların birçoğu, o dönem insanlarınca eti yenmeyen hayvanlara aitti. Rengeyiği besin olarak o dönem insanlarının hayatlarında büyük yer tutmasına karşın çok az resmedilmişken, genellikle gıda olarak tüketilmeyen bizon ve at ise çok sık betimlenmişti. Levi-Strauss'un günümüz avcı-toplayıcı kabilelerinde gözlemlediği gibi, kimi canlıların sanat yapıtlarında daha çok yer alması, bu hayvanları "yemenin" değil, daha sık "düşünmenin iyi" olmasından ileri gelmektedir. Leroi-Gourhan'ın bulgularına göre, çizimlerin erkek-dişi ayırımıyla bir ilgisi vardı. At, erkek geyik, dağkeçisi erkekliği, mamut ve yabanöküzü ise dişiliği temsil ediyordu. Ayrıca çizilen şeyin konumu da tutarlılık içeriyordu, örneğin mağara girişlerinde geyik, iç kısımlarda ise at, bizon ve yaban öküzü çizimleri yer alırken, ender rastlanılan etçil hayvan çizimleri mağaraların en dip kesimlerinde yer alıyordu. Leroi-Gourhan'ın egemen hale gelen görüşleri, 1986 yılında ölümünü takip eden dönem içinde gözden düşmeye başladı. Çünkü bu konuda araştırma yapan bilim insanları artık sanat yapıtları içindeki farklılıklara dikkat etmeye ve sanatın kökeni hakkında tek açıdan bakan (monolitik) görüş ve yorumlardan kaçınmaya başlamışlardı. Örneğin Leroi-Gourhan'ın belirttiği gibi mağara resimlerinin yerleşiminde bir düzen mevcuttu, ancak bu düzen evrensel değildi. Bu dönem için kullanılan terimler ve anlatım birliği olarak ele alınan

her türlü niteleme aslında yanlıştır. Çünkü hem zaman hem de mekân açısından bu sanatta geniş ölçüde çeşitlilik mevcuttur.[5]

Üst paleolitik sanat dönemine ait mağara resimlerine ya da el oymalarına oldukça sık rastlanılan yerlerden birisi olan Fransa'nın Ariége Bölgesi'nde, Iégor Reznikoff ve Michel Dauvois adlı arkeologlar sanat eserlerinin bulunduğu üç mağarada ayrıntılı incelemeler yapmışlar. Mağaralarda şarkı söylenerek, üç oktava ulaşan notalar kullanılarak rezonans ölçümü yapılmış. Rezonansın en yüksek olduğu alanlarda, resim ya da oyma bulma olasılığının daha yüksek olduğu bulunmuş. Bu ilginç araştırmaya Richard Leakey, *İnsanın Kökeni* adlı kitabında değiniyor. Leakey bu araştırmayı ve varılan sonucu anlattıktan sonra şunları yazmış:

> Üst paleolitik insanların mağara resimlerinin önünde büyülü şarkılar söylediklerini düşünmek için hayal gücünü çok fazla çalıştırmak gerekmiyor. İmgelerin alışılmadık yapısı ve genellikle mağaraların en ulaşılmaz derinliklerinde yer almaları tören düşüncesini akla getiriyor.[6]

Atalarımızın büyüsel ritüeller ile birlikte sanat eserleri üretmeye başlamış olmaları büyük bir olasılık. Büyü, mit -ve sonrasında sanat- ilkel insanın yaşadığı evreni kendi özelinde anlama ve o evrene hükmetme çabasının ürünüdür. Büyüsel ritüeller, mit ve sanat, insanın evreni özelde görme; küçültülmüş örnekçede bütünlüğü yakalama çabasıdır. Buradaki amaç, kişinin çevresini saran evrenle bütünleşmesi olduğu kadar, aynı zamanda kişinin kendi iç bütünlüğünü de sağlayabilmesidir.

Üst paleolitik sanatla ilgili en ilginç gizemlerden birisi, gerçek hayvan betimlemeleri arasına serpiştirilmiş çizgisel ızgaralar, benekli çizgiler, iç içe eğriler, çubuksu çizgiler, dörtgenler gibi garip geometrik desenlerin yeralmasıdır. Arkeolog David Lewis-Williams, bu geometrik imgelerin sanrı (halüsinasyon) gören insanların düşsel ürünleri olduğunu ileri sürmüştür. Lewis-Williams meslektaşı Thomas Dawson ile birlikte nöropsikolojik modeli geliştirmiş, varsayımlarını daha da ileriye götürmüştür. Lewis-Williams çalış-

---

5) Lewin, 1998, ss.176-207.

6) Richard Leakey, *İnsanın Kökeni*, Çev. Sinem Gül, Varlık Yay., 1998, s.121.

masına, Namibya'daki Apollo 11 Mağarası'nda yer alan ve bazıları 27 binyıl öncesine tarihlenen kaya sanatı örneklerini inceleyerek başlamıştır. Afrika sanatında, üst paleolitik sanat yapıtlarına göre daha fazla insan betimlemesine rastlanılmaktadır, ayrıca daha çizgisel yapıdadır. Ancak Afrika sanatında da Avrupa'da görülenlerle benzer geometrik şekiller izlenmektedir. Lewis-Williams Güney Afrika'da halen avcı- toplayıcı hayat tarzını sürdüren San halkı gibi halkların büyüsel ve Şamanist sanat edimleri üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmışlır. Şaman, ruhlar dünyası ile iletişim kurabilen, içinde yaşadığı toplumun mitolojisini ayakta tutup sürdüren ve gelecek nesillere ileten, aynı zamanda çoğunlukla hekimlik görevini de üstlenen önemli toplumsal figürdür. San halkı geleneğinde Şamanlar trans durumundayken beliren düşsel görüntü ve imgelerin resimlerini yapmaya çalışırlar. Trans durumlarında görülen sanrılarla ilgili çalışmalar 19. yüzyılın sonlarında yapılmaya başlansa da, sistematik çalışmalar 1940'lı yıllarda psikolog Heinrich Klüver tarafından başlatılmıştır. Araştırmalarda trans haline sokulan denekler, önce titrek ışıklar, pırıltılar, hareket halindeki biçimler görmeye başlarlar. Bu görüntüler sonra ızgaralar, paralel çizgiler, zikzaklar, benekler, sarmallar ve iç içe kıvrımlar halini alır. Daha derin trans durumunda bu şekiller gerçekmiş gibi algılanabilir. Ayrıca derin trans halinde deneğin çevresinde bir girdap veya burgaçlı tünel görülür, dış dünya silinir, iç dünya ise canlanır ve renklenir. Daha da ilginci, bu derin trans durumundaki deneklerin, sanrısal imgelerin yarı-hayvan yarı-insan şeklinde garip görüntülere dönüşebildiklerini bildirmesidir. Lewis-Williams ve Dawson, bu deneysel bulguları da kullanarak, üç aşamalı trans seviyesine dayalı, üç aşamalı nöropsikolojik bir modeli geliştirmişlerdir. Şamancıl sanat, tanımlanan şekilde giderek derinleşen üç aşamalı trans durumundan kaynaklanıyorsa, bu aşamalara karşılık gelen görüntülerin betimlenmesini içermesi gerekmektedir. Yani geometrik işaretler, simgesel yorumlar ve yarı-insan yarı-hayvan yaratıklar (teriantroplar) bu sanat tarzında üretilen yapıtlarda yer almalıdır. Şamancıl olduğu bilinen San halkı sanatında tüm bu betimlemeler yer almaktadır. Geometrik şekiller, Avrupa'daki üst paleolitik sanat yapıtlarında yaygın olarak mevcuttur, simgesel resimler (yorumlamalar) ise, az sayıda olsa da

kimi mağaralarda bulunan kimi eserlerde izlenmektedir. Fransa'da Trois Frères Mağarası'nda bulunan yarı-insan yarı-hayvan figürünün de, üçüncü aşamada deneyimlenen görüntüler (teriantroplar) ile ilgili olması olasıdır. Aynı şekilde Lascaux Mağarası'nın Boğalar Salonu'nda yer alan yarı-insan yarı-hayvan görünümlü yaratık betimlemesi de Şamancıl sanat görüşünü destekler niteliktedir. Sanrı haliyle ilgili kimi çalışmalar sırasında imgelerin (geometrik ya da ikonik) sanki bir duvara ya da tavana yansıtılmış gibi yüzeylerde göründüğü saptanmıştır. Şaman bu dünya ile ruhlar dünyası arasında bir perde ya da geçitmiş gibi görünen bu imgeleri çoğunlukla kaya yüzeyinde yer alıyorlarmış gibi algılamaktadır. Lewis-Williams, çizilen bu resimlerin figüratif olmaktan çok, başka bir dünyaya ait donup kalmış düşsel imgeler olduğunu ileri sürmektedir.[7]

Trans hali gibi "alternatif durumlar" ile ilgili belki de en mükemmel karşılaştırmalı inceleme ve araştırmalar, psikolog Charles Tart'ın eserlerinde (1969, 1978) bulunur. Tart'ın bu konularla ilgili geliştirdiği birçok ilginç fikir arasında "özgül bilgi durumu" kavramı da bulunmaktadır. Philip K. Bock *İnsan Davranışının Kültürel Temelleri* adlı kapsamlı çalışmasında, Tart ve geliştirdiği kavram hakkında şöyle demektedir:

> Tart, insanların alternatif bir durumdan olağan günlük bilinçlilik haline geri döndüklerinde genellikle önceki durumda öğrendikleri hakkında ne hissettiklerini anlatamamalarına ilişkin gözlemden başlayarak, bunun, tüm bilginin belirli bir duruma göreli olmasından ileri geldiğini iddia eder. Eğer böyle ise, rüyalarda bildiğimizi sandığımız şeylerin genellikle uyandığımızda neden buharlaştığını anlayabiliriz; bununla birlikte trans deneyimleri genellikle hiç hatırlanmaz ve uyuşturucunun neden olduğu hayalleri o durumu paylaşmayan başka kişilere nakletmek zordur.[8]

Bu "özgül bilgi durumu" kavramında belirtildiği gibi trans durumunda görülen imgeler, sözel olarak diğerlerine tam olarak

---

7) Lewin, 1998, ss.176-207.

8) Philip K. Bock, *İnsan Davranışının Kültürel Temelleri*, Çev. N. Serpil Altuntek, İmge Yayınevi, 2001, s.357.

ifade edilemedikleri için, özellikle etkilerinin devamı da amaçlanarak, algılanma biçimlerine uygun ve görsel olarak anımsandıkları şekilde kaya duvarlarına resmedilmeye çalışılmış olabilir.

Horkheimer ve Adorno ise, *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserlerinde bu konu ile ilgili şu yorumu yaparlar:

> Büyücülük ilkesi akıl ve din tarafından aforoz edilmiştir. O hala var oluştan el çeken bir mesafede, sanat olarak, içtenlikten uzak bir şekilde sürüp gitmektedir... Sanat yapıtı büyücülükle birlikte dünyevi var oluş ilişkisinden kopmuş, kendine özgü, içine kapalı bir alan oluşturmaktadır. Bu alanda özel yasalar egemendir. ...Sanat yapıtının, estetik görünüşünün amacı, ilkel insanın büyüsünde meydana çıkan yeni ürkütücü olayı, yani genelin özelde görünmesi olayını kendine mal etmektedir.[9]

Üst paleolitik dönem boyunca, Avrupa ve Afrika'da üretilen yapıtların bilginin depolanması ve diğer birey ve kuşaklara iletilmesi ile de ilgisi olabileceği bir diğer bakış açısıdır. Bu dönemin kemik ya da boynuzdan yapılma birçok aletinin üzerinde figüratif şekil ve işlemeler dikkati çekmektedir. Bazen de aletin kendisi başlı başına bir hayvan figürünü temsil etmektedir. Arkeolog Stephen Mithen'in *Aklın Tarihöncesi* adlı çalışmasında belirttiği gibi, söz konusu bu işlenmiş yapıtlar olunca, binlerce yılın tortusunu kaldırıp neyin "alet" neyin "sanat eseri" olduğunu söylemek güçleşiyor. Sanat ve zanaat arasındaki ayrımın Avrupa'da bile 17. yüzyılda belirmeye başladığını, birçok değişik kültürün bugün dahi sanat ve zanaat eseri diye bir ayrım yapmadığını düşünürsek, Mithen'in üzerinde durduğu nokta zihnimizde daha da netlik kazanacaktır. Mithen, "Hatta, sanatsal nesnelerden pek çoğu bir tür alet olarak düşünülebilir: Bilgi depolamak ve depolanan bilgiyi akıldan geri almakta yardımcı olacak bir alet."[10] diyerek iddiasını özetler. Mithen, yalnızca kemik ya da boynuzdan yapılan eserlerin değil, mağara resimlerinin de doğal dünya hakkında bilgi depolamak veya

---

9) Max Horkheimer, Theodor W. Adorno; *Aydınlanmanın Diyalektiği; Felsefi Fragmanlar 1*, Çev. Oğuz Özügül, Varlık Yay.,1995, İstanbul, ss.35-36.

10) Steven Mithen, "İnsan Kültüründe Büyük Patlama: Sanat ve Dinin Kökenleri", *Aklın Tarihöncesi* içinde, Çev. İrem Kutluk, Dost Yayınevi, Aralık 1999, s.197.

en azından zaman içinde önemli olan şeyleri anımsamayı daha kolay hale getiren araçlar olarak, John Pfeiffer'in tanımıyla "kabile ansiklopedisi" olarak nitelendirilebileceğini de iddia etmektedir. Bazı betimlemelerde, örneğin hayvan profilden resmedilirken hayvanın ayakları önden göründüğü halde resmedilmiştir. Mithen bu şekilde bir çizimin çevrede görülen hayvanların ve bunlara ait ayak izlerinin sonradan anımsanabilmesi, hatta çocuklara öğretilebilmesi gayesiyle yapılmış olabileceğini ileri sürer. Özellikle kaz ve ördekler gibi göçmen kuşların daha sık çizilmesinin, kuşların göç dönemlerinin mevsim değişimleri ile yakından ilgisine ve bu bilginin buzul devrinde avcı-toplayıcı insanlar için önem taşıyor olmasına bağlanabileceğini belirtir. Michael ve Anne Eastham, Fransa'nın Ardéche Bölgesi'ndeki mağaralarda yer alan resimlerin, mağaraların bulunduğu çevreye ait bir model ya da harita işlevi gördüğünü iddia etmişlerdir. Mithen ayrıca, çoğunlukla mezarlarda bulunan bireysel süs eşyalarının da, aynen günümüzde yapıldığı gibi, sosyal içerikli mesajlar göndermek amacıyla da üretildiği ve kullanıldığını ileri sürmektedir. Mithen şöyle devam eder:

> Kolye ve boncukları "süs" olarak tanımlamak onların önemini küçültme riski taşır. Oysa onlar, günümüzde kendi toplumumuzda olduğu gibi, bireyin sosyal statüsü, grup ilişkileri, diğer bireylerle olan ilişkileri gibi konularda sosyal mesajlar gönderme fonksiyonlarına sahiptir. Ve kuşkusuz bu mesajların "doğru" olması gerekmemektedir; boncuk ve kolyeler şempanzeler arasında bile yaygın olduğunu gördüğümüz sosyal taktikler içinde, aldatma konusunda yeni fırsatlar oluşturmaktadır. Bu tür el ürünleri üretmek, yalnızca İlk İnsanların sahip olduğu gibi özelleşmiş sosyal ve teknik zekâlara değil, bunları entegre edecek bir yeteneğe de sahip olmayı gerektirmektedir.[11]

Sosyal mesajlar ve statü söz konusu olunca sanatın kökenlerine ilişkin oldukça ilgi çekici bir diğer açıklamadan daha söz etmek gerekir. Evrimin en önemli itici güçlerinden birisi Darwin'in dehası ile ortaya koyduğu cinsel seçilimdir. Psikolog Geoffrey Miller cinsel

11) Mithen, Aralık 1999, s.200.

seçilimin "Sanat neden evrildi?" sorusuna da yanıt verebildiğini iddia etmektedir. Miller'ın bu önemli savı ileri sürdüğü *Sevişen Beyin: Eş Bulma Süreci İnsan Doğasını Nasıl Belirledi?* başlıklı etkileyici kitabına değinmemiz gerekir diye düşünüyorum. Miller, antropolog Ellen Dissanayake'nin, sanatı evrimsel bir amaç için geliştirilmiş, insana özgü bir uyum aracı olarak değerlendirdiğinin altını çizer. Dissanayake'ye göre sanat, biyolojik uyumun üç ana özelliğini de taşımaktaydı: Birincisi sanat tüm insan toplumlarında mevcuttur, ikincisi sanat icrası hem sanatçı hem de izleyen açısından keyif kaynağıdır, üçüncü olarak da sanatsal üretim çaba gerektiren bir uğraştır ve çaba belirli bir uyum mantığı olmadan tüketilemez. Geoffrey Miller'ın da belirttiği gibi, sanatın doğuştan olmaması, kültürel bir yapı olup evrilmiş bir yapı olmadığını göstermez. Çünkü sakal ya da menopoz da doğuştan olmayan daha sonra izlenen evrilmiş özelliklerimizdir.[12] Miller sanat eyleminin ve ortaya konan yapıtın keyif verici olmasına önem verir. Şöyle söyler:

> Sanatın keyif verici gücü onun besbelli fayda üretmemesini meşrulaştırır gibidir. Ancak Darwinci bir perspektiften bakıldığında, keyif genellikle biyolojik bir anlamın göstergesidir. Bir hayvanın öznel olarak yaptığı her şey basitçe keyif deneyimlemek ve acıdan kaçınmak olarak görülebilir. Eğer bizler hayvanların enerjiye ihtiyacı olduğunu anlamazsak, onların sadece keyif için yemek yediğini düşünebiliriz. Ama biz biliyoruz ki enerjiye ihtiyaçları var ve deminki görüşün tersine, diyoruz ki hayvanlar yemek yemenin keyif verici olarak hissedilmesine yol açan acıkma diye bir mekanizma geliştirmişlerdir. Sanatın romantik görüşü bu aşamayı anlayamamakta ve iyi sanat yapmayı ve izlemeyi keyif verici hale getiren bir motivasyon sistemini neden geliştirdiğimizi sormada başarısız kalmaktadır. Keyif hiçbir şeyi açıklamaz kendisinin açıklanmaya ihtiyacı vardır.[13]

İlerleyen satırlarda Miller sanat eyleminin neden keyif verici bir yapıya büründüğünü açıklamaya girişir:

---

12) Geoffrey Miller, *Sevişen Beyin: Eş Bulma Süreci İnsan Doğasını Nasıl Belirledi?*, Çev. M. Asım Karaömerlioğlu, NTV Yay.., 2010, s.245.

13) Age., ss.247-248.

> Sanat, en azından başlangıçta, bir kişinin uyum yeteneğini gösterme ve karşı cinsi etkileme yoluyla seksüel partner cezbedebilmek için evrimleşmiştir. Bu düşüncenin geçerliliğini görmek için başka bir hayvan türünde bir seksüel seçilim ürünü olan sanat olgusunu dikkate alarak başlayabiliriz.[14]

Burada Miller diğer canlılardan örnekler verir. Çardakkuşları Avustralya ve Yeni Gine'de yaşayan bir kuş türüdür. Bu kuşun erkekleri kendi bedenlerinin dışında estetik zevk (bu tür için yuva) inşa etmek için enerji ve zaman harcayan az sayıda hayvan türünden birisidir. Bilinen 18 türü vardır ve her bir tür değişik tarzlarda yuvalar yapmaktadır. Yuvaları yalnızca erkek kuşlar, kur yapmak için inşa eder. Her erkeğin yuvası kendisine aittir. Bu yuvalarda cezbettikleri dişilerle çiftleşirler; daha sonra dişiler gider, kendi küçük gösterişsiz yuvasını yapar ve yumurtlar. Dişi kuşlar yavrularını erkekten hiç yardım almadan kendisi yetiştirir. Erkek kuş ne kadar dikkat çekici bir yuva yaparsa, o kadar fazla dişiyi cezbeder ve o kadar fazla dişi ile çiftleşip kendi genlerini rakip erkek kuşlara göre olabildiğince daha fazla yayar. Yuvalar muazzam boyutlarda olabilir. Örneğin Kuzey Avustralya'daki altın çardakkuşunun boyu yaklaşık 23 cm kadar iken 2,5 metre yüksekliğinde çardak şeklinde yuva yapabilmektedir. Naip çardakkuşları ile saten çardakkuşları ise sokak biçiminde yuvalar yapıp, önceden yedikleri mavimsi meyve artıkları ile bu sokakların iç kesimlerini boyarlar. Tüm bu çaba daha iyi ve daha çok eş bulmak içindir. Miller sanatın kökenlerine dair kendi açıklamalarının "indirgemeci" olduğuna dair eleştirilere karşı çıkar:

> Ama benim seksüel seçilim teorim ne biyolojik, ne de psikolojik anlamda indirgemecidir. Bu teori estetik tercihlerimizi, sanatsal yeteneklerimizi seks güdümüzün bir yan ürünü olarak değil, kendi başına karmaşık psikolojik adaptasyonlar olarak ele alır. Çardakkuşları bir dişinin çardağı onayladığında onunla seks yapma güdüsünden farklı çardak inşa etme güdüleri geliştirmişlerdir. Biz insanlar seks için kur yapmanın ötesindeki seksüel güdülerden farklı olarak süs

14) Age., s.253.

> ve sanat eserleri yapmak için güdüler geliştirdik. Ancak her iki tür güdü de seksüel seçilim yoluyla evrilmiş olabilir.[15]

Miller evrimsel açıdan seçilim baskısını tek başına cinsel seçilimin oluşturduğu fikrini ileri sürmez. Bireylerin arasında hayati öneme sahip olmazsa olmaz özellikler eğer eşitse sanatsal yetileri daha iyi olanın seçileceğini söylemektedir:

> Daha iyi avcılara ya da daha iyi annelere göre daha iyi sanatçıların öne çıkması gerekmiyordu. Mesele diğer her şey aynı kaldığında kendi gündelik süslemelerinde zevk ve beceri gösterenlerin göstermeyenlere göre tercih edilmesiydi.[16]

Devamında karşı çıkamayacağımız şu satırlarla savını desteklemektedir:

> Eğer zengin bir estetik duygusunu insan doğasının bir parçası olarak düşünürsek, insanların etrafındakilerin estetik olarak zevkli bulacağı şeyler üreterek seksüel partner çekmeyi ve sosyal statü elde etmeyi nasıl becerdiğini anlamak çok da zor olmaz.[17]

Ancak Miller'ın bu satırların devamında yer alan şu görüşüne katılmak pek mümkün değil:

> Benzer şekilde bütün insanlık tarihi boyunca kamusal olarak sergilenmiş sanat eserlerinin hemen hemen hepsinin seksüel olarak olgun erkekler tarafından yaratıldığının nedenlerini anlamak da çok zor olmaz.[18]

Evrimsel açıdan iki cins arasında böylesi bir fark oluştuysa eğer, cinsler arası eşitsizliklerin önemli ölçüde azaldığı toplumlarda kadınların da erkeklerle aynı derecede yetkin sanatsal yapıtlar üretebilmelerini nasıl açıklayabiliriz? Dahası avcı-toplayıcı arkaik topluluklarda kadınların sanatsal faaliyetleri ve ortaya koydukları yapıtlar da bu görüşe karşı durmaktadır. Aslında Miller da bu gerçeği ifade etmektedir:

---

15) Age., s.255.
16) Age., s.259.
17) Age., s.260.
18) Age., s.260.

> İnsan evriminin büyük bir bölümünde hiçbir şeyin profesyonelleşmesi pek mümkün değildi, çünkü işbölümü mesleksel değil, cinseldi. Gündelik hayatta sanatın rolü daha senli benli ve her yerde hazır ve nazır bulunur biçimdeydi. Herkes bir şeyler yapardı: Aletler, giysiler, kişisel süsler, sığınaklar.[19]

İnsan beyninin evrimi, işbölümünün olmadığı ilkel avcı-toplayıcı dönemden bu yana değin çok büyük bir adım atmamıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında ve hatta sonlarına doğru, halen günümüzden 10 binlerce yıl öncesinin avcı-toplayıcı yaşam tarzını sürdüren toplulukları daha yakından tanıdık. Andaman Adaları yerlileri, Kalahari Çölü'ndeki Sun halkı veya Güney Amerika'daki Mato Grosso ve Nambikwara halkları gibi. Bu halkların her bir yeni doğan bireyi, modern Batıda iyi koşullarda eğitim görünce, modern Batılı insanın yapabildiği her şeyi yapabilmekteydi. Yani bugün modern hayatta bize eşlik eden temel tüm yetilerimiz (dil dahil), 10 binlerce yıl önce mesleksel işbölümü ve uzmanlaşma ortaya çıkmadan zaten evrilmiştir. Ayrıca duvar resimlerini ya da Venüs heykellerini hangi cinsin baskın olarak ürettiğini de bilmiyoruz, her iki cinsin yapmış olma olasılığı da eşittir.

Cinsel seçilim sanat faaliyetinin kökenlerini açıklamak açısından ilginç örnekler sunar. Ancak bu model birçok açıdan ikna edici olabilse de, tek başına yetersiz kalmaktadır. Miller sanat yaratımı açısından erkeklerin daha fazla güdülendiğini, kadınların ise sanat yapıtını değerlendirmek açısından daha yetkin olduklarını ileri sürer. Ancak sanatsal faaliyet fırsatının kadın ve erkeklere olabildiğince eşit tanındığı toplumlardaki kadın sanatçıların toplum içindeki sayısına bakılınca, bu savın pek de doğru olmadığı görülecektir. Sanatsal faaliyetten ve yapıttan zevk almak cinsel ilgilerle birebir ilgili değildir. İnsanlar hemcinslerinin yapıtlarından da karşı cinsin yapıtlarından aldıkları hazzı almaktadır. Üreme yaşı öncesi çocuk sanatçılar ve üreme dönemi sonrası hâlâ çok üretken olan ileri yaştaki bireyler de cinsel seçilim baskısı olmadan yetkin eserler üretebilmektedir. Psikolog Paul Bloom, *Hazzın Bilimi: Sevdiğimiz Şeyleri Neden Severiz?* adlı eserinde bu konuda şu yorumu yapmaktadır:

---

19) Age., s.259.

> Daha genel bir ilgiden söz edilebilir. Cinsel seçilim teorisi, Picasso'nun eş bulma konusunda neden çok başarılı olduğunu açıklayabilir; eserleri onun Darwinci üstünlüklerinin birer belgesidir. Ancak, bu durum sanatçının cazibesini açıklar; insanların sanattan aldığı hazzı değil. İnsanlar, kendisi çoktan ölüp gitmiş olmasına rağmen, Picasso'nun tablolarından neden hoşlanırlar?[20]

Bloom, kitabının önsözünde, biz insanların "özcü" olduğunu ileri sürer. Önemli olanın doğrudan duyularımız aracılığıyla algıladığımız dünya olmadığını, bir şeyden aldığımız zevkin o şeyi ne olarak hayal ettiğimizde düşündüğümüzden kaynaklandığını ileri sürer. Bu savın hem sanat yapıtından aldığımız entelektüel hazlar için hem de basit yaşamsal zevkelerimiz için geçerli olduğunu belirtir ve şöyle devam eder:

> Bir resim söz konusu olduğunda, ressamın kim olduğu önemlidir; bir hikâye söz konusuysa gerçek mi yoksa kurgu mu olduğu önemlidir; yediğimiz bifteğin hangi hayvandan yapıldığını önemseriz; söz konusu olan cinsellikse, yatak partnerimizi gerçekte kim olarak hayal ettiğimiz bizi fazlasıyla etkiler.[21]

İleri sürdüğü bu haz teorisine göre, insanların diğer insanlar da dahil çevrelerinde var olan her şeyin bir "özü" olduğunu varsaydığını söyler. Bir şeyin "özü", o şeyi olduğu şey yapmaktadır. Ayrıca bu özün gelişimsel ve kültürler arası psikologlar tarafından içgüdüsel ve evrensel kabul edildiğini belirtir. Bloom kitabının ilerleyen sayfalarında sanattan alınan hazza değinirken şöyle der:

> Sanattan aldığımız hazzın kaynağı, onun yaradılışının altında yatan insani geçmişe duyulan takdirdir. Bu onun özüdür.[22]

Hangi düşünce en doğrusu, şu an için bir kesinlik yok. Belki de hepsi kendince doğrudur. Ancak kesin olan bir şey var ki,

---

20) Paul Bloom, *Hazzın Bilimi: Sevdiğimiz Şeyleri Neden Severiz?*, Çev. Ahmet Birsen, Alfa Yay., Ocak 2012, s.153.

21) Age., Önsöz, s.X.

22) Age., s.137.

sanat evrensel olarak her insan toplumunda varolan bir insan uğraşıdır. Tüm insanların değişik derecelerde de olsa sanat eyleminden ve sonucu olan yapıttan haz aldığını biliyoruz. Sanat, evrimsel tarihimizin bir zamanında bütünlüğümüzü sağlamaya yardımcı olduğu ve çetin şartlara uyum sağlamamızı kolaylaştırdığı için bir gereklilik halini almıştır.

Büyü, mit, bilim ve din; insanın yaşadığı evreni ve kendini anlayabilme ve tüm bunlara anlam verebilme çabasını sürdürdüğü bu dört alanın var olabilmesi için sanat etkinliği olmazsa olmaz temel ana öğedir. Sanat, mit, din, büyü ve bilimin içinde var olan, ama kötüye kullanımı olmayan öğedir. Mit, büyü ve dinin insanlık tarihi boyunca bazı özel durumlarda her zaman iyiyi temsil edemediklerini ve her zaman doğru ellerde bireyin ve toplumun iyiliğine kullanılamadıklarını rahatlıkla görebiliriz. Diğerlerine kıyasla daha genç olan bilim için de, bu ne yazık ki geçerlidir. Sanat eserinin ve sanatçının dünya üzerinde yol açtığı ne bir savaş, ne bir zulüm, ne de bir sömürü söz konusudur. Sanat yapıtı sizi zulme, sömürüye, cinayete, doğayı yok etmeye yöneltmez. Sanat uğraşısına kaynaklık eden, esin kaynağı olan ve sanat sayesinde en güzele ve ölümsüze ulaşan iki unsur daha var; bunlardan ilki dış doğanın güzellikleri, ikincisi ise insanın iç doğasının güzelliği olan aşk.

Sanat eseri bize ne yapar? Sevdiğiniz bir şiiri düşünün ya da bir resmi, bir anda sizi en uzak anılarınızla buluşturabilir ya da sizi sayfalar dolusu metnin ya da belgesel film şeridinin beceremeyeceği bir duygu yoğunluğuna sürükler. Akıl ve duygu dünyanız anında bütünleşir; o küçük örnekçede bütünü yakalarsınız. Kavramlar hem anlaşılır, hem de hissedilebilir hale dönüşürler; böylece anlaşılabilmeleri ve yaşanabilmeleri kolaylaşır. Örneğin hürriyeti anlatan bir resimde ya da aşkı anlatan bir şarkıda, hürriyet ya da aşk ile ilgili tüm anı, bilgi ve duygularınız bir araya gelecektir. En önemlisi sanat eserinin eskimemesidir. Her karşılaşmada size aynı bütünleşmeyi yaşatabilmesidir. Sonuç olarak, sanat etkinliği insanın içsel bütünlüğünü sağlayan en değerli öğedir diyebiliriz.

Doğal Örnek, Yabancılaşma ve Sanat

Sanat yapıtının esin kaynağı nerededir?
Zaman ve mekân içindeki konumu nedir?

Doğal örnek olmaz ise sanat olmaz. Bu basit cümle ilk anda çok iddialı görünüyor. Ancak şu an için sahip olduğumuz ya da sahip olduğumuzu sandığımız bilimsel veriler bizi bu cümleyi kurmaya zorluyor. Bu konuyu tartışmaya dil ile başlamak gerekli sanırım. Dil yalnızca iletişim kurmamızı sağlamakla kalmaz, bunun yanı sıra düşünme ve yaratma biçimlerimizi de şekillendirir. Tarzan çocuklar bu konuda bize çok şey öğretmişlerdir. Yaşamın ilk 2,5-3 yılında diğer insanların konuşmalarından mahrum kalan bu çocuklar, bir daha asla tam anlamıyla bir dile sahip olamazlar. Çünkü beynin ham olarak hazır olduğu yetileri işlevsel olarak kullanabilmesi için, pratiğe ve eğitime ihtiyacı vardır ve genellikle bu eğitim dönemi bir zaman dilimiyle sınırlıdır. Dilin öğrenilebilmesi için bu zaman dilimi yaklaşık olarak ilk üç yaştır. Doğuştan sağır olanlar, eğer erken yaşlarda işaret dili ile tanışamazlarsa, ileri yaşlarda işaret dili ya da içinde yaşadıkları toplumun kullandığı yazılı dilini öğrenseler bile, örneğin zaman kavramı gibi kavramlara asla tam olarak hâkim olamazlar. Bu durumda, benzer kimi soyut kavramlar da ne yazık ki yetkin bir şekilde kullanılamamaktadır. Zamanı yok saymanız, sorgulamanız

ya da tersyüz etmeniz için bile zaman kavramına ihtiyaç duyarsınız. İşin güzel yanı ise, doğuştan sağır insanların, erken yaşlarda işaret dilini öğrendiklerinde, dil, gramer ve soyut kavramlar açısından duyabilen insanlarla aynı yetkinlikte, hatta üç boyutlu düşünme ve gramer açılarından belki çok daha üst düzeyde bir kavrama ve iletişim gücüne sahip olabilmeleridir. Örneğin Amerikan işaret dili 3000 temel işareti içermektedir, ama üç boyutlu bir dil olduğu için 600.000 kelime dağarcığına sahip İngilizcenin sahip olduğu tüm anlatım ve ifade yetisine sahiptir.[1]

Sonradan renkli görme yetisini kaybeden insanlar, kaybın üzerinden 5-6 yıl geçtikten sonra, rengi yapan şey Goethe'nin dediği gibi bizzat beynin kendisi olmasına rağmen, renklere ait tüm soyut kavramları yitirirler. Örneğin, Oliver Sacks'ın ileri yaşlarda bir kaza sonucu renk körü olan ressam hastası, bu talihsiz kazadan bir süre sonra renk algısını ve renk bilgisi üzerine tüm kavramlarını yitirmiştir. Beynimizin arka lobundaki kimi hücreler renkleri görme ve ayırt edebilme yetisiyle donanmıştır. Buna karşın ileri yaşlarda dahi olsa renk körü olunduğunda, bir süre sonra beyin renk algısı ve renk kavramlarıyla ilgili tüm bilgi ve soyut bağlantılarını yitirir. Bir ressam olsanız bile, artık rengi kullanamaz, renkle ilgili düşünemezsiniz.[2] Doğal örnekten mahrum kalan beyin, doğal örneğin, basitin iç ahengini ve bu ahengin soyut tasarımlarını kullanamaz, bu doğal örnekle ilgili hayal gücü ve sanatsal yaratıcılığı kaybolur.

Sanatın teknik yönden ilerlediğine, çok yol aldığına dair söylemlerse, artık inandırıcılıklarını yitirdi. İlk sanatçıların sözel sanatlarda ürettikleri yapıtlar elimize ulaşamamış olsa da, görsel sanatlarda ilk ürettikleri eserlerin bir kısmı mağaralarda tüm ihtişamları ile hâlâ zamana meydan okuyorlar. Bu noktada Türkiye

---

1) Ayrıntılı bilgi için: Oliver Sacks, *Sesleri Görmek: Sağırların Dünyasına Bir Yolculuk*, Çev. Osman Yener, Yapı Kredi Yay., 2001.

2) Ayrıntılı bilgi için: Oliver Sacks, "Renkkörü Ressamın Öyküsü", *Mars'ta Bir Antropolog* içinde, Çev. Osman Yener, İletişim Yay., 1997.

İş Bankası Kültür Yayınları'ndan çıkan *İnsanın En Güzel Tarihi*[3] adlı kitapta, *L'Express* dergisinin Yazı İşleri Müdürü olan Dominique Simonnet'un, mağara resimleri uzmanı ve Fransa Ortak Mirası Koruma Kurulu Müdürü Jean Clottes ile yaptığı söyleşiden, konumuz açısından oldukça ilginç olduğunu düşündüğüm kimi kısımları sizlere aktarmak istiyorum:

> **Dominique Simonnet:** Yani, 35.000 yıl önce, modern insan çok daha sofistike tekniklere geçiyor. Boyuyor, oyuyor, biçim veriyor. İşte gerçek sanat. İlk deseni, ilk gravürü yaratan içgüdü ne olabilir?
> **Jean Clottes:** Hayvanların bıraktığı izler, sanatın doğuşunda baskın bir rol oynamış olmalı. Paleolitik çağın avcıları, yırtıcı ve tehlikeli hayvanların izlerini çok iyi biliyorlardı. Genç erkeklere bu izleri tanımayı öğretmek, eğitimlerinin önemli bir etabını oluşturuyordu. Kendini daha iyi anlatmak için desen çizmek -ki hayvanın yerde bıraktığı iz biliniyor- sanatın ortaya çıkışındaki ihtimallerden biri. Hiç şüphesiz başkaları da var. Uzun süre boyunca bu insanların kaba saba taslaklardan sofistike olanlarına geçmeleri için binlerce yıl geçtiğine inanıldı. En son keşiflerle bu fikir çürütüldü.
> *- Eski eserlerin belli bir sanatsal ustalığı mı barındırdığını söylemek istiyorsunuz?*
> - Elbette. Jura'da, insanları ve hayvanları betimleyen mamut dişinden yapılmış bir heykel serisi ortaya çıktı. Daha ileri bir tarihte yapılmalarına rağmen (günümüzden önce 35 ile 30.000 yıl arası) aralarından bazıları natüralizmle stilizasyonun iç içe geçtiği küçük sanat harikaları... Sanatsallık kavramı ortaya çıktığı anda çok kısa sürede muhteşem şeylerin yapılabilmesi için yetenekli birkaç kişi yeter zaten.
> *- 19. yüzyılın sonunda hiç kimse prehistorik dönem insanlarının böylesine yaratıcı bir fikri olduğuna inanmıyordu.*
> - Hayır. Dönemin kodamanlarının çoğu o kadar korktu ki bunun sahte olduğunu sandı. Prehistorik dönem insanlarının çok kaba saba yaratıklar olduğunu ve böylesine güzel şeyler yapamayacağını düşünüyordu. Dönemin düşüncesi-

3) André Langaney, Jean Clottes, Jean Guilaine, Dominique Simonnet; *İnsanın En Güzel Tarihi* (söyleşiler), Çev. Emine Çaykara, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2000, ss.56-63.

ne tamamen tersti ortaya çıkanlar. Aslında sadece bilinen şeyler keşfedilir. Öncelikle kavramın var olması gerekir. Örneğin birkaç yıl öncesine kadar Dordogne'un güneyindeki Domme Mağarası mağaracılar için antrenman yeri olarak kullanılıyordu. Bir gün birisi tavanı aydınlattı ve bir metre genişliğinde bir mamut heykeli ortaya çıkardı! Bunu görmeden altından binlerce insan geçmişti. Gravürler bulmaya hazırdılar ama heykel değil!

