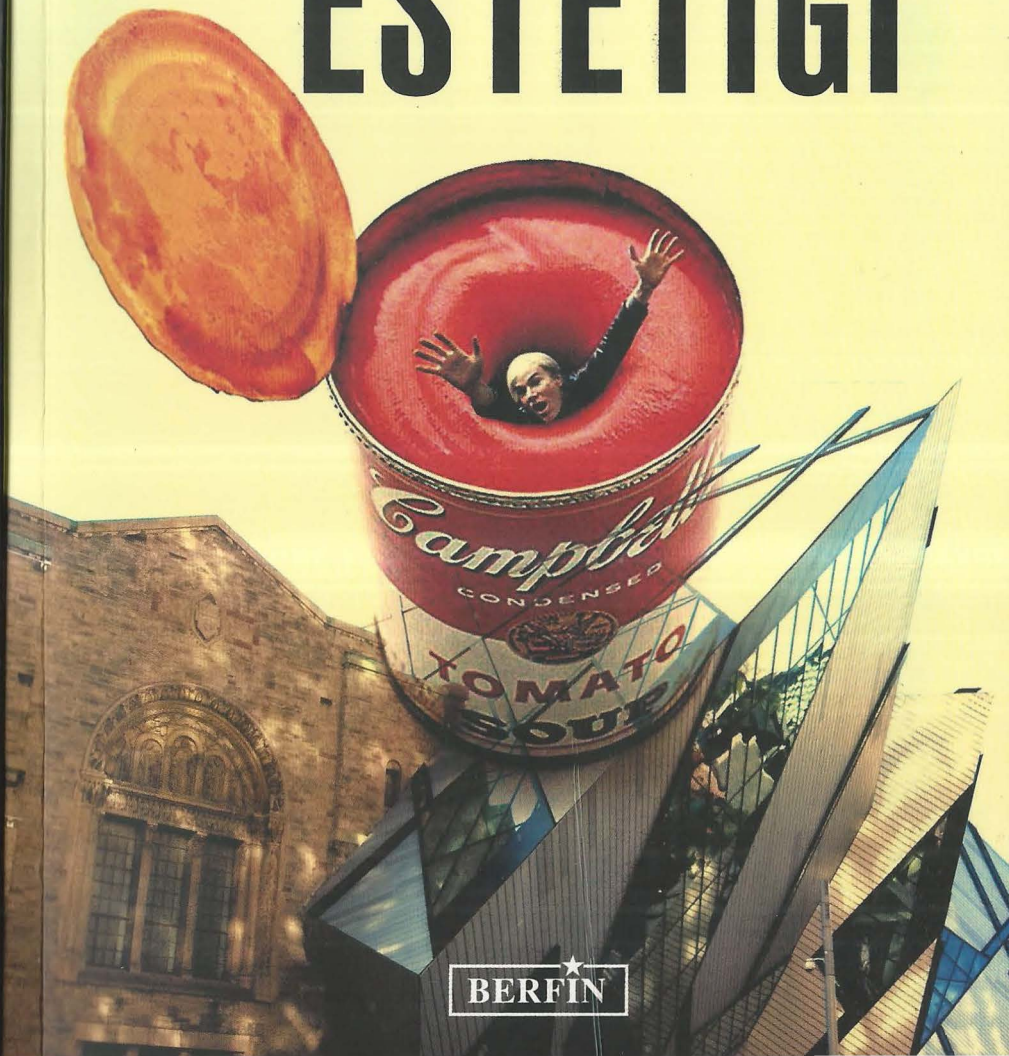
MEHMET ULUSOY

ÇÜRÜMENİN ESTETİĞİ



BERFİN

MEHMET ULUSOY ÇÜRÜMENİN ESTETİĞİ

BERFİN

271

MEHMET ULUSOY
Çürümenin Estetiği

BERFİN

Berfin Yayınları : 271
Araştırma-İnceleme : 101

ISBN 978 - 605 - 4399 - 79 - 6
Yayıncı Sertifika No: 44362
Matbaa Sertifika No: 34011

Mehmet Ulusoy : Çürümenin Estetiği
Yayın Yönetmeni : İsmet Arslan
Kapak : Mehmet Özalp
Sayfa Düzeni : Murat Ece
Baskı Cilt : Deren Matbaacılık
(Beylikdüzü OSB Mah. Orkide Cad.
No: 9 / Z Beylikdüzü İstanbul)
No: 244 Topkapı / İstanbul)
Birinci Baskı : Temmuz 2019

© Yayın Hakkı, Berfin Basın Yayın ve Tic. Ltd. Şti. / © Mehmet Ulusoy (Berfin Yayınları, Berfin Basın Yayın ve Tic. Ltd. Şti. nindir.)

Berfin Basın Yayın ve Tic. Ltd. Şti.
Cağaloğlu Yokuşu, Evren Han, No: 29 / 62
Kat: 3 Cağaloğlu 34112 / İstanbul
Tel: (0.212) 513 79 00 - Faks: (0.212) 512 37 20
www.berfin.net / e-posta: berfin@berfin.net

MEHMET ULUSOY

Çürümenin Estetiği

YENİ ORTAÇAĞIN KÜLTÜREL BİÇİMİ
POSTMODERNİZM VE ULUSAL KÜLTÜR

BERFİN
YAYINLARI

MEHMET ULUSOY: 1950 Konya/Ermenek/Başköy (şimdiki adı Karaman/Başyayla) doğumlu Mehmet Ulusoy, Orta öğrenimini İvriz Öğretmen Okulu'nda okudu. İstanbul Yüksek Öğretmen Okulu'nu ve İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Fizik bölümünü bitirdi. 12 Mart'ta Dev-Genç davasından yargılandı ve 3 yıl cezaevinde yattı. Çıktıktan sonra devrimci siyasal ve düşünsel etkinliklerini kesintisiz sürdürdü. Ayrıca 12 Eylül'de de 6 ay cezaevinde yattı. 1988'de Sosyalist Partinin kurucuları arasında yer aldı; aynı partinin yaklaşık iki buçuk yıl Genel Saymanlığını yaptı. İşçi Parti'sinde çeşitli düzeylerde yöneticilik yaptı. 2000'den sonra 68'liler Birliği Vakfı'nın yaklaşık 15 yıl Yönetim Kurulu üyeliğinde ve iki yıl Genel Başkan Yardımcılığında bulundu. Yaklaşık 20 yıl TEORİ dergisinde Genel Yayın Yönetmenliği ve Yazı Kurulu Sekreterliği yaptı. Büyük çoğunluğu ve yoğunluğu TEORİ'de olmak üzere, *Bilim ve Ütopya, Aydınlık, Papirüs, Sanatçının Atölyesi, Berfin Bahar* dergilerinde araştırma-düşünsel ve kültür-sanat içerikli çeşitli makaleleri yayınlandı. Kaynak Yayınlarından çıkan *Ulusal Devrim ve Küresel Karşıdevrim* (2011) *ve Türk Devrimi ve Milliyetçilik* (2014) *adlı kitapları var.*

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 15

BİRİNCİ BÖLÜM
KÜRESEL KARŞIDEVRİM VE YENİ ORTAÇAĞ 25

I. YENİ ORTAÇAĞIN TOPLUMSAL-EKONOMİK TEMELLLERİ 27

Yeni Ortaçağa dönüşümün teorik gerekçeleri 30

Tekelci burjuvazinin sınıfsal karakterindeki değişim ve haraç sistemi 33

Eşdeğerlerin değişimi yasası ve sanayici burjuvazinin ilerici rolü 34

ABD'nin dolara dayalı haraç sistemi 35

Ulusal ekonomilere karşı mafya ekonomisinin yükselişi 36

Mafya ve tarikat işbirliğinin ya da tarikatların mafyalaşmasının mekanizmaları 37

Yeraltı ekonomisinin örgütlenmesi ve kara para aklanma mekanizmaları 38

II. YENİ ORTAÇAĞIN FELSEFİ-İDEOLOJİK TEMELLERİ 41

Modern çağın emekçi-üretici ahlakına karşı,

Yeni Ortaçağın asalak, vurguncu-tüketici ahlakı 44

Yeni Ortaçağın Aydınlanma ve modern çağla hesaplaşması ... 46

Bilimin, tarihin ve determinizmin (nedenselliğin) reddiyle Yeni Ortaçağın ve hurafenin meşrulaştırılması 47

Merkezsizlik, çok merkezlilik, antiotoriterlik ve kabile kültürünün yüceltilmesi:
Uluslaşmanın ve ulusal devletin reddi 49

Göreceliliğin mutlaklaştırılması:
Evrenselliğin, hiyerarşinin ve otoritenin reddi 50
Tarihsel ilerlemenin ve gelecek umudunun reddi 52

III. ÜRETİM KÜLTÜRÜNDEN TÜKETİM KÜLTÜRÜNE 54
Tüketim manyaklığının ve asalaklığın estetize edilmesi 54
Louvre müzesinin Dubai'ye taşınması 55
Sanatın kraliçesi petrol şeyhlerinin kapatması oldu 57
Emek eksenli ahlak yerine vurgunculuk, hırsızlık ahlakı 58
Üretim-tüketim diyalektiğinin yüzeysel-çarpık kavranışı 59
Temel ihtiyaçlara dayalı tüketim talebi ile kapitalizmin yarattığı tüketici budalalığının farkı 61
Emek, üretim ve insanlığın uygarlaşma süreci 62

IV. TÜKETİMİN SAPKINLIĞA DÖNÜŞMÜŞ BİR BİÇİMİ OLARAK "CİNSELLİĞİ TÜKETMEK" VE EŞCİNSELLİK 64
Tüketim Toplumu ve insani çürüme 65
Batı'da kültürel gericiliğin ve insani çürümenin geldiği nokta 67
Negatif, sahte ya da karşı-özgürlükçülük 67
Batı'da gelecek umudunun yitirilmesi ve yükselen bir değer olarak eşcinsellik 69
Cinsel kutupların farksızlaşması ve cinselliğin naylonlaşması 71
Foucault'un her türlü otorite karşıtlığı ve alternatifi: "Dostluğun sınırsızlığı" ve eşcinsellik 73

V. YENİ ORTAÇAĞA KARŞI MÜCADELENİN OLANAKLARI VE DİNAMİKLERİ 75
İkinci büyük aydınlanma atılımı ve dünya çapında ulusal demokratik devrimler 75

Yeni Ortaçağda ilerici ve gerici dinamiklerin içeriği ve saflaşma 76

İKİNCİ BÖLÜM
KÜLTÜR, KÜLTÜRELCİLİK VE ULUSAL KÜLTÜR .. 79

I. EMPERYALİZMİN KÜRESELCİ İDEOLOJİK OPERASYONLARI VE "KÜLTÜREL"Cİ TEORİLERİN YÜKSELİŞİ 81

Emperyalizmin ideolojik operasyonları "kültür" örtüsü altında yürütülüyor 83

Üç farklı çağın üç farklı kültürü ya da farklı kültürlerin eklektik-çatışmalı biraradalığı 85

II. KÜLTÜR VE İDEOLOJİ 87

Modern çağda ideolojinin doğuşu ve içerik değişimi 89

İdeolojinin gücü ve işlevi sona ermedi, aksine daha da önem kazandı 91

III. KÜLTÜR VE UYGARLIK 93

Kültür ve uygarlığın kökensel anlamları ve farklılıkları 94

Dil-kültür - uluslaşma ilişkisi ve Herder 95

Ezilen Dünya'nın uluslaşmasında kültür ve uygarlık ilişkisi... 96

Ziya Gökalp'te kültür ve uygarlık ikilemi ve ulusal kültür..... 98

"Manevi uygarlık" (hars) ve "Maddi uygarlık" ayrımı..... 101

Tarihin içinden materyalist-bilimsel bakış 104

Batı'nın ikili karakteri:
Gerici Batı kültürü ve devrimci Batı kültürü 105

III. ANTROPOLOJİ VE KÜLTÜR

Toplumların ileri ve evrensel bütünlüğe doğru gelişmesine, yetkinleşmesine karşı tarih dışı, tecritçi kültür anlayışı..... 107

Kültürlerde sınıfların damgası 109

V. KÜLTÜRELCİLİK, ÇOKKÜLTÜRCÜLÜK VE ULUSAL KÜLTÜR 113

Yeni Ortaçağın panzehiri: Ulusal tarihi köklerden beslenen bir aydınlanma 120

Ulusal kültürün bağımsızlıkçı, aydınlanmacı, akılcı, toplumcu karakteri 121

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
AYDINLANMA VE MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME 125

I. AYDINLANMA VE MODERNİTE: MODERN ÇAĞIN TEMEL DEĞERLERİ VE İDEALLERİ 127

Modernite/Modernizm ve ayırdedici özellikleri 129

Yaratıcı enerjisini devrimden alan sanat 135

Modern çağın sanat ve edebiyatını belirleyen iki ana damar: Romantizm ve Gerçekçilik 136

Aydınlanma akılcılığı ve Alman Romantizminin bir sentezi olarak Estetik 139

İdeolojik-kültürel hegemonya/iktidar: Siyasal olanla estetik olanı birleştiren güç 140

Victor Hugo: Romantizmden Toplumsal Gerçekçiliğe ve Sosyalizme 146

Gerici Romantizm ve Nietzsche 147

Romantizm ve Bilimsel Sosyalizm 148

II. ESTETİK MODERNİZM VE İKİLİ KARAKTERİ .. 152

Baudelaire: Romantizmde Modernizme geçişin simgesel adı . 152

Estetik Modernizmin temel özellikleri 155

Sembolizm: Çöküş (dekadan) kültürünün, toplumdan ve gerçeklerden kaçışın sanatı 157

Doğalcılık (Natüralizm) ve Pozitivizm 159

Sanatta Avangardizm (öncü sanat); gerici ve devrimci yorumları 161

III. MODERNİZMİN GERÇEKLİKTEN KOPUŞU: SOYUT SANAT VE POSTMODERNİZMİN GERİCİ MODERNİZMDEKİ KÖKLERİ 163

Modernizmin son evresi: Soyut Resim ve Gerçeklikten kaçış . 163

Nesnel gerçeklikten, nedesellikten kaçış ve öznel gerçekliğin, bilincaltının öne çıkması: Dışavurumculuk 165

Sanatta soyutlamanın soyut sanattan farkı ve Kübizm 165

Rus Biçimciliğinin Modernizim ve Postmodernizmdeki yeri .. 166

Görelilik teorisi, Kuantum Fiziği ve Kübizm 167

Evrimci düşünceden devrimci düşünceye sıçrama ve Kübizm Yalnızlaşan bireyin toplum karşıtlığı 168

Yalnızlaşan, toplumdışı, uyumsuz bireyin Dışavurumcu patlamaları 170

Modernist sanatı postmodernizme taşıyan bir roman: Ulysses .. 171

Sanat-zanaat bölünmesi ve Modernist Batı sanatında hiçleşme krizi 173

Batı sanatında çöküş yönünde birinci büyük kırılma 176

Batı sanatında ikinci büyük kırılma 177

Batılı aydında umutsuzluk, karamsarlık ve tıkanma 178

Modernizmin devrimci bir yorumu:
Bauhaus ve sanat-tasarım-üretim birlikteliği 179

Sanatın gerçekçi, toplumsal ve insani özünü koruyarak
emperyalizme direnişi 183

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
POSTMODERN KÜLTÜR VE SANAT 187

I. POSTMODERNİZMİN FİDELİĞİ:
BATI'DA 1950 VE 1960'LARIN DÜŞÜNSEL İKLİMİ ... 189

Hedonizm ve bedenin toplumsal gerçekliğin yerini alması ... 191

Lacan: Hakikat akıl ve bilinç dışındadır 193

Nietzsche ve Heidegger'den Lacan'a "özne-nesne bölünmesi":
Uygarlık öncesi "organik" toplumun yüceltilmesi 196

Frankfurt Okulu: Akılcılığın eleştirisi ve yeniden barbarlık
çağına dönüş karamsarlığı 198

Yeni Eleştiri ve Amerikan biçimci sanat anlayışının
karakteristik özellikleri 201

Yapısalcılık: Gerçekdışılığın, tarihdışılığın ve öznelliğin
yüceltilmesinin düşünsel temelleri 204

Batı 68'inin yenilgisi ve "post" (son)'ların başlangıcı: Burjuva
(gerici) modernizminin, aydınlanmanın, devrimci ütopyaların
sonu 207

Estetik Modernizmde son evre:
Amerikanlaşma ve gericileşme 208

II. SANATTA KİTSCH'LEŞME VE
POPÜLER KÜLTÜR 212

Sanatta niteliksizleşme ve kitsch 213

Kitsch, Popüler Kültür ve Pop-Art 215

Öznenin ve eleştirinin ortadan kaldırılması 220

Eleştirinin şarlatanca suçlamaya ve küfre dönüştürülmesi 221

III.

POSTMODERNİZMİN AYIRDEDİCİ ÖZELLİKLERİ ... 224

Yapıbozumculuk ve Derridacı yanılsama: Gerçeğim temsilinin, "üst anlatıların" merkezi, otoriter, hiyerarşik "baskısı"na karşı... . 231

Akılcılık ve ciddiyet yerine eğlence ve histeriye öncelik 232

Evrensel ve ulusal üst kültüre karşı, tekil bireylerin "ses ve sös merkezli", "merkezsiz", "çok merkezli" kültürü 233

Baudrillard ve smülasyon: Nesnel gerçekliğin sanal, imgesel bir dünyaya kurban edilmesi..... 234

Gölgenin cismi belirler hale gelmesi 236

Sanatla günlük hayat arasunda fark kalmadığı iddiası..... 237

IV. POSTMODERNİZMİN DÜŞÜNSEL KÖKLERİ: NİETZSCHE VE NİETZSCHESEVERLİK 239

Nietsche'nin sahte radikalliği 239

Akıldışılık ve içgüdüler temel yolgösterici 240

Nesnel gerçeklik diye bir şey yok, tek gerçek tekil bireyin bedeni! 242

Tarihsel ilerlemenin reddi ve döngüsel tarihçilik..... 243

"Güç istenci": Mafyalaşmış kapitalist efendilerin kural tanımaz egemenlik isteği 245

"Üst İnsan": Toplumsal, ahlaki değerlerden azade Yeni Ortaçağın postmodern insan tipi 248

Demokrasi, eşitlik ve kadın düşmanlığı..... 251

V. "SANATIN SONU" İDDİALARI VE DENEYİMLERİ: "POSTSANAT", "ÇAĞDAŞ SANAT", "KAVRAMSAL SANAT", "GÜNCEL SANAT"... 251

Gerçeklik algısının tersyüz edilmesi: "Söz ve dil oyunları"nın tek gerçeklik olarak kutsanması 256

Bilimsel mantıktan ve anlamdan arınmış söz ustalığının ve şarlatanlığın geri dönüşü 258

"Dil ve söz oyunları"nın Türk edebiyatında ilk yansımaları . 259

Parodinin bozguncu ve bayağılaştırıcı içeriği; üslubun sonu ve ölü üslupların taklidi 261

Eklektizm ve anlamsızlığın kutsanması: Postmodern montaj, pastij ya da kolaj 265

Kolajın devrimci yorumu: Picasso ve Brecht..... 268

Batı uygarlığının sonunun itirafı: "Estetiğin ve sanatın sonu". 269

Dushamp'ta sıradan eşyanın, dışkının sanat olarak yüceltilmesi; bayağılaşma ve sanatın değersizleştirilmesi..... 272

Küreselci baronların "Kavramsal sanat" hokkabazlığı 278

BEŞİNCİ BÖLÜM
1980'LERDEN GÜNÜMÜZE TÜRK KÜLTÜR VE SANATINDA POSTMODERNİST DÖNÜŞÜM VE YABANCILAŞMA 281

I. TÜRK DEVRİMİNİN SANAT VE EDEBİYATINDA ULUSAL VE TOPLUMCU İÇERİK 283

Neoiberal-postmodern anlayışın 1950'de başlattığı gerici modernleşme teorisi 285

Çağdaş gerçekçiliğin Türk ve Rus edebiyatlarındaki ortak özellikleri ve gelişimlerindeki tarihsel koşutluklar 288

Plastik sanatlarda ve müzikte ulusal-evrensel sentez..... 289

D Grubu ve Devrimci Modernizm: Aydınlanma ve ulusal kültür sentezi 292

II. 70'LERDEN 80'LERE: TOPLUMCULUKTAN BİREYCİLİĞE, BÜYÜK İDEALLERDEN SIRADANLIĞA VE BAYAĞILIĞA 296

12 Mart edebiyatı: Ulusal-toplumsal içerikte sığlaşma ve estetiğin siyasete feda edilmesi 298

Gerici Modernizmden Postmodernizme dönüşümün Türk edebiyatına ilk ve öncü yansımaları 301

Postmodern dönüşümün ideolojik-kültürel niteliği ve bazı karakteristik özellikleri 305

"Hafifleme"nin, "rahatlama"nın, "serbestliğin" yalancı özgürlüğü 308

1980 sonrası sanatta "özgürleşme" yanılgısının toplumsal ve ideolojik arka planı 312

Yaşamseverliğin ve insanseverliğin yerini ölümseverliğin ve kendiniseverliğin (narsizmin) alması 315

III. SANAT VE EDEBİYATTA KURMACA, OYUN VE FANTAZİ ÜZERİNDEN ANLAMSIZLAŞMA, SIĞLAŞMA, SIRADANLAŞMA 317

Süs bitkisi edebiyat ürünleri ya da "vasat"/niteliksiz edebiyat 317

Toplumsal içerik ve anlamı dışlayan, içeriksizleşen kurgusallık ve fantezi türünün yükselişi 320

Kara Kitap bir roman mı, yoksa ne? 326

Biçim herşey, ya da oynak, belkemiksiz, cıvık roman 331

IV. EDEBİYATI CEDİDE'DEN GÜNÜMÜZE DEKADANLIK VE GERİCİ MODERNİZM 334

Edebiyatı Cedide ve dekadanlık 336

Gerici Modernist kültür ve dekadanizm 338

Cenap Şehabettin'den Yakup Kadri'ye, dekadanizmden ulusal devrimci edebiyata 340

V. POSTMODERN KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM VE YABANCILAŞMANIN YENİ TANZİMATÇI KURAMCILARI 343

Batı batarken güneşin Batı'dan doğduğuna inananlar 343

Toplumsal nesnellikten bireyci öznelliğe geçişin/kaçışın estetik kuramcısı Hasan B. Kahraman 347

Sahtenin ve hiçliğin içeriksiz estetiği 351

"Doğru ve yanlış"ın, "iyi ve kötünün ötesinde" sahte hakikat arayışı 353

Batı bataklığının dışına çıkmadan gerçekle, devrimci ve insani olanla birleşmek olanaksız 356

Toplumsala bakışla sanatsala bakış birbirinden ayrılamaz; aynı ideolojik bütünün farklı alanlara ilişkin açılımlarıdır 357

Gerici Romantizmden Gerici Modernizme ve postmodernizme 358

Postmodernizme "bilimsel" kılıf: Kuantum ve Görelilik kuramlarının çarpıtılması ve mekanik-indirgemeci yorumları 361

Öznelci budalalığın zirve yapması 364

"Her şey sanat"tan sanatın kiç'leşmesine ve reddine 366

Sonuç ve Türk aydınının kendi özgün kimliğini bulma görevi .. 368

Kaynakça 373

GİRİŞ

Elinizdeki kitabı yazmamın birkaç temel nedeni var. Kuşkusuz hepsi de birbiri ile bağlantılı, ama mutlaka ayrı ayrı vurgulanması gereken olgular. En başta, "Küreselleşme" projesinin kültürel biçimi olan postmodernizmin, emperyalist kültürün bugüne kadar bilinen özelliklerini aşan, derin bir çürüme ve çöküşü (dekadans) yansıtan, kapsamlı bir ideolojik-kültürel dönüşüm niteliği taşımasıdır. Mafyalaşan, asalaklaşan sistem bütün kurumlarıyla "Tüketim Toplumu" adı altında geriye ve çöküşe doğru Yeni Bir Ortaçağa evrilirken kültür ve sanatın da bundan farklı bir yönde gelişmesi beklenemezdi. Dolayısıyla, en azından köklü bir Aydınlanma karşıtlığı anlamında bir Yeni Ortaçağcı karşıdevrim olan bu dönüşümün olumlanması ve meşrulaştırılması, yani kabul edilir, katlanılır hale gelmesi için estetize edilmesi gerekiyordu.

Sözünü ettiğimiz temel nedenler bağlamında, kitabın Birinci Bölümü, Yeni Orta Çağ'ın ekonomik-toplumsal ve siyasal temellerini, kapitalist sistemdeki sözkonusu karşıdevrimci dönüşümün esaslarını ve temel dinamiklerini inceliyor. İkinci Bölüm ise, maddi temeldeki gelişmeye koşut olarak, özellikle 1980'lerden sonra ivmelenen, küreselleşmenin temel toplumsal-siyasi hedefi olarak ulusal devletleri ortadan kaldırma amaçlı geliştirilen "Kültürelcilik", "çokkültürlülük", "çoğulculuk", "çokkimlikçilik" vb'nin düşünsel, ideolojik, tarihsel temellerinin incelenmesine ayrıldı. Kültür temelli oluşturulan kavramlaştırmalar ve yaratılmak istenen saflaşmalar, kimlik teorileri ve pratiklerinin, "ölümü" ilan edilen ideolojinin yerine nasıl ikame edilmeye çalışıldığı, aslında bunun mafyalaşan tekelci burjuvazinin en büyük ideolojik operasyonu olduğu ortaya konmaya çalışıldı.

İkinci neden, Batı'nın yaşadığı sistemsel krizin bir uygarlık krizi olduğu gerçeğiyle ilgilidir. Bunun somut sonucu; kökleri yirminci yüzyılın başlarına dayanan, 1905 Rus Devrimi, 1908 Jön Türk Devrimi, 1909 İran Devrimi, 1910 Meksika Devrimi ve 1911 Çin Devrimleri ile ilk öncü atılımlarını yapan Doğu'nun/Asya'nın ayağa kalkışıdır. Doğu ya da Asya merkezli büyük ulusal ve toplumsal mücadelelerinin de bir ürünü olarak, yüz yıl sonra bugün, uygarlık merkezinin Avrupa ve Atlantik'ten Asya'ya kaymasıdır. Bu olgu, yaklaşık beş yüz yıllık Avrupa merkezli kapitalist uygarlığın tıkanmasının, çürüme ve çöküş sürecine girmesinin hem bir nedeni hem de sonucudur.

Çürüyen ve çöken uygarlıklarla yükselen uygarlıkların temel yasası ya da temel denklemini Goethe vermektedir. Onun da vurguladığı gibi, uygarlıkların çürümeye ve yıkılmaya yüz tutmuş tarihsel dönemlerinde çok belirgin bir öznelci gericilik göze çarparken, bütün ilerici dönemlerde ise dünyayı kendi bütünselliği içinde ve olduğu gibi kavrama ihtiyacı öne çıkmaktadır.

Uygarlık merkezinin, bir coğrafyadan bir başka coğrafyaya kaymasıyla gerçekleşen büyük eksen ya da yatak değişiminin, genellikle hem sınıfsal ve hem de kültürel-sanatsal açıdan belirleyici boyutları vardır. Yaşamakta olduğumuz, kapitalist-piyasacı-bireyci sistemden kamucu-paylaşmacı-planlamacı sisteme geçiş biçimindeki uygarlık ya da çağ değişiminin, hem sınıfsal-toplumsal, hem de coğrafya farklılığından kaynaklanan ve kökleri derinlerde yatan, kültürel-sanatsal iki katlı niteliksel önemi olduğunu vurgulamak gerekir.

Bütün bu nedenlerle, son 70 yılda Batı'da gelişen neoliberal-postmodern kültür ve sanat anlayışının, Aydınlanma/modernite, akılcılık, bilimsellik, ilerleme, toplumsallık, örgütlülük, ulusal devlet, otorite ve hiyerarşi vb karşıtı niteliğiyle, çöken bir uygarlığın kültür ve sanatı olduğu aşikardır. Bu kültürel çürüme ve zehirlenme, aynı zamanda, tarihsel deneyimlerin de gösterdiği gibi, bir toplumsal sistemin, bir uygarlığın sona erişinin tipik göstergeleridir.

Yaşanmakta olan kültürel süreci, Batı modernleşmesinde 200 yıldır sık sık ortaya çıkan ve kaybolan moda sanat akımlarına benzeten bazı aydınlarımızın sandığı gibi, gelip geçici bir moda olay olarak görmek büyük, vahim bir yanılgı olur. Söz-

de büyük "yenilik"leri, radikal, "devrimci" değişiklikleri içeren postmodernist kültür ve sanat biçimi, "Tüketim Kültürü" ile bire bir, organik bağından da anlaşılacağı gibi, çürüyen ve asalaklaşan emperyalist burjuvazinin mafyalaşmış son evresinin kültürüdür. Bir bakıma sistemin son parıltısını, son estetize edilme ve göz boyama çabasını, deyim yerindeyse altın vuruşunu yansıtmaktadır. Sözkonusu olgu ya da olgular bütünü, Asya merkezli, insanlığın kültürel-sanatsal üretici ve yaratıcı dinamiklerinin kaçınılmaz ve önlenemez yükselişinin, bir bakıma hem habercisidir hem de sonucu.

Kitabımızın Üçüncü ve Dördüncü Bölümleri, Batı modernleşmesinin, yaklaşık son 250 yıllık tarihini, Aydınlanmadan başlayarak moderniteyi/modernizmi ve bunun 1950'lerden itibaran postmodernizme dönüşümünü, bu dönüşümün sınıfsal-toplumsal, ideolojik içerik ve dinamiklerini, sanata ve kültüre yansımalarını inceliyor. Bu alanlarda gerçekleşen Aydınlanma ve modernite karşıtı büyük düşünsel, eylemsel başkalaşımı ortaya koyuyor. Bu yapılırken, Gerçekçilik/Eleştirel Gerçekçilik, Romantizm, Modernizm, Toplumsal Gerçekçilik, 20. yüzyılda Modernizmin gerici ve devrimci modernizm olarak ayrışması, Dışavurumculuk, Kübizm, Dada, Gerçeküstücülük, Soyut Dışavurumcu Resim, Gerici Modernizmle temsil edilen burjuva bireyci sanatın bu akımlarla ilişkileri bağlamlarında ele alınıyor.

Diğer yandan, aynı sürecin içinde gerici modernizmin gerçekliği ve toplumsalı dışlaması ve "sanat sanat içindir" anlayışına karşı bir alternatif olarak, tasarım, üretim ve yaratım süreçlerini bir bütün içinde birleştiren ve devrimci modernizme temel oluşturan Bauhaus hareketi'ne özel bir yer verildi. Bauhaus bağlamında, Sovyet ve Türk Devrimi'ndeki kültür ve sanatın devrimci içeriği arasındaki ilişki vb sanat ve edebiyat alanında en dikkati çeken olgular olarak değerlendirilmektedir.

Üçüncü neden ise, gerek emperyalist-postmodern kültürel saldırı, gerekse kendi iç dinamikleri sonucu bir gerileme, çoraklaşma ve sığlaşma yaşayan ulusal kültür ve sanatımızdaki derin krizdir. Bu krizde belirleyici bir etken olarak postmodernizmin çok boyutlu etkileri incelenmektedir. Gerçekleştirilen bu çökertme sürecini aşma yönünde, devrimci bir seçenek olarak ulusal kültür ve sanat üzerine perspektif niteliğindeki düşünceler de in-

celeme ve değerlendirmelerimizin olmazsa olmaz bir ögesi olarak bu bölümde yer almaktadır.

Konu, kuşkusuz çok boyutlu, çok yönlü ve kapsamlıdır. Benim yapmaya çalıştığım, sadece, küreselci-postmodernist saldırı sonucu, özellikle 1980'lerden sonra ulusal-aydınlanmacı kültürümüzdeki tahribata, sığlaşmaya, yozlaşmaya ve çoraklaşmaya dikkat çekmek, bu yıkıcı sürecin karakteristik özelliklerini vurgulamaktır. Ayrıca sözkonusu bağlamda ulusal devrimci kültürümüzün, özellikle onun aktif, yaratıcı ögeleri olan sanat ve edebiyatın çağdaş bir içerikle direnme olanakları, kendini yeniden yaratma enerjisi ve Avrasyacı kamucu-paylaşmacı uygarlık içindeki büyük atılım dimamiklerinin koşulları ve ufku üzerine bazı değinmelerde bulunuldu.

Kitabın içeriğini ve çerçevesini, Türkiye'de bu konuda yayımlanmış araştırma ve çoğunlukla yapıldığı gibi sadece modernizm ve postmodernizm ekseniyle sınırlı bir inceleme ve tartışma olarak çizebilirdik. Sorunu, kapitalist Batı uygarlığının ekonomik, siyasal, ideolojik bütünlüğü içinde ele almayan, sınıfsal ve ideolojik boyutundan kopartan Batı merkezci yaklaşım, sisteme karşı ne kadar sert, "radikal" eleştiriler içerirse içersin, alternatif çıkış ya da çözüm konusunda sistemin dışına çıkmadıkça, onun bir parçası, hatta "demokratik" bir süsü olmaktan kurtulamamaktadır. Küreselci efendilerin ve ideologlarının da istediği budur zaten.

Böylesi bir yaklaşım, sanatın her türlü toplumsal, insani amacından, bağlamından kopartılıp "kendinde bir amaç"a bağlanarak işlevsizleştirilmesi ve anlamsızlaştırılması demektir. Sanat ve edebiyatın, sistemi sorgulama, haksızlıklara, adaletsizlikler isyan etme, kısacası hakikati arama işlevinden arındırılması, onun salt bir oyun, eğlence, sıradan vakit öldürme aracına dönüştürülmesidir.

***

Kitabın, özellikle tartışılmasını amaçladığım temel tezini, ya da ana temasını şunlar oluşturmaktadır:•Çürümekte ve çökmekte olan kapitalist Batı uygarlığının kendi içinden, kendi iç dinamikleriyle yenilenme, yeni bir topluma evrilme enerji olanağı neden yoktur ve tükenmiştir? Neden postmodernizm bu çürüme ve çö-

küşün kültürel-sanatsal biçimidir; o nedenle gelip geçici, moda bir akım değildir, tarihteki benzer uygarlık çöküşü örnekleriyle ortak özellikler taşıyan, çok boyutlu, kapsamlı ve kalıcı bir kültürüdür? Türkiye'de ulusal devrimci, toplumcu bir kültürün, sanat ve edebiyatın yeniden yükselmesi, çağdaş düzeyde ve nitelikte yetkin ürünler/yapıtlar vermesi, en başta liberal-postmodernist kültürle köklü bir hesaplaşmadan geçmektedir.

Batı'nın, Atlantik uygarlığının kendi iç dinamikleriyle, yani üretici güçler olarak tanımlanan emek (kafa ve kol emeği), sermaye, bilim ve teknoloji birikimiyle kendini yenileyemeyeceğinin en güçlü ve somut kanıtı, neoliberalizmin 2008 küresel krizi ve sonuçlarıdır. Aradan geçen yaklaşık on yıllık dönemde bu krizi aşma yönünde en küçük bir belirtinin ortaya çıkmaması çok önemli, anlamlı bir kanıttır. Örneğin, sisteme alternatif yeni-ileri bir toplumun toplumsal-örgütlü gücü işçi sınıfı etkisiz hale gelmiş, düşünsel-siyesal alternatifin temsilcisi sosyalist/komünüst, devrimci örgütler neredeyse çökmüş, marjinalleşmiştir. Bu süreçte -ki on yıl yeni bir gelişmenin bütün belirtilerinin kesinlikle ortaya çıkması için yeterli bir süredir- sistemin kendini yenileyemeyeceği, Çin merkezli yükselen Doğu'ya tabi olmak, onun merkezi, belirleyici üstünlüğünü kabul etmek zorunda olduğu tartışmasız kanıtlanmıştır.

Hatırlanacaktır, liberal veya Marksist bir çok ekonomist, toplumbilimci, piyasacılığın açık iflası anlamına gelen 2008 krizinden sonra, Batı'da Marksizme, sosyalist planlı ekonomiye, ya da 1929 Krizinden sonra uygulanan Keynesciliğe tekrar dönüleceği öngörülerinde bulundular. Ancak neoliberal ekonomi-politiğin içinde sınırlı bazı devlet müdahaleci uygulamaları dışında durumu değiştiren hiçbir şey olmadı. Çünkü, unuttukları bir şey vardı. O da yukarıda belirttiğimiz, 1930'lardaki gibi tekelci burjuvaziyi kamucu "sosyal devlet"çi uygulamaya zorlayan toplumsal ve siyasal-ideolojik etkenlerin eskisi kadar güçlü olmamasıdır. Kuşkusuz bu etkenlerin başında, yönetimlere baskı uygulayan örgütlü, militan bir işçi sınıfı ve sosyalist hareketin artık eski gücünde olmaması gelmektedir. Ayrıca sistem için doğrudan tehdit unsuru olan Sovyetler Birliği'nin varlığı da önemli bir etkendi.

Bu nedenle, 20. yüzyılın bütün deneyimlerinin de kanıtladığı gibi, kapitalist-emperyalist sistemin devrimci alternatifi, başka

deyişle mezar kazıcısı Doğu'dadır, Asya'dadır. Yeni bir uygarlık alternatifinin, -uygarlığı aynı zamanda kültür olarak da tanımlayabiliriz- hiç kuşkusuz en ayırdedici özelliği, yeni ve farklı bir kültürün, sanat ve edebiyatın ortaya çıkmasıdır.

Bazı aydınlarımızın bu konuda düştüğü bir yanılgı da, Avrasyacı yeni bir dünyanın yükselişini kabul etmekle birlikte, aynı gelişmenin sanat ve edebiyatta görülmediğini, bunun böyle olmayabileceğini düşünmeleridir. Sözkonusu bakış açısı, gelişmeleri, çok yönlü ve derinlemesine kavrayamamanın bir sonucu olmalı. Çünkü bu düşünce, özellikle 1950'lerden sonra Batılı modernist ve postmodernist sanat çevrelerinde baskın düşünce haline gelen, sanatı toplumsal-siyasi süreçlerden tamamen kopartan bir anlayışın ürünüdür. Görünüşteki, buz dağının üstündeki olgulara göre yargıya varan bu sığ ve düz mantığa göre, Doğu'da çağdaş, göz dolduran bir sanat hareketi, akımı görünmüyor. Ne varsa yine Batı'da var!..

Oysa, doğanın ve toplumların eşitsiz ve sıçramalı diyalektik gelişim yasasına göre, tarihe ve olaylara, değişmez olgular olarak, aynı tempoda, düz evrimci gelişmeler olarak değil, sıçramalı bir değişim içinde, hareket halinde olgular olarak bakmak zorundayız. Daha geniş bir tarihsel perspektifle bakarsak, bugün görünüşte çok güçlü, yenilmez ve değişmez olanın yanıltıcı olduğunu, Marks'ın deyimiyle "ihtiyar devrim köstebeği"nin göze görünmez hareketi sonucu, o görkemli büyük gövdenin beklenmedik bir biçimde birden çöktüğünü, çökebileceğini görebiliriz. Çökenin karşısında, görünüşte zayıf, cılız olan ama tarihsel-toplumsal dinamiklerin alttan alta gelişmesi sonucu yeni ve devrimci olanın birden sıçramalı bir şekilde öne geçtiğini farkederiz.

Dünyaya artık farklı bir gözle, Asya merkezli bir noktadan veya böyle bir bilinç ve anlayışla bakmak durumundayız. Hegel, 19. yüzyılın başlarında tarihe bakarken, Tarih Felsefesi'ni tasarımlar ve yazarken, tarihin ve toplumların gelişimini uygarlıkların doğduğu Asya'dan başlatıp Avrupa'da sonlandırıyordu. Batı merkezli idealizmin en gelişmiş biçimi olarak onun felsefesindeki "tarihin, felsefenin, sanatın sonu" yanılgıları bu tarih anlayışının ifadeleridir. Çünkü tarih burjuvazinin Avrupasında, onun geliştirdiği modern devlette, felsefede, estetikte son buluyordu. Hegelin bu bakışının bir yanılgı olduğunu Batılı aydınlar da kabul ediyor bugün.

Demek ki geçtiğimiz son 500 yıldır Batı'ya doğru giden tarih treni, ya da tarih ırmağı yönünü Doğu'ya çeviriyor. Hiçbir yol düz değildir, hiç bir ırmak da düz akmaz, dolana dolana akar. Büyük tarih ırmağındaki yolcular olarak -ister Avrupalı ister Asyalı, ya da Afrikalı, Amerikalı olalım- dünyaya, gerçekliğe bakışımız dünkünden farklı olacaktır. Dün, tren Batı yönünde ilerledikçe Doğu'nun gerçekleri git gide uzaklaşıyor, küçülüyor, önemsizleşiyordu, bugün ise tersi yaşanmaktadır, yaşanacaktır.

***

Yirminci yüzyılın başından beri belli-zikzaklar yaşasa da genel bir yükseliş içinde olan dünya devrim dalgasının 1980'larde geri çekilmeye başlaması, özellikle 90'larda Sovyetlerin dağılmasıyla bu geri çekilişin daha da ivme kazanması, Türkiye'de düşünce, siyaset ve sanat hayatında Batıcı Tanzimatçı ya da Oryantalist anlayış ve tavırların yükselmesinde önemli bir rol oynadı. Kitabımızın Beşinci Bölümünün önenli temalarından birisi de, özellikle Türk entelektüeli ve aydınının geleneksel toplumcu ve ulusalcı çizgisindeki bu oryantalist (Bat merkezli) bükülme ya da kırılmadır.

Batı merkezcilik derken, bu mantığın, bakışın, son elli yıldır, ister Marksist/sosyalist, ister liberal ve muhafazakar olsun, tüm kesimlerde AB'cilik biçiminde somutlaşan temel özelliği, postmodernizmin esasını oluşturan öznel idealizm ya da tarih dışılıktır. Bugün Batılı -ve Batıcı- aydın ve sanatçıda egemen bir yaklaşım olan tarih dışılık, yani tarihin, tarihselliğin reddi, o kadar belirgindir ki, bu, bütün Aydınlanma değerlerinin, akıl, bilim, nedensellik, özne, öncü aydın, evrensellik, geçmiş, gelecek ve bütün bunların kucaklayıcı temeli olan gerçekliğin geçersizleşmesini, reddini içermektedir.

Bu açıdan kitabımızın ana tema/izlek ve vurgularından birisini de, tarih dışılığa karşı, gerçekliğin, bilimin, yaşamın bütün biçimlerinin varoluş ve tanım alanı olan tarihsellik oluşturmaktadır. Eğer bilimsel olmak istiyorsak, her türlü olgunun terihsel maddeci bir süreç, akış içinde incelenmesi zorunludur. Tarihsel materyalizm/maddecilik bilimin temel ölçütüdür. Maddenin, doğanın, hayatın tarihsel akışı içinde ancak her türlü olayı, oluşumu gözlemleyebilir, inceleyebilir ve böylece gerçeğe ulaşabiliriz.

Bilimi, evrensel doğruları ve gerçekleri, çağdaş bir disiplin olarak estetiği ve sanatı reddedişin, dolayısıyla postmodernist bütün saçmalıkların, sapkınlıkların, hurafelerin temelinde tarihi reddetme, tarih dışına kaçma vardır. Bu öznel idealizmin kökeninde de, 19. yüzyılın ikinci yarısında gelişen Gerici Romantizmin nihilizmi ve onun en yetkin düşünürü Nietzsche vardır.

Postmodernistlerin kendilerine kaynak olarak Romantizmi almaları gerçeği tam yansıtmaz. Çünkü Romantizm, 1850'lerden itibaren gerici ve devrimci kanatlar olarak bir ayrışma sürecine girmiştir. Postmodernizmin tarihsel dayanağı işte bu Gerici Modernizmdir. Gerici Romantizmden Gerici Modernizme ve Postmodernizme, hepsinin ortak özelliği akıldışılığın ve tarihdışılığın yüceltilmesidir.

Gerici Romantizm deyince, romantizmin devrimci bir yanının da olduğu anlaşılır kuşkusuz. Evet, kitabımızda geniş olarak ele aldığımız devrimci romantizmin en tartışmasız öncü isminin J. J. Rousseau olduğu bir gerçektir. Ne var ki, postmodernistler burada da çarpıtmalara başvurarak Rousseau'yu kendi düşüncelerinin temel kaynakları içinde gösterirler. Tarihi, tarihselliği reddettikleri için, onun romantizminin de nasıl bir romantizm olduğu konusunda tarih ve bilim dışı yorumlara başvurular.

Oysa Rousseau, en başta aydınlanmacı ve akılcıdır, ikincisi devrimcidir, toplumcudur; postmodernistlerin şiddetle karşı çıkıp mahkum ettikleri Fransız Devrimi'nin düşünsel esin kaynağıdır. Onun, daha sonraki bütün devrimci romantiklerin ve Marksizm'in de esin kaynağı olan romantizmi; kapitalizmin, düz çizgisel kaba determinist akılcılığına, iki yüzlü bencil çıkarcılığına karşı insanlığın tarihten-doğadan gelen eşitlikçiliğini, doğal haklarını savunmasıdır. Burjuvazinin, modernleşme, uygarlık, kültür, sanat, ilerleme vb her alandaki iki yüzlülüğünü ve sahteliklerini dışa vurması ve bu anlamda Bilimsel Sosyalist öğretiyi öncelemesidir.

Kitabımızda postmodernist olarak değerlendirip eleştirdiğimiz kimi yazarlar, kendilerini modernist olarak da tanımlamaktadırlar. Başka deyişle, modernitenin/modernizmin ilke ve değerlerini çarpıtarak, kendi neoliberal ideolojilerine göre farklı bir modernizm yorumu yapmaktalar, postmodernizmi de modernizm içinde göstermeye çalışıyorlar. Bu açıdan belki de bizi hata ya da haksız-

lık yaptığımız için eleştireceklerdir. Oysa, bizim tanımlamamızda olsun, onlarınkinde olsun gerçekte bir tutarsızlık, bir çelişki yoktur. Çünkü, kitapta kapsamlı olarak ele alındığı gibi, 1960'lardan itibaren Amerikancılaşarak tamamen gericileşen modernizmin burjuva kanadı, kesintisiz bir biçimde, belli ekonomik-siyasi kırılmalara da bağlı olarak postmodernizme evrilmiştir. Onların postmodernizmi -gerici- modernizmin içinde bir gelişme olarak tanımlamaları bu nedenledir.

1980'lerde bize yansıyan şeyse; o güne kadar Türkiye'de Toplumsal Gerçekçi ve Devrimci Modernist sanat akımlarının baskın egemenliği nedeniyle hiçbir varlık ve etki gösteremeyen, ancak toplumcu, devrimci sanat anlayışlarının bastırılması ve Amerikancı sistemin özendirmesiyle piyasaya sürülen postmodernizme dönüşmüş Gerici Modernizmdir. Ya da hem -onların modernizm dediği- Gerici Modernizm, hem de postmodernizm bir bütün halinde 12 Eylül'den sonra neoliberalizmin kültür-sanat kolu olarak toplumumuza boca edilmiştir, dayatılmıştır. İşte neoliberal sanatçıların hem "modernist" hem de postmodernist olmalarının öyküsü budur.

Son olarak, neoliberal kuramcılan modernizm konusunda yaptığı büyük ideolojik çarpıtmaya değinmek gerekiyor. Bilindiği gibi modernizm, aydınlanma ve modernitenin ilke ve değerlerinin savunulması anlamına gelir. Elbette yaşam tarzıyla, kültürü, sanatı ve edebiyatıyla... Bir de 19. yüzyılın sonlarından itibaren yenilikçi-öncü (avangart) bir akım olarak ortaya çıkan estetik modernizm vardır. Özellikle Türkiye'de, bu ikisini birbiriyle karıştırarak, modernizm, toplumsal ve siyasi boyutundan soyutlayıp sadece estetik modernizmle özdeşleştirilmiştir. Örneğin Türk Devriminin modernleşme, çağdaşlaşma atılımları modernizmin karşısına konulmakta, böylece modernizm hem aydınlanmadan kopartılmakta hem de toplumsal ve siyasal boyuttaki modernleşmeden.

Özetle, modernizm gerici modernizme indirgenerek, postmodernizm de, çağın gelişmelerinin doğal ve kaçınılmaz bir sonucuymuş gibi meşrulaştırılmaktadır. Emperyalizmin çöküş ve çürüme kültürü, Yeni Ortaçağ'ın, asalaklığa, haraççılığa, tarikatlara, mafyacılığa, efendi-kul ilişkisine dayanan, üretimi, üreticiliği, yaratıcılığı aşağılayan "Tüketim Kültürü" yüceltilmektedir.

Postmodern kültüre karşı ulusal devrimci kültürün yeni bir uygarlık atılımıyla geliştirilip yükseltilmesi, aynı zamanda üretim kültürünün, onun sanat ve edebiyatta yaratıcı estetik ifade biçimlerinin yeniden canlandırılması, yüceltmesi ve egemen hale getirilmesidir.

Ağustos 2017, Yenişehir/Pendik

BİRİNCİ BÖLÜM

KÜRESEL KARŞIDEVRİM VE YENİ ORTAÇAĞ

I.
YENİ ORTAÇAĞIN TOPLUMSAL-EKONOMİK TEMELLLERİ

1980'lerde başlayan ve 1990'larda Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku'nun dağılmasıyla birlikte olağanüstü ivme kazanan bir neoliberal emperyalist program sahneye kondu. Ekonomik-toplumsal, siyasal, ideolojik ve kültürel hayatın her alanını kapsayan, derin dönüşümlere ve yıkımlara yol açan bu karşıdevrimci program, "Yeni Dünya Düzeni" ya da daha genel ifadesiyle "Küreselleşme" olarak adlandırıldı. Bu Küresel Karşıdevrimci programın içeriğini, gerçekleştirdiği veya gerçekleştirmeyi hedeflediği uygulama ve dönüşümlerin neler olduğunu ***Ulusal Devrim ve Küresel Karşıdevrim*** adlı kitabımızda incelemiştik.[1]

Bu çalışmamızda, Küresel Karşıdevrimin özellikle ideolojik/düşünsel ve kültürel/sanatsal alanda gerçekleştirdiği dönüşümleri ve yol açtığı yıkıcı sonuçlarını ele alacağız, inceleyeceğiz. Diğer bir deyişle, yeterince incelenmiş olan ABD-AB merkezli Küresel ekonomik ve siyasi dönüşüm ve uygulamaların yanında, ilgilileri-uzmanları ve meraklıları dışında, yüzeysel değinilerin ötesinde pek ele alınmayan, en az onlar kadar önemli, kültür ve sanat alanındaki dönüşümlerdir asıl konumuz. Pek ele alınmadı diyoruz, ama aslında kültür sanat alanındaki dönüşümleri postmodernizm vb konusunda da bir çok inceleme yapıldı. Ancak, bu tür incelemelerin büyük çoğunluğu, sorunları, neoliberal-küreselci ideololik perspektifin ironik bir şekilde tekrarladığı "ideolojilerin sonu" yaygaralarıyla çizilen sınırlar içinde ve pek doğal olarak, ekonomi, siyaset ve kültür-sanatı birbirinden ayırarak ele almışlardır.

---

1 Bkz. Mehmet Ulusoy, *Ulusal Devrim ve Küresel Karşıdevrim*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2011.

Sözkonusu dönüşümleri incelerken en az onlar kadar önemli olan bir nokta var: Postmodernizm çatısı altında toplanan sanat ve edebiyat akımlarının, bu alandaki çeşitli teorilerin, kapitalizmin neoliberal ekonomik-siyasal zemininde ya da onlarla bir bütünlük içinde incelenmesi. Dolayısıyla, mafyalaşmış emperyalist burjuvazinin sınıfsal çıkarlarının bir ifadesi olarak, sözkonusu akım ve teorilerin nasıl varlık kazandıkları, beslendikleri, edebiyat-sanat düzleminde nasıl biçimlendikleri ve estetik ifade buldukları çalışmamızın merkezi sorunsalını oluşturuyor. Kitabımızın ileriki bölümlerinde özellikle bu alanı kapsamlı olarak incelemeye çalışacağız.

Ekonomik ve toplumsal –nesnel- temel ile onun düşünsel, sanatsal ifadesi ya da başka bir deyişle açıklaması –öznel/biçimsel alan- arasındaki karşılıklılık içeren bağıntıyı açıklayabilmek, dolayısıyla bu "yeni" kültür ve sanatın niteliğini doğru saptayabilmek için, içinde geliştiği emperyalist kapitalist sistemdeki büyük dönüşümün niteliğinin, kapsamının ve yönünün doğru analiz edilmesi çok önemlidir. Bu "Küreselci" dönüşümlerin; "reformların", "değişimlerin" ve "yeniliklerin" gerçek anlamlarını karşılayan nitelikte olgular olmadığı, aksine büyük yalanlara dayanan teorilerle, sahte söylemlerle meşrulaştırılan gerici uygulamalar olduğu bugün artık bir çok yönüyle genel olarak kanıtlanmış durumdadır.

Lenin'nin daha 1916'da Birinci Dünya Savaşı'nın içinde görüp vurguladığı gibi, her yönüyle tıkanan, asalaklaşan ve çürüyen, dağılma ve çözülme sürecine giren kapitalist Batı uygarlığının önünde iki yol vardı. Ya üretici güçlerin ve insanlığın gelişme dinamikleri doğrultusunda, işçi sınıfının öncülüğünde, bu özel mülkiyetçi, azami bireysel kâr hırsına dayanan sistem yıkılacaktı. Üretimin kolektif karakterine uygun bölüşümün de kolektifliğine dayanan, eşitlikçi ve paylaşımcı bir sosyalist toplum kuracaktı. Ya da emperyalist-kapitalist sistem çürüyüp bir kara delik gibi kendi içine çökecekti.

Bütün 20. yüzyıl deneyimlerinin de kanıtladığı gibi kapitalist Batı uygarlığının daha ileri bir uygarlığa sıçraması gerçekleşmedi. Gerçekleşmesi için gerekli maddi ve manevi koşulların, toplumsal, düşünsel, moral enerjinin de artık tükendiği son 50 yılda yaşanan bütün olgularla kanıtlandı bu.

Çürüyüp çökme derken, hiçbir toplum kendiliğinden çöküp yok olmaz elbette. Genellikle, sömürücü-gerici egemen sınıflar, hiçbir zaman kendi sonlarının geldiğini, sistemlerinin çökmekte olduğunu kabul etmek istemezler. Aksine, "Sanayi Sonrası Toplum", "Tüketim Toplumu", "Bilgi Toplumu", "Yeni Dünya Düzeni" adları altında, kendilerini yenilediklerini, "daha ileri, özgürlükçü" yeni bir düzen kurduklarını büyük propaganda aygıtlarını kullanarak kitleleri inandırmaya çalışırlar. Ancak ne kadar kıvranırlarsa kıvransınlar, emekçi sınıfları, yani üretici güçleri özgürleştiren adımlara karşı çıktıkları için çürüme ve çöküş unsurları, onun gerektirdiği kültürel davranışlar bir yerden mutlaka uç veriri, bataklık çiçekleri gibi yeşerir.

İşte bu uç veriş, tarihen miadını doldurmuş ve tasfiye olmuş eski toplumun, ortaçağın toplumsal kurumlarını, güçlerini, ideoloji ve kültürünü yardıma çağırarak, ya da onları canlandırarak gerçekleşir. Böylece, toplumdaki ilerleme ve özgürleşme taleplerini daha geri bir çağın paslanmış silahlarıyla bastırma tepkisi ve çaresizliği kendini ortaya koyar. Emperyalist burjuvazinin, 1980'lerden bu yana belirgin bir şekilde kendini gösteren, Aydınlanma ve modernite değerlerini terkederek, onları kötüleyip ayaklar altına alarak, "özgürlük" ve "insan hakları" yalanıyla ortaçağ kurumlarını, kültür ve değerlerini canlandırma çabasına girmesi bu nedenledir.

Ortaçağlaşma ile birlikte, çağdaşlığın temel ölçütleri, çağdaş kimlik olarak ulusun/ulusal devletin hukuken eşit yurttaşı olmak gibi toplumsal-sınıfsal temeldeki kimlikler, mücadele, siyaset ve fikirler yerine ortaçağa ait kimlikler, kurumlar ikame edildi. Ulusu bölen etnik ve dinsel/mezhepsel kimlikler, cemaatler, sistemin toplumsal-kültürel dokusunu belirler hale geldi. Bilimsel düşünce, bilimsel yöntem ve doğrular terkedildi, bilime güven yıkıldı; falcılığın çeşitli biçimleri, akıldışılık (irrasyonalizm), ruhçuluk, ***Yüzüklerin Efendisi*** gibi, ***Matrix*** gibi, gerçek ile gerçekdışının sınırlarının belirsizleştirildiği, her şeyin zamandışı bir dünyada köleleştirildiği cin-peri masallarına dayanan kurgu filmleri, kültür-sanat hayatının, sinemanın, edebiyatın ana temalarını oluşturdu.

Böylece Batı uygarlığı, ekonomik-siyasal olarak mafyalaştı ve kültürel olarak insani bir çürüme içine girerek modern görü-

nümlü Yeni Bir Ortaçağ toplumuna dönüştü. Bu, aynı zamanda bir uygarlığın çöküşü, sonu anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle, kapitalist Batı uygarlığının kendini devam ettirecek maddi ve manevi enerjisini tükettiğinin belirgin göstergesidir bunlar.

Yeni Ortaçağa dönüşümün teorik gerekçeleri

1973 Petrol Krizi ile başlayan Batı'da "Yeni Ortaçağ"laşma –ya da neoliberal / küresel karşıdevrim- sürecinin, sistemin yazarları içinden en açık ve kapsamlı teorisini Alvin Tofler'in ***Üçüncü Dalga*** kitabında buluruz. Tofler; "Küresel" merkezlerin ülkemizde daha çok 1990'lardan sonra uygulamaya koyduğu kapsamlı proje ve planları, sistemin merkezinden bir görevli olarak, kaçınılmaz bir tarihsel gerçeklikmiş gibi, daha 1980'lerin başında haber veriyordu.

Tofler, son otuz yıldır Ezilen Dünya'nın bütün boyutlarıyla yaşadığı, özellikle ulusal devletleri parçalama ve etnik ayrılıkçılığı körüklemede odaklanan, yıkıcı neoliberal-küreselleşme saldırısının bütün şifrelerini kitabında vermektedir. "Bir kez bugünkü değişikliklerin çoğu birbirine bağlı. Sonra bunlar rastlantı ürünü de değil" diyen Tofler devam ediyor: "Sözgelişi, bildiğimiz türdeki ailelerin dağılması, dünya çapındaki enerji bunalımı, birtakım kültlerin ve özel yayın yapan televizyonların yaygınlaşması, çalışma saatlerinde benimsenen esneklik, Quebec'ten Korsika'ya kadar türlü yerlerde ortaya çıkan ayrılıkçı akımlar... (...) Bunlar aslında çok daha büyük bir olgunun, endüstriyalizmin ölümü ve yeni bir uygarlığın doğuşu olgusunun parçalarıdır." [2]

Her türlü merkezleşmeyi reddeden, anti otoriter, anti hiyerarşik, anti kuralcı ("kuralsızlaşma") yaklaşımıyla Tofler, bilimin ve ulusal devletin temellerini yıkan sivil toplumcu, postmodern-anarşist bir kültürün teorisini yapmaktadır. "Üçüncü Dalga yeni bir yaşayış tarzını da birlikte getirmektedir. Bu yaşayış tarzı, çeşitli ve yenilenebilen enerji kaynaklarına, eski fabrika düzenini çağdışı bırakan üretim yöntemlerine, yeni bir aile tipine, 'elektronik köşk' diyebileceğimiz yeni bir kuruma ve geleceğin (eskisinden büsbütün farklı) okul ve kuruluşlarına dayalıdır. Yeni uygarlık yeni davranış kuralları getirerek, bizi standartlaşmadan, senkronizasyondan, merkezcilikten, enerji, para ve iktidarın tek merkezde toplanmasından uzaklaştırıyor.

2 Alvin Tofler, *Üçüncü Dalga*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1981, s. 18.

"Eskiye meydan okuyan bu uygarlık, bürokrasileri devirecek, ulusal devletin rolünü sınırlayacak, emperyalizm sonrasını yaşayan bir dünyada yarı özerk ekonomilerin oluşmasını sağlayacaktır. Bugün gördüklerimizden çok daha basit, çok daha etkili, ama çok daha demokratik devletlerin kurulmasına olanak verecektir." [3]

Alvin Tofler'in yepyeni bir toplum olarak betimlediği "Üçüncü Dalga"nın temel sanayisi, elektronik ve bilgisayardır. Diğer temel "üretim" sektörlerini de genetik mühendisliği, uzay sanayi ve hizmet sektörü oluşturmaktadır. Hepsi de hizmet sektörü altında toplanabilecek bu alanların hiç biri insanlığın temel ihtiyaçlarını doğrudan karşılayan üretim sektörleri değildir. En yakını genetik mühendisliğidir, o da emperyalist tekellerin denetiminde olduğu için insanlığa yararı kadar büyük zararlar veren faaliyetler için de kullanılabilmektedir.

Aslında "Üçüncü Dalga"nın bir başka adı "Postkapitalizm"dir. Bilindiği gibi, yazara göre; 1. Dalga: İnsanlığın tarıma geçmesidir; 2. Dalga: Sanayi Devrimi, yani kapitalizmdir; 3. Dalgayı da "Postkapitalizm" ya da "Kapitalizm Sonrası toplum" oluşturmaktadır. Yutturulması pek kolay olmayan bu büyük yalan ya da ucuz kurgu, "emperyalizm sonrasını yaşayan bir dünya" söylemiyle gizlenmektedir.

Özünde aynı projenin, ABD ideologlarınca üretilen, çok daha bilimsel kabul edilen ve yaygın olarak kullanılan diğer bir biçimi, Daniel Bell'in teorileştirdiği "Postendüstriyel Toplum" (Endüstri Ötesi Toplum) ya da "Sanayi Sonrası Toplum" teorisidir. Bunun daha teknik diğer bir adına "Postfordizm" de diyebiliriz. Bell'in "Endüstri Ötesi Toplum"u, Tofler ya da diğer bütün küreselci teorisyenler gibi, "Bilgi Toplumu" olarak da ifade edilen "bilginin" ve onun taşıyıcısı bilgisayarın merkezinde olduğu bir toplumdur.[4]

"Sanayi Sonrası Toplum"da egemen sınıf olarak kapitalistler değildir artık düşman; en büyük düşman bürokrasidir. Fordizmin temsil ettiği büyük çaplı örgütlülüktür, hiyerarşidir, otoritedir. Daha önemlisi, sanayicilik ikinci plana itilmiştir; reklam, pazarlama, faizcilik (para alışverişi), kirli para aklama, mafyatik örgütlenmeler sistemin merkezine oturmuştur. Üretim sürecinde,

---

3 Tofler, *age*, s. 29

4 İlker Belek, *"Postkapitalist" Paradigmalar*, Sorun Yayınları, İstanbul 1997, s. 142 vd.

yoğun ve çileli zihin ve kol emeğinin gerektirdiği ve belirleyici olduğu dikey, yukarıdan aşağı, bilenden az bilene ve bilmeyene doğru derinlemesine örgütlenme değildir geçerli olan. Yatay örgütlenme denen, tüketime dayanan, üretilmiş sıradan bilginin paylaşılmasını, çoğaltılmasını esas alan yapı ve anlayışlar geçerlidir. Geçekte kapitalizmin ihtiyacı olan budala tüketiciyi yaratmayı amaçlayan bu sistemde "diyalog", "iletişim", "retorik" (hitabet, söz ustalığı) öne çıkarılan, parlatılan marifetler ve uğraşlardır.

Geçtiğimiz 30 yıllık süreçte büyüleyici kavramları olarak yüceltilenler, "küreselci demokrasi"nin temel unsurları olarak "iletişim", "yönetişim", "katılım", "esnek üretim" vb'dir. Böylece bilgi ve iletişim sayesinde sınıfsal farkların önemsizleştiği, bireyin bilgisi ve yaratıcılığı sayesinde zenginliğin en üst düzeyine çıkabileceği(!) kurgulanmakta, hayal edilmektedir.

Özetlersek; demek ki "Üçüncü Dalga", "Endüstri Ötesi Toplum" vb teorileriyle, insanlığın üretici, yaratıcı kapasitesini geliştiren daha eşitlikçi, adil bir paylaşıma dayanan yeni bir topluma yükselme-ilerleme savunulmuyor. Tam aksine, toplumsal örgütlenmenin ve üretimin zorunlu kıldığı merkezileşme, hiyerarşi, dolayısıyla bilim ve akıl terkedilmektedir. "Sanayi Ötesi" derken aslında savunulan, yaşanan deneyimlerin de gösterdiği gibi, sanayinin terkedilip, üretim dışı, asalak, yağmacı, tüketici ve en tepesinde ABD emperyalizminin haraççı sisteminin olduğu, sanayi toplumundan daha geri, yani yeni tip bir çağdaş makyajlı ortaçağ toplumu savunulmuş olmaktadır. Küreselci emperyalizmin bütün "post"lu sahte teorilerinin başına "post" (ötesi) yerine "pre" (öncesi) koyarsak gerçeği daha bilimsel yansıtmış oluruz.

Batı, aslında, gerek Birinci Dünya Savaşı ve gerekse İkinci Dünya Savaşı'na yol açan büyük kriz dönemleri ve bu savaşların olağanüstü yıkıcı sonuçlarıyla birlikte çöküş sürecine girmişti. Birinci Savaşın sonunda gerçekleşen Sovyet Devrimi, daha sonra İkinci Savaşın ardından gerçekleşen başta Çin olmak üzere, sosyalizme yönelen bir çok devrimci iktidarla birlikte, alternatif yeni bir uygarlık modelini ortaya koyuyordu. Ne var ki, Sovyetlerin merkezinde olduğu Doğu Bloku'nun çöküp dağılmasıyla, ABD merkezli Batı kısa bir süreliğine alternatifsiz kaldı; moral kazandı.

Bilindiği gibi 1990'lı yıllarda ABD, tek kutuplu bir dünya yaratmak için bütün imkânları ve pervasızca açgözlülüğü ile saldırıya geçti. Ancak ne yaparsa yapsın, artık gücü, potansiyel olanakları ve inandırıcılık düzeyi hırsının çok gerisinde kalıyordu. Özellikle 2000'lerden sonra Çin'in hızla yükselişi ve bu yükselişi daha da ivmelendiren 2008'deki küresel kriz, Çin'in kamucu yeni bir uygarlığın merkezi olduğunu ve Batı'nın 1920'ler ve 45'lerdeki gibi kendini toparlayıp yeniden üstünlüğü ele geçirme şansının sona erdiğini perçinledi. Batı'nın güneşi artık bir daha doğmamacasına batıyordu.

Bütün bu olguların gösterdiği gibi ABD merkezli emperyalist sistemin "mafyalaştığı" ve "Yeni bir Ortaçağa girdiği" tespiti, aynı zamanda bir çağ değişiminin de habercisidir. Batı merkezli, bireyi ve bencilliği yücelten, zenginliğinin ve refahının itici gücü bireysel kâr hırsı ve başka ulusları sömürmeye ve onların doğal ve kültürel kaynaklarını yağmalamaya dayanan bir çağdan, Doğu merkezli kamucu, paylaşmacı bir çağa geçişti bu büyük değişim ve dönüşümün adı.

Tekelci burjuvazinin sınıfsal karakterindeki değişim ve haraç sistemi

Emperyalist sistemin ortaçağa dönüşümü ile ilgili üç önemli olguyu vurgulanmak gerekir: Sermaye sınıfının karakterindeki değişiklik, ABD'nin dolar üzerinden uyguladığı çağdaş haraç sistemi ve mafyalaşan yeni hakim sınıf.

Bu yeni sistemin ya da çağın kuşkusuz bir de felsefi-ideolojik ve kültürel boyutu vardır. Emperyalist burjuvazi, kendini var eden, kapitalizmin ideolojik üst yapısını oluşturan en az 300 yıllık Aydınlanma ve modernleşme çağının değerlerini terk ederken yerine neyi getiriyordu? Başka bir deyişle, mafyalaşan ve ortaçağ güçleri ve kurumlarıyla bütünleşerek karakter değiştiren emperyalist burjuvazi bu yeni toplumsal ve ideolojik karakterini nasıl haklılaştırıyordu? Bunu hangi söylemlerle teorize edip meşrulaştırıyordu?

1990'larda olağanüstü hızlanan, "U Dönüşü" olarak da tanımlanan bu ortaçağlaşma rüzgârını Alain Minc, daha o yıllarda

yazdığı meşhur ***Yeni Ortaçağ*** adlı kitabında saptıyordu: "Duvarın yıkılışının ardından Batılılar kalıcı bir barış havasına dalarken, Doğulular da birkaç yıllık fedakarlıktan sonra kapitalist Nirvana'ya ulaşacaklarını düşlüyorlardı. (...) Oysa, şimdiye kadar, yasadışı dağıtım kanallarının büyüsünden, paralel piyasadan, dolara hücumdan ve Marks'ın hiç düşünemediği bir egemen sınıfın, mafyanın ortaya çıkışından başka bir şey görmediler."[5]

Sermaye sınıfının karakterindeki değişiklikleri en kapsayıcı biçimde şöyle açıklayabiliriz: Bilindiği gibi, 19. yüzyılda sanayici ve üretici niteliği ağır basan devrimci burjuvazi 1870'lerden itibaren ilerici niteliklerini yitirip emperyalist ve gerici bir sınıfa dönüştü. Emperyalist tekelci burjuvazinin en önemli özelliği, sanayi sermayesi ile tefeci banka/finans sermayesinin bütünleşmesi, evliliği idi.

Lenin'in finans-kapital olarak tanımladığı, tefeci sermayenin belirleyici unsur olduğu bu tekelci yapı, aynı zamanda emperyalist burjuvazinin asalaklığının ve çürümüşlüğünün de temeli, tipik göstergesi idi. Sermayenin bileşimindeki banka ya da finans sermayesinin oranındaki artışa paralel olarak emperyalist sistemin asalaklığı ve çürümesi derinleşti; en son 2008 krizi bu olguyu bütün çıplaklığıyla ortaya koydu.

Eşdeğerlerin değişimi yasası ve sanayici burjuvazinin ilerici rolü

Kapitalizmin ve serbest piyasanın kuramcıları Adam Smith ve Ricardo'dan beri kapitalist piyasanın yasası, eşdeğerleri değişimine dayanıyordu. Her ürünün değerini belirleyen o ürün için harcanan toplumsal emektir. Yani, piyasaya çıkarılan mal, kapitalistin, işçinin artı emeğine el koyduğu ve mülkiyetine geçirdiği bir sürecin ürünü de olsa, sonuçta değerlendirme ölçütü üretici emektir. Bu nedenle eşdeğerlerin değişimini esas alan kapitalizm ilerici bir role sahiptir.

19. yüzyılın rekabetçi ve özgürlükçü kapitalisti piyasada rekabet edebilmek için malını daha ucuza satmak için de emeğin verimliliğini artırarak onu daha ucuza mal etmek zorundaydı. Bunun da yolu, teknolojik yenilikler, icatlar yapmak, dolayısıyla bilimi ve teknolojiyi geliştirmekti.

---

5 Alain Minc, Yeni Ortaçağ, İmge Kitabevi, Ankara, 1993, s.16.

20. yüzyıl tarihi boyunca, 1980'lere, 90'lara kadar, tekelci sermayenin bileşimindeki -üretim dışılığın, asalaklaşmanın asli unsuru- tefeci sermayenin oranı ve gücü artmasına rağmen, kapitalizmin temel yasası olan eşdeğerlerin değişimi ilkesi zayıflayarak da olsa işlemeye devam etti. Yaşanan iki dünya savaşı gibi bütün krizlere, savaşlara ve altüst oluşlara rağmen, kapitalizmin kendini yenileyip, niteliklerini koruyarak sürdürebilmesi için gerekli olan denge, hizmet sektörünün sanayiye oranı (1/2), büyük ölçüde korundu. Yani, ekonominin işleyişinde sanayi üretiminin parasal değerinin hizmet üretiminin parasal değerinin iki olması, kapitalizmin üretici niteliğini koruduğunun, üretici güçleri belli ölçüde ilerleten bir rol oynadığının ölçütüydü.

ABD'nin dolara dayalı haraç sistemi

Yeni Ortaçağın kritik eşiği olan 1990'lardan sonraki sürece gelirsek; üretici emeğin belirlediği eşdeğerlerin değişimi yasasının artık işlemez hale geldiğini görmekteyiz. Bunun en çarpıcı örneği Amerikan dolarının gerçek değeri konusunda oynanan oyundur. ABD'nin, dünya egemenliğinin bir aracı olarak sınırsız bir şekilde bastığı dolarların ekonomide karşılığı yoktur. Üstünde 1000 dolar yazan kağıt paranın değeri, toplumda üretilen/üretilmesi gereken 1000 dolarlık bir değerin karşılığı değildir. Neyin karşılığıdır? Sadece kağıda, mürekkebe vs harcanan en fazla 1 dolarlık bir değerdir. İşte bu durum, emperyalist kapitalizmin üretimden kopuşunu, akılcı ve ilerici işlevi çöktüğünü ortaya koyuyor.

Peki ABD, bunu nasıl gerçekleştiriyor ve dünyaya kabul ettiriyor? O, bu eşitsiz değişimi kuşkusuz silah gücüne dayanarak gerçekleştiriyor. Tıpkı kapitalizm öncesi toplumlarda, ortaçağda feodal derebeyinin üretici köylünün ürününe zor (silah) yoluyla el koyması gibi. Dolar saltanatının arkasında ABD'nin silahlı gücü vardır. Yani 1 dolarlık bir değerle 1000 dolarlık bir değeri silah gücüne dayanarak değiştiriyor. Bu, ortaçağın tipik sömürü biçimi olan haraç sisteminde başka bir şey değildir.

Sistemin geldiği bu durumda teknolojiyi geliştirmek, verimliliği artırmak gibi sanayinin itici güçleri geri plana itilmekte ve tasfiye olmaktadır. Uluslararası büyük sermayede olduğu gibi

bizdeki büyük sermayenin de günümüzde ana gelir kaynağını oluşturan faiz gelirlerinin, yani tefeciliğin esas sömürü biçimini oluşturması, klasik biçimiyle kapitalizmin tasfiyesi anlamına gelir. Küreselci teorisyenlerin döne döne vurguladığı uluslararası iletişim ve para akışındaki olağanüstü hız ve kolaylık sayesinde, finans sermayenin kapitalizm öncesi en önemli sömürü biçimi olan tefecilik, Soros gibi büyük mali spekülatörlerin elinde başat sömürü ve soygun biçimi haline gelmiştir.

Ulusal ekonomilere karşı mafya ekonomisinin yükselişi

Çağımızda, aslında kapitalizm açısından yasa dışı olan büyük bir yer altı, ya da kara para ekonomisi doğmuştur. Uyuşturucu vurgunu bunun en çarpıcı örneğidir. Eroinin, esrarın ve diğer uyuşturucuların fiyatlarına bakıyoruz, içlerindeki ortalama toplumsal emek miktarı 1 ise, piyasadaki fiyatı 1000'dür. Burada kapitalist sistemin mantığıyla açıklanamayan, kâr diyemediğimiz bir vurgun vardır. Kaynaklar verimliliğe göre değil, verimsizliğe göre, topluma ve insana verdiği zarara göre dağılmaktadır. Dolayısıyla, çok büyük vurgunlar, çok tatlı kârlar olduğu için sermaye yer altı ekonomisine kaymaktadır.

1990'lardan önce yeraltı ekonomisi uyuşturucu ticareti ve silah ticareti ile sınırlı ve büyük ölçüde CIA, Mossad, İnterpol, MİT gibi istihbarat örgütlerinin denetiminde bir alandı. 1990'lardan sonra, neoliberalizmin kuralsızlaştırma (deregülasyon) programıyla "Küresalleşme" adı altında ulusal ekonomilerin çökertilmesi, ulusal gümrük duvarlarının yıkılması sonucu, sınırsız bir faaliyet özgürlüğüne kavuşan yer altı ekonomisi ve mafyalaşma alabildiğine genişledi. Mafyalaşma, ya yer altı ekonomisinde ya da doğası gereği kâr oranı yüksek olan hizmet sektöründe gelişti ve kontrolsüz ve olağanüstü büyüyen bir güç oldu. Hizmet sektörü sanayiciliğin iki katını oluştururken, mafya ekonomisi de hizmet sektörünün neredeyse yarısına hakimdir.

Mafya örgütlenmesi, çağdaş toplumların temel bir göstergesi olan hukuk devletini tanımayan, cumhuriyetin ve çağdaş demokrasinin eşit ve özgür yurttaşlar kültürünü reddeden, zor gücüne ve ortaçağın ataerkil ilişkilerine, kulluk ve biat kültürüne daya-

nan bir yapıdır. Çağdaş toplumların en üst ve kucaklayıcı siyasi öznesi olan ulusal devletin karşısına, onun yasalarına ve sadece onun meşru kullanma tekeli olan zor gücünü uygulama hakkının karşısına, kendi zor/silahlı gücüyle dikilmektedir. Üretici emeğe dayanmadan kısa yoldan büyük vurgunlar yapma, devlete vergi vermeme, bu tatlı kâr mekanizmasını korumak için her türlü kanun dışı yola, hileye, sahtekarlığa, cinayete başvurma, mafyanın tipik özellikleridir.

Anlaşılacağı gibi, buradaki mafya, eski bildiğimiz, kaba kuvvet ve ilkel yöntemlerle yetinen bir örgütlenmeden tamamen farklıdır. Onu, çağdaş teknolojinin ve bilginin bütün olanaklarını en iyi bir şekilde kullanan modern bir örgütlenme olarak düşünmek durumundayız.

Mafya ve tarikat işbirliğinin ya da tarikatların mafyalaşmasının mekanizmaları

Günümüzde, hem ekonomik hem kültürel olarak cemaatlerle, tarikatlarla iç içe yapılanan mafya; onlarla birlikte, küresel merkezler tarafından açık veya gizli desteklenen Yeni Ortaçağın en işlevsel, en önemli kurumudur. Mafya-tarikat/cemaat bütünleşmesi bu sistemin temel mekanizmasını oluşturuyor. Çünkü, hem ideolojik-kültürel, hem de ekonomik-siyasal açıdan ulusal bütünlüğü parçalamak ve ulusal devleti yıkmak ancak bu işbirliği ile mümkün olabilirdi.

Bu mafya ve cemaat-tarikat yapılanması ülkemizde 15 yıldır iktidardadır; Fethullahçı cemaat bunun en tipik örneğidir. 15 Temmuz 2016 FETÖ Darbe girişiminin de kanıtladığı gibi, günümüzdeki mafyatik tarikat-cemaat örgütlenmelerinin, ABD merkezli Atlantik sistemine efendi-kul (kukla) ilişkisiyle bağlı olduğu bir gerçektir. Cemaat ve tarikatlar, ulusal kültüre ve kimliğe karşı ortaçağın ideoloji ve kültürünü, kimliklerini-aidiyetlerini üreten ve yayan bir işlev görürlerken, mafya örgütlenmeleri de, emperyalizmle işbirliği içinde ulusal devletin ekonomik ve siyasal otoritesine karşı bir ikinci otorite merkezi oluşturmaktadır ya da doğrudan iktidar olmaktadır. Bütün bu bakımlardan AKP iktidarı, FETÖ darbe girişiminden sonra, özellikle dış siyasette, mecburiyetlerin dayatmasıyla yer yer görünüşte ABD ile çatışsa ve Avrasya güç-

leriyle birleşme adımları atsa da, bu mafya-tarikat sisteminin ve yapılanmasının tipik siyasi biçimi olmaya devam ediyor.

Sermaye artık, esas olarak sanayi ve ticaretle değil; komploların tetiklediği kirli para hareketleriyle, faizcilikle, borsa operasyonlarıyla, sanal alışverişlerle, mafya yöntemleriyle büyümektedir. Mafyalaşan sistem, artık kapitalizmin tanımında kullanılan "kâr sistemi" olmaktan çıkmış, faiz ve ranta dayanan vurgun sistemine dönüşmüştür. Faiz ya da tefecilik gelirlerinin genel olarak sermaye içindeki oranı tarihte rastlanmayan boyutlara ulaşmıştır.

Sistemdeki mafyalaşma ve yer altı ekonomisinin hızla büyümesi, neoliberal uygulamalarla otoritesi zayıflatılan, çağdaş hukuk ilkelerinin ve yasaların uygulayıcısı ulusal devlete ve kamu kurumlarına karşı toplumda gelişen güvensizlik eğiliminden beslenmektedir. Halk kitleleri güvenliğin yetersizliğinden şikayet etmekte ve güvenlik işlerini, ya hızla çoğalan özel güvenlik büroları, ya da mafya örgütleri çözer hale gelmektedir. Buna bağlı olarak da, vergilerin ödenmesi konusunda özellikle Batılı ülkelerde yüksek olan eski sorumluluk duygusu hızla aşınmaktadır. Yine Batılı ülkelerde seçimlere katılma oranının yer yer % 50'lerin altına düşmesi bu derin güvensizliğin göstergesidir.[6]

Yeraltı ekonomisinin örgütlenmesi ve kara para aklanma mekanizmaları

Ulusal devletlerin, koruyucu yasalarının ve kurumlarının sınırlanması ya da ortadan kaldırılmasıyla uluslararası piyasaya açılması, özelleştirmeler, uluslararası ticaret ve finansın serbestleştirilmesi vb, mafya örgütlerinin uluslararası yasadışı eylemlerine olağanüstü ivme kazandırdı. Suç örgütleri geleneksel iş alanlarıyla sınırlı kalmak ve onları korumaya çalışmak yerine, dünya çapında işbirliklerine girerek yeni birçok alanda yasadışı işlere el attılar. O kadar ki, suç örgütleri geleneksel Sicilya örgütlerinden çok General Motors'a benzemektedir. Birçoğu 500 büyük dünya firmasını geride bırakmaktadır.

Banka ve iletişim tekniklerindeki gelişmeler, yasadışı işlerden sağlanan karların büyük bir hızla el değiştirmesi ya da düpe-

6 İmmanuel Wallerstein, *Bildiğimiz Dünyanın Sonu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s.55-56.

düz ortadan kaybolması yönünde geniş olanaklar sunmaktadır. Para, elektronik transferlerle, ana şirketten, vergi cennetine paravan şirket olarak kayıtlı şubenin hesabına kolaylıkla aktarılabilmektedir. Kurumsal fonlardan gelen milyarlarca dolar (emekli sandıkları, hazine fonları) böylece sırasıyla Lüksemburg, Anglo-Norman Adaları, Cayman Adaları'na kayıtlı hesaplardan geçmekte; vergiden kurtulmaları sonucu, vergi cennetlerinde yoğunlaşan büyük şirketlere ait muazzam sermaye rezervleri, bazı Batılı ülkelerde bütçe açıklarının artmasına da neden olmaktadır. Dünyanın önde gelen bölgelerinde 55 vergi cenneti bilinmektedir. Nüfusundan çok bankaya sahip olan Cayman adaları, dünyanın beşinci büyük banka merkezidir. Son derece önemli rakamlara ulaşan yasal ve yasadışı sermaye, böylece Bahamalar, Bermuda, Saint Martin Adaları, Pasifik ve Hint Okyanusu'ndaki Vanuatu, Cook ve Maruice Adaları'ndaki vergi cennetlerinin yolunu tutmuştur. Amerikan bankası Merrill Lynch'in tahminlerine göre, vergi cennetlerinden yönetilen özel servet, en az üç trilyon dolardır. Bu rakam dünya gayri safi gelirinin yüzde 15'ine eşittir. Banka cennetleri salt tropik adalarla sınırlı değildir. Batı Avrupa'da İsviçre, Luksemburg, Anglo-Normand adaları, Dublin, Monaka, Madera, Cebelitarık ve Malta da önemli vergi cennetleri arasındadır.[7]

IMF, bugün dünyadaki üretimi (GSYİH) 39 trilyon dolar olarak hesaplıyor. Bu 39 trilyonun 9 trilyon doları yer altı ekonomisinden elde edilmektedir. OECD'nin yaptığı araştırmalarda, dünyada aklanan uyuşturucu gelirinin 1995 yılında 1 trilyon 100 milyar olduğu belirlenmiştir. Bir de aklanmayan kısım olduğu düşünülürse, dünya uyuşturucu cirosunun 1.5 trilyona yaklaştığı saptanabilir. IMF, 1994 yılında dünya ihracatının 4.2 trilyon dolar olduğunu belirtiyordu. Demek ki uyuşturucu ticaretinin payı, üçte biri bulmuştur. Yer altı ekonomisinin uyuşturucu dışındaki ihracatı da katılırsa, bu oran yüzde 40'a ulaşıyor.[8]

Dünya borçları ile yasadışı ticaret ve kara para aklanması arasında sıkı bir ilişki vardır. Türkiye gibi birçok ezilen dünya ülkesi, önemli bütçe açıkları yaşadığı 1980'lerde, IMF vasıtasıyla

7 Michel Chossudovsky, *"Dünya Ekonomisinde Mafyalaşma"*, *Teori* dergisi Şubat 1997, sayı 85.

8 Doğu Perinçek, *Mafyokrasi: Emperyalist-Kapitalist Sistemin Mafyalaşması ve Türkiye*, Kaynak Yayınları, ikinci basım, 2005, s. 39-40.

borç tuzağına düşürülmüş, borçlarını ödeyebilmeleri için ulusal ekonomilerinin çöküşüne neden olan "reformlar"la ciddi bunalımlara sürüklenmişlerdir. Bunun sonucunda Türkiye dahil bir çok ülkede mafya ekonomisine uygun alternatif yeraltı ekonomisi gelişmiştir. Ulusal pazarın ve ihracatın çöktüğü bir ortamda, ekonomik sistemde boşluk oluşmuş, mafya ekonomisi en önemli döviz kaynağı olarak hakim sektör konumuna gelmiştir.

1970'lerden itibaren, emperyalist ekonomide kronikleşen, yani değişmez bir sabit haline gelen üretimdeki durgunluk, emperyalist-kapitalist ekonominin esas unsuru olan mali sermayenin, yoğun olarak, sanayi dışı alanlara, yani kısa sürede kâra dönüşen, devir hızı çok yüksek, kolay kazanç alanı ve daha kârlı hizmet sektörüne, tefeciliğe ve mafya ekonomisine kaymasına yol açtı. ABD başta olmak üzere gelişmiş sanayi ülkelerinin, durgunluğun sonucu olarak ellerinde birikmiş büyük mal stoklarını eritmek, en önemli sorundu.

Görüldüğü gibi emperyalist-kapitalist sistem, tepesinde ABD emperyalizminin dünya çapında uyguladığı haraç sisteminin olduğu, ulusal ekonomilerin tasfiyesiyle yükselen mafya ekonomileriyle bütünlüklü bir ortaçağ sistemine dönüşmüştür. Mafya ya da kara para ekonomilerinin oluşmasında, giderek meşruiyet kazanmalarında, küreselci neoliberal güç merkezlerinin ulusal devletleri parçalamak ve yıkmak için, etnik ayrılıkçılığı ve cemaatçiliği destekleyip kışkırtmasının payı büyüktür.

Özetle; kapitalizm üretici niteliğini ve insanlığı ilerleten özelliklerini ulus/ulusal devlet siyasi biçimi içinde, ulusal devlet çerçevesinde geliştirdi. İnsanlığı ilerleten ve özgürleştiren bir ideal olarak sınıfsız toplum bugün için hâlâ bir ütopya olduğuna, kapitalizmin de sosyalizmin de biricik gelişme yatağı, son 20 yıllık pratiğin kanıtladığı gibi kesinlikle hâlâ ulusal devlet olduğuna göre, ona karşı olmak, onu yıkmak amaçlı bütün düşünce, program ve yapılanmalar ortaçağı getirmekten başka bir işlev görmez.

II.
YENİ ORTAÇAĞIN FELSEFİ-İDEOLOJİK TEMELLERİ

Sanayici kapitalistin yerine geçen banka (finans) sermayesine dayanan haraççı ve tefeci kapitalist, kendini hangi düşünce sistemi ve siyasetlerle meşrulaştırmaktadır? Diğer bir deyişle, Yeni Ortaçağın felsefi ve ideolojik yapısını, ahlak anlayışını, kültür ve sanatını nasıl tanımlamak gerekir?

Emperyalizmin küreselleşmeci teorisyenlerinin "Postkapitalizm" ya da "Endüsriötesi" / "Sanayi sonrası toplum" olarak tanımladığı, tüketim çılgınlığına dayanan Yeni Ortaçağın ideoloji ve kültürünün maddi temellerini, emperyalist burjuvazinin asalak ve çürüyen karakterinde bulabiliriz. Kuşkusuz bu karakter, dünya nüfusunun büyük çoğunluğunun (Ezilen Dünya) içinde acı çekip kıvrandığı geleneksel ortaçağ toplumsal-kültürel ilişkileri ile karşılıklı birbirini destekleyen, besleyen bir işbirliği içindedir. Bu kültür; işçi sınıfının ve ezilen ulusların sistemi tehdit eden mücadeleleri karşısında gericileşen burjuvazinin ortaçağ güçleriyle işbirliği yapması sonucu şekillendi; ve 1880'lerden 1980'lere yaklaşık yüz yıllık bir süreçte iyice mayalandı, kaşarlandı.

