İSMAİL TUNALI / DENEMELER

ismail tunalı

DENEMELER

İSTANBUL — 1980

İsmail TUNALI

DENEMELER

FORMÜL MATBAASI
İstanbul — 1979

Kapak Düzeni Turan Sevgili
Dizgi-baskı Formül Matbaası
Gümüşsuyu cad. 21 Topkapı-İstanbul
☎ 76 54 14
Yayınlayan İktisadi Yayınlar Ltd. Şti.
Divanyolu cad. 103, Türbe-İstanbul
☎ 27 12 26

"Ben sevmeye adadım benliğimi, nefrete değil.."
Antigone

ÖNSÖZ

Bu kitap, daha önce çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanmış yazılardan oluşuyor. Bu yazılar, sanat, tarih, toplum ve kültür olaylarıyla ilgili olup, konuları yönünden farklıdırlar. Ama bütün bu farklılığa karşın, onların ortak bir yanı vardır: Tüm kültür alanlarında *doğruyu* aramak. Bunun için onlar, düşünsel-felsefî bir araştırma niteliği taşırlar. Değindikleri konuda doğru düşünmeyi, doğruyu bulup çıkarmayı isterler. Çıkış noktası güncel olaylar bile olsa, onları düşünsel-felsefî bir temele oturtarak güncelliğinden kurtarmak tüm yazıların ortak amacını oluşturuyor. Ama bütün bu düşünsel temellendirmelere bir duygu eşlik eder: Düşünceye, felsefeye, güzelliğe, iyiliğe ve doğruluğa karşı duyulan derin bir *sevgi*. Bu anlamda, düşünmede yetkinliğe ulaşmak, yaktiyle Platon'un söylediği gibi ancak sevgi (EROS) ile olanak kazanabilir. Çünkü yalnız yetkinliğe duyduğumuz sevgiyle biz, güncel düşüncenin ötesine geçebilir, *asıl gerçeği* kavrayabiliriz.

Bu yazıları neden bir kitap içinde topluyorum? Bunu şöyle ifade edebilirim: Bu yazılar yayınlandıklarında pekçok mektup ve telefon aldım. Bunlar arasında yurtdışından gelen bile vardı. Fakülteye kadar gelen okuyucular bile olmuştu. Onların ortak önerisi, bu yazıların gazete ve dergi sayfaları arasında unutulup gitmemesi için, onların bir kitapta toplanması yönünde olmuştur. İşte ancak bugün bir kitap oluşturacak niceliğe ulaşan bu yazıları *"Denemeler"* adı altında yayınlıyorum. Kitaba bu adı vermemin nedeni, yazıların, olaylara felsefî açıdan bir *yaklaşma denemesi* olmalarıdır.

Alışılmışın dışında bir eğilimle sorunların çözümünü arayan "Denemeler"i okuyucunun da aynı anlayışla değerlendireceğini ummak isterim.

18 Eylül 1979
Viyana

İsmail TUNALI

İÇİNDEKİLER

	Sahife
Önsöz	
Resimde Ulusallık ve Çağdaşlık Üzerine	1-7
Sanat, Akademi ve Akademimizm Üzerine	9-12
Sanatın Geleceği	13-16
Sanat Yapıtının Varlığı Üzerine	17-20
Gelenekselle Yaşama ve Yeniden İnşa Etme	21-25
Yeni Bir Değer Üzerine	27-30
Sanat Eleştirici Üzerine	31-35
2000 Yılına Doğru Sanat ve Bir Bayram	37-42
Sanat Açısından Birey, Toplum ve Kültür	43-47
Sanatın Ödülü	49-52
Sanat Bir Üretim midir?	53-57
Gelenek Üzerine Felsefi Düşünceler	59-67
Resim ve Heykel Müzesinin Kapanışı	69-72
Türkiye'de Kırk Yılın Kültür Değişmeleri	73-77
Gelenek Üzerine	79-82
Değişme ve Gelişme	83-87
Tarihsel Değişme ve Süreklilik	89-94
Felsefeye Övgü	95-99
Kültür ve Politika	101-105
Retrospektiv Düşünceler	107-110
Demokrasi ve Ahlâk	111-115
Dil Üzerine	117-121
Görünüş ve Ötesi	123-126
Çağdaş Kentleşmenin Neresindeyiz?	127-131
İnsan ve Kitap	133-136
Bir Kültür Devinin Ardından	137-140
Yeni Bir "Aydınlanma Çağı"na Özlem	141-144
Teknoloji ve Yabancılaşma	145-149
Seks Filmleri Üzerine	151-155
Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne Doğru	157-161
Akıl İçin İnsan Öldürme Olamaz	163-167
Görmek	169-173
Çocuklar	175-178
Sezar ve Brutus	179-189
Üniversite, Özerklik ve Emeritus'luk Üzerine	185-189
Politikacı ve Devlet Adamı	191-195
Sanatta Eğitim Sorunu Üzerine	197-206

RESİMDE ULUSALLIK VE ÇAĞDAŞLIK ÜZERİNE

Genel olarak sanat tarihine baktığımız zaman, onda iki ana değerin varlığını görürüz; "çağdaşlık" değeri ve "ulusallık" değeri. Bu, hemen bütün ulusların sanatında kendini gösteren bir değer ikilisidir. Kimi zaman bu değerlerden biri, kimi zaman öbürü belli bir sanat anlayışında egemen olabilir. Ama, büyük sanat dönemlerinde ya da yapıtlarında, onları böyle değerli, otantik ve biricik kılan etken, bu değerlerin birbirine karşıt oluşu değil, tersine onların uyumudur. Sanat yapıtı, bir uyumu, bir harmoniyi yansıtıyorsa, bu uyum ve harmoni temelde bu iki değer arasındaki harmoni ve uyumdur. Biçim ve renk, v.s. uyumu, bir sanat yapıtında ancak bu temel uyumdan sonra gelir.

Şimdi, bu çağdaşlık değeri ve ulusallık değeri dediğimiz kavramlar nedir, buna değinmek istiyoruz.

Bir sanat yapıtının *çağdaşlık* değeri deyince, anlaşılması gereken şey, onun içinde yaratılmış olduğu çağın ya da dönemin genel varlık kavrayışı, obje yorumu ve yaşam felsefesidir. Her sanat yapıtının çağdaşlık değeri deyince, anlaşılması gereken şey, onun içinde yaratılmış olduğu çağın ya da dönemin genel varlık kavrayışı, obje yorumu ve yaşam felsefesidir. Her sanat dönemi, doğa karşısında belli bir tavır alır, doğayı, varlığı kendine göre yorumlar, belli bir bilgi anlayışına,

belli bir insan anlayışına, belli bir beğeni ve yaşam anlayışına ulaşır. Buna göre, çağdaşlılık değeri, varlığı, doğayı, insanı bilme, duyma ve beğenme kategorisidir. Böyle bir kategori, bir çağı, sanatçısı, düşünürü ile beraber belirler. Söz gelimi: Geçen yüzyılın impresyonist döneminde yalnız ressam, yontucu ve şair impresyonist değildi, bilim adamı da, düşünür de impresyonist idi. Aynı şeyi günümüz sanat dönemi için de söyleyebiliriz. İçinde yaşadığımız bu dönemde de soyut olan yalnız sanatçı değildir, aynı zamanda bilim adamı da, düşünür de soyuttur. Çünkü, içinde yaşadığımız çağın genel yaşam felsefesi, bilme ve duyma kategorileri soyuttur.

İşte, bu genel obje yorumu, doğa kavrayışı, yaşam felsefesi, düşünme, duyma ve eylem kategorileri ile bir çağı, bir dönemi temelden belirleyen şey, "çağdaşlık" değerini ortaya koyar. Bu çağdaşlık değeri, elbette değişmez bir değer değildir, o, sürekli olarak değişir. Bundan ötürü, nasıl bir Rönesans insanı bir Ortaçağ insanından değişik ve farklı kategorilerle düşünüp duymuşsa, aynı şekilde günümüz insanı da, örneğin bir 19. yüzyıl insanından farklı bir düşünüşe, duyuşa ve beğeniye sahiptir. Düşünceler ve felsefelerle beraber beğeniler ve duygular da sürekli olarak değişir. Bu değişme insanların eylemlerine, davranışlarına ve giyim kuşamına kadar etkili olur. Hiç kuşkumuz olmasın, Leonardo günümüzde yaşamış olsaydı, çağdaş soyut bir sanatçı gibi yapıtlar yapacaktı. Picasso, Rönesans'ta yaşamış olsaydı, bir Rönesans sanatçısı olarak duyacak, düşünecek ve yaratacaktı. Çünkü, her sanatçı, çağının düşünce ve duygu kategorilerinin belirlemesi içindedir. Vaktiyle Kandinsky, bunu, "her sanatçı çağının çocuğudur" diye anlatmak istemişti. Her sanatçı, bi-

lincinde bile olmadan bu belirlemeye uyar. Uymak istemeyen ise, çağına tümüyle ters düşer, çağdışı kalmaya mahkûm olur.

Ama, sanatı belirleyen, yalnız bu çağdaşlık değeri değildir. Bunun yanında sanatı bir başka değer daha belirler: ***Ulusallık değeri***. Her sanat anlayışı ulusallıktan söz açar, her sanat üslûbu ulusallık değeri taşıdığını öne sürer. Bu anlamda, ulusal sanat, ulusal edebiyat ve ulusal resimden söz açılır. Nedir o zaman bu ulusallık kavramı? Bu soruya ilkin, çoğu kez bu kavramın kendisiyle karıştırıldığı bir kavramdan onu ayırmakla yanıt bulmağa çalışmalıyız. Bu kavram ***"yöresellik"*** kavramıdır. Yöresellik, bir sanatçının içinde yaşadığı coğrafi, toplumsal çevreyi ifade eder. Bu çevre içine doğa ve insan görünümleri ile toplumsal olaylar girer. Bütün bu doğal, insansal ve toplumsal çevre, sanatçı için yalın bir "obje"dir, sanatın bir "obje"sidir. Sanatçı, bu obje dünyasına eğilir, onu duyar, onu düşünür ve onu yansıtmak ister. O, sanatın yalın bir içeriğini oluşturur. Buna göre, yöresellik, sanat için bir "içerik" sorunudur.

Buna karşılık, ulusallık bir içerik sorunu değildir. Ulusallık, sanat yapıtının içeriği ile değil, biçimi, anlatımı ile ilgilidir. Yöresel bir gerçekliği, bir içeriği anlatan bir resim, bundan ötürü hiç bir zaman ulusal bir resim sayılamaz. Ulusallık, bir ulusun, bir toplumun tarihsellik içinde elde ettiği "obje"lere bir yaklaşım biçimi, nesneleri bir kavrayış, bir duyuş ve bir beğeniş biçimidir. Bundan ötürü, bir ulusun öz kültüründen, öz duyuşundan ve öz beğenisinden söz açılır. Ulusallık bütün bu özgün değerlerin birikiminden oluşur. Bütün bu nitelikler, bir ulusun bireylerinin düşünüş, duyuş ve sezişlerinde olduğu gibi, onların ortak beğenilerinde ve

sanat yapıtlarında da tortulaşır. Bir Fransız impresyonisti ile bir Alman impresyonistini birbirinden ayıran ayrım nedir? Bu ayrım, onların ulusal duyuş ve beğenisidir. Yine bir Fransız soyut yapıtını bir Rus soyut yapıtından ayıran da yine aynı ayrımdır.

Şimdi, bu değerlerden hangisinin bir sanat yapıtında ağır bastığını sorabiliriz. Bu soruya verilecek yalın bir karşılık, *"her ikisi de"* karşılığı olmalıdır. Bir sanat yapıtında çağdaşlık değeri ile ulusallık değeri bir denge ve uyum içinde bulunmalıdır. Sanat yapıtının bütünlüğünü, bu iki değer ve onların uyumu oluşturur. Bundan ötürü her büyük sanat yapıtında onların uyumunu buluruz. Bir sanat yapıtı çağdaş olduğu kadar ulusal olmalı, ulusal olduğu kadar da çağdaş olmalıdır.

Bu genel açıdan Türk resmine baktığımız zaman nasıl bir durumla karşılaştığımızı sorabiliriz. Türk sanat tarihi yönünden büyük önemi olan bu soruyu ayrıntıları ile tartışmanın yeri elbette burası değildir. Bunun için kısa bir iki çizgi içinde bu soruya dokunmak istiyoruz.

Türk resmi, Batı ile ilgi içinde doğarken, elbette ilk plânda Batı'ya hayranlık, çağdaşlık değerlerine tüm bir bağlılık içinde biçim kazandı. Bu anlayışın günümüz Türk resmini bile etkilediğini rahatça söyleyebiliriz. Bunu görmek için herhangi bir resim sergisine ya da galerisine gitmek yeterlidir sanırız. Ama, bu arada ulusal değerlere karşı hiç bir ilgi duyulmadığını, bu yönde hiç bir yaklaşım olmadığını söyleyebilir miyiz? Hayır, söyleyemeyiz. Tersine: Ulusal değerlere daha ilk günden beri eğilmek isteyen yaklaşımlar olmuştur diyebiliriz. Ama, ne var ki, burada çok kez ulusal değer ile yöresel değer birbirine karıştırılmıştır.

Buna bir iki örnek ile değinmek istiyoruz. Söz gelimi, Türk resminin oluşumunda önemli bir katkısı olan Osman Hamdi beyi (1848-1910) hatırlayalım. Doğuya ait konuları, doğulu kıyafetler içindeki figürleri resmetmekle, Osman Hamdi Bey ulusal Türk resmini oluşturduğunu sanmıştı. Yine bir başka sanatçı, örneğin Şevket Dağ (1876-1944), konularını, câmi, mescit, han v.s. gibi Türk yapı sanatından alarak ulusal sanata gitmek istemişti. Son on yıllar içinde aynı düşünceye, daha değişik ve daha modern bir yaklaşım içinde ulaşılmak istendiğini görüyoruz. Örneğin, günlük yaşantıları, halkın yaşantılarını minyatür tekniği içinde anlatmak isteyen ve bu yolda belki de en çok ulusallık değeri kazanmış olan Turgut Zaim'in (1906) resim anlayışında, Nurullah Berk'in (1906) "Gergef İşleyen Kadınlar", "Baloncular" ve "Bulutlar" yapıtlarında ya da Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun (1912-1975) köylü nakış sanatına yönelik resim anlayışı ile halk nakış ve kilim sanatında ulusallığı araması gibi. Hiç kuşkusuz, sözü geçen bu sanatçılarda ulusal Türk resminin nitelikleri bol bol var. Ama, bu nitelikler, yöreselliklerinden ötürü ulusal değerler değildir. Günümüz sanatında da bu anlayış yeni bir kavram geliştirir: Halka dönük olma kavramı. Eğer bu kavramla, genellikle anlaşıldığı gibi, yöresellik, dışsal yaşam ve sefalet görünümlerini anlatmak anlaşılıyorsa, hemen söylememiz gerekir ki, bunun ulusallıkla özce bir ilgisi yoktur.

Uzun süre, bugün bile, yöresel bir manzara, yöresel bir insan görünümü, yöresel bir toplumsal görünüm ifade edilmekle, resmin ulusallık kazandığı sanılmıştır. Oysa, daha önce belirttiğimiz gibi, yöresellik sanatın içeriği ile ilgilidir, ulusallık ise anlatım ile ilgilidir. Ulusal resmin doğuşu, her şeyden önce bu iki kavramın

birbirinden ayrılmasına bağlıydı. Bu da çok düşünmek ve emek isteyen bir işti. Ama, şu da bir gerçekti ki Türk resmi bu iki kavramın ayrılmasından sonra gelişecek ve ulusallık niteliği kazanacaktı. On yıllar ve on yıllar süren bu arayış ve çabanın giderek Türk resminde ereğine ulaşma yolunda olduğunu artık söyleyebiliriz. Bu yıl izlediğimiz üç sergi, söz gelimi, bize bu yönde sağlam ipuçları vermektedir. Bunlar Neşet Günal'm, Hüseyin Bilişik'in ve Devrim Erbil'in sergileridir. Neşet Günal, bu ulusallığı, bize ait duygu ve beğenide, insan sevgisinde, bize ait içe-dönük, kaderci insan felsefesinde yakalıyor. Hüseyin Bilişik, minyatürden esinlenerek, perspektivsiz, bize ait bir görme mantığını insan ve doğa görünümlerine uygulamada buluyor. Devrim Erbil ise, bu ulusallığa daha değişik ve özgün bir yoldan ulaşmak istiyor. Düşüncelerimizi örneklemek amacı ile, sergisi henüz güncel olan Devrim Erbil'in yapıtlarında bu ulusallığı göstermek istiyoruz.

Devrim Erbil, çağdaş bir sanatçı olarak çağdaş bir anlatım biçimi olan soyut anlatımı alıyor. Ama, bunu herhangi bir şema, bir klişe olarak değil de, anlatılmak istenen somut, reel bir varlığın resim düzenini kurmada bir anlatım aracı olarak alıyor. Sanatçı, bu soyut araç ile kullanacağı yüzeyi, çeşitli büyüklüklerde dikdörtgenlere bölüyor. Bunu yapmakla soyut biçimin görevi de sona ermiş oluyor. Bundan sonra gelen, ulusal anlatım biçimidir. Şöyle ki, bu dikdörtgen yüzeyleri sanatçı, insan, kasaba, kent ve mimarlık anıtı görünümleriyle, perspektiv-dışı, bize ait minyatürsel bir anlatım içinde dolduruyor. Bu anlatım, yüzlerce yıllık Türk sanatının anlatım biçimidir. Bundan ötürü Devrim Erbil'in resimlerinde, bize, beğenimize yabancı gelen hiç bir eleman ile karşılaşmıyoruz. Tersine: Kendi duygu,

düşünce ve beğenimizin, kendi ulusal anlatımımızın çağdaş bir değer çizgisi içinde somutluk kazandığını görüyoruz. Böyle bir yapıt ulusal değer taşıdığı kadar da çağdaş bir değer taşıyacaktır. Çünkü onda ulusallık ve çağdaşlık değerleri, tam bir uzlaşım ve uyum içine girmiş olur. Devrim Erbil'in bu yolda ulaştığı başarı, Türk resmini yalnız çağdaş şemalardan kurtarma yolunda bir aşama değildir, aynı zamanda Türk resmini yalın bir yöresellikten kurtarma yolunda da bir aşama olarak görülmelidir. Ulusal Türk resmi, bu iki belirleme içinde tüm kişiliğini bulup geliştirecektir, diyebiliriz.

MİLLİYET SANAT DERGİSİ
9 Nisan 1976, Sayı: 179

SANAT, AKADEMİ VE AKADEMİZM ÜZERİNE

İnsanoğlu doğaya ayak bastığından beri yalnız doğayı bilmek, tanımak isteğiyle yetinmemiş, doğayı gereksinmelerine göre değiştirmek de istemiştir. Doğayı bilme isteği, insanı giderek bilime, doğayı değiştirme isteği ise insanı tekniğe, sanata götürmüştür. Bu anlamda teknik ya da sanat, geniş anlamıyla insanın doğa varlığını değiştirme etkinliğidir. Bu geniş anlamdaki teknik, sanat kavramı içine, insanın yapmış olduğu en ilkel araç ve gereçler girdiği gibi, en etkin ve karmaşık makineler, bilgisayarlar da girer. Ama, teknik, sanat deyince, daha eski Grek'lerden beri bu kavramın içine *"güzel sanatlar"* denen sanatların da girdiğini biliyoruz. Çünkü, mimarlık, heykelcilik, resim, edebiyat ve müzik gibi "güzel sanatlar"da söz konusu olan şey, doğanın değiştirilmesi eylemidir. Araçlar ve gereçler dünyasında bu değiştirmenin nasıl olduğunu biliyoruz. İnsanoğlu bir taş parçasını yontup onu bir silâh yaparken bir doğa varlığı olan taşı değiştirmiş olur; kap kacak yaparken yine bir doğa varlığı olan toprağı, kili; masa, iskemle yaparken bir doğa varlığı olan ağacı; makine v.s. yaparken de yine bir doğa varlığı olan madeni değiştirmiş, onlara yeni bir biçim ve anlam vermiş olur. Bununla da insan doğaya bir başka varlık, insansal bir varlık katmış olur.

Şimdi, "güzel sanatlar"da bu değiştirme eylemi nasıl olur? "Güzel sanatlar" da birer "sanat" olduklarına göre, onların da varlık temellerinde doğayı değiştirme

eyleminin bulunması gerekir. Güzel sanatlarda bu "doğayı değiştirme" eylemi başlangıçta öbür sanatlarda olduğu gibi, doğaya egemen olma gereksinmesiyle olsa bile, giderek bu egemen olma tinsel bir nitelik elde eder. İnsan tinsel yönden doğaya egemen olmak ister. Bu da ancak, insanın her şeyden önce doğa biçimleriyle denkleşmiş bir biçimler dünyası yaratmasıyla olanak kazanır. Doğaya ve doğa biçimlerine karşı insan, yeni bir biçimler evreni, bir insansal biçimler evreni yaratır. Bir yontucunun yarattığı insan heykeli, doğal insan biçimini değiştiren, yontucunun özünden yarattığı tinsel bir biçimdir. Bir manzara resmi, doğal manzarayı değiştiren, onu aşan tinsel-insansal bir biçimdir. Aynı şey şiir-edebiyat ve müzik için de geçerlidir. Doğaya karşı sanat evreni, insanın yarattığı salt insansal bir evrendir. Bundan ötürü, çağdaş estetikçi G. Lukacs, "sanatın dünyası insanın dünyasıdır" diyerek sanat etkinliğini belirlemek ister.

Sanat, kısaca, insanın dünyayla, doğayla ***denkleşmesidir.*** Bundan ötürü insanın büyüklüğünü, sanat kadar somutlaştıran bir başka örnek gösteremeyiz. Bunun için vaktiyle Kant, pek haklı olarak insan dehasını yalnız sanatta bulmuştur. Kant'a göre, insan, ancak yaratırken dehasını dışlaştırabilir.

Bir deha dışlaştırması olarak doğan sanat, doğayla denkleşme sürecinde bazı türler oluşturur. İşitsel sanatlar (edebiyat, müzik), görsel sanatlar (mimarlık, heykelcilik ve resim), işitsel-görsel sanatlar (tiyatro, opera) gibi. Elbette burada "hangi tür sanat bir sanat biçimi olarak daha yetkindir?" gibi bir sorunun yeri ve anlamı olamaz. Gerçi vaktiyle böyle bir soruya yanıt arayan düşünürler olmamış değildir. Söz gelimi: Aristoteles, en yüksek sanat olarak tragedyayı; Hegel, bütün

sanatların sentezi olduğu için şiiri; Schopenhauer, İradenin doğrudan doğruya objektifleşmesi olduğu için müziği göstermiştir. Ancak, ne türden olursa olsun önemli olan, sanatların tümünde insanın doğayla denkleşmesinin söz konusu olmasıdır. Ama hemen işaret edelim ki, bu denkleşme görsel sanatlarda çok daha somuttur. Çünkü görsel sanatlarda doğa-insan diyalektiğinin çok somut olmasına karşılık, işitsel sanatlarda bu böyle değildir. Söz gelimi: Bir edebiyat yapıtında -doğa olarak karşılaştığımız- ses varlığı, sözcük ve dil biçimini almakla doğal niteliğinden çok şey yitirmiş olduğu gibi, müziğin doğa temeli olan ses elemanı da görsel sanatlarda en keskin biçimde dile geldiği gibi, bu diyalektiği aşma girişimleri de görsel sanatlara en somut biçimde yansır. Diyebiliriz ki, insan ve doğa arasında meydana gelen her denkleşme girişimi, yine en etkileyici biçimde görsel sanatlarda somutlaşır. Bundan ötürü, bir dönemin görsel sanatlarında, o dönem insanının doğayla tüm ilişkilerini açık olarak bulabiliriz.

Şimdi, en ilkel mağara resimlerinden kalkarak, Grek, Roma ve Renaissance dönemlerinden geçerek, doğayla denkleşme niteliğini yitirmeden günümüze ulaşan görsel sanatlarda, doğayla bu denkleşme niteliği yanında başka bir nitelik daha doğar: ***Estetik nitelik.*** Sanat, artık yalnız doğayı değiştirmekle kalmaz, ***güzel*** olmak da ister. Sanat güzelliği, belli bir düzene dayanır ve bu düzenin de belli kuralları olmalıdır. İnsan, bu düzen düşüncesine ve onun biçimsel kuralları olduğu anlayışına ulaşınca, onları korumak, geliştirmek, öğretmek ve aynı zamanda kuşaktan kuşağa aktarmak ister. Bu da ancak bir eğitim kurumuyla olanak kazanır: ***Akademi*** böyle bir eğitim kurumu olarak doğar. "Akademi" sözü, varlığını bir rastlantıya borçludur. Platon,

felsefe okulunu Akademos adlı masal kahramanının adını taşıyan bir korulukta kurar. Bundan dolayı Platon okuluna Akademi adı verilir. Renaissance ile birlikte Antikite'ye dönüş, hümanizma hareketi, beraberinde akademi denen kuruluşları da getirir. Bunlar devlet tarafından korunan, hümanist çalışmaların yapıldığı kurumlardır. Örneğin Floransa'da Ficino Akademisi, Roma'da Pomponius Laetus Akademisi v.b. gibi. Akademiler giderek iki ayrı yön alırlar: Birinci yön, bilimsel gelişmeyi destekleyen ve bilim adamlarını koruyan bir resmî kurum olan bilim akademileridir. Örneğin: Fransa Bilim Akademisi, Avusturya Bilim Akademisi v.b. gibi. Türkiye ve birkaç ülke dışında hemen hemen bütün ileri ülkelerde bulunan bilim akademileri, üniversitelerin yanında, onlardan bağımsız olarak yüksek düzeyde araştırma yapan bilim kurumlarıdır. Öbür yöne gelince; bu yön, bilimsel araştırmalara değil de, görsel sanat değerlerini öğretme, bu değerleri koruma ve geliştirme amacına yönelir. Bu anlamda akademiler, sanat eğitimi yapan yüksek okul niteliği kazanırlar: Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi gibi..

Akademiler dedik, sanat eğitimi yaparlar. Bu bakımdan, akademilerin birer estetik değer modeli olmalıdır. Bu model zaman-üstü, yaşam-dışı, mutlak olarak kabul ediliyorsa, o zaman buradan cansız, donmuş, soyut ve geleneğe dayalı bir güzellik anlayışı doğar. Böyle bir sanat isteği, *akademizm* adını alır. Akademizm, sanatı zaman-üstü, rational bazı şemalara götürür. Akademizme düşmüş olan bir sanat, yaratma ve yaşama olanağını yitirir. Bundan dolayı yaşamak isteyen bir sanat akademizmi bırakmalı, gerçekliğe yönelmeli ve dinamik bir sanat anlayışına sahip olmalıdır.

MİLLİYET SANAT DERGİSİ
17 Aralık 1976 Sayı: 210

SANATIN GELECEĞİ

'Sanatın geleceği' sözünün daha ilk bakışta sanatın varlığının sürüp sürmeyeceği konusunda bir kuşkuyu dile getirmek istediği sezilir. Sanat gelecekte de varolacak mıdır? Bu, sanat için, 'varolmak ya da varolmamak' gibi bir kader sorusudur. Bu sorunun acaba varlık nedeni nedir? Sanatın geleceği konusunda neden bir kuşku duyuyoruz? Bu soruların yanıtını bir başka soruda aramak gerekir. Bu soru da, insanın insansal bir varlık olarak var olup olmayacağı sorusudur. Sanat, insana bağlı, insan tarafından yapılan bir iştir. Bundan ötürü sanatın geleceği, insanın geleceğine bağlıdır. Sanat varolacaksa, insan varolduğu için varolacaktır.

O halde sanatın gelecekteki varlığını tehdit eden nedir? Böyle bir kuşkuya hak verdiren bir tehlike gerçekten var mıdır? Bu sorulara olumlu bir karşılık vermek gereğindeyiz. Ama, hemen belirtmemiz gerekir ki, burada söz konusu olan tehlike insanın biyolojik varlığını değil, onun tinsel-tarihsel varlığını, kültür varlığını yok etmeye yönelik bir tehlikedir. Sanat, işte bu tinsel-tarihsel varlığın ürünü olan bir kültür fenomenidir. İnsan, böyle bir varlık olarak, sanatı, düşün ürünlerini, bilim ve felsefeyi, töreleri, kısaca, tüm kültürü yaratır. Bu yaratış, zaman içinde değişik biçimler alarak oluşur, bundan ötürü, kültür aynı zamanda bir tarihi varlık niteliğine sahip olur.

Şimdi nedir bu varlığı tehdit eden güç? Bu güç *tekniktir, teknoloji*dir. Bilimi yaratan insan, bilimden

yaşamı içinde yararlanmaya kalkınca, buradan insanın bütün maddi yaşamını belirleyen bir araç ve gereçler dünyası, makine dünyası doğar. Yaşamın bütün maddi konforunu oluşturan bu teknik dünyası, başta insanın rahatını sağladığı için, insana mutluluk veren bir alet ve araçlar sistemi idi. Su içtiği maşrapadan, yemek yediği kaptan, evini yaparken kullandığı balta ve bıçkıdan, gecesini aydınlatan mum ve gazyağı lâmbasına, tarlasını sürdüğü pulluğa kadar en basitinden insanın yarattığı teknik, giderek endüstri devrimi ile insanı, çalıştığı iş yerindeki fabrikadan, kullandığı motorlu araçlara, televizyon, telefon, hesap makineleri ve bilgi sayarlara kadar dört bir yanından sarmış ve insanı giderek bir büyük makinenin, bir büyük çarkın basit ve küçük bir dişlisi haline getirmiştir. Binlerce yıldır kültür dediğimiz varlığı yaratmış olan özgür insan, şimdi, kendisinin yaratmış olduğu bu teknolojinin bilinçsiz bir kölesi olma durumu ile karşı karşıya kalmıştır. Mitolojik bir dev olan Leviathan, bugün teknik ve makine olarak realite kazanmıştır. İnsan ya bu deve karşı kendi öz varlığını, kültür varlığını olanca gücüyle koruyacak ya da ona boyun eğerek kendi insanlık varlığından vazgeçecek ve bu teknolojik dünyada basit bir otomat olacaktır. İnsanın yaşadığı bu durum, şimdiye kadar yaşanmamış bir dramı ortaya koyuyor.

İnsan bu dramı mutlu bir çözüme götürebilecek mi? Buna bugünden kesin bir yanıt vermek olanak dışı. Ama. XX. yy.'ın bu dramın bilinciyle başlamış olduğunu söyleyebiliriz. Şöyle ki, geçen yüzyılın ikinci yarısında teknolojinin etkisiyle bütün bilimler fizikleşir, felsefe pozitifleşir ve sanat da pozitivist bir karakter alırken, XX. yy. bu eğilimlere karşı çıkarak insanı kurtarma çabasına girişir. İnsanın kurtuluşu ise ancak sa-

nat ve felsefe dünyasında, kültür dünyasında olanak kazanacaktır. Bu uğurda verilen savaşın ürünleri gerek sanatta, gerekse felsefede anti-pozitivist, anti natüralist bir temel karakter çizgisi ile ortaya çıkıyor. Sanatta karşılaştığımız ekspresyonizm, soyut sanat üslûpları positivizme ve teknolojiye karşı insanda, insanın iç dünyasında sanatı temellendirmek istiyor. Günümüzde farklı felsefe görüşleri de tümüyle aynı şekilde insandan, insanın öz-beninden, özgür insan varlığından ve insanın özgür eylemlerinden hareket ederek hümanist bir sanat anlayışının ve hümanist bir felsefenin oluşmasına çalışırlar. Sanat ve felsefede teknolojiye karşı bu savaş yürütülürken, genel toplum kesiminde de buna paralel bir anlayış ve hareket kendini göstermektedir. Bu da özellikle kentleşme sorununda en belirgin biçimde oluşmaktadır. Teknoloji toplu konut sorununu karşılamak üzere, kentleri bir beton ve çelik kütlesi haline getirmiş, insanların yaşayacağı kentleri insansallıktan uzaklaştırmıştır. Bu insansallıktan uzaklaştırma, insanı bir yabancılaşma süreci içine sokmuş ve giderek insan, çevresine yabancılaşmıştır. Bunun sonunda insan kısmen de olsa, ya tekrar köylere geri dönmek yolunu tutmuş (yazlık kıyı köylerinin kurulması gibi) ya da geçmişe dönmekle tekrar insansal olana kavuşmaya yönelmiştir. Bu geçmişe dönme, özellikle, eski tarihi yapıların korunma çabasında dışlaşmış, yalnız bizde değil, teknolojinin egemen olduğu tüm ülkelerde bu âdeta bir tutku halini almıştır. Çünkü uygar insan o yapılarda bir zamanlar yaşanmış olan insansal bir altın çağın henüz ayakta kalmış örneklerini görmekte ve bu değerleri tekrar yaşamak istemektedir.

Şimdi bütün bu söylediklerimizin ışığı altında, sanatta ve felsefede insanın kendi iç-dünyasına dönerek

teknolojik gerçeğe tavır almasıyla, gündelik yaşamda ise geçmişe dönmekle bir kültür varlığı olarak insan ve bu insanın yarattığı sanat ve düşün değerleri kurtarılabilir mi? Bunu konumuz yönünden sorarsak, sanatın gelecekteki varlığı sağlanabilir mi? Bu sorulara verilecek yanıt şu olabilir düşüncesindeyiz: Bütün yukarıda işaret edilen girişimler, gerçekten korkan ve kaçan paliativ bir takım önlemlerdir. Bu önlemler hiç bir zaman insansal olanı ve sanatı kurtarmaya yeterli değildir. O halde, sanatın geleceği ne olacaktır? Sanatın geleceği ancak bir başka yoldan, sanatın teknoloji ile kuracağı harmonik bir bağ ile sağlanabilir. Teknolojik biçimler ile sanat biçimlerinin uyumlu bir bağlılığı elbetteki daha önce teknik biçimlerin kültür biçimleri ile bir uyum içine girmelerini gerekli kılar. Eğer yarın bir sanat varolacaksa, sanat insanın özünde temellendiğine göre varolacaktır, bu sanat, geçmiş sanat türlerine benzemeyen bir sanat olarak kendini gösterecektir. Bu sanat elbette insansal olacak, ama aynı zamanda teknolojik bir karakterde olacaktır. Bu sanat, insan ile makinenin sentezinden oluşan değişik ve kendine özgü bir sanat olacaktır kanısındayız.

MİLLİYET SANAT DERGİSİ
7 Kasım 1977 Sayı: 250

SANAT YAPITININ VARLIĞI ÜZERİNE

Son beş on yıldır süren ideolojik tartışmalar, estetik ve sanat felsefesi alanına da yansımış ve bunun sonucu olarak da sanat yapıtı yalnızca ideolojik belirlemeler içinde düşünülür olmuştur. Ama, ne var ki, bu ideolojik belirlemeler sanat yapıtının varlıksal niteliğine dayalı belirlemeler değil de, daha çok sanat yapıtı yönünden onun varlığının dışında bulunan düşünsel bir şemalar, modeller niteliğini gösterir. Oysa, bir sanat yapıtını, örneğin bir romanı, bir heykeli, bir resmi vs. anlamak ve onu açıklamak onu bir takım şemalar içine sokmak olmayıp, onu varlıkça çözümlemek anlamına gelir. Çünkü, bir sanat yapıtı, o ne türden bir yapıt olursa olsun, onun bir varlığı vardır. İşte sanat yapıtında sorulması ve ele alınması gereken şey, sanat yapıtının varlığı ve var oluşudur, onun var oluş biçimidir. Buna göre, sorun: Sanat yapıtının ne tür bir varlığa sahip olduğu sorusudur. Sanat yapıtlarının varlığı, örneğin bir romanın, bir müzik parçasının, bir heykelin varlığı nasıl bir varlıktır? Burada duvarda asıl duran şu resim vardır. Uzay içinde seyrettiğim şu heykel vardır. Dinlediğim şu müzik yapıtı da yine hiç kuşkusuz vardır. Ancak, şimdi sorabiliriz : Bir heykelin varlığı, onun mermerden, metalden ya da odundan yapıldığını var sayarsak, bir taş, bir metal ya da bir odunun varlığı çeşidinden bir varlığı mı gösterir? Gerçi, bir heykel ya taştır, ya metaldir, ya da odundur.

Ama bir heykelin, buna göre, yalnız bir taş kütlesi, bir metal kütlesi ya da bir odun kütlesinden ibaret olduğunu söyleyebilir miyiz? Bir heykele baktığımızda, hiç kuşkusuz, onu böyle bir maddesel kütle olarak karşımızda görürüz. Bir heykel, ama bundan ötürü sadece bir maddesel varlık sayılabilir mi? Yoksa bu maddesel varlığın yanında bir başka varlığa da sahip midir? O zaman nasıl oluyor da, söz gelişi mermerden yapılmış bir heykeli onun maddesel varlığını, mermer ya da metal kütlesini parçaladığımızda tümüyle ortadan kaldırmış oluruz? Yine örneğin, metal kütlesi eritildiğinde, metalden yapılmış bir heykel de ortadan kalkmış olur. Yine resim dediğimiz sanat yapıtını ele aldığımızda, aynı sorunlarla karşılaşırız. Resim dediğimiz şey nedir? Duvara astığımız, üzeri boyalarla bezenmiş var olan bir şey değil mi? Onu istediğimiz zaman duvardan indirebilir, ona elimizle dokunabiliriz. Çünkü, o bir keten bezidir ve bu anlamda da bir cisimdir, bir nesnedir. Ama resim, tablo dediğimiz bir sanat yapıtı sadece böyle bir cisim, bir nesne midir? Yoksa o bir resim olarak nesne, cisim olmanın yanısıra bize bir başka varlığı da mı gösterir? Böyle ise, o zaman nasıl oluyor da keten bezini, boya kütlesini parçaladığımız, kazıdığımız zaman, resim dediğimiz o var olanı da ortadan kaldırmış oluruz?

Görüldüğü gibi, bütün bunlar bizi varlıkça çelişik bir takım sonuçlara götürüyorlar. Şöyle ki, sanat yapıtları, bu bireysel var olanlar bir yandan maddesel bir varlığa dayanıyorlar, öbür yandan da yalnız ondan ibaret olmuyorlar. Daha somut olmak üzere bir iki örnek üzerinde bunları göstermek istiyoruz. Örneğin Michel Angelo'nun 'Davut' heykelini bir an anımsıyalım. 'Davut', mermerden yapılmış bir delikanlı figürünü bize gösteriyor. Sol elinde sapana bağlanmış bir taş parçası

var, sağ eliyle de sapanın ucunu tutuyor. Bütün kasları kasılmış, harekete geçmek üzere bulunduğu bir an. 'Davut' heykeli, bütün bu nitelikleriyle karşımızda canlı bir varlık gibi duruyor. Gerçi o, cansız bir kütleden, mermerden oluşuyorsa da, biz ona estetik bir algı ile yaklaştığımızda, 'Davut' artık canlı, yaşıyan bir varlık oluyor. Ama nasıl oluyor da, biz, bu cansız kütleyi bir canlı varlık olarak kavrıyabiliyoruz?

Yine bir başka örnek alalım. Örneğin Van Gogh'un 'Selvili peyzaj'ını. Bu yapıtta karşılaştığımız şey nedir? Bir keten bezi üzerinde boyalarla tasvir edilen bir selvi ağacı, bir gökyüzü ve güneş. Bunlar bizim ortak olarak yaşadığımız bir selvi ağacı, bir gökyüzü ve güneş. Bunlar bizim ortak olarak yaşadığımız bir uzayda değil de, onun dışında, bir başka uzayda tablonun iç uzayında kavradığımız nesnelerdir. Bu tablo uzayı, içinde yaşadığımız uzaya göre, aşkın bir uzaydır. Bundan ötürü hiç kimse çıkıp da bu resmin iç uzayında, o aşkın uzayda kavradığı nesneleri, örneğin selviyi, gökyüzünü ve güneşi gerçek bir selvi, gerçek gökyüzü ve gerçek güneş olarak düşünmez. Ancak, tablonun maddesel varlığı ortadan kaldırılacak olursa, o zaman tüm bu iç uzay, içine aldığı selvi ağacı, gökyüzü ve güneş ile birlikte ortadan kaybolmuş olur. İşte, yukarda işaret ettiğimiz varlıkça çelişki gibi görünen şey, bu noktada bulunuyor.

Buna göre, sanat yapıtı bir yanıyla fiziksel varlık türünden bir varlığa dayanıyor ama öbür yanıyla da fiziksel varlığın dışında bulunan başka türden bir varlığa. Bunun için, sanat yapıtının, bu yapıt ne türden olursa olsun, varlığı varlıklar arasında herhangi bir varlık olmayıp, kendine özgü bir varlıktır. Şimdi sorabiliriz: Bu kendine özgü varolma nedir? Öyle ki, bu ken-

dine özgü var oluşu ile sanat yapıtları öbür varlıklardan ayrılırlar. Böyle bir sorun, sanat yapıtının varlığına yönelen, onu kavramaya çalışan bir felsefe sorunudur. Böyle bir soruyu soran felsefe, felsefe alanı içinde özel bir yer alır. Bu felsefeye *'sanat ontolojisi'* adı verilir. Sanat ontolojisinin konusu, sanat yapıtlarının varlığıdır, bu varlığın varoluş tarzları ve varlık kategorileridir. Bütün bu sorunları ele alan sanat ontolojisi çok yeni, çağdaş bir sanat felsefesidir. Kuruluşu otuz kırk yılı geçmeyen sanat ontolojisinin geçerlilik süreci ise çok daha yenidir, onbeş yirmi yıl içindedir. Bu arada ülkemizde de bizim on dört yıl önce yayınladığımız 'Sanat Ontolojisi' adlı kitabımız, Batı'daki gelişmeye koşut bir ölçüde özellikle üniversite kesiminde etkili olmuştur diyebiliriz. Bu arada üç baskı yapan kitap üzerinde doçentlik, doktora ve lisans tezlerinin yapılmış olması bu etkinin bir kanıtıdır sanırız. Son beş on yıldır ülkemizin içinde bulunduğu siyasal-ideolojik çalkantılar duruldukça, öyle sanıyoruz ki, bir çağdaş sanat felsefesi olan sanat ontolojisi geniş bir kültür kesiminde de lâyık olduğu ilgiyi bulacaktır.

DÜNYA GAZETESİ
23 Nisan 1979

"GELENEKSELLE YAŞAMA VE YENİDEN İNŞA ETME"

20-24 Kasım 1978 günlerinde İstanbul'da Türk-Alman Kültür Enstitüsü, Avusturya Kültür Ofisi ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ortaklaşa bir seminer düzenlediler. Konu: "Gelenekselle Yaşama ve Yeniden İnşa Etme" idi. Gündelik politika hayatımızın bağnazlığı içinde kamuoyunda ve basında hakettiği ilgiyi bulamayışına karşın, bildiğimiz kadarıyla dünyada ve Türkiye'de ilk kez bu anlamda bir seminer düzenleniyordu. Seminer bir yandan Türkiyeden Prof. Dr. Bülent Özer, Prof. Dr. İsmail Tunalı, Prof. Dr. Metin Özek, Prof. Dr. Gündüz Gökçe, Doç. Dr. Murat Eriç, Doç. Dr. Haluk Sezgin, Doç. Dr. Mete Ünal, Prof. Feridun Akozan gibi bilim, ve Prof. Sedat Hakkı Eldem, Erol Akyavaş, Günay Çilingiroğlu, Behruz Çinici, Cengiz Eren, Abdurrahman Hancı, Doğan Tekeli. Ertur Yener gibi mimarlar, öbür yandan da Almanya'dan Prof. Dr. P. Bahrdt ve Prof. Dr. Gottfried Böhm ve Avusturya'dan da Prof. Dr. Alois Machatschek gibi bilim ve sanat adamları katıldılar ve dört gün boyunca hem sanat hem de yaşama felsefesi açısından çok önemli olan kentlerin sanat yaşammda geçmişin etkisi ve geleceğin hazırlanışını tartıştılar. Konu, adından da anlaşılacağı gibi çok yönlü bir sorunu içine alıyor. Bir yandan soruna sanat tarihi ve sanat felsefesi yönünden bakmak gerekir. Çünkü, araştırılan sorun, herşeyden önce bir sanat sorunudur, sanat üzerinde geçmişin etkisi

sorunudur. Bu anlamda sanattaki çağdaşlıkla geçmiş, geleneksel sanat biçimleri arasındaki hesaplaşmadır. Geleneksel etki sanat sürecini ne yönde etkileyebilir? Çağdaş bir sanat üslûbunda geçmiş biçimlerin yaşama hakkı ne olmalıdır? Sanat geçmiş biçimlerin bir öykünmesi midir? Yoksa geçmiş ile ilgisi olmayan sadece geleceğe dönük bir etkinlik midir? Heriki anlayışın da etkili olduğu Türk Sanatı bu iki aşırı anlayışın etkisinden nasıl kurtarılabilir? Bu sorunların hem sanat felsefesi açısından hem de sanat tarihi, özellikle de Türk Mimarlık Tarihi yönünden ele alınması gerekir. İşte teorik alanda seminerde yerli ve yabancı bilim ve sanat adamları bu sorunu belirlemeye ve açıklamaya çalıştılar.