- Her şeye rağmen bunlar çok etkileyici resimler. Lascaux Mağarasına girme şansını yakalayanlar bu resimlerin şaşırtıcı canlılığıyla altüst oluyor ve güzellikleriyle büyüleniyor. 17.000 yıl önce boyanmış freskler, hâlâ bütün güzellikleriyle duruyor, resimler parlak aşıboyasıyla insanın yüzünde patlıyor.

- Bir zamanlar olduğu gibi Lascaux ziyarete kapalıyken ya da denizin altına gömülü Cosquer'yi kimse bilmezken eserler çok daha iyi korunduğundan resimler kuşkusuz daha göz alıcıydı. İnanılmaz bir sanatsal olgunluğun delili bunlar. 30 ya da 35.000 yıl önce atalarımız bütün teknikleri biliyorlardı. İlave rölyeflere şekil vermek için iç bölmelerin doğal çerçevelerini kullanıyorlar. Üçüncü boyutu ikinci boyuta çevirmeyi biliyorlar. Chauvet'de de bunu görüyoruz. Birkaç binyıl sonra Lascaux'da tavana ulaşmak için iskele kuruyorlar -bunun delikleri hâlâ görülebir.

- Perspektifi mi icat ettiler yani?

- Tamamıyla. Teknik çok iyi anlaşılıyor ve bu bir tesadüf olamaz.

- Boyaları nasıl imal ediyorlar? Sarılar, siyahlar ve kırmızılar hâkim...

- Çok basit, çakıl topluyorlar. Kum içine demirin biyoksidini karıştırıp aşıboyası rengi; kömür ya da manganezin biyoksidiyle siyah; demirin oksitleriyle de kırmızı elde ediyorlar. Çakılları kalem gibi kullanarak desen çiziyorlar. Bugün bu desenleri resimlerden ayırmak bizim için çok zor, bunu başarmak için çok derin bir çalışmaya gömülmek gerek.

- Peki ya resimleri nasıl yapıyorlar?

- Lascaux'daki hayvanlar boya üflenerek yapılmış ya da belki sivri bir kemiğin yardımıyla. Delikli resim kalıbı tekniği gibi. Böylece çok ilginç kabartılara imkân veren bir tür leke elde ediliyor. Resimler parmakla ya da at yeleleri ya da başka hayvanlardan elde edilen tüy fırçalarla yapılıyor.

Bu aletler tabii ki kaybolmuş durumda ama mikroskopla izleri inceleyerek bunun kullanıldığı çok açık anlaşılıyor. Ve çakıllar ya da mağaraların iç duvarlarında boya maddesi izlerine rastladık, palet görevini görmüştü bunlar.

- Ressamın takımı tamam... Ama nasıl oluyor da bir çakıl yardımıyla fırçaya tatbik edilebilecek bir renge ulaşıyorlar?

- Pigmenti eziyorlar, sonra da kireç gibi bir birleştirici ekliyorlar. Hangi sıvıyı kullanıyorlar? Su -eğer suysa tabii ki geriye hiçbir şey kalmaz-, idrar, yumurta akı düşünüldü, bir de kan, Avustralya'da Aborijinlerin sık kullandığı bir malzemeydi. Şimdiye kadar Avrupa mağaralarında bu tip bir birleştirici bulamadık. Buna karşın Pireneler'de, Fontanet ve Trois-Fréres'deki mağaralarda yapılmış derinlemesine analizler sayesinde, günümüzden önce 12.000 yılına doğru bazı sanatçıların bitkisel ya da hayvansal yağ bazlı bir birleştirici kullandıklarını biliyoruz.

- Yani çoktan yağlıboya resme geçmişler!

- Kesinlikle. Modern ressamlar gibi paleolitik çağ insanları işlerini kusursuz duruma getirmek için değişik usuller deniyor. Böylece renklerine ressamların "sertleştirici" dediklerini ekliyorlar: Boya maddesinden tasarrufa imkân veren, çatlamayan, daha homojen bir sonuç elde etmeyi sağlayan durgun bir madde bu. Sertleştirici, Pireneler'deki bazı mağaralarda gün ışığına çıkarıldı. Resmin %30 şunu temsil ediyordu ve bölgede bulunan bir mineralden elde ediliyordu.

- Yani, paleolitik çağ ressamları neredeyse her şeyi icat etmişlerdi!

- Bugün ben bu tekniklerde hiçbir ilerleme göremiyorum. Böylesi bir mükemmellikle o zaman başlayan sanat tarihi hiç şüphesiz çizgisel değildi. Kesin olarak aralarından bazıları bunu icat etmişler, unutmuşlar, bir başka yerde yeniden icat etmişlerdi. Binlerce yıldır süregelen sanatçılar da genelde atalarının gizlerini keşfettiklerinden hiç şüphe etmediler.[4]

Son yüzyıldır insanın kendisine ve içinde yaşadığı biyo-sosyokültürel ortama yabancılaşması tüm insan etkinliklerinin

4) André Langaney, Jean Clottes, Jean Guilaine, Dominique Simonnet; *İnsanın En Güzel Tarihi* (söyleşiler), Çev. Emine Çaykara, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2000, ss.56-63.

ve belki de özelde sanatın en büyük sorunudur. Kültür doğadan artan bir hızla koparılmaktadır. İçinde var olduğu ve nefes aldığı doğal ortamdan kopan sanatçının yaratıcılığı yok oluşa gitmektedir. Üretilen yapıtlara giderek bir ruhsuzluk, bir mekaniklik hâkim olmaktadır. Tüm sanat dallarında anlamsız bir geometri, simetri ve yapaylık ile iç içe soyut ve teknik bir anlayış hüküm sürüyor. Levi-Strauss'un dediğinin aksine, artık küçük örnekçede bütünü yakalayamıyorsunuz.[5] Kanınız birden kaynamıyor, içsel bütünlüğe varamıyorsunuz. Neyin sanat yapıtı olduğunu ya da neyin sanat yapıtı olmadığını bizlere söyleyebilecek bir ayrım neredeyse kalmadı. Sartwell, *Yaşam Sanatı* adlı çalışmasında sanat etkinliği içinde yer alan bu olumsuz dönüşüm sürecini şu sözlerle eleştirir:

> Özellikle, ister biçimsel isterse estetik olsun, sanat adına sanat ya da kendi dışında bir anlam içermeyen sanat anlayışını izleyen modernizm, bir hareket olarak soyuta doğru ilerlemiştir. Bu ilerleme, bana göre, gerçek olandan bir kaçış, dünya karşısındaki korkunun ve nefretin bir ifadesi olarak anlaşılabilir.[6]

Sartwell bu süreçteki sanat etkinliğinin kendisinin içinde yer aldığı ve sayesinde var olabildiği dünyadan soyutlamasını ise şu cümlelerle özetliyor:

> Tekrar edecek olursak, istenen her zaman biçimsel orjinallik, önceden hiç üretilmemiş şekillerin üretilmesidir. Böylelikle sanat giderek artan ölçüde içerikten arındırıldı; yalnızca gelenek ve burjuvaziden kurtulmakla kalmadı, sonunda dünyadan da kurtardı kendini.[7]

Ama John Berger'in dediği gibi, aslında:

> "Sanat doğanın bir aynasıdır" inancı yalnızca toplumların şüphecilik dönemlerinde önem kazanıyor. Sanat salt doğayı

---

5) Ayrıntılı bilgi için: Claude Levi-Strauss, *Yaban Düşünce*, Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yay., 1994, s.49.

6) Crispin Sartwell, *Yaşama Sanatı: Dünya Tinsel Gelenekleri*nde *Gündelik Hayatın Estetiği*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., 2000, s.74.

7) Age., s.87.

> taklit etmez, sanat yaratılmış bir şeyi taklit eder. Bunu da bazen başka bir dünya önermek, bazen de doğanın insana sunduğu o bir anlık umudu çoğaltmak, doğrulamak ve toplumsallaştırmak için yapar. Sanat doğanın bize arada bir görme fırsatı verdiği şeylere karşı örgütlenmiş bir tepkidir. Sanat bizde var olan bir şeyi tanıma gizilgücünü sürekli bir güce dönüştürme girişimidir.[8]

Sanat etkinliğini soyut kategorilere bölmek etkinliğin kendisine yönelik olumsuz sonuçlar doğurur. Sanatı kültürü bölmeye çalıştığımız gibi, elit ve saygın "avangart sanat" veya sıradan ve basit "kitsch sanat" şeklinde bölümlere ayırmak anlamsızdır. Çünkü sanat insanlar arasında iletişim kurmayı sağlar. Örneğin sinema, tiyatro veya müzik konserleri gibi sanatsal etkinlikler kolaylıkla büyük sayıda insanı bir araya getirebilir. Bu aynı inancı ya da siyasi amacı taşımayan birbirlerinden çok farklı bireyleri içeren topluluklar demektir. Sanatsal etkinlik kültürü bölmez, birleştirir. Günlük hayat içinde sizden çok farklı bir insan ile herhangi bir nedenle bir araya geldiğinizde, aranızda kurulan iletişimin aşamadığı görünmez duvarlar vardır. İnsanlar diğer nedenlerle -örneğin mesleki olarak- bir araya geldiğinde, aralarında var olduğunu düşündükleri mesafeyi karşılıklı olarak devamlı şekilde korurlar. Ancak sanat bu görünmez duvarların içine sızabilir ve bu duvarları yıkabilir.

Sanat zamanı da aşabilmektedir. Psikolog Steve Pinker, *Boş Sayfa* adlı çalışmasında şöyle söylemektedir:

> Sanatla ilgili içgüdülerimizin ardında ne yatıyor olursa olsun, bu içgüdüler sanata, zaman, mekan ve kültürden aşkınlık kazandırır... İnsan estetiğinin menzili daha da genişletilebilir. Geç Taş Devrine ait Lascaux mağara resimleri, şu anki internet çağında bile görenleri hayrete düşürür. Nefertiti'nin ve Botticelli Venüs'ünün yüzleri XXI. Moda dergilerinin kapağını süsleyebilir. Sayısız geleneksel kültürde bulunan kahramanlık destanları, Yıldız Savaşları serisine başarıyla aktarılmıştır. Batı müzeleri koleksiyoncuları Afrika, Asya, Amerika'nın tarihöncesi hazinelerini etnogra-

8) John Berger, *Şiirin Saati*, Çev. Gönül Çapan, Adam Yay., 1998, s.13.

fik kayıtlara eklemek için değil, patronları bu eserleri güzel bulduğu için yağmalamıştır.[9]

Kabul etmek gerekir ki, aslında en güzel sanat yapıtlarını doğanın kendisinde buluyoruz. Neden denizi ya da başı karlı dağları seyretmek haz verir insana? Çünkü bu görüntüler sembolleşmemiştir ve iki boyuta indirgenmiş simetri içermezler. Doğadaki her varlığın doğrusal geometri ile çözümleyemeyeceğimiz kırılgan (fraktal) bir geometrisi vardır. Suyun ya da dumanın türbülansını açıklayabilecek hiçbir matematik ya da fizik denkleme ve teoreme sahip değiliz. Çünkü bu olay doğrusal matematik denklemlerinin ve geometrinin yetersiz kaldığı bir alandır. İnsan yüzü bile simetrik değildir ve ancak asimetri ve kırılgan (fraktal) geometri ile anlaşılabilir. Sanattaki sembolleşme görüntüyü, duyguyu ve sözü doğal halinden alıp, onu iki boyutlu simetrik geometrik kalıplara indirgediği sürece kendine ve doğal örneğe yabancılaşmaktadır. Klasik iki boyutlu simetri haz duygusu vermez, kesin ve sonludur. Yazı dili prozodiden, heyecandan yoksundur, kurallıdır ve simetriktir. Hemen "Hayır" demeyin, şiir dilini düşünün. Hatta düzyazı ile yazılmış edebi bir eserin bana hangi kıstaslara göre aynı konuyu işleyen güzel bir şiirden ayrılabileceğini söyleyin. Böyle bir ayrım yoktur. Çünkü şiir dili ya da düzyazı dili değil, sanatsal açıdan edebi dil vardır. Bu dil ise simetrik geometrik sembollere indirgenmiş matematiksel dilin yabancılaşmasından kurtulmaya çalışan dildir. Edebi dil, bir duygu ve düşüncenin düşünüldüğü ve hissedildiği gibi asla ve asla aynen anlatılamayacağını bilen dildir. Bu yüzden doğal örneğe yaklaşır; yapay simetriden, matematiksel sembolleşme ve kurallardan olabildiğince sıyrılmaya, doğal örneğe ve onun asimetrisine (ya da doğal simetrisine), kırılgan boyutluluğuna ulaşmaya çalışır. Bunu başarabildiği sürece edebi bir dil olabilir. Çünkü doğal örneğe sanatın, sanata ise insanlığın ihtiyacı var. İlham perisi doğada bulur insanı ya da en doğal ilişkilerde, aşk gibi, dostluk gibi, dayanışma gibi.

---

9) Steve Pinker, *Boş Sayfa -İnsan Doğasının Modern İnkârı-*, Çev. Mehmet Doğan. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Eylül 2010, s.486-487.

SANAT VE NOSTALJİ: KAYBEDİLEN CENNETE DUYULAN ÖZLEM

Sanat kayıplarımızı karşılar mı? Şimdiki bize mi, geçmişteki bize mi seslenir?

Önceki bölümlerde sanat uğraşının -ve özelde sanat yapıtının- içsel bütünlüğümüzü sağlayan en önemli öğe olduğu üzerinde durmuş, antropoloji ve davranış nörolojisi yazınından bu fikri destekleyen alıntılar yapmıştım. Ayrıca "Sanat, somut ve basitin iç ahengini hissedebilip, görebilmektir" şeklinde bir fikri savunmuştum. Bu yetimizi sanat ve sanat yapıtı aracılığıyla tekrar kazanmak gereksinimini ne için duyuyoruz? Neden içsel bütünlüğümüzü sağlama çabasında olalım ki? Bu bütünlüğü bozan nedir? Ne oldu da doğal olarak bir zamanlar sahip olduğumuz somut ve basitin iç ahengini görebilme, hissedebilme yetimizi kaybettik? Aradığımız nedir?

Bence yukarıdaki soruların yanıtlarını bulabilmek için öncelikle şu soruların yanıtlarını bulmaya çalışmalıyız. Sanat yapıtının konusu nedir? Yapıt aslında bize neyi çağrıştırır? İlk satırlara dönüp anımsayalım. Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık* adlı eserinde diyordu ki; "Sanat belki de baskılanmışın en görülebilir 'geri dönüşü'dür, yalnızca bireysel değil ama ayrıca sosyal ve tarihsel düzeyde de."[1]

1) Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık*, Çev. Aziz Yardımlı, Idea Yay., 1985, s.166.

Malinowski ve Levi-Strauss sonrası etnoloji ve antropoloji, ilkel dediğimiz insan topluluklarına işgalci birliklerin, macerapeperest kâşiflerin ve misyonerlerin gözüyle bakmaktan kurtulunca, insanlığın macerası hakkında varılan değer yargılarının değiştiğini görüyoruz. Aydınlanma çağının ilkel insan, bu insanların içinde yaşadığı topluluklar ve insan-doğa ilişkisi hakkında o insanları ve doğayı küçümseyen gözlem ve yorumlarının doğru olmadığı anlaşılmaya başlandı. 60'lı yıllardan sonra özellikle Marshal Sahlins ve Richard B. Lee'nin saha araştırmaları ise eski önyargıları ve kalıplaşmış düşünceleri tamamen değiştirdi. İlkel toplumların geçim toplulukları olmadığını, tersine bir anlamda "bolluk toplumu" olduklarını öğrendik. Modern dünyada bir insan asgari ihtiyaçlarını karşılamak için gününün en az üçte birini çalışmaya ayırmak zorunda iken, en olumsuz iklim ve doğa şartlarında yaşam süren avcı-toplayıcı –ilkel!- kabilelerin günde kişi başına üç-dört saatlik bir çalışma ile kıtlık veya sel dönemlerinde bile yerleşik hiçbir topluma ihtiyaç duymadan yaşayabildikleri gözlemlenmiştir. Bu toplumların bireylerinde modern insanın başına bela olan dejeneratif hastalıkların oldukça az görüldüğü, ortalama yaşam sürelerinin sanılandan çok daha uzun olduğu, yiyebilecekleri gıda türünün kuzeyli toplumlardaki üst tabaka insanların yiyebileceklerine kıyasla tür ve çeşitlilik açısından daha zengin olduğu, duyularının modern insanlara göre hâlâ çok keskin olduğu, yaşadıkları çevreyle ilgili bilgilerinin modern insanlarla kıyaslanamayacak kadar geniş ve zengin olduğu fark edildi. Ancak bu toplumların en çarpıcı özellikleri hiçbir bitki ve hayvan türünü evcilleştirmeye yanaşmamaları, günlük yaşamlarında sayı ve zaman kavramlarını kullanmayı reddetmeleri ve de en önemlisi toplum içinde bireysel ve sınıfsal ayrımları kabul etmeyip her türlü tahakkümü reddetmeleridir. İnsanlık tarihinde sayı ve zaman kavramının kullanımı ile birlikte bir başka canlı türünü evcilleştirme hemen hemen aynı dönemlere rast gelmektedir. Bu dönüm noktasından sonra sınıf ayrımı ve tahakküm devreye girer. Sonra insanın içinde yaşadığı doğaya, kendi iç doğasına ve birey olarak topluma yabancılaşması başlar. Yani yaşanılan cennet kaybedilir. İnsan zekâsı ve bu zekânın

kapasitesi en az 100.000 yıldır aynı olduğuna göre, hâlâ yaşamlarını ve varlıklarını sürdürebilen az sayıdaki ilkel kabile sayı ve zaman kavramlarını kullanmayı neden kabul etmiyor? Şöyle bir örnek verelim, bir büyük aile içindesiniz ve yemeğe oturdunuz, kimin olmadığını sayarak mı saptarsınız, yoksa eksik olanın kim olduğunu anlayabilmek için masanın etrafındakilere şöyle bir göz atmanız yeterli olur mu? Saymaya başlamanız o topluma yabancılaştığınız anlamına gelir. Göçebe toplumlarda insanlar sürüdeki hayvanları saymaz, her birini tek tek bilirler; sürüdeki hayvanları -geceniz gündüzünüz bir süredir onlarla geçse desaymanız demek, sürüyü sayısal ve değiş tokuş yapılabilen size yabancılaşmış meta olarak görmeye başladığınız anlamına da gelir. İnsanlığın büyü, mit, sanat gibi içsel bütünlüğünü sağlayan ve yabancılaşmayı en aza indirgeyen uğraşlara daha yoğun vakit harcama ihtiyacı ve hayatını bunlarla daha çekilir hale getirme çabası, sayı ve sayma kavramı, zamanı ölçme ve bölümlere ayırma, evcilleştirme ve dolayısı ile tahakküm kavramları ile de yakından ilintilidir. Kişiyi ve toplumu tahakkümün zincirlerinden ara ara kurtarmaya yarayan, kaybettiği içsel bütünlüğünü kısa sürelerle tekrar bulabilmesini sağlayan uğraşların tümü -büyü, din, mit, bilim, sanat- kendileri de belirli şekillerde ve dönemlerde az ya da çok tahakküm aracı haline getirilmiştir. Tüm bu uğraş dallarında kimi ekoller ya da kimi bireyler, bu gidişe karşı, insanı, içine düştüğü yabancılaşmadan kurtarmaya çaba göstermiştir elbette. Şu son yüzyıla kadar bu dönüşümün en az oranda kurbanı olan sanat, artık ne yazık ki bu istisnai halini koruyabilmekten giderek uzaklaşmaktadır. John Zerzan *Gelecekteki İlkel* adlı kitabında, uzun uzun eleştirel bir gözle sanatın bu dönüşümüne değindikten sonra şunları yazar:

> Peki tüm bunlara rağmen kişi neden hala sanata olumlu bir şekilde yaklaşır? Çünkü doğa ve yaşam ile olan ilişkimiz öylesine güdükleşip otantik olanı öylesine dışlamıştır ki, sanat telafi edici ve palyatif bir güç olarak kabul edilmektedir.[2]

2) John Zerzan, *Gelecekteki İlkel*, Çev. Cemal Atila, Kaos Yay., Nisan 2000, s.137.

Toplumsal olarak sanat uğraşı, sıklıkla açıkça tanımlanan veya bahsedilmeyen, ancak özlem duyulan bir ütopyayı ya da bu ütopya ile çelişen günlük hayatın bireysel ya da toplumsal olumsuzluklarını işler. Birey olarak sanatçı da, aslında yine kendi kaybettiği içsel bütünlüğünden veya bu bütünlüğün hayalinden ya da geçmişte gerçek olmuş olan bireysel cennetinden izler taşıyan eserler üretebilir. Buradan Oliver Sacks'ın *Mars'ta Bir Antropolog* adlı kitabında anlattığı bir ressamın öyküsüne geçmek istiyorum. Franco Magnani, İtalya'nın Pontito Kasabası'nda doğar, 12 yaşına dek o çok sevdiği kasabasında yaşadıktan sonra, 1946 yılında eğitimi nedeniyle oradan ayrılır. Daha sonra 1949 yılında başka bir şehirde meslek sahibi olması için bir mobilyacının yanına çırak olarak verilir. Dört yıl sonra Pontito'ya geri döner, ancak kasabası değişmiştir ve orada artık geçinemeyeceğini anlar. 1965 yılına dek çeşitli işlerde ve çeşitli ülkelerde çalışır. Sonra o yıl ani bir kararla San Fransisco'ya yerleşir. Ancak bu dönemde hastalanır, sanatoryuma yatmak zorunda kalır. Yüksek ateşi, kilo kaybı, sayıklamaları ve nöbetleri vardır. Her gece 1943 öncesine ait Pontito ile ilgili rüyalar görür ve bir türlü uyanamaz, uyansa dahi uzun süre Pontito'ya ait görüntüler bir türlü gözünün önünden gitmez ve bir türlü kendine gelemez. Tıbbi yardımı reddederek bu canlı görüntüleri ilahi bir armağan kabul edip resimlerini çizmeye başlar. Sacks, Franco ile ilk kez 1988 yılında San Fransisco'daki Keşifler Müzesi'nin hafıza konulu sempozyum ve sergisinde karşılaşır. Sacks, Franco'nun özgeçmişini öğrenip, yakınları ve kendisi ile görüştükten ve Franco'nun sanatını, resimlerini yakından inceleyip değerlendirdikten sonra, Franco'nun 1965 yılındaki hastalığına eşlik eden sanrısal nöbetlerinin, mistik hayallerin ve krizlerin Waxman-Geschwind sendromu ile ilişkili olabileceğini düşünmeye başlar. Özellikle 19. yüzyılın büyük nöroloji uzmanı Hughlings Jackson'un bu sendromlular için belirttiği "bilincin katlanması" deneyimini Franco'nun da çok sık yaşadığını gözlemler. Bir anının bir rüyanın etkisine girip, başka bir dünyaya, yani oraya gitme durumudur. Franco'nun resimlerinde insan yoktur. Mükemmel bir şekilde Pontito'daki bir yeri en ince ayrıntılarına dek tasvir eder,

ama aynı anda resmettiği açının içine birçok değişik mekân ve zamanı estetik bir ölçekte yerleştirir. Tablolarında yaratıcı bir ortaya çıkarma, bir duygu yoğunluğu hâkimdir. Kimi zaman da örneğin bir kuyrukluyıldız çarpması sonrası sonsuz uzayda darmadağın ve paramparça olmuş dünyayı çizer: ama bir tek Pontito sağlam kalmıştır.[3]

Büyük sinirbilimci Hughlings Jackson, sık sık ruhsal kriz geçiren kişilerin nöbetlerin başlaması ile düşünce ve kişilik yönünden garip değişimler göstermeye başladıklarını söyler. 1950'lerden sonra bu "İçkin Kişilik Sendromu" yakından incelenmeye başlanır. 1956 yılında Fransız Nörolog Henri Gastaut, Van Gogh'u inceler. Van Gogh'un temporal lob (beynin yan şakak lobu) nöbetlerinden sonra kişilik değişimine uğradığını ileri sürer. Daha sonra 1961 yılında modern davranış nörolojisinin kurucusu sayılan Norman Geschwind, Dostoyevski'de temporal lob nöbetlerinin yazarın yaşamı ve eserleri üzerine olan etkisinden bahseder. Temporal lob epilepsili hastaların duygusal açıdan yoğunlaştıkları, felsefi, dini ve kozmik konularla daha çok ilgilendikleri, genel bir "ermişlik", bir "misyon" ve bir "kader" duygusunun etkisi altında oldukları gözlemlenmeye başlanır. Geschwind meslektaşı Stephen Waxman ile birlikte 1974 ve 1975 yıllarında bu sendromun oluşumuna ve doğasına yönelik görüşlerini yayımlar. Geschwind bu değişimleri olumlu ya da olumsuz olarak nitelemeyi yanlış bulur ve önemli olanın bu değişimlerin hastaya ve onun hayatına ne yaptığı olduğunun üstünde durur ve Dostoyevski hakkında şöyle der; "Eğer bir dahi bu trajik hastalığa yakalanmışsa, derin bir anlayış gücüne ulaşabilir... duygusal dünyasını alabildiğine derinleştirebilir."[4] Bugün kabul edildiği şekliyle, Dostoyevski, çok büyük olasılıkla 1840'lı yılların ortalarında kaptığı sifiliz (frengi) mikrobuna bağlı sifilitik meningoensefalit (frengi hastalığının neden olduğu iltihabi beyin ve beyin zarları zedelenmesi) nedeniyle sol yan

3) Oliver Sacks, *Mars'ta Bir Antropolog*, Çev. Osman Yener, İletişim Yay., 1. Baskı 1997, ss.181-216.

4) Age., s.192.

şakak lobundan kaynaklanan "kompleks parsiyel ve geceleri sekonder jeneralizasyon" nöbetler şeklinde tanımlanan epilepsi nöbetlerinden mustaripti.[5] Gerçekten ilk kez 1847 tarihli *Chozyayka* (*A Young Woman*) adlı yapıtında epilepsi bahsi geçer. Dostoyevski hikâye ve romanlarının toplam yedi tanesinde epilepsi ve epileptik nöbetlerden bahseder. Yapıtlarındaki kahramanların geçirdiği epileptik nöbetleri ayrıntılı bir şekilde tanımlarken olasılıkla kendi epilepsi nöbetlerinden edindiği deneyimlerden faydalandığı düşünülmektedir.[6]

Dostoyevski'yi dahi yapan tabii ki epileptik nöbetleri değildi. 20'li yaşların ortalarında edindiği epilepsisi onun dehası tarafından yapıtlarında yetkin bir şekilde işlenmiştir. Dahası epilepsisinin kendisine yaşattıklarını -yapıtlarında da görebildiğimiz gibi- bir dahiye yaraşır şekilde kendi düşünce ve duygu dünyasını daha da derinleştirmek için layıkıyla kullanabilmiştir. Oliver Sacks, önemli yapıtlar vermiş insanların yaşamlarını ve yaratıcılıklarını nörolojik veya psikiyatrik hastalıklarla ilişkilendirmenin bir saplantı hatta sanayi haline geldiğini belirtir. Ayrıca Sacks, bu sanatçıların yaratıcı yeteneklerini sadece -bu sanayi tarafından iddia edildiği gibi- sahip oldukları çeşitli nöropsikiyatrik hastalıklara bağlamanın çok uygun ve adilane bir tutum olmadığını da düştüğü dipnotta şu şekilde ifade eder:

> Ama geçmişte (ve bugün) yaşayan dahileri tıbbın mikroskobu altına sokmak, yaşamlarını etkileyen diğer unsurları göz ardı ederek, onların zengin ve karmaşık dünyalarını sinir ve ruh bozukluklarına indirgemek ne derece hakkaniyetli bir davranış, bilmiyorum.[7]

Üstat biliminsanı Robert Winston, *İnsan Beyni* adlı çalışmasında, yaratıcılık ve beyin üzerine modern görüntüleme teknikleri

---

5) Halfdan Kierulf, "Dostoyevski'nin Epilepsisi", *Sanat ve Nöroloji* içinde, Ed. F. Clifford Rose, Çev. Erkan Karagöz, Çev. Ed. Oğuz Tanrıdağ, CSA Global Publishing, 2006, ss.351-356.

6) Peter Wolf, "Literatürde Epilepsi: Yazarların Deneyimleri ve Bu Deneyimlerin Edebi Eserleri Üzerindeki Yansımaları", *Sanat ve Nöroloji* içinde, Ed. F. Clifford Rose, Çev. Erkan Karagöz, Çev. Ed. Oğuz Tanrıdağ, CSA Global Publishing, 2006, ss.337-350.

7) Sacks, 1997, ss.192-193, 3 numaralı dipnot.

ile yapılmış çalışmalardan kimi örnekler verdikten sonra şöyle demektedir:

> Yukarıdaki tartışmaları doğal bir şekilde sonuçlandırırsak, tüm şairlerin, bestekârların, sanatçıların sağ beyinlerini kullanan, içine kapanık insanlar olduklarını söyleyebiliriz. Bu Ernest Hemingway'in hayatı hakkında az da olsa bir bilgi sahibi olan insanların da teyit edebileceği gibi doğru değildir. Sağ elini kullanan insanlarda daha gelişmiş olan resim ve müzik gibi birçok etkinlik daha çok sol beyin süreçlerine bağlı olabilir. Yine roman yazarları, oyun yazarları, şairler ve benzeri insanların dilsel akıcılıkları çok iyidir. Bu da yine sol beyin tarafından gerçekleştirilen bir etkinliktir.[8]

Robert Winston, Briston Üniversitesi'nden Guy Claxton'un "yaratıcılığın sırrının ruh halini değiştirebilme yetisi" olduğu fikrini anımsatır. Bu görüş, yaratıcı bir insanın beyninin hangi yanını kullandığına bakmaksızın, gündelik olarak kullandığı unsurları bastırıp beyninin diğer yarısını kullanabildiğini belirtir. Daha sonra ilerleyen satırlarda büyük bestecilerden, yazarlardan örnekler vererek yaratıcılığın tek bir bakış açısıyla ve beynin belirli tek bir işleyiş tarzıyla açıklanamayacağının altını çizer. Mozart için yaratıcılık doğal bir olaydır, bilardo oynarken birden ilham gelir ve eseri oluşturur. Buna karşın Beethoven, bir eserin öncesinde birçok öntaslak hazırlar. Haydn için beste yapmak resmi bir deneyimdir, öncesinde en iyi giysilerini giyer, bestelerini çalar ve kendisini hazırlarmış. Brahms sabah 5:00'de kalkar, sert bir kahve içer, beste yapmaya çalışırmış. İnsanlardan uzak dururmuş. Buna karşın Samuel Taylor Coleridge en önemli eserlerinden birini afyon etkisinde yaratırken ressam Francis Bacon yaratıcılık düzeyini yakalamak için uyku ve yemekten uzak dururmuş.

Sacks, Franco'nun öyküsünü anlattıktan sonra, ilerleyen sayfalarda sanat-nostalji ilişkisi üzerine davranış nörolojisi gözüyle şunları söylemektedir:

---

8) Robert Winston, *İnsan Beyni: Evrenin En Karmaşık ve Gizemli Nesnesi*, Çev. Gül Tonak, Say Yay.. 2012, s.487.

> Burada bir ironi ve paradoksla karşılaşıyoruz; Franco, Pontito'yu kafasından atamıyor; hayalinde ve yaptığı resimlerde bu köye tutkuyla bağlı olduğu açık -ama oraya dönmeyi bir türlü göze alamıyor. Nostaljinin temelinde tam da bu türlü bir paradoks yatar; nostalji, hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir fantezidir; varolma koşulu gerçekleşmemesidir... Doğduğumuz, büyüdüğümüz, çocukluğumuzu geçirdiğimiz yerleri yetişkinlik çağımızda terk edersek ya da kaybedersek, sürgün ya da göçmen durumuna düşersek, eski yaşantımızı geçirdiğimiz yerler tanınmayacak kadar değişirse, bu kopukluk ve nostalji duygusu yoğunlaşır... Sanatın –ve mitolojinin– köklerini çoğu zaman sürgün hayatında aramak gerekir.[9]

Benzer bir olay Joyce'un Dublin'i terk edip bir daha oraya dönmemesine rağmen yazdığı her şeyde Dublin'in var olmasıdır. Sacks, modern davranış bilimlerinin hafıza ve anımsama süreci ile ilgili son verileri hakkında sanat-nostalji ilişkisi bağlamında kısaca şunları söylüyor:

> Yine de hepimiz, zaman zaman, "normal" anılarımızın, günlük, sıradan anılarımızın sabit olmadığını, değişim geçirdiğini gözlemişizdir. Bir olayın iki tanığı başka başka şeyler anlatırlar, hiçbir öykü, hiçbir anı aynı kalmaz. Tekrarlanan bir öykü, her defasında farklı anlatılır... 1920'lerde ve 1930'larda öykü anlatıcılığıyla ve resimlerin hatırlanmasıyla ilgili deneyler yapan Frederic Bartlett, "hafıza" diye bir şeyin olmadığı, yalnızca dinamik bir "hatırlama" sürecinin olduğu sonucuna varır... Bartlett'in ulaştığı sonuç en büyük desteğini Gerald Edelman'in sinirbilim çalışmalarında bulur. Edelman'a göre beyin, her an her yeri aktif olan, sürekli güncelleşen ve yeniden yapılanan, değişim içindeki bir sistemdir. Edelman'ın zihin modelinde, fotoğraf gibi, mekanik bir gözlemci yoktur; her gözlem bir yaratıdır, her hatıra bir yeniden-yaratımdır- hatırlamak, bağlantılandırmak, genellemek ve yeniden- sınıflandırmaktır.[10]

---

9) Oliver Sacks, *Mars'ta Bir Antropolog*, Çev. Osman Yener, İletişim Yay., 1997, ss.197-198.

10) Age., ss.201-202.

İnsandaki yaratıcılığın en önemli kaynağı ve itici gücü olasılıkla hafızanın bu dinamik yapısıdır. Bu dinamik yapı sayesinde, bir sanat yapıtı bizi zamandan ve mekândan koparabilmektedir ve yine bu dinamik yapı nedeniyle sanat yapıtının üzerimizde yarattığı etki hiç tükenmez. Anımsama sürecinin bu dinamik yapısı kaçınılmaz olarak oluşturduğu sanat yapıtına da izlerini bırakır. Terry Eagleton şöyle demektedir:

> Başka bir deyişle, bütün edebiyat yapıtları o yapıtı okuyan toplumlarca bilinçsiz olarak "yeniden yazılırlar", aslında bir yapıtın aynı zamanda bir yeniden yazım olmayan okunuşu yoktur. Bu süreçte her yapıt ve bir döneme özgü değerlendirilmesi ancak pek fark edilmeyen belli bir değişime uğrayarak yeni insan gruplarına mal edilebilir; edebiyat olarak geçerli kabul ettiğimiz her şeyin bu denli istikrarsız olmasının bir nedeni de budur.[11]

Edebi eserin değişen koşullara ve insan toplumlarına seslenebilmesinin ardında yatan gizil güç bu istikrarsızlık olabilir. Çünkü ilettiği şey katı, değişmez yargılar değildir; tekrar anımsanmaya, tekrar okunmaya ve yeniden yaratılmaya uygundur. Bu sayede zamanın değişimlerine uyum sağlayabilmektedir.

Sanat uğraşının değişimi, bireysel ya da toplumsal düzeyde nostalji -kaybedilen cennet- ile ilgisi ve bu konular üzerindeki eleştiriler bence üzerinde durulmaya değer. Özellikle son 30 yıldaki davranış bilimleri ve antropolojiye ait son veriler, bize bu olanağı fazlasıyla sağlamakla kalmayıp önümüze her an yeni ve çarpıcı bilgi ve yorumlar da getirmektedir.

---

11) Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yay., 1990, s.37.

SANAT, YARATICILIK VE HASTALIK

Sanatçıyı nasıl bilirsiniz? Sanat için beynin işleyişinde olması ya da olmaması gereken bir şeyler var mıdır?