Kapitalizmin aydınlanmacı ve akılcı temellere dayanan modern kültürüne karşı Yeni Ortaçağın postmodern kültürü, 20. yüzyıl buyunca 1980'lere kadar bilimin, aydınlanmacı ve toplumcu değerlerin her tökezleyişinde mevzi kazanarak gelişti.

Gerici modernist, Dadacı, Dışavurumcu, Gerçeküstücü, Soyutçu vb sanat akımlarıyla estetik biçimlere bürünerek oluştu. En son olarak da "sanatın sonu"nu ilan ederek, Aydınlanmadan bu yana son 250 yıllık, modern çağın, sanat ve estetik ilkelerini, değerlerini yadsıyarak kapitalist Batı'nın çürüme noktasına geldiğini ilan etmiş oldu.

Bizim gibi ülkelerde ise, ortaçağ ilişkileri hiçbir zaman köklü bir şekilde temizlenmediği için, akıldışılığın, gerçek karşıtlığının, hurafenin toplumun bilincinde, yaşamın her zaman güçlü bir temeli olmuştur. Ortaçağ'ın feodal toplumsal ve kültürel ilişkilerinin, değerlerinin, yargı ve önyargılarının temizlenmediği ülkemizde 1980'lerden sonraki küresel karşıdevrimle birlikte bu kültür ve değerler kolayca canlandırıldı ve iktidara taşındı.

En genel anlamda ifade edersek, modern çağ ile Yeni Ortaçağ arasındaki temel ayrım; bilim/akılcılık ile hurafe/cehalet; emek/çalışma, üreticilik/yaratıcılık ile çalışmadan kazanma, haraççılık/zorbalık, asalaklık, tüketim budalalığı; düşünen, eleştiren, bağımsız, özgür yurttaşlık ile baskı ve haksızlıklar karşısında susan, boyun eğen, biat etmiş, sürüleşmiş kulluk arasındaki ayrımda odaklanıyor.

Bilimi, akılcılığı ve üretimi, hukuk devletini, özgür ve bağımsız bireyi esas almak modern toplumun vazgeçilmezleriydi. Akıl ve bilim dışılığı, hurafeyi öne çıkarmak, cehaleti "sandık demokrasisinin" temel belirleyicisi olarak kutsamak; üretim dışı yollardan kazanmayı itibarlılaştırmak, haraç sistemine, yağmaya, ranta, hırsızlığa dayanan bir sömürü ve tüketime dayanmak da, postmodernizm olarak adlandırılan Yeni Ortaçağın temel değerlerini oluşturmaktadır.

Batı merkezli dünyada, küreselleşmeyle birlikte "sosyalizmin sonu" ilan edilirken, 20. yüzyılda en çok okunan-tartışılan düşünürle Marks, Engels, Lenin ve Mao artık okunmaz, ilgi görmez hale geldi. Bu Bilimsel Sosyalist öğretilerin yerini, Nietzsche gibi, aydınlanmaya, akla, bilime, tarihe, kadın-erkek eşitliğine ve toplumsal eşitliğe ve sosyalizme düşman "aktif nihilist" bir düşünürün alması, rastlantısal bir olay değildir. Aksine, Yeni Ortaçağın felsefi-düşünsel üst yapısını ancak ve en iyi bir şekilde Nietzsche doldurabilirdi. Marks'tan Nietzsche'ye geçiş, yaşanan küresel

karşıdevrimci kırılmanın en çarpıcı açıklamasını oluşturmaktadır. Özellikle onun "Üst insan" teorisi, felsefi, toplumsal duruşu dikkate alındığında, ortaçağın henüz hiçbir otoriteye bağlı olmayan, ama başkalarını köle olarak kullanan, başına buyruk, özgür derebeyi, şövalye aristokrat tipini tanımlamakta ve yüceltmektedir. Tanımın diğer yüzünde ise, kâr hırsı ve sınırsız güç olma dışında, emeğin hakkı, demokrasi, adalet vb hiç bir toplumsal-siyasal, ahlaki kuralı tanımayan tekelci burjuva yer almaktadır.

Günümüzde bunun karşılığı kimdir? Bunlar, ulusal devletin merkezi otoritesine karşı çıkan, onunla çatışan, hukuk devletini tanımayan, yasalara uymayan, vergi yükümlülüğünden kaçan, kendilerini yüksek duvarlarla çevrilmiş gettolarla toplumdan ayıran mafya ve tarikat/cemaat babaları ya da liderleri değil mi? Neoliberalizmin bütün ulusal devlet karşıtlığının, "otonom"cu, "özerk"çi özgürlükçülüğünün temelinde insan hakları değil, işte bu, derebeyileşmiş, mafyalaşmış kapitalizmin özgürlük talepleri vardır. Bilindiği gibi, bu sınıfsal karakterin, bilimle, sanayicilikle ve üretimcilikle ilişkisi yoktur. Ancak hizmet sektöründe gelişebilirler.

Ulusal devletin denetimine karşı oldukları için, otorite ve piyasa egemenliklerini kendi mafyatik zorba güçlerini oluşturarak sağlarlar. Yani, başında ABD'nin olduğu küreselci Yeni Ortaçağ sistemi, ulusal egemenliklere, otoritelere karşı, derebeyi karakterli mafyatik, tarikatsal yapıların çekirdeğinde olduğu, özerk/otonom, etnik küçük devletçiklerden yanadır.

İşte, Nietzsche'nin "Üst insan"ı bu küreselci sistemin temel dayanaklarını oluşturan yasa tanımaz mafyatik derebeyilerinden başkası değildir. Belki Nietzsche'nin insan modeli, 19. yüzyılın sonunda, kapitalizmin bireyi sıradanlaştırma ve her şeyi metalaştırma niteliğine karşı, en azından estetik/sanatsal planda bireyin ruhsal dünyasını ve özgürlüğünü koruma kaygısı taşıyordu. Ne var ki, sonraki yüz, yüz elli yıllık deneyim, kapitalizm içinde bunun büyük bir yanılsama, boş bir hayal olduğunu kanıtladı. Ortaçağın şövalyesini diriltmek de budalaca bir kuruntu olduğuna göre, herkesin seçkinleştiği kamucu, sosyalist bir toplumda, ancak, böyle bir idealin gerçekleşme olasılığı vardı.

"Tüketim toplumu", "Bilgi toplumu", "İletişim çağı/imge ya da smülasyon çağı" vb kavramlaştırmalar, Yeni Ortaçağın üret-

meden tüketmeyi, hatta biricik kimlik tanımı olarak dayatılan ve hastalık haline gelmiş tüketiciliği özendiren, yücelten söylemlerdir. Budalalaştırılmış, manyaklaştırılmış tüketici karakteri, iletişim araçları üzerinden yalan ve çarpıtılmış kirli bilgi bombardımanı ile eğitilmiş cahillere dönüştürülmektedir. Bu birleşim, modern çağın özgür, bağımsız yurttaşına karşı, Yeni Ortaçağın, genleriyle oynanmış ya da GDO'laştırılmış ve sürüleştirilmiş bir insan tipini sergilemektedir.

Modern çağın emekçi-üretici ahlakına karşı, Yeni Ortaçağın asalak, vurguncu-tüketici ahlakı

Yeni Ortaçağ, üretimi değil tüketimi, asalaklığı, sıkıntıya katlanmadan kolay para kazanmayı kutsarken, kuşkusuz bunu küreselci-postmodern bir ahlak olarak önermektedir. Burjuvazi ortaçağa karşı devrim yaparken üreticiliği, yaratıcılığı ve çalışma ahlakını yüceltiyordu. Weber'in teorisini yaptığı "Protestan ahlakı"[9] her iyi Hıristiyanın çalışmasını ve bir iş, bir meslek sahibi olmasını öğütler. Çalışmamak, asalaklık modern toplumda dışlanma nedenidir. Dolayısıyla, çalışma ahlakı ya da üretim ahlakı, çağdaş evrensel ahlakın temel değerlerinden birini oluşturuyor. Bu, sanayici burjuvazinin çıkarlarıyla da örtüşüyordu. Oysa bugün Batı burjuvazisi bu değerleri terk etmiştir; eskisi gibi herkese çalışmayı öğütlemiyor artık.

Kapitalist-emperyalizmin ideologlarının günümüzde çağdaş bir insan, yurttaş için temel bir ahlâki davranış olarak, üretici bir çalışkanlığı önermemesi çok anlamlıdır ve düşündürücüdür. Çünkü üretici bir çalışkanlık sanayi kapitalizmine; hem en ucuza mal edilmiş, hem de kaliteli ve durmadan yeniliklerle, icatlarla (yaratıcılık) rekabet gücünü artıran meta üretimine dayanıyordu. Oysa, hizmet sektörüne dayanan, yani tüketimi esas alan "Küreselleşme Çağı"nın mafyalaşmış sisteminde ise, önerilen ahlak ve günlük yaşan değerleri değişmiştir.

Sanayi üretimi ABD ve AB toplumlarının günlük yaşam ve kültüründe, sanatında, değerlerin üretiminde artık merkezi bir rol oynamıyor. Çoktandır bilindiği gibi, geleneksel sanayiler Avrupa

9 Bkz. Max Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Hil Yayınları, İstanbul, 1985

ve ABD coğrafyasının dışına taşınmıştır; dolayısıyla bu sektörün temel işgücünü ABD ve AB'li işçiler oluşturmamaktadır. Bütün bu nedenlerle emperyalist sistemin merkezlerinde yükselen toplumsal ahlaki, estetik değerleri belirleyen temel değer üretimcilik değil, tüketimciliktir. Bunun daha anlaşılır bir açılımı ise, pazarlamacılığı, iletişimciliği/diyalogu esas alan bir toplumsal dokunun (doku bozumunun) yaratılmasıdır. Böylece asıl amaç, asalaklaşmış, haraççı, yağmacı, soyguncu mafyacı kapitalizmin, smülasyon ya da imge üretim teknolojileriyle (bunu maddi-teknolojik altyapısı internet, televizyon ve cep telefonları sistemidir), yarattıkları sanal, yapay dünyalarla, yalana, sahteliğe dayanan sistemlerini budalalaştırılmış tüketici kitlelere yutturmaktır.

Yeni Ortaçağ, gerçekte ortaçağın küresel karşıdevrimle gerçekleşen restorasyonudur, geleneksel ortaçağın "modernlik" görünümü altında yeniden canlandırılmasıdır. Özdemir İnce bunu ***Cehaletin Rönesansı*** adıyla kitabına başlık yaptı.[10] Ortaçağ aristokrasisinin temsil ettiği ahlak ve kültür şuydu: Tanrısal iradenin kendilerine bahşettiği mülklerinde çalıştırdıkları yarı köle köylülerin ürünlerine zor yoluyla el koyarak biriktirdikleri serveti büyük bir debdebe, şaşaa ve gösteriş içinde tüketmek. Bu üretmeden tüketmeciliği büyük bir "estetik" incelik kuralları ve "güzellik" olarak sunmak. Tüketilen servetin bir kısmından başkaları da nasiplendirilirken gösterilen cömertlik iyi bir ahlak ve saygınlık ölçütüydü. Bu aristokrat ahlakın diğer yüzü ise, çalışmanın, emekçinin, bilimin ve aklın, sanatın, ticaretin küçümsenip horlanmasıdır. Çünkü, bütün bunlar en aşağıdaki sınıfların işiydi!..

Bugün de, üretimden tamamen kopmuş, asalakça rant, faiz, para spekülasyonu ve borsa oyunları gelirleriyle geçinen mafyalaşmış emperyalist burjuvazi, aynı ahlakı ve kültürü savunmaktadır. Batı kaynaklı filmler, romanlar ve diğer sanat eserlerinde çalışmayı, emeği, yaratıcılığı, bunlar için katlanılması gereken acı ve sıkıntıları yücelten bir içerik, söylem bulmak boşuna çabadır artık. Emek, üretim değil, tüketim kutsanmaktadır. Dahası kutsanan, yüceltilen tüketim, ülkemizde ve bölgemizde somut örneklerini gördüğümüz gibi, doğayı ve tarihsel zenginlikleri yağma ve talan, hırsızlığı meşrulaştırma boyutundadır.

---

10 Özdemir İnce, *Cehaletin Rönesansı*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2013.

AKP'nin mafya ve tarikat rejimi, sanayiciliği yok ederek, kamu kaynaklarını yağmalayarak, köylüyü, üretim şartı olmaksızın dönüm başı karşılıksız destekle üretimden kopartarak, insanların üretime katkıda bulunarak alın teri ile geçimini sağlamasının yollarını tıkamıştır. Böylece, kentsel rantlara, ihale, dolar ve sıcak para vurgunlarına ve hırsızlık ve rüşvete dayanan yandaş yeni türedi büyük zenginler üretilirken, karşıtında üretim dışına sürülmüş, bir kısmı açlık sınırında, geniş bir yoksullar kitlesi yaratıldı.

Birçok zihinsel devşirme operasyonuyla sürüleştirilmiş kitle, sistemli bir şekilde, "yeşil kart" gibi çeşitli yardım fonlarına, kömür ve yiyecek yardımlarına, Ramazanlarda ve bayramlarda toplu yemekler ve zekat adı altında dağıtılan bağışlara, sadakalara muhtaç hale getirildi. Emek karşılığı olmayan bütün bu yardımlar, zekatlar, sadakalar, ortaçağın efendi-kul ilişkisinin tipik uygulamalarıdır. Bunlar, nasıl, soyluların, ağaların saygınlığının, dindarlığının, cömertliğinin bir göstergesi olarak ortaçağın yüceltilen değerleriyse, bugün de mafya-tarikat sisteminin kodamanları kendilerini, Atlantik merkezli Yeni Ortaçağın aynasında öyle görmekteler.

Yeni Ortaçağın, Aydınlanma ve modern çağla hesaplaşması

Bugünkü küresel karşıdevrim süreci, en başta, 1789'dan bu yana bütün burjuva demokratik devrim değerlerini ve uygarlık kazanımlarını reddetmesiyle öncekilerden, özellikle faşist karşıdevrimlerden ayrılır. Bu reddetme, aynı zamanda, insanlığın, ezilen sınıfların en büyük özgürleşmeyi yaşadığı Aydınlanma ve modernleşmenin reddidir. Bilim, akılcılık, ilerleme, evrensellik, hukukun üstünlüğü, sınıfsal çıkarlar ve sınıf mücadelesinin çağdaş demokrasinin temelini oluşturduğu vb çağdaş kültürün temel değerleri reddedilerek gerçekleştiriliyor.

Bu nedenle olay, çağdaş Batı uygarlığı dediğimiz bir çağın sona erişi, ama yerine gelen, çürüme ve çöküş çağının doğasına uygun olarak, egemen sınıfın bütün geri/gerici toplum ve kültürlere, kurumlara sarılması; böylece ömrünü biraz daha uzatmanın çırpınışı olarak görülmelidir. Aynı zamanda bu, emperyalist bur-

juvazinin, Batı emekçi sınıflarındaki sosyalizm idealinin tehlike olmaktan çıkmasıyla, artık ihtiyacı kalmayan bütün modernlik/çağdaşlık maskelerini yırtıp attığının da göstergesidir.

Emperyalist burjuvazinin çürüdükçe, topluma ve insana karşı asalak bir karaktere büründükçe ortaçağ karanlığına sığınması, ya da diğer bir deyişle, Batı'da burjuva demokratik devrimlerle tarihe gömülmüş ortaçağın ideolojik ve kültürel malzemelerine başvurması, hayatın her alanında çok belirgin olarak yaşanmaktadır. Başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere bugün Batı'da, doğaüstü, akıldışı güçlere, falcılığa bel bağlayan geniş bir entelektüel, aydın kesimin oluşması; Everim Teorisi'ni reddedenlerin hızla çoğalması; büyücülüğün, kehânetçiliğin, astrolojinin ve diğer mistik inançların olağanüstü yaygınlaşması, bu ortaçağ dalgasının vardığı ideolojik-kültürel boyutu göstermektedir. Aynı olgunun toplumsal boyutunu ise, cemaatler, tarikatlar, etnik örgütlenmeler oluşturuyor.

Bilimin, tarihin ve determinizmin (nedenselliğin) reddiyle Yeni Ortaçağın ve hurafenin meşrulaştırılması

Bilindiği gibi, küresel gericiliğin, aydınlanma değerlerine; bilime, akılcılığı, nedensellik ve ilerleme ilkelerine karşı çok yönlü saldırısının felsefi kılıfı postmodernizmdir. Aydınlanmaya karşı bu bütünsel yıkıcı felsefe ve kültür Yeni Ortaçağ'ın ideolojisini oluşturmaktadır.

Bütün postmodernistlerin savunduğu temel düşünce; gerçeğin bilinemeyeceği ve temsil edilemeyeceği, doğa ve toplumda rastlantının esas olduğudur. Yani dünyanın neresinde olursa olsun benzer koşullarda yapılan deneylerde, pratiklerde herkesçe aynı tek bir evrensel gerçeğin, doğrunun olamayacağı iddia edilmektedir. Fizik bilimsel temelde konuşursak; Nevton fiziğinin geçerli olduğu yerçekimi yasasının belirlediği makro (atom üstü) düzeyde (ve dünyada), tek bir güneşin, tek bir dünyanın, tek bir Türkiye'nin, tek bir Ankara'nın, İstanbul'un, tek bir Atatürk'ün, tek bir Nazım Hikmet'in, Tek bir Hz. Muhammed'in, Hz. Ali'nin, Tek bir Sezar'ın, İskender'in vb varlığı tartışma konusu yapılabilmekte. Lyotard'ın deyişiyle "gerçekliği öznellik belirlemektedir. (...) gerçek, söz oyunlarından ibarettir".[11]

11 J. F. Lyotard, *Postmodern Durum*, Vadi Yayınları, 2. Basım, İstanbul

Aklı esas alan bütün yapıların, kurumların, bilimin, "totoliter" (bütünselci), "otoriter" ve "baskıcı" olduğu iddiasındadır postmodernistler. Aslında burada otoriterlik ve totaliterlik suçlamasıyla asıl hedef alınan çağdaş bilimdir, akılcılıktır. Daha önemlisi, çağdaş bilim, akılcılık ve bunların ürünü sanayi devrimi ve yurttaşlık kültürü üzerinde yükselen ulusal devlet ve ulusal kimliktir. Bütün ulusal devletlere, Suriye'de olduğu gibi, onların ulusal egemenliklerini ve bağımsızlıklarını savunmak için yürüttükleri direnişe "otoriterlik" suçlamasıyla saldırılması bu anlayışın sonucudur.

Postmodernizm tarihsel gelişmeyi; "tarih diye bir şey anlamsızdır", "dünyanın büyüsü çözülmüştür", "söylenecek herşey söylenmiş, insan yaratıcılığının, sanatın sonuna gelinmiştir", "gelecek diye bir şey yoktur", "kaos ve belirsizlik esastır" diyerek reddedetmektedir. Böylece çağdaş ve ulusal kültür mahkum edilmekte, yerine mafyalaşan emperyalizmin hurafeye, akıldışılığa, mistisizme dayanan idaolojisi yerleştirilmektedir. Diğer yandan bu, aynı zamanda kapitalist sistemin geleceğinin olmadığının da bir itirafıdır.

Karl Popper, 1940'larda yazdığı ***Açık Toplum ve Düşmanları*** kitabında, Marksizmi totaliter, otoriter ve özgürlük karşıtı olarak suçlayıp, tarihin determinist-nedenselci ilerleme yasasını reddediyordu. Yine tarihsel materyalizmi ve maddenin ileri doğru dederminist yasasını reddetmek için ***Tarihselciliğin Sefaleti*** kitabını yazdı.[12] Huntington ise, 21. yüzyılı, din esasına dayanan uygarlıklar arası (ya da kültürler arası) savaşların yüzyılı ilan ederek çağdaş toplumsal sınıfların ve kurumların yerine ortaçağın toplumsal güçlerini ve kurumlarını öne çıkardı.[13] Çağdaş özgürlük ve demokrasinin biricik gelişme dinamizmini ve eksenini oluşturan sınıfsal eksendeki bölünme/çatışma ve kimlik oluşumu yerine etnik ve dinsel-cemaaatsal eksendeki çatışmayı ve kimlik oluşumunu koyarak Yeni Ortaçağın ideolojik çatısını tamamladı.

---

12 Karl Popper, *Açık Toplum ve Düşmanları*, Remzi Kitabevi, İkinci Basım, 1989, İstanbul; Karl Popper, *Tarihselciliğin Sefaleti*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1985.

13 Samuel P. Huntington, *Medeniyetler Çatışması*, Vadi Yayınları, 4. basım, İstanbul, 2001.

Merkezsizlik, çok merkezlilik, anti otoriterlik ve kabile kültürünün yüceltilmesi: Uluslaşmanın ve ulusal devletin reddi

Postmodernizm, tek bir tarih yoktur bir çok tarih vardır, tek bir bilim yoktur birçok bilim vardır derken aslında bilimi ve gerçeğin/doğrunun biricikliğini reddetmektedir. Başvuru mercii olarak bilim ve akıl ve onun muhakeme gücü reddedilince doğru ile yanlışı, adil ile adil olmayanı, iyi ile kötüyü ayırmanın ve bunların tanımını yapmanın olanağı ve anlamı da ortadan kalkıyor. Küresel karşıdevrim programıyla hedeflenen düşünsel kaos, değerler anarşisi ile amaçlanan da budur. Bu kaos ve anarşiden, aklın, bilimin otoritesi ve yol göstericiliği yerine, akıldışı ve doğa üstü ilahi güçlerin otorite ve yol göstericiliği ve bunlara dayanarak maftatik keyfiliğin ve zorbalığın, kanun ve hukuk tanımazlığın gerekçesi üretilmekte, zemini inşa edilmektedir.

Bilinemezcilik, postmodernizmde, geçmişten farklı olarak, nesnelliği inkar noktasına varmıştır. Nesnelliğin inkarı da, doğal olarak onları, bilimin temel ilkesi olan gerçeğin tek olduğunu reddetmeye, bilimin, gerçeğin bütünsel bilgisine ulaşma çabasının yararsız olduğu, baskıyı ve totaliterliği ürettiği gibi saçma düşüncelere götürmüştür. Bu mantığa göre, tek bir gerçek, tek bir bilimsel doğru yoktur, her kültürün, her bireyin kendi gerçeği, kendi doğrusu vardır, bunlar birbirinin önüne geçirilemez; yani modern bilim ile büyücülüğün ya da dinsel-tarikatsal bir inancın farkı yoktur!..

Örneğin Feyerabend'e göre, "özgür bir toplum, herhangi belirli bir inanç öğretisi üzerine, örneğin akılcılık üzerine ya da insancı düşünceler üzerine oturtulamaz. (...) Bilim, bütün öteki geleneklerle 'nesnel olarak' aynı düzeyde tikel bir gelenektir."[14] Pek doğal olarak akılcılık da tahtından indiriliyor: "Ussallık geleneklerin hakemi değildir, kendisi de bir gelenek ya da bir geleneğin bir yönüdür. O nedenle ne iyidir ne de kötü, yalnızca vardır."[15]

Postyapısalcı ya da yapıbozumculuğun teorisyeni Derrida, nesnel gerçeğin evrensel bir bilgi düzeyinde temsil edilemeyeceğini, ortak bilginin taşıyıcısı olan dilin, yazılı metinlerin gerçeği

14 Paul Feyerabend, *Özgür Bir Toplumda Bilim*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1991, s.42-43.

15 Feyerabend, age, s.39.

sınırlayan otorite ve baskı aracı olduğunu ileri sürüyor. Bunun yerine, tekil bireylerin doğrudan ses ve sözlerini esas alan "ses ve söz merkezli", yani "merkezsiz", "çok merkezli", "çokkültürlü" bir yapıyı önerirken[16], küresel efendilerin istediği, ulusal devlet otoritelerinin yerine, kolayca güdülebilir etnik kültür ve mezheplere/cemaatlere dayanan küçük devletçiklerin, emirliklerin teorisini yapmaktad r. Bilimin ve ak lcılığın düzenleyici, bütünleştirici, sistemleştirici, kurucu ve değiştirici otoritesine karşı dağılmanın, çözülmenin ve başıboşluğun sahte özgürlük teorisidir sözkonusu olan.

Aklın ve bilimin doğal işlevi olan kavramlaştırma ve soyutlamaya karşı tek tek bireylerin ilkel duygu ve tepkilerini, bedensel ve cinsel hazlarını yaşamın eksenine koyan, bu ultra-liberal anarşizm, aslında Yeni Ortaçağın toplumsal temeli olan cemaatçılığın, kabile kültürünün, başka bir deyişle kul kültürünün, sürüleşmenin, cehaletin ve bunları yüceltmenin teorisidir. Derrida'ya göre, dil ve onun yazılı araçları, herhangi bir nesnel gerçekliği yansıtmaya uygun ve yeterli bir süreç olmadığına göre, nesnel gerçekliği yansıtma iddiası taşıyan bir kuram ortaya atmak mümkün değildir.

Göreceliliğin mutlaklaştırılması: Evrenselliğin, hiyerarşinin ve otoritenin reddi

Bilimsel ve evrensel biricik gerçeği bulmayı, ortak bir doğruya uluşmayı reddeden bu küresel hurafenin en çok yaptığı işlerden birisi de, bilimi ve bilim tarihini çarpıtmaktır. Özellikle bu, Einstein'in görecelilik teorisi toplumsal görececiliğe, Planc'ın Kuantum teorisi de bilinemezciliğe indirgenerek yapılmaktadır.

Pozitivizm ile görececilik bir madalyonun iki yüzü gibidir. Her ikisi de, nesnel gerçekliği reddeden bilinemezciliğin farklı okunuşlarıdır. Gerçek bilinemeyeceğine göre, tek bir gerçek ve tek bir doğru yoktur! Dolayısıyla gerçek ve doğru, kişiye göre değişir; yani görecelidir, kişiye, toplumlara, kültürlere göre değişen bilimsel doğru vardır! Bilimsel tek bir evrensel doğru yoktur!.. Bilimin evrenselliğini reddeden bu anlayışa göre birden çok bilim vardır. Bu, aslında bilim diye bir şey yoktur demektir. Çünkü evrensellik, bilimin temel bir koşuludur.

16 Jacques Derrida ve Postyapısalcılıkla ile ilgili daha geniş bilgi için bkz. Madan Sarup, *Post Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ark Yayınevi, İstanbul, 1995.

Görecеciliğin yüceltildiği, bilimsel doğrunun, "aklın yolu bir" ilkesinin bir kenara itildiği Yeni Ortaçağ düzeninin meşrulaştırılmasında görececilik belirleyici bir felsefi rol oynuyor. Görececilik ve onun açılımı olan, sınıflar ve sınıf mücadelesi gerçeğinin yerine konarak ezilen sınıf ve uluslara yutturulmak istenen "çokkültürlülük", "çok kimliklilik" ile, ABD emperyalizminin ulusal devletleri parçalamak için yürüttüğü etnik bölücülük tam bir uyum içindedir. Etnik özgürlükçülüğün, tarikatçılığın, şeriatçılığın, yani çağdaş özgürlük ve demokrasinin düşmanı bütün ortaçağ kurumlarının demokrasinin unsurları olarak hortlatılması, işte bu gerici felsefe ve teorilerle meşrulaştırıldı. Şarlatanlıkla bilim, evrim teorisi ile yaradılış teorisi artık eşit değerde doğrulardır. Çünkü artık bilimde de "demokrasi" var!.. Hatta "demokrasi", bilimsellikten, doğruluktan daha önemli!..

Aydınlanma karşıtı birçok düşüncenin kökleri aslında Nietzsche'dedir. Nietzsche, 19. yüzyılın sonunda, kapitalizmin içine girdiği büyük krizin ve çürümenin sorumluluğunu aydınlanma düşüncesine yükleyip ona en şiddetli saldırıları yöneltirken, "Güç istenci", "Üst insan" torileriyle de her türlü siyasal ve toplumsal eşitlik inancına, akılcı teorilere temelden karşı çıkıyordu. Nietzsche'nin "Güç istenci" ve "Üst insan" teorileriyle tanımladığı insan tipi, ne kadar ideal ve ileri seçkin bir insan tipi gibi görülürse görülsün, gerçekte 19, 20 ve 21. yüzyıldaki bunun karşılığı, bütün özellikleriyle aydınlanmış feodal ya da teklci kapitalist aristokrat tipidir.

Tarihi reddeden, herşeyi yaşanan ana hapseden Nietzsche'ye göre, "sonsuz bir tekerrürden ibaret olan tarih"te, büyük atılımların ve dönüşümlerin kaynağı, sınıf mücadeleleri, üretim, bilim değil, "arzular ve içgüdüler"dir. Tarih diye bir şey yoktur, her şey anlık arzuların ve içgüdülerin yerine getirilmesinden ibarettir! Bütün eşitlikçi ve hümanist fikirlere "sürüleşme" diyerek saldırıyordu öznel idealizmin, kendi deyişiyle aktif nihilizmin babası Nietzsche. Bu felsefe, bugünkü, geçmişi olmayan ve gelecek idealinden yoksun bırakılan budalalaştırılmış, sürüleştirilmiş ve kullaştırılmış tüketiciyi, gününü yaşamayı ve durmadan tüketmeyi öğütleyen mafyalaşmış kapitalizmin kültürünü ne güzel açıklıyor değil mi? İleriki sayfalarda Nietzsche'yi daha etraflı inceleyeceğiz.

Tarihsel ilerlemenin ve gelecek umudunun reddi

İlericiliğin-gericiliğin tanımlanmasında temel ölçüt insanlık tarinin durmadan ileri doğru geliştiğidir. Elbette bu ilerleme, neoliberallerin ve postmodernistlerin ikiyüzlü bir şekilde bilimsel sosyalizme mal ettikleri gibi, düz bir yol izlemiyor. Diyalektik ve helezonik bir yol izliyor; geri dönüşler ve zigzaglar kaçınılmazdır. Burjuva aydınlanmanın öngördüğü kaba determinizm Marksizmle aşılalı 150 yıl oldu. Bilimsel bilginin, insan aklının ve düşünme kapasitesinin gelişmesi ölçü alınırsa bu kolayca kavranabilir. Sadece ilerleme ilkesine karşı oluşları açısından bile postmodernizmin gericiliği rahatlıkla kanıtlanabilir.

Felsefi gericiliğin en temel özelliği, mevcut toplumsal sistemi, emperyalizmi ebedileştirerek, bağrında taşıdığı eşitsizlikleri, haksızlıkları doğal, tanrısal bir olay, bir kadermiş gibi sunmasıdır. Bu nedenle toplumların tarihsel determinist gelişme yasasını, onun temel dinamiğini oluşturan sınıf mücadelelerini, kendisine kadar olanını kabul etmekle birlikte, kendinden sonrası için kapatır, yok sayar. Çünkü, kendinden sonraki bir tarihi, yani ileri bir topluma geçişi kabullenmek kapitalizmin inkarı, yani sonu demektir.

Postmodernizm tarihsel gelişmeyi, "tarih diye bir şey anlamsızdır", "gelecek diye bir şey yoktur", "kaos ve belirsizlik esastır" diyerek reddederken kuşkusuz gerçeği değil, burjuva ideologlarının en temel yalanının teorisini yapıyordu. Baudrillard bunu çok özlü bir şekilde "içe doğru patlama" olarak formüle eder. Bunun anlamı, geçmiş ve gelecekle bugünün, gerçekle imgenin, usla usdışının, öncü ile sıradanın arasındaki ayrımın gereksizleştiği; dolayısıyla aralarındaki ilişkinin kurulduğu tarihsel sürecin ortadan kalktığı; harşeyin, bugünün, anlık olanın içinde içiçe geçtiği bir "tüketim toplumu" gerçeğidir.

Modernitede, aydınlanma düşüncesinde tarih, içinde maddenin, toplumların hareket ettiği, değiştiği, ilerlediği bir akıştır, insanın yaratıcılığıdır. Etik açıdan bu akış ve ilerleme aynı zamanda bir umut, iyimserlik kaynağıdır. Çünkü, özgürleşme, yetkinleşme ve insanı yücelten her şey tarihin içinde gerçekleşir. Tarih dışında bir varoluşu tanımlamak, anlamsızdır, hayal kurmaktır. Baudrillard'a göre ise tarih, "kavranamaz, açıklanamaz, kuramı yapılamaz" bir şeydir, yani gerçekte tarih diye bir şey yoktur. Foucault'ya göre Hegel ve Marks gibi insanlığın ortak

bir tarihini yazmak "keyfi bir totalleştirmedir". Yani evrensel, bütünsel bir tarih yazılamaz, dolayısıyla evrensel gerçeklerden sözedilemez. Sonuçta evrensel bir gelecekten de sözedilemez; tekil gerçekler vardır.

Baudrillard'ın "sınıf mücadelesi ve toplumsal değişim gibi tüm kuramlar geçerliliğini yitirmiştir, çünkü bu mücadeleyi verecek dinamikler kalmamıştır; o nedenle olağanüstü bir uyumluluk aşamasına girilmiştir" diye tanımladığı kapitalist Batı uygarlığındaki "içe patlama"nın, başka biir deyişle kendi içine çökmenin ekonomik ve siyasal çerçevesi neoliberal ideolologlarca çiziliyor.[17]

17 Bkz. Jean Baudrillard, Tam Ekran, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001; Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995; Michel Foucault, *Ders Özetleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.

III.
ÜRETİM KÜLTÜRÜNDEN TÜKETİM KÜLTÜRÜNE

Tüketim manyaklığının ve asalaklığın estetize edilmesi

Yeni Ortaçağ sisteminde Aydınlanma/modernleşme değerlerinin terkedilmesi ile birlikte, Batı'da, Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar 500 yıllık tarihi süreçte biçimlenen, insan aklını, emeğini, üretimi/üreticiliği, yaratıcılığı esas alan bütün kültürel, etik, estetik değerler de terkedilmektedir. Avrupa'da aydınlanmanın, kültür ve sanattaki yaratıcı atılımların merkezi Paris ise, neoliberalizmin gerici postmodernst ideoloji üretim merkezine dönüştü. Orada, Rönesans'tan Aydınlanmaya bu kültürel birikimin odağı, somutlaştığı mekanlardan biri Louvre Müzesi'dir.

Hatırlanacağı gibi, Rönesans'ın en parlak dönemini yaşadığı 15. ve 16. yüzyıllarda sanatın/sanatçıların koruyucusu Floransa'lı Mediciler hanedanıydı. Bütün ortaçağ boyunca Mediciler gibi bilimi ve sanatı destekleyen "aydın despotizmi" diye de tanımlanan feodal aristokratlar vardı. Almanya'da II. Friedrich, Rusya'da Büyük Petro, 18 ve 19. yüzyıllarda bilimin ve sanatın gelişmesini en üst düzeyde desteklerken aristokrat sınıf içinde de bu tavır bir saygınlık ölçütü, bir moda, gösteriş unsuru haline gelecektir.[18] Ne zaman ki burjuvazinin önderliğinde ulusal ve demokratik devrimler gündeme geldi, bilim de sanat da aristokrat vesayetinden kurtulup modern çağın büyük atılımlarını gerçekleştirdi.

Fransız Dev rimi'nin ateşi içinde, 1793'te açılan Louvre müzesi, sanatın dünyalaşması, kamusallaşması, tarihselleşmesi ve yaratıcı deha kültürünün inşası vb süreçlerin sisteme kavuşup

18 Bkz. Orlando Figes, *Nataşa'nın Dansı: Rusya'nın Kültürel Tarihi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009.

rasyonalite kazanmasında önemli rol oynadı. 19. yüzyıl müzeler çağını açan Louvre'dur. Louvre'la birlikte, sanat artık egemen bir hanedanı, prensleri, imparatorları ve tanrıyı temsil etmemektedir. Geçmişin bütün sanatsal birikimini devralan ulusları/halkları; onların kaderini, iktidarını, uygarlaşma ve ilerleme efsanelerini, ideallerini, projelerini temsil etmektedir. Ve sadece temsil etmekle, cisimleştirmekle kalmaz, bunu inşa eder.

Louvre demek, Fransa demektir: Devrim, evrensellik, ulusallık, bireysellik, aklın egemenliği, aydınlanma, yurttaşlık, demokrasi demektir. Kısacası modernlik Loure'de örgütlenir, cisimleşir, teşhir edilir, göz önüne gelir, hakikat olur.

Louvre müzesinin Dubai'ye taşınması

Ama ne yazık ki Louvre de Yeni Ortaçağ güçlerinin denetimine giriyor. Modern çağın sanat prensesi görgüsüz, hacıağa feodal petrol zenginlerinin cariyesi, kapatması oluyor. Modern Batı uygarlığının sanat ve kültür abidesi, sembolü Louvre Müzesi, büyük Arap petrol milyarlarının olağanüstü lüks yatırımlarına sahne olan Birleşik Arap Emirliklerine /Abu Dabi'ye taşınıyor. Yani Louvre Müzesi artık Abu Dabi'de gezilebilecek...

Bu ne demek?... Aydınlanmayı, uluslaşmayı, çağdaş özgür bireyi, yurttaşı simgeleştiren en yetkin eserler, insanlığın bütün uygarlaşma birikimi; hiçbir zihinsel, fiziki emek gücüne dayanmayan, sadece petrol zenginliğinin rantıyla milyarlara hükmeden, süzme asalak feodal kabile şeyhlerinin kölesi, rehinesi durumunda. Sadece Fransız ulusunun onuru, namusu, Fransız aydınının, sanatçısının emeği değil, aslında bütün çağdaş aydın ve sanatçıların emek ve deha ürünleri Sarkozy'larin temsil ettiği mafya sermayesinin borç-alacak hesaplarına kurban edilmiş durumdadır.

Bugüne kadar para manyağı, çağdaş kültür ve incelikten yoksunluğu ve görgüsüzlüğüyle tescilli petrol şeyhleri, Batı'nın güzel ve kıt akıllı kadınlarını satın alıp kapatma yapabiliyorlardı. Para için -aslında olmayan- kişiliğini, özgürlüğünü satan bu "aptal güzeller" bile uzun süre bu köleliğe katlanamayıp terk ederlerdi. Bugün ise durum oldukça farklı: Kapatma, kullaştırma eylemi önce sistemin bütününde, sistemin egemenleri, Sarkozy gibi en üst yöneticileri eliyle gerçekleşiyor. Çünkü dibine kadar çürümüş ve ko-

kuşmuş emperyalist sistem, aydınını ve emekçisini de çürüttüğü için, devlet, ulus adına yapılan bu peşkeşe toplum ses çıkaramaz hale getirilmiştir. Ancak az sayıda insan direnebilmektedir.

Olayı, kültür ve sanat eleştirmeni yazar Ali Artun'un ***Çağdaş sanatın Örgütlenmesi*** adlı "estetik modernizmin tasfiyesi"ni inceleyen kitabından bir kesit aktararak daha da somutlaştıralım:

"Göçebe bir Bedevi kabilesi Beni Yas soyundan iki hanedandan El Falas'lar Abu Dabi'yi, El Maktum'lar da Dubai'yi kurarlar. Bugün Abu Dabi emirliğini yöneten Şeyh El Nahyan, Birleşik Arap Emirlikleri'nin başkanı; Dubai Emirliği'ni yöneten kuzeni Şeyh El Maktum da, hem başkan yardımcısı hem de başbakanı. Bugün bu hanedanlar, etraflarını saran çöllerde yeni bir uygarlık kurmaya girişmişlerdir. İsterseniz buna bir karşı-rönesans veya karşı-modernite de diyebilirsiniz. Ne var ki bu şeyhler, Abu Dabi'yi ve Dubai'yi paranın ve sanatın Floransa'dan sonraki en önemli merkezi yapmaya kararlı görünmektedirler. Ve bu işe akıl havsala almayacak, bütün tarihin en şaşaalı dev projeleri ile koyulmuş bulunmaktadırlar."[19]

Paralar gösteriş ve lüks için öylesine sınırsızca harcanır ki, yapılan devasa lüks tüketim ve gösteriş merkezleri bazılarının dudağını uçuklatan nitelikte. Dünyanın en yüksek kulesi (1200 metre) El Buri burada yapılmakta, dünyanın en lüks otelleri (yedi yıldızlı), en büyük AVM'ler, en büyük kumarhaneler burada. Dubai'de her yıl düzenlenen alışveriş festivali, öyle sıradan bir festival değil; "bu festivale dünyadan 4 milyon üst-tüketici geliyor. Dünyanın en büyük servet sahipleri alışveriş çılgınlığı yaşamak için bu merkezlere akıyorlar. (...)

"İşte, modernliğe ait her türlü sınırın, ölçünün, değerin aşıldığı bu lüks ve ifrat prenslikleri; bu 'hiper', 'süper', 'uç' (extreme, supreme), 'yüksek', 'post' yaşamlar sanatla meşruiyet kazanır, yücelir. (...)

"Kuzenler arasındaki işbölümüne göre, para ile eğlencenin merkezi Dubai, sanat ile yönetimin merkezi Abu Dabi'dir. Şimdi Abu Dabi'de dünyanın en büyük ve en görkemli kültür komp-

19 Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 13 vd.

leksi kurulmaktadır. Saadiye –saadet- adası üzerinde kurulduğu için bu adı taşıyan ve 27 kilometre karelik bir alanı kapsayacak olan projenin 30 milyar dolara mal olması ve 2018'de tamamlanması beklenmektedir. (...) Ama daha önemlisi Louvre Abu Dabi'ye geliyor ve karşılığında toplam 1,6 milyar dolar alıyor. Louvre'un gelmesi tabii son derece manidar: Modernliği kuran müze, ona son veren bir rejim tarafından satın alınıyor. (...) Fransız aydınlarının 'Louvre Satılık değildir' diyerek bu olaya karşı ayaklanmaları kâr etmiyor ve Chirac giderayak imzayı atıyor. Ve hemen arkasından, Cumhurbaşkanı Sarkozy'nin 2009 Mayısındaki BAE ziyareti sırasında Louvre'a bir ön açılış yapılıyor. Bu göstermelik açılışın amacı, Sarkozy'nin asıl ziyaret nedenlerini estetikleştirmek: Yani, bölgede zaten ciddi bir askeri varlığı olan Fransa'nın yeni konuşlandırdığı hava üssünün açılışı; 40 airbus uçak ve 10,4 milyar dolarlık silah satışı; iki nükleer reaktör inşası ve Fransa'nın Emirliklerdeki 817 milyon dolarlık yatırımları."[20]

Sanatın kraliçesi petrol şeyhlerinin kapatması oldu

Tablo, anlayana, küresel-postmodern karşıdevrimin boyutlarını açıkça göstermiyor mu? Hacı ağalar tarafından çağdaş kültür ve sanat birikiminin ırzına nasıl geçildiğini, mafya milyarderlerine, hırsızlara, dolandırıcılara, kumarbazlara nasıl peşkeş çekildiğini görmemek mümkün mü?

Louvre'un, "Tanrı vergisi" petrol dolarlarıyla oynayan bir şeyhin kapatması olması, aslında mafyalaşan, kara paraya dönüşen, kapitalist-emperyalist sermayenin en büyük "kültürel" operasyonlarından biridir. Ana gelirini üretime dayanan sanayiden değil, borsa oyunlarından, ulusal devlet hazinelerinin hortumlanmasından, büyük çaplı hırsızlıklardan, yeraltı uyuşturucu ve silah ticaretinden sağlayan, kapitalizmin kuralları açısından bile ahlaki, haklı hiçbir temele dayanmayan trilyonlarca dolarlık bu servetin "ağız tadıyla" tüketilebilmesi için bile yasal meşru bir ortama, bir "kültür-sanat" ortamına ihtiyaç vardır. İşte, çağımızın, ortaçağa dayanan tipik iki asalak zümresinin, mafya sermayesi ile Ortadoğu'nun petrol şeyhlerinin işbirliği yapmasının nedeni budur.

Louvre Müzesi, Batı kültürünün, modernitenin bir yerde amiral gemisidir. Kuşkusuz Louvre ile birlikte; küresel mafya

20 Artun, *age*, s. 13-17.

sermayesinin memurlarına, hizmetlilerine dönüşmüş mafya babalarını, ipini koparmış hırsızları, ulusal devletlerine vergisini vermekten kaçan cümle asalakları, dejenere mirasyedileri eğlendirmekle görevli küresel soytarı "sanatçılar" da bu hırsızlar cennetine taşınıyor. Böylece, Batı'da gerçekleşen Yeni Ortaçağ karşıdevrimi ya da Ali Artun'un deyişiyle ortaçağın "karşı-rönesans"ı, adına yaraşır toplumsal-ideolojik bütünlüğüne ve temeline kavuşuyor.

Emek eksenli ahlak yerine vurgunculuk ve hırsızlık ahlakı

Üretim kültüründen tüketim kültürüne geçen Batı merkezli Yeni Ortaçağ sürecinin, hem estetik hem de etik açıdan, insanlığı alçaltan büyük bir çürüme ve dağılmayı içerdiği açıktır. Louvre somutunda gerçekleşen olayın gerisinde, sanayi merkezli, emeği, üretimi ve yaratıcılığı yücelten bir çağdan, emek harcamadan, zahmetsiz kazanmayı ve zenginleşmeyi, asalaklığı, vurgunculuğu, kolaycılığı, sınırsız tüketim hırsını yücelten bir çağa dönüşüm olgusu yatmaktadır. Bu dönüşüm, bütün çürüyen ve çöken uygarlıkların ortak karakteridir.

Emperyalist sistemin en üst düzeyde asalaklaşmasını gösteren bu Yeni Ortaçağ'da ahlakın, itibarın, saygınlığın temeli emek değildir artık; madyatik imgesel gösterilerle kutsanmış paradır. Shekespaire'in dediği gibi, para bütün çirkinliklerin, ahlaksızlıkların, zulümlerin yalanların üstünü kapatan kutsal örtüdür. Dahası, paranın nereden kazanıldığının hiç önemi yoktur; hatta bilinmezlik, "esrarengizlik", para sahibini, hırsızı efsaneleştiren, daha ilginç, daha cazibeli hale getiren, yani "estetikleştiren" bir rol oynamaktadır. Borsa vurguncusu Soroslar, Petrol zengini Arap şeyhleri, Berlusconi ve Sarkozy gibi büyük dolandırıcı siyaset adamları ve onların Türkiye'de iktidardaki yol arkadaşları, sona ermekte olan bu emek ve insan karşıtı dönemin tipik temsilcileridir.

Marks'ın dediği gibi insan, her şeyiyle emeğin/emeğinin ürünüdür. İnsan üretici ve yaratıcı emeğiyle doğayı değiştirmiş, doğayı değiştirirken kendini de sürekli değiştirerek var etmiştir. Bu temel gerçek bilinmeden insanlık tarihi bilinemez.

Bu nedenle, insanlık kendini inkar etmeyeceğine göre, mafyalaşan emperyalizmin gelip dayandığı bu ortaçağ bataklığına da uzun süre katlanmayacağı kesindir.

Üretim-tüketim diyalektiğinin yüzeysel-çarpık kavranışı

Kapitalist Batı uygarlığının üretici yükselişinden asalak-tüketici çürüyüşe geçişinin kültür ve sanattaki içerik ve biçimine karşı nasıl yaklaşmalı ve nasıl mücadele edilmeli? Örneğin bazı aydınların önerdiği gibi, "Öyleyse tüketmiyoruz!.." biçiminde bir mücadele gerçekçi mi? Küresel kapitalizmin derinindeki, üretim-tüketim diyalektiğindeki karmaşık, çok boyutlu temel işleyiş yasaları, sahte bilinç ve algı yönetimi imalatları, sistemli yalan ve çarpıtmalar dikkate alındığında pek gerçekçi ve doğru bir yöntem olarak görülmüyor. Her ne kadar, özünde küreselci kapitalizmin "Tüketim toplumu" teorisi ve bilinç imalatıyla yarattığı –emperyalist tekellerin mallarının sınırsız tüketimine kurgulanmış- aptallaştırılmış tüketici rolüne karşı bir tepki, bir isyan niyeti taşısa da...

İşçi sınıfının, sanayiye-üretime dayalı kapitalist sömürüye "üretimden gelen gücünü kullanması" ile sanayi üretiminin kalmadığı "işçi sınıfının tüketiciye dönüştüğü" Türkiye'de "tüketimden gelen gücün kullanılması" arasında kurulan paralellik ne yazık ki ciddi handikaplar taşıyor.

Öncelikle şunu belirtelim: Sanayi üretimi, inşaat, turizm gibi hizmet sektörü karşısında büyük ölçüde gerilese de Türkiye'de kamu ve özel geniş bir iş alanına sahip hizmet sektörü "üretiminde" çalışan geniş bir işçi kitlesi, temel ihtiyaçlar veya değil, bir üretim faaliyetinde bulunuyor. Sonuçta çalışan açısından, tüketim ekonomisi olan hizmet sektörünün bizdeki hakim biçimi olan inşaat ya da turizm alanında yapılan da bir üretim faaliyetidir. "Tüketim toplumu" deyince, artık üretim yapılmıyor, herkes sadece tüketiyor, emekçilerin esas mücadelesi üretim temelli olmaktan çıktı biçiminde yanılgılara düşmemek gerekir.

Sanırım burada sorun; emperyalist kapitalist sistemde temel üretici sektörün, sanayi egemen (üretimci) yapıdan hizmet egemen (tüketimci) yapıya dönüşerek ideolojik, kültürel her alanda önemli değişimlerin yaşanmış olmasıdır. Küreselci emperyalizm,

insanların temel ihtiyaçlarının ve alım gücünün çok ötesinde sınırsız bir tüketiciliği özendiren, yücelten, bunu yaşamın merkezine koyan, kimlik tanımı haline getiren bir yönelime girmiştir; bu aynı zamanda onun çürümüşlüğünün de göstergesidir. Asıl amaç da kuşkusuz ekonomiktir; emperyalist tekellerin ellerinde birikmiş büyük mal stoklarını ne yapıp edip eritmektir.

Ancak, emperyalist tekellerin ve AVM patronlarının istediğini tüketmemek ve onların tüketim manyağı olmaya direnmek başkadır, temel ihtiyaçları karşılamak için mücadele etmek, bu amaçla işçilerin, emekçilerin grev hakkını kullanması başkadır. Hepsinin üstünde, maddi ve zihinsel varlığı sürdürebilmek için, insanlar, yolu ne olursa olsun gerekli tüketim (beslenme) zorunluluğunu gidermek durumundadır. Bunlar birbiri ile karşılaştırılamaz, birbirinin yerine konulamaz şeylerdir. Yani, hiçbir "tüketmeme" mücadelesi temel, zorunlu tüketim mallarını da kapsayacak biçimde genişletilemez.

Türkiye'nin nesnel toplumsal gerçekliğine baktığımızda genel bir "tüketmemek", -belli bir uygulanma şansı olduğunu farzetsek de- ne siyasal-ekonomik ne de kültürel açıdan emekçilere ve Cumhuriyetçilere hizmet eder bir nitelik taşımamaktadır. Aksine, mafya ve tarikat sisteminin, önce işsizliğe ve açlığa mahkum edip, sonra yeşil kartlarla, yoksulluk yardımlarıyla, kömür beyaz eşya destekleriyle dilencileştirdiği ve açlık sınırında yaşamaya mahkum edip alıştırdığı (sayıları 20 milyona varan) "çok şükürcü" bir kitleyi sisteme daha çok bağlar. Böyle bir kampanya, emperyalizmin ve egemen sınıfların, açlık sınırında yaşayan milyonlarca emekçiye, aza kanaat etmeleri ve durumlarından şikayet etmemeleri yönündeki uyutucu ideolojik propagandalarını zayıflatmaz, aksine pekiştirir.

Tüketilmemesi gereken şeylerin –ülkemizde çok daha kaliteli ve sağlıklı karşılığı olan AVM'lerdeki Batı malları gibi, gerek zaman, gerek sayı olarak ihtiyacın çok çok ötesinde kullanılan cep telefonları vb gibi ve sağlığa zararlı kanserojen yiyecekler gibi- çerçevesi, hedefi, siyasi ve kültürel anlamı belirtilmeden yapılan böylesi yüzeysel bir "tüketimden gelen güç" tanımı, devrimci, ilerici bir içerik taşımaz.

Temel ihtiyaçlara dayalı tüketim talebi ile kapitalizmin yarattığı tüketim budalalığının farkı

Amaç, "Tüketim Toplumu"nun tüketim budalası bireyini uyarmak / uyandırmaksa, böyle bir kampanyanın ilerici, etkili ve başarılı olmasının yolu, "tüketim toplumu" tanımının ve gerisindeki "Küreselleşme" projesinin gerici karakterinin bütünsel bir analizinden geçer. Sorunu karmaşıklaştıran ve görünen olguları yanıltıcı kılan şey, Küresel Karşıdevrimin bütün çağdaş kavram ve değerlerin içerik ve anlamlarını ters yüz etmiş, çarpıtmış olmasıdır. Bu nedenle, 1990 öncesi ölçütlerin büyük oranda çarpıtıldığı ve anlamsızlaştırıldığı günümüzde, ne "üretimden gelen" ne de "tüketimden gelen" doğrudan, saydam bir karşılığı yoktur.

Niyet, hayaledilen, olması gerken ile gerçeklik arasına bir sürü tuzak, oyun vb yerleştirilmiştir. Bu bilinçle bakılmadığı taktirde sistemin bir figüranı olmak, ya da emperyalist strateji ve planlarda rol almak kaçınılmaz olur.

Özetle, insanların temel ihtiyaçlarını; ulaşılan çağdaş insani yaşam düzeyinin gerektirdiği, en asgari düzeyde, maddi ve manevi, bireyin kendini yeniden üretmesi, geliştirmesi için, karşılamasına hiçbir zaman karşı çıkılamaz... Kuşkusuz bunun sınırı, toplumun o günkü olanaklarıdır; üretme kapasitesidir.

Ancak, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı yılları gibi savaşın getirdiği zorunluluklar nedeniyle temel tüketim mallarının de kısıtlanması sözkonusu olabilir. Aksine toplumsal mücadeleler her aşamada asgari bu ihtiyaçların karşılanmasını esas alır. Bu konuda tek istisna, temel bir mücadele biçimi olmayan, açlık grevleridir; onlar da, kitlesel bir eylemden çok, sınırlı sayıda insanın katıldığı öncü niteliğindeki eylemlerdir.

Tüketimle ilgili ve "tüketimciliğe", "tüketim toplumu"na tepki niteliğindeki bu çıkışlar, konumuzun karmaşık, çetrefilli alanına girmede anahtar rolü oynayabiliyor. Belki böylece "üretim" ve "tüketim" kültürü diyalektiği ve bunun sanattaki yansımalarını daha canlı tartışmaya dönük kısmi bir duyarlılık yaratabiliriz. Tabii ki şu da inkâr edilemez: Günümüzün medya-egemen kültüründe -ve olağanüstü siyasal değişimlerin yaşandığı Türkiye'de-, her şey günübirlik üretilip tüketilir, hızla "eskitilirken", sorunların temeline inmek ancak "güncel" bir manivelayla ya da merdivenle mümkün olabiliyor.

Emek, üretim ve insanlığın uygarlaşma süreci

Yukarıda belirttiğimiz gibi, Batı merkezli dünyada ve ülkemizde egemen hale gelen tüketim kültürünün toplumsal, ideolojik (felsefi, etik, estetik vb) boyutları ve bunun sanat-edebiyattaki yansımaları nelerdir? Sorunun iyi anlaşılabilmesi için önemli ölçüde göreceli bir nitelik taşıyan tüketim kültüründen neyi kastettiğimizin bilinmesi gerekir.

Üretim ve tüketim ilişkisinin kökleri, insanlığın avcı-toplayıcılıktan uygarlığa geçiş dönemine kadar gider. Tarih öncesinin avcı-toplayıcı toplumları, henüz toprağa yerleşmemiş, hayvanları evcilleştirmemiş, doğanın hazır verdikleriyle yetinen tüketici ilkel kabile toplumlardı. Üretim, sadece insan türünün neslini sürdürme düzeyinde üreyimle/çocuk yapmakla sınırlı idi. Ancak doğaya tabi ve tüketim ağırlıklı bu süreçte de insan, avcılığa, toplayıcılığa, barınmaya ve kendi neslini sürdürmeye bağlı olan, ona hizmet eden araçları, av malzemelerini ve kendini üretti.

Tarih öncesinden tarihe geçiş süreci, insanlığın doğa ile ilişkisinde tüketicilikten, yani toplayıcılıktan üreticiliğe, yani tarıma ve hayvanların evcilleştirilip olağanüstü sayıda üretimine/üreyimine geçiş demekti. Bu aynı zamanda sınıfların, devletin ve uygarlığın doğuşunu gösteriyordu. Devletin doğuşu ile uygarlık özdeştir; bu, insanlığın maddi ve manevi bütün üretici dinamiklerinin, özellikle bilimin, sanatın örgütlü hale gelmesi, sistemleşmesi, korunması ve gelişmesinin daha önceki çağlarla karşılaştırılamayacak olanaklara kavuşması ve büyük sıçrama yapmasında kendini gösterir.

Daha önemlisi; tüketicilikten üreticiliğe geçiş demek, insanın çok yönlü üretim etkinliğiyle, doğanın kör, yıkıcı yasalarının esiri olmaktan kurtulup, onu, kendi gelişmesi, yetkinleşmesi ve özgürleşmesi yönünde değiştirmesi ve dönüştürmesi demektir. Uygarlığa geçişle birlikte insanlığın bugüne kadarki tarihini ve gelişimini belirleyen dinamik, "Kıtlık yasası" olarak da bilinen temel ihtiyaçlar ile üretimin –ve üretici güçlerin- sınırlılığı arasındaki çelişmenin çözülmesi için yürütülen mücadeleydi. Tarihi ilerleten, insanlığı, toplumları yetkinleştiren bu mücadelenin diğer adı sınıf mücadelesidir. Bütün toplumsal devrimlerin, savaşların; bilim ve teknikteki gelişmelerin, sanat ve edebiyatın her alanındaki olağanüstü yaratıcılığın kaynağında da bu temel yasa vardır. Maddi ve

manevi üretimi artırarak; kıtlık "yasası"nın tetiklediği, insanlığa ve uygarlığa büyük yıkımlar getiren, insanların birbirini boğazladığı savaşlara; hırsızlığın, yalanın, ikiyüzlülüğün ve riyakarlığın egemen olduğu sınıflı toplumlara son vererek büyük özgürlük, yaratıcılık, barış ve uyum dünyasını kurmak...

Görüleceği gibi, uygarlık sürecinin; insanı özgürleştiren ve yetkinleştiren bütün temel değerlerinin; bilimin-tekniğin, ahlakın, sanatın, dinin, hukukun, temelinde üretim ve bu üretimi gerçekleştiren üretici güçler vardır. Marks ve Engels'in, toplumsal sistemlerin ve devrimlerin işleyiş yasaları üzerine bütün analiz, teori ve öğretilerinin temelinde bu iki süreç; üretim ve tüketin ilişkisi vardır.

Sanayi uygarlığı da denen kapitalist Batı uygarlığı, insanlığın maddi ve manevi üretici yeteneklerinin ve enerjisinin en üst düzeyde hayata -ya da harekete- geçirildiği bir toplumdur, uygarlıktır. Böylece insanı merkez alan ve akla dayanan kapitalizmle birlikte modern çağın en üst erdemlilik ilkesi, çalışmak, üretmek ve yaratmak oldu.

Çağdaş ahlakın temelinde üretmekten türeyen emek, çalışkanlık, yaratıcılık vardır. Emeğe saygı, çağdaş ahlakın özüdür. Bu ahlaki ölçütün merkezinde kuşkusuz temel üretici güç olarak, emekçi, işçi vardır. Emek en yüce değerdir. Bu yüce değerin içinde, toprağı işleyen, madeni çıkaran, kumaşı dokuyan ve diken işçinin emeği olduğu gibi, zanaatkârın ince emeği, ustalığı ve bilim insanının gerçeği araştırma tutkusu ve çilesi, sanatçının yaratıcı emeği de vardır.

Buraya kadar, modern çağda olağanüstü sıçramalar yapan, sanatta-edebiyatta büyük yaratıcılık ürünlerinin gelişip serpilmesine yol açan insanlığın üretici dinamiklerinin çürüyen emperyalizmle birlikte bir tıkanma, çürüme noktasına geldiği, bunun postmodernizmin "tüketim toplumu" teorileri ve safsatalarıyla ebedileştirilmeye çalışıldığı bir tarihi eşiğe gelindiği ortaya kondu. Bütün sanat ve kültür değerlerinin, "üretim toplumu"-"tüketim toplumu" ya da "üretim kültürü"-"tüketim kültürü" yapay ikileminde tartışılır hale geldiği vurgulandı. Bundan sonraki bölümlerde, üretimi-emeği-çileyi yücelten bütün değerlerin, emperyalizmin ideologları tarafından alaya alınıp (parodileştirilip) değersizleştirildiği bu tarihi büyük kırılma eşiğini bütün boyutlarıyla analiz edilip ortaya konmaya çalışacağız.

IV.
TÜKETİMİN SAPKINLIĞA DÖNÜŞMÜŞ BİR BİÇİMİ OLARAK "CİNSELLİĞİ TÜKETMEK" VE EŞCİNSELLİK

Yeni Ortaçağın Postmodernist kültürünün, sanatsal/etik ve ahlaki/estetik değerlerini çökertip yapısalbozuma uğratan sahte özgürlükçülüğünün yıkıcı sonuçlarının yaşandığı bir başka alan da cinsel hayattır. Batı uygarlığında bu, özellikle eşcinselliğin ve ensest ilişkilerin, insan türünün varlığını tehdit eden boyutlara ulaşmıştır.

Günümüzde eşcinselliğin (LGBT) bazı sol çevreler tarafından, "özgürlük ve demokrasi mücadelesinin bir unsuru, bir bileşeni" olarak kabul edilmesi ve siyasal-toplumsal taleplerinin ilerici bir içerikte görülüp desteklenmesi ne anlama geliyor? Toplumsal-siyasal bir kimlik talebi olarak ilk kez Avrupa'da 1970'ler, Türkiye de ise 90'lardan itibaren gündeme getirilen eşcinselliğin, sol'un/sosyalizmin ideolojik temelleri ve ana hedefleriyle bağdaştırılması mümkün müdür? Peki, nasıl oldu ve neler kökten değişti de toplumsal-kültürel –hatta siyasal- bir kimlik olarak[21] eşcinsellik, onunla birlikte lezbiyenlik, hatta fahişeliğin seks emekçisi olarak tanımlanması meşru bir hak olarak savunulmaya başlandı?

---

21 Ulusal devlet biçiminde örgütlenen çağdaş toplumlarda, hepsi de hayatı/doğayı ve insanı değiştirme, daha ileri, gelişkin bir toplum kurma temelinde örgütlenen, ulusal kimliğin altında, ressam, şair, doktor vb meslekler olarak ifade edilen alt kimlikler vardır. Bir de, insanlığın bir canlı organizma olarak varoluşunun gerektirdiği kadın-erkek cinsel kimliklerinin yanında, eski (faodal) toplumdan kalma ve giderek işlevsizleşerek varlık nedenini yitiren etnik, cemaatsal kültürel kimlikler vardır. Eşcinsellik, toplumların varoluş ve gelişme dinamiklerinin dışında, ancak bir sapma, bir bozulma, yozlaşma unsuru olduğu için yukarıdaki tanım çerçevesinde, mevcut kimliklerle ifade edilen insani haklarının dışında, toplumların temel dokusal unsuru değildirler, olamazlar.

Sorunun kuşkusuz kesinlikle ve titizlikle birbirinden ayrılması gereken iki boyutu vardır; 1) bireyin iradesine bağlı olmayan nesnel, yani biyolojik boyut, 2) toplumsal-kültürel koşullara, dolayısıyla ideolojik belirlemelere bağlı olarak kişinin iradesinin, tercihlerinin ağır bastığı öznel-ideolojik boyut. Kuşkusuz bizim inceleme ve tartışma alanımız ikincisiyle sınırlı olacaktır.

Tüketim Toplumu ve insani çürüme

Eşcinsellik ve onun gibi bütün negatif, eksi, ters özgürlükçülük, insanı ve toplumu özgürleştirici değil, çökertici, yıkıcı/köleleştirici, yozlaştırıcı/bayağılaştırıcı "özgürlük"lerdir. Bunlar, çöken bir uygarlık olarak kapitalist sistemin Yeni Ortaçağ kültürünün bütünselliği içinde oynadığı rolle önem kazanmaktadır. O nedenle bugün, üretim, tüketim, etik/ahlak, estetik/sanat, bilim, hukuk vb bütün alanlarda olduğu gibi cinsellik alanında da birbirine karşıt iki düşünce, iki anlayış karşı karşıya gelmiştir.

Birincisi, bilim, ahlak, sanat vb hayatın her alanında üretimin, üreticiliğin, yaratıcılığın, yani hayatı yeniden üretmenin dinamiklerini yüceltir ve temsil eder. Üretici olmayan, üretimle bağını büyük ölçüde koparmış diğeri ise, hayatın, doğa ve insanın sınırsız yağma ve talanını, asalaklığı temsil eder. İnsanlığın binlerce yıllık uygarlaşma sürecinde kazandığı insani değer ve ölçüleri görgüsüzce ve arsızca çiğneyen, bunun da adına "özgürlük" diyen bu karşı-kültür, özetle tam bir çözülme ve dağılmayı, soysuzlaşmayı, kısacası toplumsal Entropiyi[22] ortaya koymaktadır. [23]

Postmodernizm, bilim ve akıl düşmanlığı, tarihin reddi, cehalete övgü ve hurafe, tüketim toplumu ve asalaklık, üretim/üreyim karşıtlığı, popüler kültür, sıradanlık, bayağılık, sevgi ve onur değerlerinin günlük tüketim ve haz malzemesine indirgenmesi demektir. Cinselliğin her türlüsünün ve pornonun tüketim kültürünün

22 Entropi; en genel anlamıyla, doğada ve toplumlarda düzensizlik ve dağılma eğiliminin düzenliliğe göre daha güçlü olduğudur. Nevton Fiziği'nin yasalarına göre, var olan ve üretilen enerjinin hiçbir zaman yüzde yüz verime dönüşmemesidir. Toplumsal ve bireysel hayatta ise Entropi, insanlığın bütün tarihi için geçerli olan, uygarlaşma sürecinde ürettiği bilinçli, iradi, örgütlü/disiplinli davranışa karşı ilkelliğin, sıradanlığın, bayağılığın, başıbozukluğun, günübirlik hazzın, kendiliğindenlik eğiliminin daha güçlü olmasıdır.

23 Bu konuda bkz. Mehmet Ulusoy, *Ulusal Devrim ve Küresel Karşıdevrim*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2011.

temel bir nesnesi haline gelmesi, etik/ahlak, estetik/sanat değerlerinin üretici ve insanı yüceltici, yetkinleştirici kültürden kopartılarak anlamsızlaştırılması vb bu kültürün doğal bir parçasıdır.

"Gelişmiş" kapitalist Batı, bugün en temel üretici güç olan insanının (emekçisinin) üretim ve üreyim dinamizmini çökertip ve tüketmiş, manevi değerlerini tahrip etmiştir. Daha ileri yeni bir topluma sıçrama enerjisini ve moralini yok etmiş durumdadır. Bir toplumda –Mısır, Yunan, Roma, İslam ve Osmanlı uygarlıklarında görüldüğü gibi- üretimle pozitif/özgürleştirici ve yetkinleştirici bir yönde harcanmayan insani enerji, üretici olmayan, üretimle bağını koparmış ölçüsüz, kontrolsüz, talan edici bir tüketiciliğe yönelir. Bu, maddi-manevi enerjinin yıkıcı ve insanı alçaltıcı bir yönde harcanması demektir. Bütün hayvanlarda olduğu gibi insanda da temelinde türünün devamını sağlama güdüsü olan, ama kuşkusuz uygarlıkların ve insanlığın gelişimiyle incelen etik ve estetik biçimlerde ifade edilen cinsellik, uygarlıkların çürümesiyle birlikte yozlaşır, sapkınlaşır.

Emperyalist-kapitalizmin, insanları, -belli bir insani, toplumsal amaçla, idealle bağını kopartmış olarak- tıpkı kurulmuş bir makine gibi, sorumsuzca ve amaçsızca, ne bulursa tüketen budalalara, tüketim manyaklarına dönüştürmesi, "Tüketim Toplumu" projesinin temel itici gücünü oluşturur. Kontrolsüz yeme-içmenin ürünü obezlikle, gardolabında düzinelerce takım elbise, ayakkabı vb bulundurmak ve günde üç sefer giyecek değiştirmek, bir giyeceği bir kez kullanıp atmak hastalığıyla, yılda bir otomobil eskitme görgüsüzlüğüyle, cinsellik konusundaki sınırları çiğneme ve her türlü cinsel ilişkiyi deneme ve bunun bir parçası olarak eşcinsellik, lezbiyenlik, geylik, yani "cinsel tercih özgürlüğü" hepsi de aynı kültürün ürünleridir. Biri beslenme giyim vb ile ilgili ürünlerin yağmalanmasıdır, diğeri de, cinsellikle ilgili insanlığın onbinlerce yıllık deneyimlerle üretip insanileştirdiği sevgi, aşk, dostluk, evlilik, arkadaşlık vb değerlerinin... Bunlar, "Sodom ve Gomore"ye özgü insani çürüme ve sapkınlaşma durumunun farklı alanlardaki tezahürleridir.

Batı'da kültürel gericiliğin ve insani çürümenin geldiği nokta

Karl Marks *Alman İdeolojisi*[24] adlı eserinde, insanın hayatı yeniden üretme etkinliğinin zorunlu iki biçimi, uğrağı olduğunu belirtir. Birincisi, insanı insan yapan, insanın toplumsal bir varlık olmasını sağlayan üretim etkinliğidir. İkincisi ise, canlı bir organizma olarak neslini sürdürmek, türünün devamlılığını sağlamak için üreyim/üreme, yani çocuk yapma ve yetiştirme etkinliği. İnsanlık ya da toplumlar, tarihi yaparken tarihin her anında, her dönemecinde ya gününü gün etmenin, "gününü yaşamanın" sorumsuzluğu, umursamazlığı, ilkel hazcılığı, ya da yarını, geleceği üretmenin, planlamanın, genlerimizle bize aktarılan içgüdüsel nitelikte bile olsa toplumun ve insan türünün devamlılığını sağlamanın, sorumluluğundan, iradi, ahlaki davranışından birini tercih etmekle karşı karşıyadır.

Bugün Batı uygarlığında, insanın bu iki temel özelliğini önemsizleştiren, hatta yer yer üremeye ve üretmeye karşı bir kültür öne çıkarılarak birinci eğilimin öne çıktığı gözlenmekte. Haliyle, üretim ve üreyim dinamiklerini temel alan bütün ideolojik-kültürel düşünce ve davranışlar; etik/ahlaki ve estetik değerler de terk ediliyor, değersizleştiriliyor. Kısaca, küreselci mafyatik emperyalizm üretmeye, üremeye ve onların bütün türevlerine düşmandır.

Negatif, sahte ya da karşı-özgürlükçülük

Küresel karşıdevrimin en büyük operasyonlarından biri, hatta en belirleyicisi, Aydınlanma ve modernitenin temel değerlerinin içeriğini boşaltıp gerçek anlamlarını ters yüz ederek sahte bir içeriğe dönüştürmesidir. Bunu yaparken, özellikle özgürlük, demokrasi, kadın ya da cinsel haklar gibi kavram ve kurumlar aşırıya, ifrata varan ve toplumsal dinamikleri tahrip eden bir düzeye götürülmektedir. Böylece özgürlük, tarihsel ve toplumsal gerçeklikten, bütün yabancılaşmalara son vererek insanlığı geliştiren, yetkinleştiren bağlamından tamamen koparılıyor. Bu kopukluk, toplumların sağlıklı gelişmesi için gerekli iç dinamiklerinin –bi-

24 Bkz. Karl Marks, *Alman İdeolojisi*, Sol Yayınları, 2. basım, Ankara, 1987.

limsel gelişme, sınıf mücadelesi, toplumsal refah unsurlarının daha adil dağılımı vb- önünü tıkamakta, hatta çökertmektedir.

Yukarıda vurgulandığı gibi, bir talebin gerçek anlamda özgürlükçü bir içeriğe sahip olup olmadığı, onun tarihsel ve toplumsal olarak insanlığın özgürleşme süreciyle, dinamikleriyle uyumlu olup olmadığıyla ölçülür. Özgürlük kavramının felsefi diyalektik-materyalist özünü tekrar hatırlayalım: Özgürlük, doğanın ve toplumların zorunluluklarının bilincine varmaktır; yani özgürlük, zorunlulukların derinlemesine kavranmasıdır. Doğayı ve toplumları, tarihin ileri doğru akışı içinde bu bilinçle değiştirme çabasına girmektir.

Örneğin devrim yapmak özgürlüktür, karşıdevrim yapmak özgürlük değildir, özgürleştirici bir eylem niteliği taşımaz. Bilim yapmak, sanat yapmak, öğrenmek, bunun için her türlü çaba özgürlüktür. Ama bilim düşmanlığı yapmak, cehaleti savunmak, ölümü, yaşam karşıtlığını yüceltmek özgürlük değildir.

Örneğin ortaçağın kurumlarını, otokrasiyi, teokrasiyi, padişahın bütün mülklerin sahibi ve halkın çobanı, halkın da reaya (sürü) ya da kul olduğu bir Osmanlı sistemini savunmak bir özgürleşme talebi olabilir mi? Ben tarikat şeyhinin kulu olacağım, ben kocamın kölesi olacağım ve türban takacağım, kocam ne isterse yapar, dört karıyla evlenmek isterse o da hakkıdır demek özgürlük mü? Kadının erkeğe göre daha aşağı olduğu, daha az haklara sahip olması gerektiği savunulabilir mi? Hırsızlık yapmak, nedeni ne olursa olsun, bir çok insanın başvurduğu nesnel bir gerçeklik, ama bunu savunmak bir özgürlük talebi olabilir mi? İntihar etme özgürlüğü diye bir özgürlük var mı? Hayır. Bütün bunlar, insanlığın tarihsel ilerlemesine, uygarlaşarak özgürleşme ve yetkinleşmesine karşıt yöndeki, yani karşı-özgürlük ya da sahte özgürlük diyebileceğimiz "özgürlükler"dir.

Böylece, aşırıya vardırılan her şeyin karşıtını dönüştüğü gibi, burada da özgürlük, özgürlüksüzlüğe, yani kullaşma, köleleşme özgürlüğüne, demokrasi halk egemenliğine değil, mafyaların, zorbaların, vurguncu-hırsız çetelerin egemenliğine dönüşüyor. Kadının cinsel özgürlüğü ve eşitliği haklı talebiyle başlayan, ancak toplumsal, tarihsel ve insani-etik sınırları belirlenmeyen bir "cinsel özgürlük"çülük, her şeyi metalaştırarak toplumsal manevi değerlerin doğal dengesini bozan sistemde toplumsal yaşamsal

sınırları, ölçüleri yıkarak, erkek ve kadının cinsel köle haline gelmesine yol açmaktadır. "Cinsel özgürlük"çülük, kadın ile erkek arasındaki, temelinde insan türünün üremesi yatan ekseni yıkarak kadın-erkek ayrımı yapmayan doğa dışı her türlü "cinselliği" savunan saplantılara varıyor. Peki, doğaya (nesnel doğa ve insan doğasına) karşıt bir düşünce özgürlük müdür, yoksa eksi, sahte, karşı-özgürlük müdür. Kuşkusuz ikincisidir.

Özetle; çağdaş bir ulusal devletin hiçbir yurttaşının, çağdaş hiçbir insanın ben ABD'nin piyonu olacağım, ya da ben IŞİD'çi olacağım, ben Türkiye'nin bölünmesinden yanayım, ben vatan savunmasına karşıyım, askerlik yapmak istemiyorum diye bir özgürlüğü olamaz. Nasıl ben fahişe olacağım, vücudumu satacağım, çok sayıda erkekle yatmanın hazzını yaşayacağım ve mafyaların kölesi olacağım diye bir özgürlük olamazsa, biyolojik nedenler, insani haklar dışında, eşcinselliği haklı çıkarma, özendirme, onurlandırma diye de bir özgürlük olamaz.

Batı'da gelecek umudunun yitirilmesi ve yükselen bir değer olarak eşcinsellik

Batı'da son yarım yüzyılda eşcinselliğin patlaması, nerdeyse kadın-erkek evlilikleri kadar meşru ve olağan hale gelmesi, bunun sonucu başta "liberal demokrasi ve özgürlüklerin cenneti" ABD ve İngiltere olmak üzere eşcinsel evliliklerin bütün Batı ülkelerinde resmileşmesi, bu insani çürümenin ve uygarlık çöküşünün en çarpıcı sonuçlarından biridir. Bugün Batı kültüründe çürüme ve asalaklaşma öyle bir yozlaşma/sapkınlaşma noktasına varmıştır ki, insanlığın uygarlıktan uygarlığa sıçrayarak biriktirdiği bütün ahlaki, sanatsal değerler ve insani ilişkiler Nietzsche'ci "arzu" felsefesinin yücelttiği "anlık haz"zın batağında can vermektedir. Batı, tam da Sodom ve Gomore'yi yaşamaktadır günümüzde.

Eşcinsellik, lezbiyenlik, ensest ilişkiler, yaygınlaşan ruhsal hastalıklar, çocuk yapmaktan kaçınmak, hatta çocuk düşmanlığı, bireylerin aşırı yalnızlaştığı ve bencilleştiği sistemin beklenen sonuçlarıdır. Soysuzlaşma/sapkınlaşma, erkek erkeğe, kadın kadına evliliğin yasalaşması, ensest ilişkinin, sübyancılığın, pornonun meşrulaşması Batı'da istisnai değil olağan günlük yaşam olgularıdır. Artık uzun süreli evlilik, çocuk yapma ve çocuğa

bakma, özgürlüğü sınırlayıcı sıkıntı verici bir yüktür. Yapılan anketler, Batılı ailelerde ve kadınlarda geleceği üretme kaygısının, yani gelecek konusunda derin umutsuzluğun büyük ölçüde egemen bir eğilim olduğunu ortaya koymaktadır.[25]

Batı'daki bu manevi, kültürel çöküntüyü eşcinsellik bağlamında rakamlarla vermeye çalışalım. ABD'li araştırmacı Kinsey, kırk yıl önce ABD'de yaptığı ankete katılan erkeklerden yüzde 37'sinin kendi cinsiyle "en az bir kez orgazmla sonuçlanan ilişki kurduğunu öne sürüyordu. Bu oran, 35 yaşına kadar bekar kalmış erkeklerde yüzde 50'lere kadar çıkıyordu. Erkeklerin yüzde 10'u ise, 16-55 yaşları arasında en az 3 yıl süreyle yalnızca eşcinsel ilişkide bulunmuştu.[26] Yalnız Kinsey'in değil, Fransa'da Pierre Simon'un yaptığı araştırmaya göre, gelişmiş kapitalist toplumların aşağı yukarı yarısının "eşcinsel eğilimli" olduğu iddia ediliyordu. Kinsey'in bu sonuçları yanlıştır diye yapılan anketlere göre, ABD'de 70-80 milyon eşcinsel veya eşcinsel duyumlu insan bulunuyordu.[27]

Aradan geçen 40 yıl içinde, sistemin kültürel ve iletişim araçlarıyla olağan üstü yücelttiğini dikkate alırsak, bugün bu oranın çok daha yukarılarda olduğunu tahmin etmek zor değil. Örneğin, Hollanda'da eşcinsel oranının yüzde 45, ABD'nin Los Angeles şehrinde yüzde 33 olduğu belirtiliyor.[28]

Kapitalist-emperyalist sistem her yönüyle günümüzün çöken Roma'sı ve Atina'sı olmuştur artık. Anketlerden ve rakamlardan da görüleceği gibi, Batı'da eşcinsellikte olağanüstü artışın biyolojik ve genetik nedenlerle açıklanması olanaksızdır. Çürüyen kapitalist kültür, "tabuları yıkmak", "sınırsız özgürlük", "insan hakları" adı altında, sistemli olarak doğal olmayan cinsel ilişkilerin, eşcinselliğin vb reklamını, propagandasını yapmaktadır. Özellikle, eşcinsel ünlülerle ilgili özendirici haberlere basın-

25 Bu konuda bkz. Reyhan Oksay, *"Batılılar niçin çocuk yapmaya yanaşmıyor?"*, Cumhuriyet Bilim Teknik Eki, 2 Ekim 2015.

26 Francis Mark Mondimore, *Eşcinselliğin Doğal Tarihi*, Sarmal Yayınları, İstanbul 1999'dan aktaran Doğu Perinçek, *Eşcinsellik ve Yabancılaşma*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2000, s. 41.

27 Ayhan Korkmaz, *"Eşcinsellik Adetleri"*, Bilim ve Ütopya, Aralık 1997, sayı 42, s.53 vd.

28 Haydar Dümen, *Sabah Pazar Eki*, 13 Haziran 1999.

da ayrıcalıklı bir yer veriliyor; böylece eşcinsellik, seçkinliğin, sıradışılığın, hatta yaratıcı sanatsal yeteneğin bir alameti olarak parlatılıyor.

Oysa, üretme ve üreme, toplumların geleceğe dönük, insan türünün varlığını, hayatiyetini sürdürmeye yönelik, bir gelecek kurma tutkusunun ve içgüdüsünün en belirleyici dinamikleridir. Ama gelecek umudu ve tutkusu yoksa, her şey bugün yaşanıp tüketilecekse, ne gerek var çocuk yapmaya, ne gerek var olmayan bir gelecek için yaşamaya, özveride bulunmaya!... O halde hayatı renklendiren(!), değişik, "ilginç", her ilişki yaşanmalı!.. Her gün farklı bir aşk(!), cinselliğin her biçimi denenmeli!...

Cinsel kutupların farksızlaşması ve cinselliğin naylonlaşması

Batı'daki çürüme ve soysuzlaşma, postmodernizmin önemli teorisyenlerinden Jean Baudrillerd'ın "içe patlama" adını verdiği çarpıcı benzetmesiyle bir bebek zehirlenmesi niteliği taşımaktadır. Bilindiği gibi, çağdaş devrim kuramcıları, eski toplumun bağrından yeni bir toplumun doğumunu bir annenin bebeğini doğurmasına benzetirler. Doğumlar genellikle kendiliğinden gerçekleşmediği için ebenin müdahalesini gerektirir. Yeni bir topluma gebe ve devrimci bir müdahaleyi gerektiren toplumlarda bu, tarihsel (jakoben) zorun müdahalesiyle gerçekleşir. Bazı hamileliklerde ise bebek ve doğum erken fark edilemediği ve kendiliğinden gerçekleşmediği gibi, bebek anne karnında ölür ve zamanında müdahale edilmezse ölü bebek anneyi de zehirler ve öldürür. Bugün Batı'da yaşanan tam da budur. Anne-kapitalist toplum bebeği doğuramadı ve iç zehirlenme yaşıyor. Batı uygarlığı yeni bir topluma (bebek) dönüşemediği ve bir devrimci güç (sınıf) tarihsel-toplumsal rolünü zamanında oynayamadığı için, sistem, göllenen ve kokuşan bir su misali yozlaşmış, bozulmuş ve çürümüştür; anne de (eski toplum) çocuk da birlikte zehirlenip ölmektedir.

Cinselliğin, Tüketim Toplumu ve onun kültürü postmodernizmde insan türünün çocuk yaparak kendini üretmesinden koparılmasını, temel cinsel dinamiklerin tamamen bir fantaziye, oyuna, tercihlere bırakılmasını Baudrillard çarpıcı bir biçimde açıklıyor:

"Cinsel beden günümüzde bir tür yapay yazgıya mahkum edilmiştir. Bu yapay yazgı da trans-seksüelliktir (herhangi bir cinsel kimliğe bağlanmayan, cinsellik ötesi, karşıcinsellik). Anatomik anlamda değil de daha geniş travestilik anlamında trans-seksüellik; yani cinsiyet göstergelerinin yer değiştirmesi üzerine kurulu oyun ve cinsel farksızlık oyunu, cinsel kutupların farksızlaşması (abç-mu) ve haz olarak cinselliği umursamama anlamında trans-seksüellik. Cinsellik hazza yönelmiştir (bu, özgürleşmenin nakaratıdır), trans-seksüel olan ise, -ister cinsiyet değiştirme biçiminde olsun, isterse de eşcinsellerin giyimle, morfolojik davranışlarla veya karakteristik göstergelerle oynamaları biçiminde olsun- yapaylığa yöneltilmiştir. Her halükarda, sözkonusu işlem ister cerrahi isterse de göstergesel olsun, ister göstergeleri, isterse de organları içersin, protezlerle karşı karşıyayız ve bedenin yazgısının protez haline gelmek olduğu günümüzde, cinsellik modelimizin trans-seksüellik olması ve trans-seksüelliğin her yerde baştan çıkarmanın odağı haline gelmesi mantıklıdır."[29]

Boudrillard burada, üç temel kavramla –trans-seksüellik, cinsel haz, (bedenin ve) cinselliğin protez hale gelmesi, yani naylonlaşması- açıkladığı kapitalist küreselci-postmodern kültürde, artık kadın-erkek temelli bir cinselliğin ve üreyimin ana eğilim olarak açıkça terkedildiği gerçeğini ortaya koyuyor. Dolayısıyla cinsiyetin kadın, erkek veya eşcinsel olmasının fark etmediği bir "cinsel haz" oyununa dönüştüğünü vurgular: "Cinsel devrim, tüm arzu potansiyelini serbest bırakarak bizi şu temel soruya yöneltir: 'Erkek miyim ben, kadın mıyım?'"[30]

Baudrillard, Batı uygarlığında genetik bozulmayı, diğer bir deyişle bağışıklık sistemindeki çöküntüyü; bunun unsurlarının, toplumsal-siyasal dokunun dağılması olarak terör, biyolojik dokunun çökmesi olarak kanser ve cinsel hayatın çöküşü olarak eşcinsellik olduğunu bir bütünsellik içinde açıklıyor.

"Trans-politik biçim olarak terörizmin, patalojik biçim olarak AİDS ve kanser, genel anlamda cinsellik ve estetik biçimi olarak trans-seksüelliğin ve traverstiliğin aynı anda ortaya çıktığının farkındayız. (...) Bunlar, temelde bir işleyiş bozukluğundan ve bu bozukluğun sonucundan kaynaklanan üç biçimin için-

29 Jean Boudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995, s. 24-25.

30 Boudrillard, *age*, s.28.

deler: Terörizm, kanser ve travestilik. Bunların her biri politik, cinsel ya da genetik oyundaki bir şiddetlenmeye, aynı zamanda da sırasıyla politika, cinsellik ve gen kodlarındaki bir yetersizlik ve çöküntüye denk düşmektedir."[31]

Foucault'un her türlü otorite karşıtlığı ve alternatifi: "Dostluğun sınırsızlığı" ve eşcinsellik

Postmodernizmin ve neosolun önde gelen kuramcılarından Michel Foucauld, ***Dostluğa Dair*** adlı kitabında, Baudrillard'ın trans-seksüellik saptamalarını felsefi düzeyde şöyle teorize ediyor:

"Eşcinsellik sayesinde nasıl ilişkiler kurulabilir, tasarlanabilir, geliştirilebilir ve bu ilişkilere duruma göre nasıl farklı biçimler kazandırılabilir? Sözkonusu olan, insanın, cinsel yaşamının ardındaki hakikati ortaya çıkarmasından çok, farklı özellikler taşıyan ilişkilerin kurulmasında, cinselliğinden nasıl yararlanabileceğidir. Ve eşcinselliğin, arzunun bir biçimi değil de arzulanacak bir şey olmasının asıl nedeni de buradadır. Eşcinsel olmaya çalışmalıyız, yani ve zaten eşcinsel olduğumuzu inatla beyan edip durmamalıyız. Eşcinsellik sorunu giderek bir dostluk sorunu olma yönünde gelişiyor."[32]

Foucault, kapitalist uygarlığın atomlaşmış, sevgisiz ve üreticilikten kopmuş bireyinin temel sorununun dostluk ve sevgi olduğunu vurgularken eşcinselliği "heyecan verici" olarak niteliyor:

"(...) Önemli olan, cinsel birleşmeden ziyade cinsel yaşam tarzıdır: Tam da bu yaşam tarzının, eşcinselliği böylesine "heyecan verici" kıldığına inanıyorum. İnsanları, yasalara ya da doğaya uygun olmayan bir cinsel birleşmeyi düşünmek rahatsız etmiyor. Sorun, o bireyler birbirlerini sevmeye başladıkları zaman ortaya çıkıyor daha çok. (...) Arzularımızı özgürce yaşamaya çalışmaktan çok, kendimizi sınırsızca tad alabilir bir duruma getirmek için çalışmamız gerektiği ortada. Bir yandan salt cinsel ilişki, diğer yandan sevgi yoluyla eriyerek, bir bütün olan kimliklerle ilişkili o beylik klişelerden uzaklaşmak gerekli."[33]

31 Boudrillard, *age*, s. 38.

32 Michel Foucault, *Dostluğa Dair*, Telos Yayınları, İstanbul 1992, s. 94.

33 Foucault, *age*, s. 95-97.

Bilindiği Foucault Batı'nın en önemli postmodern entelektüellerinden; cinsellik ve hapishaneler üzerine ülkemizde de çok okunan önemli eserleri var. Bu nedenle, Foucault'nun otoritenin her türlüsüne karşı, kararlı aydınlanma düşmanı, sınıf mücadelesi ve devrim karşıtı bir anarşist olmasıyla, eşcinselliğin teoride ve pratikte sözcüsü olması arasında bir bütünlük vardır. Artık doğa, tarih, toplum diye bir nesnellik yoktur; tek gerçek, öznel arzulardır, dil oyunlarıdır, günlük yaşamın ve tarihin sınırsız yağmalanması oyunudur! İnsan bedeninin, cinselliğin tüketilmesi, yani yağmalanması, yapaylaşmış, sahteleşmiş "sevgi", "dostluk" söylemleri ise, bu oyunun son perdesidir.