Sorun, sanat sorunu yanında insan, toplum ve kent sorununu da içine alıyordu. Sanatı yapan, yayan, yaşayan insandır. Sanat süreci, bir etkinlik olduğuna göre, bu etkinliğin bir yerde insan dinamizmine geri götürülmesi gerekir. Bundan da sanat sorunu bir insan sorunu, bir psikolojik sorun olarak çözümlenmelidir. Seminer soruna bu açıdan da bir aydınlık getirmeye çalışmış ve getirmiştir de. Bunun yanı sıra, sanat etkinliği bir değişmeyi içine alır. Bu değişme yalnız insanın değişmesi ile değil, sanat bir toplumsal olay olduğuna göre, o toplumsal değişme ile de ilgi içine konmuştur. Sanat sorunu seminerde toplumsal açıdan da ele alınmalıydı. Seminer bu sorunu da inceleme alanı içine almıştır.

Eğer seminer yalnız böyle teorik bir araştırma olarak kalsaydı, hiç kuşkusuz eksik bir çalışma olarak kalırdı. Çünkü sanat temelde bir etkinliği gösterir. Bu bakımdan, sanat üzerine teorik olarak öne sürülen düşüncelerin sanat etkinliği ile nasıl temellendirildiği de gösterilmeliydi. Başka türlü dendikte, sanatta geleneksel

olan ile çağdaş olanın bir denkleşme ve bir uyum içinde bulunması gerekir. Bu ilk planda teorik bir düşüncedir. Acaba pratikte, sanat eyleminde bu nasıl gerçekleştirilebiliyor ya da gerçekleştirilmelidir? Teorik alanda ortaya konan sorun, pratikte sanat yaratmasında bir değişim somutlaşmasını elde etmelidir. Başka türlü dendikte, teori sanat pratik'i ile temellendirilmelidir. Böyle bir temellendirilmede karşımıza tanınmış Türk mimarları, Sedat H. Eldem, Erol Akyavaş, Doğan Tekeli, Behruz Çinici, Cengiz Eren, Güney Çilingiroğlu, Ertur Yener ile birlikte, Alman mimarları da kendi yapıtlarıyla çıkıyorlar. Böyle bir karşılaştırma içinde, onlar kendi yapıtlarının tarihsel-geleneksel açıdan çözümlemesini yapıyorlar. Diğer bir deyişle, yapıtlarında tarihsel-geleneksel ögeleri nasıl ve ne ölçüde kullandıklarını seminerin genel perspektivi açısından sergiliyorlar. Sözgelişi, Behruz Çinici, Çorum 1000 konut projesinde; Doğan Tekeli, İstanbul Manifaturacılar Çarşısında; Ertur Yener, Anadolu Kulübü uygulamasında ve Günay Çilingiroğlu da Cağaloğlu Basın İlan ve Tercüman Gazetesi Tesislerinde Gottfried Böhm de Almanya'da kiliseler inşa ederken geleneksel olan biçimlerden nasıl ve ne ölçüde yararlandıklarını proje ve maketler üzerinde gösterdiler. Bununla şunu vurgulamak istediler ki, eski, geleneksel biçimlerden yeninin inşası için yararlanmak gerekir. Ama meydana getirilen yapı, eskinin bir öykünmesi değil, yeni bir yapıdır, daha doğrusu yeni bir yapı olmalıdır.

Böyle bir yargı seminer çalışmalarından doğan yalnız teorik değil, aynı zamanda sanat yaratmalarında uyulması gereken pratik bir ilke değerini de gösterir. Geleneksel-olan olmadan yeniden inşa etme olanağı yoktur ve olamaz. Ama, sadece geleneksele dayanılarak yeni bir şey inşa etme olanağı da olamaz. Buradan sorunun

çözümü güç olan niteliği de belirmiş oluyor; Geleneksel olan nasıl ve ne ölçüde kullanılabilir? Böyle bir sorunun yanıtının ise, ilkin geleneksel olanın ne olduğu sorusunda bulunduğu açıktır. O halde, ilkin araştırılması gereken sorun, geleneksel olanın ne olduğunun belirlenmesidir. Geleneksel olan nedir? Böyle bir soruyu Türk Sanatı yönünden incelemek gerekirse, onyıllar boyunca Türk Sanatı'nın "gelenekseli" belli bazı mimarlık elemanları olarak, örneğin belli saçak ve pencere öğeleri, belli çıkma ve cumbalar olarak anladığı, dinsel mimarlıkta da yalnız belli kubbe ve minare öğelerinden ibaret olarak anladığı söylenebilir. Bunun için, yüzyılın başından beri kendini gösteren ulusal sanat ve ulusal mimarlık kavramları, yukarıda dile getirilen anlayışın mantıksal ve zorunlu bir sonucu olarak da, örneğin mimarlıkta bu öğelerin kullanıldığı örnekler daima ulusal yapı olarak anlaşılmış, bunun ürünü olarak da Türk Sanatı ve Türk Mimarlığı geçmiş dönem sanatmm sadece bir öykünmesi, imitation'u olarak yaşamını sürdürmek zorunda bırakılmıştır. Özellikle teknolojiye tepki olarak doğan ve günümüzde her ülkeye yayılmış bulunan eskiye dönüş eğilimi, Türk Sanatında bulunan bu geçmişe-dönük, geleneksel'e sıkı sıkıya bağlılığı büsbütün arttırmıştır diyebiliriz. Bunun doğal bir sonucu olarak da, yeniden inşa etmek eylemi ve ereği ortadan tümüyle kalkmış, bunun yerine eskiyi tekrarlayan, gelenekseli öykünen yapıtlar ortaya çıkmıştır. Sözgelişi, son onyıllarda yapılan dinsel mimarlığa bakalım, yapılan camilerin klâsik dönem örneklerinin sadece birer kopyaları olduğunu kolayca görebiliriz. Aynı şeyi evler için de söyleyebiliriz. Bu, hiç kuşkusuz, sanat bilinci yönünden sorumsuz bir tavır ve eylemi göstermektedir.

Ama bu gelenekseli öykünmenin karşısında bir başka eğilim daha vardır ve Türk sanatı bunu da onyıllar boyunca yaşamıştır diyebiliriz: Geleneksel olanı yadsımak ve sözüm ona bir international sanat yapmak. Böyle bir anlayışta da, gelenekselin yerini Batı örnekleri almış ve sanat yine bir öykünmeden ileri gidememiştir.

İşte, seminer bu her iki eğilimin ve uygulamanın da yanlış olduğunu, gelenekselin doğru anlaşılması koşuluyla, her sanatın çağdaş anlayışa, çağdaş teknolojiye, çağdaş bilim ve dünya görüşüne, çağdaş toplumculuğa dayandığı ölçüde geleneğe de dayanması gerektiğini öne sürmüştür. Ama ne var ki, burada 'gelenekselle yaşama' geleneğe doğmatik bir bağlılık içinde bazı geleneksel biçimleri tekrarlamak olarak değil de, yani bir biçim sorunu olarak değil de, temel bir duyuş, beğeniş gibi ruhsal-tinsel bir sorun olarak anlaşılmalıdır. Her toplumun, her ulusun, kendine özgü duyuş, düşünüş ve beğeniş tarzı, her çağda, her teknoloji içinde kendini egemen kılar ve kendini dışlaştırır. Bu bir dönem sanatının şu ya da bu ögesinde değil, ama o dönem sanatmm her ögesinde dile gelir. Bunun için, gelenekselle yaşama belli yapı biçimlerinin mutlaklaştırılarak model almması ve öykünmesi ile değil, temelde bütün bu biçimlere egemen olan o ruhun, o tinin sanatımızda her öğe yönünden içten duyulması dır. Böyle bir anlayış içinde yaratılan sanat, hem geleneksel ile yaşayan, *ulusal* bir sanat olacak, hem de yeniden inşa edilen, *çağdaş* bir sanat olacaktır. Bu, diyebiliriz ki, seminerin getirdiği yeni bir sanat yaratması ilkesidir.

DÜNYA GAZETESİ
25 Aralık 1978

YENİ BİR DEĞER ÜZERİNE

Sürekli değişen bir dünya içinde, sürekli değişen bilimler ve felsefeler, sürekli değişen insan erekleri yanında değerlerin değişmediğini söyleyebilir miyiz? Platon gibi, değerlerin zaman-dışı varlıklar olduğunu savunabilir miyiz? Böyle bir soruya karşılık vermek için, temel ahlâksal (iyi-kötü), estetik (güzel-çirkin) ve bilimsel (doğru-yanlış) değerleri bir yana bırakıyor ve gündelik yaşam içinde örtük ama etkili olarak yaşayan bir başka değere yaklaşmak istiyoruz.

Uygarlık tarihine baktığımızda, uygarlığın en yalın taş balta gibi el ile yapılmış bir âletten başlayarak günümüzün en yetkin bir âleti olan elektronik beyne kadar büyük bir gelişme gösterdiğini saptayabiliriz. Bu gelişme, uygarlığın bütün alanlarında görülebilir olan bir olaydır. Uygarlık, buna göre, duran, statik, süreksiz bir varlık değil, tersine sürekli olarak değişen bir süreçtir. Acaba bu süreç nasıl ve ne ile başlıyor ve hangi yöne doğru gidiyor? Bu sürecin *insan el'i* ile başladığını ve bu sürecin başında yine insan elinin bulunduğunu söyleyebiliriz. Gerçekten de, insan eli ve insan elinin sağladığı beceri, uygarlık ve kültürün ilk etkenleri olduğu gibi, insanın doğayı değiştirmesi olayında da insanm kullandığı ilk araçtır. El ve el ile ilgili olarak dokunma duyusu, duyular arasında belki de en temellisidir. Örneğin bir bebeğe bir şey gösterildiği zaman, bebeğin tepkisi, onu eli ile tutmak istemesi biçiminde olur. Aynı şeyi il-

kel insanda da görürüz, o da, gördüğü şeyden emin olmak için eli ile onu tutmak, ona dokunmak ister. Bunlar, öbür duyuların sağladığı duyum ve algıların şüpheliliğine karşılık, dokunma duyusunun ve elin insana verdiği güveni gösterir. Buradan, insan elinin insan için taşıdığı anlam tüm açıklığı ile ortaya çıkıyor. Bu anlam, bir yandan elin insana bilgisel yönden güvenilirlik sağlaması, öbür yandan elin aynı zamanda bir beceri varlığı olmasına dayanır. İnsan, elinin bu çifte değerini kavramak ve onu yaşamının merkezine koymakla, tüm kültür ve uygarlığa giden yolu açmıştır diyebiliriz.

Ancak, ne var ki, insan yalnızca bir 'el-varlığı' değildir. Eğer böyle olsaydı, insan hiçbir zaman insansal dünyaya, kültür ve uygarlık dünyasına ayak basamazdı sanırız. Çünkü, el, insan için bir hareket noktasıdır, bir emek, çaba harcama aşamasıdır. Elden kalkan insanın bir başka ereğe, insan dünyasını aydınlatan bir başka ışık kaynağına yönelmesi gerekirdi. Bu erek ve kaynak *akıldır, insan düşüncesidir.* Eğer bunu da biyolojik bir terimle söylersek, akıl ve düşüncenin merkezi olan *beyin*dir. İnsan elden beyne ve akla yürümüştür. İnsan, elden akla doğru giden yolu büyük çaba ve çilelerle binlerce ve binlerce yılda yürüyerek uygarlık ve kültürü meydana getirebilmiştir. Akıl aşamasında, insan, artık bir 'el' insanı olmaktan çıkar ve bir akıl insanı (animal rationale) olur. El-insanı, artık akıl-insanının çok arkalarında kalır. İnsan, bir kültür varlığı olarak kendini bir 'animal rationale', beyin sahibi bir varlık olarak görür. Öyle ki, söz gelimi bir Michel Angelo bile "El ile değil, beyin ile resim yapılır" derken, kültür ve sanatın elin değil, aklın ürünü olduğunu vurgulamak ister. Akla karşı duyulan bu büyük hayranlık, buna karşı 'el' karşısında alınan bu olumsuz tavır, giderek insanı bir intellek-

tüalizm'e (akılcılığa) götürmüş ve bunun sonunda intellektüel değerler yaşamın ana değerleri olarak görüldüğü gibi, ele dayalı değerler, iş, emek değerleri de aşağı değerler olarak kabul edilmiştir. Bu da aklı ele karşı düşmanca bir tavır almağa götürmüştür. Bu anlayışın daha eski Grek dünyasında somutluk kazandığını söyleyebiliriz. El işleri, maddi işlerle yalnız köleler uğraşırdı, buna karşılık özgür Atinalı yalnız düşünsel-felsefî-politik sorunlarla uğraşırdı. Özgür olmak, bu anlamda el ve el işlerinden uzak olmak demekti. Bu, aynı zamanda intellektüel (düşünsel)-ahlâksal bir değer anlayışını da beraberinde getirir: Özgür bir insanın yöneleceği değer, *'aydın-olma'* değeridir. Bu da, eski Grek'lerden günümüze kadar insan için değişmez bir ana değer olarak kalmış ve yaşamıştır. Aydın olmak, değer olarak insan ve toplum yaşamının doruk noktasında bulunur. Tüm eğitim kurumlarının, bu arada üniversitelerin ereği, aydın kişi, okumuş kişi yetiştirmek olur. Toplum, bu ereğe göre sınıflara ayrılır. Okumuş ve aydın kişiler, devlet hizmetine girip memur sınıfını oluştururlar. Buna karşılık el işleri yapanlar, memur sınıfının, aydın sınıfın altında bir emekçi, işçi sınıfı oluştururlar. Böyle bir sınıflaşma İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar bizde de egemen olmuştur diyebiliriz.

Ancak, giderek durumun değiştiğini ve şimdiye kadar aşılmaz sınırlar ile birbirinden ayrılmış bulunan el ve aklın, aydm ve emekçinin bir yakınlaşma içine girdiğini ve aralarındaki sınırların eski keskinliğini yitirdiğini ülkemizde de görüyoruz. Bunu türlü alanlarda kolayca saptayabliriz. Söz gelişi, eskiden devlet memuru olmak, bir fabrikada işçi olmaktan üstün bir toplumsal değer olarak kabul ediliyordu. Oysa şimdi, memur işçi statüsüne geçme çabası içinde. Bunun görünüşteki nedeni,

işçi sendikalarının üyelerine sağladıkları mali olanaklardır. Ama, biz bunun, yalnız mali nedenlerle açıklanamayacak bir olay olduğunu sanıyoruz. Söz gelişi sanat bile neden el sanatlarına yaklaşıyor? Bunun nedeni daha derinlerde aranmalıdır? Bize göre, bunun nedeni, *el emeğinin* ve genellikle *emeğin* elde ettiği yeni değer anlayışında bulunur. Bu değer, yalnız ekonomik bir değer olarak değil de, toplumsal-ahlâksal bir değer olarak anlaşılmalı. Bu değer anlayışı içinde, yalnız emek değil, emeğin katıldığı her şey bir değer objesi olduğu gibi, emeğin katılmadığı bir şey de, bu ne türden bir şey olursa olsun, değer olma niteliğini yitiriyor. Bunun doğal sonucu, insanın bir anlamda makineden ele geri dönmesi oluyor. Birdenbire el-işi her alanda özel bir değer elde ediyor. Çünkü, el-işinde emek en açık biçimde somutluk kazanıyor. Emek, yalnız el-sanatlarında geçerlik kazanan bir değer olmuyor, yalnız bir estetik değer olmuyor, aynı zamanda güçlü ve etkili bir toplumsal-ahlâksal değer de oluyor. Bu yeni, çağdaş değer, insanlığın binlerce yılda geçtiği bir yolu, elden akla giden yolu yeni, kuşatıcı bir bakış içinde kavramak istiyor. El ve akıl, emek ve düşünce, artık birbirine karşıt iki varlık olarak değil, tersine birbirini tamamlayan iki değer varlığı olarak bir bütünleşme içinde kavranıyor. El ve aklın, emek ve düşüncenin bu bütünleşmesinde insan yaşamı yalnız yeni ekonomik boyutlar değil, aynı zamanda yeni estetik ve ahlâksal boyutlar, yeni toplumsal boyutlar da kazanıyor.

DÜNYA GAZETESİ
12 Şubat 1979

SANAT ELEŞTİRİSİ ÜZERİNE

'Soyut' sanat üslûbunun yalnız bir sanatçısı değil, aynı zamanda kuramcısı da olan Kândinsky, 'her sanatçının, çağının çocuğu' olduğunu söylerken bir olguyu dile getiriyordu. Söz gelişi, bir Leonardo ve bir Michel Ancelo ancak bir Renaissance, bir Guido Reni ancak bir Barok çağının, bir Monet de ancak 19. yüzyılın ikinci yarısının bir sanatçısı olabilirdi. Çünkü, her çağın kendine özgü bir duyarlığı, varlığı bir görme ve yorumlama biçimi vardır. Bundan ötürü, her sanatçı bu görme biçimi içinde nesnelere yaklaşır ve onları kavrar. Bunun için Kandinsky'nin sanatçı için verdiği yargının aslında daha genişletilmesi, bu yargının bilim adamını da, yalın insanı da kapsamına alması düşünülebilir. Söz gelişi, bir Galilei bir Renaissance'ın, bir Einstein ancak 20. yüzyılın bilim adamları olabilirlerdi. Çünkü, her bilim adamı da kendi çağının verileri içinde yetişir, obje'lerine çağının varlık kavrayışı ve yöntemleri ile yaklaşır. Çağın bu genel belirlemesi içine, yalın insanın girdiğini de söyleyebiliriz. Yalın insan da, konuştuğu dilden tutunuz da, düşün ve duyarlık konularına, hatta psiko-somatik hastalıklarına kadar çağının etkileri ile beraber yaşar.

Ama, şimdi sorabiliriz: Teorik plânda bir genel çağdaşlık etkilenmesi içinde yaşıyan insan, sanatçı, bilim adamı acaba her zaman gerçekten bu belirlemenin taşı-

yıcısı olurlar mı? Başka türlü dendikte, insan bilim adamı ve sanatçı her zaman çağdaş olurlar mı? Realiteye baktığımız zaman bunun her zaman böyle olmadığını, kimi zaman insanın, bilim adamının ve sanatçının kendi çağlarında değil de, geçmiş çağlarda yaşadıklarını görürüz. Bu neden böyledir? Bunun nedeni, insanın doğasında aranmalıdır bize göre. Genel olarak konuşursak, insan doğası rahatlığa düşkündür. Alıştığı bu rahatlığı kolay kolay bırakamaz. Oysa, her çağ yeni bir duyarlık, yeni düşünme kategorileri ve yeni ide'ler ile daima geçmiş dönemin duygu ve düşünme biçimlerine karşıdır, özü gereği onları değiştirmek, onların yerine kendi duyu ve düşünme mantığını yerleştirmek ister. Bu bakımdan her çağ, duyarlık ve düşünme biçimleriyle bir devrimi beraberinde getirir. Bu, eski dönem alışkanlıklarının kozası içinde yaşıyan insanı bu kozadan çıkarmak anlamına gelir. Şimdi bunu kim yapacaktır? Bunu, bilim adamı, sanatçı ve eleştirici yapacaktır. Bilim adamı, çağının kavram ve yöntemleri, sanatçı çağının duyarlık ve beğenisi ve eleştirici de yine çağının doğruları ve beğenisi ile bunu yapmağa çalışacaklardır.

Bilim adamının ve sanatçının bunu nasıl başardığını kavrıyoruz da, eleştiricinin bunu nasıl başardığı çoğu kez bir sorun olarak karşımıza çıkıyor. Bu soruna yaklaşmak için, ilkin eleştirinin ne olduğunu bilmek gerekir. Bu da, eleştiriciyi, bilim adamı ve sanatçı ile bir karşılaştırma içinde en iyi biçimde aydınlığa kavuşur sanırız. O halde, eleştirici kimdir? Bilim adamı, gerçekliği, olayları inceler. Olaylar arasında nedensel ilgiler kurup olayları açıklamak ister. Bu da, ancak, olayları teorik-düşünsel bir düzeye götürmekle olur. Söz gelişi, fiziksel olaylar bir fizik kitabının içindeki soyut-matematik denklemlere, bir biyolojik varlık kimyasal-mate-

matik formüllere ve yine örneğin bir Renaissance sanat üslûbu, bir sanat tarihi kitabının kavramsal-geometrik diline dönüşür. Bütün bunlarla bilim adamının, fizikçinin, biyolog ve sanat tarihçisinin yapmak istediği bir şey vardır; bu da, olayları açıklamaktır. Yöntem ve konu bakımından bilimler arasında büyük ayrılıklar olduğu halde, hepsinin ortak bir yönü vardır: Olayları objektiv-rationel olarak açıklamak.

Bilim adamının bu objektiv-rationel tavrına karşılık, sanatçı, olaylara, varlığa sübjektiv olarak yaklaşır, duyarlıkla yaklaşır, bu yaklaşımın ürünü olarak meydana gelen sanat yapıtı da, bu yapıt ne türden olursa olsun, daima sanatçının olaylar ve varlık karşısında aldığı duyarlığa dayalı, sübjektiv yorumunu yansıtmış olur. Ama, bütün bu yorumlar ve bilim adamının açıklamaları, çağın belirlenmesi içinde, yani çağdaş olmalıdır. Ciddi bilim ve ciddi sanat gerçekten de böyledir.

Şimdi, eleştirici ne yapar? bunu sorabiliriz. Eleştirici, eleştiri sözcüğünün de dile getirdiği gibi, eleştiri yapar, sanat yapıtlarının eleştirisini yapar. Sanat yapıtları çeşitli türlere ayrıldığına göre, sanat eleştirisi de buna göre çeşitli türlere ayrılacaktır. Söz konusu sanat yapıtı edebiyat yapıtı ise, eleştiri de edebiyat eleştirisi, resim yapıtı ise, resim eleştirisi ya da söz konusu sanat yapıtı müzik yapıtı ise, sanat eleştirisi de müzik eleştirisi olacaktır. Ama, bütün bu farklı eleştiriler, bir noktada birleşirler, o da, sanat yapıtının sanat değerini belirlemek, bu değeri objektiv ölçütler içinde ortaya çıkarmak. Eleştiriye bu noktadan bakarsak, eleştiriyi sanatçı etkinliğinden ayıran önemli bir ayrımın bulunduğunu görürüz. Şöyle ki, sanatçı, varlığın sübjektiv bir yorumunu ortaya koymak istediği halde, eleştirici, sanat yapıtını objektiv ölçütlere göre değerlendir-

mek ister. Sanatçının sübjektiv tavrına karşılık, eleştiricinin sanat yapıtı karşısında objektiv bir tavır alması, eleştiriciyi ilk plânda bilim adamına yaklaştırır. O da, bilim adamı gibi, obje'si karşısında objektiv bir tavır almalıdır. Ama, bu noktada güçlük de başlamış olur. Örneğin, bir edebiyat tarihçisinin bir roman karşısında, bir görsel sanatlar bilgininin bir resim karşısında aldığı tavır ile bir edebiyat eleştiricisinin ya da bir resim eleştiricisinin aldığı tavır aynı mıdır? Evet, her iki tavrın da obje'sine bir objektiv yaklaşımı var, ama bu bir sanat eleştirisini bir bilimsel inceleme yapmağa yeterli olur mu? Yoksa, bu iki türü biri sanat eleştirisi, öbürü de sanat incelemesi diye birbirinden ayırır mıyız? Elbette bunları birbirinden ayırırız. Çünkü, her iki yaklaşımın obje'leri birbirinden farklıdır. Örneğin, bir sanat tarihçisi için bir resim, bir biçim değişikliğine dayanan olgusal bir üslûp sorunudur. Bu sorun da, bir objektiv-rationel yaklaşım ile çözümlenir. Buna karşılık, aynı sanat yapıtmda eleştiricinin obje'si, o yapıtın sanat değeridir. Bir sanat yapıtının sanat, estetik değeri, bir olgusal obje değildir. Böyle olmadığınagöre eleştiricinin yaklaşımı bir yerde bilim adamının yaklaşımından ayrılacaktır. Başta objektiv bir tavırla yola çıkan bilim adamı ve eleştiricinin yolları bir noktadan sonra ayrılacaktır. Çünkü, objektiv-rationel bir yaklaşımla sanat yapıtının estetik değerine ulaşılamaz. Eleştirici de başka bir bilim adamı gibi, sanat yapıtının objektif niteliklerine, üslûp niteliklerine aynı rationel tavırla eğilecek, ama, bir sınırdan sonra sanatsal değere yaklaşmak için, bu objektiv-rationel tavrı bırakıp sübjektif bir tavır alacak, sanat yapıtının değerini bu sübjektif tavır ile yani duyarlık ile kavramağa çalışacak; çünkü, estetik değer, objektiv-rationel yaklaşı-

mın dışında ancak bir duyarlık objesi olarak ele alınırsa kavranabilir. Estetik değer, sanat yapıtının objektiv niteliklerine dayalı, ama sübjektiv olarak kavranan, duyulan bir obje'dir. Bundan ötürü, eleştiricinin, sanat yapıtına yaklaşırken bu iki tavrı birbiriyle birleştirmesi gerekir. Rationelliği duyarlık ile, objektivliği sübjektivlik ile. Duyarlık ve beğeniden yoksun olan bir tavır, bilimsel bir tavır olabilir, ama eleştirici tavrı olamaz. Bundan ötürü, eleştiricinin kişiliğinde bilim adamı objektivliği, rationelliği ile sanatçı sübjektivliğinin, duyarlığının birleşmesi gerekir. Eleştirici yetişmesinin güçlüğü de, bu senteze ulaşmanın güçlüğünde bulunur.

DÜNYA GAZETESİ
26 Mart 1979



"2000 YILINA DOĞRU SANAT" VE BİR BAYRAM

Türkiye'de ilk kez bir bayram kutlandı. Bu, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin düzenlediği *"2000 Yılına Doğru Sanat"* ana konulu bir sanat bayramıydı. Bu ana konu çerçevesinde düzenlenen sanat sempozyumuna, yurt içinden ve yurt dışından sanat, bilim ve düşün adamları katıldılar.

Sundukları bildiriler, yaptıkları açık oturumlar gibi sürdürdükleri akademik-bilimsel çalışmalarıyla, plastik sanatlarda, mimarlıkta, edebiyatta ve müzikte 2000 yılının, geleceğin sanatını bir hafta boyunca tartıştılar. Bu akademik-bilimsel çalışmaların yanı sıra "Geleceğin Mimarlığı Sergisi", "1950'den bu yana Türk Resim - Heykel Sanatı Sergisi", "Yeni Eğilimler: Resim, Heykel, Özgün Baskı Resimleri, Grafik, Seramik, Halı, Endüstri Tasarımı, Sahne ve Görüntü Sanatları Sergisi", "Türkiye Dışındaki Türk Sanatçıları Sergisi", "Alman Grafik, Avusturya Mimarlık, Fransız Litografi, Hollanda Küçük Heykeller, Romanya Sulu Boya, SSCB Resim Sergileri", 'Eski Türk Kentleri, Tarihsel Çevrenin Korunması Sergileri" ve "Karikatür Sergisi" gibi çok ilginç sergiler açıldı. Öte yandan, İstanbul Devlet Konservatuarı, konserleri, bale, müzik ve ışık gösterileri ile bunlara katıldı. Böylece de sanat eylemi, bilim-düşün, pratik ve teori ile günümüz ve gelecek yönünden bir bütünleşme içinde ortaya konmuş oldu. Bu bütünleşmede Türk aydını ve sanatseveri, sanatın ve

kültürün yaşadığımız günler içindeki boyutlarını ve sorunlarını kavradığı gibi, bu boyut ve sorunların gelecekteki uzantılarını da sezmiş oldular.

Sanat ve Barış..

Yaşanan günlerin acımasız politik ve ideolojik çatışmalarının ötesinde, teorik bilimsel çalışmalar, çeşitli sergiler ve müzik gösterileriyle dopdolu geçen sanat haftası, bize, yıllardır özlemi duyulan bir ideolojik barışı da getirdi. Farklı ideolojik görüşlere sahip yüzlerce genç, her gün konferans, sergi ve konser salonlarında yan yana oturup tartışmalara katılmış, aynı heyecanla sanat gösterilerini izlemiştir. Bu olay bize umutsuz zamanlarda bile sanatın ve kültürün insanlar için ne güçlü bir barış etmeni olduğunu en belirgin biçimde ortaya koymuştur. Sanat düzeyinde, insanlar arasında yalnız sevgi, barış ve insan saygınlığı olabilir. Bundan ötürü, barış ve sevgi özlemi içinde bulunan bir toplumun iç politikası, daha çok kültür, daha çok kültür olmalıdır.

Şimdi bu bir hafta boyunca sanat üzerine yapılan yoğun çalışmalar ne gibi düşünsel, pratik-estetik konulara değiniyordu? Buna kısaca dokunmak istiyoruz. Genellikle sempozyum sabah ve akşam olmak üzere ikişer saatlik iki oturumdan oluşuyor ve her oturumda yaklaşık beş-altı konuşmacı yirmişer dakikaya özetlediği bildirisini okuyordu. Oturumun sonunda bildirilerin tartışıldığı bir zaman bölümü geliyordu. Sempozyumun son gününün öğleden sonrası ise, sanatın geleceği, sanat ve toplum, sanat eğitimi gibi konuların tartışıldığı bir açık oturuma ayrılmıştı. Sempozyum boyunca bu şema genellikle uygulandı denilebilir. Ancak, böyle bir düzen-

leme yapılırken, 2000 yılına doğru sanat ana konusunun her oturum için belli bir kavramla belirlenmesi daha uygun olurdu kanısındayız. Örneğin "200 yılına doğru sanat ve tarihsel çevre", "sanat ve eğitim", "sanatların birbiriyle ilişkisi", 'sanat ve geleceği" vb. gibi. Böyle bir yöntem uygulanmayınca sempozyum sistematik'ini yitirmiş oldu. Şöyle ki, bunun sonucu olarak birbiriyle ne konuca ne de mantıkça ilgili olmayan bildiriler hemen ard arda birbirini izledi. Eğer böyle bir sistematik uygulanmış olsaydı, o zaman müzik, mimarlık ve edebiyat sanatlarındaki 2000 yılına doğru olan gelişme, ayrı oturumlar içinde değil, söz gelişi yukarıda işaret edilen kavramlar çeşidinden temel bazı kavramlar altında toplanabilirdi. Bunun mantıksal sonucu olarak da, sempozyum, bildiriler yönünden dağınıklıktan kurtulabilirdi.

Bilim başka, sanat başka..

Bildiriler, genellikle, ciddî, iyi niyet taşıyan bir nitelikteydi. Ama, hemen vurgulamak gerekir ki, yabancı ve yerli kimi konuşmacılar arasında akademik düzeyin çok dışında olanlar da vardı. Kimi yabancının bildirisi İstanbul'un turistik havasında olduğu gibi, kimi yerli konuşmacının yaptığı fıkracılık ve alkış edebiyatı da, bir sempozyum kürsüsünden çok sahne ya da ekrana uygun düşebilirdi. Akademik bir toplantıda bunların yeri olmamalıydı. Elbette bütün bunları önlemenin bir yolu vardı: Bildiri ve konuşma metinlerini önceden titizlikle okuyup incelemek. Sanıyoruz ki, bütün bunlar bu alandaki deneysizlikten ileri gelen hatalardı. Yine bu yönde yapılan bir hata da, sanat adamı ve bilim adamının karşılaştırılmasıydı. Nasıl bilim adamı sanat adamı değilse, sanat adamı da bilim adamı değildir. Bunlar birbirinin görev ve rollerini üstlenmemelidir. Sempozyum, sanat ey-

lemini titizlikle bilim ve düşün yönünden ön planda tutmaya çalışmalıydı.

Bildiriler üzerine şunları da eklemek gerekir: Kimi konular üzerinde yerli ve yabancı bildiri sunanların seçimi iyi yapılmamış, bu alandaki uzmanlıklara fazla değer verilmemiş; bu da yer yer daha çok program doldurmak kaygısıyla hareket edildiği izlenimini uyandırmıştır. Bunun sonunda da özgünlükten yoksun, bir mesajı olmayan bazı bildiriler ortaya çıkmıştır.

Tarih ve Yeniçağ..

Ancak, bütün bu ters tutum ve eksikliklere rağmen, sempozyum biçimsel yönden bilimsel iyi niyetini her oturumda korumayı bilmiştir denilebilir. Bu iyi niyet içinde ilginç bazı sorunlar olanca boyutuyla ortaya çıkmıştır. Bu sorunların başında, sanatın tarihsel çevre ile ilişkisi, sanatın geleceğinin sanat yönünden ortaya koyduğu sanatın varlık sorunu ve sanat kavramının kapsamı yönünden güzel sanatlar ile endüstriel sanatların arasındaki sınırların giderek aşılması gibi. Bunlara kısaca değinirsek: Sanat, geleneksel sanat teorisi için bir bireysel olay olarak anlaşılıyordu. Gerçi Marx'cı teori, sanatı ekonomik üretimin toplumsal bir üstyapısı olarak anlıyordu. Bu sempozyumda sanatın yalnızca yaşayan sanat olmadığı, tarihsel yapıların da etkin bir sanat varlığı olduğu, tarihsel perspektifin sanata bakarken mutlaka alınması gereken bir bakış açısı olduğu, "Safranbolu Evleri" örneği ile vurgulanıyordu.

Öbür sorunlara gelince: Teknolojinin baş döndürücü bir hızla geliştiği bir çağda sanatın durumu ne olacaktır? Sanat, onu yaratan insanla beraber teknolojinin kölesi mi olacaktır? Teknoloji ile savaşın hiç bir

olanak taşımadığı bir ortamda, sanatın yapacağı iş teknoloji ile uzlaşmaya çalışmak olmalıdır. Bu uzlaşmanın sonunda da, sanat kavramı büyük bir değişikliğe uğrayarak, uygulamalı sanatlarla birleşmeye gidecektir.

Nereye Doğru ?

Şimdi bütün bunların sonunda, sanat sempozyumu bir olumlu sonuca ulaşabilmiş midir diye sorulabilir. Bu soruya duraksamadan evet yanıtını vermek gerekir. Hatta denilebilir ki, ilk kez olarak Türk aydını, bu sempozyum ile sanat üzerine, sanatın geleceği üzerinde bu kadar açık bir bilince sahip olabilmiştir. Bunun dışında, sempozyumun saptadığı sonuçlar şöyle sıralanabilir :

1 — 2000 yılına doğru gelişecek sanat, geleceğin sanatı, her şeyden önce estetizme karşıt bir yön alacaktır.

2 — Bu yön içinde sanatın sınırları genişleyerek, bugüne değin sanat dışı kabul edilen endüstriyel sanatlar da artık sanat alanı içine girecektir.

3 — Geleceğin sanatı, artık bir müze sanatı olmayacak. Sanatlar bir bütünleşme içinde, insanın çalıştığı, oturduğu yerlere, gezdiği sokaklara inip yaygınlaşacaktır.

4 — Sanatta meydana gelen bu kökten değişmeler sanat teorisi ve estetik alanında da köklü değişiklik yapacak, yeni bir estetik değerler sisteminin oluşmasına etken olacaktır.

Ulaşılan bu sonuçlar, sanat sempozyumunun bilimsel yönden başarılı olduğunu açıkça ortaya koyuyor. Bu sonuçların hem Türk bilim ve düşünce adamı-

nın hem de Türk sanatçısının bundan sonraki çalışmalarına yön verecek değerde olduğu burada eklenmelidir.

Yine Sürmeli...

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, sanat sempozyumu ile bir üniversiter anlayışta, objektif bilimsel bir düzeyde olduğunu ortaya koymuştur. Bu bilimsel nitelik olmaksızın, böyle bir sempozyumun gerçekleşmesi olanaksız olurdu. Bunun yanı sıra sempozyumun örgütlenişi de övgüye değer. Böyle geniş kapsamlı bir sempozyumda, bir yandan bilimsel toplantıların, öte yandan birbirinden uzak alanlarda açılan sergi ve yapılan gösterilerin tam bir düzen içinde uygulandığı görülüyordu. Kanımızca, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi güzel bir iş başarmıştır. Akademiyi bu başarısından ötürü kutlarken, başardığı bu işi daha deney kazanmış olarak sürdürmesini dileriz.

MİLLİYET GAZETESİ
12 Kasım 1977

SANAT AÇISINDAN BİREY, TOPLUM VE KÜLTÜR

İnsan, hiç kuşkusuz bir bireydir, bir bireysel varlıktır, ama insan aynı zamanda bir toplumsal varlıktır da. Marxizm için özellikle bu böyledir. Marxizm Aristoteles'in "Zoon politikon" anlayışına uyarak, o da insanı bir toplumsal varlık olarak belirler: "Birey, toplumsal bir varlıktır. Onun yaşam olayı, toplumsal yaşamın bir dışlaşması ve bir somutlaşmasıdır.. İnsan - özel bir birey olduğu ölçüde, onu bu özelliği bir birey ve gerçek bir bireysel-toplumsal varlık yapar - birey olduğu ölçüde de o bir bütünlüktür; gerçekte insan, insansal yaşam olayının bir bütünlüğü olduğu gibi, düşünülen ve duyusal olarak kavranan toplumun sübjektif bir varlığıdır"[1].

İnsanı bir birey yapan, yalnız onun organik varlığı değildir; belki de daha çok onun psişik varlığıdır, bilinç varlığıdır. Bu bilinç varlığı, insanın kendine özgün varlığını öbür varlıklardan ayırır ve onu bir kişilik yapar. Böyle bir anlayış, geleneksel bir insan anlayışı olup, Marx bu anlayışı tüm tersine çevirerek, daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi şöyle der: "insanın varlığını oluşturan insanın bilinci değildir, tersine, insanın bilincini belirleyen onun toplumsal varlığıdır" İdealist teoriye karşı Marx'ın öne sürdüğü bu ünlü sav, Marxist teoriyi

(1). Marx/Engels: Kleine Ökon, Schrift, s. 130

sonra da çok etkilemiş ve bu sav, Marxizmin temel ilkelerinden biri olmuştur.

İnsan, o halde, marxsizm'e göre toplumsal bir varlıktır, ama öbür yandan insanın bireysel bir yanı da var, bireysel bir bilinci ve birbireysel kişiliği de var. Acaba bu iki yan arasında, insanın toplumsallığı ve insanın bireyselliği arasında bir karşıtlık ortaya çıkmıyor mu? Böyle bir karşıtlık varsa bile, bu karşıtlık gerçek bir karşıtlık mıdır? Marxism'e göre, böyle bir karşıthk, insansallığa aykırı olup, bu ancak kapitalist toplumlarda görülebilir.

"Birey ve toplum arasındaki karşıtlık, özü gereği anti-hümanistik olan ve kapitalist toplumun üretim koşullarından zorunlulukla doğan karşıtlık, bu toplumun en karakteristik problemlerinden biri olur."[2]. O halde birey-toplum uzlaşmazlığı, bireyin topluma ters düşmesi olayı, yalnız kapitalist toplumlara özgü bir olaydır. Sosyalist toplumlarda, Marxsizm'e göre, böyle bir olaya rastlanamaz, tersine orda bir uyum, bir bütünleşme söz konusudur.

"Belli ki, kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Ayrı bir birey olmakla yetinemiyor, bireysel yaşamının kopmuşluğundan kurtulmağa, bireyciliğinin bütün sınırlılığı ile onu yoksun bıraktığı ama onun yine de sezip özlediği bir doluluğa, daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya gelmek için çabalıyor. Kişiliğinin geçici, rastgele sınırları, yaşayışının kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldırıyor. İstiyor ki, "kendinden ötede, kendi dışında, ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Çev-

(2) H. Koch, Marxismus und Aesthetik, s. 489.

resindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı, moraklı, çevreye aç benliğini bilmesi, tekniğin en uzak burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yöneltmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleştirmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor."[3].

Buradan bir sorun ortaya çıkıyor: Bu istek, insan doğasında temellenen bu toplumsallaşma isteği, insan isteminin dışında meydana gelen bir olay mıdır? Yoksa insan isteminin de buna bir katkısı var mıdır? Böyle bir soruyu Engels şöyle yanıtlar: "Şimdiye kadar doğanın ve tarihin insana verdiği bir şey olarak kabul edilen insanm toplumsallaşması, şimdi (insanın doğayı ele geçirmesi, üretim araçlarına sahip olmasıyla) onun özgür bir eylemi olur. Şimdiye kadar tarihte egemen olan objektiv, yabancı güçler, insanın denetimi altına girer. Bu andan sonra, insanm harekete geçirdiği toplumsal nedenler ağır basmağa başlar ve artan bir ölçüde de istenen etkilere sahip olurlar. Bu, insanlığın zorunluluk ülkesinden özgürlük ülkesine fırlayışıdır."[4].

Engels'in bu sözlerinden anlaşıldığı gibi, insanm bütünleşmesi, toplumsallaşması, onun özgür istemine dayanır ve bundan ötürü böyle bir toplumsallaşma, insan için özgür bir dünya oluşturmuş olur. Elbette böyle özgür bir ülke, Marxizm'e göre ve toplumun karşıt bir ilgi içinde bulunduğu kapitalist toplumlarda değil de, sosyalist toplumlarda geçerlik kazanır.

Yalnız burada şöyle bir soru doğuyor: Genel kanıya göre, insan asıl bireysel olarak yaşarken kapitalist toplumlarda özgür değil midir? İnsanm toplumsallaş-

(3) E. Fischer, Sanatın gerekliliği, s. 9.
(4) Engels, Anti Dühring, s. 351.

masıyla insan, sahip olduğu bu bireysel özgürlüğünü yitirmiş olmaz mı? Böyle bir soruya Marxizm'in vereceği yanıt şu olabilir: "Şu nokta kesindir ki, kapitalist toplumda "bireyin tam bağımsızlığı" yalnız görünüştedir. Burjuva koşulları içinde de insan, toplumdan kendini kurtaramaz. Ama (orada) bireyi toplumla bağlıyan bağ, insansal bir bağ olmayıp, insan üzerinde kötü bir talih gibi var olan bir nesnel gücün yabancılığıdır."[5].

İnsanın toplumsallaşmasıyla, özgürleşmesiyle, doğa üzerinde insanın yarattığı yeni bir varlık doğar. Bu varlık, kültür varlığıdır. Buna göre, kültür, insanın doğadan ve doğal zorunluluktan kurtulmasıyla başlar. Kültürün olduğu yerde, özgür insan ortaya çıkar. "Kültür deyince sözcüğün en geniş anlamında, maddesel ve tinsel süreçlerin bütünlüğü anlaşılmalıdır; bu maddesel ve tinsel süreçler içinde insan "dar anlamında hayvan" olmaktan uzaklaşır[6]. Giderek de kendini insanlaştırır. Kültür, insanın iş-eylem temeline dayanarak, üretici güçlerin gelişmesiyle nasıl güçlü, tarihsel olarak meydana gelen "yapma", "ikinci" bir doğa yarattığını gösterir."[7].

Bütün bu ifadelerden çıkan anlam şudur: Marxizm, kültür deyince, birey üstü, toplumsal-tarihsel bir varlık anlıyor. Birey olarak insan doğada ne kadar özgürlükten yoksun ise, kültür dünyasında da o derece özgürdür. Ancak, böyle özgürlüğün nitelendirdiği kültür varlığı, kapitalist-burjuva toplumlarında rastlanan kültür varlığından farklıdır. Çünkü, kapitalist kültür varlığında, insan, kendine yabancılaşmış toplumsal güçlerin egemenliği altındadır. Sosyalist toplumlarda ise,

(5) H. Koch, aynı eser, s. 438.
(6) Engels, Dialektik d. Natur, s. 22.
(7) H. Koch, aynı eser, s. 514.

insan, özgür etkinliği ile kültürü yaratır. Ama, buradan kültür ile ideolojinin aynı şey olduğu sonucu da çıkarılmamalıdır. "Kültür, salt ideolojiden daha fazla bir şeydir."[8].

Burada önemli olan, insanın kültürü özgür eylemleriyle meydana getirme olayıdır. Şimdi bu özgür eylemleriyle kültürü meydana getirmesi ne demektir? Bunu sormalıyız. Bu, Marxizm'e göre, insanın üretim araçlarını ele geçirmesi, üretimi insansal ve toplumsal kılması demektir. "Bu olay (insanın üretim araçlarını ele geçirmesi ve insanın yabancı güçlerden kurtulması), yeni insan kültürünün real toplumsal temelini oluşturur. Engels, bu yeni kültür durumunu, belli bir anlamda, insanlığın hayvan ülkesinden en kesin olarak ayrılması olayı olarak nitelendirir[9].

Bu, sosyalist topluma özgü, yeni bir kültürü, insansal-özgür bir kültür anlayışını gösteriyor. Marxist estetik'e göre, sanat, işte böyle bir kültür temelinde ortaya çıkan bir fenomendir. Kültür, bireyin bütün ile birleşmesinin ürünü olduğuna göre, bu birleşmede sanata da insansal, kültürel ve toplumsal görevler düşer: "Bireyin bütünle iyice kaynaşması için vazgeçilmez bir araçtır sanat. İnsanın, sınırsız birleşme, yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtır"[10]. Böyle toplumsal-tarihsel varlığa, kültüre bu ölçüde katkısı olan sanatın, artık bir burjuva toplumu sanatı olmıyacağı, toplumcu bir sanat olacağı açık olarak ortaya çıkar.

CUMHURİYET GAZETESİ
23 Ekim 1976

(8) H. Marcuse, Kultur u. Gesellschaft, s. 153.
(9) H. Marcuse, Kultur u. Gesellschaft, s. 155.
(10) E. Fischer, Sanatın gerekliliği, s. 9.