Sanat ile ruhsal bozuklukların ilişkisi üzerine birçok yazı okuduğunuza eminim. Bu yazıların çoğunda ana fikir, bir hastalığın ya da örneğin cinsel doyumsuzluğun bir şekilde sanatçı denilen bireyde yaratıcılığa yol açtığı şeklindedir. Bir sanatçının eserlerinde yarattığı karakter ve olaylar analitik yönden incelenerek o sanatçının ruh hali ve akıl sağlığıyla ilgili sayfalar dolusu yorum yapılabilir. Bu tip incelemelerde, ne yazık ki bazen küçümseme ve yaratıcı eylemi basite indirgeme çabasına da rastlanmaktadır. Örneğin hep akıl hastalıklarının yaratıcı eylem üzerindeki mitsel etkisinden bahsedilir durulur. Ama gelin görün ki, bugüne kadar hiçbir şizofren (!) ya da manik-depresif (!) sanatçı hasta, hastalığının aktif döneminde bu bir çeşit şehir efsanesi haline gelmiş yanlış düşünceyi haklı çıkaracak üstün nitelikli sanat yapıtları üretememiştir. Sifiliz hastalığının beyni etkilediği durumlar veya epilepsi (sara) hastalığı varlığında da, böyle mitsel bir etkiden dem vurulur. Nedense kimse bunca epilepsi hastası ya da beyni etkilenmiş sifiliz hastasının sanatsal açıdan hep birden yaratıcı olamadıklarını açıklamaya yanaşmaz. Ayrıca yaratıcılık yeteneği vasat düzeyde olan sıradan bir insanın bir

akıl ya da beyin hastalığına yakalandıktan sonra birden büyük bir sanatçı olduğuna ilişkin elde bir verimiz de yok. Sanatçı zaten günlük yaşamın içinden diğer insanların yeterince hissedip fark edemedikleri, ama aslında çok önemli olabilen ayrıntıları görme ve bu ayrıntıları dillendirip onları hissedip göremeyen insanlara duyurabilme yeteneğine sahip kişidir. Bu yaratıcı yeteneğe sahip duyarlı insan bir şekilde algı ve his dünyasını etkileyen bir hastalığa tutulunca, doğal olarak bu hastalığı ah ya da oflarla geçirmeyecektir. Hastalığı, kendisindeki değişimi, hastalık sonrası kendisine karşı toplumun değişimini, hasta birey gözü ile diğerlerini ve toplumu, şanslı ise iyileşme sürecini, hastalığı ara ara artıp azalan bir hastalık ise aradaki iyilik halleri ile hastalığın arttığı dönemleri kıyaslayışı, tüm bunları kendinde zaten var olan sanatçı duyarlılığı ile sanatına yansıtacaktır. Bu da kesinlikle hastalık yaratıcılığa yol açar gibi bir genellemeye götürmez bizi. Ardında titiz inceleme ve araştırmalara dayalı çalışmalardan çıkarılmış yeterli düzeyde veri olmadan yapılacak güya sağduyulu genellemeler, ne yazık ki bizi yanlış yerlere götürdüğü gibi tarihin tozlu sayfalarında komik durumlara da düşürülebilir. Varoluşçu psikoterapinin önde gelen isimlerinden, aynı zamanda kendisi de bir sanatçı olan Rollo May'in *Yaratma Cesareti* adlı kitabında sayfalar dolusu yoruma değer yaşanmış bir olay çok güzel aktarılmıştır. May bu olayı şu cümlelerle anlatmış:

> Bir yaz, on yedi sanatçıdan oluşan bir toplulukla Orta Avrupa'da seyahat ediyor, köy sanatı üzerine çalışıyor ve resim yapıyorduk. Viyana'ya geldiğimizde sürdürdüğü yaz okuluna davet ettiğim ve bizzat tanıdığım Alfred Adler bizi özel bir konuşma için evine davet etti. Oturma odasındaki konuşmasında, yaratıcılığı telafi etme olarak (compensation) kuramlaştırmasına değindi -insanlar, sanatı, bilimi ve kültürün diğer yanlarını kendi yetersizliklerini telafi etmek için üretirler. Adler tarafından, yüksek düzeyde yaratıcı bireylerin yaratıcı edimleriyle, bir eksikliği ya da organ geriliğini nasıl telafi ettiklerini göstermek üzere verilen birçok tanınmış örnekten biri de Beethoven'in sağırlığıydı. Adler uygarlığın da, insan tarafından, hayvan dünyasındaki diş ve pençe yetersizliklerinin yanı sıra, kendilerini hiç de dosta-

> ne bir konumda bulmadıkları yerkabuğundaki görece zayıf konumlarını telafi etmek için yaratıldığına inanıyordu. Adler, ardından bir sanatçı topluluğuna hitap ettiğini tümüyle unutup, odaya bir göz gezdirerek "Pek azınızın gözlük kullandığını görüyorum, sanırım sizler sanatla ilgilenmiyorsunuz" dedi. Böylece bu telafi kuramının aşırı sadeleştirmeyle nerelere varabileceği dramatik bir biçimde sahnelendi."[1]

Benzer şekilde bu kadar sanatçıdan küçük bir kısmının mustarip olduğu kimi akıl ve beyin rahatsızlığını, yaratıcı insan ediminin nedeni ya da ateşleyicisi olarak görmek, bu konuyu aşırı basite indirgemektir. Hüzün, isyan, aşk, mutsuzluk gibi hastalık durumları da, sanatçı elinde şekillenip sanatının içinde yetkin bir şekilde yer alabilir.

Yaratıcılık üst düzeyde zekâ ve soyut düşünebilme yeteneği ile var olabilir şeklindeki yanılgı ise sorunun bir diğer yönünü oluşturuyor. Burada da bir diğer basite indirgeme karşımıza çıkıyor. Sanat öncelikle somutun ve basitin iç ahengini hissedebilip görebilmektir. Nörolog Oliver Sacks'ın kimi olgularını okuyana dek, ben sanatsal yaratıcılığın ortalamanın üstünde bir zekâ ve dahası iyi bir soyut düşünebilme yetisiyle olası olduğuna inanma eğilimindeydim. Kısaca bu vakaların birkaçından örnekler vermek istiyorum. Sacks'ın ilginç olgularından birisi José adında şiddetli epilepsi (sara) nöbetleri olan otistik bir hasta. José tamamen kendi iç dünyasında dışarı ile hiçbir bağı olmadan yaşayan ileri derecede özürlü bir hasta. Konuşma yeteneği çok sınırlı, dünya ile yegâne bağı çizdiği ilginç ve güzel resimler. Sacks, José ve onun çizdiği resimler hakkında şunları yazmış:

> Zihni, kavramsal olanı, soyut şeyleri anlamaya uygun olarak yapılanınamıştı. Bu yoldan gerçekliğe ulaşamıyordu. Onun yolu doğadan geçmekteydi. Gerçekliğe ve doğruya doğayla kavuşuyordu. Otistik kişinin soyutluğa ve kategorik olan bilgilere ilgisi yoktur. Onun için her şey somut ve tekildir... José hem otistik hem de basit ve yalın bir kişiydi. Şekillere formlara, somuta dair becerisi onu aynı zamanda

1) Rollo May, *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal, Metis Yay., 2. Basım, s.33.

> doğuştan yetenekli bir artist yapıyordu. Dünyayı formlar halinde kavrıyor ve onları kopya ediyordu. Bu yeteneğinin yanında figüratif bir becerisi de vardı. Bir çiçeği, bir balığı tıpatıp benzer çizebildiği gibi, bir duygunun, bir rüyanın temsili olarak da çizebiliyordu. Bir de otistikleri hayal gücünden ve sanattan uzak olduklarını söylerler![2]

Sacks'ın bir başka otistik hastası ise görenleri hayretler içinde bırakan resimler çizebilen Stephen'dir. Sacks, Stephen hakkında şu yorumu yapmaktadır:

> Otizm, Stephen'in sanatı için elzem mi? Otistiklerin çoğu sanatçı değildir. Sanatçıların çoğu da otistik değildir; ama bu ikisi (Stephen'da ve José' de olduğu gibi) bir araya gelince, aralarında bir etkileşim olduğunu sanıyorum; böylece sanat, otizmin bazı zayıflıklarını ve güçlü yanlarını alıyor; olağanüstü bir incelikle yeniden üretme ve temsil etme becerisi şablonlaşma ve klişeleşme eğilimleriyle koşut olarak gelişiyor. Buna karşılık kendi başına bir "otistik sanat"tan söz edilebileceğinden emin değilim... Stephen resimde belki ilerleyemeyecek, derin bir duygunun, ya da bir kuramın, dünya görüşünün ifadesi olan bir başyapıt yaratamayacak. Belki kendini de geliştiremeyecek ve insan olmanın o görkemli gizemine tam anlamıyla adım atamayacak. Ama bütün bunlar onu da, yeteneklerini de küçültmüyor. Paradoksal bir şekilde, sınırlılığı aynı zamanda gücünü oluşturuyor. Dünyaya bakışı bizim için çok değerli, çünkü bize doğrudan, kavramsallaşmamış bir dünya sunuyor. Stephen sınırları olan, tuhaf, kendine özgü biri olabilir; ama çok azımızda olan bir şeye, dünyayı başka bir gözle görme ve sergileme yeteneğine sahip."[3]

Stephen ve José bize sanat için ilk koşulun üstün bir soyut zekâ olmadığını göstermeleri açısından bence çok önemli ve bir o kadar da ilginç örnekler.

Beynin çeşitli bölgelerini etkileyen bazı zedelenmeler sonucu

---

2) Oliver Sacks, *Karısını Şapka Sanan Adam*, Çev. Çiğdem Çalkılıç, Yapı Kredi Yay., Ağustos 1996, ss.231-233.

3) Sacks, *Mars'ta Bir Antropolog*, Çev. Osman Yener, İletişim Yay., 1997, ss.275-276.

oluşan kimi hareket hastalıklarında durum hasta için o kadar ağırdır ki, hasta yardımsız hiçbir şey yapamaz. Hasta, kaslarına ve uzuvlarına istediği hareketleri yaptıramaz, tüm vücudu ve kasları istemsiz ve anormal bir kasılmanın ve bu kasılmaların neden olduğu anormal duruş şekillerinin etkisi altındadır. Bu ağır hastalar bir bakıcı olmadan yaşamlarını sürdüremez. Ama böyle bir hastayı yardımla ayağa kaldırırsanız ve eskiden beri severek dinlediği ve sağlıklı olduğu dönemde eşliğinde dans ettiği bir parçayı dinletirseniz, hasta birden tamamen sağlıklı bir birey gibi gözünüzün önünde gayet güzel dans etmeye başlayacaktır. Ancak ne yazık ki parça biter bitmez yine o istemsiz kasılmalar ve vücut duruşu bedenini kaplayacaktır ve o anda tutmazsanız büyük olasılıkla hasta yere düşecektir. Buna benzer şekilde bacaklarında yine bir beyin hastalığı sonucu ileri derecede istemsiz kasılmaları bulunan ve yardımsız yürümekte büyük zorluğu bulunan bir başka hastaya örneğin geri geri yürümesi söylendiğinde, hasta tamamen normal yürüyebilmektedir. Beyin, düşünmeden yaptığımız günlük işler için (düz yolda yürümek gibi) ayrı bir yol, rutin, devamlı yapmadığımız, ayrıca belirli düzeyde dikkatin gerekli olduğu hareketler için (geri geri yürümek gibi) ayrı bir yol kullanıyor. Ama daha da ilginç olan şey ise, dans etmek tamamen ezberden yaptığımız bir hareket bütünü olmasına karşın, işin içine estetik haz, ritim duygusu ve melodi girdiğinden, beynimizin bu eylem için tamamen başka bir yol ve mekanizma kullanıyor olmasıdır. Bu tip olguları sonraki yıllarda, meslek pratiğim dâhilinde kendi gözümle gördüğümde de, teoride bildiklerime karşın oldukça şaşırdığımı söylemeliyim. Ama daha da şaşırtıcısı Sacks'ın şimdi anlatmaya çalışacağım olgusu.

Sacks'ın Rebecca adlı hastası ağır beyin ve zihin rahatsızlığı olan, oturdukları evin çevresinde yolunu bulamayan, sağını solunu ayırt edemeyen, elbiselerini sıklıkla ters giyen, anahtar ile kapıyı açamayan, basit aritmetik işlemleri yapamayan, bozuk para sayamayan bir genç kız. Hareketleri ileri derecede sakar ve ayarsız görünümde, ama tüm bu hareket bozukluğu dans ettiğinde tamamen düzeliyor. Tüm çabasına rağmen ne yazık ki

Rebecca bir türlü okuma yazma öğrenememiş. Buna karşın şiire karşı çok büyük bir ilgisi varmış. Sacks, Rebecca'nın şiire olan ilgisi konusunda şöyle diyor:

> En basit önermeleri ve talimatları anlama kapasitesi olmamasına karşın, oldukça derin anlamlı şiirlerdeki sembol ve metaforları anlamakta çok az zorlandığı gözleniyordu. Duygu'nun, somut'un imge ve sembol'ün dünyası, sevdiği ve önemli ölçüde içine girebildiği bir alemi şekillendirdi. Kavramsal açıdan ve önermeler açısından, yetersiz olsa bile, şiir dili onun rahat ettiği ortamdı.[4]

Rebecca, Sacks'ın takibine girdikten sonra bir süre çalışma gruplarına devam etmiş, daha sonra bir türlü sevemediği bu gruplardan ayrılmış ve Sacks'ın önerisi ve yardımı ile bir tiyatro grubuna girmiş. Sacks bundan sonrasını şöyle anlatıyor:

> Buna bayıldı, tiyatro çalışmaları onu sakinleştirdi. Şaşırtıcı derecede başarılı oldu. Her rolünde bir stili, akıcı ve dengeli bir kişiliği oturtabiliyordu. Tiyatro grubu ve tiyatro, onun hemen hemen hayatı haline geldi. Şimdi Rebecca'yı sahnede görenler onun zihinsel güçlükleri olan bir kişi olduğunu tahmin bile edemezler.[5]

Kısaca Rebecca'nın öyküsü böyle. Sacks, Rebecca'nın öyküsünü anlatırken şu ilginç ve dikkate değer yorumu yapıyor:

> Rebecca, somut örneklerle, kendi benliğinden birbirinden tamamen farklı iki düşünce, zihin yapısı ortaya çıkarmıştır. Bruner'in kelimeleriyle bunlar "paradigmatik" ve "narrativ-anlatımsal"dır. Her ikisi de insan zihninin eşit derecede doğal ve özüne ait formları olsalar da "anlatımsal" olan önce gelir; onun ruhani bir önceliği vardır. Ufacık çocuklar hikâye anlatılmasını isterler ve hikâyeleri çok severler. Genel kavramları ve paradigmaları kavrama güçlerinin henüz oluşmadığı bir dönemde, karmaşık konuları hikâyelerde tasvir edildikleri şekilde anlayabilirler. İşte bu anlatımsal ve sembolik güç, yaşamı hissetmemizi sağlar. Sembol ve hikâyenin imgesel formdaki somut gerçekliği,

4) Sacks, 1996, s.189.

5) Age., ss.194-195.

bize yaşam hissi verirken soyut düşünce bu anlamda bir şey sağlamaz.[6]

Tam ve sağlıklı gelişmiş, soyutlama yeteneği iyi olan bir zihnin temelini, somut kavramlar oluşturur. En soyut kavramlarımız bile o somut nesnelleştirilmiş kavramlarımızın üzerinde ayakta dururlar. "B" harfi babanın "B" sidir. Sağı solu, halen çok kullandığımız güçlü olan ve az kullandığımız daha güçsüz olan kolumuza göre birbirinde ayırt ederiz. Sağ-sol kavramımız ve parmaklarımız hakkındaki bilgilerimiz olmadan hiçbir soyut hesaplamayı yapamayız. Beynin sağ-sol ayrımı için kullandığı nöroanatomik alanlar zedelenirse, kişi sağını solunu ayırt edemediği gibi artık parmaklarını da birbirinden ayırt edemez, yazı yazamaz ve hesap yapamaz. Bu ilginç durum Gerstmann sendromu adıyla bilinir.

Sanırım insandaki yaratıcılığı ve sanatı anlayabilmek için öncelikle bu ağır zihinsel bozuklukları olan ve genelde yok saydığımız sanatçıları ve onların yapıtlarını da ele almalıyız. Bunun için öncelikle sanatsal yaratıcılık üstün bir zekâ ve soyut düşünebilme yetisi olmaz ise olmaz şeklindeki önyargımızdan kurtulmalıyız. Böylelikle içsel bütünlüğümüzü sağlayan sanat ediminin temelinin basiti ve somutu anlamaktan ve bu somut şeylerin iç ahengini yakalamaktan geçtiğini görebiliriz. Sonra arkalarında ölümsüz yapıtlar bırakan zekâsına ve dehasına hayran olduğumuz sanatçıların tüm yaratıcı yeteneklerini, üç-beş akıl ya da ruh hastalığına veya hayatlarındaki kimi eksikliklere bağlamaktan ve hatta bu sanatçıların yapıtlarını altüst edip, yapıtların renklerinde ya da karakterlerinde hastalık bulguları aramaktan vazgeçmeliyiz.

İlk önce basit ve somutun iç ahenginin yaratıcı gücünü ve kendi iç dinamiğini anlayıp çözümleyebilirsek, sanatın ve insan zekâsının evrimini, insanı, insan edimi olarak sanatı, sanatın bireysel ve toplumsal rolünü, birey olarak sanatçıyı sanırım daha iyi anlayabiliriz.

---

6) Age., s.193.

Sinir Hücreleri ve Sanatın Gerekliliği

Gerçek dünyada sanat gerekli midir?
Sanat evrensel midir? Değişmez bir dış gerçeklik
sanatı nasıl etkilerdi?

İnsan, kimi zaman küçük bir öykü okur ve sonra o öykü her yerde durup durup karşısına çıkar. Benim böyle öykülerimden biri, Isaac Asimov tarafından yazılan *Kıyamet Borusu* adlı bir bilimkurgu öyküsüdür. Çarpıcı öykünün kısa özeti şu: Bütün ölüler bir gün diriliverir. O andan itibaren yavaş yavaş tüm insanlar ve dirilen ölüler yaklaşık aynı yaşa döner. Kimse acıkmaz, susamaz, cinsel istek duymaz, tüm sakatlıklar ve hastalıklar yok olur. Dünyada sıcaklık bir derecede sabitlenir, Güneş yok olur, ama sabit bir aydınlık vardır. Tüm şekiller kaybolur, dünya düz ve gri bir yüzey haline gelir. Her şeyin sonsuza dek sabit kaldığı, hiçbir dürtünün olmadığı, tüm farklılıkların yok olduğu sonsuz bir dünya oluşur. Bir süre sonra artık yapacak hiçbir şey, söylenecek hiçbir söz kalmaz. Bu şu ana dek rastladığım en korkunç cehennem tasviri.

Belki hiç olası değil, ama evrenin tüm sırlarını, tüm işleyişini biliyor olsaydık; çevremizde olagelen her şey kontrolümüz altında olsaydı, merak edilecek, araştırılacak, çözülecek hiçbir sorun, hiçbir giz kalmasaydı; ne olurdu? Asimov'un öyküsündeki cehennemin bir benzerinin içine düşmüş olurduk. Bu cehennemin

içinde artık ne bilime, ne dine, ne sanata, ne de insanca başka bir uğraşa gerek duyardık. Tek yapabileceğimiz -eğer daha önce aklımızı kaçırmaz isek- oturup yok olmayı beklemek olurdu. Nöropsikiyatrist Hoimar Von Ditfurth'un, *Dinozorların Sessiz Gecesi* adını verdiği kitap serisinde aktardığı, aklına takılan sorulardan birisi bu konuyla ilgili:

> Gerçekliğimiz hakikaten nesnel/objektif bir gerçeklik olsaydı, kendi içinde tamamlanmış, kapalı, fenomenden öze her şeyiyle kendini kavratan bir gerçeklik ile karşı karşıya bulunsaydık, sanatların ama en başta görsel, gösterici, temsili güzel sanatların ve de şiirin yeri olur muydu bu dünyada? Dünyamızın gerçekliğini her adımda yeniden yorumlamak, onu kavramlaştırmak olanağı, daha doğrusu zorunluluğu dayatmasa, insan etkinlikleri içinde en insani olan sanatın işlevi kalır mıydı? Gerçekliğin hiçbir zaman nihai anlamda kavranamayan, ele avuca sığmayan dönüşümlerin ve gelişmelerin ürünü olan içeriğini açığa çıkartma derdimiz bulunmasaydı, şiire, resme ne gerek vardı? Hakikaten "objektif" var olan bir dünyada, sanata at oynatma alanı kalmazdı muhakkak. Kendi ruhsal konumumuzdan, var oluş tarzımızdan, duygularımızdan, itkilerimizden ve de bu anlamda bilince mal ediş tarzımızdan tamamen bağımsız, mutlak bir dış gerçekliğin varlığı, sanatı tamamen dışlamaz mıydı?[1]

Sanatın gerekliliği bu noktada başlıyor. Yağmurlu bir eylül günü, "Sarı sarı yaprakların hüznüne gri gökyüzü dayanamadı, tüm gün sessiz bir ip olup ağladı" şeklinde hislerimi belirttim diyelim. Benzer şeyler tarih boyunca yağmurlu eylül günlerinde -kuzey yarıkürede tabii ki- binlerce insanın içinden geçmiştir ve dünya var olduğu sürece de geçecektir. Aynı duyguyu binlerce değişik şekilde dile getirmenin gereği nedir?

Soruya tekrar döneceğiz, ama bu noktada başka bir şey anlatmak istiyorum. İnsan gözünün hareketini sağlayan kaslarını belirli bir titreşimi vardır. Başını sabitleyip her türlü baş hareketini engellediğiniz bir insanın göz kaslarını anestezi ile geçici bir süre

---

1) Hoimar Von Ditfurth, *Dinozorların Sessiz Gecesi 4. Kitap*, Çev. Veysel Atayınan, Alan Yay., 1. Baskı Ekim 1995, s.212.

felç ederek bu titreşimleri durdurursanız, birey 5-6 saniye içinde hiçbir şey göremez olur. Titreşimin hayati rolü nedir? Sabit bir nesneye baktığınızı düşünün, o nesneden gelen görsel uyarı gözünüzün ağ tabakasında belirli hücreleri uyaracaktır, ancak sinir hücreleri sabit uyaranları -bu uyarılara hemen alıştıkları ve kısa bir süre sonra sabit uyaranlara karşı duyarsız kaldıkları için- algılayıp iletemezler. İşte bu küçük titreşimler, uyaranın sabit olarak ağ tabakasında düştüğü noktadaki uyarana maruz kalan hücrelerin yerini değiştirdiği için, uyaranın beynimiz tarafından kesintisiz olarak algılanabilmesini sağlar. İnsan gözünü bu küçük titreşimlerden yoksun bıraktığınızda, göz yapısal olarak sağlam olmasına karşın işlevsel olarak görme yeteneğini yitirir. Daha basit bir örnek vereyim, başınızdaki şapkayı ya da gözünüzdeki gözlüğü bir süre sonra hissedemezsiniz; çünkü aynı şekilde derimizde yer alan duyu hücreleri de, sabit uyarana karşı bir süre sonra duyarsızlaşırlar.

İnsanın belleği de bir olay ya da bir nesneyi çok kısa zaman dilimleri arasında bile aynı şekilde anımsayamaz. Bir dakika ara ile iki kez gözünüzün önüne gelen aynı tanıdık yüz bir dakika içinde değişim geçirir. Her anımsama yeni bir yaratıdır aslında. Sinir hücrelerimiz işlevsel olarak anımsarlar. Beynimizde sevdiğimiz insanın jpg formatında bir fotoğrafı bulunmaz. Eylülde, o yüzün anımsanan fotoğrafı, ağustosta anımsanandan farklıdır; hatta yağmurlu bir eylül gününde yağmur yağarken anımsanan yüz ile aynı günün yağmur sonrası güneşli dakikalarında anımsanan yüz bile aslında tam olarak aynı değildir. Anımsama iki boyutlu ve sabit değil, dört boyutlu ve değişkendir

Her şeyin sabit kalması, farklılıkların ortadan kalkması, hiçbir değişimin olmaması; işte insanın cehennemi budur. Sanat uğraşı bu cehennemi yok etmeye yönelik birçok diğer insan uğraşından –bilim, mit, din gibi- birisidir. Bir farkla ki, diğerleri birçok kez gerçekten art niyetli insanların elinde kötüye kullanılmıştır. Sanat uğraşının böyle bir yan etkisi neredeyse yoktur. Bir diğer önemli fark daha vardır: Sanatın bilime ya da dine doğrudan ihtiyacı yoktur. Elbette tüm bu uğraşların kökeni aynı gibi görünmektedir. Birlikte aldıkları yol dışında, her uğraş kendi yo-

lunu kendi başına, ama başlangıçtaki olası birlikteliğin getirdiği diğer uğraşlara ait izlerle ve o izlere rağmen çizmiştir. Ancak sanat, diğer uğraşların kendi yolları içinde kendisine en fazla yer edinen ortak uğraş olmuştur. Sanat olmadan din ya da mit düşünülemez ve hatta –Thomas S. Kuhn, Paul Feyerabend gibi bilim felsefecilerinin görüşlerini ve kaos fiziğinin katkılarını göz önüne alırsak- bilim de düşünülemez. Sanat diğer uğraşlardan çok daha fazla yol almıştır kendi başına. Günümüzden 30.000 yıl öncesine ait sanat eserleri tüm güzellikleri ve ihtişamları ile insanın iç bütünlüğünü sağlamasına yönelik görevlerini yerlerine getirebilirken, bu 30.000 yılda hiçbir mit, din ya da bilimsel bilgi varlığını ve işlevini bu ölçüde yerine getirememiştir; hatta çok büyük çoğunluğu varlıklarını bile sürdürememiştir.

Oysa sanat eylemi içimize işlemiştir. Evrimsel bir zorunluluk halini almıştır. Dile benzer. Bireysel farklılıklar olsa da, hepimizde estetik haz duygusu bulunur. Steve Pinker şunları söyler:

> Küçük çocuklar takvim manzaralarını, çöl ve orman resimlerine tercih eder. Üç aylık bebekler ise güzel bir yüze, sıradan bir yüze göre daha uzun bakar. Bebekler ahenkli müziği ahenksiz müziğe tercih eder, iki yaşındaki çocuklar yaratıcı oyunlar oynamaya başladıklarında ömür boyu sürecek olan kurmaca öyküler yaratıp anlama faaliyetine girişmiş olurlar.[2]

Örneğin, dans insanlık tarihi boyunca bir grup işi olmuştur. Dans esnasında oluşan ahenk fazlasıyla içgüdüsel görünür. Dansın ayrılmaz partneri müziktir. Dansın yarattığı duygu selini ya da yarattığı coşkuyu tam olarak anlatamamamızın nedeni, biyolog ve antropolog David S. Wilson'un iddia ettiği gibi dansın yarattığı duygulanımın beynimizde dil yetisinin oluşmasından daha önceye dayanıyor olması olabilir. Sabaha dek dans edebilirsiniz ya da marş temposuyla bir bölük sabaha kadar yürüyebilir. Ancak aradan örneğin müziği ya da tempoyu çıkardığınızda, geriye kalan fiziksel hareketi aynı topluluk en fazla bir saat kadar sürdürebilir. Wilson, müzikolog

---

2) Steve Pinker, *Boş Sayfa: İnsan Doğasının Modern İnkârı*, Çev. Mehmet Doğan. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Eylül 2010, ss.490-491.

Simha Arom'un Orta Afrika'da yaşayan Aka Pigmeleri'nin müzikleriyle ilgili çalışmasını özetler:

> Aka Pigmeleri'nin müziklerinde, ritim, ölçü, enstrüman türü ve topluluk performansı bakımından ayrılan en az yirmi dört farklı kategori vardır. Her kategori doğrudan doğruya bir toplumsal bağlamla ilişkilidir ("ortak bir ava çıkmadan önce tanrıları teskin etmek" ya da "cenaze" gibi) ve ancak o bağlamda icra edilir. Akalar her kategoriyi hemen tanır ve her kategoriyi kendi dillerinde o toplumsal bağlama karşılık gelecek bir adla anarlar ("cenaze müziği"gibi).[3]

Wilson, meslektaşı Steven Brown'un görüşlerini de aktararak avcı toplayıcı toplumlarda müziğin her toplumsal işlemin ana unsuru olduğunun altını çizmekte ve benzer durumun insansı atalarımız için de geçerli olması gerektiğini belirtmektedir. Görsel sanatlarda da benzer toplumsal işlevler işin içine dahil olur. Kathryn Coe, Arizona'da yaşayan Pima yerlilerinde kadınlar arasındaki sepet örmenin toplumsal işlevinden bahseder. Genç bayan büyük annesinden sepet örmeyi, desenleri yapmayı öğrenişini ayrıntılarıyla anlatır. Büyükanne sepet örmeyi öğrettiği torununa "Sepet örmek sana sabrı öğretir torunum" der. Ancak sepet düzgün bir şekilde örülüp tamamlandığında sepet örmeyi öğrenen genç kadın kabileye bir "kadın" olarak kabul edilir ve genç kadın öğretmeni büyükanneye ördüğü sepeti verdikten sonra yetişkinlik statüsüne erişir.[4]

Wilson da şu yorum ile aktardığı bilgileri yorumlar:

> Zira dans, müzik ve görsel sanatlarda, bunların genetik olarak evrimleşmiş yetenekler olduklarına dair emareler mevcuttur: Hepsi de hayatın erken dönemlerinde ortaya çıkmıştır, içgüdüsel olarak insana haz verirler, her kültürde mevcutturlar, kadim nöronal mekanizmalar aracılığıyla icra edilirler ve daha önce de gördüğümüz üzere, çoğunlukla hayati bir toplumsal işleve sahiptirler.[5]

---

3) David Sloan Wilson, *Herkes İçin Evrim: Darwin'in Teorisi Hayata Bakış Açımızı Nasıl Değiştirir?*, Çev. Gürol Koca, Metis Yay. Bilim Dizisi, 2011, s.192.

4) Age., s.194.

5) Age., s.196.

Dışarıda kar yağarken şimdi burada içinde bulunduğum ruh hali bir daha asla tekrar yaşanmayacak, birçok benzeri, birçok benzer ya da değişik yerde taraftımdan yaşanacak ya da yaşanmış olmasına rağmen. O yüzden o anın duygularını, o anı yaşayan benim için olabildiğince doğruya yakın dile getiren sonsuz sayıda –çok azını yazdığım, çok çok fazlasını ise *okuduğum*- şiir dizesi vardır. Bu çeşitlilik, dizeleri kimi zaman yazarak çoğu zaman da okuyarak cehennemden çıkışımızın en güvenli ve en zevkli yoludur.

Sözün Evrimi ve Tahakküm

Beynimizin gerçekten neresi konuşur?
Makineler neden içten bir şekilde "Seni seviyorum"
diyemez? Söz ile iktidar ilişkisi nasıldır?

Sevdiğiniz bir şiiri ya da bir öyküyü bilgisayardan dinlediğinizde veya tamamen duygudan arınmış ve hiç iniş çıkışı olmayan bir sesle okuyan birinden dinlediğinizde, o şiir ya da öykü size ne ifade eder? Çok önemli, olmazsa olmaz bir şeyleri yitip gitmiştir, değil mi? Bir de şöyle düşünelim, güzel olan, uygun biçemde yan yana ve alt alta dizilmiş kelime ve cümleler şiir olmaya yeter mi? Yani metnin kâğıt üzerindeki şekli ne kadar muntazam olursa olsun, sesli ya da sessiz okunurken bir şeyler olmuyorsa, bir şeyleri uyandıramıyorsa, yine şiir adını alabilir mi? Sanırım "hayır."

Artık toplumlarda konuşma dili ve edebi dil, örneğin şiir dili ayrıdır. Konuşma dilinde de var olan, genelde yadsıdığımız, ama örneğin şiir dili söz konusu olunca hayati önem kazanan bir şeyler var. Zaman içinde toplumlarda tahakkümün oluşması ve giderek gelişmesi sonunda, karmaşık güç ilişkilerine dayalı devletli toplumların oluşma aşamasında, konuşma dili-söz- ile şarkı-şiir dili birbirinden ayrılmıştır. Ve sonrasında konuşma dilinin -sözün- kendi içinde ayrışması meydana gelmiştir. Sözün -lisanın- bir yönü giderek daha bir önem kazanırken bir diğer yanı giderek önemsizleşmiştir.

Konuyla ilgili olarak antropolog Pierre Clastres'ın bir yazısından şu satırlara yer vermek istiyorum:

> Guayaki şarkıları görünüşlerine aldırmadan dinlenilmelidir. Şarkıdan kuşku duyacak olursak, aslında bu dili anlamadığımız için değil midir? Bir çevirici olayından söz etmediğimiz herhalde açıktır. Sonuç olarak Aşe avcılarının şarkıları insanla dili arasında bir hısımlığın işaretidir; daha açık bir deyişle böyle bir hısımlık, ancak ilkel insana özgüdür. Şunu söylemek istiyoruz; her türlü egzotizmden uzak bir biçimde vahşinin söylevi, ancak ozan ve düşünürlerin unutmak olayının dışında kaldıklarını; dilin yalın bir araç olmaktan öte bir şey olduğunu; Batı, dili egemenliği altına alıp anlamını yitirirken, çıplak ayaklı düztabanın dile en özgün anlamını verebildiğini vurgulamakta bunu da gözümüzün içine sokmaktadır. Modern insanın dili kendisi için tamamen dışsal bir olgu haline gelmiştir. Çünkü artık yalnızca bir iletişim ve haberleşme aracından ibarettir. Anlamın niteliği ile göstergelerin niceliği ters yönde gelişmektedir. Oysa ilkel kültürler dili dil olarak kutsamak konusunda daha duyarlıdırlar. Bir erginlik göstergesi olan dilin sözünü ettiğimiz iç ilişkisini korumasını becerebilmişlerdir. İlkel insanın ayrıca bir şiir dili yoktur, çünkü zaten dilin kendisi doğal bir şiir olup kelimelerin değeri de bu özellikte saklıdır. Guayaki şarkısını dile karşı bir saldırı gibi değerlendiriyorsak, bu aslında dilin korunduğu biçiminde algılanmalıdır. Fakat koskoca Batı'nın kalkıp da bu sefil vahşilerden dil dersi almayacağını unutuyor olmalıyız.[1]

Antroplog Clastres, dilin anlam ve kullanımı açısından tahakküm öncesi arkaik avcı-toplayıcı toplumu ile günümüz toplumu arasında oluşan derin algı farkını bu şekilde özetlemektedir. Günümüzde dil düzyazı ve edebi dil olarak ikiye ayrılmıştır. Terry Eagleton *Edebiyat Kuramı* adını taşıyan yapıtında şu saptamayı yapar:

> Edebiyat diline özgü olan, onu diğer söylem biçimlerinden ayıran şey, gündelik dili çeşitli yollarla deforme etmesiy-

---

1) Pierre Clastres, *Devlete Karşı Toplum*, Çev. Nedim Demirtaş, Ayrıntı Yay., 1990, s.102.

> di: Edebi aygıtların baskısıyla gündelik dil yoğunlaşıyor, vurgulanıyor, çarpıtılıyor ve baş aşağı çevriliyordu. Bu "yabancı kılınmış" bir dildi ve bu yabancılaştırmadan ötürü gündelik dünya aniden farklı bir görünüm kazanıyordu... Edebi söylem gündelik konuşmayı yabancılaştırır, ancak bunu yaparken çelişkili bir biçimde bizi daha dolu ve daha sıcak bir yaşantıya götürür.[2]

Eagleton burada dili içinde yaşadığımız havaya benzetiyor. Nefes alma işlemi farkında olmadan yaptığımız bir şeydir. İçimize çektiğimiz havanın yapısı yoğunlaşır ya da değişirse, artık refleks olarak bilinçsizce nefes almayı bırakırız, dikkat düzeyimiz artar ve aldığımız nefes üzerine odaklanırız. Eagleton edebi dilin farklılığına dair şu vurguyu yapmaktadır:

> Edebiyat her zaman kullandığımız "gündelik" dilden farklı "özel" bir dildir. Ancak bu sapmayı belirlemek aynı zamanda, onun saptığı normu da belirleyebilmeyi içerir.[3]

Eagleton, bu gündelik dil kavramını seven bazı Oxford filozoflarına gönderme yaparak, Oxford filozoflarının kullandıkları gündelik dil ile en yakındaki limanda çalışan işçilerin gündelik dillerinin birbirlerinden oldukça farklılıklar içerdiğine ve çok az ortak noktaya sahip olduklarına dikkat çeker. Ayrıca bu toplumsal grupların aşk mektubu yazarken kullandıkları dil ile bir din adamı ile konuşurken kullandıkları dilin de birbirinden oldukça farklı olduğunu belirtir. Eagleton, "Sadece tek bir 'normal' dil, toplumun bütün üyelerince paylaşılan ortak bir tedavül olduğu düşüncesi bir yanılsamadır. Herhangi bir gerçek dil, hiçbir zaman türdeş dilsel bir topluluğa dönüştürülemeyen ve sınıf, dil, statü ve cinsiyet farklarına göre değişen oldukça karmaşık söylemler dizisidir."[4] diyerek dilin tek bir statik yapı ya da kullanım tarzına indirgenemeyeceğini belirtir. Dil yaşayan bir dokudur. Davranış kalıpları, tepkileri ve görünümleri ortamdan ortama, topluluktan topluluğa yararlı bir uyum doğrultusunda

---

2) Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yay., 1990, s.28.

3) Age., s.29.

4) Age., s.29.

değişim gösterir. Bu yapının aritmetik yapısının ötesinde daha dirimsel bir yönü vardır.