"Cinsel pratikler yardımıyla bir ilişki biçimi nasıl oluşturulabilir? Eşcinsel bir yaşam tarzı geliştirmek mümkün müdür? Yaşam tarzı kavramı bana önemli geliyor. Artık toplumsal sınıflara, meslek gruplarına ya da kültür düzeylerine bakılarak değil, bir ilişki biçimine yani "yaşam tarzına" göre belirlenen, daha incelmiş ayrımların yerleştirilmesi gerekmez mi? (...) Ve inanıyorum ki, bir kültürün ve etiğin doğmasını sağlayabilir. "İbne" olmak, eşcinselliğin psikolojik özellikleriyle ve gözalıcı maskeleriyle özdeşleşmek anlamını taşımaz. Bir yaşam tarzı belirlemek ve onu geliştirmeye çalışmak demektir bu. (...) Eşcinsellik, var olan ilişki ve duygu olanaklarını yeniden yakalayabilmemiz için tarihsel bir fırsat sunuyor; ve bunu eşcinselliğin "gerçek" özelliklerine dayanarak değil, bir anlamda çarpık durması sayesinde başarıyor."[34]

Neoliberal-postmodern ideologlarca sürekli parlatılan, yüceltilen eşcinsellik de, feminizm, antimilitarizm, savaş karşıtlığı, etnik kültür, cemaatlar, tarikatlar gibi bir kültürel kimlik olmaktadır. Ulusal devletin ve yurttaşlık bilincinin zayıflatılıp tahrip edildiği, uygarlaşmanın temelini oluşturan her türlü merkezileşme, otorite ve hiyerarşik yapılanmanın reddedildiği Küreselleşme projesinde, insanlar bu bölücü kimliklerle parçalanmakta, atomlaşmakta ve sürüleştirilmiş tüketiciler haline getirilmektedir.

34 Foucault, *age*, s. 97, 98, 99.

V.
YENİ ORTAÇAĞA KARŞI MÜCADELENİN OLANAKLARI VE DİNAMİKLERİ

İkinci büyük aydınlanma atılımı ve dünya çapında ulusal demokratik devrimler

Mafyalaşmış küresel kapitalizmin neoliberal ve postmodernist ideologlarının, "Aydınlanma bütün kötülüklerin kaynağıdır", "modernite projesi bitmiştir"; "bilimin, sanatın, yaratıcılığın sonuna gelindi" safsatalarını, yalanlarını üretip yayarken, doğru söyledikleri tek bir şey vardır: Atlantik uygarlığının sonunun gelmiş olması. Aslında ürettikleri bütün yalanlar ve başvurdukları ideolojik manevralar, bu çürüme ve çöküş gerçeğinin gizlenmesine yöneliktir. Ya da ortada, kapitalist Batı ile sınırlı bu uygarlık çöküşünü, "insanlığın sonu" teorileriyle doğal, kaçınılmaz evrensel bir durum olarak gösterme, böylece kendi sorumluluklarını bütün insanlığın sırtına yıkma cambazlığı vardır.

Kapitalist Batı uygarlığı çürüyüp çökerken, onu yaratan büyük Aydınlanma ve ulusal demokratik devrim çağının değerleri ve idealleri de geçerliliğini ve enerjisinin yitirmiş mi oluyor? Yeni bir aydınlanma ve modernleşme çağı mümkün değil mi?

Hiç kuşkusuz Aydınlanma idealleri ölmüş ve geçerliliğini yitirmiş değildir. Yukarıda değindiğimiz gibi, 1980'lerden bu yana yaşanan küresel karşıdevrimle birlikte belli mevziler kaybettiği bir gerçek. Diğer yandan, geniş bir cephede insanlık, bilime, eşitlik, özgürlük ve kardeşlik ideallerine sarılarak bu Ortaçağlaşmaya karşı direniyor.

Bugün, dünya çapında insanlık küresel karşıdevrime karşı yeni bir Aydınlanma çağına ve bunun mücadelesi dönemine girmiştir. Yeni bir devrim dalgası insanlığın gündemindedir ve bu dalganın en önemli boyutunu da aydınlanma oluşturmaktadır. Büyük Fransız Devrimi'nin bayraklaştırdığı "Eşitlik, özgürlük, kardeşlik" idealleri hâlâ önümüzdeki toplumcu, kamucu devrimler sürecinin de temel enerji kaynakları, sürükleyici ilkeleri olmaya devam ediyor.

Emperyalist Batı'da olsun, Gelişen ve Ezilen Dünyada olsun, bugün, bütün insanlığın gündeminde, Aydınlanma ideallerini miras alan bilimsel sosyalizmin yol gösterdiği ulusal ve demokratik nitelikte devrimler vardır. İnsani değerler açısından derin bir çürüme, dağılma ve soysuzlaşma yaşayan Batı için de, üretimden kopup asalaklaşan ve mafyalaşan kapitalizme karşı, aydınlanma ideallerinin yol gösterdiği emekçi sınıflar önderliğinde ikinci bir ulusal ve demokratik devrimler atılımı sözkonusudur.

Elbette insanlık, devraldığı, kendini özgürleştiren ve yetkinleştiren bilgi, düşünce, etik, estetik birikimini bu yeni aydınlanma ve demokratikleşme atılımıyla daha da geliştirecek, yükseltecek ve yetkinleştirecektir.

Yeni Ortaçağda ilerici ve gerici dinamiklerin içeriği ve saflaşma

Batı merkezli bu felsefi-ideolojik gericilik, bir uygarlık krizinin de göstergesiydi. Kapitalizmin 2008'de başlayan ve kendi içinde bir çıkışın olmadığı kesinleşen son kriziyle birlikte aşağıdaki öngörüler büyük ölçüde kanıtlandı ve netleşti. Bunlar, 21. yüzyılın devrim stratejilerine temel oluşturacak nitelikte belirlemelerdir:

1) Bugün Aydınlanmanın, modernleşmenin, akılcı-bilimsel çözümlerin mirasçısı emekçi sınıflardır ve Bilimsel Sosyalizmdir. Bu, aslında 20. yüzyılın başından beri geçerli bir olgudur. Aydınlanmanın Fransız Devrimi ile somutlaşan toplumsal siyasi içeriği olan "Eşitlik, Özgülük, Kardeşlik" idealleri, ancak Bilimsel Sosyalizmle, kamucu, toplumcu bir uygarlıkla gerçekleşme olanağına sahiptir. Eşitlik, özgürlük, kardeşlik ideallerinin toplumsal ve siyasi programın çağımızdaki ifadesi ya da program ve stratejisi, ulusal ve demokratik devrimlerdir.

2) Bilimin ve akılcılığın, bireyciliği çürüme ve soysuzlaşma/sapıklık noktasına vardırmış neoliberal piyasacı bir toplumda gelişme olanağı kalmamıştır. Bunlar ancak insanı merkez alan kamucu bir uygarlıkta gelişebilir. Kamucu bir uygarlık da ancak; bilime, akla, ilerlemeye derinden ihtiyaç duyan, yeni bir Aydınlanma atılımının dinamiklerini bağrında taşıyan ezilen ve gelişen dünya toplumlarında/uluslarında gelişip yükselebilir. Bu nedenle aydınlanmacı ve ulusal ve demokratik içerikteki yeni bir devrim, bu coğrafyalarda yükselme şansına sahiptir ve Çin gibi gelişmekte olan ülkelerle birlikte başarıya ulaşacabilir.

3) Gelişmiş kapitalist ülkelerde, 19. yüzyıl burjuva demokratik devrimleri ile son iki yüzyıl işçi sınıfının ve sosyalistlerin mücadeleleri sonucu elde edilen kazanımlar büyük ölçüde mafyalaşmış küreselci kapitalizmce tasfiye edilmiştir, edilmektedir. Özellikle Avrupa'da gerçekleşen bu yıkım sürecinin en önemli boyutunu, Avrupa Birliği adı altında yürütülen ulusal devletlerin ortadan kaldırılması projesi oluşturuyor. Olgular kanıtladı ve emekçi sınıflar da kendi deneyimleriyle gördü ki, ulusal devlet hâlâ toplumsal kazanımların ve özgürlüklerin en ileri mevzisidir. İnsanlığın özgürleşmesi ve gelişmesi için mücadele bugün ulusal devletleri savunma cephesinde gerçekleşmektedir.

Dolayısıyla, bütün dünyada olduğu gibi Avrupa, ABD ve Japonya gibi emperyalist ülkelerde de, Yeni bir Ortaçağı insanlığa dayatan mafyalaşmış emperyalizme karşı ortak devrim stratejisi, ulusal demokratik devrimdir.

Yukarıdaki saptamalar ışığında Yeni Ortaçağın ilerici ve gerici saflaşması nasıl olmaktadır? Kuşkusuz bunun en temel ölçütünü, ulusal devleti parçalamak/yıkmak isteyen güçler ile onu savunan güçler arasındaki mücadele oluşturmaktadır.

Bu tabloda, mafyalaşan emperyalist burjuvazi, onun siyasi temsilcisi ABD ve yandaşı İngiliz, Fransız vb iktidarları, dünya çapında gericiliğin merkezinde ve en başında yer almaktadırlar. Onun, ulusal devletleri yıkma projesinde görev alan bütün güçler; AKP gibi ABD işbirlikçisi iktidarlar, PKK gibi etnik milliyetçiler, FETÖ'cülük gibi mezhepçi-tarikatçı yapılar, ulusal devlet yıkıcısı emperyalizm güdümlü etnikçi, liberal bütün gruplar gerici cephede yer almaktadır.

İlerici cephede ise, sağ-sol ayrımı yapmadan, mafyalaşmış emperyalizme karşı, ulusal devleti, ulusal bütünlüğü ve bağımsızlığı, aydınlanmayı, emekçi sınıfları savunma ekseninde direnen bütün toplumsal ve siyasi güçler yer almaktadır. Kuşkusuz ileriki sayfalarda belirteceğimiz gibi bu direnme ve uzun mücadele cstratejisinin ulusal devrimci nitelikte çok kapsamlı bir kültür, sanat ve edebiyat cephesi vardır.

Emperyalizmin merkezlerinde, bugün, mafyalaşmaya ve cemaatleşmeye karşı, bilime ve akılcılığa dayanan, sanayici-üretimci bir ekonomiyi savunan toplumsal güçler ilerici bir konumdadır. Ulusal devleti, emeğin özgürleşmesinin ve iktidar mücadelesinin, bütün toplumsal ve demokratik özgürlüklerin bir aracı ve çerçevesi olarak savunan siyasetler, toplumu ilerleten bir rol oynamaktadırlar.

Özetle, Yeni Ortaçağın, mafyalaşmış ve üretimden kopmuş asalak, haraççı, vurguncu sistemine, onun insani özelliklerini yitirmiş egemenliğini, kurumlarını ve yöntemlerini meşrulaştıran bilimdışılığa ve akıldışılığa dayanan ideolojisine ve kültürüne, Cemaatçı / tarikatçılığa ve etnik kültürelciliğe, etnik milliyetçiliğe, kozmopolit vatansızlığa karşı mücadele etmek... Dünyanın neresinde olursa olsun ulusal devletlerin bağımsız ve egemen varlığını, bütünlüğünü savunmak, bunun sanat ve edebiyatını yaratmak ya da yeniden canlandırmak, bugün dünyanın ilerici, devrimci dinamiklerinin görevini oluşturmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜR, KÜLTÜRELCİLİK VE ULUSAL KÜLTÜR

I.
EMPERYALİZMİN KÜRESELCİ İDEOLOJİK OPERASYONLARI VE "KÜLTÜREL"Cİ TEORİLERİN YÜKSELİŞİ

Küresel Karşıdevrim teorisyenlerinin sistemi meşrulaştırmada, yani ideoloji üretiminde sıkça kullandıkları anahtar kavramlarından biri "Kültür"dür. Bilindiği gibi, kültürün en kısa ve özlü tanımı, insan emeğinin ürünü olan maddi ve manevi üretilen her şeydir. Uygarlığı ise, özel mülkiyetin gelişmesi ile sınıflara bölünen ve devletleşen toplumların kültürü olarak tanımlayabiliriz. Ancak, bir uygarlığın farklılığının ve özgünlüğünün en belirgin, dinamik göstergesi sanat-edebiyat alanı olduğu için, merkezinde sanat-edebiyat ve onunla ilgili felsefi, düşünsel alanın, maddi üretim etkinliklerinin bütünsel ifadesi olarak kültür, ya da kültür-sanat, uygarlığın diğer bileşenlerinden ayrı olarak ele alınıp incelenmektedir.

Kuşkusuz kültürle ilgili bu tanımlamanın, bazen uygarlıkla örtüşen boyutlarda genişleyen, bazen de sadece sanat-edebiyatla ve bununla doğrudan ilintili kurum, etkinlik ve değerlerle kendini sınırlayarak daralan, sınırları oldukça değişken ve dinamik bir özelliği vardır.

Bu bağlamda, ABD emperyalizminin önemli ideologlarından Samuel P. Huntington'un Medeniyetler Çatışması kitabını, aslında, bir bakıma "kültürler çatışması" olarak da okuyabiliriz. Nitekim kitapta "medeniyetler çatışması" ile "kültürler çatışması" aşağı yukarı aynı anlama gelecek şekilde bir arada kullanılmaktadır. Evrensel anlamda sınıfsal, ulusal ve ideolojik mücadelelerin değişik biçimlerdeki somutlaşmış ifadesinden başka bir şey olmayan dünya çapındaki ekonomik, toplumsal ve siyasal saflaşma ve çatışmaları, Huntington'un, "medeniyetler/kültürler arası çatışma" olarak gösterme çabası içinde olduğu aşikardır.

Böylece, ideolojilerin sona erdiği yalanının ya da (yanlış, sahte bilince dayanan) ideolojisinin bir devamı olarak farklı kültürlere hem ideolojinin işlevi –farklı ideolojiler- yüklenmektedir. Hem de emperyalizmin, insanlığı, ulusları etnik, dinsel ve mezhepsel / cemaatsal temelde ulus öncesi ortaçağ, hatta ilkel kabile dönemi kimliklerine bölerek birbirine kırdırma stratejisine "bilimsel" ve meşru bir gerekçe oluşturulmaya çalışılmaktadır. Huntington, "Benim faraziyem şudur ki, bu yeni dünyada mücadelenin esas kaynağı öncelikle ideolojik ve ekonomik olmayacak. İnsanlar arasındaki büyük bölünmeler ve hakim mücadele kaynağı kültür olacaktır"[35]derken, hiç kuşkusuz, küreselciliğin öncelikli hedefi olan ulusal devletleri ve ulusal kültürleri tasfiye etmek amaçlandığını açıkça ortaya koymaktadır.

Küreselci projenin arkasındaki emperyalist ideolojik niyeti ve programı gizlemeye ve daha nesnel görünmeye çalışarak, "Sonuçta etnik kimlikler ulusal kimliklerden daha anlamlı bulunuyor ve daha çok ilgi görüyor" diyen Huntington, ABD emperyalizminin gerçek niyetini de açığa vurmuş oluyor. "ABD hâlâ tüm dünyaya müdahale edecek güce sahip, ancak bu müdahalesi artık ulusal çıkarlardan çok ticari ve etnik çıkarlar üzerine kurulu."[36]

Başka bir deyişle, Huntington ve benzer küreselleşme teorisyenleri, "kültürelci" ya da "çokkültürcü" teorilerin merkezinde olduğu, emperyalizmin bu yeni yüzünü ve yöntemlerini, onun Ezilen Dünya'ya ve emekçi sınıflara yönelik hiç değişmeyen sömürücü, saldırgan ve yağmacı karakterini gizlemek, sınıfsal ve ulusal çatışma yerine "kültürel çatışma"yı ikame etmek için geliştirdikleri anlaşılmaktadır. Böylece, çağın en temel gerçeği olan emperyalist Batı ile Ezilen ve Gelişen Doğu biçimindeki saflaşma yerine, gerçekte olmayan, dolayısıyla yapay bir saflaşma ve çatışma konmaktadır.

Daha da somutlayalım: "Demokratik, özgürlükçü" Batı uygarlığı ve kültürü ile "durağan, baskıcı, otoriter" İslam, Budist, Kofüçyüsyen Doğu uygarlıkları ve kültürleri arasındaki farklılıklar, temelde yer alan sınıfsal nitelikteki gerçek çatışmayı gizleyen bir örtü olarak kullanılmaktadır.

35 Huntington, *Medeniyetler Çatışması*, Vadi Yayınları, 4. Basım, İstanbul 2001, s. 22.

36 Huntington, *age*, s. 160.

İkinci olarak ise, bir kez mücadelenin, ileri-geri saflaşmasının ekseni, insanlığı özgürleştiren gerçek mecrasından saptırılıp kültürler arası çatışmaya kaydırılınca, aslında insanlığın tam bir kültürel, siyasal, düşünsel kaosa sürüklenmesi kaçınılmaz oluyor. Öyle bir kaos ve anarşi ki, doğru ile yanlışın, ileri ile gerinin, haklı ile haksızın, güzellik ile çirkinliğin, ahlaklı olanla ahlaksız olanın birbirine karıştığı –ve büyük ölçüde içinde yaşadığımız– bir süreçtir bu. Kaos bilinçli olarak yaratılıyorsa, ki bütün olgular onu gösteriyor, bunun tek bir anlamı vardır: Geleceği olmayan bir sistemin ölümünü geciktirme çırpınışı. Özcesi "Benden sonrası tufan!" denmektedir.

Emperyalizmin ideolojik operasyonları "kültür" örtüsü altında yürütülüyor

Bilindiği gibi, ABD merkezli küreselci emperyalist sistemin, 1990'lardan sonra uygulamaya koyduğu tek kutuplu dünya egemenliği projesinin Ezilen Dünya'daki uygulaması, mikro etnik ve dinsel kültürlere, "kültürel kimlik"lere bölünmekti. Son otuz yılda özellikle bölgemizde ve dünyada yaşanan, kökleri antik tarihe kadar uzanan kabile kültürüne, mikro milliyetçiliğe, mezhep ve tarikat savaşlarına dayanan "kültürel özerklik", "çokkültürlülük" ve "kültürel özgürlük" adı altında yürütülen bölünme ve çatışmalar, bunun göstergesidir.

Kültür kavramı, nereden bakarsak bakalım, günümüzün en popüler, duyarlı, kapsayıcı, her türlü kullanılmaya elverişli en etkili kavramıdır. Ama bir o kadar da düşünsel kargaşalıklara, muğlaklıklara ve kaosa neden olduğu aşikar. Bu kaosun, kargaşalığın temel nedeni, kapitalizmin sanayi/üretin toplumundan hizmet/tüketim toplumuna geçişin günlük hayatta, toplumsal ilişkilerde yarattığı önemli değişikliklerdir. Piyasacı-bireyci kültür, "Küreselleşme Çağı"nda, özellikle televizyon, internet, cep telefonu gibi iletişim teknolojileri ile biçimlenen yeni ambalajlar, imgeler, simgeler, davranış kalıpları ile dönüşüme uğratıldı ve modern görünümlü bir ortaçağ kültürüne dönüştürüldü.

Daha da önemlisi, sözkonusu "değişim" ve "dönüşüm", kapitalizmin olağan gelişmesinden tamamen farklı olarak, sanayicilikten ve üretimcilikten vazgeçen mafyatik, asalak ve yağmacı

niteliği ağır basan bir yapıya kırılmalı bir dönüşümü göstermektedir. Önceki bölümde belirtildiği gibi bu dönüşümde, yeni liberal gericilik, sanayicilik ve üretimcilikle birlikte modern çağın bütün değerlerini terk ederken, daha ileri yeni bir çağa geçildiği görünümünü vermek ve kendini meşrulaştırmak için büyük yalanlara dayanan kapsamlı bir ideolojik operasyon gerçekleştirdi. Çatısını Postmodernizm veya Postmodern Kültürün oluşturduğu, felsefi/ideolojik, kültürel, siyasi her alanda Aydınlanma ve modernizme karşı düşünsel tezler getirilen bu operasyonun birbiri içinde iki kritik ekseni ya da düzlemi vardı.

Birincisi ekseni, bir sonraki bölümde geniş olarak ele alacağımız, modernizm-postmodernizm karşıtlığı oluşturuyor. Saflaşma sınıfsal ve ideolojik düzlemden kültürel düzleme taşınmıştır. İdeolojik saflaşma, "ideolojilerin sonu" safsatasına dayanarak yok farzedilmektedir. Bu yapay karşıtlığa göre, Aydınlanma çağı dahil, 300 yıllık modern çağın, modernitenin sonuna gelinmiştir; modern çağın bütün değerleri, özgürlük, eşitlik, kardeşlik, bilim, sanat, etik vb ilkeleri artık geçerliliğini yitirmiştir, gericidir, baskıcıdır; postmodern bir çağdayız; bu çağda, bütün akılcı, otoriter, evrensel, ilerlemesi, ulusal yapılar, değerler gericileşmiştir, aşılmıştır vb...

İkinci eksen ise, daha önce ilerici, devrimci, sosyalist içeriğe sahip bir çok kavramın –özgürlük, demokrasi, çoğulculuk, değişim, dönüşüm, insan hakları, diyalog, empati vb- içi boşaltılıp çarpıtılarak oluşan sahteleştirilmiş söylemlere dayanarak imal edilen yeni bir ilerici ve gerici saflaşmasıdır. Bu konuda, ülkemizde de çok sayıda var olan, bir çoğu sosyalizm döneği ve sosyalizme inancını yitirmiş devşirilmiş aydın ve entelektüeller figüran olarak önemli görevler aldılar. Hatta sözkonusu döneklik, ihanet öyle büyük çaplı bir olay ki, bu aydınlar postmodernizmin teorileştirilmesinde ve Tüketim Toplumu/kültürü ve Popüler Kültürle bütünleştirilmesinde önemli bir rol oynadılar.

Görüldüğü gibi, emperyalist burjuvazi, emekçi sınıfların ve ezilen ulusların özgürlükçü ve eşitlikçi bir toplum ve gelecek için mücadelelerini baltalamada kullandığı bütün ideolojik malzemelerini "kültür" örtüsü altında sahaya sürmektedir. Özellikle, iletişim araçları üzerinden gerçekleştirilen ve daha çok kültür-sanat alanını oluşturan yapay kimlik imalatları, tüketim kalıpları ve

buna bağlı yaşam tarzları, sanal dünyadaki bir dizi ilişki biçimleri vb düşünüldüğünde... Dolayısıyla bu kargaşalığı, kaosu ortadan kaldırmak ve büyük ideolojik operasyonu tersine çevirmek hayati önem taşımaktadır.

Bir taraftan insanlar postmodern (modern sonrası/ötesi) bir çağ masalıyla uyutulup, "tarihin sonu", "ideolojilerin sonu", "sanatın sonu" ve şamatalarıyla küçük büyük, değerli değersiz her şeyi hemen tüketme, en bayağı hazlarını yaşama budalalığına, manyaklığına mahkum edilirken, diğer yandan, manevi açlıklar, tükenmişlikler, kimliksizlikler gününü doldurmuş, tarih olmuş "otantik", ilkel yaşam biçimleriyle ikame edilmek istenmektedir. Ve bütün bunlar, küresel merkezlerce projelendirilmiş, ulusal sınırların, kimliklerin reddedildiği, ulusal kültürlerin özgürlüğü kısıtlayıcı, gerici ilan edildiği, kimliksizliğin, topluma ve insanlığa karşı kayıtsızlığın, çürüme ve yozlaşmanın tipik göstergesi, ne anlama geldiği bilinmez, "dünya vatandaşlığı" ile birlikte sunuluyor.

Üç farklı çağın üç farklı kültürü ya da farklı kültürlerin eklektik-çatışmalı biraradalığı

Kültür kavramı bugün, daha çok Anglo-Sakson çevrelerde Uygarlıkla aynı anlamda kullanımını dışta tutarsak, üç farklı biçimde karşımıza çıkmaktadır. Farklı niteliklerdeki bu üç kültür biçimi, aynı zamanda çağımızda varlığını sürdüren ve üç değişik üretim tarzının ve toplumsal sistemin egemen ideolojileriyle donatılmıştır, kuşatılmıştır kuşkusuz.

Diğer bir deyişle, bugün, 21. yüzyılın başında, insanlığın üç farklı çağının ya da uygarlığın üç farklı gelişim evresine tekabül eden kültürler, yan yana, iç içe, birbiri ile çatışma halinde varlığını sürdürmektedir. Özellikle bizim gibi hem modern çağın hem de ortaçağın kültürlerini aktif olarak yaşayan ülkelerde bu biraradalık, hem bir değerler, davranışlar kargaşası yaratmakta, sanatsal, ahlaki ve günlük yaşam biçimine ilişkin kimlik bölünmelerine, çatışmalarına yol açmakta; hem de toplumun köklü bir şekilde değiştirilmesi talep ve özlemlerini kamçılamaktadır. Özetle bütün istikrar unsurlarını sorgulayan bu tablo, devrim dinamiklerini güçlendirmekte; devrimi kaçınılmaz bir gerçeklik, bir zorunluluk olarak toplumun önüne koymaktadır.

Nedir bu üç farklı çağ ve üç farklı toplum biçimi ve kültür? 1) Mafyalaşmış kapitalist-emperyalist sistemin gerici kültürü ya da bireysel kâr amacına dayanan, bireyciliği esas alan sistemin son aldığı biçimiyle "Yeni Ortaçağ" kültürü (postmodernist- neoliberal kültür). 2) Ulusal devrimci demokratik kültür (Aydınlanmacı; eşitlikçi, özgürlükçü, kamucu ve paylaşmacı); 3) Etnik, dinsel/tarikatsal ve cemaatsal bölünmelere dayanan (feodal, haraççı) ortaçağ kültürüdür.

"Kültürelcilik" ve "Çokkültürcülük"; klasik ortaçağ, hatta kabile kültürü gibi daha ilkel biçimlerin kimliklerinin emperyalist Yeni Ortaçağ kültüründe "özgürleştirici bir etken", "vazgeçilmez demokratik bir hak" olarak meşrulaştırılmasından başka bir şey değildir. Bu tanımlamayı, tam örtüşmese de, sırasıyla, Kapitalist-emperyalist kültür, ulusal demokratik-sosyalist kültür ve Ortaçağ kültürü olarak da yapmak mümkün.

Kültürelcilik, Küreselleşme projelerinde, Avrupa Birliği program ve yasalarında "azınlık hakları", "yerelcilik", hepsinin toplamı "çokkültürcülük" olarak daha kucaklayıcı bir toplumsal-siyasi yapı yer almaktadır. Küreselleşmenin Ezilen Dünya'daki yerel ayağını, temel unsurunu oluşturan kültürelciliği aşağıda ayrıca daha geniş inceleceğiz.

II.
KÜLTÜR VE İDEOLOJİ

İdeolojiden bağımsız bir kültür düşünülemeyeceği gibi kültürden bağımsız bir ideoloji de düşünülemez. Bu öylesine derin, üzerinden atlanamaz bir nesnellik ki, bu bağ dikkate alınmadan ne kültür (ve sanat) ne de ideoloji üzerine bilimsel bir düşünce geliştirilemez. Küreselci merkezlerce "ideolojilerin sonu" sloganlarıyla sahneye sürülen bütün teorilerin, söylemlerin, 1990'lardan günümüze, kağıttan şatolar gibi yıkılıp gittikleri görüldü.

Neoliberalizmin ve güdümündeki postmodern , neoliberal ve neosol aydınlar, sanatçılar, sınıf ve sınıf mücadelesi gerçeğini reddederken, ideolojiye de "toplum mühendisliği", "vesayetçilik", "otoriterlik", "seçkincilik" suçlamalarıyla saldırdılar. Oysa, bütün bu "söylemler", tam da neoliberal ideolojinin, sahte "özgürlükçü" ve "demokrasici" yeni biçimlerde ifadesinden başka bir şey değildi.

Kültür-sanat alanında bunun algılanışı ve yorumlanışı ise, tam bir yozlaşma, çürüme ve çöküş kültürü idi; hakikatten, bilimden ve toplumdan kaçıştı. Aslında sözkonusu tavrın gerisinde, özünde mafyalaşmış tekelci burjuvazinin sınıfsal çıkarlarına dayanan, bilim ve hakikat düşmanlığı yatmaktadır. Sözde "ideoloji karşıtı", "ideolojilerden kaçan" bu sanat-kültür anlayışı, insani duyarlılığa, paylaşmacı, toplumsal değerlere karşı, yalnızlaştırılmış bencil bireyin boş, anlamsız dünyasını yüceltmektedir. Bu dünya, yalancı "birey özgürlüğü" üzerine kurulan neoliberalizmin, tekelci sermayenin kapalı av alanıdır.

Diğer yandan, ileriki sayfalarda göreceğimiz gibi, ideolojinin, ilerici ve gerici, gerçeği temsil eden ve yanlışı/yalanı temsil eden olarak ikili karakterini özellikle vurgulamalıyız. Bu bağlamda, emperyalist-kapitalist sistemin her boyutta çürümesi,

asalaklaşması, hırsızlığı, mafyalaşmayı yücelten, yine her alanda sahtelikler üreten ikiyüzlü bir uygarlığa/kültüre dönüşmesi, yanlış/sahte bilinç üretimi olarak gerici ideolojiyi çok daha anlaşılır hale getirmiştir. Ama bu aynı zamanda, sadece ekonomik-politik sistem olarak kapitalizmin değil, bir uygarlık ve kültür olarak tümüyle Batı'nın inkarını da gündeme getirmektedir.

Diyalektik nitelikteki her inkar ve bir üst düzeyde sentez, alternatifin ortaya çıkmasıyla mümkündür; o da çıkmıştır: Kamucu, paylaşımcı Asya Uygarlığı ya da Asya Çağı... Bu noktada emperyalist sistem hem ideolojik hem de kültürel olarak inkar edilme, yani mahkum edilip aşılma noktasına gelmiştir.

Bu nedenle, uygarlıklar saflaşmasını ya da çatışmasını, uygarlıkla geniş ölçüde örtüşen kültürle, kültürler çatışmasıyla anlatmak daha kapsayıcı, somutlayıcı ve kavratıcı bir anlatım oluyor. Tartışmanın kültür ekseninde geliştirilmesinin, üretim toplumu/kültürü ve tüketim toplumu/kültürü tartışmasıyla bağı açısından da bir anlamı olduğu görülmektedir.

Huntington'un sahte-yalan bilgi/bilince dayanan stratejik kurgusunu tam tersinden okuduğumuzda, kapitalist bireyci, yıkıcı Atlantik ideolojisi ve kültürüne karşı, Asya'nın, Çin, Hint, Türk, Fars, Arap, Rus kültürlerinin ortak ekseni olan kamucu, paylaşmacı, hoşgörülü ve birleştirici kültürü ve ideolojisi seçenek olarak çıkıyor. Buradaki "kültür" vurgusu, kuşkusuz Asya toplumlarının tarih öncesine dayanan, bir yanı mitolojilerle, efsanelerle aktarılan tarihidir; değerleri, gelenekleri, genlerine sinmiş davranış-düşünme tarzları ve refleksleridir. Bunun karşıtı neydi? O da şuydu: Köleci korsan-tüccar Mısır-Finike-Yunan-Roma kültürüne dayanan Yahudi-Hıristiyan tüccar-kapitalist Batı kültürü.

Aysya merkezli uygarlığın ya da Asya Çağı'nın kültürü ve sanatı demek, liberal-bireyci-kapitalist Batı uygarlığının antitezini içinde taşıyan, toplumcu/halkçı, paylaşmacı bir uygarlığın kültür ve sanatı demektir. Olay, uygarlığın, aynı niteliklerini koruyarak –örneğin kapitalist emperyalizmin merkezinin Avrupa'dan ABD'ye kayması gibi- bir coğrafyadan başka bir coğrafyaya kayması değildir. Başka bir deyişle, kapitalizmin insanı ezen, kendine ve doğaya yabancılaştıran, dolayısıyla insanın özgürleşme dinamiklerini körelten asalak, tüketici ve çürüyen niteliğine karşı daha ileri bir toplum modelidir söz konusu olan. Bütün eşitsizliklere son vermenin koşullarının oluştuğu, böylece

sanatçının yaratıcı potansiyelini tam olarak geliştirip kullanabileceği bir çağ... Ve onun niteliklerinin en çok, en verimli ve zengin gelişip serpilebileceği bir coğrafya ve tarihsel birikim...

Coğrafya ve tarihsel-kültürel birikim arasında kuşkusuz önemli bağlar vardır. Tarihsel birikim açısından Asya'nın muazzam derinliği ve zenginliği yanında Avrupa'nın çok yoksul ve sığ kalacağı da bir gerçektir. Asıl önemlisi, coğrafi farklardan çok, tarihsel ve kültürel mirasla da bağlantılı farklardır. Biri; bireyci, aşırı kâr hırsıyla şekillenmiş, kuruluş köklerinden gelen korsan, mafyatik bir kültürün temsilcisidir; bugün mafyatik bir kapitalizme ve Yeni bir Ortaçağ'a dönüşmüştür. Diğeri; kamucu, halkçı ve paylaşmacı bir kültürü ve uygarlığı yükseltiyor. Nasıl ki Avrupa merkezli modern çağın sınıfsal-ideolojik bir özü varsa, o da kapitalist-bireyci bir uygarlık ve kültürse; "Asya Çağı" derken de, devam eden modern çağın içinde, modern çağın değerlerini niteliksel olarak daha üst düzeyde içeren, emperyalist kapitalizme, sömürgeciliğe karşı ulusal ve emekçi sınıflara dayanan bir ideoloji ve kültürün egemen olduğu çağı anlarız.

Modern çağda ideolojinin doğuşu ve içerik değişimi

İdeoloji ile kültür-sanat arasındaki bağın önemini kısaca vurguladıktan sonra ideolojinin ne olup ne olmadığıyla, onun oluşum süreciyle ilgili birkaç noktaya değinmek gerekiyor. İdeoloji, iddia edildiği gibi, katı, dogmatik, tek yanlı, bilim dışı metafizik düşünce ve inançlar sistemi midir? Diğer bir deyişle ideoloji, bireysel özgürlükleri, demokrasiyi sınırlayan kalıplar, yasaklar sistemi midir? Dahası, bilim, kültür-sanat etkinlikleri ideolojilerden tamamen bağımsız kurumlar ve etkinlik alanları mıdır? Kısaca, ideolojiye tarafsız yaklaşmak mümkün müdür? Kuşkusuz buradaki tarafsızlık, sınıflar mücadelesinde, ezen ve ezilen uluslar savaşında tarafsız kalmakla aynı anlamı taşımaktadır. Bu da mümkün değildir ve gerçek hayatta karşılığı yoktur.

Michele Barret, Şerif Mardin gibi neoliberal ideologlar, ideolojiyi bilime ve gerçekliğe karşı, çarpıtılmış, saptırılmış "yanlış bilinç"in sistemleşmiş biçimi olduğunu ileri sürerlerken Marks'ın bir ifadesinden yola çıkarlar. Marks Alman İdeolojisi'nde, sömürücü sınıfların emekçiler üzerinde egemenliklerini tanımlarken, bunun emekçilerin zihnindeki egemenliği meşru-

laştırıcı yansıması olarak "yanlış bilinç" ya da "yanılsama"dan sözeder. Neoliberaller ve sözde ideoloji "karşıtları" da bundan yola çıkarak bütün ideolojilerin bir yanılsama, yanlış bilinç olduğu yargısına varırlar. Ancak bu, bilimsel sosyalizmin tek yanlı, kasıtlı bir yorumudur. Gerçekte ise olay bu kadar basit değildir.[37]

İdeoloji kavramı Fransız Devrimi'nden sonra geliştirilmiş ve kullanılmaya başlanmıştır. Althusser'in belirttiği gibi, ideoloji terimi, Fransız Devrimi'nin ideallerini teorileştirmeyi amaçlayan Destutt de Tracy, Cabanis ve arkadaşları tarafından üretilmiştir. Aydınlanma felsefesinin klasik geleneklerinden biri uyarınca bu terimden anladıkları, fikirlerin (ideo) oluşumuna ilişkin teori (loji) idi; böylece ideoloji terimi ortaya çıkıyordu. Napolyon'un ünlü "İdeologlarla hiçbir şey yapılamaz!" deyişi onlar içi söylenmiştir.

İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları adlı ünlü kitabında Althusser'in de belirttiği üzere, Marks ve Engels'te, kapitalizmin yarattığı bir çok kurum kapitalizme karşı sosyalizmin kuruluşunda kullanılabildiği gibi, ideolojinin de aynı biçimde burjuvaziden devralınarak kullanıldığını görmekteyiz. "İlk kullanımlarından elli yıl sonra ideoloji ve ideologlar terimlerini Marks da devraldı. (...). Daha çok başlarda, gençlik eserlerinden itibaren devraldı bu deyimleri ve onlara bambaşka bir anlam vermek zorunda kaldı. Bunun da çok basit bir nedeni vardı: O sıralar Reinishce Zeitung'da yayınlanan yazılarında düşmanlarına, yani başka ideologlara karşı, önceleri radikal solun ideoloğu olarak, sonra da ütopyacı komünist olarak ideolojik bir mücadele vermekteydi."[38]

Karl Marks'ın ***Alman İdeolojisi*** kitabında ise ideoloji ile ilgili yaklaşımı şöyledir: "Gökten yeryüzüne inen Alman Felsefesinin tam tersine, burada yeryüzünden göğe çıkıyoruz. Gerçek, aktif insanlardan yola çıkıyoruz ve onların gerçek yaşam süreci temelinde bu yaşam sürecinin ideolojik yansı ve yankılarının gelişimini gösteriyoruz. İnsan beyninde oluşan hülyalar da, zorunlu olarak, ampirik olarak seçilebilir ve maddi öncüllere bağlı maddi yaşam süreçlerinin yüceltilmeleridir. Bu nedenle, etik, din, metafizik ve ideolojinin geri kalan kısmı ve bunlara karşılık gelen bilinç biçimleri artık bağımsızmış gibi görünmezler. Bunların ta-

37 Michele Barret, *Marks'tan Foucault'a İdeoloji*, Sarmal Yayınları, İstanbul, 2000; Şerif Mardin, İdeoloji, Turhan Kitabevi, Ankara 1982.

38 Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2014, s. 97-98.

rihi yoktur; fakat kendi maddi üretimlerini ve maddi ilişkilerini geliştiren insanlar, kendi gerçek varoluşlarıyla birlikte kendi düşüncelerini ve düşünce ürünlerini de değiştirirler. Bilinç yaşamı belirlemez, yaşam bilinci belirler."[39]

Demek ki Marks; -yakın tarihte sıkça gördüğümüz, bir kavramın çok farklı hatta karşıt anlamlarla yüklenip kullanıldığı gibi- çağının ve çağımızın ekonomik, siyasi, ahlaki, kültürel-sanatsal, hukuki her alanda süren sınıf mücadelelerinin kapsam ve içeriğini en iyi anlatan terimin "ideoloji" olduğunu görmüştür. Ve onu, emekçiler için bir "yanılsama", "yanlış bilinç" üretim aygıtı olmaktan çıkarıp, kökensel anlamına uygun olarak, bir toplumsal sistemle ilgili bütün düşünceleri/fikirleri kucaklayan, birleştiren, gerçeğin bilincini üreten veya yansıtan bir sistemli fikirler/idealler toplamına/bütününe dönüştürmüştür.

Marks-Engels ve sonrasında, yani 20. ve 21. yüzyılda ideoloji, bütün bilimlerin, felsefelerin, kültürlerin üstünde, bunların hepsini, farklı sınıfların çıkarları ve karşıt/farklı dünya görüşleri, toplum projeleri temelinde yorumlayan, değerlendiren kapsayıcı bir kavram haline geldi. Postmodern ve postyapısalcı akımlar, ideoloji gibi "üst anlatı"ları, "baskıcı" ve "otoriter" olarak tanımlayıp, entropik nitelikteki, yani dağıtıcı ve çökertici, bayağılaştırıcı ve sıradanlaştırıcı ideolojik saldırılarıyla işlevsizleştirilmeye, geçersizleştirilmeye çalıştılar. Onun yerine daha alt düzeyde tanımlayıcı "paradigma", "söylem", "proje" ya da "kültür" vb kavramları konuldu.

Buradaki bütün amaç, ideolojinin toplumsal-sınıfsal ve siyasi düzeyde kucaklayıcı, yıkıcı, dönüştürücü ve kurucu niteliğini yok etmekti. Köklü çözümler üreten stratejik, programatik düzeydeki seçeneklerin etkisini geçersizleştirmekti. Çünkü ideolojinin bu niteliği, emekçi sınıflara dayanan devrimci bir ideoloji, çağımızda insanlığın yaşadığı krizlerin kaynağı olan toplumsal sorunların çözümünün, ekonomik-toplumsal, siyasi ve kültürel bütünsel devrimci bir değişimle mümkün olabileceğini öngörmektedir.

İdeolojinin gücü ve işlevi sona ermedi, aksine daha da önem kazandı

Görüleceği gibi, kültür, tolumun maddi-manevi ürettiği her şey, bütün değerler olarak çok geniş bir alanı kapsarken, ideoloji, kültürün düşünsel, sanatsal, ahlaki, hukuki, siyasi daha öze ilişkin-

39 Karl Marks, *Alman İdeolojisi*, Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara 1987, s.42.

dir; devlet iktidarına ve toplum üzerindeki rızaya dayanan egemenlik üzerinde odaklanmaktadır. Dahası bu odaklanmayla bağlantılı olarak, ideoloji, toplumu ve bütün insanlığı bir sınıfın çıkarları ve egemenliğini toplumun çıkarları ve özgürleşmesiyle örtüştürerek bu doğrultuda toplumu yeniden biçimlendirmeyi amaçlamaktadır; kuşkusuz bu anlamda evrensel bir niteliğe sahiptir.

Kültür ya da uygarlık, egemen sınıfın çıkarlarına ve egemenliğini sürdürmeye uygun araçları, teknikleri, yöntemleri geliştirirken, özellikle felsefi, siyasal, estetik, etik ve hukuki unsurlarıyla sistemi meşrulaştıracak ideolojinin üretimini de gerçekleştirmektedir. Aynı şekilde, özellikle, ahlak, sanat-edebiyat ve günlük hayatın kurum ve değerlerinin, toplumun kültürünün durmadan yenilenen üretiminde egemen ideoloji için belirleyici bir rolü vardır. Marks'ın vurguladığı gibi, her çağın egemen bir toplumsal sistemi ve karşılıklı birbirini belirleyen egemen bir ideoloji ve kültürü vardır.

Günümüzde, bırakalım "ideolojilerin sonu"nu, ideolojilerin işlevinin ve öneminin azalmasından söz etmek bile mümkün değildir. Tam aksine bugün, 21. yüzyılın başlarında, küreselci emperyalist burjuvazi, artık emekçi sınıflara yol gösterir hale gelen Aydınlanma değerlerini de terk ederek tv, internet, cep telefonu gibi iletişim araçlarını kullanarak büyük yalanlara başvurmaktadır. Bilgi ve algı kirlenmesine dayanan bir çok operasyon, üretilen senaryo, imge, reklam, simülasyon vb, küreselci ideolojinin, temel malzemesi olan "yanlış bilinç" yaratmaya ne kadar çok ihtiyacı olduğunu göstermektedir.

Batı uygarlığı, bütün pratikleriyle geçmişe göre çok daha ideolojik davranarak, Aydınlanma ve modernleşme deneyimleri sonucu yaratılan çağdaş ilerici kültürü kirleten, zehirleyen bir noktaya gelmiştir. Bu anlamda Yeni Bir Ortaçağı insanlığa dayatan Batı uygarlığı, insanlığın bilimsel, etik, estetik düşünce birikimini boğmaktadır.

Özetle; kültürü ve onun en duyarlı, dinamik ve etkin ögeleri olan sanat ve edebiyat alanını incelerken bütün analiz ve değerlendirmelerimizin arkasında ideolojinin belirleyiciliği unutulmamalıdır. Bu yeterince kavranmadan, ne ekonomik-toplumsal ve siyasal yapı ile kültür ve ideoloji arasındaki zorunlu ilişki ve bütünlük anlaşılabilir, ne de içinde yaşadığımız çağa, yani Yeni Ortaçağa yönelik bütünlüklü alternatif bir toplumsal proje üretilebilir.

III.
KÜLTÜR VE UYGARLIK

Yukarıda kısaca değindiğimiz gibi, her coğrafyada farklı zaman ve biçimlerde olsa da işbölümünün ve özel mülkiyetin gelişmesi, insanlığın sınıflara bölünmesi ve devletleşmesiyle birlikte kültür de uygarlık olarak ifade edilir olmuştur. Ancak, özü itibarıyla bu böyle olsa da, gerçeklikte tarihsel, toplumsal-sınıfsal, ulusal bir çok nedenden dolayı uygarlık ve kültür arasında bir ayrım yapılabilmektedir.

Çünkü, insanlık uygarlığa, yani sınıflı toplumlara ve devletleşmeye geçmeden önce de kültür vardı; temel ihtiyaçlarını üretirken, yaşamak için doğa ile mücadele ederken, evren, doğa, doğum, ölüm, yaşam, yaratılış, tanrı, sevgi, nefret, korku, cesaret, dostluk, düşmanlık vb ile ilgili sorulara anlam vermeye, doğa olayları karşısında varlığını ve türünü sürdürmeye dönük maddi (üretim ve yaşama araçları-aletleri) ve düşünsel-ruhsal (büyü, töre(n), toy, yuğ vb) değerler üretiyordu. Bu nedenle kültür, her türlü üretimi kapsadığı için uygarlığa göre çok daha geniş bir içeriğe sahiptir.

Buradaki en önemli olgu; bütün ulusal-yerel özgünlüklere, sanatsal yaratıcılıklara damgasını vuran, halkların tarih öncesinde onbinlerce, hatta yüzbinlerce yılda ürettikleri, genlerine, kişiliklerine, karakterlerine sinmiş maddi ve manevi ürünler, değerlerdir. Bunlar, mitolojilerle, efsanelerle, destan ve söylencelerle, türkülerle, halılara, taşlara, anıtlara işlenmiş sembollerle günümüze, uygarlıkların hazinesine taşınmıştır.

Bu bakımdan, ulusların kendi kimliklerini, bağımsız kişiliklerini inşa ederken, ulusal bir kültür oluştururken, bunu, bazılarının iddia ettiği gibi "yapay", "icat edilmiş", "uydurma" bir oluşum değil, aksine o halkın on binlerce yıllık kökleri olan kendine has üretici ve yaratıcı dinamiklerini ortaya çıkarmak olarak değerlendirmek gerekir. Bugün, yeni bilimsel teknik ve yöntem-

lerin de katkısıyla, antropolojik ve arkeolojik çalışmalarda insanlığın son on bin yıllık tarihi ile ilgili bir çok karanlık noktanın aydınlandığı, bilinmezin çözüldüğü, bir çok Batı merkezli tarihi hatanın düzeltildiği bir gerçektir. Bu bilimsel gelişme sonucu özellikle biz Türleri en çok ilgilendiren olay, Türklerin dünya tarihinde ve kültüründe oynadığı önemli rolün artık bilimsel olarak belgelenmiş olmasıdır.

Kültür kavramının içeriğine ilişkin çok az görüş birliği olsa da pek çok araştırmacı kültürel olguların incelenmesinin bir bütün olarak toplumbilimler için merkezi önemde olduğunda hemfikir. Kültür, günlük hayatta ve onun yeniden üretilmesinde, sanatsal, bilimsel etkinliklerde çerçeve niteliğinde ve kucaklayıcı özelliğe sahiptir.

Kültür ve uygarlığın kökensel anlamları ve farklılıkları

"Kültür" sözcüğü, Latince kökenlidir ve Türkçeye Fransızcadan geçmiştir. Latince cultura, toprağa bir şeyler ekip ürün almak, üretmek anlamında kullanılıyordu. 16. yüzyıldan itibaren bu özgün anlam tarım alanından yavaş yavaş insani gelişim sürecine, toprağın ekilmesinden zihnin işlenmesine, geliştirilmesine doğru genişledi. Yani maddi şeylerin üretiminden düşünsel, sanatsal manevi alanın, değerlerin üretimine doğru yükseldi. Ancak 18. yüzyıl sonlarına kadar kavram pek yaygınlık kazanmadı. Aydınlanma ile birlikte, Fransız Devrimi öncesinde culture insan zekasının oluşumunu ve gelişmesini belirleyen bir terim olarak kullanılmaya başlandı, böylece sözcük değişik bir anlam kazanmış oldu.

Fransızcadan Almancaya önceleri cultur, daha sonraları kultur biçiminde geçen sözcük zamanla bütün Avrupa dillerine yayıldı. İngiliz antropoloğu Tylor, 1871'de ona bilimsel bir içerik kazandırınca da önemi gittikçe artan bir kavrama ve aynı zamanda bir uğraş alanına dönüştü.

19. yüzyıl başlarında "kültür" sözcüğü "uygarlık" sözcüğünün eş anlamlısı ya da bazı durumlarda zıddı olarak kullanılıyordu. Latince "civilis" sözcüğünden türeyen "uygarlık", devlete ve siyasete ait değil, devlet ve siyaset dışına, "sivil toplum"a,

vatandaşlara dair ya da onlara ait anlamında bir içeriğe sahipti. Uygarlık, ilk olarak 18. yüzyıl sonlarında Fransızca ve İngilizcede insanlık gelişiminin yenilikçi bir sürecini, inceliğe ve düzene yönelerek barbarlık ve yabanıllıktan uzaklaşan bir hareketi tarif etmek için kullanıldı. Bu anlamın arkasında Avrupa aydınlanmasının ruhu ve onun modern çağın ilerici niteliğine olan inancı yatıyordu.

Ancak Almancada bu sözcükler genellikle bir karşıtlık oluşturuyordu. Öyle ki "Zivilisation" (uygarlık) olumsuz bir çağrışım yaratırken, "Kultur" olumlu bir çağrışıma sahipti. "Zivilisation" kibarlık ve davranışların incelmesiyle ilişkilendirilirken, "Kultur" daha çok bir halkın kişiliğinin, karakterinin ve yaratıcılığının ifade edildiği düşünsel, sanatsal ve manevi ürünlere atıfta bulunmak için kullanılıyordu.

Almancadaki Kultur ve Zivilisation karşıtlığı ya da farklılığı, erken modern Avrupa'daki toplumsal tabakalaşma yapılarıyla ilişkiliydi. Fransızca, 18. yüzyıl Almanya'sında saray soylularının ve burjuvazinin üst katmanlarının diliydi; Fransızca konuşmak üst sınıfların bir statü sembolüydü. Bu üst sınıfların dışında, çoğunlukla saray memuriyetinden, bazen de toprak soylularından gelen, Almanca konuşan ufak bir entelektüeller tabakası vardı. Bu aydın kesim kendi faaliyetini düşünsel ve sanatsal başarıları açısından tasavvur ediyordu; bu anlamda, hiçbir şey başarmamış olan, enerjilerini, davranışlarını inceltmeye ve Fransızları taklit etmeye harcayan üst sınıflarla alay ediyordu. Üst sınıflarla tartışmaları Kultur ve Zivilisation arasındaki karşıtlık temelinde ortaya konuyordu. "Biz sanat ve bilimle işlendik" diyordu Kant, "çeşitli toplumsal görgüler ve incelikler [edinerek] uygar hale geldik". Alman aydın kesimi "kültür" terimini kendi konumunu ifade etmek, kendilerini ve başarılarını, ilişkilerinin olmadığı üst sınıflardan ayırt etmek için kullanıyordu.

Dil - kültür - uluslaşma ilişkisi ve Herder

18. yüzyılın sonlarında "kültür" terimi, insanlığın gelişiminin evrensel tarihlerini sunmaya çalışan araştırmalarda yaygın olarak kullanılıyordu. Bu kullanım özellikle Alman yazınında, Adelung, Herder, Meiners ve Jenisch'in çalışmalarında güçlüydü. "Kültür tarihi" ifadesi ilk olarak Adelung'un 1782 tarihli çalışmasında or-

taya çıkmıştı. Bu tarihlerde Kültür kavramı genel olarak bir kişi ya da bir halkın maddi ve manevi niteliklerinin işlenmesi, iyileştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında kullanılmaktadır.

Böylece kültür tarihleri modern çağın ilerici karakterine yönelik aydınlanma inancını ifade ederken, aynı anda kültürün insan yetilerinin hakiki gelişimi ve yüceltilmesi anlamındaki olumlu çağrışımını taşıyordu. Bu kültür tarihlerinin en önemlisi Herder'in, ilk olarak 1784 ve 1791 yılları arasında yayımlanmış olan dört ciltlik eseri ***Ideen zur Philesophie der Geschicte der Menschheit***'tir (İnsanlık Tarihinin Felsefesi Üzerine Fikirler). Bu kapsamlı çalışmada Herder, çağdaşlarının yaptığı kimi vurguları korusa da kendilerini evrensel tarih olarak sunan pek çok çalışmaya has olan etnomerkezciliğe eleştirel yaklaşıyordu. Herder burada, etnomerkezciliği ve ırkçılığı aşan, halkların –ve ulusların- evrensel tarihini inceliyordu.

Herder, farklı grupların, ulusların ve dönemlerin özgül niteliklerine dikkat çekerek, çoğul olarak "kültürler"den sözetmeyi tercih ediyordu. Ona göre dünya tarihinin gelişim dinamiğini farlı kültür ve uygarlıkların özgün gelişmeleri oluşturuyordu. Kültürün bu yeni anlamı daha sonra 19. yüzyılda etnografi yazılarıyla antropolojinin gelişimine ivme katan Gustav Klemm, E. B. Tylor, B. Malinovski, L. Straus ve diğerleri tarafından alınıp ayrıntılandırıldı.[40]

Ezilen Dünya'nın uluslaşmasında kültür ve uygarlık ilişkisi

Kapitalizmin, piyasa ekonomisi ve sivil toplumun (civilisation=uygarlık) gelişmesinin doğal bir sonucu olarak gelişen –ve sınırları modern devletin silahlı gücüyle korunan- iç piyasa, uluslaşmanın ekonomik-sınıfsal temelini oluşturuyordu. Bu nedenle, kapitalizmin ve uluslaşmanın ilk geliştiği ve toplumun kendi iç dinamikleriyle doğal bir gelişme seyri izlediği İngiltere, ABD ve Fransa gibi ülkelerde kapitalizm, modern uygarlık, serbest piyasa ve ulus arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu ilişkiye bağlı olarak uygarlık ile kültürün birbirine çok yakın, hatta aynı anlamlarda kullanılması doğaldır.

40 Bkz: John B. Thomson, *İdeoloji ve Modern Kültür*, Dipnot Yayınları, Ankara 2013, s. 147 vd. B. Manilovski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1992

Almanya gibi, Rusya dahil diğer Avrupa ülkeleri ve daha önemlisi Ezilen Dünya ülkelerinin yeni bir uygarlığa geçişinde ise, modernleşme stratejileri ve öncelikleri farklı olan bir gelişme süreci yaşandı. Bu ülkeler, uluslaşmayı, kapitalistleşmeyi, kısacası ulusal demokratik devrimlerini, aynı zamanda gelişmiş kapitalist ulusların sömürgeci müdahalelerine karşı direnerek, savaşarak gerçekleştiren geriden gelen ülkelerdir. Emperyalizm çağında önceden kapitalistleşen gelişmiş ülkeler, serbest piyasacılığı (kapitalist piyasayı-sivil toplumu), yani liberalizmi geri ülkeleri sömürgeleştirmenin bir aracı olarak kullandı. Buna karşın geri ülkelerin direnmesinde, ulusal kimliğin, karakterin, özgünlüğün ifadesi olarak dilin merkezi bir niteliğe sahip olduğu ulusal kültür tayin edici bir rol oynadı.

Dünyanın dörtte üçünü oluşturan, çağdaş bir uygarlığa ancak emperyalizme karşı ulusal demokratik devrimlerini yaparak ulaşabilecek olan Ezilen Dünya halkları için, liberal, piyasacı Batı uygarlığı, saldırgan, yağmacı, Mehmet Akif'in deyişiyle "tek dişi kalmış canavar"dı. Çünkü 19. yüzyılın ilerici-özgürlükçü Batı uygarlığı ikiye bölünmüştü; devrimci-aydınlanmacı Batı, gerici-emperyalist Batı uygarlığı olarak. İşte bu emperyalistleşen, gerici Batı uygarlığına karşı, halkını tek bir ortak duyguda, inançta birleştirmeye çalışırken Ezilen Dünya'nın devrimci aydını, tarihinden gelen, diline, geleneklerine, adetlerine, törelerine, yaşam biçimine sinmiş ulusal kültürel değerlere yaslanıyordu, onlardan güç alıyordu.

Bu 20. yüzyıl tablosunda, Asya, Afrika coğrafyalarında kapitalist Batı uygarlığı (civilisation) uluslaşmaya yol açmıyor, aksine onu engelliyordu. Dolayısıyla bu coğrafyalarda kültürün önemli bir rol oynadığı uluslaşma, ortaçağın cenderesinde boğulan, çırpınan toplumu uygarlığa taşıyordu.

Daha da açarsak; geriden gelen ülkelerde önce, kapitalist ekonomik toplumsal altyapı değil, ulusun devrimci potansiyel bileşenleri olan dilin/kültürün, toprağın, tarihin ve özgür, bağımsız yaşama arzusunun belirleyici olduğu siyasi-ideolojik üstyapı oluşuyordu. Çünkü, bu ulusların bağımsız gelişmeleri, kendi iç piyasalarını ve sanayileşmelerini özgürce geliştirebilmeleri için, öncelikle emperyalizmden bağımsız bir siyasal yapıya, ulusal devlete ve tarihinden beslendiği bir ulusal kültüre ihtiyaçları vardı. Ortaçağın içinden devralınan bu kültürel devrimci değerler, 20. yüzyıl gerçekliğinde o toplumu, kapitalist-emperyalist bir uygarlıkla mı yoksa ulusal demokratik ve sosyalist bir uygarlıkla birleştirecek belli değildi.

Bütün bu nedenlerle, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar iç pazarını ve ulusal ekonomisini gerçekleştirmiş, ulusal devletini kurmuş olan İngiltere ve Fransa'nın müdahale ve işgalleriyle, prensliklere bölünmüş bir halde kimlik ve onur savaşı veren Almanya'da, ulusu birleştirmek için ancak, Herder'in öncülük ettiği, dilin merkezinde olduğu bir ulusal kültür mücadelesi vermek tayin edici oluyordu. Kapitalist bir uygarlık yaratmanın yolu orada ulusal bir dilin ve kültürün, felsefenin, edebiyatın yaratılmasından geçiyordu. Herder'in düşünsel öncülüğünü yaptığı dilin birleştirici rolüne büyük önem veren halkçı ulusalcılık, devrimci ve Aydınlanmacıydı.

Ziya Gökalp'te kültür ve uygarlık ikilemi ve ulusal kültür

Kültür çalışmalarının Doğu'ya, İslam ülkelerine de yayılmaya başladığı 20. yüzyıl başlarında, "kültür"ün ulusal dillerdeki karşılığı konusunda tartışmalar yaşandı. İranlılar kültür yerine kendi dillerinde "bilim, edep, hüner, yetenek" anlamlarındaki ferheng sözcüğünü kullanmayı tercih ettiler. Yine aynı yıllarda Ziya Gökalp de, Fransızcadaki culture sözcüğünün iki ayrı anlamı olduğu noktasından hareketle, bunlara karşılık Arapça kökenli hars ve tezhip sözcüklerinin kullanılabileceğini öne sürdü. Ancak Gökalp, "düzeltme, temizleme, yetiştirme, bir işte hız kazanma" anlamlarına gelen "tezhib"i aristokratik ve uluslararası (beynelmilelci) bir kavram saydığı için "kultur"u karşılayan en uygun terimin demokratik ve ulusal nitelikte bulduğu "hars" olması gerektiğini savunmuştur. Hars sözcüğü Arapçada "toprağın işlenmesi, tarım" anlamına gelen hıraset'ten türetilmiştir.[41]

Bilindiği gibi, Gökalp'in Batı kökenli kultur kavramı yerine koyduğu Arapça kökenli hars da daha sonraki Cumhuriyet devrimi sürecinde benimsenmedi; böylece kultur, kültür olarak dilimize köklü bir şekilde yerleşti. Ancak, Gökalp'in içerik olarak kültür tanımlaması ile uygarlık tanımlaması arasındaki ilişkide önemli bir kopukluk vardı. Onun kültür ve uygarlığı farklı gören, birbirini dışlayan kavramlar üzerine kurduğu metafizik ikilemi ciddi bir sorun yaratıyordu. Bu, Batı'daki kültür ve uygarlığı aynı gören İngiliz ve Fransız toplumbilimci ve antropologların yaklaşımıyla,

41 Şerafettin Turan, *Türk Kültür Tarihi*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1990, s.11.

bunları ayıran ve daha çok kültürü tercih eden Alman toplumbilimci ve antropologlarının tanımı arasındaki farklılıktan kaynaklanıyordu. Gökalp, başka bir çok konuda olduğu gibi burada da iki kavram arasında, eklektik kalan bir bağdaştırma yapıyordu.

Gökalp, Batı merkezci Oryantalistlerin çarpık, yapay bir şekilde kurdukları, değişmez ve birbirine dönüşmez olarak gördükleri "ileri Batı" ile "geri Doğu" arasındaki metafizik ikilik ya da karşıtlığı, uygarlıkla kültür (hars) arasındaki bir ikilik-karşıtlık olarak yorumluyordu. Bu anlamda, bir çok temel konuda karşı olduğu ve aştığı Tanzimatçı ham hayali ya da Batı'nın Oryantalist ideolojik hegemonyasını içselleştiren Tanzimatçı anlayışı, bir bakıma tekrar ediyordu: Tekniği ve bilimi Batı'dan alalım, fakat ruhumuzda, yani kültürümüzde Doğulu kalalım!..

Bu yaklaşım, Tanzimat'tan günümüze, Türk aydınının derin kültür ve kimlik bunalımlarının nedeni olan, yaklaşık 150 yıllık Doğu-Batı ikileminden kurtulamamanın tipik bir ifadesi idi. Diğer bir deyişle, tarihe metafizik ve idealist bakan, materyalist ve diyalektik yöntemi benimsemeyen bir mantığın sonucu olarak; ya Tanzimatçı tam Batıcı, ya da Batı'nın her şeyini toptan reddeden "Doğucu" bir yaklaşım... Ya da Gökalp'in yaptığı gibi ikisini eklektik bir biçimde birbirine yapıştırarak bağdaştırmaya çalışan yaklaşım... Sonuç olarak, bu üç seçenek de, bugün aldığı biçimiyle, farklı derecelerde, kolaycı-hazırcı, araştırmadan, derinleşmeden kaçan ve zihin tembeli, şabloncu ortalama Türk aydınını cezbeden çıkar yollar olmuştur.

Gökalp'in kültür ve uygarlık tanımlamasındaki düştüğü hata, olguları, tarihsel-diyalektik gelişimi içinde, karşıtlıkların mücadelesi ve etkileşimleri ile birlikte bir bütün olarak görememekten kaynaklanmaktaydı. Onda gerçeklik; Batı-Doğu, uygarlık-kültür, akıl-vicdan, düşünce-duygu birbirinden bağımsız, değişmez metafizik olgular olarak ele alınmaktadır.

Gökalp'in kültür ve uygarlık konusundaki düşüncelerinin arkasında, hiç kuşkusuz çağdaş tarihsel bir olgu olarak millet tanımını yaparken Batı'ya karşı ikili bir tavır almak ihtiyacı vardır. Aydınlanma değerlerini büyük ölçüde benimsemek ve pratikte ana hatlarıyla ulusal devrimci bir programı savunmakla birlikte, Gökalp'in hatası, felsefi ve toplumsal fikirlerinde, çağın gerçeklerini açıklamaktan uzak Durkheimci pozitivist bir düşünceyle kendini sınırlamasıdır.

Ona göre Batı; hem ulaşılması gereken çağdaş uygarlığı temsil etmekte, hem de emperyalist siyasetleriyle geri halklar üzerinde, onların çağdaş uluslar olmasını engelleyen, emperyalist sömürgeci bir baskı uygulamaktadır. Olgulara ve gözlemlere dayanan bu doğru siyasi yaklaşım, emperyalizmin gerisindeki çağın sınıfsal ve ideolojik temel dinamiklerini doğru analiz edemediği için gerçekçi olmayan metafizik hatalara düşüyordu. Dolayısıyla çağdaş uygar bir millet olmak için Batı'nın "maddi"/"nesnel" olan uygarlık değerlerini alıp, "manevi"/"öznel" olan kültür değerlerini almamak, kendi kültürümüzle Batı'nın uygarlık değerlerini birleştirmek, döneminin bütün Jön Türk, İttihatçı aydınları gibi Gökalp'e göre de en doğru, akla uygun yol gibi görünüyordu.

Ancak aşağıdaki satırlarda da açıkça görüleceği gibi, burada çok önemli bir sorun vardı. Kültür sadece vicdana, duygulara hitabeden manevi değerlerden mi ibaretti? Kültür, tanımında da içerildiği gibi, insanlığın bugüne kadar ürettiği maddi (aklın, bilimin ürünü, teknik, yeme-içme, giyinme, barınma, savunma araçları vb) ürünler ve manevi (ahlaki, estetik, hukuki, dinsel vb) değerler değil midir? Gökalp, aklın ve bilimin ürünlerini, maddi/nesnel araçları uygarlık, manevi değerleri de kültür alanında sayarak, gerçeğin bütünselliğinden ve bilimsellikten uzaklaşıyordu.

"Öznel bir mahiyete sahip olan dini inançlar, ahlaki vazifeler, estetik şekiller, hukuki kurallar ve genel itibariyle idealler, bir kültür zümresinin [camiasının, topluluğunun, çevresinin] anlayışlarıdır. Nesnel bir mahiyet taşıyan bilimsel gerçekler, sağlık, iktisat ve uygarlık kuralları, zirai ve ticari alet edevatlar, matematik ve mantıkla ilgili genel kavramlar, bir medeniyet zümresinin anlayışlarıdır. Kültürel zümreye ait tasavvurların bireysel ruhlara uyguladığı dış baskıya 'yaptırım-sanction', medeniyet zümresine ait kavramların tabi olduğu harici uzlaşmaya 'nesnellik-oblectivite' denir."[42]

Gökalp, vicdan ile akıl karşıtlığı ve kültür ile uygarlık karşıtlığı arasında bir koşutluk kurarak bu ikilemi daha da netleştirmektedir. Ancak, sözkonusu karşıtlıkların gerçek toplumsal hayatta karşılığının olmadığını fark ederek, karşıt kavramlar arasındaki birbirini tamamlayıcı diyalektik ilişkiye vurgu yapma ihtiyacı duyar.

"Kültürel bir mahiyette olan zümre vicdanları, topluma özgü

42 Ziya Gökalp, *"Türkleşmek, İslamlaşmak, Çağdaşlaşmak"*, İslam Mecmuası, sayı 3, s.78-87(1914-16).). Aktaran Hilmi Ziya Ülken, *Seçme Eserler-I: Ziya Gökalp*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, s. 16.

olan akıl ve mantıkla daima mücadele halindedir. Birey, bazen vicdanına fazla esir olduğu için makul düşünemez, bazen de aklına fazla yetki verdiği için vicdanının duygularını boğar. Vicdan ile akıl, yahut kültür ile medeniyet arasındaki bu düşmanlık, kaçınılmaz bir zorunluluk değildir. Çünkü vicdanın görevi, sosyal bir prestije sahip olan değerleri takdir edip önemsemek, aklın görevi ise, nesnel gerçekleri derinlemesine incelemektir. Birincisi bizim 'Niçin yapmalı?' sorumuza, 'ideal için' cevabını verir; ikincisi, 'Nasıl yapmalı?' sorumuza 'Makul bir şekilde' diye cevap verir. Birincisi, yapısal hükümlerle irademizi, ikincisi bilgiye dayanan hükümlerle, düşünceyle hareket eden yanımızı sevk ve idare eder. Kısacası, birincisi bize amaçları, ikincisi araçları gösterir.[43]

"Manevi uygarlık" (hars) ve "Maddi uygarlık" ayrımı

Görüldüğü gibi Gökalp, Tanzimat'tan bu yana daha çok İslamcıların kullandığı "manevi uygarlık" ve "maddi uygarlık" ayrımını aynen alıp, içeriklerini koruyarak "hars" (kültür) ve "uygarlık" ikilemi biçiminde teorileştirmiştir. "Hars" milli olandır, "medeniyet" de milletler arası...

Oysa, nasıl ulus, ulus olmaya özgü nitelikler, ne kadar farklı ulus varsa o kadar farklı ulusal kültürel özgünlükler olduğu evrensel bir gerçeklikse, evrensel ya da uluslararası niteliklere sahip uygarlık da ancak o kadar evrenseldir. Uluslar olmadan çağdaş kapitalist uygarlık olamayacağı gibi tersi de o kadar doğrudur.

Bu nedenle, bir ulusun kişiliğini, kimliğini, karakterini belirleyen kültür dediğimiz bütün özellikler, çağdaş felsefe, bilim, sanat, ahlak, hukuk, bütün bunlara zorunlu olarak bağımlı düşünce tarzı, günlük yaşam ve üretimle ilgili yöntemler, insanlığın evrensel kültürünün vazgeçilmez birer birleşeni, onun zenginliğinin zorunlu göstergesi ve unsurlarıdır. Örneği bugün çok daha somut ve çarpıcı hale gelmiş olan tv, internet, otomobil, cep telefonu ve bunlarla bağlantılı günlük hayatımıza giren bir çok bilgi ve araç, insanlığın ortak evrensel bilgi birikiminin ürünleri değil mi? Bütün bunlar bizim ulusal özgünlüğümüzü, karakterimizi

43 Ziya Gökalp, *agy.* Aktaran Hilmi Ziya Ülken, age, s. 18.

ortadan kaldırmaz, aksine daha da belirginleşmesine ve netleşmesine hizmet eder.

Gökalp ve genel olarak çoğu Türk aydınının kültür ve uygarlık arasındaki ilişkiyi kavramakta düştükleri hatayı ya da yanılgıyı şu noktalarda sistemleştirebiliriz:

1) Modern Batı uygarlığı ve kültürü, -Batılı her ulusun karakterine, üslubuna, yoğurt yiyişine bağlı olarak belli ortaya koyuş, ifade ediş farklılıkları taşısa da- kapitalizm olarak tanımladığımız ve bu güne kadarki insanlığın düşünce birikimini en ileri düzeyde kucaklayan bir bütündür.

2) Aynı zamanda bu uygarlık, o güne kadarki ezen-ezilen sınıflar ilişki ve çatışmasını en üst düzeyde içinde taşımaktadır. Yani toplumsal sınıf karşıtlıklarını ve onların karşıt ideoloji ve kültürlerinin birbiri ile mücadelesini de içermektedir.

3) Kapitalizmle birlikte tarih sahnesine çıkan ulus gerçeği, Batı uygarlığının evrensel bütün kurum ve kavramlarını, aydınlanmanın bilim, akılcılık, sanat, estetik, hukuk bütün değerlerini, kendi karakteri, özgünlüğü, üslup/biçem farklılığı ile kucaklamaktadır. Bu nedenle ulus, adı üzerinde evrensel olmanın zorunlu bir gereği olarak bütün tarihsel, dilsel, dinsel, etnik farklılıkları bağrında taşıyan bir siyasal özne olarak, evrensel bir gerçekliktir. Dolayısıyla, ister Batı'da, ister Doğu'da ortaya çıkan uluslar için, bütün kültürel özgünlüklerine, farklılıklarına rağmen, Aydınlanma değerleri, bilim ve akılcılık, laiklik, yurttaşlık hakları ya da çağdaş insan hakları, hukukun egemenliği vazgeçilmez zorunluluklardır.

Özetle, ulus gerçeği, evrensel bir toplumsal sistem olan kapitalizmle birlikte ortaya çıkarken, kapitalizmin ve çağdaş kurum ve değerlerin gelişmesinin zorunlu çerçevesi, yatağı olarak kendisi de evrensel bir içerik taşıdı. Yani, kapitalizmi doğuran bütün aydınlanma değerlerini, Bilimsel Devrim ve Sanayi Devrimi'nin feodal bağlarından kopartıp özgürleştirdiği bütün insani ve toplumsal dinamikleri kendi siyasal biçimi, çerçevesi içinde kaçınılmaz olarak taşımak ve geliştirmek zorundaydı.

Buradan Gökalp ve daha sonra onun fikirlerini savunan bazı milliyetçilerin göremediği şu kritik noktaya varıyoruz: Uygarlığın ürettiği bütün maddi ve manevi değerler, kurumlar, felsefe, bilim, sanat; örneğin kültüre en uzak gibi duran siyaset, devlet

yönetimi, savunma/askerlik, teknik araçların üretimi vb, bütün bunlar aynı zamanda kültür alanına girerler, kültürün unsurlarıdır. Demek ki, Batı'dan bilim, teknik ve fen olarak aldığımız her şey Batı'nın rengini, damgasını taşımaktadır, yani Batı kültürünün unsurlarıdır.

O zaman bir çıkmaza mı düşüyoruz? Ya Tanzimatçıların yaptığı gibi Batı'nın bilim ve tekniğini alırken diğer her şeyini de benimseyip kimliğimize yabancılaşacağız; ya da bilim ve tekniği alıyoruz derken onu da, -felsefesinden, yönteminden, mantığından kopartarak- yarım alıp ortaçağ kalıntılarının cenderesinde debelenmeye devam edeceğiz, ikilemine mahkum muyuz?

Sorun, bütün toplumsal olgulara olduğu gibi uygarlığa da tarihsel ve diyalektik bir bütünlük içinde bakamamaktan kaynaklanmaktadır. Kuşkusuz çözüm de tam tersini yapmaktır. Başka bir deyişle, ileriki sayfalarda daha etraflı ele alacağımız gibi, bütün uygarlıklar, kültürler tarihseldir, geçicidir ve belli bir süreç içinde değişmeye, yeni bir uygarlığa dönüşmeye yazgılıdır. İkincisi, bütün uygarlıkların sömüren ve sömürülen sınıflara bölünmüş olmaları ve sınıf mücadeleleri onların gelişme ve değişmelerinin zembereğini, motorunu oluşturuyor. Bunun anlamı nedir? Bunun anlamı, Gökalplerin ikilemli açmazına çözümün anahtarını taşıyor olmasıdır.

Örneğin, Batı uygarlığı ve kültürü, insanlığın çeşitli coğrafyalarda o güne kadar parçalı olarak yarattığı/ürettiği maddi-manevi kültürel ürün, değer, yetenek, yöntem ve alışkanlıkları birleştirerek onları tek bir evrensel uygarlığa/kültüre yükseltirken, doğal olarak, kendi köleci-bireyci ve Hristiyan-Yahudi kültür ve geleneklerini de bununla birleştirmiştir. Yani onların evrensellikle çelişen, kalıcı olmayan, olumsuz özelliklerinin de lekesini taşımaktadır.

Daha farklı bir ifadeyle, insanlığın evrensel bilgi ve değerleri, Sümerlerden başlayarak günümüze doğru beş bin yıllık tarihsel yürüyüşünde, önce Sümer damgalı ya da mühürlü, sonra Mısır, Yunan, Roma kimlikli/damgalı, daha sonra İslam (Arap, Fars ve Türk) ve en son Yahudi-Hıristiyan Avrupa kimlikli/damgalı bir trenle günümüze taşınmıştır. Bugün de görüldüğü gibi Batılı ideologlar, insanlığın ortak bilgi ve değer birikiminin için-

de olduğu bu Hıristiyan-Roma damgalı trenini –bütün bunların kendilerine ait olmasının bir göstergesi olarak- altındaki diğer uygarlık damgalarını gizleyerek bize göstermekteler. Oysa bu uygarlık treni kimsenin tekelinde değildir. Şimdi bu tren yeniden Doğu'ya doğru yol almaktadır ve 21. yüzyılda üstündeki damga Asya'nın rengini taşıyacaktır.

Tarihin içinden materyalist-bilimsel bakış

Bilindiği gibi o tren daha önce Sümer'di, Mısır'dı, Çin'di, Hint'ti, İslamdı vb, vb... Batı bu insanlık birikimini en son İslam uygarlığından devraldı; 8. ve 13. yüzyıl İslam aydınlanmasının, Farabi, El Razi, El Kindi, İbni Sina, İbni Rüşt, Hayyam vb bilim insanlarından, düşünürlerinden öğrendiler.

13. yüzyıldan itibaren nasıl İslam uygarlığı ve buna bağlı olarak kültürü kabuk bağlayıp tutuculaşmış ve her türlü yenilikçi, bilimsel, düşünsel gelişmenin engeli haline gelmiş ve gericileşmişse, kuşkusuz modern Batı'da da aynı toplumsal-sınıfsal dinamikler, çağının ve kendi tarih ve coğrafyasının özgünlüğü içinde işlemiştir. İslam uygarlığında nasıl üretici güçler, halk, bilim ve sanat insanları, insanlığın ortak birikimi ve değerleri olan akılcı, gerçekçi, eşitlikçi ve paylaşmacı-adaletçi idealler feodal sınıfların elinde bastırılmış, zulme uğratılmış, yobazlık ve hurafeye teslim edildiyse, Batı'da da, 19. yüzyılda insanlığı özgürleştiren kapitalist modern uygarlık ve kültür, 20 ve 21. yüzyılda başka uluslara saldıran onları köleleştirmeye çalışan, insanlığı zehirleyen, çürüten emperyalist bir niteliğe büründü. Özgürleştirici ve ilerici İslam uygarlığı nasıl zıddına dönüşüp gericileştiyse, kapitalist Batı uygarlığı da zıddına dönüşüp gericileşti.

Demek ki her uygarlık iki karşıt sınıfın ve iki farklı kültürün çatışma alanıdır. Hem uygarlıkla kültürü aynı anlamda kullanıyoruz, hem de tek bir uygarlığın içinde iki farklı kültürden söz ediyoruz: Gerici sınıfların çürümeyi ve çöküşü temsil eden kültürü ile devrimci sınıfların umudu, yeniliği temsil eden üretici ve yaratıcı kültürü. Burada bir çelişki yok mu? Evet var; bunu da şöyle aşabiliriz: Uygarlık dediğimiz toplumsal sistem belli bir yıkılma, çöküş aşamasına geldiğinde, onun anti tezi yeni bir uygarlığın dinamikleri ve kültürü de mevcut kabuk içinde oluşmuş ve eskiyi/kabuğu kırarak tarih sahnesine çıkmayı beklemektedir.

Diğer bir deyişle, mevcut uygarlık ikiye bölünmüştür; çürüyen, çöken gerici uygarlık, yeni doğan, yükselen devrimci uygarlık.

Batı'nın ikili karakteri: Gerici Batı kültürü ve devrimci Batı kültürü

Tekrar Gökalp'e dönersek... O, çöken ve çürüyen Batı uygarlığının ikili karakterini sezgileri ve bazı deneyimleri ve gözlemleriyle fark etmiştir. Buna rağmen çağın temel dinamiklerini tam kavrayamadığı için, bu sezgi ve bilgilerini de bütünsel bir felsefe ve toplumsal teori olarak ortaya koyamamıştır. Gökalp'in, devrimci Batı ile gerici Batı arasındaki karşıtlığı ve bunun niteliklerini, aynı zamanda emperyalizm ile Ezilen Dünya arasındaki temel çelişmenin anlamını ve boyutlarını yeterince kavrayamaması önemli bir eksikliğidir. Bu eksiklik, iki Doğu, iki İslam, iki Türkiye (Osmanlı) gerçeğini görememesinin de başlıca nedenidir.

Bugün Batı'nın devrimci birikimi ile Ezilen Dünya'nın antiemperyalist ulusal, aydınlanmacı, eşitlikçi dinamiklerinin birleşimi ya da sentezi, doğmakta olan kamucu, paylaşmacı uygarlık çağının en büyük gerçeğidir. Yani, denklem son derece basittir: İnsanlığın en ileri düşünce birikimini temsil eden devrimci Batı ile Ezilen Dünya'nın devrimci dinamiklerinin buluşması.

Gökalp belki göremedi, ama bu buluşmayı ya da sentezi, birbirini dışlayan uygarlık-kültür ikilemini aşarak, aslında Kemalist Devrim başarıyla gerçekleştirdi. Kemalist Devrim pratiği bu düğümü nasıl çözdü? Yukarıda belirttiğimiz gibi, maddi/nesnel uygarlığa, yani Batı'ya ait ve manevi/öznel bize ait ayrımını yapmadan, ayrımı emperyalizm ve ulusal bağımsızlık, yani emperyalist gericiliğine karşı, uluslaşma, aydınlanma ve çağdaşlaşma ilericiliği ekseninde yaparak... Dahası, Batı'nın buna hizmet eden, bizi ezmeye, köleleştirmeye değil, özgürleştirmeye, kendimiz olmaya, onurumuzu, kimliğimizi korumaya hizmet eden maddi-manevi bilim-teknik, sanat, ahlak, hukuk, yöntem vb'leri tereddütsüz alarak... Bunun diğer zorunu bileşeni ise ortaçağın toplumsal ilişkilerini, kültürünü/ideolojisini, değerlerini tereddütsüz tasfiyeye yönelerek...

Toparlarsak; ulusal kültür, "eşitlik, özgürlük ve kardeşlik" değerlerini benimsedikçe insanlığın giderek çok daha büyük bir çoğunluğunun benimsediği evrensel kültürün, olmazsa olmaz, zorunlu bir bileşenidir. Yani, uluslaşma nasıl Aydınlanma, modernite

ve kapitalizmle ortaya çıkan evrensel bir olguysa, demek ki evrensel kültür olmadan ulusal kültür olmaz. Ulusal kültür ve kimlik olmadan da evrensel kültür olamaz. Ulusal özgünlükler, farklı renkler, zenginlikler olmadan evrensel kültürden söz edilemez. Evrensellik ve ulusallık birbirini zorunlu kılan, birbirini yaratan, birbirini karşılıklı açıklayan olgulardır. Böylece evrenselli dünyanın bütün ulusal özgünlüklerini kucaklayıp içererek hakiki anlamını bulmuş olmaktadır.

Nasıl ki, gelişmiş, seçkinleşmiş, kimlik ve kişilik sahibi bireylerden oluşan toplum, mülkiyet eşitsizliklerinin ortadan kalktığı en ileri, en gelişmiş ve en paylaşmacı, kamucu toplumsa; bunun bir başka boyuttan görünüşü olan evrensel insanlık da, bağımsız kişiliğini, kendine has özelliklerini, özgünlüklerini koruyan ve geliştiren ulusal kimlikli topluluklardan oluşacaktır. Eğer insanlık gelişecek, özgürleşecek ve yetkinleşecekse aksi mümkün değildir.

III.
ANTROPOLOJİ VE KÜLTÜR

Kültür üzerine araştırma ve teoriler, buna bağlı kavramlaştırmalar, yukarıda da belirtildiği gibi, daha çok antropolog ve etnologların tarih ya da uygarlık öncesine; halkların, farklı dillerin köklerine ilişkin çalışmalarıyla gündeme geldi. Kültür konusundaki tanımlar, özü itibariyle aynı olmakla birlikte bazı vurgu farklılıkları taşımaktadır. Örneğin İngiliz Antropolog E. B. Tylor, uygarlıkla eş anlamda kullandığı kültürü, "insanın, bir toplumun üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, ahlak, sanat, gelenek ve göreneklerle her türlü beceri ve alışkanlıklarını içeren karmaşık bir bütün" olarak tanımlamaktadır.[44]

Antropolog Manilovski de ***Bilimsel Bir Kültür Teorisi*** adlı kitabında konuyu çok yönlü ve derinlemesine inceler. Ona göre Kültür; "kullanım ve tüketim maddelerinden, çeşitli halk gruplarının yapısal hak ve görevlerinden, insan düşünce ve becerilerinden, inanç ve alışkanlıklarından oluşan tümel bir bütündür".[45]

Amerikalı antropologlar, Alfred L. Kroeber ve Clyde Kluckhohn'un ortak tanımları ise şöyle: "Kültür, insan topluluklarının özel başarılarını oluşturan, onların emek ve düşünce eserlerini içeren, simgelerle özümlenen ve aktarılan, açık ve kapalı, davranışsal ve davranışı amaçlayan kalıplardır; kültürün temel çekirdeği geleneksel, yani tarihsel olarak ortaya çıkarılmış ve seçime uğratılmış düşünceler ve özellikle bunların bağlı değerlerinden oluşur; kültür sistemleri bir açıdan eylemin sonuçları, öte yandan ilerdeki eylemler için şartlandırma ögeleri sayılabilirler."[46]

Tekrar Malinovski'ye dönersek; onun değişik kültürleri incelemede başvurduğu yöntem "işlevsellik" (fonksiyonalizm) ilkesine dayanır. Bu ilkeye göre her kültür, diğer kültürlerle

44 Edvard Burnett Tylor, *Primitive Culture, Researches İnto Tha Development of Mithology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, Londra 1871'den aktaran Şerafettin Turan, age, s.12.

45 Bronislaw Manilovski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1992, s. 66.

46 Alfred L. Kroeber - Cclyde Kluckhohn, *Culture, A. Critical Review of Cencepts and Definitions*, Vintage Books, 1952'den aktaran Asım Bezirci, *Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat*, Yön Yayınları, İstanbul 1992, s. 84.

ilişkileri ve insanlığın genel kültürel gelişiminin derecesi ya da evresi olarak değil, kendi içinde tutarlı ve işlevsel açıdan birbiri ile bağıntılı bir çok unsurdan oluşan özerk bir sistem olarak incelenmelidir.

Malinovski'ye göre özerk ve kendi içinde bütünlüklü bir işleyişe sahip bu toplumsal yapı, varlığını sürdürebilmek ve kendini yeniden üretebilmek için doğayla mücadelesinde maddi ve manevi belli zorunlu araçları, kurumları yaratmak ve yeniden yaratmak zorundadır. "Her kültürde bireyin ve türün organik ya da temel ihtiyaçlarının karşılanması asgari bir koşullar toplamını dayatır. Beslenme, çoğalma ve sağlık ihtiyaçlarının ortaya koyduğu sorunlar çözülmek zorundadır. Banlar yeni, ikincil ya da yapay [teknik, yöntem vb –mu] bir çevrenin kurulmasıyla çözülür. Kültürün kendisinden daha fazlasını ve daha eksiğini ifade etmeyen bu çevre sürekli yeniden üretilmek, korunmak ve işletilmek ister."[47]

Kültür aynı zamanda hem insan elinin eseri, hem insanı amacına ulaştıran araçtır. İnsanın yaşamasını sağlayan ve belli bir güvenlik, konfor ve refah düzeyini korumayı olanaklı kılan bir araç; insana güç veren ve hayvansal organik ihtiyacının çok ötesinde mallar ve değerler de yaratmasını olanaklı kılan bir araç. Kültürün bütün bu bakımlardan ve tam da bu yüzden, amaç için bir araç olarak, yani araçsal ve işlevsel bir şey olarak anlaşılması gerekir.

İnsan, yaşamı için gerekli temel ihtiyaçlarının üretirken kendini, çevresini ve doğayı da değiştirir. Elbette bütün bunları toplumsan bir varlık olarak ve örgütlü bir faaliyet içinde gerçekleştirir. Fiziksel ve temel el ürünlerinden oluşan bir donanım olmaksızın hiçbir örgütlü faaliyet sistemi olmaz. Maddi nesnelerden, el ürünlerinden kullanım araçlarından yararlanmaksızın, kısacası maddi kültürün unsurlarının rolü olmaksızın her hangi bir insan etkinliğini düşünmek olanaksızdır.

İnsan organizması ile içinde yaşadığı kültürel ortam arasında sürekli bir etkileşim vardır. İnsanlar, normlara, alışkanlıklara, geleneklere ve yasalara göre yaşarlar. Her kültür, doğrudan gözlemle ulaşılamayan ve ne biçimi ne de işlevi açık olmayan, manevi kültür dediğimiz unsurları da içerir. "Az ya da çok bir tereddüt göstermeden düşünce ve değerlerden, ilgilerden, kanılardan söz

47 Malinovski, *age*, s. 66.

ediyoruz; halk masallarındaki motifler üzerine, ya da büyü ve din analizlerinde dogmatik düşünceler üzerine yorum yapıyoruz."[48]

Toplumların ileri ve evrensel bütünlüğe doğru gelişmesine, yetkinleşmesine karşı tarih dışı, kapalı-dışlayıcı kültür anlayışı

Malinovski'nin "işlevselci", toplumsal ve örgütlü yaşamı esas alan ve maddi hayatın üretiminin belirleyiciliğine vurgu yapan yaklaşımı etnolojiye ve toplumbilimine önemli katkılar yapmıştır. Ama diğer yandan, burada, henüz uygarlığa yükselememiş, kabile/aşiret kültürü düzeyindeki ilkel ve az gelişmiş halkların/etnosların kültürünü, insanlığın ve uygarlıkların genel gelişimi içinde değil de, dış etkenden tamamen kopartılmış, tecrit edilmiş bir biçimde kendi iç dinamikleriyle açıklama çabası sözkonusudur. Genel olarak Spengler, Levi Straus gibi bir çok antropolog ve etnologda görülen, insanlığın bütünsel-detemenist tarihsel gelişimini önemsizleştiren, mesleki dar bakış ya da tek yanlılık da diyebileceğimiz bu hatalı yaklaşım, bilindiği gibi özellikle Arnold Toynbee gibi tarihçiler tarafından da paylaşılmaktadır.