SANATIN ÖDÜLÜ

Ödül, genellikle bir başarının değerlendirilmesi anlamına gelir. Öğrencinin okuldaki başarısı, işçinin üretimdeki başarısı, gazetecinin haber almadaki başarısı değerlendirildiği zaman, bunun adı ödül olur. Ödül, genellikle maddesel - parasal olduğu gibi, tinsel-onursal da olabilir. Ne türden olursa olsun, önemli olan ödül eyleminde bir çalışma değerlendirilirken, bunun aynı zamanda bir özendirmeyi de getirmesidir. Bunun için ödüllendirme örtük olarak çalışmacıyı bir belli yönde özendirme anlamına gelir.

Bu genel anlamda dile getirdiğimiz ödüllendirme olayı ile acaba sanatın ödüllendirilmesi arasında içten bir ilgi ya da bir koşutluk var mıdır? Başka türlü dendikte, bir sanat yapıtının ödüllendirilmesi de, bu ne türden bir sanat yapıtı olursa olsun, yukarda ödüllendirme üzerine genel olarak söylediklerimiz içine girer mi? Böyle bir soruya yanıt verebilmek için, ilkin sanatın ödüllendirilmesi nedir, bunun üzerinde durmaya çalışalım. Sanatın ödüllendirilmesi olayı, tâ Antikite'ye, eski Grek dünyasında yapılan tragedya yarışmalarına ve bu yarışmalarda kazanan tragedyalarm ödüllendirilmesine kadar geri gider. O günden bugüne kadar, sanatın bu yolda ödüllendirilmesi olayı, uzun bir tarihsel süreci gösterir. Ama, burada hemen işaret edelim ki, böyle bir süreç daha çok edebiyat yapıtlarının ödüllendirilmesi anlamında anlaşılmalıdır. Edebiyatın dı-

şında kalan sanat yapıtlarının ödüllendirilmesi, bırakalım bizi, dünyada da oldukça yeni sayılır. Bu, ancak geçen yüzyıldan beri uygulanmaktadır dersek, herhalde fazla yanılmış olmayız sanırız. Ancak, çağımızdadır ki, tüm ülkelerde ve ülkeler arasında müzik, resim yarışmaları yapılmakta ve onlar tüm ülkeler sanatçıları tarafından büyük ilgi görmektedir. Edebiyat alanında ise, uluslararası en büyük ödül, hiç kuşkusuz Nobel ödülüdür. Yapı sanatına gelince: Yapı sanatı, özü gereği daima yarışma için varolan bir sanattır. Bunun için onda ayrıca bir özel ödüllendirme söz konusu olamaz.

Tüm bu söylediklerimizin ışığı altında ülkemizdeki sanat ödüllerine gelince, hemen söylemeliyiz ki, bunlar çoklukla edebiyat sanatı ile ilgilidir. Sözgelişi, Türk Dil Kurumu Ödülü, Madaralı Roman Ödülü, Yeditepe Şiir Ödülü, Sait Faik Armağanı, Milliyet Yayınları Roman Ödülü ve Orhan Kemal Ödülü gibi.. Resim sanatında da Devlet Sergisi ve DYO Resim Ödülü gibi ödülleri sayabiliriz. Bunlara baktığımız zaman, yukarıdaki yargımızın doğru olduğunu kolayca saptayabiliriz.

Şimdi bu ödüllerin işlevini sorabiliriz. Sözgelişi, bu ödüller hiç kuşkusuz sanat yapıtlarındaki bir başarıyı saptamak ve bunu değerlendirmek isterler. Ancak, burada sormamız gereken bir soru ortaya çıkar: Sanat yapıtının başarısı ne demektir? Bu soruya ise, sanat yapıtı denince anladığımız şey açısından yaklaşabiliriz. O halde sanat yapıtı nedir? İlkin bir-iki genel çizgi içinde bu soruya bir karşılık aramamız gerekir. Sanat yapıtı, bir sanat yapıtı olarak bir estetik değeri taşır ve taşıması gerekir. Böyle bir değer varlığının dışında, sanat yapıtı, örneğin bir roman bir söz yığınından, bir heykel bir taş, metal ya da odun yığınından ve bir müzik yapıtı da bir ses yığınından başka bir şey olmaya-

caktır. Buna göre, bir sanat yapıtının estetik bir değere sahip olması, onun özünün gereğidir, sanat yapıtının özünü bir anlamda bu estetik değer oluşturur.

Ancak, bu estetik değeri dışlaştırırken, sanat yapıtı, örneğin bir şiir, bir roman dili kullanır. Dil, kullanımına göre, sanat yapıtının estetik değerinin dışında ve ondan bağımsız olarak belli bir başarıyı da dile getirebilir. Sözgelişi çoğu şöyle dendiği duyulur: "Romanda pek bir şey yok, ama dili güzel". Ayrıca bir sanat yapıtı, ele aldığı konu, toplumsal içerik yönünden de tüm öbür değerlerin dışında bir başarıyı, kendine özgü bir değeri içerebilir. Örneğin bir resim için "toplumsal sorunlara çok iyi yaklaşmış" diyerek, sanatsal-estetik yönden olmasa bile, onu pekâlâ toplumsal içerik yönünden başarılı bulabiliriz. Bu örnekler daha da çoğaltılabilir.

Şimdi, sanat yapıtı ile ilgili olarak bu çözümlemelerin ışığı altında acaba sanatın ödülendirilmesi nasıl olabilir? Bunu sorabiliriz. Bir sanat yapıtını biz hangi yaklaşım içinde ödüllendirebiliriz? Bu sorulara karşı ancak şöyle bir yanıt verilebilir kanısındayız: Sanat yapıtının içerdiği değerler arasında yaklaşımı en güç olanı, bize göre, onun estetik-sanatsal değeridir. Bu özsel değerin dışlaşması ve kavranması da ancak belli bir kültür ve uzmanlık içinde olanak kazanabilir. Sözgelişi, estetik yönden bugün değerli bulduğumuz bir yapıt, bir süre sonra da bu değerini yitirebileceği gibi, değer vermediğimiz bir yapıt da pekâlâ değer kazanabilir. Bu bakımdan ödüllendirme eylemi içinde sanat yapıtına, estetik-sanatsal açıdan daha çok öbür açılardan, dil ya da toplumsal-insansal açılardan yaklaşılmasını bir yerde anlayışla karşılamak gerekir. Gerçekte de, sanat ödüllendirmelerine baktığımızda, bunların en başta No-

bel ödülü olmak üzere belli bir toplumsal-insansal ideolojiyi ölçek olarak aldıklarını görürüz. Bu elbette ki hiçbir ödüllendirme eyleminde açık olarak dile getirilmez ya da vurgulanmaz. Ama, her ödüllendirme eyleminde bunun gizli ve örtük ya da bilinçaltı bir ölçek olarak alındığını düşünebiliriz.

O halde şimdi sorabiliriz: Sanat yapıtlarını ödüllendirmenin anlamı nedir? Bu soruya verilecek yanıt, aynı zamanda başta sorduğumuz sorunun da yanıtı olacaktır. Bu yanıt, şimdiye kadar söylediklerimizin zorunlu bir ürünü olarak şöyle diyecektir: Sanat yapıtlarını ödüllendirme de insanların öbür başarılarını ödüllendirme gibi, bir özendirme değerini gösterir. Bu özendirme bir yandan sanatçıya az da olsa bir maddi olanak sağlarken, öbür yandan da onu ölçek olarak alman toplumsal-insansal düşün yönünde yönlendirme ereğini güder. Bu bakımdan, sanatın ödüllendirilmesini olumlu bir eylem olarak görmek durumundayız. Ama, bu ödüllendirmeyi özellikle sanat yapıtını sanatsal-estetik yönden bir değerlendirme olarak görmek, büyük yanılgıları beraberinde getirir. Ödül kazanmış, hatta Nobel ödülü kazanmış kimi yapıtların, ödül kazandıktan kısa bir süre sonra unutulması olgusu, sözlerimizin en belirgin kanıtıdır sanırız. Çünkü, sanat yapıtlarının sanatsal-estetik ölçeği, bir ödül seçici kurulunun beğenisinden çok, zamanın gelecekteki yargılaması içinde bulunur.

MİLLİYET SANAT DERGİSİ
7 Mayıs 1979 Sayı: 322

SANAT BİR ÜRETİM MİDİR?

Son zamanlarda sanat dilimize yeni bir sözcüğün girdiğini görüyoruz: "Üretim" sözcüğü. Konuşma ve yazılarda, "sanat bir üretimdir", "sanatçı bir üreticidir" sözlerine sık sık rastlıyoruz. Bu soruları doğru olarak yanıtlıyabilmek için, ilkin "üretim" sözcüğünün ne anlama geldiğini belirlemek gerekir. Bu sözcük bilindiği gibi bir ekonomi deyimidir. Ekonomik anlamda üretim, bir hammaddenin kullanılabilir ya da tüketilebilir bir duruma getirilebilmesi demektir. Tarlaya tohumun ekilip tahıl elde edilmesi bir üretim olayıdır. Fabrikaya elyafın girip dokuma olarak çıkması bir üretim olayıdır. Yine madenlerin tezgâhlara girip çatal, bıçak, buzdolabı, otomobil vb. gibi kullanım araçları olarak çıkması bir üretim olayıdır. Bu üretime emeğiyle katılan kişi de üreticidir. Her üretim, bir tüketim içindir. Başka türlü dendikte, üretimin amacı tüketimdir. Tüketim, üretilmiş bir malın insan yaşamında harcanmasıdır. Tüketimsiz bir üretim olamayacağı gibi, üretimsiz bir tüketim de olamaz. Üretim ve tüketim, çağdaş toplumları etkileyen iki ana süreçtir denilebilir.

"Üretim" sözcüğü, görüldüğü gibi ilkin ekonomik sonra da endüstriyel bir kavramdır. Her iki durumda da bir ham maddeye emeğin katılmasıyla o maddenin işlenmesi, ona bir ekonomik ve bir endüstriyel içerik kazandırır. Bir hammaddeye bir emeğin katılmasıyla onun endüstriyel bir içerik kazanması, bir üretimin sonucu olan bir teknik üründür.

Teknik ürünün bir ereği vardır: İş yapma, işe yarama ereği. Söz gelişi, bir buzdolabı soğutmalı, bir otomobil hareket etmeli ve taşımalıdır. Bu erek, tek bir otomobilin ereği değil, bütün otomobillerin ortak ereğidir. Bu ereği gerçekleştirmek için büyük fabrikalar kurulur ve bunlar seri üretim yaparlar. Böyle bir üretimi belirleyen ortak erek, onun görev (fonktion) ereğidir.

Şimdi bu söylediklerimizin ışığı altında sanata ve sanat yapıtına baktığımızda, sanatı salt bir üretim olayı ve sanat yapıtını da salt bir ürün olarak görebilir miyiz? Gerçi dıştan bakıldığında, bunlar arasında bazı benzerlikler görmek güç değildir. Şöyle ki: Sanat olayı da tıpkı üretim olayında olduğu gibi bir hammaddeye ve onun işlenmesine dayanır. Bir yapı, bir taşa, tuğlaya, betona; bir plastik yapıt yine taşa, tunca ve oduna dayandığı gibi, bir müzik ve edebiyat yapıtı da yine maddesel türden olan seslere, kelimelere dayanır. Ayrıca sanatçı, tıpkı bir üretim işçisi gibi, bu maddesel elemanları işler, onları bir ürün, bir sanat ürünü durumuna getirebilmek için emek verir. Meydana getirilen ürünün de bir ekonomik değeri vardır. Bir bina, bir tablo alınır ve satılır.

Ayrıca bu benzerlikler daha ileriye götürülebilir, onların örtüştüğü bile söylenebilir. Şöyle ki, hem teknik ürün, hem de sanat yapıtı, doğada bulduğumuz varlıklar arasında yer almazlar. Onların her ikisi de "yapma" şeylerdir. Bu bakımdan, teknik ürün de, sanat yapıtı da doğayı ve doğa gerçeğini aşar. Bu doğayı aşma teknik üründe fonktionel bir ereğe dayandığı halde, sanat yapıtı estetik bir ereğe, hoşa gitmeye dayanır. Ama, bu fonktionel ereğin estetik olmayacağı anlamına gelmez. Bu pekâlâ olabilir. Sözgelişi, bir buzdolabı-

nın, bir otomobilin yalnız fonktionel; yani soğutucu, hareket etmesi, taşıyıcı olması değil, aynı zamanda dış görünüşü, çizgileri ve rengi yönünden hoşa gitmesi, estetik olması istenir. Ne var ki, bir teknik ürününün, örneğin buzdolabının ya da otomobilin her şeyden önce fonktionel olması, görevini yerine getirmesi gerekir. Ancak bu fonktionel erekten sonradır ki, hoşa gitme, estetik olma ereği gelir. Hiç kimse dış görünüşüyle, çizgileriyle hoşa giden, estetik görünümü olan, ama fonktionel olmayan, soğutmayan bir buzdolabına ya da hareket etmeyen bir otomobile sahip olmak istemez. Teknik ürün, fonktionel ereğiyle belirlenir. Gerçi aynı teknik ürün estetik de olabilir. Ama, onun estetik oluşu, hoşa gitmesi, güzel olarak değerlendirilmesi, önde gelen bir erek değildir. Onun estetik olma niteliği, onun fonktionel olma ereğine bağımlıdır.

Ama ne var ki, teknik ürün ile sanat yapıtı arasındaki benzerlikler bu aşamada kalır. Çünkü bu benzerliklerin gerisinde, aralarında büyük ve derin farklılıklar bulunur. Bu farklılıkların, sanatı ve sanat yapıtını kendine özgü bir varoluş süreci içinde ve kendine özgü bir varlık olarak belirlediğini söyleyebiliriz.

Sanat üzerine ilk düşünmenin başladığı eski greklere, örneğin Platon'a bakarsak, onun, sanatın kendine özgülüğünü "yaratma" (poesis) kavramında dile getirmek istediğini görürüz. Sözgelimi, Şölen diyaloğunda Platon şöyle der: "Poesis (yaratma) dediğimiz şey çok geniştir biliyorsun, varolmayan bir şeyi var-etmenin her türlüsüne poesis deriz; böylece her sanatın yaptığı bir poesis'tir, her yaratan da poeites'tir" (Şölen 209b), Platon'un ilk kez değindiği, sanatın bir yaratma olayı olduğu, sanat felsefesi tarihi yönünden önemli bir başlangıç oluşturur. Sanatın bir yaratma olayı olarak an-

laşılması, "yaratma„ sözcüğünün içeriğiyle sanat olayı arasmda bir ilgiye işaret eder. Yaratma, biçim almamış bir malzemeye, taşa, toprağa, oduna, kişinin kendisinden, kendi ruhsal-tinsel varlığından estetik anlamda biçim vermesi demektir. Bu biçim verme, kişiye, kişinin hayal gücüne, kişinin ruhsal-tinsel yetilerine, dünya ve insan anlayışına göre türlü olabilir. Bundan dolayı, aynı doğa parçasına bakan üç ressamın yaptığı tablo birbirinden çok farklı olacaktır. Sanatın bu kişiselliği ve bu özelliği, sanatın vazgeçemiyeceği bir niteliğidir. Onun "özgür" bir eylem olması da burada temellenir. Çağdaş bir düşünürün diliyle söylersek; sanat eyleminde kişinin özgürlüğü söz konusu olduğu gibi, sanat yapıtında da yine kişinin gerçekliğe özgürce biçim vermesiyle elde edilen, yaratılan bir varlık sözkonusudur. Bu anlayış yönünden, 2500 yıl önceki Platon ile bir çağımız düşünürü M. Bense arasmda hiçbir ayrılık yoktur.

Sanatın özgür olması demek, sanatın belli şablonların ötesinde olması demektir. Ekonomik hayattaki üretim olayında ise, örneklere, şablonlara tam bir uyum söz konusudur. Üretici güçler belli örneklere göre üretir. Belli bir yılın Ford arabası modeli, o yılda üretilmiş olan binlerce araba için genel bir model olup, o yılın araba ürünleri birbirinin aynıdır. Aynı olmalarında zorunluluk vardır. Üretim düzeninde, endüstride özgürlük değil, tersine zorunluluk kendini gösterir. Bir arabanm değerini üretimdeki bu zorunluluk belirlediği halde, sanat yapıtının değerini onun kişisel-öznel niteliği, özgünlüğü, kısaca özgürlüğü belirler. Bundan dolayı endüstrideki üretim kesintisiz, sanat yapıtı ise tek' dir, biriciktir ve bir yaratma işidir.

Şimdi neden, acaba sanat eylemi bir üretim süre-

ciymiş gibi görülmek isteniyor? Buna verebileceğimiz karşılık şu olabilir: Bugün ekonomik ve teknolojik kavramların egemenliği altında yaşıyoruz. İnsan, özgür ve yaratıcı olmak niteliğini giderek yitirmekte, ekonomik - teknolojik koordinatların belirlemesi içine sokulmaktadır. Oysa insanı bu gibi koordinatlar belirleyemez. İnsan, insan olarak özgür bir varlıktır. Bu anlamda sanatı savunmak, insanı ve insan özgürlüğünü savunmaktır.

MİLLİYET SANAT DERGİSİ
17 Nisan 1978 Sayı: 273

GELENEK ÜZERİNE FELSEFÎ DÜŞÜNCELER

İnsanın toplumsallığı, belli yaşam biçimleri, belli davranış biçimleri ve belli düşünüş biçimleri olarak somutlaşır. Toplumsallığın güçlenmesi, bir anlamda bu biçimlerin daha belirgin, daha kalın çizgili ve daha derin olmalarıyla olanak kazanır. Bunun için, güçlü toplum demek, yaşam ve düşün biçimleri belirli bir toplum demektir. Bu yaşam ve düşün biçimleri bir toplumun, iç-varlığını, onun iç-dünyasını yansıtır. Toplumların bu iç-dünyası ise, onların kültürünü, kültür varlığını oluşturur. Bunun için kültür varlığı, toplumların *tinsel-düşünsel* dünyası anlamına gelir. Kültür, buna göre. insanın hazır olarak bulduğu bir doğa ya da doğa varlıklarından biri değildir, tersine kültür, insanın, toplumun doğaya kattığı bir varlıktır. Bu nedenden ötürü, kültür, daima insansal-toplumsal bir varlık olarak dışlaşır, somutlaşır.

Toplumlar, statik değil, dinamik varlıklardır. Tüm nitelikleriyle, olduğu gibi kalan değişmeyen bir insan toplumu düşünülemez. Toplumların değişmesi, onların sürekli oluşumu, bir anlamda onların yaşam, duyuş ve düşün biçimlerinin de değişmesini beraberinde getirir. Bu değişme, ister ekonomik, isterse teknolojik nedenlerden ileri gelsin, burada önemli olan toplumların sürekli bir *değişim* içinde bulunmaları olgusudur. Bu değişme, zaman içinde meydana geldiğine göre, bu, toplumların aynı zamanda tarihsel bir varlık olduğunu da

gösterir. Toplumlar, tarihsellik içinde bir süreç oluştururlar, bu tarihsellik süreci içinde varlık kazanırlar, biçim elde ederler. Bu değişmeler, yalnız toplumun maddî varlığında değil, toplumların iç-dünyasında, kültür dünyasında da aynen meydana gelir. Kültür dünyası da, böyle bir tarihselliğe ve onun alınyazısına boyun eğer. Toplumların maddî-ekonomik yaşamı, alış veriş biçimleri, mutfakları, boş zamanları geçirme biçimleri, kişilerin iş ve meslekleri, eğlenceleri, oyunları v.s. yaşam biçimleri, duyuş biçimleri, giyim-kuşam biçimleri, saç tarama biçimleri, kullandıkları kokular, yürüme biçimleri, oturdukları ev biçimleri; okulların adları, kişilerin taşıdıkları ünvanlar, konuştukları dil, okudukları edebiyat türleri; haz duydukları resim türleri değiştiği gibi, aynı zamanda onların düşünme kategorileri, düşün obje'leri, konuları ve felsefeleri de değişir. Buna göre, tüm toplum, kültür varlığı ile böyle bir oluş, böyle bir değişim süreci içindedir. Bu oluş ister belli bir ereğe yönelik olsun, isterse dialektik bir oluş olsun, isterse ereksiz, mekanik-bilinçsiz bir değişim ve oluş olsun, bu önemli değildir. Burada önemli olan, kültürün bir tarihsel varlık olması ve kültür biçimlerinin sürekli bir değişme içinde bulunmalarıdır.

Şimdi, bu tarihsellik, kültürün bu tarihselliği ve değişimi karşısında bir an bir başka açıdan, felsefî bir açıdan düşünelim. Tüm kültür varlığı, toplumsallığı ile bir tarihsel varlık olarak değişme boyutları içinde akıp geçiyorsa, o zaman insanın yarattığı tüm bu kültür değerlerinin, yaşayış, duyuş ve düşünüş değerlerinin hiç bir anlamı olmıyacaktır. Bir sanatçının yarattığı estetik değerlerin yerini, bir düşün adamının ortaya koyduğu düşün ürünlerinin yerini kısa bir süre sonra yeni estetik değerler ve yeni düşün değerleri alacaksa, on-

ların yaşama, devam etme, kalma şansı söz konusu değilse, onları yaratmanın, meydana getirmenin anlamı ne olacaktır? Nedir bu estetik ve düşün değerlerinin ereği? Sanatta gördüğümüz biçimler, edebiyatta, resimde ve mimarlıktaki biçimler sürekli değil de, bir süre sonra değişeceklerse, onları yaratmanın bu yaratma çabalarının anlamı ne olacaktır?

Kültür varlığına yalnızca değişme ve tarihsellik perspektivinden bakmak ve onun yalnızca tarihsellik ve değişme kategorileri içinde kalmasını istemek, sonunda insanı ister istemez septik ve pesimist düşüncelere götürür. Septik düşüncelere götürür, çünkü tüm bu kültür varlığının değişmesi, onların gelecekteki varlığı üzerine haklı bir kuşkuyu beraberinde getirir. Pesimist düşüncelere götürür, çünkü herşeyin böyle değişmeğe ve yok olmağa mahkûm olduğu bir değerler dünyasında, hiçbir sağlam, kalıcı tutanak noktası bulamıyan insan, böyle bir durum içinde yine haklı olarak kendini karamsar düşüncelere bırakabilir.

Bütün bu söylediklerimiz, kültür varlığına yalnızca değişme açısından, tek yanlı bir perspektiv altında baktığımız zaman karşılaştığımız, bir anlamda hypotetik düşüncelerdir. Ancak, kültür varlığına daha objektiv, daha gerçekçi ve yine felsefî bir açıdan baktığımızda daha değişik bir görünümle karşılaşabiliriz. Şöyle ki, kültür varlığı bize, tüm değişmeler ve tüm oluşumlar içinde, oluş ve değişmenin dışında kalan bir *sürekliliğin* bulunduğunu da gösteriyor. Düşün biçimlerine, yani felsefe anlayışlarına bakıyoruz, bu bakış içinde bir yandan tâ Antikite'den beri bu biçimlerin sürekli olarak değiştiğini görüyoruz. Söz gelimi, İyonya, doğa felsefesi bir düşün biçimidir, sofistik felsefe bir düşün biçimidir, Platon, Arristoteles metafizikleri bir düşün

biçimidir, yine skolastik felsefe bir düşün biçimidir, Rönesans doğa felsefesi bir düşün biçimidir, 17. yüzyıl metafiziği bir düşün biçimidir. Kant kritisizmi ve Alman idealizm'i bir düşün biçimidir, çağdaş pozitivist felsefe ve çağdaş ontoloji bir düşün biçimidir. Düşün, felsefe dediğimiz varlık, bu bir kaç genel çizgi içinde belirttiğimiz bu değişmeler içinden aşama aşama oluşarak günümüze kadar gelir. Ama, eğer bu oluşa yalnız değişme açısından bakacak olursak, bu düşün oluşumu içinde bulduğumuz değişme biçimlerinin arasında ontik, organik ve mantıksal bir ilginin bulunmaması gerekirdi. Ama, düşün gerçekliğine bu açının dışında bir başka açıdan, felsefi bütünsel bir açıdan baktığımız zaman, bu düşün biçimlerinin, görünüşte birbirinden çok farklı, hatta birbirine karşıt gibi görünmelerine rağmen, aslında aralarında büyük bir organik bağlılığın, mantıksal bağlılığın ve hatta ontolojik bir bağlılığın bulunduğunu görürüz. Söz gelişi, çağdaş bir felsefe olan ontoloji için, Platon ya da Aristotoles, çağdaş bir düşünür kadar günceldir ve değerlidir. Aynı şekilde çağdaş bir felsefe olan bilim felsefesi için de *Demokritos*, *Galilei* ve *Newton* böyle günceldir. Çağdaş pozitivist felsefe için *Hume*'un değerini kim inkâr edebilir? O halde, bu gözlemler, düşün alanında tüm değişmeler içinde, değişme dışı kalan, sürekli olan bir şeyin de varolduğunu bize gösteriyor. Söz gelişi, Platon'un idealizm, idea'lar öğretisi elbette bireysel, Platon'a özgü olan biçimi ile yaşamıyor, ama, çağdaş idealist felsefede Platon hala yaşıyor. Şimdi, acaba burada bir çelişki, bir paradox bulunmuyor mu? Soruna biraz daha yaklaşarak, burada bir paradox'un bulunmadığını gösterebiliriz sanıyoruz. Şöyle ki, Platon sistemi; çağına ve içinde doğduğu topluma özgü öğeleriyle, antropomorfist-

mitolojik öğeleriyle ve temellendirilme biçimiyle elbette değişmiştir, zaman süreci içinde elbette kaybolup gitmiştir. Ama, idealist bir sistemi, idea'ların varlığını savunan düşüncesi ve bunun dayandığı mantık ile, idealist sistemin ruhuyla (logos'u ile) skolastik'te de, Kant'ta da, Hogel'de de, çağdaş felsefede, Nicolai Hartmann'da, lojik pozitivizm'de de, yeni ve çağdaş bir biçim içinde yaşamakta ve varlığını sürdürmektedir. Hatta, buradan gelecek için bir çıkarım bile yapabilir ve gelecekte de idealist düşün biçimlerinde Platon'un yaşıyacağını söyliyebiliriz. Şimdi Platon'dan günümüze kadar süren, değişmeler içinde değişmeden, değişme - dışı kalan bu şey nedir? Bunun Platon örneğinde, idealist - düşün - mantığı olduğunu söyledik. Bu düşünceyi, daha tarihsel - kültürel bir deyim ile söylemek istersek; buna *idealist - düşünme - geleneği* diyebiliriz. O halde, Platon'dan günümüze kadar süren, değişme - dışı kalan bu şey, gelenektir, idealist düşünme geleneğidir.

Aynı şeyi acaba düşün, felsefe alanı dışında da, söz gelişi sanatta da gösterebilir miyiz? Sanat tarihine tarihsellik açısından baktığımızda, onun sanat üslûplarından ve üslûp değişmelerinden meydana geldiğini görürüz. Söz gelişi, bir Grek - Roma sanat üslûbu, bir Ortaçağ, bir Rönesans, bir Barok, bir impresyonist ve bir soyut üslûp gibi üslûplardan. Bütün bu üslûpları iki temel kavram altında toplayabiliriz : Natüralist ve soyut üslûp kavramları. Örneğin çağdaş soyut üslûbu düşünelim. Bu, elbette kendine özgü, çağdaş bir sanat biçimini gösterir. Ama, bu üslûbun arka plânında bir soyutlama ruhu, evreni soyut olarak kavrama mantığı ve somut bir evren tablosu düşünü bulunur. Bu düşün ve bu mantık, daha en ilkel budunların sanatında da bulunur. Böyle bir soyutlama mantığı, en ilkel soyut

sanat biçimleriyle en çağdaş soyut sanat biçimlerini birbirine bağlar. Bu bağlaç, *soyut sanat geleneğidir.*

O halde, gelenek, kültür değişmeleri içinde pozitiv bir görevi olan, başka bir deyiş ile, tarihsel misyonu olan bir fenomendir. Şimdi, bu gelenek kavramı üzerine biraz daha eğilerek, onu bu tarihsellik açısından değerlendirmeğe çalışalım.

Genel olarak insan, tarihselliği ve tarihselliğin beraberinde getirdiği çağdaşlığı, belli bir açıdan daima görüp değerlendirmek ister. Bunu yaparken de çoğu kez tarihsellik ve çağdaşlık uğruna kültür gerçekliğine ters düştüğü gibi, buna paralel olarak büyük tarihsel yanılgılara da düşer. Bu ters düşme ve bu yanılgılardan biri de, belki en önemlisi de, insanın *gelenek* kavramı karşısında aldığı tavırda somutluk kazanıyor. Öyle ki, toplumu sürekli bir değişim ve dinamizm içinde görmek ve düşünmek istiyenler, bu aslında doğru düşünüş biçimi içinde gerçeğe aykırı ve bundan ötürü de yanlış olarak nitelendirebileceğimiz bir çıkarım yaparak, geleneğin tarihsel - kültürel değişmeyi köstekliyen bir engel olduğunu öne sürerler. Gelenek, toplumsal gelişmeyi durdurmak ve onu engellemek olarak anlaşılınca, bundan gelenek ile ilgili kesin ve doğmatik bazı değer yargıları da çıkarılır. Sözgelişi, gelenek, toplum için aşılmış, toplumun gerisinde kalmış değerlere bir bağlılıktır gibi. Toplum, bu engelleyici, köstekleyici bağlardan ne kadar çok kurtulursa, o derece *ileri* bir toplum, o derece çağdaş bir toplum olur. Bunun için yapılması gereken şey, tüm geçmiş değerleri gelenek olarak yıkmaktır, çoğu kez arka plânında herhangi bir değer bırakmamaktır. Bu açıdan kültür ve kültür değerlerine yaklaşmak, giderek toplumda ideolojik bir sınıflamaya ulaşır : geleneği savunanlar ve geleneği yı-

den de bir süreç, zamansal bir varlık olarak söz açamaz mıyız? Böyle bir süreç ve zamansal bir varlık bir kültür gelişmesi olarak kavranamaz mı? Bu sorulara çok dikkatli karşılık vermeliyiz. Çünkü kültür, hiç kuşkusuz bir tarihsellik kategorisi içinde oluşur; buna göre tarihsellikte bulunan niteliklerin kültür varlığı için de geçmesi gerekir. Ama, kültür varlığına baktığımız zaman, özellikle tipik birer kültür varlığı olan sanat yapıtlarına eğildiğimiz zaman, söz gelişi tarihsellik fenomeninde bulunduğu öne sürülen 'gelişme' niteliğinin sanat etkinliğinde de bulunduğunu söyleyebilir miyiz? Sanat etkinliğinde gördüğümüz değişmenin, örneğin üslup değişmelerinin bir 'gelişme', sanat tarihinin de sanatın bir 'gelişme tarihi' olduğunu söyleyebilir miyiz? Bunu söyleyebilirsek, o zaman genellikle sanat, sanat üslupları ve sanat tarihi hakkında şimdiye kadar sahip olduğumuz bilgiyi değiştirmemiz gerekecektir. Sanatta bir gelişme söz konusu ise, o zaman sanat tarihinde bulduğumuz her bir daha sonraki üslup, daha öncekilere göre daha gelişmiş, daha yetkin bir evreyi oluşturacaktır. Söz gelişi, bir Ortaçağ sanat üslubu Antik üsluptan, bir Renaissance üslubu her ikisinden, bir Barok üslubu bir Renaissance üslubundan ve bir modern üslup tüm geçmiş üsluplardan daha gelişmiş ve daha yetkin olacaktır. Çünkü, gelişmenin olduğu yerde, daha az yetkin biçimlerden daha çok yetkin olan biçimlere bir geçiş söz konusudur. Gelişme, herhangi bir biçim değişmesi olmaktan öte, biçimlerin bir yetkinleşmesini dile getirir. Gelişme, özü gereği, bir yetkinleşme olduğuna göre, sanatta böyle bir yetkinleşmeden söz açabilir miyiz? Söz gelişi, Ortaçağ plastikinin Antik plastik'ten daha yetkin, Renaissance yapı sanatının Ortaçağ yapı sanatından daha yetkin ve yine modern resmin klâsik resimden daha yetkin olduklarını söyleyebilir miyiz?

de yaşadığı toplumun mitolojik, antropomorfist-dinsel çizgileriyle, felsefî düşünceyi temellendirme yöntemiyle idealar teorisi etrafında oluşmuş olan Platon' dur. Elbette, bu anlamda Platon, yok olmuştur. Ama, hemen söyliyelim ki, platonizm geleneği, çağdaş düşünce çizgileriyle birleşip, bütünleşip yaşamını sürdürmektedir. Aynı şeyi sanat için de söyliyebiliriz. Söz gelişi, bir eski Türk evine baktığımız zaman, hemen bir mekân anlayışının, bir orantı anlayışının olduğunu görürüz. Ama, bir de her dönemin Türk evine kattığı, ayrıntılar ve süsler vardır. Buna göre, geleneksel olan hangi değerler olacaktır? Elbette çağa özgü yan-değerler, ayrıntılar, süsler olmayacaktır. Kanımıza göre, kültürü ideolojik açıdan değerlendirmek isteyenler, pozitiv bir kültür değeri olan geleneği, kalıcı ve sürekli olmıyan bir yansal değerle karıştırıyorlar. Oysa kültür varlığı felsefî bir açıdan bütünlüğü içinde görülecek olursa, gelenek'ten yoksun bir kültür varlığının olamıyacağı kolayca görülebilir. Toplumlar, bir kültür varlığı olduğuna göre, şunu söyliyebiliriz: güçlü ve değerli, sağlıklı toplumlar, güçlü kültürleri ve bu anlamda güçlü gelenekleri olan toplumlardır. Ancak, hemen söyleyelim ki, bununla kültürün çağdaşlığını ve çağdaş değerleri reddetmek istemiyoruz. Tersine, her kültür fenomeninin gelenek değeri ile çağdaşlık değerinin bir sentezi, her ikisinin *uyumlu bir bütün*'ü olduğunu söylemek istiyoruz. Başka türlü denilirse, her dönem kültürünün geleneksel bir yaşam, duyuş ve düşün yanınm çağdaş biçimlerle bir *bütünselliği* oluşturduğunu dile getirmek istiyoruz. Buna göre de, kültür fenomenlerinde, bir devir kültüründe geleneği reddetmek, aslında, kültürün varlığını oluşturan gelenek-çağdaşlık bütününü parçalamaktan başka bir anlama gelmiyecektir. Ama,

unutmıyalım ki, bu bütünlüğün ortadan kalktığı yerde, kültür varlığı da ortadan kalkar.

SANAT ÇEVRESİ
Temmuz, 1979

bir görevi olan, başka bir deyişle, tarihsel misyonu olan bir fenomendir. Ama, genellikle insan, tarihselliği ve onun beraberinde getirdiği 'çağdaşlığı' toplumsal dinamizm açısından değerlendirmeğe yönelir ve bunu da çağdaş - olma amacıyla yapar. Çoğu kez de, bunu yaparken yanılgılara ve kültür gerçeğine ters düşer. Bu yanılgı ve kültür gerçeğine ters düşme, geleneğin, tarihsel - kültürel değişmeyi köstekleyen bir engel olduğu düşüncesinde somutlaşır. Gelenek böyle tarihsel gelişme için bir engel olarak anlaşılınca, buradan gelenek ile ilgili kesin bazı değer yargıları da çıkarılır. Söz gelişi : Gelenek, toplum için aşılmış, toplumun gerisinde kalmış değerlere bağlılıktır. Kültür ve toplum, bu bağlardan ne kadar güçle kurtulursa, o derece ileri ve çağdaş bir kültür ve toplum olur. Bunun için yapılması gereken şey, gelenek olarak ne varsa, tüm değerleri yıkmaktır. Çağdaş değerlerin temelinde bulunan herhangi bir değer bırakmamaktır. Bu açıdan kültüre ve kültür değerlerine yaklaşma, giderek toplumda ideolojik bir toplumsal sınıflamaya ulaşır: Geleneği savunanlar ve geleneği yadsıyanlar. Bunu moda sözcüklerle söylersek, 'gericiler' ve 'ilericiler'. Oysa böyle bir düşünüş, kültürel - tarihsel varlığa derinlik boyutu dışında yüzeysel bir yaklaşımı gösterir. O kadar ki, çağdaşlık adına çağdaşlığın arka - plânı gözden yitirilmiş olur. Söz gelişi, geleneksel - olan yadsınırken, çoğu kez bu yadsıma geçmiş düşünce geleneklerine, geçmişte yaşamış şu ya da bu düşün adamına ve onlara bağlı düşünce geleneklerine dayanılarak yapılmaktadır. Bu, sanıyoruz ki, topluma ve kültüre böyle yüzeysel bir açıdan bakanların düştüğü çelişkiyi tüm açıklığı ile ortaya koyan bir olgudur. Söz gelişi, böyle bir yüzeysel anlayışa göre, çağdaş lojik-pozitivizm ile platonizm, çağdaş bilim felsefesi ile Hume felsefesi arasında ilgi kurmak 'gericilik' olarak

sımpaşallı, Fahri Kaptan, İstanbul'da ilk kişisel resim sergisini açan Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Osman Hamdi Bey ve Hoca Ali Rıza'nın, Türk impressionistleri Halil Paşa, Namık İsmail, Avni Lifij, Şevket Dağ, Hikmet Onat, Feyhaman Duran ve Sami Yetik'in, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Şefik Bursalı, Zeki Kocamemi, Ali Çelebi'nin, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, Nurullah Berk'in, Sabri Berkel'in ve genç kuşaktan Neşet Günal, Adnan Çoker ve Devrim Erbil'in ve daha pek çok değerli sanatçının en seçkin yapıtlarını da, örneğin Kenan Yontuç, Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Erdinç Bakla, Hüseyin Gezer, Şadi Çalık, Kuzgun Acar, Alım Karamürsel vs. gibi sanatçıların yine en seçkin yapıtlarını içine almaktadır. Bu nitelikleriyle Resim ve Heykel Müzesi biricik ulusal görsel sanatlara dayalı bir kurumdur. Kapatma için gösterilen teknik nedenler haklı olabilir, burada elbetteki bunun tartışması söz konusu olamaz. Ama, böyle bir müzeden yoksun kalmanın Türk aydınına, Akademi öğrencisine vereceği zarar, kültürel, düşünsel ve eğitsel yönden vereceği zarar tartışılabilir. Kim ve nasıl bu zararı giderebilecektir? Ana sorun, burada işte bu sorundur. Böyle zararı karşılamak olanak dışıdır.

O halde, böyle önemli bir kültür olayı karşısında nasıl bir tavır alınmalıdır? Herhalde bu tavır, yaşadığımız günlerin politik ve ideolojik gürültüsü içinde bir suskunluk tavrı olmamalıdır. Kültür insanı ve aydın olarak bir çare, bir yol bulmak gereğindeyiz. Bu nasıl bir yol olabilir? Burada iki yol düşünülebilir: Biri, geçici bir yol, öbürü uzun vâdeli yol.

Geçici yol, müzenin kapatılması için teknik eksiklik olarak gösterilen tesislerin zaman kaybetmeden yapımına geçerek müzeyi bir an önce halka açmak. Ama,

bu yapılsa bile, kanımızca sorun çözümlenmiş olmuyor. Çünkü, müze olarak kullanılan bugünkü yapı, Dolmabahçe Sarayının Veliaht Dairesi, saray olarak yapılmıştır. Elbette, böyle bir yapının bir müze yapısı olamayacağı açıktır. 1937'de o dönemin koşulları içinde yapıya böyle bir görev verilmiş olabilir. Ama, bu, ancak geçici bir görev olmalıydı.

Bir sanat müzesinin yapısı, coğrafî konumu, ışık durumu ve dizayn'ı ile özellikler ve nitelikler isteyen bir yapıdır. Bu açıdan bugünkü yapıya baktığımızda, Sarayın Veliaht Dairesinin bu özellik ve niteliklerden yoksun olduğunu görürüz. İlkin bir yalı yapısı olması, konum yönünden çok sakıncalıdır. Tuzlu nem, klima yönünden çok özel koşullara dayalı olması gereken yapının iç havasını olumsuz olarak etkiler ve giderek yapıtların hızla bozulmasına neden olur. İkinci olarak, bugünkü yapı, ışık durumu yönünden bir müze olmaya hiç mi hiç elverişli değildir. Ancak çok güneşli günlerde yapıtlar rahatça görülebilir. Yapının bir başka sakıncası da, bir sanat müzesinde bulunması gereken özel bir klima sisteminden yoksun olmasıdır.

Bütün bu söylediğimiz sakıncalara göre, Resim ve Heykel Müzesinin sürekli olarak bugün bulunduğu yapıda kalmaması gerektiği bir gerçek olarak karşımıza çıkıyor. Bu koşullar altında tutulacak yol, uzun vâdeli yol olmalıdır. Bu da, bir sanat tarihi müzesinin özellik- ve niteliklerini dikkate alarak, çağdaş teknolojinin olanaklarından yararlanarak, yeni ve modern bir resim ve Heykel Müzesi yapısı yapmaktır. İstanbul'a Kültür Merkezi yapmayı düşünen ve bu gereksinmeyi duyan bir anlayışın, «Kültür Merkezi» düşüncesini tamamlaması, bütünleştirmesi gerekir. Sanat Müzesinden yoksun bir kültür merkezi düşünülemez. Çünkü, kültür varlığını

bilecektir? Tarihsel varlıkta aranan düzen tarihsel gelişimin yasalarına bağlı, bu yasalarca sağlanan bir düzen olacaktır. Ama, bu yasalar ne türden yasalar olacaktır? Tarihsellik, bir yönde olan bir akışı gösterir. Bu yön, belli bir ereğe doğru bir gidiştir. Böyle olunca, bu akışın, tarihsellik dediğimiz bu oluşun kavranabilmesi için, bu ereğin ilkin ne olduğu belirlenmelidir. Bu gelişmenin ereği kavranacak olursa, o zaman tarihsel gelişmenin düzen ilkesi ya da yasası da kavranmış olur. O halde sorun: Tarihin ereği nedir? sorusunda düğümlenir. Geçen yüzyıldan beri büyük bir geçerlik kazanan tarih felsefeleri içinde etkisi en çok olan Hegel'in tarih felsefesi, bu soruya, özgürlük diye karşılık verir. Hegel'e göre, tarihin gelişmesi özgürlüğe doğru, daha fazla özgürlüğe doğru bir gidiştir. Tarihin dialektik süreci bu ereğe yöneliktir. Yine bir başka etkili tarih felsefesi olan Kari Marx'ın tarihsel materyalizmi de, tarihin gelişmesini sınıf çatışmasının ortadan kalkacağı, özel mülkiyetin ortak mülkiyete dönüşeceği bir ereğe yönelik bir etkinlik olarak anlar. Bu anlayışa göre tarihsellik, bu dialektik etkinliğin sağlayacağı bir düzeni gösterecektir.

İster doğa varlığı, isterse tarih varlığı olsun, bütün bu süreçlerde kavramsal ve yasal olarak temellendirilmek istenen şey, bu sürecin, bu gelişmenin bir rastlantı ürünü olmadığı, tersine bunun bir mantığının olduğu düşüncesidir. Bu mantık, varlığı düzensizlikten, kaos'tan kurtacağı gibi, ona aynı zamanda yasal bir düzen de sağlayacaktır.

Tarihsellik, insan yapıp etmeleri, insan başarıları ve insan etkinliğinin ürünleri olarak anlaşılınca, o zaman tarihsellik ve kültür bir anlamda aynı şey olacaktır. Buna göre, tarihsellik için yukarda söylediklerimizin kültür için de geçerli olması gerekmez mi? Kültür-

Çağdaşlık - ulusallık değerleri arasında bir denkleşmenin, bir uyumun kurulması sanat yapıtının bütünlüğünü sağlar. Bu uyum her zaman her yerde gerçekleşiyor mu? Hayır; bir yanda ulusallıktan uzak sanat yapma isteği, öbür yanda çağdaşlıktan uzak sanat yapma isteği var. Birinci istek sanatı salt bir biçim verme olarak anlar. Belli bir zevke göre yapılan çizgi ve renk düzenlemeleri, yapıtın bir sanat yapıtı olması için yeterli görülür ve yapıt tinsel, ulusal, geleneksel arka - yapıdan yoksun bir ön - plan sahnesi olarak ortaya çıkar. Aslında bu yapıtlar bazı büyük örneklerin ruhsuz, salt duyusal taklididirler. Oysa o büyük örneklerin ulusal arka - yapılarıyla bir derinliği vardır. Sözgelişi, Türk resmi Batı örneklerini onyıllarca arka-plansız şablonlar olarak gördü ve taklit etti.

Öbür anlayış çağdaşlık değerini yadsıyarak sanatı yalnız geçmişin geleneksel-ulusal biçimlerinde görmek, geçmişin başarılı örneklerine dönmek ister. Bu yönde öykünme, taklit, Batıda Neo-Klasik, Neo-Gotik gibi çabalardır. Türk sanatında da bu yapılmaya çalışıldı. Örneğin, ulusal Türk mimarlığı saçak, pencere, kubbe gibi biçim elemanlarına geri götürülerek ulusal mimarinin gerçekleştiği sanıldı. Oysa bu elemanlar Türk yapı sanatının ruhuna değil, biçimine aittir. Biçim elemanları ise sürekli değişirler. Bu uygulama sanat için vazgeçilmez olan çağdaşlık değerini yitiriyordu.