Ayrıca yine edebi dil içinde, roman ve hikâyede kullanılan dil yapısı ile şiir dili de bir dereceye kadar birbirlerinden ayrılmıştır. Bir cümle ya her türlü prozodiden yoksun biçimsel ve kuralcı düzyazı cümlesidir, ya da imgeler, simgeler ve metaforlarla dolu daha az biçimsel bir şiir dizesidir. Şiir dilinde, yazıldığı döneme ve şairin biat ettiği akıma ait kalıplar şiire egemendir. Ancak bazen şiirin söylemek istediği, sanki kullanımı zorunlu hale gelmiş olan imge ve kalıplar arasında yok olmaktadır. Roland Barthes bu durumu şu sözlerle eleştirmektedir:

> Şiir ne denli 'kalıp'larla doldurulmuşsa, o denli başarılı sayılır. Oysa yalnız kötü ozanlar 'iyi' imgeler kurarlar, hiç değilse yalnız bunu yaparlar: Şiir dilini, safça, bir güzel buluşlar toplamı olarak düşünürler, hiç kuşkusuz şiirin gerçekdışının aracı olduğuna inandıklarından, nesneyi çevirmek, nesnelerin şiirleştirilmesi için kötü adlandırılmaları yetermiş gibi, Larousse'dan eğretilemeye geçmek gerekir. Sonuçta tümüyle bu eğretilemeli şiir Moliere'in kendi döneminden birkaç örnek sunduğu bir tür şiirsel sözlüğe göre kurulur, ozan bütün işi 'düzyazı'yı 'şiir'e çevirmekmiş gibi, her şeyi bu sözlükten çıkarır.[5]

Bu ayrışmanın davranış bilimleri açısından tarihçesine kısaca bir göz atalım. Nörolog Oliver Sacks, bu konuda şunları yazmaktadır:

> Goldstein "zihni" soyut -kategorikle, kavramsalla eş tutar, geri kalan her şeyi hastalıklı kısır ve verimsiz kabul eder. Ne var ki sağlığın ve zihnin nörologların ve psikologların pek dikkat etmediği kavramsal olmayan boyutları da vardır. Sözgelimi taklitçilik "mimesis", sembolleştirmeden ve dilden daha az önemli olmayan bir zihin gücü, kişinin gerçekleri vücudu ile ve duyularıyla aktarmasının bir yolu, son derece özgün, insani bir yetenektir. Merlin Donald, "Origins of the Modern Mind" (Modern Zihnin Kökenleri) başlıklı çalışmasında, taklitle modelleme gücünün, iç dünyayı

5) Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, s.145.

betimleme gereksiniminin sözsüz ve kavramsız bir aracı olduğunu, Homo Sapiens'in soyut düşünceyi ve dili bulmasından çok önce uzak atalarımız Homo Erectus'un, belki bir milyon yıl boyunca bilişsel süreçte bu modeli kullandığını savunur.[6]

Öyle mi acaba?

Gerçekten lisan yeteneğimizin iki ayrı yönü vardır. Beyinde ana konuşma merkezleri yüzde 97-99 insanda, beynin sol yarımküresinde yer alır. Ön beyin (frontal) lobunda motor konuşma merkezi (Broca alanı) yer alır. Bu merkez zedelenirse, motor afazi denen klinik tablo ortaya çıkar. Kişi konuşamaz, yani kelimeleri sözel olarak oluşturup söyleyemez; fakat kendisine söylenenlerin çok büyük kısmını anlayabilir, sözel komutlara uyabilir. Bunun yanı sıra okuduğunu anlama, söylenenleri tekrarlayabilme ve isimlendirme işlevlerinde belirgin bozulma olur, yazı yazma yeteneği de ileri derecede kaybolur. Beynin alt-yan (temporal) lobunda yer alan duyusal konuşma alanı (Wernicke alanı) zedelenirse, kişi söylenenleri ve hatta kendi söylediklerini dahi anlayamaz, okuduğunu anlayamaz, söylenenleri tekrarlayamaz ve isimlendirme yeteneği de kaybolur. Fakat kişi akıcı bir şekilde konuşabilir, yalnız söylediği kelimeler birbirinden kopuk ve tamamen anlamsızdır, yazı yazma yeteneğinde de konuşma şekline benzer bozukluk olur. Beynin yan-üst (pariatal lob) lob bölgesinde ise angüler girus denilen bir başka bölge daha vardır. Bu alan hem dokunsal hem işitsel hem de görsel duyuların yardımcı duyu alanıdır, bu duyulardan gelen girdileri limbik sistem ile ve birbirleri ile ilişkilendirir ve bu duyulardan gelen verileri yazma, okuma ve sayısal hesap yapma fonksiyonlarının yerine getirilebilmesi için kullanır. Şimdi bu bahsedilen üç merkezin de birbirleriyle ilişkilerini sağlayan nöroanatomik bağlar -yollar- olduğunu da göz önüne alırsak, bu üç alanı ve aralarındaki yolları içine alan değişik zedelenmelerde çok değişik klinik görünümler sunan birçok lisan yeteneği kaybı (afazi) türü oldu-

6) Oliver Sacks, *Mars'ta Bir Antropolog*, Çev. Osman Yener, İletişim Yay., 1997, s.273.

ğunu kolayca anlayabiliriz. Bu lisan işlevlerinde bozulmaya yol açan klinik görünümlerden ikisine -motor afazi ve duyusal afazi- kısaca değindik. Sonuç olarak beynin sol yarısındaki konuşma merkezleri konuşma, söyleneni anlama, okuma, yazma, söyleneni tekrar edebilme ve isimlendirme fonksiyonlarının yerine getirilmesinden sorumludur. Ve sol beyin yarısındaki lisan ile ilgili alanların değişik derecedeki zedelenmelerinde, yukarıda sayılan işlevlerin değişik derecelerdeki kayıpları ile seyreden, değişik lisan yeteneği bozuklukları - afaziler- ortaya çıkmaktadır.

Geriye ne kaldı diyebilirsiniz; lisanın, yani insanlar arasındaki iletişimin çok önemli bir boyutu ellenmeden duruyor. Prozodi, jest ve mimikler; işin bu yönüne hiç değinmedik. Sesin tonlaması; sesteki duyguları ifade eden alçalıp yükselmeler; el, yüz ve beden hareketleri, ayrıca yüzün yine duygu durumunu ifade eden duygulanım, tüm bunlardan söz etmedik henüz. İşte beynin sağ yarısında yer alan ve az önce beynin sol yarısı için bahsettiğimiz merkezlerin tam ayna aksi yerleşimde olan prozodi merkezleri, lisan ve iletişimin bu yönünden sorumludur. Yine kısaca çok fazla ayrıntıya girmeden aprozodiler, yani bu sağ yarıdaki prozodi merkezlerinin zedelenmesi durumunda ne olur; onlardan bahsedelim. Beynin sol yarısındaki konuşma merkezi zedelenince, motor afazi oluyordu, solda zedelenen alanın tam ayna aksini düşünün, işte sağda bu alanda zedelenme olunca da, motor aprozodi oluşur. Motor aprozodide olan yine motor afazide olana benzer. Şöyle ki, kişi söylediklerine jest-mimikler ve ses tonu ile ifade katamaz. Yani aprozodik olgunun bir cümleyi söylediği anda, kızgın mı üzgün mü olduğu anlaşılamaz. Bu durumda lisanın duyusal ve duygusal ifadesi bozulur, ama kişi karşıdaki insanın jest-mimikler ve ses tonundan söylediklerinin ve söylemek istediklerinin duyusal ve duygusal yönünü anlayabilir. Karşısındaki kişinin ona söylediği şeyin sevgi mi kızgınlık mı içerdiğini bilebilir. Örneğin "Sen de oraya gittin yani" cümlesi, söyleyenin sesindeki ton, yüz mimikleri ve el hareketleri ile birlikte yorumlanırsa, soru cümlesi de olabilir, kızgınlık ile karışık suçlayıcı tarzda yargı bildiren bir cümle de olabilir. Motor aprozodik kişi, karşıdakinin ne anlatmaya çalış-

tığını onun prozodi ve jest-mimiklerinde anlayabilen, ama kendisi bu fonksiyonları yerine getiremeyen; dümdüz, duygusuz, jest ve mimiksiz konuşan kişidir. Duyusal afazide, zedelenen beyin alanının -yani sol alt-yan lobdaki Wernicke alanının- sağ beyin yarımküresindeki tam ayna aksinde yer alan beyin bölgesi zedelenince ise, duyusal afaziye benzer şekilde duyusal aprozodi oluşur. Kişi karşıdaki insanın prozodisinden, jest ve mimiklerinden hiçbir şey anlayamaz. Kendisi ise bu işlevleri konuşurken uygunsuz şekilde ve yanlış yerlerde yerine getirir. Çünkü kendi prozodi, jest ve mimiklerini bile anlayıp çözümleyemez. Aynen afazilere benzer şekillerde, beynin sağ yarısındaki prozodi merkezlerinin ve aralardaki bağlantıların değişik şekillerde zedelenmelerine bağlı değişik klinik görünümler sunan değişik aprozodi tipleri de vardır. Ama sanırım bu kadar teknik ayrıntı konumuz açısından yeterli.

Beynin sağ, yani baskın olmayan -nondominant- şeklinde adlandırılan yarısının önemi, 1960'lardan sonra anlaşılmaya ve bu yarının işlevleri de o tarihten sonra incelenmeye başlanmıştır. Bunun en önemli nedeni 19. yüzyılda başlayan, beyinle ilgili işlevlerin yerini saptamaya yönelik nöroanatomik çalışmaların, sol (dominant yani baskın olarak adlandırılan) beyin yarıküresine odaklanmasıdır. Çünkü o dönemde özellikle, günlük yaşamda genellikle ön planda tuttuğumuz bilişsel işlevlerimizden –lisan, aritmetik yeteneği gibi- sorumlu beyin alanlarının yerleri saptanmaya çalışılmıştır. Bu işlevlerin çoğunun ilişkili olduğu özelleşmiş alanlar ise sol (dominant -baskın-) beyin yarısında yerleşmiştir. Yine ayrıca sol yarıküredeki motor hareket merkezleri, vücudun sağ yarısının hareketlerinden sorumludur. Sol beyin yarısı, konuşma, konuşulanı anlama, okuma, yazma, motor hareketlerdeki beceri -praksis-, vücudun sağ yarısının hareketleri, aritmetik hesap yapabilme yetilerinden sorumlu iken; sağ -nondominant, baskın olamayan- beyin yarısı ise, dikkat, oryantasyon -uzayda yer ve konumunu saptayabilme-, motor kalıcılık, konstrüksiyon becerisi, topografik oryantasyon (mekân içinde yer ve konumu saptayabilme), müzik yeteneği ve algısı, sözel olmayan bellek, vücudun sol yarısının motor hareketlerini kontrol gibi becerilerden

sorumludur. Tabii ki sağ yarıküre yukarıda bahsettiğimiz lisanın prozodi, mimik-jest, duygusal yönlerinden de –karşı sol yarıküre ile karşılıklı işbirliği içinde- sorumludur. Her ne kadar bir bilişsel işlev için bir beyin yarıküresinin bir bölümü ana işlem merkezi olarak kabul ediliyorsa da, aslında işlevle ilgili karşı beyin yarısında yerleşen işlem alanlarının ve o işlevle dolaylı olarak ilişkili olan beyin sapı ve limbik sistem gibi diğer beyin bölgelerinin de sağlıklı çalışabilmesi şarttır. Bu noktayı, yani beynin bütünlüğünü gözden kaçırmamamız, beyin ve işlevlerini anlayabilmemiz açısından mutlak gerekli görünmektedir.

İnsanlığın geçirdiği sosyokültürel evrim boyunca, zaman içinde bir yerlerde iletişim ve lisan ikiye ayrılmış gibi gözükmektedir. Sol beyin yarıküresinin işlevleri giderek öncelik kazanırken, sağ beyin yarıküresinin lisana ait işlevleri sanki gözden düşmüştür. Bir kişinin size bir şey anlattığını varsayın; söylediği cümle, yapısı ve iç mantığı açısından düzgün ve tutarlı ise, size istatistiksel veriler veriyor ve güvenilir yerlerden alıntılar yapıyorsa, ama tüm bunlara rağmen ses tonu, yüz ifadesi ve mimikleri size bu kişinin yalan söylediğini söylüyorsa, ne yaparsınız? İyi düşünün, gözümüzün içine baka baka yıllardır bizi dolandıran, bize yalan söyleyen, ama peşinden koşmayı bırakmadığımız insanlar yok mu? Neden dediklerini hiç yapmasa da, vaatlerini hiç yerine getirmese de, defalarca aynı politikacı ya da aynı tacirin sözlerine aldanıp bu insanlara oy vermek ya da yatırım yapmaktan insanlık bir türlü vazgeçemiyor? Ben sözü çok uzatmadan bu konuda sadece Oliver Sacks'ın tanık olduğu ve *Karısını Şapka Sanan Adam* adlı kitabında "Başkan'ın Konuşması" başlıklı bölümde anlattığı bir olayı örnek vermek istiyorum.

> Ne olmaktaydı? Afazi koğuşundan, tam da Başkan'ın konuşması sürerken, kahkaha gürültüleri geliyordu ve hepsi de Başkan'ın konuşmasını dinlemeye istekliydiler. Önceden çalışılmış tumturaklı konuşması, aşırı coşkunluğu, duygusal çekiciliği ile eski aktör işte oradaydı ve tüm hastalar gülmekten katılıyorlardı. Bazıları dışında kimileri şaşkın, kimileri bozulmuş, bir veya ikisi endişeli ama çoğu eğleniyor görünüyordu. Başkan her zaman olduğu gibi dokunaklı

ve etkileyiciydi ama onları açıkça güldürüyordu. Ne düşünüyor olabilirlerdi? Onu anlayamıyorlar mıydı? Ya da onu fazlasıyla iyi mi anlıyorlardı?[7]

İlerleyen satırlarda Sacks şunları yazıyor:

Konuşmayı sadece kelimelere indirgemek, Frege'nin "ses rengi" veya "zihinde uyandırma" dediği şeyden tamamen arındırmak için kişinin bunların (kişiliği ele verecek her şeyi gizlemek, sesi tamamen kişiliksizleştirmekten, bilgisayarlı bir ses özümleyicisi kullanmaya kadar her şeyi içerebilir) tümünü ortadan kaldırması gerekmektedir... Neden bütün bunları yapmak gerekiyor? Çünkü konuşma -doğal konuşma- sadece kelimelerden veya (Hughlings Jackson'ın düşündüğü gibi) tek başına "önermelerden" oluşmaz. Bir ifadeyi kişinin tüm varlığıyla, kendi anlamını ifade etmesini -sadece kelimeleri tanımaktan sonsuz derece ötede bir anlamayı- içerir. Bu da afaziklerin anlamaları için, böylesi kelimeleri hiç kavrayamasalar da ipucu teşkil ediyordu. Kelimeler, sözel yapı tek başına hiçbir anlam taşımasa da, konuşma dili genellikle bir "ses rengi" ile kaplanmış, sözel olanı ileten bir ifadenin içine yerleşmiştir ve afazi hastalarında, kelimeleri anlama becerisi tamamıyla zarar görmüşse de, tam da bu derin, çeşitli, karmaşık, gizli ifade mükemmel olarak korunmuştur. Korunmuş ve çoğu zaman da olağandışı şekilde gelişmiştir.[7]

Sacks sonraki sayfada da şöyle devam ediyor:

Bazen -afaziklerle yakın bir şekilde çalışmış herkesin hissedebileceği gibi- kimsenin onlara yalan söyleyemeyeceği hissine kapılırım. Kelimelerle onları yanıltamazsınız. Yanılmaz bir şekilde kavradığı, kelimelere eşlik eden, bütün, kendiliğinden ve istek dışı olan ifadedir ve bu sadece kelimelerle, kolayca canlandırılamaz veya taklit edilemez... Onların kelimeler olmadan, neyin doğal neyin yapay olduğunu anlama gücü işte burada yatar. Bu kelimeleri olmayan ama olağanüstü derecede duyarlı hastalar için konuşmaların yanlışlığını ifade eden şeyler yüz ifadeleri, aşırı

7) Oliver Sacks, *Karısını Şapka Sanan Adam*, Çev. Çiğdem Çalkılıç, Yapı Kredi Yay., 1. Baskı Ağustos 1996, s.94-96.

> duygusal tavırlar, yanlış jestler ve bütün bunların üzerinde yanlış ses tonu ve vurgulardır. Kelimelerle yanılmayan ve yanıltılamayacak olan afazik hastalarımın tepki verdiği şey, onlara göre çok ortada olan bu grotesk uyumsuzluklar ve uygunsuz davranışlardır. İşte Başkan'ın konuşmasına gülmelerinin nedeni buydu. [7]

Lisanın -dilin- ve iletişimin bir yanının önemsenmesi ve buna koşut olarak ses rengi ya da prozodinin, jestlerin, mimiklerin, yüz ifadesinin, yani dilin duygusal ve alt beyin bölümleri ile ilişkili olan kısımlarının ve dolayısıyla bilinçli olarak yanıltıcı olma olasılığının zayıf, hatta neredeyse imkânsız olduğu yönünün baskılanması ve köreltilmesi toplumlarda tahakkümün başlangıcı, varlığı ve giderek güç kazanması ile paralel bir gelişme göstermektedir. Söylem ve kelimeler öne çıkmalı ki, o söylem ve kelimelerin ardındaki niyet ve amaç gölgelenebilsin. Dil iki yanı keskin kılıç gibidir; doğruyu gösterebildiği gibi, aynı başarı ile doğruyu gizleyebilir de. Ve artık söze sahip olmak, güce sahip olmak anlamına gelmektedir.

Antropolog Pierre Clastres, tahakkümün olmadığı devlet öncesi toplumlarda, dilin -sözün- güç ile ilişkisi, işleyişi ve yapısı hakkında gözlemlerini şöyle dile getiriyor:

> Söz ve güç ilişkisi yerli toplumlarında çok belirgin, elle tutulur bir farklılık içinde uygulanmaktadır. Devlet toplumlarında sözün bir hak olmasına karşılık, Devletsiz toplumlarda tam tersine bir görevdir. Başka bir deyişle, yerli toplumlarının gözünde şefin konuşma hakkı diye bir şey yoktur; çünkü o bir şeftir; kelimelere egemen olamayan, konuşma yeteneğini kanıtlayamayan şef olamaz. Konuşmak şef için bir zorunluluktur, susan bir şef düşünülemez; kabile şefinin sesini duymak ister.
>
> Fakat bu duruma bakıp, anlattıklarımızı pek çok yerli toplumunda gözlenen güzel bir konuşma zevki, yeteneği ve hitabet sanatına duyulan ilgi ile karıştırmamak gerekir. Ele aldığımız bağlamda estetik değil, siyasal bir sorun dile getirilmektedir...
>
> Şef konuşurken aslında hiçbir denetim ve zorlama yoktur; kimse sessiz olmak gayreti içine girmez. Yani şef dinlenilsin

> duyulsun diye konuşmaz. Buradaki çelişki, şefin sözlerine hiç kimsenin dikkat etmemesi ya da daha doğrusu ilgilenmiyor gözükmeleridir. Şefin konuşma zorunluluğu varsa buna karşılık konuştuğu kişilerin, şefin söylediklerine ilgisiz görünme zorunlulukları vardır...
>
> Şefin konuşmaları yaptırım gücü olan bir iktidar tarafından söylenmediği için içerikten yoksundur; şef sözden koparılmış ise nedeni iktidardan güçten koparılmış olmasıdır. İlkel toplumlarda, Devletsiz toplumlarda iktidar şefin olduğu yerde değildir, bunun sonucu olarak da şefin sözü, gücün sözü, otoritenin, komutanın sözü olmamaktadır...

İlkel toplum iktidarın şiddete dayandığının bilincindedir. Dolayısıyla iktidar ve kurum emredicilik ve şef bilinçli bir biçimde birbirinden ayrılmıştır. Bu ayrım sonuçta söze de yansımış, şefin sözü içerikten yoksunlaşmıştır. Şefe yalnızca "konuşma" şiddetin en uç karşıtı olarak "salt konuşma" bırakılmış, dolayısıyla her şey yerli yerince korunmuş, iktidar ekseni böylece yolundan saparak bütün bir topluma yayılmış ve toplumsal düzen hiçbir güç değişikliği ile bozulmaz hale gelmiştir.[8]

Ne yazık ki artık konuşma ve söz söyleme tahakküm tarafından da içselleştirilmiştir. Yöneticinin samimiyetten uzak boş ideolojik sözleri, topluluklarca doğruluğu ve içtenliği sorgulanamayan demagojik buyruk ve yönergeler haline dönüştürülmüştür. Düz söze inanan ve bu sözü söyleyenin peşinden giden kitleler yaratılmıştır. Tahakküm sonrası toplumlarda ve tabii ki günümüzde güce ve tahakküme yönelik dilin başkaldıran yönü halen edebi dilin ve özellikle de şiir dilinin içinde varlığını sürdürmektedir. Şiir dili her şeye ve aldığı bunca yaraya rağmen, özüne sadık kalabilmeyi, özgünlüğünü koruyabilmeyi, ilk örneği anımsatabilmeyi ve yaşatabilmeyi halen başarabilmektedir.

John Berger şu güzel sözlerle bu gerçeğe değinmektedir:

> Şiir olarak etkin olan her şiir özgündür. Özgün'ün de iki anlamı vardır: Biri öze dönüş, yani türünün ilk örneğine dönüş; öbürü de kendine özgü, daha önce benzeri olmayan.

---

8) Pierre Clastres, *Devlete Karşı Toplum*, Çev. Nedim Demirtaş, Ayrıntı Yay., 1990, ss.122-123.

> Şiirde hem de yalnız şiirde, bu iki anlam birbirleriyle çelişmeyen bir biçimde birleşir. Bununla birlikte, şiirler basit birer dua değildir. Dinsel bir şiir bile yalnızca ve doğrudan doğruya Tanrı'ya seslenmez. Şiir dilin kendisine seslenir. Eğer bu size yeterince açık gelmiyorsa bir ağıtı düşünün: Ağıtta sözcükler kendi dillerinden ayrı düşmenin acısını açıklamazlar mı? İşte şiir de, buna benzer bir biçimde, ama daha geniş bir anlamda dile seslenir. Olayları sözcüklerle anlatmak o sözcüklerin duyulacağı ve anlattıkları olayların yargılanacağı umudunu da birlikte getirir. Tanrı tarafından ya da tarih tarafından yargılanacağı umudunu. Her iki durumda da yargı uzak gibi görünür. Oysa hemen yanı başımızda olan ve bazen yanlışlıkla yalnızca bir araç sanılan dil, kendisine şiirin seslenmesiyle, inatçı ve gizemli bir biçimde, yargısını verir. Bu yargı herhangi bir ahlak yasasından açıkça farklıdır, ama duydukları karşısında iyilik ve kötülük arasında önemli bir gösterge olur. Öyle ki şiir yoluyla dilin yalnızca bu ayrımı yapmak ve korumak için yaratıldığını görürüz! İşte bu yüzden günümüzde zenginlerin haksız yere elde ettikleri zenginliklerini korumak için yaptıkları korkunç canavarlıklara karşı dünyada en kesin biçimde karşı duran güç şiirdir.[9]

Her yazı bir kesin sonuç ya da yargı ile bitmek zorunda değil. Yeni veriler ve farklı görüşler beynimizin kıvrımları arasındaki fikir akışının yönünü zenginleştirip, ona derinlik ve ivme kazandırabilir. Söz neden bir yönü ile güce teslim oldu? Ya da oldu mu? Sözün içindeki şiiri neden attı insanlık? Gündelik dil ve şiir dili gibi iki farklı lisana mı sahibiz gerçekten? Yoksa tahakkümün bizlere dayattığı bir yanılsama mı bu? Siz ne dersiniz?

---

9) John Berger, *Şiirin Saati*, Çev. Gönül Çapan, Adam Yay., İkinci Basım 1998, s.68.

GEN-ETİK VE EST-ETİK, ETİK VE TEDAVİ

Sanat ya da etik yapılarındaki hatalı genlere indirgenebilir mi? Sanat yalnızca bir şey hakkında mıdır?

Çok yakın bir gelecekte etik ya da estetiği tartışmak yerine, birilerine bunların gerçekten var ve gerekli olduklarını anlatmaya çalışıyor olabiliriz. Günümüzde artık her türlü insan davranışı ve daha da ötesi etik, estetik, politika, sosyoloji gibi bilim dallarının konusu olan karmaşık davranış örüntüleri genlerle açıklanmaya çalışılıyor. Paçayı daha erken sıvayan yeni-ırkçılar ise, yukarıda sayılan bilim dalları başta olmak üzere, diğer davranış bilimlerinin artık gereksiz ve saçma olduğunu savunur hale geldiler. Etik, estetik, politika, sosyoloji, psikoloji, nöroloji ve diğer insan davranışını konu edinen bilim dallarının, kendi yapıları ve yapılarının değişen koşulları doğrultusunda olası değişimleri öngörmeleri, bu değişimlere hazırlıklı olmaları ve konularında daha sık özeleştiri yapmaları bu dünya düzeninde geçmişe kıyasla artık çok daha önemli. Dayatılan doğmaların yanlışlanabilmesi ve bu dayatmaların sonunun ne olacağının bilinebilmesi için bilimsel düzeyde bu gözden geçirme ve kendini yenileme çabası zaten olmazsa olmaz gerekliliktir. Pozitif bilimlerin kendilerini daha doğruya ve daha iyiye yöneltmede ve kendi iç eleştirilerinde kullandıkları

kendi iç dinamikleri başlı başına ayrı bir tartışma konusudur. Sanat ve sanatçı açısından ise işin içine başka şeyler girmektedir. Sanat ve estetik, yaşam içinde, birey ve toplum üzerine etkileri ve yapıları nedeniyle bilim dallarına kıyasla daha değişik bir konumda yer almaktadır. Bilim ve kültür dünyasındaki insan hayatına yansıyan tüm -sosyal, siyasal, bilimsel- değişimler, sanatçı ve sanat yapıtı üzerinde iz bırakır ve olası tüm değişimler de, daha değişim olmadan yine sanatçı ve sanat yapıtında estetik bir biçem dâhilinde boy gösterebilir. Bu işin bir yanı, bir de sanat ve estetiğin kendi iç dinamiklerinin yol açtığı farklılaşmalar var. Burada işte sanat ile estetik ve sanatçı etiği ile estetiğin etiği işin içine girmektedir. Platon sanatsal bilginin çok değerli olmadığını söyler, Rousseau ise sanatın toplum açısından zararlı olduğunu söyler ve sanatın insanların statükolarını korumaya yarayan, onları köle yapan bir araç olduğunu iddia eder. Sanatçı her zaman ilerici ya da aydın olmak zorunda değildir; ayrıca sanat yapıtı ya da dönemsel olarak sanat akımları da her zaman iyiyi-doğruyu anlatmak, tanımlamak zorunda değildir. Örneğin Nazi olan ya da bu görüşe sempati duyan sanatçılar da vardı kuşkusuz. Etik açıdan bakar isek, tüm sanat ve estetiğe hâkim tek bir etik yöntem ya da anlayış olması olası mı? Demek ki sanatçının, sanatın, estetiğin ve etiğin nereye doğru gittiği, yine etik açıdan sorgulanamaz değil. Bu noktada önce birkaç eleştirel alıntı yapmak istiyorum. Jean Baudrillard *Kötülüğün Şeffaflığı* adlı kitabında şunları yazıyor:

> Aynı zamanda her şey estetikleşiyor; politika gösteri içinde, cinsellik reklâmcılık ve pornoda, her tür etkinlik kültür olarak adlandırılan şeyin içinde estetik nitelik kazanıyor; her şeyi istila eden medyatik ve reklâmcı göstergeleşme tarzı kültürün fotokopileştiği nokta. ... Her şey estetik olduğunda artık güzel ya da çirkin olan bir şey kalmaz ve sanat da yok olur ...[1] Sanat alanında hiçbir şey bir diğerine karşı değil artık. Yeni Geometricilik, Yeni Soyutlamacılık, Yeni Figürasyon; tüm bunlar tam bir farksızlık

1) Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev. Emel Abora ve Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., 1995, s.15.

içinde bir arada bulunuyorlar. Bu eğilimlerde özgün bir yaratıcılık kalmadığından aynı kültür alanı içinde bir arada bulunabiliyorlar.[2]

Baudrillard'ın sözünü ettiği günümüze ait gözlem ve eleştirileri dikkate almamak oldukça zor. Bu eleştirilerin devamı biyolojik ve hatta genetik dil kullanılarak çağımıza uygun etiyopatolojik bir açıklama ile sürüyor:

> Sanat dünyası garip bir görünüm sunuyor. Sanatta ve esinde bir birikme akış güçlüğü (stasis) var gibi. Bir yanda güncel sanat biçimlerinde bir birikme ve diğer yanda hızla çoğalma, vahşi bir abartı, geçmiş biçimler üzerine sayısız çeşitleme (ölmüş olanın kendi içinde hareketli yaşamı) var. Tüm bunlar mantıklıdır: Nerede birikme varsa, orada metastasis vardır. Canlı bir biçimin düzensizleştiği yerde, genetik bir kuralın işlemediği bir yerde (kanserde olduğu gibi) hücreler düzensizlik içinde çoğalmaya koyulur. Kimi biyolojik düzensizliklerin nedeninin gen kodundaki bir kopukluk olduğu keşfedilebileceği gibi, sanatın bugün içinde bulunduğu düzensizlik de aslında, gizli estetik kodundaki bir kopukluk olarak yorumlanabilir.[3]

Kanserli genin neden olduğu sınırsız ama niteliksiz yıkıcı büyüme, gerçekten iyi bir benzetme gibi gözükmektedir. Bu sınırsız büyümenin getirdiği ölçüsüz üretim ise insanoğlunun tüketme isteğinin ve tüketebilme kapasitesinin çok çok üstündedir. Bu sınırlar, olası hazzın daha büyük olacağı yanılgısı ile zorlanmalı ki birey daha çok tüketebilsin ve tüketirken de hiç düşünemesin. Bu noktada ki araç ise çarpıtılan estetiktir. Baudrillard sonrasında şöyle devam ediyor:

> Dünyanın tüm sanayi makineleri estetikleşti, dünyanın tüm anlamsızlığı estetik tarafından güzelleştirildi... Sistem, ticaretin artık değerinden çok göstergenin estetik artık değerine göre işliyor.[4]

---

2) Age., s.20.
3) Age., s.20.
4) Age., s.21.

Baudrillard'ın tanımına uygun düşünürsek, acaba estetiğin genetik yapısında, estetiğin etik içeriğini kodlayan genetik birimlerde mi bir hata var? Estetiğin etik boyutu günümüzde silinmiş, yok olmuş gibi görünüyor. Örneğin arabalar kadın vücudunun estetiği ile pazarlanıyor ya da silah reklâmları, savaş naklen yayınları görsel estetik açıdan kusursuz hale getiriliyor. Acaba estetiğin bu kadar ayağa düşürülmesi, etik içeriğinin boşaltılmasına mı bağlı? Günümüzde biliminsanlarının büyük bir çoğunluğu silah sanayi için çalışıyor. Acaba yine günümüzde sanatçıların ve ürettikleri yapıtların, ayrıca uyulması beklenilen estetik kuralların ne kadarı vahşi kapitalizmin hizmetinde? Ne kadarı bu kara yazgıdan kurtulabilmiş? Sanatçının ve estetik duygusu olanın durumu nedir? Ünlü yazar J. G. Ballard *Çarpışma* adlı romanının önsözünde şöyle diyor:

> Ben yazarın rolünün, yetkesinin ve dilediğince davranma özgürlüğünün kökten değiştiğine inanıyorum. Bence artık yazar, bir anlamda hiçbir şey bilmiyor. Ahlaksal bir bakış açısı yok. Okura kendi kafasının içindeki seçenekleri ve imgesel alternatifleri sunuyor. Yazarın rolü, safariye çıkmış ya da laboratuarda çalışan, bilinmeyen bir yerle ya da denekle karşı karşıya olan bir bilim adamının üstlendiği rolden farklı değil. Bütün yapabileceği, çeşitli varsayımlarda bulunup bunları gerçekler karşısında sınamaktır.[5]

Özeleştirel yönü oldukça ağır cümleler. Tüm sanatçılar için geçerli mi bilinemez ama Baudrillard'ın gözlemleri ile birleştirilince, günümüzde her sanatçı için her an geçerli ve gerçek olabilecek bir uçurumu işaret ettiği görülebiliyor sanırım.

Öncelikle sanat algımızda oluşan bir yanlışa kısaca değinelim. Terry Eagleton, "Sanat ne uğruna yaşadığımızı tanımlar, yoksa uğruna yaşadığımız şey sanat değildir. Bu nedenle durum hem açık hem de kapalıdır; sanatın yaşamın hizmetinde olduğunu düşünmek nasıl bir cömertliktir ve tek başına sanatın ne uğruna yaşamaya değeceğini tanımladığını hayal etmek de nasıl bir dar

5) J. G. Ballard, *Çarpışma*, Çev. Nurgül Deveci, Ayrıntı Yay., 1997.

kafalılık!"[6] demektedir. Sanat için doğduğumuz ve sanatın yalnızca yaşamın devamlılığına hizmet ettiği yanılgısı, sanatı sadece bir araç, bir doyum ve haz nesnesi olarak görmemize ve sanatı her türlü düşünsel ve yaratıcı içerikten yoksun bırakmamıza neden olur. Buna karşın başka hiçbir şeyin değil de bir başına sanatın biz yaşayanlara ömrümüzü ne uğruna yaşamamız gerektiğini söylediği yanılgısı ise, sanatı estetik hazdan koparıp buyruk ya da duygusuz bir yönerge düzeyine indirgememiz anlamına gelir. Her iki yanılgı da estetik ve içeriğin ayrışmasına bir başka deyişle bütünün sağlığının bozulmasına neden olur.

Sanatın ve dolayısıyla estetiğin geçmişinde ya da hamurunda ne var ki bütün bu olanlara maruz kalabiliyor? Baudrillard'ın benzetmesini kullanırsak, hastalık genetik bir bozukluk mu, yoksa bozukluk başka bir işlevsel düzeyde olabilir mi? Yoksa sorun yapının günümüz koşullarına karşı dayanaksız olmasında mı? Sanata ne oluyor?

Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık* adlı eserinde, bu noktaya ilişkin şunları yazıyor:

> Haz duymanın, giderek eğlenmenin estetik niteliği sanatın özünden ayrılamaz olmuştur -sanat çalışması ne denli trajik, ne denli uzlaşmasız olursa olsun. Aristoteles'in sanatın boşaltıcı etkisine ilişkin önermesi sanatın ikili işlevini özetlemektedir: hem karşı çıkmak, hem de uzlaşmak; hem suçlamak, hem de suçsuz çıkarmak; baskılanmışı hem anımsamak, hem yine baskılamak -arıtılmış olarak. ...Gene de, estetik biçimin sınırları içinde, sanat ikirciklimli bir yolda da olsa kurtuluşun baskılanmış imgesinin geri dönüşünü anlatıyordu; sanat karşıtçılık idi. Şimdiki evrede, bütünsel bir devinginleşme döneminde, bu oldukça ikircimli karşıtçılık bile artık geçerli görünmemektedir. Sanat ancak kendini ortadan kaldırdığı yerde, geleneksel biçimini yadsıyarak ve böylelikle uzlaşmayı yadsıyarak tözünü kurtardığı yerde yaşamaktadır; gerçeküstücü ve atonal olduğu yerde. Bunun dışında, sanat tüm gerçek insan iletişiminin yazgısını paylaşır; o da ölmektedir.[7]

---

6) Terry Eagleton, *Kültür Yorumları*, Çev. Özge Çelik, Ayrıntı Yay., 2005, s.79.

7) Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., 1985, ss.166-167.

Yani bir bakıma insanlığın ve tüm kültürel mirasın tükenişi her şeyi etkilemektedir. Bu mantık dizgesini izlemeyi sürdürürsek, sanatın ve estetiğin bu tükenişin dışında kalması olası değil tabii ki.

Sanat basit düzeyde ilk örneklerinden uzaklaştı. Somut ve basit olanın iç ahengini, akışını göremez oldu. Somut olanı elden kaçırdı ve özelde görülebilen geneli yitirdi. Yani vücut-canlı doğal ortamından ve temel doğal besin kaynaklarından koptu. Olduğu ve olması gereken doğal şeye yabancılaştırıldı sanat. Aslında Sartwell'in dediği gibi, "Sanat zaten olduğumuz şeye odaklanmanın ve böylelikle kendimizi dönüştürmenin bir yoludur. Sanat zaten sahip olduğumuz şeyi takdir etmenin, zaten orada olan şeyde özümlenmenin bir yoludur."[8] Ancak giderek bu işlevi kayboldu. Yapısındaki etik öğeyi besleyen, ateşleyen ve denetleyen kaynakları kurudu; etiğin denge ve denetim unsuru olma özelliği kayboldu. İki ana unsurdan devrimci olan içerik tamamen işlevsizleşti, tüm etkinliği en aza indi. Ve diğer unsur olan biçem ise estetiğin aşırı ve dengesiz ateşlemesi ile kontrolsüz bir şekilde büyüdü. Öyle ki tüm organizmayı sona sürükleyen bir temasızlığa ve işlevsizleşmeye yol açtı.

Her şeye karşın sanatın binlerce yıla meydan okuyan yapısı, şu an karşı karşıya kaldığımız olumsuzluklara karşı da bizi ve kendisini koruyabilecek nitelikleri bünyesinde barındırmaktadır. Sartwel, sanatın özünde olan ışığı tekrar göstererek, "Dünyadaki değişimler, korku, acı ve ölüm getirmiş olsa bile, bu değişikliklere duyduğumuz aşkı sanatsal yaratımla anlatırız. Sanat, dünyayı acıları ve ölümleriyle birlikte sevebileceğimizi, hatta acıyı ve ölümü bile sevebileceğimizi gösterir"[9] demektedir. Tedavi seçeneklerine gelirsek, bu hastalıklı ölümden kurtuluşun yine elde kalan tek çaresi bilimsel düşünceden geçiyor, ama etik değerlere bağlı bilimsel düşünceden geçiyor. Gidilecek her yolun bir kalbi olması gerektiğini söyler bir Zen deyişi. Kurtuluşa

---

8) Crispin Sartwell, *Yaşama Sanatı: Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., 2000, s.57.