Böylece öznelcilikten tamamen kaçınamayan ve kültürlerin analizine tümüyle nesnel bir görünüm vermeye çalışan işlevselciler, bir başka çelişkiye düşmüşlerdir. Bu çelişki, kültürel gelişimin değişik tarihsel evrelerini küçümseme, insanlığın kültürel yaşam biçimlerinin en ilkelinden en gelişmişine doğru ilerlemelerini görmezlikten gelme biçiminde kendini göstermektedir.[49]

Marks ve Engels, tamamen manevi etkinlikle sınırlı kalan ve her türlü gerçekçi olguyu bir tarafa bırakan "kültür tarihi" ile kuşkusuz yetinmemektedirler. Onlara göre kültür alanı, yalnızca bilim üretimini değil, aynı zamanda tüm yaşamsal üretimi, ilk olarak da insan etkinliğinin özgün ve kararlı alanını oluşturan "maddi yaşamın üretimini" kapsamak zorundadır.

İnsanlık tarihini, insanların maddi ve pratik etkinliklerinin somut olgularında anlamayı ve sunmayı amaçlayan Bilimsel Sosyalizm, insanın kültürel varlığının temelini insanın üretim etkinliğinde

48 Malinovski, *age*, s. 90.

49 Vadim Mejuyev, *Kültür ve Tarih*, Şafak Matbaası, Ankara 1987, s. 92.

görmektedir. Kültürü insanın manevi gelişimi ile sınırlayan görüşün tersine Bilimsel Sosyalizm, kültürü, insanların gerçek gelişimine, pratik etkinliğe sahip varlıklar olarak varoluşlarına bağlamaktadır. Böylelikle kültür, insanın, manevi olduğu kadar maddi biçimdeki her türlü toplumsal etkinlik alanını kapsamaktadır. Kültür, eşit ölçüde, tüm toplumsal etkinlik alanları, insanın, tarihin konusu olarak insan varlığının bütününü oluşturan tarihe her türlü katılım biçimleriyle ilgilidir.

Böylece, insan etkinliğinin amacı, aracı ve sonucu olarak tarihsel bilginin özgül alanı, kültür alanı olarak bağımsız bir nitelik kazanmaktadır.

Kültürün tanımını, insanın doğayla (ve içsel doğasıyla) mücadele ve onu ve kendi doğasını değiştirme pratiği içinde, farklı coğrafyalarda yüzbinlerce yıllık durmadan gelişen ve değişen toplumsal yaşam, maddi ve manevi üretim ve alet yapma süreci olarak yaptığımızda önemli ve kritik bir tartışma noktasına geliriz. Daha doğrusu, yukarıda belirtildiği gibi, Danilovski'lerin savunduğu, birbirinden bağımsız, birbirini etkilemeden yan yana gelişen ve yaşayan farklı kültürlerin toplamından oluşan bir –belki binlerce kültür olarak tarif edilebilecek- dünya kültür tablosu tezi bir tarafta yer almaktadır. Diğer tarafta ise, tarihsel materyalizmin savunduğu, bütün kültürlerin, insanlığın sınıflı toplumlara yükselerek ve devletleşerek girdiği uygarlık süreciyle birlikte gelişmesi, yetkinleşmesi eğilimi yer almaktadır.

Ağırlıklı olarak antropologlar tarafından savunulan birinci yaklaşım, 20. yüzyılın sonlarında küreselcilerin ve postmodernistlerin savunduğu çokkültürcülüğün teorik dayanaklarını oluşturuyor. Postmodernistler göreliliğe dayanarak bunu, evrensel bilime ve gerçeğin/doğrunun tekliğine karşı, eşit değerde, çoklu kültür, çoklu bilim ve çoklu doğru (doğrunun birden fazla olduğu) iddialarını kanıtlamakta kullandılar.

Kültürlerde sınıfların damgası

İnsanlık maddi ve manevi kültürünü; üretici güçlerini ve üretim araçlarını, sanatını-edebiyatını, yeme-içme, giyinme, eğlenme, barınma, savunma araç, biçim ve alışkanlıklarını toplam

olarak geliştirirken, aynı zamanda bütün bunlar, az veya çok sınıf mücadelesinin, sınıfların ideolojik tercihlerinin damgasını taşır. Her çağın kültürü; toplumdaki o güne kadarki üretilen bütün kültürel değerlerin, birikimin, özünde egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda yeniden biçimlendirilerek geliştirilmesidir.

Örneğin, ortaçağ kültürü dediğimizde, feodal sınıfların –tarikatları, cemaatleri, hurafesi, etnik grupları ile- egemenliğine dayanan, emekçinin artı ürününe doğrudan aynı ürün olarak el koymaya dayanan üretim tarzı ve üretim ilişkilerinin, onun felsefi, ahlaki, estetik/sanatsal, hukuki üstyapısında ifadesini bulan bir kültür anlarız. Kapitalist-emperyalist kültür dediğimizde; asalaklaşmış ve mafyalaşmış tekelci sermaye sınıfının azami bireysel kâr amacına dayanan, toplumu değil bireyi yücelten; emeğe ve üretime değil, asalaklığa ve tüketiciliğe değer veren; azami kâr amacı için her türlü aracı, yöntemi mubah gören; bunu için büyük kanlı savaşlara, katliamlara, ikiyüzlülüklere, yalanlara başvurmayı doğal sayan; bütün bunlara emekçileri ve ezilen ulusları inandırabilmek, onları uyutup sürüleştirebilmek için büyük pembe yalanlara, masallara dayanan bir edebiyat-sanat üreten, medya ve iletişim operasyonları geliştiren bir kültürü anlamalıyız.

İnsanlığın özgürleşme ve yetkinleşme süreci; özel mülkiyet ve sömürünün henüz bilinmediği, toplayıcılık ve arkasından tarım ve hayvancılık evrelerini birlikte yaşayarak binlerce yıl süren ilkel komüncü/kamucu ya da kabile eşitlikçiliğine dayanan toplumlardan geçerek –Akdeniz bölgesiyle sınırlı köleciliği bir istisna olarak ayırırsak- feodal ve kapitalist toplum/uygarlık aşamalarını yaşadı. Fırat-Dicle, Nil, İndus, Sarı Nehir, Seyhun-Ceyhun, Kızılırmak boylarında kurulan büyük imparatorlukların ve Budizm, Hıristiyanlık ve Müslümanlık gibi evrensel dinlerin potasında bir çok kavmin, etnosun birlikte yaşama geleneğiyle insanlık, çok daha büyük siyasi-toplumsal birimlerde evrenselliğin eşiğine geldi.

Rönesans ve Reformla birlikte Hümanizm, arkasından Aydınlanma, Bilimsel Devrim ve Sanayi Devrimi ile girilen modern çağda kapitalizm dünyayı tek bir pazara dönüştürdü. Buna bağlı olarak, 19. yüzyılla birlikte, artık hiçbir toplumun, kültürün dünyadan, dış etkenlerden kopuk, kendi iç dinamikleriyle bağımsız gelişmesinin mümkün olmadığı bir çağa girildi.

Gelişmenin günümüzdeki ulaştığı nokta, mafyalaşmış kapitalist bir uygarlıkla ve onun alternatifi kamucu/toplumcu bir uygarlık arasındaki mücadelede düğümlenmiştir. Diğer bir deyişle bunun anlamı, insanlığın yerel-ulusal özgün kültürel biçimlerini koruyarak evrensel bir kültüre ulaşma ideali ile, emperyalizmin yeniden ortaçağ kurumlarını hortlatarak canlandırdığı ulus öncesi ilkel feodal kabile/aşiret, tarikat/cemaat kültürleri arasındaki mücadeledir.

Bugün tarihin ileri doğru gelişim seyri içinde, insanlığın uygarlaşarak her gelişme atılımında evrensel kültürün değerlerini yaratarak yükselişini ve yetkinleşmesini bakış açımızın merkezine koymadan insanlığın hiçbir sorununu çözemeyiz. Bu gerçeği görmezden gelmek, insanlığın, günümüzde neoliberalizm ve postmodernizmin götürmeye çalıştığı büyük kaos ve bayağılaşma, ilkelleşme, çürüme çukurunda boğulması demektir. Postmodernizmin savunduğu kültürel görececilik de diyebileceğimiz düşünce; etnik ve ilkel kabile kültürlerini çağdaş uygarlıkla aynı düzeye çıkaran, kültürel çoğulculuk ya da çokkültürcülük, küreselci projenin çok önemli bir unsuru olarak işlev görmektedir.

V.
KÜLTÜRELCİLİK, ÇOKKÜLTÜRCÜLÜK VE ULUSAL KÜLTÜR

"Kültürelcilik" veya bunun diğer bir ifadesi "çokkültürcülük", Küresel Karşıdevrimin merkezlerince ulusal devletleri ve ulusal kültürleri yıkıma uğratmak amacıyla kurgulanmış ve siyasal bir strateji olarak gündeme konan neoliberal-postmodern bir projedir. Kültürelciliğin bu işlevi, doğal olarak, çağdaş evrensel kültürü, sanat ve edebiyatı da çökertmeyi içermekte, onun dinamitlerini üretmektedir. Bu, Aydınlanma ve Fransız Devrimi'nden bu yana ulusal devletlerle somutlaşan son iki yüz yıllık insanlığın demokratik, kültürel kazanımlarına karşı Yeni Ortaçağcı saldırının, çok yönlü işleyen ve en önemli, en derinlikli boyutudur. Anlaşılacağı gibi bu içeriğiyle "kültürelcilik", ulusal kültürün tam karşıtı, düşmanı bir niteliğe sahiptir. Emperyalizmin küreselci projesinin toplumsal, siyasal ve kültürel temellerini oluşturmaktadır.

Kültürelcilik, daha kestirmeden bir ifadeyle, çağdaş uygarlığın birincil, merkezi siyasi öznesi olan ulusun yerine esas özne olarak konuyor. Bu, biçimsel olarak, yani hukuken ulusal devletin varlığını sürdürmesini engellemiyor; buna gerek de yok. Gerçekte ise, bu projenin gereği Türkiye'ye dayatılan ve AKP-HDP/PKK ağırlıklı parlamentoda da görüldüğü gibi, bunun anlamı, görünüşte ulusal devlet ama gerçekte emperyalizm güdümlü etnik kimliklerin belirleyiciliğidir.

Tam da Türkiye'de uygulanmak istenen, etnik kimliklerin belirleyici olduğu, ulusal devletle, onun temsil ettiği bütünlükle çatışan her türlü "hak"kın serbestçe kullanıldığı, dolayısıyla iplerin tamamen dış güçlerin, ABD'nin (kısmen AB'nin) elinde olduğu tipte yapılara çokkültürcülük denmesi gerçeğe pek ters düşmez. Kuşkusuz bu tür yapıların asla kalıcı, istikrarlı yapılar olması mümkün değildir. Bunlar, ABD'nin senaryolarında yer alan kaos yapılarıdır. Ulusal devleti, parçalama, bölme şantajlarıyla hizaya getirmeye, teslim almaya hizmet ederler.

İnsanlığı sözde daha ileri bir "özgürlükçülüğe" taşıma yalanıyla ulusal devleti, ulusal kültürü ve modern çağın kazanımlarını yok eden bu proje ile, Batı'nın ve ezilen ülkelerin özellikle ilerici-solcu aydınları nasıl aldatıldı ve tuzağa düşürüldü? Hangi ideolojik "bilimsel" aygıtlar ve teoriler kullanıldı? Hangi sözde "Marksist", "sosyalist", "radikal" tezler bu fesat projenin aydınlara yutturulmasında önemli rol oynadı? Hangi tarihsel süreçlerde bunun ideolojik, teorik altyapısı hazırlandı? Evet, bütün bu ve benzer soruların yanıtlarını vermeden Küresel Karşıdevrimin "Kültürelcilik" operasyonunun ideolojik-siyasi kültürel boyutlarını anlamamız mümkün değil.

Ulusal devletleri tasfiye planı, Sovyetler Birliği'nin dağıldığı 1990'lardan sonra gündeme konsa da, bunun düşünsel, teorik temelleri, bundan sonraki bölümde daha etraflı ele alacağımız gibi, İkinci Dünya Savaşı'nın arkasından, onun Batı uygarlığında yarattığı maddi-manevi büyük sarsıntıdan ve yıkımdan sonra atılmıştır. Savaş sonrası yıllarda, olağanüstü güçlenen ve yıkılan Avrupa'nın hamisi, koruyucusu haline gelen ABD'nin ideolojik etki alanında ve CIA'nın yönlendirip planladığı düşünsel ve kültürel-sanatsal bir ortam oluşturuldu.

Düşman Sovyetler Birliği idi. ABD egemenliğinde oluşan bu ideolojik ortamda, Nazi soykırımından çıkartılan önemli bir ders olarak, etnik kültürlere ilgi olağanüstü arttı. Ulusal devletlerin asimilasyon ve baskı politikalarına karşı onları korumayı amaçlayan düşünce ve uluslararası yasalar geliştirilmesine yönelik güçlü bir eğilim doğdu. Bu, hem bilimsel çalışmalara yansıdı, hem de siyası alanda önem kazandı.

Bilimsel alanda, örneğin halkların tarih öncesi kökenlerini inceleyen Anropolojinin Fiziki ve Kültürel dallarından Fiziki Antropoloji ırkçılığa yönelik büyük tepki nedeniyle geri plana itildi. Ağırlıklı olarak etnik toplulukların kültürel yapılarının araştırılmasını esas alan Kültürel Antropoloji biliminde ise büyük canlanma yaşandı. Siyasi olarak, Birleşmiş Milletler'de, 1948 İnsan Hakları bildirgesinde etnik kimlikleri/kültürleri, azınlıkları koruyan maddelere önem ve ağırlık verildi.

Bu siyasi kararlarda, Batı merkezli dünya siyasetinde tartışmasız egemen olan ABD'nin, önemli stratejik planlarının ve

hesaplarının izleri vardı. Birinci Dünya Savaşı yıllarına dayanan, Wilson Prensipleri ve Sevr kararlarına yansıyan bu stratejik planlar, kendinden önce oluşan milletler dünyasında amaçladığı dünya egemenliğini sağlamlaştırmak ve uzun vadeli sürdürebilmek için, Avrupa dahil bu milletleri denetlenebilecek daha küçük etnik parçalara bölmeyi içeriyordu.

Soğuk Savaş'ın şiddetlendiği ve aynı zamanda Batı'da Sovyet Sosyalizmine güvenin de bir taraftan azaldığı 1960'lardan sonra ise, Atlantik merkezli emperyalizm ulusal kurtuluş savaşlarıyla önemli darbeler yedi ve büyük itibar kaybetti, inandırıcılığını yitirdi. İşte bu süreçte ABD emperyalizmi, başta çok uluslu bir devlet olan Sovyetler Birliği olmak üzere, Asya, Afrika ve Latin Amerika'daki ulusal devletleri parçalayarak ya da her an parçalanmaya hazır federal yapılara dönüştürerek mümkün olduğunca zayıflatma plan ve projelerini daha da somutlaştırdı ve uygulamaya girişti. Bu projeleri, vasalı durumundaki Avrupa devletlerinin de desteğiyle Birleşmiş Milletler'de karar haline getirmeye çalıştı.

Örneğin, Türkiye'de 2000'lerden sonra uygulamaya konan ve üniter ulusal devleti parçalamaya yönelik "İkiz Yasalar", 1966'da Birleşmiş Milletler'e (BM) getirildi, onaylandı ve imzaya açıldı. Ancak o günden bu güne yaklaşık elli yıl, 4 Haziran 2003'te AKP Hükümetince onaylanana kadar Türkiye buna çekince koyup onaylamamakta direndi.

Düşünsel alanda ise, kuşkusuz başta Levi Straus gibi Antropologların, ilkel kabilelerin insan türüne özgü yetiler ve özellikleri yücelten teorileri gündeme geldi. Onların, Batılı insandan, ne biyolojik ne de kültürel açıdan hiç de eksik ve geri olmadığını, hatta bazı bakımlardan ileri olduğunu ortaya koyan çalışmaları, araştırma bulguları, daha çok ırkçı nitelikteki Batı merkezci teorileri çürüten önemli etkiler yarattı. Ama diğer yandan aynı tezler Aydınlanma ilkelerine de önemli darbeler vurdu.

Sözkonusu Antropolojik bulgular ve yeni teoriler, kapitalist uygarlığın çürümüşlüğünü ve ikiyüzlülüğünü yaşayan, yükselen Üçüncü Dünya'nın antiemperyalist hareketi karşısında kendini ezik ve sorumlu hisseden, sosyalizme de güveni yıkılan Batılı aydında, etnik kültürleri yücelterek bir seçenek, çözüm bulma gibi yanılgılara ve arayışlara yol açtı. Kuşkusuz bu bilimsel antropolojik incelemeleri tarih dışı ve kestirmeci bir bakışla biraz

da çarpıtarak bugüne indirgeyen tavrın odağında Batı merkezli sorunlu bir ruh hali vardır. Bu ruh hali, kapitalizmi kendi yarattığı devrimci dinamiklerle yıkarak aşan bir çözüm üretemeyip, daha geri ve ilkel bir yaşamı, "doğallık", "otantiklik", "samimilik", "dürüstlük" adına yücelterek somut gerçeklerden kaçışı ve kolaycılığı yansıtıyordu.

1990'larda, Batı merkezlerinde, "sosyalizmin sonu", "elveda proletarya" sloganları atılır ve küreselci ABD planlarıyla Nazi ırkçılığının faturası ulusal-üniter devlete çıkarılırken, kültürelciliğin beslendiği bilimsel-teorik çalışmalar yükselen değerleri oluşturuyordu. Özellikle de Levi Strauss gibi antropologların ilkel kültürler üzerine incelemeleri ve bunları çağdaş uygarlık ve kültürle karşılaştırma düzeyinde yücelten, kutsayan teoriler büyük popülerlik kazanıyordu.

Daha da önemlisi; emperyalizmin ideologlarınca, Nazi ırkçılığı ve kıyımının suçunun, finans-kapitalin saldırgan emperyalist aklına-mantığına değil de, genel olarak, insanlığın en önemli değeri olan akla/akılcılığa yüklenmesiyle, aydınlanma/modernite, akıl, bilim, ulusal devlet vb konusunda Batı aydınında büyük bir kuşku, güvensizlik yaratıldı. Bunun merkezinde başta ABD ve onun Karl Popper gibi liberal teorisyenleri olmakla birlikte[50], Avrupa sosyalizminin önemli teorisyenlerinin oluşturduğu Frankfurt Okulu da sosyalist çevrelerde önemli bir rol oynadı.[51]

Levi-Straus ve benzeri antropologların özellikle uygarlık ve kültürler konusundaki düşünceleri neydi? Straus, tarihsel ilerleme (dolayısıyla tarihsel materyalizm) konusunda, öncelikle düz çizgisel ilerlemeci anlayışı eleştirip, tarihin, bazen geri dönüşler içeren zikzaklı karmaşık bir süreç içerdiğini vurgularken, çağdaş bilimin ilerleme ilkesi konusunda kuşku uyandırıcı muğlak bir tavır sergiler. Levi-Straus, büyük eseri ***Yaban Düşünce***'yi ilk yayımladığı 1960'ların başlarında, tezlerini, sözcülüğünü dönemin en tanınmış aydını Varoluşçuluktan Marksizm'e yönelen Sartre'ın yaptığı Tarihsel Materyalizme, ilerleme ilkesine ve bugün-

50 Bkz: Karl Popper, *Açık Toplum ve Düşmanları*, 2. basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989.

51 Bkz: Max Horkheimer ve Teodor Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995.

kü toplumların daha ileri olduğu gerçeğine karşı çıkma temelinde kuruyordu:

"Öncelikle 'ilerleme' (...) ne kaçınılmazdır, ne de süreklidir; atlamalar, sıçramalar ya da biyologların dediği gibi mutasyonlardan kaynaklanır. Bu atlama ve sıçramalar sadece daha ileri doğru ve sürekli aynı yönde olmazlar; yön değiştirerek giderler, bunu çeşitli yönlere hamle olanakları bulunan, ancak bunların hiç biri aynı yönde olmayan satrançtaki ata benzetebiliriz."[52]

Kitabın önsöz yazarı Olivier Abel'in deyişiyle, "görüldüğü kadarıyla insanlık, gelecekteki birliğini düşünememektedir artık; geçmişteki çeşitliliğini düşünmekte ve dehşete kapılıp oraya kapanmak istemektedir."[53]Abel'in bu saptaması, Straus'un tezlerindeki ideolojik özü yansıttığı gibi, aynı zamanda Batılı aydının 1960'lardan sonra daha iyi ve güzel bir gelecekten umudunu kestiğini, daha insani toplumsal ilişkileri tarih öncesinin etnik kültürlerinde aramaya yöneldiğini gösteriyor.

Aydınlanmanın ve Bilimsel Sosyalizmin öngördüğü gelecek ise, Fransız Devrimi ile göndere çekilen "Eşitlik, Özgürlük ve kardeşlik" idealleri doğrultusunda, insanın insan üzerindeki sömürü ve baskısının ortadan kalktığı; sınıfsal eşitsizliklerin ortadan kalkmasıyla milletleri birbirine kırdıran savaşların sona erdiği; böylece uluslar arası düşmanlıkların aşılmasıyla ulusal sınırların yavaş yavaş ortadan kalkarak insanların daha büyük siyasi birimlerde buluştuğu ve giderek devletin gereksiz hale geldiği bir süreçtir.

Demek ki, sosyalizm ve gelecek umudunu yitirdiği için ona biat eden bir zamanın sosyalist Batılı aydını, mevcut durumu bile savunmaktan vazgeçip daha geri bir çağın ve kültürün değerlerine sarılmaktadır. Bu, ortaçağın etnik, cemaatsal bölünmüşlüklere dayanan toplumsal ilişki ve kültürünün kapitalizmin çağdaş tüketim kalıplarına uyarlanarak hortlatılmasından başka bir şey değildir.

Tam da burada, insanlığın, çoktan aşılmış olan etnik çeşitliliğe geri dönmesi ile daha ileri ve büyük toplumsal birimlerde özümlenip eşitlenmesi ve özgürleşmesi arasında bir tercih gündeme getiriliyor. Levi Straus'un, bilimin, tarihin evrensellik ve ilerleme ilkesini, "(...) nedensellik ilişkisi (kapsadığı zamansal

52 Claude Levi-Straus, *Irk, Tarih ve Kültür*, Metis Yayınları, 3. basım, İstanbul 1997, s.35.

53 Levi-Straus, *age*, s. 8.

sıralamayla birlikte) iki olay arasındaki bir işlevsel bağlılaşım yararına --çağdaş bilimin de genel olarak yapmaya yöneldiği gibi- terkedilmelidir"[54] diyerek tartışılır hale getirmesi, neoliberal-postmodern küresel karşıdevrime en önemli "bilimsel" malzemeyi sunmaktadır.

Yukarıda vurguladığımız gibi, gerek Arnold Toynbee gibi tarihçilerin, gerekse Malinovski ve Levi Straus gibi antropologların, 18. yüzyılın kaba mekanik materyalizmini ve pozitivizmi esas alarak, -Bilimsel Sosyalizmin kurucularının Diyalektik ve Tarihsel Materyalizmle bunları çoktan eleştirip aşmalarına rağmen ve bunları görmezden gelip yok sayarak- düz doğrusal ilerlemeciliği eleştiren tezleri ve buna bağlı ileri sürdükleri görüşler, kültürelciliğin, kuşkusuz belli ölçüde çarpıtarak yorumladığı, temel başvuru kaynaklarını oluşturuyor. Elbette, onların sabırla, büyük güçlüklerle boğuşarak yürüttükleri çalışmaları ve bulguları saygıya ve övgüye değer. Ama öte yandan, özellikle toplum bilimlerinde hiçbir inceleme ve teori çağın büyük toplumsal sorunlarının ve ideolojik tartışmalarının dışında var olamaz.

Yapısalcı Levi-Straus'un, etnik kültürlerin kendi içinde bütünlüklü ve tutarlı gelişkin bir yapıya sahip olduğunu ve bu yapısal olguyu geliştirip dönüştüren ve değiştiren bir tarihsel ilerlemenin, bunun yarattığı bir ileri-geri toplumlar farklılığının bir yanılgı olduğunu iddia eden düşünceleri, postmodernizmin göreceliliğe dayanan, ilerlemeyi reddeden tezlerine, ileride göreceğimiz gibi, büyük ölçüde kaynaklık etti. Örneğin Paul Fayerabend, 1987'de yayımlanan ***Akla Veda*** adlı kitabında, görecelilikle tarihsel ilerlemenin reddini birleştirerek bilimin evrenselliğini reddediyordu. Malinovski'nin de Levi Straus'un da tarih dışı bir yaklaşıma dayanan teorilerindeki ortak vurgu, ilkel etnik kültürlerin bağımsız, özgün, değişmez ve başka kültürlerle etkileşime girmeyen sistemli yapılar olarak yüceltilmesiydi. İşte Feyerabend'in, evrensel bir bilimi reddederken çağdaş bir bilim adamıyla, herhangi bir etnik topluluğun büyücüsü arasında hiçbir fark olmadığı iddiası yukarıdaki Antropolojik teorilere dayanıyordu.[55]

İkincisi, hemen görüleceği gibi, Straus'ların bu teorileri, örtük olarak, dün de bugün de etnik kültürlerin, onların dillerinin,

54 Levi Straus, *age*, s.60.

55 Bkz: Paul Feyerabend, *Akla Veda*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010.

toplumların oluşumunda birincil belirleyici özne olduğu tezine güçlü bir destek sağlıyordu. Böylece, 1990'larda küreselciliğin efendileri, ulusal devletlerin tasfiyesine karar verip "kültürelciliği", "etnik ögürlükçülüğü" şahlandırırken, bunun, ideolojik-kültürel görevlilerinin entelektüel altyapısını nasıl oluşturdukları ortaya çıkıyor. Ayrıca Levi-Straus'ların neden yeniden popülerlik kazandıklarını, kitaplarının neden Marksizm yerine başucu kitabı düzeyine yükseltildiğini şimdi çok daha iyi anlıyoruz.

Kültürelciliğin toplumsal ve siyasal pratikteki anlamı, kuşkusuz en başta ulusal bütünlükleri parçalamaktır. Bu gerçekleştirilemiyorsa, biçimsel olarak ulusal devlet varlığını sürdürmekle birlikte, aydınlaşmış çağdaş insanı temsil eden yurttaş daha ilkel ve geri kimliklere dönüştürülmekte ve parçalanmaktadır. İnsanların, yurttaşların toplumsal eşitsizlikleri ve haksızlıkları çözme temelindeki sınıfsal örgütlenme ve mücadeleleri, kültürelcilik projesiyle baltalanmış, dinamitlenmiştir. Saflaşma artık, aynı etnik kültür ve dinsel/mezhepsel inançtan olanların, işçi-işveren, servet sahibi, vurguncu ve yoksul, aç ayrımı yapılmaksızın birleşmesi, emekçilerin, ezilenlerin karşı karşıya getirilmesi, düşmanlaşması şeklindedir.

Büyük rantlara, vurgun servetlerine hükmeden mafyalaşmış elitler ile sürüleştirilip budalalaştırılmış yığınlardan oluşan efendi-kul ilişkilerinin ve kültürünün egemen olduğu bir çağ dayatılmaktadır. Yasaları günlük çıkarlarına göre yorumlayıp değiştiren, keyfince uygulayan yeni tip sultan özentililerin ve derebeylerin, mafyalaşmış yerel iktidarların, zorbaların egemen olduğu bir çağ!..

Yakın tarihimize baktığımızda; toplumumuzdan ortaçağın ekonomik, kültürel ilişkileri tam olarak temizlenemese de, eğitim, iş olanakları, tarıma, köylüye destek ve tarım ürünlerini değerlendiren iç piyasanın oluşmasıyla, 1980 öncesinde sadaka kültürünün zemininin büyük ölçüde kaldırıldığını söyleyebiliriz. Bu, Cumhuriyetin önemli bir kazanımıydı. Ne olduysa, Amerikancı 12 Eylül yönetiminin Anglo-Sakson merkezli neoliberalizmi uygulamaya koyması ve KİT'leri özelleştirmeye başlamasıyla oldu. Bütün bu kazanımlar, kulluktan yurttaşlığa, ilkel kabile kültürü ve aşiretçi bölünmeden ulusal kültüre yükselen insanımızın elinden son otuz yılda adım adım alındı, alınmakta.

1980'lerin arkasından, 1990'larda Sovyetlerin dağılmasıyla, ulusal devletleri ve ulusal kültürleri ortadan kaldırmayı hedefle-

yen Küresel Karşıdevrim bütün boyutlarıyla uygulamaya kondu. Ulusal devletleri, yani ulusları ortadan kaldırmak, siyasi ve askeri müdahalelerle gerçekleştirilecek o kadar basit bir olay değildi. Bunun için öncelikle, ulusu oluşturan bir çok etnik gurubun yüzlerce yıllık birlikte yaşama kültürünü, bu kültürün taşıyıcısı ortak ulusal dili yıkmak gerekiyordu.

Yeni Ortaçağın panzehiri: Ulusal tarihsel köklerden beslenen bir aydınlanma

Özetle, "inanç özgürlüğü" adı altında tarikatlar koalisyonuna dayanan Mafya-Tarikat sistemini çağdaş ve "ileri demokrasi" olarak yutturmaya çalışan AKP, bu kültürelci projenin bir uzantısıdır; bu sistemin uluslararası düzlemde en sadık ve etkin uygulayıcısı olmuştur. Emperyalizmin küreselci çokkültürcülük projesi ile şeriatçı ortaçağ güçlerinin yeminli Kemalizm ve Cumhuriyet düşmanı ideolojisi tencere ve kapak gibi birbirinin bulmuştur. AKP'nin karşıdevrim iktidarı, Cumhuriyetin akla ve bilime dayanan, "eşitlik, özgünlük ve kardeşlik" değerlerini ilke edinen kuruluş esaslarına ve bütün kültürel değerlerine savaş açmıştır, meydan okumaktadır.

AKP, Cumhuriyet'e karşı düşmanlığını sürdürürken, hiç kuşkusuz, liberal solun da özgürlük ve demokrasi adına yüceltip kutsadığı postmodern kültürelciliğin; bilimin ve aklın evrenselliğini otoriter, baskıcı, "eşitlik, özgürlük, kardeşlik" ideallerini dayatmacı olarak gören gerici tezlerinden büyük ölçüde destek almaktadır. Aynı mantıkla, liberal-İslamcı ideolojik ittifakı, evrim teorisinin tek bilimsel doğru olmadığını, yaradılış teorisinin de, Saidi Nursi'nin de bilim kadar "bilim" olma hakkına sahip olduğunu ileri sürebilmektedir. Buna dayanarak, türban "hakkı"nın da, çok karıyla evlenme ve kadını dövme "hakkı"nın da, her türlü meczupluğun da en az diğer haklar kadar demokratik "hak" olduğu iddia edilebilmektedir.

Türk milleti kimliği etnik kimlik olarak görülüp bölücü ilan edilirken, tarikatçı kimliğin birleştirici görülmesi, kültürelciliğin ikiyüzlülüğünün tipik göstergelerinden biridir. Çünkü bu, göreceliliği mutlaklaştırarak herkesin kendine göre doğrusu, her kültürün kendine göre bilimi/ilimi vardır diyen ultraliberal post-

modernist mantığın toplumsal hayata, siyaset düzlemine uygulanmasıdır.

Özetle; Batı merkezli Yeni Bir Ortaçağ kültürü, Osmanlı kalıntısı şeriatçı-tarikatçı güçler iktidarı eliyle sinsi ve şeytani yöntemlerle, devletin tepesinden toplumumuza dayatılmıştır. Öte yandan, inşa edilmeye çalışılan bu Yeni Ortaçağın merkezlerinde bildiğimiz geleneksel tutuculuk, kara çarşaf, kaba yobazlık bulunmuyor. Kuşkusuz bu güçler de nemalanmaktadır. Ancak Yeni Ortaçağ, otomobilin, televizyonun, bilgisayarın, cep telefonunun içine, arkasına gizlenmiştir. Ve en lüks konaklarda sultanlar gibi yaşamak, Batı'nın mallarını sınırsızca tüketmek açgözlülüğü olarak modern görünümle çıkmaktadır karşımıza. Bunun böyle bilinmesi, halife-sultan özentili gericiliğin, faşizan demagoji ve zorbalığın arkasındaki esas gücün emperyalizm olduğunu kavramak açısından da son derece önemlidir.

Batı merkezli Yeni Bir Ortaçağ kültürüne karşı ulusal kültürün, Cumhuriyet değerlerinin santim santim, kare kare, mısra mısra savunulması ve çağın gerçekleri ışığında zenginleştirilip geliştirilmesi hava ve su kadar önemdedir. Kuşkusuz, ulusal kültürün bir aydınlanma mücadelesi, tarihi köklerimizden beslenme, kuvvet alma anlamında bir Rönesans olduğu bilinciyle... Yeni Ortaçağ saldırısının panzehiri, ulusal tarihi köklere yaslanan bir aydınlanma atılımıdır. Bu atılımda kuşkusuz sanat ve edebiyatın oynayacağı öncü rol belirleyicidir.

Ulusal kültürün bağımsızlıkçı, aydınlanmacı, akılcı, toplumcu karakteri

Ulusal Kültür deyince ne anlıyoruz? Ulusal kültür -içerik olarak bunu Ulusal Demokratik Devrimci Kültür olarak da tanımlayabiliriz-, her şeyden önce; bağımsız, egemen bir ulusun, bilimi ve aklı tek yol gösterici olarak kabul eden, özgür, eşit, onurlu, her türlü toplumsal, insani sorunu korkusuzca sorgulayan, bu konuda hiçbir ayrıcalığı kabul etmeyen yurttaşlardan oluşan çağdaş bir toplumun kültürüdür. Onun ürettiği, ulusal kimliğin, karakterin oluşumunda belirleyici olan ve tarihsel miras olarak benimsenen maddi ve manevi değerlerin, değişmez, ruhsuz, donuk bir toplamı, tekrarı değil, dinamik, üretken, canlı bütünlüğüdür.

Bu nedenle, söylemeye gerek yok, ulusal kültür bugün ve içine girdiğimiz 21. yüzyıl boyunca devrimci bir içeriğe sahiptir. Bütün emekçi sınıfların ve ulusal güçlerin, Milli Demokratik Devrimle gerçekleştirilecek bağımsız, çağdaş, aydınlanmacı ve kamucu bir toplumun kültürel biçimidir, ulusal demokratik kültür. Ulusal sanat ve edebiyat, bunun yaratıcı, üretken öncü koludur.

Kemalist Devrim'in 1940'lardan sonra karşıdevrimle kesintiye uğrayıp tamamlanmamış olması, ulusal kültür-sanat ve edebiyatımızın da gelişmesinin önünü tıkamıştır. Ulusal devrimci kültürümüz köklerinden koparak ve yozlaşarak büyük ölçüde küreselci emperyalist kültürün egemenliğine girmiştir; ve bugün derin bir kriz içindedir. Bu açıdan, ulusal kültür atılımı, bir bakıma, Kemalist Devrimle başlayan ve büyük eserler veren ulusal sanat ve edebiyat birikimini, terkedildiği, gelişmesinin saptırılıp yozlaşmaya bırakıldığı yerden devralarak günümüz gerçekliğinde yeniden canlandırmayı ve hakettiği nuktaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Bugün mafyalaşmış emperyalizmin ulusal devletleri tasfiyeyi hedefleyen gerici siyasetlerine karşı ulusal egemenliği, ulusal bağımsızlığı, uluslaşmayı savunmak emperyalizme karşı devrimci stratejinin merkezi görevidir. Bu temel gerçeklik, toplumumuzdaki bütün diğer çelişmelerin ve sorunların ancak buna bağlı olarak çözümlenebileceği anlamına gelir. Ulusal demokratik kültür de, ancak sosyalizmde tam olarak gerçekleşebilecek olan emekçi sınıfların eşitlikçi ve paylaşma kültürünün de içinde gelişip serpildiği, emperyalist ve ortaçağ kültürlerine karşı mücadelenin sanatı ve edebiyatı, yaşam biçimi, ahlakı ve yüceltilen tüm değerleri olacaktır.

Aslında günümüzde, dünya çapında da insanlığın evrensel aydınlanmacı, özgürlükçü ve eşitlikçi, demokratik kültür birikimi ve değerlerini savunmak, Yeni Ortaçağ gericiliğine karşı, bu değerlerin tek taşıyıcısı ve gelişme mekanı olan ulusal devletleri ve ulusal kültürleri savunmaktan geçiyor. Mafyalaşmış emperyalist burjuvazinin tüketime dayanan Yeni Ortaçağ kültürüne karşı, ulusal çerçevede aydınlanmacı-modernist kültürün çerçevesi, emekçi sınıflardan sanayici burjuvaziye kadar geniş bir cephedir. Bu geniş kültür cephesinin temelini de üretim kültürü oluşturuyor.

Bizim gibi ezilen ülkelerde, emperyalizmin tahakkümüne kafa tutup ondan kurtulmadan veya bunun mücadelesini verme-

den kuşkusuz ulusal bir kültürün oluşturulmasından söz edilemez. Oluşturulsa da güdük kalır, yozlaştırılır. Yani bugünkü gibi, emperyalizme ve ortaçağ güçlerine kulluğu, müritliği; güçlüye yaltaklanmayı, yağcılığı, boyun eğmeyi olumlayan, doğal karşılayan, cehaleti yücelten, bilimi ve bilgiyi hor gören bir kültürün ulusal devrimci bir kültürle hiç bir ilgisinin olmadığı açıktır. Ya da, "sanat-edebiyat siyaset dışı kalmalıdır", "sanatın amacı kendi içindedir, araçsallaştırılamaz" gibisinden söylemlerin arkasına saklanan bir edebiyat ve sanat, bununla bağlantılı olarak yurtseverliği ve emeğe saygıyı merkezine koymayan bir ahlak, çağdaş ulusal bir kültürün unsurları olamaz.

Ulusal kültür deyince, bu, bazı "sol"cularımıza göre, hâlâ, 1970'ler ve 80'lerde Amerikancı milliyetçilerin –bizzat sol'un da sekter ve dışlayıcı marifeti sonucu- tekeline alıp çarpıtarak kullandığı biçimiyle "milli mukaddesatçı" değerleri çağrıştırmaktadır. 1980'lerde ABD'nin "Ilımlı İslam Projesi"nin bir uygulaması olarak Türkiye'ye dayatılan "Türk-İslam Sentezi", bu sahte milliyetçi kültürün en sistemli biçimidir. Küreselci Batıcı-Tanzimatçı bir kültürle klonlanmış, biçimlendirilmiş bu sözde "sol" anlayışa göre ulusal kültür gerici, ırkçı, şövenist bir kültürdür.

Kimilerine göre de ulusal kültür; bağımsız çağdaş ve aydınlanmış/akılcı bir toplum ve ulus olmanın düşünsel kaynaklarının (devrimci) Batı'dan alınmasına bir tepki olarak ele alınmaktadır. Buna göre ulusal kültü / "milli kültür", Batı'nın olumlu-olumsuz her şeyini bir çuvala doldurarak karşısına alan sözde ve sahte bir Batı düşmanlığıyla, kör ve yobaz bir Batı karşıtlığıyla, geleneksel-dini ortaçağ değerlerine, Osmanlılığa, haremlik-selamlığa, kadının türbana (çuvala) sokulup eve hapsedilmesine sahip çıkılmasıyla birdir. Ulusal kimliği, millet egemenliğini "egemenlik Allahındır" diyerek reddeden, dini siyasetin ve maddi çıkarlarının aleti yapan bu anlayışa göre, İslam öncesinde ve dışında sahiplenilecek bir kültür-sanat yoktur; tek kültürel yaşam, "İslami yaşam" ve İslami inanç ve ibadetlerin uygulanma ritüellerinden ibarettir.

Ulusal kültürümüzün temellerini, taşıyıcı kolonlarını, ya da yeni moda söylemle kanon'larını neler oluşturuyor? En başta, Türk tarihinin ve Anadolu tarihinin bugününü hazırlayan bütün ilerici birikimdir bu. Ergenekon Destanı ve Bozkurt Efsanesi, Oğuz Kağan Destanı, Dede Korkut Destenı, Divanı Lügat et Türk, Kutatgu Bilig, Ahmet Yesevi, Hacı Bektaş, Mevlana, Yu-

nus Emre, Ahilik, Ehi Everen-Nasrettin Hoca, Köroğlu, Keloğlan, Hacivat-Karagöz, Itri, Dede Efendi, Matrakçı Nasuh, Genç Osmanlılar / Jön Türkler, Genç Kalemler, Türk Yurdu ve Türk Ocağı, Ömer Seyfettin, Yusuf Akçura, Ziya Gkalp, Mustafa Kemal Atatürk, Şair Eşref, Neyzen Tevfik, minyatür sanatı vb ile manevi kültür birikiminin önde gelen ve kurucu-oluşturucu simgeleridir. Camilerden medreselere, türbe ve tekkelere, çiniciliğe, dericiliğe, demirciliğe, bakırcılığa, halıcılığa hepsi maddi kültür birikiminin somut maddi ürünlerini oluşturur.

Merkezinde, en başta devlet kuruculuğu ve kamuculuk, bir çok kavmi, halkı büyük imparatorluklar çatısı altında birleştiren organizasyon ve yönetim kültürü, Türk konukseverliği, paylaşmacılığı olan toplumsal yaşam biçimi... Bütün bunlar ulusal kültürümüzün kurucu, oluşturucu değerleridir.

Ulusal kültür ve karakterimizin çok önemli bir başka özelliği, Türklerin kurucu ve yönetici rol oynadığı büyük imparatorluk deneyimlerinde, Hun İmparatorluğunda, Göktürklerin Orta Asya uygarlığında mayalanmış, Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı devletlerinde demlenmiş farklı kültürlerle, kavimlerle birlikte yaşama, yeni ve daha büyük kültürler oluşturma geleneğidir. Bu, binlerce yıllık uygarlık birikiminin mirasçısı olan Anadolu insanı için olmazsa olmaz bir koşuldur. O nedenle, hiçbir zaman ırkçı olmaması, ırkçı bir gen taşımaması, bölünme değil birleşme, daha büyük birlikler oluşturma yönünde eğilim göstermesi, Türk milletinin en önemli, özelliklerindendir. Bu özellik, Anadolu kültürünün senkretik (farklı kültürleri, felsefeleri, düşünceleri bağdaştırma, uzlaştırma) niteliğiyle de uyumludur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AYDINLANMA VE MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME

I.
AYDINLANMA VE MODERNİTE: MODERN ÇAĞIN TEMEL DEĞERLERİ VE İDEALLERİ

1975'ler; çağdaş tarihimizde bir çok açıdan tarihsel önemde büyük bir kırılma ve dönüm noktasıdır. Birincisi, 1973'te yaşanan Petrol krizi ile birlikte emperyalist sistemin çok derin bir ekonomik-siyasal ve ideolojik-kültürel bunalım ve çöküş sürecine girmesidir. İkincisi, Vietnam'ın ABD emperyalizmine karşı yürüttüğü destansı kurtuluş savaşının zaferle sonuçlanması ve ardından dünya devrim dalgasının geri çekilmeye başlamasıdır. Üçüncüsü ise, Aydınlanma ve modernitenin düşünce sisteminin, temel değerlerinin, kültür ve sanat ilkelerinin köklü eleştirisine ve reddine dayanan postmodernist düşüncenin Batı'da yaygın ve egemen bir akım haline gelmesidir. Postmodernizm, kendini ne kadar sistem ve ideoloji karşıtı gibi gösterse de gerçekte emperyalist burjuvazinin ideolojisini temsil eden sistemli bir kültürel-estetik akım olarak ortaya çıkmıştır.[56]

Şimdi, isterseniz bu tarihi dönüm noktasını daha iyi anlayabilmek için önce geçmişe, sonra da geleceğe/günümüze doğru keşif gezilerine çıkalım. Batı merkezli modern uygarlığın bu noktaya gelişini belirleyen, hazırlayan temel olgular nelerdir, öncelikle onları saptamaya çalışalım. Geçmişe doğru gezimizde, kuşkusuz özellikle postmodernizme kaynaklık eden düşünsel, kültürel-sanatsal gelişmelerin köklerini bulmaya çalışacağız. Di-

56 Bkz: David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 15 vd.

ğer bir deyişle, aydınlanma ve modernite olarak tanımladığımız Batı'daki burjuva demokratik devrimlerin düşünce ve değerlerinden uzaklaşıldıkça ortaya çıkan emperyalist gerici kültür ve sanatın izlerini sürmeye çalışacağız. Kuşkusuz geçirdiği önemli değişim evrelerini ve karşısında gelişen devrimci kültür ve sanatın ipuçlarını, öncü unsurlarını da göstermeye önem vereceğiz.

Kavramlar ve düşünce sistemleri genellikle karşıtlarıyla birlikte daha belirgin, anlaşılır bir tanıma kavuşuyor. İçeriğin ve çerçevenin yeterince anlaşılabilmesinde karşıt kavram ve düşüncelerin iyi bilinmesi bilimsel bir araştırmanın gereğidir. Sözcük karşılığı "modernizm sonrası", "modernizm ötesi" olan Postmodernizm, bazıları Modernizmin devamı olarak gösterse de, Modernizmin anti tezi, karşıtı, "mezar kazıcısı" olarak ortaya çıkmaktadır. Daha doğru bir deyişle, ideolojik bir manevra, operasyon ya da tekelci burjuvazinin mafyalaşan karakterini meşrulaştıran bir büyük kültürel-sanatsal proje olarak gündeme getiriliyor.

Bu büyük kapsamlı karşıdevrim programını incelemeden önce, Aydınlanmayı ve Moderniteyi, gerek toplumsal ve gerekse sanatsal yönleriyle ele almak bir zorunluluk. Bunun için, Moderniteyi, Modernizmi, bu çağın temel niteliklerini, ufkunu, çerçevesini ve yaklaşık 250 yıllık gelişim evrelerini kısaca incelemek ve çağı karakterize eden önemli kavramları kökenleriyle birlikte açıklamak gerekiyor.

Modernizm ve Postmodernizm karşıtlığı ile ilgili iki önemli noktaya öncelikle açıklık getirmeliyiz. Birincisi, büyük yanılgılara ve düşünsel karışıklıklara yol açan bir sorunsaldır. Sözkonusu karşıtlık; sosyalizm ve kapitalizm karşıtlığına benzer bir biçimde, Postmodernizmin, daha ileri bir çağ ya da toplumsal proje olması anlamında, Modernizmi aşan nitelikte bir karşıtlık mıdır? Yoksa, mafyalaşmış Batı kapitalizminin daha ileri yeni bir topluma dönüşememesi sonucu, üretici ve devrimci dinamiklerini de içine çeken ve çürüten, zehirleyen, daha geri/gerici bir sisteme/çağa doğru çöküşünün yarattığı bir karşıtlık mı?

Başka bir deyişle; Postmodernizm, gerçekten onu Marksizmle uzlaştırmaya çalışan Friedrich Jameson'un iddia ettiği gibi, "geç kapitalizmin mantığı", düşünce biçimi mi ve bu anlamda bütün küreselci ideologların hararetle savunduğu, toplumsal tarihsel gelişmenin nesnel bir sonucu mudur? Bu geç kapitalizm nasıl bir kapitalizmdir? Yani, insanlığın gelişmesi ve özgürleşmesini de içeren evrensel kaçınılmaz bir zorunluluk mudur? Yoksa, önceki bölümlerde belirttiğimiz gibi, kapitalist-emperya-

list sistemin "Küreselcilik" adı altında imal edip, projelendirip, programlayıp piyasaya sürdüğü, büyük yalanlarla örülü –bilinç kirlenmesi, yanılsama, "yanlış bilinç" yaratma anlamında- kapsamlı bir ideolojik-siyasi operasyon mudur? Hiç kuşkusuz, son kırk yılın, olağanüstü öğretici ve büyük derslerle dolu deneyimleri ikincisinin tartışmasız doğruluğunu kanıtladı.

İkinci olarak ise, Modernizm-Postmodernizm karşıtlığı temelinde bu düşünceyi sistemleştirenlerin önemli bir kısmı, Modernizmi, avangart (öncü-yenilikçi) bir sanat akımı olarak tanımlayıp, karşıtlığı ve tartışmaları salt sanat-kültür düzlemiyle sınırlamaya çalışmaktadırlar. Oysa bu, gerçeği tam yansıtmadığı, büyük yanılsamalara yol açtığı gibi, bütün gerici ideolojilerin genellikle yaptığı üzere, parçayı bütünden kopartarak veya bütünün yerine parçayı koyarak başvurulan ideolojik nitelikte bir çarpıtmadır.

Üstelik "Modernizm", salt bir sanat akımı olarak alınamaz. Çünkü, Aydınlanmaya ve modern çağın bütün temel değerlerine karşı ideolojik ve kültürel bir yıkım sürdüren, onu yapıbozumuna uğratan bir akım söz konusuyken, Aydınlanma/Modernite/Modernizm, bütün bu değerlere Tarihsel ve Diyalektik Materyalist bir mantıkla, bilimsel olarak sahip çıkmanın bütünsel, kapsayıcı adı oluyor. Demek ki Modernizm; modernite ya da modernlik olarak tanımlanan, Aydınlanmacı temele dayanan, Aydınlanmanın / modernliğin en ileri biçimi Marksizmi de kucaklayan, çağdaş toplumların bütün ilke, değer ve ideallerini içeren bir bütünlüğü savunma anlamında da gelmektedir.

Özetle, kitabımızda, modern çağın değerlerini savunma anlamında bütünsel bir düşünce, kültür ve yaşam biçimi olarak Modernizm ile o bütünün içindeki bir sanat akımı olan "Modernizm", en azından doğuşunda -20. yüzyılın ikinci yarısındaki süreçlerde tartışmalı olmakla birlikte- aynı niteliğe vurgu yapmaktadır. Bu nedenle kitabımızda zaman zaman kapsayıcı anlamında Modernizmi kullanmayı tercih ediyoruz. Ayrıca yeri geldiğinde bir sanat akımı olarak da "estetik modernizmi" kullanacağız.

Modernite/Modernizm ve ayırdedici özellikleri

"Yeni", "yenilik", anlamında, "moda" kökünden türetilen, Latince bir sıfat olan "modern" sözcüğünün Batı dillerinde bugünkü anlamda bir kavram olarak kullanılması 19. yüzyılın or-

talarına rastlar. Hatta Aydınlanma ile birlikte düşündüğümüzde 18. yüzyılın ikinci yarısından, 1760-70'lerden başlatabiliriz. Örneğin Perry Anderson, ***Postmodernizmin Kökenleri*** adlı kitabında, "modern kavramı İngilizcede 20. yüzyılın ortalarında genel kullanıma girmiştir" der. Bu tür farklı tarihlemeler, tarihi sürece nereden bakıldığına, hangi kavram ve olgulara odaklanıldığına bağlı olarak görelilikler taşır.

Modernizm, kimilerince sanıldığı gibi, Batıcı, Avrupacı, Amerikancı kültür ve ideolojinin adı mıdır; ya da Batıcı bir model olarak yeme içme, giyim kuşamla, teknik kullanım araçlarıyla ilgili yaşam tarzı mıdır? Yoksa, özellikle de ABD'li ideologlar ve postmodernistlerce 1950'lerden sonra bütün aydınlara benimsetilmeye çalışılan, "otoriter-toplumcu" yapılara karşı liberal-bireyci "özgürlükçü" kültürün adı mıdır? Veya, insanın, bireyin gelişmesini engelleyen ortaçağın feodal toplumsal-siyasi ilişkilerine karşı çok boyutlu, köklü bir özgürleşme mücadelesini mi ifade eder, Modernizm ya da Modernite?

Başka türlü sorarsak; örneğin Şerif Mardin'in Türk Modernleşmesi kitabında tanımladığı gibi modernizm, liberal-piyasacı kapitalizmin, özel mülkiyetin, özel girişimciliğin ve bireyciliğin özgürce gelişmesi ve Türkiye'nin modernleşmesinin Küresel ve liberal Batı kapitalizmi ile bütünleşmesi midir?[57] Buna bağlı olarak, iddia edildiği gibi, kapitalizmin meta üretimi, paylaşımı ve onların pazarlanması mekanizması içinde, bu çarkın edilgen bir dişlisine dönüşmüş bireyin, bütün maddi-manevi davranışlarının açıklanması mıdır?

Dahası, kültür ve sanat alanında Modernizm, özerkliğini yitiren, kendine yabancılaşan ve metalaşan bireyin, düşünce, ahlak ve estetik düzleminde kapitalizmin dışında bir toplumsal seçenek üretmeksizin, sistemin içinde ürettiği tepkiler, "isyanlar", "aykırılıklar", nihilistçe sığındığı "reddetmeler", "yıkmalar", "yok etmeler", "hiçleştirmeler" midir? Yine, sistemin içinde ve onun yönlendirdiği, "yeni", "ilginç", "karşı", "aykırı" olan her şeyi, insani ve toplumsal değerine, anlamına bakmaksızın "çağdaş estetik"in bir ölçütü olarak görmek midir modernizim?

Modernizm, öncelikle, Aydınlanma çağıyla birlikte kesinleşen, aklın ve bilimin en üst başvuru merci olarak görüldüğü, insanın doğayı ve kendini sınırsızca değiştirebilmesine ve evrensel insani değerlere, ilerlemeye inancın tartışmasız kabul edildiği bir

57 Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 1995.

çağı ve onun bilicini, ruh halini, davranış biçimlerini anlatır. Böyle bir çağda, doğanın ve insan aklının üstünde, doğa üstü, ilahi, tanrısal, kutsal, tartışılmaz, sorgulanmaz hiçbir otorite yoktur artık. Bütün hukukun, hakların, görev ve sorumlulukların; felsefenin, bilimsel buluşların, ahlakın, estetik düşünce ve sanatsal yaratıcılıkların, dehanın, yüce olanın; doğayı değiştirme ve eşitlikçi, adil, güzel ve mutlu bir dünya yaratmanın merkezinde insan vardır.

Aydınlanma ve modernizmde amaç insandır, o amaca ulaşmada sınırsız yetenek ve güç de insandadır. Aydınlanma değerlerinin toplumsal pratikte ete kemiğe bürünmesidir modernite ve bunun idealleştirilmesi anlamında modernizm. Evet, özetle; kapitalizmin bütün piyasacı, özel mülkiyetçi, bireyci kültürü ile, onun diyalektik inkarını oluşturan sosyalist, kolektif, planlamacı, paylaşmacı kültür arasındaki çok boyutlu çatışma ve mücadelenin yarattığı enerji alanıdır modernite.

Rönesans'tan itibaren oluşan insan merkezli (hümanist) dünya sisteminin toplumsal ve siyasi plandaki somutlaşmasının en yetkin biçimini Büyük Fransız Devrimi'nde görmekteyiz. Fransız Devrimi ile ortaya çıkan ulus ve ulusal devlet temeli ve çerçevesinde gerçekleşen ve bütün modern çağa damgasını vuran olgular, düşünceler ve değerler, bu Aydınlanmacı ve insan merkezli dünyanın kanıtlarıdır. Hepsinin özeti, ruhu niteliğindeki "Eşitlik, Özgürlük, Kardeşlik" idealleri, bütün modern çağın ve günümüzün, hakikat anlayışına ya da arayışına, etik/ahlaki değerlerine, estetik/sanatsal yenilik, özgünlük ve yaratıcılıklarına yön verecek derinlikte ilkelerdir.

Bu sürecin temel itici güçlerini oluşturan, hiç kuşkusuz 16-18. yüzyıllarda gerçekleşen Bilimsel Devrimler ve bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan Sanayi Devrimidir. 20. yüzyıldaki bilim ve teknolojideki büyük yenilikler de bunların devamı niteliğindedir.

Modernitenin diğer bir temel özelliği, Fransız Devrimi ile bu çağı açan burjuva sınıfının önderliğindeki ulusal ve demokratik devrimlerle ortaya çıkan sınıf karşıtlıkları ve sınıf mücadeleleridir. Bu çağda, daha önceki sınıf çatışmalarının üstündeki bütün ilahi, mistik, dinsel örtülerin yırtılıp atılmış ve sınıfların bütün çıplaklığıyla karşı karşıya geldiği bir sınıflar mücadelesi sahnesi doğmuştur. Dolayısıyla kapitalizm, tarihteki bütün sınıfsal eşitsizliklerin ve çatışmaların mirasını taşıyan, sınıf çelişmelerinin en derin ve kapsamlı yaşandığı bir toplumsal düzen olurken, farklı ve karşıt sınıfların dünya görüşlerini, özlemlerini, değer-

lerini, ahlâklarını ve estetik anlayışlarını içeren ideolojilerinin de bütün boyutlarıyla ortaya çıktığı bir çağdır. Marks'ın, toplumların sıçramalı gelişiminin temel dinamiği ya da "tarihin motoru" sınıf mücadeleleridir biçimindeki veciz sözü, son iki yüzyıllık tarihin bütün önemli, büyük sıçramalar ve altüst oluşlar içeren değişimlerinin anahtarını vermektedir.

Bilimsel Sosyalizmin kurucuları Marks ve Engels, Komünist Partisi Manifestosu'nda kapitalist toplumla gerçekleşen modernitenin en temel özelliklerinden birisi olan sınıf karşıtlıklarını tanımlarken şöyle diyorlardı: "Burjuvazi sürekli olarak üretim araçlarını, üretim ilişkilerini ve onlarla birlikte tüm toplumsal ilişkileri devrim sürecinden geçirmeksizin var olamaz. Üretimin sürekli devrim sürecine tabi tutulması, tüm toplumsal ilişkilerin durmaksızın sarsılması, bitmek bilmeyen bir belirsizlik ve çalkantı, burjuva çağını tüm öncekilerden ayırdeder."[58]

Karl Marks, 1856'daki bir konuşmasında ise, yaşamın temelindeki karşıtlıkları çarpıcı bir biçimde betimleyerek modern çağın en yetkin tanımını yapmaktadır:

"Bir yanda, insanlık tarihinin hiçbir devresinde akıllardan bile geçmeyen endüstriyel ve bilimsel güçler hayata geçirilmiş. Öte yanda, Roma imparatorluğunun son anlarının dehşetini kat be kat aşan çürüme belirtileri var. Yaşadığımız günlerde her şey kendi karşıtına gebe görünüyor. İnsan emeğini azaltmak ve verimlendirmek gibi harika bir güç bahşedilmiş olan makinaların insanı açlığa mahkum ettiğini ve aşırı çalışmasına yol açtığını görüyoruz. Yepyeni servet kaynakları, meşum bir büyüyle yoksulluk kaynakları haline gelmiştir. Sanatın zaferleri, sanki niteliğin ve kişiliğin yitirilmesi pahasına elde ediliyor. İnsanlık doğaya hükmettikçe, insan öteki insanlara ya da kendi lânetine köle oluyor. Bilimin arı ışığı bile, etrafı cehaletin karanlığıyla kapanmadıkça parlayamaz gibi görünüyor. Tüm icatlarımız ve ilerlememiz, sonuçta sanki maddi güçlere zihinsel bir güç bağışlayıp insan hayatını maddi bir güce çeviriyor."[59]

Bu olgulardan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz: Modern çağdaki bütün büyük yaratıcı, değiştirici-ilerletici ve insanı yetkin-

58 Marks-Engels, *Komünist Partisi Manifestosu*, Sol Yayınları.

59 Karl Marks, "Halkın Gazetesi'nin Yıldönümünde Konuşma", Robert C. Tucker (editör), The Marks-Engels Reader, 2. Basım, Norton, 1978, 577-78. Aktaran M. Berman, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 17-18.

leştirici enerjinin dinamosunu, iki karşıt uçta toplanan etkenlerin, eğilimlerin yarattığı gerilim oluşturmaktadır. Bu karşıtlık; Aydınlanmanın ve modernitenin temel/değişmez ilkeleri olan özgürlük, eşitlik, kardeşlik ve insanın doğayı (ve kendisini) değiştirme, böylece yabancılaşmaya son verme idealleri ile hayatın günlük, geçici, öğütücü ve sıradanlaştırıcı, yozlaştırıcı ve dağılma yönündeki eğilimi arasındaki evrensel çatışma oluşturmaktadır. Başka bir ifadeyle bu çatışma; doğada ve toplumdaki kendiliğindenlik olarak var olan, nihai biçimi karadelikler olan çökertici, çürütücü, soysuzlaştırıcı entropik eğilim ile insanın bilinçli, düzenleyici ve yükseltici iradesi arasında yaşanmaktadır.

Baudelaire, insan aklının ve yeteneğinin sınırsız yaratma ve değiştirme enerjisini, bir başka gerilim düzleminde, "Modernite anlık olandır, geçip gidendir, olumlu olandır; sanatın yarısıdır, öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir"[60] diyerek betimler. Anlık olan, geçip giden ile sonsuz olan ve değişmeyenin birbirini zorunlu kılan diyalektiği, modernite kavramanın bir diğer anahtarını verir bize. Modern çağın bütün insan yaşamına, düşüncesine, toplumsal hayata, sınıf mücadelelerine yansıyan büyük gerilimi, dinamizmi, kültür ve sanatın bütün üretim-yaratım sürecini, ritmini, enerjisini veren bir sarkaç hareketidir adeta.

Modernizmin yetkin kuramcılarından Marshall Berman bu gerilim ve durmadan yenilenme enerjisini daha boyutlu ve kapsamlı ele alıyor: "Modern olmak, kendimizi, bizlere serüven, iktidar, coşku, ilerleme ve kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vadeden, ama bir yandan da sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda olmamız demektir. (...) Modernitenin bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama bu birlik çelişkili bir birliktir, bölünmüşlüğün birliğidir. Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marks'ın ifadesiyle, 'katı olan her şeyin buharlaştığı' bir evrenin parçası olmaktır."[61]

---

60 Aktaran Harvey, *age*, s. 23.

61 Marshall Berman, age, s. 11.

* Hobsbawm bu süreci, burjuvazinin gericileşmeye başladığı ve büyük emekçi kitle ayaklanmalarını ezdiği 1848'de bitirir; ancak bize göre süreç, Marks ve Engels'in ilerici olarak değerlendirdiği 1866'da Bismark önderliğinde Alman ulusal birliğinin sağlandığı ve Paris Komünü'nün gerçekleştiği 1871'e kadar uzar.

Modern hayatın girdabı bir çok kaynaktan beslenegelmiştir. Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ilişkileri yaratıp eskileri yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni sınıf mücadeleleri biçimleri yaratan sanayileşme; dahası, kapitalizmin emperyalist sömürgeci bir niteliğe bürünmesiyle dünya çapında geçekleşen ezen-ezilen uluslar bölünmesi ve Ezilen Dünya'da gerçekleşen ulusal kurtuluş devrimleri ve Asya merkezli kamucu-paylaşmacı yeni aydınlanma ve sanayileşme deneyimleri; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demokrafik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirlerine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş bakımından liberallerin bürokratik olarak tanımladığı ve git gide önemi daha da artan ulusal devletler; dünya çapında daha da yaygınlaşan ve yeni biçimler alan toplumsal, siyasal, sınıfsal hareketler; son olarak, tüm bu hareketlere uluslararası bir zemin oluşturan kapitalist-emperyalist dünya pazarı ve ona karşı gelişen Avrasyacı ulusal ekonomik-toplumsal sistemler...

Kapitalizmin bütün dünyayı tek bir pazara dönüştürmesiyle ortaya çıkan bu dünya tablosunda her şey evrenselleşmiştir. Bütün karşıtlıkları, yerellikleri ve özgünlükleriyle birlikte her şey, bilim de, sanat da, hukuk da, ahlak da, bu dünya sisteminin içinde, onun bir parçası olarak tanımlanır ve değerlendirilir hale geldi.

Bu tabloya baktığımızda, modernitenin, 19. yüzyıldaki serüveninde birincil belirleyici ögesi ya da öznesi, uluslar ve ulusal devletlerdir. Bununla temelden bağlantılı diğer bir olgu, ulusal devletin, demokratik devrimlerin ürünü olarak bağımsız-özgür yurttaşın ve bütün insanların kanun önünde eşitliğini sağlayan, yasalarla hak ve özgürlüklerin sınırlarını çizen hukuk devleti olmasıdır. İkincil olgu ise, ortaçağa karşı burjuvazinin önderliğinde gerçekleşen bu büyük devrimci sürecin bağrında taşıdığı sınıfsal farklılıklar ve sınıf mücadeleleridir. Yüzyılın ikinci yarısından, yani 1848 büyük toplumsal hareketlerinden itibaren modern bir sınıf olarak ortaya çıkan işçi sınıfının burjuvaziye karşı iktidar mücadelesine sahne olmasıdır.

Yaratıcı enerjisini devrimden alan sanat

Aydınlanma ile temelleri atılan, yukarıda vurguladığımız ayırdedici özellikleri, idealleri ve gelecek ufku felsefi olarak çizilen modernite, Fransız Devrimi ile birlikte siyasal ve toplumsal bir gerçeklik haline geldi. Fransız Devrimi'nden günümüze baktığımızda; özellikle, Avrupa merkezli kapitalizmin bir uygarlık olarak tam bir çürüme ve çöküş evresine girdiği 1975'lere kadarki yaklaşık 200 yıllık dönemi iki ana aşamaya ayırmak mümkün. Birinci aşama, Hobsbawm'ın "Devrim çağı" olarak tanımladığı, burjuvazinin önderlik ettiği ulusal ve demokratik büyük devrimlerin gerçekleştiği, Avrupa'da uluslaşmanın tamamlandığı liberal-özgürlükçü 1789-1871 dönemidir*. İkinci aşama ise, kapitalizmin tekelci bir aşamaya geçtiği, burjuvazinin devrimci niteliklerini yitirip gericileştiği, asalaklaştığı ve dünyanın ezen-ezilen uluslar olarak ikiye bölündüğü, bütün 20. yüzyıla damgasını vuran, iki büyük dünya savaşına yol açan emperyalizm çağıdır.

Küresel Karşıdevrim ya da Yeni Ortaçağ dediğimiz içinde yaşadığımız son evre de dahil, modern çağa karakterini veren kapitalist uygarlığın bütün bu farklı evrelerinin kültür ve sanatı da, egemen sınıfın ideoloji ve siyasetleri ile doğrudan veya dolaylı olarak biçimlenmektedir. Emperyalizm çağının kültür ve sanat üretimi, kuşkusuz, sistemin inişli çıkışlı yaşadığı çöküş sürecinin toplumsal ve ideolojik yapısı, onun asalak ve çürüyen niteliği tarafından belirlenmektedir.

Örneğin, kapitalizmin toplumları ilerletici, özgürlükçü dönemi olan 19. yüzyıl sanatında, edebiyatta, müzikte, resimde modern çağa damgasını vuran büyük yaratıcılıkları, çok sayıda deha ürünü sanat-edebiyat yapıtlarını görmek rastlantı değildir. Sanatlarında çağın toplumsal ve insani sorunlarını işleyen büyük sanatçıları; Goethe, Schiller, Stendhal, Flaubert, Hugo, Heine, Balzac, Walter Scot, Dickens, Lord Byron, Puşkin, Gogol, Dostoyevski, Tolstoy; Haydn, Mozart, Beethoven, Schuman, Schubert, Lizst, Chopin, Verdi, Wagner, Rus Beşlileri; David, Delacroix, Monet, Goya, Van Gogh... Hepsi de büyük yaratıcı enerjilerini, Aydınlanmanın ve ulusal ve demokratik devrimlerin rüzgârından, insani ve toplumsal ideallerinden, bu idealler için yürütülen büyük, kahramanca mücadeleler ikliminden almaktaydılar.

Sanatsal dehalar, kuşkusuz devrimlerle yükseltilen büyük toplumsal ve insani ideallerden esinlenmelerinin ötesinde, onlarla özdeşleşmişlerdi neredeyse. Edebiyat, müzik, resim, her alandaki büyük yapıtlar incelendiğinde, hemen hepsinin çağın toplumsal devrimlerinin yarattığı insanı, kent merkezli yeni yaşam biçimini ve toplumsal ilişkileri, özgürleşen bireyin ortaçağla ve doğayla mücadelesini estetize ettikleri ve sanata yansıttıkları; insanlığın eşit, özgür bir gelecek ütopyasına derinden inancın taşıyıcısı oldukları görülmektedir.

Balzac, ***İnsanlık Komedyası***'nın önsözünde, "Tarih gerçeklik gibidir ya da gerçeklik gibi olmalıdır, oysa roman 'daha iyi bir dünya' olmalıdır. Ama bir roman eğer bu yüce yalanda hakikati ayrıntılı olarak sunmazsa bir hiçtir" der. Bunları söylerken hiç kuşkusuz çağın estetik ruhunu çok özlü bir biçimde dile getirmektedir.

Bu çağın kültür ve sanatının ana eksenini, renklerini, eğilimlerini, çöken, gerileyen ve yükselen sınıfların, yani feodal, burjuva ve işçi sınıflarının ideolojileri, toplumsal çıkarları ve idealleri, sanatsal, ahlaki ve kültürel değerleri arasındaki derin karşıtlıklar ve çatışmalar oluşturmaktadır. Ama bütün bunların da üstünde en önemli gerçek, toplumsal hayatın, kültür ve sanatın her alanına, her biçimine, Bilimsel Devrim, Sanayi Devrimi ve Toplumsal Devrim boyutlu büyük Devrim sürecinin damgasını vurmuş olmasıdır.

Modern çağın sanat ve edebiyatını belirleyen iki ana damar: Romantizm ve Gerçekçilik

19. yüzyılın önemli sanat akımlarına baktığımızda; Romantizm, Realizm (Gerçekçilik) ve Modernizmi (İzlenimcilik ve Sembolizm) görürüz belirgin bir biçimde. Bunlar, yukarıda belirttiğimiz temel toplumsal sınıflar, feodal aristokrasi, burjuvazi ve işçi sınıfı arasındaki mücadeleleri; çöken sınıfların umutsuzluk, kaçış, gerçeğe düşmanlık, öznelcilik, melankoli; yükselen sınıfların umut, iyimserlik, yaşamseverlik ve özlem yüklü ruh hallerini, değer yargılarını değişik biçimlerde açığa vurduğunu, sanata yansıttığını görmekteyiz.

Ama bütün bu farklı sanat anlayışlarının, üslup ve tekniklerin temelinde Aydınlanma çağında üretilmiş düşünceler, sanat

anlayışları ve idealler vardır. Ortaçağın yaşam biçimine, feodal ahlakına, teokratik baskılara karşı mücadele, bireyin özgürleşmesi, doğal vazgeçilmez haklara sahip insanın ve emeğin yüceltilmesi, doğa yasalarının keşfi ve kapitalizmin yıkıcılığının ve insani olmayan karakterinin sergilenmesi, sosyalist bir toplum ideali ve onun için mücadele... Bütün bunlar, ulusal ve demokratik devrimler çağı olarak adlandırılmayı hak eden 19. yüzyıl sanatının içeriğini, biçimini, farklı sanat akımlarını ve yönelimlerini de büyük ölçüde belirleyen etkenlerdir.

Modernitenin, bugün için de geçerli ve son derece önemli, temel ilke ve ideallerinin oluşturduğu bu birikimde, trajedisi, komedisi, dramı ve lirizmiyle, toplumsal bir varlık, toplumsal bir özne olarak insanın doğaya, toplumsal haksızlıklara, kendine yabancılaşmaya karşı özgürleşme, eşitleşme, yetkinleşme ve insanlaşma serüveni vardır.

19. yüzyılın, büyük sanat eserlerine imza atmış sanat ve edebiyatçılarının çoğunluğu Romantizm, Realizm (Gerçekçilik) ve Modernizm gibi bu çağın önemli sanat akımları içinden çıkmıştır. Bu akımlar aynı zamanda çağın devrimci ideallerinin oluşturduğu ortak değerler ekseninde birbirleriyle iç içe özellikler taşımaktaydılar. Örneğin sanat ve kültür hayatına Romantizmin damgasını vurduğu 1760-1860 döneminin önemli yazarları, Goethe, Stendhal, Flaubert, Hugo, Dickens, Puşkin, Balzac, sanat tarihçilerinin kimilerince Romantizm, kimilerince de Gerçekçilik akımının içinde gösterilebilmektedir. Bu, çelişkili bir durum değildir; hem gerçeklikten beslenme, ondan kopmamak, hem de gerçekliği, hakikati sanatçı bireyin duyarlılığı/hayal gücü ve yaratıcılığıyla estetik bir biçimde ifade etmek ancak bu iki damarın, iki eksenin birleştirilmesiyle mümkündü. Çünkü, 19 yüzyılın özellikle birinci yarısında modern sanat anlayışı, felsefesi ve pratiğiyle tam bir oluşum süreci yaşamaktaydı ve Romantizm en etkili akımdı.

Rönesans'tan o güne oluşan estetik birikimle modernitenin hümanist, özgürlükçü, eşitlikçi devrimci değerlerinin çatışma ve sentezlerini içeren büyük dönüşüm yıllarıydı bu dönem. Dolayısıyla, Romantik üslup ile gerçekleri yansıtma kaygısı –ki bu sanatın devrimci karakterini gösteriyordu- çok doğal bir biçimde birleşiyordu. Ernest Fischer'in deyişiyle "Romantizm, kapitalist burjuva düzenine, 'yitirilmiş düşler' düzenine, iş hayatı ve ka-

zancın bayağılığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çelişmeli bir isyan hareketiydi. (...) Romantizm, Klasizmin bakımlı bahçesinden geniş dünyanın yabanıl ormanlarına açılan bir yoldu."[62]

Bir bilim ve felsefe olarak estetiğin ve sanatın, diğer disiplinlerden ayrılırken bağımsızlığını, özerkliğini vurgulamak için Romantikler tarafından savunulan "sanat sanat içindir" sloganı başlangıçta yaygın bir kabul görse de diğer disiplinlerden ve toplumsal sorunlardan ciddi bir kopuşu ifade etmiyordu; üretilen, yaratılan her şey, insanın, insanlığın, toplumun gerçekleriyle ilintilidir. Çünkü, Romantizmin doğduğu 18. yüzyılın ikinci yarısı, aynı zamanda bilimin felsefeden ayrıştığı ve farklı bilim disiplinlerinin şekillenmeye başladığı bir dönemdi. Bu nedenle bilimler kendilerini tanımlar, kendi özerk alanlarını belirlerken yaptıkları vurgular doğal olarak aşırılıkları taşıyabiliyordu. Başlangıçta esasen gerçekçi olan Baudelaire'in benimsediği bir tutum olarak "sanat sanat içindir" şiarı; "burjuvazinin kaba yararcılığına, karanlık işlerle uğraşmasına bir karşı çıkıştı. Her şeyin satın alınabilir meta haline geldiği dünyada sanatçının 'meta' üretmeme kararından doğan bir tutumdu."[63]

Yukarıda belirtildiği gibi, modern çağın sanat ve edebiyatını, sanat akımlarını belirleyen, sınıflar mücadelesinin ideolojik ve kültürel düzlemde karmaşık yansıması olan iki ana eksen belirlemektedir: Aydınlanmanın akılcılığı ve bilimsel nesnelciliği ile Romantizmin duyumları, duyguları, hayal gücünü ve imgelemi öne çıkaran öznelciliği. Ancak bunlar metafizik bir biçimde birbirinin dışında olgular değildi; tam aksine birbirini diyalektik olarak zorunlu kılan ve tamamlayan kavramlardı. Gerçekçilik ve Romantizm ilişki ve çelişkisi; akıl ile duygu, kavram ile imge, nesnellik ile hayal gücü arasındaki çatışmanın yarattığı gerilimde ifadesini buluyordu. Bu durum, insan ve toplum gerçeğini bütün boyutları ve derinliğiyle incelemenin, betimlemenin ve en üst estetik düzeyde sanat eseri yaratmanın enerji kaynağını ve gerilimini oluşturmaktadır.

---

62 Ernest Fisher, *Sanatın Gerekliliği*, İmge Kitabevi, Ankara 1990. s.46-47.

63 Ernest Fisher, *age*, s. 61.

Aydınlanma akılcılığı ve Alman Romantizminin bir sentezi olarak Estetik

Romantizm, 18. yüzyıl Aydınlanmasının mekanik akılcılığına; onun insan duygularını, hayal dünyasını önemsemeyen, bütün bunların gelişmekte olan burjuvazinin ekonomik çıkarlarının belirlediği piyasa çarkına teslim edildiği kaba çizgisel ilerleme anlayışına derin bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu tepki ile bağlantılı, 19. yüzyılın başlarında Devrim dalgasının geri çekilmesiyle edebiyatta görülen dinsel canlanma, duygu ve sezgiye yüklenen yeni vurgu, yaygın bir Gotik ve ortaçağ uygarlığı çılgınlığı ile birleşmiş bir özgünlük ve imgelem kültü, Aydınlanma Yüzyılı ve onun estetikteki karşılığı olan Neoklasizmin kuru, donuk entelektüelizmine karşı, büyük ve bazen akıl karıştıracak ölçüde karmaşık olan bir tepkinin parçasıdır.

Burjuvazinin ortaçağa, geleneksel kültüre ve yaşam biçimine karşı akılcılık ve bilim temelinde yürüttüğü mücadele siyasal olarak devrimci bir konumu temsil ediyordu. Ancak, aynı sınıfın, emekçiler üzerinde acımasız sömürü ve baskısıyla bütünleşen sınıfsal, kâr hırsına dayanan soğuk, bencil, katı gerçekçi devrimciliği, insanı bütünlüğü içinde kucaklamayan, aksine parçalayan, eksik, tek yanlı, yabancılaştırıcı bir gerçekçilikti.

Romantizm, tam da bu noktada insanın manevi dünyasının, hayal gücü ve yaratıcılığının estetik felsefesini yaparak kapitalizme karşı sanatta en büyük direnişin ve atılımın ateşleyicisi, biçim vericisi oldu. Romantizmle derin bir düşünsel-felsefi bağ içinde olan Alman idealizmi de, Schiller, Goethe ve Hegel'in kişiliğinde Estetiği bağımsız bir bilimsel disiplin olarak geliştirerek ve bunu en gelişkin düzeyde sanata yansıtarak tamamladı. Böylece Aydınlanma felsefesinin kendini aşmasının ve Marksizmle yetkinleşmesinin temellerini attı.

Büyük ölçüde Alman idealizminin damgasını taşıyan Romantizmin bir felsefe ve sanat akımı olarak gelişmesinde, Herder, Goethe, Schiller, Schlegel Kardeşler, Schelling, Novalis, felsefi planda Fichte ve Hegel, çeşitli derecelerden belirleyici rol oynadılar. Bilimsel bir disiplin olarak Estetik, Kant ve Hegel'in zirvesini oluşturduğu Aydınlanma akılcılığı ve Alman Romantizminin bir sentezidir diyebiliriz.[64]

64 Bkz: Georg Lukacs, Goethe ve Çağı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011.
*Sturm und Drang (Fırtına ve Atılım):

Estetik kuramcısı Lukacs'ın, Aydınlanma ve Alman Romantizmi ilişkisini Goethe odaklı kapsamlı incelemesinde, 18. yüzyıldan 19. yüzyıla düşünsel-kültürel geçişin ve dönüşümün karakteristik çizgilerini çarpıcı bir şekilde anlatır. "Resmi Alman tarih tahrifatı, bir yandan 'Sturm und Drang'da (Fırtına ve Atılım)* bulunan tarihi dünya görüşünü Aydınlanmanın sözde tarihçilik karşıtlığıyla karşı karşıya getirmeye çalışır. Diğer yandan, akıl ile duygular arasındaki mekanik karşıtlıktan hareket eder ve böylece o dönemki Alman edebiyatının sözde akıldışılığına varır.

"(...) Alman Aydınlanmasının akıldışılığı olarak tarif edilen ve moda haline gelen şey, genellikle diyalektiğe giden yolda bir ileri adımdır. O zamana kadar egemen olan biçimsel mantığı aşma girişimidir. Kuşkusuz bu girişimde Aydınlanmanın egemen felsefi eğiliminde bir kriz kendisini göstermektedir: Daha ileri bir düşünce düzeyine geçiş. Ama bu da tüm aydınlanmanın paylaştığı uluslararası bir eğilimdir; tek fark Alman Aydınlanmasının, ortaya çıkan son akım olarak bunda öncü rolü oynamasıdır. Örneğin Engels, Diderot'ta ve Rousseau'da bu diyalektik aşamanın son derece gelişkin türlerine işaret eder."[65]

İdeolojik-kültürel hegemonya: Siyasal olanla estetik olanı birleştiren güç

Aydınlanma ve Romantizm sentezinin en anlamlı ifadelerini Schiller'de de buluruz: "Aklın dayatmacı değil hegemonik olabilmesi için (Schiller, kulaklarında Fransa'nın devrimci terörünün sesleri yankılanırken yazmaktadır) estetize edilmesi, güzellik ve haz ile birleştirilmesi gerekir ki zorunluluk ve temayül bir ve aynı şey olsun, Hegemonik güç, siyasal olanı estetik olanla birleştiren güçtür."[66]

Schiller, estetiğin akılcı boyutuna vurgu yaparken, bu akılcılığın burjuvazinin metalaştırıcı, kâr amacına hizmet eden araçsallaştırıcı eğilimine izin vermez: "Estetik akılsallık, araçsallığın karşıtıdır; kendiliği değişim değeri ve faydanın alanından çekip çıkarır. Estetiğin anti pragmatik doğası, böylece –Shelley, Marks, Morris ve Wilde'in yazılarının beyan ettiği üzere- kendinde bir siyaset haline gelir."[67]

65 Lukacs, *age*, s. 16.

66 Terry Eagleton, *Tanrının Ölümü ve Kültür*, Yordam Kitap, İstanbul, 2014, s.102.

67 Eagleton, *age*, s. 110.

Eagleton'un da vurguladığı gibi, Schiller'in estetik hakkındaki incelemelerinden belki de en çok akılda kalan, ütopik özelliklerinden ziyade mevcut duruma karşı etkili polemiğidir. "En incelikle gelişmiş toplumsal yaşamın tam bağrında" diye yakınır Schiller, "egoizm kendi sistemini kurmuştur." Sonuç; bulaşıcı bir hastalık gibi yayılan çatışmalar, toplumsal parçalanma, makinenin zaferi, felç edici bir işbölümü ve insan yetilerinin kadük kalmasıdır. Mevcut haliyle toplum, mevcut kapitalist düzeni yargılayan ve tümüyle hazzın hizmetindeki güçleri kapsayan o bütünlüğün kültürünün bir enkazıdır. Kapitalizm eleştirisi her daim bir ölçüde estetik bir eleştiri olan Marks'a Schiller'den kalan bereketli miras bu olacaktır. O halde kültür düşüncesi siyasi açıdan çift yüzlüdür. Yeni doğan bir orta sınıf düzeninden kaynaklanıyorsa da, aynı zamanda onun en dehşet verici özelliklerinden bazılarına karşı arayışçı bir eleştiriyi temsil eder. Kendini gerçekleştiren insan öznesi, güçlerinin dengeli olgunlaşmasıyla, sıradan burjuvanın idealize edilmiş versiyonudur. Ama aynı zamanda onun amansız bir şikayet dilekçesidir.[68]

Yine Eagleton'un özetlemesiyle, "Romantizm, modern çağa kalıcı bir damga vurmuştur. Sanattan cinselliğe, ekolojiden öznelliğe, modernliğin kültürel bilinçaltının önemli bölümünü şekillendirir. Charles Dickens'ın romanları, Romantizmin ortak duyarlılığı ne kadar hızlı ve yaygın biçimde dönüştürdüğünün tanığıdır."[69]

Sanatsal üretim pratiğine gelirsek; 1820'ler ve özellikle 1830'lar, Aydınlanmanın ve Fransız Devriminin, antik Yunan sanat anlayışı ve kurallarının tekrarına, değişmez, mutlak sanat ölçütlerine dayanan "Saray sanatı" anlayışını temsil eden Neoklasizme karşı başkaldırı dönemidir. Bu başkaldırı, edebiyat ve plastik sanatlarda, bireyin özgürlüğünü ve yaratıcılığını sınırlayan akademilere, geleneğe, burjuva-aristokrat zevkine bir tepki olarak başladı. Viktor Hugo'nun ***Hernani*** adlı piyesinin 1830'da sahneye konuluşu, Klasik-Romantik savaşının başlangıcı sayılmaktadır.

Bu yeni sanat anlayışının taraftarları, ne saray ne de din kurumlarının etkisini tanıyorlardı. Tam tersine onlar Fransız gururunun, ulusal duyguların, heyecanlı tiyatro sahnelerinin Doğu ya da uzak ülke egzotizminin, kendi tasarım dünyalarında oluşan görüntülerini yansıttılar. Romantiklerde ne David, İngres idealizmi, ne çizgi so-

68 Eagleton, *age*, s. 111.

69 Eagleton, *age*, s. 156.

yutlaması, ne de soğuk ve ölçülü renk ile bunların Klasizmde görülen disiplini vardı. Aksine romantikler, özgürlük sarhoşluğu içinde renkli, cesur bir palete ve dinamik biçimlere sahiptiler."[70]

Dönem, kapitalizmin insanı ezen, parçalayan doğasına karşı, sanatın en önemli savaş mevzisi olduğu bir dönemdir. Sanat etkinliği, sanat disiplini bütün disiplinlerden bağımsızdır yargısı –ve yanılgısı- aslında burjuvazinin her şeyi metalaştıran, aç gözlü kâr hırsına kurban eden kültürüne karşı bir bağımsızlık olarak kendini ortaya koyuyordu. Daha sonra burjuvazinin devrimcilere sosyalistlere karşı kullandığı bir silaha dönüşen bu idealist sloganın o dönemdeki işlevi buydu. Bu öznel idealist bakışın ilginç ve çarpıcı ifadelerinden birini Romantik ressam Delacroiks'de buluyoruz: "Doğa, ressamın eleştirerek ve seçerek kullanacağı bir sözlüktür". Bir diğeri Rene Huyghe'nin, "Gerçek, artık amaç değil, yalnız sanat için bir çıkış noktasıdır."[71]

Romantizmin giderek toplumcu-devrimci bir temele yönelmesinde, sosyalizmin romantik bir evresini temsil eden Saint-Simon ve arkadaşları başta olmak üzere Ütopik Sosyalistlerin büyük payı vardır. Saint-Simon'a göre sanatçı imgelem insanıdır ve bu haliyle geleceği sadece öngörme değil aynı zamanda yaratma gücüne sahiptir. Onun devasa görevi geçmişin "altın çağı"nı almak ve onun büyülü ışıltısını geleceğe taşımaktır. ***De L'organisation Sociale*** [Toplumsal Örgütlenme] adlı çalışmasında, Saint-Simon sanatçıları bütün insanlığın refahı ve mutluluğuna doğru o görkemli yürüyüşü başlatan insanlar olarak hayal eder:

"(...) bu büyük girişimde sanatçılar, imgelem insanları yürüyüşü başlatacak: Onlar geçmişin altın çağını alıp gelecek kuşaklara bir hediye olarak sunacak; toplumun tutkuyla refahının peşinden gitmesini sağlayacaklar ve bunu yeni bir zenginlik resmi sunarak, toplumu her üyesinin herkesin yanında o vakte dek aşırı küçük bir sınıfın ayrıcalığı olan hazlardan pay alacağının farkında kılarak yapacaklar; uygarlığın nimetlerinin şarkısını söyleyecekler ve hedeflerine ulaşmak için sanat, zerafet, şiir, resim, müzik gibi her yolu kullanacaklar; kısacası yeni sistemin şiirsel yönünü geliştirecekler."[72]

---

70 Adnan Turani, *Çağdaş Sanatın Felsefesi*, Remzi Kitabevi, 9. Basım, İstanbul, 2011.

71 Turani, *age*, s. 35.

72 *Oeuvres de Claude Saint-Simon et d'Enfant*, XXXIX, (X), s. 137-138'den aktaran Matei Calinescu, Modernliğin Beş Yüzü, Küre Yayınları, İstanbul, 2010, s. 116.

Öte yandan, çağın devrimci sınıfı burjuvazi, Bilimsel ve Sanayi Devrimlerini gerçekleştirerek kendi acımasız sömürü ve sömürgeci sistemini kurarken akılcılığa ve kaba determinist nesnelciliğe dayanıyordu. Bu kaba materyalist determinizmin felsefede en gelişkin biçimini Feuerbach temsil ediyordu. Kaba materyalist yansıtmacılığın sanat ve edebiyatta da kuşkusuz Realizm (Gerçekçilik) gibi güçlü ideolojik, estetik temsilcileri vardı. Aydınlanma akılcılığını, bilimi ve ilerlemeyi gelişen burjuvazinin ufku ve çıkarlarıyla sınırlı kavrayan, hatta dünyaya aristokrasi ve burjuvazi arasında bir noktadan bakan Voltaire vb'lerin kaba materyalist, çizgisel ilerlemeci bilimciliği ile doğa ve toplumun, nesnelliğin fotografik yansıtıcılığı, 19. yüzyılın gerçekçi sanatında, özellikle Doğalcılıkta büyük ölçüde etkisini sürdürdü. Aydınlanma Çağının kaba materyalist bakışıyla biçimlenen, 19. yüzyılın ilk yarısında da etkisini sürdüren Neoklasizm, bu mekanik nesnelciliğin taşıyıcısıydı.