Kurtulma Döneminde

Sanatta kişiliğimizi bulamamamızdan doğan "geçmişe benzemek" eğilimine "eskiye özlem" eşlik etmektedir. Bunun nedenlerine inilmelidir. Nedenler insan ile teknoloji arasındaki ilgide bulunabilir. Sanat, teknoloji karşısında insansal-ulusal olma savaşı vermektedir;

olmadığı gibi, orkestra konserleri de yoktu. Birkaç yılda bir resim, heykel sergisi açılırdı. Müzeler, savaş nedeni ile sürekli olarak kapalıydı. Yayınlanan kitaplar ise, genellikle çeviri roman türündeydi. Bütün bu yokluklar ve yoksunluklar içinde bulunan, ama kültür özlemi ile yanıp tutuşan, çok iyi niyetli ve erdemli bir kuşak, kültür gereksinmelerini acaba nasıl karşılıyordu? Böyle bir soruya verilecek bir yanıtın olması gerekir. Bu yanıt tek bir sözle, halkevlerinde ve halkevleri aracıyla biçiminde olabilir. Halkevleri kitaplıkları, tiyatro ve müzik çalışmaları, oyunlar ve konserler, amatörce de olsa, kendi koşulları içinde göreli de olsa, bir kuşağın kültürce oluşmasını sağlamıştır. Bugün duraksamadan, halkevlerinin bir kültür kuşağı yarattığını söyleyebiliriz. Elbette bu kuşak, başka koşullar altında başka türlü yetişebilirdi. Ama, tüm ters koşullara karşın, o kuşak büyük bir istenç ile bir kültür kuşağı oluşturabilmiştir. Bunun en açık kanıtı, bu kuşağın geçen süre içinde yitip gitmemiş olmasıdır. Bugün üniversitelere bakıyoruz, bu kuşaktan pek çok hocayı görüyoruz. Edebiyat ve sanat alanlarına bakıldığında da yine bu kuşağa rastlanır. Halkevleri kuşağı denilebilecek bu kuşak, bilim ve sanat bilinci ve bu bilincin taşıdığı sorumluluk ile kültürel görevini yapmış ve yapmaktadır.

Neden Lahmacun?

Halkevleri kültürü, 1950'lere kadar uzanır. Ama bu tarihten sonra Türkiye'de pek çok şey değişmeye başlar. 1950 başlarında yurt dışına gidip de 1956'larda yurda dönen bir insan, bu değişmeyi en geniş boyutları içinde bir anda kavrar. Bu süre içinde kentin, insanların, konuşma ve davranış biçimlerinin tüm değişmiş olduğunu görür. Kentler kasabalaşır, toplum giderek yığınlaşır ve

halkevleri kültürünün ortaya koyduğu değerler bir bir ortadan silinir. Şimdi yeni bir güç egemenlik kazanır; Oy sahibi bir varlık olarak halk. Ama, burada halk deyince somut olarak düşünülen halk, daha çok Anadolu kasaba halkıdır. Bu dönem içinde kasabalar birden ekonomik bir değer elde eder. Değerlenen toprakları ve ürünleriyle zenginleşen Anadolu çevreleri, büyük kentlere, Ankara ve İstanbul'a yönelir, oralara gider yerleşir, Büyük kentlere yerleşen bu kesim kendi değerlerini, kendi alışkanlıklarını ve kendi göreneklerini de beraberinde getirir. Bu bakımdan, yalnız insan giyim kuşamları, insanların konuşmaları, tavır ve hareketleri değil, aynı zamanda yiyip içmeleri de değişir. Sokak manzaraları ve lokanta türleri bile değişir. Sadece büyük caddelerde değil, arka sokaklarda da kebapçı ve lâhmacuncu dükkânları açılır, hâttâ her sokak başını gezici lâhmacuncular tutar. Özellikle lâhmacun, o zamana kadar İstanbul'un bilmediği, tanımadığı bir yiyecekti. Bu kadar beğeni kazanan lâhmacunun bir dönem kültürünü niteleyen bir simge olabileceği söylenebilir ve bir lâhmacun kültüründen söz açılabilir.

Ne var ki, bu dönem içinde yalnız ekonomik alanda değil, kültür alanında da bir dinamizm kendini gösterir. Birden çok sayıda özel tiyatrolar kurulur, her gece bunlar perdelerini açarlar. Resim sergileri birbirini izler. Büyük sinemalar yapılır ve bunlar dolar taşar. Politik bakımdan da, büyük değişmeler olur. Türkiye şimdi demokrasiye açılmıştır. Ama, bu sadece soyut ve biçimsel bir demokrasidir. Çünkü, demokrasi eğitime dayalı bir sistemdir. Ve eğitim, erdem, demokrasinin içeriğini oluşturur. Oysa bu dönem içinde böyle bir içerik düşünülmediği için, toplum demokrasi uğruna ve demokrasi adına daha önce sahip olduğu eğitsel ve ahlâksal değer-

koyduğu evren tablosu, tümel bir felsefi dünya-görüşü olan teolojik dünya-görüşünde erir. Aynı şeyi Renaissance dönemi için de söyliyebiliriz. Kepler ve Galilei ile yeni bir bilim, astro-fizik kurulur. Bunlar, Renaissance'ın dünya-görüşünde, evrenin ve maddenin realitesini kavrıyan ve onu savunan modern felsefi dünya-görüşünde içerik kazanır. Aynı şeyleri daha sonraki çağlar için de rahatlıkla söyliyebiliriz.

Ancak, şimdi sorabiliriz. Çağımızda acaba durum nedir? Günümüzde de, eskiden olduğu gibi, bir dünya görüşünden söz edilebilir mi? Bu sorulara bir karşılık verebilmek için, ilkin çağımızı biraz bilmek ve tanımak gerekir. O halde, içinde yaşadığımız çağ nasıl bir çağdır? Yaşadığımız çağ, ön sınırlarını geçen yüzyılın ortalarında bulur. Geçen yüzyılın ortalarında modern fizikin, modern biyolojinin, modern psikolojinin ve sosyolojinin kurulmasıyla, çağımızı ilk plânda bir bilim çağı, bir pozitiv çağ olarak belirleyebiliriz. Bilimsel bilginin bu pozitivleşmesine paralel olarak, ona zorunlu olarak bağlı bir teknoloji de meydana gelir. Aynı yön içinde felsefe de pozitivleşir ve bununla da kalmayıp, pozitivleşmeyi kendi önüne bir erek olarak koyar. Bu genel karakter çizgisi içinde tekrarlanan tarih felsefeleri de, Marx'ın tarihsel materyalizmi'nde yörüngesini bulmuş olur. Yirminci Yüzyıl böyle bir bilim ve teknoloji potansiyeli devralır ve onu çok daha büyük bir erk ile yetkinleştirerek, çağımızı tümüyle bir bilim ve teknoloji çağına dönüştürür. Öyle ki, günümüzde hiç bir bilgi alanı yoktur ki, bilim ve teknolojinin egemenliği altına girmesin. Bunun sonucu olarak, dünya, gitgide teknikleşir ve bilgi yönünden de küçük küçük uzmanlık alanlarına bölünmüş olur. Varlığın böyle atomik uzmanlık alanlarına bölünmüş olması, bir anlamda, evre-

TARİHSEL DEĞİŞME VE SÜREKLİLİK

İnsanoğlu doğaya ayak bastığından beri onu hem tanımak ve bilmek, hem de, gereksinmeleri yönünde değiştirmek istemiştir. Bilme isteği insanı bilime ve felsefeye, değiştirme isteği de sanata götürmüştür. Bu anlamda bilim, felsefe ve sanat doğa varlığı (physei) değil, insanın yaptığı ve doğaya kattığı kültür varlığıdır (thesei). Kültür varlığı zaman içinde değişik biçimler alarak oluştuğundan, tarihsellik niteliği taşır. Felsefede sistemler, sanatta üslûplar bu niteliğin değişik biçimlerinin örnekleridir. Bir Aristoteles, bir Hegel ya da bir Marx sistemi, düşün dediğimiz kültür varlığının değişim biçimleri, bir Grek-Roma üslûbu, bir Renaissance, bir Barok üslûbu ya da bir soyut üslup da sanat dediğimiz kültür varlığının değişim biçimleridir. Bütün bu değişmeler, tarihselliğin kültürü belirleyen temel bir kategori olduğunu gösterirler.

Kültür varlığı üzerine genellikle söylediklerimiz, bu varlığın özgül bir biçimi olan sanat için de geçerlidir. Sanat üslûplar bakımından sürekli değişim içindedir. Şimdi şunlar sorulabilir: Sanat yalnız değişim ve zaman kategorileri ile mi kavranabilir? Sanatı belirleyen başka kategoriler yok mudur? Örneğin, bir Parthenon, bir Köln katedrali yahut bir Süleymaniye Camii zamana bağlılığın, üslûpla sınırlanmışlığın yanısıra zamana karşı bir sürekliliği de göstermiyorlar mı? Bu yapıtların tarihsel varlığına bakarak "her ikisini de gösterirler" yanıtını vermek gerekiyor; çünkü hem zamanlılık hem

GELENEK ÜZERİNE

Toplumlar statik değil, dinamik varlıklardır. Kendi kendisi ile aynı kalan bir insan toplumu düşünülemez. Toplumların değişmesi, onların sürekli oluşumu, bir anlamda onların yaşam, duyuş ve düşün biçimlerinin değişmesini de beraberinde getirir. Bu değişme, ister ekonomik, isterse teknolojik nedenlerden ileri gelsin, burada önemli olan toplumların değişim olgusudur. Bu değişme zaman içinde meydana geldiğine göre, bu, toplumların aynı zamanda tarihsel bir varlık olduklarını da gösterir. Toplumlar, tarihsellik içinde oluşurlar ve tarihsellik içinde varlık kazanırlar. Bu değişmeler toplumun yalnız maddi varlığında değil, aynı zamanda toplumların iç dünyasında, kültür dünyasında da aynen meydana gelir. Söz gelişi, toplumların alışveriş biçimleri, yurttaşların iş ve meslekleri, oyunları v.s. gibi yaşam biçimleri, duyuş biçimleri, giyim kuşam biçimleri, konuştukları dil, oturdukları ev biçimleri, yaptıkları resim, ilgi duydukları edebiyat biçimleri, düşün biçimleri ve felsefeleri de değişir. Tüm toplum, tüm kültür varlığı ile böyle bir oluş, böyle bir değişim içindedir. Ama, topluma ve özellikle kültür varlığına yalnızca böyle bir tarihsellik açısından mı bakabiliriz? Kültürü yalnız bir değişim niteliği içinde görmek, bizi septik ve pesimist yapmaz mı? Eğer her şey böyle değişecekse, o zaman kültür uğruna yapılan bu çabaların anlamı ne olacaktır? Ancak, kültüre, daha felsefi bir açıdan baktığımızda, kültürün bir sürekliliği ve bir kalıcılığı da içinde

yaratmalarına, örneğin eski Mısır yontu sanatına baktığımızda, yontunun bütün üslûp değişmeleriyle beraber bir Mısırlılık karakterini sürdürdüğünü, bir sürekliliği görürüz. Bir Grek yontu sanatmda da Greklilik niteliği, karakteri süreklidir. Yeniçağlar için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Bu süreklilik niteliğine "sanatın ulusallığı" (bizdenliği), adını vermek istiyoruz. Buna göre, sanatın birbirine karşıt ama bağlı iki temel niteliği ortaya çıkıyor: Değişme ve süreklilik. Birincisi çağdaşlık, ikincisi ulusallık olarak somutlaşıyor.

Ulusal sanattan sık sık söz açılır ve her üslûbun ulusallık değeri taşıdığı öne sürülür. Ulusallık kavramı, onunla karıştırılan başka bir kavramdan, yöresellikten ayrı tutulmalıdır. Sanatın yöreselliği, içinde doğduğu coğrafi - toplumsal çevreyi ifade eder. Ne var ki bu doğal, insansal ve toplumsal çevre, sanat için yalnız yalın bir objedir. Sanat eylemi bu obje dünyasına yönelir, onu duyar, yorumlar ve yansıtır. Obje dünyası sanatın yalın içeriğini oluşturur; yöresellik sanat için yalnız bir içerik sorunudur. Oysa ulusallık bir içerik sorunu değildir; çünkü ulusallıkta bir ulusun kavrayış, duyuş ve beğeniş biçimi dile gelir. Yöresel bir gerçekliğin anlatımı, yöreselliğinden ötürü ulusal bir sanat sayılamayacağı için, ancak ulusal sanatta bir ulusun öz - kültüründen, öz - duyuşundan, öz - beğenisinden söz açılabilir. Ulusallık bu özgün değerlerin birikiminden oluşur.

Hemen belirtmek gerekir ki, ulusallık insanlıkla derin bir ilişki içindedir. Ulusallık tüm insanlığın belli bir toplum açısından belli bir kesitini gösterdiğinden, insanlığı hem içeren hem de yapıtlarla dışlaştıran bir değer olarak anlaşılmalıdır.

bir görevi olan, başka bir deyişle, tarihsel misyonu olan bir fenomendir. Ama, genellikle insan, tarihselliği ve onun beraberinde getirdiği 'çağdaşlığı' toplumsal dinamizm açısından değerlendirmeğe yönelir ve bunu da çağdaş - olma amacıyla yapar. Çoğu kez de, bunu yaparken yanılgılara ve kültür gerçeğine ters düşer. Bu yanılgı ve kültür gerçeğine ters düşme, geleneğin, tarihsel - kültürel değişmeyi köstekleyen bir engel olduğu düşüncesinde somutlaşır. Gelenek böyle tarihsel gelişme için bir engel olarak anlaşılınca, buradan gelenek ile ilgili kesin bazı değer yargıları da çıkarılır. Söz gelişi : Gelenek, toplum için aşılmış, toplumun gerisinde kalmış değerlere bağlılıktır. Kültür ve toplum, bu bağlardan ne kadar güçle kurtulursa, o derece ileri ve çağdaş bir kültür ve toplum olur. Bunun için yapılması gereken şey, gelenek olarak ne varsa, tüm değerleri yıkmaktır. Çağdaş değerlerin temelinde bulunan herhangi bir değer bırakmamaktır. Bu açıdan kültüre ve kültür değerlerine yaklaşma, giderek toplumda ideolojik bir toplumsal sınıflamaya ulaşır: Geleneği savunanlar ve geleneği yadsıyanlar. Bunu moda sözcüklerle söylersek, 'gericiler' ve 'ilericiler'. Oysa böyle bir düşünüş, kültürel - tarihsel varlığa derinlik boyutu dışında yüzeysel bir yaklaşımı gösterir. O kadar ki, çağdaşlık adına çağdaşlığın arka - plânı gözden yitirilmiş olur. Söz gelişi, geleneksel - olan yadsınırken, çoğu kez bu yadsıma geçmiş düşünce geleneklerine, geçmişte yaşamış şu ya da bu düşün adamına ve onlara bağlı düşünce geleneklerine dayanılarak yapılmaktadır. Bu, sanıyoruz ki, topluma ve kültüre böyle yüzeysel bir açıdan bakanların düştüğü çelişkiyi tüm açıklığı ile ortaya koyan bir olgudur. Söz gelişi, böyle bir yüzeysel anlayışa göre, çağdaş lojik-pozitivizm ile platonizm, çağdaş bilim felsefesi ile Hume felsefesi arasında ilgi kurmak 'gericilik' olarak

değerlendirileceği gibi, çağdaş soyut sanat ile neolotik çağ sanatı arasında ilgi kurmak da aynı şekilde 'gericilik' olacaktır. Çünkü, böyle yüzeysel bir kültür görüşü için, yalnız 'çağdaş' olmak bir değer taşıyabilir. Oysa çağdaş değerlerle tarihsel değerler arasında bir organik ve bir ontolojik ilgi, bağ vardır. Bu ilgiyi de, 'gelenek' dediğimiz belli, yaşam, duyuş ve düşün biçimleri kurar. Bunun için, kültür varlığına ideolojik değil de, felsefi açıdan bakanlar, kültürün geleneklerle varlığını sürdürdüğünü, gelenekten yoksun bir kültürün olamayacağını kolayca görürler. Toplumlar birer kültür varlığı olduğuna, toplumların gücü ve düzeni, dayandıkları kültürün gücüne bağlı olduğuna göre, buradan geleneklerin toplumların yaşamında ve varlığında oynadıkları olumlu rolü kolayca düşünebiliriz. Ancak, bununla hiç kuşkusuz, çağdaşlığın ve çağdaş değerlerin bir kültür varlığındaki yerini ve değerini de yadsımış olmuyoruz. Tersine, bununla, her kültürün gelenek değeri ile çağdaşlık değerinin bir sentezi, her ikisinin uyumlu bir bütünlüğü olduğunu ifade etmek istiyoruz. Bunu başka türlü söylersek: Her dönem kültürü, geleneksel bir yaşam, duyuş ve düşün biçimi ile, çağdaş biçimlerin bir bütünleşmesini somutlaştırır. Bundan ötürü, her kültür, böyle bütünsel bir somut yapıyı ifade eder. 'Geleneksel-olanı' yadsımak, kültür felsefesi açısından söylersek, böyle bir kültür-bütününü parçalamak anlamına gelecektir.

DÜNYA GAZETESİ
14 Mayıs 1979

DEĞİŞME VE GELİŞME

İnsan düşüncesi, oldum olası kaos'tan kaçmış, ilgi kurduğu her varlık alanında bir düzen aramış ya da bir düzen oluşturmağa çalışmıştır. Bu düzen, örneğin doğa varlığı söz konusu olduğu zaman, nedenselliğe dayalı, doğa yasalarının sağladığı bir düzen olarak düşünüldüğü gibi, tinsel-tarihsel varlık söz konusu olduğu zaman da, çoğu kez bir ereksel düzen olarak düşünülür. Doğa düzeni, doğal olaylara ve bu olaylar arasındaki ilgiye dayanır. Bu ilgi, doğa bilimlerince nedensellik olarak çözümlenir ve bunun sonucu olarak da, doğada hiçbir rastlantının bulunmadığı, tersine tüm olayların nedensel bir ilgi içinde oldukları, buna göre de, doğanın, olayların nedensel-yasal bir örgüsünü oluşturdukları kabul edilir. Olayların bu nedensel - yasal örgüsü ise, doğa düzeninden başka bir şey değildir.

Ama, varlık yalnız doğa varlığından ibaret değildir. Bunun yanısıra insanın yapıp etmelerinden, insan başarılarından ve insanın ortaya koyduğu ürünlerden oluşan bir varlık alanı daha vardır: Tinsel-tarihsel varlık alanı. Doğa varlığı gibi, bu varlık da sürekli olarak değişen bir varlıktır. Böyle sürekli değişimin egemen olduğu bir varlıkta, elbette hiçbir şey kendi kendisi ile aynı kalmayacaktır. Böyle değişen ve heterogen bir varlık alanında her yerde düzen arayan akıl acaba bir düzen bulabilecek midir? Ya da bir düzeni nasıl sağlaya-

bilecektir? Tarihsel varlıkta aranan düzen tarihsel gelişimin yasalarına bağlı, bu yasalarca sağlanan bir düzen olacaktır. Ama, bu yasalar ne türden yasalar olacaktır? Tarihsellik, bir yönde olan bir akışı gösterir. Bu yön, belli bir ereğe doğru bir gidiştir. Böyle olunca, bu akışın, tarihsellik dediğimiz bu oluşun kavranabilmesi için, bu ereğin ilkin ne olduğu belirlenmelidir. Bu gelişmenin ereği kavranacak olursa, o zaman tarihsel gelişmenin düzen ilkesi ya da yasası da kavranmış olur. O halde sorun: Tarihin ereği nedir? sorusunda düğümlenir. Geçen yüzyıldan beri büyük bir geçerlik kazanan tarih felsefeleri içinde etkisi en çok olan Hegel'in tarih felsefesi, bu soruya, özgürlük diye karşılık verir. Hegel'e göre, tarihin gelişmesi özgürlüğe doğru, daha fazla özgürlüğe doğru bir gidiştir. Tarihin dialektik süreci bu ereğe yöneliktir. Yine bir başka etkili tarih felsefesi olan Kari Marx'ın tarihsel materyalizmi de, tarihin gelişmesini sınıf çatışmasının ortadan kalkacağı, özel mülkiyetin ortak mülkiyete dönüşeceği bir ereğe yönelik bir etkinlik olarak anlar. Bu anlayışa göre tarihsellik, bu dialektik etkinliğin sağlayacağı bir düzeni gösterecektir.

İster doğa varlığı, isterse tarih varlığı olsun, bütün bu süreçlerde kavramsal ve yasal olarak temellendirilmek istenen şey, bu sürecin, bu gelişmenin bir rastlantı ürünü olmadığı, tersine bunun bir mantığının olduğu düşüncesidir. Bu mantık, varlığı düzensizlikten, kaos'tan kurtacağı gibi, ona aynı zamanda yasal bir düzen de sağlayacaktır.

Tarihsellik, insan yapıp etmeleri, insan başarıları ve insan etkinliğinin ürünleri olarak anlaşılınca, o zaman tarihsellik ve kültür bir anlamda aynı şey olacaktır. Buna göre, tarihsellik için yukarda söylediklerimizin kültür için de geçerli olması gerekmez mi? Kültür-

den de bir süreç, zamansal bir varlık olarak söz açamaz mıyız? Böyle bir süreç ve zamansal bir varlık bir kültür gelişmesi olarak kavranamaz mı? Bu sorulara çok dikkatli karşılık vermeliyiz. Çünkü kültür, hiç kuşkusuz bir tarihsellik kategorisi içinde oluşur; buna göre tarihsellikte bulunan niteliklerin kültür varlığı için de geçmesi gerekir. Ama, kültür varlığına baktığımız zaman, özellikle tipik birer kültür varlığı olan sanat yapıtlarına eğildiğimiz zaman, söz gelişi tarihsellik fenomeninde bulunduğu öne sürülen 'gelişme' niteliğinin sanat etkinliğinde de bulunduğunu söyleyebilir miyiz? Sanat etkinliğinde gördüğümüz değişmenin, örneğin üslup değişmelerinin bir 'gelişme', sanat tarihinin de sanatın bir 'gelişme tarihi' olduğunu söyleyebilir miyiz? Bunu söyleyebilirsek, o zaman genellikle sanat, sanat üslupları ve sanat tarihi hakkında şimdiye kadar sahip olduğumuz bilgiyi değiştirmemiz gerekecektir. Sanatta bir gelişme söz konusu ise, o zaman sanat tarihinde bulduğumuz her bir daha sonraki üslup, daha öncekilere göre daha gelişmiş, daha yetkin bir evreyi oluşturacaktır. Söz gelişi, bir Ortaçağ sanat üslubu Antik üsluptan, bir Renaissance üslubu her ikisinden, bir Barok üslubu bir Renaissance üslubundan ve bir modern üslup tüm geçmiş üsluplardan daha gelişmiş ve daha yetkin olacaktır. Çünkü, gelişmenin olduğu yerde, daha az yetkin biçimlerden daha çok yetkin olan biçimlere bir geçiş söz konusudur. Gelişme, herhangi bir biçim değişmesi olmaktan öte, biçimlerin bir yetkinleşmesini dile getirir. Gelişme, özü gereği, bir yetkinleşme olduğuna göre, sanatta böyle bir yetkinleşmeden söz açabilir miyiz? Söz gelişi, Ortaçağ plastikinin Antik plastik'ten daha yetkin, Renaissance yapı sanatının Ortaçağ yapı sanatından daha yetkin ve yine modern resmin klâsik resimden daha yetkin olduklarını söyleyebilir miyiz?

Böyle bir şey söylemek, sanatın özüne ters düşmek anlamına gelmez mi? Çünkü, sanat alanında üsluplar sürekli olarak değişirler, ama buna bakarak, bu değişmenin bir gelişme ve bir yetkinleşme olduğu sonucunu çıkaramayız. Söz gelişi, bir Michel Angelo'nun yapıtları Phidias'm yapıtlarından, bir Rodin'in yapıtları Michel Angelo'nun yapıtlarından, bir Caravaccio'nun yapıtları Leonardo'nun yapıtlarından elbette üslupça başkadırlar, ama bu başkalığa dayanarak, bu üslup farklılıklarının bir yetkinlik farkı olduğunu söyleyemeyiz. Sanat tarihinde, her üslup kendi başına bir sanat etkinliği evresidir; onun yetkinliği kendi biçim yasalarına dayanır, yoksa o, objektiv bir yetkinlik sürecinin herhangi bir halkası değildir. Bundan ötürü, sanat tarihine bir üslup gelişmesi tarihi ya da bir biçim yetkinleşmesi tarihi olarak bakamayız.

Bir kültür fenomeni olan sanat için söylediklerimiz tüm kültür fenomenleri için geçerlidir diyebiliriz. Kültür varlığı, sürekli olarak değişen bir varlıktır, ama, sürekli olarak yetkinleşen bir varlık değildir. O halde, tarihsellik ve kültür birbiri ile örtüşen varlıklar olduğuna göre, nasıl olur da tarihte bir gelişmeden, bir yetkinleşmeden söz açabiliriz? Tarihselliğe böyle bir açıdan yaklaşmak, bir anlamda salt metafizik-kurgusal bir yaklaşım değil midir? Kültür varlığında kendini gösteren biçim değişmeleri, bir gelişmeyi, bir yetkinleşmeyi değil de, yalın bir değişmeyi gösterdiğine göre, yapılması gereken şey, bu değişmenin ideal-düşünsel nedenlerini değil, olgusal nedenlerini araştırıp bulmak olmalıdır. Kültüre böyle bir yaklaşım, gerçekçi, pozitiv-bilimsel bir yaklaşım olur. Buna karşılık, tüm kültür değişmelerini açıklayacak tümel, genel-geçer bir neden ve yasa aramak ise, kültürü ve tarihi metafizikleştirmek anlamına

gelir. Metafiziğe karşı isek, her alanda karşı olmalıyız, bilgi teorisinde, değer teorisinde karşı olduğumuz gibi, tarih ve kültür teorisinde de.

DÜNYA GAZETESİ
19 Mart 1979

TARİHSEL DEĞİŞME VE SÜREKLİLİK

İnsanoğlu doğaya ayak bastığından beri onu hem tanımak ve bilmek, hem de, gereksinmeleri yönünde değiştirmek istemiştir. Bilme isteği insanı bilime ve felsefeye, değiştirme isteği de sanata götürmüştür. Bu anlamda bilim, felsefe ve sanat doğa varlığı (physei) değil, insanın yaptığı ve doğaya kattığı kültür varlığıdır (thesei). Kültür varlığı zaman içinde değişik biçimler alarak oluştuğundan, tarihsellik niteliği taşır. Felsefede sistemler, sanatta üslûplar bu niteliğin değişik biçimlerinin örnekleridir. Bir Aristoteles, bir Hegel ya da bir Marx sistemi, düşün dediğimiz kültür varlığının değişim biçimleri, bir Grek-Roma üslûbu, bir Renaissance, bir Barok üslûbu ya da bir soyut üslup da sanat dediğimiz kültür varlığının değişim biçimleridir. Bütün bu değişmeler, tarihselliğin kültürü belirleyen temel bir kategori olduğunu gösterirler.

Kültür varlığı üzerine genellikle söylediklerimiz, bu varlığın özgül bir biçimi olan sanat için de geçerlidir. Sanat üslûplar bakımından sürekli değişim içindedir. Şimdi şunlar sorulabilir: Sanat yalnız değişim ve zaman kategorileri ile mi kavranabilir? Sanatı belirleyen başka kategoriler yok mudur? Örneğin, bir Parthenon, bir Köln katedrali yahut bir Süleymaniye Camii zamana bağlılığın, üslûpla sınırlanmışlığın yanısıra zamana karşı bir sürekliliği de göstermiyorlar mı? Bu yapıtların tarihsel varlığına bakarak "her ikisini de gösterirler" yanıtını vermek gerekiyor; çünkü hem zamanlılık hem

süreklilik sanatın özünde birleşen niteliklerdir. Bu öz anlamda sanat, değişmeler içinde değişmezliği, kalıcılığı, sürekliliği ifade eder. Buna göre sanatı ne yalnız geçici değişmeler varlığı ne de yalnız değişmeyen bir öz olarak kavrayabiliriz. Bu iki temel ve karşıt niteliği ancak birlikte kavrayabilir, sanatın özünde bir antagonizmin, bir paradoxun bulunduğunu söyleyebiliriz. Bunu "değişme içinde süreklilik" olarak dile getirebilir, tanımlayabiliriz.

Bu tanımdaki kavramlardan "değişme", belli bir döneme özgü üslûbun zamanla değiştiğini, "süreklilik" de, üslûpların değişmesine karşın süregiden değişmez bir sanat değerinin varlığını belirtiyor. Sanat tarihi bir üslûplar tarihidir. Belli bir dönemin sanatı demek belli bir dönemin belli bir üslûp içindeki sanatı demektir ve bu bütün sanat dalları için geçerlidir. Her sanat yapıtı ne türden olursa olsun, çağının ya da döneminin genel evren kavrayışını, obje yorumunu ve yaşam felsefesini yansıtır. Sanat yapıtının bu özellikleri "üslûp nedir?" sorusunun yanıtını verirler. Her çağın, her dönemin doğa ve insan karşısındaki genel tavrına bağlı olarak her sanat dönemi de doğayı ve insanı kendi üslûbuyla kavrar yorumlar. Örneğin, Grek insanının dünya görüşünde evren hiçlikten yaratılmamıştır, ezelî ve ebedîdir. Tanrı, Demiurgos bu ezelî varlığa bir mimar gibi biçim vermiştir. Greklerin tanrılarını insan biçiminde düşünmeleri, antropomorfizm, Grek sanatının duyusallığa, maddesel güzelliğe bağlı bir üslûp yaratmasını sağlamıştır. Skolostik dönemde Grek paganizmi yerini bir transcendentalizme bırakır: Tanrı evrenin üzerindedir ve onu hiçlikten yaratmıştır. Bu düşünceye bağlı olarak Gotik kuleler göklere tırmanır, plastik kalım giysiler içinde maddesel varlığını saklamak ister. Renaissance'-

da ise doğa yeniden keşfedilir ve sanat doğaya dönük bir üslûp benimser. Bu değişmeler, bu süreç günümüze kadar gelir. Pozitif doğa bilimlerinin gelişmeye başladığı, doğanın duyusal bir realite olarak anlaşıldığı geçen yüzyılda sanat da duyumcu, izlenimci (impressionist) bir üslûbu benimser. Evreni bir fizik - matematik yapı olarak kavramak isteyen çağımızda sanat da genellikle soyut bir üslûba girer.

Her sanat üslûbu kendi çağının dünya görüşünü yansıttığından bir "çağdaşlık değeri" taşır. Üslûp doğayı, insanı, yaşamı bilme, duyma ve beğenme biçimi olarak çağının değerlerini kendisinde toplar. Örneğin, izlenimciliğin damgasını taşıyan geçen yüzyılda yalnız ressam, yontucu, mimar, ozan ve müzikçi değil, bilim adamı ve düşünür de bu akımın içinde yer alıyorlardı. Çağımızda ise soyutluğun kültürümüzü belirleyen bir nitelik olduğunu, sanattaki soyutluğun düşüncedeki paralelinin fenomenoloji ve analitik felsefe gibi akımları getirdiğini görüyoruz. Çağımızda soyut kategoriler bir çağdaşlık değeri vermektedirler. Çağdaşlık değeri sanatta "biçim - yasası"nı, değişmeleri açıklar. Yeni bir çağı belirleyen tüm değişmeler insanların giyim ve kuşamına kadar yansır. Örneğin, bir Leonardo günümüzde yaşasaydı, çağdaş bir sanatçı gibi yapıtlar yaratacaktı; ya da bir Picasso, Renaissance'ta yaşamış olsaydı, o çağın sanatçısı gibi duyacak, düşünecek ve yaratacaktı. Kandinsky bu olguyu "Her sanatçı kendi çağının çocuğudur" sözüyle anlatmak istemişti.

Süreklilik:

Buraya kadar, yukarıda verdiğimiz tanımdaki değişim kavramını açıklamaya çalıştık. Şimdi süreklilik kavramını ele alalım. Tarihin malı olmuş, kalıcı sanat

yaratmalarına, örneğin eski Mısır yontu sanatına baktığımızda, yontunun bütün üslûp değişmeleriyle beraber bir Mısırlılık karakterini sürdürdüğünü, bir sürekliliği görürüz. Bir Grek yontu sanatında da Greklilik niteliği, karakteri süreklidir. Yeniçağlar için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Bu süreklilik niteliğine "sanatın ulusallığı" (bizdenliği), adını vermek istiyoruz. Buna göre, sanatın birbirine karşıt ama bağlı iki temel niteliği ortaya çıkıyor: Değişme ve süreklilik. Birincisi çağdaşlık, ikincisi ulusallık olarak somutlaşıyor.

Ulusal sanattan sık sık söz açılır ve her üslûbun ulusallık değeri taşıdığı öne sürülür. Ulusallık kavramı, onunla karıştırılan başka bir kavramdan, yöresellikten ayrı tutulmalıdır. Sanatın yöreselliği, içinde doğduğu coğrafi - toplumsal çevreyi ifade eder. Ne var ki bu doğal, insansal ve toplumsal çevre, sanat için yalnız yalın bir objedir. Sanat eylemi bu obje dünyasına yönelir, onu duyar, yorumlar ve yansıtır. Obje dünyası sanatın yalın içeriğini oluşturur; yöresellik sanat için yalnız bir içerik sorunudur. Oysa ulusallık bir içerik sorunu değildir; çünkü ulusallıkta bir ulusun kavrayış, duyuş ve beğeniş biçimi dile gelir. Yöresel bir gerçekliğin anlatımı, yöreselliğinden ötürü ulusal bir sanat sayılamayacağı için, ancak ulusal sanatta bir ulusun öz - kültüründen, öz - duyuşundan, öz - beğenisinden söz açılabilir. Ulusallık bu özgün değerlerin birikiminden oluşur.

Hemen belirtmek gerekir ki, ulusallık insanlıkla derin bir ilişki içindedir. Ulusallık tüm insanlığın belli bir toplum açısından belli bir kesitini gösterdiğinden, insanlığı hem içeren hem de yapıtlarla dışlaştıran bir değer olarak anlaşılmalıdır.

Çağdaşlık - ulusallık değerleri arasında bir denkleşmenin, bir uyumun kurulması sanat yapıtının bütünlüğünü sağlar. Bu uyum her zaman her yerde gerçekleşiyor mu? Hayır; bir yanda ulusallıktan uzak sanat yapma isteği, öbür yanda çağdaşlıktan uzak sanat yapma isteği var. Birinci istek sanatı salt bir biçim verme olarak anlar. Belli bir zevke göre yapılan çizgi ve renk düzenlemeleri, yapıtın bir sanat yapıtı olması için yeterli görülür ve yapıt tinsel, ulusal, geleneksel arka - yapıdan yoksun bir ön - plan sahnesi olarak ortaya çıkar. Aslında bu yapıtlar bazı büyük örneklerin ruhsuz, salt duyusal taklididirler. Oysa o büyük örneklerin ulusal arka - yapılarıyla bir derinliği vardır. Sözgelişi, Türk resmi Batı örneklerini onyıllarca arka-plansız şablonlar olarak gördü ve taklit etti.

Öbür anlayış çağdaşlık değerini yadsıyarak sanatı yalnız geçmişin geleneksel-ulusal biçimlerinde görmek, geçmişin başarılı örneklerine dönmek ister. Bu yönde oyunlanma, taklit, Batıda Neo-Klasik, Neo-Gotik gibi çabalardır. Türk sanatında da bu yapılmaya çalışıldı. Örneğin, ulusal Türk mimarlığı saçak, pencere, kubbe gibi biçim elemanlarına geri götürülerek ulusal mimarinin gerçekleştiği sanıldı. Oysa bu elemanlar Türk yapı sanatının ruhuna değil, biçimine aittir. Biçim elemanları ise sürekli değişirler. Bu uygulama sanat için vazgeçilmez olan çağdaşlık değerini yitiriyordu.

Kurtulma Döneminde

Sanatta kişiliğimizi bulamamamızdan doğan "geçmişe benzemek" eğilimine "eskiye özlem" eşlik etmektedir. Bunun nedenlerine inilmelidir. Nedenler insan ile teknoloji arasındaki ilgide bulunabilir. Sanat, teknoloji karşısında insansal-ulusal olma savaşı vermektedir;

çünkü teknoloji kentleri insansallıktan uzaklaştırmakta, insanı çevresine karşı yabancılaştırmaktadır. Yabancılaşan insan, uyumunu geçmişte aramaktadır. Bu istek, sanatta eski elemanlara, yapılara dönmede ifadesini buluyor. Ama insan özlemlerle değil gerçeklerle yaşamak zorundadır. Gerçek ise, çağdaş toplum ve onun gereksinmeleri ile çağdaş teknolojidir.

Türk sanatı tek yanlılıktan nasıl kurtulabilir, yeniden nasıl "çağdaş - ulusal" bir sanat olabilir? Bu olanak insan - makine ilgisini inceleyen bilimin (ergonomi) ışığı altında düşünülürse teknoloji - sanat ilgisi bir yabancılaşma olarak değil, bir uyum olarak kavranabilir ve kurulabilir.

Türk sanatı dışsal modellerin "imitation"u olmaktan kurtularak çağdaşlık ve ulusallık belirlemesi içinde ürünlerini verme yolundadır. Ürünleri olgunlaştıkça değişme ve süreklilik değerlerinin uyumu içine daha da girmiş olacaktır.

CUMHURİYET GAZETESİ
14 Ocak 1979

FELSEFEYE ÖVGÜ

Daha bilgelik-sevgisi anlamına gelen philosophia (felsefe) sözcüğünün özünde, felsefenin belli bir varlık alanının bilgisi değil de, genellikle varlığa ait bir bilgi olma niteliği bulunur. Bu bilgi, genel olarak varlıktan soyutlanmış bir bilgi olmaktan daha çok, sindirilmiş, insan yaşamına indirgenmiş, insana dünyayı ve varlığı kavramasında geniş bir açı oluşturan bir bilgidir. Böyle bir bilgi, felsefe bilgisi bizi bundan ötürü bilim ve yaşam görüşlerini birleştiren bir dünya görüşüne götürür. Hiç bir sınırlı varlık alanı bilgisi, bizi böyle bir dünya-görüşüne götüremez. Söz gelişi, fizik, fiziksel bir evren görüşüne, biyoloji, biyolojik bir evren görüşüne, sosyoloji, sosyolojik bir varlık görüşüne götürebilir. Ama, bütün bu görüşler belli ve sınırlı bir açıdan varlığa bakış tarzını gösterirler. Buna karşılık, felsefenin bizi götürdüğü açı, bütün bu tek tek açıları içinde kuşatan bir tümel görüştür, bir dünya-görüşüdür. Bu dünya-görüşü içine, fiziğin, biyolojinin, sosyolojinin tek tek ortaya koydukları görüşler, birer perspektiv olarak katılırlar. Bundan ötürü, felsefi dünya-görüşleri, çağların dünya-görüşleri olurlar. Söz gelişi, Antikite'nin bir fizik evren tablosu, bir biyolojik evren tablosu, bir insan ve bir Tanrı anlayışı vardır. Ama bir de bütün bunları çevreliyen ve aşan bir Antik dünya-görüşü, söz gelişi anthropomorfist (Tanrıları insan biçiminde görme) ve hümanist bir dünya-görüşü vardır. Bu tümel dünya-görüşü, felsefi bir dünya-görüşüdür. Yine Ortaçağda tek tek bilimlerin orta

koyduğu evren tablosu, tümel bir felsefi dünya-görüşü olan teolojik dünya-görüşünde erir. Aynı şeyi Renaissance dönemi için de söyliyebiliriz. Kepler ve Galilei ile yeni bir bilim, astro-fizik kurulur. Bunlar, Renaissance'm dünya-görüşünde, evrenin ve maddenin realitesini kavrıyan ve onu savunan modern felsefi dünya-görüşünde içerik kazanır. Aynı şeyleri daha sonraki çağlar için de rahatlıkla söyliyebiliriz.

Ancak, şimdi sorabiliriz. Çağımızda acaba durum nedir? Günümüzde de, eskiden olduğu gibi, bir dünya görüşünden söz edilebilir mi? Bu sorulara bir karşılık verebilmek için, ilkin çağımızı biraz bilmek ve tanımak gerekir. O halde, içinde yaşadığımız çağ nasıl bir çağdır? Yaşadığımız çağ, ön sınırlarım geçen yüzyılın ortalarında bulur. Geçen yüzyılın ortalarında modern fizikin, modern biyolojinin, modern psikolojinin ve sosyolojinin kurulmasıyla, çağımızı ilk plânda bir bilim çağı, bir pozitiv çağ olarak belirleyebiliriz. Bilimsel bilginin bu pozitivleşmesine paralel olarak, ona zorunlu olarak bağlı bir teknoloji de meydana gelir. Aym yön içinde felsefe de pozitivleşir ve bununla da kalmayıp, pozitivleşmeyi kendi önüne bir erek olarak koyar. Bu genel karakter çizgisi içinde tekrarlanan tarih felsefeleri de, Marx'ın tarihsel materyalizmi'nde yörüngesini bulmuş olur. Yirminci Yüzyıl böyle bir bilim ve teknoloji potansiyeli devralır ve onu çok daha büyük bir erk ile yetkinleştirerek, çağımızı tümüyle bir bilim ve teknoloji çağma dönüştürür. Öyle ki, günümüzde hiç bir bilgi alanı yoktur ki, bilim ve teknolojinin egemenliği altına girmesin. Bunun sonucu olarak, dünya, gitgide teknikleşir ve bilgi yönünden de küçük küçük uzmanlık alanlarına bölünmüş olur. Varlığın böyle atomik uzmanlık alanlarına bölünmüş olması, bir anlamda, evre-

ne açılan açıların gitgide daralması demek olur. Söz gelişi, insan diyoruz, insan nedir? İnsan artık bütünlüğü olan bir varlık değildir; tersine biyolojinin gözünde insan, anatomik bir varlıktır, fizyolojik bir varlıktır, nörolojik bir varlıktır, histolojik bir varlıktır ve psikolojik - psikiatrik bir varlıktır. İnsan, tıpkı bir çok çarklardan meydana gelmiş bir makine gibidir, tıpkı bir otomobil gibi. Örneğin, otomobil bir kaportadır, bir motordur, bir elektrik donanımıdır ve bir karbüratördür. Ama, makineyi bilmek, bu parçaları ve dişlileri bilmek demek olduğuna göre, bilebileceğimiz şey makinenin tümü değil, tersine onu oluşturan parçalardan bir ya da ikisidir. Bu uzmanlaşma, varlığın gitgide daha küçük parçalara ayrılması, giderek varlık bütünlüğünün gözden yitirilmesine neden olur. İnsan, bunun mantıksal bir sonucu olarak bütünlüğü olan bir dünyada değil, bütünlüğünü yitirmiş, paramparça bir dünyada yaşamak zorunda kalır. Buna koşut olarak, insanın dünyayı gördüğü açı da gitgide daralır ve sonunda insan, yüzyıllar boyunca dünya - görüşünü, daha doğrusu bir dünya - görüşüne sahip olma niteliğini tümüyle yitirir. Bunun sonunda insan, dünyaya yabancılaşır. Geçen yüzyıldan beri çok kullanılan ve özellikle de çağımızın bir moda sözcüğü olan yabancılaşma, bize göre, bu anlamda, yani insanın dünya - görüşünü yitirmesi anlamında anlaşılmalıdır. Dünyaya böyle yabancılaşan bir insan için tümüyle dünya ne ifade eder? Bir hiç. İnsan için yalnız çevresi, evi, sahip olduğu araç ve gereçler, otomobili, evindeki modern aygıtlar, ekonomik durumu, kazancı ve bir de kendi rahatlığı bakımından toplumsal çevre bir anlama sahip olabilir. Bunun dışında, dünyanın onun bakımından hiç bir anlamı kalmamıştır. Dünya, yalnızca turist olarak görülecek bir varlık olur, buna göre de, insan için dünyanın anlamı yalnızca turistik bir anlam olur. Dün-

yanın artık Eski Greklerin dediği gibi bir 'logos'u (akıl - düşünce) olmadığı gibi, dünyanın yaratıcısı bir Tanrı da olmıyacaktır. Buna göre, dünyayı bilmek, tanımak yalın bir optik fenomenle eş anlamlı olacak ve böyle bir anlayışta akıl ve düşüncenin (logos) herhangi bir katkısı bulunmıyacaktır.

İnsan da, aynı şekilde, artık yüzyıllarca düşünüldüğü gibi, bir akıl ve düşünce varlığı olarak değil, tersine bir içgüdü varlığı, bir duyu varlığı ve çıkarlarını arıyan bir pragmatik varlık olarak anlaşılır. Böyle bir varlığın ne büyük düşünceleri ne de derin duyguları vardır. Çalışma temposu bakımından, böyle bir insanın büyük ve derin düşünmeğe ve duymaya vakti de yoktur. O, gündelik gereksinmelerin belirlediği, duygu ve düşünceden yoksun bir varlık olacaktır. Böyle bir insan, dünya-görüşünü, felsefesini, ahlâkını ve mutluluğunu yitirmiş bir insan olur.

Böyle bir insana, retrospektiv bir açıdan baktığımız zaman, onun yüzyıllar boyunca bir kültür varlığı olarak yaşamış olan insana benzerliğini de yitirmiş olduğunu görürüz. Ama, sorabiliriz: İnsan insan olarak sonunda büsbütün yitecek midir? O zaman böyle karamsar bir düşünce içinde yaşamımızın herhangi bir anlamı kalır mı? Yok eğer insamn yitmiyeceğini, özü gereği insansallığmı koruyacağını düşünüyorsak, o zaman insanı bu özüne geri götürecek bir gücün olduğunu düşünmeliyiz. O halde, insana insanlığını anımsatacak ve insanı bir dünya - görüşüne götürecek ya da götürebilecek güç hangi güç olabilir? Bunu sormalıyız. Bu güç, düşünce gücüdür, bu güç felsefedir diyebiliriz. Kanımıza göre, insanı kurtaracak, insanı yine anlam arıyan, dünyayı anlamlandıran ve dünyayı yine tümel olarak görmeğe götürecek olan felsefe olacaktır. Yüzyıllar boyunca fel-

sefe insana anlam vermiş, evreni anlamlı bir varlık olarak görmeyi sağlamış ve insanı bununla mutlu etmiştir; felsefe bugün de, yarın da insanı aynı görüş çizgisine götürecektir sanırız.