9) Age., s.168.

giden bilimsel düşünce yolunun da bir kalbi olmalı. Bunun için-se iki koşul var; ilki yolun kendisi etik değerlere bağlı olmalıdır, ikincisi ise yolun -konu sanat olduğu için- duygusal-estetik boyutunun olmasıdır. Ne birey olarak insan ne de insanlık kültürü salt akıldan oluşuyor; diğer bileşen de duygulardır. Sanat yapıtı estetik haz vermenin ötesinde işlevlere sahiptir. Sanat, hayatın içinde ve hayata aittir; dahası hayata dair kendine has tarzı ile sahip olduğu emsalsiz bilgi içeriğini sunar bize. Susan Sontag şöyle diyor:

> Sanat yalnızca bir şey hakkında değildir; kendisi de bir şeydir. Sanat yapıtı, yalnızca dünya üzerine bir metin ya da yorum değil, dünyanın içinde bir şeydir... Elbette, sanat yapıtları (müzik bunun önemli bir istisnasıdır) gerçek dünyaya -bilgimize, yaşantılarımıza, değerlerimize- gönderme yaparlar. Bilişim ve değerlendirmeler sunarlar. Ama onların belirleyici özellikleri, kavramsal bilgiye (ki bu mantıksal ya da bilimsel bilginin belirleyici özelliğidir; örn. felsefe, toplumbilim, ruhbilim ya da tarih gibi) değil, heyecanlanma gibi bir şeye, bir bağlanma olgusuna, kendinden geçme ya da tutsaklık durumunda bir yargıya yol açmalarıdır. Bu da şu anlama gelir: Sanat yoluyla edindiğimiz bilgi, bir şeyin kendisinin (bir olgu ya da bir ahlak yargısı gibi) bilgisinden çok, bir şeyi bilme biçiminin ya da biçeminin yaşantısıdır.[10]

Sanat yoluyla edindiğimiz bilgi, biz insanlara insancıl bir içeriği iletebilir; çünkü o bilme biçiminin yaşanabilmesini de sağlar. Sanatın soyut ve simgesel olduğu, somut ve elle tutulabilir olanın varlığından ve tüm bunların iç ahenginden kaynaklandığı gerçeğinden koparılmamamız gerekli. Bu yok edici çabaya direnebilmeliyiz. Sanat tüm insan edimleri gibi, insan topluluklarının, evrimsel süreçte doğa içinde var olabilme ve ayakta kalabilme savaşında, toplumsal yapıyı ayakta tutabilmek için geliştirdiği temel ahlaki kural ve yargılarla bağlantı içindedir. Böylece bu karşılıklı ilişkiler sonucunda gelişen yapısı itibariyle sanat edimi ve sanat yapıtı, evrim sürecinde ahlaki doyum sağlayabilir nite-

---

10) Susan Sontag, *Sanatçı Örnek Bir Çilekeş*, Haz.Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, Metis Seçkileri, 2. Basım 1998, s.27.

likte gelişmiştir. Sontag, Ortega'nın "(Sanatsal) yapıtın insancıl içeriğiyle uğraşmak, estetik yargıyla ilke olarak bağdaştırılamaz" şeklindeki yargısına katıldığını belirtir, ancak o noktada durmak istemez ve devamında katıldığı bu görüşü şu şekilde geliştirir; "... O bıraktığı noktada, estetik tepkiyi ahlaksal tepkiden üstü kapalı bir biçimde yalıtlamış oluyor. Bense sanat ahlakla bağıntılıdır, diyorum. Sanatın ahlakla bağıntılı olma yollarından biri, sanatın ahlaksal zevk verebilmesidir; ama sanata özgü ahlaksal zevk, edimleri onaylamanın ya da onaylamamanın getirdiği zevk değildir. Sanattaki ahlaksal zevk, aynı zamanda sanatın gördüğü ahlaksal hizmet, bilincin zekice doyurulmasından gelir."[11]

Yapıt, bir kavramı bilme biçiminin yaşantısını hissettirerek bize bilgi verirken, bilincimizi de tatmin etmektedir. Ancak kültürel açıdan birbirlerinden farklı bilinçlerin, temelde olmasa bile ayrıntıda birbirlerinden farklı ahlak anlayışları olacaktır. İşte bu kötüye kullanımın başladığı noktadır. Son dönemde sanat dahil tüm insan edimlerini yok oluşa sürükleyen içeriksizleştirme, sonuçta estetiği yok eden her şeyi estetikleştirme eğilimi egemen hale getirilmiştir. Bunun yolu ister ahlaki olsun ister olmasın, bir söylemi olan sanatçı ve sanat yapıtına yönelik eleştirel saldırıdır. Umut edilen sonuç ise artık düşünemeyen tek tip insandır. Oysa yapıtın ilettiği ya da bize ilettiğini sandığımız mesaj ile yapıtın estetik değeri aynı şey değildir. Sontag, bu konuda şunları söylemektedir:

> Bir sanat yapıtının 'söyledikleri'ni ahlak açısından onaylamak ya da onaylamamak, bir sanat yapıtından cinsel heyecan duymak kadar dışsal bir şeydir. (İkisine de sık rastlanır elbette.) Bunlardan birinin uygun ve yerinde olduğuna ilişkin getirilen savlar öbürü içinde pekala geçerlidir. Pornografinin bir 'içerik'i vardır ve pornografi bizimle o içerik arasında (iğrendirerek, arzulatarak) bağıntı kurmak üzere tasarlanmıştır. Pornografi yaşamın yerine geçen bir şeydir. Oysa sanat heyecanlandırmaz; ya da heyecanlandırsa bile, bu heyecan estetik yaşantının koşulları içinde yatıştırılır.[12]

11) Age., s.30.
12) Age., s.33.

Sanat yalnızca estetik haz değildir, yalnızca bilgi olmadığı gibi. Verdiği ahlaki haz buyurucu değildir. Onun ahlakı, yapıtı aracılığı ile bilgiyi vermesinde, o bilgiyi bilme biçiminin yaşantısını hissettirmesinde ve biçimdeki estetik hazzı verirken sağladığı yetkin doyumda yatar. Sontag, işte tüm bu yorumlardan sonra, sanat yapıtının bize ne yaptığını şöyle özetlemektedir: "Sanat yapıtının başardığı, bizi yargılama ya da genelleme yapmaya götürmek değil, tekil bir şeyi görmemizi ya da kavramamızı sağlamaktır. Zevkli doyumun eşlik ettiği bir kavrama edimi, sanat yapıtının tek geçerli amacı ve yeterli varoluş nedenidir."[13] Bu gerçeği hep akılda tutmak, aslında tüm olumsuzluklara direnci sağlayan koruyucu aşı görevini görebilir.

Frankfurt Okulu filozofları -özellikle de Adorno- kendi sanat anlayışlarını oluşturmuşlardır. Bu okula göre sanat bir gettodur. Kendisi kültürel olarak eylemci olmasa da, ütopik olması dolayısıyla gerçek için örnek oluşturur. Doğrudan toplumsal gerçekliği betimlemese de, toplumsal alan için örnek bir alan oluşturur. Toplumsal gerçek kısmen çarpık ve yanlıştır, buna karşın sanat örnek olmak değerine sahiptir.

Her şeyin estetize edilebilmesi için öncelikle her şeyin içeriği boşaltılmalıdır. İçeriğin geri planda kalması, yapının ve biçemin öne çıkışı konusunda Adorno şunları söylemektedir:

> Sanat yapıtında teknik mutlaklaştırılırsa eğer, inşa (konstruksiyon) her şeyi kapsayarak kendi karşıtı ve itici gücü olan ifadeyi (expression) ortadan silerse; yani sanat dolaysızca bilim olmaya, bilimin ölçülerine göre doğru olmaya kalkışırsa, o zaman sanat öncesinin abartılmış malzeme işleme merakını onaylamış olur ve ancak malzeme seminerlerindeki "Seyn" (Varlık anlamındaki Sein sözcüğünün eski yazılış biçimi; bir Heidegger arkaizmi...) kavramının olabileceği kadar anlamsız gelir.[14]

---

13) Age., s.3.

14) Theodor Adorno, *Edebiyat Yazıları*, Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Yay. Eleştiri Dizisi, 2004, ss.18-19.

Ayrıca yapay olarak üretilmiş düzyazı kavramının ötesinde lisanımızdan soyutladığımız, ancak aslında lisanın bir yanı olan şiir dilini ortaya çıkaracak estetik duygudan da kopamaz sanat yapıtı. Adorno bu gerçeği de şöyle dile getirir:

> ...Çünkü bir şiirin tözü ya da gövdesi, sadece bireysel itilerin ve deneyimlerin dile gelişi değildir. Bunlar ancak estetik biçim verildiklerinde edindikleri özgüllük sayesinde belli evrenselliğe katılmakla sanat açısından anlamlı olabilirler.[15]

Daha önce alıntıladığım satırlarını tekrar anımsarsak, bir diğer Frankfurt Okulu düşünürü olan Marcuse, sanatın zıtlıklara dayanan ikili yapısından bahsediyordu. Doğada baskı varsa, baskılanmışın başkaldırışı geri dönme çabası da olacaktır. Aslında tüm bu zıtlıklar ve oluşan her türlü gerilimi barındırabilme yetisi, sanatın gücünü de oluşturur. Adorno "Sanat Şen midir?" adlı denemesinde, "Hem gerçeklikten kaçıp sıyrılan hem de içine gerçekliğin nüfuz ettiği bir şey olarak sanat, ciddiyetle şenlik arasında titreşir. Sanatı sanat yapan da bu gerilimdir"[16] diye yazdıktan sonra, dönemine ilişkin gözlem ve görüşlerini şu şekilde yazıya döker:

> Çağdaş sanatta şenlik ile ciddiyet, trajedi ile güldürü, hatta neredeyse yaşam ile ölüm alternatifinin giderek yok olduğu görülüyor. Sanat böylece tüm geçmişini yadsımış olmaktadır. Nedeni belli: Alışılmış seçenek var kalmanın mutluluğu ile bu var kalışın ortamını oluşturan felaket arasında bölünmüş bir durumun ifadesidir. Dünya tümüyle büyü bozumuna uğramış olduğu içinde, şenlik ve ciddiyetin ötesindeki sanat, barışma kadar dehşetin de şifresi olabilir. Bu tür sanat hem varoluşun her tarafı kaplayan açık ve örtük reklâmlarından duyulan tiksinmeye hem de acıyı fazlasıyla yücelterek yine onun değişmezliğini savunmuş olan aşırı coşkunluğa karşı dirence tekabül eder.[17]

---

15) Age., s.116.
16) Age., s.153.
17) Age., s.157.

Bu noktaya gelindiğinde estetik biçem içinde yapıtlar veren sanatın etiği işin içine giriyor. Kötüyü örnek alan, kötü toplumsal ütopya ve kötü toplumsal gerçekliğe götürür insanlığı. Estetik, sanatçının yaratıcı yeteneği, yapıtın toplum üstündeki etkisi, biçem, tüm bunlar tartışılırken, sanat ve estetiğin dolayısıyla sanatçının etik anlayışı gözden asla kaçırılmamalı. Ayrıca etik, bir yapıt ya da bir ekolün estetiği, biçemi, yapısı değerlendirilirken, hatta ilk kıstas olmalı. Yine Baudrillard'a dönersek, estetiğin genetik arızası olması olasılığında yapılabilecek çok bir şey kalmıyor. Çünkü ilk örnekteki -tohum hücredeki- genetik bozukluk durumunda, tüm hücrelerdeki genetik yapı bozuk olacağı için, sanat açısından artık çok geç. Tek olası çözüm canlıya o bozuk genetik yapıyla ilgili tüketim maddesi vermemek veya o bozuk genin kullanımına yol açabilecek işlevleri durdurmak, yani estetiği ve sanatı işlevsel olarak öldürmektir artık. Tohum hücrede değil de, ileriki yaşam safhalarında belirli hücrelerde genetik bozukluk olur ise, yine tek çare bozukluğun olduğu hücreler grubunu, yani sanat ile estetiği feda etmektir. Ben kendi adıma bozukluğun, yani o birikmenin, anlamsızlaşmanın ve ölüme doğru gidişin genetik bir bozukluk nedeniyle olduğundan kuşkuluyum, bozukluğun işlevsel olduğunu düşünüyorum ve sanırım Baudrillard'a göre biraz daha iyimserim. Yani canlıda bir sistemin ya da organın sağlıklı çalışabilmesi için katalizör ya da aracı maddelerin doğru yerlerde, yeteri miktarlarda ve karşılıklı olarak doğru oranlarda bulunması gereklidir. Ayrıca aracı maddelerin bağlandıkları kilit organcıkların sağlam olması, katalizör maddelerin çalışabilmesi için bazı inorganik veya organik maddelerin ortamda bulunması diğer gerekli şartlardır. Vücutta, yaşamsal işlev için birbirine zıt çalışan en az iki farklı aracı madde (hormon), katalizör veya sistem bulunur. Diyelim, aracı maddelerden birisi kilit organcıklara bağlanamaz ise ya da onu yapan hücre azalmış ise ya da yaptırttığı işlev için ortamda bulunması gerekli inorganik - organik bir katalizör yeterince yok ise denge bozulur. Sonuçta bir taraf lehine bir artma öbür taraf aleyhine bir tükenme oluşur, total olarak canlı için artık tükeniş, fonksiyonel işlevsizleşme ve sona doğru bir gidiş başlar. Bu

durumlarda tedavi şansı, genetik bozukluk durumundakinden çok, çok daha yüksek olabilir. En basit düzeyde sanat için biçem ve öz sanatın yaşamsal ve fonksiyonel sürekliliği için denge içinde var olması gerekli iki ana unsurdur. Biçem tutucu olmaya eğimli iken, öz daha devrimci bir yapıya sahiptir. Biçemin daha hızlı ve doğru çalışmasını sağlayan ve tetikleyen estetik iken, özün daha hızlı ve doğru çalışmasını sağlayan ise etiktir. Etiğin tükendiği yerde, öz yavaş ve yanlış işlemeye başlar; buna karşın estetik ve biçem ise birlikte anlamsızlaşmalarına ve işlevsizleşmelerine yol açan derecelerde fazla çalışmaya, yanlış üretmeye ve tıkanarak birikmeye başlar. Bu artık negatif bir kısırdöngü haline gelir. Baudrillard'ın dediği gibi, çok farklı görünen sanat akımları yan yana durabiliyor; çünkü karşıtlık kalmadı, çünkü ortada diyalektik anlamda çatışkı, uzlaşma ve dengeye ulaşma çabası yok. Fisher'in şöyle bir cümlesi var:

> Aslına bakılırsa, biçimin tutucu yönsemesi ile özün devrimci yönsemesi arasındaki diyalektik çelişme, insan toplumu içinde söz konusuydu, üretim ilişkileri ile üretim güçleri arasında bir uyuşma olduğu zamanlarda, yeni ve oldukça sağlam bir denge de kurulmuş oluyordu.[18]

İlişkiler sağlıklı değil artık. Vücut-canlı örneğimizi izlersek, önemli bir katalizör ya da aracı maddenin ortamda azalmasına neler yol açar? Öncelikle olumsuzca değişen çevre şartları, doğal ortamdan kopmalar, yanlış beslenme ya da beslenememe, ağır yaralanmalar, ağır çökkünlükler vb. ilk akla gelen nedenlerdir. Sanatın oluşumu sırasında kendi etik anlayışını nasıl oluşturduğunu anlamak için, sanatın doğuşunu, gelişimini, beslendiği kanalları ve özdeşim kurduğu modelleri ele almak gerekli. Sonra hangisinde bir bozulma, azalma, yıpranma, değişme var; onlara bakmak ve özü ateşleyen, denetleyen etiğin ortamda azalmasına hangisi ya da hangilerinin neden olduğunu bulmak ve mümkünse düzeltmek veya en azından eksiği yerine koymak gerekli.

Marcuse'un değindiği "ilk örnek" sorunu önemli. Walter Benjamin "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine" adlı çalışmasında,

---

18) E. Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan; Payel Yay., 1974, s.214.

"Sanat biçimlerinin bilgisi için, bu biçimlerin hepsini birer dil olarak ele alıp doğa dilleriyle bağlarını araştırmak çok önemlidir... Öte yandan şurası kesindir ki, sanatın dili ancak işaretlerin öğretisiyle derin ilişkisi içinde anlaşılabilir"[19] demektedir. Bir diğer önemli nokta ise, sanat yapıtının ilk örneklerde görülen niteliğidir. Claude Levi Strauss, *Yaban Düşünce* adlı kitabında, daha önceki bir bölümde de alıntıladığımız satırlarında, sanatın küçültülmüş örnekçe olduğunu ve sanat yapıtı aracılığı ile bu örnekçede genelin özelde görüldüğünü ileri sürer. Ayrıca parçadan önce bütünü tanımamıza yol açan örnekçenin kurulmuş olduğunu, dolayısıyla edilgen, basit bir izdüşüm olmadığını, aksine nesne üzerinde gerçek bir deney oluşturduğunu da belirtir. Sanat kendi temel örneği olan doğadan neredeyse tamamen kopmuştur artık. Ölüme doğru giden kültürün yarattığı tamamen yapay bir ortamda ve tamamen yapay ilişkileri kendine örnek alarak varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Ağaçları birbirinden ayıramayan, sonbaharın renk armonisinden kopuk gözler resim yapar; baharda bir dere yatağında su sesini hiç dinlememiş, seslerinden bülbül ile serçeyi bile birbirlerinden ayıramayan kulaklar müzik yapar; pornografi ile yoğrulmuş, pragmatik endüstriyel bir çağda hiç âşık olmamış diller şiir yazar oldu. Sanat soyuttan öte, somut olanların basit iç ahenginin bilinebilmesidir, görülebilmesidir, hissedilebilmesidir. Soyut zekâ ancak bu görülenleri, bilinenleri, hissedilenleri süsleyip şifrelemeye yarar.

Davranış nörolojisinin önde gelen ismi yazar Oliver Sacks *Karısını Şapka Sanan Adam* adlı kitabında, ileri derecede zihinsel özürlü olmalarına rağmen, çok iyi şair, dansçı ya da ressam olan olgularından örnekler verir. Sacks, şöyle demektedir: "Sembol ve hikâyenin imgesel formdaki somut gerçekliği, bize yaşam hissini verirken soyut düşünce bu anlamda bir şey sağlamaz."[20] Bu sözleri zekâ yaşı 8 olan ve ağır bedensel özrü nedeni ile kendi

19) Walter Benjamin, *Son Balıkçı Aşk*, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yay., 1993, s.182.

20) Oliver Sacks, *Karısını Şapka Sanan Adam*, Çev. Çiğdem Çalkılıç, Yapı Kredi Yay., 1996, s.193.

başına anahtar ile bir kapı dahi açamayan, ama tüm bunlara karşın çok iyi bir dansçı, şair ve tiyatro sanatçısı olan genç kadın hastasını anlatırken söyler. Bu hastasıyla ilgili bölümün sonunda şu önemli notu düşer:

> Müziğin, anlatımın ve tiyatronun gücünün pratik ve teorik açıdan önemi büyüktür. Bunu, idiotlarda, IQ su 20'nin altında olan ve ciddi hareketsel güçlükleri ve taşkınlıkları olan kişilerde bile görebiliriz. Düzensiz hareketler, müzik ve dans ile bir dengeye oturur. Müziği duyduklarında nasıl hareket edeceklerini bildikleri ortaya çıkar. Art arda hareketleri, şemalar halinde akılda tutmakta güçlük çektikleri halde, müzikle tüm bunları yapabilir hale gelir. Yani müziğin içine yerleşince, hareketler, şemalar olmadan da devinebilir. ... Bütün bunlardan anladığımız, müziğin eğlenceli ve etkili bir şekilde parçaları bir bütüne doğru organize etme gücünün olduğudur. Soyut ve şematik organizasyon formları bu durumda bir işe yaramamaktadır... Tiyatroda çok daha önemli bir güç vardır. Rollerin, kişiliğe götüren, organizasyonu sağlayan bir gücü vardır. Entelektüel farklılıklar ne olursa olsun, rol yapma, oynama ve olmak insan hayatının ayrılmaz bir parçasıdır.[21]

Olay baştan beri kurgulanmıştır, çünkü genetiktir diyerek cenaze namazını beklemektense, olayın diğer boyutlarının da dikkate alınması ve hasta vücudun-canlının doğal yaşam ve beslenme ortamına tekrar taşınmaya çalışılması, bana çok daha uğraşmaya değer ve mantıklı bir çaba gibi görünmektedir. Sanırım, tedavi için, sanat yaşanılan hayattan, doğal örnekten koparılmamalı. Sanatçı öncelikle basit ve somut olanı görebilmeli, bunların iç ahengini hissedebilmeli ve tüm bunlara dayanarak soyut sembollere uzanabilmeli. İçerik ve biçimden herhangi biri kendi lehine, diğeri aleyhine dengesiz ve kontrolsüz bir gelişme içine girmemeli. Ne dersiniz?

---

21) Age., s.195.

HERAKLEİTOS'UN IRMAĞINDAN BİR SES: JORGE LUIS BORGES

Şair mi şiire gider, şiir mi şaire gelir?
Şairliğin mesaisi kaçta başlar, kaçta biter?

Ömrünü bir uğraşa vermiş insanların, uzun yıllar sonrasında o uğraşla ilgili yazdıkları ve söyledikleri tartışılmaz öneme ve değere sahiptir. Son yıllarda dilimize çevrilen Jorge Luis Borges kitaplarıyla bu şansı yakalayabiliyoruz. Jorge Luis Borges'in üzerinde durulmaya ve düşünülmeye değer ve oldukça yalın bir şekilde dile getirdiği, fikir ve yorumları var. Borges, *Yedi Gece* adlı, 1977'de Buenos Aires'te yaptığı konuşmaları yazılı hale getirdiği kitabının "Körlük" adlı bölümünde şunları söylüyor:

> Şairliğin saati yoktur. Hiç kimse dokuzdan altıya şair değildir. Gerçekten şairse, her an şairdir, şiirin sürekli saldırısı altındadır.(1)

Bu sözlerde bilinmeyen bir şey yok, ama unutulmaması gerekli çok şey var. Bir başka yerde Borges şöyle diyor:

> Şiir, şaire gelir. Bir şairin bilinçle şiir yazmaya oturabileceğini sanmıyorum. Yazarsa, hiçbir şey çıkmaz ortaya, yani emeğine değecek.(2)

---

1) Jorge Luis Borges, *Yedi Gece*, Çev. Celal Üster, Can Yay., 2. Basım 1995, s.123.

2) N. Thomas Di Giovanni, Daniel Halperin, Frank Macshane; *Borges ve Yazma Üzerine*, Çev. Tomris Uyar, İletişim Yay., İstanbul, 1998, s.68.

Şairseniz, günün her anında şairsinizdir ve günün her anında şiir size gelebilir. Zorlama veya ısmarlama şiir yazılamaz, yazılsa da verilen emeğe değmez. Sanatçı yalnızca bir kazanç karşılığı ya da bir düşünceyi beyan etmek için üretmez. Ayrıca yapıtının üretim aşamasında alacağı haz ve kendinden geçişe de kaptırır kendisini. Sartwell *Yaşam Sanatı* adlı yapıtında şöyle demektedir:

> Sanatçı salt alacağı paraya, meslektaşlarının, eleştirmenlerin ya da galeri sahiplerinin onayına da kapılmış değildir; o materyalleri ele almaya, elleri ile bir şeye şekil vermeye de kaptırmıştır kendini. Bence, her sanatçı, bazı bakımlardan çok zahmetli olsa da, yaratım sürecinde yatan sorunların çözümüyle ortaya çıkan, bir sanat eserinin verdiği doyumu tanıyacaktır. Ve sık sık yazarlar için yazmak, besteciler için bestelemek, gerçekten bir işkenceye dönüşse bile, hiçbir sanatçı ellerinin altında bitivermiş eserlere sahip olmaya istekli olmayacaktır; seçilmiş araçtaki sorunların üstesinden gelmesi onu bir sanatçı yapan şeyin ta kendisidir.[3]

Toplumcu şiir üzerine yapılan tartışmaları, bu basit ve yalın cümleleri aklınızda tutarak bir daha ele alın. Şairseniz ne iseniz onu görür, onun şiirini yazarsınız. İnancınız, yaşam tarzınız, insanlara ve topluma bakış açınız ve en önemlisi de içinde yaşadığınız toplumun dinamikleri size gelecek şiirin içeriğini, duygusunu ve biçemini belirleyecektir zaten.

Max Horkheimer, *Akıl Tutulması* adlı kitabında, "Toplumdan mutlak olarak kopmuş birey her zaman bir yanılsamaydı. Bağımsızlık, özgürlük tutkusu, halden anlamak ve adalet duygusu gibi en beğendiğimiz insani özellikler bireysel olduğu kadar toplumsal özelliklerdir"[4] demektedir. Horkheimer'in sözünü ettiği insani özellikler gökten inmemiştir. Bu özelliklerin bir kısmına -örneğin özgürlük tutkusu, halden anlamak gibi- diğer canlılar da sahiptir. En önemlisi insani diye nitelendirdiğimiz tüm özelliklerimiz insanın ilk atalarının yeryüzünde boy gös-

---

3) Crispin Sartwell, *Yaşama Sanatı: Dünya Timsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., 2000, s.30.

4) Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak. Metis Yay., Ekim 1986, s.171.

terdiği milyonlarca yıl öncesinden başlayıp günümüze süren evrim süreci boyunca şekillenmiştir. Bu evrim süreci boyunca biz insanları yaşam mücadelesi içinde ayakta tutan şey ise toplumsal hayat sürmemizdir. Var olan veya geliştirdiğimiz tüm olumlu özellikler, toplumsal yapıyı ve bu yapı içinde yapının ana unsuru olan bireyi ayakta tutmaya ve varlığını sürdürmeye hizmet etmektedir. Sartwell'in dediği gibi, "Sanat hakikati deneyimlemenin, zaten olunan şey olmanın bir yoludur. Değiştirilmesi gereken, sanat yoluyla üzerinde çalışılması gereken gerçeklik değil, bizim kendi yanılsamalarımızdır."[5] Sorun, sanki bu yanılsamadan kendimizi kurtarabildiğimiz ölçüde çözülebilir hale gelmektedir.

Ayrıca yaşama ait, bireysel olarak da duyarlı ve görmeye hazır olmadığınız bir ayrıntıyı zaten net bir şekilde göremezsiniz. Örneğin istediğiniz kadar uğraşsanız da, çok uzak bir ülkedeki balıkçı emekçilerin okyanusa açılmalarını engelleyen fırtına karşısında duydukları çaresizliği, yaşamadan, görmeden şiirinizle anlayıp anlatamazsınız. Ama siz kendi coğrafyanız içinde yaşadığınız toplumu duyumsayabiliyorsanız, günün birinde yaşadığınız kıyı kentinin balıkçı emekçileri ile paylaştığınız benzer bir an, bir duygu ortaklığı, size bir gün büyük bir olasılıkla şiir olarak gelecektir ve o şiirde o uzak ülkede yaşayan, size çok yabancı olan insanlar kendilerinden bir şeyler bulabilecektir.

Borges, *Yedi Gece*'de körlükle ilgili konuşurken, "Bir yazar ya da herhangi bir insan başına gelen her şeyin bir araç olduğuna her şeyin bir amaçla verilmiş olduğuna inanmalıdır. Kuşkusuz bir sanatçı için daha da geçerlidir bu. Bütün olup biten, hatta aşağılanmalar, sıkıntılar, talihsizlikler, her şey çamur gibi, sanat için gerekli bir gereç gibi verilmiştir. İnsan onu kabul etmelidir"[6] diyor. Sanat hayatın içindedir. Yaşam sanatçıya yeterince malzeme sunmaktadır; tüm sorun, sunulanları yakalayabilmektedir, ama inkâr ettiğinizi yakalayamazsınız, çünkü göremezsiniz. Gene Borges söylüyor:

---

5) Sartwell, 2000, s.49.

6) Jorge Luis Borges, 1995, s.123.

> Şairin işi, yazarın işi, gariptir. Chesterton, 'Yalnız bir tek şey gereklidir-her şey' demişti. Bir yazar için bu her şey, geniş kapsamlı bir sözcükten ötedir; tam o anlamdadır. Belli başlı temel insan deneyimleri demektir. Sözgelimi bir yazar yalnızlığa gereksinim duyar ve ondan payını alır. Aşka gereksinim duyar, paylaşılan aşkı da elde eder, paylaşılmayan aşkı da. Dostluğa gereksinim duyar. Aslında, evrene gereksinim duyar. Yazar olmak, bir anlamda gündüz-düşü gören biri olmaktır- ikili bir yaşam sürmek demektir.[7]

Sanatçının beslendiği kaynak yaşamdır, hem de tüm yönleri ve tüm ayrıntıları ile yaşamdır. Burgin'in, kendisiyle yaptığı söyleşide Borges, "Yazılarınızın, başından beri, kaynakları hep başka kitaplar mı oldu?" sorusuna şu yanıtı veriyor:

> Evet, bu doğru. Bence kitap okumak, aşık olmaktan veya seyahat etmekten aşağı kalan bir deneyim değildir. Benim için Berkeley'i, Shaw'u veya Emerson'u okumak, Londra'yı görmek kadar gerçek olaylardır. Elbette, Londra'yı ben Dickens, Chesterton ve Stevenson'un gözleriyle de gördüm. Birçok insana göre gerçek hayat, yani diş ağrısı, baş ağrısı seyahat vs. bir yanda hayaller ve rüyalar dünyası, başka bir yanda ve bu ikincisinin adı da sanat oluyor. Ben bu ayrımı kabul etmiyorum. Bence ayakta duramayacak bir ayrım bu. Bence her şey hayatın içindedir.[8]

Borges'in burada dediği gibi, yaşam ayrı bir şey, sanat ise yaşamdan tamamen ayrı bir şey değil. Çukurova'yı Yaşar Kemal'in gözleri ile görmeyenimiz var mı? Yaşamın içinde yaşam ile var olan sanatçının gücüdür bu.

Şair ya da yazarın yaşamın içinde bir noktaya takılıp kalması, giderek hem kendini hem de yarattığı kişileri tek boyuta indirgemesi konusu da Borges için önemlidir. Burgin'in karakter yaratabildiğini düşündüğü yazarlar ile ilgili sorusuna verdiği yanıt içinde şunları söylüyor:

---

7) N. Thomas Di Giovanni, 1998, s.151.

8) Richard Burgin, *Borges ile Söyleşi*, Çev. Alber Sabanoğlu. Mitos Yay., Nisan 1994, s.33.

> Çünkü gerçek hayatta çok güç bir durumda bile, hatta kendinizi kederli veya nefret dolu - ben kendimi hiç nefret dolu hissetmedim- ya da sevgi veya öfke dolu hissetseniz bile başka bir çizgide de yaşıyorsunuzdur. Demek istediğim bir adam aşık olabilir aynı zamanda da sinema ile ilgilenebilir veya matematiğe şiire veya siyasete dair düşünebilir; oysa romanlarda daha doğrusu, çoğunda karakterler, başlarına ne geliyorsa basit bir şekilde onları yaşıyorlar. Hayır, bu ancak çok çok basit insanlar için söz konusu olabilir, yoksa böyle bir şeyin olabileceğini sanmıyorum.(9)

Arkasına çok sığınılan yersiz bir suçlama vardır. Filanca şair ya da yazar, falanca toplumsal sorunları bırakıp tutmuş şu şiirinde ya da bu öyküsünde günbatımından ya da aşktan bahsetmiş. Borges'in dediği gibi, hiçbir insan hep bir konudan bahsedecek, hep aynı şeyleri düşünüp aynı şeyleri hissedecek kadar tek boyutlu olamaz. Tek tip ve tek boyutlu karakter gerçekdışıdır, öyle ki onu hayal gücü bile diriltemez.

Bir edebiyat yapıtını okurken de tek boyutlu olmamak gerekli. Burada en olumsuz tek boyuta indirgeme şekli, yapıta salt akla bürünerek yaklaşıp, işin duygu ve haz yönünü dışlamaktır. Örneğin her şiirde sizin kendi benimsediğiniz evrensel doğruları bulmanız gerekmez. Her öykü didaktik olmak ya da mesaj vermek zorunda değildir. Borges, Burgin ile söyleşisinin ilerleyen kısımlarında bu konu ile ilgili olarak şunları söylüyor:

> Size şunu söylemek istiyorum; insanlarda edebiyat duygusu hiç yok. Bu yüzden bir edebiyat parçası hoşlarına gitse, hemen karmaşık nedenler aramaya koyulurlar. "İyi bir şiir olduğu için veya ilgimi çeken bir hikâye olduğu için okurken kendimi unutup içindeki kişileri düşündüğüm için seviyorum," diyeceklerine, içinde gerçek kırıntıları, semboller, olmayan neden sonuç ilişkileri aramaya başlıyorlar. "Hikâyenizi beğendik ama ne demek istediniz bu hikâyeyle?" diye soruyorlar. Cevap şu; "Hiç bir şey demek istemedim. Anlatmak istediğim, sadece hikâyenin kendisiy-

9) Age., ss.65-66.

> di. Eğer daha da yalın bir şekilde, daha basit kelimelerle anlatabilseydim öyle yapardım." Hikâyenin kendisi zaten kendi gerçeğidir değil mi?"[10]

Yaşam içinde var olan hikâyenin kendi gerçeği ve içsel bir mesajı vardır. Ama hikâye kendi başına dilsizdir, kendi kendini anlatamaz. Sanatçı ise hikâyeyi dillendiren insandır. Hikâye içsel mesajı değiştirilmeden, kendiliği bozulmadan ve başka bir amaç güdülmeden yazar tarafından olabildiğince yalın anlatılmalıdır. Bu, sanatçının hikâyeyi içinden çıkardığı yaşama ve topluma karşı namus borcudur aslında.

Borges bir başka söyleşisinde, edebiyat hakkında, "Edebiyat bir sözcük salatası değildir; önemli olan, söylenmemiş kalan ve satırlar arasında okunabilendir. Bu derin duygu varolmasaydı, edebiyat bir oyun olmaktan öteye gidemezdi; oysa hepimiz, edebiyatın bundan çok daha öte bir anlam taşıdığını biliyoruz"[11] demektedir. Yüzyılımızın kültür değişiminin eleştirisini yaparken Horkheimer bu konuya değinerek şöyle diyor:

> Bir roman yazılırken sinema olasılıkları da göz önünde tutulmakta, bir şiirin yazılmasında ya da bir senfonin bestelenmesinde başlıca amaçlardan biri yapıtın propoganda işlevi olabilmektedir. Bir zamanlar sanatın, edebiyatın ve felsefenin amacı varlıkların ve hayatın anlamını açıklamak, dilsiz olan her şeyin sesi olmak, doğaya acılarını anlatmak için bir dil vermekti; başka bir deyişle, gerçekliği asıl adı ile çağırmaktı. Bugün doğanın dili koparılmıştır. Bir zamanlar, her sözün, çığlığın ya da jestin içsel bir anlamı olduğuna inanılırdı; bugünse hepsi sıradan bir olay, bir rastlantı olarak görülmektedir... Pragmatik ilişkilere sığmadığı sezilen her şeye kuşku ile bakılmaktadır. Bir insanı ya da bir düşünceyi sırf kendisi için sevmeleri, sırf kendisi için saygı göstermeleri istenildiğinde, insanlar hemen bir aşırı duygusallık kokusu almakta ve birinin kendilerine bir oyun oynadığını ya da bir şey satmaya çalıştığını düşünmektedirler.[12]

---

10) Age., s.74.

11) Di Giovanni, 1998, s.152.

12) Horkheimer, Ekim 1986, ss.142-143.

Borges şiir ve şiirin kökenleri konusunda "İlahi Komedya" başlıklı konuşmasında şunu iddia eder:

> Gerçekten iyi şiirin yüksek sesle okunması gerekir. İyi şiir alçak sesle ya da sessiz okumaya gelmez. Sessiz okunabiliyorsa sağlam şiir değil demektir: şiir terennüm edilmek ister. Şiir yazılı bir sanata dönüşmeden önce sözel bir sanat olduğunu hiç unutmaz; başlangıçta şarkı olduğunu hiç unutmaz.[13]

Gerçekten iyi bir şiir yüksek sesle okunduğunda, insanda daha yoğun bir duygulanıma neden olur. Bu gerçeği yadsımak zordur. Çünkü şiirin sözel yanı evrimsel olarak daha eskidir. Sessiz okuduğumuz bir metnin beyinde anlaşılıp çözümlenmesi, nöroanatomik olarak farklı bir yolak kullanırken; yüksek sesle okunan bir metninki ise, başka bir yolak kullanır. O yüzden bir şiiri ezberlemenin ve daha sonra daha iyi anımsayabilmenin yolu, o şiiri yüksek sesle okumaktan geçer. Konuşmasının devamında Borges şöyle diyor:

> Şiirin başlangıçta anlatı olduğu, köklerinin destanda yattığı, şiirin ilk biçiminin destan olduğu unutulmuştu. Destanda zaman vardır: Önce, şimdi ve sonra. Şiirde de vardır bu.[14]

Aslında yalnızca şiir ya da destanın değil, tüm sanat dallarının kökeni, insanlığın ilk ritüellerine dayanmaktadır. Bu ritüeller zamanla insanın evreni yorumlama ve dönüştürmeye yönelik diğer tüm eylemlerinin de -büyü, mit, din ve bilimin- çıkış kaynağını oluşturur. Bir farkla sanat diğer eylemlerden ayrılır; şöyle ki; sanat kendi başına evrimini sürdürürken bir yandan diğer eylemlerin içinde de varlığını belirli oranlarda tutabilmiştir. Evreni anlamaya ve dönüştürmeye yönelik çabanın kilit noktası, geçmişi bugüne, bugünü ise geleceğe bağlama çabasıdır. Kişinin kendi içinde ve çevresini saran evren içinde bütünlüğünü yakalayabilmesidir bir anlamda. Bu açıdan en başarılı insan eylemi sanattır. Sanat yapıtının bir diğer özelliği ise yarattığı hazzın ve

13) Borges, 1995, s.15.
14) Age., s.17.

bütünlük duygusunun tükenmemesidir; bu nedenle bir şiir tekrar tekrar okunmak, bir şarkı ise tekrar tekrar söylenmek ister. Bilim felsefesinin önemli isimlerinden Thomas S. Kuhn, "Bilim ve Sanat Arasındaki Bağıntılar Üstüne Yorum" başlıklı yazısında, "Picasso'nun başarısı Rembrandt'ın resimlerini müzelerin depo mahzenlerine sürüp götürmez"[15] diyerek, bu açık gerçeği tekrar anımsatır bize.