Ancak Gerçekçi akım 1850'lerden sonra, modern toplumun burjuvazi ve proletarya olarak iki sınıfa ve iki toplumsal ideolojiye bölünmesi sonucu kaçınılmaz olarak ikiye bölündü. Biri, Pozitivizm ya da olgucu olarak bilinen, ampirik, dar deneysel gözlemlerin ve duyumların-izlenimlerin bilgisi dışında bir gerçek kabul etmeyen, tekil bireyin öznel duyumunu tek gerçek olarak kabul eden, sonuçta bilinemezciliğe varan ve egemen sistemi onaylayan akımdı. Bunun sanattaki yansımasını, bir yanıyla Estetik Modernizmin de öncü unsurlarını taşıyan, öznelci bir akım olarak İzlenimcilik ve Sembolizm oluşturuyordu. Estetik Modernizm de, birey merkezci, öznelci felsefi karakteriyle –İzlenimcilik ve Sembolizm onun öncü sanat biçimleriydi- gericileşen burjuvazinin sınıfsal konumunu açıklayan, onun ideolojik-kültürel meşrulaştırımı olan Pozitivizmden beslenen bir sanat akımıydı.

Diğeri ise, en yetkin temsilcileri Stendhal, Balzac, Flaubert, Charles Dickens, Gogol, Dostoyevski, Turgenyev, L. Tolstoy, Çehov olan, konusunu, içeriğini emekçi sınıfların, insanlığın büyük toplumsal sorunlarına dayandıran, temellerini ve ufkunu Aydınlanma ideallerinin oluşturduğu Gerçekçilikti. Böylece bu büyük romancılar, estetik birikimlerini, yaratıcı hayal güçlerini Romantizmden alırken, Aydınlanma ve Bilimsel Devrimin düşünce birikimiyle sanatsal estetiği sentezleyerek Gerçekçi, hatta Toplumsal Gerçekçi diyebileceğimiz bir sanat anlayışına ulaştılar.

Marks ve Engels'e göre gerçekçilik sadece yüzyılın ortasındaki Avrupa edebiyatında görülen bir akım değil, Shakespeare'den itibaren modern edebiyatın en iyi bazı örneklerinde görülen bir özelliktir. Büyük İngiliz dramatisti Shakespeare, tıpkı Balzac'ın yaptığı gibi 19. yüzyıl gerçekçileri tarafından bir model olarak görüldü. Ayrıca bu edebiyatçıların tartışmalarında kullandıkları ölçütlerin hem estetik hem de tarihsel olduğunu görürüz; çünkü bir eserin bilişsel değeri, biçimsel kurgunun yetersiz olması halinde azalacaktır.

Marks ve Engels; Balzac'ların temsil ettiği gerçekçiliği överlerken, 19. yüzyılın ortalarındaki Avrupa estetiğinde, özellikle İngiliz, Fransız ve Rus romanlarında sık rastlanan temaların geliştirilmesine katkıda bulundular, onları destekledi̇ler. Bu bağlamda, Gerçekçiliğin dört temel ölçütünün önemli olduğunu vurgulamamız gerekir:

1) Tipiklik: Temsil edici ve tipik olan durum ve karakterlerin, özgül ve tarihsel olmanın yanı sıra, somut ve toplumsal olarak koşullanmış bir ortamda yansıtılması gerekir.

2) Bireysellik: Dünya, sonsuz derecede zengin ve renkli olduğu ve ne tarihsel durumlar ne de tekil bireyler aynı kalıptan çıkmadığı için, çeşitli toplumsal sınıfları temsil eden karakterlerin, ayrı, eşsiz ve tekil niteliklerle oluşturulması gerekir.

3) Organik olay yapısı: Eserin siyasal eğilimi, Engels'in sözleriyle, "durumdan ve eylemin kendisinden, bu eyleme doğrudan dikkat çekilmeksizin kaynaklanmalıdır; yazar anlattığı toplumsal çatışmanın gelecekteki tarihsel çözümünü okura sunmak zorunda değildir."

4) İnsanları tarihin nesneleri olmanın yanı sıra özneleri olarak da sunmak: Bu ölçüt üzerinde Engels'ten çok Marks durduysa da, İngiliz romancı Margaret Hargness'e mektubunda şu sözleri yazan Engels oldu: (Hargness'in City Girl romanında) İşçi sınıfı kendine faydası olmayan pasif bir kitle olarak resmediliyor. (...) İşçi sınıfının kendisini kuşatan baskı aracına karşı isyancı tepkileri tarihe mal olmuştur, dolayısıyla gerçekçilik alanında bir yere sahip olmalıdır." Engels, özel olarak bu sorunu yorumlarken, Balzac'ın verili durumlarda fiilen tarihi yapan insanları gerçekçi biçimde betimlemesi ile Doğalcıların (örneğin Emil Zola) olay-

ları kaba gözleme dayanan, önemli ile önemsiz ayrımına dikkat etmeden fotoğrafik yüzeyselliği arasında bir ayrım yapılmasını savunuyordu.[73]

Özellikle edebiyatta büyük eserler veren 19. yüzyılın Gerçekçilik akımı, 20. yüzyıla girerken, Tolstoy, Thomas Mann, Romain Rolland, Anatole France, Ernest Hemingway, John Stainberg, Franz Kafka, Jack London, Henrich İbsen, Knut Hamsun, Anton Çehov, Maksim Gorki gibi önemli temsilcileri olsa da, bunlardan en başta Tolstoy, Çehov, Gorki, London, Rolland, Mann, Stainberg olmak üzere gerçekçi yazarların çoğu Toplumcu/Toplumsal Gerçekçilikten büyük ölçüde etkileniyorlar ve o yönde bir değişim içindeydiler. Çünkü 20. yüzyılda toplumsal gerçekçilik ve bilimle, Ezilen Dünya'nın antiemperyalist ulusal demokratik devrimleri ve sosyalizm deneyimleri genelde buluşuyordu.

Nasıl 19. yüzyılda gerçekçilik ortaçağ feodalizmine karşı tavırda somutlaşıyorsa, 20. yüzyülda da kapitalizme ve emperyalizme karşı tavırda ve mücadelede somutlaşıyordu. Bu nedenle, Gerçekçilik ile -Lukacs bunu Eleştirel Gerçekçilik olarak adlandırıyor-Toplumsal Gerçekçilik, Toplumsal Gerçekçilik ile Toplumcu Gerçekçilik arasındaki ayrımlar, çoğunlukla küçük, önemsiz ayrımlardır. Bugünün gözüyle bakıldığında ise, bu ayrımlar, ya giderek belirsizleşmiş ya da, Dönemin diğer güçlü akımları Doğalcılık, Modernizm ve daha sonra Varoluşçuluktan etkilenme oranında değişen, önemli-önemsiz ayrımlar olarak kendini göstermiştir. Kanımca günümüz gerçekliği ve saflaşmaları ışığında hepsini Toplumsal Gerçekçilik başlığı altında toplayabiliriz.

Özellikle şunu da vurgulamak gerekir: 19. yüzyılın büyük Gerçekçi edebiyatının romanda en yetkin temsilcileri, eserlerini burjuvazinin henüz devrimci olduğu 1848 öncesinde veren Balzaç ve Stendhal'dır. Onların gerçek takipçileri ise, Lukacs'ın deyimiyle artık Avrupa'da değil Rusya'dadır; bunlar, Gogol, Dostoyevski, Tolstoy, Çehov, Gorki'dir, daha sonra Şolohov ve Aytmatov'dur... Bu, aynı zamanda, Gerçekçiliğin, zorunlu olarak özellikle Tolstoy'un halkçılığı üzerinden, en yetkin temsilciliğini Gorki'nin yaptığı Toplumcu (ya da Toplumsal) Gerçekçiliğe dönüşmesini de belli ölçüde açıklar.

---

73 Bkz. Lunn, *age*, 36-38.

Viktor Hugo: Romantizmden Toplumsal Gerçekçiliğe ve Sosyalizme

Fransız edbiyatının ve aydınının simgesel ismi Hugo'nun Romantizmden Toplumsal Gerçekçiliğe geçirdiği dönüşüm, 19. yüzyıl Avrupa sanat ve edebiyatının geçirdiği ayrışma ve değişimin tam bir aynası niteliğindedir. Victor Hugo, 1830'larda Romantizmin öncülerindendir. Ancak, 1830'lardan 1885'te ölümüne kadarki dönemde, Fransız toplumundaki iki büyük devrimci savaş sürecini (1848 ve 1871) içeren dönüşümlere koşut olarak, Romantizmle gerçekçiliği ve toplumculuğu sentezleyen bir değişim geçirmiştir.

1830'larda kralcı, 1848'lerde cumhuriyetçi ve 1870'lerde artık kendini sosyalist olarak tanımlayan Hugo'nun geçirdiği değişim, 20. yüzyıla yansıyan önemli bir gerçeği gösteriyor. Bu gerçek, insani değerleri yıkıma uğratan, toplumsal manevi dünyayı paramparça ederek insanı yalnızlaştıran, sistemin çarkının bir parçası haline getiren kapitalizme bir tepki, bir isyan olarak doğan Romantik sanatla, giderek bilimin ve gerçeğin silahını burjuvazinin elinden alan bilimsel-gerçekçi temelde, Marks-Engels'in öncülük ettiği Bilimsel Sosyalizmin ortak bir eksende buluştuğunu göstermektedir. Kuşkusuz, o günün toplumsal sahnesinde bunu görmek zor olsa da, tarihe ve olgulara daha zengin bilgi ile daha bütünsel bakabilen ve devrimci bir romantizm olmadan sosyalist olamayacağının bilincindeki bir göz, bugün romantizm ve gerçekçilik sentezinin 20. yüzyıla ne büyük bir sanatsal enerji bıraktığını anlar.

Özetle; 20. yüzyılda emperyalist kültür ve sanata karşı gelişen ve güçlü bir akım haline gelen Toplumsal Gerçekçilik 19. yüzyıl Romantik ve Gerçekçi sanat akımlarının tek bir ırmakta birleşmiş devamıdır. Diğer bir deyişle, 1870'lerden itibaren kapitalizm gerici bir sisteme dönüştükçe Romantizm ve Gerçekçilik de, devrimci ve gerici olarak kendi içlerinde bölündüler; işte Toplumsal Gerçekçilik bu devrimci kanatların süreç içinde birleşmesinin bir ürünüdür. Örneğin, devrimci romantizmi toplumsal gerçekçiliğin bir bileşeni olarak değerlendirmek gerekir.

Gerici Romantizm ve Nietzsche

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Romantizm başlangıçta, 18. yüzyılın sonlarında, burjuvazinin sınıfsal çıkarlarıyla sınırlı mekanik, ruhsuz, duyguyu küçümseyen, dışlayan akılcılığına ve nesnelliğine karşı, insanın/bireyin duygularına, manevi dünyasına vurgu yaparak öznelliği yüceltmiştir. Yine vurguladığımız gibi bu yüceltme, Aydınlanma felsefesinin kaba maddeciliğini tamamlama ve aşma niteliğindeydi. Çağdaş felsefe ve bilimdeki bu tamamlama ve aşma olayını, Marks ve Engels'in, Alman Romantizminin de içinde yer aldığı idealist Alman Felsefesinin en yetkin biçimi Hegel felsefesi ile yine mekanik materyalizmin en gelişmiş biçimi Feuerbach felsefesinin sentezine dayanan teorilerinde görürüz.

Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısındaki ayrışmada Romantizmin toplumcu ve devrimci yanı, insan hayal gücünün ve yaratıcı duyarlılığının sınırlarını alabildiğine genişletirken, büyük sanat yaratıcılıklarına, atılımlarına damgasını vurdu. Romantizmin gerici yanı ise, toplumsal ve siyasi olarak hızla gelişen ve yükselen işçi sınıfı hareketi ve bilimsel sosyalizm düşüncesi karşısında burjuvazinin gerici düşünce ve sanat anlayışlarının dayanağı, malzeme kaynağı oldu. Bu öznelci nihilist felsefenin öncüleri ise, Schopenhaure ve daha aktif ve yetkin olarak Nietzsche'dir.

Nietzsche, 1870'lerdeki piyasacı-rekabetçi kapitalizmin yaşadığı büyük kriz ve toplumsal-insani yozlaşma koşullarında, Marksizme bir alternatif olarak nihilist estetik teorileriyle boy gösteriyordu. Çağın yeni devrimci sınıfı proletaryanın toplumcu, eşitlikçi taleplerine karşı, romantik özgürlük, bireyin başına buyrukluğu adına tarihin dışında bir "Üst insan" öneriyordu. Nietzsche, işçi sınıfının Paris Komünü deneyiminde hemen sonra, 1872'de, Yayımladığı ***Trajedya'nın Doğuşu*** kitabında, Eagleton'un deyişiyle, mitin ve trajik bilgeliğin yeniden doğuşu için feryat ediyordu. "... bunun hiç de tali olmayan nedenlerinden biri, toplumdaki 'köle sınıfın' can sıkıcı kıpırdanmaları olarak gördüğü, aşağılayarak 'Aleksanderyen' ya da bilimsel rasyonalist kültür olarak adlandırdığı şeyin meyvesidir. Nietzsche'ye göre, 'kendi varoluşlarına bir adaletsizlik olarak bakmayı öğrenmiş ve artık sadece kendilerinin değil, tüm nesillerin intikamını almaya hazırlanan barbar köleler sınıfından daha korkunç hiçbir şey yoktur.'"[74]

74 Eagleton, *age*, s. 175

Romantizm ve Bilimsel Sosyalizm

Aslında romantizm ile toplumculuğun köklerini araştırdığımızda ortak bir adrese varınız: Jean Jack Rousseau. Bilindiği gibi, Marks ve Engels Bilimsel Sosyalizmi geliştirirlerken en çok beslendikleri, esinlendikleri kaynaklardan biridir Rousseau. Marks ve Engels'in Modernizme yaptıkları en büyük katkı, Aydınlanmanın burjuva yorumu olan kaba-mekanik materyalizm ile Hegel'in idealist diyalektiğinin eleştirel bir yorumunu bir üst düzeyde sentezleyerek gerçek bilimsel ve bütünsel temele kavuşturmalarıdır. Yani Materyalizm tarihsel bir temele oturtularak, mekanik indirgemecilikten kurtarılmış, idealist bir şekilde tepesi üstü, ters –maddenin sonsuz hareket ve değişim serüveni olarak değil de, onun tarih aynasındaki ya da sahnesindeki karmaşık/katmanlı yansıması olan tinin (ruhun) serüveni olarak- duran tarihin diyalektik gelişmesi de Diyalektik ve Tarihsel Materyalizm olarak maddeci bir temele oturtulmuştur.

Böylece insanlığın, toplumların tarihsel gelişme yasalarını ortaya konurken, son iki yüzyılın da kanıtladığı gibi, toplumsal varlıklar olarak insanların bütün üretim, paylaşım, tüketim ve bunların ideolojik-kültürel anlatımları olan hukuki, dini, ahlaki, sanatsal süreçlerinin de bu tarihsel gelişim yasalarını bütünlüğü içinde anlaşılabileceğini ortaya koydular. Bunu yaparlarken, Voltaire ve benzerlerinin mekanik ilerlemeci aristokrat akılcılığına karşı, Romantik Rousseau'nun ***İnsanlar Arası Eşitsizliğin Kaynağı*** ve ***Toplum Sözleşmesi*** gibi eserlerinde ifadesini bulan, halkçı, toplumcu yaklaşımını tercih etmeleri boşuna değildir. Rousseau, Descartes'ın ünlü ilkesi "Düşünüyorum, öyleyse varım"ın yerine "Hissediyorum, öyleyse varım" ilkesini koyduğunda, Aydınlanmanın amaçlarını gerçekleştirmek için mekanik indirgemeci bir akılcılıktan daha bilinçli biçimde estetik bir stratejiye yöneliyordu.[75]

Ondokuzuncu yüzyıl boyunca, burjuvazi gericileştikçe ve ortaçağ güçleri ile işbirliğine girdikçe, devrimci bir sınıf olarak işçi sınıfının mücadelesi de gelişti. Bu sınıfsal saflaşmaya bağlı olarak, kapitalizme tepki içinde ortaya çıkan romantikler, devrimci ve gerici romantikler olarak ikiye bölündüler; ve devrimci romantikler adım adım ya tutarlı bir cumhuriyetçi ya da sosyalist olmaya kadar dönüştüler. Buna en çarpıcı örnek, Victor Hugo'dur. Hugo, 1820-30'larda, bir çok Fransız aydını gibi Na-

75 David Harvey, *age*, s. 32.

polyon düşmanıdır ve üstelik, Napolyon üzerinden Fransız Devrimi'ni eleştirmekte, aristokrasiye sıcak bakmaktadır.

Ama daha sonraki gelişmeler ve 1848 süreci onu cumhuriyetçi yapar. III. Napolyon döneminde ise, cumhuriyetçilerin yalpalaması Hugo'nu sosyalistlere yaklaştırır ve en son Paris Komünü ile yaşanan gelişmeler Hugo'nun kendini sosyalist olarak tanımlamasına kadar değiştirir. Keza Balzac da, kendini aristokrasi yanlısı olarak tanımlamasına rağmen, romanlarındaki derin gerçekçi betimlemeleriyle toplumcu gerçekçi analizlere büyük katkılar yapmıştır.

Hobsbawm'ın da vurguladığı gibi, insanla doğa arasındaki birliğin yitirilmesi ve kapitalizmin son haddine vardırdığı yabancılaşma romantik eleştiriyi en meşgul eden konuydu. Burjuva dünyası, bütün derinliğiyle ve bilinçli olarak toplum dışı bir dünyaydı. "İnsanları 'doğal üstleri'ne bağlayan çeşitli renkteki feodal bağları acımasızca parçalamış ve insanlar arasında öz çıkardan ve duygudan yoksun 'para bağı'ndan başka hiçbir bağlantı bırakmamıştır. Dinsel şevkin tanrısal esrimeleri, şövalye coşkusallığını, filisten duygusallığını egoist hesapçılığın buzlu sularına gömmüştür. Kişisel değeri değişim değerine dönüştürmüş ve geri alınamaz sayısız özgürlüğün yerine vicdandan yoksun tek bir özgürlüğü; ticaret özgürlüğünü koymuştur."[76]

Bu cümleler, ***Komünist Manifesto***'nun sesi olmakla birlikte, aynı anda Romantizm adına da konuşmaktadır. Başkalarını, milyonlarca insanı aç ve sefil koyduğu açık olsa da, aynı zamanda kapitalist modern dünya insanlara zenginlik ve rahatlık getirmiş olabilir; "ama ruhları çıplak ve yalnız bıraktı. Evrende 'yabancılaşmış' varlıklar olarak yurtsuz ve yitiktiler."[77]

Okuyucunun dikkatini çekmiştir; her ikisi de kapitalizme köklü eleştiriler yöneltirken, Romantizm ile Marksizm arasında güçlü bir bağ vardır ve bu rastlantı değildir. Çünkü, bilindiği gibi Marks, kuramını, bir sol Hegelci öğrenci olarak, Alman idealizminin ve romantizminin en yetkin temsilcisi Hegel'in idealist felsefesinin eleştirisi üzerine kurdu. Bilimsel Sosyalizmin felsefi özü olan Diyalektik ve Tarihsel Materyalizm, Hegel'in idealist diyalektiği ile materyalizmin sentezidir.

Karl Marks, Feuerbach'ın kaba materyalist akılcılığına karşı "duyumsallığı pratik olarak, insani duyum faaliyeti olarak kavra-

76 Bkz. Marks-Engels, *Komünist Partisi Manifestosu.*

77 Eric Hobsbawm, *Devrim Çağı (1789-1848),* Dost Yayınları, 6. Basım, Ankara 2012, s. 285.

rız"[78] görüşünde ısrar etti. Eugene Lunn'un belirttiği gibi, Marks, dönemindeki bir çok yenilikçi yazar ve sanatçının düşündüğüne benzer bir biçimde, sanatı, temel bir insani ihtiyaç olarak görüyordu. Kuşkusuz bununla anlatmak istediği şey, nerdeyse bir kural haline gelmiş "sanat sanat içindir" anlayışından tamamen farklı ve onun çok ötesindeydi. ***Grundrisse***'de ortaçağ el sanatları hakkında yazarken şöyle diyordu: "Bu faaliyet gene de yarı sanatsaldır, kendisi için bir amaca sahiptir." ***Kapital***'de de modern kapitalizmde işçinin "kendi zihinsel ve fiziksel yeteneğiyle yaptığı bir oyun olarak işten zevk alma" olanağından yoksun olduğunu söyler.

Marks, hiç kuşkusuz döneminin siyasal mücadelelerinde sanatın taşıdığı propaganda ve ajitasyon değerini ihmal etmedi; ancak bu, Marks'a göre sanatın amaçlarından sadece biridir ve bu amaçların en baskını olmaktan uzaktır. Bu türden doğrudan siyasal kullanıma ek olarak Marks, edebiyatı, genellikle ideolojik perspektifin, toplumsal sınıf tutumlarının ya da düşünce alışkanlıklarının bir ifadesi olarak; ya da bunun yerine, Aeschylos, Shakespeare veya Goethe gibi büyük ustalardan söz ederken, bilişsel kavrayışın şiirsel bir ifadesi olarak gördü.

Marks'ın sanat anlayışının esaslarını Hegel'in bütünsel, kucaklayıcı Estetiği belirliyordu. Bununla birlikte, Hegel'in yüksek düzeyde idealist belirlemelerine karşı Goethe ve Schiller'in daha gerçekçi, pratiğin içinden geliştirdikleri sanat anlayışına kendini daha yakın hissediyordu. O, insani duyguların tam olarak eğitilmesi ve özgürleşmesi bakımından estetik etkinliğin sürekli ve kalıcı önemi üzerinde durmaktaydı.

Marks ve Engels, özellikle ekonomik ve toplumsal alandaki teorik ve pratik çalışmaları nedeniyle Estetik konusunda kapsamlı ve bütünsel bir çalışma yapmamışlardır. Ancak Anlaşıldığı kadarıyla, Alman Romantik ve İdealistlerinin yanında Ütopik Sosyalistlerin sanata çok önemli bir rol veren düşüncelerinden kesinlikle haberdardırlar ve onları önemsiyorlardı.

Bu dönemde gelişen ve egemen olan tipik estetik kuramlar, sanatla toplumsal bağlanma arasındaki birliği onaylamaktadır. Bir yandan Fransa'nın Saint-Simoncuları, öte yandan 1840'ların Belinski, Herzen gibi parlak devrimci Rus aydınları, ileride "sosya-

78 *The Marks-Engels Reader*, ed. Robert C. Tucker, New York 1972, s.108'den aktaran Eugane Lunn, Marksizm ve Modernizm, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 21. 24.

list/toplumcu gerçekçilik" adları altında Marksist hareket içinde birer ölçüt haline gelecek görüşler geliştirdiler. Bunlar, hem sert Jakobenlik erdemlerinden, hem de Shelley'in şairlerden "dünyanın [resmen onaylanmamış] yasa koyucuları" olarak söz etmesine neden olan ruhun gücüne duyulan romantik inançtan kaynaklanan, soylu olmakla birlikte pek fazla başarılı olmamış ülkülerdi.

1848 devrimleri, insanın büyük yeniden doğuşuna ilişkin beslenen romantik umutları yok edinceye kadar, kendisi için estetikçi tutum hak ettiği noktaya gelemedi. Baudelaire ve Flaubert gibi kırksekizlilerin ortaya çıkışı, estetik olduğu kadar bu siyasal değişmsant anlayışı ve toplumsal gerçekliğe bakışında derin bir kırılmaya yol açarken, Flaubert'in ***Gönül ki Yetişmekte*** romanı, bu gelişme karşısındaki hayal kırıklığının ve devrimci idealllerden uzaklaşmanın bilinen en iyi yazınsal tescilidir. Sadece Rusya gibi, 1848'in düş kırıklığının da yaşanmadığı ülkelerde sanatlar, önceki gibi toplumsal içeriklerini ve çabalarını sürdürebildiler.[79]

79 Hobsbawm, *age*, s. 292.

II.
ESTETİK MODERNİZM VE İKİLİ KARAKTERİ

Baudelaire: Romantizmden Modernizme geçişin simgesel adı

Estetik modernizm ya da "Modernist" sanat akımının köklerini ve birçok karakteristik özelliğini Romantizmde buluruz. 19. yüzyılın başında "Romantik" sözcüğü en geniş kabulle "Modern"le eş anlamlıydı. Yeni güzellik ölçütü, klasik kusursuzluk idealinin yerini alan "karakteristik", "ilginç", "tuhaf/garip", "yüce"nin sentezlerinin oluşturduğu değişik olasılıkları içeriyordu. Romantizmle modernliğin kökensel eş anlamlılığının en iyi ifadesini Stendhal'de buluruz. Romantizmi modernliğin farkında olmak olarak tanımlayan Stendhal, anahtar kavram olarak kullandığı "şimdilik duygusu" üzerinden romantizm ile modernizm arasında köprü kurar. Klasizmin değişmezliğine, mutlaklığına göre geçicidir ve hayatta kalması geleceğin onayına bağlıdır.[80]

Romantizm ve modernizm arasındaki devamlılık ve ortak anlamlılık Baudelaire'de daha net ve belirgindir. Ona göre, "romantizmden bahsetmek modern sanattan bahsetmektir; yani içtenlikten, ruhsallıktan, renkten, sanatların olası her yolla ifade ettiği o sonsuza yönelme hevesinden bahsetmektir."[81]

Baudelaire, Avrupa'da ve özellikle Fransa'da -1848'lerin merkezinde olduğu- büyük toplumsal, düşünsel, kültürel dönüşümlerin yaşandığı, sanatta romantizmin ayrışarak sona erdiği ya da modernizme evrildiği 1840-1860 döneminde bu sanatsal değişim sürecini en çarpıcı özellikleriyle betimledi. Bu konudaki düşüncelerinin en kapsamlı ele alındığı "Modern Hayatın Ressamı" makalesi önemlidir:

---

80 Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü*, Küre Yayınları, İstanbul, 2010, s. 44 vd.

81 Baudelaire, *Oeuvres Completes*, texte etabli et annote par Y.-G. Le Dantec, ed. revisee par Claude Pichaus (Paris, Gallimard, Biblioteque de la Pleiade, 1961), s.879'dan aktaran Calinescu, *age*, s. 52.

"Modernlik sanatın geçici, kaçak, olumsal yarısıdır, diğer yarısı da ebedi ve durağandır. (...) Sık sık metamorfoz olan [dönüşüm geçiren] bu geçici, uçucu ögeye gelince, onu küçümseme ya da görmezden gelme hakkımız yoktur. Onu bastırırsanız, soyut ve tanımsız bir güzelliğin boşluğuna düşmeye yazgılı olursunuz, tıpkı ilk günahtan önceki bir kadın gibi. (...) Kısacası eğer belli bir modernlik antiklik olma değeri taşıyorsa, insan yaşamının ona ister istemez verdiği o gizemli güzelliği ondan çıkartmak zorunludur. (...) Antiklikte saf sanat, mantık ve genel yöntemden başka bir şey arayana yazık. Geçmişe fazlasıyla batarak şimdiyi gözden kaçırır; koşulların sunduğu değer ve ayrıcalıkları reddeder; çünkü bizim neredeyse bütün özgünlüğümüz zamanın duygularımızın üstüne bastığı o damgadan gelir."[82]

Yukarıda değindiğimiz gibi, Aydınlanmanın Alman Romantizm kolu, modern çağın sanat felsefesinin / estetiğin teorisini oluştururken, Baudelaire, klasik sanatın değişen gerçekliğin dışında ideal, değişmez kural ve kalıplarına karşı, özgürleşen bireyin sonsuz değişim içinde sınırsız biçim, imge, üslup yaratma yeteneğini öne çıkarıyordu. Artık değişmez, mutlak klasik model ve kalıplar yoktu, sanatçının sınırsız hayal gücü ve imgelem dünyası vardı.

Bunun anlamı şuydu: Sanatçı nesnel gerçekliği, ne kadar etkili, eğitici-öğretici ve arındırıcı olursa olsun, salt, birebir yansıtmakla yetinemez. Sanatçı, -buraya avangart (öncü) sanat anlayışı giriyor- aynı zamanda yaşama, doğaya ve topluma müdahale ederek, onu daha iyi, daha güzel ve mutlu bir yaşama dönüştürme görevini de üstlenmelidir. Bunun için, doğayı ve toplumu, olduğu gibi değil, olması gerektiği, ideal olarak düşünüldüğü gibi betimlemek gerekiyordu. Dolayısıyla nesnelerle ilgili algılarımızı, bilincimiz ve imgelememizde değişikliğe uğratıp, aydınlanmanın hümanist, özgürlükçü ve eşitlikçi idealleri doğrultusunda, yeniden kurgulayıp estetik bir biçimde sunmak gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyişle sanatçı, nesnel gerçeklikle ilgili duyum ve izlenimlerini; idealleri, tasarımları, özlemleri, benimsediği ideoloji doğrultusunda yorumlayarak ve estetik bir üretim-yaratım sürecinden geçirerek sanatsal bir yapıta dönüştürmelidir.

Romantizmin genetik bir mirasçısı olarak modernizmin bu özellikleri, modernitenin daha çok ekonomik ve teknolojik boyu-

82 Baudelaire, *age*, s.1163-65'ten aktaran Calunescu, age, s. 54.

tunu oluşturan kapitalizmin insani-manevi olan her şeyi metalaştıran ve insanı emeğine yabancılaştıran niteliğine karşı insani, radikal bir tepkiyi, isyanı ifade ediyordu. Dolayısıyla birey olarak, özne olarak insanın var olana (kapitalizme) karşı direnişinin en etkili biçimi olarak sanat, bütün çelişkileri içinde, Aydınlanmanın hümanist ve toplumsal ideallerinden besleniyordu.

Estetik Modernizmin bu niteliği, modern çağın ideallerinin ve temel dinamiklerinin zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Ne var ki, yine modernitenin bir özelliği olarak, sanatçı bireyin yorumu ait olduğu farklı sınıflara göre, sınıflar arasındaki mücadelenin bir boyutu olarak değişmektedir. Çünkü, 19. yüzyılın ortalarından itibaren burjuvazi ve proletarya arasındaki mücadele alabildiğine şiddetlendi.

Dolayısıyla, bu toplumsal ideolojik saflaşmayla bağlantılı olarak Estetik Modernizm, burjuva-bireyci nitelikleri esas olmakla birlikte Aydınlanmacı, özgürlükçü yönü nedeniyle devrimci özellikler de taşıyan ikili bir niteliğe sahipti. Devrimci Modernizm ve Gerici burjuva Modernizmi biçiminde tanımlayabileceğimiz bu iki karşıt eğilim, 20. yüzyılın ortalarına kadar birbiriyle iç içe varlığını sürdürdü.

Odak noktasını 1848 Devrimi sürecinde Burjuvazinin devrime, yani işçi ve emekçi sınıflara ihanetinin oluşturduğu bu ayrışmada burjuva modernizmi Aydınlanmanın "özgürlük" idealini öne çıkarıp "eşitlik" idealini tamamen terketti. Gerici modernizm, liberal, bireyci bir kültürün aktif belirleyicisi olarak gelişti.

1848 Devriminin burjuvazinin ihaneti sonucu Avrupa çapında yenilgisi, sanatta derin ve yaygın bir hayal kırıklığına yol açtı. Devrimci Modernizm ise, "özgürlük" ve "eşitlik" ideallerine birlikte sahip çıkıyordu. Burjuvazinin, emekçi sınıfların sahiplendiği eşitlik idealine ve taleplerine saldırıları nedeniyle, çoğu kez "eşitliğe" daha çok vurgu yapan bir içerik ve biçimi benimsiyordu.

Bütün bu nitelikleriyle Modernizm, genel olarak, Romantizmin içinden doğuş sürecine denk düşen ilk evresi ya da öncü çıkışlar olarak 1850'lerde edebiyatta Baudelaire ile ve 1860'larda resimde Manet'in öncülük ettiği İzlenimcilikle (Empresyonizm) başlatılabilir. Ancak, gerek felsefi gerekse sanatsal pratiğiyle sistemli ve etkili bir akım olarak 1880'lerden başlatmak daha doğ-

rudur. Ve 1930'lara kadarki, büyük düşünsel, estetik kırılmaların yaşandığı, önemli modernist akımların ortaya çıktığı 50 yıllık dönemde önemli bir sanat akımı oldu. Dikkat edilirse, modernist sanatın yükseldiği 1880'ler, rekabetçi kapitalizmin krize girdiği ve sistemin/burjuvazinin tekelci ve emperyalist bir aşamaya geçerek gericileştiği yıllardır. Birey odaklı liberal özgürlükçülüğün, barış ve refah hayallerinin yıkıldığı bir döneme girilmiştir.

Bu ekonomik-toplumsal gerçeklik, özerkliğinin en uç sınırını ve ufkunu çizdiği Modernist sanatın kapitalist sistemin içinde bir akım olarak temel özelliklerini belirlemesi, onlara maddi temel oluşturması açısından önemlidir. Modernist sanat anlayışının temel özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

Estetik Modernizmin temel özellikleri

1. Modernistler, sanatı, nesnel gerçekliğin bir yansıması olarak savunan yaklaşımlardan kaçınırlar. Ayrıca duygunun daha doğrudan ifade edilmesini savunan romantiklerden de ayrılırlar. Modernist eser, kendi gerçekliğini bilinçli olarak bir yorum ya da oyun olarak açığa vurur. Bu yorum ya da oyun, en güçlü biçimde dışavurumculukta ifade edilen, yoğun zihinsel ya da görsel durumları iletmek için görsel ya da dilsel bir çarpıtma/deformasyon biçimindedir.

2. Çoğu modernist sanatta anlatısal ya da zaman akışını, artzamanlılığı temel alan yapılar zayıflar ya da tamamen ortadan kalkar; bunun yerine, eşzamanlılığı, metafor (eğretileme) mantığını temel alan bir estetik düzenleme öne çıkar. Ardışık ya da birbirine eklenen zamana göre anlatım yerine modernist romancılar (Joyce, Wolf, Proust gibi), geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği, yani tarihi/tarihi akışı dışlarlar; ***Ulysses***'te olduğu gibi anlık yaşananı, eşzamanlı deneyimi öne çıkarırlar.

Gerçekçilik/Toplumsal Gerçekçilik ve Romantizmle temsil edilen geleneksel modern sanatın, belirli bir zaman dilimi içinde ardışık olarak sunulan bir olaydan, bir duygu ve herhangi bir nesnellikten hareket etmesine karşılık, modernist sanat, nedensel ilerlemeyi ve tamamlamayı amaçlamaz ya da reddeder.

3. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, bilimsel, felsefi ve dinsel kesinliklerin zayıflaması, Nevtoncu Klasik Fiziğin ve

Pozitivizmin sorgulanır hale gelmesi, Görelilik ve Kuantum Fiziğinin bulguları sonucu ve bilimin bu yöndeki gelişmelerine koşut olarak, çağdaş sanatta da doğanın ve toplumların çelişkili ve çok yönlü gelişme dinamikleri keşfedildi. Aslında doğanın ve tarihin, sıçramalı, zkzaklı ve karmaşık gelişmesiyle ilgili düşüncenin temelleri Marksizmle birlikte atılmıştı. Marksizmin öngörüleri ve bilimdeki yeni gelişmeler sonucu dinsel ve dünyasal kesinliklerin anlam kaybına uğramasını getirdi.

Bütün bunlar, sonuçte burjuva aydınında ve sanatçısında toplumla, gelecekle ve bireyle ilgili kaygıları geliştiriken modernistlerin sanat anlayışını da belirledi. Modernistler, gerçekliği ister istemez göreli perspektiflerden yorumlanmış olarak görürlerken; çift anlamlı imgelerin, seslerin ve yazınsal görüş noktalarının estetik ve etik zenginliğini kullanmaya çalıştılar.

Aynı gözlemleri hiç kuşkusuz Gerçekçi ve Toplumsal Gerçekçi sanatçılarda yaptı ve önemli sonuçlar çıkardılar. Ama aralarında önemli bir fark vardı. Toplumsal Gerçekçiler, bu yeni bilimsel bulgulardan, gerçeğin daha bütünsel, çok yönlü ve karmaşık karakterinin estetiksel yansıtılması için yeni biçim, yöntem ve tekniklere yönelmede yararlanırken, Modernistler çoğunlukla bundan, gerçeklikten daha da kopan, gerçekliğin bilgisi konusunda daha da kuşkucu, inançsız sonuçlar çıkardılar ve salt biçimsel, üslupsal yeniliklere yönelme olarak yararlandılar.

Diğer yandan, bilimsel ve devrimci sonuçlar çıkaran sanatçılar da vardı; onlar, her şeyi bilen ve güvenilir bir anlatıcı olmak yerine, olaylara bakışta, sınırlı, yanılabilir üstünlükler geliştirdiler. Örneğin Brecht tiyatrosunda olduğu gibi, sanat eseri, okura ya da izleyiciye bilinçli olarak tamamlanmamış eserin dışındaki çelişkileri nasıl çözeceklerini ya da Picasso ve kübist ressamlarda olduğu gibi, çoklu perspektifleri geçici olarak nasıl sentezleyeceklerini gösterecek tarzda kurgulanabilmektedir.

4. Gerek Romantik, gerekse Gerçekçi 19. yüzyıl edebiyatında, tekil karakterler, yüksek düzeyde yapılanmış kişilik özellikleriyle temsil edilirler ve kendi bireysellliklerini toplumsal bir yaşam pratiği içinde geliştirirler. Anlatıcı ya da oyun yazarı, davranış ya da ruhsal durumları betimleyerek veya dramatik diyalog yoluyla az çok düzenli bir biçimde oluşma ve dönüşme süreçleri içinde bütünleşmiş insan karakterlerini açığa çıkarmaya çalışır.

Joys, Woolf, Fulkner gibi modernistler için ise karakter, tutarlı, tanımlanabilir ve iyi yapılanmış bir varlık olarak değil, bir ruhsal savaş alanı ya da çözümsüz bir bilmece veya bir algılar ve duygular akışı için fırsat alanı olarak görülür.[83]

5. Eugane Lunn'un da belirttiği gibi, Modernist resimde insan biçimi, dışavurumcular tarafından şiddetle çarpıtılır, kübistler tarafından ayrıştırılır, geometrik olarak yeniden sentezlenir ve kuşkusuz, nonfigüratif (figürsüz, soyut) soyut sanatta bütünüyle ortadan kalkar. Öznesiz şiirlerin, görsel sanatlarda insansızlaştırmanın, tiyatroda kolektif ya da kitle karakterlerinin ve romanda kişilik parçalanmasının modernist kültürel alanların ne kadar önemli bir özelliği olduğu bilinmektedir.

6. Modernist deneyimde, 'bitirilmiş' ve 'tamamlanmış' bir dünya, onun rutinliği ve 'dekadan' bıkkınlık, insani olarak hayatın yeniden oluşturulması için beslenen umutların yerini alır. Böylece ruhsuz melankoli ve 1905'ten sonra gelişen devrimci coşku, kısmen teknolojik bir toplumun kapsayıcı biçimde yayılışına farklı bir tepki olarak görülebilir.

7. Modernist, sanatı, doğanın ve toplumun bir yansıması yerine kendine dönük, kendinin, bireyin sorunlarının, iç mücadelesinin merkez alındığı bir yapı olarak görür; kendisi merkezdedir, öznellik gerçekliğe tercih edilir.

Sembolizm: Çöküş (dekadan) kültürünün, toplumdan ve grçeklerden kaçışın sanatı

Romantikler ve Gerçekçiler arasında, daha erken dönemlerde görülen kendini toplum dışına atma ve sanatçı ile halk arasında uçurum duyguları pek yaygın değildi ve önemsizdi. Daha geniş bir doğal ortam ya da kapsayıcı bir toplumsal süreç gibi bütünleyici kavramların yaygınlaşması bu duyguları yatıştırıyor, etkisizleştiriyordu. Oysa, 1880'lerden sonraki burjuva kültürün dekadan (çöküş) sürecinde, toplumsal süreçle bağlantılı kapsayıcı, iyimser inançlar, sistemin sanatçılarında da çöküş halindeydi. 1880'ler ve 90'larda, gerçekliğe, dolayısıyla Aydınlanmacı toplumsal ideallere ve iyimserliğe inancını yitiren ve (Aristocu ger-

83 Eugane Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 46 vd

çekliğin taklidine dayanan) mimetik ve yansıtmacı estetikten tamamen kopan pek çok yazar ve sanatçı kendi içlerine kapandılar, sanatsal pratiklerini kendi bireysel dar dünyalarına hapsettiler.

Toplumdan ve gerçeklikten kaçışın tipik temsilcisi Sembolizmdir. Manifestoları 1880'lerde çıkan, ancak pratikleri Baudelaire, Rimbaud ve Verlaine'in erken çalışmalarıyla geliştirilen Sembolistlere göre şiir bir sözcükler düzeneği, "sözcüklerden oluşan bir gül" idi. Baudelaire ve daha sonraki Sembolistlere göre doğa artık zihin ya da hayal gücüyle keşfedilen ya da yansıtılan, kendi içinde ya da kendisi için var olan bağımsız bir gerçeklik olarak yaşanmamaktadır! Doğa, yani gerçeklik, dilin psikolojik ve sesi müzikal olarak aksettiren kullanımı için bir uyarıcıdır sadece! Sanat doğayı değil, düşünceyi temel alır; bu nedenle sanat bir oyundur!..

Sembolizmin kuramcısı Mallarme, ***Modern Lirik Şiirin Yapısı***'nda şöyle der: "Mallarme'nin lirik şiiri yalnızlığın tümüyle belirmesidir. Bu şiir, ne Hıristiyan, ne hümanist, ne de edebi gelenekten bir şey ister. Yaşanan günden etkilenmeye karşıdır. Okurla arasına bir boşluk koyar ve kendisine insanlaşma olanağı tanımaz. (...) Gerçeği çıkar at türkünden, bayağıdır çünkü... Şairin yapacağı tek şey sözünü 'hiçbir zaman"a çevirerek anlaşılmadan çalışmaktır."[84]

Sembolistler, kapitalizmin insanı metalaştırıcı ve emeğine yabancılaştırıcı doğasına insanın ruhsal dünyasından karşı çıkarken olumlu bir tepkiyi taşıyorlardı; ancak çoğunlukla mistik, melankolik bir tepkiye dayanan çözümleri, hayat ve toplum dışı, bireyci-bencil bir dünya olduğu için çıkışsızdı, hatta sisteme teslim olmayı önermektedir. Kendi biçimsel tekniklerini, bir ölüm estetiği geliştirerek ve genellikle bir toplumsal güçsüzlük duygusunu pekiştirecek tarzda kullandılar.[85]

Özetlersek; 20 yüzyılın başında, 19. yüzyıldan devralınan sanat ve kültür birikimi, birbirine yoğun geçişler içeren, iki ana kanaldan akmaktaydı. Birincisi, kapitalist emperyalizme karşı merkez ülkelerde işçi sınıfı hareketi ve sosyalizmin, Ezilen Dünya'da antiemperyalist ulusal demokratik devrimci atılımların ya-

84 Fisher, *age*, s.63.

85 Eugane Lunn, *Age*, s. 55-62.

tağında veya onlara koşut olarak gelişen Gerçekçi ve Toplumsal Gerçekçi sanat ve edebiyat akımıdır. Gerçekçilik ve Toplumsal Gerçekçilik akımları, daha önce vurguladığımız gibi, Romantizmin devrimci yanıyla birleşerek, ondan aşı alarak, geniş bir yelpazede yaratıcı eserler vermeye devam etti.

İkincisi, yani Modernist sanat ise, 1850'lerdeki kapitalizme karşı tepkideki yaratıcı enerjisini ve gelecekle ilgili modernist iyimserliğini büyük ölçüde yitirmiş durumdadır. Ancak, sistemin, azami kâr amacına ve rekabet-reklam ihtiyaçlarına bağlı olarak kendini yenileme ihtiyacına koşut kısa sürelik, yanıp sönen, moda nitelikli yeniliklerle varlığını sürdürmektedir. Bu durum, aşağıda kısaca değineceğimiz Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük, Soyut Sanat gibi daha çok egemen sistemin popülerleştirdiği sanat akımlarının varlığını sürdürmesiyle çelişmez. Tıpkı, kapitalizmin, 19. yüzyıldaki, üretici güçleri ve insanlığı geliştirici, özgürleştirici özelliğini yitirerek emperyalizm çağında çürüyen, asalak bir niteliğe dönüştüğü ve gericileştiği halde neredeyse tam 150 yıldır yaşamaya devam etmesi gibi.

Yani, diyebiliriz ki, büyük ölçüde içi boşaltılmış, doğuşundaki devrimci, yenilikçi enerjiyi yitirmiş olarak modernizm; tamamen kapitalizmin serumuyla, yapay yenilik esintileriyle "moda" akımlar biçiminde varlığını sürdürmektedir. Modernizm, en son, Gerçeküstücülük ve Soyut Resim üzerinden postmodernizme evrilerek tarihsel ve kültürel-estetik misyonunu yitirdiği 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar yaşayabilmiştir.

Doğalcılık (Natüralizm) ve Pozitivizm

Modernizmin resimdeki öncü biçimi İzlenimcilik gerçekte bir Doğalcılık (Natüralizm) idi. Sözkonusu Doğalcılık, doğanın mekanik taklidine, fotografik yansıtılmasına dayanan nesnel bir Doğacılık değildi. Tersine, duyularımıza yansıyan algıların gerisinde ve temelinde yatan gerçekler bir bütünlük içinde ele alınmadan, doğanın duyusal olarak algılanmasına, yüzeysel izlenimlerine, yani öznel bireyin yorumuna dayanan kaba bir Doğalcılık idi.

Ancak Natüralizmin / Doğalcılığın bu öznel karakteri, izlenimcilikte olduğu gibi olguculuğun (Pozitivizm) bir biçimi olarak, nesnel gerçekliği fotoğraf çekercesine ne gördüyse bire

bir yansıtma biçiminde kendini gizler. Oysa yansıtılan sadece bireysel izlenimleridir; gerçeğin bütünselliği değil. Örneğin, Emil Zola'ların öncülük ettiği Doğalcılık için, gerçeği yansıtırken bir öncelik sırası yoktur; önemsiz bir ayrıntı ile belirgin bir özellik aynı dikkatle ele alınıyordu. Önemli bir konuşma ya da olayla, bir arı vızıltısı ya da bir satıcını odaya girerek o konuşmaya ya da olaya ara verdirmesi eşit ölçüde "gerçek", bu yüzden eşit ölçüde önemli sayılıyordu. Oysa, fotoğrafta bile gerçeklik, bazı nesnelerin, unsurların öne çıkmasıyla yansıtılır.

Doğalcı yazar bu yüzden burjuva dünyasının bölük pörçük bayağılığından ötesini göremiyor. Toplumsallığa yönelmedikçe de gerçeklikten kaçışın felsefesi olan simgeciliği, gizemciliği benimsemek, gizli bütünü ve hayatın anlamını toplumsal gerçeklerin dışında, ötesinde arama isteğine boyun eğmek zorunda kalıyordu. Aynı modernist açmaz tam tersi, toplumsal yönde çıkışa da yol açabiliyor. Emil Zola buna örnektir. Zola 1890'larda Dreyfus Davası'nda, bu büyük haksızlığa karşı tavır almak zorunda kalana kadar, yazdığı büyük romanlardan siyasal ve toplumsal bir sonuç-tavır çıkarmaktan kaçındı. Toplumsal-siyasal sorumluluk konusunda, "Daha yeni yeni inceleme düzenine vardık, bileşime varmamıza daha çok zaman ister... Böyle bir işe girişmek yasacılara düşer; düşünüp durumu onlar düzeltsin. Benimle hiçbir ilgisi yok bu işin" diyordu.[86]

Ancak, yaptığı meşhur Dreyfus Savunmasından sonra tutumu değişti ve "Bugünün gerçeklerinin ayrıntılarıyla incelenmesinin ardından yarının gelişmesine bir göz atmak gerekir" diyebildi. Böylece Toplumsal Gerçekçilik gibi 20. yüzyılın en büyük sanat akımının öncülerinden bir oldu. Toplumculuğun gerekliliğini gördükten sonra defterine şunları yazdı Zola:

"Burjuva sınıfı kapitalist ayrıcalıklarını korumak ve kendini yönetici sınıf olarak sürdürmek için devrimci geçmişinden uzaklaşmış oluyor. Yönetimi ele geçirdikten sonra onu halka aktarmaya istekli görünmüyor. Burjuva sınıfının böylece fosilleşmesi gerekiyor. Gericiliğin, dinciliğin, ordunun yandaşı oluyor. Burjuva sınıfının işinin bitmiş olmadığını yeniden söylemem gerekir; bu sınıf gücünü ve zenginliğini korumak için gericilerin yanına geçmiştir. Bütün umut, halktan yana olan, yarının güçlerindedir."[87]

---

86 Aktaran, Fisher, *age*, s. 70.

87 Aktran Fisher, *agy*.

Ancak Zola gibi aydınlar toplumsal gerçekçiliğe yönelirken sistem içi aydının genel eğilimi ise toplumdan ve gerçeklikten kopuş yönünde idi. Ondokuzuncu yüzyılın nesnelci, materyalist gerçeklik kavrayışı yirminci yüzyıla girerken yerini öznel bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu. Feuerbach ve Büchner'in doğacı evren tablosu ve Marks-Engels'in gerçeği Tarihsel Materyalist açıklaması, yerini şimdi bireye, Ben'e dayalı, öznel bireyi merkeze alan öznel idealist bir evren-varlık anlayışına bırakıyordu. Öz olarak; doğanın, nesnelliğin, maddi-toplumsal gerçekliğin birey-özneyi değil, birey-öznenin, düşüncenin, sözün, söz oyunlarının nesnel gerçekliği belirlediği büyük yanılsaması, iddiası, bütün 20. yüzyıl modernizminin temel felsefi yaklaşımı olmuştur.

Sanatta avangardizm (öncü sanat); gerici ve devrimci yorumları

Liberal ve postmodern sanat tarihçisi ve eleştirmenleri, sanatta avangardı, bilerek veya bilmeyerek, modernist sanatla zamandaş gelişen ve bir madalyonun iki yüzü gibi onunla anlamdaş olarak değerlendirirler. Öte yandan gerçekçi ve toplumcu gerçekçi sanat anlayışına bu öncülüğü yakıştırmazlar; öncülüğe yüklenen görevi asıl onlar yerine getirdikleri halde. Görüldüğü gibi burada ciddi bir değerlendirme-yorum hatası ya da bilinçli bir çarpıtma vardır. Nasıl günümüzde toplumcu ve gerçekçi sanat anlayışları, onların öncü, hayatı ve toplumu dönüştürücü rolü küçümsenip yok sayılıyorsa, avangardın bu niteliği de yok sayılmaktadır. Avangard'ın doğuş koşullarını ve kökensel anlamını incelediğimizde, bir çok Aydınlanma kavramı gibi onun da içinin nasıl boşaltıldığı görülecektir.

Modernlik/Modernizm düşüncesi, hem radikal bir geçmiş eleştirisi, hem de değişime ve geleceğin değerlerine kesin bir bağlanmayı içerdiği ölçüde, özellikle geçen iki yüzyılda neden "öncü birlik", "öncü keşif kolu" anlamına gelen "avangard" gibi kavgacı bir kavramın seçildiğini, aralarında edebiyat, sanat ve siyasetin de yer aldığı çeşitli alanlarda kullanılmasının yeğlendiğini anlamak güç değil. Tarihsel olarak Avangard, modernlik düşüncesinin bazı kurucu ögelerini dramatikleştirip onları devrimci bir etiğin temel direkleri kılarak yola koyuldu. Bu yüzden, 19. yüzyılın ilk yarısında ve daha sonraları Avangard Kuramı, hem siyasi, hem de kültürel olarak, modernliğin radikalleşmiş ve ütopyalaştırılmış bir versiyonuydu.

İsim babalığını Fransız Devriminin fırtınalı, sert sınıf mücadeleleri tarihinin yaptığı, Jakobenlerin "Ya özgürlük, ya ölüm" sloganlarıyla bütünleşen avangart, doğal olarak 19. yüzyılın devrimci sürecinde, özellikle sanat ve edebiyat alanında daha çok kullanılır oldu. Bu yüzden, avangardın edebi-sanatsal bir bağlamda romantik kullanımının doğrudan devrimci siyasetin dilinden üretilmiş olması bir rastlantı değildir. Bu edebi-sanatsal kullanım, 1825 yılında Saint-Simon'un en yakın arkadaşlarından birinin Olinde Rodrigues'in yazdığı bir diyalogda "avangard" terimini sanat için kullanmasıyla başladı. Yukarıda belirttiğimiz gibi ütopik sosyalistler, sanata, köklü toplumsal değişikliklere öncülük edecek devrimci bir rol yüklüyorlardı.[88]

Görüldüğü gibi, Avangart, 19. yüzyılın fırtınalı toplumsal devrimci sürecinin gerek siyasi (sosyalist ve yurtsever-demokrat), gerekse edebi-sanatsal anlamda öncü niteliğiyle bir koşutluk, hatta bütünlük taşımaktadır. Yani, sanat ve edebiyatın önce ortaçağa ve arkasından kapitalizme karşı mücadelede öncü niteliği ve rolü, Romantizm, Gerçekçilik ve Modernizmde ortaktır. Ne zaman ki, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernizm, ağırlıklı olarak kapitalist sistemin içinde, sistem için "yenilikçi" bir işlevle sınırlandırıldı, avangart da sahte yenilikçi, sahte öncü, gelip geçici moda akımları üretmekten öteye bir anlam taşımaz hale geldi, getirildi.

Diğer yandan, kökensel anlamına uygun olarak, egemen sömürü ve baskı sistemini, kapitalizmi radikal olarak değiştirme ve daha ileri bir toplum kurma çabası ve ideali ile özdeşleşen avangarda yakışır sanat akımları kuşkusuz Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçiliktir. Modernizmin Picasso ve Brecht'lerce temsil edilen devrimci kanadı da, bu öncü sanatın en yetkin örnekleridir.

Avangard'ın doğuşundaki anlamını temel alarak bir değerlendirme yaparsak, Devrimci Modernist sanatla, özellikle Toplumcu Gerçekçi sanat ideolojik ve felsefi olarak, yani kapitalizm eleştirisi ve yeni bir toplum, yeni bir insan önerisi açısından aynı tarafta kyer alırlar. İkisi arasında farklılık, örneğin Kübist ve Dışavurumcu tekniklerin uygulandığı Bauhaus, Konsrüktivizm ve bizdeki D Grubu deneyimlerinde görüldüğü gibi, gerçekliğin sanatta yansıtılma biçimleri, bunun için kullanılan teknikler, üsluplar noktasındadır.

88 Calinescu, *age*, s. 114 vd.

III.
MODERNİZMİN GERÇEKLİKTEN KOPUŞU: SOYUT SANAT VE GERİCİ MODERNİZMDEKİ POSTMODERNİZMİN KÖKLERİ

Modernizmin son evresi: Soyut resim ve gerçeklikten kaçış

Ondokuzuncu yüzyılda Baudelaire'de, Rimbaud'da, İzlenimci ve geç izlenimci ressamlarda (Monet, Van Gogh vb) gerçeklikten henüz kopmayan, bu anlamda toplumsal devrimci süreçler karşısında duyarlı olan, taraf olan ve güçlü toplumsal eleştiriler yapan modernizm, yirminci yüzyılın başına gelindiğinde gerçeklikten uzaklaşma ve kopma yönünde önemli bir değişim ve dönüşüm geçirdi. Bu değişimin özü, sanatçının algı ve imgelemlerinin kaynağının, somut maddi gerçeklikle ilişki, gözlem ve duyumları değil, soyut biçimler olmasıydı. Bunun da maddi, toplumsal temelini, burjuvazinin vaadettiği evrensel barış, özgürlük ve refah dünyası hayallerinin iflas etmesiyle orta sınıf ya da küçük burjuva aydın ve sanatçının gerçekliğe ve geleceğe olan inancının yıkılması oluşturuyordu.

Modernist sanatta gerçeklikten ve toplumsaldan kopuş; onu, ağırlıklı olarak, gericileşen burjuvazinin ideolojik etki alnında Gerici Modernist bir konuma taşırken, içindeki kapitalizm eleştirisini içeren ve yeni bir toplumsal projeye/seçeneğe kapı aralayan Devrimci Modernizm kanadıyla da bir ayrışma yaşandı. Bu ayrışma, aynı zamanda, kökensel olarak Modernizmin işlevini ve anlamını büyük ölçüde belirleyen avangart (öncü) niteliğini de yapay/sahte avangardizm (öncü sanat) ve gerçek öncü sanat anlayışı olarak ayrıştırdı.

Gerici Modernizmin "öncülüğü"; 20. yüzyıl boyunca büründüğü bir çok biçimiyle tanıdığımız gibi, emperyalist sistemin kendi varlığını sürdürebilmek için ihtiyaç duyduğu "durmadan kendini (ve üretilen metaları) yenileme", teknolojide, metaların biçiminde, sunumunda, reklamında durmaksızın devrimler' yapma" ihtiyacının bir çeşit "estetik" sunumu işlevini görmekteydi. Yani bugün neoliberal küreselci kültür kuramcılarının "avangart" tek sanat biçimi olarak göklere çıkardığı modernist sanatın -kuşkusuz kuraldışı bir biçimde güzel ve sanat niteliği taşıyan nitelikli eserler de verse- esas karakterini ve işlevini, sistemin içinde "yeni", "ilginç", "tuhaf", "aykırı" ürünler vermek ve sistemin meşruiyetini estetize etmek oluşturuyordu dersek pek yanlış olmaz.

Bunun en belirgin örneklerini, bir sonraki bölümde daha geniş ele alacağımız gibi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra modernist sanatın merkezinin ABD'ye taşınmasından sonraki 1950'li, 60'lı yıllarda görürüz. Başlangıçta liderliğini Clement Greenberg'in yaptığı Aydınlanma/modernite değerlerine bağlı görünen yorumuyla bir süre varlığını sürdürdükten sonra modernist sanat, özellikle resim alanında, Jackson Pollock'un öncülük ettiği Soyut Dışavurumculuk ve Andy Warholl'un öncülük ettiği Popüler Sanat üzerinden, Amerikan reklam ve tüketim kültürünün "estetik" meşrulaştırıcısı olmuştur. 1920'lerin Dadacı akımından gelen, bireyci-anarşist, nitelikli sanata karşı günlük kullanım-tüketim eşyalarını, pisuvarı, dışkıyı sanat diye sunarak ve sanatı bayağılaştırarak kitsche'leştiren Marcel Duchamp'la birlikte, Warholl ve Pollock, ABD merkezli Pop Sanat ve Popüler Kültürün, dolayısıyla aynı zamanda da Postmodernist kültür ve sanatın öncüleri oldular.

Ama asıl avangard / öncü sanat ise, kökensel gerçek anlamının mirasçısı Devrimci Modernizmle; en büyük temsilcileri Picasso, Brecht, Aragon, Eluard, teoride Adorno, Benjamin vb ile çağdaş toplumcu gerçekçiliğin farklı ve önemli bir versiyonu, açılımı olarak varlığını sürdürdü.

Nesnel gerçeklikten, nedesellikten kaçış ve özneliğin,bilincaltının öne çıkartılması: Dışavurumculuk

Burjuvazinin cennet vaadinin, refah toplumu, kardeşlik dünyası, hümanizm hayallerinin sona ermesi, emperyalistleşen tekelci kapitalizmin yarattığı bireyi ve başka ulusları ezen, boğan, yağmalayan ve yıkılmaz görülen bu toplumsal gerçeklik, sistem içindeki sanatçıda kapitalizmin değil de doğanın, gerçekliğin ve toplumun, tepkisel bir şekilde, nefret dolu yadsınmasına yol açtı. Böylece, 19. yüzyıla egemen olan doğa tutkusunun, Naturalizmin (Doğalcılığın) giderek gücünü yitirdiğini ve onun yerini öznelliğin ve Ben'in almaya başladığını görüyoruz. Dış gerçeklikten nefret ve kaçış, iç gerçekliği, bilincaltını sanatın nesnesi haline getiriyordu. Artık her şeyin merkezini, kaynağını öznel bireyin iç dünyası, bilinçaltı, içtepileri, tepkileri bireysel fantezileri oluşturuyordu.[89]

Öznelliğin öne çıkması, ikisi de farklı düzlemlerde gelişen ama soyut sanatın yolunu döşeyen Kübizm ve Dışavurumculuğun doğuşuyla çakışması kuşkusuz bir rastlantı değildir. Çünkü, ikisi de gerçekliği belli bir yorumla soyutlayıp değişikliğe uğratmakta, öznenin bilinçaltı ve bilinç düzeyindeki kendini ifade ediş biçimlerini esas almaktaydı. Ama gerçeklikle henüz bağını tam koparmamış olarak...

Sanatta soyutlamanın soyut sanattan farkı ve Kübizm

Yalnız burada, soyut sanat ve sanatta soyutlamayı birbirinden ayırmak gerekmektedir. Salt Soyut Sanat, kendine özgü, doğa dışı biçimler dünyasıdır. Soyutlayıcı sanat ise, doğa biçimlerinden hareket ederek, nesneleri sadece salt biçimlere geri götürerek doğa ile bir içerik ilişkisi içinde olmasa bile, biçim ilişkisi içinde bulunan bir sanat anlayışıdır. Yani soyutlayıcı sanat ya da sanatta soyutlama, gerçeklikten alınan nesne biçimlerinin belli bir kavrayış doğrultusunda stilize veya şematize edilmesi, estetik bir biçime sokulmasıdır.

89 İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, RH+Sanat Yayınları, İstanbul, 2003, s. 121 vd.

İkisi arasındaki bu ayrım, örneğin Kübist sanatın tanımı açısından önemlidir. Kübizm, soyut sanattan çok soyutlayıcı sanatın tipik bir biçimi, hatta öncüsü olarak görülmelidir. Örneğin Kübizmin öncüleri Cezanne ve Picasso'da kübizm, tamamen nesnel malzemelerin belli bir soyutlama içinde değişim ve dönüşüme uğratılması biçimindedir; ama nesnel doğalarına tamamen yabancılaşmadan. Sanat, 20. yüzyıla Natüralizmden beslenen İzlenimcilikten soyuta kayan bir anlayışla girerken, özellikle plastik sanatlarda bunun öncülüğünü Cezanne üstlenmiştir. 20. yüzyılın ortalarına kadar tüm sanat anlayışları Cesanne'ın evren tablosu ile ilişki içinde gelişir.

İzlenimcilikten bu yana kazanılan görüşleri, avangard sanatın ve modernizmin Aydınlanmacı-kökensel niteliğini belirleyen birkaç karakteristik sözcükle ifade edersek; sanat, doğa değildir; sanat, doğanın biçim veren ruhla (tinle) işlenmesidir. Görsel anlamda sanat, renkli biçimlerin düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı insan ruhunda gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir. Sanat, dış dünyanın renkler, çizgiler, sözcükler, notalarla imgeleştirilerek yeniden yaratılmasıdır.

Örneğin resimde doğanın, nesnelerin küplere, konilere, silindir ve kürelere göre ele alınması, onun görünen bir dünya, duyusal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. Düşünülen bir doğa, artık duyusal olarak kavranan bir doğa değildir, ama o, "doğanın anlamı"dır. Bu anlam düşüncede somutlaşır. Böyle bir anlam varlığı olarak doğan sanat da, duyusal doğanın karşıtı bir varlık olmaya başlar. Çünkü, silindir, küre ve konilere göre kavranan bir doğa, duyusal olarak kavranan bir doğa değil, düşünsel olarak kurulan bir kurgusal soyut dünya olacaktır. Burada Casanne'ın şu sözünü anımsatmak yeterli: "Sanat, doğaya koşut olan bir harmonidir"[90]

Rus Biçimciliğinin Modernizm ve Postmodernizmdeki yeri

Yirminci yüzyılın başlarında gerçeklikten kopuşun başka bir örneği, biçimci edebiyat kuramının öncüsü sayılan, Yapısalcılığa da belli ölçüde kaynaklık eden Rus Biçimciliğidir. Şişlovs-

90 Tunalı, *age*, s. 123, 124.

ki, Jakopsan gibi kuramcıların başını çektiği Rus Biçimcilerine göre Şiir, Roman eleştrisi ve incelemesinde, tarihsel ve toplumsal bağlam, yani içerik ikincil plana itilir ya da tamamen dışlanır; gerçeklikle bağ kopartılır. "Ses ve sözcükler anlamlarından bağımsız olarak vardır. (...) Başlı başına ses, sözcüğün anlamından bağımsız sanatsal materyaldir. Dolayısıyla eserin değerini sözcüklerin soyut anlamları/anlamsızlıkları belirler. Sözcükler arasında kurulan hayat dışı bileşimler, imgeler ya da söz oyunlarının oluşturduğu "edebi metin" salt "estetik" bir malzeme olarak görülür.[91]

Böyle soyut bir düzende elbette duygu ve tutkuların hareketliliği görülmeyecektir. Soyut sanat yapıtı tüm bunların dışında, sanki insan dışı bir hareketsizlik içindedir. Günümüz soyut anlayışının bu gerçek karşıtı tutumu, Platonca idealizmin çağdaş bir yansımasıdır. Bu Platoncu tavır, doğal olarak soyut sanatı yaşamın dışına çıkarır, onu metafizik, aşkın bir sanat etkinliği haline getirir.

Yalnız burada Platon'un somut gerçekliğin yerine soyut idealların önceliğini, belirleyiciliğini koyan idealizmi ile modern çağda gerçeklikten kaçan soyut sanatın idealizmi arasında temel bir fark vardır: Birinci soyutlama, insanlığın ilkel kaba doğacı maddeciliğine karşı daha üst ve ileri düzeyde gerçeği daha bütünlüklü ifade etmenin zorunlu bir diyalektik aşaması idi. İkinci soyutlama ise, tekil bireyin, evrensel gerçeğin nesnelliğinden ve bütünselliğinden kendi iç dünyasına, bencilliğe kaçmanın, sığınmanın bir gerekçesi olarak ortaya çıkmaktadır.

Bireyin, bütün toplumsal, insani gerçeklerden, onların özneye yüklediği sorumluluklardan kaçışının felsefi kılıfıdır bu. Böylece, çıkarı gerçekleri çarpıtma ve gizlemede saklı bulunan egemen sınıfın ideolojisini savunmak olarak, sanatsal idealler, küçük, sıradan maddi çıkarlar için feda edilmektedir.

Görelilik teorisi, Kuantum Fiziği ve Kübizm

Kübizm, İzlenimcilik ve Sembolizmdeki bireysel öznenin gerçeklik karşısındaki belirleyiciliği, öznel-yorumcu estetiği bir üst

91 Daha geniş bilgi için bkz. M. Özlem Parer, *Rus Biçimciliği ve Şklovski*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2004, s. 94, 95 vd.

noktaya çıkarırken, bunu doğanın ve toplumun insani anlamda yeniden inşa edilmesi duygusuyla yaptı. Kübizmde nesneler metaforik (eğretileme) olarak bir kez ortaya konulduklarında Baudelaire, Monet veya Debussy'nin tonlamalarında görüldüğü gibi boşlukta buharlaşıp yok olmazlar. Kübistlerin, renkleri şiirsel ya da duygusal değil, genellikle mimari amaçlarla kullanmaları anlamlıdır.

Kübizmin, modernizmde ve genel olarak sanatta bir dönemeç, bir niteliksel değişimi yaratmasının önemli nedenlerinden biri de, Kuantum Fiziği ve Görelilik Teorisi ile bilimde, Nevton Fiziğine dayanan geleneksel düşünce biçimlerinde ciddi değişikliklerin gerçekleşmiş olmasıdır. Aslında, Nevton Fiziğine dayanan kaba materyalist düşünce Marks ve Engels'in geliştirdiği Diyalektik ve Tarihsel Materyalizmle felsefi planda çoktan aşılmıştı. Kuantum ve Görelilik bunu bilimsel temellere oturttu. Böylece bilimde olduğu gibi sanatta da, İzlenimcilik ve Sembolizmin felsefi kaynağı olan Pozitivizmin etkisi sona eriyordu.

Kübizme gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri yalnızca doğayı görmenin, onu tekrarlamanın ve kısmen onu farklı yorumlarla yansıtmanın değişik türleriydi. Oysa, Kübizmle birlikte sanatta yaratma olayı; ya gerçekliğin, nesnel dünyadan algılanan nesnelerin parçalanıp yeni bir yorum ve bakışla yeniden kurgulanmasıydı (Devrimci Modernizm). Ya da nesnel dünyanın tamamen dışlanarak soyut kavramlarla, onların geometrik simgeleriyle, soyut yeni bir dünya yaratılmasıydı.

Evrimci düşünceden devrimci düşünceye sıçrama ve Kübizm

Modernizmin, 1900'lerde, özellikle Kübizm üzerinden Pozitivist felsefeye dayanan siyasal ve entelektüel liberal burjuva düşüncesine çok yönlü darbeler indirdiğini söyleyebiliriz. Geleneksel amprisizm (olguculuk), yavaş, çizgisel ilerleme anlayışına duyulan güven, nesnelerin görünüşteki durgunluğuna yönelik Kübistlerin devrimci saldırısıyla büyük ölçüde sarsılmıştır. Cezanne'ın sanata getirdiği belki de en temel katkı, nesnelerin dış görünümlerini betimlemekle yetinmeyip, onların öz yapılarına ulaşmanın gerekliliğini vurgulamasıdır. Kübist başlangıcın

(1907-1914) bir başka üstünlüğü, bu hareketin Avrupa'da yeni bir sosyalist köktencilik ve militanlıkla çakışmasıdır.

Yukarıda belirtildiği gibi Kübizme gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri doğayı gözlemlemeye ve onun birebir ya da en fazla, İzlenimcilik (Manet) ve geç İzlenimcilikte (Van Gogh) olduğu gibi kısmi yorumlarla yansıtılmasına dayanıyordu. Oysa Kübizmle beraber sanatta yaratma tümüyle özerk bir olay olmakta; doğanın ve gerçekliğin algıları köklü bir deformasyona ve yeniden kurgulanarak farklı bir yoruma tabi tutulmaktadır. Kübist anlayıştaki farklı sanatçılarda bu temel anlatım ilkelerinin ve düşüncelerinin yalnızca değişik biçimleri bulunmaktadır. Bu bakımdan Kübizm, 20. yüzyıl sanatında büyük bir devrim hareketi olarak ortaya çıkar. Gelenekle gelen eski değerleri, anlayışları yıkmak için biçimler parçalanmaktadır.

Böylece dünyayı yeniden kurmak için yeni bir yorumla parçalar birleştirilmelidir. Nesnelerin analizi ile biçim serbest kalmaktadır. Bu analitik yöntem ve yeni ifade, resmi tüm ön biçimsel arkeolojik ve etnografik niteliklerinden kurtarır. Yani geleneklerin, geçmişin bütün tutucu gölgeleri resimden uzaklaştırılır. Cezanne'ın düşünceleri ile hesaplaşma içinde Picasso ve Braque'de biçimsel yöntem olgunlaşır, yetkinleşir.

Yirminci yüzyılın başına gelindiğinde, gerek Modernizm, gerekse Gerçekçi ve Toplumsal Gerçekçi sanat akımları, gerçekliğin, doğanın kaba, yüzeysel algısına dayanan Pozitivist ve kaba materyalist bakış açılarını bir bütün olarak aşan bir eşiğe varmışlardı. Aslında felsefi olarak bu düzeydeki bir kavrayışa, 1840-50'lerde Bilimsel Sosyalizmin kurucularınca çoktan ulaşılmıştı. Buna rağmen ancak yarım yüzyıl sonunda, Batı aydını ve sanatında, bilimdeki büyük gelişmelerin de kanıtlamasıyla, Bilimsel Sosyalizmin ulaştığı düşünsel düzey genel olarak benimsenir hale geldi. Marks'ın, "Flozoflar dünyayı betimlemekle yetinirler, oysa aslolan dünyayı değiştirmektir" sözü, bu devrimci kavrayışın ruhunu ifade etmekteydi.

Öncü (avangard) sanatın doğuş ilkelerinde de ifade edildiği gibi, bireyin içsel ve ilkel doğası dahil, nesnel doğayı ve toplumu değiştirip yeniden kurmak ilkesi, aklın öne çıktığı bir soyutlama-

dan geçerek gerçekleşebilirdi ancak. Bilim ve sanat burada aynı ortak eksende birleşiyordu: Doğayı ve insanı, daha özgür ve eşitlikçi, daha iyi ve güzel, daha mutlu bir gelek amacıyla değiştirmek.

Yalnızlaşan, toplumdışı, uyumsuz bireyin Dışavurumcu patlamaları

Ondokuzuncu yüzyılın sonunda kapitalizmin merkezlerinde, toplumdan ve gerçeklerden kaçan, yalnızlaşan ve kendi içine kapanan, melankolikleşen ve edilgenleşen birey olgusuna karşı bir tepki gelişti. Bu tepki, insanın kendi içine gömülerek yaşamasına ve içine düştüğü ruhsal bunalımlara karşı bir isyandı ve bu da sanat yapıtına bir çığlık, bir kabus gibi yeni bir konu ve biçimleme olarak yansıyordu. Sanatsal olarak Dışavurumculuğun maddi temelini oluşturan bu tepki, küçük burjuva bireyin kendine de çevresine de nefretle baktıran bir içsel birikimin patlamasıydı.

Almanya'da Dışavurumcular daha yüzyılın başında, bir çeşit çığlık karşılığı olan çiğ renklerle kendi içlerini dile getiriyorlardı. Bu nedenle sanat artık bir içe gömülüşün değil, insanın içine attıklarının taşıp patlamasının bir anlatımı idi. Bu açıdan, Edvard Munch'un ***Çığlık*** adlı resmi, bir çok özelliğiyle, Dışavurumculuğun en seçkin ve çarpıcı örneğini oluşturur.

Böylece Dışavurumculuk, sadece bireyin bilinçaltındaki olup bitenleri dışavurmakla sınırlı kalmıyordu. Arkeolojik, Antropolojik, Etimolojik araştırmalarla büyük ölçüde aydınlanmaya başlayan insanlığın bilinçaltı dediğimiz tarih öncesinin, mitolojik köklerinin de ortaya çıkmasıyla, toplumların, insanlığın bilinçaltını temsin eden semboller de sanatta yerini alıyordu.

Sadece Dışavurumcular için geçerli değildi bu. Aslında aklı ve soyutlamayı merkeze alarak nesnellik algılarını öznenin köklü bir yorumundan, yeniden kurgulamasından geçirme anlamında aynı felsefi kavrayışa sahip Kübizm için de geçerli. Örneğin Picasso'nun büyük eseri Guernica'da bu yetkin bir biçimde uygulanmıştır. Orada temel bir figür oluşturan boğa figürü, mitolojideki güç ve bereket sembolü boğa-tanrı'yı temsil eder; İspanyol halkının özgürlük mücadelesi karşısında faşizme kaynaklık eden ilkel karanlık güç anlamında. Resimde, İspanyol halkının özgürlük mücadelesi ise atla sembolize edilmektedir.

Dışavurumcu yazarlar, içsel patlamaları fiziksel olarak ifade edecek şekilde zorlamak için, kıyılmış, iç içe geçmiş ya da ters yüz edilmiş cümleler, tek heceli çığlıklar ya da öfkeli abartmalar kullandılar. Dışavurumculukta şiddetli bir aşk, kardeşlik arzusu ve özlemi genellikle yan yana durur. Dışavurumcu eserlerde, Kafka'da, Schoenberg'te ve Beckmann'da, özellikle çözüm, uyum ya da kolayca sağlanan rahatlığın reddine ağırlık verilir. Schoenberg'in ses uyumsuzluğunu uyumlu seslerle çözmeme kararlılığı, yüzyıllarca müziğin temelini oluşturan armonik kadans geleneğinin reddedilmesiydi.[92]

İçsel doğanın, ruhsal dünyanın ya da bilinçaltının edebiyatta ve görsel sanatlarda betimlenmesi, estetize edilmesi, postmodernist ve liberal teorisyenlerin iddia ettiği gibi sadece dışavurumcuların yaptığı bir şey değildir. Gerçekçi ve Toplumcu Gerçekçi edebiyat ve sanat yapıtlarında da bu alan hak ettiği ölçüde ele alınmış, sanata yansıtılmıştır. Kuşkusuz arada önemli bir fark vardır. Dışavurumcular (özellikle gerici eğilimi), edilgenliğin, alternatifsizliğin / çıkışsızlığın getirdiği bir tepkiyle adeta kusmuşlardır.

Oysa Gerçekçi ve Toplumcu Gerçekçiler bireyin bilinçaltında biriken içsel sorunlarını dışsal-toplumsal sorunların bir bileşeni olarak ele alıp sanat ve edebiyatta öyle ifade etmişlerdir. İkinci olarak, Gerici Modernizmin, bireyin ruhsal bunalımını çözmeye yönelik hiçbir önerisi yoktur, sadece tepkisi vardır; toplumsal bir çözüm önerisi, yine bütün bu sorunların kaynağı olan kapitalizmdir. Daha sonra, insan ruhunun bozuklukları bütün boyutlarıyla Gerçeküstücülükle sanata yansıyacaktır. Oysa, Toplumsal Gerçekçiler, yeni bir toplum projesi ve yeni bir insan önerisiyle, Gerçekçiler de dolaylı olarak aynı çözümü öngörerek çıkış yoluBatı aydını ve sanatında gösteriyorlardı.

Modernist sanatı postmodernizme taşıyan roman: *Ulysses*

Romanda Gerçekçi ve Toplumcu Gerçekçi geleneksel çizgiden kopuşun 20. yüzyılın başındaki iki önemli modernist temsilcisi Marcel Proust ve James Joyce'dur. Özellikle, Joyce'un

92 Lunn, *age*, s. 79-80.

1920'lerde yayımlanan ***Ulysses*** romanı, modernist sanat anlayışının bir çok ayırdedici özelliğini, yöntemlerini, tekniklerini içermesi bakımından, incelenmeye ve tartışmaya değer bir örnektir. Üstelik ***Ulysses,*** estetik modernizmin, Aydınlanma ve modernite değerleri ve idealleriyle örtüşen devrimci mudernist içeriğinden, postmodernizmin estetik karşıtı gerici içeriğine geçişin ilmiklerini atan rolüyle de önemlidir.

İngiliz romancı ve eleştirmen Foster'in çok yerinde ifedesiyle, "düşsellik sınırlarını çok aşan, inatçı bir tutumla bütün evreni çamura bulamaya çalışan bir romandır ***Ulysses.*** Victorya Çağına özgü değerleri tersine çevirir, aydınlıkla güzelliğin başarısızlığa uğradığı yerde huysuzlukla çirkinliği başarılı kılmaya uğraşır. İnsanoğlunu basitleştirerek kötü yönlerini vurgular. Basitleştirmenin her türlüsü insanlara hoş gelir; gelir ama, her türlü basitleştirme de insanı gerçeklerden uzaklaştırır."[93]

Ulysses'i modernizmden daha çok postmodernizme yaklaştıran, bu açında postmodernistler için temel bir kaynak oluşturan en önemli özelliği, romanın, postmodernizmin en temel özelliklerinden biri olan, terihsel bir metni, destanı veya romanı parodileştirmesidir; yani alaya alıp komikleştirmesidir. Bu nasıl yapılmaktadır? Gerçek Ulysses'in, yani Homerros'un ***Odisseus***'undaki destan kahramanı Odisseus'un yaklaşık 20 yıl süren trajik maceralarının parodileştirilmesiyle. Ciddi, trajik bir konu, alaysı bir anlatımla gülünçleştiriliyor. Homerros'daki 20 yıl süren trajik macera, Joyce'da, Leopold Bloom'un günün 18 saatine sığdırılmış sıradanlık, bayağılık, aşağılık ve soytarılıklarla dolu "maceralarıyla" gülünçleştirilmiştir.

Odisseus'un yerine konan Leopold Bloom, "açgözlü, pısırık, şehvet düşkünü, yılışık, sığ, dağınık, iyi yürekli dönme bir Yahudidir; yüceltmeye kakıştıkça iyiden iyiye alçalan bir adamdır." Destandaki Ulysses'in onurlu, kişilikli, zeki karısı Penelope'un Joyce'daki karşılığı da, aşıklarını üzmeyen tombul soprano Marion Bloom'dur. Üçüncü kişi Stephen Dedalus ise, destanda Odisseus'un öz oğlu olarak verilen Telemachos'tur; Bloom, Deadalus'u manevi oğlu olarak görür. Kitapta baştan sona birtakım daha önemsiz mitolojik örnekler durmadan üreyip çoğalmaktadır; tıpkı zehirli bir yılanın kuruyan derisi altında kaynaşan böcekler gibi. Ulysses'de yer gök korkunç bir yaşamla doludur;

93 E. M. Foster, *Roman Sanatı,* Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s. 167.

kişilikler erir, kadın erkeğe, erkek kadına dönüşür; bütün evren, zevk düşkünü zavallı Bloom'u da içine alacak biçimde, neşesiz, çılgın bir eğlentiye boğulur.[94]

Modernist akımın diğer önemli ismi Proust'ta ise, nesnel tarihten ve nesnel zamandan kopuş sözkonusudur. Valter Benjamin'nin ifadesiyle, Proust, bir insanın hayatını gerçekten yaşandığı gibi değil de, o insanın yaşadığı hayatı hatırladığı gibi betimler. Oldukça kaba ve keyfi olan bu betimlemede önemli olan yaşantının kendisi değil, anıların dokusudu, "bir insanın anılarıyla Penelope'un ördüğü örgüdür." Proust'ta, zamanın akışındaki parçalanmanın bir sonucu olarak nesnellik yok olmuştur: "Yaşanmış bir olay belirlidir; hiç değilse yaşantı düzeyinde sonuçlanmıştır. Oysa hatırlanan bir olay sınırsızdır; kendinden önceki ve sonraki her şeyi açabilecek bir anahtardır."[95]

Proust'un nesnel zamanı değil öznel zamanı öne çıkaran anlatısı, burjuva bireyin ve sanatçının gerçeklikten ve nesnel tarihten kopuşunun sanat ve edebiyattaki bir yansımasıydı. Bugün Postmodernizmin de temel bir özelliği olan, birey merkezli öznel zaman kavramı, 20. yüzyılın başında Bergson idealizmiyle felsefi düzeyde kuramlaştırıldı. Bergson'un, "yaratıcı atılım" kuramıyla ifade ettiği birey ve toplumdaki, nesnel değil, öznel, ruhsal enerji, her türlü gelişmenin, yaratıcılığın kaynağıydı. An'da yaşanan, öznel zaman gerçek zamanın yerine geçiyordu. Böylece Bergson ve benzerleri yalnız kendi zaman kavramlarının sahici ve öznel gerçekliği açıklayabileceğini iddia ediyorlardı.

Sanat-zanaat bölünmesi ve Modernist Batı sanatında hiçleşme krizi

Modernist sanatın, 20. yüzyılda aşama aşama gerçeklikten ve toplumdan uzaklaşarak bireyin duygu ve soyut düşünce dünyasına kaçmasının, oradan da her türlü anlamı, içeriği reddeden, onun yerine öznelliğin her şeyi belirlediğine karar veren postmodernizme varmasının bir başka önemli nedeni daha var. O da, modern çağda sanatın zanaatla ya da üretimle, den eyim-bilgi birikimiyle, beceri ve ustalıkla bağlarının kopartılmasıdır.

---

94 Foster, *agy.*

95 Aktaran György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Payel Yayınları, 3. basım, İstanbul, 1979, s. 42.

Bilindiği gibi, Aristo'dan 18. yüzyıla kadar sanat ile zanaat bir bütündü, ikisi aynı anlamda kullanılıyordu. Her sanat ürününde büyük bir zanaat emeği vardı, her zanaat ürününde de bir sanatsal yaratıcılık vardı. Kısacası sanat, aynı zamanda zanaattı, beceriydi, hünerdi, ustalıktı. Aydınlanma çağı ve kapitalizmle birlikte sanat, bağımsız bir düşünsel ve pratik etkinlik olarak felsefi düzeyde ele alındı. Böylece Sanat, felsefi-bilimsel bir disiplin, Estetik bilimi olarak incelenir oldu.

Kuşkusuz bunun temelleri Rönesans'tan itibaren atılmaya başlanmıştı. Aydınlanma çağında Kant, Yargı Gücünün Eleştirisi adlı eserinde sanat ile bilgiyi/bilimi ve sanat ile tekniği/zanaatı birbirinden ayırarak, sanatı, diğer bütün düşünsel, toplumsal etkinlik alanlarından farklı bir alan olarak tanımlandı. Bölümün başlarında belirtildiği gibi, 19. yüzyılın başında Estetik, Goethe, Schiller, Schelling, Novalis ve Schlegel Kardeşler'in katkılarıyla ve Hegel'in bunu en üst düzeyde bütünsel felsefi içeriğe kavuşturmasıyla bir bilim dalı niteliği kazandı.

Böylece, yaratıcılığı, özgünlüğü, biricikliği ve tekrarlanamazlığı ile sanat, modern çağda zanaattan kesin olarak ayrılmış oldu. Bu ayrılmanın maddi temelini kuşkusuz kapitalizm oluşturuyordu; gelişen işbölümü, makineleşme ve metaların seri halde üretimi, bu ayrışmayı zorunlu kılıyordu. Ondan önce, her zanaat ustası ya da sanatçı, her ne kadar yaptığı işi, ürettiği aleti/eseri, belli kalıpları, modelleri tekrar (taklit) ederek çoğaltmak amacıyla doğrudan el emeğiyle yapsa da, yine de, az veya çok ona kendi ustalığını, hünerini ve yaratıcılığını katıyordu.

Kapitalizm ile birlikte piyasa için üretimin esas hale gelmesi, malların seri üretiminin gelişmesi, metanın kullanım değeri yerine değişim değerinin öne çıkmasına yol açtı. Emeğin soyutlaşmış ifadesi olarak değişim değeri; meta ekonomisinin, sınıflaşmanın, toplumsal ve düşünsel işbölümünün en üst biçimi olduğu gibi felsefenin de en gelişmiş biçiminin maddi-toplumsal temelini oluşturuyordu. Emeğin/emekçinin ürettiği ürüne ve insanın (kendi doğası ve dış) doğaya yabancılaşmasının soyutlanmış en üst ifadesini 18. yüzyılda Kant'ın felsefesinde buluruz. Kant Estetiği, güzelliğin bilimi olarak Estetiği Etikten ve Bilimden tamamen kopartırken, sanata, "kendinde amaç" ya da toplumsal açıdan "amaçsızlık" dışında hiçbir işlev yüklememekteydi. Dolayısıyla sanatı, zanaattan, yani üretimden ve elbecerisinden tamamen koparark ona yepyeni bir anlam verdi.

Kant Estetiği; daha sonra Hegel Estetiği ile, Etik, Estetik ve Bilim arasındaki bütünlük en üst düzeyde kurularak aşılsa da, 19. yüzyıl boyunca, liberal burjuvazinin egemen olduğu idealizmden beslenen öznelci, birey merkezli sanat anlayışına büyük ölçüde damgasını vurdu. Başlarda ortaçağa karşı özgürleştirici olumlu bir işleve sahip olmakla birlikte, yüzyılın ikinci yarısından itibaren, her türlü amacı, anlamı, gerçeklikle bağı reddeden sembolizmle başlayan ve sanatın bağımsızlığı adına "Sanat sanat içindir" anlayışıyla ifade edilen bir dekadanlaşma (çöküş sanatı) süreciydi bu.

Hiç kuşkusuz, kapitalizmin temel bir özelliği olan ve onun gelişme dinamiklerinden birini oluşturan işbölümü ve uzmanlaşma, üretici güçlerin, bilim ve teknolojinin gelişmesinde başlangıçta önemli bir rol oynamıştır. Sanatta da, belli sanat dallarının ve bunlara bağlı tekniklerin oluşmasına bağlı olarak uzmanlaşma, sanatın ruhuna aykırı olmamak koşuluyla, olumlu bir rol oynayabiliyordu. Ancak yirminci yüzyılın başına gelindiğinde bu, tersine bir rol oynamaya başladı.

Batı sanatında çöküş yönünde birinci büyük kırılma

Ondokuzuncu yüzyılın modern sanat anlayışı, Birinci Dünya Savaşı ve Ekim Devrimi'nin gerçekleştiği 1910'lu-20'li yıllarda önemli bir kırılma ve ayrışma süreci yaşadı. Neydi bu kırılmanın içeriği ve anlamı? Kapitalizmin ve burjuvazinin yıkıcılığını ve iki yüzlülüğünü, ahlaki çöküşünü, onun getirdiği hastalıklı bireyciliği, yalnızlaşmayı, her şeyin metalaşmasını ve "barış ve refah çağı" hayallerin sahteliğini gören sanatçı-aydın, sisteme tepki olarak o güne kadarki bütün sanat düşünce ve pratiklerine isyan etti, nihilistçe ve anarşistçe reddetti.

Dadaizm, bu sistem içinde umutsuz başkaldırının en köktenci, yıkıcı ve en popüler biçimiydi. Hemen arkasından Andre Breton'un öncülük ettiği Sürrealizmle (Gerçeküstücülük) yeni bir evreye geçen bu tepki, hiçbir üretici, yapıcı-kurucu özellik ve toplumsal içerik / anlam taşımadığı için, Dadaizm gibi, kapitalizme tepki bağlamında bazı ilerici ögeler ve mesajlar içerse de esas olarak gerici bir modernizmdi.