DÜNYA GAZETESİ
12 Mart 1979

KÜLTÜR VE POLİTİKA

İnsanın tarih içinde yapıp etmeleri, girişimleri, başarıları, düşünüş, duyuş ve özlemleri kendine özgü bir varlığın oluşmasına olanak verir. Bu kendine özgü varlık dünya-görüşü, bilim, sanat, görenekler, gelenekler, beğeniler, siyasal düşünceler ve töreleriyle kültür adını verdiğimiz tarihsel varlıktır. Kültürün tarihsel oluşu, onun sürekli bir oluş, bir değişim içinde bulunması anlamına gelir. Biyolojik varlığının insana doğa tarafından hazır olarak verilmiş olmasına karşın, kültür varlığı, insanın, daha doğrusu bir insan topluluğunun, kendi öz varlığından yarattığı kendine özgü bir varlığı dile getirir. Bundan ötürü kültürler, uluslara ve toplumlara göre farklı farklı olurlar ve yine bundan ötürü kültürlerin bir özgünlüğünden söz açılabilir. Geçmişte İbni Haldun, G. Vico, çağımızda da Spengler gibi düşünürler kültür varlığını biyolojiye geri götürüp biyolojik yasalarla açıklamaya çalışmışlarsa da, kültür varlığı, öz ve yapı yönünden biyolojik varlıktan farklıdır. Bu farklılık, kültürün psişik-tinsel karakterde olmasından ileri gelir. Ama buna karşın kültür varlığı ile biyolojik varlık arasında hiç olmazsa bir yönden bir benzerliğin bulunduğunu da söyleyebiliriz. Şöyle ki, canlı dediğimiz varlık, nasıl canlılığının dayanağını yalnız güncel organik koşullarda değil de, aynı zamanda genlerin kalıtımsal niteliğinde buluyorsa, aynı şekilde kültür varlığı da güncel boyutluluğu aşan, tarihsel-kalıtımsal bir boyuta dayanır. Söz gelişi, bir kültür olayı olarak konuş-

tuğumuz dil, varlığı açıklayışımız, açıklayış tarzımız, duygu ve düşüncelerimiz, sanatımız, felsefemiz v.s. gibi, güncel bir insan olarak bizim bir yaratımız değil, tarihsel bir gereksinimin ürünüdür. Güncel bir insan olarak bu yönden belli bir katkıda bulunmaktır; bu ya da şu bu yönden belli bir katkıda bulunmaktır; bu ya da şu yönden ona belli bir biçim ve içerik verebilmektir. Ama, bunun dışında kültür varlığı tarihsel belirlemesi içinde kendi kalıtımsal sürecini sürdürür.

Kültür varlığı tümel bir varlık olarak tüm bir toplumsal varlığı tüm içeriği ile içine alır. Yukarıda işaret ettiğimiz gibi, dil, düşünce, sanat, töreler v.s. gibi, siyasal düşünceler ve özlemler de bir kültürel toplumsal fenomen olarak bu tümel varlığın içinde yer alır ve kültür dediğimiz varlığın tarihsel olma yasasına uyarak o da süreklilik elde eder. Ancak, sorun kültürel-tarihsel açıdan böyle görünmesine karşın, günümüzde ideolojik açıdan daha başka türde görünmek istenir. Şöyle ki, ideolojik açıdan politika, kültür sürecinin içinden çıkarılır ve tüm toplumsal ve kültürel varlığı yöneten ya da yönetmesi düşünülen bir ilk-hareket-ettirici kuvvet olarak kavranmak istenir. Buna göre de, politika, hiç olmazsa pratikte kültür varlığının içinde kültürün genel yasalarının belirlediği bir fenomen olmaktan çıkarılır, tersine kültür sürecini belirleyen, onu değiştiren, ona yön veren bir itici kuvvet olarak kavranır. Böyle bir anlayışa göre de, politikayı yöneten genel kültür yasaları olmayacak, kültürü yöneten politika yasaları olacaktır. Her politika kendi kültürünü yaratmış olacaktır.

Özellikle XX. yüzyılında politik devrimlerle başlatılan bu düşünüş ve eylem çerçevesi içine Türkiye de girmiştir ve bunun pratiğini yapmaktadır. Atatürk devrimleri teoride yeni bir kültür yaratma ereğini amaçlamış-

tır. Şimdi aynı olguya hem öbür ülkeler hem de ülkemiz açısından baktığımızda, acaba nasıl bir durumla karşılaşabiliriz? Burada örnek olarak, İtalya'daki faşist, Almanya'daki Nazi hareketi ile Rusya'daki sosyalist devrimi düşünebiliriz. Bu üç eylem de hiç kuşkusuz politik nitelikte birer eylemdir ve bu üç eylem de politik değişme ile yeni bir kültür yaratma ereğine yöneliktir. Faşist eylem, eski Roma kaynağına kadar uzanan, Renaissance'ı yaratmış hümanismaya dayalı bir kültüre karşı girişilen bir eylemdir. Ama, ne var ki, böyle büyük, özgün bir kültür karşısında tutunma şansı olabilir miydi? Bir G. Bruno'ya, bir Dante'ye, bir Galileo Galilei'ye, bir Vico'ya ve bir B. Croce'ye karşı faşist eylem hangi gücü ile etkili olabilir ve oralardan kopup gelen bir kültüre yeni bir yön verebilirdi? Olsa olsa bu yeni eylem o kültür içinde eriyebilirdi. Aynı şeyi Hitler Nazizmi için söyleyebiliriz: Bir Leibniz, bir Bach, bir Kant ve Hegel, bir Goethe ve Schiller, bir Hartmann olmayan bir Alman kültürü düşünülebilir mi? Hangi kuvvet, Alman kültürünü bu tarihsel sürecinden çekip çıkarabilirdi? Bunun olamıyacağını en son Doğu Almanya deneyi de göstermiyor mu? Batı ve Doğu Almanya dediğimiz politik yönden farklı iki ülke, politik yönden bütün farklılığına karşın, aynı kültür sürecinin ürünü olarak yaşamıyorlar mı? Rus devriminde de Lenin, Marxizmi ulusallaştırarak düşün, edebiyat ve sanatıyla büyük bir özgün kültür olan Rus kültürü içine sokup eritmemiş midir? Günümüz Sovyet kültürünün arka planında da bir Dostoyevski, bir Tolstoy, bir Çaykovski bulunmuyor mu?

Bunun en yeni örneklerini günümüz Avrupa Marxist anlayışlarında görmüyor muyuz? Söz gelişi bir Fransız, bir İtalyan Komünist Partisi'nin Marxizm anlayışı,

Fransız kültürü ya da İtalyan kültürü içinde erimiş bir Marxizm değil midir?

Türk devrim eylemine, Atatürk devrimlerine gelince, burada da kolayca aynı şeyleri söyleyebilir miyiz? Buna doğru bir yanıt verebilmek için, özgün bir Türk kültürünün varlığının olup olmadığı sorulması gerekir. Bin yıllık Türk kültür tarihine bakarsak bunun birbirinden farklı ulusların meydana getirdiği ortak bir kültür olduğunu görüyoruz. Konuşulan dil, Osmanlıca bile ulusal-özgün bir dil değildir. Böyle bir dille yapılan edebiyat da özgün ve ulusal bir edebiyat olamamıştır. Aydın kesiminin dışında halk dili ve edebiyatı da, örneğin bir Yunus Emre ve bir Karacaoğlan'ın yapıtları da bir ulusal dil ve edebiyatı yaratmaya yetemezdi. Ulusal dil olmayınca, buna bağlı olarak, ulusal düşün, ulusal felsefe, ulusal hukuk olamayacaktı. Ama bu temel kültür fenomenlerini içine almayan bir kültürden ulusal kültür olarak söz açılabilir mi? Genel ulusal kültür ölçeklerine göre olamaması gerekir. Bu bakımdan Atatürk devrimleri eylem haline dönüştüğünde, denkleşmek ve hesaplaşmak zorunda kalacağı bir ulusal kültür ile karşılaşmamıştır. Denebilir ki, böyle bir devrim olayı kültür tarihinde ilk kez oluyordu. Herhalde kültür tarihçileri bu olayı uzun uzun inceleyeceklerdir. Çünkü burada, ilk kez bir politik olayın kendi kültürünü yaratma gibi bir durum ortaya çıkıyordu. Bu bir politik olay için büyük bir şans idi.

Bu şans nasıl kullanılmıştır ya da kullanılabilmiş midir? Bunu başka türlü söylersek, Atatürkçü bir kültür yaratılabilmiş midir? Cumhuriyet'in ilk yirmi-yirmibeş yılı içinde büyük bir kültür devrimine girildiğini, ama giderek bu devrimin yozlaştırıldığını, bu yirmi-yirmi beş yıl içinde yetişmiş bir aydın kuşağının da

zamanla potansiyelini yitirdiğini, gelişen heterogen nitelikli sosyal olaylar arasında ortadan silindiğini görüyoruz. Bugün yaşadığımız ortam içinde Atatürkçü kültürün ve Atatürkçülüğün ne duruma getirildiğini acıyla görüyoruz. Bunun sonucu olarak da, Atatürkçü bir kültürün sağlam dayanaklar bulamaması nedeni ile, günümüz Türkiye'sinde kültür ve politika arasındaki denkleşme, kültürün aleyhine bir denkleşme göstermiş, giderek politika ve ideolojiler tüm toplum katlarını boydan boya sarmışlardır. Bugün sokak kesiminden en yüksek öğretim kurumları kesimine kadar politika biricik egemen güç olmuş, karşısında onu dengeleyecek bir başka güç, bir kültür gücü bulamadığı için etkisini olanca kuvveti ile artırmış ve artırmaktadır. Türkiye'de görülmemiş odur ki, herkes asıl işini gücünü, örneğin öğrenci öğrenciliğini, öğretim üyesi öğretim üyeliğini bırakmış, sanki asil görevi politikacılıkmış gibi politikaya yönelmiştir. Türkiye'de bugün anarşiye teşhis aranırken özellikle bu nokta üzerinde durmak gerekir. Bu düzensiz ortamdan nasıl kurtulabiliriz? Bize göre, bunun bir tek yanıtı olabilir. Bu da, Atatürkçülüğe, Atatürkçü kültüre dönüştür. Türkiye'yi politika ve ideolojiler değil, Atatürkçü kültür kurtaracaktır. Bundan ötürü, Türkiye'nin gereksinme duyduğu şey politika değil, daha çok kültürdür, Atatürkçü kültürdür.

DÜNYA GAZETESİ
8 Ocak 1979

RETROSPEKTİV DÜŞÜNCELER

Gün geçmiyor ki, bir sanatçımızın 'retrospektiv bir sergisi' açılmamış olsun. Ne sergiliyor bu sergilerde sanatçılarımız? Bugüne kadar yaptıkları yapıtlardan seçtiklerini. Sanatçı, sanatıyla bugün doğmuş değildir elbet, onun bugüne kadar süren bir uğraşı ve bir olgunlaşma çizgisi vardır. Bu çizgiyi bilmeden, onun bugün bulunduğu yeri ve ortaya koyduğu değeri kavramağa olanak yoktur sanırız. İşte sanatçı, yapmış olduğu ürünleri dünden bugüne bir çizgi içinde sergilemekle bu olanağı sağlamış olur. 'Retrospektiv' sözü, bu yönde bulunmuş gerçekten çok uygun bir sözcük imgesi veriyor. Lâtince olan 'retrospektiv' sözcüğü 'geriye bakıcı' anlamına gelir. Bu sözcüğün anlamına uyarak, sanatçı, geçirdiği ve yaşadığı sanat sürecini, 'geriye bakarak' örnekleriyle göstermek ister. Bu örneklerde, sanatçının sanatsal geçmişi dile gelir.

Yalnız sanatçının arkasında yaratma süreci olarak değil, yalm insanın, ulusların ve toplumların da arkalarında büyük bir oluşum süreci uzanır. Her birey, her ulus ve her toplum, bu yaşam sürecini çeşitli türden başarılarla arkasında bırakır. Bu başarılar, kültürel, siyasal ve askerî nitelikte olabilir. Ne türden olurlarsa olsunlar, böyle arka-plânsız bir birey, bir ulus ve bir toplum düşünülemez. Bireyler, uluslar, toplumlar, yalnız bir öncephe varlığı olmayıp, aynı zamanda derinliği olan yapılardır. Onların yaşamları yalmz bir ön-plân sahne-

sında akıp geçmez, tersine onların sahne arkaları, kulisleri de vardır. Ayrıca bu kulislerin sahne kadar gerçeklikleri vardır. Sahne ve kulislerin bütünlüğüyle bir bireyin, bir ulus ve toplumun yaşamı gerçeklik elde eder.

Şimdi, toplumlarm bu arka-plânı nedir? Bunun üzerinde kısaca durmak istiyoruz. Başka bir deyiş ile, toplumları retrospektiv olarak düşünmek istiyoruz. Böyle retrospektiv bir tavır, doğal olarak tarihsel bir tavır olacaktır. Çünkü, toplumların, ulusların arka-plânı, onların tarihselliğini, geniş anlamında onların kültürel varlığım oluşturur. Bunun nedeni, kültürün bir değişme süreci içinde meydana gelmesidir. Kültür, ulusların, toplumların tarihselliğini ifade eder. Ama, ne var ki, kültür ve tarihsellik kavramları karşısında birbirinden çok farklı tavır alındığını görürüz. Özellikle beş-on yıl önceye kadar bu tavırlar sanki birbirine karşıt iki tavır görünümü içinde idiler. Gerçi günümüzde de bu iki tavır arasında bir uyuşum söz konusu değilse de, zaman zaman bu karşıt anlayışın aşılmağa çalışıldığını da görüyoruz. Kültür karşısında ne kadar olumlu bir tavır alıyorsak, genellikle tarihsellik karşısında da o derece olumsuz bir tavır alıyoruz. Bunun nedeni, kanımıza göre, kültür, tarihsellik ve çağdaşlık kavramları hakkında açık bir bilince sahip olmamamızda bulunuyor. Bir yandan kültürün tarihsel bir olay olduğu gözden kaçırılırken, öbür yandan kültür ve çağdaşlık kavramları arasında bir özdeşlik düşünülür ve bunun sonucu olarak da, çağdaşlık tarihselliğe karşıt bir kavram olarak kabul edilir. Oysa, bir yandan tarihsellik ve kültür, öbür yandan tarihsellik ve çağdaşlık arasında organik bir bağlılık ve bütünlük vardır. Çünkü, çağdaşlık, düşünüş ve yaratış biçimleriyle, arka-plânı olmayan, kendi başına var olan bir süreç değil, tersine düşünüş ve yaratış biçimleriyle

çağdaşlık, kültür dediğimiz o büyük sürecin yeni bir evresidir. Tarihsellik ve kültür evreleri sürekli olarak birbirini izleyeceğine göre, bugün çağdaş olan bir değer yarın çağdaşlığını yitirecek ve bu hep böyle sonsuza dek sürüp gidecek. Çünkü çağdaşlık, tarihsel sürecin sona erdiği en son bir nokta değil, tersine tarihsel dinamizmin bir geçiş noktasıdır. Tüm bu süreç ve dinamizm ise, ulusların, toplumların tarihselliğini, kültür varlığını oluşturur. Buna göre, tarihsellik ve kültür kesintisiz bir oluşu gösterir. Bu oluş ve süreç içinde, düşün ve sanat biçimleri birbirini ortadan kaldırarak değil, birbirine dönüşerek kültürün ve tarihselliğin organik, parçalanmaz bütünlüğünü meydana getirirler. Bu bütünlük içinde her bir elemanın zorunlu bir yeri vardır. Bunun için de her bir eleman, bu bütünün bir öğesini oluşturur. Bu bakımdan, çağdaşlığı anlamak, ancak, tarihselliği anlamakla olanak kazanabilir. Bunu başka bir deyiş ile söylersek: Çağdaşlığa bizi ancak 'retrospektiv' bir tavır götürebilir, çağdaşlık değeri ancak 'retrospektiv' bir kavrayış içinde gerçek anlamma kavuşabilir.

Ama, ne var ki, pratikteki, realitedeki durumun teorik durumla çoğu kez çatıştığını görürüz. Özellikle, ülkemizde yanlış bir eğitim sonucu, aydın olmak ile çağdaşlık kavramları arasında kurulan özdeşlik bağı, çağdaşlığı ve aydın olmayı tarihselliğe karşıt, hatta düşmanca bir tavır almağa götürür. Bu anlayışta o kadar ileri gidilir ki, aydın ve kültürlü olmanın ayracı doğrudan doğruya bu düşmanlığın, tarihselliği bu yadsımanın inceliğine bağlanır. Tarihsellik ne kadar yadsınırsa, o derece aydın ve kültürlü olunduğu sanılır. Hiç kuşkusuz, bu tarihselliğin yanlış bir kavranışıdır. Ama, ne var ki, bu yanlış kavrayış ülkemizde o kadar ileri gitmiştir ki, somut olmak için mimarlıktan bir örnek ve-

ırsek, tüm eski, tarihsel değerli yapıları yıkıp yerine değersiz beton yığınları yapmak, on yıllar boyu ülkemizde çağdaşlık, kültürlülük ve aydın olmak olarak anlaşılmıştır. Bunu uygulamada da en çok başarılı olanlar, tarihsellik bilincine en çok sahip olması gereken yöneticiler olmuştur. Ama, tarihselliği doğru anlamak da hiçbir zaman her tarihsel olanın körü körüne korunması anlamına gelmez. Tersine tarihsellik ve kültür değerleri ancak bu yolda kazanılmış bir bilinç ile kavranabilir. Böyle bir bilinç ise, retrospektiv bir tavırda içeriğini elde edebilir. Nasıl bir sanatçının tüm sanat başarıları, onun sanatının tarihselliğini oluşturuyor ve bu da 'retrospektiv' olarak kavranabiliyorsa, aynı şekilde ulus ve toplumların kültürü de, bu kültür değerleri de yine böyle bir 'retrospektiv' tavır içinde kavranabilir. Böyle bir kavrayış, toplumların kültür sürecini kesintisiz olarak ortaya koyduğu gibi, aynı zamanda çağdaşlık değerlerinin de gerçek boyutlarını görme ve anlama olanağı verir. Bununla, çağdaş olmayı yadsıdığımız hiçbir yolda anlaşılmamalıdır. Çağdaşlık elbette pozitiv bir değerdir. Ama, unutmamak gerekir ki, çağdaşlık aynı zamanda tarihsel sürecin bir evresidir. Buna göre, çağdaşlık karşısında alman olumlu tavrın tarihsellik karşısında da alınması gerekir. Kaldı ki, tarihsellik bizim dışımızda değil, biz kişi olarak, ulus, toplum olarak tarihselliğin içindeyiz.

DÜNYA GAZETESİ
2 Nisan 1979

DEMOKRASİ VE AHLÂK

Böyle bir başlığı yalın bir gazete yazısının üstünde görenler, böyle büyük iki kavram bir yalın gazete yazısında mı çözümleniyor diye şaşırabilirler. Hiç kuşkusuz onlar şaşırmalarında haklıdırlar da. Ama, hemen belirtelim ki, biz bu iki kavramı, demokrasi ve ahlâk kavramlarını yalnız belli bir bağlantı içinde ele almak ve onlara yalnız bu bağlantı içinde, olabildiği kadar alışılmışın dışında, yaklaşmak istiyoruz.

Alışılagelen tanımların dışında, o halde bu kavramlar ne ifade ederler? Demokrasi, eski greklerde, yani 2500 yıldır uygulanan bir yönetim biçimi olarak, halkın kendi kendini dolaylı ya da dolaysız yönettiği bir yönetimdir. Demokrasi bir yönetim biçimidir diyoruz; ama bir biçimin olduğu yerde biçimi tamamlayan bir başka öğenin, içerik öğesinin de olması gerekir. O halde, demokrasi dediğimiz bu yönetim biçiminin içeriği nedir? Bu soruya kuşkusuz hemen halktır diye yanıt verebiliriz. Gerçekte de bu böyledir, halk bir içerik olarak tüm yönetim biçimlerinin içeriğini oluşturur. Ama, ne var ki, demokrasinin içeriğini oluşturan halk ile, sözgelimi monarşi ya da oligarşi dediğimiz yönetim biçimlerinin içeriğini oluşturan halk aynı halk değildir. Başka bir deyiş ile, başka bir nitelikte olan bir halktır. Bu başka niteliğin belirleyicisi, demokrasilerdeki içerik olarak halkın, etkin, oluşturucu ve yapıcı bir halk olmasında temellenir. Monarşi'lerde yönetimin halka yabancı ve

halkın dışında bir monarkda, oligarşi'lerde yönetimin halka yabancı ve halkın dışında oligark'larda toplandığı halde, demokrasilerde yönetim, halkın kendisinde, halkın özünde ya da daha modern bir deyim ile söylersek halkın istencinde (irade) toplanır. Bundan ötürüdür ki, demokrasilerde halk, onun dışında bir etkinlik olarak kendini gerçekleştiren bir yönetimin objesi değil, tersine kaynağını halkta ve halkın istencinde bulan bir yönetim etkinliğinin doğrucu ilkesidir, süje'sidir. Bu bakımdan, demokratik yönetimlerdeki halk, öbür yönetimlerdeki halk gibi edilgin bir yığın değil, tersine etkin bir bilinç varlığıdır, etkin bir istenç varlığıdır. Bundan ötürü demokratik toplumlardaki halk, öbür toplumlardan bu özdeki niteliğiyle ayrılır.

Böyle bir halk, bilinçli ve istençli bir halktır. Böyle bir bilinç ve istenç ise, eski greklerde polis (kent-devlet), daha gelişmiş ve çağdaş toplumlarda da genellikle toplum ve devlet ile ilgili bir bilinci gösterir. Böyle bir bilinç ya da istenç politik bilinç olarak adlandırılabilir. Ama, ne var ki, halkın sahip olduğu ve zaman zaman şu yada bu yönde gerçekleştirdiği bu bilinç, halkı oluşturan tek tek kişilerde kaynağını bulan bir bilinç ve istençdir. Bu bakımdan demokrasilerde halk etkin bir bilinç varlığıdır dendiğinde, bununla kastedilen şey, bu bilincin tek tek birey ve kişiler tarafından taşınması olgusudur. Demokrasi, bundan ötürü, dayanağını bireylerde, bireylerin bilinç ve istençlerinde bulur. Bunun zorunlu bir sonucu da şudur: Demokrasiler, bireysel bilinç ve istençlerle yaşar, onlarla gelişir ve onlarla yok olurlar.

Şimdi, demokrasilerin varlıkça bu derece bağımlı oldukları bu bireysel bilincin ne olduğunu sorabiliriz. Bu bilinç ve istenç, karar verme ve seçme özgürlüğü de-

mektir. Karar verme ve seçme yapan varlık da bu anlamda özgür varlık ve ahlaksal bir varlık demektir. Bunun için, demokrasiler özgürlüğe ve ahlaka dayanırlar. Özgürlükten ve ahlaksal temelden yoksun bir demokrasi, özüne ters düşen bir yönetim olur.

Demokrasiler, bir bilinç ve bir ahlak toplumudurlar, daha doğrusu böyle olmaları gerekir. Bu bilinçlilik, kişilerin doğru seçim yapabilmek için, ahlaksal bir karar verebilmek için en azından bir bilgi donatımını da koşul olarak öne sürer. Buna göre de, demokratik toplumlarda kişilerin eğitilmesi, yurttaşların temel bilgiler ve çağdaş değerler açısından eğitilmesi önemli bir sorun olarak ortaya çıkar. Bundan, demokrasilerin yalnız bir ahlaksal yönetim biçimi değil, aynı zamanda bir eğitim kurumu oldukları da kendiliğinden ortaya çıkar.

Görüldüğü gibi eski Grekler'den beri demokrasi üzerine yazılanlar, başta Platon ve Aristoteles olmak üzere demokrasinin bu ahlaksal ve eğitsel ana niteliğini vurgularlar.

Demokrasinin bu ahlaksal ve eğitsel niteliği diyebiliriz ki demokrasilerin hem gücünü hem de güçsüzlüğünü gösterir. Şöyle ki, demokrasinin bu ahlaksal ve eğitsel niteliği nerede ortaya çıkar diye soracak olursak, buna verilecek yanıt, demokrasi üzerine teorik-felsefi düşüncelerde biçiminde olacaktır. Demokrasinin gücü buna göre pratikte değil, teorik düşüncededir. Pratiğe baktığımız zaman, eski Grek uygulamalarından günümüz uygulamalarına kadar, demokrasiler güçlülüklerinden çok güçsüzlükleriyle kendilerini gösterir. Bu güçsüzlükler, demokrasilerin varlık koşulu olan ahlaksal niteliğin, eğitsel niteliğin uygulamada yer bulamaması anlamına gelir. Bu ana niteliğin demokratik yönetim

biçiminde ortadan kaybolması, aslında soyut bir niteliğin ortadan kaybolması değil, tersine bu yönetimin taşıyıcıları ve uygulayıcıları olan bireylerin, yurttaşların bu ahlaksal ve eğitsel nitelikten yoksun olmaları demektir. Buradan hepimizin yakından bildiği bir politikacı tipi ortaya çıkar: Kötü politikacı. Bu kötü politika yapan kişi demektir. Böyle bir politikacı için yurttaşlar arasındaki ilişkiler ahlaksal ilişkilerin dışında birer sömürü ilişkisi olduğu gibi, bu ilişkilerin objeleri de birer yarar ve sömürü objesidir. Yurttaşlar arasında, bilgi, iyi niyet yönünden olan farklılıklar giderek, aldatan ve aldatılan yurttaşlar farklılığına dönüşecek ve bir ahlak ve eğitim sistemi olması gereken demokratik toplum, sonunda birliği parçalanacak ve demokrasi de yalnızca bir "Milli irade" rejimi olarak anlaşılacaktır. Oysa, "Milli irade" bir başlangıcın yalnızca bir sonucudur. Başlangıç ise bireylerin seçim yapma özgürlüğü ve onunla ilgili olan ahlaksal ve eğitsel koşullardır. Bu koşullar yerine getirilmeden, sağlıklı bir seçim yapılamıyacağı, "Milli irade"nin gerçekleşemiyeceği de doğal olarak anlaşılmalıdır. Demokrasilerin bu güçsüzlüğünü en açık görenlerden biri olan Aristoteles, demokrasiyi tehdit eden en büyük tehlikenin demokrasi olduğunu vurgular. Yurttaşların demagoglar, bugünkü deyimi ile "Kötü politikacı"lar tarafından kolayca aldatılabileceğini, tüm toplumun mutluluğuna yönelik olan yönetimi, kolayca bu amaçtan saptırıp belli kişilerin yararına yönelteceğini öne sürer. Böyle bir yozlaştırmadan da demokrasinin öz ve niteliğini yitirip artık demokrasi değil, demagoji olacağını öne sürer. Aristoteles'in 2000 küsür yıl önce işaret ettiği bu tehlike günümüz demokrasileri için de geçerli değil midir? İçinde yaşadığımız günlerin tüm sıkıntıları, bunalımları, insanların politik yönden bir çıkış noktası bulamamalarından doğuyor. "Soyut de-

mokrası", "Özgürlükçü demokrası", "Halk demokrasisi" gibi çağdaş kavramlar bu bunalımdan kurtulmak için ortaya atılmış bir takım kaçışlar amaçlıyan kavramlardır. İnsanlar neden 2500 yıllık demokrasiyi "Soyut" olarak nitelendiriyor da, "Halk demokrasisi" gibi totolojik de olsa yeni kavramlar ortaya atıyor? Bunun nedeni, yukarıda işaret ettiğimiz gibi, demokrasinin ahlaksal koşullarından uzaklaşması, yozlaşmasıdır. Günümüz demokrasilerinin bizce en temel bunalımı bu noktada aranmalıdır. Ahlaksal ve eğitsel temelden yoksun hiç bir rejim olamaz, demokrasi ise hiç mi hiç olamaz. Çünkü demokrasinin dayanağını koşullandırılmış bireyler değil, özgür ve ahlaksal bireyler oluşturur. Böyle bir bireyin olmadığı yerde, daha en baştan demokrasinin olamıyacağı, ad olarak olsa bile, içerikten yoksun kalacağı açıkça ortaya çıkar. Bundan ötürü diyebiliriz ki, demokrasi en çok insansal ve toplumsal olan bir rejimdir, ama uygulaması en güç olan bir rejimdir de. Çünkü demokrasiyi kurma, aslında kişi özgürlüğünü, kişi ahlakını kurmak anlamına gelir.

DÜNYA GAZETESİ
1 Ocak 1979

DİL ÜZERİNE

Dil insanlar arasındaki en önemli anlaşma araçlarından biridir, belki de en başta gelenidir. Bunun nedeni, dilin insan düşüncesi ile ilgili olması, dilin düşünceleri yansıtması olgusudur. Dilin bu özelliği daha eski grek düşünürlerinin dikkatini çekmiş ve dil üzerine düşünmek onlar için önemli bir konu olmuştur. Buna bir iki örnek verirsek, sözgelimi, biri Platon'un Kratilos diyalogu öbürü de Aristoteles'in Kategorialar adlı yapıtıdır diyebiliriz. Platon, dilin ne olduğu sorusundan kalkarak ve bu soruya, sözcüklerin "nesnelerin bir öykünmesi" olduğu biçiminde yanıt vererek, dilin varlığını bir öykünme (taklit) teorisine bağlar. Dil üzerine Platon'un yaptığı böyle bir araştırma, dil felsefesinin bir başlangıcı da sayılabilir. Klâsik mantığın kurucusu olan Aristoteles'in dile karşı gösterdiği ilgi, Platon'un dile yaklaşımından oldukça farklıdır. Aristoteles'in dile yaklaşımı, daha çok düşünce ve mantık açısındandır. Şimdi bu nasıl oluyor? Günümüz dil tartışmalarına da ışık tutacak olan bu yaklaşıma biraz serbest bir biçimde değinmek istiyoruz.

İnsan, bir evren içinde yaşar; bu evren, kendimizin de içinde yeraldığı bir var olan şeyler dünyasından oluşur. Bu varolan şeyler arasında bedenimiz ile biz, kendimiz, çevremizde uzak ya da yakın olarak algıladığımız nesneler, doğa varlığı var. Bütün bu en yalın algı objesinden güneş sistemine kadar uzanan nesneler dünyası benim içinde yaşadığım, karşılıklı bilgisel ilgide bu-

lunduğum bir varlık dünyasıdır. Bu varlık dünyasında kavradığım, ilgi içine girdiğim her şeyi, belli sözcüklerle ifade ederim: Ağaç, burada, şimdi, duruyor, gidiyor, büyük, canlı v.s. gibi. Sürekli olarak ben nesneleri böyle sözcükler, deyişler ile bağlar, onları sözcükler ve deyilerle ifade ederim. Nesnelerin sözcüklerle dile getirilmesi, nesnelerin varolanların dilsel ifadesi demek olup, bu da dili oluşturur. Bu anlamda dil varlığı, dil ifadeleri ve dil biçimleri varlık ilgilerini, varlık biçimlerini yansıtır. Buna göre, varlığı biz dilde, dilsel ifadelerde kavrarız, varlık ve varlık biçimleri ile dil arasında bir bakıma bir özdeşlik söz konusu olur.

Ama, özünde varlığı taşıyan dilin bir başka niteliği daha vardır. Şöyle ki, biz varolanları dil ile ifade ederiz demek, varolanlar hakkında yargılar veririz demektir. Varolanlar hakkında yargılar vermek, onları düşünmek, varolanları düşünsel - mantıksal biçimler içine sokmak demektir. Bununla bir yandan dil ve düşünce, öbür yandan da dil ve varlık arasındaki karşılıklı varlıksal ilgi, dilde düğümlenmiş oluyor. Çünkü, dil hem varlık biçimlerini, hem de düşünce - mantık biçimlerini gösteriyor. Böyle bir yaklaşım içinde de, dilde varlık ve düşünce, ontoloji ve mantık dünyaları birleşmiş oluyorlar.

Buna göre, dili, dilin yargı ve biçimlerini incelemek, hem varlığı incelemek, hem de düşünceyi incelemek anlamına gelir. Aristoteles'de, görüldüğü gibi, dil, felsefenin temelinde bulunur ve ontoloji (metafizik) ile mantığı çevrelemiş olur.

Dil aracılığıyla metafiziğin mantıklaştırılması ya da mantığın metafizikleştirilmesi Aristoteles'den sonra yüzyıllar boyu etkili olmuş, Skolastik ve Yeniçağın büyük

metafizikçileri bu üçlemeyi kullanmışlardır. Ama dil felsefesinin bu etkisi yalnız söz konusu dönemlerde kalmamış, çağdaş felsefeye, günümüz felsefesine de yansımıştır. Burada iki düşünürün adını anmak istiyoruz: Biri Heidegger, öbürü de Wittgenstein. Biri Alman existensialisminin kurucusu, öbürü de Viyana'dan İngiltere'ye logik positivism'i götürmüş ve matematik mantığı ve çağdaş dil felsefesini kurmuştur. M. Heidegger, varlığa yaklaşımın ancak dilden kalkarak olanak kazanacağına inanır. Çünkü ona göre, "dil varlığın evidir". Bunun için, varlığı tanımak ancak varlığın ifade bulduğu dili, dilsel ifadeleri çözümlemekle olur. Varlığa giden yol dilden kalkar. Felsefenin ana konusu varlık olduğuna göre, felsefenin ilk yapacağı iş, dili incelemek, dilsel ifadeleri kavramak ve bu dilsel ifade biçimlerinden, bir anlamda dil felsefesinden varlığa yaklaşmak, dilsel biçimlerde varlık biçimlerini kavramak olacaktır. Heidegger tüm felsefe çalışmalarım bu yönde geliştirmiştir diyebiliriz.

Çağdaş dil felsefesi ya da analitik felsefe içinde en etkili düşünür olarak karşılaştığımız Wittgenstein, 20. yüzyılın ilk çeyreği içinde (1921) çağımızın yine en önemli felsefe yapıtlarından birini yayınlar: Tractatus Logico - Philosophicus (Mantıksal Felsefe Üzerine Araştırma). Yayınlandığı günden bugüne kadar etkisi gittikçe artan bu yapıt çağdaş felsefenin, analitik felsefenin en etkili bir örneği olarak görülebilir. Maximler halinde yazılmış olan yapıt, şu ana varsayıma dayanıyor diyebiliriz: "Dil ile ifade edilemeyen bir şey üzerine susmak gerekir." Tractatus'un dayandığı bu temel önerme, Aristoteles'den beri gelen dil-mantık ilgisini yeni baştan vurgulamak ister. Varlık bize dilde verilir. Dilin dışında varlığa yaklaşmak için bir başka olanak yoktur. Bunun için felsefenin ana konusu, dile eğilmek ve dili çözümlemek olmalıdır.

Analitik felsefe olarak bütün bu düşünceler bugün canlı ve etkili olan düşüncelerdir. Özellikle Wittgenstein'ın etkisiyle Batı üniversitelerinde bu düşünceler yönünde bugün büyük bir felsefi çaba ile çalışan bir düşünürler ve araştırıcılar kuşağı görüyoruz. Bizde dè son 5-10 yıldır Wittgenstein düşünce dünyamıza girdiği gibi bu yönde araştırmalar ve yayınlar yapıldığını da felsefenin çağdaşlaşması yönünden sevinçle karşılıyoruz. Bu yöndeki araştırmaların felsefe alanındaki karışıklığı gidereceğine, felsefe alanını ideolojik eğilimlerin bulandırmasını önleyeceğine ve kültür yaşamımıza bir berraklık getireceğine inanıyoruz. Böyle bir berraklığa en çok gereksinme duyulan alan da çağdaş dil felsefesinin ve analitik felsefenin ana araştırma konusu olan dil fenomenidir. Şöyle ki, Türk dili bugün büyük bir kargaşa içinde bulunuyor. Bilim dilindeki, terminolojideki değişiklik bir yana, gündelik dil, özgün bir Türk kültürü yaratmaya paralel özgün bir dil oluşumu içinde. Ama bu özgünlük öyle dışsal - politik etkilerin altında ki, bu oluşum dilin özünde bulunan varlık - dil - düşünme bağlamını ortadan kaldırma tehlikesini beraberinde getiriyor. Bunun nedeni, bir temel tarihsel - kültürel varlık olan dilin güncel politik bir fenomenmiş gibi anlaşılmasında bulunuyor. Bugün dil, herkesin istediği gibi kullandığı bir görünüm içinde. Sözcükler yaratmanın ya da üretmenin bir büyük beceri sayıldığı, insanların, kullandığı dile göre kültür ve uygarlık yönünden değerlendirildiği bir ortam içinde yaşıyoruz. Burada kültür ve dil felsefecilerine önemli bir görev düşüyor: Türk dilinin bu kargaşadan kurtulmasının yollarını aramak ve göstermek. Bizce bu yolların en başında politikanın ve politikacıların Türk dilini politik amaçlar uğruna kullanmalarını önlemek geliyor. Dilleri konusunda büyük bir duyarlılıkları olan eski Romalıların bir atasözü vardır: "Tu

Cesare, civitate dare potes homini, verbo non potes. (Sen Sezar, insanlara yurttaşlık hakkı verebilirsin, ama sözcüklere veremezsin.) Sanıyoruz, bu çok anlamlı atasözüne benzer bir ilkeye ulaştığımız zaman, biz dilimizdeki kargaşalığı çözümlemede ileri bir adım atmış olabileceğiz.

DÜNYA GAZETESİ
29 Ocak 1979

GÖRÜNÜŞ VE ÖTESİ

İnsan, genellikle onu çeviren nesneleri, içinde yaşadığı ve birer gerçeklik dünyası olarak gördüğü evreni, var olan şeyleri ve öbür insanları bildiğini sanır. Bu gördüğüm bir evdir, bir ağaçtır, bu bir sokaktır, bu Ali'dir, Ayşe'dir; bütün bunları gören ben de benim ben' imdir. Tüm bu yargılar, benim 'ben' dediğim benim varlığım ile, ben'imi her yandan çepçevre kuşatan nesneler, şeyler arasında meydana gelen bir ilgiyi yansıtmış olur. Bu ilgi, bir ilgisi dediğimiz ilgidir ve bu da benim nesneler, var olan şeyler hakkındaki bilincimi dile getirir. Ancak, şimdi sorabiliriz: Bütün bu nesneleri, bütün bu şeyleri ben nasıl bilirim? Şu üzerinde yazı yazdığım masayı, şu elimle tuttuğum kalemi, şu karşı bahçe içindeki eski köşkü ben görüyorum, duyduğum şu sesin Ali'nin sesi olduğunu duyuyorum, dokunduğum şu masanın sertliğini ona dokunarak algılıyorum, şu yemeğin tadının börek tadı, şu çiçeğin kokusunu koklıyarak onun menekşe olduğunu biliyorum. Bütün bu duyusal algılamalar, bana bir nitelikler dünyasını bildiriyor ve ben tüm bu nitelikleri kavrıyor ve bu yolla da içinde yaşadığım evreni biliyorum.

Ancak, daha Antikçağdan, daha Platon'dan ve özellikle de şüpheci düşünür Pyrrhon'dan beri bana bütün bu nitelikleri veren duyularımın, gerçeği bildirip bildirmediği konusunda kuşkumuz vardır. Acaba, bir değneğin suda kırık görünmesi, uzaktan bir insanın küçük, doğmakta olan ayın ufukta büyük ve kırmızı, doruk

noktasında ise sarı ve küçük görünmesi gibi algı yanılmalarının dışında, duyularım bana gerçekliği mi yoksa bir görünüşü mü, gerçeklikle aynı şey olmayan bir görünüşü mü vermektedir? Eğer böyle ise, biz bir görünüşler evreni içinde olacağız demektir. Bundan ötürü daha Kant bile, bildiğimiz evrenin, duyularımızın bize verdiği görünüşler evreni olduğunu, bunun da uzay ve zaman içindeki değişmelerden oluştuğunu, uzay ve zaman dışı varlığı (Noumenon) bilemeyeceğimizi, bunun bilgisinin ancak metafizik olabileceğini, ama duyularla sınırlı alan bir bilginin, doğa bilimleri bilgisinin de doğru ve genel geçer bir bilgi olduğunu söylerken, pozitiv doğa bilimleri, fizik ve biyoloji için bir mantık temeli oluşturmak istemektedir. Çünkü, bunun tersi söz konusu olduğunda, yani duyusal bilginin, septiklerde olduğu gibi doğruluğu şüphe konusu yapıldığında, o zaman doğa bilimlerinin bilgisi de doğruluk yönünden şüphe konusu olur. Ancak, pozitiv doğa bilimlerinin bilgisi doğru bir bilgi değil midir? Hiç kuşkusuz doğru bir bilgidir, ama, görünüşlerin doğru bir bilgisidir.

Şimdi sorabiliriz: Acaba bu 'görünüş' nedir? Görünüş, duyu yetilerimizin, görmenin, işitmenin, koku almanın, tad almanın, dokunmamn, v.s. bize sağladığı bir veri'dir. Bundan ötürü, görünüşler, doğrudan doğruya duyularımıza ve onların işlevlerine bağlıdır. Eğer duyularımız bugünkünden farklı olsalardı, bildiğimiz bu görünüşler evreni de bugünkünden farklı olacaktı. Bunun için, örneğin bir atın, bir kedinin ve bir köpeğin algı dünyası, insanın algı dünyasından, görünüşler, nesneler dünyasından çok farklıdır. Çağdaş psikolojiye göre, bu farklılık onların duyularının farklı oluşundan ileri gelir. Söz gelişi, bir atın sesler dünyası, bir köpeğin kokular dünyası insanın ses ve koku dünyalarından çok

farklıdır. Çünkü, onların ses ve koku alma duyularının uyarım eşikleri insanınkilerden farklıdır. Söz gelişi, insanın hiç bir ses ya da koku almadığı bir durumda, atlar ve köpekler ses ve koku duyabilirler. Yine kimi canlıların hareket algıları insanınkindan farklıdır. Biz insanların hareketsizlik gördüğümüz yerlerde, onlar hareket görebilirler. Örneğin, bazı canlılar, bizim hareketsiz gördüğümüz bitkileri, büyüme hareketi içinde görebilirler. Bütün bu olaylar görünüş'tür ve görünüşü de bize ancak duyularımız sağlayabilir.

Şimdi sorabiliriz: Acaba evren, tümüyle yalnız duyusal olan, görünüş olan, uzay ve zaman içinde akıp geçen böyle değişmelerden mi oluşur? İnsan, kendisinin de içinde yer aldığı yalnız bu olaylar, değişmeler ve oluş ırmağında mı yaşar? Vaktiyle Herakletios 'panta rei' (her şey akıyor) demişti. Acaba bu akışın, bu oluşun dışında kalan, değişmeden kendi kendisi ile aynı olan başka bir şey var mı diye insan binlerce yıldır durmadan sormuş ve bütün bu değişmelerin, bu oluşun dışında kalan, uzay - zaman üstü bir varlığı aramış, düşünmüş ve bu varlığı da, duyulara karşıt olan bir yeti ile, aklı ile temellendirmek istemiştir. Daha evrende hareketi, oluşu, değişmeyi reddeden Elealı Parmenides, "Var olan vardır, yok olan yoktur" derken, evrende oluşun olamayacağını; var olan varsa, o zaman ondan oluşun söz konusu olamayacağını öne sürerken, bu oluş dışı varlığın, düşünsel - mantıksal bir varlık olduğunu söylemek ister. Olmayan, değişmeyen şey, insanın akılsal - düşünsel dünyasıdır. Bu uzay ve zaman dışı düşünsellik dünyası, söz gelimi Platon'a gelindiğinde, bir idealar evrenine dönüşmüş olur. Buna göre, duyusal evrenin bir görünüşler evreni olmasına karşılık; idea'lar evreni, gerçek varlıktır, asıl var olanlar dünyasıdır. Bu varlık sorunu daha sonra söz gelişi skolastik'e tümeller varlığı

clarak geçer ve oradan da töz (substans) görüşü ile günümüze kadar ulaşır.

Bütün bu söylediklerimizden anlaşıldığı gibi, insan, birbirine karşıt iki evren tablosu içinde yaşar. İnsan, bir yandan görünüşler dünyasında yaşar, görünüşlerle iç içedir ve kendisi de bu görünüşler dünyasının bir parçasını oluşturur. Öbür yandan da insan, zaman - uzay dışı, değişme ve oluşun dışında ve onlara karşıt olan bir dünyada, bir düşünsel dünyada yaşar ve yine kendisi de bu dünyanın bir parçasını oluşturur. Şimdi, bu ikilemli (düalist) dünya tablosunun nedeni nerede bulunur? Bunun nedeninin, yukardaki sözlerimizden anlaşıldığı gibi, insanın özünde bulunduğunu söyleyebiliriz. Çünkü, insan da duyusal yanıyla görünüş evrenine, akıl - düşünce yanıyla da uzay - zaman üstü varlık evrenine girer. İnsanın özü, bu ikilem içinde somutluk kazanır.