Borges genç şairlere öncelikle eskiyi, geleneği ve kuralları bilmeleri gerektiğini öğütlemekte; dehanın başlangıçta tek başına yeterli olamayacağını, ancak o bilinen kuralların şair tarafından günü gelince yıkılabileceğini ve isterse şairin serbest yazabileceğini söylemektedir. Bu öğütlerini şu sözlerle aktarmaktadır:

> Bu yüzden genç şairlere, önce klasik kalıplarla başlayıp sonra devrimci olmalarını öğütleyeceğim. Oscar Wilde'ın -kehanet kokusu taşıyan- bir gözlemi geliyor aklıma: "Sone ve bildik kalıplar olamasaydı hepimiz dehanın insafına kalmıştık," diyor. Günümüz için çok geçerli bu; en azından benim ülkemde. Hemen her gün, dehanın insafına kalmış şiir kitapları gönderiliyor evime -başka bir deyişle bana oldukça anlamsız gelen kitaplar. İçlerindeki metaforlar bile seçilmiyor. Metaforun iki şey arasında bir bağlantı kurduğu varsayılır, ne var ki ben bu kitaplarda hiçbir bağlantı göremiyorum. Hepsinin, bir tür tozutmuş bilgisayarın rasgele ürünleri olduğu izlenimine kapılıyorum. Demek istediğim, ilerde kuralları yıkmak için önce onları bilmeniz gereklidir.[16]...
>
> Dil başlı başına bir gelenektir. Neden sone yazanların, o uzun geçmişli ve görkemli geleneği sürdürülmesin? Formu göz ardı etmeyi kendi adıma garip buluyorum... Geçmişi bütünüyle yok saymanız olanaksız bence. Buna kalkışırsanız, daha önce keşfedilmiş şeyleri bir daha keşfetme yanılgısına düşersiniz. Bu da merak yoksunluğundan kaynaklanır.[17]

---

15) Thomas S. Kuhn, *Asal Gerilim*, Çev. Yakup Şahan, Kabalcı Yay., 1994, s.411.
16) N. Thomas Di Giovanni, Daniel Halperin, Frank Macshane; 1998, s.67.
17) Age., ss.69-70.

Bu aslında yine yalnızca şiir için geçerli bir öğüt değil. Önce eski kalıpları, bilinenleri öğrenip, kendine bir kişiyi ya da bir tarzı örnek almak, zaman içinde ve zamanı gelince kalıpları kırıp devrimci olmak, insanın içinde yer aldığı her uğraşta izlenebilecek en geçerli yol gibi gözükmektedir. Borges, özgür koşuk yazmanın zorluğuna değinirken ayrıca şunları söylüyor:

> Bu incir çekirdeğini dolduramayacak lafların özü, diyelim Keats'in bir sonesiyle Whitman'ın bir sayfalık özgür koşuğu arasındaki temel fark, sone'de kalıbın ağır bastığı, o yüzden üstesinden kolay gelineceği, oysa "Adem'in Çocukları" ya da "Kendimin Şarkısı'nda" öz kurgunuzu kendiniz bulmak zorunda olmanızdır. Kurgu, çatı olmaksızın şiir belli bir biçim alamaz, bence o tür biçimsizliği de kaldıramaz.[18]

Borges'in genç şairlere verdiği öğütler, özellikle içinde yaşadığımız dönemde oldukça önem taşımaktadır. Kimi zaman şiir özgün olması için şair tarafından öyle bir hale getiriliyor ki, insanın aklına Borges'in yukarıda söylediği "tozutmuş bilgisayar" örneği geliyor istemeden. Estetik kaygı ve biçem çok önde olduğunda, şiirin teması ne yazık ki kayboluyor. O şiir ki, güya yaşamın dilsiz bir anının anlatımı, dile gelmesidir; ama böyle olunca olmayan kurgunun, çatılamayan çatının ve yoğun estetik kaygının içinde sesi boğulup gidiyor. Şiir bu kadar estetik hale getirildiğinde, Baudrillard'ın şu eleştirisi geçerli hale geliyor; "Her şey estetik olduğunda, artık güzel ya da çirkin olan bir şey kalmaz ve sanat da yok olur."[19]

Genç şair tek başına bir damla olamaz. O akan edebiyat ırmağının ve dinamik yaşamın bir parçasıdır aslında. Bu yüzden yaşam ve edebiyat, ırmağının kaynaklarından, köklü geleneğinden tamamen kopamaz. Kaynağın debisi ile yeteneği ölçüsünde, ileride yeni bir dal, yeni bir akım doğmasına neden olabilecektir. Bu yeni dal ise, belki de daha sonraları yine yeni dalların içinde doğacağı yeni bir ırmağa dönüşecektir. Doğal olarak yeni bir dal

---

18) Age., s.71.

19) Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, Çev. Emel Abora, Işık Ergüden. Ayrıntı Yay., Ağustos 1995, s.15.

ana ırmaktan koparsa, zamanla sığlaşır ve kurur gider. O yüzden genç şair, hep ana kaynağın kimi zerrelerini, debisini, coşkusunu bir şekilde içinde taşımalıdır. Borges ile Burgin'in aralarında şu konuşma geçmektedir:

> -Borges: Emerson'u okuduğunuzda, aslında çok köklü bir geleneğin içine dalmış oluyorsunuz. Scott Fitzgerald için ise aynı şey söylenemez. Köklü veya önemli bir geleneğin sözü edilemez orada.
> - Burgin: Demek ki, evrensel etkisi olan, eserleri kalıcı olan her yazarın köklü bir gelenekten geldiğini düşünüyorsunuz. Edebiyatı başlangıç ve bitiş noktaları belli kaldırım taşlarından oluşan bir olgu gibi değil, akan bir şey gibi görüyorsunuz.
> - Borges: Evet. Çok doğru.[20]

Yalnızca sanatçı ve yapıtı değil, okur da dinamik bir süreç içindedir. Bir şiir yıllar sonra sizi çok daha derinden etkileyebilir. Borges şiir üzerine konuşurken şunları da söylemiştir:

> Kapalı duran bir kitap yalnızca bir ciltttir, başka şeyler gibi bir şeydir. Ama kitabı açmaya görün, kendini ellerinize bırakıverir, estetik bir olay gerçekleşir. Dahası, bir kitap aynı okurun gözünde bile değişikliğe uğrar, çünkü biz değişiriz; biz, aynı insanın bugün dünden farklı olduğunu, yarın da bugünden farklı olacağını söyleyen Herakleitos'un ırmağıyızdır. Durmadan değişiriz; bir kitabın her okunuşu, her yeniden okunuşu, o yeniden okunuşun, her anımsanışı o kitabın metninin yeniden keşfedilişidir. Bu yüzden denilebilir ki, bir kitabın metni de Herakleitos'un ırmağıdır.[21]
> Aslında şiir kütüphanedeki kitaplarda, Emerson'ın tılsımlı odasındaki kitaplarda değildir; okurun kitapla yüz yüze gelmesidir şiir, kitabın keşfedilmesidir.[22]

Keşfedilen şey nedir? Keşfedilen şey sanat yapıtı içinde, sanatçının estetik yaratımı ile yaşamın sessiz kalan yanlarının bize seslenişidir. Var ettiği yapıtı ile gözümüzün önünde olup göre-

---

20) Burgin, Nisan 1994, s.118.
21) Borges, 1995, s.81.
22) Age., s.85.

mediğimiz, çevremizde yankılanan ama duyamadığımız somut gerçekliklere değinir sanatçı. Bu yapıt aynı zamanda haz verir bize. Yoksa sanatçı içinde yaşadığımız evrende var olmayan bir şeyi yaratmaz. Susan Sontag şöyle demektedir:

> Sanat yapıtının başardığı, bizi yargılama ya da genelleme yapmaya götürmek değil, tekil bir şeyi görmemizi ya da kavramamızı sağlamaktır. Zevkli doyumun eşlik ettiği bir kavrama edimi, sanat yapıtının tek geçerli amacı ve yeterli varoluş nedenidir.(23)

Sanat yapıtı çok yönlüdür. Çünkü yaşam ve yaşamın içinde yer alan kişi ve olaylar tek yönlü değil, çok yönlüdür. Kimi zaman şiirde bir şeyi, bir sesi, bir çığlığı göremeyebiliriz, işitemeyebiliriz; çünkü o an için buna hazır olamayabiliriz. Ama yaşam, akışı içinde, yapıtın içinde daha önce fark edemediğimiz sesleri duymaya, bizi hazır hale getirebilir. Beğendiğimiz şiir aslında içinde kendimizden bir parça bulabildiğimiz, hani gücümüz yetse bizim de yazabileceğimizi hissedebildiğimiz şiirdir. Borges bu konuda şunları söylüyor:

> Yazarken kimi zaman yazdığımın daha önce var olduğu duygusuna kapılırım. Genel bir kavramdan yola çıkarım. Başlangıcı ve sonu beş aşağı beş yukarı bilirim, aradaki bölümleri ise keşfederim. Ama onları benim bulduğum, onların benim özgür istemime bağımlı oldukları duygusuna kapılmam. Onlar nasılsalar öyledirler, ama gizlenmişlerdir, şair olarak görevim onları bulmaktır... Bradley, şiirin bizde yeni bir şey keşfettiğimiz izlenimini değil, unuttuğumuz bir şeyi anımsadığımız izlenimini uyandırdığını söylemişti. İyi bir şiir okurken o şiiri bizim de yazabileceğimizi, o şiirin içimizde var olduğunu geçiririz aklımızdan.(24)

Borges'in dilimize çevrilen konuşma ve söyleşilerinden beni etkileyen sözlerini elimden geldiğince yazmaya ve yorumlamaya çalıştım. Borges'in söylediklerinden alabildiğim, anlayabildiğim

---

23) Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Haz. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, Metis Seçkileri, 1998, s.36.

24) Borges, 1995, s.85.

ve paylaşmak istediğim sözlerdi bunlar. Tabii ki bu söz ve yorumların hiçbiri değişmez değil. Yaşam ırmağı içinde şu ana dek geçirdiğim kısa süre, belki şimdilik bu kadarına izin veriyordur, kim bilir?

SONSUZLUĞUN DUYARLILIĞI

Kaç hecedir şiir? Apansız ve nasılsa öyle midir
şiir uzaklarda?

Haiku, kendini yapayalnız hissetmenin değil, sonsuzluk duyarlılığının yarattığı yalnızlık duygusudur; ama umutsuzluk içermeyen, insanı bunalımlara mahkûm etmeyen bir yalnızlık duygusu. Bir çeşit mutlağın gizini hissetmenin ve o gizin tadına varmanın verdiği hazdır. Sonuçta, içeriğin önemini gölgelemeyen biçim yalınlığı ile bu yalnızlık duygusunun Zen düşüncesinde şiire dönüşmesidir.

Evrendeki kaos bir yandan insanı korkutur, bir yandan da insanı kendisine hayran bıraktırır. Bu kaosun yarattığı gizem ve bu gizemi bir yerinden yakalayıp anlama çabasıdır biraz da şiir. Zen düşüncesi, olanı olduğu gibi önyargısız görmeyi ve yalnızca yaşanan anı yaşamayı esas alır. Tüm Zen sanat dallarında esin kaynakları, "Li" denilen organik model diye adlandırabileceğimiz kavramın nesne ve duygularıdır. Biraz daha açacak olursak, doğada olan ve doğal olan örnek alınır, ama dar anlamda yalnızca insanı çevreleyen doğa değil, insanın iç doğası da buna dahildir. Bir diğer önemli kavram "Te"dir. Bu bir sanatçının bir eseri nasıl oluşturulabildiğini açıklayamasa da, o eseri tekrar tekrar oluşturabilme ya da hissedebilme yetisidir ki, sanatçının yaratma yeteneği şeklinde düşünebiliriz.

Haiku yazarı, ilhamını iç ya da dış doğasından alır. O, yaşadığı anın kıymetini bilen ve o anı, hem kendi iç dünyası hem de o iç dünyayı saran ve aslında bir olduğu dış dünyası ile birlikte anlatan, sadeliğe büyük önem veren, kendi yaratıcı yeteneğine güvenen, kendi nasılsa şiiri de öyle olan sanatçıdır. Haikuda, yüzyıllar sonra da olsa şiirin yazıldığı anı, yazan şairi, şairin iç dünyasını, yazıların mekânı ve şiirin yazıldığı zamanı bulabiliriz. Günümüzde zihnimizi ve duygularımızı perdeleyen yapay yaşam sorunları ile boğuşuyoruz. Artık kaç kişi lodosu şöyle bir içine çekiyor, kaç kişi mevsim değişimlerinde günbatımına bakıp darmadağın olan gökyüzüne hayran oluyor, kaç kişi karşılıksız, çıkarsız, sırılsıklam âşık oluyor, kaç kişi beceriksizce yaprak kovalayan küçük bir kedi yavrusuna bakıp o an tüm dünyayı unutabiliyor? Ya bunlar artık günümüz şiirine ne kadar yansıyabiliyor? Öyle ki insanı ve doğal çevresini bir bütün olarak algılamaktan uzak, çağımızın tüketime dönük yaşam tarzı ve teknolojisi, bizlere evrenin öyleliğini, gizemlerini, esin veren karmaşasını ve o karmaşada yatan sadeliğini neredeyse unutturmuştur. Bu noktada şiir teknik ve içeriğini bir başka gözle duyan, düşünen yaşam felsefeleri ve onların şiir teknik ve içerikleri ile karşılaştırmak, yukarıda söz ettiğim olumsuz yansımayı, yani bilmek adına hissetmeyi ve hayal etmeyi ne ölçüde kaybettiğimizi görmek için oldukça yararlı olabilir.

Roland Barthes, Zen şiirini Batı'nın şiir anlayışı ile kıyasladığı "..." adlı denemesinde şöyle demektedir:

> Haikunun kısalığı biçimsel değildir; haiku kısa bir düşünce değil, bir anda doğru biçimini bulan kısa bir olaydır. Dilin ölçüsü Batı'nın en beceremediği şeydir; fazla uzuna ya da kısaya kaçtığı için değil, bütün sözbilimi gösterileni gösterenin geveze dalgaları altında 'sulandırarak' ya da biçimi içeriğin içkin bölgelerine doğru 'derinleştirerek' her ikisini de orantısızlaştırmayı gerektirdiği için. Hiç kuşkusuz, haikunun tamlığında (haiku hiçbir biçimde gerçekliğin tamı tamına çizilmesi değildir, gösterenin gösterilenle denkleştirilmesi, genellikle anlamsal bağıntıdan taşan ya da onu gözeneklendiren boşlukların, çapakların, aralıkların silinmesidir) ezgisel bir şeyler vardır (anlamların ezgisi, ille de seslerin değil): haiku bir notanın arılığını, küreselliğini,

> hatta boşluğunu taşır; belki de bunun için yankı biçiminde, iki kez söylenir; bu çok güzel sözü yalnız bir kez söylemek kusursuzluğun şaşırtısına, çarpıcılığına, birdenbireliğine bir anlam vermek olurdu; birkaç kez söylemek ise anlamın bulunacak olduğunu varsaymak, derinliğe öykünmek; ikisi arasında, ne tekil, ne derin bir yankı, anlamın hiçliğinin altına bir çizgi çizer yalnızca.[1]

Barthes, daha sonra ünlü ayna benzetmesini kullanır. Batı'da aynanın anlamınını oldukça "benmerkezcil" olduğunu belirtir. Batı toplumlarında ayna kişinin kendisine bakması için kullanılır ve zihinlerde yer eden ayna kavramı, aynanın eşya olarak işlevsel bir nesne oluşu ile ilişkilidir. Ancak Doğu düşüncesindeki ayna kavramına daha felsefi ve aslında biraz da fiziksel açıdan yaklaşılır. Şöyle ki, ayna fiziksel yapısı ve özellikleri ile idealize edilmiş insan tinini simgeler ve şu söz ile bu düşünce özetlenir; "Kusursuz insan tini ayna gibidir. Hiçbir şeyi tutmaz, ama hiçbir şeyi de geri çevirmez. Alır ama saklamaz." Barthes bu Tao özdeyişini anımsatır ve aynanın boş olduğunu ve ayrıca kullanılan simgelerin boşluğunu da simgelediğini belirtir. Aynanın başka aynaları yakalayabildiğini ve sonuçta oluşan sonsuz yansımanın ise kendisi de bir biçim olan boşluğun ta kendisi olduğunu belirtir. Haikunun da aynaya benzer etkide bulunduğunu şu sözlerle dile getirir:

> Böylece haiku bize başımıza gelmemiş olanı anımsatır; kökensiz bir yinelemeyi, nedensiz bir olayı, kişisiz bir belleği, palamarsız bir sözü tanırız onda.[2]

Barthes, haikunun "anlam" açısından Batı şiiri ile arasındaki farka dair ise şu saptamayı yapar:

> Haiku anlam bağışıklığını tümüyle okunabilir bir söylem içinde gerçekleştirmeye çalışır, (Batı sanatından esirgenmiş bir çelişkidir bu, Batı sanatı anlama ancak söylemini anlaşılmaz kılarak karşı çıkabilir) öyle ki haiku bizim için ne görülmediktir, ne bildik: hem hiçbir şeye benzemez, hem her şeye

---

1) Roland Barthes, Yazı ve Yorum, Haz. ve Çev. Tahsin Yücel, Metis Seçkileri, Ikinci Basım, 1999, ss.116-117.

2) Age., s.118.

> benzer: "okunaklı"dır, basit, yakın, bildik, hoş, ince, "şiirsel", tek sözcükle bütün güven verici yüklemler oyununa yatkın olduğunu sanırız; gene de anlamsızdır direnir bize, daha bir an önce verdiğimiz sıfatları yitirir ve sözümüzün en yaygın uygulamasını: yorumu olanaksız kıldığına göre, şu bize en garip gelen duruma, anlam kesilmesine girer.[3]

Devamında sözlerine en güzel kanıtı sunan şu güzel haikuyu örnek verir:

> Balıkçının evinde
> Kuru balık kokusu
> Ve sıcak

Barthes, haikunun Batı klasik yazınında yok olmaya yüz tutmuş iki işlevin yerini tuttuğunu söyler. Bu iki işlev -haikunun yapmaya çalışmadığı- betimleme ve tanımdır. Barthes şöyle devam eder:

> Haiku, betimleme de, tanımlama da yapmayınca salt ve tek bir belirtmeye dek incelir. Bu budur, bu böyledir, der haiku, böyledir. Daha da iyisi: Böyle! der, öyle apansız, öyle kısa (titreşimsiz, dönüşsüz) bir fırça vuruşuyla söyler ki, "dir" bile yasaklanmış, geri dönmeyesiye uzaklaştırılmış bir tanımın pişmanlığı gibi fazla görünebilir. [4]

Zen düşüncesinin şiire yansıması olan Haiku bu açıdan da hem özündeki dünya görüşünü belirleyen felsefe, hem de şekillendiği tarih, dönem ve coğrafya açısından incelenmeye değer. İşte tüm söylenenlere güzel bir örnek:

> Rüzgârla savrulan
> Fuji dağının dumanları
> İlerde yok oluyor
> Onlarla sürüklenen
> Düşüncelerimin yazgısını
> Kim bilebilir?
> (Saigyo)

Saigyo, haikuyu tam anlamı ile kimliğine kavuşturan üstat Matsuo Basho'nun (1644-1694) öğretmenidir. Zen, MS 9. yüz-

3) Age., s.121.
4) Age., s.122.

yılda doğum yeri olan Çin'deki baskılar sonucu uçsuz bucaksız dağlara sığınmıştır, daha sonra da göçlerle esas büyüyüp serpileceği Japonya'ya geçmiştir. Zen, Japonya'da Kamakura Dönemi (1156- 1334) denen kültürel aydınlanma yıllarında, tüm Japon sanat dallarına damgasını vurmuş, ayrıca kendisiyle birlikte göç eden bonsai gibi sanat dallarının da bu yeni topraklara kök salmasını sağlamıştır. Bu dönem sonrası 17. yüzyılda yetişen Basho tam anlamı ile haikuya temel saygın şeklini kazandıran ve bu türün en büyük şairi kabul edilen kişi olmuştur. Basho doğa aşığı bir Zen gezgini olarak ölümsüz eserler vermiştir. Üstat Basho'dan bir güzel haiku örneği sunup kısaca tarihi ile haikuyu incelemeye devam edelim.

Yaprak dökmüş kuru bir dal
Üstünde bir karga tünenmiş
Şu sonbahar akşamı

Haiku geleneksel Japon şiirinin çeşitli biçimleri arasında en kısa olanıdır. Toplam 17 heceden oluşur. Kendi içinde her Haiku 5-7-5 hecelik üç bölüme ayrılır. Başlangıçta henüz haiku bu klasik şeklini almadan önce, 5-7-5-7-7 olmak üzere toplam 31 heceden oluşan eski bir şiir yazma biçimi olan vaka, Japonya'da özellikle soylular arasında çok tutuluyormuş. Bu biçim ince duyguların dışavurumu ve ayrıntılı doğa tasvirleri yapmak için kullanılmış, zaman hiciv amaçlı kullanımı da artmış. Daha sonra bu biçim 5-7-5 ve 7-7 şeklinde ikiye ayrılmış. Bu iki bölümün yerleri serbestçe değiştirilip bağlantılar yapılmaya başlanmış. Ve sonra da renga adı verilen bağlantılı serbest koşuklar haline dönüşmüş. Bu tür zamanla, 64, hatta 102 bağlantılı koşuk içeren uzun şiirlerin yazılmasına olanak sağlamış. Rengalar, haikunun hem biçimsel hem düşünsel ilk temel çekirdeğini oluşturmuş. Zaman içinde bu serbest türün yozlaşmasını engellemek için çeşitli şiir okulları oluşmuş ve bu okullar kendi kurallarını oluşturmuş. Sogi döneminde bu uzun koşukların başına 5-7-5 heceden oluşan ve o zaman hokku denilen, zaman içinde adı haikuya dönüşen kısa şiirler konulmaya başlanmış. Bu kısa şiirlere çok önem verilmiş ve yazımı yalnızca usta şairlere bırakılmış. Hokku

yazımında iki önemli kurala uyulmuş; ki bunlar, haiku yazımında da esas kurallar olarak günümüze dek korunmuşlar. Birinci kural, mutlaka şiirin yazıldığı mevsimin belirtilmesidir. İkinci kural ise, vurgu sözcüğü (kireci) denilen kısa ve duygu-yoğun kelimelerin kullanımı ile şiirde akışı bir an duraklatarak anlama güç ve yücelim katılmasıdır. Haiku ya da hokku, Basho dönemine dek, nüktedan bir anlatımla hoş vakit geçirmek için usta şairlerin kullandığı ayrı bir şiir türü olarak varlığını sürdürmüş. En nihayet 17. yüzyılda üstat Basho ile birlikte bu ince nüktedan havasını korumasına karşın daha saygıdeğer ve kalıcı bir biçim kazanmış, sonra yetişen diğer ustaların elinde işlenerek yüzyıllar sonrasına ulaşabilmiştir.

Bu değişik ve dünyaya yalın ve olduğu gibi bakan duygulu yaşam tarzının, yani Zen'in şiir olarak dile gelişi olan haikulardan birkaç güzel örneği daha sunup yazıyı bitirelim.

Dönüyor şu değirmen
Raks eden serpintilerle
Göstermek ister gibi
Yazın serinliğini
Bokuin (1646-1725)

Bu erik ağacının altında
Kara bir boğa bile öğrenir
Neşe dolu bir bahar
Şarkısı söylemeyi
Basho (1644-1694)

Ağır demir çubukla
Kapatılmış sımsıkı
Ah şu ahşap kapı
Kış gecesi ay altında
Kikaku (1661-1717)

KAYNAK

Haiku hakkında bu yazı içinde değinilen temel bilgi ve haiku örneklerinin alındığı kaynak şudur:

- Matsuo Basho, *Kuzeye Giden İnce Yol ve Diğer Gezi Notları*, Çev. Coşkun Yerli, Yapı Kredi Yay., Eylül 1994.

Axis Mundi

Dünyanın direği nerededir? Kim döner onun etrafında, ilk şiirler dudaklarından dökülürken?

İlk şairler kimdir? Şiirin doğuş öyküsü nerede başlar? Ve şiir başka bir tanımla aslında nedir? İlk şairler çok büyük bir olasılıkla Şamanlardır. Ya da Şaman kavramını kullanmayan toplumlarda yer alan Şamanın karşılığı olan kişilerdir. Şiir ise *axis mundi*; yani yaşanılan dünya ile bu dünyanın altındaki ve üstündeki dünyaları birleştiren yol, kapı ya da eksendir. Basit tanımı dışında Şaman denilen kişi, çokça yaşadığı toplumun yararı ve kimi zaman kendi üstündeki güçlerin isteği doğrultusunda bu üç dünya arasında gidip gelebilen, trans halinde iken üç dünyayı aynı anda yaşayabilen kişidir. Pratikte toplumun av eylemindeki başarısından öncelikli olarak sorumludur. Mevsim ve yağış durumu, ayrıca sağlık işleri diğer ana görevleri arasındadır. Küçük bir hatırlatma; ilkel dediğimiz toplumlar bile salt çıkar için büyü yapan kişilerle Şamanları ve Şamanlık kurumunu rahatlıkla birbirinden ayırabilirken, biz büyücüler ile Şamanları birbirine karıştırmamalıyız. Üstte mutlak iyiler dünyası, bir başka deyişle olması arzu edilen yapının hayallerdeki güçlü öğeler içeren billurlaşmış dünyası, altta ise genelde kötüler, yani yaşanılan toplumsal düzenin tam tersi düzenlemeleri ve doğruları olan bir dünya var. Ve bu iki dünyanın arasında kalmış olan, her

öğesi ile her an bu iki uç arasında salınan yaşanılan dünya. Bu üç dünya ve tüm bu dünyaları dolduran her şey, aslında bir bütündür. Her eylem, her oluşum, bir diğerini etkiler. Yeterince yağmur yağmaması veya bir bireyin hastalığı, bu üç dünyadaki karışık etkileşimler yumağındaki bir yanlışın ya da bir tıkanmışlığın sonucu olabilir. Yardımcı ruh veya öğeleri ile - ki, bunlar sıklıkla dost hayvan ruhları veya cansız, ama o insanlara göre canlı nesnelerdir- , Şaman bu üç dünya arasında gezer ve gereğinde bu üç dünya ile bir oluşum içine girer. *Axis mundi* bu üçlü dünya anlayışının aslında birliğini temsil eden yapıdır, bu üç dünyanın aslında bir olabildiği görkemli andır. Somut olarak sıklıkla bir ulu ağaçtır veya bir ulu ırmaktır ya da toplantı çadırının tepesi açıklığa bakan ulu direğidir. Soyut ve işlevsel açıdan bakıldığında ise, *axis mundi* üç dünyanın Şamanda birleştiği anlarda Şamanın ağzından dökülen yakıcı, melodik ayrıca anlam ve çözüm yüklü sözlerdir. Bu sözler ayrı dünyaların birleştiği karışımdır, etkileşimler yumağının özüdür, aşkın gezinin rehber kitabıdır; toplumsal açıdan ise sorunun ve boyutların özetidir, çözümdür ya da kaosdur, rahatlamanın ya da sıkıntının artmasıdır, yani şartlar dahilinde varılabilecek olan noktadır. Buna müzik, danslar ve oyunlar eşlik eder. Ama önce söz vardı unutmamalı, o yüzden *axis mundi* gerçek anlamı ile sözdür, şiirdir.

Şaman ve trans halinde dudaklarından dökülen sözler her zaman aynı derecede etkili değildir, aynı bireyi her zaman aynı derecede etkileyemez ve çok doğaldır ki, Şamandan Şamana, bireye göre farklılıklar olacaktır. Bu nedenle bir şiir örneği üzerinde konuşmak yerine şu yapılabilir; bu yazıyı okuyan birey kendisini derinden etkileyen bir ya da birkaç şiiri yazıda değinilen konuların gözünden kendi içinde değerlendirebilir. İnsanı sarsan sarmalayan ve her okunduğunda benzer tarifsiz duygular uyandıran bir şiir, aslında okuyan kişi için halen aynı anda üç ayrı dünyaya birden aittir. Bir aşk şiirini düşünün, yaşanan ya da yaşanabilecek umutsuzluğu, çıkmazları, açmazları, yani alt dünyanın karanlık gölgesini; umut dolu, yolları aydınlatabilecek kutsal sevgi, fedakârlık ve paylaşma gibi soyut, üst dünya kavramları ile şu an yaşanılan dünyada buluşturur ve yengiyi,

belki yenilgiyi ya da ümit edilen mutlu geleceği anlatır. Bu şiirin destan olması gerekmez, usta bir şair tüm bunları birkaç dizeye sığdırabilir. Dediğim gibi, her birey kendi yaşam öznelinde bu duyguları hissettiği hiç olmaz ise bir şiire sahiptir. Bir büyük olayı anlatan bir destanı ya da uzun bir şiiri düşünün. O dizeler size yaşanılan dünyanın yalın gerçeğini anlatırken, o anda hem acılara neden olan kötünün bin bir türlü gölgelerini görür ve acı nefesini ensenizde hisseder, hem de o olayların içinde yer alan iyilere yol gösteren üst dünyanın idealleri ve sevdalarını içinizde hissedersiniz. Şiir dünyaların bütünleşme anıdır, şair ise birbirinden kopukmuş izlenimi veren dünyaların birliğini, iç içe geçişlerini dizeleri ile bize gösterebilen kişidir.

Bir resme, bir kargaşa anına, bir hastaya bakarken, bütünü gözden kaçırırsak ve gözlerimiz yalnızca bir veya birkaç noktaya odaklanırsa, yanlış duyguların esiri oluruz. Çözüm gereken anlarda ise sonu kısırdöngü olan çözümsüzlükler üretiriz. Yaşadığımız aşkı salt fiziksel güzellik, bir kapris, hormonal bir dalgalanma şeklinde bir tek ana, bir tek çözüme ya da bir tek bakış açısına indirirsek -ki bu tekler hangi dünyaya ait olurlarsa olsunlar- aynı çözümsüzlük yumağının içinde boğulur gideriz. *Axis mundi* bütünü görebilmek, algılayabilmek için gerekli simgesel araçtır bizim için. Modern dünyanın deyişi ile id-ego-süper ego veya bir başka deyişle istek-benlik-vicdan birlikteliğinin ve barışıklığının sağlanabildiği ortak paydadır belki de; bu üçlülerin aynı anda üzerinde yan yana durabildiği tek zemindir. İşte bu birlikteliği halen sağlayabilen dayanaklarımız, *axis mundi*'nin esasını oluşturan şiir, onun mitsel devamı olan nesir, etkinleştirici parçaları olan dans ve müziktir.

İnsan toplulukları en ilkelinden en modernine, üç aşağı beş yukarı şekli biçemi ayrı gibi gözükse de, içeriği ve işlevi aynı mit ve ritüelleri yaşar ve yaşatır. Ve yine insan var oldu olalı, onunla birlikte istisnasız tüm toplumlarda varlığını sürdüren üç şey var şiir -tanımı ve biçemi nasıl olursa olsun-, dans ve müzik. 5000 yıl öncesi Ortadoğuluların ya da 1930'ların Nambikwara yerlilerinin (Güney Amerika Mato Grosso'sunda yaşama savaşı veren bilinen en arkaik insanların) mitleri, ritüelleri, dansa, müziğe

ve şiire bakış açıları şekil ve biçim değiştirmiş olsa da, günümüz sanayileşmiş kuzey ülkelerinde ve tüm tek tanrılı dinlerde dahi varlıklarını ve etkinliklerini sürdürmektedir. Bunun en önemli nedeni salt mistik ve dini dünya görüşünün dışına çıkabilen, alt ve üst dünyaları yaşanılan anda ve yaşanılan dünyada birleştirebilen insanların olmasındandır. İstekleri, korkuları ve ayak basılan gerçekleri harmanlayıp umudu direnci ve kavgayı doğurabilen yetkin sanatçıların, korkusuzca üç dünyanın birlikteliğinde gezinebilen ve tıkanan umutları, sevdaları, yok olan değerleri yol açıp tekrar insanlığa kazandırabilen ozanların hep var olmasındandır.

Sanat özelde toplum için veya yine sanat için olabilir. Ama genelde şu koca evrende insan olarak bütünü içimizde, kendimizi ise bütünün içinde hissedip yaşayabilmemizin tek yoludur. Bu insan yeryüzünde var olageldiği günden beri hiç değişmedi, ama hiç...

KAYNAKLAR

- Nevill Drury, *Şamanizm*, Çev. Erkan Şimşek, Okyanus Yay., 1996.
- Mircea Eliade, *Şamanizm*, Çev. Isınet Berkan, Imge Yay., 1999.

HAYAL GÜCÜ, EDEBİYAT VE BİLİM

Bilim ve sanat birbirine benzer mi?
Ortak itici güçleri nedir? İnsan bilinmeze
ilk adımı önce hangisiyle atar?

Sanat ve bilim etkinlikleri aynı kökene sahiptir. Ancak günümüz insanının gözünde bu iki etkinlik alanı artık iki zıt kutbu temsil etmektedir. Günümüzde genellikle sanat, romantizm ve hayal ile bilim ise akılcılık ve gerçek ile bir arada düşünülür. Ancak konuya daha dikkatli ve daha önyargısız bakıldığında, böylesine katı bir ayrımın geçersiz olduğu kolayca görülebilir. Bilim, yaratılan mitsel bir biliminsanı tiplemesi, sanat ise yine benzer şekilde yaratılan sanatçı tiplemesi ile özdeşleştirilmiştir. Sanatçı, hayalperest, aşırı duygusal, uçlarda yaşayan, sanatını her şeyin ötesinde tutan, akılcılıktan uzak, tepkileri önceden bilinemez, ulaşılması zor bir yapay kişiliğe; biliminsanı ise katı, duygusuz, önyargısız, mesleğine âşık, inançlardan ve dogmalardan arınmış, üstün zekâlı, çok iyi bir mesleki eğitim almış ve hep nesnel doğrunun peşinde olan bir başka yapay kişiliğe büründürülmüştür. Bir sanatçının aynı zamanda iyi bir biliminsanı olabileceğini öyle kolay kolay hayal bile edemezsiniz. Bize öyle öğretilir; zeki ve meraklı isen, çok ama çok çalışırsan ya iyi bir biliminsanı olabilirsin; ya da yeteneğin ve hayal gücün varsa, çok çalışma ile iyi bir sanatçı

olabilirsin; ama ikisi birden olamazsın. Uzlaşmaz zıt kutuplar yanılgısını geçersiz kılmanın belki de en kısa yolu her iki etkinlik alanında da kendini kanıtlamış insanlara dair yaşanmış öykülerin daha bilinir kılınmasıdır.

Tek başına bir Ömer Hayyam örneği bile bu hatalı düşünceyi yerle bir etmeye yeter aslında. O hep rubaileri ile akıllarda yer etmiştir, ancak Hayyam'ın matematik ve astronomi tarihindeki yeri unutulagelmiştir. Goethe de çok büyük bir sanatçıdır. Ama Goethe aynı zamanda çok iyi bir biliminsanıdır. Newton ile Goethe renk algısı üzerine büyük bir tartışmaya girmiştir. İnsanlık, aşağı yukarı 200 yıl boyunca girdikleri tartışmayı Newton'un kazandığını düşünmüş ve kabul etmişti. Buna karşın artık o tartışmanın asıl galibinin Goethe olduğunu biliyoruz. O tartışmada Newton, dalga boyu ile renk arasında sabit, değişmez bir ilişki olduğunu ve dalga boyu bilgisinin gözün retina tabakasından beynin ilgili merkezine kadar hücreden hücreye aktarıldığını, aktarılan bu bilginin de beyinde renge dönüştürüldüğünü savunmuş. Goethe ise renklerin dalga boyunun beyindeki otomatik karşılığı olmadığını, rengi yapan şeyin bizzat beyin olduğunu ileri sürmüş. Tartışma süreci boyunca hem Newton hem de Goethe savlarını ayrıntılı ve iyi düşünülmüş bilimsel deneylerle savunmaya çalışmış. Ancak o zamanın koşulları dahilinde Newton'un savı kabul görmüş. Zaman içinde Goethe'nin savına Willbrand, Verrey, Helmholtz, Maxwell gibi bilim insanları ilgi duymuş ve bu bilim insanları Goethe'nin savını çeşitli yönleriyle savunmuşlar. Ancak Newton'un savının doğruluğuna olan inanç sürmüş. Ama Edwin Land'ın 1957'deki ve Semir Zeki'nin 1970'lerdeki deneylerinden sonra artık Newton'un savının değil Goethe'nin savının doğru olduğu açık bir şekilde ortaya konabilmiştir. Goethe'nin savının doğruluğu son 25 yılda nöro-görüntüleme tekniklerinin iyice gelişmesi sonrası, nörolojik olgu sunumları ile de desteklenmiştir. Goethe'nin keskin bilimsel zekâsı ve yaratıcılığı çağını aşan başka çalışmalarıyla da kendini kanıtlamıştır. Darwin'in başarısından çok önce Goethe, evrim konusunda çağının ilerisinde ve Darwin'in görüşlerine oldukça yakın bilimsel öndeyilerde bulunmuştur. Ayrıca kaos

fiziğinin doğuşundan çok uzun yıllar önce doğanın sarmal biçimlere olan eğiliminin altını çizmiştir.