Bu dönemin Dadaist nihilizmde ifadesini bulan gerici modernist "sistem eleştirisi"nin en çarpıcı iki örneği, birincisi Marcel Dushamp'ın "klozet"i ve "dışkı"yı resim olarak sunan gösterileridir. Birinci Dünya Savaşı'nın büyük yıkımından sonra 1920'lerde ortaya çıkan Dadaizm, Batılı aydın ve sanatçının sisteme ve insanlığın uygarlık ürünü olan bütün değerlere ve kurumlara karşı nihilistçe bir tepki, inkarcı yıkıcılık olarak ortaya çıkmıştı. Dadacılığın özelliği gereği Dushamp ve diğerleri insanlığın kültür ve sanat olarak ürettiği bütün değerlere, ürünlere, üretime, yaratıcılığa ve sanata, bütün bunların tam tersi olan ölümün, çürümenin, bayağılığın "estetiği" ile karşı çıkıyorlardı.

Fransız şiirinin önemli isimleri, sosyalist Louis Aragon ve Paul Eluard'ın başlangıçta gerçeküstücü olmaları bu gerçeği değiştirmiyor. Gerçeküstücülük, emperyalist kültürün dayandığı "yenilik"çi ideolojik yanılsamayı, yani "yanlış bilinci" üreterek sistemin kendini yeniden üretmesine ve devamlılığını sağlamasına hizmet ediyordu.

Bu çizgi, dışavurumculuk, gerçeküstücülük, soyut dışavurumculuk ve soyut sanat üzerinden post-sanat, popüler sanat (pop-art) ve "güncel sanat" olarak adlandırılan "sanatın sonu"nun ilan edildiği bir noktaya geldi. Böylece, Aydınlanma ile temelleri atılan modern çağın sanat anlayışından tamamen koptu; anti-aydınlanmacı, anti-modernist bu postmodernist anti-sanat, insani, toplumsal ideallerin de inkarı idi.

Batı sanatında ikinci büyük kırılma

Batı düşünce ve sanatındaki ikinci büyük kırılma 1940'lardan sonra yaşandı. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Hitler Faşizminin ırkçı sistemli, planlı toplu katliamları insanlık vicdanından derin bir sarsıntı yaratmıştı. Bu sarsıntı aynı zamanda Batılı aydında, Aydınlanmanın ve modern çağın akılcı (rasyonalist) değerlerine karşı bir inanç yıkımına yol açtı. Özellikle öncülüğünü Frankfurt Okulu'nun yaptığı karamsar düşünceye göre, Nazizmin Rasyonalist sistemli kıyımı Aydınlanma akılcılığının bir sonucuydu ve onun iflasıydı. Dolayısıyla, Aydınlanmanın, modern çağın temel sloganı olan, aklın temel nihai başvuru mercii olması terkediliyordu.

Frankfurt Okulu'nun önde gelen kuramcılarından Max Hokhaimer ve Theodor Adorno'nun kaleme aldığı ***Aydınlanmanın Diyalektiği*** adlı kitap, idealist temeldeki Aydınlanma ve akılcılık eleştirisinin başucu kitabı niteliğindedir. Bu kitaptaki düşünceler daha sonraki bütün Aydınlanma karşıtı, aklın ve bilincin yerine duyguyu ve bilinçaltını öne çıkaran düşüncelerin temel teorik kaynağını oluşturdu. Kitaptaki esas yanılgı, emperyalist tekelci burjuva sınıfının Alman tekelci burjuvazisinde somutlaşmış aklının, yani emperyalist, saldırgan, ırkçı burjuva aklının evrensel tek bir akıl olarak soyutlayıp, genelleştirilen ve mutlaklaştırılan bu soyut akla karşı savaş açmaktır. Onlara göre, faşist kıyım, Aydınlanma düşüncesinin ve akılcılığının kaçınılmaz sonucuydu.

Oysa, sınıflara bölünmüş toplumlarda, akıl da, ahlak da, sanat da, bilimsel faaliyet de sınıfların çıkarları ve ideolojilerine göre şekillenmekte ve işlemektedir. Kapitalizmde burjuvazinin aklına/akılcılığına karşı, Aydınlanmcı-hümanist geleneğin "Eşitlik, Özgürlük ve Kardeşlik" ideallerine bağlı çağdaş insanlığın, işçi ve emekçi sınıfların aklı ve akılcılığı da vardır. Adorno ve Hokhaimer, tekelci burjuvazinin azami kâr hırsına ve geniş sömürü alanları elde etme ve bunun için savaşa başvurma ihtiyacına göre şekillenen yıkıcı ve kıyıcı akılcılığını genelleyerek her türlü akla karşı eleştirel tavır almışlardır. Bu tavır dolayısıyla insanlığın, emekçilerin akla ve bilime dayanarak ileri bir toplum için mücadele düşüncesinde derin, yıkıcı bir kuşku yaratmaları, tarihi önemde bir yanılgı ve hataydı.[96]

Böylece 1945'lerden sonra Batı'da, aklın yerine duyguyu, bilincin yerine bilicaltını, bilimin evrenselliği yerine "farklı kültürlerin göreceli bilimleri"nin geçerliliğini koyan, tarihselliği ve ilerlemeyi sorgulayan kültür-sanat akımları boy göstermeye başlıyordu. Bu ikinci büyük kırılma, bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz gibi, güçlü bir şekilde postmodernist kültür ve sanatın zeminini döşeyen düşünsel, etik, estetik bütün koşulları ve unsurları yarattı.

---

96 Bkz. Max Hokhaimer, Theodor Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1995.

Batılı aydında umutsuzluk, karamsarlık ve tıkanma

Aydınlanma ve modernlikle ilgili bu özet bilgilerden sonra, geleceğe ilişkin öngörülere de burada değinmek gerekir. Bilindiği gibi, Postmodernistler açısından, modernitenin ve onun bütün ilke ve değerleri sona ermiş, geçerliliklerini yitirmişlerdir. Bu bağlamda, çok geniş bir Batılı aydın, entelektüel kesimi Aydınlanma ve Modernizmin bugünü ve geleceği konusunda büyük bir zihinsel bulanıklık ve karamsarlık içindedir; derin bir kaos yaşamaktadır. Habermas gibi "Modernizm tamamlanmamış bir projedir", ya da Jameson gibi "Postmodernizm, geç kapitalizmin mantığı"dır gibi durumu yeterince açıklamaktan uzak ve düşük düzeydeki eleştirileri, kuramsal düzeyde belli bir açıklama getirmeye çalışsa da yetersizdir. Diğer taraftan, genel olarak postmodernizmi hem bir gerçeklik olarak kabul edip hem de çok farklı noktalardan çelişkilerle dolu eleştirilere ve yine çelişkilerle, tutarsızlıklarla dolu savunanlara kadar geniş bir yelpazede, Batı merkezli entelektüel kesimde tam bir düşünsel kaos yaşanmaktadır.

İdeolojik ve felsefi olarak bakarsak bu tıkanıklığın, umutsuzluğun ve kaosun arkasında iki temel yaklaşım var. Birisi, Batı merkezli düşüncenin/felsefenin temelini oluşturan, ev sahibi de diyebileceğimiz liberalizmdir. O zaten temsil ettiği sınıfın çıkarları ve doğası gereği toplumcu-paylaşmacı bir gelecek öngörüsünü peşinen reddetmektedir. Çünkü, böyle bir geleceğin kapitalist özel mülkiyeti tasfiye edip işçi sınıfını iktidara taşıyan, kolektif mülkiyete dayanan sosyalizmden başka bir şey değildir. O nedenle liberalizmin ideologları, özellikle, geleceksizliğin, günü yaşamanın felsefesi ve kültürü olarak postmodernizmi teorileştirmeye, "Küreselleşme Çağı"nın "yeni", "devrimci" bir kültürü, sanatı ve yaşam biçimi olarak geliştirmeye büyük özen göstermişlerdir.

Diğeri ise, Batı merkezli Marksizm yorumlarıdır. Bunun temsilcileri de en başta Habermas'ın da mensubu olduğu Frankfurt Okulu'dur. Diğeri de bilindiği gibi Avrupa merkezli Marksist partilerin çoğunluğunda egemen olan emek-sermaye çelişmesinin eksenli bir dünya devrimi hayali kuran Trotckist akımlardır. Bunlar, Sovyetler, Çin ve diğer Ezilen Dünya'daki sosyalizmi amaçlayan devrimci deneyimleri Aydınlanma ve modernizmin çağımızdaki yeni ve gerçek atılımları olarak görmek istenmemesidir.

Avrupa dışındaki devrimci seçenekleri hiçbir zaman görmek ve kabul etmek istemeyen bu aydınların bugün geldikleri nokta tam bir tıkanma, iflas ve dağılmadır. Batı'nın çıkışsızlığını ve çaresizliğini zımnen kabul etmelerine rağmen, Atlantikçi küreselleşmeyi onaylamaktan, karamsarlık ve çaresizlik üreten kaos teorileri üretmekten öte yaptıkları ve yapabilecekleri bir şey görülmüyor.

Gelecek konusundaki bu karamsarlığın ve tıkanıklığın daha da kucaklayıcı temel bir nedeni, hiç kuşkusuz, dünyayı Batı'dan ibaret gören Batı merkezli bakış açısıdır. Oysa, Batı denilen dünya, gerçek dünyanın ve insanlığın sadece yüzde 25'ini oluşturmaktadır. İnsanlığın on binlerce yıllık tarihsel-kültürel birikimi düşünüldüğünde ise bu oran çok daha aşağılara düşer.

Batılı ya da Batı merkezci bütün aydınlar, entelektüeller, bilim insanları, felsefeciler, sanat tarihçileri, hepsi de Aydınlanmanın ilerleme ilkesini, tarihin nihai varış noktasını Avrupa'da görerek yorumladılar. Başka bir deyişle, onlara göre tarih nerede başlarsa başlasın ulaştığı, ulaşacağı en ileri ve en son nokta "Avrupa demokrasisi"dir. Bütün "tarihin sonu" teorileri tarihi gelişimi Avrupa'da sonlandırır. Oysa, gerçekler devrimcidir ve yıkıcıdır; bütün o Batı/ABD-AB kibirliliğinin ürettiği boş hayaller, kurgular, 21. Yüzyılın Asya Merkezli fırtınasında kısa sürede yıkılıp gidecektir. Artık dünyanın merkezinin Çin odaklı Asya'ya kaydığı reddedilemez bir olgudur. Asya'da yükselen yeni uygarlık, insanlığın özgürleşmesi, yetkinleşmesi ve eşitliği açısından Batı'dan kesinlikle daha ileri dinamikleri taşımaktadır ve bir Asya Çağı başlamıştır.

Modernizmin devrimci bir yorumu: Bauhaus ve sanat-tasarım-üretim birlikteliği

Emperyalist sistemin içinde gerçekleşen, nihai noktası postmodern kitsch'leşme olan dekadan sürecin dışında, yine gerici modernist "anlamsızlığa" ve "amaçsızlığa" karşı gelişen bir başka akım daha vardır. Bu akım, 20. yüzyılın başında emperyalist sisteme ve kültüre karşı biriken devrimci modernist, üretici, toplumcu bir sanat-kültür enerjisiydi. Sovyet Devrimi ve Türk Devrimi bunun iki büyük patlamasıydı. Devrimci enerji birikiminin sanatsal, kültürel üretici-yaratıcı enerji merkezini ise Bauhaus oluşturuyordu. 1900'lerden itibaren düşünsel ve örgütsel bir ha-

zırlıktan sonra 1919'da kurumlaşarak faaliyete başlayan bu okul ya da akım, sanat ve zanaat arasındaki kopukluğa son veren, sanat, tasarım ve sanayi arasında, yani sanatla üretim arasında bağ kuran bir yapıya sahipti.[97]

Bauhaus'un Almanya merkezli kuruluşunda ve kurumlaşmasında, 1870'lerden itibaren, sürece geç girmekle birlikte, hızlı bir sanayileşme ve modernleşme atılımı gerçekleştiren Alman burjuvazisinin önemli bir rolü olmuştur. Ancak, Avrupa'nın (ve dünyanın) en güçlü işçi sınıfı ve sosyalist hareketi de Almanya'daydı. Büyük bir aydın ve sanatçı birikimine sahip olan bu ülkede, hem ileri bir sanayileşmeye hizmet eden, hem de gerici modernizme karşı toplumcu, üretimci ve inşacı/kurucu sanat anlayışını, yani devrimci modernizmi savunan bir yaklaşımın aynı programda birleşmesi doğaldı. Somut bir kanıt, Bauhaus program ve felsefesinin en etkin uygulandığı ülkelerin Sovyetler Birliği ve Devrimci Türkiye olmasıdır. Ayrıca öğretmen ve öğrencilerinin önemli bir kesiminin sosyalist olması ve 1933'te "Bolşevik yuvası" olduğu gerekçesiyle kapatılması da anlamlıdır.

Sovyetler'deki, sanatla üretim ve devrimci kuruluş/inşa sürecini birleştiren Proletkült, Fütürizm ve Konsrüktivizm gibi akımlar, zanaatla ve üretimle sanatı, yaratıcılığı birleştiren bu modelin Sovyet özgüllüğünde uygulanmasıdır. Kübist ve Fütüristlerden önemli ressamlar, Klee, Kandinski, Munch gibi sanatçılar burada beraber çalışmışlardır.

Bauhaus hareketinin ortaya çıkması, Birinci Dünya Savaşı ve sonrası yıllarda -kapitalizme karşı sosyalist toplum projesinin somut bir gerçeklik olarak gündeme gelmesine bağlı olarak- toplum ve gerçeklik karşıtı temelinde gelişen Gerici Modernizme karşı Devrimci Modernizmin hatlarının netleşmesini sağladı. Örneğin Modernist bir akım olan Fütürzmde bu bölünme çarpıcıdır; İtalya'da Marinetti'nin ve izleyicilerinin temsil ettiği gerici Fitürizme karşı Mayakovski ve arkadaşlarının temsil ettiği, Nazım Hikmet'in de içinde yer aldığı Sovyetlerdeki Fütürizm Devrimci bir nitelik taşıyordu. Kuşkusuz Nazım olsun, Abidin Dino olsun, Fütürüst ve Konsrüktivist (inşacı) sanat akımlarının temsil etti-

97 Bkz: Bauhaus: *Modernleşmenin Tasarımı*, derleyen: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

ği Devrimci Modernizmi Türk sanat ve Edebiyatına taşıyan ona ulusal içerik kazandıran öncü sanatçılarımızdır.

1920 ve 30'larda Modernizmdeki devrimci gerici bölünmesi çok belirgindir. Marinetti İtalyan Faşist Partisine girerken, Picasso, Louis Aragon, Andre Breton Fransız Komünist Partisi'ne girdiler. Modernizmin ve avangardın Latin Amerika'daki en önemli toprağı olan Meksika'da Diego Rivera, Frida Kahlo Meksika Komünist Partisi'ne katıldılar.

Resimde Devrimci Modernizmin karakteristik isimlerinden olan Diego Rivera, güçlü bir karaktere, inanca ve açık gönüllülüğe sahip bir ressamdır. Gençliğinden beri örnek aldığı, Valazque, Corot ve Cézanne gibi ressamlar, halk gerçeğinin en canlı temsilciliğini yapmış olanlardır. Picasso'nun, ilk kübizm denemelerinin tam aksine, donuk eşya görünüşüne anlam gerilimi yüklemiştir. Çabası, duvar panolarının dev boyutlarına yaptığı fresklere, anlam verebilmek olmuş, bu yüzden Giotto'yu uzun süre incelemiştir.

Eserlerinde, Meksika tarihini, kökeninden başlayarak tüm yönüyle yorumlamış, Aztek medeniyetinin donuk ve görkemli heykellerinden esinlenerek, çağdaş Meksika folklorunu, Gauguin ve ***Rousseau'***nun stiliyle canlandırmıştır. Panolarındaki hatlar kesin ve belirgindir. Binlerce yıl öncesinin inanç, düşünce, kardeş kavgaları, birlik ve beraberlik devrelerinin yanısıra, değişik dinlerin ortak yönleri olan iyilik ve kötülük, karanlık ve aydınlık, yaşam ve ölüm gibi konularını da işlemiştir.

Bütün bu duygular, plastik bir armoniyle çağdaş stile ve duyarlılığa sunulmuştur. Rivera'nın sanatı, modern yaşamın bunalımından kaçışı, ütopik bir cennete uzanışı değil, insanlığın uygarlaşma yolunda verdiği önemli kavgaları yansıtmaktadır. Kullandığı renkler ise, zümrütün ve jadenimderin yeşili, mozayiklerin parlak kırmızısı, granit siyahı, uçuk, duyarlı pembe gibi ilkel sanatın gözde renkleri olmuştur.

Eserlerinin kahramanları daima halktır, "Aztek Uygarlığı" adlı yapıtın orta kısmında hasat işleriyle uğraşan yerliler ve buğday öğüten kadınlar bulunmaktadır. Mitolojinin etkinliği, kadınların hareketsiz ve eğik şekillerinde, göğüs üstlerinde düğümlenen giysilerinde ve saç biçimlerinde belirginleşmektedir.

Başka konulara eğildiği halde bile, Rivera, en başarılı eserlerini folklor dalında vermiştir. Eserlerinde, birbirini izleyen yüzyıllık değişimlerin etkisi daima belirgindir. Tablo çalışmalarından çok, büyük boyutlu panolara yönelmiş ve bu sahada başarı göstermiştir. 1956 yılında, ölümünden bir sene önce, hasta olduğu halde, en parlak ve gerilimli tablolarından biri olan "Rus İhtilalinin Yıldönümünde Resmi Geçit" adlı eserini tamamlamıştır.

Türkiye'de ise, çok daha geniş bir alanda bu sanat-üretim ilişkisi; bütünsel eğitim anlayışları ve programlarıyla Köy Enstitüleri, Gazi Eğitim, Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi ve belli ölçüde Güzel Sanatlar Akademisi bu akımdan doğrudan ve dolaylı esinlenmişlerdir. Genel olarak Devrimci Cumhuriyetin eğitim sisteminde, özel olarak Köy Enstitüleri, Tatbiki Güzel Sanatlar ve Gazi Eğitim'de belirleyici olan iki önemli isim, İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve İsmail Hakkı Tonguç, bizzat yerinde eğitim görerek, felsefesini benimseyerek Bauhaus modelini Türkiye'ye taşıyan ve pratiğe uygulayan öncülerdir.

Öyle bir model ki Bauhaus, bir çok bakımdan Sovyetler'in de Türkiye'nin de gerçeklerine, önceliklerine ve en önemlisi devrimin karakterine uygun modernleşme açısından biçilmiş bir kaftandır. Bauhaus'un kurucusu ve müdürü mimar Walter Gropius'un, Bauhaus Manifestusunda kurumun amacı ile ilgili söyledikleri bu açıdan öğreticidir: "Tüm görsel sanatların son hedefi tamamlanmış yapıdır. Yapıları bezemek, bir zamanlar güzel sanatların en asil görevidir. Bugün sanat izole durumundan ancak zanaatkarın bilinçli işbirliği ve çabalarıyla kurtulabilir... Mimarlar, heykeltraşlar değildir. Aslında sanatçı yükselmiş bir zanaatkardır. (...) Sanat öğrenilmez, o yaratıcı bir kuvvettir; öğrenilen tekniklerdir. Sanat bütün metotların üstündedir."[98]

Ali Artun'un deyişiyle, "Bauhaus sıklıkla bir okul, bir pedagoji, avangart bir akım, bir estetik, bir stil vb gibi ele alınır. Oysa bunların çok ötesindedir. Olsa olsa bir kavrayış, anlayış ve anlamlandırma stilidir. Modernleşmenin dayattığı toplumsal örgütlenmenin gerçekleştirilmesi yolunda bir dönüşüm –reform- politikası, bir kültürel politikadır. Toplumun bir ulus olarak yapılanmasının gerektirdiği bir yurttaş eğitimi projesidir. Bauhaus, bir kültürel, ekonomik ve toplumsal yenilenme tasarısını ifade

98 *Bauhaus*, s. 254 ve 555.

eder. Bu yolda gerekli olan iradeyi, kudreti ve yaratıcı dehayı sanatçıların temsil ettiğine inanılır."[99]

Bauhaus'un bizi, en çok ilgilendiren tarafı; bu üretim-tasarım-yaratım felsefesinin, Köy Enstitülerinin ve devamı Öğretmen Okullarının eğitim sisteminin ruhunu oluşturmasıdır. Devrimci Cumhuriyetin bütün modernleşme atılımlarında; eğitimde, sanatta ve mimaride, sanayileşme ve tasarımda, üretici çağdaş yaşamın geliştirilmesinde Bauhaus felsefesinin, ilkelerinin büyük etkisi hatta damgası olduğu gibi...

Bauhaus modeli, 20. yüzyılın başında, yeni devrim yapmış, sanayileşmenin başında, liberal piyasacı kapitalizmin emperyalist yıkıcılığına tanık olmuş ve ona direnen bir ülkede, hem üretime hizmet eden bir eğitimin, hem de kendi ulusal özgünlüğünü geliştirmenin anahtarını taşıması açısında bulunmaz bir klavuzdu. "Bauhaus modeli, yaratıcılık ile tekniği, estetik ile aklı, devrimcilik ile olumlu yapıcılığı bir araya getirmesiyle, kendilerine bir 'dirim modeli' kurmaya çalışan Cumhuriyet aydınlarına 'sağlıklı bir modernite' sunuyordu ve bu anlamda Avrupa'daki modernist akımlar içerisinde Cumhuriyet aydınının kendisini en yakın hissedebileceği modeldi" diyor Duygu Köksal, çok yerinde bir yorumla.[100]

Sanatın, gerçekçi, toplumsal ve insani özünü koruyarak emperyalizme direnişi

Yirminci yüzyılın birinci yarısında, Sovyet Devrimi, Türk Devrimi, İran, Çin ve Meksika ulusal ve demokratik devrimci atılımlarıyla modernitenin Aydınlanmacı ilke ve değerlerine bağlı büyük toplumsal, siyasal ve kültürel dönüşümler yaşandı. Toplumsal ve siyasal planda modernizm, dünya çapında büyük ulusal devrimlerle insanlığın çok daha büyük kitlelerini kucaklayarak ve derinlemesine yaşanırken, modernist sanat, kapitalizmin çürüme ve asalaklaşma bataklığına saplanıp kalmış olarak, hızla insani ve toplumsal içeriğini ve ideallerini yitirmiş olarak kendine gerçeklik karşıtı bir dünya kuruyordu.

---

99 Ali Artun, *"Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyonali ve Türkiye'de Sanat"*, age, s.183 vd.

100 Duygu Köksal, *"Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus"*, age, s. 254.

Gerçekçi sanat ise, kendi içinde yaşadığı bir çok tartışmaya, "Toplumcu Gerçekçilik", "Eleştirel Gerçekçilik", "Toplumsal Gerçekçilik", "Büyülü Gerçekçilik" biçimindeki bölünmelere, maruz kaldığı büyük baskılara rağmen toplumsal ve insani özünü koruyarak gelişmeye, zenginleşmeye devam etti. Ancak şunu da vurgulamak gerekir ki, 1980'lerden sonra yaşanan Küresel Karşedevrim süreci, Gerçekçi ve Toplumsal Gerçekçi sanat ve edebiyatın en dibe vurduğu dönemdir.

1933'te Bauhaus'un Nazi iktidarınca kapatılması ve yine aşağı yukarı aynı yıllarda Sovyetlerde çağdaş sanattaki Devrimci Modernist açılımların yasaklanıp, toplumcu sanatın devlet denetimci-Jdanovcu bir sanat anlayışına hapsedilmesi, Gerçekçi ve Toplumsal Gerçekçi sanat anlayışında uzun süreli derin bir krizin ve tartışmanın başlamasına yol açtı. Bilimsel Sosyalist aydın ve sanatçılar bu tartışmaların içinde zaman zaman çok yoğun bir şekilde yer alsalar da, belli sonuçlara ve netliklere varılması için, Sovyetlerin dağıldığı ve emperyalist sistemde bazı köklü dönüşümlerin yaşandığı 2000'ler sonrası yeni sürecin, Batı merkezli dünyanın sona ermesine yol açan yeni olguların ve gelişmelerin beklenmesi gerekiyordu.

Bu dönemde, yani 1930 ve 2000 arası dönemde, toplumcu ya da toplumsal gerçekçi sanat ve edebiyat alanında, en azından 1970'lere kadar, önemli felsefi-kuramsal tartışmalar yapıldı. Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno, Ernest Bloch ve Walter Banjamin, sözkonusu tartışmaların önde gelen isimleridir. 1990'lardan sonra dilimize çevrilen ***Marksizm ve Modernizm*** (Eugane Lunn, 1995) ve ***Estetik ve Politika: Realizm ve Modernizm Çatışması*** (2016) kitapları bu Marksist kuramcılar arasındaki tartışmaya geniş olarak yer vermektedir. Apayrı bir kitap ya da makale konusu olacak olan sözkonusu tartışmaların bugün açısından değerlendirilmesi çok önemlidir ve mutlaka yapılmalıdır.

Ancak yine de konumuzla ilgili olarak kısaca şunları söyleyebiliriz: Sözkonusu tartışmanın eksenini, çağdaş gerçekçiliğin içeriği, anlamı ve bu bağlamda Modernist sanatın ne tarafta yer aldığı oluşturuyordu. Diğer bir ifadeyle, Toplumcu/Toplumsal Gerçekçilik Modernist akımı ne ölçüde kucaklıyordu? Toplumcu Gerçekçiliğin en yetkin kuramcısı Lukacs, 1930'larda Modernist

sanatı bütünüyle Gerçekçiliğin dışında görüyordu. Lukacs bu tavrını 1950'lerden sonra belli ölçüde esnetmiştir. Brecht ise, Modernizmin devrimci yorumunu yaparak, özellikle modernizmin yabancılaştırma ve kolaj tekniklerinin devrimci bir sanat için de kulanılabileceğini savunuyor ve tiyatrosunda bunu başarıyla uyguluyordu. Diğer kuramcılar ise, çağdaş geçekçi sanatın içinde değerlendirdikleri modernizme daha liberal ve Batı merkezli eleştirel bir yaklaşım ve yorum getiriyorlardı.

Bizim açımızdan ise, bugün çok daha netleşmiş olarak görüldüğü gibi, Modernist sanat, Dadaizmin ortaya çıktığı 1920'lerden itibaren, yer yer bir birinin içinde gelişen Devrimci ve Gerici Modernizm olarak, Postmodernizme kadar ikili bir gelişme içinde olmuştur.

Özetlersek; "Devrimler Çağı" 20. yüzyılda, modern ya da çağdaş sanat, 18. yüzyıl sonlarında sistemleşen bilimsel-estetik ilkelerinde içerilen toplumsal ve insani, dolayısıyla etik niteliğini koruyarak gelişme ya da -burjuvazinin gericileşmesine bağlı olarak- bunlardan kopma yönünde bir ayrışma yaşadı. Bu ayrışma aynı zamanda, insanlığın, emperyalist sistemin yarattığı büyük eşitsizliklere, acılara, yabancılaşmaya, derin ahlaki çöküşe karşı yürüttüğü mücadelelerle de bağlantılıydı. "Sanatın özerkliği" ya da "sanat sanat içindir" adına sanatın toplumsal ve etik içerikle bağının kopartlmasının sonunun, postmodernizmin estetiği ve sanatı reddetmesi olduğunu bir sonraki bölümde inceleyeceğiz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERN KÜLTÜR VE SANAT

I.
POSTMODERNİZMİN FİDELİĞİ: BATI'DA 1950 VE 1960'LARIN DÜŞÜNSEL İKLİMİ

Estetik ve sanat alanında belli bir anlayışı ifade edecek biçimde ve içerikte Postmodernizm kavramı, yaygın ve etkin olarak 1960'lı yıllarda gündeme geldi. Özellikle New York'taki sanat çevrelerindeki tartışmalarda kullanılmaya başladı. Sözcüğün kullanılması aslında çok daha eskilere gitmektedir. Ancak, 1960'lara kadar sadece bir tez, fazla etkili olmayan bir iddia olarak kaldı. Bunun Batılı aydın ve sanat çevrelerinde giderek etkin, yeni ve yaygın bir akım olarak benimsenmesi için, İkinci Dünya Savaşı –böylece 20. yüzyılın ikinci büyük- yıkımının ardından oluşan Aydınlanmaya ve akılcılığa karşı derin bir kuşkunun, tepkinin oluşmasını beklemek gerekiyordu.

Birinci Dünya Savaşı'ından sonra İngiliz tarihçi Arnold Toynbee, Alman yazar Rudolf Pannwitz vb'nin, modern çağın sona erdiği postmodern bir çağa girildiği biçimindeki öngörüleri ise, Batı uygarlığının geleceğine ilişkin anlamlı saptamalardı. Ancak, bunlar, teorik olarak doğru olmakla birlikte, maddi-toplumsal koşulların henüz yeterince olgunlaşmamış olması nedeniyle erken ama uyarı niteliğindeki düşüncelerdi.

1960'ların tablosunda, Avrupa ve ABD'nin düşünce ve sanat çevrelerinde, diğer bütün farklılıklara rağmen, ortak eğilimi ya da ortak paydayı oluşturan şey, Aydınlanma akılcılığının sorgulanır, hatta reddedilir olmasıydı. Aydınlanmaya, akılcılığa ve nesnel gerçekçiliğe karşı değişik derecelerde tavır alış, eleştiri ve reddediş biçimlerinin hepsi, daha sonra görüleceği gibi, Postmodernizm çerçevesi ya da çatısı altında buluşuyordu. Bu ortak çatı altındaki farklı yorumların, yaklaşımların, tartışmaların içinde

bazı sanat eleştirmenleri artık postmodern bir döneme ya da çağa girildiğini öne sürerek sanatta da yeni bir postmodern estetik anlayışının geçerli olmasını savunmaya başladılar. Bazı sanatçılar da kendilerini postmodernist olarak tanımladılar.

Anlaşılacağı gibi, "postmodern çağ" ve bunun alt kavramlaştırmaları olan "postmodern estetik", "postmodern sanat/sanatçı" tanımlamaları, modern/modernist estetik ve sanat anlayışından köklü bir kopuşu ifade ediyordu.

Batı kültürü ve toplumsal sorunları üzerine, önde gelen ABD'li araştırmacı Daniel Bell, kapitalizmin yaşadığı büyük kültürel krizi ve yaşanan dönüşümleri çeşitli yönleriyle analiz etmektedir. Bell, ***Kapitalizmin Kültürel Çelişmeleri (The Cultural Contradictions of Capitalism)*** adlı kitabında (1976) modern dönemin sona erdiğinden söz etmektedir. Ona göre bu durum, insanı temel bir seçim yapma zorunluluğu ile karşı karşıya bırakmıştır. Bell'in saptamasıyla, "Postmodern Çağ"da akıldışılığın, akıl karşıtlığının egemen olduğu duygusal değerlendirme ve tepkiler ön plana çıkarılmıştır. Günlük yaşamda ve sanatsal etkinliklerde bilince değil bilinçaltına vurgu yapan, bilinçaltı tepkileri yücelten ve estetize eden yaklaşımlar Batı merkezlerinde yükselen eğilim haline gelmiştir.

Bu tavır ve davranışların oluşturduğu koşullarda hedonist (hazcı, keyifçi) eğilimler belirleyici olmaya ve giderek alanı genişleyen bohemlik (savaş karşıtı, üretim dışı, hippy, uyuşturucu hastası), eşcinsellik, feminizm ve -bir ucu kendini hâlâ sosyalist olarak tanımlayan, bir ucu anarşizme uzanan- her türlü devlet, kurum, otorite ve hiyerarşi düşmanlığına dayanan bir alt kültür oluşmaya başlamıştır. Bugün sistem tarafından büyük ölçüde emilen ve etkisiz hale getirilen Çevreciliği de özellikle uygarlık karşıtı özelliğiyle bu alt kültüre eklemek mümkündür.

Üretim ve toplum dışı, hippy, "cinsel devrim"ci kültürün oluşmasında Frankfurt Okulu'nun aydınlanmayı ve akılcılığı sorgulayan, Aydınlanma değerlerini tartışmaya açan felsefesinin etkisi büyüktür. Frankfurt Okulu flozoflarından, Avrupa ve ABD'deki "Yeni Sol" akımların ve o yıllarda moda olan Hippyliğin ideoloğu, destekçisi olan Herbert Marcuse'un, "cinsel içgüdü"lerin bastırılmasına karşı çıkan, "özgür aşk"ı savunan ***Eros ve Uygarlık***, Aydınlanma akılcılığını eleştiren ***Tek Boyutlu İnsan***

kitaplarının, bu toplumdışı, marijinal akımların başucu kitabı olması rastlantı değildir.

Hedonizm ve bedenin, toplumsal gerçekliğin yerini alması

Bohem ve hedonist (hazcı) kültürün tipik özellikleri, toplum dışılık, topluma uyumsuzluk, yani toplumsal-insani sorunlara ilgisizlik, kayıtsızlık ve benmerkezci ya da kendini sevici (narsist) sapkın bir bireyciliktir. Postmodern kültür, kapitalizmde en üst biçimini alan çağdaş devletin ve ona bağlı yapılanmanın, toplumsal örgütlenmenin, hiyerarşinin, tekniğin, bürokrasinin dayandığı değerleri de bütünüyle reddetmektedir. Bütün bunlar, Bell'e göre modern çağın çöküşünü göstern olgulardır.[101]

Akılcılık, nesanellik, toplumsallık sorgulanır ve saldırıya uğrarken, kuşkusuz Bilimsel Sosyalizm de bu saldırıdan fazlasıyla payını alıyordu. Buna bağlı olarak, çağdaş insanlığın sorunlarına, bilimin nesnelliğine ve toplumsallığa odaklanan çözüm projeleri de terkedilmeye başlıyordu. Yükselen hedonizmin, hazcılığın bayağılaşarak -örneğin cinselliğin pornolaşarak- yaşanmaya başlaması, öznelliğin ve sapkınlaşmış bireyciliğin nesnesi olarak beden merkezliliğin nesnel-toplumsal gerçekliğin yerini almaya başladığını gösteriyordu. Devlet, sınıf/sınıf mücadelesi, toplumsal adalet, eşitlikçi yeni bir toplum konularındaki daha genel ve soyut sorunların çözüme kavuşturulmasından umutlar kesildikçe, ilgiler daha tekil, dolaysız, mahrem, "bastırılmış" ve duyuma/duygusala ilişkin şeylere yöneliyordu. Aslında bütün bunlar, kapitalist sistem tarafından bilinçli ve planlı biçimde tarihsel bir nesnellikmiş gibi teorize ediliyor ve yönlendiriliyordu.

Artık insan bedeninin, tarih, toplum, gerçeklik yerine geçen önemli bir aktör, hatta gerçekliğin en belirleyici alanı olarak yükselmesi kaçınılmazdı. Terry Eagleton'un yerinde ifadesiyle, postmodernizmin en gözde kavramlarından olan "Keyif, müzmin sofu radikalizmin başına bela kesilmek üzere hınçla geri döndü ve aynı zamanda tüketimci hedonizmin müstehzi bir alameti olarak boy gösterdi. Yüzyıllar boyunca pürüzsüz şekilde görmezlikten gelinecek denli aşikar ve can sıkıcı bir mesele olan beden, kansız bir rasyonalist söylemin keskinliğine son verdi ve

101 Bkz. Gencay Şaylan, *Postmodernizm, İmge Yayınları*, Ankara, 1999, s. 38-39.

halihazırda tüm zamanların en büyük fetişi olma yolunda emin adımlarla ilerlemektedir."[102]

Postmodern özne, bedenin kimliğini tamamlayan bir bileşenidir. Üstelik beden, postmodernist düşüncenin en fazla tekrarlanan takıntılarından biridir. Batı merkezlerinin kitapçı dükkânlarını uzun yıllar, kesilip bozulmuş organlar, eza görmüş gövdeler, süslenmiş, hapsedilmiş, disipline edilmiş ya da arzudan kıvranan bedenlerle dolup taştı. "Bedensel özgürlüğün" en temel biçimi olan cinsellik, feminizm ve eşcinsellikle birlikte, 1960'lı yıllarda öne çıkan ciddi bir sorunsal olmaya başladı. Devrimci enerjiler adım adım geriledikçe, bedene duyulan ilgi de aynı oranda yükselerek onun yerini aldı.

Bilinen eski Marksist ve Leninistler kartvizitli birer Lacancı oldular ve herkes üretim yerine sapkınlığa ilgi duymaya başladılar. Guevara'nın, Mao'nun sosyalizmi, yerini Foucalt'un ve Fonda'nın "gövde bilgisi"ne bıraktı. Freud'a göre fetiş, katlanılamaz bir gediği dolduran şeydir. Buna göre cinsellik de tüm fetişlerin en moda fetişi haline gelmiştir. Aynı zamanda fiziksel sağlığa duyulan ilgi, bireyin toplumsal ilişkilerini ve günlük olağan yaşamını sakatlayan, dumura uğratan önemli bir psikolojik takıntıya dönüşmüş bulunuyor.

Böylece, beden ve cinsellik, 1980'ler ve 90'larda, bütün kabalığı ve görgüsüzlüğüyle, ülkemizde de yaşandığı gibi, postmodern kültürel anlayışın en radikal tavırlarının ortaya konduğu yaşamsal bir uygulama alanıydı. Eagleton'un deyişiyle, inatçı bir olay olarak beden, hem "büyük anlatılara" -evrensel-bilimsel doğrulara, öğretilere ve kavramlara- karşı duyulan postmodern kuşkuculuğa ve reddiyeye, hem de pragmatik bencilliğin somutla yaşadığı aşk macerasına oldukça iyi uyum sağlamaktadır.[103]

Ancak, "yeni gövde bilgisi" açısından her tür beden işe yaramaz. Libidinal gövdenin pek gözde olmasına karşılık, çalışan ve üreten beden gözden düşmüştür. Kötürümleşmiş bedenlerin bol bulunmasına karşılık, açlıktan ve yoksulluktan dolayı yetersiz beşlenmiş bedenler etrafta görünmez, onlara ilgi gösterilmez.

---

[102] Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, Ayrıntı Yayınları, 1. basım, İstanbul, 1999, s. 30, 40.

[103] Terry Eagleton, *agy*.

Yani "Postmodern Çağ"da, ekonomik ve toplumsal sürecin, toplumsal eşitsizliklerin, sömürü sisteminin bir sonucu olarak yetersiz beslenmiş bedenin, toplumsal insanın bedeninin değil, bencil-keyfçi biyolojik, ilkel bedenin bir değeri vardır.

Anarşist ve nihilist düşüncelerin baskın rol oynadığı Avrupa ve ABD'deki 68 Hareketlerinin önemli sloganlarından biri olan, toplumsal ideallerden kopmuş "Cinsel devrim" ve "Savaşma seviş" sloganlarının arkasındaki felsefi düşünce buydu.

Lacan: Hakikat, akıl ve bilinç dışındadır

Akla ve bilince değil, bilinçaltına ve duygulara önem veren bu dönemin düşünsel ve sanatsal ikliminin oluşmasında belirleyici olan düşünürlerden biri Jacques Lacan'dır. Lacan, 1950 ve 60'lı yıllarda yaptığı çalışmalarda psikanalitik ve yapısalcı düşünceleri birleştirdi ve postmodernizmin gelişmesinde çok önemli bir rol oynadı.

Freud'un öğrencisi olan Lacan, ancak onun, insanın tarihsel ve toplumsal varoluşunu önemsemeyen biyolojik deteminist akılcılığını eleştirmektedir. Lacan, psikanalizi felsefeleştirirken, bu kez, Batı felsefesinin merkezindeki –mekanik/pozitivist ve diyalektik akılcılık ayrımı yapmaksızın- akılcı belirlenime karşı savaş açar. Lacan, Descartes'ın ünlü "düşünüyorum öyleyse varım" önemesinin karşısına, köktenci bir meydan okumayla "Ben düşünmediğim yerdeyim" önermesini koyar. Ona göre, "öznelliğin hakikati, bilinçli akılcılıkta (...) bulunmaz; bilinçdışının köktenci bir biçimde düşünülmemiş ve düşünülemez olan ve aslında dile benzeyen yapısında bulunabilir."[104] Yani, Lacan'a göre göre hakikat bilinç dışındaydı.

Lacan ve daha sonraki bütün postmodern düşünürler, nesnel gerçekliğin yerine dayanılacak temel olarak koydukları dilin yapısını, "dil" ile "gerçekliğin" çoktan birbirinden koptuğu, kendi kendini kuran, tanımlayan bir sistem olarak yorumlarlar. Lacan, anlamı, dilin maddesini oluşturan ve dil ile aktarılan gerçekliğin yansıması olarak değil, dilin kapalı dünyasında, gerçeklikten ba-

[104] Niall Lucy, Postmodern Edebiyat Kuramı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 49.

ğımsız sözcüklerin farklı bileşimlerinin ve"dil oyunları"nın bir ürünü olarak tanımlar. Ona göre anlam, "düşünceden çok, düşünce olmayanda" bulunur: Dilbilimsel anlam, dili kullanan herhangi birinin niyetleri tarafından kontrol edilemeyeceği gibi, hiçbir türden anlam da akılcılıkla kontrol edilemez.

Lacan'ın psikanaliz kuramı kısmen yapısal antropolojinin, kısmen de dilbilimin keşiflerine dayanır. Onun temel inançlarından biri, bilinçdışının da dilinkine benzeyen gizli bir yapısı olmasıdır. Dünyanın ve benliğin bilgisi dil tarafından belirlenir. Dil, herhangi bir kimsenin ayrı bir varlık olarak kendinin ayırdına varmasının önkoşuludur. Ama dil aynı zamanda içerisinde toplum tarafından verilmiş olanın, yani kültürün, yasakların ve yasaların taşındığı bir araçtır. Dil bu işleviyle tamamen özerk bir alandır; toplumsal gerçeklik ve tarihsel süreçlerin belirleyiciliğinden bağımsız, neredeyse onların yerine geçen bir konuma sahiptir.

Lacan; hocası Freud'un, insan davranışlarını bireyin bastırılmış biyolojik-bilincaltı dürtülerine bağlayan yaklaşımına karşı çıkar. O, Freud'un, yalnızca bireylerin dürtülerinden ve doyumlarından yola çıktığını, dolayısıyla toplumsal boyutları gözardı ettiğini söylerken haklıdır. Ancak öte yandan, toplumsal boyutu, üretim ve bölüşüm ilişkilerinden koparark, "öznelerarasılık" diye adlandırılan dil temelli özne-özne ilişkisi ile, yani diyaloğla ya da "dil oyunları"yla sınırlandırdığı için gerçeklikten kopmaktadır.

Freud, psikanalizin amacının, kişiliğin bütünlüğü ile/içerisinde dürtüyü bütünleştirmek olduğuna inanmıştı. Biyolojik, kaba materyalist ama akılcı Freud için bilinçdışının "korkutucu bir yüzü" bulunurken, Lacan'da bilinçdışı, "doğruluk" ve "otantiklik" yuvasıdır. Bununla beraber Lacan, bilinçdışının bir bilgi nesnesi olamayacağına, ego'nun ise kendisini her zaman yansıtması nedeniyle asla kendinin ayırdına varamayacağına inanır. Bu yüzden, benliğin bilgisi ve benliğin kendi üzerine düşünmesi olanaksızdır.

Freud'un veciz sözüyle düş,"bilinç dışına uzanan bir kral yolu"dur. Lacan için ise düş, yalnızca resimsel bir tasarım değildir. Her ne kadar düşler her zaman belli bir imge doğrultusunda görülseler de, "her düş gerçek bir metin"dir.

Özetle; Aydınlanmacı Freud'un, insan davranışlarının kölerini maddi-biyolojik doğaya dayandıran ama bunu yaparken insanın toplumsal ve tarihsel bir varlık olduğunu ihmal eden yaklaşı-

mına karşın, Lacan, insanın toplumsal bir varlık olduğunu haklı olarak savunmakla birlikte, insan davranışlarının doğal/biyolojik köklerini önemsemeyen, toplumsallığını da dil alanıyla sınırlayan yaklaşımıyla öznel idealizme düşmektedir. Bu felsefi yaklaşım, postmodern kültür ve sanatın nesnel gerçekliği reddeden düşünce ve pratiğine güçlü bir temel oluşturmuştur.[105]

Lacan, dil ve gerçeklik kopukluğunun temellerini, tarihsel süreci ve toplumsal gerçekliği dışlayan mantıkla açıklar. Ona göre, insan benliğinin özü, oluşumunda, dil öncesinde ikili olmayan yani özne-nesne ilişkilerinin birbirinden ayrılmadığı "imgesel" düzende bulunur. Çünkü, örneğin insan bebekken ben ve öteki kavramlarını henüz ayıramaz. Ancak, "Oidipus sonrası" olarak tanımlanan simgesel düzene girilerek, daha doğrusu uygarlığa yükselerek dil ve dil gibi düzenlenen bir yasaklar ve sınırlamalar dünyasına, yani ataerkillik ve devlete yükselişle birlikte yasaların hükmettiği akıl ve toplum alanına geçiş yapılır. Özetle Lacan burada, özne ile nesne, dil ile gerçeklik arasındaki kopuşun, insanlığın ataerkil topluma, yani uygarlığa geçişiyle gerçekleştiğini, dolayısıyla sembollerden oluşan dilin ve onun ürünü olan aklın imgeye ve bilincaltına karşı üstünlüğünün bugünkü uygarlık ve kültür krizinin esas nedeni olduğunu savunur.[106]

Niall Lucy'nin aşağıdaki kümelendirmesi ve karşılaştırması, aydınlanma ve uygarlaşma karşıtı Lacancı kırılmanın etki alanını ve derinliğini açık ve öğretici bir biçimde açıklamaktadır:

İmgesel	Simgesel
Bebek	Erişkin
Dişil	Eril
Duyumsal	Mantıksal
Sezgisel	Akılcı
Kişisel	Kamusal
Oidipus öncesi	Oidipus
Bütüncü	İkici
Doğru	Yanlış
Önce	Sonra

105 Bkz. Madan Sarup, Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Ark Yayınevi, Ankara, 1995, s. 20, 21, 22 vd.

106 Lucy, *age*, s. 50 vd

Görüldüğü gibi burada, ileriki sayfalarda daha etraflı ele alacağımız, postmodernizmin aydınlanma, akılcılık, ilerleme, tarih, uygarlaşma karşıtı bütün tezlerinin temel kavramları aşağı yukarı yer almaktadır. Karşılaştırma tablosunu kısaca yorumlarsak; "imgesel"de kümelendirilen, insanlığın henüz sınıflaşma ve uygarlık aşamasına ulaşmadığı tarih öncesi anaerkil (anaegemen) dönemdeki, yarı sürü avcı-toplayıcı özelliklerini koruyan, ailenin, toplumsal ve ahlaki kuralların oluşmadığı doğa ile içiçe ilkel yaşam ve değerleridir. Bunlar, Batı'da yaşanan, erişkinlik, akılcılık, erkek egemenliği ve kamusallık (devletleşme; otorite ve hiyerarşi) ile "simgesel"leştirilen, uygarlık krizine bir seçenek olarak sunulmaktadır.

Nietzsche ve Heidegger'den Lacan'a "özne-nesne bölünmesi": Uygarlık öncesi "organik" toplumun yüceltilmesi

Varoluşçu Heidegger de, felsefesinde Lacan'dan çok farklı şeyler savunmakla birlikte, nihai olarak aşağı yukarı aynı temel tarihsel gerçekliğe dayanmaktadır. O da, "özne ve nesne çatışması"nı aşabilmek için bu ayrımın olmadığı "Sokrat öncesi dönemin" düşünce tarzına döner ve varlığın her ikisini de (özne ve nesne) kapsadığını ileri sürer. Bunun sonucu olarak ilkel, otantik kabile yaşamı ve kültürü yüceltilmekte, uygarlığın karşısına konmaktadır.

Bu nedenle, Heidegger'e göre, doğaya karşı katı, hükümran ve araçsalcı bir tavrı olan Aydınlanma Çağı akılcılığı reddedilmeli; aksine yıldızların, gökyüzünün ve ormanların, yani doğanın sesine kulak verilmelidir! Bütün anlamların kaynağı olan bitmez tükenmez anaya, toprağa dönülmelidir. Kara Ormanlar'ın flozofu Heidegger, "organik toplum" düşüncesinin bir başka romantik temsilcisidir. Onun felsefesindeki köylülüğün yüceltilmesi, aklın yerini kendiliğinden bir "ön-anlama"nın alması, bilgece bir edilgenliğin, sıradanlığın kutsanması, 1935'te açıkça Hitler'i desteklemesine yol açtı. Bu, kısa süreli bir destekti, ancak felsefesinin bütün ögelerinde kendini gösteriyordu.[107]

[107] Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, 1. basım, İstanbul, 1990, s. 86-89.

Heidegger'in uygarlık öncesinden kök alan, özgünlük, otantiklik, kirlenmemişlik adına ilkelliği, edilgenliği, diğer yüzüyle akıldışılığı kutsaması, Frankfurt Okulu'nun iddialarının aksine, faşizmin en önemli özelliği olan akıldışı, Aydınlanma karşıtı karakterini de gösteren bir olgudur.

Bilindiği gibi Heidegger Nietzsche'nin sadık izleyicilerindendir. "Özne-nesne bölünmesi"ne karşı organik toplumu savunan düşünce aslında Nietzsche'den gelmektedir. ***Güç İstenci*** adlı kitabında Nietzsche şöyle der: "Ne 'ruh', ne akıl, ne düşünüş, ne bilinç, ne zihin vardır, ne irade ne de gerçek: Bunların hepsi de kullanılmaz olan kurgular, hayallerdir. 'Özne ve nesne' sözkonusu değildir, tersine belirli bir görece doğruluk altında her şeyden önce algılarının düzensizliği altında (...) büyüyen belli bir hayvan türü sözkonusudur."[108] Yani Nietzsche'ye göre insan, -hayvanlar aleminden köklü bir kopuş yaşayarak- üretim yapan, düşünen, geleceği planlayan tarihsel ve toplumsal bir varlık değil, hayvanlar aleminin organik bir parçasıdır. Buna karşı olan her gelişme, uygarlık, akıl, ahlak, bir bozulmadır, soysuzlaşmadır, alçalmadır!..

İnsanın, hayvanlar aleminden kopup insanlaşma ve uygarlaşma süreciyle elde ettiği en önemli yetisi, özelliği, düşünen, akıllı, bilinçli bir varlık, yani özne olmasıdır. Nietszche, Heidegger ve Lacan tarafından, nesnel doğa ile özne ya da "akıl-gövde arasındaki bu diyalektik bölünmenin/karşıtlığın (iklik, ikilem değil) reddedilmesi, Roland Bartes, Derrida, Foucault ve diğer postmodern düşünürlerce de aynen benimsenmiştir. Öznelliğin merkezde olduğu anlayışa bağlı olarak giyim kuşam biçimi, moda, zevkler, arzular, acılar gibi bedensel deneyimlerin herşeyden önce belirleyici olduğunu vurgulamışlardır.

Önceki bölümlerde vurguladığımız gibi; Frankfurt Okulu'nun, Adorno-Hokhaimer (***Aydınlanmanın Diyalektiği***) ve Herbert Marcuse'un (***Tek Boyutlu İnsan***), Anglo-Sakson liberalizminin teorisyeni Karl Popper'in (***Açık Toplum ve Düşmanları***) felsefi-tarihsel planda; Levi-Strauss ve Malinowski gibi Yapısalcı ve Antropologların kültürel planda; Rus Biçimcilerinin ve Saussure'in öncülük ettiği Yapısalcıların dil planında ve Lacan'ın Psikanaliz planındaki teorileriyle Aydınlanma, akılcılık, tarih ve bilim karşıtı büyük kırılmanın koşulları oluştu.

---

108 Friedrich Nietzsche, *Güç İstenci Bütün Değerleri Değiştiriş Denemesi*, Birey Yayıncılık, İstanbul, 2002, s. 250.

Frankfurt Okulu: Akılcılığın eleştirisi ve yeniden barbarlık çağına dönüş karamsarlığı

Frankfurt Okulu'nun bütün tezlerinin özünde, Nazi kıyımıyla ortaya çıkan Alman Tekelci burjuvazisinin azami kâr hırsına ve emperyalist saldırganlığına odaklanmış akılcılığının suçlarını insanlığın evrensel aklına fatura eden anlayış yatmaktadır. Bu nedenle, genel bir akıl eleştirisine saplanıp kalan Frankfurt Okulu teorisyenlerinin ***Aydınlanmanın Diyalektiği*** kitabında gerçekleştirdikleri Aydınlanma eleştirisindeki mantığı iyi anlamak gerekir. Kitabın "Öndeyiş"inde, "Aslında amacımız, insanlığın gerçekten insani bir düzeye çıkmak yerine niçin yeni türden bir barbarlığa düştüğünü anlamaktan fazlası değildir" diyen yazarların düşüncelerinin özünü, biraz uzun bir alıntıyla okuyucuyu sıkma pahasına, vermek yararlı olacaktır:

"(...) Aydınlanmanın özü, kaçınılmazlığı egemenlikten kaçınamama olan bir seçenektir. İnsanlar her zaman doğaya boyun eğme ya da doğayı kendilerine boyun eğdirme seçeneğiyle karşı karşıya kalmıştır. Burjuva meta ekonomisinin yaygınlaşmasıyla birlikte, hesap eden aklın güneşi mitin karanlık ufkunu aydınlatmıştır. Şimdi bu güneşin buz gibi ışınları altında yeni barbarlık tohumları olgunlaşmaktadır.

"Homerros'un destanlarından birinde mitin, egemenliğin ve emeğin iç içe geçişi özenle korunmuştur. Odysseia'nın on ikinci bölümü Seirenlerden söz eder. Seirenlerin çekiciliği, geçmişte kayboluşun çekiciliğidir. Ama bu çekiciliğe kapılan kahramanımız acılar içinde erginleşmiştir. Karşılaşmak zorunda kaldığı ölüm tehlikesinin çeşitliliğinde yaşamının birliği, kimliği güçlenmiş, pekişmiştir. (...)

"Sirenlere karşı Odiysseus'un gemisinde alınan önlemler, [Odysseus'un kendini direğe bağlatıp, gemideki diğer arkadaşlarının da kulaklarını tıkatması. Böylece Odiysseus'un kendisi sirenlerin sesini duyuyor ama etkilerine kapılmaktan kurtuluyor. Köleleri de kulaklarını tıkayarak hiç bir ses duymadıkları için hem etkilenmiyor, hem de kürekleri çekmeye devam ediyorlar -mu] aydınlanmanın diyalektiğinin sezgi dolu alegorisidir. Temsil edilebilirlik nasıl ki egemenliğin ölçüsü ve kendini kurumlarda herkesten çok temsil ettirebilen bir kimse iktidar sahibi sayılıyorsa, temsil edilebilirlik de aynı şekilde hem ilerlemenin hem de gerilemenin aracı sayılır. (...) İşbölümüyle birlikte becerisi ve bilgisi ayrımlaşan insanlık aynı zamanda antropolojik yönden daha ilkel bir aşamaya

geri dönmek üzere zorlanmaktadır, çünkü egemenliğin süresi, varoluşun teknik kolaylıklarına karşın içgüdülerin daha güçlü şekilde bastırılarak sabitleşmesine bağlıdır. (...)

"(...) Duyular üzerinde egemenlik kurulmasını sağlayan anlaksal [zihinsel] işlevin birörnekleştirilmesi, tek sesliliğin yaratılması için düşünmeye boyun eğdirilmesi, düşünmenin de neredeyse deneyim kadar yoksullaşması demektir; bu iki alanın birbirinden ayrılması, her ikisini de zedelenmiş bir biçimde geride bırakır. Düşünmenin kurnaz Odiysseus'tan safdil genel müdürlere kadar üst katmanlarca öğretilegelen örgütleme ve yönetmeyle sınırlandırılması, sırf zayıfların davranışlarına yön vermesi sözkonusu olmadığı sürece güçlülere çatan sınırlılığı da içerir. Akıl gerçekten egemenliğin ve kendine hakim olmanın aygıtı durumuna gelir, burjuva felsefesi öteden beri onun bu işlevini anlayamamıştır. Uysal proletaryaya mitten kalmış olan sağır kulaklar, efendinin hareketsizliği karşısında hiçbir üstünlüğe sahip değildir."[109]

Adorno ve Horkheimerin, Aydınlanmanın, akılcı düşüncenin diyalektik tarihinin Odysseus'tan günümüze gelişim-ilerleme seyrinden çıkardıkları sonuç şudur: Aklın yarattığı aydınlanma yeni bir barbarlık çağını (geri dönüşü) çağırmaktadır. Böylece bilimsel düşüncenin en gelişkin ve bütünsel ifadesi olan Tarihsel materyalizm, özü bakımından mahkum edilmektedir:

"Toplumun materyalist eleştirisi, bir zamanlar idealizme karşı, varlığın bilinç tarafından değil, bilincin varlık tarafından belirlendiği, toplum hakkındaki gerçeğin onun idealist tasarımlarında değil, ekonomisinde aranması gerektiği savını öne sürmüşken, çağdaş bilinç bugün böyle bir idealizmden artık kurtulmuştur."[110]

Onlara göre, insanlığın doğaya karşı egemenlik mücadelesinde doğaya verdiği "zarar"lar, sanki insanlaşmanın bedeli olarak bir kaçınılmazlık değil de, bir çeşit, tarih dışı, soyut, özgürlük ve adalet düşmanlığıdır:

"İnsanlar dolaysız öncüllerini aşmakla kalmamış, üstelik etobur devasa hayvanlar da dahil olmak üzere diğer türlerin, başka hiç bir modern species'ın yapamadığı gibi, kökünü kurutmuştur. Buna karşılık dünya tarihini, Hegel'in yaptığı gibi özgürlük ve adalet kategorileri açısından kurmaya kalkışmak, bir çeşit kaçık-

[109] Max Horkheimer-Teodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, I. Cilt, s. 50-55. Ayrıca bkz. Max Hokhaimer, Akıl Tutulması, ...

[110] Horkheimer-Adorno, *age*, II. Cilt, s, 114.

lık gibi görünüyor. (...) Akıl kötüdür, değersizdir ve kökenindeki tüm iyi şeyler ve varoluş bu dehşete, yılgınlığa karışmıştır."[111]

Frankfurt Okulu düşünürleri, burada bir yandan, hem aydınlanmanın kaçınılmazlığına vurgu yapıp hem de aklın egemenliğini eleştirerek Nietzschevari nihilistçe bir açmaza düşmekteler. Diğer yandan özetle şunları söylemek istemektedirler: En son burjuvazinin "hesap eden" akılcılığa varan, insanlığın, duyumlarını/duygularını, bilicaltını, içgüdülerini bastırarak yarattığı uygarlık, tekrar barbarlığa dönmek riskiyle karşı karşıyadır! Bu geri dönüşe karşı seçenek, dünya tarihini "özgürlük ve adalet kategorileri açıcından kurmaya kalkışmak"tan, yani "egemenliğin aygıtı durumuna gelen" ve Batı uygarlığında Odysseus'ta simgeleşen aklın klavuzluğundan vazgeçmektir! Onlara göre, "çağdaş bilinç", akılcılığın ve bilimin temelini oluşturan Tarihsel Materyalizmin maddi/nesnel gerçekliğin belirleyiciliğini esas alan "idealizmi"nden kurtulmuştur! Kurtuluş, akılcılığın bastırdığı, duyguların ve biliçaltı dünyanın özgürleştirilmesindedir!...

Frankfurt Okulu'nun ikinci kuşak temsilcisi Habermas'a göre, Horkheimer ve Adorno'nun 1944'te ABD'de Santa Monica'da yaptıkları tartışmalara dayanarak hazırladıkları ve üç yıl sonra da Amsterdem'da yayımladıkları bu eserde Adorno ve Horkheimer'i Nietzsche ile yakınlık içine sokan postmodern eğilimler açıkça ortaya çıkmaktadır. Habermas bu dönüşümü şöyle özetliyor: "Horkheimer'in etrafında oluşan çevrede, Eleştirel Teori, ilk aşamada, Batı'da devrimin gerçekleşmemesini, Rusya'daki Stalinci gelişimi ve Almanya'da faşizmin zaferinden doğan düşkırıklığını açıklamak için ortaya çıkmıştı; Marksizmin amaçlarından kopmadan Marksist teşhislerin neden başarısız olduğunu açıklamak zorundaydı. Bu ortam, İkinci Dünya Savaşı'nın en karanlık yıllarının, aklın son kıvılcımlarının gerçeklerden kaçtığı ve geride umutsuz bir şekilde çöken bir uygarlığın kalıntılarından başka bir şey bırakmadığı şeklinde oluşmuş bir kanıyı nasıl güçlendirdiğini anlamayı mümkün kılıyordu."[112]

---

111 Horkheimer-Adorno, *age*, II. Cilt, s. 131, 132.

112 Jurgen Habermas, *Le Discours Pholosophique de la Modernite* (Horkheimer et Adorno başlıklı yazı), Gallimard, Paris, 1988, s. 140'dan aktaran Taner Timur, *Felsefe, Toplumbilimleri ve Tarihçi*, Yordam Kitap, İstanbul, 2011, s. 312.

Frankfurt Okulu düşünürlerine göre, aklı esir alan içgüdüleri ve güç istencini çözümleyen Nietzsche bu konuda oldukça aydınlatıcı idi. Horkheimer ve Adorno, 1950'de, Nietzsche'nin ellinci ölüm yıldönümü vesilesiyle yaptıkları ve H-G. Gadamer'in de katıldığı söyleşide çok daha açık konuştular. Bu söyleşide Adorno; bir yandan, Nietzsche'yi "kaba sarışının ve emperyalizmin avukatı" yapan akımın saçmalığını anlatırken, diğer yandan, Cesar Borgia'yı öven adamın, Nietzsche'nin, aynı zamanda, Torino'da atını kamçılayan birine bakarken bayılan ve bilincini yitiren adam olduğuna dikkat çekerek onu yüceltiyorlardı. Horkheimer ve Adorno, daha sonraki Marksizmden dönme postmodern Batılı aydınların öncüsü ve kendi Aydınlanma karşıtı konumlarını açıklayan bir düşünür olarak Nietzsche'yi doğru anlamışlardı.[113]

Yeni Eleştiri ve Amerikan biçimci sanat anlayışının karakteristik özellikleri

1960'larda, gerek düşünsel, gerekse sanat ve edebiyat planında gerçeklikten ve toplumdan kopuş sürecini boyutlandıran, sistemleştiren ve derinleştiren önemli bir başka olgu Yapısalcılıktır. Aslında yapısalcılığı, yirminci yüzyılın başından itibaren burjuva akılcılığına ve gerçekçiliğe karşı ortaya çıkan tipik öznel idealizmi temsil eden düşünsel ve sanatsal akımların ortak tezlerinin bir sentezi, son kapsamlı biçimi olarak değerlendirebiliriz. İlginçtir, hepsi de, 20. yüzyılın başından 1980'lere kadar Batı kültür ve edebiyatına egemen olan Gerçekçi ve Toplumsal Gerçekçi edebiyat ve sanat anlayışına karşı, Gerçeküstücülük gibi, bireyi ve öznelliği, bilincaltını ve akıldışılığı öne çıkaran, bunu dil ve edebiyat teori ve pratiklerinde temellendiren, uygulayan akımlardır. Başta "Rus Biçimciliği" ve Amerikan "Yeni Eleştiri" akımı olmak üzere, Husserl'in "Fenomenoloji" kuramı ve bununla bağlantılı "Yorumbilgisi ve Alımlama" kuramı, Heidegger'in Varoluşçuluğu, Göstergebilim vb...

113 Taner Timur, aynı yer. Taner Timur, Horkheimer ve Adorno'nun içgüdülere ve "güç istenci"ne dayandığından yola çıkarak Nietzsche'yi "anlamadıklarını", oysa Nietzsche'nin bir Aydınlanma düşünürü olduğunu söylerken bize göre yanılıyor. Nietzsche, Aydınlanma çağının içindeki bir düşünür olarak, Aydınlanmayı ve akılcılığı reddederken, kuşkusuz reddiyelerini de karşı çıktağı akılcı bir mantık içerisinde açıklamak gibi bir tutarsızlığı ve ikilemi de bütün derinliği ile yaşamaktaydı.

Yapısalcılığı hazırlayan düşünsel arka plan ile Modernist estetikteki, toplumsal gerçekliğe tamamen yabancılaşan, Gerçeküstücülük, Soyut Dışavurumculuk ve Soyut Sanat anlayışlarıyla son biçimini alan Gerici Modernizmin düşünsel temeli büyük ölçüde aynı tatrihsel sürteçtir ve örtüşmektedir. Yirminci yüzyılın, sanat anlayışlarını ve akımlarını da doğrudan etkileyen, Sovyet Devrimi'nin merkezinde olduğu büyük devrimci atılımlarına karşı, emperyalist burjuvazinin ideolojik ve kültürel plandaki karşı operasyonlarıyla bağlantılı bir süreçtir bu.

İki büyük savaşın yarattığı yıkımın sorumlusu olarak emperyalist burjuvazi gerçeğin, hakikat aşkının, bilimin, insanlık duygusunun ve sanatın koruyucusu misyonunu kaybetmiştir. O misyon artık işçi ve emekçi sınıfların, ezilen ulusların eline geçmiştir. Bu durumda varlığını devam ettirebilmek için, elindeki büyük medyatik imkânlarla, gerçeğe, hakikate, adalete, bilime, sanata karşı, yalanın, dalaverenin, ikiyüzlülüğün, sahteliğin gerçekmiş gibi, bilimselmiş gibi pazarlanmasına belbağlayacağı açıktır doğal olarak.

Bu ideolojik, siyasi ve kültürel bağlamda, yukarıdaki, edebiyat-eleştri, dilbilim ve sanat kuramlarının temel eksenini "biçimsel estetik" oluşturuyordu. Biçimselin esas olduğu bir sanat anlayışında, neyin anlatıldığının, ifade edilmek isendiğinin hiç önemi yoktur; önemli olan, nasıl, hangi üslupla ifade edildiğidir. Örneğin, Rus Biçimcileri, biçimi içeriğin dışa vurumu olarak görmek şöyle dursun ilişkiyi tamamen tersine çevirmişlerdir. İçerik, sadece biçim "dürtü"sü, belli türde bir biçimsel deneme için bir olanak, bir araçtır. ***Don Kişot*** romanı, adını taşıdığı karakteri hakkında değildir; karakter, sadece çeşitli anlatı tekniklerini bir arada tutmak için gereken bir aygıttır, araçtır.

1920'lerde, Birinci Dünya Savaşı'nın Batılı insanda yarattığı büyük manevi yıkım ve boşluğa yanıt vermek amacıyla geliştirilen Husserl'in Fenomenolojik yönteminde ise, "nesnelliğin paranteze alınması" ile, edebiyat yapıtının gerçek tarihsel bağlamı, yazarı, okuru, toplumsal ve üretim koşulları görmezlikten gelinir. Buna karşın fenomenolojik eleştiri, metnin kendi dışında hiç bir şeyden etkilenmeksizin tümüyle "içkin" bir yorumunu yapmayı amaçlar. Metnin kendisi yazarın bilincinin katıksız olarak somutlaşmasına indirgenir. Yazarın zihnini anlamak için onun hakkın-

da bildiğimiz bazı gerçeklere başvurmamız gerekmez; yazarın bilincinin yapıtta kendini gösteren yönlerini incelememiz yeterlidir. Dolasıyla Fenomenolojiye göre bir edebiyat yapıtının dünyası nesnel bir gerçeklik değil, bireysel öznenin düzenlediği ve yaşantıladığı gerçekliktir. Bireysel özne dünyayı nasıl düşünmüş, kurgulamışsa gerçeklik odur.

Amerikan burjuvazisinin sınıf mücadelesine karşı ideolojik-kültürel tavrını yansıtan "Yeni Eleştiri" ise, bilimsel akılcılığa, toplumsal gewrçeklere karşı kendini kapatan, edebiyatı akla ve gerçekliğe karşı direnme, korunma, kaçış alanı olarak gören bir anlayışa sahiptir. Şiir, akılcı bir anlama sorunu değil, bizi özünde dinsel olan bir bağla "dünyanın gövdesi"ne bağlayan duygusal bir olaydı. Sanat yoluyla, yabancılaşmış olan bir dünya bütün çeşitliliğiyle bizim için onarılabilirdi.

Terry Eagleton'un da belirttiği gibi, "Yeni eleştiri, gerçekliğe yerleştiremediklerini edebiyatta yeniden keşfeden köksüz, savunma durumundaki aydınlar sınıfının ideolojisiydi. Şiir yeni bir din, sanayi kapitalizminin yabancılaştırıcı etkilerinden ötede nostaljik bir sığınaktı. Şiir de Tanrı gibi rasyonel araştırmaya kapalıydı; kendi içinde kapalı, gizemli bir şekilde biricik varlığına el değmemiş bir nesneydi." Kısacası, edebiyat, toplumsal sorunların bir parçası değil, toplumsal sorunlara, toplumun dışına çıkarak, toplumdan kaçarak bulunan "çözüm"dü. "Şiir, tarihin enkazından kurtarılıp tarihin üstünde yüce bir yere çıkartılmalıydı".[114]

Yeni Eleştiri'deki toplumsal sorunlara tamamen kapalı, edebiyat eleştirisini, toplumsal ve tarihsel bağlamından kopartan ve sadece biçimsel estetik ölçütlerle sınırlayan anlayışı, aslında Amerikan kapitalizminin ideolojik amaçlarıyla bağlantılıydı. Postmodernizmin ekonomik-toplumsal temellerini de büyük ölçüde açıklayan bu olgu önemlidir.

Yeni Eleştiri'nin akademilerde resmi bir öğreti olarak okutulur hale gelmesinin en az iki geçerli nedeni vardı. İlk olarak, Yeni Eleştiri, sürekli artan öğrenci, gençlik nüfusuyla ilgilenmek için uygun bir pedagojik yöntem sağlıyordu. Öğrencilere incelemeleri için kısa bir şiir vermek, "dünyanın büyük romanları dersi" vermekten daha zahmetsizdi. İkinci olarak, Yeni Eleştiri'nin, şiiri, karşıt tutumların hassas dengesi, çatışan ikiliklerin

114 Terry Eagleton, *age*, s. 71 vd.

çıkar gözetmeyen uzlaşması olarak ele alması, Soğuk Savaş dogmalarıyla zihinleri karışan kuşkucu kiberal entelektüellere çekici gelmişti. Bir şiiri Yeni Eleştiri'nin okuduğu gibi okumak sizi hiç bir şeye bağlamıyordu. Yani siyasal-toplumsal konularda taraf olmaya zorlamıyordu. "Şiirin size öğrettiği tek şey, 'çıkar gözetmeme'ydi, belirli olan her şeyi dingin, spekülatif ve çarçabuk bir biçimde reddetmeydi."[115]

Yeni Eleştiri görevini tamamlamıştı. Oysa koskoca bir edebiyat tarihi ve edebiyat birikimi vardı. Yeni Eleştiri'nin biçimci karakteri, onun edebiyatı toplumsal pratik olarak değil de estetik bir nesne olarak ele alan tutumunu koruyan, ancak sonuçta daha "bilimsel" ve sistematik olan bir edebiyat kuramına ihtiyacı davet ediyordu. Kanadalı Nortron Frye'in ***Eleştirinin Anatomisi*** (Anatomi of Criticism) adlı çalışması böyle bir ihtiyacı karşılamayı amaçlıyordu.

Frye, Yeni Eleştiri'den farklı olarak edebiyatı tarihin yerine koymaktadır. Ona göre, edebiyatın tarzları ve mitleri tarih aşırıdır, tarihin dışındadır. Sistemin devam edebilmesi için kesinlikle kapalı tutulması gerekir. Kategorilere ilişkin değişikliklere tabi tutulmadıkça yabancı hiç bir şeyin sisteme sızmasına izin verilmemelidir. Frye'e göre, edebiyat kendi dışında herhangi bir şeye gönderme yapmadan, "bir sözsel ilişkiler içinde yaşamı ve gerçekliği içeren" kapalı ve içe dönük, "özerk, sözsel bir yapı"dır.

Böylece "sanat sanat içindir"in en açık savunusunu yapan Frye'e göre kişi, edebiyatta ve yalnızca edebiyatta göndergesel dilin çirkin "dışsallığından" kurtulup manevi bir yuva bulabilir. Gerçek tarih, Frye'e göre, esaret ve belirlenimciliktir (determinizm-nedensellik) ve edebiyat özgür olabileceğimiz tek alandır. Teori bir anlamda anti hümanisttir, çünkü insani özneyi merkezi yerinden ederek her şeyin merkezine, insandan ve tarihten soyutlanmış edebi sistemi koyar.

Yapısalcılık: Gerçekdışılığın, tarihdışılığın ve öznelliğin yüceltilmesinin düşünsel temelleri

Yapısalcılığa gelince... Edebi yapısalcılık, 1960'larda modern yapısalcı dilbilimin kurucusu Ferdinant Saussure'ün yöntem ve görüşlerinin edebiyatta uygulanmak üzere geliştirilmiş-

115 Eagleton, *age*, s. 74

tir. Saussure, 1916'da yayımladığı ***Genel Dilbilim Dersleri*** adlı kitabında, dili göstergeler sistemi olarak ele alır. Ona göre bu sistem, "artzamanlı", yani tarihsel gelişimi içerisinde değil de, "eşzamanlı", yani belirli bir tarih anında bütün bir sistem olarak incelenmelidir.

Her gösterge, "gösteren" (ses imgesi) ve "gösterilen"den (nesne, kavram veya anlam) oluşur. Gösterge gizemli bir biçimde anlamı içermez, anlam işlevseldir ve diğer göatergelerden farkının sonucudur. Saussure, ayrıca dilbiliminin gerçek konuşmayla yani kendi deyişiyle parole (söz) ile uğraştığı sürece karmaşaya düşeceğine inanır. Saussura, insanların gerçekten ne söylediklerini araştırmakla ilgilenmiyordu; göstergelerin konuşmayı mümkün kılan nesnel yapısıyla ilgileniyordu o ve buna da langue (dil) adını vermiştir. Saussure, insanların haklarında konuştukları gerçek nesnelerle de ilgilenmez: Dili etkin bir biçimde inceleyebilmek için göstergelerin göndergeleri, yani onların ifade ettiği nesnel şeyler paranteze alınmalıydı.

Genelde Yapısalcılık bu dil kuramını, dilin dışındaki nesne ve etkinliklere uygulama çabasıdır. Bir miti, karnavalı, futbol karşılaşmasını, töresel bir olayı, kan davasını, kabile akrabalık sistemini, bir yağlıboya resmini, bir lokantanın yemek menüsünü göstergeler sistemi olarak görebilirsiniz. Yapısalcı analiz, bu göstergelerin anlama dönüşmesini sağlayan temel yasaları belirlemeye çalışacaktır. Göstergelerin gerçekte ne söylediklerini büyük oranda görmezlikten gelecek ve göstergelerin aralarındaki iç ilişkileri inceleyecektir.

Saussure'in dilbilimsel görüşleri Rus Biçimciliğini de büyük ölçüde atkilemiştir. Bununla birlikte, Biçimcilikle Yapısalcılık arasındaki en temel bağı kuran, kendisi de bir Rus Biçimcisi olan dilbilimci Roman Jakobson'dur. Jakobson 1915'te kurulan ve Biçimci bir grup olan Moskova Dilbilim Çevresi'nin lideriydi ve 1920'de Prag'a göç ederek Çek Yapısalcığının bellibaşlı kuramcılarından biri oldu.

Jakobson'a göre sözcükler, günlük konuşmada olduğu gibi sadece ilettikleri düşüncelere göre değil, seslerine, anlamlarına, ritmlerine ve yananlamlarına göre yaratılan benzerlik, karşıtlık, koşutluk kavramlarına göre bir araya konmuşlardır. Jakobson, Lan Mukarovsky, Feliks Vodicka ve diğerlerinden oluşan Prag

Dilbilim Okulu, Biçimcilikten modern yapısalcılığa geçişi temsil ederler. Bu kuramcılar, Biçimcilerin düşüncelerini geliştirdiler, ancak bu düşünceleri Saussureci dilbilim çerçevesine yerleştirerek sistemleştirdiler.

Özet olarak, Yapısalcılık, artzamanlılığı, yani tarihselliği, nedensillik ilkesini reddettiği ya da "paranteze aldığı" için tamamen tarih dışıdır. Toplumsal ve tarihsel süreçlerden soyutlanarak/kopartılarak savunulan zihinsel yasalar (benzerlik, karşıtlık, koşutluk, ters çevirme vb), tarihte ve gerçeklikteki karşılıkları olmayan kavramlardır.

Yapısalcılık gerçek nesneyi paranteze alırken insan öznesini de paranteze almıştır. Yapıt ne bir nesneye gönderme yapar, ne de birey öznenin dışavurumudur; bu yolların ikisi de kapatılmıştır, geriye sadece kurallar sistemi kalmıştır. Böylece, birey özne, yazarın, sanatçının kendisi, tamamen tasfiye edilmiş ve somut kişilerle, dolayısıyla toplumla ilgisi olmayan bir yapının işlevine indirgenmiştir.

Örneğin, tarihi reddedişin somut bir ifadesi olrak Levi-Strauss, dil eğer "doğmuşsa" "bir çırpıda" doğmuş olması gerekir diye düşünmektedir. Yani bu metafizik bakışa göre, dil veya başka bir kültürel olgunun, kurumun oluşumundaki onbinlerce, hatta yüz binlerce yıllık insanlık deneyimi, deneme-yanılma-ders çıkarma diyalektiği reddedilmektedir.

Özetle, yapısalcılık Batı toplumlarında postmodernist çözülüş ve çöküş terileri için güçlü bir tür düşünsel fidelik rolü oynamıştır.

Biçimci, "neyi" değil "nasıl"ı, anlatım biçimini, dili, kurguyu esas alan, yani içeriği/anlamı, toplumsal ve tarihsel gerçekliği dışlayan, yok sayan ABD merkezli "Yeni Eleştiri" ve bu biçimci modernist teorilerin en gelişmişi Yapısalcılık, sadece edebiyat alanıyla mı sınırlıydı? Kuşkusuz hayır. Bu düşünceler, modernist kültür ve sanatın her alanında etkili olan ortak felsefi-teorik çerçeveyi oluşturuyordu.

Plastik sanat dünyasını ve anlayışlarını incelediğimizde de, kuşkusuz o yıllarda Ezilen Dünya'dan yükselen büyük devrimci-toplumcu dalganın bir yansıması olarak kimi devrimci modernist sanatsal çıkışlar görülse de, dönemin modernist kültür ve sanatına yön verici felsefi anlayışın aşağı yukarı aynı olduğu görülmek-

tedir. Şunu da söylemek gerekir; söz konusu düşünce ve sanat akımları, o günün gözüyle değerlendirildiğinde, kapitalizmin ve revizyonizmin (İki Süper Devletin) statikosuna karşı, düzen karşıtı, radikal vb hareketler olarak görülüyordu. Oysa, onların içinden, onların doğal bir sonucu olarak çıkan ve sistemli bir gerici felsefe-kültür-sanat akımını oluşturan Postmodernizmin bugünkü geldiği noktadan bakıldığında, söz konusu akımların hiç de masum olmadıkları anlaşılmaktadır.

Batı 68'inin yenilgisi ve "post" (son)'ların başlangıcı: Burjuva (gerici) modernizmin, aydınlanmanın, devrimci ütopyaların sonu

1960'lar, dünyada büyük devrinci atılımların en üst noktaya çıktığı, Çin, Vietnam, Küba ve Cezayir devrimlerinin zaferle sonuçlanmasının yarattığı dünya çapındaki köktenci değişim rüzgârı, Batı merkezlerinde siyasal ve kültürel değişim, devrim, modernizm, yenilik dinamiklerini ve umutlarını da olağanüstü canlandırmış, hareketlendirmiştir. Ancak düzen karşıtı bu büyük dalga, diğer taraftan, Sovyet deneyiminin Revizyonist-bürokratik bir diktatörlükle sonuçlanması sonucunda sosyalizme olan inancın giderek zayıflamasına ve anti Stalinci nitelikte çok farklı biçimde bir "radikalizme" yol açtı. Gerek felsefi, gerekse siyasi olarak Bilimsel Sosyalist öğretiye uzak olan bu gelişme, yukarıda vurguladığımız gibi, Batı 68'ine damgasını vuran Aydınlanma/Modernlik karşıtı Anarşist-Postmodernist bir "devrim" niteliği taşıyordu.

Üstelik, Batı'da 68 Hareketinin yenilgisi sosyalizm konusundaki tüm umutların yıkılmasına yol açtığı gibi, Aydınlanmanın "Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik" ideallerine ve bunların türevleri niteliğindeki modern çağın tüm toplumsal ve insani kazanımlarına karşı da derin bir inançsızlığı tetikledi. Aynı süreçte Lyotard, Baudrillard gibi bir çok eski Marksist, sosyalizm saflarını terkedip "Postmodernizm Çağı"nin teorisyenliğine soyundu.

Büyük çoğunluğu Marksizm'i 75'lerden sonra terk eden Avrupalı aydınlara göre 68, bir "devrim"di. Ne anlamda, nasıl bir "devrim"? En başta, Fransız Komünist Partisi gibi partilerin etkili bir şekilde temsil ettikleri "Stalin'ci otoriter sosyalist sistem"e darbe vurduğu, Avrupa özgüllüğünü, farklılığını ortaya koyduğu,

'özgürlükçü'lüğün önünü açtığı, bir bağımsızlaşma yarattığı için bir "devrim"di! Kuşkusuz toplumdaki bir takım statükoları, cinsiyetçi vb baskıları da sorguluyordu bu hareket. Ancak yeni bir toplum ve iktidar projesi olmadığı gibi ondan da çok uzaktı.

Aksine anarşistlerin oldukça etkili oldukları Batı 68'i, beklendiği gibi kolayca yenildi ve bir daha da toparlanamamak üzere hızla dağıldı. Buna çok umutla bağlanan, çok şey bekleyen aydınlar da beklentileri gerçekleşmeyince, zaten Sovyet deneyiminden dolayı büyük ölçüde zayıflamış olan sosyalizme ve devrime olan inançlarını büyük ölçüde yitirdiler.

Batılı aydın giderek, sosyalizma karşı, emperyalizmin ideologlarınca yönlendirilen, özellikle sınıf mücadelesini, tarihsel ve diyalektik materyalizmi sorgulayan torilere yöneldi. ABD merkezli, değişik biçimlerde ortaya çıkan, ama hepsini Aydınlanma ve devrim karşıtlığında birleştiren postmodernizm, bu arayışa cevap veren en cazip, en ayartıcı ve en "radikal" düşünceydi. 1970'ler, aynı zamanda dünya devrim dalgasının geri çekilmeye başladığı yıllar olması nedeniyle böylesi "radikal yenilikler" öneren teoriler Batı'da büyük bir çekim merkezi oluşturdu.

1980'lerden sonraki postmodernist teorilerin temelinde 68'in yarattığı yenilgi ve umutsuzluk ruh halinin büyük rolü vardır. 1980'lere gelindiğinde 68'e ağırlığını koyan anarşizmin, Avrupa'yı siyasi ve ekonomik olarak egemenliği altına alan ABD tarafından kontrol altına alındığını ve giderek emperyalizminin solcu bir süsü, rengi haline geldiğini görürüz. Nedir bu süs? Batı'da özgürlük var, demokrasi var, tartışma var deniliyordu; işte süs bu, yani özgürlük ve demokrasi aldatmacasını örtmeye yarayan incir yaprağı benzeri bir süstü bu. Artık gerçekleşebilir bir devrim teorisi ve pratiğini savunmamak kaydıyla her türlü anarşist, nihilist, komünist fikri savunabilirsin bugün olduğu gibi; işte solcu sosu, ya da süsü buydu.

Estetik Modernizmde son evre: Amerikanlaşma ve gericileşme

Estetik Modernizmin, Soyut Dışavurumculuğun yükselişi ile başlayan toplum ve siyaset dışına çıkışı/kaçışı ve gericileşmesi, ironik bir durumdur. Çünkü bu apolitikleşme, gerçekte tam

aksine, modernist sanatın emperyalist egemen sınıflarca Soğuk Savaş dönemince sosyalizme ve devrimci hareketlere karşı bir silah olarak kullanılmasına denk düşüyordu. 1940'lardan sonra ABD, "komünist totaliterliğe" karşı, "Hür Dünya"nın, özgürlük ve demokrasinin merkezi olarak Avrupa'nın yerini almaya çalışıyor ve Avrupalı bir çok sanatçı ABD'ye göç ediyordu. 1950'lerde McCarticiliğe meydan okuyan Jackson Pollock'un, "özgür", ama amaçsız, anlamsız fırça darbelerinden oluşan soyut modernist resimleri, "komünist tehdidi"ne karşı ABD'nin, liberal demokrasinin, "özgürlüklerin" kalesi olduğunu kanıtlamaya çalışıyordu.

ABD egemen sınıfları, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra olağanüstü bir çekim gücü ve prestije ulaşan sosyalizm ve devrimci hareketlere karşı, sanatın ne kadar etkili olduğunu görmüşlerdi. Bu nedenle, sosyalist Doğu Bloku'na karşı, CIA'nın önemli bir rol oynadığı, ABD güdümünde, Modernist Sanatın merkezinde olduğu dünya çapında bir sanat örgütlenmesine girişildi. Daha öncesi de olmakla birlikte, özellikle 1945'lerden 1960'lara kadar süren, İgnazio Silone, Nicolas Nabokov, Arthur Koestler, James Burnham, George Orwell, Melvin Lasky gibi yazarların ajan olarak görev aldığı, yine bir çok önemli yazar-sanatçının katıldığı CIA güdümlü sanat etkinlikleri gerçekleştirildi.

Avrupa ve dünyanın bir çok ülkesinde konferanslar, festivaller vb düzenlenerek "Sovyet tehdidi"ne karşı bir "özgürlükçü (!)" kültür oluşturulmaya çalışıldı. "Amerikan hayat tarzını yüceltmeyi" ve dünya kültür ve sanatının merkezinin artık Amerika olduğunu göstermeyi amaçlayan bu etkinliklerde; Raymond Aron, Claude Mauriac, Andre Malraux, Jules Romains, Franco Lombardi, Muzzio Mazzochi, Julian Amery, Harold Davis, Getrude Stein, Jean Costeau, Claude Debussy, William Fulkner, Czeslaw Milosz gibi yazar ve sanatçılar yer aldı.[116]

Ancak çok önemli bir sorun vardı; ABD'nin kendi özgünlüğünün, ama köksüz kültürünün damgasını taşıyan bir sanat "efsane"si nasıl yaratılacaktı? Üstelik Amerika'ya özgülük Batı kültürünün özü olarak kutsanmalıydı! Bu da, "liberal özgürlük"çülüğün, Coca-Cola'nın, şevrolelerin, dayanıklı tüketim mallarıyla doldurulmuş bahçeli evlerin yanısıra Soyut Dışavurumculukla yapıldı. Artık siyasi açıdan "bağımsız" bireyler haline gelmiş olan "avangart" sanatçılar, yapıtlarında, daha sonra politikacılar

116 Frances S. Saunders, *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı Sanat ve Edebiyat Dünyasında CIA Parmağı*, Kırmızı Yayınları, Çev: Ülker İnce, İstanbul, 2009.

ve sistemin yöneticileri tarafından özümsenecek, benimsenecek ve sistemin bir parçası haline getirilecek değerleri dile getirdiler. Sonuç olarak "sanatsal başkaldırı" saldırgan ve yıkıcı bir liberal ideolojinin unsuru oldu.[117]

Modernist estetiğin bu gerici versiyonunun, Harvey ve Jameson'un da vurguladığı gibi, ABD tekellerinin Kültür Emperyalizmi için kullandığı bir araç haline gelmesi, modernist sanattaki niteliksel dönüşümü göstermesi açısından çok önemliydi. Sisteme bağımlı aydın ve sanatçıların kültürü, kapitalist bir seçkinler zümresinin kapalı bir av alanı haline gelmişti. Bütün bunların anlamı şuydu: Emperyalist Batı'da, modernizm, özellikle 1950'lerden sonra, gerici bir niteliğe bürünmüştü ya da daha hafif bir tanımlamayla devrimci, ilerici niteliklerini yitirmişti. Artık, sanatta ve kültürde gerçek anlamda devrimci bir başkaldırı aynı zamanda bu gerici modernizme karşı da yürütülmek zorundaydı.

Daha da kötüsü, öyle görünüyordu ki, her bakımdan sisteme bağlı bu sanat ve kültür akımı, tekellerin iktidarını ya da "Amerikan rüyası"nı hep kendi ekseninde dönen birer efsane olarak yüceltmekten başka bir şey yapamayacaktı. Bu da, modernizmin öncüsü Baudelaire'in estetik düşüncelerinin odağında yer alan insanlığın özlemleri ve ebedi hakikattan yana duyarlılık bakımından derin bir boşluk, dahası çöküntü getirmekten başka bir anlam taşımıyordu.