Şimdi acaba insanın, bu ikilemli dünya tablosu değişebilir mi? Pozitiv doğa bilimlerinin günümüzde gösterdiği büyük gelişmeye bakarak, belki de buna 'evet değişebilir', hatta 'değişmelidir', insan, metafizik bir evren tablosundan vazgeçip, pozitiv - duyusal bir evren tablosuna yönelmelidir diye bir karşılık verilebilir. Ama, böyle bir düşünce, her şeyden önce insanın özüne ters düşecektir. Çünkü, insan özce bir yanıyla duyu - üstü, metafizik, öbür yanıyla da duyusal, görünüşe dayalı bir varlıktır. İnsanın bu özü değişmeyeceğine göre, insanın bu ikilemli dünya tablosunun da değişmeyeceğini söyleyebiliriz.

DÜNYA GAZETESİ
16 Nisan 1979

ÇAĞDAŞ KENTLEŞMENİN NERESİNDEYİZ?

Nüfus yoğunluğunun arttığı ve insanların ekonomik gereksinmelerinin buna koşut olarak çoğaldığı bir evrede, insanların birarada ve birlikte yaşamaları olayı meydana gelir. Buradan kentler doğarlar. Kentler, bunun için bir yandan belli bir nüfus kalabalığım gösterirler, öbür yandan bireyler arasmda belli ekonomik ilişkilerin doğmasını sağlarlar. Ancak, bütün bu insan çokluğu, beraberliği ve ekonomik ilişkiler ile de kentlerin kendine özgü sosyo-kültürel varlığı oluşur. Bu bakımdan kentleşme olayı, çok yönlü bir gerçekliği gösterir. Ama, bu çok yönlülük, bir bölük pörçüklüğü değil, tersine bir bütünlüğü ve bir düzeni ifade eder. Burada, bu bütünlüğe ve düzene kısaca değinmek istiyoruz.

Nüfus kalabalığı temel bir sorunu beraberinde getirir: Bu kalabalığın, bu çokluğun yerleştirilmesi sorununu. Bununla, daha ilk kentlerin kuruluşundan günümüze kadar değişmeden sürüp gelen 'konut' sorunu ortaya çıkar. Kent insanları nerede ve nasıl oturacaklardır? Boş zamanlarını nasıl ve nerede değerlendireceklerdir? Kent insanları yaşamak için çalışacaklarına göre, işyerleri nerede ve nasıl olmalıdır? Kent insanlarının kent içinde eğitilmesi gerekir. O halde, ilkokullardan üniversitelere kadar tüm eğitim kurumlarınm da konut ve ekonomik kurumlar, dükkânlar ve fabrikalar gibi, belli bir konumunun olması gerekir. Burada da yine aynı sorun ortaya çıkar: Bunlar nerede ve nasıl olmalıdır?

Bu sorular, görüldüğü gibi, kent yaşamına konut, ekonomi ve eğitim açısmdan yaklaşmak istiyorlar. Ama, ne var ki, bu yaklaşımlar birbirlerinden çok farklı gibi görünüyorlarsa da, aslında onlar bir bütünlüğü gösterirler. Çünkü, kent, bütünselliği ve bu anlamda düzeni olan bir varlığı somutlaştırır. Şimdi, bir adım daha atarak bu bütünselliğin nasıl bir oluşuma sahip olduğunu göstermeğe çalışalım. Örneğin konut sorusundan işe başlayalım.

Konut nedir? Konut, kent insanının barınacağı bir barınaktır. Burada Türkiye'yi düşünürsek, 2. Dünya Savaşı yıllarının sonuna kadar Türk halkının oturduğu konut, belli özellikleriyle Türk evi dediğimiz konuttur. Bunlar, ailenin büyüklüğüne ve ekonomik gücüne uygun, bahçeli büyük ya da küçük, genellikle ahşap yapılardır. Bu konut tarzı, çağının ekonomisi ve kültür-eğitim biçimi ile ilgi içinde gelişmiştir diyebiliriz. Bu dönemin ekonomik özelliği nedir? Küçük, bağımsız el tezgâhları ve ticaret dükkânları olduğu gibi, eğitim kurumları da 'mahalle mektepleri', 'rüştiyeler' (orta okullar) ya da çok az sayıdaki 'sultaniler'dir (liseler). Böyle statik bir kent yaşamı, böyle bir ekonomi ve eğitim düzeni içinde, ancak, böyle bir konut sistemine ulaşılabilirdi.

19. Yüzyılda büyük endüstrinin kurulması ve gelişmesi, kentleri dinamik bir süreç içine koyar. Kurulan fabrikalarla birlikte, fabrikada çalışanların yerleşim sorunları tüm dünya kentlerinde güncel bir sorun olur. Kentler kalabalıklaşmağa; iş yerleri ve fabrikalar çoğalmaya başlayınca, şimdi bu yığınların kentlerde barındırılması önemli bir sorun olarak ortaya çıkar. Yığınlar nasıl ve ne tip konutlarda barındırılacaktır? Buradan, kendiliğinden 'sosyal-konut' düşüncesi doğacaktır. Sosyal konut, olabildiği kadar çok insanı olabildiği kadar

büyük apartman bloklarında barındırmaktır. Bu anlayış özellikle 20. yüzyılda yeni bir yapı sanatı ve yeni bir şehircilik anlayışının doğmasına neden olur. Bunun ürünü olarak, tüm sağlık koşullarına uygun, geniş parklar, yeşil alanlar içinde yayılmış, okulu ve sosyal tesisleri olan siteler meydana gelir. Burada, özellikle işçi aileleri en iyi olanaklar içinde ucuz, çoğu da örneğin Viyana'da olduğu gibi, belediyeler tarafından yaptırılan ve genellikle mimarî anlamı ve değeri bulunan konutlarda barınma olanağı bulurlar. Bu çözüm, bir yandan konut sorununu ekonomik soruna bağlıyor, öbür yandan konut sorununun çözümlenmesinde yapı sanatı ve plâstik de pay alıyor. Çünkü bu konutlarda yalnız yeni bir yapı sanatı dile gelmiyor, aynı zamanda bu yapıların cepheleri ve bahçeleri plâstik yapıtlarla süsleniyor. Görüldüğü gibi, konut sorunu, ekonomik ve kültürel çözümlerle bir bütünleşmeğe ulaşıyor.

Batıda çağdaş kentleşme sorunu böyle bir mutlu sonla çözüme ulaşırken, acaba bizde sorun ne şekilde doğmuş ve nasıl bir çözüme götürülmüştür? İlkin, başta işaret etmiş olduğumuz gibi, bizde konut sorunu 20. yüzyıla kadar, toplumdan soyut, bir aile barınağı olarak düşünülmüş ve uygulanmıştır. Toplu konut düşüncesi ve uygulaması, ancak geçen yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'da Hıristiyan azınlığın toplu olarak yaşadığı Beyoğlu ve daha sonra Şişli, Maçka kesiminde görülür. Cumhuriyet döneminde Taksim tâlimhanesinde, o döneme göre büyük sayılacak yapıların yapılması ve bunlara mali olanakları iyi Türklerin yerleşmesi, Türkler arasında apartmanda oturmayı özendirmiştir diyebiliriz. Gerek Tâlimhane gerekse sonra Cihangir'de yapılan apartmanlar ne o dönem için ne de bugün için toplu-konut anlamına gelmez. Bu yapılar burjuva kesiminin yerleştiği ve burjuva özelliği taşıyan özel yapılar-

dır. Bunların, iç konforuna karşın, genellikle hiç bir mimarlık değeri yoktur, onlar daha çok kalfa ya da sıradan mimar yapısıdırlar.

Aynı şeyleri bir memur kenti olarak kurulan Ankara için de söyleyebiliriz. Ancak, 1950'lerden sonra Türkiye'de başlayan ekonomik dinamizm endüstriyi de harekete geçirir, kurulan fabrikalar ile birlikte, Anadolu'nun çalışmak için büyük kentlere akını Türkiye'de büyük sosyal dalgalanmalara neden olur. Büyük kentlerde büyük yığınlar, birden konut sorunu ile karşı karşıya gelir. Türkiye'de sosyal-devlet olmadığı için, bu yığın kendi konut sorununu yine kendisi çözümlemek zorunda kalır ve buradan da gecekondu dediğimiz konut tipi ortaya çıkar. Daha sonra türlü politik spekulation'lara neden olan gecekondu, aslında kendini devlet himayesinin dışında yapayalnız hisseden bir kesimin büyük bir girişimdir ve bu büyük bir sosyal olaydır. Buna koşut olarak zenginleşen bir kesim ise, kentin en gözde sayılan yerlerinde yeni burjuva mahalleleri kurar: Topağacı, Yeşilyurt ve Etiler gibi. Ama, bu mahalleler özel teşebbüsün spekulativ eylemlerinden başka bir şey değildir.

Durum şudur: Türkiye'de, her iki halde de hem yoksul-işçi kesimi hem de burjuva kesimi konut gereksinmesi karşısındadır. Bu gereksinmenin çözümlenmesi için devlete, sosyal devlete gerek vardır. Böyle bir devlet Türkiye'de var olmadığı için, özellikle kat mülkiyeti yasasından sonra apartman yapımı, özel teşebbüsün elinde tam bir sömürü aracı olmuş, en güzel kentlere, tüm eski ve değerli yapılar bir bir yıkılarak yapı sanatı adına utanılacak, yüzkarası yapılar yapılmış ve yapılıyor. Bunun sonucu olarak, kentler alabildiğine çirkinleşiyor. Bu kentler, plâna ve sosyal düşünceye dayan-

madığı için ne rationel olabiliyor ne de estetik bir kaygıya dayanıyor. Çağdaş bir kenti oluşturması gereken konutsal, ekonomik ve kültürel değerlerin gerçeklik kazanması bir yana, bu kentlerde onların böyle bir bütünleşmesini düşünce plânında bile bulanıyoruz. Oysa, çağdaş kentler, konutsal, ekonomik ve kültürel değerlerin bir düzenini gösterir. Çağdaş kent insanı böyle bir düzen içinde yaşamak ister. Ama, ne var ki biz kentsel bir düzensizlik, bir anarşi içinde yaşıyoruz. Politik anarşinin belki de etkenlerinden biri olarak kentsel bir değerler anarşisi içinde. Bu bakımdan politik anarşinin kökleri aranırken, bunlardan kiminin düzenden yoksun bu kentlerde bulunabileceği unutulmamalıdır.

DÜNYA GAZETESİ
17 Ocak 1979

İNSAN VE KİTAP

İnsan yaşamında bir an vardır; bu an içinde insanın monolog dönemi biter, dialog dönemi başlar. Bu an kimisinde onbeş yaş, kimisinde onsekiz yaş olabilir. Ama, önemli olan bu anın hangi yaşta yaşanması değil, bu anın olması ve insanın kendi monolog dönemini kapatıp bir dialog dönemine başlayabilmesidir. Ne demek monolog ve ne demek dialog dönemi? Çocukluk dönemi bir monolog dönemini dile getirir.. Çocukluk dönemi, bir egosantrik dönemdir; çocuk kendini, evrenin merkez noktası olarak görür. Her şey sanki onun için vardır, her şeye anlammı veren odur. Evrende dili olan, konuşan yalnız kendisidir ve var olan her şey, bu biricik konuşmacının yalnızca bir konuşma obje'sidir. Ama, bir an gelir ki, o an ile birlikte çocuk, artık bu egosantrizm'den kurtulur, kendi dışında başka varlıkların da bulunduğunu, varlık düzeninde her bir şeyin yerinin ve anlamının bulunduğunu görür, bununla da artık nesneler ile kendi varlığının dışında bulunan var olanlar ile bir dialog çağına girmiş olur. Bu dialog bilgi biçiminde dışlaşır. Bilgi, insanın nesneler ile, var olan her şey ile kurmuş olduğu kendine özgü bir ilgi biçiminde dışlaşır. Ancak, bu kendine özgü ilgi, bilgi ilgisi tek düzeyde olan bir ilgi biçimini değil de, yetkinlik derecelerini gösterir. Bu yetkinlik dereceleri, en yalın algı ilgisinden başlıyarak bilimsel bilgi ve felsefe bilgisi katlarına uzanır. Ne var ki, bütün bu ilgi biçimlerinde değişmez bir bilinç kendini gösterir: İnsanın nesnelerle, var olanlar ile kurmuş olduğu dialog.

Görüldüğü gibi, bu dialog nesnelerle olan bir bilgiyi dile getiriyor. Ama, ne var ki, bu dialog, içinde tek tek kişilerin, bireylerin dialog'larını içeren tümel bir nitelik taşır. Şimdi sorabiliriz. Böyle tümel bir dialog nerede tüm nitelikleriyle ortaya çıkar? Bu sorunun yanıtı tek bir sözle: Kitaplar da ortaya çıkar olacaktır. Bu bakımdan kitaplar, insan ile evren arasında kurulan bir tümel dialog'u dile getirirler. Ancak, bu tümel dialog yalnız bilim ve felsefe kitaplarında değil, tüm kitaplarda, öykü, roman ve tiyatro kitaplarında da dile gelir. Ne tür kitap sözkonusu olursa olsun, böyle bir dialog insanı evrene yaklaştırır, böyle bir dialog içinde insan evreni bilir ve onu kavrar. Böyle bir dialog olmaksızın, insan ve evren yalın bir algı bağlantısının dışında birbirine daima yabancı kalır.

Retrospektiv olarak bu dialog'un nasü oluştuğunu sorarsak, bunun, bireylerin kabiliyeti, eğitim ve eğilimlerine göre biçim aldığım söyliyerek bu soruyu yanıtlıyabiliriz. Evren tüm insanlar için objektiv bir evrendir, ama, bu evrene insanın yaklaşımı, onu kavrayışı yine de kendine özgü bir nitelik taşır. Bunun için, ortak olarak sahip olduğumuz bir dünya içinde, biz yine de kendi dünyamızı oluşturur ve onda yaşarız. İşte, bu yolda bize kılavuzluk eden, beynimiz ile evren arasındaki dialog'u oluşturup geliştiren kitaplardır. Yaşadığımız evreni biz kitaplarla yaşar, sevdiklerimizi kitaplarla sever, sevmediklerimizi biz, kitaplarla sevmeyiz. Kitapların ışığı altında biz evreni kavrar, evrenle hesaplaşır ya da evrenle denkleşiriz. Bunun için, pek haklı olarak, kitaplarımızın bizi evrene götürdüğünü söyliyebiliriz, evrenin bizi kitaplara değil. Bundan ötürü, bir insanı tanımak, onun dünya-görüşünü, insan ve değer kavrayışını, kısaca onun düşün sistemini bilmek istiyorsak, bu yolda yapacağımız en emin şey, o kişinin kitaplarına bakmak,

onun ne okuduğunu görmek olmalıdır. Çünkü, bireyin kişiliği, onun evren tablosu okuduğu kitaplarla oluşur. Bu oluşum, çıkış noktasını, bireyin monolog'dan dialog'a geçiş sürecinde elinden düşürmediği kitaplarda bulur. Bu kitaplar, kişinin daha sonraki dönemlerinde, dialog ne kadar değişik yönler alırsa alsın, etkisini daima sürdürür. Her birimizin yaşamımızda böyle kitaplar ve böyle etkiler vardır. Söz gelişi, bu satırların yazarının monolog'dan dialog'a geçiş döneminde ona kılavuzluk eden kitaplar, Andre Gide'in 'Dünya Nimetleri ve 'Dar Kapı' adlı yapıtları olmuştur. Onun dünya ve nesnelerle ilgisi, onlara bakışı ve yaklaşışı bu kitapların perspektivi içinde oluşmuştur. Bu gün bile, bu satırların yazarı o dönemi büyük bir duyarlık ve içtenlikle anımsamaktadır. Bu dönem elbette sürekli olamazdı; bu dönemi Dostoyevsky'nin 'Karamazof Kardeşler'i, 'Abdal'ı ile Balzac'ın 'Goriot Baba'sı, 'Eugenie Grandet'si v.s. izler. Ama ne var ki, sonra insan yaşamında bir dönem gelir, bu dönem de artık öykülerin, romanların getirdiği insan-evren dialog'u yetersiz kalır ve insan bu kez evrene düşünsel olarak yaklaşmak ister. Bunun doğal bir sonucu olarak da, insan yaşamında yeni bir evre, bir felsefe-düşün evresi açılmış olur. Sözgelişi, bu satırların yazarında böyle bir evre, Nietzsche'nin 'Zertüşt böyle söyledi' kitabı ile K. Marx'ın Haydar Rifat çevirisi 'Kapital'i ile başlamıştır. Bu düşün dönemi, giderek düşünü onun uzmanlık alanı ve mesleği yapar. Ama, kimisinde bu düşün dönemi onları bilime, sanata ya da amatörce okumağa götürebilir. Ne var ki, burada önemli olan, bu dialog'un sürdürülebilmesidir.

Bütün bu söylenenlerden, insan-evren dialog'unun insan yaşamında oynadığı rolü, bundan da öte, kitapların bu dialog'un oluşmasında ve sürdürülmesinde oynadığı rolü de görebiliriz. Kitapsız yaşam, bu anlamda ev-

ren ile dialog'suz, düşünsüz bir yaşam anlamına gelir. Böyle düşünsüz bir yaşam aslında yaşamağa değer mi? Daha Antik çağdan beri insanın bir 'animal rationale' olarak tanımlandığını biliyoruz. Bu, insanm akıl sahibi bir varlık olarak kavranması demektir. İnsanın bu tanımı, insanın bilgisel-düşünsel özünde temellenen bir tanımdır. Buna göre insanm bu özü var olduğu sürece, insanın evren ile düşünsel dialog'u da sürecek ve buradan bu dialog'un dışlaştığı kitaplar ve kitaplar doğacaktır. Bu kitaplar da yeni dialog'lara olanak verecek ve bu yeni dialoglar da yeni kitaplarda dışlaşacaklardır.

DÜNYA GAZETESİ
9 Nisan 1979

BİR KÜLTÜR DEVİNİN ARDINDAN

Daha çocukluğumuza Ertuğrul Muhsin adı karışmıştır. Çocukluğumuzun filmleri, kimi zaman oyuncu kimi zaman yönetmen Ertuğrul Muhsin'indi. Bizi daha sonraları tiyatroya götüren ve bağlıyan yine oyuncu ya da sahneye koyucu olarak Muhsin'di. Gençliğimizin kültür ve sanat mitos'unun en büyük kahramanı o idi. Nasıl başkalarının örneğin bir Emil Jannings'leri varsa, bizim de Ertuğrul Muhsin'imiz vardı ve bu bize ulusal bir kıvanç ve onur verirdi. Ya Ertuğrul Muhsin olmasaydı? Türkiye böyle bir ulusal kıvanç ve onurdan yoksun bulunacaktı. Belki hayal gücümüz bir başkasını kahramanlaştırmağa çalışacaktı. Ama o hiç bir zaman Ertuğrul Muhsin gibi tartışmasız bir değer olmıyacaktı.

Ertuğrul Muhsin, Türkiye'nin yalnız politik, sosyal yönden değil, aynı zamanda kültürel yönden de büyük bir bunalım dönemine rastlar. Bu bunalımın nedeni, belki de şimdiye kadar hiç bir ulusun tarihinde rastlanmıyan bir kültür değişmesi olayında bulunur. Türkiye, içinde yaşadığı bin yıllık bir kültür dönemini bırakıp, alfabesi, dili, düşünüş biçimleri ve kültürel yaşam ve alkışkanlıkları ile yeni bir kültür çevresine, Batı kültürü çevresine girme çabası içindedir. Bu, bilimiyle, sanatıyla, beğenisiyle ve tüm toplumsal varlığıyla yeni bir insan tipini yaratmak demektir. Öyle bir insan tipi ki, bunun yaşanmış olan bin yıllık bir geçmiş içinde herhangi bir karşılığı yoktur. Böyle bir insan tipini yarat-

mak, gerçek anlamında yeni bir bilim, yeni bir sanat, yeni bir beğeni ve yeni kültürel alışkanlıklar yaratmak demektir. Bilimde, Batı'nın pozitiv bilim anlayışı alınırken, sanatta da Batı'nın duyarlığı ve sanat biçimleri örnek olarak alınacaktır. Ancak, bütün bu örnekleme çabaları için insana, bilim adamına, sanat adamına gereksinme vardır. Bilimde ve sanatta öyle dev bilim ve sanat adamlarına ki, onlar hem bu yeni biçim ve düşünceleri kendi öz kaynakları içinde tanımış olsunlar hem de onları kendi ülkelerine yerleştirebilme gücüne sahip olsunlar. İşte, Ertuğrul Muhsin sanat alanında bu büyük insanlardan biridir, belki de en önde gelenidir. Onun 'en önde gelmesi'nin nedeni, hiç kuşkusuz yalnız Batı tiyatrosunu ülkemize eksiksiz getirmesi olayında değil de, belki bundan daha çok onun tiyatro anlayışında bulunur. Şimdi bununla ne demek istiyoruz? Bunun üzerinde biraz duralım.

Ertuğrul Muhsin'in tiyatro olarak karşılaştığı 'eylem-sanatı', yazısız, metinsiz ve sahnesiz bir oyun idi. Ama, ne var ki, hiç kuşkusuz ona göre tiyatro bu değildi; tersine tiyatro, disiplini, geometrisi olan bir sanat, büyük bir kültür olayı idi. Ertuğrul Muhsin, bu anlamda bir sanatı, tiyatro sanatını yurdumuza sokmak, kültür yaşamımıza sokmak istedi. Elbette bu, kolay bir iş olmıyacaktı, çünkü bunun başarılması bir yerde hem sanatçının hem de seyircinin, halkın bu yolda eğitimini zorunlu kılan, çok emek isteyen bir işti. Ama, Ertuğrul Muhsin bu çileli işe bir özveri ile girdi ve bu işi büyük bir çabayla başardı. Hemen işaret edelim ki, bir tiyatronun akşamları belli bir saatte hiç şaşmadan perdesini açabilmesi o dönem için ancak büyük bir eylem ve çabanın başarabileceği bir işti.

Bir sanat adammın yalnız bunu başarabilmiş olması bile, onun Türk tiyatro tarihinde çok değerli bir yeri al-

masına yetebilirdi. Ancak, Ertuğrul Muhsin yalnız bunu başaran bir insan değildi. Yalnız Batılı anlamında ciddi ve disiplinli bir tiyatroyu ülkemize getiren büyük bir sanat adamı değildi. O, aynı zamanda tiyatro üzerinde düşünen, tiyatronun bir sanat olarak olanakları ve sınırları, seyirci, halk ile ilgisi üzerinde duran ve bunları değerlendirmek isteyen büyük bir düşün adamı idi. Bize göre, Ertuğrul Muhsin'in büyüklüğü belki de onun bu düşün yönünde bulunur. Bunu başka türlü söylersek, ciddi, disiplinli tiyatroyu Ertuğrul Muhsin olmasa bile, bir başkası regeç ülkemize getirecekti, bunda kuşku olmamalı. Bu bir anlamda tarihi bir misyondu. Bunu yaparken Ertuğrul Muhsin, bir tarihsel görevi yerine getiriyordu. Ancak, Ertuğrul Muhsin'in büyüklüğü, bu göreve düşünü katmasında, tiyatroya herhangi bir sanat olayı olarak değil de, belli nitelikleri olan ve bu nitelikleri de tiyatro sanatının varlık koşulu olarak anlamasında bulunur. Bu niteliklerin en başında, tiyatronun bir toplumsal sanat olması gelir. Tiyatro toplumsal bir sanattır; bunun anlamı, tiyatronun bir vakit geçirme aracı, bir eğlence sanatı olmaması demektir. Buradan, tiyatroya aynı zamanda büyük görevler, toplumsal görevler düşmektedir. Halkı, toplumu eğitmek, halka bir kültür ve yaşam bilinci vermek. Bu anlamda tiyatro, büyük bir eğitim kurumudur. Buradan, tiyatronun toplumsal bir sanat olmasından, tiyatronun toplumcu bir sanat olması olgusu çıkar. Tiyatro, toplumsal-eğitsel mesajı, önerisi olan bir sanattır. Ertuğrul Muhsin, tiyatroda bu toplumsal niteliği gördüğü için, tiyatroya toplumcu çizgiyi sokan bir büyük düşün adamı olur. Bunun için haklı olarak diyebiliriz ki, Ertuğrul Muhsin yalnız ciddi, disiplinli bir tiyatroyu yurdumuza getirmekle kalmamış, aynı zamanda çağdaş, toplumcu bir tiyatro anlayışını da beraberinde getirmiş oluyor.

Onun, uzun bir yaşam boyunca bu uğurda ve tiyatronun saygınlığı için yapmış olduğu savaşı, günümüz tiyatrosuna eğildiğimizde daha iyi anlıyoruz. Anlıyoruz ki, onun savaşı boşuna bir savaş olmamıştır, tersine yerinde ve zamanında yapılmış ve kazanılmış bir kültür savaşı olmuştur. Hiç kuşkusuz bu gün Türkiye'de büyük bir tiyatro gerçeği ve bunun beraberinde getirdiği bir tiyatro kültürü varsa, bu gerçeğin arkasmda onun bir yaşam boyu verdiği bu kültür savaşı bulunur. Sanıyoruz ki, ilerde bu dönemin kültür tarihini yazanlar, Ertuğrul Muhsin'i Türk kültürü içinde lâyık olduğu en üstün yere oturtacaklardır.

DÜNYA GAZETESİ
7 Mayıs 1979

YENİ BİR «AYDINLANMA ÇAĞINA» ÖZLEM

İnsanlığın yaşam sürecinde bir iki dönem vardır ki bu dönemler içinde insan kendine, kendi akima, kendi karar ve özgürlüğüne dönmek için silkinir, çevre ve geleneklerin getirdiği düşün ve inanç belirlemelerini bir bir kafasından ve yaşamından uzaklaştırmağa çalışır. Bu, insanın kendine, kendi özgürlüğüne ve kendi aklına dönüşü demek olur. İnsanlık tarihine baktığımızda, tüm insanlığın bu dönüşümü iki kez yaşadığını görürüz. Bunlardan birincisi M.Ö. 5. yüzyılın Grek dünyasında ve sofist denen düşünürlerin getirdiği bir eylem içinde yaşanır. Öbürü de, 18. Yüzyılda Avrupa'da yaşanır. Bu dönemlerin adı düşünce tarihinde 'aydınlanma' çağı olduğu gibi, bu çağın getirdiği anlayışa da 'aydınlanmacı anlayış' adı verilir. Bu çağ İngiltere'de J. Locke ile başlar, Fransa'da P. Bayie. Voltaire, Helvetius, Diderot ve La Mettrie ile sürer ve Almanya'da Kant ile sona erer. Şimdi sorabiliriz: bu büyük çağın ve eylemin amacı, ereği nedir? Bunu, örneğin Kant şöyle belirtir: "Aydınlanma insanın kendisinin suçu olduğu vesayetten kurtulmasıdır. Vesayet, insanın kendi aklını, başkalarının yönetimi olmadan kullanamaması demektir; eğer bu vesayetin nedeni akılca eksiklikte değil de, insanın, başkalarının yönetimini kullanma yönünde karar ve cesaret eksikliğinde bulunuyorsa, o zaman bu vesayetin suçu insanın kendisindedir". Buna göre, vesayet altındaki insan, kendi aklı ile değil, başkalarının aklı ile düşünür, kendi istenci ile değil, başkasının istenci ile ka-

rar verip eylemde bulunur. Elbette böyle bir insan, özgür bir insan değil, köle bir insandır. 'Aydınlanma' işte böyle bir köle insanı kendi akima, kendi istencine, kendi özgürlüğüne ve kısaca kendi insansallığına geri götürmeyi amaçlar. Böyle bir amaca yönelen bir insan, kendi düşünüşünü kendi aklı ile yönlendiren, kendi eylemlerinin sorumluluğunu taşıyan özgür ve bundan ötürü de mutlu bir insan olur.

Bütün bu düşünüş biçimi ve içeriği ile 'aydınlanma' insana insansallığı, insana özgü olan özgürlüğü ve özgürce yaşamayı, eylemde bulunmayı öğretir. Bundan ötürü böyle bir çağ, insanlık tarihi açısından mutlu ve insan başarıları ile yüklü bir çağ olur.

Ancak, ne var ki, insan ve insan toplumları bu çağın gün ışığına çıkardığı ve vurguladığı değerler ile birlikte tarih boyunca yaşamaz da, çoğu bu değerlere, yani kendi akima, kendi sorumluluk duygusuna ve kendi özgürlüğüne ters düşerek yaşar. Bunu başka türlü söylersek; insan genellikle, insansallığa ters düşerek yaşar. Böyle bir yaşam biçimi içinde insan, aklını değil, başkasının aklını kullanır; kendi kararlarının doğrultusunda değil, başkasının istencinin doğrultusunda eylemde bulunur ve bunun doğal bir sonucu olarak da insan, kendi özgürlüğünün bilincinde değil, tersine başkasmm istencinin kılavuzluğunda, başkasmm düşün ve ahlakça kölesi olarak yaşar. Bundan şöyle bir sonuç çıkar: Böyle özgürlükten uzak, kölece bir yaşam mutlu bir yaşam değil, tersine mutsuz bir yaşam olacaktır.

Bu neden böyledir? Bunun nedenini, insanın özgürce yaşamasını bir yana itip kölece yaşamasının nedenini yine insan doğasında aramalıdır. İnsana bakacak olursak, onun doğasında genellikle bir rahatına düşkünlüğü,

kolay yaşama alışkanlığını, tembelliği görürüz; insanın aklını kullanması, eylemlerinin sorumluluğunu duyması, kısaca onun özgür olması, insanın bir çaba harcaması, bir cesaret gösterme işidir. Başkalarının aklı ile düşünmek, başkalarının istenci ile karar vermek ve eylemde bulunmak, bundan ötürü çoğu insan için kolay, rahat, çabasız gelir. İşte, insan doğasındaki bu çaba -harcamadan- kaçınma, cesaret göstermeme eylemi, giderek insanı kendi akima, kendi istencine ve kendi özgürlüğüne ters düşürür.

Böyle bir durumu türlü düşün ve inanç açısından her çağda kolayca görmek olanak içidir. Ama, bu durumun, içinde yaşadığımız çağda ulaşmış olduğu boyutları bir başka çağda hemen hemen göremeyiz sanıyoruz. Eğer çağımız ideolojiler çağı olarak adlandırılırsa, bu ideolojiler çağının insanını bu açıdan kolayca anlıyabiliriz sanırız. Çünkü çağımız insanı, genellikle belli bir ideolojiye bağlanmış bir ideoloji insanıdır. Bunu daha açık olarak dile getirmek istersek: İdeoloji insanı, kendi aklını ideologun aklına, istencini ideologun istencine, özgürlüğünü özveri ile ideologun özgürlüğüne bağlamış olan kişidir. Böyle bir kişinin kişisel düşüncesi, kişisel istenci ve kişisel özgürlüğü olamaz; çünkü, kişisel akıl ve kişisel istenç, ideolojinin tümel aklı ve tümel istenci içinde erimiştir. Böyle bir insanın, özgür istenç kararları ve eylemleri olamıyacağma göre, böyle bir kişinin özgürlüğü de söz konusu olamıyacaktır. Böyle bir insan, kendi aklma, kendi istencine ve kendi özgürlüğüne ters düşmüş, özgürlüğünü yitirmiş bir kişidir. Böyle bir insan, genel olarak günümüzün insanıdır, mutsuz insanlığın mutsuz bireyidir.

Ancak, şimdi sorabiliriz: İnsanın bu köleliği, bu mutsuzluğu hep böyle sürüp gidecek midir? İnsan, bir

zamanlar sahip olduğu kendi aklma, kendi istencine ve özgürlüğüne artık hiç mi hiç sahip olamıyacaktır? Ama, eğer insana inanıyorsak, insan aklına da inanmamız gerekir. İnsan aklı var olduğuna göre, bir gün insan aklının insanları yeniden aydınlatacağına, insanları insan istenci ve özgürlüğünde yeniden birleştireceğine inanabiliriz..

DÜNYA GAZETESİ
30 Nisan 1979

TEKNOLOJİ VE YABANCILAŞMA

İnsanın meydana getirdiği en büyük ürünlerden biri, hiç kuşkusuz teknik'tir, teknoloji'dir. Teknik sözcüğü, grekçe 'techne' sözcüğünden gelir ve anlamı beceri, sanat demektir. Bugün bizim 'sanat', 'güzel sanat' olarak kullandığımız ve böyle nitelediğimiz yapıtlar, eski Grek'lerce "techne' olarak değerlendiriliyordu. Böyle geniş bir anlamda anlaşılan teknik o günden bugüne kadar gerçi büyük bir gelişme göstermişse de, bu gelişme ve değişmenin özce bir değişme olmadığını da pekâlâ söyleyebiliriz. Çünkü teknik, eski Grek'lerde de, günümüzde de, genel anlamda 'doğa varlıklarını, nesneleri bir kültür varlığı', 'nesneleri yaşamımızda kullandığımız bir 'araç' ve 'gereç' varlığı haline getirmek anlamına gelir. Ne var ki, giderek 'güzel sanatlar' dediğimiz sanatlar bu belirleme içinden çıkarlar ve 'özgür sanatlar' adı altında teknik'in yanında ve ona paralel bir sanat alanı oluştururlar. Teknik kavramı içine ise, ilkel insanın avını öldürme ve kendini koruma silahlarından, örneğin taş baltadan başlayarak, yine en yalın insan gereksinmesini karşılayan, örneğin kaşık, bıçak ve su kabından başlayarak, insanın giderek gelişen yaşamını sürdürmek için yaptığı ve kullandığı daha yetkin araç ve gereçlere, sözgelişi taşıt araçlarına, evinde kullandığı gereçlere, savaştaki silahlarına, makinelere, fabrikalara ve elektronik beyinlere kadar insanın meydana getirdiği her şey girer. Örneğin, günümüzde elektrikli mutfak eşyası, elektrikli aygıtlar, radyo, televizyon ve otomobil-

ler, hesap makineleri gibi. Ama, diyebiliriz ki, en ilkel teknik ürünleri ile çağdaş ve en ileri teknik ürünler arasında, örneğin ilkel bir taş balta ile elektronik bir silah arasında öz bakımından büyük ayrılıklar yoktur. Tersine onlar arasmda ortak bir nitelik vardır; tüm teknik araç ve gereçler, ister en ilkel ve yalın, isterse en gelişmiş ve yetkin biçimde olsunlar, onlar insan ürünüdürler ve onların ortak bir ereği vardır: İnsana yarar (fayda) ve yaşamında kolaylık, rahatlık sağlamak, iş yapmak, işe yaramak. Söz gelişi, bir otomobil, bir teknik ürün olarak hareket etmeli, taşıma görevini yerine getirmeli, bir buzdolabı soğutmalı, bir hesap makinesi aritmetik işlemler yapmalı, bir radyo ya da televizyon aygıtı ses iletişimi sağlamalı v.s. Buna göre de, tüm teknik ürünleri bu görevlerini yerine getirmekle işe yararlı ve insana yaşamında kolaylık sağlarlar. Teknik ürünlerin varlık koşulu onların işe yaramalarına dayanır. İşe yarama, fayda bütün teknik ürünlerinin ortak ereğini gösterir. Bunun için, örneğin, bir buzdolabının soğutması, tek bir buzdolabının ereği değildir, bir otomobilin taşıma görevini yapması tek bir otomobilin ereği değildir, yine bir hesap makinesinin işlem yapması da yine tek bir hesap makinesinin ereği değildir. Tersine, bunlar tüm otomobillerin, tüm buzdolaplarının ve tüm hesap makinelerinin ortak ereğidir. Bu ortak ereklilik, işe yarama, fayda erekliliği tüm teknolojinin, onsuz var olamayacağı bir ana erektir. Bunun için, bu ereği gerçekleştirmek için fabrikalar kurulur ve bunlar kesintisiz üretim yaparlar. Teknik, bu fonktionel ereği ile özgün bir araç-gereçler dünyası meydana getirir.

Ancak, böyle bir fonktionel erek ile oluşan bir araçlar - gereçler dünyasının meydana gelmesi, kendiliğinden bazı sorunları da beraberinde getirir. Bu sorunların ön başında, hiç kuşkusuz çağdaş bir sorun olan 'yaban-

cılaşma' sorunu gelir. Yabancılaşma nedir? Geçen yüzyılda büyük endüstri'nin ve çağdaş teknolojinin kurulduğunu biliyoruz. Büyük endüstri büyük ve kesintisiz üretim demektir. Bu üretim, ürün olarak dışlaşır. Büyük endsütrinin ürün olarak meydana getirdiği ve dışlaştırdığı bu ürün, insan etkinliğinin bir ürünüdür. Ama, bu ürün nedir? Bu ürün ile insan, bu ürünü meydana getiren insan arasındaki ilgi nasıl bir ilgidir? Bu sorulara hem sosyo-ekonomik açıdan, hem de insansal açıdan karşılık verilebilir. Her iki karşılık da, bizi aym kavrama, yabancılaşma kavramına götürür. Şimdi bu iki açıdan nasıl oluyor da yabancılaşma kavramına ulaşılıyor? Bunu göstermeğe çalışalım.

Ürüne sosyo-ekonomik açıdan ilk kez yaklaşan Marx olmuştur diyebiliriz. Marx bu soruya nasıl yaklaşır? Ürün, dedik, insan etkinliğinin bir dışlaşmasıdır. Ürün, üretim sürecinin sonunda ortaya konan her şeydir, tüm araçlar-gereçlerdir, tüm üretim araçlarıdır. Acaba, insan etkinliğinin bir dışlaşması olan bu ürün nasıl bir düzen içinde somutlaşır? Bu dışlaşma, özel mülkiyete dayalı bir düzen içinde gerçekleşiyorsa, o zaman insan etkinliği kapital biçimini alır ve kendi özüne ters düşer. Çünkü, bu kapital biçiminde dışlaşan şey insanın özüdür, insanın emeği ve etkinliğidir. Bu dışlaşma içinde kendine ters düşen insan, aslında kendine, kendi özüne yabancılaşır. Böyle bir yabancılaşma durumunda, kendi özüne, kendi emeğine ters düşen insan etkinliği, yine kendi özüne aykırı bir kapitalist gücün büyümesine katkıda bulunur. Bunun için insan, emekçi, işçi, ne kadar çok üretirse, ya da üretimde bulunursa, o derece yoksullaşır, ürününe o derece yabancılaşır; buna karşılık, kendi özüne ters ve yabancı olarak yarattığı dünya, kapital dünyası o derece güç kazanır. İş ve eylemde bu-

lunan insanın kendini dışlaştırmasıyla meydana getirdiği ürün, özce ona yabancı bir obje olur. Bunun için, ürünün özel mülkiyetin elinde olması, insanın etkinliğine, eylem ve etkinlik demek olan insan varlığının özüne aykırıdır, ona yabancıdır. Şimdi, insan bu yabancılaşmadan nasıl kurtulabilir? Marx'a göre, bu kurtuluş insanın ancak kendi özüne dönüşü ile gerçekleşebilir. Bu da ancak insanın kendi özüne yabancılaşmasına neden olan etkenlerin, özel mülkiyetin ortadan kaldırılmasıyla olanak kazanacaktır. Ancak, böyle bir toplumsal düzen değişikliği de bir toplumsal devrim ile gerçekleşecektir.

Hemen işaret edelim ki, bu 'yabancılaşma' olayına yalnız sosyal sınıflar açısından bakmak, onu çok dar sınırlar içinde kavramak anlamına gelir. 'Yabancılaşma', çağdaş teknolojiye içten bağlı, onun beraberinde getirdiği bir olaydır. Bundan ötürü, bugün Marx'ın dile getirdiği 'toplumsal devrimi' geçirmiş bulunan teknolojik toplumlarda da yabancılaşma olayına rastlanır ve o toplumlar için de yabancılaşma güncel bir sorundur, bir insansal sorundur. Bu sorun, teknoloji ile birlikte yeni bir insan tipinin, teknolojinin belirlediği yeni bir insan tipinin varlığı ile ilgilidir. Bu yeni insan tipi, birey olarak bireysel niteliklerini, duygu, özlem ve umutlarını, karar verme varlığı olarak özgürlüğünü bir 'yığın-insan'm da yitirme tehlikesi içinde bulunan bir insandır. Bu yığm-insanı, özgür insana, şimdiye kadar yaşamış olan insana, insan tipine 'yabancı' bir insandır. Özgür insan, duyan, düşünen, kendi kendisi ile diyalog kuran, insanları ve doğayı seven bir varlıktır. Yığın-insanı ise, bütün bu niteliklerden yoksun, belli bir mekanizmin bir parçası, duygu ve düşünceden yoksun, büyük bir teknolojik çarkın sadece bir küçük dişlisi olacaktır. Buna göre, insan iki seçenek karşısındadır: Ya duyan, düşünen, seven özgür bir varlık olarak kalacaktır, ya da bun-

ları yitirip büyük bir makinenin bir parçası ya da kölesi olacaktır. Böyle bir insan, yalnız içgüdü, iş ve eylem varlığı olarak, televizyon, otomobil, elektronik türden araç ve gereçlerin belirlediği, kendi özüne yabancılaşan bir yığın insanı olacaktır. İnsanın teknolojik çağda yaşadığı dram, bu noktada düğümleniyor. İnsan, ya özgür bir varlık olarak yaşamım sürdürecek ya da makinenin kölesi olacaktır. Bu ise, bir anlamda insan için var olmak ya da olmamak sorusudur. Var olacaksa, insanın makineye karşı savaşması gerekir. İnsan makineye karşı nasıl savaşacaktır? Aslında, bu savaş on yıllardan beri sürdürülmektedir. Hatta hatta, en ilkel bir teknik'e karşı tepkide bulunan eski Grek düşünürü Diogenes'i bu savaşın başına koyabiliriz. Ama, çağdaş teknolojiye ve onun beraberinde getirdiği yabancılaşmaya karşı en bilinçli tepki, kuşkusuz insan özgürlüğüne dayanan çağdaş varoluşçu felsefedir, fenomenoloji felsefesidir. Sanat alanında bunun paralelini ise, soyut sanat ve absürd sanat anlayışlarında görüyoruz. Gerek sözü geçen felsefelerde ve gerekse sanat anlayışlarında savunulan gerçek, insan varlığı ve özgür insanlıktır.

DÜNYA GAZETESİ
5 Şubat 1979

SEKS FİLMLERİ ÜZERİNE

Son beş on yıldır Batı ülkelerini saran seks filmleri salgını bir süredir ülkemizi de dört bir yandan sarmış durumda. Sokak duvarlarındaki afişlerden gazete sayfalarına kadar uzanan büyük boy resimlerde sevişen mutlu çiftleri tüm çıplaklığı içinde izlemek, artık günlük yaşantımızın önemli bir kesiti. Öyle ya, Batı uygar toplumlarının bu konuda da bize örnek olması kadar doğal ne olabilir? Bunlar Batı uygarlığının ürünleri değil mi, gümrükleri de açarız kesemizi de!

Seks filmleri salgını, Türk toplumu açısından gerçekten çok düşündürücü. Son günlerde bu konuda yapılan forumlar, gazetelerde çıkan yazılar, konunun önemini olanca açıklığı ile önümüze seriyor. Sorun, tek yönlü değil, ona çeşitli yaklaşım biçimleri içinde eğilme zorunluğu var. Bu yaklaşım biçimlerini, psikolojik, estetik, ahlâksal, toplumsal ve ekonomik olarak belirleyebiliriz. Şimdi sorunu, bu yaklaşımlar içinde ele almak istiyoruz.

Psikolojik Açı

Psikolojik açıdan baktığımızda, genellikle bu filmlerin belli bir içgüdüden hareket ettiğini, belli bir içgüdüyü ve buna bağlı istekleri tatmin etme ereği güttüğünü görürüz; bu belli işgüdü cinsel işgüdü olduğu gibi, buna bağlı istekler de cinsel isteklerdir. İçgüdüler (beslenme içgüdüsü, korunma içgüdüsü, analık içgüdüsü ve

cinsel işgüdü), ruhsal hayatımızın temelini oluştururlar. Bizi bio-psişik yönden yaşama bağlayan içgüdülerdir kuşkusuz. Ama, içgüdüler hiç bir zaman ruhsal hayatımızın bütünlüğünü oluşturmazlar. Ayrıca, bu içgüdüler arasmda en güçlüsü cinsel içgüdü de değildir. İçgüdüler yönünden insan ile hayvan arasında hiç bir ayrılık yoktur. Ama, ruhsal yaşam insanda, içgüdüler üzerinde, eğilimler, duygular ve düşünceler gibi yukarı varlık katlarına ulaşır. Bu varlık katlarında insan, değerlerle dokunum içine girer, kendine erekler ve ülküler koyan bir varlık hâline yükselir. Böyle bir varlık olarak da insan artık kaba, bencil içgüdüler düzeyinden uzaklaşır, bir değerler ve kültür dünyasına, toplumsal bütüne ulaşır.

Bu söylediklerimizin ışığı altında seks filmlerine baktığımızda ne görüyoruz? Genellikle bu tür filmlerin insanın cinsel içgüdüsüne, hayvansal yanına seslendiğini, onu harekete geçirmeğe ve onu tatmin etmeğe çalıştığını görüyoruz. Ama, böyle bir tatmin, insanın duygu, düşünce ve kültür varlığı ile ilgili bir tatmin olmaktan uzaktır. İnsan kişiliği, böyle bir tatminin çok dışında kalır.