Gustave Flaubert bu konuda örnek verebileceğimiz bir diğer büyük sanatçıdır. Psikanalizin bir bilim dalı olarak kabul edilmesinden sonra, sıkça kimi edebi eserlerin ve o eserleri yazan yazarların psikoanalize tabii tutulduğunu –yani tekstanaliz uygulandığını - görmekteyiz. Bu yöntemde yazarın elyazmalarının içerdiği el sürçmeleri, yazım hataları, yazarın o anki sosyokültürel ve psikolojik durumu, karalanmış satırlar, şahsi mektupları vb. gibi ayrıntılarla yazarın ve yazılan eserin analizi yapılır. Ancak Flaubert, bu işi Freud doğmadan yarım asır önce, hem de elyazmalarına, kendi zamanındaki insan psikolojisine ve psikopatolojisine ait yapıtlar veren önemli biliminsanlarından notlar düşerek yapmıştır. Kısacası, kendi eserlerinin ve kendisinin tekstanalizini daha bu kavram ortada yokken yapmıştır.

Bilinmeyen bir konu birilerinin hayal gücünü harekete geçiremiyorsa, hep bilinemez ve çözülememiş olarak kalacaktır. Ancak sadece hayal ederek bir yere varamazsınız. Hayal ettiğiniz şeyleri bir sonuca, bir gerçekliğe ulaştırabilmeniz için çok çalışmanız, emek harcamanız gereklidir. Çalışmaların uzaması, beklenen sonuçların alınamaması biliminsanını umutsuzluğa ve yılgınlığa sürükleyebilir. Bu umutsuzluk ve yılgınlığın da yine en iyi ilacı hayal gücüdür. Çalışmanın tıkandığı yerde, bu tıkanışın daha önceden öngörülememiş nedenlerinin anlaşılabilmesi ve tıkanmayı aşabilmek için çalışmaya yeni açılımlar getirilebilmesi hayal gücü ile olasıdır. Hayal gücünü dışlayıp yalnızca çok çalışmak yoluyla alabileceğimiz yol nispeten kısıtlıdır.

Bilim dünyasının her dalında giderek artan bilgi birikimi, bilim ile uğraşan insanların belirli bir alanda uzmanlaşmasına neden olur. Bu uzmanlaşma o dalın altdallarına, hatta birçok kez tek bir konuya yöneltmektedir biliminsanını. Bu şekilde aşırı uzmanlaşma bazen bilim insanlarının parçalarını araştırdıkları bütünü değerlendirilebilmelerini güçleştirmektedir. Biliminsanı aşırı uzmanlaşma sonucu, yoğun çalışma temposu içinde, kendi bilim dalı dışındaki diğer bilim dalları ile bağları kaybedebilmektedir. İnsan bir konuda aşırı uzmanlaşırken, çoğunlukla değişik

görüşlerden, değişik bakış açılarından uzaklaşır. Ayrıca bu gerektiğinden fazla kendi bilgisine güvenip bilimsel şüpheyi elden bırakmasına neden olur. Bu ise hayal gücünün kısırlaşmasına yol açar. Dar bir alanda fazla bilgi birikimine sahip olmak, kimi zaman fikir uçuşmalarının, hayali yolculukların, yeni olasılıkların sezilebilmesinin önünü de kapayabilir. Örneğin elektroniğin öncüsü Vannevar Buch, 1945 yılında meclis komisyonuna verdiği bir raporda, kıtalararası güdümlü nükleer füzelerin teknik olarak nasıl yapılacağını bilen insanların olduğuna inanmadığını ve çok uzun bir süre de böyle bir şeyin olamayacağını ifade etmiştir. Benzer şekilde atom fiziğinin öncülerinden Rutherford 1933 yılında nükleer enerjinin pratikte bir kullanımı olamayacağını ve atomların dönüşümünden bir güç kaynağı elde edileceğini savunan kişilerin saçmaladığını savunmuştur.

Edebiyatta ise hayal gücü esastır. Özellikle bilimkurgu yazınında, bilimsel bilgi birikimi ile hayal gücü birlikte görev başındadır. Bilimkurgu yazarları, bilimsel buluşları ve yaşanan gelişmelerin olası gidiş yönünü tahmin etme ve geleceği görmede, her zaman gelecekbilimcilerden (fütüristlerden) daha başarılı olmuşlardır. Adrian Berry, *Bilimin Arka Yüzü* adlı kitabında şu satırları yazmıştır:

> Bir bilimkurgu yazarını geleceği okumada başka herkesten daha iyi kılan şey (bilimden anlamak çok işe yarasa, hatta zorunlu olsa bile) bilimsel bilgi değildir. Gelecekle ilgili esrarlı, gizemli, duyular üstü bir algı gücü de değildir. Sırları iki sözcükle anlatılabilir: Özgürlük ve düş gücü. Bilgisayarların sağladığı bir dakiklikle, gelecekten haber vermeye çalışan meslekten bilim adamları, olgulara sıkı sıkıya bağlı kalmaları gerektiğinden hep başarısız olurlar. Hiçbir fütürist yarı raslantısal bir buluşun bütün dünyayı kökten değiştireceğinin haberini vermez. Ama transistörün bulunuşu tam da bunu yapmıştır. Transistör ve torunu mikroçipler olmasaydı bugünün bilgisayar ve iletişim uyduları dünyası asla var olamazdı. Ne var ki, bir fütüristin 1950 dolaylarında elektronik teknolojisindeki gelişmelerle ilgili tahminleri, daha büyük ve daha karmaşık radyo lambaları üzerinde odaklaşmış, transistörlerin olanaklı kıldığı mikro boyutlara

inmeyi bütünüyle gözden kaçırmıştır. 1950'lerde bilimkurgu yazarları, transistörün bulunuşunu önceden gördükleri için değil, o günlerin kocaman bilgisayarlarıyla radyoların küçülmesini getirecek bir gelişmenin olacağını içgüdüsel olarak gördükleri için el radyoları, cep bilgisayarları gibi mucizeleri önceden haber verdiler.[1]

Tüm bunlara karşın, çoğu zaman değişik yerlerde bilimsel bilgi ve edebi yaratıcılığın hayal gücü ile buluştuğu yazın dalı olan bilimkurguyu küçümseyen yazı ve yorumlar görürsünüz. Bu yazın dalının önemli ustalarının eserleri çocuk kitabı ya da ucuz serüven kitapları olarak değerlendirilir. Bu tutuma en güzel örnek olarak Jules Verne ya da H. G. Wells'in kitaplarının yıllardır yer aldığı kitapçı rafları verilebilir. Ünlü bilimkurgu yazarı Theodor Sturgeon bir yazısında, "Bilimkurgunun yüzde doksanı çöp, ama zaten her şeyin yüzde doksanı çöp" demektedir. Bilimkurgu yazınında da, elbette içerik ve samimiyetten yoksun, yalnızca maddi kazanç için bir çırpıda üretilmiş birçok ürün bulabilirsiniz. Ama hangi dalda bu tip ürünler yok ki? Olumsuzdan hareketle, olumlu ve yararlı olanı küçümsemek niye?

H.G. Wells, bir körler ülkesini betimler yıllar öncesinden. Ünlü nörolog Oliver Sacks ise Pasifik Okyanusu'nda total renkkörlüğünün çok yaygın olduğu adayı, yanında göz hastalıkları uzmanı bir biliminsanı ile ziyareti sırasında, Wells'in hayal gücünde var olan ada halkı ile kendi gözleriyle gördüğü ada halkı arasındaki çarpıcı benzerliğe hayret eder. Yine örneğin denizaltılar, Francis Bacon'un 1629 tarihli *Yeni Atlantis* adlı kitabında anlattığı gelecekte yer almıştır. Jules Verne kendi yaşadığı dönemden çok sonra gerçekleşecek olan Ay yolculuğunu ve o yolculuğun yapıldığı uzay gemisini gerçeğe çok yakın ayrıntıları ile 1865 tarihinde yazdığı *Ay'a Yolculuk* adlı romanında anlatmıştır.

Bilimkurgu olarak dilimize kazandırılan "science-fiction" terimi, ilk olarak Hugo Gernsback tarafından, 1926'da yayımlamaya başladığı *Amazing Stories* adlı dergide kullanılmaya baş-

---

1) Adrian Berry, "Bilimkurgu", *Bilimin Arka Yüzü* içinde, Çev. R. Levent Aysever, TÜBİTAK Yay., 1996, ss.235-246.

lanmış ve kabul görmüştür. Terimi dilimize bu hali ile kazandıran ise Orhan Duru olmuş. Bilimkurgu türünde yapıtlar veren birçok yazar, hem sanatçı hem de düşün ve biliminsanı olarak insanlık tarihinde yerlerini çoktan almıştır. Kısaca bir göz atalım isterseniz.

Örneğin birçok yazarın ortak görüşüne göre ilk bilimkurgu yapıtı MS 2. yüzyılda yaşamış olan Samsatlı Lukianos'un *Gerçek Tarih* adlı yapıtıdır. Bu kitabın konusu Yunanlı gemicilerin Ay'a yaptıkları yolculuktur. Yapıtın o günün insanının bilimsel kapasitesi içinde değerlendirilmesi gereklidir. Lukianos'dan öncesine baktığımızda, bilimkurgu öğeleri taşıyan başka yapıtlarda vardır. Örneğin Homeros'un yolculukları, özellikle Odysseus, bilimkurguya öncülük eden bilinmeyene yolculuk temalarını içerir. Ay'a ya da diğer bilinmeyen gezegenlere yolculukları ve olası dünyaları anlatan, bilimkurgu öğeleri taşıyan diğer öncül çalışmalara örnek olarak, Aristophanes'in (MÖ 414) fantastik komedi türü eseri *Kuşlar*, Platon'un *Timaeus ve Critias* (MÖ 350) adlı Atlantis üzerine yazılmış diyalogları ilk akla gelenlerdir. Ayrıca bu konuda yazılmış diğer öncü çalışmalar: Rodoslu Apollonios'un *Argonotlar* (MÖ 250), Marcus Çiçero'nun *Scipio'nun Rüyası* (MÖ 45), Plutarch'ın *Ay'ın Göz Küresinde Beliren Yüz* (MÖ 100) ve Antonius Diogenes'in *En Kuzey Noktanın Ötesindeki Mucizeler* (MS 100) adlı yapıtlarıdır.

Bilimkurguya temel oluşturan ütopyaların ilk örnekleri arasında ise, ilk ütopya sayılabilecek Platon'un *Devlet* adlı yapıtı ile Lambopulos'un *Heliopolis* (MÖ 260) adlı yapıtı sayılabilir. Ortaçağ karanlığı yırtılıp aydınlığın ilk ışıkları görülürken, bu aydınlığın kaynağı olan birçok ünlü düşünür ve biliminsanı da bilimkurguya temel olan yapıtlar üretmişler. Thomas Moore'un *Ütopya*'sı (1516) ütopyaların modern anlamda ilk örneğidir. Francis Bacon 1629 tarihli *Yeni Atlantis* adlı kitabında, yeni bilimsel çağın ve bu çağın teknolojik ürünlerinin betimlemesini yapar. Kepler 1593'te ilk halini yazıp 1609'da gözden geçirdiği *Somnium* (Düş) adlı yapıtında yerçekimini kaldıran bir araçla yapılan Ay yolculuğunu anlatır. Dört yıl sonra Francis Godwin *Aydaki Adam*'ı yazar. Fransız yazar Cyrano de Bergerac, 1657'de

fantastik Ay ve Güneş yolculuklarını anlattığı *Diğer Dünya*'sını yazar. Voltaire, 1752'de *Mikromega* adlı yapıtında, dünyayı ziyaret eden uzaylıları anlatır. Ayrıca Jonathan Swift'in *Gulliver'in Yolculukları* (1726) ilk yergisel ütopya örneği olarak tarihteki yerini alır.

19. yüzyılda artık bilim ve teknoloji insanlığın yaşamı ve geleceği hakkında söz söyler hale gelir. Artık bilim ve teknoloji çağıdır. İyi bilimkurgu sağlam bilimsel verilere dayandırılmaya çalışılmaktadır. Bir anlamda bilimsel tabana sahiptir artık. Shelley, 1818'de *Frankestein, Modern Prometheus*'u yazar, 1865'de ise *Ay'a Yolculuk* ile Jules Verne'nin bilimkurgu yolculuğu başlar. William Morris 1890'da ilk çağdaş sosyalist ütopyayı yazar; *Hiçbir Yerden Haberler*. H. G. Wells, 1895'de *Zaman Makinesi* ile kervana katılır. Jack London, 1907'de *Kıyametten Sonra*'da nükleer savaş sonrasını anlatır. Yevgeni Zamyatin, 1920'de *Biz* adlı karşı-ütopyayı yazar. Bu kitap aynı zamanda Orwell'in ünlü *1984*'ünün öncülüdür. Aleksey Nikolayeviç Tolstoy ise 1922'de kızıl ordudan bir subay ile bir mühendisin Merih gezilerini anlattığı *Aelita* adlı romanı kaleme alır. Son yüzyıl içinde Bertrand Russel ve Aldous Huxley gibi ünlü bilim ve düşün insanları da bilimkurgu türünde önemli yapıtlara imza atmışlardır. Yevgeni Zamyatin'in *Biz*, George Orwel'in *1984* ve *Hayvanlar Çiftliği*, Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451* adlı yapıtları, kurgu ve hayal olmanın ötesine geçmiştir. Bu yapıtların sosyal ve teknik öndeyileri günümüzde giderek daha yoğun olarak yaşadığımız olumsuz toplumsal değişimleri içermektedir. Son bir örnek daha verirsek; Alberto Vazquez-Figueroa'nın *Yeni Tanrılar* ve Samuel Delany'nin *Triton* adlı yapıtları, şu an artık içinde bulunduğumuz biyoteknoloji ve genetik mühendisliği çağının olası olumlu ve olumsuz yönlerini yıllar öncesinden bizlere betimlemiştir.

Bizim edebiyat tarihimizde bilimkurgunun yerine kısaca değinelim. İlk olarak Evliya Çelebi'nin fantastik ve kısmen bilimkurguya yaklaşan yazıları örnek verilebilir. Filibeli Hilmi'nin *Ahmak-ı Hayal* adlı yapıtı zaman yolculuğu üzerinedir. Bir diğer örnek Celal Nuri İleri'nin *Tarih-i İstikbal*'idir. İlk örneklerden en ilginç olanı sanırım Nazım Hikmet'in senaryosunu yazdığı

Muhsin Ertuğrul'un yönettiği ve zamanda yolculuk temalı *Güneşe Doğru* adlı filmdir. Nazım Hikmet burada, gelecek olasılıkları içinde, kendi hayallerinde kurguladığı ve gerçekleşmesini istediği Türkiye'yi betimler. Dr. V. Bilgin'in 1943'de yayımlanan *Rüya mı Hakikat mi* adlı kitabı, Peyami Safa'nın *Cingöz Merih*'te adlı eseri ve yazarı Fay-ka olarak belirtilen *Beyaz Ülke* adlı mitolojik bilimkurgu romanı bu türün bizdeki diğer örneklerini oluşturur. Günümüze gelince ilk akla gelen isim Orhan Duru'dur. Özellikle Duru'nun *Yoksullar Geliyor*'unu anmak gerekli.

Yalnızca bilimkurgu yazını gelecek ya da bilinmeyenle ilgili doğru öngörülerde bulunmaz elbette. Edebiyatın her dalında çoğu zaman bilinmeyenin topraklarında bilimden önce gezinen sanatçılara rastlayabiliriz. Edebiyatın en önemli ve güçlü teması kuşkusuz her türlüsü ile aşktır. Özellikle de iki insanın birbirine karşı duyduğu aşk. Aşk ya da iki insanın birbirlerine karşı duydukları önlenemez çekim gücü. Aşkı bir psikoza benzetenler vardır. Âşık insanın gerçeği değerlendirme yetisi sanki kaybolur. Âşık olduğu kişi en güzeldir, en güzel gülüşe sahip olandır, herkesten ve her şeyden kıskanılır. Aşk edebiyatın, estetiğin, antropolojinin, psikolojinin, psikiyatrinin, nörofizyolojinin, kulak-burun-boğaz hastalıklarının ve birçok başka dalın ilgi odağıdır. Bu uzmanlık alanları, çoğu kez birbirinden bağımsız, sanki karanlık bir odada bir fili dokunarak tanımlamaya çalışan insanlar gibi aşkı tanımlamaya çalışır. Son 20 yıl içinde, insanda vomeronazal organ adında, burun boşluğu içinde yer alan bir duyu organını ve vücudun çeşitli bölgelerinde yer alan, ter bezlerinden salgılanan ve ayrıca bazı vücut sıvılarında bulunan, deri yoluyla ortama salınan ve vomeronazal organ aracılığıyla algılanan feromonların varlığını ve önemini keşfettik. Bu küçük organ ve feromonlar işin içine katılmadan, aşk üzerine yapılacak tüm yorumlar eksik ve hatalı olacaktır. Ancak vomeronazal organ ve feromonlar tanımlanıp bilimsel olarak gün ışığına çıkmadan çok önce, aşk söz konusu olduğunda burun, koku alma ve feromonların aşk için vazgeçilmez önemde olduğuna ilişkin örneğin edebiyat yazını içinde yer alan öndeyiler mevcuttur. Charles Baudelaire, ruhun erotik terde olduğunu 19. yüzyılda söylemiştir.

Benzer şekilde yazar Joris-Karl Hugsmane, "Bir kadının koltukaltından yayılan koku erkeğin içindeki hayvanı kafesinden kolayca çıkarır" der. Bu konudaki en çarpıcı örneklerden birisi de şudur: 1920'lerde yazdığı *Zeno'nun Bilinci* adlı romanında, Italo Svevo, adını bilmese de tanımlayamasa da feromonların varlığına ve insan davranışındaki -özellikle de aşk söz konusu olunca- önemine değinmiştir.

Bilim ve sanat, yapışık ikizler, başları kimi zaman ayrı yönlere dönük olsa da, aslında gövdeleri aynı: hayal gücü. Bir dalın içine gömülüp kalmak, hayal gücünü dışlamak ve insan edimlerinden en güzel ve en kutsalı olan sanata sırtını dönmek, insanlık olarak alabileceğimiz yolun uzunluğunu ve bu yoldaki hızımızı düşürmektedir. Bundan yaklaşık 60.000 yıl önce Afrika'dan dünyaya artık kalıcı olarak yayılan atalarımızın hayal ettiği yerde miyiz bilemiyorum. Ancak hayal gücümüzü yok sayarsak, oraya ulaşamayacağımızı ya da daha kötüsü bir gün onların çok gerisine düşeceğimizi düşünüyorum.

KAYNAKLAR

- Adrian Berry, "Bilimkurgu", *Bilimin Arka Yüzü* içinde, Çev. R. Levent Aysever, TÜBİTAK Yayınları, 1996, ss.235-246.
- Oliver Sacks, "Renkkörü Ressamın Öyküsü", *Mars'ta Bir Antropolog* içinde, Çev. Osman Yener, İletişim Yayınları, 1997, ss.23-64.
- Gökhan Tok, "Çağdaşımız Bilimkurgu", *Bilim ve Teknik* dergisi, S.343, ss.34-43.
- Selma Mine, "Bilimkurgu", *Bilim* dergisi, Şubat 1985, ss.32-35.
- Murat Diksöz, "Bilimkurgu Dünyasında Bir Gezinti", *Bilim ve Ütopya* dergisi, S.28, ss.16-17.

KAOS VE SANAT

Asimetri estetik hazzı nasıl etkiler? Sanat yapıtında ölçek var mıdır? Sembolleştirme kaotik süreçlerle açıklanabilir mi?

Sakin sakin gökyüzüne yükselen duman sütunu birden dalgalanıp kaotik bir görünüm alır, tam da bu esnada çok değişik estetik görünümler sunar umursamadığı izleyicisine. Artık doğayı anlamada ve açıklamada klasik lineer fizik ve matematik yetersiz kalıyor. Bir sınır düşünün ki, dümdüz olsun; bu sınırın uzunluğunu önce 1 metrelik birimle ölçün, daha sonra da 100 metrelik bir birimle ölçün, iki farklı değer elde edersiniz ve aradaki fark yüzde 20'ye değin büyüyebilir. Çünkü sınır hattı, fraktal -kırılgan- geometriye sahiptir. Kâğıt üstündeki lineer geometri anlayışı ile yapılan ölçüm, bu fraktal geometriye sahip sınır hattında, bize doğru bilgiyi veremez. İnsan vücudunu düşünün; 70 kg'da 8 kg kan var, ancak vücudun hemen her dokusunda kan bulabilirsiniz. Çünkü insan vücudu 2 ya da 3 boyutlu değildir, fraktal geometriye sahiptir. İnsan vücudunda aslında mükemmel simetri yoktur, yüzümüz bile biraz asimetriktir. Bir insanın fotoğrafını alın elinize, sonra bu fotoğrafta sağ yüz yarısının simetriğini sola, sol yüz yarısının simetriğini de sağa yansıtın, böylelikle aynı kişinin üç fotoğrafı olur elinizde; ancak bu üç kişi birbirinden çok farklıdır artık.

Sanat yapıtı için doğal örneğin önemine daha önce değinmiştik; algılarımız kavramlarımızı etkiler, doğal uyarı olmadan kavramlar oluşamıyor. Sanat, somutun iç ahenginin yakalanmasıdır; yoksa doğal örnekten ve somut olandan kopuk, doğal olmayan soyut yapılar üzerinde yapıt oluşturmaya çalışmak değildir. Sonuç olarak bir sanatçı, doğumundan itibaren insanda ve doğada hep asimetriyi algılar. Sosyobiyolog Edward O. Wilson, *Doğanın Gizli Bahçesi* adlı kitabında şu bilgiyi iletiyor bize:

> Psikoestetik üzerine yapılmış buna paralel bir deneyde, Gerda Smets, yetişkinlerde çeşitli karmaşıklık derecelerindeki geometrik desenlerin yarattığı psikolojik uyarılmanın derecesini ölçtü. Kullandığı ölçü, bilinç eşliğinde olmadığında bile, genellikle bir uyarılma indisi kabul edilen alfa dalgası blokajıydı. Bilgisayarda yapılmış şekillerin yüzde 20'lik tekrar içerenlerinde, örneğin 10 ila 20 açılı bir labirentte, azami tepki elde edildi. Bundan ve fazla olan tekrarlar aynı ölçüde uyarıcı değildi. Yüzde 20 oranının, çabuk tanınma ve estetik zevk için seçilmiş amblemlerdeki, ideogramlardaki, duvar süslerindeki karmaşıklık derecesiyle aşağı yukarı aynı oluşu rastlantıya benzemiyor. Başka bir deyişle sanatın ve yazılı dilin gelişimi, algıdaki doğuştan gelen bir kısıtlamadan kuvvetle etkilenmiş olabilir.[1]

Kaos fiziği gözü ile sanat yapıtı ve bu yapıtı oluşturan bireyin algı dünyasına şöyle bir göz atalım dilerseniz. James Gleick *Kaos* adlı kitabında, fraktal kelimesinin mucidi ve *Fractals: Form, Chance and Dimension* ve bunun genişletilmiş baskısı olan *The Fractal Geometry of Nature* adlı kitapların yazarı olan Benoit Mandelbrot'un görüşlerine değinirken şu satırları yazıyor:

> Geometrik denen binalar basit şekillerden, birkaç rakamla betimlenebilecek düz hatlardan ve dairelerden meydana gelir. Mimarlar artık New York'taki çok övülen çok da taklit edilen Seagram Binası gibi blok halindeki gökdelenleri inşa etmeye heves etmemektedirler. Mandelbrot'a ve onun izinden gidenlere göre bunun nedeni açıktır. Basit şekiller

1) Edward O. Wilson, *Doğanın Gizli Bahçesi*, Çev. Aslı Biçen, TÜBİTAK Yay., Aralık 2000, s.111.

> beşeri değillerdir; doğanın kendini organize ediş biçimiyle ya da insanın doğayı algılayış biçimiyle aynı dalga boyunda değildir... Geometrik bir şeklin ölçeği, kendine özgü bir büyüklüğü vardır. Mandelbort'a göre, insanın gözünü okşayan sanatta ölçek yoktur; yani içerdiği önemli unsurlar her büyüklükte olabilir.[2]

Geometrik binalar denilen tür binalarda kullanılan geometri, doğal değil, insan zihninin ürünü yapay şekillenmelerdir, buna benzer yapıları doğada görmemiz mümkün değildir.

Friedrich Cramer, *Kaos ve Düzen* adlı kitabında, yukarda kısaca değindiğim yüz asimetrisi örneğini de ele alır:

> Bu bölümde tartıştığımız ve şekillerle örneklendirdiğimiz kırık boyutlu yapıların, figürlerin, güzelliklerini itiraf etmek zorunda kalacağımız bir estetik çekicilikleri yok mu? Dediğimiz gibi, kaos ile düzen arasındaki geçiş alanlarını temsil eden fraktal yapılı (biçimli) bölgelerde, tamda bu ara yerlerde, bir estetik kategorisi varlığını ele vermektedir. Fiziksel olmayan alanlardan bir-iki örnekle bu söylediklerimizi açmaya çalışalım. Albrecht Dürer'in kendi portresini bilmeyenimiz yoktur. Münih kentinde sergilenen bu portrede, saç bukleleri dalga dalga, bakımlı bıyıklarıyla, aynı zamanda güzelliğin idealini temsil edercesine genç bir adam resmedilmiştir. Bu portreyi, kitapta tam ortadan keserek, önce yüzün bir yanını çifteleştirip yan yana getirdim, sonra da öteki yarısını. Ortaya çıkan sonuç çok ilginçti; aynı yüz yarısından oluşmuş yüzler, birbirine pek benzemiyordu. Çünkü sadece Dürer'in yüzü değil, bütün insanların yüzü asimetriktir; ortadan kesip üst üste getirdiğinizde bu yarım yüzler hiçbir zaman tam örtüşmezler. Ayrıca bizim yapay müdaheleyle bir araya getirdiğimiz iki yüz yarısından oluşmuş iki yüz görüntüsünün ikisi de kabul edelim ki, çok sıkıcı bir görünüm sunuyor. Iyice bakarsanız suratlardaki gerilimin en küçük belirtileri bile yok olmuş, dolayısıyla bu iki yeni yüzü seyrederken, ilgimiz adeta yok olup gidiyor; monoton, ilginçlikten uzak bir görüntüyle karşı karşıya kalıyoruz. Sanat zaten tamamlanmamış, eksik ahenktir; sanat

2) James Gleick, *Kaos*, Çev. Fikret Üçcan, TÜBİTAK Yay., Mayıs 1995, s.113.

> mükemmellik değildir. Sadece Batı dünyasının sanatçıları değil, klasik İslam sanatçıları da bunun farkındaydılar. Biçimce mükemmel, en üst düzlemlerde stilize edilmiş sanat eserlerinin içine asimetrik biçimler yerleştirdiler; çünkü İslama göre katıksız, salt simetri sadece Tanrıya ayrılmış bir özellikti! Hiç kuşku yok ki güzellik, kaosun tam da sınıra gelip dayandığı yerde, düzenini kendi isteğiyle tehlikeye attığı, onunla "kumar oynadığı" yerde, en çarpıcı, en belirgin haliyle ortaya çıkmaktadır.[3]

Sanat hayatın içindedir ve ayrıca hayatın kendisini anlatır bize. Bunun için doğal örneğe gereksinim duyar. Tam ve mutlak simetriye hayranızdır. Çünkü doğa, yüz ve bedenlerimizde dahi simetri yanılgısını yaratan asimetriler oluşturmuştur. Asimetrik yapıyı oluşturan tüm bölümler, kendi ayna aksi simetrileriyle birleştiklerinde, yaratacakları etkiyi asimetrik bir araya gelişler yoluyla arttırabilirler. Bu benzersizliğe yol açar. Sanat yapıtının tanımladığı bir benzersizliktir bu. Bir yüz yarısının simetriği ile eşleştirilerek yaratılan simetrik yüzü gözünüzün önüne getirin, tüm farklı bakış açıları o yüz hakkında sizde aynı etkiyi bırakacaktır. Ama simetrik olduğu yanılgısını yaratan doğal –ve de aslında asimetrik olan- yüz ise bakış açısındaki her değişiklikte sizde farklı bir etki yaratabilir. Üstelik farklı bakış açılarında farklı etkiler bırakan bu asimetrik yapı, yarattığı yanılgı nedeniyle simetri arzunuzu da doyurarak yapabilir bunu.

Sanatçının zihninde sıklıkla kısa bir zaman diliminde oluşabilen sanat yapıtının imgesi notaya, dizelere ya da tuvale dökülürken, çok daha fazla bir zaman dilimine gereksinim duyar. O sanat yapıtı ile karşı karşıya kalan sanatsever ise, yapıtın tümüne hâkim olabilmek için çok daha uzun bir zaman dilimine gereksinim duyabilir. Bu noktada da lineer uzay-zaman kavramları ve denklemleri yetersiz kalmaktadır. Ünlü matematikçi Roger Penrose, *Us Nerede: Kralın Yeni Usu III* adlı kitabında bu konuya değinirken şu satırları yazar:

---

3) Friedrich Cramer, *Kaos ve Düzen: Sırat Köprüsündeki Hayat*, Çev. Veysel Atayman, Alan Yay., Ocak 1998, s.237.

> Zamanla ilgili olağan fizik kurallarını, bilince uygulamakla hata yapıyor olabiliriz! Zamanın, bilinçli algılamalarımızda rol oynamasında zaten tuhaf olan bir şey var ve sanırım bilinçli algılamalarımızı alışıldık zaman sıralamalı çerçeveye sokmaya çalıştığımız zaman çok farklı bir kavrama ihtiyacımız olması mümkündür. Bilinçlilik ne de olsa, zamanın "akmasını" öngördüğünü bildiğimiz bir olgudur. Çağdaş fiziğin zamanı ele alış tarzı, uzayı ele alış tarzından, temelde farklı değildir ve fiziksel tanımlamalarca öngörülen "zaman" aslında hiç de 'akmaz'; sadece, içine evrenimizin olaylarının yerleştirildiği statik görünüşlü, sabit bir "uzay-zamana" sahibiz! Yine de algılarımız uyarınca, zaman akar... Zamanla uzay arasındaki bu simetri, ikiboyutlu uzay-zaman için çok daha çarpıcı olurdu. İkiboyutlu uzay-zaman fiziğinin denklemleri, uzayın zamanla yer değiştirmesi ile ilgili olarak temelde simetrik olurdu. Ama kimse ikiboyutlu fizikte uzayın "akmasını" beklemezdi. Bildiğimiz fiziksel dünyadaki deneyimlerimizde zamanın "gerçekten akmasını" sağlayan etkenin, uzay-zamanımızın sahip olduğu uzay boyutları sayısı (3) ile zaman boyutları sayısı (1) arasındaki simetriksizlik olduğuna inanmak zor.[4]

Bir tabloyu görmeniz ile birçok kavramın ve duygunun, bir anda zihninize -bazen sizi iliklerinize kadar titretecek şekilde- dolduğunu düşünün; bu süre çok kısadır, aynı şeyi bir şiirin ilk mısralarını veya bir müzik parçasının ilk notalarını duyduğunuzda da yaşayabilirsiniz. Ancak zihninize dolan kavramları, bir başkasına yalnızca kaba hatları ile dahi tanımlamanız çok uzun bir süre alacaktır. Kaos fiziğinin önde gelen isimlerinden David Ruelle de *Rastlantı ve Kaos* adlı kitabında, bu konuya değinirken şu saptamayı yapar:

> Van Gogh yaşamının son yıllarında hepsi birbirinden güzel eserler vermişti ve siz bunları örneğin Gauguin'in resimlerinden kolaylıkla ayırt edebiliyorsunuz. Bu ayırımı nasıl yapabildiğinizi biliyor musunuz? Evet, renkler aynı değil, boyanın tuvale uygulanışı farklı, konular değişik ama başka

---

4) Roger Penrose, *Us Nerede? III -Kralın Yeni Usu-*, Çev. Tekin Dereli, TÜBİTAK Yay., Ekim 1999, s.175.

bir şey daha var, değil mi? Anlatması daha güç olan ama baktığınız zaman hemen görebildiğiniz bu özellik resimdeki şekillerin yapısı ve renkler arasındaki denge ile ilgilidir. Bunun gibi radyoyu açtığınız zaman duyduğunuzun klasik müzik mi yoksa Beatles mı olduğunu da hemen anlarsınız. Ve eğer klasik müzikle ilgileniyorsanız Bach'ı, Beethoven'ı ve Bartok'u da birbirinden ayırt edebilirsiniz. Dinlediğiniz parçayı daha önce duymamış olabilirsiniz ama seslerin bir araya getirilişindeki kendine özgü bir şey bu tanımı yapabilmenizi sağlar. Bu 'kendine özgü şeyin' istatistiksel araştırmalar yoluyla tanımlanması olasıdır. Özellikle birbirini izleyen notalar arasındaki boşluk ya da aralıklar bu tanımda önem taşır... Özetle şunu söylemeye çalışıyorum: Bir ressamı ya da besteciyi istatistiksel verilere dayanarak ayırt ederiz. Peki, olasılıklardan yola çıkılarak yapılan böyle bir tanımın doğruluğundan emin olabilir miyiz? Evet, hemen hemen emin olabiliriz - tıpkı sokakta gördüğümüz bir insanın cinsiyetinden hemen hemen emin olabildiğimiz gibi. İstatistiksel veriler erkeklerin kadınlardan genellikle daha uzun boylu, daha kısa saçlı, daha büyük ayaklı, vs. olduğunu söyler ve biz de tanımımızı bu gibi verilere dayanarak yaparız. Tek bir özellik çok güvenilir değildir ama beynimiz bir saniyeden kısa bir süre içinde tüm özellikleri bir arada (ve genelde kuşkuya yer bırakmayan bir biçimde) değerlendirip bir sonuca varabilir.[5]

İnsan beyni bu işlemi –örneğin, ilk birkaç nota ile senfoninin hangi besteciye ait olduğu ya da olmadığı gibi bir işlemi- lineer matematik denklemleri ile çalışan gelişmiş bir bilgisayardan çok kısa sürede yapabilir. Çünkü beynimiz lineer fizik ve matematiğin kâğıt üzerindeki kurallarıyla çalışmaz. Beynin işleyişi de lineer fizik ve matematik kavramları ile formüle edilemez. Fraktal yapıdadır, boyutsuzdur ve tam olarak simetri içermez. İnsan beynini ve işleyişini lineer sistemlerin kavramları ile ancak belirli bir dereceye kadar anlayabiliriz. Bu gerçek insan beyninin ürünü olan sanat eylemi ve sanat yapıtı için de geçerlidir.

---

5) David Ruelle, *Rastlantı ve Kaos*, Çev. Deniz Yurtören, TÜBİTAK Yay., 7. Basım Mayıs 1996, ss.114-115.

Arkeolog Steven Mithen, insan aklının arkeolojik izlerini sürmeye çalıştığı *Aklın Tarihöncesi* adlı çalışmasında, sanat yapıtı için olmazsa olmaz sembol ve sembolleştirme üzerine şu saptamayı yapmaktadır:

> Adına "sanat" dediğimiz seçkin ürün gruplarının kapsamına girebilmek için, ürün ya figüratif olmalı ya da aynı motifin tekrarlanmasında olduğu gibi, sembolik bir koda ait olduğunu kanıtlamalıdır.(6)

Mithen bu saptamayı takip eden satırlarda, görsel bir sembolün neler içerdiği konusuna değinir:

> 1- Sembolün biçimi ile işaret ettiği şey birbiriyle ilgili olmayabilir. Bu durum, dilin temel özelliklerinden biri olmakla beraber görsel semboller içinde geçerlidir. Örneğin "2" sembolü, herhangi bir şeyin iki tanesi gibi değildir.
> 2- Sembol iletişim amacıyla yapılır.
> 3- Sembol ile işaret ettiği şey arasında önemli ölçüde zaman/mekân değişimi olabilir. Bu yüzden örneğin çok uzun süre önce olan ya da gelecekte olabileceğini hayal ettiğim bir şeyin resmini çizebilirim.
> 4- Bir sembolün özel anlamı bireylere hatta kültürlere göre değişebilir.
> 5- Aynı sembol, bilerek ya da bilmeyerek, dayatılmış bir değişkenlik derecesini tolere edebilir. Örneğin karakterleri değişse de değişik el yazılarını okuyabiliriz.(7)

Sembolleştirme başlı başına kaotik süreçlerle açıklanabilir. Nasıl ki bir sınırı ölçerken seçtiğiniz birim, sınırın uzunluğunu etkiliyorsa; sembolün anlaşılması içinde seçilen kültürel ortam sembolün anlamını değiştirmektedir. Sembolün iletişim amaçlı kullanımı konusu da, yine Penrose'ın işaret ettiği zaman ve mekân boyutlarının simetrisizliğiyle ilgili gibi gözükmektedir. Sembol ile işaret ettiği şey arasındaki zaman-mekân değişimi, klasik zaman-mekân denklemleri ile çözümlenemez. Sembolün 5. maddede bahsedilen özelliği de kaotiktir. Elyazısındaki örne-

---

6) Steven Mithen, *Aklın Tarihöncesi*, Çev. İrem Kutluk, Dost Yay., Aralık 1999, s.179.

7) Age., ss.181-182.

ğin "g" harfleri o kadar değişken olabilir ki, "g" olarak okunan iki "g"nin geometrik olarak aynı şey olduğu, yapılabilecek hiçbir lineer geometrik kanıtlama ile sağlanamayabilir, ama bu iki farklı geometrik şekil sonuç olarak "g" olarak okunur.