1960'ların, Aydınlanma, modernite ve modernizm karşıtı sanat ve kültür akımları hayata gözlerini bu ortamda ve bağlamda açtılar, filizlendiler. İyice kurumsallaşmış iktidarlar, yekpare tekeller, devasa bürokratik mekanizmalarıyla devletler; bu arada büroktatikleşmiş siyasi partiler ve işçi sendikaları tarafından üretilen, bilimsel olarak temellendirilmiş teknik-bürokratik akılcılığın baskıcı özelliklerine düşman olan karşı kültürler... Bunlar, kendine özgü bir "yeni sol" politika zemininde anti otoriter, anti hiyerarşik (müzikte, giyimde, dilde, yaşam tarzında), sözde "put kırıcı" tepkiler, davranışlar ortaya koyuyorlardı.

Üniversitelerde, sanat kurumlarında, büyük kent yaşamının kültürel varoşlarında yuvalanan bu sahte "put kırıcı" akımlar, 1968'in dünya çapında çalkantılı günlerinde en yüksek ifadesini

117 David Harvey, Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1997, s. 52 vd.

Şikago, Paris, Prag, Meksiko, Madrit, Tokyo, Berlin kentlerinde bulan büyük bir isyancılık dalgasıyla doruğuna ulaşıyordu.

Sanki modernitenin evrensel iddiaları, liberal kapitalizm ve emperyalizmle, o kadar büyük bir başarıya ulaşmıştı ki, yüksek modernist kültürün hegemonyasına karşı kozmopolit, ulusüstü, kısacası küresel bir direniş hareketinin maddi ve siyasi temellerini yaratmıştı. "Her ne kadar, en azından kendi terimleriyle düşünüldüğünde bir başarısızlık olarak nitelense de, yine de 1968 hareketi, daha sonra ortaya çıkacak olan postmodernizme dönüşümünün kültürel ve siyasi habercisi olarak görülmesi gerekir. Öyleyse 1968 ve 1972 arasındaki bir noktada, postmodernizmin, 1960'lı yılların modernizm karşıtı hareketin kozasından çıkarak, henüz tutarsız da olsa olgunlaşmış bir hareket olarak belirdiğini görüyoruz."[118]

118 Harvey, *age*, s.53.

II.
SANATTA KİTSCH'LEŞME VE POPÜLER KÜLTÜR

İkinci Dünya Savaşı yıllarında dünya sanat hareketinin odağına yerleşen Amerikan sanatı ve aynı dönemde başgösteren ve daha sonra devam eden ona ilişkin tartışmalar iki kavramı popüler hale getirdi: Kitsch ve Pop. Bu tartışmalar çerçevesinde kavramlaşan ve değişken anlamlar içeren kitsch ve pop, yaygınlaştıkça sahte bir evrensellik edindiler. Öte yandan neyi işaret ettikleri belirsiz bir şekilde hızla günlük beğeni dilinin bir parçası haline geldiler ve klişeleştiler.

Sonuçta, 1960'larda New York merkezli büyük estetik tartışmanın malzemesi olan kitsch ve Pop/Popüler Kültür terimleri giderek eleştiri dilinin de terk edilmesiyle eleştirinin dışına çıktılar. Ancak bu arada, zaten eleştirinin, eleştiri dilinin kendisi de önemli dönüşümlere uğratılmış ve çağdaş kavramlara anlam kazandıran, onları derinleştiren cevherini yitirmiştir.

Yirminci yüzyılda ve günümüzde, en kısa ve özlü tanımıyla kitsch, nitelik kaygısının terkedilmesini, sanatta özgünlük, biriciklik ölçütlerinin önemsizleşmesini ifade eder. Bu, Amerikan modernizmi ve kültürüyle birlikte toplumsaldan ve anlamdan kopuşun da göstergesidir. Kitsch'in modern sanat tarihinde ilk özgün kullanılışına Baudelaire'ın salon sergileri üzerine yaptığı eleştirilerde rastlarız. Baudelaire'ın tanımıyla chic ve poncif "her türlü hayal gücünü, yaratıcılığı ve dolayısıyla özgünlüğü dışlayan taklit veya eğreti işi" ifade eder. Ezbere, el alışkanlığına da-

yanan bir hünerden bahsederken chic terimini, özellikle dramatik resme özgü birtakım klişe ve kopyelerden bahsederken de poncif terimini kullanır.

Valter Bajamin'e göre "kitsch, yüzdeyüz tüketime dönük sanattan öte bir şey değildir; anında ve mutlak tüketime dönük. Bu nedenle ifadenin kutsanmış biçimleri çerçevesinde kitsch ile sanat tamamıyla karşıttır." Adorno'da ise kitsch, "her fırsatta öne fırlamak üzere sanatta pusuya yatar. O bütün sanata karıştırılmış olan bir zehirdir." Yani, kitsch, sanat eserinde niteliğin diyalektik karşıtıdır; her an sanat karşıtının yerini, karşıtı da sanatın yerini alabilir.

Özetle kitsch'i, "bütün estetik ve kültürel boyutlarıyla taklit, kopye, bayağılık, kalpazanlık ve sahteciliğin estetiği", başka bir deyişle "edebi çöplük" olarak tanımlayabiliriz. Kitsch, makul bir ölçüde yalan söylemenin kendine özgü bir estetik biçimi olarak da görülebilir. Bu açıdan kitsch'in, güzelliğin alınıp satılabileceğini düşünen ve söyleyen köksüz Amerikan kültürüyle çok yakından ilişkili olduğunu vurgulamak yanlış olmaz.[119]

Sanatta niteliksizleşme ve kitsch

Modernizmin öncü (avangart) niteliğini yitirmesi ve kitsch'in ve popüler kültürün yükselişi açısından Amerikan modernist sanat ve kültüründe 1930'lardan 1970'lere yaşanan dönüşümler son derece önemlidir. Bu dönemin Amerikan modernizminde en önemli ismi Clement Greenberg'tir. Greenberg'in 1930'larda Partisan Review dergisinde yayımlanan "Avangart ve Kitsch" makalesi tarihi bir belge niteliğindedir. Greenberg'e göre kitsch, kültürün endüstrileşmesiyle ve kentleşmeyle başlar. Yerel, otantik halk kültürlerini terk eden köylüler, kentlerde kendisi de bir endüstrü ürünü olan kitle kültürünü tüketir ve üretir hale gelirler. "Almanlar bu kültüre harika bir ad takmışlardır: Kitsch. Bütün o parlak fotografları; dergi kapaklarını; reklamları; göz boyayıcı, bayağı öyküleri; resimli romanları; uyduruk müzik ve dansları ve Hollywood filmleriyle popüler ve ticari sanat-edebiyat..."[120]

[119] Daha geniş bilgi için bkz. Matei Calinescu, *age*, s. 251 vd; Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İletişim Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2011, s. 27 vd.

[120] Clement Greenberg, *Art end Culture-Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961, s. 9'dan aktaran Ali Artun, age, s. 29.

Greenbeg'e göre kitsch, "yapay bir sanattır"; aldatıcı deneyimler ve sahte duygulardır. Kitsch, günümüzdeki bütün düzmecelerin şahikasıdır. Kitsch, müşterilerinden sadece paralarını talep eder. Avangart (öncü sanat) ise, Greenberg'e göre, "istinai bir tarih bilincinin, yeni bir toplum eleştirisinin ve tarihsel eleştirinin" temsilidir. Kitsch ürünleri, tekellerin büyük yatırımlarıyla sermayeleştirilmiştir, metalaşmıştır. Dolayısıyla ABD dünyanın en büyük kitsch ihracatcısı haline gelmiştir.

Greenberg, kitsch'in, Batı endüstriyalizminin başka bir kitlesel ürünü olarak, bir sömürgeden diğerine turlayıp yerli kültürleri kovacağını ve böylece dünyanın ilk evrensel kültürü haline geleceğini öngörür. Ve bu öngörü kapitalizmin gelişme yasası açısından yanlış değildir. İşte, Türkiye dahil dünyanın bütün ülkelerine dayatılan, pompalanan Holywood ürünü Rambolar, Herry Poterler, Yüzüklerin Efendisi vb filmler, pembe, polisiye, bilim-kurgu romanları, artistlerin, pop müzikçilerin çoğaltılmış resimleri vb, yoğun gürültüden başka bir özelliği olmayan müzik türleri, hepsi kitsch ürünleridir.

Aydınlanma-modernite değerlerine ve klasik öncü sanat anlayışına bağlı Greenberg, İkinci Dünya Savaşı sonrası değer kaymaları ile birlikte ciddi çelişkiler ve tutarsızlıklar yaşamaktan da kendini kurtaramaz. O, bir taraftan modernizmin aydınlanmacı ilkelerine sıkı sıkıya sarılırken, diğer taraftan kapitalizmin yarattığı toplumsal ve kültürel zemin, savunduğu modernizmi kökensel değerlerinden skopartıp bambaşka bir mecraya sürüklüyordu. Bu, aynı zamanda modernizm ve avangardın, ABD'nin Soğuk Savaş yıllarında kullandığı bir propaganda aracına dönüşmesi sonucu yaşadığı parçalanma ve dağılma sürecidir.

"Rasyonalizme meydan okuyan, sanatı içkin bir politik başkaldırı olarak gören", yani gerçeklikten ve toplumsaldan kopan "modernist-avangart" sanat anlayışı, Ali Artun'un belirttiği gibi, Gerçeküstücülüğü "gerici bir eğilim" olarak ilan eden Greenberg tarafından da dışlanmıştır. Ali Artun'un iddiasının aksine, sahteleşen modernizme karşı tutucu bir biçimde de olsa klasik çizgiyi savunan bu tavrın, esas olarak olumlu bir tavır olduğunu kabul etmek gerekir. Çünkü, sonraki yıllarda, yani 1960'larda, modernizmin en popüler biçimleri olan Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuk, Soyut Sanatla sentezlenerek kaçınılmaz bir biçimde "Post-Sanat"a (sanatın sonuna) doğru evrilmişlerdir.

Bir yandan Greenberg, Gerçeküstücülüğü sosyalistlerle (Lukacs'la) birlikte "gerici bir eğilim" olarak değerlendirirken, diğer yandan modernizm, Soğuk Savaş döneminde ABD'nin, başta Avrupa'da olmak üzere, bütün dünyada kurmayı amaçladığı kültürel hegemonyanın sanatsal ayağını oluşturacaktır. Yani Greenberg'in ilkesel tavırlarının bir değeri kalmamıştır, buharlaşmıştır; ABD emperyalizminin çıkarlarıdır artık sözkonusu olan. Soyut Dışavurumculuk, Sovyetlerin resmi desteğine sahip Sosyalist (toplumcu) Gerçekçiliğe karşı ABD liberalizminin resmi sanatı olarak örgütlenir. Greenberg de bu örgütlenmede görev alır ve bir çok ülkede konferanslar verir.

1960'larda "Greenberg diktatörlüğü"ne karşı ilk protestolar, sanat tarihçisi Leo Steinberg'in eleştirilerinden ve Jasper Jones'un Soyut Dışavurumculuğu hicveden resminden yükselecektir. Bunları, Andy Warhol ve Roy Linchtenstein'in reklam ve çizgi romanlarından türettikleri Pop Sanat izleyecektir. New York popu, Greenberg'in reddettiği ne varsa -kitsch, low-art, popüler kültür, kitle kültürü vb- hepsini meşrulaştıracak ve yüceltecektir; onun savunduğu ne varsa -modernizm, seçkincilik, high art (yüksek sanat) vb- karşısına alacaktır. Bazı eleştirmenlerin de haklı olarak vurguladığı gibi, en azından ABD'de postmodernizmin, post-Greenberg anlamına geldiği söylenebilir.[121]

Kitsch, Popüler Kültür, Pop-Art

"Popüler Kültür" kavramı, kitsch sanat ve kültürü ile doğrudan bağlantılı olarak gündeme gelir. Estetik modernizme, onun sanatsal niteliği, onun gerektirdiği entelektüel kültürü esas alan "seçkinci" ve kesinlikle öncü sanat anlayışına karşı bir tepkiyi, dahası ondan kopmayı ifade eder. Stüasyonist esintilerle 1950'lerin sonunda Londra'da ortaya çıkan ve tüketim kültürünü yeren Rchard Hamilton'ün temsilcisi olduğu Pop Sanatın aksine, Andy Warhol'un yıldızı olduğu New York'un Pop Sanatı, medya ve tasarım dünyasının estetiğini benimsemekle yetinmez, aynı dünyanın ideolojisini de benimser. Popüler Kültür'ün estetik bir anlam kazanması bu dönüşümle ve postmodern sanatın teorileştirilmesiyle ilintilidir.

121 Ali Artun, *age*, s. 31-34.

"Popüler Kültür" de bir çok modern kavram gibi başlangıçta devrimci aydınların "halk kültürü"nü (popüler: halka ait) geliştirme amacıyla ortaya çıkmıştır. Daha sonra ise, kaçınılmaz olarak kapitalist piyasanın, tüketim kültürünün temel bir kavramı haline gelmiştir. Popüler Kültür hareketinin ilk kurucuları ve öncüleri, E. P. Tompson (***İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*** -1963), Raymond Williams (***Kültür ve Toplum*** -1958) ve "Yeni Sol"cu Stuart Hall, Terry Eagleton ve Perry Anderson gibi etkili İngiliz Marksistleridir. Onların amacı, "bir yandan William Morris gibi 19. yüzyıl ütopik sosyalistleriyle, diğer yandan 1968 ayaklanmalarıyla parlayan Fransız felsefesiyle eleştirel bir diyaloga girerek özellikle Anglo-Sankson dünyadaki muhaliflere umut veren etkili ilerici bir kültür kuramı geliştirmekti.

Bu kuramda, aydınların bir zamanlar reddettikleri ne varsa sözkonusu "kültürel çalışmalar"da onlara sahip çıkılıyordu: Romantik romanlar, Disneyland, güreş, Dallas vb.. Eğer alışveriş merkezleri bir önceki kuşak Marksistlerin gözünde fetişizmin sembolüyse, kültürel çalışmalar nezdinde karşıkonulmaz ve yapıcı anlamda ele alınmalıydı. Eğer Rambo filmlerini yalnızca para makinesi olarak görmek yerine biraz derine inilirse, onların aslında Amerikan erkeğinin kırılganlığını temsil ettiği farkedilebilirdi!... Örneğin Madonna'nın aslında "feminist ideolojinin eleştirisini" yaptığı anlaşılabilirdi!

Oysa 1950'lerin, 60'ların yükselen toplumsal ve kültürel eğilimleri, kuramcılarımızın ütopyalarından çok uzaktaydı. Örneğin 1960'larda doğan ve büyük bir popülerlik kazanan Pop-Art (Popüler Sanat) modernizme ya da modernist estetik anlayışa karşı postmodern bir tepki niteliği taşıyordu. Pop-Art anlayışı ve pratiği ile sanatın öncü-seçkinci niteliğine ve yaratıcılığın özgünlüğüne kesin olarak karşı çıkılıyor; bu ölçütler reddediliyordu. Pop-Art'in çıkış ilkesi, "sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı eleştirme gibi bir işlevi olmadığı"dır.

Bilindiği gibi, Pop-Art'ın en tanınmış ustalarından biri Andy Warhol'dur. Warhol, aynı zamanda postmodernist sanat anlayışının öncülerinden biridir de. Warhol'a göre sanatın bir amacı olması anlamsız bir tezdir; sanatın temel işlevi yaşamın yansıması olmasıdır. Herşeyin metalaştığı bir toplumda bu işlev ne olabilir?

Kuşkusuz, böyle bir toplumda bu anlayışta bir sanatın yansıtacağı şey, günlük sıradan ilişkiler içinde kaybolan, sürüleşmiş kitlenin mekanik bir parçası haline gelen, ama kitle içinde farklı olmak isteyen kum tanesi olmuş bireyi yansıtmaktan ibarettir. Nitekim Warhol'un Marilyn Monroe ya da Coca Cola posterleri bu anlayışı yansıtan en iyi bilinen örnekler arasında yer almaktadır. Marilyn Monroe kitlelerce bilinen, öykünülen bir nesne olarak görülmekte, posterleri sıradan herkes tarafından kolayca satın alınabilmekte ve evinin duvarına asılabilmektedir.

Popüler Sanat, yukarıda da değinildiği gibi, kitlesel iletişim tekniklerinin ön plana çıktığını ve bütün toplumun kültür ve sanat tüketicisi konumuna gelmesini ifade eder. İnsanların özendiği bir yıldızın, milyonlarca kişinin satın alabileceği posterini yapıp, çoğaltıp dağıtmak, daha önceki seçkinci modernist sanat anlayışına karşı postmodern sanat ve estetik anlayışını simgelemektedir.

1980'lerden ve özellikle Sovyet sisteminin dağıldığı 1990'lardan sonra, Popüler Kültür"hareketinin, onu başlatan ilerici, Marksist aydınların niyetlerine ya da amaçlarına uygun bir gelişme göstermesinin hiç bir şansı yoktu. Aslında başında da yoktu. Çünkü, birincisi, kapitalist piyasa, meta ekonomisi, özellikle gelişmiş kapitalist ülkelerde günlük yaşamın, kültürel hayatın bütün biçimlerini belirler hale gelmişti. İkincisi, bu sistemin içinden bir sosyalist emekçi kültürünü yaratacak ve yaşatacak güç merkezi, ideolojik-kültürel hegemonya merkezi, 1945-75 döneminde var gibi gözükse de, bir emekçi kültürü, Halk Kültürü (Popüler Kültür) gelişemezdi; koşulları yoktu.

Dolayısıyla, kapitalist piyasanın baskın egemenliğinde Popüler Kültürün içeriği, başlangıçtaki emekçinin kapitalizme karşı direnme amacından hızla uzaklaştı. Tam zıddı bir içeriğe dönüşerek emekçiyi kapitalizmin kitsch ürünlerinin tüketim budalası haline getirdi. Artık küreselleşmenin "Postmodern Çağ"ında kitsch ile Popüler kültür birbirini tamamlayan, birbiri ile özdeş kavramlardır.

Kitsch'in bayağılaşmış, düşük biçimi ve bunun diğer adı Popüler Kültür ürünlerinden alınan zevk türü ile -bizde çok daha belirgin olan- halk kültürünün/sanatının binlerce yıldan süzülüp gelen özgünlüğünden alınan zevk türü birbiri ile kesinlikle karış-

tırılmamalıdır. Halk kültürü çok katlı bir yaratıcı-katılımcı sürecin sonunda, bazen tuhaf ve naif görünümlerle de olsa oldukça gelişmiş ve incelik kazanmıştır. Halk Kültürü ve Sanatı aşağıdan yukarı, halkın doğayı değiştirme, üretim, toplumsal-sınıfsal mücadeleler süreci içinde gelişip billurlaşmıştır; buna karşılık kitle kültürü ya da Popüler Kültür ise, kapitalist tekellerin çıkarları doğrultsunda topluma yukarıdan dayatılmıştır. Kapitalistlerin görevlisi teknisyenler tarafından üretilmektedir; izleyicileri sürüleşmiş, edilgen tüketicilerdir; katılımları ise bir şey alıp almamakla sınırlıdır.

Genel olarak bütün uygarlıklar; özellikle gelişme -ve insanı geliştirme, ögürleştirme- dönemlerinde, çeşitli nedenlerle, tüketimi ertelemenin ya da zamana yaymanın biçimleri olan saklama, tutumluluk, idare vb erdemlerini övmüştür. Buna bağlı olarak aşırı tüketimin getirdiği/getireceği tehliklere dikkat çekmiştir. İnsanlığın binlerce yıllık deneyimlerin bir sonucu olarak tüketimin günlük dilde karşılığı "harcama", "talan etme", "yıkım" gibi anlamlara sahiptir ya da bu anlamları çağrıştırır; hatta ayrıca "lüks", "refah" ve "dekadans" kavramlarıyla bağlantılıdır.

Kapitalist tekellerin sınırsız kâr dürtüsüyle gerçekleşen sınırsız üretim sonucu biriken, stoklaşan mallarının sınırsız tüketimi sistemin en temel, kritik sorunudur. Bu nedenle kapitalizmde tüketim bütün yaşamın, bueuva kültürün odağındadır. Kapitalizmin hayatı, geleceği insanı tahrip eden bir tüketim hastalığına bağlı hale gelmiştir; bu nedenle tüketim neredeyse bir görev olarak algılanır olmuştur. Buna karşılık eski tutumluluk, ölçülülük, kendine hakim olma, saklama alışkanlıkları geçmişin gülünç kalıntıları olarak alay konusu edilmektedir.

Küreselci "Tüketim Toplumu"nun bu var oluş koşulları modern insanın geleneksel değerleriyle, yaşam felsefesi, erdemleri ve ahlakıyla birlikte yürümez artık. Çünkü bu felsefede tarih var, yaşamın geçmişten geleceğe -ve daha olumluya- akan ilerlemesi var. Oysa geçmiş ve dolayısıyla gelecek düşüncesi, -en azından çocuklarına bırakmak zorunda olduğu daha iyi bir gelecek- sorumluluğu, tutumluluğu, tasarrufu çağırır, hatta zorunlu kılar. Kapitalist piyasanın ideologlarına göre ise tek gerçek, günü yaşamaktır; günlük tüketimin hazzıyla, keyfiyle mutlu olmaktır. O nedenle geçmiş ve gelecek "mitleri" gerçek dışı ve boş ilan edilmelidir!

1990'larda Batı'nın egemen kültürü postmodernizme göre, artık, sanatın kültürel hayatın simgesel düzenine müdahale ederek toplumu dönüştürebileceğine inanan ütopyaların modası çoktan geçmiştir. Öncü, devrimci sanat anlamında "Radikal bir estetiğe karşı inatla sürdürülen inanç, bu noktada fırlatılıp atılmıştır." Çünkü radikal estetiğin yerini Johanna Drucker'in terimleriyle "işbirlikçi ve iliştirilmiş" bir sanat almıştır. Dolayısıyla, 1990 dönemi sanatçıları statükoya kendi iradeleriyle bağlanmış, kültür endüstrisiyle ilişkiler bilinçli olarak geliştirilmiştir. Sanatçı "moda ve eğlence endüstrisiyle etkin olarak flört eder. Güzel sanatlar, tüketimin ve gösterişin güdümündeki kitle kültürüne daha güçlü bağlanır. 1990'lar sanatının önemli bir özelliği, "merkez medya kültürünün malzemelerine ve imgelerine karşı duyduğu müthiş tutkudur."[122]

Günlük yaşam ve tüketimde kitsch ürünlerin ve Popüler Kültürün, kapitalist-emperyalist sistemin tv, internet, cep telefonu ve reklam sektörünün egemenliğinde, belirleyici bir yaşam biçimi haline gelmesi, postmodernist kültürün temel bir karakteristiğini oluşturmaktadır. Kitsch ve Popüler Kültürü modernizmin reddettiği gerçeklikler olarak kavramlaştıran, sonra da onları kendine mal eden, postmodernist teorilerdir.

Artık piyasacı kapitalizm dışında kurallar koyabilen Batı merkezli bir sistemin kalmadığı, aralarında sanatın da olduğu modernliğin kurucu değerlerinin anlamlarının bozularak, çarpıtılarak yeni içeriklere büründürülüp anlamsızlaştırıldığı bir süreçtir sözkonusu olan. Batı toplumlarına egemen hale gelen bu düşünce ve kültürde, aydınlanma, evrensellik, akılcılık, toplumsallık, kamusallık, laiklik, gerçeklik, eşitlik ve özgürlük gibi modernliği tanımlayan daha bir çok kavram ve pratik, hatta bizzat "insan", gerçekliğini, hakikatini yitirmiştir. Tıpkı çağdaş estetiğin "güzellik" kavramı ve duyusunu yitirmesi gibi... Dahası, bütün bu kavramlara gerçekliğini kazandıran tarihsellik, tarih bilinci, ilerleme ve iyimserlik düşünce ve duygusu da terkedilmiş, hatta reddedilmiştir.

---

122 Johanna Drucker, *Sweet Dreams-Contemperary Art end Complicity*, The Univercity of Chicago Press, Chicago, 2005, xvi. 5, 8, 10, 20, 33, 43, 49, 51, 55, 66'dan aktaran Ali Artun, age, 40, 41.

Öznenin ve eleştirinin ortadan kaldırılması

Özne, modern çağın en temel kavramlarından biridir. İnsanlık doğayı ve toplumu değiştirirken, düşünen, planlayan, karar veren ve uygulayan bir varlık olarak hareket eder tarih sahnesinde. Bu, aynı zamanda, insanın ilkel, sıradan, edilgen bir doğa varlığı olmaktan, ne yaptığının bilincinde, etken, sorumlu toplumsal bir kimliğe, kişiliğe doğru gelişmesi anlamına gelir. Bütün bu özellikleri, yetkinlikleri taşıyıp etkin bir şekilde uygulayabilmek, kuşkusuz öznenin derin bir tarih bilgisi ve bilincine, diğer yandan geleceğe ilişkin öngörülere, plan ve projelere sahip olmasını gerektirir.

Bu nitelikleriyle en tipik olarak aydın, bilim insanı, sanatçı, yönetici, teknokrat vb olarak tanımlayabileceğimiz çağdaş özne, hemen anlaşılacağı gibi, günümüzde Batı'da da Doğu'da da hâlâ seçkin bir azınlığı oluşturmaktadır. Dolayısıyla sınıfsız topluma kadar ilerleyen, Eşitlik ve Özgürlük ilkelerinde odaklaşan modernizm projesinin en temel dinamiklerinden birisi, özneleşmenin seçkin öncülerden bütün insanlara genişlemesi, yani bütün insanların seçkinleşmesidir.

Özne, modern çağla, toplumsal devrimlerle birlikte ortaya çıkan bir kavram olarak en çok jakobenizm, devrimcilik, avangart (öncü) sanatla özdeşleşen bir içeriğe sahiptir. Bir başka deyişle, bir çok bakımdan, özne, öncü, öncü aydın demektir. Çünkü, gerçek anlamda doğayı, toplumu ve insanı değiştirme düşüncesinin üretilmesinde, bu düşüncenin pratiğe geçirilmesinde bu düşünce ve tavırlar öncü bir rol oynamışlardır.

Dikkat edilirse, öznenin tanımıyla Aydınlanma devriminin getirdiği ilkeler, kavramlar ve değerler bir bütün oluşturmaktadır. Günlük deyimle, özne büyük aydınlanma paketinin ya da projesinin etkin bir ögesidir. Doğayı ve toplumu insanın bilinçli, planlı, iradi çabasıyla değiştirmek deyince ilk akla gelen şey, öznedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, "özne"yle tanımlanan işlev, daha özel ve somut olarak, öncü nitelikleriyle çok daha yoğunlaşmış olarak "aydın"da toplanmaktadır. Aydınlanma çağının bir ürünü olan aydın, bilimsel bilginin, doğayı ve toplumu değiştirme mücadelesinin, eşitlik, özgürlük, kardeşlik, adalet vb insanlık ideallerinin ödünsüz savunucusu, bunların kitlelere ulaştırıcısı,

eğiticisi-öğreticisi olarak simgeleşmiş, işlevselleşmiştir. Postmodernizm, her türlü nitelik farkına dayanan, dikey yapıları, kurumları yıkmayı amaçlayıp, sıradanı, niteliksizi, cehaleti, yatay-yanyana çoğalmayı ("çoğulculuk") yani kitschleşmeyi yüceltirken, kuşkusuz aydını ve onun işlevselliğini de ortadan kaldırmaya çalışıyordu. Bugün de, dünden çok daha fazla saldırıya uğrayan aydınlanma-modernite değerlerinin en önde ve en kararlı savaşçısı aydınlardır.

Neoliberalizmin ve postmodernizmin ideologlarının, "elitizm" (seçkincilik) karşıtlığına dayanan "sivil toplum"cu teorileriyle hedef aldıkları, gerçekte aydın ve onun toplumsal işlevidir. Aydına yönelik bu saldırıdan, hiç kuşkusuz, onların "yüksek sanat" diyerek halkın gözünde "ulaşılmaz" gösterip yabancılaştırarak değersizleştirmek istedikleri nitelikli sanatın temsilcisi öncü sanatçı da aynı ölçüde payını almaktadır.

Ancak bunu yaparken önemli bir ideolojik çarpıtma ve ikiyüzlülüğe başvurmaktadırlar. O cinlik de şu: Tekelci kapitalist burjuvazinin elde ettiği haksız maddi çıkarlara dayanan ayrıcalıkları ve bunları meşrulaştırmakla görevli organik aydınlarından doğan seçkinliğiyle, özgürlüğü, eşitliği, adaleti savunan, her türlü haksızlığa karşı çıkan aydınların bilimsel bilgiye ve sanatsal yeteneğe dayanan haklı ve ahlaklı (emeğin ürünü) seçkinliği bir torbaya konup karıştırılıyor. Böylece sömürücü sınıfın seçkinliğindeki sömürüye ve haksızlığa dayanan özelliğin üstü kapatılmış oluyor. Özetle, sınıf temelli eşitsizlikler ve sınıf mücadelesine dayanan çok boyutlu saflaşma bulandırılıp gözlerden kaçırılmaktadır.

Eleştirinin şarlatanca suçlamaya ve küfre dönüştürülmesi

Kitsch kültürü ile eleştirinin değersizleşip, suçlamaya, çamur atmaya, küfre dönüşmesi arasında nasıl bir bağ vardır? Bunu anlayabilmek için eleştiri ile aydınlanma akılcılığı ve bilim arasındaki derin ve kopmaz bağı iyi anlamak gerekir. Aydınlanma akılcılığı ile şu kavrandı: Gerçeklik, tek tek bireysel öznelerin dışında, öznelerin varlığına bağlı olmadan da var olan nesnel bir olgudur. Yaklaşık 14 milyar yıllık evren, güneş sistemimiz, dünya, bilinçli insanın ya da öznenin ortaya çıktığı, diyelim 100 ya da 200 bin

yıl öncesine kadar, hep vardı ve doğa yasaları da aynen işliyordu. İnsan, gerçeğin/doğanın yasalarını kaşfedebilmek ve onu kendisi için daha yaşanılır bir dünyaya dönüştürebilmek için uzun deneyimler sonucu bilimi keşfetti ve geliştirdi.

Ancak, tek tek öznelerin gözlemlerini geçelim, bilim yoluyla bile olsa gerçeğin kesin/mutlak bilgisine ulaşmak mümkün değildir. Gerçeğe, giderek daha fazla olmak üzere ancak yaklaşılabilir. İşte burada, aydınlanmanın ve çağdaş bilimin de tekrar tekrar kanıtladığı bir sonuç vardır: Gerçeğin bilgisine tek tek bilim adamlarının ve bireylerin birbirinden kopuk çalışmalarıyla ulaşmanın mümkün olmadığı. Eleştiri ve tartışma da, gerçeğin bütünsel bilgisine ya da evrensel bilgiye ulaşmayı amaçlayan bu sürecin zorunlu bir parçası olarak anlam ve önem kazandı. Burada, özne niteliği kazanan tek tek bilim adamı ve bireylerin -bunlar aynı zamanda sanatçı, felsefeci, siyasetçi ve devlet adamıdır- bütünsel bilgiye ulaşmasının nesnel olarak yetersizliğinden dolayı, bunun getirdiği eksiklik ve hataların olumluluklarla birlikte eleştirel olarak ele alınıp bütüne ulaşılması, Aydınlanmacı çağdaş kültürün temel bir ilkesi olmuştur. Dolayısıyla eleştiri, çağımızın, doğru, bütünsel bilgiye ulaşmanın vazgeçilmez temel bir kurumudur.

Eleştiri, son derece karmaşık, fırtınalı altüst oluşlar, yıkımlar ve yeniden yaratıcı atılımlarla dolu modernite dediğimiz sürecin sigortası, ayar vericisi, düzeltici ve tamamlayıcı dinamiğidir. İnsanlar hata yapmadan, tek yanlılıklara, önyargılara düşmeden doğayı ve kendini değiştirip, aşmayı gerçekleştiremediği gibi, doğru ve yanlışı, haklı ve haksızı, ileri ve geriyi de kolayca ayırdedemez. Kant'ın da vurguladığı gibi, Aydınlanmanın önemli bir boyutu insanın kendini eleştirebilmesidir. Dolayısıyla akılcılığın, bilimin ve sanatın varoluş koşullarından, gelişme dinamiklerinden biridir eleştiri kurumu.

Demek ki, insanın özneleşmesi ile eleştiri kurumu, birbirini zorunlu kılan ve tamamlayan uğraklardır. Aynı zamanda, insanın kendi kendini eleştirmesi, kendini aşmasının ve niteliksel olarak kendini dönüştürüp yetkinleştirmesinin yolu ve yöntemidir.

Bütün bu olguların ışığında, özellikle kitsch'in ve popüler kültür-sanatın, Yeni Ortaçağa dönüşümle birlikte emperyalist sistemin yaygın bir kültürel biçimi haline gelmesi ve buna bağlı olarak öznenin ve eleştirinin değersizleştirilip dışlanması, yukarıda sözünü ettiğimiz kültürel dönüşüm sürecinin mantığıyla

uyumludur. Çünkü eleştiri, insanın gerçekliği derinlemesine kavrayıp yetkinleşmesinin, bunu her alanda nitelikli ürünlere, eserlere dönüştürmesinin dinamiği iken, postmodern kitsch kültürü ise, evrenseli ve bütünseli gözlerden kaçırıp tekili/parçayı öne çıkaran, dolayısıyla derinleşmeyi ve nitelik artışını reddeden bir anlayışa sahüptir.

Diğer yandan postmodern kültür evrenseli ve toplumsalı değil, liberalizmin tüketici bencil öznesini herşeyin merkezine koyar. Bu öznel bakışı-yorumu mutlaklaştırıp yüceltince, artık ne aklın ve bilimin yolgöstericiliği ortak ölçüt olabiliyor, ne de hayatın somut yaşanan gerçekliği.

Özellikle vurgulamak gerekir ki; uygarlaşmaya, hiyerarşiye, toplumsal örgütlülüğe değil, ilkel, içgüdüsel kültüre ve haz/keyif alma biçimlerine; bilince değil bilincaltına; niteliğe, yetkinliğe, yüce olana değil sıradana, bayağıya vurgu yapan kültürel anlayışta, hiç kuşkusuz özne ve eleştirinin de bir anlamı kalmamaktadır.

Bugün ülkemizde, akıldan ve bilimden kaçış, hem iktidardaki ortaçağ kültürünün, hem de Batı merkezli neoliberal-postmodern kültürün yarattığı büyük tahribat ve kirlenmeyle önemli ve etkili bir eğilim haline geldi. Sanatta ve edebiyatta ortak akıldan, yani Kemalist, Cumhuriyetçi akıl-bilim klavuzluğundan bu kaçış, her çevrenin kendi kapalı dünyasını, kendine göre "gerçeklik" algısını ve yorumunu yarattı. Edebiyat, sanat, siyaset vb fikir, teori dergilerinde öğretici, geliştirici eleştiri ve tartışmaları görmek artık imkânsız hale geldi. Tür milletinin kültürel siyasi bölünmüşlüğünde bu emperyalist ve ortaçak kültür egmenliğinin de büyük rolü vardır.

III.
POSTMODERNİZMİN AYIRDEDİCİ ÖZELLİKLERİ VE ÖNDE GELEN KURAMCILARI

Çoğu liberal-postmodern yorumculara göre postmodernizmin genel bir tanımı yapılamaz. Aslında, kendilerinin de postmodernizmin içinde yer aldığı rahatlıkla söylenebilecek bu yaklaşımın sahiplerine göre, postmdernizm, belli bir sistem kurmayı, evrensellik ve bütünsellik iddiasını reddettiği için ortak bir tanımda toplanamaz. Pek tabii ki, "ideolojiye de karşı"(!) oldukları için ideoloji olarak tanımlanamaz! Ancak bunlar bile, insanlığın ulaştığı entelektüel birikim ve düzeyle sanki alay edercesine demagojik, bilimsellikten uzak, sığ ve bayağı düşüncelerdir. Çünkü postmodernizm, dayandığı temel ideolojik omurga olan neoliberalizmin mantığına uygun bir biçimde, görünüşte çok sesli, çok merkezli vb olsa da, bütün "farklı yorumlar"ının hepsinde de Aydınlanma ve modernite değerlerine karşıt duruşuyla ortak ideolojik bir temele sahiptir.

1. Öncelikle Postmodernizmi, belirgin bir ideolojik düşüncenin ve tavrın, yani liberalizmin dejenere olmuş, bozulmuş, sapkınlaşmış bir biçiminin sistemli ve çok boyutlu bir ifadesi olarak ele alabiliriz. Akılcılığa ve Aydınlanma felsefesine dayanan bilim/bilgi sistemini, Etik/ahlak ve Estetik/Sanat ilkelerini sistemli bir biçimde reddetme, çarpıtıp yapısal bozuma uğratma, hatta ona meydan okuma olarak tanımlayabiliriz. Aydınlanma felsefesinden kaynaklanan ilerleme ilkesi, gelecek konusundaki

iyimserlik ve insanın iradi çabayla tarihi hızlandırabileceği (tarih yapıcılığı) düşüncesi de reddedilmektedir. Daha özlü ifadeyle, bir uygarlığın çöküş ve dağılış dönemine özgü kültürel biçimi ifade eden Dekadanlığın bütün özelliklerini içeren bir süreçle karşı karşıyayız.

2. Bu çöküş kültürü, aslında modernizmin ruhundan, insanın doğayı ve toplumu (dolayısıyla kendini) değiştirip yetkinleştiebileceği, böylece daha doğru (hakikat, bilim), daha iyi (etik) ve daha güzel (estetik) bir geleceğin kurulabileceğinin reddiyesine dayanan, köklü bir kopuş demektir. Sözkonusu felsefi-kültürel anlayışa göre, adil olan ve olmayan, gerçek ve gerçek dışı, doğru ve yanlış, ileri ve geri, iyi ve kötü, güzel ve çirkin arasında kesin bir ayrımın nasıl yapılabileceği, gerçek, adil ve doğru, iyi ve güzel olanın gerçekleşmesi için nasıl bir yol tutulabileceği tartışma dışı kalmaktadır. Onlar, yaşamın amaçları, idealleri olmaktan çıkarılmaktadır. Bu nedenle, Baudrillard gibi postmodern söyleme önemli katkılar yapmış bir düşünür, kötümserliğe ve "hiç bir yere götürmeyeceği"ni söylediği bir nihilizme sığınmayı tercih etmekten başka bir seçenek önerememektedir.

3. Yukarıdaki genel çerçevenin bir somutlaşması olarak postmodernizmin ulusal devlete ve kültüre karşı olması, ama ulusal devletleri parçalama amaçlı sahneye konan etnik ve dinsel "kültürelciliğin" teorisini üretmesi, onun, neoliberal küresel merkezlerin siyasal programlarıyla örtüştüğünü göstermektedir. En önemlisi de, bütün aydınlanma-modernleşme süreçlerinin mekanı ve yatağı olarak ulusal devlete ve uluslaşmaya karşı yıkıcı tavır, bir gerici kültür ve sanat felsefesi olarak postmodernizmin en karakteristik özelliği olmasıdır.

4. Diğer önemli bir nokta, yukarıda vurguladığımız üzere postmodernizmin evrensel, yani bilimsel bir gerçeklik ve doğruluk/hakikat ölçütü olmadığı gibi, iyi ve adil kavramlarını, yani etik olanı karşılayan bir ölçütü de yoktur. Dolayısıyla tüketici bireyin emperyalizmden kaynaklanan büyük haksızlıklara, adaletsizliklere karşı ahlaki bir tavrı felsefi planda olmadığı gibi pratikte de görülmemektedir. 1980'lerden bu yana son 35-40 yıllık dönem incelendiğinde, genel olarak ABD ve Avrupa aydınında, gerek sınıfsal gerekse ulusal büyük adaletsizliklere; örneğin Yugoslavya, Afganistan, Irak, Libya, Suriye'de, Afrika'da vb ABD

ve AB emperyalizminin uyguladığı teröre, katliamlara, yalanlara karşı ciddi bir tepkinin olmaması bunun çarpıcı bir göstergesidir.

Ebette postmodernistlerin bir ahlak anlayışı vardır, ancak bu ahlak, emperyalizmin Tüketim Toplumu ve başka ülkeleri etnik-dinsel/cemaatsal parçalara bölüp yağmalama amaçlarına hizmet eden "kültürelci"/"çokkültürcü", birey merkezci bir ahlaktır. Postmodernizmin "negatif özgürlük" olarak tanımladığı, bireye devletten, toplumdan veya başka bireylerden, hiç bir müdahaleyi, -dolayısıyla eleştiri ve öneriyi de- kabul etmeyen özgürlük ve ahlak anlayışı, liberal ahlak anlayışının ifrata varmış biçimidir. Bu anlayışa göre, insan ve topluma yönelik her türlü düzenleme çabası, bireyin özgürlüğünü kısıtlayacağı için reddedilmektedir.

5. Estetik/sanatsal olarak posmodernistler, Aydınlanmanın estetik-sanatsal ölçütlerini reddetmektedirler; "post-sanat" ya da "sanatın sonu" veya benzeri teorilerle bu düşüncelerini ifade etmektedirler. İleriki sayfalarda daha ayrıntılı inceleyeceğimiz gibi, Aydınlanma ilke ve değerlerinin bütünselliği içinde, ne kadar özerk olursa olsun, bilimden ve ahlaktan bağımsız, onlarla ilişkiyi sanatçı özgürlüğünün kısıtlanması olarak gören, bir estetik ve sanat anlayışı düşünülemez. Bilim ve sanatı/estetiği tamamen dışlayan, yani gerçeklikten ve toplumsal-insani sorumluluktan -isterseniz buna "kaygılar", "bağlam" ya da "duyarlılık" da diyebilirsiniz- bağımsız bir sanat var olabilir mi? Bir insan etkinliği olarak sanat, bütün "amaçlılık" tartışmaları bir yana, insanın insanlaşma, dolayısıyla toplumların daha insani, özgür, eşit vb bir gelecek için değişim ve dönüşümüne katkı yapma dışında bir etkinlik olarak düşünülebilir mi?

6. Postmodernizmin aydınlanma düşmanlığının en tipik göstergelerinden birisi de, özellikle sanat alanında Avangardı, öncü sanatı reddetmesidir. Öncü "sanatın sona erdiği" teziyle, romanda, şiirde, resimde vb üretilecek yeni bir şeyin kalmadığı, her şeyin yazılmış, çizilmiş ve söylenmiş olduğu; modernite ya da "aydınlanma projisinin sonuna gelindiği" iddia edilmektedir. Böylece sanat eserine yeni, biricik, özgün karakterini veren sanatçının (dolayısıyla genel olarak insanın) yaratıcılığının da sonuna gelinmiş olduğu savunulmaktadır. Bunun doğal sonucu olarak, "sanatsal faaliyetle gündelik yaşam arasında sınırların silindiği", öncü ve seçkin kültürle kitle kültürü (popüler kültür) arasındaki hiyerarşinin çöktüğü bir kültürel-toplumsal yapı ortaya çıkıyor.

7. Postmodernizmin mantığına göre, artık yeni şeyler üretilemeyeceği için, sanat faaliyeti olarak yapılacak şey de tamamen farklı bir niteliğe bürünmektedir. Eski eserlerin yağmalandığı, birbiriyle anlamlı bir bağı olmadan eklektik bir şekilde yanyana getirilip taklit edildiği; ya da özgün yapıtların parodileştirildiği, gülünçleştirilerek, alaya alınarak bozulduğu; bayağı-sıradan gülmecenin, ilkel keyif alma, vakit öldürme düzeyinde bir eğlencenin malzemesi yapıldığı dekadan bir etkinliktir bu. Vurgu içerikten biçime ya da üsluba kaymış, gerçekler dünyasının yerini imgeler dünyası almış, zaman sürekli bir şimdiler dizisine parçalanmıştır. Ve anlamlı, tutarlı bir bütünlük oluşturmadan birbirine eklenen şimdilerden oluşan bir parçalılık içinde, hiçbir kişisel kimliğe sahip olmayan, belli bir tarihi süreklilik içinde kendini adayabileceği hiçbir tasarısı olmayan şizofren kişilikler!..[123]

8. Postmodernizmi bir çok yönleriyle kapsamlı olarak çözümleyen David Harvey'in deyişiyle, postmodernizm, Baudelaire'in, kitabın önceki bölümünde belirttiğimiz, modernite anlayışının yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser. Ancak, ne onu aşmaya, ne ona karşı durmaya ne de içinde bulunabilecek olan "sonsuz ve değişmez" unsurları tanımlamaya çaba gösterir. Postmodernizm sanki dünyada başka hiç bir şey yokmuşçasına, değişimin parçalanmış kaotik akıntıları içinde yüzer; hayır, daha da ötede, çamur içinde debelenir.

Örneğin Foucault'un verdiği talimat şudur: "Eylemi, düşünceyi ve arzuları çoğaltmak, yan yana getirme ve dağılma yoluyla geliştirmek" ve "pozitif ve çok yönlü olanı seçmek, farklılığı birörnekliğe, akımları birimlere, hareketli düzenlemeleri sistemlere tercih etmek. Üretken olanın yerleşik değil, göçebe olduğuna inanmak.[124]

9. Postmodernizm, daha ileri, örgütlü, dikine, yükselen hiyerarşik bir toplumsal yapıyı değil de yatay çoğalmayı, hiyerarşisizliği, otoritesizliği ve merkezsisliği savunur, yan yanalığı ve "göçebeliği" ya da "yersiz yurtsuzluğu" yüceltir. Bu bakış, Foucault, Lyotard, Delause ve Guattari gibi yazarların, her şeyin birbirine

123 Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Ark yayınları, 1995, İstanbul, s. 175-177

124 David Harvey, Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 60.

bağlılığına ve temsil edilmesine dayanan bir üst dil, üst anlatı ya da üst teoriye, yani evrensel ya da ulusal bütünlüğe sahip teorilere, anlatılara karşı çıkan görüşleriyle özdeşleşir. Üst anlatıları, yani örneğin Marks ve Freud tarafından kullanılan geniş yorumlayıcı düşünce sistemlerini mahkum eden bu yazarlar, iktidar-söylem oluşumlarının (Foucault) ya da "dil oyunlarının" (Lyotard) çoğulluğunu vurgularlar.

Merkezsizliğin, "yersisyursuz"luğun en ilginç teorilerini Delauze ve Guattari'de buluruz. Onların önemli yapıtlarından olan ***Bin Yayla***'da geliştirdikleri bu teoriyi Süreyya Evren ve Rahmi G. Öğdül kendi aydınlanma karşıtı mantığa dayanan yorumlarıyla çok güzel açıklıyorlar: "Ağaç biçimli düşünce modeli Batı düşüncesine egemen olan epistemolojiyi tanımlıyor. Merkezi, hiyerarşik bir yapıdır bu. Evrenselleştirici bir temsil ideolojisi kurar. Piramit formundadır. Ağaç metaforu da katı temellere oturtulmuş (kökler) sistematik ve hiyerarşik ilkeler (bilgi dalları) uyarınca örgütlenir.

Ağaç biçimli düşüncenin tam tersine, rizom bilgisi, iki kutuplu karşıtlık mantığını yapı bozumuna uğratmak üzere felsefi ağaçları ve bunların ilk ilkelerini kökünden söküp atmayı amaçlar. (...) Delauze ve Guaattari, rizom terimini çok katlılıkları oluşturan merkezsizleşmiş çizgileri tasvir etmek için kullanırlar. Kendi boyutları arasındaki bağlantıları sınırlandıran ve düzenleyen kök-ağaç yapısından farklı olarak rizomlar, hiyerarşik olmayan, yersiz yurtsuzlaşmış çizgilerin öbür çizgilerle tesadüfi, düzensiz ilişkiler kurduğu sistemlerdir."[125]

İnsanlığın düşünsel, sanatsal ve kültürel gelişimini, üretkenliği, yaratıcılığı ve ürün vermeyi örnekleyen ağaç modeline karşı, her türlü hiyerarşiyi, düzeni, kuralı, sistemi, neden ve sonuç ilişkisini, dolayısıyla aklı, anlamı reddeden başı sonu belirsiz, başıbozuk rastgele ilişkileri ve yapılanmaları temsil eden yere yapışmış, ucu başı belirsiz ayrık otu ("rizom") örneği, postmodern özgürlük modeli olarak ileri sürülmaktadır.

10. "Gerçeklik diye bir şey yoktur, her şey dil oyunlarından ibarettir" diyen Lyotard için postmodernizm, yalın bir ifadeyle, evrensel, bütünsel gerçekliği, yani bilimselliği ifade eden "üst

125 Süreyya Evren- Rahmi G. Öğdül, *"Lanet olsun, ne işi var bir yumruğun kukumda"*, Varlık dergisi, Şubat 2001, sayı 2001/02

anlatılara inanmamak" olarak tanımlanabilir. Lyotard, dili aşırı ölçüde merkezsizleştirir. Ona göre "toplumsal bağlar dilseldir", ama "tek bir iplikten değil" belirsiz sayıda "dil oyunu"ndan dokunmuştur. Her birimiz "bunların bir çoğunun kesiştiği bir köşebaşında" yaşarız, illa ki "istikrarlı dil bileşimleri kurmayız."

11. Postmodern düşünürlerin çoğu, enformasyonun ve bilginin üretimi, tahlili ve aktarılması açısından doğan yeni olanakların büyüsü altındadırlar. Lyotard, iddialarını yeni iletişim teknolojileri bağlamına yerleştirir, Daniel Bel ve Touraine'in bilgi temelli bir "post-endüstriyel" topluma geçişe ilişkin tezlerinden hareketle, postmodern düşünceyi, ileri kapitalist ülkelerde iletişim dillerinde gerçekleştirdiğini düşündüğü çarpıcı bir toplumsal ve politik geçişin tam merkezine koyar. Bu bilginin üretimi, yayılması ve kullanımını sağlayan yeni teknolojilere "temel bir üretim gücü" niteliğiyle yakından bakar.[126]

Postmodernizmin bu temel özellikleri, 20. yüzyılın ikinci yarısından bu yana, kapitalist-emperyalist Batı uygarlığının, üretici-yaratıcı niteliğini yitirip tüketici-asalak bir topluma dönüştükçe düşünce biçiminde, sanatta ve günlük yaşamda bir Ortaçağlaşma, çürüme ve çöküş dönemi yaşadığının kanıtlarıdır.

Postmodernizmin başlıca kuramcılarını, Lyotard, Derrida, Foucault, Baudrillard, Fayerabent, Delauze ve Guattari ikilisi olarak sayabiliriz. Bunlar arasında özellikle; yapıbozumculuk teorisiyle "üst anlatı" olarak ifade ettikleri bütün evrensel kurumları bozuma/yıkıma uğratan düşüncesiyle Derrida, uygarlığın ve adınlanmanın/modern çağın vazgeçilmez olguları olan iktidar, otorite, hiyerarşi kurumlarını nihilistçe reddeden teorisiyle Foucault ve gerçekliğin yerine similasyonu, imgeler ve sanallıklar dünyasını teorileştirerek koyan düşünceleriyle Baudrillard postmodern felsefeyi belirlemede öne çıkarlar.

Lyotard, 1971'de yaptığı bir çalışmada herhangi bir metni belirleyen sürecin, o metni kaleme alanın niyetleri, bilinci değil, okuyanın deneyimleri, duyumları ve yorumları olduğunu ileri sürerek, böylece üretici-yaratıcı öznenin önemini yitirdiğini ima ederek postmodernist akımın içinde yer almaya başlamıştır. Özellikle 1974 yılında yayımladığı Economie Libidinale (Libidinal Akonomi) adlı yapıtıyla Marksizmden ya da başka deyişle mo-

126 Harvey, *age*, s. 65.

dernizmden tamamen kopmuştur. Lyotard bu çalışmasında postmodernitenin temel kavramları olan akıl ve kuramı radikal bir eleştiriye tabi tutmuştur.

Lyotard, sözü edilen yapıtında bir tür arzu ve istek felsefesi kurmakta ve bunu, akla karşı akıldışılığı yücelten felsefi çözümlemelerinin temeli haline getirmektedir. Buna göre, insanın arzu ve istekleri toplum içinde devlet, ekonomi, işyeri, aile vb kurumlar tarafından biçimlenip başkı altına alınmaktadır. İnsanı belirleyen temel süreç ise, Lyotard'a göre, arzuların, istek ve eğilimlerin enerji yoğunludur. Toplum ise bu belirleyici süreci baskı altına almakta, dolaşımı engellemektedir.

Bu durumda, libidinal ekonominin işlevi, bir taraftan arzu ve isteklerin alanlarını tanımlamak, diğer taraftan de bunların akışını bütün yoğunluğuyla özgürleştirmektir. Bu, baskı altında olan insanın özgürleşmesi anlamına gelmektedir. Tamamen Nietszche'den ve Lacan'dan alınma bu tezlerdeki "özgürleşme", Lyotard'a göre, bilgi alanında ya da bilgiye dayanılarak gerçekleştirilemez; çünkü, bilgi arzu ve istekleri baskı altına almaktadır; arzu ve isteklerin gerçekleşeceği alan sanattır!..[127]

"İktidar her yerde", "özgürlük diye bir şey yok" diyerek çok devrimci gibi görülen, aslında burjuvazinin merkezi iktidarına karşı mücadelenin imkânsızlığını, onun yerine tek tek bireylerin sadece kendilerini merkez alarak mücadele edebileceklerini savunan Foucault da, görüldüğü gibi, çağdaş bilimin ve akılcılığın insanın özgürleşmesinin önünde temel bir engel konumuna geldiğini ileri sürüyor. Foucault'a göre bilim, esas olarak insanların toplumda nasıl düşünüp, davranacaklarını belirleyen bir iktidar aracıdır. Bilginin esas işlevi de, içselleştirilmiş bir toplumsal denetimi yürütmektir. Özet olarak bilginin ve bilimin içinden hareket ederek sistemi değiştirmek ve toplumu özgürleştirmek imkânsızdır.

Geleneksel ekonomik ve sınıfsal ilişkileri ekseninde mücadelenin bittiğini ilan eden Batı merkezli bu düşüncenin de çözüm önerisi aynı: Modern toplumsal ilişkilerin ve düşüncelerin dışına çıkmak. Bu eylemin özneleri kimler? Emperyalizmin akvaryumundaki eşcinseller, feministler, marjinal gruplar, anarşistler vb...

---

127 Bkz. Gencay Şaylan, *age*, s. 229 vd.

Yapıbozumculuk ve Derridacı yanılsama: Gerçeğin temsilinin, "üst anlatıların" merkezi, otoriter, hiyerarşik "baskısı"na karşı!..

Postmodernizmin en temel ögelerinden birini oluşturan Yapıbozumculuk, ya da daha moda ifadesiyle postyapısalcılık, yapısalcılığı eleştirse de, onun Aydınlanma-akılcılık-bilim karşıtı temel tezlerinin kabulü üzerinden bunu yapmaktadır. Dahası, Yapısalcılıkta, idealist düzlemde de olsa bir evrensellik, sistem, bütünlük arayışı varken, Yapıbozumculuk, adı üzerinde, tarihsel ve çağdaş bütün yapıları bozuma uğratan, dağıtan, çökerten bir niteliğe sahiptir.

Yapıbuzumculuğun en önemli düşünürü bilindiği gibi Derrida'dır. Çalışmalarında genellikle dilin işlevi ve rolü sorunuyla ilgilenen Derrida, "yapıbozum" diye adlandırılan yöntemi geliştirmesiyle ün kazanmıştır. Bu yöntem, herhangi bir metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metnin yazarının kurduğu kavramsal ayrımların başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş metin okuma yöntemidir. Başka bir deyişle, metinde öngörülen ölçütü, metnin kurduğu ölçüt ya da tanımları bozarak metnin içerdiği özgün ayrımları darmadağın etmek için kullanılır bu yöntem. Derrida bu yeni yöntemi, Husserl, Rousseau, Saussure, Plato, Freud ve diğerlerine karşı kullanmıştır.

Derrida'ya göre, Husserl'in yapısalcılığının temel kavramları olan gösteren (gösterge: sözcük) ile gösterilen (gönderge: nesne) birebir karşılıklı ilişki yoktur; yani sözcük ya da cümle nesnel gerçeği birebir yansıtamaz. Ayrıca, sözmerkezli bir anlatımla, sesmerkezli bir anlatım arasında da farklar vardır. İfade etme açısından sesmerkezlilik (konuşma) sözmerkezliliğe (yazıya) göre gerçeğe daha yakındır, çünkü daha dolaysızdır. Ancak, sesmerkezlilik de sözmerkezlilik de merkeziyetçiliğe, yani temsiliyete, hiyerarşiye karşılık gelmektedirler.

Sözkonusu merkez özleminin otoritenin baskısı doğrultusunda belli bir sisteme oturtulmuş karşıtlıklar doğurduğunu iddia eden Derrida'ya göre, bu karşıtlıklarda belirleyici olan akıldır. Ona göre, duyulur ve düşünülür ile ruh ve beden arasındaki karşıtlık, ya da daha genel bir deyişle özne-nesne bölünmesi, bugün Batı felsefesinin sonunu getirmiş görünüyor. Bu anlamda bu so-

nun en son kırıntısı, anlamla sözcük arasındaki karşıtlığı kendine mal eden, sonu gelen felsefenin mirascısı dilbilimdir.[128]

Özetle Derrida'nın yapıbozumculuğu, gerçeğin dil üzerinde sözlü ya da yazılı ifadelerinin bütün biçimleri, gerçekliği tam yansıtmadığı için, grçeklik üzerinde ve ona karşı hiyerarşik, otoriter ve baskıcı bir yapı oluşturduğunu iddia etmektedir. Postmodernizmin, modern çağın her türlü örgütlü/hiyerarşik düşünce ve kurumlaşmasına genel karşı çıkışını, Derride, özellikle dil merkezli Yapısalcılığı eleştirerek, yapmaktadır.

Burada iki katlı bir öznellik çukuru sözkonusudur. Birinci kat, 1950'lerden sonra bütün şiddetiyle yaşanan kapitalist Batı'nın düşünsel-kültürel krizinin odağında yer alan, akılcılıktan ve gerçeklikten kopuş ya da "özne-nesne bölünmesi"; bunun sonucu freni patlamış bir öznelcilik, birey merkezcilik. Örneğin, gerçekliği dil ve edebiyat alanına hapseden Yapısalcılık birinci kat ise, ikinci katı da, yine aynı öznel alan içinde Yapısalcılığın kurduğu sistemi daha öznel bir düzeyde bozarak derinleştiren, yani halk deyişiyle (gerçeklikle her türlü bağ anlamında) "ipi koparan" bir noktaya vardıran Postyapısalcılıktır.

Derrida'nın şükranla andığı haberciler Nietzsche, Freud ve Heidegger'dir. Bu düşünürlerin hepsi de "sousa ratura" (bozuma uğratma) yönteminin gereğini duyumsamış kişilerdi. Heidegger, her zaman varlığı bozuma uğratır. Freud ruhu, Nietzsche ise bilgiyi. Derrida'ya göre, Batı metafiziğinin başlıca yanılsamalarından birisi olarak aklın dili dikkate almaksızın dünyayı kavrayabileceğine ve bunun yanında salt, otantik bir doğruya ulaşabileceğine duyduğu inançtır. Onun hemen tüm çalışmalarında temel amaç, dilin hangi biçimler altında filozofların tasarılarını yolundan saptırdığını göstermeye yöneliktir.

Akılcılık ve ciddiyet yerine eğlence ve histeriye öncelik

Derrida, içinde gösterilenlerle oynanan sonsuz bir oyundan sözeder. Bu açıdan hiçbir zaman anlam hakkında karar verilemez. Özne olmadan nesnel gerçekliğin olamayacağını iddia eden Derrida da, bütün postmodernistler gibi, dünyaya ben merkez-

128 Bkz. Madan Sarup, *age*, s. 39 vd

ci bakarak öznel idealizmi savunmaktadır. Ona göre, gerçekliği meşrulaştıran şey zorunluluktan çok "konuşma oyunu"dur.[129] Dolayısıyla, herkesin kendi doğrusu vardır ve bütünsel bir gerçekliğe ulaşmak mümkün değildir. Bilindiği gibi bu görüş, en çok eleştirdikleri pozitivizmin de temel tezidir.

Postyasalcı kuramın en önemli özelliklerinden biri de benliği yapıbozumuna uğratmaktır. Bu anlamda sözkonusu kuram, bütüncül ya da durağan bir varlık ya da bilinç yerine, benlikler arasında geçen çok çeşitli ve bütüncül olmayan bir oyun anlayışı getirmeye çalışmaktadır. Yapıbozumda "eleştiri" "felsefe ve "yazın" kategorilerinin tümü yıkılır, sınırları çiğnenir. Bundan böyle "metin" diye adlandırılan yapıtlar, köktenci ve hiç durmayan sonsuz bir anlamlar oyunu boyunca, bozuma uğratılır. Yapıbozumculara göre, "doğruluğun" dağıtılıp saçılmasını, bütünlüğün parçalara ayrılmasını, sağgörülü tartışmalar yerine hakkında karar verilemez tartışmalara geçilmesini, ciddiyet ve akılcılık yerine eğlencenin ve histerinin konulmasını övgüyle karşılamak gerekmektedir.

Evrensel ve ulusal üst kültüre karşı, tekil bireylerin "ses ve sös merkezli", "merkezsiz", "çok merkezli" kültürü

Daha özlü olarak ifade edersek, Derrida, nesnel gerçeğin evrensel bir bilgi düzeyinde temsil edilemeyeceğini, ortak bilginin taşıyıcısı olan dilin, yazılı metinlerin gerçeği sınırlayan otorite ve baskı aracı olduğunu ileri sürer. Bunun yerine tekil bireylerin doğrudan ses ve sözlerini esas alan "ses ve söz merkezli", yani "merkezsiz", "çok merkezli" bir kültürü önererek, bilimin ve akılcılığın düzenleyici, bütünleştirici, sistemleştirici, kurucu ve değiştirici otoritesine karşı dağılmanın, çözülmenin ve başıboşluğun sahte özgürlük teorisini yapıyor.

Aklın ve bilimin doğal işlevi olan kavramlaştırma ve soyutlamaya karşı tek tek bireylerin ilkel duygu ve tepkilerini, bedensel ve cinsel hazlarını yaşamın eksenine koyan, bu ifrata varmış liberal anarşizm, aslında küreselciliğin toplumsal temeli olan, cemaatçı-

129 John W. Murphy, *Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Eti Kitapları, İstanbul, 1995, s. 73.

lığın, kabile kültürünün teorisini yapmaktadır. Derrida'ya göre, dil ve onun yazılı araçları, herhangi bir nesnel gerçekliği yansıtmaya uygun ve yeterli bir süreç olmadığına göre, nesnel gerçekleği yansıtma iddiası taşıyan bir kuram ortaya atmak mümkün değildir.

Postmodern söylem bu düşünceyi özgürlük tanım ve arayışı ile de bütünleştirmektedir. Bu mantığa göre hiç kimse, toplumla ya da başka bir insanla ilgili belirleme yapamayacak, karar veremeyecek ve insanlar ortak bir doğru üzerinde anlaşamayacaktır. Kuşkusuz bu da, her türlü ortak, kolektif kararın, davranışın insanları özgürleştirmeye değil, baskı altına almaya yol açacağı anlamına gelir. Batı'nın yalnızlaşmış bireyini teorileştiren bu düşünce, ahlakı çürümenin ne boyutlarda olduğunu çarpıcı bir biçimde gösteriyor.

Baudrillard ve smülasyon: Nesnel gerçekliğin sanal, imgesel bir dünyaya kurban edilmesi

Eski bir Marksist olan Baudrillard, ABD merkezli medya, reklam ve internet odaklı postmodern dönüşümlerin en etkili kuramcılarından. Boudrillard, felsefi ve kültürel düşüncelerinde, özellikle iletişim teknolojisi ile birlikte gerçekleşen dönüşümleri ele alırken, bir taraftan da yer yer eleştirel bir söylemi benimsiyor ve bu yaklaşımını Marksizm dışı, Nietszcheci kavramlarla, nihilizme varan karamsar bir yaklaşımla açıklamaya çalışıyor. Ancak, bütün kavramlaştırmaları ve felsefi-teorik çıkarsamaları emperyalist sistemin içinden, onun ideolojik-kültürel kodlarıyla ve mantığıyla yapıldığı tartışmasız bir gerçektir. Bu nedenle Baudrillard, emperyalist sistemin meşrulaştırıcı kültürel biçimi olan postmodernizmin, Batı merkezli bir çöküşün kültürü değil de evrensel bir olgu olduğunu iddia etme yanılgısından kurtulamıyor.[130]

Baudrilard'ın bütün teorileştirmelerinde, dünyayı Batı'dan ibaret gören, mafyalaşmış bir kapitalizme dönüşen Batı'da başat olan her olayı evrensel bir mutlaklık olarak açıklayan fikirleri ciddi bir dar kafalılığın yansımalarıdır. Baudrillard'ın postmodernist olmadığını iddia eden yazarların yanılgısı da buradan

130 Bkz. Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Doğubatı Yayınları, 2. basım, İstanbul, 2003; J. Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egmenliği*, Doğubatı Yayınları, İstanbul, 2005; J. Baudrillard, *Tüketim Toplum*, Ayrıntı Yayınları; *Kötülüğün Şaffaflığı*, Ayrıntı Yayınları, 2000; J. Baudrillard, *Amerika*, Ayrıntı Yayınları, 1996

kaynaklanmaktadır. Dünyanın merkezi çoktan Batı'dan Doğu'ya kaydığı halde, bu yazarlar da, onun gibi, dünyayı hâlâ Batı'dan ibaret görmekte ve özellikle son 20 yılda insanlığın gündemini ve geleceğini belirleyen, yükselen Asya gerçeğini kabul etmek istememektadirler.

Baudrillard'ın en önemli çalışması, bilindiği gibi smülasyon üzerinedir. Onun smülasyon taorisinin temel ögeleri, postmodernizmin; söz ve imge oyunlarına; olguları, metinleri, belgeleri tarihsel ve nesnel bütünlüğünden kopartıp çarpıtarak ve komikleştirerek yeniden kurgulayan parodi yöntemine; metinleri, görüntüleri organik-doğal bütünlüğüne yabancılaştıran keyfiliğe dayanan pastij ya da montaj tekniğine dayanmaktadır. Bütün bu sanal ve yalan "gerçek"lerin, insanların temel ihtiyaçlarının üretildiği sanayiye, üretim ekonomisine dayanan bir kültürle ilgisi yoktur. Bunlar, Tüketim Toplumunun tüketim budalasına dönüştürülmüş insanını esas almaktadır; reklam ve tüketim hastalığına dayalı "Bilgi Çağı" da denen Yeni Ortaçağ'da internet ve TV üzerinden kitlelere şırınga edilmektedir.

Belli bir kökenden ya da gerçeklikten yoksun bir düşüncenin, tasarımın, projenin modeller aracılığıyla sanal-imgesel alemde kurgulanıp üretilmesine simülasyon ya da hipergerçeklik [gerçeklik dışı, gerçeklik ötesi -mu] denmektedir. Simülasyon gerçeğe o kadar benzemektedir ki, iletişim, TV-internet düzleminde rehatlıkla gerçeğin yerine geçebilmektedir. İşte burada Baudrillard'ın deyişiyle, "(...) aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, başka bir deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz ediyoruz.

Bu, gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makinedir. Gerçek, asla bir daha geri dönmeyecektir (abç-mu). (...) Bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayrımından yoksun bırakılmış, kendi kendini aynı yörünge çevresinde dolanan modeller aracılığıyla yineleyen ve farklılık simülasyonu üretmekten başka bir şey yapmayan bir hipergerçekten sözediyoruz."[131]

131 Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Doğubatı Yayınları, 2. basım, İstanbul, 2003, s. 14

Baudrillard, gerçeğin simülasyon teknikleriyle üretimini ve yeniden üretimini "çağımıza özgü temel bir hastalık" olarak tanımlamaktadır. Ve tüketim Toplumunun çok özgün bir tanımını vermektedir: "Değer üretimi, mal üretimi vb şeyler uzun bir süre önce anlamını yitirmişlerdir." Ona göre, maddi' üretimin bizzat kendisi günümüzde hipergerçek bir şeye dönüşmüştür. "Bugün maddi üretim, geleneksel üretimin tüm özelliklerine sahip olmakla birlikte, onun çok daha büyük, devasa boyutlara ulaştırılmış yansımasından başka bir şey değildir. Aynı şekilde, hipergerçekçi sanatçıların tüm derinlik ve enerjileriyle anlam ve çekiciliğini bir yeniden canlandırma süreci içinde tamamen yitiren gerçeğe akıl almaz bir şekilde benzettikleri gerçek işte böyle bir şeydir. Dolayısıyla simülasyon ürünü hipergerçek, gerçeğin her yerde şaşırtıcı biçimde ona benzemesine neden olmaktadır."[132]

Gölgenin aslını belirler hale gelmesi

Burada, gölgenin cismin kendisini belirlediği ve yönettiği ya da veciz bir deyişle "kuyruğun köpeği salladığı" gibi bir ters, aslında aldatıcı, yalan ilişkiyle karşıkarşıyayız. Gerçekliğin yerine simülasyonun geçtiği mekan TV ekranıdır. Oradan her saat her saniye kitlelerin gözüne-kulağına boca edilen yalanlarla dolu montajla yapaylaştırılmış görüntüler, sanal/yalan dünyalar, reklamlarla pekiştirilerek, gerçekmiş gibi kitlelere yutturulmaya çalışılıyor. Bu, gerçeklikten kopmuş, dolayısıyla anlamsal içeriğini yitirmiş, yapaylaşmış kültürel dayatmayı Baudrillard, "Her geçen gün daha çok haber ve bilgiye karşın giderek daha az anlamın üretildiği bir evrende yaşıyoruz"[133] diyerek, geri dönüşsüz, değiştirilemez bir olgu olarak betimlemektedir.

Emperyalizmin postmodern ideolojik-kültürel operasyonunun en temel aygıtı medyadır. Medya üzerinden yaratılan -kurgusal haber, dizi filmleri, eğlence programları vb- sanal/yalan dünyanın merkezinde de raklam vardır. Reklamlar aynı zamanda, bu büyük operasyonun arkasındaki sınıfsal çıkarları, büyük tekellerin bu yalan dünya üzerindeki egemenliğini gösterir. Programların, haberlerin, filmlerin en can alıcı noktasında araya girerek izleyicinin bütün anlam üretme ve sanatsal beğeni yetisini felç

132 Baudrillard, *age*, s. 41.

133 Baudrillard, *age*, s. 110.

eden reklamlar, tam bir postmodern entropiye, yani çökertme ve dağıtmaya ve tam bir budala, sürüleşmiş tüketici üretme mekanizmasına dönüşmüştür.

Baudrillard reklamın rolünü yetkin bir şekilde şöyle vurgular: "Reklamcılık günümüzün tüm sanal/gücül dışavurum yöntemlerini emerek yutmuştur. Bir derinlikten yoksun, anlık ve anında unutulma özelliğine sahip olan reklamlar, tüm özgün kültürel biçimlerle tüm özgül dil yetilerini yutmaktadır. Buna yüzeysel bir biçimin zaferi, tüm anlamlandırma biçimleri arasındaki en küçük ortak payda, anlamın sıfır derecesi, tüm olası söz (mecazlar) oyunlarına karşı entropinin kazandığı zafer de diyebiliriz."[134]

Baudrillard'a göre, gerçek olarak tanımlananın dünya ile bir ilişkisi ya da dünya üzerinde var olması gerekmemektedir; taklit model kodunun televizyon ekranında görünmesi var olmak için yeterlidir. Çünkü artık dünya ya da evren TV ekranıdır. Bir başka deyişle "Küreselleşme Çağı"nda dünyanın TV ekranına indirgenmesi, böylece özne ile nesne arasındaki mekansal farklılığın ortadan kalkması, mekan ya da uzayın olağanüstü bir sıkışıklık içine girmesi anlamına gelmektedir. Bu durumu Baudrillard, "içe doğru patlama" olarak tanımlamaktadır. Batı merkezli bu büyük yanılsamanın merkezi belirleyici unsuru medya, Yeni Ortaçağ'ın insanının zaman ve uzay/mekan bilicinde de köklü bir yanılsama yaratmaktadır.

Daha önceki bölümlerde de değindiğimiz gibi, Baudrillard da, insan bilincinden bağımsız bir nesnelliği, bilimsel bir gerçekliği reddetmektedir. "Nesnellik diye bir şey yoktur. Zaten öznellik diye de bir şey yoktur. Bu ikili bir yanılsamadır"[135] derken, tarihselliği, akılcılığı ve uygarlaşma sürecini reddeden diğer bütün postmodern kuramcılar gibi "özne-nesne bölünmesi" gerçeğine karşı çıkmaktadır. Yani ona göre, nesnellik olmadığına göre öznellik de, dolayısıyla özne de geçerliliğini yitirmektedir.

Sanatla günlük hayat arasında fark kalmadı iddiası

Buradan, Nietszche'nin öğretisini izleyerek, iyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-çirkin ayrımlarının da, yani sanatın ve ahlakın sona erdiği, onların "ötesine", "iyinin ve kötünün ötesinde" bir çağa geçildiği iddia edilmektedir. "Çağdaş sanatla

134 Baudrillard, *age*, s. 120.

135 Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh*, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2005, s.

teknik, reklam amaçlı, medyatik ya da sayısal işlemler arasında hiç bir fark kalmamıştır. Artık sanatsal aşkınlık, farklılık, mevcut haliyle çağdaş dünyayı yansıtmaya çalışan bir sahne yoktur. İşte bu anlamda çağdaş sanat diye bir şey yoktur, çünkü onunla dünya arasında bir fark yoktur."[136]

Baudrillard, sanatla dünya ya da günlük-sıradan hayat arasında bir fark yoktur derken, bir yandan, postmodern sanattaki kitschleşmeyi, sıradanlaşmayı vurgumakta, diğer yandan ise bunu, evrensel, mutlak, alternatifsiz bir olgu gibi yansıtarak ciddi bir Batılı entelektüel yanılgısına düşmektedir. Örneğin, "sıradanlaşmış sanatla dünyanın sıradanlığı birbirine karışmaktadır. Bu sonun başlangıç noktası otomatik nesne transferi adı altında Dushamp tarafından (ironik şekilde) dile getirilmiştir. Her türlü gerçeklik estetik alanın içine çekilerek, estetik, her alanda genel geçer bir boyuta dönüştürülmüştür"[137] saptamasıyla çok önemli bir gerçeği dile getirmektedir. Bu gerçek, sanatta niteliğin dışlandığı, sıradan kullanım eşyalarının sanat diye sunulduğu popüler kültürün, pop-art'ın Batı sanat dünyasındaki egemenliğidir.

Popüler kültür ve sanatın izleyicileri, daha doğrusu tüketicileri kimlerdir? Onlar da, çağdaş sanattaki estetik öncü-devrimci içeriği hem anlamaktan uzak, hem de zaten egemen sınıflarca anlaması istenmeyen aptallaştırılmış tüketici-izleyicilerdir. Ve "Seyirci, çoğunlukla hiç bir şey anlamadığı bu sanat kültürünü önemsiz bir şey gibi tüketmektedir."

Baudrillard'ın sanatla ilgili belki de en önemli saptamalarından birisi, 19. yüzyıldan günümüze "sanat sanat içindir" şiarıyla sanatta bir amaç ve yarar olması gerektiğini reddeden anlayışın geldiği acınası çıkmaz noktaya ilişkindir. Şöyle diyor düşünürümüz: "Yararsızlık mantığı çağdaş sanatın -kendisi de tanımı gereği yararsız olan- bir atığa/çöpe benzetilmesine yol açmaktan başka bir seçenek sunamazdı." Bu "atık/çöp" figürüyle "sanat inatla yararsızlığını sergilemeye çalışmaktadır. Bir yandan çok pahalıya satılırken bir yandan da yalnızca kullanım değeri olmayan bir şey değil, aynı zamanda değişim değeri de olmayan bir şey olduğunu ispatlamaya çalışmaktadır. (...) Sanat tüm olumlu niteliklerini bu olumsuz nitelik yararına kurban ederek, yararsız bir amaçsızlık tarafından yoldan çıkarılmayı kabul etmiştir."[138]

136 Baudrillard, *age*, s. 103

137 Baudrillard, *age*, s. 104.

138 Baudrillard, *age*, s. 110.

IV.
POSTMODERNİZMİN DÜŞÜNSEL KÖKLERİ: NİETZSCHE VE NİETZSCHESEVERLİK

Postmodernizmin tarihsel ve düşünsel kökleri, ana kaynağı nerededir, kimdir/kimlerdir? Bütün toplumbilimci ve felsefecilerin üzerinde birleştiği, postmodernist teorisyenlerin hemen hepsinin en büyük beslenme kaynağı olarak gördüğü kök isim Nietzsche'dir. Postmodern düşünce ve sanat anlayışıyla bağı olsun ya da olmasın, ister sol, ister sağ, ister sosyalist, Türk aydınının Batıcı-Tanzimatçı önemli bir kesimi, özellikle sosyalizmden umudunu kesip Marks, Engels, Lenin okumaktan vazgeçerken, eşitlik, paylaşmacılık, kamuculuk ideallerini terkederken, oluşan boşluğu dolduracak, yine Batı merkezli düşünür ya da peygamber arayışına girdiler. Bu arayışa liberal ve postmodernist teorisyenlerin, küreselci-"yenilikçi", Batı uzmanı (!) kültür-sanat danışmanlarının verdiği yanıtın odağında hep Nietzsche vardı.

Nietsche'nin sahte radikalliği

Nietzsche, aforizmalar biçiminde, diyalektik gerilim yüklü son derece etkili felsefi-"estetik" söylemleriyle, "Hıristiyan ahlakı"na, devlete, uygarlığa, sistemin kurumlarına, kişiliksiz, statikocu, uyuşuk burjuva aydına ve orta sınıfa radikal ve şiddetli eleştiriler yöneltiyordu. Bütün bunlar, devrimci ideallerini yitirmiş, diğer yandan düzene öfkeli ama iktidarsız, umutsuz aydın için sanki bir yeniden doğuş iksiriydi. Malum, postmodern ve "Yeni Sol" düşüncede içerik değil, retorik (hitabet, söz usatalığı, söylem) önemlidir. Nietzsche'nin, "Bütün değerleri değiştiriyorum. Hiçbir şey doğru değil, her şeye izin var!"[139] biçiminde ifade

139 Aktaran Georg Lukacs, *Aklın Yıkımı*, Payel Yayınları, İstanbul, 2006, s. 342

ettiği "değer ve tabu yıkıcılığı", bilgi ve araştırma özürlü, derinlikten yoksun, şabloncu "radikal sol"cu için mestediciydi. Onun fikirlerini öğrenme, tartışma ve eleştirme zahmetine katlanmadan, öğretilmiş cehaletin diğer bir versiyonu müritlik düzeyinde bir Nietszcheseverliktir sözkonusu olan.

Geçelim Nietzscheseverleri, Nietszche uzmanları tarafından ne ölçüde anlaşıldığı, kavrandığı bile gerçekten büyük bir soru işaretidir. Ama yine de küreselci ve postmodernistler (ve anarşistler) açısından 21. yüzyılın Marksı Nietzsche'dir diyebiliriz. Marks ve Engels'in, bilimselliği tartışılmaz eserleri ise ne yazık ki aynı mekanlarda artık pek görülmemektedir ya da kenarlara, dip köşelere sürülmüştür. Nedenleri açıktır; eğitilmiş cahilliğin iktidar olduğu, içi boş laf ustalığının, retoriğin, yani söz ve imge oyunlarının büyük değer gördüğü, içerik ve anlamın kenarlara itildiği bir çağdayız...

Ne yazık ki Nietzsche ile ilgili yanlış bilgi ve kanıların oluşmasında, hakkında yorum ve değerlendirme yapan çoğu felsefeci ve sanat tarihçisinin, estetik ve etik kuramcısının önemli bir rolü vardır. Genellikle onun olumsuzluklarını gizleyen, görmezden gelen ya da uzlaştıran; çağdaş, sol, ilerici değerlere sahip okura batan, hatta isyan ettiren gerici sivrilikleri, kaba saldırıları titizlikle törpüleyen yaklaşımlarıyla bunu yaptılar. Ve hâlâ çoğunluk Türk aydını, onun Aydınlanma, akıl, bilim, emek, eşitlik ve kadın kdüşmanı, güce tapan ve aristokratı, kapitalisti, emperyalizmi, saldırganlığı yücelten düşünce ve tavırlarını yeterince bilmemekte ya da yumuşatılmış, çarpıtılmış yorumlarıyla bilmektedir.

Akıldışılık ve içgüdüler temel yolgösterici

Bu saptamalarımız bağlamında, Friedrich Nietzsche'yi, postmodernistlerin yüz yıl sonra yorumlayışları ve ideolojik yol gösterici olarak görmeleri ve bütün bunların bizim fikir ve sanat hayatımıza yansımaları açısından incelemeye çalışacağız. Tarihçi Toplumbilimci Taner Timur, ***Felsefe, Toplum Bilimleri ve Tarihçi*** adlı kitabında Nietzsche'yi incelediği bölümün girişinde şöyle diyor: "Çağdaş felsefeye damgasını vuran flozoflardan F. Nietzsche, daha ilk eserini yazarken bir dostuna yolladığı mektupta 'Yepyeni bir uygarlık bekliyorum' demiştir. Paris Komünü kana bulanırken kaleme aldığı bu eserde, yeryüzünde ilk yetkin temsilcisini Sokrat'ta bulan Yunan Tanrısı Apollon'un karşısına

şarap tanrısı Diyonisos'u koyuyor ve dünyaya şunu ilan ediyordu: Yeni uygarlık Aydınlanma düşünürlerinin ön plana çıkardıkları 'akıl' ve 'akılcılığa' değil, insanın en doğal ve en yaratıcı dürtülerine dayanacaktır."[140]

Schopenhaure'un öğrencisi olan Nietzsche, onun gerçekliği ve tarihi tamamen reddeden pasif nihilizmine karşı çıkar ve kendi ifadesiyle aynı düşünceyi "aktif Nihilizm" olarak savunur (Onun bu konumunu bazı felsefeciler anarşizm olarak da değerlendirir, ki bu da gerçeğe pek aykırı sayılmaz). Ancak, 1848'lerden sonra burjuva liberalizmi ve modernizminin krize girmesiyle başlayan akılcılığa karşı gerici romantizm tepkisinin Schopenhaure ve Wagner gibi temsilcilerini, pratikte eleştirse bile, daha yetkin bir düzeyde felsefi olarak izledi. 1870 ve 80'lerin Avrupa'daki toplumsal ve düşünsel krize, gericileşen burjuvazinin tekelcileşip emperyalist-saldırgan bir niteliğe bürünerek verdiği yanıt, bağnaz bir sosyalizm ve emekçi düşmanı olan, eşitlikten nefret eden Nietzsche'nin felsefesinin ideolojik omurgasını oluşturdu. Genç yaşta profesör olan Nietzsche (d: 1844), 1870-71 Fransız-Alman savaşına gönüllü katılmış ve Paris Komünü'nün temsi ettiği sosyalizm düşüncesine karşı güçlü bir Almanya ve emperyalist bir Alman imparatorluğu yaratma idealine yoğunlaşmıştır. Bu yıllardaki notlarında, "en güçlü ve en yüksek yaşama istencinin (arzusunun) acınası bir yaşama mücadelesinde değil, savaşma istencinde, güç ve süper güç istencinde ifade bulduğunu hissettiğini yazar.[141]

Aydınlanma akılcılığına ve bilimsel anlayışa karşı çıkan Nietzsche'de, doğruluğun, hakikatin ölçütü, aklın ve bilimin esas aldığı nesnellikle değil, öznel bireyin aklın sınırlarından kurtulmuş doğal içgüdülerinin yön verdiği "Güç İstenci"yle belirlenmektedir. Ona göre, görülen, algılanan, düşünülen her şey arzularımızın ve içgüdülerimizin izledikleri amaçlara bağlıdır. Hayvan için geçerli olan insan için de geçerlidir. İnsan nesnel bir dünya içinde değil, tutkular ve içgüdüler çevresi içinde yaşar.

Özellikle feodal soylulara ve arıstokratlara büyük bir sempati duyması ve emekçilere, ezilenlere, kadınlara tiksintiyle bakması

140 Taner Timur, *"Postmodernizm, Felsefe ve Tarih Yazıcılığı"*, Felsefe Toplum Bilimleri ve Tarihçi, Yordam Yayınları, İstanbul, 2011, s.288.

141 Elisabeth Forster-Nietzsche, *Yalnız Nietzsche*, Leipzig, 1914, s. 433'ten aktaran Georg Lukacs, age, s. 319.

onun düşüncelerinin doğal bir sonucudur. "Güçsüzler iğrenç nihilizmleriyle güçlülere kurnazca hastalık bulaştırmışlardır, bu yüzden Nietzsche yeri geldiğinde, tahakküm etmedeki zalimlik ve haz lehine 'horgörücü, erkeksi, fethedici, tahakküm edici her şey' lehine hiç çekinmeden konuşacaktır."[142]

Nesnel gerçeklik diye bir şey yok, tek gerçek tekil bireyin bedeni!

Akıldışı, bilinçdışı/bilinçaltı dünya deyince insanın ilkel (hayvani) içgüdüleri akla gelir. Bu içgüdülerin gerçeklikteki karşılığı ya da maddi temeli ise, Nietzsche'ye göre toplumsal hayat ve toplumsal bir varlık olarak insan değildir. Çünkü o, insanlığın toplumsallaşma ve uygarlaşma sürecinin, dolayısıyla bu sürecin son aşaması akılcı çağdaş uygarlığın bir ürünüdür. Oysa Nietzsche böyle bir insana karşıdır. Çünkü, onun akıldışı, içgüdüsel davranışlarının gerçeklikteki karşılığı, insan bedenidir. Yani, Terry Eagleton'un deyişiyle, Nietzsche'nin tüm düşünsel, kültürel teorilerinin kökeninde insan bedeni vardır. Bilindiği gibi, postmodern kültür ve sanatın maddi temelini, yani pratik, deneyimsel alanını beden oluşturmaktadır.

Evrensel gerçekliği reddeden postmodernizm de, tek gerçek olarak tekil bireyin içgüdüsel dünyasının maddesi olan bedeni esas almaktadır. İnsan bedeni temel alınınca, kaba-biyolojik materyalizmin, tarihin (ve toplumun) dışında mitleştirilen, ahlaktan, "iyi ve kötü"den, toplumsal ve insani sorumluluktan azade, yaşamak için her şeyi -her türlü vahşiliği, acımasızlığı, suçu- mubah gören "insan" tipi ortaya çıkıyor. Bu anlayışa göre, doğal hayatta geçerli olan "güçlü olan haklıdır" ilkesiyle açıklanan "doğal ayıklanma" teorisi uyarınca bütün organik yaşamın temel özünü bir tek içgüdü oluşturmaktadır: ***Güçlü, egemen/üstün olmak ve yönetmek.*** Tek gerçek budur; özgürlük, ahlak, bilim, sanat, uygarlık, vicdan, mutluluk vb diğer her şey boş ve anlamsızdır.

Nietzsche, bedeni esas alan bu merkezi temel düşüncesi uyarınca tarihi, sanatı ve aklı bedenin ihtiyaçlarının ve dürtülerinin değişken ürünleri olarak kavramak suretiyle, her şeyi baştan sona tekrar beden açısından düşünmeye girişecektir. Ona göre estetik

142 Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, Özne Yayınları, Ekim 1998, İstanbul.

olan "uygulamalı fizyoloji"dir. Nietzsche için, erişebileceğimiz her hakikati beden üretir. Dünyanın varolduğu tarzda var olması, yalnızca duyularımızın özel yapısından ötürüdür ve farklı bir biyoloji de bize farklı bir evren verir. Hakikat, türün maddi evriminin bir işlevidir: O, çevremizle duyusal etkileşimimizin gelip geçici sonucudur, hayatta kalmak ve gelişmek için ihtiyaç duyduğumuz şeylerin neticesidir. Nietzsche'yi büyüleyen şey, "aklı sürükleyen kin, hınç veya esrimedir", içgüdünün bastırılmasına karşı içgüdünün isyanıdır; "tüm açgözlülüğü veya suçluluğu içerisinde bedenin konuşmasının alçak perdeden homurtusudur."[143]

Tarihsel ilerlemenin reddi ve döngüsel tarihçilik

Nietzsche'nin tarihe bakışı çelişkili gibi görünse de Aydınlanma ve bilim karşıtlığıyla uyumlu bir bütünlük gösterir. Nietzsche tarihi yer yer ret yer yer kabul eder görünmekle birlikte, gerçekte mantıki sonuçlarına götürdüğümüzde aslında tarihi reddetmektedir. Onun "sürekli dönüş" (bengi dönüş) olarak ifade ettiği evren görüşü, tarihin, doğanın ve toplumların ileri doğru değişim ve dönüşümleri ya da maddenin diyalektik hareketi olarak değil, bir yaşananın tekrar yaşandığı sonsuz bir tekerrür olarak tanımlanmasıdır.