Estetik Yaklaşım :

Estetik yaklaşıma, seks filmlerinin sanat yönüne gelince; genel olarak bu tür filmleri savunanlar şöyle bir varsayımdan hareket ediyorlar: Seks insan yaşamının bir gerçeği olduğuna göre, sinemanın bu gerçeği işlemesi kadar doğal bir şey olamaz. Hiç kuşkusuz, sanat doğayı bütün gerçekliği ve çıplaklığı içinde anlatabilir. Bir sanat türü olan sinema da bunu yapabilir, ama sanat olmak koşuluyle, Sanat için doğa yalmzca bir araçtır. Ama, bir araç olan doğa, örneğin insanın cinsel ya-

şamı, bir araç olmaktan çıkarılıp bir erek yapıldığı zaman, iş değişir ve meydana gelen ürün artık sanat niteliğine sahip olamaz. Sanat yapıtlarının ilk koşulu, bize her çeşit maddesel-içgüdüsel yarar ve tatminin üstünde bir tatmin, estetik tatmin sağlamasıdır. Seks filmleri bize böyle bir estetik tatmin veriyorlar mı? Onlar, genellikle içgüdüsel bir doğayı içgüdüsel boyutları içinde veriyorlar; insanın yukarı ruhsal yaşamına, duygu, düşünce, kültür ve toplumsal yanına hiç dokunmadan kalıyorlar. Bunun doğal bir sonucu olarak da, kültüre, insanın insanlığına ters düşüyorlar.

Ahlâksal Yaklaşım:

Toplumsal-ahlâksal yaklaşıma gelince: Daha Platon'dan beri toplumun akla ve ahlâka dayandığım biliyoruz. Toplumun akla ve ahlâka dayanması, toplumun ereğinin bütünün mutluluğunu sağlamak olması anlamına gelir. İçgüdülerin bencil ve toplumun bütünlüğünü, yurttaşların karşılıklı saygınlığını ortadan kaldırıcı olmasına karşılık, akıl, altruizm'e ve bütüne yöneliktir. Buna göre, toplumun bütünlüğü içinde içgüdülerin yeri yoktur. Söz gelimi vaktiyle Platon Homeros'u, destanlarında, toplumun akılsal düzenini bozacağı korkusu ile duygulara ağırlık verdiği için ideal devletinin dışında bırakmıştı. Platon'un toplum için söyledikleri genel boyutları ile günümüz için de geçerlidir. Çağdaş toplum da akla ve ahlâka dayanır, çünkü çağdaş toplum belki çok daha fazla bütünün mutluluğuna yöneliktir. Aklın egemen olduğu ülkelerde düzen vardır, bütünün mutluluğu vardır. İçgüdülerin ve bunlara bağlı bencil istek ve eğilimlerin egemen olduğu ülkelerde düzensizlik ve anarşi vardır. Bu açıdan seks filmlerine baktığımızda, onların genellikle toplumsal düzene aykırı, giderek bu düze-

ni yozlaştıracak bir nitelik taşıdıklarını rahatça söyleyebiliriz.

Bütün bu psikolojik, sanatsal ve toplumsal yaklaşımlar içinde olumlu bir değer niteliği göstermiyen seks filmleri neden yapılır? Yapımcılar bu uğurda neden emek, zaman ve para harcarlar? Bu sorular bizi ekonomik yaklaşıma geçirir. Ekonomik yaklaşım içinde seks filmleri üretiminde bulduğumuz temel nitelik, bu üretimin ekonomik kazanca dayanmasıdır. Bunun nedenini, çağımızda sinema ile televizyon arasında ortaya çıkan acımasız savaşta bulabiliriz. Televizyonun gerek dünyada ve gerekse Türkiye'de sinemaya büyük bir rakip olarak çıkması, büyük film endüstrisini, ekonomik yönden güç koşullar içine itmiş bulunuyor. Büyük film endüstrisi, dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de yitirdiği pazarı tekrar elde edebilmek için, her yerde bir devlet kuruluşu olan ve bunun için de toplumsal değerlere saygılı olması gereken televizyonun çalışamadığı bir alana el atmış oluyor: Cinsel içgüdü alanı. Bunun için bu alanı olanca gücüyle sömürüyor sinema. Böyle bir davranış, hiç kuşkusuz, sanata, topluma ve toplumsal ahlâka aykırıdır. Bu, salt, kaba ekonomik kazanca dayalı bir eylemdir. Seks filmleri üretiminin temel ilkesinin kaba ekonomik kazanç hırsı olduğunun en açık kanıtını, bu tür film üretimine söz gelimi halk demokrasilerinde değil de, özellikle özgürlükçü demokrasilerde rastlanması olayında görebiliriz. Demokrasiler, ahlâk rejimidir diye belirlenir. Ama, öyle görünüyor ki, bu ahlâklılık ilkesi, kazançlara zarar vermediği sürece geçer olan bir ilke diye anlaşılıyor. Büyük kazanç, varlığını tehlikede gördüğü an, içinde yer aldığı ve toplumsal-ahlâksal düşüncelerini benimsediği sistemin en temel prensiplerini bile yadsımağa gidebiliyor. Bunun en belirgin örneğini, seks

filmleri salgınının özellikle özgürlükçü demokrasiye inanan ülkelerde orta çıkması olayı en açık biçimde gözümüzün önüne seriyor.

CUMHURİYET GAZETESİ
10 Ocak 1976

GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ'NE DOĞRU

Grek mitolojisi, sanat ve bilimlerin, 'Musa'lar dediği dokuz perinin esinleriyle oluştuğunu söyler. Bu dokuz 'Musa'dan ikisi, Klio tarih biliminin, Urania ise astronomi biliminin perisiydiler. Bunların oturdukları belli bir yer ve tapınakları vardı. Mitoloji, böylece sanat ve bilimi bir bütünlük içinde duymuş ve düşünmüştür.

Mitolojiden Grek gerçek yaşamına inildiği zaman, orada bilim ve sanatın birbirinden ayrı tutulduğu görülür. Bilimin, bir doğruluk (hakikat) bilgisi olmasına karşılık, sanat bir tekhne (teknik), bir yapabilme, bir beceri olarak bilimin dışında yerini alır. Bunun içindir ki, Platon'un Akademia adını verdiği okulu bir bilim ve felsefe okulu olarak kurulur, sanatlar ile ilgili bir okul olarak değil.

Bilim ve Sanat İkilemi mi?

Bilim ve sanatın böylece birbirinden ayrı tutuluşu yalnız Grek kültür dönemi için değil, daha sonraki dönemler için de geçerliğini korur. O kadar ki, Rönesans'ta pozitiv doğa bilimlerinin, fiziğin, mekanik ve astronominin kuruluşu ile birlikte bilim ve sanat arasındaki aralık daha da açılmış olur. Bu durum, belki de en belirgin biçimde Rönesans ile kurulmaya başlanan iki büyük kurumda yansısını bulur; üniversiteler ile akademiler'de Birinciler bilim kurumları olarak kurulurken, ikinciler sanat eğitimi yapan kurumlar olarak kurulurlar.

Diyebiliriz ki, bu bilim ve sanat, üniversite ve akademi ikilemi çağımıza kadar sürüp gelmiştir. Ancak, bu süreç içinde akademi kavramında bir içerik değişikliğinin de olduğu görülür. Bu değişiklik, akademilerin sanat değerlerini koruma ereği yanında bilim değerlerine de yönelmesi, onları da koruma alanı içine almak istemesinde ortaya çıkar. Sözgelişi, Fransız Akademisi gibi... Bilime duyulan bu ilgi, giderek bazı akademileri, üniversitelerin yanında yüksek düzeyde bilim yapan, resmî nitelikteki bilim kurumları olarak oluşturur. Türkiye dışında pek çok ülkede bu bilim akademileri görülmektedir: Avusturya Bilimler Akademisi, Romanya Bilimler Akademisi gibi...

Akademi kavramında belirginleşen bir başka içerik değişikliği de, akademi sözcüğünün yüksek okul anlamında anlaşılmasında kendini gösterir. Bunun sonucu olarak, özellikle Türkiye'de yüksek okullar akademi adını almak için, birbirleriyle yarışa girişmişlerdir; Ticaret Akademileri, Polis Akademileri, Mühendislik Akademileri gibi.

Akademiler Bilime Yönelirken...

Akademi kavramının Türkiye'de uğradığı bu yozlaşmış durum bir yana itilse bile, akademi kavramında meydana gelen önemli bir değişme gözönünden uzak tutulamaz. Akademiler, bilime yöneliyorlar ve bilimsellik elde etmek istiyorlar. Aynı eğilimi güzel sanatlar akademilerinde de görüyoruz. Bunun sonucu olarak da, güzel sanatlar akademileri üniversiter bir kişilik elde etmeye çalışarak ya bir üniversitenin bir fakültesi oluyorlar, söz gelişi Ege Üniversitesi'ne bağlı Güzel Sanatlar Fakültesi gibi, ya da söz gelişi Japonya'da olduğu gibi, Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak örgütleniyorlar.

Güzel Sanatlar akademilerinde meydana gelen bu değişikliğin nedeni nedir? Hemen söylemek gerekir ki, güzel sanatlar akademilerinin bilimsel bir kişilik almaya yönelmelerinin nedeni, gereksiz bir istek, bir özenti olarak düşünülmemelidir. Rönesans'tan beri gelen bilim ve sanatın geleneksel diyalektiğine bağlılık içinde, bu böyle bir özenti olarak görülebilir. Soruna bizim de yıllarca bu açıdan baktığımızı itiraf etmemiz gerekir. Oysa, hareket noktası, bu klâsik bilim-sanat diyalektiği değil, çağdaş bilim-sanat arasındaki bütünsel görüş olmalıdır.

Şimdi, bu çağdaş bilim-sanat bütünsel görüşü nasıl belirlenebilir? Böyle bir soru, çağdaş bilim ve sanatta ortak yanlar nelerdir sorusu ile iç içedir. Bu soruları bilimden kalkarak yanıtlamak istiyoruz. Çağdaş bilime örnek olarak, fiziğe bakılabilir. Geçen yüzyıldan beri fizik pozitiv bilimlerin kraliçesi sayılmış, ulaştığı başarılı sonuçlarıyla da büyük bir saygınlık kazanmıştır. Fizik nasıl çalışmaktadır? Hiç kuşkusuz, laboratuvar yöntemi ve gözlemle çalışmaktadır. Bütün bu çalışmanın sonunda fiziğin amaçladığı şey, araştırdığı olayları açıklamaktır. Açıklama olarak fizikçinin yaptığı şey, olaylarla ilgili 'hipotetik taslaklar', teknik deyimi ile 'modeller' ortaya koymaktır. Bilimsel modelden beklenen nitelik, onun yalınlığı, tutarlılığı, anlamındaki güzelliktir.

Öbür yandan, sanata gelince; geçen yüzyıldan, İmpressionist'lerden beri sanat, bilime dayanmaya bilimsel araştırmalardan yararlanmaya çalışmıştır. Doğal ya da sosyal gerçekliğin bir 'model'ini ortaya koymak isteyen sanat, bu 'model'in sağlam ve inandırıcı olabilmesi için, gerçekliğin bilgisel ve bütünsel tanınmasına gereksinme duyar. Bir ressamın, bir fizikçi gibi, ışık ve renkler üzerinde çahşması, bir romancı ya da oyun yazarının bir

sosyolog gibi inceleme yapması bu nedenden ötürüdür. Buna göre, bilim yapıtı ile sanat yapıtı arasında karşıtlık değil, paralellik vardır. Şu farkla ki, bilimsel yapıtlar düşünsel-kavramsal nitelikte modellerdir, sanat yapıtları ise duyusal nitelikte modellerdir. Ama, her ikisinde de söz konusu olan, doğanın ve doğada meydana gelen olayların ya da toplumsal olayların birer modeli olmalarıdır.

Bilim, Şato'sunun Dışına Taşarken...

Yine bilime bakıldığında, çağdaş bilim anlayışında kökten bir değişikliğin meydana geldiği görülür. Klasik bilim, klasik üniversitelerle birlikte, kalın yasal duvarların arkasında yükselen Ortaçağ şatoları görünümü içindedir. Ama, unutmamak gerekir ki, bilim bilim için değil, insan içindir. Bilimin, bu yüksek duvarların ötesinden insana ve topluma inmesi gerekirdi. Böyle bir bilimsel eylem, çağdaş bilimle, çağdaş üniversite anlayışı ile olanak kazanır. Çağdaş bilim ve onu temsil eden çağdaş üniversite, bu insansal-toplumsal niteliği ile belirlenir.

Sanat, Yaşama Girdi...

Bilim alanında ve anlayışında böyle kökten değişiklikler oluşurken, sanatta da bilime paralel önemli değişmeler olur. Sanatta, 'sanat sanat için' sloganı bırakılır. Sanat, müzelerin, galerilerin ve klasik estetikin kurallarının tutsaklığından kurtulur, insana ve topluma inmek ister. Bu yönelme içinde sanatın dar sınırları ile birlikte klasik estetikin kuralları da parçalanır, uygulamalı, dekorativ ve endüstriel sanatlarla bütünleşerek, sanat insana iner, kentlere, gündelik yaşama girer. Görül düğü gibi, bilimde ve sanatta ortaya çıkan bütün bu de-

ğişmeler, aynı türden, paralel değişmelerdir. Bu değişmeler, bilim ve sanatı belli bir yönde bütünleşmeye götürür. Bu bütünleşme, bilim ve sanatı temsil eden kurumlara da, üniversite ve güzel sanatlar akademilerine de yansıyacaktır. Güzel sanatlar akademilerinin bütün dünyada üniversiteleşmek istemesinin nedeni, işte çağımız bilim ve sanat anlayışlarında meydana gelen bu kökten değişmeler içinde bulunur.

MİLLİYET GAZETESİ
29 Nisan 1978



AKIL İÇİN İNSAN ÖLDÜRME OLAMAZ..

Son yıllarda Türk toplumunda acımasız bir kavga olanca gücüyle egemenliğini sürdürmektedir. Üniversite kesiminde gençler birbirlerini acımasız öldürmekte, siyasal kesimde partiler ve partililer birbirlerini en acımasız sözlerle suçlamada, genel toplum kesiminde yalan, rüşvet, aldatma ve sömürü insanlığın binlerce yılda yarattığı değerleri en acımasız darbelerle yerden yere sermektedir.

Bu genel anarşik görünüm, bir kültür bunalımının, bir düşünsel krizin varlığını en açık bir yolda ortaya koyuyor. Nedir, bu kültür bunalımının nedenleri?

Bu nedenler elbetteki sosyo-ekonomik ve psiko-sosyolojik bir takım araştırmaların, çok yönlü çalışmaların ışığında aydınlığa kavuşabilir. Bu araştırmaların bir an önce başlamasında elbette büyük yarar var; bir bakıma bu yönden çok geç kalınmıştır bile. Böyle bir bilimsel yöntem ile bu bunalıma konacak teşhis, bunalımın tedavi yöntemini de elbet beraberinde getirecektir. Böyle bir teşhis ve tedavi yöntemi, en kökten ve en bilimsel bir yöntem olmakla birlikte, güçlüklerle doludur ve en önemlisi de zaman isteyen bir yöntemdir.

Ama, tıpta böyle geniş bir zamana yayılan yöntemin yanında bir başka yöntemin daha kullanıldığını biliyoruz. Bu yöntem semptomatik yöntemdir. Bu yöntem ile semptom'ların yani arazların ortadan kaldırılarak, bu

semptomları meydana getiren nedenleri yok etmek amaçlanır.

Neden Doğuyor Bu Bulanım?

Şimdi bu semptomatik yöntemi acaba içinde yaşadığımız genel kültür bunalımına uygulayamaz mıyız? Böyle bir yöntemin uygulanabilmesi için, her şeyden önce bu genel kültür bunalımının ana semptom'unun ne olduğunu bilmeliyiz. Yaşadığımız bu kültür bunalımının ana semptom'u nedir? İçinde yaşadığımız bu sosyal ve kültürel krizin ana semptom'u bize göre akıl ve düşünceye sırt çevirme, akıl ve düşünceden uzaklaşma ve akıldan yoksun kalmadır. Gerek birey olarak, gerekse toplum olarak bugün, şu bir gerçek ki, akla ters düşmüş buluyoruz. Oysa, insanı belirlemek için yapılan tanımların en değerlisi, hiç kuşkusuz, insanı bir "akıl sahibi canlı" olarak belirleyen tanımdır. Bu tanıma göre, insanı, içgüdüleriyle davranan öbür canlılardan ayıran etken, insanın bir akıl varlığı olması, akla dayanarak düşünsel olarak ölçüp-biçip karar vermesi ve eylemde bulunmasıdır.

Akıl Derken...

İnsan, bir akıl ve düşünce varlığı olarak, doğru, iyi ve güzel değerlerini, bilimi, felsefeyi, ahlâk ve sanatı yaratmış, doğa varlığının üzerine yalnız insana özgü olan bir kültür varlığını koymuştur.

Bundan ötürü, insan aklı ve düşüncesi binlerce yıldır daima büyük saygı görmüş, doğayı, kültür ve toplum varlığını araştırmada daima en güvenilir bir araç olarak kullanılmıştır. Akıl ve düşünce, yalnız akılcı (rationalist) eğilimli düşünür ve dönemler için değil,

rationalist olmayan düşünür ve dönemler için de saygınlığını korumuştur. Çünkü, insanın özü onun akılsal varlığında, onun düşüncesinde, kısaca insanın düşünsel bir varlık olmasında ancak somutluk kazanabilir. Buna göre, insanın bir değer varlığı, bir kültür varlığı olması, onun bir akıl ve düşünce varlığı olmasına dayanır. Toplum ve kültür düzeni, akıl ve düşünce düzenini yansıttığı gibi, toplumsal düzensizlik de akıl ve düşünceden yoksunluğu gösterir. Böyle bir yoksunluk içinde, tutkular, içgüdüler, hırslar ve hasis yarar eğilimleri, yalnız bireyin yaşam sürecini değil, aynı zamanda toplumun yaşam sürecini de temelden belirler. Değerler, erdemler, ideal insan ve toplum modelleri bir bir yıkılır; ya kitapların tozlu sahifeleri arasında ya da anıların karanlıkları içinde unutulmuş kalır. Aklın düzenleyici, değer verici, erdemleri belirleyici, insan sevgisini önerici ve iki bin beş yüz yıldır insanı bir toplum ve kültür varlığı yapan gücü, yerini bencil, içgüdüsel isteklere, eğilimlere ve hırslara bırakır.

İdeoloji Kavgası Olamaz Bu...

Şimdi sorabiliriz: Yaşadığımız kavga nasıl ve ne türden bir kavgadır? İleri sürüldüğü gibi, bu bir ideoloji kavgası mıdır? Kelime karşılığı ide'ler, düşünceler öğretisi anlamına yelen ideoloji kavramı, akla dayalı, düşünsel bir varlığı dile getirir. Bir toplumun (Marx'cı anlamda) ekonomik altyapısının üstünde yükselen, din, felsefe, hukuk ve sanat gibi kurumlar o toplumun üst-yapısını, kültür varlığını ifade eder. Bundan ötürü, ideolojik bir kavganın ilk planda düşünsel bir düzeyde olması gerekir. Bu bakımdan yaşadığımız kavga salt bir ideoloji kavgası olmaz. Çünkü yürütülen kavga, düşünsel düzeyde ve akılsal düzeyde değil,

salt doğa içgüdüsü düzeyindedir. Daha acısı, bütün bu öldürmeler güya düşünce uğruna, düşünce için yapılmaktadır. Oysa akıl ve düşünce için, insan varlığı değerli, yüce bir varlıktır. 2000 yıl önce ihtiyar Seneca, "insan kutsal bir varlıktır", "insan insan için dosttur" diyordu. Belli çağlar boyunca bu anlayış etkili olmuştur diyebiliriz. Aynı biçimde, daha sonraları kurulan doğal hukuk için de, insanın yaşaması onun en doğal hukuk için edilmiştir. Kimsenin kimsenin yaşamına son vermeye hakkı yoktur. Hele, bu öldürmeler, düşünce ve ideoloji uğruna yapılıyorsa, bu çok daha acı ve haksız olur. Hiç kuşkusuz düşünceler değerlidir, ama insan yaşamı daha değerlidir. Kaldi' ki, düşünceler statik, donmuz bir takım dogma'lar da değildir. Düşünceler sürekli olarak değişirler, bugün yadsınan bir düşünce yarın kabul görebilir; dün kabul edilmiş düşünceler bugün yadsınabilir.

Değişim ve İnanç

Değişme, düşüncelerin özünde bulunan bir temel niteliktir. Pozitiv doğa bilimlerinin bile hızla değiştiği bir çağda ideolojik düşünceler de değişirler, yalnız düşünceler değil, insanların anlayış ve düşünceleri de değişir. Şu zamanda böyle bir düşünceye sahip olan bir insan, bu zamanda şöyle düşünebilir. Bu da düşüncenin yapısınca doğaldır. Sözgelimi, günümüzde devrimci ve sol düşünceye sahip çıkar görünen kimi öğretim üyesi ve kişilere bakıyoruz da, bunların otuz yıl önce Hitler Almanyası'nın düşünce yandaşları ve yazarları olduğunu daha dün gibi anımsıyoruz. Bundan ötürü, onlar suçlanamazlar, çünkü düşünceler ve insanın anlayışları değişirler; düşünce süreci içinde dogmatizmin yeri olamaz. Bazı düşüncelerin dogma haline getirilmesi ise, düşüncenin inanç obje'leri yapılması anlamına gelir ki, bu her

şeyden önce düşüncenin özüne aykırı olur. Çünkü, düşünce'nin özünde akıl vardır, inanç değil. Akıl insanı öldürmez, ama, hırs ve duygularla karışmış olan inanç bunu yapabilir.

Akla Dönüş...

İçinde yaşadığımız kavga genellikle bir bencillik kavgası, tutkuların bir kavgası görünümündedir. Şimdi sorabiliriz: Bu kavga nasıl ve ne zaman sona erer? Böyle bir soruya verilecek en yalın bir karşılık, bütün bu söylenenlerin ışığı altında ancak şöyle bir yanıt olabilir: İnsanın ve toplumun akla ve düşünceye geri dönmesiyle sona erebilir. Pratikte böyle bir sorunun bir başka karşılığı olamaz sanıyoruz. Bunun için birbirini vuran gençlere, birbirini en ağır sözlerle suçlayan politikacılara, birbirini aldatan ve birbirini sömüren bireylere seslenmek istiyoruz: Artık akla dönünüz!

MİLLİYET GAZETESİ
12 Ocak 1978

GÖRMEK

Görmek, yaşamımızla iç içe girmiştir. Görmek, bir yerde yaşamla aynı şeydir diyebiliriz. Olayları görmek, ilerisini görmek deriz. İnsanların iç yüzünü görmek deriz. Yine duyduklarına değil, gördüklerine inan deriz ve bunu derken de görmenin insana sağladığı güvenilirliği vurgulamak isteriz. Yalnız gündelik yaşamımızda değil, daha üst bir yaşam katında da, örneğin düşün ve değerler katında da güvendiğimiz eylem yine görme eylemidir. Söz gelişi insanın sağlam bir görüşünün olması gerektiğini söyleriz ve bunu söylerken, insanın olayları, nesneleri, dünyayı belli ilkeler açısından değerlendirmesini kastederiz. Bu anlamda görme, Grekçesi ile, 'theoria', eski deyimi ile 'nazariye'dir. Bilimde, felsefede karşılaştığımız teoriler, bu anlamda birer görme ve görüştürler. Değer alanına bakacak olursak, orada da yine 'görme' ile karşılaşırız. Söz gelişi, 'görgülü insan' derken bile vermiş olduğumuz bu değer yargısında, görgülü olarak nitelediğimiz kişide görme ile elde edilmiş belli değerlerin ve niteliklerin bulunduğunu dile getirmek isteriz. Görme, yaşamımızda bizi bu derece içimizden kavrar ve bu derece düşünselliğimize kılavuzluk eder. Görmeden, şöyle ya da böyle bir görmeden yoksun olan bir yaşam düşünülemez.

Şimdi, hem gündelik hem de düşünsel yaşamımızı bu derece belirleyen bu 'görme' eylemi nedir? Böyle bir eylemin güvenilirliği nedir? Buna değinmek istiyoruz.

'Görme', her şeyden önce optik bir olaydır. Bir şeyi görmek demek o şeyden alman ışınların, o şeyin imgesini gözümüzün retina'sında meydana getirmesi ve sonra bu imgenin göz sinirleri aracılığıyla beynin görme merkezine taşınması olayıdır. Buna göre, görme olayı retina'da değil, beyinde, beynin görme merkezinde meydana gelir. Bundan ötürü, gözümüzle değil, beynimizle gördüğümüz söylenir. Ama, görme salt bir optik fenomen midir? Hiç kuşkusuz değildir. Duyular arasında en düşünsel olanı hiç duraksamadan söyliyebiliriz ki, görme duyusudur. Görmenin değeri ve anlamı da, onun bu düşünsel niteliğinden ileri gelse gerek. Bu düşünsel nitelikten soyduğumuz bir görme, herhangi yalın bir optik olaydan daha fazla bir şey olamıyacaktır.

Ancak, şimdi sorabiliriz: Görmenin bu niteliğine ne dereceye kadar güvenebiliriz? Tüm yaşam ve düşün dünyalarını evre evre oluşturan bu görme eylemi, tüm güvenilirliğe sahip değilse, nasıl olur da o zaman onun oluşturduğu yaşam biçimlerine ve düşün sistemlerine güvenebiliriz? Bu, bir anlamda bütün skeptisizm'lerin ana dayanağı değil midir? Bu soruları yanıtlamak için, yine görme olayına dönelim. Biz nesneleri, insanları ve dünyayı görürüz. Örneğin, şu an elimde yeşil bir kalem, önümde beyaz kâğıt yaprakları ile kahverengi bir masada oturduğumu görüyorum. Bu görme, bana bütün bu nesneler hakkında bilgi sağlıyor. Ama sorabilirim, acaba bu bilgiler doğru mudurlar? Elimdeki kalem gerçekten yeşil, masa gerçekten kahverengi, kâğıtlar beyaz mıdırlar? Ben onları böyle görüyorum ve böyle gördüğüm için onlar hakkında bu tür yargılar veriyorum. Ama, bu görme nesnelerin böyle olduklarını bana bildiren bu görme böyle bir görme olarak kendi kendisi ile daima aynı kalan bir olay mıdır? Başka türlü dendikte, sabah-

leyin meydana gelen bir görme olayı ile öğlen ya da akşam meydana gelen bir görme olayı aynı mıdırlar? Elbette optik bir olay olarak, fizyolojik bir olay olarak aynıdırlar, ama, içerik bakımından da aynı mıdırlar? Sabah gördüğüm bir kâğıdın beyazlığı ile öğlen ya da akşam gördüğüm aynı kâğıdın beyazlığı aynı beyazlık mıdır? Hiç kuşkusuz, aynı değildir. Sabah gördüğüm kâğıt öğlen ve akşam gördüklerime göre çok daha beyaz olduğu gibi, akşam gördüğüm aynı kâğıt aslında artık beyaz bile değildir. Ama, biz onu aynı beyazlıkmış sanırız. Aynı şekilde gökyüzünü, denizi daima mavi, ağacı yeşil, bir çocuk yüzünü daima pembe görürüz. Ancak biz tüm bu bilgilere nasıl ulaşıyoruz? Buna, görerek diye yanıt veriyoruz. Ama, daima mavi olarak nitelendirdiğimiz gökyüzü ya da deniz gerçekte her zaman mavi midir? Örneğin şu an başımı kaldırıp bakıyorum, onları hiç de mavi olarak görmüyorum. Buna göre, gördüğümüzü söylediğimiz şeyleri biz aslında görmüyoruz, görüyor sanıyoruz. Buradan, yine görmenin yalın bir optik olay olmadığı sonucuna ulaşıyoruz. Görmek, yalın bir optik olay olmadığına göre, o halde görmek nedir? Buna, görmek eğitilmiş bir optik fenomendir diye yanıt verebiliriz. Buna göre, görmek bir eğitim işidir, görmeyi öğrenme işidir. Bundan ötürü, geçen yüzyılın impressionistleri (izlenimcileri), "Şimdiye kadar resim yapımı öğrenilirdi, oysa biz görmeyi öğreniyoruz" derlerken, doğruyu söylüyorlardı. Resmin konusunu görme izlenimleri olarak anlıyan onlar için yapılacak biricik iş elbette görmeyi öğrenme olacaktı. İzlenimci ressamlar çalıştılar, uğraştılar ve görmeyi öğrendiler. Ama, biz görmeyi öğrenebildik mi? Görmeyi öğrenmenin elbette bir yolu ve yöntemi olmalıdır. Nedir bu yol-yöntem? Bu yol-yöntem, ilk-plânda insanın alışkanlıklarından, görmeyi engelliyen alışkanlıklardan ve belleğimizin yanıltmalarından kur-

tulma demektir. Bu, söz gelişi gökyüzü şu an hangi renkte ise, ağaç şu an hangi renkte ise, o renkte görmemiz anlamına gelir. Bu da bir eğitim ve öğrenme işidir. Böyle bir eğitim ve öğrenme olmadan her bir nesne alışılagelmiş nitelikler içinde bize verilir, tıpkı gökyüzünün daima aslında her zaman mavi olmadığı halde mavi olarak görünmesi gibi. Bunun en tehlikeli yanı ise, bizi nesneleri kavramada bir automatizm'e ve monoton bir dünya kavrayışına götürmesidir. Böyle kavranan bir monoton evren, bizim her an yeni olarak gördüğümüz bir evren olmayıp, alışkanlıklarımızın tekrarladığı değişmiyen bir evrendir. Bunun için, böyle tek düze bir evrende farkedilme diye bir olay olmıyacaktır. Farkedilmenin olması için, görmenin yeni bir görme olması gerekir. Söz gelişi, Türk edebiyatında şairler yüzyıllarca denize bakmışlardır, ama Yahya Kemal'e, Orhan Veli'ye gelinceye kadar hiç biri denizi görmemiştir, farketmemiştir diyebiliriz. Yine romontik ressam E. Delacroix, 'biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti' derken, yine bu farkedilebilirlik üzerinde durmak ister.

İnsanın görebilmesi, alışkanlıklarından kurtulması, yalnız insan ile doğa ilgisi içinde düşünülmemelidir. Tersine, görme, tüm yaşam ve düşün biçimlerini oluşturduğuna göre, insanın bu görme eğitimini görmenin her alanında gerçekleştirmesi gerekir; insanlarla, olaylarla, düşünsel sistemlerle olan ilgilerinde. Sözgelişi, insanları tanımak, onları yeni bir görme ile görmek, olayları kavramak, onları yeni bir görme ile görmek ve yine düşünmek, varlıkları yeni bir görme ile kavramak olmalı. Ancak, böyle bir görme içinde insan, yenileştiği ve çağdaşlaştığı gibi, böyle bir görmenin bize sağladığı evren de yeni ve tâze bir evren olur. Bundan ötürü çağdaşlığa giden yol, görmenin eğitilmesi, görmenin alışkan-

lıklardan ve önyargılardan kurtarılması ile başlar. Bu uğurda insanlığın gelişmesi, çaba ve çilelerle dolu büyük bir savaşı dile getirir. Tarihin dialektik'i de bize göre, bu savaştan başka bir şey olarak anlaşılmamalıdır.

5 Mart 1979
DÜNYA GAZETESİ

ÇOCUKLAR

Hiç kendinizi bir çocuğun yerine koyup, dünyayı ve insanları onların gözleriyle görmeyi denediniz mi? Neden çocuklar büyüklerden daha çok hayvanlarla, kediler ve köpeklerle dostturlar, bunu hiç düşündünüz mü? Çocuğu tanımak, bir yerde bu soruları tam olarak yanıtlamak anlamına gelir sanırız. İri bedenleri, koca el ve ayakları, garip hareketleri ve bağırıp çağırmalarıyla büyükler ve onların oluşturdukları dünya, çocuğun algılama ve kavrama dünyasını aşan, bir devler dünyasıdır. Doğal olarak da böyle bir dünya, çocuk için bir korku dünyası olacaktır. Çocuğun hayvanlarla kurduğu dostluk ilgisi de, ortak bir korku dünyasının yaratmış olduğu bir ilgi olarak anlaşılmalıdır.

Çocuk, hiç bir zaman bu dünyaya güven duyamayacak; o dünyaya girip orada büyüklerle beraber yaşamak istemiyecektir; çünkü o dünya, çocuğa yabancı bir dünya olarak kalacaktır. Çocuğa yabancı bu büyükler dünyasına karşı çocuk, hayalgücü dünyasını, oyun dünyasını yaratır. Büyüklerin dünyasına karşı duyduğu korku ve güvensizliği yarattığı oyun dünyası ile dengeler. Büyüklerin dünyası için yitik bir varlık olan çocuk, oyun dünyasının egemeni ve kahramanı olur.

Büyüklerin dünyası karşısında bu derece güvensiz ve korku içinde olan çocuk ya kimsesiz, terkedilmiş, sokağa atılmış bir çocuk olursa, onun duyduğu korku ve umutsuzluk hangi nicelik ile ölçülebilir? Ama, ne var

ki, çocuk bütün bu korku ve umutsuzluklara karşın yine de yaşam savaşını sürdürmeğe çalışır. Özellikle ülkemize bu açıdan bakacak olursak, çocuk dramını, çocuk soykırımını tüm boyutlarıyla görürüz. Büyük kentlerin caddeleri, bu dramın yaşandığı sahnelerdir. Yaşar Kemal'in 'Allahın Askerleri'nde bu dram, olanca gücüyle vurgulanır. Söz gelişi, burada bir Zilo vardır; geceleri tren altlarında, açık bulduğu bodrumlarda, kovuklarda yatmağa çalışan, gündüzleri kuş yemi satan, hırsızlık yapan, aç kalan, ırzına geçilen, umutsuz acılar içinde kıvranan, ama yine de içinde bir insan yüreği taşıyan bir kız çocuğu. Ya da üvey anası tarafından evden kovulan, açlık çeken, acı duyan, umutsuz, ama yine de insanca duygular duyan bir Oğuz. Çocuk yaşında bir evin geçim sorumluluğunu üstlenen bir Kadir. Yine Metin'in, Selim'in ve M. Yoğuntaş'm acılı ve umutsuz yaşamları. Onlar, gerçek yaşamdaki yüzbinlerden yalnızca bir kaçıdırlar. Şimdi sorabiliriz: Onların yaşamak zorunda bırakıldıkları bu dram hakça mıdır? Onlar bütün bu acıları, şu kısacık yaşamlarında haketmişler midir? Tüm bu acılar önlenemez mi? Burada otuz yıl önceye ait bir anımızı dile getirmek istiyoruz. Bir Avrupa kentinde öğrenci olarak bulunduğum sırada Türkiye'den bir parlamenter gelir, amacı kimsesiz, sokağa atılmış çocuk sorununu incelemektir. Kentin çocuk sorunları ile ilgili makamından randevu alınır ve gidilir. Parlamenter ilgili yetkiliye sorar: Kimsesiz, sokağa atılmış çocuklarla ilgili olarak neler yapıyorsunuz, ne girişimlerde bulunuyorsunuz? Yetkili kişi, soruyu, kimsesiz, sokağa atılmış çocuk ne demek anlıyamadığım söyler. Parlamenter durumu kavrıyamaz ve soruyu yinelemek isteyince, yetkili, insanlık onuru sarsılmışçasına, ayağa fırlar ve haykırır: "Burada devlet var. Devletin olduğu yerde kimsesizlik, sokağa atılmışlık diye bir sorun olamaz." O gün-

den bu güne, sahipsiz çocukları, sokak çocuklarını her görüşümde, bu sözleri anımsar ve devleti boş yere ararım. Ama, biz devlet deyince oldum olası sosyal devleti değil de, zaptiye devletini düşündüğümüz için, anlayış bakımından o günden bugüne bir arpa boyu ilerlemiş sayılmayız. Yine çocuk ve devlet ilgisi üzerine o döneme ait bir anımı aktarmak istiyorum. Söz konusu kentte ev sahibimin oğlu, sağlık ve beslenme, yatıp kalktığı yer bakımından her ay devletçe bir komisyon aracılığıyla denetlenirdi. Bu konularda ufacık bir uygunsuzluk saptanacak olursa, bu, çocuğun ailesinden alınıp devletin yetiştirme yurtlarına nakli için yeter bir nedendi. Çünkü, devlet, doğduğu gün her çocuğa belli bir yaşa kadar verilmek üzere bir maaş bağlıyor ve bu maaşın çocuğa en iyi biçimde sarfedilip edilmediğini sürekli olarak denetliyordu. Böyle bir devletin, bir sosyal devletin egemen olduğu bir ülkede, elbette sokağa atılmış, terkedilmiş çocuk sorunu gibi bir sorun olmıyacaktı.

Buna göre, çocuk sorunu gerçi bir eğitim sorunudur ama, aslında bu eğitimi yasalarla düzenleyecek ve uygulayacak olan bir devlet sorunudur. Şimdi, Türkiye söz konusu olduğunda, yoksul bir devletten bunu nasıl bekliyebiliriz diye düşünülebilir? Ama, hemen söylememiz gerekir ki, bu, hernekadar kendini bir para sorunu olarak gösteriyorsa da, yine de devletin sosyal bir devlet olarak çözemeyeceği bir sorun değildir. Şöyle ki, söz gelişi şu an aklımıza geldiği gibi, devlet 'çocukları koruma' vergisi adı altında bir vergi getiremez mi? Kanımıza göre, pekalâ böyle bir şey yapabilir ve çocukların, özellikle de kimsesiz çocukların korunmasını güvence altına alacak finansman kaynakları bulabilir. Bize göre, bunun için sorun parasal olanak sorunundan daha çok, bir anlayış sorunudur, bir sosyal devlet anlayışı sorunu-

dur. Sosyal devlet sözcüğünün bu gün bir moda sözcük olduğunu görüyoruz. Oysa, bu sözcük, bir 'sözcük' olmaktan kurtarılır ve içeriği belirlenmiş bir 'kavram' haline dönüştürülürse, sanırız ancak o zaman pek çok şey gibi 'çocuk sorunu' da hak ettiği önemle ele alınacaktır.

Unesco'nun, haklı ve sevindirici bir olay olarak çocuk yılı diye kabul ettiği 1979 yılında, gönül ister ki, çocuklar için ülkemizde de gerçekten bazı ciddi şeyler yapılsın. Devlet, yukarda işaret ettiğimiz gibi, sosyal devlet bilincine ulaşıp yasal girişimlerde bulunsun, çocuklarına sahip çıksın, sizler benimsiniz diyebilsin. Ama, üzülerek söyliyelim ki, şimdiye kadar, TV ekran edebiyatının dışında bu konuda herhangi bir girişim bir yana, bunun hazırlığına dair ortada bir belirti bile yok. Ancak, unutmayalım ki, sokaklar kimsesiz, terkedilmiş çocuklarla her gün biraz daha doluyor, Türkiye'de insanlık onuru, hepimizin onuru bir az daha kırılıyor ve suçluluk duygusu biraz daha içimizi kaplıyor. Bir ömür boyu, Diogenes'in vaktiyle Atina sokaklarında gündüz fenerle insan araması gibi, devleti, sosyal devleti sokaklarda aradık, acaba bu aramayı daha ömürler boyu mu sürdüreceğiz? Yoksa böyle bir devleti bulma umudunu bırakıp, insan olarak duyduğumuz utanç duygusunun yüzkızarıklığı ile yaşamağa alışmamız mı gerekecek?

DÜNYA GAZETESİ
26 Şubat 1979

SEZAR VE BRUTUS

Ahlak felsefesi oldum olası değerleri incelerken daima pozitiv değerleri incelemeği kendine bir görev olarak almış ve bu anlamda ahlâk felsefesi bir pozitiv değerler felsefesi olarak anlaşıla gelmiştir. Bu değerlerin en başında, hiç kuşkusuz 'iyi' değeri gelir. 'İyi' bir değer olarak, ahlâk felsefesinin kurucusu olan Eski Grek' lerden beri daima insan eylemlerinin ve ahlâkın ana ereği, insan mutluluğunun dayanağı olarak anlaşılmıştır. Bunun için 'iyi' ve 'ahlâklılık' aynı anlama gelir. Buna göre, insan eylemleri ahlâksal oldukları zaman, iyi'ye yönelmiş, istençli (iradi) eylemler olacaktır. Eylemlerin istenç ile iyi'ye, ahlâksal olana yönelmesi erdem (fazilet) adını alır. Teorik alanda iyi, ahlâksal-olan, tüm ahlâklılığı kuşattığı halde, eylem kesiminde ahlâklılık ve ahlâksal-olan-iyi erdem olarak somutlaşır. Bu erdemler, Platon'dan beri örneğin bilgelik, yiğitlik, doğruluk ve ölçülülük gibi değerler olarak gösterilir. Bundan ötürü, her ahlâk felsefesi, bir yerde erdem öğretisi anlamına gelir.

Acaba, şimdiye kadar ahlâk felsefesinin tuttuğu bu yol tersine çevrilemez mi? Pozitiv ahlâksal değerlerin karşıtlarından hareket ederek bir ahlâk ya da bir değer felsefesi düşünülemez mi? Söz gelişi, daha Antik Çağdan beri ahlâk felsefesi iyi'yi aramış ve onun üzerine insan mutluluğunu temellendirmek istemiştir dedik. Acaba bunun tersi ahlâk felsefesi için düşünülemez mi? İyi'den değil, 'kötü'den hareket ederek, bilgelik, yiğit-

lik, ölçülülük doğruluk ve sadakat gibi erdem ve değerlerden değil de, bilge-olmayış, yalancılık, aşırılık, nankörlük ve ihanet gibi fenomenlerden hareket edilerek bir ahlâk teorisi ya da felsefesi ya da bir değer felsefesi kurulamaz mı? Probleme böyle bir bakış tarzının ancak çağımızda olanak kazanmaya başladığını söyleyebiliriz. Gerçi, daha Eski Mısırlılardan beri 'kötü'nün Tanrısal olana karşıt, daimonca bir ilke olarak belirlenmek istendiğini biliyoruz. Söz gelişi, Eski Mısırlıların Typhon'u, Perslerin Ehriman'ı (Hürmüz), Hristiyanlığın ve Müslümanlığın şeytanı, Tanrıya ve iyi'ye prensipçe karşıt olan kötü'nün kendisidir. Ama, bu kötü, ahlâksal bir kötü değil, metafizik bir kötüdür. Kötünün, salt ahlaksal bir sorun olarak ele alınışı oldukça yeni bir tavrı gösterir diyebiliriz, söz gelişi, yalan fenomeni, ihanet fenomeni gibi. Gerçi, bu fenomenler, özce gerçekliği gösterirler, olması gereken, ideal bir durumu değil. Ahlak ise olanın değil, olması gerekenin bir teorisidir. Buna göre de, bu gerçek fenomenler gerçek olmaları nedeniyle ahlâk felsefesinin dışında kalmazlar mı? Buna karşı, artık çağdaş ahlâk felsefesinin ideal (düşünsel) kavramları bırakıp yaşamın içine girmesi biçiminde yanıt vermemiz gerekir. Nasıl ki, aynı şeyi söz gelişi yine bir felsefe bilimi olan estetik için de söylüyoruz. Klasik estetik 'güzellik' ile uğraşan bir 'güzellik bilimi' idi. Ama, çağdaş estetik çirkini de, tiksintiyi de bir estetik fenomen olarak alıyor. Çağdaş estetikçi, estetik'i, insan yaşamının dışında değil, tersine insan yaşamının içinde temellendirmek ister. Aynı şeyi ahlâk felsefesi için de düşünemez miyiz? 'Yalan', 'ihanet' gerçek yaşam fenomenleri olduğuna göre, insan yaşamından hareket etmesi beklenilen pozitiv bir ahlâk felsefesinin de bu gibi fenomenlerden kalkması gerekmez mi? Öyle bir ahlâk felsefesi kl. dayanağı gerçek yaşam fenomenleri olsun. Şimdi bu-

na bir örnek olmak üzere çağımızda çok yaygın bir fenomenolan 'ihanet' fenomeninden söz açmak istiyoruz.

O halde 'ihanet' nedir? Bu soruya karşılık verebilmek için tarihsel bir iki ihanet olayından hareket etmek istiyoruz. Özellikle de Brutus'un Sezar'a ihanetinden. Şimdi bu olayın yapısını gözden geçirelim. Brutus ne yapmıştı? Sezar'ın düşmanlarıyla anlaşıp, kendisini bir baba gibi yetiştirmiş ve kendisine güven duymuş olan Sezar'a onlarla birlikte suikast hazırlayıp Sezar'ı onlarla birlikte hançerlemişti. Bu olay, Brutus'un dışında, onun herhangi bir katkısı olmadan meydana gelmiş olsaydı, tarihin haklı ya da haksız herhangi bir siyasal cinayeti gibi görülebilirdi. Ama, eyleme Brutus'un katılması, olayı herhangi bir siyasal cinayet olayı olmaktan çıkarıp bir ahlâksal-olay düzeyine götürüryor. Neden? Çünkü, Brutus'un Sezar'a saldırması bir siyasal varlığa saldırı olarak değil, ahlâksallığa, vicdana ve ahlâksal bilince karşı bir saldırı olarak kabul ediliyor. Sezar'ın öldürülmesi bir suçtur, kriminal bir olaydır; ama, aynı olay, ahlâksallığı, vicdanı yaraladığı için ahlâksal bir olaydır ve bu anlamda da bir 'ihanet'tir.