Sanat uğraşısı ve sanat yapıtı her yönü ile çok ama çok fazla değişken içermektedir. Sanat yapıtının ulaşacağı son biçem ve sanatçının yapıtı oluşturma süreci içinde izleyeceği yol, başlangıç durumuna hassas bağımlıdır. Bir şairin bir tarzı vardır; o şairi çok seven ve yakından izleyen bir uzman, şairin yeni şiirlerinde ne gibi öğelerin ağırlıkta olabileceğini, ne gibi öğelerin pek yer alamayacağını bir dereceye kadar tahmini olarak bilir. Şairin yeni şiir kitabının olası akacağı yönü tahmin edebilir. Tahminlerinin nedenlerini mantıksal olarak bize anlatabilir. Ancak siz bu kitabın oluşum sürecinin başladığı anı, bir gün önceye veya bir gün sonraya çekerseniz ya da oluşum sürecinin başına bir fazla etken –örneğin üzücü bir haber, ağır bir eleştiri gibi- eklerseniz, bu küçük değişiklik bir önceki tüm olası tahminlerin sapmasına yol açabilir. Bu kaos fiziğindeki, başlangıç durumuna hassas bağımlılık denen olgudur.

Benzer örnek hava tahminleridir. Temmuz ayında bir bölgenin üç günlük hava tahminini yapabilirsiniz, ama tahmin anından kısa bir süre önce ya da sonra küçük bir değişiklik tüm olası akışı değiştirebilir.

Bugün artık tüm bilim dalları kendi alanlarına giren birçok problemi kaos fiziğinin yeni kavramları ile tekrar gözden geçiriyor. Bundan kısa bir süre önce eldeki denklemlerle bir türlü yeterli çözüme ulaştırılamayan problemler ya da o gün için sahip olunan kabullerle yeterince özümsenip üzerinde yeni teoremler üretilemeyen kavramlar. kaos fiziğinin sağladığı yeni bakış açısı ile tekrar ele alındıkça, birçok tartışmalı kavram ve çözümsüz problem, daha iyi anlaşılabilir ve çözümlenebilir hale gelmektedir. Yerleşik bilgilerimizi ve kavramlarımızı kaos fiziğinin yeni kavram ve açılımlarıyla güncelleştirmeliyiz. Bu yeni anlayış ve çağın paradigmasının sanatı ve sanatçıyı daha iyi anlayabilmek için kullanımı zorunlu gözükmektedir.

KUANTUM BENLİK, BİLİNÇ VE SANAT

Kuantum gözüyle canlılık ve bilinç nedir?
Kuantum sistemleri şiire benzer mi?

Nobel ödüllü Ilya Prigogine şöyle söyler: "*Adına gerçeklik dediğimiz her ne ise bize ancak etken, yapıcı katkımız oranında açımlanır.*"

Kuantum fiziğindeki gelişmeler, beyin işlevleri ve bilinci, klasik yöntemlerden farklı bir açıdan inceleyen nöro-kuantoloji olarak adlandırılan yeni bir disiplinin doğmasına yol açmıştır. Danah Zohar, *Kuantum Benlik* adlı kitabında, kuantum fiziğindeki yeni gelişme ve bulgular ışığında, benlik ve bilinç gibi zorlu kavramları nasıl yeniden yorumlamaya çalıştığını, olabildiğince akıcı ve anlaşılır bir dille konuya yabancı olanlara anlatmaktadır. Zohar şöyle demektedir:

> Geçtiğimiz birkaç on yıl içinde bilimde olan önemli gelişmeler, kendimizle bağdaştırdığımız yaratıcılığın en azından birazının çok temel bir seviyede tüm yaşama uzandığını göstermiştir.[1]

İlk anda diğer canlıların da yaratıcı olabileceğini düşünmek tuhaf geliyor. Zohar bu saptamayı yaparken, hangi bulgulara da-

---

1) Danah Zohar, *Kuantum Benlik*, Çev. Seda Kervanoğlu, Sarmal Yayınevi, Eylül 1998, s.211.

yanmaktadır? Ayrıca kitabında ortaya koymaya çalıştığı kuantum benlik anlayışı, sanat ve sanat yapıtı hakkında ne söylemektedir? Kuantum fiziği gözüyle canlılık ve bilinç nedir? Neden bizler ve diğer canlılar yaratıcı faaliyetlerde bulunuruz? Zohar'ın bu sorularla ilişkili düşünce ve yorumlarını kendi satırlarından takip etmeye çalışalım.

Öncelikle Zohar, yeni fizikte yeni olanın ne olduğu sorusuna yanıt verirken, bir diğer insanı asla tam olarak anlayamamamız ve o kişinin özünü tam olarak kavrayamamamız gerçeğinde olduğu gibi, fizikteki temel parçacığı da tam olarak anlayıp kavrayamayacağımızı belirtir. Zohar şöyle demektedir:

> Rahatsız edilerek içinde karışıklık yaratılmış atomda artık neden sonuç ilişkisi bağlamında bildiğimiz sıralı olaylar yoktur. Şeyler, tıpkı bir şiirin birbirini belli bir sıraya bağlı olarak izlemeyen, birbirlerine gevşekçe bağlı imgeleri gibi, nasıl olacaklarsa öyle olurlar. Bizi "kayıp olasılıklar" sorunuyla karşı karşıya getiren daha kötü bir şey, onların aynı anda her yöne doğru eşzamanlı bir biçimde oluşmalarıdır.[2]

Dalga-parçacık ikiliğini gösteren iki delikli ünlü deneyde, fotonlar gözlemden önce onlara bir ya da iki delikli süzgeçten geçme şansı verilmesine göre farklı davranır. Eğer bir delik açıksa, parçacık gibi davranıp dedektör yüzeye bir dizi kurşun gibi çarparlar. Eğer iki delik birden açıksa, dalga gibi davranıp iki delikten de geçip diğer tarafta, birbirleri içine geçerek bir motif oluştururlar. Kendi doğal yapılarının hangi yönünün gerçekleşmesinin deney tarafından istendiğini "bilir", ona göre davranırlar. Wheeler'in gecikmeli-seçim foton deneyinde ise sonuçlar daha da ilginçleşir. Bu düzenekte fotonun önünde iki delikli bir düzenek mevcuttur. Sonrasında deney düzeneği, fotonun bir ya da iki delikten geçtikten sonra ya parçacık detektörü ya da tespit süzgecine rastlayacağı şekilde ayarlanmıştır. Bu şekilde bile foton sanki yolu üzerinde ileride kendisini neyin beklediğini bilir ve kendisini beklediğini bildiği şeye verdiği tepki ile uçuş rotasını ve dolayısı ile kendi do-

2) Age., s.29.

ğasını seçer gibi görünür. Fotonun deliklerin yalnızca birisinden mi, yoksa her ikisinden de mi geçtiğini, ancak önüne çıkan engellerden herhangi birisine çarptığında anlarız.

Zohar daha sonra kuantum fiziğindeki "bağlamsallık" kavramına değinir. Bu kavram var olan herhangi bir şeyin varlığının o şeyin tüm çevresine bağlı olması durumunu anlatır. Bu kavram bize ait tüm gerçeklik anlayışını kapsadığı gibi, o gerçeklik içinde kendimizi o gerçekliğin ortakları olarak görmemize olanak verecek ölçüde de geniştir. Bu kavramdan hareketle Zohar şöyle devam eder:

> Bu kuantum kuramının farklı epistemolojik, ahlaki ve ruhani boyutlarıyla yeni dünya görüşüne katkıda bulunması gerektiği şeklindeki iddiamın ana nedenlerinden biridir.[3]

Şayet yoğunlaşmış dönemlerin fiziği ile bilincin ilintisi kurulmak isteniyorsa, elimizde vücut ısısında çalışan bir işlevsel oluşumun olması gerekir. Bu büyük olasılıkla Liverpool Üniversitesi'nde Herbert Fröhlich'in ilk defa tanımladığı "pompalı sistem" olabilir. Bu sistem biyolojik dokuda bulunduğu bilinen ve tüm gerekli ölçütlere sahip görünen bir yapıdır. Pompalı sistem en basit tanımıyla elektrik yüklü moleküllerin, yani bir ucu pozitif diğer ucu negatif olan ikiz kutupların titreşim yapmasıdır. Titreşen bu ikiz kutuplar, yani canlıdaki haliyle canlı dokunun hücre duvarlarındaki moleküller, elektromanyetik titreşimler yayarlar. Bu titreşimler sınırlı etkileşim menziline sahip olan "sanal" fotonlardır. Fröhlich, belirli bir eşiğin üzerinde enerji verildiğinde moleküllerin bu kez birlik içinde titreşim yaymaya başladıklarını göstermiştir. Bose-Einstein yoğunluğu durumu olan, olabilecek en düzenli yoğun dönem konumuna ulaşana dek buna devam ederler. Bose-Einstein yoğunluğunun en belirgin tanımlayıcı özelliklerinden birisi, düzenli bir sistem oluşturan parçaların bir bütün gibi davranmakla kalmayıp, bir bütün oluşturmasıdır. Bu birleşim bütündeki her parçanın kendi bireyselliğini yitirmesi ile sonuçlanır. Zohar bu modele günlük hayatımızdan örnek olarak bir orkestrada ya da

---

3) Age., s.47.

koroda yer alan farklı seslerin icra edilen melodinin bazı bölümlerinde "tek bir ses" oluşturmalarını örnek verir. Ardından aynı bakış açısıyla insan ve bilinci konusuna değinir ve uslamlamasını şöyle sürdürür:

> Bir insanın bir ya da daha fazla bilinç "adası"na sahip olması çok olası bir durumdur; örneğin insan araba kullanırken yanındakiyle sohbet edebilir. Tek bir genel bilinç alanının olması neredeyse evrensel bir durumdur. Kanalın kenarına oturup, dişbudak ağacının varlığını fark eden, yaklaşmakta olan trenin gürültüsüne dikkat eden ve hafif bir sırt ağrısı hisseden insanlar üç ayrı kişi değildir; bunların hepsi benim. Ancak tüm bu değişik "mini-bilinç" deneyimlerinden yararlanan kişinin aynı insan olması için bütünlüklü kişinin hepsini birden deneyliyor olması gerekir. Deneyime katkısı olan her bir unsurla ilintili olan ayrı beyin durumlarının birliğini açıklayacak bir şey olmalıdır. Her an olabilen bu durumların her birinde en azından yüzlerce farklı bilgi parçası vardır. Gerekli olan birliği sağlamak üzere bunların hepsini bir araya getirmek için, her bir unsura eşlik eden bu ayrı beyin durumları özdeş olur. Tüm özellikleri ve tüm bilgileri birbirlerininkiyle örtüşmek zorundadır. Bu çeşit bir birlik ancak Bose-Einstein yoğunluğunda bulunur.[4]

Canlı en küçük yapıyı çevresini saran cansız ortamdan ayıran zar yapıları canlılığın hem var olabilmesinde hem de sürdürülebilmesinde hayati öneme sahiptir. Öyleyse yukarıda bahsi geçen uslamlamanın bu yapılar içinde görev başında olması gerekmektedir. Zohar bu konuda şu önemli saptamayı yapar:

> Hücre zarları kendilerini Bose-Einstein yoğunluğuna getirecek yeterlilikte titreştiklerinde, doğada en tutarlı düzen şekli olan bozulmamış bütünlüğün düzenini yaratırlar. Bu belki de, yaşamın, termodinamiğin ikinci kanununu (entropi) çiğnediği mekanizma olabilir.[5]

Bu kanuna göre evrende var olan tüm cansız sistemler bozunmaya uğrayıp kaosa karışmak zorundadır.

---

4) Age, ss.87-88.

5) Age., s.89.

Biyofizikçi Frittz Popp canlı hücrelerin zayıf bir ışık yaydığını saptamıştır. Bu bulgu foton radyasyonuna kanıttır. Popp kendisinin tutarlı "biyofoton" dediği fotonların hücrenin sürdürdüğü yaşamsal işlemler esnasında önemli bir rol oynayabileceğini iddia etmektedir. Polonyalı bir biyofizikçi W. B. Chwirot da, DNA içindeki fotonların dizilişinde bir tutarlılık olduğunu saptamıştır. Bu ve benzerleri gibi, canlı dokuda Bose-Einstein yoğunluğu gibi tutarlı durumların varlığına ilişkin bulguların artışına ve bu bulguların önemine değinen Zohar, "Sanırım bilinçliyi bilinçli olmayandan ayıran şey, nöron bileşenleri arasındaki Bose-Einstein yoğunluğudur. Ve bunun, bilincin fiziksel temeli olduğu kanısındayım"[6] demektedir. Zohar, eğer bu sav önerilecek ise, beyin yapısında Fröhlich tarzı bir sistemin olduğunu göstermemiz gerektiğini belirtirerek, uslamlamasını şöyle sürdürür:

> Fröhlich sisteminin koşulları içinde bilinci düşünmenin ilginç içerimlerinden yalnızca biri, bir çeşit gelişmemiş bilincin tüm canlı sistemlerin bir özelliği olduğu görüşünü desteklemektedir. Eğer maya hücrelerinde bir tek Fröhlich tarzı Bose-Einstein yoğunluğu bulunabilirse, o zaman tek hücreli biyolojik doku (bitki ya da hayvan) bir çeşit bilinçli farkındalığı destekleyecek gerekli birleştirici temel kapasiteye sahip olur. Böyle olmakla beraber, daha küçük bir Bose-Einstein yoğunluğu, pek fazla farklı durumlara (heyecanlanım) sahip değildir, o yüzden de alanı sınırlı olacaktır (bir salyangozun bizden çok daha sınırlı bilince sahip olması gibi)... Bizim gibi ileri düzeydeki dünyevi hayvanların nöron hücre duvarlarındaki elektrik alanları, sisteme pompalanan enerjinin düzensiz değişimi yüzünden sürekli değişir. Bu düzensiz değişimler kandaki kimyasal değişimler (örneğin kandaki şekerin düşüp artması gibi) ve dış uyarımlar sonucu olur. Buna bağlı olarak, bilincin gücü de yoğunlaşma dönemine çekilen ya da itilen moleküllerin az ya da çok (protein ya da yağ) olmasına göre değişecektir. Bu bizim günlük deneyimimize de uyar, çünkü bazen bilincimiz diğer günlerde olduğundan çok daha açık olur (örneğin uyku haline göre yüksek kon-

6) Age., ss.89-90.

> santrasyon hali). Ayrıca bu, bir beyin hasarının bilinç üzerindeki etkisine ya da böyle bir hasarın yokluğuna da uyar.[7]

Zohar bir bilinç modeli önerir. Beyin bu sistem dahilinde birbirleriyle sürekli etkileşim halinde bulunan iki sistemi içerir. Bunlardan ilki bilinç ile ilişkili olan tutarlı Bose-Einstein yoğunluğudur. Diğer sistem ise nöronların tek tek ele alınabileceği bilgisayar benzeri sistemdir. Önerdiği sistemde, öncelikle beyindeki nöronların hücre duvarlarında yer alan protein ve yağ moleküllerini içeren yapıların oluşturduğu titreşimler, güçlü elektromanyetik alanda bulunan dalga korelasyonlarını ortaya çıkarır. Bu korelasyonların da bilinç seviyesindeki kuantum "ilişkisel holizmini" ortaya çıkarabileceği olasılığını ileri sürmektedir. Zohar şöyle devam eder:

> Onların bu ilişkisi bir çeşit Fröhlich tarzı Bose-Einstein yoğunluğu oluşturabilir ve bu da dünyada olabilecek en yüksek düzene sahip ilişki biçimidir. İlişkilerin bu durumu, bilincin birliğinin, düşünce, duygu ve algılarının yazılı olduğu "karatahta"nın doğuşuna neden olur.[8]

Hologram özel bir slayt türüdür. Bu teknik ana ışın ikiye ayrıldıktan sonra, iki farklı kaynaktan gelen ışığın birlikte oluşturdukları deseni kaydeder. Hologramlar mercek kullanılmayan bir teknikle yaratılır, ayrıca yalnızca yoğunluğun değil, ışık fazının kaydı da aşamada gereklidir; bu nedenlerden dolayı elde edilen slayt görüntü, fotoğraflandırdığı nesne hakkında oldukça özgün bir bilgiye sahiptir. Fotoğraflanan nesnenin her parçasından elde edilen bilgi, bu slaytın yine her parçasına dağılmış durumdadır. Elde edilen görünüm kısımsal olarak oluşturulmaz. İşte bu nedenle slaytın bazı bölümleri zarar görse bile, yine de, nesnenin bütününün görüntüsü elde edilebilir. Ancak slaytın hasar gören kısımları arttıkça elde edilen görüntü bulanıklaşır. Zohar durumu şöyle özetler:

---

7) Age., s.91.

8) 8) Age., ss.105-106.

> Başka bir deyişle, resmin her parçası tüm resmin sıkıştırılmış biçimini içerir. Parça bütündedir ve bütün her bir parçadadır.[9]

Holistik yapılara örnek olarak "aşk"ı veren Zohar, şöyle demektedir:

> Ya da tüm sanat ve anlam sorununun kaynaklandığı bir çift köylü ayakkabısı tablosunu düşünün. Tablonun altındaki tuval ve üzerine yayılmış boya lekeleri onun oluştuğu temel malzemedir, fakat ne her baktığımızda bizi yeniden hayrete düşüren sanat eseri, ne de Van Gogh'un amaç, niyet ve yaşam öyküsü bunlara indirgenebilir. Tablo kendi içinde bir şeydir, daha önce hiç açığa çıkmamış şeyi işleyen bir bütündür. Ve bu bütünü, ayakkabıları ve onları giyen köylüyü, onun emeğini ve bu emeğin verildiği toprağı, toprağın ve yeryüzünün bizim için temsil ettiği her şeyi bir araya getirerek (birbirine bağlayarak) yaratır.[10]

Zohar bu noktadan sonra, bilincin birliğinin özü olarak tanımladığı ilişkisel holizmin aynı zamanda sanat ve gerçeklik kavramlarının da özünü oluşturduğunu ileri sürmektedir. Bu görüşünü şu sözleri ile temellendirmeye çalışır:

> Böyle bir bütünlükle fiziksel dünya arasındaki köprü (zihin, hakikat ve güzellik, maddi dünya arasındaki köprü) sonunda her birinin dalga/parçacık ikiliği içinde kökenine inilerek anlaşılabilir. Bu birincil seviyede, ne dalgalar ne de parçacıklar birbirlerine indirgenebilir. Beraber oluşturdukları varlık geriye dönülmez bir birliktir. [11]

Zohar, kavrayabilmek adına bilincin kökenine inmeye çalışırken, bilince maddenin temel bir parçasıymış gibi davranmanın sonuçsuz kalacağını, çünkü aslında iki veya daha fazla parçacığın karşılıklı ilişkisinin mevcut olduğunu belirtir. Bilinç özünde ilişkiseldir ve oluşabilmesi için birden fazla şeyin bir araya gelmesi gerekmektedir. Bu açıdan yorumlandığında,

---

9) Age., s.72.

10) Age., s.108.

11) Age., s.109.

insan bilinci tür olarak daha basit yaşam formlarının sahip olduğu bilinçten farklı değildir, arada yalnızca derece ve karmaşıklık açısından fark bulunmaktadır. Benlik ve bilinç söz konusu olduğunda, hafızayı anlamak ve açıklayabilmek özel bir önem taşımaktadır. Hafıza benliğin devamlılığını sağlayan bağdır. Zohar, oluşturduğu kuantum hafıza kavramını şöyle tanımlamaktadır:

> Benliğin, geçmiş benliklerin dalga fonksiyonlarıyla şimdiki benliğin dalga fonksiyonunun an be an çakışmasıyla bu örülme haline, ben, kuantum hafıza diyorum. Bu geçmiş ve gelecek benliklerimiz arasında gerekli ve tanımsal bir bağdır. Bize de, zaman içinde bizi sabit kılan, kişisel kimlik diye bir mekanizma sağlar. Ben, kısmen dün olduğum kişiyim, çünkü o kişi şu an benim varlığımı oluşturan şeyin içine katılmıştır.[12]

Yazının başında alıntıladığımız satırlarda Zohar, kastettiği yaratıcılığın fiziğinin iki temele dayandığını iddia eder: Bunlardan ilki kendi kendini düzenleyebilen bir Prigogine sisteminin daha önce var olmayan yeni bir düzeni yaratabilme yetisidir. İkincisi ise kuantum sistemlerin kendilerine has çakışma ve kimlik paylaşma yetisidir, ki Zohar'a göre bunu kendilerini yeni ve daha büyük bütünlerin içine çekerek yapmaktadırlar. Zohar şöyle demektedir:

> İnsan yaratıcılığını toprak kurdunun yaratıcılığından daha etkileyici ve ilham verici kılan şey, esas olarak aralarındaki fark değil, tür ya da derece farklılığıdır. Bizim yaratıcılığımız sonsuz derecede karmaşık ve akılcı analiz ve öz düşünce (öz bilinç) kapasitesi olan bir canlı sistemden kaynaklanıyor. Akılcı analiz, beynin bilgisayar sisteminin (bütün nöronlar ve bağlantılar) olağanüstü karmaşık veri işlem kapasitesinden doğar. Dünya bütünleşmesi ve öz düşünce kapasiteleri, beynin kuantum sisteminin çarpıcı büyüklükteki Bose-Einstein yoğunluğundan ve buna dayanan kuantum hafızanın dinamiğinden doğar. Bose-Einstein yoğunluğu ve bu yoğunluğun bilinç birliğini ve ilişkisel bütünlerin ya-

12) Age., ss.130-131.

> pılanmasını sağlama kapasitesi olmaksızın, bizler yürüyen bilgisayarlardan başka bir şey olmazdık.[13]

Doğadaki canlı ve bilinç sahibi sistemlerin "homojen" olmadıkları gerçeğini belirttikten sonra Zohar, "Hiçbir canlı Bose-Einstein yoğunluğu birbirinin aynı değildir ve biz bu bireyselliğin çevremizde ifade edilmesini görmeye ihtiyaç duyarız"[14] diye devam eder.

Zohar'ın sanat ve sanat yapıtına ilişkin görüşlerine değinebiliriz artık. Zohar elyapımı olan tasarımı kaliteli bir deri ayakkabının özellikle güzel olduğunu, ancak estetik açıdan halen eksik olduğunu söyler. Ayakkabı bir süre giyildikten ve de onu giyen kişinin yürüyüş ve yaşam tarzına uyum sağladıktan sonra yeniden şekil alır ve ancak o zaman estetik olgunluğa erişir. Bu gerçekleştiğinde ise Van Gogh tablosunda resmedilmeye uygun bir özne olabilmiştir.

Heidegger estetik kuramında "dünyalaşma" kavramını tanımlar. Bu nesnelerin onları kullanan insanların dünyalarını yansıtır hale gelmelerini anlatır. Zohar, Van Gogh'un resmettiği ayakkabıların yarattığı etkinin, aslında nesnelerin kullanım sonucu geçirdikleri "dünyalaşma" dönüşümünden daha fazlasının olduğunu ileri sürer ve şöyle der:

> Bu aynı zamanda herhangi bir kuantum sisteminin temel özelliği olan üst üste bindirilmiş kuantum etkisinin çoklu potansiyelini (gizli derinlik) yansıtır.[15]

Zohar kuantum sistemler ile sanat arasında benzerliklere değinir. Sanat dili düzyazının dilinden yani günlük yaşamda, ticari ilişkilerde ya da haber bültenlerinde kullanılan dilden farklıdır. Çağrışımları-benzetmeleri kullanır, üstü kapalı kısa anlatımlar içerir. Okuyan kişiden kişiye, hatta aynı kişinin farklı ruh hallerine göre farklı anlamlara bürünür. Bu durumu Zohar şöyle betimler:

---

13) Age., ss.216-217.

14) Age., s.232.

15) Age., s.234.

> Kuantum sistemleri şiire benzerler; daima anlaşılmaz anlamlara gebedirler, daima zihinde yeni uyanışlara ve yorumlara açıktırlar. Schrödinger'in kedisi hem canlı hem de ölüdür ve onu insanı böylesine meşgul eden bir karakter kılan şey, onun bu ikiliğidir. Şimdi bu biçim, bana, burada bir şey, başka bir yerde başka bir şey çağrıştırır.[16]

Yalnızca "dünyalaşma" ile açıklanamaz sanatın üzerimizdeki etkisi. Holistik yapısı da belirgindir sanat yapıtının. Bir parça bütünü çağrıştırır bize, bir dize tüm öyküyü anlatır. Bundan da öte bütünü, öykünün tümünü, hem bilişsel hem de daha yoğun olarak duygusal açıdan yaşamsal düzeyde deneyimleriz. Yapıtın ait olduğu, anlatmaya çalıştığı dünyanın içine çekiliriz bir anda. "Sadece ayakkabıyı, köylünün pulluğunu ya da atının gemini kontrol etmek için kullandığı zinciri görseydik de bir dereceye kadar aynı şey olurdu. İşte bu yüzden hep antikalara ve paslanan eski eserlere yöneliriz. Bizi onları kullananların dünyası çeker"[17] demektedir Zohar.

Kuantum fiziği ile sinirbilimin buluştuğu köşeden, bilinç, benlik ve sanat üzerine Danah Zohar'ın görüşlerini aktarmaya çalıştım. Umarım anlaşılır ve faydalı olabilmiştir.

16) Age., s.234.
17) Age., s.235.

Biyoteknoloji Çağı ve Sanat

Elimizdeki biyoteknolojik güç sanat açısından yıkıcı olabilir mi? Hayal etmek genetik bir kusur ya da suç olabilir mi?

Yeni bir çağa girdik. Artık biyoteknoloji çağında yaşıyoruz. Tüm canlıların genetik kodu çok yakında tamamen çözülebilecek. İnsanlık melez türler, yapay organlar yaratmaya başladı. Hatta bilinmedik, tamamen yeni türler yaratmanın eşiğine geldi. Tüm bu gelişmelerin sağlık ve tarım alanında insanlığa olumlu katkılar yapacağı şimdiden bilinen bir şey. Ancak doğal olarak, madalyonun bir de öbür yüzü var. Bu teknolojinin ne gibi sorunlara yol açabileceği de hararetle tartışılmaktadır. Sanayi çağının başlangıcında, insanlar yeraltından çıkarılan kömür ve petrol gibi hammaddeleri ya da buhar gücünü enerjiye dönüştürmeye başladıkları dönemde, ileride oluşabilecek çevre kirliliği, asit yağmurları veya buzullardaki erime öngörülememişti. O dönemde yeni bilimsel ve teknolojik gelişmeler insanlığa mutluluk hayalleriyle sunuluyordu, bu tozpembelik yeni teknolojik gelişmelerin egemen piyasa güçlerinin eline geçmesiyle zamanla kendini koyu siyaha teslim etmiştir. Dikkatli ve temkinli olamazsak, biyoteknoloji bizleri oldukça sorunlu ve geri dönüşsüz çıkmazlara sürükleyebilir. Egemen piyasa güçlerinin ellerine belki tarih boyunca hiç sahip olamadıkları oranda büyük bir güç geçme olasılığı var.

Bireyler, cep telefonundan, lüks tüketim araçlarından, televizyondan vazgeçip hayatını sürdürebilir. Ancak kanser nedeniyle bir-iki yıl ömrü kalmış bir insan, kanserli organının sağlam parçasından alınan birkaç hücre ile kısa süre içinde üretilecek yeni ve sağlıklı bir organ ile hayata tekrar başlama şansından öyle kolayca vazgeçemez. Ne güzel kanserden ölüm tarihe karışıyor demeden önce biraz durun. Hasta birey, kendi sağlam hücresinden genetik mühendisliği yolu ile üretilecek yeni organ için, gerekli gen haritasını parselleyen ve patent haklarını ellerinde tutan tüm şirketlere büyük miktarlarda para ödemek zorunda kalabilir. Siz yine kendi geninizin her bir bölümü için birilerine muazzam paralar ödemek zorunda kalabilirsiniz.

Tarım alanında da böyle. Dedelerinizin genetik mühendisliğinden çok önceleri binlerce yılda ıslah edip geliştirdiği, bu coğrafyada görülen birçok zararlı etkene dayanıklı bir buğday türünün, genetik olarak hangi yolla dayanıklı olduğunu bulup patent hakkını alan şirkete her mahsulde yine ücret ödemeniz gerekebilir. Ayrıca genetiği değiştirilmiş organizmalar, bunların uzun dönemde sağlığımız üzerine etkileri ve bu tip ürünleri üretebilmek için tohum üreticisi şirkete bağımlı hale gelmemiz gibi başka devasa sorunlar da var.

Biyoteknoloji çağının belki en tehlikeli düşü, genetik olarak mükemmel ve üstün insan nesli yaratmaktır. Bu düşü kuranlar tarafından insanın bütün olumlu ve olumsuz davranış örüntüleri genlerle açıklanmaya çalışılmaktadır. Üstün insan, üstün ırk kavramları elbette yeni şeyler değil, kökleri çok eski çağlara dayanıyor. Eskiden beri aslında bu düşüncelerin itici gücü, insanları ve diğer toplumları tüm kaynakları ile birlikte sömürme isteği, yani emperyalizmdir. Bunu ırkçılık, militarizm, ve ekonomik başarısızlıkları insanların doğuştan gelen kısıtlılıklarına bağlamaya dayalı kolaya kaçan iktisadi tutumların arkasına sığınarak akla bürümeye çalışmaktadırlar. Bilimsel bulguların yanlı ve yanlış yorumlarına dayalı bilimsel ırkçı yorumlar da, özellikle 20. yüzyılın başlarından beri dönem dönem ön plana çıkarılmaktadır. Biyoteknoloji çağı sunduğu yeni olanaklar ile üstün insan yaratma hayalini canlandırmıştır. Sermayeyi ve bu pazarı elinde

tutan güçler, artık neyin doğru neyin olumlu ve de neyin estetik olduğuna karar verip kendi doğrularını topluma aşılarken, genetik mühendisliğinin sağladığı canlıyı ve organı değiştirebilme, yeni canlı ve organ yaratabilme olanağını hiç çekinmeden kullanmaya başladılar. Ne kadar iyi eğitim almış olursanız olun, kariyeriniz ne kadar iyi olursa olsun, eğer sizde şişmanlamaya ve orta yaşlarda kalp krizi geçirmeye yatkınlık yaratan bir gen olduğu genetik tarama ile saptanırsa, işten çıkarılabiliyorsunuz. Bu durumda siz de doğmamış çocuğunuzu -onun geleceğini düşündüğünüz için- muazzam paralar karşılığında, o çocuk henüz anne karnındayken genetik testlere tabii tutuyorsunuz ve eğer şişmanlamaya yatkınlık geni varsa, hayatına başlamadan son verdirebilme hakkını kendinizde bulabiliyorsunuz. Bu son cümleler bilimkurgu kitaplarından alınmış değil, son yılların istatistiklerine dayalı gerçek ne yazık ki. Kimi Batı ülkelerinde, daha şimdiden doğmamış çocuklarda şişmanlığa yatkınlık geni olduğu için gebeliği sonlandırma oranı, tüm gebeliği sonlandırmalar içinde yüzde 11'e ulaşmıştır. Çocuğunuzun boyunu, göz rengini, deri rengini vb. ısmarlayabileceğiniz günler çok çok yakın. Tüm bu gelişmelere önayak olan birçok bilim ve düşün insanı var. Yine ne yazık ki bunların bir kısmı, tüm fiziki özelliklerimizi ve tüm davranışlarımızı genetik mühendisliği ile önceden programlayabilmek; tek tip, üstün insanlarla donanmış, arı ya da karınca toplumlarına benzer bir toplum yaratmak hayalleri kuruyorlar. Artık etik, estetik, ahlak, felsefe gibi dalların gereksiz olduğuna, bu dalların insan ve insan davranışı konularında söz sahibi olmadıklarına inanıyorlar. Onların yorumlarında, barışsever, eşitlikçi insan toplumları ve bu toplumların var oldukları dönemler, insan evriminin önemsiz sapmaları olarak yer almaktadır. Ayrıca bilimsel ırkçılık heveslileri, nedense hep saldırganlık nefret, kin, ötekine tahammülsüzlük, ırk ve cins ayrımı gibi davranışların genlerini bulma telaşındalar. Asla ve asla sevgi, hoşgörü, fedakârlık, eşitlik inancı ve eşitlikçi tutum gibi olumlu insan davranışlarına ait genleri bulmak gibi bir dertleri yok. En tuhaf olanı ise, insanda yaratıcılık ve sanat konusuyla ilgili tek söz çıkmaması ağızlarından!

Tarih boyunca sanat, sanatçı ve bu ikisinin toplumsal işlevi, sermaye ve güç sahibi kişi ve grupların istek ve uygulamalarına aykırı düşme potansiyelini içinde barındırmıştır. Bildiğimiz kadarıyla bilimsel ırkçıların örnek aldıkları karınca ve arı toplumlarında böyle aykırı özellikler içeren işlevsel bir etkinlik yoktur. Tek tip insan hayali kuranlar, farklı algı ve düşünce tarzı gerektiren çeşitliliğe, şeylerin iç ahengine gereksinim duyan sanat ve sanatçıya neden ihtiyaç duysunlar ki? Bırakın biyoteknoloji çağını, şöyle yakın geçmişe bir göz atın; benzer çevreler, sanatı ve sanatçıyı ruhsal ya da bedensel hastalıklarla açıklamaya ve tanımlamaya çalışmadılar mı? Biliyorlar ki, bilimin vardığı birçok noktaya, zaten sanat ve sanatçı aslında bilimden çok önce varabilmiştir. Bilim ile insanlığın ulaştığı tüm olumlu ya da olumsuz kazanımlar, sanat ve sanatçı tarafından zaten çok önceden kurgulanmış ve tartışılabilmiş olgulardır.

Kimer yaratıklar denen, değişik canlıların üstün özelliklerinin bir araya getirilmesiyle yaratılabilen melez canlılar noktasına, ancak son birkaç yıl içinde ulaşılabilmiştir. İnsanlığın en eski duvar resimlerinde ve heykellerinde, o günün sanatçıları tarafından bu fikir zaten işlenmiştir. **Kimer canlılar** masallarda, destanlarda, romanlarda zaten defalarca boy göstermiştir. Yine biyoteknoloji çağı, ısmarlama üstün insan hayallerini gerçekleştirebilme olanağına yeni yeni kavuşmaktayken, bu düş birçok sanatçı tarafından olumlu ve olumsuz yönleri ile yüzyıllardır tartışılmıştır. Son yüzyıl içinde örneğin bilimkurgu edebiyatı bu konuyu enine boyuna her yönü ile sorgulamıştır. Alberto Vazquez-Figueroa'nin *Yeni Tanrılar*'ı, Samuel Delany'nin *Triton*'u, Aldous Huxley'in *Yeni Cesur Dünya*'sı benim aklıma ilk gelen örnek yapıtlardan birkaçı.

İnsanlığın hayal gücünü, insanların çeşitliliğini; sanatın yaratıcı, uyarıcı ve harekete geçirici gücünü istemediler hiçbir zaman ve hiçbir zaman da istemeyecekler. Evrim çizgimizi milyonlarca yıl geriye döndürüp, tekrar karınca ya da arı toplulukları olma hedefine yöneleceksek ya da buna izin vereceksek, aldığımız bunca yola, kurduğumuz bunca hayale, yaşadığımız bunca duyguya ne gerek vardı? Geleceğimiz, hayal edip, hissedebilip

yaratabilme özgürlüğümüz elimizden alınmadan, şapkamızı ya da genlerimizi önümüze alıp düşünmemiz gerekiyor sanırım. Yoksa geç olabilir her şey için.

KAYNAKLAR

Biyoteknoloji çağı ve bizleri bekleyen olasılıklar ile ilgili örnekler açısından ayrıntılı bilgi için şu kaynaklara bakılabilir:

- Jeremy Rilkin, *Biyoteknoloji Yüzyılı*, Çev. Celal Kapkın, Evrim Yayınevi, 1998.
- Dean Hamer ve Peter Copeland, *Genlerimizle Yaşamak*, Çev Fatih Özbay, Evrim Yayınevi, 2000.
- Stephen Jay Gould, *Darwin ve Sonrası*, Çev. Ceyhan Temürcü, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, 1998.

Bir nöroloğun gözünden

İNSAN NEDEN SANAT YAPAR?

H. Tuğrul Atasoy

Sanat yapıtı nedir? Bize ne anlatır? İçsel bütünlüğümüzü sanatla mı sağlarız? Sanat eylemi, insanlığın öyküsüne nerede ve ne zaman katıldı? Sanat yapıtının esin kaynağı nerededir? Sanat şimdiki bize mi, geçmişteki bize mi seslenir? Sanat ile "anormallik" arasında bir ilişki var mıdır? Sanat evrensel midir? Şair mi şiire gider, şiir mi şaire gelir? İlk şairler kimdir? Makineler neden içten bir şekilde "seni seviyorum" diyemez? Söz ile iktidar ilişkisi nasıldır?

Bilim ve sanat birbirine benzer mi? İnsan bilinmeze ilk adımı bilimle mi, sanatla mı atar? Asimetri estetik hazzı nasıl etkiler? Kuantum sistemleri şiire benzer mi? Elimizdeki biyoteknolojik güç sanat açısından yıkıcı olabilir mi? Hayal etmek genetik bir kusur ya da suç mudur?

Prof. Dr. Tuğrul Atasoy'un yukarıdaki sorular bağlamında dolaşan denemeleri, sanatın ufkunda gezinirken, nöroloji, antropoloji, genetik, psikoloji, psikanaliz, felsefe, doğa ve şiirle de buluşuyor. Atasoy sanat ve sanat yapıtı üzerine düşüncelerini sunarken, bu konuda yazmış kimi bilim ve düşün insanlarının görüşleriyle de denemelerini besliyor. Düşüncelerini yer yer sorguladığı, yer yer onlardan güç aldığı bilim ve düşün insanları arasında, Theodor Adorno, Jean Baudrillard, Roland Barthes, Walter Benjamin, John Berger, Jorge Luis Borges, Terry Eagleton, Max Horkheimer, Richard Leakey, Roger Lewin, Herbert Marcuse, Rollo May, Steve Pinker, Oliver Sacks, Claude Levi Strauss, Susan Sontag, John Zerzan gibi isimler bulunuyor.

ISBN 978-605-5888-31-2

0100361 ALB

Bilim ve Gelecek Kitaplığı