Şimdi, bir adım daha ilerliyerek, ahlâksallığa, vicdana ters düşen bu eylemin ahlâkça neden 'kötü' bir eylem olduğunu sorabiliriz. Buna şöyle bir karşılık verebiliriz: Burada yaralanan, Sezar'ın Brutus'a beslediği güven ve sevgidir. Sezar, Brutus'u böyle bir güven objesi olarak görmüş ve Brutus, eylem ve davranışlarıyla bu güveni hakettiği inancını Sezar'da uyandırmış ve yaşatmıştır. Ama Sezar'a karşı böyle bir komplo'ya girmesi ve Sezar'ı hançerlemesi bu iki kişi arasında var olan ahlâksal bağlılığı ve vicdanı yaralamış oluyor. Bundan ötürü, dün olduğu gibi bugün de biz, Brutus'un bu hareketini 'ahlaksızlık' olarak görüyor ve onu ahlâkça 'kötü' olarak yargılıyoruz.

Yine tarihsel bir ihanet olayı, İsa'ya havarilerden Yahuda'nın ihanetidir. İsa, öbür havarilere karşı olduğu gibi Yahuda'ya da güven duymuş ve Hristiyanlığı yaymada onlara görev vermiş, ama ne var ki, havariler arasında Yahuda İsa'yı ele vermişti. Burada da, Sezar ve Brutus olayında olduğu gibi, olay bir ahlâk sorunu olarak belirleniyor. Çünkü, Yahuda, İsa'yı ele vermekle, onun güvenine ihanet ediyor ve ahlâksallığı, vicdanı yaralanmış oluyor.

Şimdi sorabiliriz: İhanet edenler, yalnız yukardaki örneklerde değil, genellikle gündelik yaşamda dostluğa, arkadaşlığa ihanet edenler neden ihanet ederler acaba? Maddi çıkarlar bunda bir etken olabilir kuşkusuz. Ama, tek etken olamazlar, hatta kimi zaman ihanet maddi çıkarlara ters bile düşebilir. Buna göre, ihanetin doğuştan 'hain' bir ruhun ürünü olduğunu söyleyebilir miyiz? Böyle bir şey söylemek olay karşısında dogmatik bir tavır almak demektir. Burada alınacak tavır pozitiv bir tavır olmalı. İhanet eylemi, ihanet edilen kişi açısından ele alınmalı. Çünkü, ihanet ile ihanet obje'si arasında, bize göre, bir nedensellik (kausalite) ilgisi vardır. İhanetin nedeni ihanet edilen kişide bulunmalı. Böyle bir nedensellik bağı olmadan, ihanet olayının meydana gelmesi olanaksızdır sanırız. Şimdi, Sezar-Brutus olayında ihanetin nedeninin Sezar'ın kişiliğinde bulunması gerekir. O halde nasıl bir kişiliği vardı Sezar'ın? Bunun karşılığı, dahi bir asker, dahi bir devlet adamı ve büyük bir yazar kişiliği olacaktır. Böyle bir kişilik, çevresindekilere kendini kabul ettiren, ağırbaşlı, güçlü ve etkili bir kişiliktir. Böyle bir kişilik, insanları kendiliğinden, kendi istencinin doğrultusuna kolayca çeker, onları etkiler. Ama, çevrenin zayıf kişileri, zayıf kişilikte oldukları için, bunu bir köleleştirme, bir despotizm olarak yorumlamağa meylederler ve böyle bir güçlü kişiliğe başkaldır-

mayı bir kişilik kazanma olayı olarak yorumlarlar ve buradan kendileri için bir haklılık payı çıkarmayı isterler.

İşte kanımıza göre yalnız Brutus'un, Yahuda'mn ihanetlerinde değil, her ihanet olayında kişilik ile kişiliksizlik arasındaki çatışma ve bu çatışmanın bilinci söz konusudur. Bu bilinç onları, ahlâksallığı ve vicdanı yaralamağa ve ihanete götürür. Bundan ötürü kişilik ile kişiliksizlik çatışmasının olduğu ve bunun bilincine varıldığı yerde ihanet daima olacaktır. Bunu başka türlü söylersek, Sezar'lar var olduğu sürece, daima Brutus'lar da, ahlaksal-kötü de var olacaktır.

DÜNYA GAZETESİ
19 Şubat 1979

ÜNİVERSİTE, ÖZERKLİK VE EMERİTUS'LUK ÜZERİNE

Birkaç haftadır tüm basın, görüşlerini bildirsin diye üniversitelere, akademilere ve yüksek okullara gönderilmiş olan yeni Üniversiteler Yasa Tasarısı ile uğraşı içinde. Hemen her gazetede her gün tasarı üzerine boy boy yazılar yayınlanıyor, TV'de forumlar düzenleniyor, tasarı en sert biçimde eleştirilerek yadsındığı gibi göklere çıkarılıp benimseniyor da. Bu yargılama, üniversitelere bakış tarzına göre değişiyor. Biz burada, böyle bir tüm yargılama amacı gütmüyoruz, tersine üniversite ile ilgili özellikle iki kavram üzerinde durmak istiyoruz. Bunlar *özerklik* ve *emeritus* kavramlarıdır.

Cumhuriyet döneminin Milli Eğitim alanında yaptığı en önemli işlerden biri, hiç kuşkusuz, 1933 reformuyla İstanbul Darülfünun'unun İstanbul Üniversitesi haline getirilmesi olayıdır. Almanya'dan ırk nedeniyle çıkarılan bilim adamlarının çağrılmasıyla yeniden kurulan İstanbul Üniversitesi; ilk planda bir bilim ve araştırma kurumu olarak oluşturulmuştur. 1933 Üniversite Reformu, Darülfünun gibi skolastik nitelikte bir kurumu, çağdaş, akademik bir kuruma dönüştürmeyi amaçlıyordu. Bu akademik çizgi, 1946'da özerklik niteliğinin ona katılmasıyla yasal bir güvenceye de kavuşuyordu. Şöyle ki, akademik özerklik, herşeyden önce bilimin ve bilimsel doğruların güvence altına alınması, bilimsel doğruların araştırılması ve bunların yazılmasında bilim

adamlarının yani üniversite öğretim üyelerinin dış siyasal baskılardan, siyasal iktidarların yapabileceği baskılardan korunması anlamına geliyordu. Buna karşılık üniversite, kendini kendi iç organlarıyla idare edecek ve yine kendini kendi iç organlarıyla denetleyecekti. Batıdan alınan üniversite özerkliği Batıda bu anlamda anlaşılıyor ve bu anlamda uygulanıyordu. Başta, bizde de böyle bir anlamda anlaşılan özerlik kavramı giderek bilimsel özerlik anlamındaki niteliğini yitirecek, ilkin idari özerklik ve sonunda yalnızca üniversitenin dokunulmazlığı olarak anlaşılacaktı. Öbür yandan üniversitede özerkliği tanımlayan bir nitelik olan iç denetim de kurulamadığı için, üniversite, sonunda özerklik adı altında, mazgallı kalın duvarların arkasında sorumsuzlukların egemen olduğu bir kurum kişiliğine bürünecekti. Özerk bir kurum olduğu ve dokunulmazlığı olduğu için, devlet üniversiteyi denetleyememekte, öbür yandan bünyesinde iç denetimi kuramadığı için kendisi de kendini denetlememektedir. Bu durum, üniversiteyi yıllarca kendi içinde bunalımlara sürüklemiş ve bu yolda ilk patlama Milli Birlik Yönetimi sırasında 147'ler olayında ortaya çıkmıştır. Yine 12 Mart döneminde çıkarılan bir Üniversite Yasasıyla özerklik bir anlamda kısıtlanmak istenmiştir.

Kısaca, 1950'lerden beri üniversite özerkliği siyasal iktidarlarla üniversite arasında açık ya da kapalı bir çekişme konusu olmuştur. Bu çekişmenin biricik suçlusu olarak siyasal iktidarlar görülmemeli kanısındayız. Burada daha gerçekçi bir açıdan olaya bakmak gerekir. Bunda üniversitenin hiç mi suçu yoktur? Biz, özerk üniversite düşüncesini Batıdan aldık. Batıda üniversite özerkliği vardır, ama bu özerklik üniversiteyi iç denetimden yoksun, sorumsuz, kendi başına buyruk bir kurum ile özdeşleştirmez. Üniversite, Batıda ilk planda bir

bilimsel-akademik kurumdur. Üniversiteler özerk araştırma ve öğretim kurumlarıdır. Batıda özerklik, bilimsel-akademik bir güvence olarak anlaşılmaktadır. Üniversite öğretim üyesi, akademik sorumluluğunun bilinci içinde çalışmaktadır. Özerklik, bu bilincin yalnızca bir güvencesi olma gibi bir işleve sahiptir.

Ama biz özerk üniversite düşüncesini Batıdan alırken, bunu içeriğinden soyarak almışız. Özerkliğin içeriği ise akademek bilinçtir. Bir üniversiteyi üniversite yapan öge ise, onun özerkliği değil, tersine akademik bilincidir. Bundan ötürü Batıda, Doğuda özerk olmayan pek çok büyük üniversite vardır; ama akademik bilinci olmayan birtek üniversite yoktur, adı üniversite bile olsa böyle bir kurum gerçekte üniversite değildir ve olamaz da. Biz ise Batıdan aldığımız bu anlamdaki özerk üniversite anlayışına ters düşmüşüz. Üniversiteyi, akademik bilinç ve bilimsel etkinliğin dışında, içi boş bir özerk kuruluş olarak kavramaya yönelmişiz. Bundan ötürü, iyi ya da kötü niyetle, bu durum siyasal iktidarları daima açık ya da kapalı üniversite özerkliği üzerinde düşünmeye, yasal olarak bu özerkliği yeniden belirleme girişimlerine götürmüştür. Bunu başarmışlardır ya da başaramamışlardır, o başka bir sorun. Ama önemli olan böyle bir işe girişmiş olmalarıdır.

Yeni bir Üniversite Yasası Taslağının tartışıldığı şu günlerde durum, yine aynı perspektif altında görülmelidir. Nitekim bu tasarı etrafında koparılan fırtınanın kılavuz düşüncesi: "özerklik elden gidiyor" düşüncesi de, günümüz siyasal iktidarının üniversite özerkliği düşüncesiyle bir anlamda bir hesaplaşma içine girmiş olduğunu gösteriyor. Sorumsuzluk ile eş anlamlı bir özerkliği hiçbir siyasal iktidar hoş karşılamayacağı gibi, bunun şu ya da bu yandan kısıtlanmasında her iktidar kendi

bakımından büyük yararlar görür. Eğer özerklik kavramı, akademik bilinç ve iç denetim içeriğine kavuşmayacak olursa, ya bugünkü ya yarınki herhangi bir iktidar bu özerkliği mutlaka kısıtlayacaktır. Geçmişte ve günümüzde yapılmış ve [illegible]an deneyler bunun en açık kanıtlarını ortaya koyu.

Günümüzün iktidarı da üniversiteye, özerklik ile bir hesaplaşma içinde yaklaşıyor dedik. Bunu yaparken de, üniversiteye bir ödün vermeyi de ihmal etmiyor. Bu ödün emeritus olma hakkıdır. Bu yasa taslağma göre, artık üniversite öğretim üyeleri emekli olmayacaklar, *"emeritus"* olacaklar. Latince bir sözcük olan emeritus sözcüğü, belli bir yaştan, sözgelimi 65 ya da 70 yaşından sonra üniversite öğretim üyelerinin resmî üniversite görevlerinden affı anlamına gelir. Örneğin, bir devlet memuru belli bir yaşta (Türkiye'de 65 yaşında) emekli olur. Üniversite öğretim üyesi, profesör, bir bilim adamı olarak yaşamının sonuna kadar bilimle uğraşacağına göre (bu Batıda böyledir), üniversitedeki resmi görevlerinden affedilir ama aktif öğretim üyesi iken almış olduğu maaşı sonra da almaya devam eder. Çünkü Batılı anlayış, profesörlüğü bir memuriyet olarak görmez de, kendini bilime adamış bir bilim adamının akademik ünvanı olarak anlar. Bunun için bir profesörün bilim adamı olarak yaş sınırlamasından ötürü üniversitedeki resmi görevlerinden ayrıldıktan sonra da bilimle uğraşacağını önceden kabul eder ve üniversiteden ayrıldıktan sonra da onun parasal yönden bir sıkıntıya uğramamasını düşünür. Bundan ötürü, Batıda her mesleğin emeklisi olunur, ama *emekli profesör* olmaz. Çünkü Batıda emeritus olan profesörler evlerine, kendi kitaplıklarına çekilirler, çalışma ve yayınlarını böylece sürdürmüş olurlar.

Batıda "emeritus'luk" durumu böyleyken, emeritus'luk kavramını yine Batıdan alan yeni yasa tasarısı, ne var ki bu kavramı çarpıtarak alıyor. Şöyleki, yeni tasarıya göre, üniversite öğretim üyeleri 70 yaşında emeritus olacaklar; 10 yıl emeritus olarak üniversitelerde ideri görevin dışında öğretim etkinliğinde bulunacaklar. Bundan, daha önce emekli olup da henüz 80 yaşın altında bulunan emekli öğretim üyeleri de faydalanacak. Şimdi sorunu, sübjektif-insansal etkilerin dışına çıkarıp düşünelim. Böyle bir genel durumun üniversiteleri ne büyük bir kargaşaya sokacağını hesaplamaya çalışalım. Böyle bir huzursuz ortam içinde çalışma olanağı tümüyle ortadan kalkacaktır. Üniversite öğretim üyelerinin emeritus'luğunu, tıpkı Batıda anlaşıldığı ve uygulandığı anlamda anlayalım ve uygulayalım. Bu anlamda emeritus'luğu desteklemek, bilim ve bilimsel çalışmayı desteklemek anlamına gelir. Ama üniversitelerin sürekli bir değişme içinde bulunduğu ve sürekli taze kana gereksinme duyduğu bir çağda, üç dört öğretim üyesi kuşağını üniversitede biraraya toplamak, üniversiteleri dondurmak, hatta bundan da öte mumyalaştırmak demek olacaktır. Ama unutmayalım ki, gelişen ülkeler mumyalaşmış bir üniversiteye değil, canlı, dinamik bir üniversiteye sahip ülkelerdir.

DÜNYA GAZETESİ
18 Aralık 1978

POLİTİKACI VE DEVLET ADAMI

Demokrasilerin toplum sahnesine çıkmaları yeni bir insan tipini beraberinde getirir: Politikacı tipini. Demokratik olmayan, parlamenter olmayan yönetim biçimlerinde yöneten ya tek bir kişi olur ya da yönetim belirli sayıda bir parti kadrosunun elinde bulunur. Tarihsel monarşilerde ya da çağdaş dikta yönetimlerinde somutlaşan sistemlerde devlet, yönetim kadrosunun dışında bir memurlar-devletidir. Ancak, demokratik yönetimlerde devlet, politik kişilerin istençlerinde bir varlık elde edebilir. Bu politik kişiler, politikacı dediğimiz tipi oluştururlar. Ama, hemen belirtmemiz gerekir ki, politikacı tipi, parlamenter demokrasilerden, çoğulcu demokrasilerden çok daha önceliğe sahiptir. Söz gelişi, eski Atina'da M.Ö. V. y.y.'da demokrasi kurulurken belirli bir politikacı tipini göz önünde bulunduruyordu. Bu politikacı, ne pahasına olursa olsun, politik tartışmalarda başarılı olmayı amaçlıyordu. Ve bunun için de onun konuşma sanatında ve mantık kurallarında eğitilmesi gerekecektir. Bu gereksinme, eski Yunanistan'da sofist dediğimiz düşünürlerin ortaya çıkmasına neden olur. Sofistler için, doğruluk (hakikat) göreli olduğuna göre, önemli olan doğruluğun ne olduğunu araştırmak değil, ama düşüncelerimiz yanlış bile olsa bunların tartışmalarda başarılı bir savunmasını yapmak ve karşımızdakinin düşünceleri doğru bile olsa, onları mantık oyunlarıyla çürütmektir. Eski Atina demokrasisi politikacıyı böyle anlıyordu. Bunun için, o dönem düşünürlerince,

örneğin Platon ve Aristoteles'in yapıtlarında bu politikacı tipi en ağır biçimde yerilir.

Eski Atina demokrasisinden bugünkü demokrasiye, çağdaş demokrasiye gelinceye kadar kuşkusuz demokrasiler pek çok değişikliklerden geçmiştir. Bugün çoğulcu, parlamenter ve toplumcu demokrasi anlayışları çağdaş demokrasi sistemleri olarak belirlenebilir. Bunların örneklerini geçmiş demokrasilerde bulamayız. Demokrasiler gerçekten çok değişmişlerdir. Ama aynı şeyi politikacı için de söyleyebilir miyiz? Eski Atina'da bulduğumuz politikacı ile günümüz politikacısı arasında bir nitelik ayrılığı var mıdır? Yukarıda değindiğimiz politik ve demagojik amaçlar bakımından böyle bir öz ayrılığından söz açma olanağı var mıdır? Günümüz politikacısı için de amaç, ne olursa olsun, politik başarı değil midir? Bu başarıda ahlâksal ve düşünsel ölçülerin ne anlamı, ne değeri vardır? Buna göre, politikacının, özellikleri yönünden, çağlar boyunca, demokratik sistemler içinde, (demokratik olmayan toplumlarda bu politikacı tipi zaten sözkonusu değildir), değişmeden kaldığını söyleyebiliriz. Bu özellikleri biraz daha yakından tanımak istersek; bunların ülkülere (ideallere), politik ilkelere, insansal-ahlâksal değerlere ve yurt gerçeklerine bağlılık gibi pozitif özellikler olmayıp, en başta sofizm, çıkarcılık, aldatmacalık, gibi negatif özellikler olduğunu görürüz. Bu sofizm, koşullara göre, kılık değiştirebilir; kimi zaman bir mühendisin rakamlarının arkasına, kimi zaman da bir ozanın tatlı ve etkili sözcüklerinin arasına s ğınabilir. Ama bu özelliklerin dile geldiği amaçlar değişik olsa da, nitelik aynı kalır.

Şimdi bu politik özelliklerin taşıyıcısı olan kişinin ne tür bir kişiliği olduğunu sorabiliriz. Bu kişiliği belirleyen temel nitelik nedir? Bu nitelik, duraksamadan

diyebiliriz ki, kişisel tutkudur, geçerlik kazanma, egemen olma tutkusudur. Günümüzün politikacılarına bakalım, nicelik yönünden bu tutkunun belli kişilere göre ayrılıklar gösterdiğini belki saptayabiliriz, ama nitelikçe tümünün böyle bir tutku içinde olduğunu görürüz. Demokrasilerin, sanki özü gereği imiş gibi, böyle bir politikacı tipi doğurmaları, demokrasilerin en büyük şansızlığıdır diyebiliriz. Aslında demokrasiler ahlâksal ve eğitsel sistemlerdir. Ama ne var ki bu politikacı tipinin demokrasilerde büyük nicelikler içinde ortaya çıkması, yurttaşların demokrasiye olan inançlarını, sevgi ve bağlılıklarını aynı nicelik içinde ortadan kaldırmaktadır.

Ama devlet yönetiminde yalnız bu "politikacı" sözkonusu değildir, tarih boyunca bir de "devlet adamı" tipi vardır. Sözgelişi Eski Yunanistan'da bir Perikles, Almanya'da bir Büyük Frederik, İtalya'da bir Garibaldi, Amerika'da bir G. Washington, bir Lincoln, Türklerde bir Fatih, bir Kanuni Süleyman, bir II. Mahmut, bir Koca Reşit Paşa, bir Atatürk ve bir İnönü gibi. Politikacının genellikle demokratik rejimlerde kendini göstermesine karşın, devlet adamı, yukarıda verdiğimiz örneklerden belli olduğu gibi, demokratik olmayan rejimlerde de kendini gösterir. Devlet adamı ve politikacı, hernekadar onlar politik bir eylemin taşıyıcısı iseler de, özce birbirlerine karşıdırlar. Bu karşılık hem devlet anlayışı hem de toplum anlayışı bakımındandır. Bu iki yönlü belirleme'ye devlet olmanın kişisel niteliklerini de eklersek, buradan devlet adamının kişiliği oluşur. Bu kişiliğin ne olduğunu belirleme, devlet adamını politikacıdan ayıran niteliği ortaya çıkarır.

O halde devlet adamının özellikleri nelerdir? Bu özelliklerin başında, devlet adamının politikacı gibi negatif anlamda bir tutku adamı değil, tersine bir akıl ada-

mı olması gelir. Tutku, tutku konularının dışında insan bilincini bağlayıp sınırlayan, bilinci körleştiren, insanı köleleştiren bir duygudur. Bundan ötürü, politikacı, iktidar olmanın dışında başka değerler olduğunu kavrayamıyacak kadar özgürlüğünü yitirir. Akıl ise insana olayları ve gerçeği kavrama, değerlendirme ve değiştirme olanağı verir. Bu bakımdan akıl sahibi insan, olayların kölesi değil, olayların özgür egemeni olur. Buradan aklın, özgürlüğü beraberinde getirmesi niteliği doğar. Akıl demek özgürlük demektir. Devlet adamının bir akıl adamı olduğu söylendiğinde, buradan devlet adamının siyasal olayları aklın ışığında değerlendirdiği ve yönlendirdiği ortaya çıkar. Bunun doğal sonucu da iktidarın, devlet adamı için bir tutku konusu değil, bir akıl konusu olması, devletin akılcı yolla yönetilmesidir. Bunun için akla dayalı bir yönetimin tüm işleyişi düşünsel kategorilerle sürdürülür, tutku ve duygularla değil. Bundan ötürü vaktiyle Platon, "Ya devlet yöneticileri filozof ya da filozoflar yönetici olmalıdır" demişti.

Devlet adammın akla dayanması ve düşün adamı olması zorunlu, ama yeterli bir nitelik değildir. Bunun dışında devlet adamının devlet adamı sorumluluğu bilincini taşıması gerekir. Devlet adamı için, böyle bir bilincin varlığı iktidara sahip olmaktan doğan bir bilinç olmayacaktır. Devlet adamı iktidarda olsa da olmasa da böyle bir bilince sahiptir. Bu bilinç, onu söz ve eylemlerinde ağırbaşlı, erdemli, yurtsever ve saygınlığı olan bir kişi yapar. Bu gibi kişiler, devlet adamları, içinde yaşadıkları topluma düzen, uyum ve mutluluk sağlarlar. Burada bir örnek vermeden geçemiyeceğiz. 2. Dünya Savaşı sonunda Avusturya dört devletin işgali altında idi ve Avusturya'yı Halk Partisi ve Sosyalist Parti koalisyonu yönetiyordu. Avusturya, belki de tarihinin en

güç dönemini yaşıyordu. Ama ne var ki, Avusturya, Körner, Schärf, Figl, Raab gibi devlet adamlarına sahipti ve onların yönetiminde işgalden kurtulup bağımsız bir devlet olma mutluluğuna ulaştı.

Bugün Türkiye'ye baktığımız zaman, bizi umutsuzluğa düşüren, mutsuz eden ilk plânda ne anarşidir ne de ekonomik bunalımdır. Aslında bunlar birer neden değil, birer sonuçtur, üründür. Neyin sonucu ve neyin ürünleri? Buna tek bir sözcükle yanıt verebiliriz: Devlet adamı yokluğunun ürünleri! Türkiye devlet adamına sahip olsa, anarşi de önlenebilir, ekonomik bunalım da çözümlenebilir. Ama, devlet adamı olsa diyoruz, politikacı demiyoruz, politikacı düzüne düzüne. Türkiye'nin belki de tarihsel talihsizliği düzinelerle politikacıya karşın, bir devlet adamına sahip olmamasıdır. Çok sık duyuyoruz, "ah bir Atatürk gelse" deniyor. Bunun anlamı, "ah bir devlet adamı gelse" biçiminde anlaşılmalıdır. Doğrudur, Türkiye'nin kurtuluşu ancak devlet adamı ile olanak kazanır. Ne yalnız askeri önlemler ne de yalnız ekonomik önlemlerle.

DÜNYA GAZETESİ
22 Ocak 1979

SANATTA EĞİTİM SORUNU ÜZERİNE

Eğitim, en geniş anlamında insan yetilerinin olanakları ölçüsünde geliştirilmesi anlamma gelir. Söz gelişi, insanın beden yetilerinin geliştirilmesi beden eğitimi olduğu gibi, insanın zihin yetilerinin geliştirilmesi de, insanın bilgice eğitilmesi anlamma gelir. Yine insanın istem yönünden geliştirilmesi de, insanın bilgice eğitilmesi anlamına gelir. Yine insanm istem yönünden gelşitirilmesi de ahlâk eğitimini ifade eder. Buna göre, insan, tüm yetileri bakımından bir eğitim süreci içinde bulunur. Ancak, insan ne yalnız bir beden ne yalnız bir akıl ne de yalnız bir istem varlığıdır. İnsan, aynı zamanda bir duyular varlığıdır, duyarlığı olan bir varlıktır. Duyarlık bir yeti olduğu gibi, duyusal yaşam da insan için bir olanaklar dünyasıdır. O halde, bir yeti olarak insan varlığının da geliştirilmesi gerekir. Böylece duyarlığın geliştirilmesi, estetik eğitimi adını alır.

Estetik eğitimi sözcüğü, sanıyoruz ki, ilk kez Alman ozan ve düşünürü Fr. Schiller tarafından kullanümış ya da hiç olmazsa bunun değerini vurgulamıştır. Giderek de, bu sözcük bir kavram niteliğini elde etmiştir. Schiller'e göre insan bir doğa varlığı olarak nesnelerle, doğa ile madde-içtepisi dediği bir iç-tepi ile bağlıdır. İnsanın tüm varlığı bu iç-tepi ile canlı tutulur. Buna karşılık, insanda bir de biçim iç-tepisi vardır. Bu, insanın aklı ile varlığı temellendirmesini ve nesneler üzerine egemen olmasını sağlar. Ama, ne var ki, insan yal-

nız bu iki iç-tepi varlığından ibaret olsaydı, o zaman insan sınırlı bir varlık olurdu. Oysa insanda bu iki iç-tepinin dışında bir de oyun-iç-tepisi vardır. Bu, insanın güzel şeylerden, sanat yapıtlarından zevk alması, onlardan hoşlanması anlamına gelir. Bu oyun iç-tepisi, öbür iki iç-tepiyi varlığında kuşatır, onları uzlaştırarak, insanı doğa ve akıl varlığı olmanın üstüne çıkarır. Böyle bir insan, sanatla ilgi kuran, sanattan hoşlanan, zevk duyan bir estetik insan olur. Gerek doğa insanı gerekse akıl varlığı olarak insan tek yanlıdır. İnsan, ancak, oyun-iç-tepisi ve onun sağladığı estetik eğitim ile tüm bir insan olur. Bunun için Schiller: "İnsan oynadığı yerde tam bir insandır" diyerek, estetik eğitimi insanın tam bir insan olabilmesi yolunda biricik bir eğitim olarak görür.

Schiller'in düşünceleri, kendine özgülüğünden soyulacak olursa, geriye önemli bir düşünce kalır: İnsanın insan, tam, yetkin bir insan olabilmesi için, insanın estetik bir eğitimle eğitilmesi gerekir. Böyle bir eğitimden yoksun kalan bir insan hiçbir zaman yetkin bir insan olamaz. Buna göre, tüm eğitimlerin amacı, insanın estetik eğitiminde birleşmelidirler.

Şimdi, Schiller'in estetik eğitimi kavramına yüklediği bu değerin ışığı altında, estetik eğitimin pratikte ne ifade ettiğini sorabiliriz. Estetik eğitim, pratikte doğa yada sanat yapıtları karşısında kendine özgü, onlardan hoşlanmak ya da onlardan zevk almak ve onları 'güzel', 'hoş' vs. gibi estetik değerlerle değerlendirmek anlamına gelir. Ama, sorun da burada ortaya çıkıyor: Biz nasıl oluyor da sanat yapıtlarından ya da bir doğa parçasından haz duyuyor ve onlara böyle değer yüklemleri yüklüyoruz? Doğa yada sanat yapıtları karşısında böyle bir tavır almayı belirleyen bir te-

mel kategorinin olması gerekir. Söz gelişi, Beethoven'in Senfoni Pastoral'ini ben zevk ile dinliyor ve onu 'güzel' olarak değerlendiriyorum. Ama bu tavrımın ve ondan zevk almamın nedeni nedir? Yine neden herkes aynı yapıt karşısında böyle bir tavır alamıyor ve ondan aynı hazzı duyamıyor? Buna göre de aynı yapıt herkes için aynı estetik değeri taşımıyor? Bundan ötürü, genellikle insanlar arasında Strauss'un bir valsi Postaral Senfoni'den çok daha fazla sevilme şansına sahip oluyor. Yine örneğin yaşamı boyunca çok sesli müzik dinlememiş bir insana aynı senfoni ve Strauss'un valsi hiç bir şey ifade etmiyecektir. Aynı soruları müzik dışında da sorabiliriz. Örneğin, resim sanatı ile hiç ilgilenmemiş bir insana Leonardo'nun resmi de hiç bir şey ifade etmez. Soruna biraz daha yaklaşarak şöyle de sorabiliriz: Acaba aynı resim herkese aynı şeyi söyler mi? Daha açık sorarsak, örneğin şimdiye kadar yalnız klâsik sanat ile haşır neşir olmuş bir insandan, modern sanat karşısında da aynı olumlu tavrı hemen bekliyebilir miyiz? Bunu bekliyemiyeceğimizi sanat tarihi bize tüm açıklığı ile göstermektedir. Çünkü, her yeni sanat anlayışı daima belli bir tepki ile karşılanır. Buna göre, baştaki sorumuza yine dönebiliriz: Neden bu değişik fenomenler meydana gelmekte? Neden beğeni yargıları arasında sapmalar kendini göstermekte?. Bunlar bizi bir temel kategoriye, eğitim kategorisine götürür. Eğitim, burada özellikle estetik eğitim söz konusudur, beğenme dediğimiz fenomenle ilgilidir. Bir şeyi beğenmek demek, o şeyi estetik olarak değerlendirmek demektir. Söz gelişi, Van Gogh'un bir yapıtını beğeniyorsam, bu ondan hoşlandığımı, bundan ötürü de onu bir değer yüklemine bağladığımı ifade eder. Bu değer yüklemi, güzel olabilir, hoş olabilir, yüce olabilir, tragik

olabilir. Burada önemli olan beğendiğim obje'yi bir değer ile dile getirmem olayıdır.

O halde, burada beğenme dediğimiz olaym bir açıklığa kavuşturulması gerekir. Beğenmek ne demektir? Beğenmek demek bir obje'yi estetik olarak değerlendirmek demektir. Ama ne var ki, bu beğenme statik değil, dinamik bir yeti olan beğeni (gusto) ile ilgilidir. Beğeni, estetik değer verme yetisi demektir. Gerçi bu yetiyi birey-üstü, değişmez bir yeti olarak anlıyanlar da yok değildir. Örneğin, Kant bu anlayışın en büyük ve en ünlü temsilcisidir. Ona göre, beğeni tüm insan bireyleri için ortak, değişmez bir estetik değer verme yetisidir. Ama ne var ki, böyle bir anlayış beğenme olaylarına ters düşer. Çünkü, beğenme kişilere göre sapmalar gösteren bir dynamik'i içerir. Realite böyle olunca biz nasıl olur da değişmez bir beğeniden söz açabiliriz? Böyle mutlak ve değişmez bir beğeniden söz açmak, bir anlamda mteafizik, speculativ bir beğeni kabul etmek anlamına gelir.

Şimdi, böyle bir beğeni dynamik'inin oluşumu nasıl gerçekleşir? Beğeni sapmaları neye göre meydana gelir? Bunun yamtı, tek bir sözle: estetik eğitime göre olacaktır. Estetik eğitimin farklılığı, beğeni sapmalarını meydana getirir. Ancak, estetik eğitim de bir takım sorunları beraberinde getirir. Çünkü, estetik eğitim estetik değer ile, bir bakıma her şeyden önce 'güzel' değeri ile ilgili bir eğitimdir. Güzel değeri çağlar içinde değiştiğine göre, bu eğitim de sürekli olarak değişecektir. Örneğin: Grek sanatınm anladığı bir güzellik ideali vardır. Ortaçağ sanatının anladığı bir güzellik ideali vardır. İmpressionist sanatın anladığı bir güzellik ideali vardır. Söz gelişi, Grek güzellik anlayışı, madde ile tinin dengesine ve uyumuna dayanan bir an-

layıştır. Ortaçağın güzellik anlayışı ise, tinin, ruhun madde üzerindeki mutlak egemenliğine dayanır. Renaissance'in güzellik ideali yine bu madde-ruh dengesini arar. İmpressionist güzellik anlayışı, impression'lar, duyumlar arasındaki harmoniye dayanır. Bu güzellik anlayışlarının farklılığı, bu güzellikleri değerlendirmeyi de koşullar. Bu değerlendirme koşulları, estetik eğitimi oluşturur. Buna göre, söz gelişi Grek sanatının istediği estetik eğitim başkadır. Ortaçağ sanatının istediği estetik eğitim yine başkadır. Renaissance sanatının istediği estetik eğitim başkadır, impressionist sanatın istediği estetik eğitim yine başkadır. Bu başkalığın neden ibaret olduğunu sorduğumuzda, buna şöyle bir yanıt verebiliriz: Her çağın, her tarihsel sanat döneminin eğitimi o çağın dünya görüşü içinde temellenir ve orada biçim kazanır. Söz gelişi: Grek sanatını anlamak ve onu değerlendirmek için, Grek dünya görüşünü, Grek politeizmini, antropomorfizmini ve Grek felsefesinin varlık anlayışını bilmek gerekir. Örneğin, Grek düşüncesine göre madde, biçim almamış bir varlık olarak ezelidir. Tanrı, biçim almamış olan maddeye tıpkı bir mimar gibi biçim vererek, içinde yaşadığımız bu düzenli, bu uyumlu dünyayı bir sanat yapıtı gibi meydana getirir. Tanrı bu dünyayı yoktan var etmez, ama ona biçim verir. Grek sanatı da, böyle bir dünya anlayışına koşut olarak, madde ve biçimin uyumuna dayanan bir düzeni gösterir. Ancak, sanat yapıtındaki bu düzene varlıktaki düzenin kavranması ile ulaşılır. Buna göre de, estetik eğitim, evrendeki düzeni (makro-kosmos) sanat yapıtında (mikro-kosmos) bulmağa yönelik olur. Çünkü sanat yapıtı, evrendeki düzeni, madde-ruh harmonisini yansıtır.

Ortaçağ sanatı, daha başka bir evren görüşüne da-

yanır. una göre, asıl varlık, Tanrısal varlık olup, içinde yaşanan dünya gerçek değil, aldatıcı, yalancı bir dünyadır. İnsan bu aldatıcı dünyanın parlaklığına kanmamalıdır. Madde, kaçınılması gerekli bir varlıktır, aranması gereken varlık, bizi Tanrıya götürecek olan ruhtur, ruhsal olan şeydir. Böyle bir dinsel-spritüalist dünya görüşü, aynı şekilde bir dinsel-spritüalist sanat anlayışını meydana getirir. Bundan ötürü, Ortaçağ sanatında maddeden kaçan, ruhsallığı ve Tanrısallığı arıyan bir tavrı görürüz. Bunun için Ortaçağ plastik'i insanın maddi varlığını gizlemek için, insan bedenini kalın giysiler içinde saklar. Yapı sanatı, maddeyi ortadan kaldırmak için, yapı duvarlarını vitraylı büyük camlarla örter ve yüksek kuleli yapılar. Tanrısal olana ulaşmak amacıyla göklere tırmanır. Bütün bunlarda dile gelen Ortaçağ güzellik ideali, bu çağın evren görüşünde kaynaklanır. Ama böyle bir güzelliği kavramak için gerekli estetik eğitim de yine bu dinsel-spritüalist evren görüşü ile beslenir.

Renaissance ile birlikte yeni bir evren tablosu ortaya çıkar: Doğa, tıpkı Greklerde olduğu gibi büyük bir gerçeklik olarak kavranır. Pozitiv doğa bilimlerinin bu çağda kurulmasının nedeni de bu doğa anlayışında bulunur. Bunun doğal bir sonucu olarak da, insan bedeni artık utanılacak bir varlık olmaktan kurtulur ve insan varlığının temel bir parçası olarak anlaşılır. Bu, sanata da yansıyarak natüralist bir sanat ve güzellik anlayışının doğmasına neden olur. Dünya görüşünde ve güzellik anlayışında tüm bu değişmeler meydana gelirken, bu değişmeleri kavramak için yeni bir eğitime gerek vardır. Gerek mimarlık gerek plastik gerekse resim yapıtlarında kendini gösteren biçim-madde arasındaki bu harmoniyi kavramak için yeni bir estetik duyarlığa ge-

reksinme vardır. İşte Renaissance'ın estetik eğitiminin ereği, bu duyarlığı hazırlamaktır.

İmpressionizm, temelde varlığı tek tek duyumların oluşturduğu düşüncesinin egemen olduğu bir dünya görüşüne dayanır. Bu dünya görüşüne göre, evrende kendi kendisi ile aynı kalan bir şey yoktur. Duyumlar sürekli değiştiğine göre, bu duyumların oluşturduğu nesneler de sürekli olarak değişirler. Sanat yapıları da yine duyumların oluşturdukları sentezlerdir. Buna bağlı olarak, impressionist güzellik de yine duyumların harmonisinden başka bir şey olmıyacaktır. Bütün bu evren, sanat ve güzellik anlayışları aynı şekilde yeni bir duyarlığı gerektirir. Bunun için impressionistler: "Eskiden resim yapma öğrenilirdi, biz görmeyi öğreniyoruz" diyerek, bu yeni görme kavramı ile yeni duyarlığı kastetmiş olurlar. Bu yeni görme, bu yeni duyarlık da yeni bir eğitimi, yeni bir estetik eğitimi, şart koşar. Ancak, bu eğitim ile onun zorunlu kıldığı duyarlık elde edilince, bu yeni güzellik kavranma olanağı bulur.

Şimdi aynı sorunları çağdaş sanatta görmek istiyoruz. Burada çağdaş sanat deyince ne anlıyoruz? Çağdaş sanat deyince temelde endüstri devriminin ve teknolojinin yattığı sanatı anlıyoruz. Bu anlamda çağdaş sanat, 20. yüzyıl sanatıdır. 20. yüzyıl, geçen yüzyıl gelişen ve beraberinde güçlü bir teknolojiyi getiren bir bilim çağıdır. Bilim ve teknoloji makinede somutlaşır. Makine, içinde yaşadığımız çağın en büyük gerçeğidir. Makinenin böyle bir gerçeklik kazanması, insan ile makine arasında değişik türden sorunların doğmasına neden olur. Bunların başında 'insanın yabancılaşması' sorunu gelir. İnsan, teknolojik dünya karşısında kendini güçsüz ve yitik olarak duyar. İnsan bu yabancılaşmadan nasıl kurtulabilir? Kimine göre, bu, ancak üretim

araçlarının kamulaştırılması ile olanak kazanabilir. Ama, 'yabancılaşma' fenomeni, üretim araçlarının kamulaştırılmış bulunduğu toplumlarda da ortaya çıktığına göre, sorun bir sosyo-ekonomik sorundan daha çok bir ontolojik sorundur. İnsan varlığı ile makinenin varlığı arasındaki bir sorun. İnsan ile makine arasında kendini gösteren bu karşıtlık nasıl çözümlenebilir? Bize göre, tek çözüm olanağı, makinenin insansal bir niteliğe kavuşturulmasında bulunur. Bu nasıl olabilir? Makine bir rationel, akılsal, fonktionel varlıktır. Şimdi bu rationel-fonktionel varlık öyle bir biçim içine sokulmalıdır ki, bu biçim, insan ile makineyi bir karşıtlık ilgisinden kurtarıp uyum ilgisi içine sokabilsn. Bu nasıl olabilir? Bu, insanın, makinenin biçiminde kendi özünden bir parça bulması ile olur. Bunu daha başka türlü söylersek: Makine, cansız, ruhsuz salt bir araçgereç varlığı, salt bir fonktionel varlık olmaktan çıkıp, bir sanat yapıtı karakteri elde etmelidir. Söz gelişi, bir otomobil alırken, yalnız onu fonktionalite açısından mı inceleriz? Onun dizaynı, orantısal varlığı ve hatta rengi üzerinde hiç durmaz mıyız? Beğendiğimiz bir otomobili neden beğendiğimizi sorduğumuzda, bu sorunun yanıtı, onun hoşumuza gittiği, onda kendimizden bir nitelik bulduğumuz şey, bizim tinimize ait bir nitelik olan biçimdir. Çünkü, biçim tinsel-ruhsal olan şeydir. İşte, bu orantısal varlığı ile makine, bizim duyarlığımıza seslenir. Onun orantısal varlığı ile duyarlığımız arasında bir uyum, bir harmoni meydana gelir. Böyle insan varlığı ile bir uyum içinde makine, fonktionalitesini, akla dayalı varlığını yitirmeden, orantısal, biçimsel varlığı ile insan duyarlığına uzanır ve insan duyarlığı ile uyum içine girer.

Bu açıdan bakıldığında, makinenin iki değeri taşı-

dığını söyliyebiliriz: Biri fonktionel değer, faydalı-iyi dediğimiz değer, öbürü de estetik değer, güzel dediğimiz değer. Bir makine, örneğin bir buzdolabı, bir yazı makinesi yalnız fonktionel, faydalı-iyi olmamalıdır, aynı zamanda estetik olmalı, formuyla hoşa gitmelidir. Bir otomobil de yalnız, faydalı-iyi değil, aynı zamanda dizaynı ile estetik, güzel olmalıdır. Bu faydalı-iyi değeri ile güzel değeri arasında kurduğu ontolojik ilgi yönünden 20. yüzyılda çok önemli bir devrimin gerçekleştiğini görüyoruz. Yüzyıllarca birbirinden bir Çin duvarı ile ayrılmış bulunan bu değerler, ancak yüzyılımız içinde tekrar bir bütünleşmeye götürülüyor. Bu devrim bir yandan iyi ile güzeli, öbür yandan da uygulamalı sanatlarla güzel sanatları birleştirmeğe götürüyor. Bu devrim, teknolojinin, makinenin yaptığı bir devrimdir. Bir bakıma bu devrim, bu yönden Antikite ile yeni bir düşünsel ilgiyi tekrar kurmuş oluyor. Şöyle ki, eski Grek'ler sanat ve zanaat diye sanatlar arasında bir ayrım yapmazlar ve tüm sanatları 'techne' adı altında toplarlardı. Günlük yaşamda kullanılan eşya, kapkacak, çömlek techne altına girdiği gibi, örneğin bir heykel de yine techne altına girerdi. Buna paralel olarak iyi ve güzel değerleri arasmda da bir ayrılık yapılmaz ve bunlar da 'kalo-kagathia' adı altında birleştirilirdi. Bu güzel-iyi (kalo-ka gathia) kavramı, insan varlığı için ulaşılacak bir ideal olarak kavrandığı gibi, insan da bu ideal yönünde yetiştirilmeliydi. İnsanın bu yönde yetiştirilmesine, böyle bir eğitime eski Grek'ler paideia adını veriyorlardı. Paideia yalnız bilgisel değil, aynı zamanda estetik bir eğitimdi. Bu açıdan bakınca, günümüzle antikite arasında bir koşutluğun kendini gösterdiğini görüyoruz. Bu gün de sanatlar arasında, bir zamanlar yapılmış olan ve yüzyıllarca egemen olan sa-

nat ve zanaat ayrılığı ortadan kaldırılıyor, onlar bir sanat bütünleşmesi içinde kavranıyor, tıpkı eski Grek'lerin onları techne kavramı altında kavraması gibi. Sanat ve zanaat kavramları arasında kurulan bu integration aynı zamanda iyi ve güzel değerleri arasındaki integration'u da beraberinde getiriyor. Bu integration, çağımızda da yalnız sanatın değil, aynı zamanda yaşamın da bir ideal'idir. Böyle bir ideal'e ulaşmak, ancak akıl ve duyarlığın yine bir bütünleşme eylemi içine sokulması ile olanak kazanır. Böyle bir eylem ve çaba ile insanlar bu ideal yönünde yetiştirilebilir. Böyle bir yetiştirme, yine insanı bu yönde eğitme anlamına gelir. Buna göre insanlar, güzel-iyi ideali yönünde eğitilmelidir. Böyle bir eğitim, teknolojinin zorunlu olarak meydana getirdiği bir estetik eğitimdir. Teknoloji ve makine çağında yaşıyoruz ama, belki de tüm çağlardan daha fazla estetik bir eğitime gereksinme duyuyoruz. Bu, makine çağının paradoxi'sidir ama aynı zamanda da makine çağının en büyük gerçeğidir.



Prof. Dr. İsmail Tunalı, Viyana Üniversitesinde Felsefe - estetik, psikoloji ve sanat tarihi doktorası yaptı. Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde Profesör oldu. Şimdi aynı Fakültede Sistematik Felsefe Kürsüsü Başkanıdır. Ülkemizde estetik'i çağdaş bir felsefe bilimi olarak kuran Prof. Tunalı, «Felsefenin Işığında Modern Resim: Impressionizm», «Grek Estetik'i», «Sanat Ontolojisi», «Felsefe», «B. Croce Estetik'ine Giriş», «Marxist Estetik» ve «Estetik» gibi kitaplar yazmış, yurtiçinde ve yurtdışında çok sayıda makaleler yayınlamıştır. DENEMELER, Prof. Tunalı'nın sanat ve kültür felsefesi alanında yazdığı yazılardan oluşuyor. Yazılar, ele aldıkları sorunları felsefî-düşünsel bir düzeye yükselterek çözümlemek amacını güdüyor.

100.— TL.