"Yaşama istenci" ya da bunun daha bütünsel yetkin ifadesi olan "Güç istenci", onun "mutluluk ilkesi"ne dayanan yaşam felsefesidir. Nietzsche'ye göre bu da ancak geçmişi (tarihi) ve geleceği yok sayarak ve içgüdülerin istekleri doğrultısında yaşanmakta olan ana yoğunlaşarak mümkündür. Buöylece, postmodern kültürün, sıradan, ilkel hazlara teslim olmuş, toplumsal ve gelecek sorumluluğu duymayan (hedonist) tüketici bireyinin tipik yaşam felsefesi ortaya çıkmaktadır: Her türlü ahlaki sınırlamadan kurtul, gününü yaşamanın, pornolaşmış cinsellik dahil, sınırsız hazzını yaşa!.. Şöyle der flozofumuz: "... mutluluğu mutluluk yapan tek bir şey vardır; unutabilme ya da, daha bilgince söylenirse, mutluluğun sürüp gittiği sürece tarih-dışı olarak duyumlama yetisi: Tüm geçmişi unutarak kendini anın eşiğine bırakmasını bilmeyen bir kimse (...) hiçbir zaman mutluluğun ne olduğunu bilmeyecektir."[144]

143 Terry Eagleton, *age*, Özne Yayınları, İstanbul, 1998, s. 242, 243, 244

144 Frietrich Nietzsche, *Tarih Üzerine*, Say Yayınları, İstanbul, 1986, s.63.

Büyük fizikçi Stephen Hawking'in deyişiyle doğanın, evrenin hareketi ileri doğrudur. Maddenin bir boyutu olarak "zamanın oku" ileri doğrudur, geriye işlemez. Işıktan daha hızlı hareket eden bir maddecik yoktur, dolayısıyla geçmişe doğru hareket mümkün değildir. Doğa ve toplumdaki bütün olaylar, gelişmeler; bilim, etik, estetik, doğru-yanlış, iyi-kötü, maddenin ileri doğru hareket yasasının türevi olan yasalarca belirlenir. Yani, doğada/evrende ve toplumda maddenin bütün biçimlerinin hareketleri ileri doğrudur. Dolayısıyla tarihin gelişimi de ileri doğrudur; her şey tarihin içindedir, tarihin dışında hiçbir şey yoktur.

Oysa Nietzsche, tarihin dışına çıkarak, yani doğa dışı/doğa üstü evrenden yaratıcılığın esin ve güç kaynaklarını aramaktadır. Başlangıçta Feuerbach'ı, Darvin'in Evrim Teorisi'ni benimser görünen Nietzsche, derin ve amansız emekçi, kadın ve sosyalizm düşmanlığı nedeniyle aynı dönemde en etkin düşünsel-siyasi akım olan Bilimsel Sosyalizmin Tarihsel Materyalizmi karşısında yetesizdir, çaresizdir. O nedenle tarih dışına, fizik ötesine kaçmak zorundaydı. "(...) tarih dışı ve giderek tarihe karşı durum, yalnızca haksız bir eylemin değil, ama daha çok her doğru eylemin doğduğu yerdir; bu türden bir tarih-dışı duruma geçip önceden istemeden ve buna erişmeye çabalamadan, hiç bir sanatçı tablosunu yapamayacak, hiçbir komutan zaferini kazanamayacak, hiçbir halk özgürlüğüne kavuşamayacaktır."[145]

Geçmiş ve gelecek yok, tarih denen şey sürekli bir döngü; o halde değişmeyen, mutlak, sabit şeyler var; bu şeylerin çeşitliliği ve rekabetidir bütün hareketi, hayatın canlılığını yaratan... Filozofumuz, "(...) geçmiş ve bugün bir ve aynıdır, daha doğrusu her türlü çeşitlilik içinde tipik bir biçimde kımıldamadan aynı kalan ve gelip geçici olmayan örneklerin hep var oluşu olarak, değişmez bir değeri olan ve hep aynı anlamı taşıyan durmuş kalmış bir yapı" derken ne kadar değer ve tabu yıkıcı görünürse görünsün, gerçekte, geçmişte de, gelecekte de değişmez, sabit, ebedi değerlere olan inancını itiraf etmektedir. Yani aslında son derece ideolojik bakmaktadır Nietzsche; kendi tabu ve değerlerini, ideolojik temsilciliğini yaptığı sınıfın çıkarlarını, ideallerini insanlığa dayatmaktadır. Peki, nedir bu "değişmeyen, mutlak, sabit şeyler" ya da değerler ve onların "çeşitliliği" ve rekabeti?...

---

145 Nietzsche, *age*, s. 68.

"Güç istenci": Mafyalaşmış kapitalist efendilerin aristokratik kural tanımaz egemenlik isteği

Nietzsche her türlü bütünsel düşünceye, her türlü sisteme karşıdır. Ona göre, "bir sistem kurmaya çalışmak dürüstlükten yoksun olmak demektir."[146] Ama bütün bu büyük, "radikal" iddialara rağmen, tutarsızlıklar, çelişkiler içindedir. Temel felsefi görüşlerini açıklarken ise, akılcı bir sistem içinde bütünlüklü bir mantığa dayanmak zorunda kalmaktadır.

Ona göre, yaşamın temelinde "Güç istenci" vardır. Sınırlı sayıda insanın ekonomik, siyasi, düşünsel güç sahibi ve diğer insanların da sürü olması anlamına gelen bu görüş, varolmanın, yaşamanın temel özünü oluşturuyordu. Kuşkusuz karşı kutupta da sosyalistlerin ve demokratların savunduğu insanların siyasi, ekonomik haklarda eşitlenerek, efendi-köle ilişkisinin bütün biçimlerinin ortadan kaldırılmasıyla özgürleşmesi ve saçkinleşmesini, yetkinleşmesini esas alan düşünce ve pratik yer almaktadır.

Nietzsche'nin ideolojik olarak durduğu yer aslında gizemli ve belirsiz bir yer değildir; o liberal burjuvazinin ifrata varmış bireyciliğinin kararlı bir savunucusudur. "Tüm bilinçli hareketimiz yüzeydeki olaylardır; bunların arkasında içgüdülerimizin ve o andaki hallerimizin güç kavgaları yer alıyor"[147] derken kapitalizmin kurtlaşmış, paylaşma duygularını yitirmiş, vicdanı boşalmış bireyleri arasındaki güç kavgalarını anlatıyordu. Her bilgimiz, hatta kullandığımız her sözcük belli kişisel bir perspektifi yansıtan, görelilikle sınırlı bir değerlendirme ve yorumdur ona göre. Yani, tipik öznelci-liberal bir bakışla, bireylerin topluma, bütüne bakışında bir ortaklık bulunamaz, gerçek, hakikat herkesin kendi yorumunda görece olarak vardır, diyordu.

Demek ki, Nietzsche'ye göre, toplumun bütününü gözeten, toplumsal sorumluluğu temel alan bir yaklaşım ahlaklı değildir. Bu nedenle, liberal-bireyci, faydacı etikte de vurgulandığı gibi bireyin güç sahibi olma, egemen olma ve yönetme tutkusu tek ahlaki davranıştır. Güç istencini esas almayan, "üst insan" olmayı hedeflemeyen hiçbir davranış ahlaki değildir!.. "İnsanın en korkunç ve

146 F. Nietzsche, *Le Crepuscule des İdoles*, Paris, GF-Flammarion, 1985, s.75 (1lk baskı 1889)'dan aktaran Taner Timur, age, s. 296.

147 Nietzsche, *Fragment Posthumes* (1885 Sonbaharı-1887 Sonbaharı), Paris, Gallimard, 1978, cilt. 12, s. 26'dan aktaran Taner Timur, age, s.297.

en esaslı talebi kudrete yönelik içgüdüsüdür. Bu içgüdü özgürlük olarak adlandırılır. O en uzun süre için sınırlı tutulmalıdır. Bunun için şimdiye kadarki ahlak, bilinçsiz olarak terbiye ve yetiştirme içgüdüleriyle kudret hırsını sınırlandırmaya yöneliktir."[148] Burada Nietzche, "kudret hırsı"nı sınırlandıran etken olarak, Hıristiyan ahlakının eleştirilmesi bağlamında, aslında "o güne kadarki" uygarlığın geliştirdiği "ahlakın" ve "değerlerin" bütün biçimlerine karşı çıkar. Bunu yaparken Tevrat'taki "Öldürmeyeceksin!", "Çalmayacaksın!" vb ilkerini de iptal eden -"biz ahlak karşıtları" dese de- yeni bir ahlak önermektedir.

Bu "yeni ahlak"ta tek geçerli ilke güçlünün zayıfı ezme, kendi çıkarları için onu kölece kullanma hakkıdır. Bu bir doğa yasasıdır. Şöyle diyor filozofumuz bütün açıklığıyla: "İstismar [Lukacs'ta bu "sömürü" olarak gçevrilmiş -MU], bir toplumun ilkelliğinden, eksikliğinden, yozlaşmasından doğmuyor; temel organik işlev olarak canlının özünden kaynaklanıyor ve bu, tam da yaşama istenci demek olan güç istencinin bir sonucudur."[149]

Yine, "güç istenci"yle ilgili bir toplumun yaşama hakkından söz ederken "savunma hakkı kadar saldırma hakkından da söz edilmelidir", çünkü, "özellikle ikincisi daha çok her canlı için zorunluluktur" der.[150] Peki, özellikle ikincisi bir canlı organizna için zorunludur fikrinin varacağı yer neresidir? Onu da açıksözlülükle ifade ediyor flozofumuz: "Bu arada bir bireyi mi ya da canlı bir bedeni mi, yoksa yükseğe çaba harcayan 'toplumu' mu gözönünde bulundurduğumuz fark etmez. Ceza hakkına (ya da toplumsal kendini savunma) esasında sadece 'hak' sözcüğünün yanlış bir kullanımıyla ulaşılmıştır. Bir hak anlaşmalarla kazanılır. Ama karşı koymak ve kendini savunmak bir sözleşmeye dayanmaz. En azından bir ulus ister silahlarla, ister ticaretle, alışverişle ve kolonizasyonla [sömürgecilikle -MU] olsun, fetih ihtiyacını, kudret hırsını iyi niyetle hak olarak adlandırabilir; örneğin büyüme hakkı. Bir toplum, kesinkes ve içgüdüsüne göre savaşı reddeden bir toplum inkiraz (gerileme) durumundadır."[151]

---

148 Nietzsche, *Güç İstenci*, Birey Yayıncılık, 2. basım, İstanbul, 2002, s. 355-56.

149 Nietzsche, *Par dela le Bien et le Mal*, Librairie Generale Française, Paris, 1991, s. 280-281'den aktaran Taner Timur, age, s. 304.

150 Nietzsche, *Güç İstenci*, s. 357.

151 Nietzsche, *age*, s. 358.

Ve Nietzche, zekasını, öngörü yeteneğini, kimden yana olduğunu, hangi sınıfın egmenliğinin felsefesini/ideolojisini yaptığını daha açık bir şekilde ifade etmekte ve Alman ırkçılığına, Nazizme esin kaynağı olan geleceğin dünyasının tablosunu çizmede kullanır. Bunu yaparken "güç istenci" yasasını uluslar, ırklar, toplumlar düzleminde uygular: "Avrupa'nın eşit ölçüde tehlikeli olması için çözmesi gereken, yani bir tek isteme kazanmak için, bütün Avrupa'ya egemen olacak yeni bir kast aracılığıyla, kendi, uzun, korkunç istemesiyle amaçlarını binlerce yıl öteye yöneltebilen: Böylece uzun sürmüş masal okuma komedisi, küçük devletlerin, hanedanlıkların, demokrasilerin bölünmüş isteme leri sona erecektir. Küçük politika zamanı geride kaldı: Gelecek yüzyıl, yeryüzünü ele geçirme kavgasını getirecektir; -büyük politikaya zorlayacaktır."[152]

Onun "zalim" efendiden yana olduğuna hâlâ karar veremediyseniz işte daha açık bir kanıt: "(...) 'yüksek kültür' dediğimiz her şey zalimliğin ruhanileştirilmesine (tinselleştirilmesine) dayanır, onun daha derinleştirilmesine: Savım bu benim. Şu vahşi hayvan gerçekten öldürülmedi, yaşıyor, serpiliyor, yalnızca -tanrısallaşıyor. Trajedinin acı verici şehvetini oluşturan zalimliktir; trajik duygudaşlık denen şeyde, hoş etki yaratan, temelde yüce olan her şeyde, en yüksek ve en ince metafiziğin titremelerine değin, tedını, yalnızca zalimlikle karışmış olanın bir parçası oluşundan alır."[153]

Niietzsche'nin "Güç istenci" ya da "kudret arzusu" düşüncesini geliştirdiği dönemi hatırlarsak, iki önemli gelişme siyasal ve düşünsel hayata damgasını vurmuştur. Birincisi yukarıda belirttiğimiz gibi, kapitalizmin tekelci bir aşamaya geçerek, krizini Birinci Dünya Savaşı'na kadar ertelemesidir. İkincisi ise, Darvin'in geliştirdiği Evrim Teorisi'dir. Bu teori, doğa ve toplum bilimlerini üzerinde haklı olarak çok geniş ve derin bir etki yaratmıştır. Toplum bilimlerinde, mekanik materyalizm aşılırken bu kez de Evrim Teorisi'nin bir parçası olan Doğal Ayıklanma teorisi çeşitli indirgemeci çarpıtmaların malzemesi oldu. Bunların en önemlisi "Sosyal Darvinizm"di. Buna göre, toplumlarda da doğal ayıklanma yasası geçerlidir; yani, güçlü olan, doğanın acımasız, vicdansız gelişim yasalarına uyum göstern, yaşama hakkına sahiptir; "güçlü olan yaşar", dolayısıyla "güçlü olan haklıdır!"

152 Nietzsche, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, 2. basım, Ara Yayınları, İstanbul, 1990, s.133.

153 Nietzsche, *age*, s. 157-158.

Nietyzsche'nin "güç istenci" ile ifade ettiği bütün fikirlerin kaynaklarını Sosyal Darvinizmin teorilerinde kolayca bulabiliriz. Nazizmin de temel ahlaki ilkesi olan, "bazı insanlar ve kavimler ikinci sınıf insanlardır, diğer üstün ırklara -ve en üstün ırk Cermenlere- kölelik yapmaya mahkumdurlar. Nazizmin, mazluma, güçsüze, çaresize, sakata acımama, onları köle olark kullanma" felsefesini önceleyen bir pasaj şöyle: "İncil'in emri 'Sen öldürmemelisin' yozlaşanlara yönelik hayatın yasağının ciddiliğiyle karşılaştırıldığında bir safdilliktir. 'Siz doğurmamalısınız' [gibi -mu]. Hayatın kendi bir dayanışma bilmez, bir organizmanın sağlıklı ve yozlaşmış kısımları arasında 'eşit hak' tanımaz, kabul etmez. Bu sonuncuları kesip atmalıdır, aksi halde bütün mahvolur. Yozlaşanlara acımak, kusurlu ve hasta yaratılanlara eşit haklar tanımak – bu en derin ahlaksızlıktır, tabiata aykırılığın bizzat ahlak diye görülmesidir."[154]

Görüldüğü gibi flozof, bütün ahlaklara karşı değildir, sadece eşitsizlikleri ortadan kaldıran, eşitlikçi, paylaşmacı, insani bir toplumu savunan ahlaka karşıdır; ve yukarıdan beri anlattığımız gibi efendi sınıfların ahlakını savunmaktadır.

"Üst İnsan": Toplumsal, ahlaki değerlerden azade Yeni Ortaçağın postmodern insan tipi

Nietzsche'nin, Aydınlanmanın ilerleme ilkesine karşı ileri sürdüğü, "sürekli dönüş" (bizde buna "tarihin tekerrürü" deniyor), "değişmez ve hep aynı kalan değerler" düşüncesinin, genelde bütün eserlerinde yaptığı mitolojik bir boyut katılarak estetikleştirilmiş ifade biçimini bir tarafa alırsak, asıl çağımızdaki somut toplumsal ve siyasal karşılığı nedir ona bakmak gerekir. İçinde bulunduğu, 1971 Paris Komünü'nün yaşandığı tarihsel koşullarda, gericileşen burjuvaziyle işçi ve emekçi sınıflar arasında bütün toplumu saran çetin bir mucadele yaşanmaktadır. Böylesi bir Avrupa tablosunda bütün felsefi-düşünsel, sanatsal, ahlaki fikirlerin ve eylemlerin, doğrudan veya dolaylı olarak, iki ana sınıfın ve iki ideolojinin toplumsal ve siyasal programlarıyla şu veya bu şekilde bağlantılı olmaması mümkün değildir.

154 Nietzsche, *Güç İstenci*, s. 360-361.

Burjuvazi artık, devrimci olduğu 18. yüzyıl ve 19. yüzyılın birinci yarısındaki gibi sonsuz bir ilerleme fikrini terketmeye başlamış, tekelcileşip gericileştiği 1870'lerden (hatta 1848'den) sonra, kendisine kadar olan tarihi ilerleme olarak gören, ama kendisinden sonrası için bunu kesinlikle reddeden idealist ve metafizik felsefelere sarılmıştır. Çünkü, aksi halde Marksizmin savunduğu gibi kendisinin de geçiciliğini ve yeni bir toplum projesinin temsilcisi işçi sınıfı tarafından yıkılmasının kaçanılmaz olduğunu onaylamış oluyordu. İşte, Nietzsche'nin bu tekerrürcü ve değişmezleri savunan tarih görüşü, Bilimsel Sosyalizmin her şeyin tarihsel ve geçici olduğu fikrine karşı geliştirilen ya da Aydınlanma öncesi tarihçilikten devralınan bir tutuculuktu. Bu, kendi mutlaklığını, ebediliğini ilan eden tekelci burjuvazinin sınıf egemenliğinin ideolojik ifadesinden başka bir şey değildi. Aynı yerde geçen "her türlü çeşitlilik içinde" deyişi de, liberal bireyciliğin ve rekabetin dokunulmazlığının vurgulamasından başka bir şey değildir. Çünkü, bütün özellikleriyle en uç noktada bireyci ve bencillikle donatılmış "üst insan" liberal-burjuva bireyin estetize edilmiş biçmidir.

Demek ki, Nietzsche, "nefret duyduğu" ve sosyalistlerin, burjuva demokratların savunduğu eşitlik, özgürlük, demokrasi, kadın hakları vb çağdaş değerlere karşı önemli bir tarihsel görev benimsemiştir. Bu görev, tekelci burjuvazinin de ihtiyacı olan "yeni bir toplum" ve "yeni bir insan"ın felsefi olarak ortaya konmasıydı. Yeni bir toplumun da esas olarak belirleyicisi olan bu "yeni insan" tanımının içeriği, nitelikleri, "Güç İstenci"yle temellendirilen "Üst İnsan"dı. "Üst insan" karakteri Nietzsche'nin bütün felsefesinin merkezini, odağını oluşturmaktadır. O, tarihen de, günümüz açısından da, nefret ettiği kölelerin, "sürü içgüdüsü"ne sahip emekçilerin tam karşıtı bir sınıfa hayrandı, onları yüceltiyordu. Onlar, (ekonomik ve siyasi) güç elde etme tutkusuyla dolu ya da bu tutkulara sahip kapitalist sınıf, feodal aristokratlar (derebeyi, ağa vb) ve ilk temsilcileri olarak köle sahibi efendilerdi. Bir de buraya, sözkonusu efendi-sömürücü sınıfların ideolojisini üreten organik aydınlarını, sanatçılarını eklemek gerekir.[155]

155 Bkz. Bu konuda daha geniş bilgi için Georg Lukacs, "Emperyalist Dönemde Usdışıcılığın Kurucusu Olarak Nietzsche", *Aklın Yıkımı*, Payel Yayınları, İstanbul, 2006, s. 303 vd.

Nietzsche'nin "üst insan"la idealize edip yücelttiği insan modeli, köleci toplumdan günümüze yaşanan tarihin içinden baktığımızda, o kadar somut ve açık ki, onu ve onun türevi fikirlerini, ahlak, estetik vb, başka turlü yorumlamak olanaksız. Taner Timur'un da vurguladığı gibi, "Nietzsche, sınıf kavgasının yerine ikinci doğa ve yeni değerler kavgasını koyunca iktisadi ve toplumsal hayatın somut analizi yükümlüğünden kurtuluyor ve sığındığı mitler dünyasında yeni bir aristokrasi düşlüyordu. Toplumsal hayat artık onun gözlerinde rantla yaşayan, üstün yetenekli, yaratıcı bir seçkinler grubuyla, bunlara hizmet etmekle mükellef kölelerden ibaretti. 'Zayıflara karşı güçlülerin yanında olmalıyız' diyordu Nietzsche, 'Yunanlıların köleci sistemleri yüzünden çöktükleri söyleniyor; biz ise kölelerimiz olmadığı için çökeceğiz."[156]

Nietzsche, 1872'de yayımladığı ***Trajedyanın Doğuşu*** adlı Yunan trajedyasının kökenini incelediği eserinde, Aklı, uyumu, düzenliliği temsil eden Apollon'a karşı, akıldışılığı, sarhoşluğu ve kendinden geçmeyi, yani içgüdülerin sınırsız özgürlüğünü temsil eden Diyonisos'u yücelterek, felsefesinin tarihsel-mitolojik temellerini atıyordu. Daha sonra geliştirdiği ve felsefesinin en asli kavramsal ögelerini oluşturan "güç istenci" ve "üst insan" teorilerinin temellerini Diyonisoscu düşüncede ve yaşam felsefesinde bulmaktayız.

Diyonisosçuluğun yüceltilmesi, tarihin dışına çıkarak bugün de böyle bir yaşam biçimi ve insan tipinin teorize edilmesi, onun sık ısk vurguladığı Sokrates-Eflatun öncesi Yunan toplumunun model olarak bir yüceltilmesidir. "güç istenci" ve "üst insan"a model olarak gösterilen aslında antik Yunan'ın köle sahibi efendileridir. Antik Yunanın kent devletlerindeki köle sahibi efendilerin, toprak sahibi ve tüccar aristokratların mitleştirilerek ve idealize edilerek günümüze uyarlanmış felsefesiydi bu. Başına buyruk, gelişkin devlet üzerinden toplumun ortak çıkarı da gözetilerek yasalarla, kurallarla içgüdüleri (keyfilikleri) henüz dizginlenmemiş, felsefe ve sanatla da ilgilenen aristokratlar, tiran ya da despotlar, "üst insan"ın ilk örneklerini oluşturuyorlardı. Köleler ise, "üst insan"ın var olması, onların efendi olarak içgüdülerinin

156 Taner Timur, *age*, s. 302.

emrettiği güç sahibi olma tutkularını gerçekleştirmeleri için zorunlu hizmetçi sürüleri oluşturuyordu. Nietzsche'nin veciz olarak ifade ettiği gibi, "Bir kudret bloku nasıl idame edilir? Bir çok kuşakların ona kendini kurban etmesiyle."[157]

Bugün, Nietzsche'nin hayal dünyasından değil de olguların içinden bakarsak, "üst insan"ın Batı merkezli Yeni Ortaçağ'da karşılığı, somutlaşmış hali nedir? Şu: Sözkonusu insan tipi, en başta ekonomik ve siyasal güce, yani iktidara sahip olmalıdır. Bunlar da, en başta dünyaya efendilik taslayan empertyalist tekellerin mülk sahipleri, rantla geçinen asalak kapitalist zümre, onların yöneticileri, ceolar, neoconlar, Hitler özentili yasa ve kural tanımaz, zorba siyasi iktidar ve otorite sahipleridir. Dahası, hatta özellikle, -ulusal devletlerin yasalarıyla belli ölçüde denetlenme anlamında- akılla değil, akıldışı ve içgüdüsel dürtülerle hareket eden, kuraldışılığa, yasadışılığa dayanan bir insan tipidir sözkonusu "üst insan". Bu tanımlara göre bütün yollar, küreselleşme, kuralsızlaşma çağının itibar kazandırdığı mafya örgütlenmelerine, mafya liderlerine ve mafya bağlantılı ya da mafya-tarikat/cemaat örüntülü siyasi liderlere çıkmaktadır.

Demokrasi, eşitlik ve kadın düşmanlığı

Aydınlanma ve modernleşme sürecinin insanlıkta yarattığı büyük gelişmeler dikkate alındığında, nereden bakılırsa bakılsın, Nietzsche'nin, modern çağın gerici ideologyasının en açık sözlü, en militan ve etkili temsilcilerinden biri olduğu görülmektedir. O, amansız düşmanı olduğu, insanların eşitliği ve demokrasi fikrini ve mücadelesini "sürüleşme", "yozlaşma", "ahlaki çöküş" olarak görmektedir. "Acıma duygusu", "vicdan", "paylaşma" gibi temel insani özellikleri de, "Başkasının acısına katılan ve sevincini paylaşan gerçekten büyük bir kalabalık (büyük yanyanalıktan hoşlanış, tıpkı bütün sürü hayvanlarında olduğu üzere 'ortaklaşma ruhu' yatan, bireyin muhafaza edilmediği...)" iddiasıyla, bireyin özgürlüğü ve "üst insan"ın gelişimi açısından bir gerilik, zayıflık olarak değerlendirmektedir.[158]

---

157 Nietzsche, *Güç İstenci*, s. 358

158 Nietzsche, *age*, s. 53-54.

Diyebiliriz ki, Nietzche'nin bütün öfkeli, put kırıcı, geleneğe meydan okuyan romantik söylemlerinin, etkileyici, sarsıcı aforizmalarının temelinde insanların köle-efendi bölünmesine dayanan eşitsizliği meşrulaştırmanın, onu "ahlaki"leştirmenin estetize edilişi yatmaktadır. Orada, efendiyi efendi yapan, "iyinin ve kötünün ötesinde", yani ahlaklılık ya da ahlaksızlık yargılarından, suçlamamlardan ve her türlü yasal sınırlamadan tamamen azade, doğal bir canlı olarak güç, egemenlik ve sömürme "doğal hakkının" onaylanması vardır.

Bu mantığın doğal sonucu olarak Sosyalizm tanımlanıyor: "Sosyalizm: Sona erdiği düşünülen en cüz'ilerin ve budalaların, yani yüzeysel insanların baskısı, kıskançların ve dörtte üç sahte oyuncuların, gerçekte 'modern idelerin' mantıksal sonucudur. (...) Onların üslubu, umutları ve hayalleri zararsız koyun mutluluğunun bir ifadesidir."[159]

Sosyal Darvinizm teorileri aynı zamanda seçkinciliktir. Ancak Nietzsche, seçkincilere bile taş çıkartacak düzeyde köleci ruhun hezeyanlarını, hurafesini dile getirmekte, "iyiye, güzele ve eşit haklara" öfkesini sanki kusmaktadır: "Aristokrasi, bir seçkin insanlığa ve daha yüksek sınıfa inancı temsil eder. Demokrasi büyük insanlara ve seçkin zümreye inançsızlığı temsil eder. "Bu rejimde herkes herkese eşittir. (...) Ben nefret duyarım: 1. Sosyalizmden, çünkü o büsbütün naif (safdilane) olarak "iyinin, güzelin ve eşit hakların" düşünü görür."[160]

İyinin ve Kötünün Ötesinde kitabında sosyalizmden nefretini "tiksinti" düzeyinde ifade eder Nietzsche: "İnsanın toptan soysuzlaşması, düşerek bugünün toplumcu ahmaklarına ve düz kafalılarına 'geleceğin insanı' olarak görülüyor, idealleri olarak! -insanın yetkin bir sürü hayvanına doğru (ya da, onların dedikleri gibi, özgür topluma doğru) bu soysuzlaşması ve küçülmesi, bu insanın eşit haklara ve savlara sahip cüce insana doğru hayvanlaşması olanaklı, kuşku yok bunda! Bu olanağı sonuna kadar düşünmüş biri, diğer insanların habersiz olduğu bir tiksintiyi daha tanıyacaktır -belki de bu yeni bir görevdir!..."[161]

---

159 Nietzsche, *age*, s. 82.

160 Nietzshe, *age*, s. 368

161 Nietzsche, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, Ara Yayıncılık, 2. basım, İstanbul, 1990, s. 120-121.

Filozofumuz, "vicdanlı olmayı", "acımayı", "paylaşmayı", "eşitliği" savunmayı "köle ahlakı" olarak tanımlarken, "güç istenci"ne ve "üst insan"a hizmet ettiği sürece sömürüyü ve onunla bağlantılı her türlü baskıyı, haksızlığı, zalimliği, adaletsizliği, vurgunculuğu, hırsızlığı "efendi ahlakı" içinde değerlendiriyor. 19. yüzyıl Avrupasında burjuvazinin bile açıkça savunmaktan kaçındığı şu cümleye ne demeli: "Sömürü, kokuşmuş, eksikli, ilkel topluma ait değildir: Yaşayanın özüne aittir o, temel organik işlev olarak isteme gücünün bir sonucudur; her şeyden önce yaşamın istemidir. -Diyelimki bu kuram olarak bir yeniliktir- gerçek olarak bütün tarihin ana olgusudur. Hiç değilse buraya kadar, kendimize karşı dürüst olalım!-"[162]

Son olarak, insanlığı geliştiren dinamikler olarak, sınıf mücadeleleri yerine, efendi ve köle ilişkisinin, aristokrasinin mutlak, değişmez bir toplumsal sistem olarak savunulması, Nietzsche'nin diliyle söylersek, gerçekten "nefret", "tiksinti" uyandırıyor: "'İnsan' tipinin her yükselişi, şimdiye dek aristokratik toplumun işi olmuş -her zaman da öyle olacak: Uzun bir sıralanma düzeni merdivenine, insanlar arasındaki değer ayrımlarına, şu ya da bu anlamda köleliğin gerekliliğine inanan bir toplum."[163]

Nietzche bize bir büyük gerçeği bütün netliği ve derinliğiyle bir kez daha öğretiyor: Akılcılık insanlığı eşitliğe ve özgürlüğe götürür; akıldışılık ve içgüdüsellik ise eşitsizliğe, adaletsizliğe ve köleliğe...

162 Nietzsche, *age*, s. 198.

163 Nietzsche, *age*, s. 195.

V.
"SANATIN SONU" İDDİALARI VE DENEYİMLERİ: "POSTSANAT", "ÇAĞDAŞ SANAT", "KAVRAMSAL SANAT", "GÜNCEL SANAT"...

Buraya kadar, postmodernizmin, çöken ve çürüyen kapitalist Batı uygarlığının, onun Yeni bir Ortaçağa dönüşmesinin felsefi-düşünsel ve kültürel düzeydeki ifadesi olduğunu belirttik. Bununla bir bütünlük içinde, postmodernizmin kültür ve sanat anlayışını, Aydınlanmacı-modernist düşünceye ve onun ilke ve değerlerine nerelerde, hangi biçimlerde karşı çıktığını ve kökenlerini inceledik. Sanatta, nesnel ve toplumsal gerçekliğin -toplumun ve insanlığın sorunlarının temel alınmasının- terkedilip, öznelliğin, tekil bireyin arzu ve duygularının öne çıkarıldığını, gerçekliğin bireysel öznellik tarafından belirlendiğinin savunulduğunu vurguladık. Yine postmodernist sanat ve kültür anlayışında, nitelikli, deha ürünü sanat eserinin aşağılanıp önemsizleştirildiğini, dolayısıyla sanatsal/estetik yücenin, ona ulaşma idealinin ve iradesinin, sanatta nitelik kaygısının terkedildiğini; buna karşılık "kitschleşme" dediğimiz, adi, bayağı, sıradan, günlük kullanım malzemesi ile üretilen "sanat eserleri"nin değer kazandığını gördük.

Bu bölünde ise, estetik ve sanat-edebiyat alanındaki postmodernizmi karakterize eden biçimlere, biçemlere (üsluplara) ve tekniklere değineceğiz. Nedir bunlar? En başta, önceki bölümlerde de sık sık değinildiği gibi, "söz ve dil oyunları" gelmektedir.

İkinci olarak, "parodi" olarak ifade edilen klasik, ciddi sanat-edebiyat eserlerini, bilimsel metinlerin çarpıtılıp özünden uzaklaştırılarak, yani alaya alınarak ve gülünçleştirilerek sözde "yeni" bir "sanat eseri" gibi sunulmasıdır. Üçüncüsü, "montaj", "kolaj" ya da "pastij" adı verilen, klasik, tarihsel metinlerden kesilen parçaların, keyfi bir biçimde, herhangi bir tutarlılık ve bütünlük aranmaksızın, rastgele, eklektik olarak bir araya getirilmesidir.

Dördüncüsü ise, "zaman ve mekan sıkışması" olarak adlandırılan, sanat eserlerinde, nesnelliğin, nedenselliğin temelini oluşturan zaman ve mekan kavramlarının, zaman ve mekan duygusunun yok edilmesidir. Evet, insanlığın doğayı ve kendini değiştirme süreci, iletişim araçlarıyla bilgiye ulaşma hızı arttıkça, maddenin hareketinin bir boyutu -dördüncü boyut- olan zaman da, en azından dünyanın belli bir kesitindeki insanların bilincinde hızlanıyor görünmaktadır. Oysa, doğanın temposu değişmedi, gece-gündüz süreleri aynı, ırmaklar aynı hızla akıyor; dünyanın büyük çoğunluğunda insanların yaşamlarındaki değişimlerde öyle büyük bir hızlanma, ya da "zaman-mekan sıkışması" gözlenmiyor. Nerede var bu zaman-mekan sıkışması; gerçeklikten/doğadan büyük ölçüde kopmuş, medya merkezli smülasyon dunyasının gerçeklik yanılgılarına, yalan dünyasına hapsolmuş bir avuç Batılı insanda.

Ayrıca öznelci bir mantıkla, göreceliliğin indirgemeci mekanik yorumuna dayanan, "her kültürün zaman algısı farklıdır", hatta "her bireyin kendi öznel zamanı vardır" saçmalığıyla evrensel bir zaman ve tarih kavramı da reddedilmektedir. Evrensel bir akıl, evrensel değerler ve ölçütler reddedilince, evrensel, ortak bir zaman da reddediliyor.

Evrensel bir zamanın reddedilişi, küreselci emperyalizmin ortaçağ kurumları ve kültürüyle uzlaşmasının, onları yeniden canlandırıp, allayıp pullayıp modern demokrasinin unsurları olarak sunmasının da teorik gerekçelerinden biridir. Çünkü, bizim ülkemizde de olduğu gibi, tarihsel olarak çoktan miadını doldurmuş, zihin yapısı ve kültür olarak en az yüz yıl, ikiyüz yıl, hatta 1400 yıl öncesini yaşayan tarikatlar ve etnik kültürler, "zaman-mekan sıkış(tır)mas"yla, bugün çağdaş kültürle yanyana getirilip "çokkültürlülük", "çoğulculuk" adı altında eklektik bir biçimde bir arada yaşatılmak isteniyor.

Gerçeklik algısının tersyüz edilmesi: "Söz ve dil oyunları"nın tek gerçeklik olarak kutsanması

Lyotard'ın "Postmodern Çağ"ın gerçekliğini "söz ve dil oyunları"na indirgediğine değinmiştik. Buna göre, gerçeklik diye bir şey yoktur, herşey söz ve dil oyunlarından ibarettir denilerek, öznelliği de dil oyunlarıyla sınırlandırıp, nesnelliğin söz ve dil oyunları tarafından belirlendiği vurgulanmış olmaktadır.

Lyotartd, kendisine çıkış noktası olarak, Daniel Bell ve Touraine'in "Sanayi Sonrası Toplum" teorisini almaktadır. Çoğu küreselci torisyen gibi o da, üretime dayanan sanayi toplumunun yerini bilgi alışverişine dayanan "İletişim Toplumu"nun, veya "Bilgi Toplumu"nun aldığını ileri sürer. Başka bir deyişle, buradaki "İletişim Toplumu" aslında "Tüketim Toplumu"dur. Lyotard'a göre dil, Tüketim ya da İletişim Toplumunun bir nesnesi, bir operasyon aleti, bir ticari meta malzemesi haline gelmiştir. Böylece dil, insanın manevi evreninin, duygu ve düşünce dünyasının organik bir parçası-temeli olmaktan çıkmış, dildeki derin ve zengin ulusal-kültürel hale yok edilmiş, "göstergeler" toplamından ibaret kapitalizmin bir iletişim, raklam-pazarlama metasına dönüşmüştür. Giderek kapitalizmin tek ölçütü haline gelen "performans" ya da "en yüksek verimlilik ölçütü" dile de uygulanmaya başlamıştır. Cümleler göstergeler olarak "kodlanan, deşifre edilen, gönderilen, gruplara ayrılan masajlar haline getirilmektedir."[164]

Lyotard'a göre, bu dilsel pragmatizmin en önemli sonucu, artık önermelerin doğruluğu ya da yanlışlığından, yani anlam taşıyıcılığından önce, reklam-iletişim bağlamında, etkinliğine-performansına bakılıyor olmasıdır. Daha özcesi, Tüketim Toplumunda, her gün onlarcasına tanık olduğumuz reklamlardaki, yapay olarak üretilen söz ve imgelerin, "şok etkisi yapma", "şaşırtma", "sarsma" vb yoluyla tüketiciyi etkileme ve kandırma gücü, dilin temel işlevi haline getirilmektedir. Bilimsel akıl yürütme ve hakikat arayışının vazgeçilmez zihinsel mekanı ve aracı olan dil, kapitalist piyasanın "iyi bir girdi-çıktı dengesi"yle ölçülen teknik bir aracına dönüşmüştür.

---

164 Jameson-Lyotard-Habermas, *Postmodernizm*, hazırlayan: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, 2. basım, İstanbul 1994, s.23 vd.

Dilin Tüketim Toplumundaki metalaşması bağlamında, daha somut ifade edersek, kültürün, sanatın ve dilin, "dil ve söz oyunları"na dönüşmesi, her türlü anlamdan, doğrunun/hakikatin, iyi ve güzel duyguların ileticisi olmaktan çıkmasıyla yepyeni bir işleve bürünmesi sözkonusudur. Mekanik bir araca dönüşerek kapitalistlerin mallarının aptallaştırılmış tüketiciye tanıtılması ve tüketiciyi yeniden üretmenin bir mekanizması olarak dilin bir eğlence, vakit öldürme aracı haline gelmesi, küreselci medya-iletişim sisteminin en önemli olgusudur. Her gün TV programlarında, internet-sosyal medya mesajlarında binlercesiyle karşılaştığımız, dilin ırzına geçen, dil estetiğini ve ondan alınan zevki yok eden anlatımlar işte bu kültürel iklimin ürünüdür.

Lyotard'ın, postmodernizmin temelini oluşturan "dil oyunları" teorisi; özgürlük, eşitlik, kardeşlik, bağımsızlık, toplum, ulus, sınıflar, akılcılık, aydınlanma, insancıllık, insan hakları, insanlık, barış, bilim, sanat, ahlak, uygarlık, kültür, devlet, otorite, hukuk, haklar ve görevler gibi "üst anlatılar"ın, yani evrensel düşünce sistemlerinin, kurum ve kavramlarının "tekelinin kırılması"nın ve kaos temelli "tekil, merkezsiz, anarşik düşünce, anlatı, dil sistemlerinin doğması"nın zeminini oluşturuyor. Ona göre postmodernizm, "bütünlük" (bilimsellik, tutarlılık, mantıklılık) baskısından, bir üst söylemin otoritesi altında senteze varma baskısından kurtularak, "daha da ileri gitme, sürgüne gitme isteğidir." Bu durumda bilgide ilerleme de, dil oyunlarında "yeni hamleler ya da yepyeni dil oyunları" bulmakla eşdeğerdir.

Lyotard, sanatın, ahlakın ve bilimin (güzel, iyi ve doğrunun) birbirinden ayrılarak özerkleştiklerini ifade eder ve bunu onaylar. Ayrıca dil oyunlarının bölük pörçüklüğünü savunurken, hiç kimsenin olup bitenleri bir bütün olarak öğrenemeyeceğini iddia etmektedir. Bu anlamda, sanatın, ahlakın ve bilimin evrensel bir bütünlükte zorunlu olarak birbirine bağlnmasını sağlayan "üst anlatılara" karşı, merkezsizliği öne çıkaran tekil, küçük anlatıları öne çıkarır. Ona göre, doğru-yanlış ayrımı yerine, küçük-büyük anlatılar ayrımı esastır. Dolayısıyla, Nietszche'nin "iyinin ve kötünün ötesinde" teorisiyle belirttiği gibi, Foucault, Bodrillard vb'de de görülen, doğru ve yanlış ayrımının olanaksızlığı vurgulanmaktadır.[165]

165 Madan Sarup, *age*, s. 175.

Bu durumda, postmodernistlere göre, aydın ve sanatçıların yapabilecekleri tek şey, artık hakikati araştırmak, söylemek ve dünyayı değiştirmek için teorik-pratik çözümler üretmek değildir. Aydın ve sanatçı, genelde bilimsel bilginin de, anlatıya dayalı bilgi karşısında üstün, belirleyici konumunun sona erdiğini kabul etmelidir!.. Herhangi bir estetik niteliği olmayan -çünkü, estetiğin de bilimsel ilkeleri, akılcı temelleri vardır- yeni, küçük öyküler, anlatılar bulmak, üretmek, bunları dinlemek!... Bu anlatıların dil, söz ve imge oyunlarıyla üretilmiş binlerce versiyonunu, TV ve internet aracılığıyla bağımlı hale getirilmiş "iletişim"-"bilgi" tüketicisine sunmaktır artık "sanatçı"nın "aydın"ın görevi!..

Bilimsel mantıktan ve anlamdan arınmış söz ustalığının ve şarlatanlığın geri dönüşü

Hemen anlaşılacağı gibi, buradaki "anlatı" ya da "anlatıya dayalı bilgi" kavramları, Aydınlanma-modernite ilke ve değerlerini bozuma uğratarak ya da reddederek oluşturulan sistemsiz, ham, rastgele, sıradan bilgidir. Bilimsel değildir, yani gerçekliği bir bütün olarak yansıtma kaygısı taşımaz. Bilimsel ölçütleri reddettiği gibi, bilimsel ölçütlerle temellenen estetiğin ilkelerine, yani sanatın kurallarına da uymaz. İnsanın gerçeklik ve hakikat (doğruluk) duygusunu tahrip eden, dolayısıyla tamamen yapay, uydurma imgelerle, söz oyunlarıyla dolu öyküler, söylemler sözkonusudur. Bunlar, her gün TV'lerde, dizi filmlerinde, eğlence programlarında, "sosyal medya"da" yüzlercesine tanık olduğumuz içi boş gevezelikler ya da içeriksiz bilgilerdir. Tek özellikleri, eğlencelik, vakit öldürücü, yapay, ısmarlama, yani güdümlendirilmiş güldürü nitelikli metinler, programlar olmalarıdır.

Bunlar, gerçeğin bilgisinden ve anlamdan, insanı arındırıp yükselterek eğitme, geliştirme, insanlık niteliklerini yetkinleştirme amaçlarından yoksundurlar. Kapitalizm televizyonları bir aptallaştırma ve gütme aracı olarak planlayıp dünya çapında, her evde kullanılacak biçimde yaygınlaştırırken, burada, postmodernizmin dil, söz ve imge oyunlarına dayalı "anlatıları" belirleyici bir rol oynamaktadır.

Etik ve estetik ölçütleri dışlayan, anlatıya dayalı bilgi ile Retorik (güzel konuşma sanatı) arasında da bir bağ vardır. Bilindiğ

gibi, Hitabet olarak da bilinen retorik, antik Yunan ve Roma'da, fikirlerin etkili bir biçimde nasıl ifade edileceğinin yol ve yöntemlerini ele alıyordu. Eflatun'un eserlerinde aktarıldığı gibi Sofistlerde bu, diyalektik yöntemin kullanıldığı, fikri bir içerikten yoksun, içi boş, biçimsel konuşma ve tartışma ustalığına dönüştü. Postmodernist teorisyenlerin, akıldışılığa övgüyü "Sokrates öncesine dönüş" olarak ifade ederlerken Sofistlerle buluşmaları rastlantı değildir.

Günümüzde ise, herhalde bu içi boşalmış hitabetçiliğin en çarpıcı biçimi, TV'lerde de zengin, renkli ve mizah kültürümüze önemli katkılar yapan örneklerini gördüğümüz tipik şarlatanlık olsa gerekir. Çünkü şarlatanlık, bilimsellik, gerçeklik ve hakikat (doğruluk) kaygısı taşımayan her türlü sözlü ve yazılı ifadenin adıdır. Onlar için önemli olan konuşma hakkını usta söz ve dil oyunlarıyla kullanmak ve günlük eğlence ve rahatlama beklentili sıradan izleyicinin günlük tatminini sağlamaktır..

Postmodernizmdeki bilim ve hakikat dışılığın karşılığı, çoğu Batıcı postmodernizm eleştirmenlerince, genel olarak, daha çok Foucault'un ideolojiyi reddederek yerine kullandığı "söylem" kavramıyla açıklanmaktadır. Çünkü ona göre, en üst "anlatı" olarak ideoloji bir baskı aracı olduğu gibi, sistemli bütün bilgiler, bilimsel disiplinler de birer baskı aracıdır. Dolayısıyla, "otorite her yerde" derken Foucault, ideolojinin egemen olduğu sistemin bütün kurumlarını da otoritenin ve baskının taşıyıcıları olarak tanımlar.

Ancak, bir bütün olarak bakıldığında, akılcılığın, bilimselliğin ve gerçekliğin ilkelerini reddeden "söylem"cilik ile, "retorik"çilik ve "anlatı"cılık arasında güçlü bir bağ olduğu gibi, bilimsellik karşısındaki konumları açısından da "şarlatanlık"la bağlantılıdırlar. Daha da üstten bakıldığında, hepsi de tek bir bütünsel paketin parçaları haline gelmiştir.

"Dil ve söz oyunları"nın Türk edebiyatında ilk yansımaları

Dil, söz ve imge oyunları, hiç kuşkusuz en çok edebiyat alanında sözkonusudur. Bir sonraki bölümde daha geniş ele alacağımız gibi, son 40 yıldır Türk edebiyatında ve çeviri edebiyat

eserlerindeki egemen eğilim olan gerçekçiliğin, toplumsalın ve anlamın sanattan kovulması, Batı merkezli postmodern anlayışın, küreselci medye ve iletişim araçlarıyla sistemli olarak programlanan ve uygulanan büyük ve yaygın etkisi sonucudur. 1980'lerden sonraki yıllarda, Küresel Karşıdevrimin kültürel projeleri doğrultusunda, ABD-AB'nin güdümünde siyasal iktidarların ve işbirlikçi medyanın koruması ve desteğinde gelişen bu sanat ve edebiyat anlayışı, bugün ülkemizde önemli mesafeler kaydetmiş durumda. Bu küreselci devşirilmiş çevrelenin klavuz kabul ettikleri en önemli romancılar, Joys, Proust, Borges, Umberto Eco, İtalo Calvino gibi isimlerdir.

Oğuz Atay'ın ***Tutunamayanlar*** romanı, Türkiye'deki liberal-potmodern edebiyat sürecinin yerli öncüsü olarak değerlendirilebilir. Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Hamdi Koç, H. Ali Toptaş, Ahmet Altan vb, gerçeklikle bağını yitirmiş, hakikat arayışından kopmuş, edebiyatta küreselci kültürün yapaylaşmış dil, söz ve imge oyunlarına en çok başvuran yerli romancılardır. Bu yazarlar, gerçekliğin önemini ve ciddiyetini alaya alıp gülünçleştiren, yani parodileştiren, böylece, sanatta estetik kaygıları, ölçütleri önemsemeyen, sanatı bir eğlence, keyif ve günlük tüketim aracı olarak gören bir sanat anlayışını sergilemektedirler. Toplumsalı ve ulusalı, dolayısıyla anlamlı ve tutarlı olanı, içeriği küçümseyen, önemsizleştiren, hatta bu temel değerleri büyük ölçüde reddeden bir "sanat" anlayışıdır.

"Söz ve imge oyunları"nın görsel sanatlarda, özellikle resimdeki karşılığını ise, renk ve çizgi oyunları olarak görebiliriz. Orada da, özellikle soyut resimde görüldüğü gibi, gerçeklikle, toplumsal ve insani sorunlar ve ideallerle, yani hepsinin ortak adı diyebileceğimiz içerikle ve anlamla hiç bir bağı olmayan çizgi ve renk kompozisyonlarıdır tek "gerçeklik". Bunlara kompozisyon bile denemez, çünkü kompozisyon da belli bir anlam, içerik temelinde çizgi ve renklerin bileşimidir. Oysa postmodern resimde, renkler, çizgiler, motifler bir anlam bütünlüğü taşımazlar; bu akımın çok yücelttiği "ratlantısallık" ilkesiyle uyumlu birbiri ile ilgisiz unsurların montaj yöntemiyle eklektir bir araya getirilmesidir sözkonusu olan.

Burada da egemen anlayış, sanatı, insanı güzellik duygusuyla eğiten, yücelten, yetkinleştiren bir etkinlik olarak görmek

değildir. Onu sıradan bir eğlence, ilkel hazları tatmin etme ve günlük tüketim aracı olarak görmeye dayanan bir anlayıştır.

Parodinin bozguncu ve bayağılaştırıcı içeriği; üslubun sonu ve ölü üslupların taklidi

Mafyalaşan kapitalizmin, insanlığın gelişmesi ve özgürleşmesi ve buna bağlı ideal ve değerler ile temelden çatışır hale gelmesinin, doğal olarak kültür ve sanatta da Aydınlanma estetiğinin sakatlanarak, çarpıtılarak reddedilmesi ile sonuçlanması kaçınılmazdı. İdeolojik düzlemde gerçekleşen bu çürüme ve reddediş, önceki bölümlerde açıklandığı gibi, bütün emperyalizm çağına yayılan, burjuvazinin asalaklaşması ve insani-ahlaki değerlerini adım adım yitirmesine bağlı olarak, yaklaşık yüz elli yılı kucaklayan bir süreçte gerçekleşti. Bu süreç, felsefi, toplumbilimsel ve estetik-sanatsal düzlemlerde çok değişik, karmaşık teorilere, sanatsal biçimlere, tekniklere bürünerek bugüne geldi. Hiç kuşkusuz bütün bunların arkasındaki maddi itici güç, tekelci kapitalizmin sömürü sistem, yöntem ve tekniklerini yeniden üretmek, buna bağlı olarak tüketiciyi yeniden biçimlendirmek ve yönlendirmek amacıyla piyasa ve reklam tekniklerini geliştirmek ihtiyaçları vardı.

"Söz ve dil oyunları"yla kültür tüketicisinde gerçeklik bilinci ve hakikat/doğruluk duygusu tahrip edilirken, insanlar günlük, sıradan eğlenceliklerle, içi boş esprilerle oyalanmaya ve güdülmeye göre programlanıyordu. Kapitalizmin aptallaştırılmış tüketici yaratma planlarına bağlı olarak, ilkel haz/keyif ve eğlenceye, vakit geçirmeye, gününü yaşamaya programlanmış kültürde geçmiş ve gelecek bilinci, yani tarih de önemini yitiriyor, adeta buharlaşıyor. Böylece, düşünme, akıl yürütme ve yaşanan gerçeklikle ilgili belirli bir yargıya varmanın temel mantığı olan nedensellik, sebep-sonuç ilkesi sakatlanıyor, dumura uğratılıyor.

Bu sakatlama, çarpıtma ve dumura uğratmanın, en etkili yollarından biri de, sıradan tüketicinin tepkisini çekmeden, hatta onu hoşnut ederek gerçekleştirilen, klasik metinleri, eserleri, tarihsel gerçekleri bozup, çarpıtıp komikleştirerek alaya almak, yani parodileştimektir. Ülkemizde TV kültürünün, TV dizilerinin esasını, internet ve "sosyal medya"daki iletişimsel söylemi,

içi boş söz oyunlarına ve parodileştirmeye dayanan gevezelikler, şaklabanlıklar ve soytarılıklarla dolu yavan ve yapay kültür oluşturuyor. Küreselci-postmodern parodiyle karışık dil ve söz oyunlarına dayanan bu kültür, izleyicide-tüketicide mantıklı, nedensel ve sonuca götürücü akıl yürütme yetisini yok eden bir işleve sahiptir.

Postmodernizmin temel unsurlarından biri olan, ülkemizde de küreselci-liberal solun klonlanmasında önemli bir rol oynayan parodi, bu tahrip işlevini yerine getirmede siyaset, edebiyat ve kültür hayatımızda bir hayli etkili oldu. Modern çağa özgü, akılcı, gerçekçi, tarihsel/nedenselci bir mantıkla yazılmış, üretilmiş her türlü metni, yapıtı, terihi gerçekleri alaya almak, gülünçleştirmek ve değersizleştirmek yöntemi, özellikle liberal-postmodern edebiyatta bir anlatım biçimi, bir üslup olarak sıkça kulanılmaktadır. Neoliberallerin İslamcı gericilikle de birleşerek yürüttükleri, "resmi tarih" eleştirisi adı altında, Kemalizme ve Cumhuriyet tarihine yönelik saldırılarının biçimsel-üslupsal yanını çarpıtmaya ve tahrip etmeye dayanan parodi yöntemi oluşturmaktadır.

Aynı zamanda klasikleşmiş büyük sanat eserlerini asalakça yağmalayıp tüketmeyi içeren bu değersizleştirme ve gülünçleştirmenin arkasında iki belirleyici ideolojik etken vardır. Birincisi ve en önemlisi, kitabın başlarında belirttiğimiz, Batı'da, üreticiliğe/sanayiciliğe dayanan toplumsal, ahlaki değerlerin terkedilmesidir. Bu, Tüketim Toplumunda -ya da Yeni Ortaçağ'da- yeni bir toplum, yeni bir sanat ve insan yaratma düşüncesinin, tutku ve enerjisinin çökertilmiş olmasıyla bağlantılıdır. Çökertilmenin sanattaki karşılığı ya da anlamı, yeni, özgün, benzersiz, estetik niteliği olan bir eser yaratma, üretme enerjisi ve ufkunun yok edilmesidir. Tüketim Toplumunda eser üretmek için gerekli olan nitelikli emek, derinleşme ve bunlar için katlanılması gereken sabır, çile ve zorluklar, saygı duyulan erdemler olmaktan artık çıkarılmıştır.

Bu durumda sanat-edebiyat etkinliği eski metinler ve eserler üzerinde oynamak, onları yağmalamak etkinliğine dönüşmüştür. Bu oynama ve yağmalamanın bir boyutu, özellikle Joyce'da, Borges'te ve bizde Orhan Pamuk'da sıkça görüldüğü gibi, parodileştirme biçiminde yaşanmaktadır. Ya da bu, eski klasik metinlerden rastgele alınan parçaların yeni bir "eser"de başka

parçalarla eklektik bir biçimde montajlanıp birleştirilmesiyle de gerçekleştirilmektedir.

Parodinin en yetkin ve çarpıcı örneğini Joyce'un Ulysses romanında görmekteyiz. Önceki sayfalarda da belirttiğimiz gibi, Joyce, İlyada'nın akıl timsali kahramanı Odysseus'un (Ulysses) Truva Savaşı'ndan 20 yıllık destansı eve dönüş macerasını, Ulysses romanında parodileştirmiştir. Leopold Bloom gibi "açgözlü, pısırık, şehvet düşkünü, yılışık" bir karakterin bir günlük yaşam "macera"sında kahramanlık kavramıyla ve onun temsil ettiği insanın devam etmekte olan olgunlaşma, yetkinleşme süreciyle dalga geçilmektedir. Trajedideki ciddiyet, düşündürücülük, insanı arındırıcı ve eğitici öz gülünçleştirilerek alaya alınmaktadır.

Bu parodileştirmede, diğer bir postmodern, ya da anti estetik özellik de, dizginlenemez bir bilinç akışı tekniğiyle "bastırılmış" bilinçaltı dünyası dışavurumcu ele alınışıdır. Bu ele alışta, estetik-sanatsal hiç bir ölçüt dikkate alınmadan ve nitelik kaygısı olmaksızın, en bayağı, en sıradan içgüdüsel, cinsel tepki ve duygular ortaya dökülmektedir. İçeriksel ve estetik sorunlarının yanında, eserin kendisinin, kurgusal bütünlüğüyle başlıbaşına bir parodi olması, onun postmodernizmin mitleştirilmiş bir saheseri olarak sunulmasına yetmektedir.

İkinci olarak, tekelci kapitalizm, herşeyi metalaştırırken, kültürel-sanatsal etkinlikleri, dil ve edebiyatı da, Adorno'nun "kültür endüstrisi" olarak tanımladığı sistem içinde medya ve iletişim sanayi üzerinden bir tüketim ve reklam aracına dönüştürdü. Bağımsız, özerk, düşünen ve yaratan, haksızlığa ve hurafeye karşı gerçeklerin sözcüsü, yeni bir dünyayı kurmanın öncüsü aydın ve sanatçının giderek önemini ve etkisini yitirdiği, mafyalaşmış kapitalizm üzerine temellenen Batı merkezli bir Yeni Ortaçağla karşıkarşıyayız. Aydın ve sanatçı kimliğinin kalmadığı, yaratıcılığın dibe vurduğu böyle bir toplumda, elbette üsluptan da bahsetmek sözkonusu değildir. Çünkü üslup, santsal yaratıcılığın, özgünlüğün çok önemli bir ögesidir.

Plastik sanatlarda parodileştirmenin ve bayağılaştırmanın çok ilginç ve öğretici örnekleri vardır. Örneğin Mary Beth Edelson'un Leonardo'nun Son Akşam Yemeği tablosunda havarilerin yerine moda feminist sanatçıları yerleştirdiği "revizyonu" tipik bir örnektir. Mühendislikten gelme Keith Tyson, Rodin'in düşü-

nen adam heykelini "güncelleştirerek" elektronik olarak mırıldanan altıgen bir yapı tasarlamıştır. Mırıldanmanın sürekli aynı şekilde devam etmesi onu sıradanlaştırmanın ifadesidir. Yine postfeminist bir sanatçı Rubens'in yaptığı çeşitli kadın resimlerini kabaca kopyalayıp cazibeli vücutlarının etrafına erkek elleri ekleyerek Rubens'in şehvete düşkünlüğünü göstermek istemiştir.

Postmodern yazar ve sanatçılar "yenilik"lerini de gerçekten insanlığın ve toplumların, gerçekten yeni olan geleceğe doğru gelişme dinamiklerinden mi alıyorlar? Hayır. Çünkü, hem Batı'da böyle bir gelişmenin önü büyük ölçüde kapanmıştır, hem de küreselci-postmodern ideolojik önyargı sonucu, bu anlamda, zayıf da olsa Batı'daki yeniler görülemediği gibi, Doğu'dakiler de görülmek istenmemektedir. Bu nedenle, ilginçlik, şaşırtıcılık adına, yanılmama ve yalan da olsa, bugüne ait olmayan anlatı, motif, deyim, öykü ve sözcükler/deyimler aşırılıp izleyiciye/okuyucuya yutturulmaktadır. Borges, Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, bu yöntemleri en çok kullanan yazarlardır.

Postmodernist sanatta özgünlük ve yaratıcılık sözkonusu olmadığı, aksine özünde reddedildiği gibi, üslupta da bir özgünlük, yenilik beklemek doğallıkla olanaksızdır. Peki, eserlerini nasıl ilgi çekici hale getiriyorlar? Emperyalist medyanın özel reklam tekniklerinin belirleyiciliği yanında, bu yazarları başvurduğu "ilgi çekici" tekniklerinden biri de eski, ölü üslupları kullanmaktır. Bunlar kullanılırken okuyucunun, nostaljik duygu ve beklentileri, geri kitlelerin modernizmin gerçek anlamda ilerici-yenilikçi üsluplarına karşı -ilk anda onu kavrayamamaktan kaynaklanan yabancılaşmayla bağlantılı- tepkileri, etkili olmaktadır. Örneğin bizde, Özellikle İhsan Oktay Anar'ın romanlarında görülen, gerek dil, gerekse anlatım biçimi olarak Osmanlıcaya, hatta daha eski Türkçe anlatıma özenilmesi buna örnektir.

Ölü üslupların kullanılması, ayrıca aşağıda daha geniş ele alacağımız gibi, ölü metinlerin, ölü anlatıların montajlanıp çağdaş okura sunulurken, okuyucuda bir okunabilirlik yaratmak için, montaj metinleriyle de uyum sağlamayı amaçlayan bir kolaycılıktır. Sıradana dalkavukluk ve bütün nitelikli sanat ilke ve ürünlerinin bunun için feda edilmesinin arkasında temel bir sınıfsal çıkar ve dürdü vardır: Kapitalizmin sınırsız üretimi karşısında kitlelerin tüketim gücünün sınırlılığını aşmak. Bunun için her

türlü çağdaş insani ilke, değer, ahlak feda edilir; her türlü manevi değer reklamın malzemesi yapılabilir.

Özetle, ölü dil ve üsluplara başvurmanın özünde, Aydınlanmacı-modern kültürün ilerici niteliğine karşı, küreselci Tüketim Kültürünun kurallarına, dayatmalarına uyum göstermek vardır. Çünkü, küreselci Tüketim Kültürü, üretime ve yaratmaya dayanan kültürn karşıtıdır; bu nedenle, özgün ve gerçekten yeni olanı değil, sıradan ve tarih bilinçsiz tüketiciyi kandırmaya hizmet eden görünüşte "yeni" ancak gerçekte eski, şaşırtıcı ve tuhaf olanı önemser; işine gelen odur.

Eklektizm ve anlamsızlığın yüceltilmesi: Postmodern montaj, pastij ya da kolaj

Bilindiği gibi eklektizm, "altı kaval üstü Şişhane" misali, gerek estetik, gerekse mantıki-bilimselik açısından bir bütünlük, tutarlılık ve anlam taşımayan, çirkin ve kabul edilemez kompozisyonları ifade eder. Çünkü eklektizmde, birbiriyle ilgisiz, ortak hiç bir özellik taşımayan parçaların yanyana getirilip sunulması, bilimsel açıdan da, estetik açıdan da en başta bir anlama sahip değildir, estetik açıdan ayrıca, sanatın en temel özelliği olan bir harmoni (uyum) oluşturmaz. Bir ritm, frekans uyumu taşıması mümkün değildir. Akılcılığı, nedensellik bağını, bütünselliği, merkeziliği reddetmenin, rastlantısallığı yüceltmenin doğal bir sonucu olarak eklektizm, aynı zamanda nitelikli sanatın reddiyle, kitsche ve çöplük sanatın olumlanmasıyla bağlantılıdır.

Tüketim kültürünün tipik asalak, hazırcı ve yağmacı, talancı tüketici karakterine ve sözde sanatçısına yakışır bir davranışla, birbiriyle hiç bir bağı olmayan özgün eserler parçalanıp, bu parçalarla tamamen yapay, uydurma "yeni" eserler yapılıyor. Temel amaç, nitelikli bir estetik haz vermek, sanat bilincinde anlamlı bir etki yaratmak değildir; amaç, izleyiciyi, okuyucuyu "şoke etmek", "şaşırtmak", "allak bullak etmek" suretiyle günlük tüketimi azami düzeye çıkarmaktır. Donalt Kuspit'in deyişiyle; "Bağlamlarından kopartılan imgelerin kolaj çalışmasıyla yeni bir bağlama taşınarak restore edilmesi, yani sıkıcı eski sanatın, eski ama iyi başka şeylerle yanyana getirilerek yeni bir sanatsal ortama yerleştirilmesi ve böylece aralarındaki farklılıktan kaynaklanan çatışmanın, her ikisinin de anlamsız birer tarihsel kalıntı ha-

line geldiklerini saklayacak denli geniş bir anlam yaratacağının umulması, postmodern sanatın temel yöntemidir..."[166]

Bir taraftan postmodernizmin teorisini yaparken diğer taraftan onun yıkıcı gerçekliğini de yansıtmaktan kaçınamayan Lyotard, Batı kültüründeki metalaşma, eklektizm ve kitschleşme arasındaki bütünlüğü şöyle ifade ediyor: "Eklektizm, çağdaş genel kültürün sıfır derecesini oluşturuyor: Reggea dinleniyor, westrn seyrediliyor, öğlen McDonald'da yeniyor, akşam yerel mutfakların tadına bakılıyor. Tokyo'da parizyen parfümler kullanılıyor, Hong Kong'da retro giyiniliyor. Bilgi TV oyunlarına malzeme olmuş durumda. Eklektik yapıtlar için alıcı-izleyici bulmak kolay. Sanat kendini kitsch kılarak amatörün beğenisinde hüküm süren düzeysizliği pohpohluyor. Galeri sahibi, sanatçı, eleştirmen, "ne olursa olsunculuk'ta anlaşıyorlar. Zaman gevşemenin ve rahatlığın zamanı. Ama bu 'ne olursa olsun' realizmi, gerçekte paranın realizmi; estetik ölçütlerin yokluğunda, yapıtların değerini kârlılıklarıyla ölçmek mümkün ve yararlı oluyor."[167]

Bilindiği gibi, karşıt karakterler, temalar ya da motiflerle yaratılan gerilim, bir romanda ya da resimde, izleyicinin, okuyucunun en üst düzeyde ilgisini uyandırmak açısından çok önemlidir. Ne var ki, roman örgüsüne ya da resmin kompoziyonuna, birbiriyle ilgisiz, rastgele parçaların yapay bir şekilde görünüşte veya biçimsel olarak bir araya getirilmesiyle yaratılamaz bu gerilim. Yaratılsa bile, yüzeysel, geçici, aldatıcı bir şeydir bu; anlamlı bir bütünlüğe sahip olmadığı için izleyici ve okuyucuda ruhsal bir arınma, güzelleşme, manevi bir yükseliş yaratmaz. Tam tersine, gerçeklikten ve bütünlükten daha da uzaklaşmanın getirdiği bir boşluk, çoraklaşma ve karamsarlık duygusu yaratır.

Zaten, "Tüketim Kültürü"nün veya "Popüler Kültür"ün günübirlik yaşama, gelip geçici, düzeysiz, bayağı zevklere hapsedilmiş budala tüketicisi için buna da gerek yoktur. Yaratılan anlık, gecici haz, aslında bir sahte mutluluktur; ağrı kesici ilaçların, kanser gibi ağır hastalarda ya da alınan eroinin uyuşturucu bağımlısında yarattığı geçici rahatlama gibi... Ancak arkasından daha derin bir boşluk ve yeni manevi krizlerin gelmesi kaçınılmazdır.

---

166 Madan Sarup, *age*, s. 175.

167 Jameson-Lyotard-Habermas, *"Postmodernizm nedir sorusuna cevap"*, age, s. 51.

Oysa bir sanat eserindeki gerilim, hayatın içindeki, bir olayın ya da sorunun bütünlüğü kapsamındaki karşıtlıkların ve çatışmaların diyalektiğine dayanır, onlardan beslenir. Tarihsel olarak birbirini zorunlu kılan ve tamamlayan karşıtların mücadelesidir insana heyecan veren, sürükleyen, merak duygusunu canlı tutan gerilim.

Roman kurgusundaki toplumsal gerçeklikle bağlantılı olaylar bütününün içindeki, çatışan karakterlerde, birbiriyle çatışan toplumsal ve insani sorunlarında betimlenerek yansıtılan bir gerilimdir bu. Hayatın karmaşık bütünlüğünü anlattığı, bilinmezlerin keşfedilmesi, çözümlenmesi yönünde derinleştiği için olağanüstü ilgi çekicidir, sürükleyicidir. En başarılı örneklerini Balzac, Stendhal, Dostoyevski ve Tolstoy'da gördüğümüz, gerçek hayatın içinden kurgulanan, olmuş veya olması mümkün/muhtemel öykülerle örülen ve boyutlandırılan eser, derin bir gerçeklik, sahicilik duygusu yarattığı için, okuyucuyu da içine alır, kucaklar; bu çatışmalı ve dönüştürücü süreçtir eserdeki sanatsal, estetik değer denen şey.

Sanat ve edebiyatta ya da günlük yaşamda, "Küreselleşme" adına, çok farklı tarihlere, çok farklı kültürlere ait eserlerin, giyim-kuşam, yemek, eğlence, müzik vb'lerin, anlamlı bir bağlama dayanmaksızın, ilginçlik, şaşırtıcılık, tuhaflık yaratmak için böyle bir araya getirilmesi, tarih bilincinin de yok edilmesiyle bağlantılıdır. Birbirinin hem nedeni hem de sonucu olan bu ilişki, Aydınlanmanın akıl/bilim ve nedensellik ilkesi üzerinden kurulan anlamlılığın reddedilmesinde odaklanmaktadır. Çünkü anlam, gerçekliğin aynı zamanda tarihsel olmasına dayanır; dolayısıyla hem geçmiş hem de gelecek boyularını güçlü bir biçimde içerir. Postmodernizmde ise geçmiş ve gelecek yoktur, sadece bugün vardır. Kuspit'in vurguladığı gibi, "çağın ruhsal hastalığı -yani pusudaki entropinin simgesi- anlamsızlıktır; postmodern dönemde gerek sanat, gerekse yaşam anlamsız hale gelmiştir"; getirilmiştir.[168]

Friedrich Jameson ise, pastiche (pastij) ve şizofreni kavramlarını postmodernizmdeki "zaman ve uzam kavramının çöküşü" teorisi ile ilişkilendirir. Postmodernistlere göre Pastiche, yeni bir üslubun keşfedilmesinin -dolayısıyla estetik yaratıcılığın- artık

168 BKuspit, *age*, s. 77.

mümkün olmadığı bir dünyanın ifadesidir. Dolayısıyla tek çare, geçmişteki ölü üslupların yağmalanıp taklit edilmesidir. Bunun alay ve ironinin yozlaştırılmış taklidi olarak parodiden farkı, sözde "başkalık" ve "ilginç"liğidir, ama bir özgünlük olmamasından dolayı daha yavan daha anlamsız bir parodi olmasıdır.

Şizofrenik süreç ise, Fransız psikanalisti Jacques Lacan'dan alınmadır. Bu da "devam etmekte olan şimdi" ile geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkinin kırılmasıdır. Böylece şizofrenik kişi, geçmiş duygusunu yitirir, sürekli şimdiyle ilgilenir. İnsanın zaman karşısında şizofrenikleştirilmesi, kültürel bir üslup olarak genelleştirildiğinde, parçalanmışlık, başkalaşmışlık ve yabancılaşmışlıkla sonuçlanır.

Jameson'a göre, gündelik kültür düzeyinde Postmodernizm, gerçekliğin imajlara dönüşmesini ve zamanın bir dizi şimdi halinde, yani zamanla ilgili her şeyin şimdiye indirgenerek, parçalanmasını içerir. Bundan dolayı, Postmodern gündelik kültür, içeriksiz, yavan bir üsluplar çeşitliliği, üsluplar bolluğu kültürüdür. Aynı zamanda, göndergenin yani gerçeklik duygusunun yitirilmesine yol açan yapay imgeler bolluğunun ve yoğun bir simülasyon kuşatmasının kültürüdür.[169]

Kolajın devrimci yorumu: Picasso ve Brecht

Peki, bu durumda pastiche ya da kolajı kültür ve sanatta tamamen reddetmek mümkün mü? Burada önemli bir noktayı açmak, aydınlatmak gerekiyor. Montaj ya da kolaj tekniğini, postmodernistlerin yaptığı gibi, teknik olmaktan çıkarıp, anlamın, tutarlılığın, bütünselliğin, tarihselliğin ve derinleşmenin reddi için ideolojik bir araç olarak kullanmak vardır; bir de çağdaşlığın bu temnel değerlerini reddetmeden sanatsal bir teknik olarak kullanmak vardır. Bu iki farklı değerlendirme ya da yorum, modernist öncü (avangart) sanatın 20. yüzyılın başında Kübizmle başlayan, devrimci ve gerici modernizm olarak ayrışmasının da önemli nedenlerinden biridir.

Önceki bölümde değindiğimiz gibi, Kübizmin en belirgin özelliği, gerçekliğin-bütünün geometrik parçalara ayrılarak, onu

169 Bkz. Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ütopya Yayınları, İstanbul, 2003, s. 42, 43 vd.

değiştirme yönünde yeni bir yorumla ve yeni bir kompozisyon içinde montaj tekniğini kullanılarak parçaların yeniden birleştirilmesidir. Ama dikkat edilsin, Picasso'da (Guarnico, Avignonlu Kadınlar vb) gördüğümüz gibi, bu biçimde resme yansıyan gerçeklik, yeni bir anlam ve boyut taşımaktadır, bütün çarpıcılığıyla yeni bir mesaj içermektedir.

Montaj tekniğinin toplumsal, devrimci bir amaç ve içerikle en yetkin uygulayıcılarından biri de Brecht'tir. Onun epik tiyatrosunda, montaj tekniği, belli bir eksende, belli bir amaçla, yani kapitalist sömürü ve emeğe yabancılaşmayı emekçilere en etkili bir şekilde anlatma amacıyla kullanılmıştır. Buna göre, toplumsal hayattan, emekçinin hergün yaşayıp tanık olduğu ama kanıksadığı, duyarsızlaştığı bir takım kesitler, fragmanlar halinde alınmakta, "yabancılaştırma" yöntemiyle çarpıcı ve öğretici bir dram oluşturularak, anlamlı yeni bir bütünlük içinde izleyiciye sunulmaktadır.

Aslında kolaj tekniği modern sanat üretiminde bilinmeyen yeni bir şey değildir. Kapitalizmin, sanayileşmenin belirlediği, kurgunun, tasarımın, toplumun her alanında yeni bir toplumsal proje üretme ihtiyacı ve dinamiklerinin alabildiğine arttığı bir çağın doğal ürünüdür. Tekelci kapitalistler ve onların maaşlı kültür üreticileri, modern çağın neredeyse bütün değerlerinde yarattıkları sahte içerik ve anlam üretiminde, bayağılaştırma, yozlaştırma ve çarpıtma operasyonlarında montaj tekniğini de çarpıtıp yozlaştırarak kullanmışlardır.

Batı uygarlığının kendi sonunu itirafı: "Estetiğin ve sanatın sonu"

Kökensel anlamıyla, "Duyumbilimi", "duyulur algılar öğretisi" ya da "Güzellik bilimi", "Güzel sanatlar bilimi" olarak Estetik, Aydınlanma çağı düşünürlerinden Baumgarten'in ***Aesthetika*** (1859) adlı yapıtından bu yana "duyuların yetkinliği" öğretisiyle en gelişkin tanımına kavuştu. Ondan sonra Estetik, güzeli araştıran bir bilim dalı, "Güzelin bilimi" olarak anlaşılageldi. Başta Kant ve Hegel olmak üzere, Schiller, Goethe ve Romantikler tarafından felsefi-bilimsel bir disiplin olarak daha da geliştirildi.

"Duyumbilimi" kavramını açarak ifade edersek, Estetik güzellik ya da sanat; sanatçının tekil birey olarak duyumlar, algılar üzerinden elde ettiği duygularının, duygulanımlarının, nesnel, toplumsal ve evrensel bilginin taşıyıcısı olan akılla, aklın etkinliğiyle yaratıcı bir imgelem sürecinde birleşmesiyla ya da senteziyle gerçekliğin daha yetkin, daha ideali amaçlayan güzellikte yeniden üretilmesidir. Bu tanımda ya da sanatın bu niteliğinde, tartışmasız devrimci bir öz vardır; yani sanat, insanın doğayı değiştirmesi, toplumun ve insanın ileri doğru dönüştürülmesinde her zaman devrimci bir rol oynar.

Estetik ve sanat üzerine bu tanımlamalar, aslında Aydınlanma ve modernitenin bütün temel özelliklerini, başka deyişle ruhunu içermektedir. Bu, aynı zamanda mafyalaşan ve ortaçağlaşan kapitalizmin, kendine karşı gelişecek devrimci dinamiklere saldırısının özellikle neden postmodernist kültür ve sanat üzerinden yoğunlaştığını da gösteriyor. Merkezinde küresel emperyalizmin tüketim kültürüne göre sanata ayar verme amacının olduğu, estetiğin ve sanatın sonunu ilan eden bütün teorilerin, açıklamaların gerekçe olarak temelinde akılla duyum/duygulanım arasındaki bağı koparmak vardır. Onlara göre, akıldışı olan sanat etkinliği ile, onu akılcılaştırmaya çalışan estetik arasındaki bağ kopartılmalıdır; bu bağ, sanatçının yaratıcı etkinliği üzerinde toplumsal-otoriter bir baskıdır!..

Böylece sanatsal etkinlik duyusal alana, yani bilinçaltına ya da içgüdüsel dünyaya hapsedilir. Çünkü, sanatsal üretim etkinliğinin estetik ilke ve kurallarına göre tartışılması, eleştirilmesi, aklın ve bilimin devreye sokulması demektir. Bu da sanatta toplumsal ve insani boyutu, sanatın toplumsal ve insani amaçları olduğu gerçeğini gündeme getirecektir. Oysa, kapitalistlerin, egemen sınıfların en korktuğu şey de budur. Estetiğin sonu demek, aslında en bayağısından popülizm yapılarak "yüksek sanat" diye eleştirilen nitelikli, içerikli, anlamlı ve dolayısıyla etik bir boyutu olan gerçek sanatın da sonu demek oluyor.

Bütün bu "sanatın sonu" söylemlerine, Batılı aydını bir bataklık gibi içine çeken ve sanatın insani-devrimci niteliğiyle dalga geçen fantastik "söz ve imge oyunları"na rağmen sanat sona ermiyor kuşkusuz. Ancak, "pop-art", "post-sanat", "enstelasyon", "kavramsal sanat", "güncel sanat" ya da "çağdaş sanat"

vb adı altında devam eden, estetik ve sanat karşıtı bu "sanat"(!) akımları, Batı kaynaklı bazı iyimserlik yanılgılarına rağmen güncelliğini koruyor. Sözde sanat biçimlerinde günübirlik, gelip geçici bit çok moda çıkışlarla "değişim" görüntüsü verilse de, küresel emperyalizmin strateji ve siyasetlerinde köklü değişiklikler olmaksızın, temel felsefi-ideolojik nitelikte uzun bir süre ciddi bir değişiklik yaşanmayacağı görünüyor.

Bu bağlamda, postmodern kültür, arkasında mafyalaşmış büyük sermaye gruplarının desteği ve onların medyatik parlatmalarıyla, özellikle bizim gibi ülkelerde etkisini büyük ölçüde sürdürüyor. Emperyalist kültürün en popüler ve etkili biçimini oluşturuyorsa bu nedenledir. Değilse, dünyanın büyük çoğunluğunda (Ezilen ve Gelişen Dünyada) insanların bu tür sanat anlayışlarını dışında yeni bir çağ ve dünya yaratma amacıyla ve umuduyla yaşıyor olduğu da günümüzün en büyük gerçeğidir.

Estetiğin ve sanatın sonu, aynı zamanda öznenin ve yaratıcı özne olarak sanatçının da sonunun ilanıdır. Ya da tersinden söylersek, yazar yapıttan koparılırsa, sanatsal öz, yapıtın ruhu ve gerçeklikle canlı bağı da yok edilir, yapıtı değerlendirmede kullanılan estetik kurallar içi boş, biçimsel, ruhsuz kalıplara dönüşür.

Örneğin, ***Yazarın Ölümü*** kitabında önde gelen postmodernist düşünürlerden Rolant Bartes, Yapısalcı bir mantıkla, yaratıcı özne olarak sanatçıyı yapıttan kovmaktadır. Sanatçı ya da yazarın, sanat yapıtının anlamsal özünü ya da konumunu belirleyemeyeceğini, dolayısıyla da sanat yapıtını oluşturan anlamsal yapının keşfedilemeyeceğini iddia etmektedir. Buna göre, bir sanat yapıtı, hiç biri özgün olmayan, birbiri ile bütünleşmeyen uyumsuz bir dizi işin çok boyutlu uzamında var olmaktadır. Bir iş, içinde yer aldığı kültürel ortamın sayısız odağınca sarmalanmış gibidir. Sanatçı/yazar, artık, duyguların, izlenimlerin, tutkuların tek taşıyıcısı olamaz, ancak daha çok kendisinin de tam olarak kestiremeyeceği sınırsız bir sözlükteki bir imgenin altını çizebilir olsa olsa...[170]

Yapısalcılıkla postmodernizm arasındaki organik bütünlüğü ve geçişliliği de ifade eden bu yaklaşıma göre sanattta her şey yapılmış, her şey söylenmiştir; yeni olarak ancak üretilmiş imgelerin altı çizilebilir, bazı vurgular yapılabilir. Bu nedenle örneğin Foucault'ya göre sanatçı; bir yapıtın içini dolduran sınırsız bir kaynak

170 Bkz. Rıfat Şahiner, *age*, s. 112, 113.

değildir; sanatçı yapıtından önce gelmez, o yapıtın işlevsel bir unsurudur. Yani özne olarak sanatçı ve onun yaratıcılığı yoktur artık.

Kuspit'in ifadesiyle, postmodernistler, sanatın sonunun geldiğini ima etmektedirler, ama bu artık sanat eseri üretilemeyeceği anlamına gelmiyor! Onlara göre, "sanat eseri varlığını sürdürecektir, ne var ki önemli bir insani kullanımları olmayacaktır. Artık kişisel özerkliğin ve eleştirel özgürlüğün gelişmesine katkıda bulunmayacaktır..."[171] Daha açık deyişle, bu kitschleşmiş "yeni" sanatın, insanlığın özgürleşme ve yetkinleşmesi idealleriyle hiç bir ilgisi ve "insani kullanımı" yoktur. Dolayısıyla sanatçının bu doğrultudaki bağımsız-insani kişiliği, tuplumsal haksızlıklara ve olumsuzluklara karşı sanat üzerinden eleştiri ve mücadele aracı olarak kullanma hakkı olmayacaktır.

Dushamp: Sıradan eşyanın, dışkının sanat olarak yüceltilmesi; bayağılaşma ve sanatın değersizleştirilmesi

Estetik duygunun ve sanatsal niteliğin yok edilmesinin öncüsü ve en tipik temsilcisi Dushamp'tır. Gerici burjuva modernizminin sıkça başvurduğu "skandal yaratma" amacıyla Dushamp'ın, hazır nesne ya da kullanılmış eşya olarak klozeti segilemesi, daha sonra da bu gösterinin en uç biçimi olarak bazı sanatçılarca insan dışkısının sanat eseri olarak sunulması, "sanatın sonu"nun çarpıcı göstergelerinden biridir. Klozet ve dışkı, aslında, insanın bütün üretici-geliştirici-yaratıcı birikimini terkedip, çocukluğa dönerek ürün ve eser olarak en ilkel eylemine, dışkısına sığınmasıdır. Bu, Batılı aydındaki, uygarlık birikimi olarak topluma ve kendine yabancılaşmanın, bunun nihilistçe bir hiçleşmeye varmasının en çarpıcı pratiğidir.

Dushamp bunu ya da sanatsal niteliğin sona erişini, "Yaklaştığınız şeye hiç bir estetik duygu beslemiyormuş gibi kayıtsız yaklaşmak zorundasınız. Hazır nesnelerin seçilmesi her zaman görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda iyi ya da kötü zevkin tamamen yok olmasına dayanır" sözleri ile daha da açık ifade etmiş oluyor.[172]

---

171 Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 30.

172 Aktaran *Donalt Kuspit*, age, s. 38.

Kuspit'in de vurguladığı gibi, günümüzde Post Sanatçıların en yaygın sanat pratiği olarak sürdürülen Dushamp'ın hazır nesnesi (Coca Cola kutuları, konserve kutuları, atılmış her türlü ev eşyası, bisiklet vb), izleyiciyi kandırıp ona galip gelmek, onun bilincindeki sanatsal ölçüt ve değerleri paramparça etmek ve "skandal yaratmak", izleyiciyi "şoke etmek", "şaşkına çevirmek" için vardır.

Hazır nesne daima izleyiciyi aldattığı gibi, bu özelliğiyle hiç bir toplumsal değeri olmadığını da gösterir. Hazır nesne, Dadacı nihilist Dushamp için, izleyicinin, dolayısıyla toplumun sanatla ilgili estetik bir nitelik beklentisinin yıkılmasını, çökertilmesini amaçlamaktadır. Gelecek nesillerle, yani izleyicinin sanat eserine ilişkin eleştirel ve estetik yargısıyla dalga geçmek amaçlanmaktadır.

Dushamp'ı ve benzeri gerici modernistleri, izleyicinin estetik/güzellik duygusuyla alay etmeye vardıran şey nedir? Bu tutum, kapitalizmin çürütücü, yalnızlaştırıcı ve yabancılaştırıcı niteliğinin Batılı sanatçı ve aydında yarrattığı yeniye ve geleceğe yönelik derin umutsuzluğun bir sonucudur. Özünde üretici, devrimci ve yeniden kurucu her şeye karşı olan bu nihilist tavır, tam da bu niteliğiyle emperyalizmin "Tüketim Toplumu"nun sanattaki biçimi, temsilcisi olmaktadır. Böylece içeriğinde geleceği ve umudu taşıyan, bu nedenle devrimci olan sanatın estetik niteliği reddedilmektedir. Çünkü, felsefi-bilimsel bir niteliğe sahip Estetik, tekil birey olarak sanatçının yaratıcı etkinliğini anlamsal, yani herkesin anlayabileceği toplumsal bir düzleme taşır.

Dushamp'ta gördüğümüz sanatın ve sanatçının ölümüdür. Çünkü artık bir şey üretilmiyor ve yaratılmıyor. Deha artık kapitalizmin tanrısı makinedir, teknolojidir. Kapitalizmin teknolojisine teslim olmuş sanatçıya göre, artık değerli olan bir şey yapmak değil, bir şey düşünmektir. Böylece Dushample birlikte, sanat kavramsal bir alana çekilerek "Kavramsal Sanat", "Güncel sanat", "Enstelasyon" vb'lerle sanat etkinliğinin gelip geçici, günübirlil bir gösteriye dönüşmesinin fikri temelleri atılıyordu.

Bazı eleştirmenlere ve sanatçılara göre, olumsuzu aşırı vardırıp ya da abartarak gösterip izleyiciye olumluyu düşündürmeyi amaçlayan "ironik anlatım" ya da kara mizahın da, anlamlı etkiyi yapabilmesi için, gerçeklik içinde bir sınırı, bir kırmızı çizgisi vardır. Dışkıyı sanat olarak sergilemek ise bütün bu sınırları

yıkmaktaydı; insan zihninin düşünme ve yorum yapma ufkunun dışına çıkmakta, yani işi sapıklaşma alanına taşımaktaydı. "(...) Dışkıyı dünyadaki herkesin gözü önünde sergilemektedir. Londra'daki kimi sergilerde 'kirli klotlar', pis slipler, gerçek gibi görünmesi için yerde sergilenen dışkı yığınlarından oluşan gösteriler vardı." Bunlar, "Kültürün temeli olan yüceltmenin, özgürlüğe karşı bir engel, bir baskı aracı olduğunun ilan edilmesidir."[173]

Dışkının saygıdeper ilan edilip sanat olarak sergilenmesini, postmodernliğin ve postsanatın başlangıcı olarak görebiliriz. "Bildiğimiz bok sanatın ufkunda belirdiğinde, postmodern geriye yönelik yücelikten yoksun bırakma süreci, en kusursuz postsanatını üretmişti.[174]

Andy Warhol, Dushamp'tan yaklaşık kırk yıl sonra, aynı anlayışla, ünlü kişilerin portrelerini yüzlerce kez çoğaltıp bir kullanım eşyasına dönüştürürken insan imgesini de mekanik bir imgeye dönüştürmüştür. Warhol'un makineyi ketsallaştıran tavrı, sanatı sıradanlaştırmanın tipik bir biçimidir. Onun Marilyn Monroe, Jane Mansfield gibi devrin ilamelerinin yüzlerce mekanik görüntüsünü yapması, Amerikan merkezli modernist sanattaki teknoloji tapıncının, yapaylığın, ruhsuzluğun ve sıradanlığın benzersin örnekleridir.

Sanatla sanat olmayan ayrımının ortadan kalkması, yani aslında herşeyin sıradanlaşması postmodern sanat anlayışının ayırdedici özelliğidir. İkisi arasındaki ayrımın ortadan kalkmasına en çarpıcı örneklerden biri de Andy Warhol'un Brillo Kutusu heykelleridir. Bunlarla bir süpermarketteki Brillo paketleri arasında önemli hüçbür fark yoktur. Warhol'ün 1964'te Brillo Kutusu heykel sergisi, modern sanattan postmodern sanata geçişin önemli kırılma noktalarından biridir.

Varhol ile birlikte, bir sanat yapıtının hiç bir özel biçimde olmak zorunda olmadığı açık hale gelir; sanar yapıtı Brillo kutusuna veya çorba konserversine, bir Kola veya bira kutusuna benzeyebilir. Ama Warhol, bu "derin keşfi" gerçekleştiren sanatçılardan yalnızca biridir. Warhol'ün büyük buluşunun çağdaşı olan, müzik ile gürültü, dans ile hareket, edebiyat ile salt yazınsal

173 George Frankl, *Civilisation, Utopia and Tragedy*, Londra: Open Gate Press, 1999, s. 169'dan aktaran Kuspit, age, s. 128-129.

174 Kuspit, *age*, s. 130.

gevezelik arasındaki ayrımları ortadan kaldıran düşünce ve davranışların tümü bu "derin keşfin" diğer versiyonlarıdır.

Warhol'ün sanatı, aynı zamanda sanatın kitschleşerek Tüketim Toplumunda Popüler Kültürün sıradan bir tüketim nesnesine dönüşmesinin de en çarpıcı örneğidir. Ona göre, herhangi bir üslubun bir diğerinden üstün olması iddia edilemez. Tüm üsluplar eşit değerdedir. Herhangi bir şeyden vazgeçtiğinizi hissetmeden gelecek hafta bir soyut dışavurumcu ya da pop sanatçı veya bir gerçekçi olabilmelisiniz...

Bütün bunları ileri sürerken, Warhol ya da diğer postmodernistler, genellikle neoliberalizmin "küreselleşme" masallarını üretirken sık sık yaptığı gibi, Bilimsel Sosyalizmin sınıfsız topluma ilişkin öngörüsünü -sanki kapitalizmde yaşanabilirmiş gibi- derin bir çarpıtmaya, sahteleştirmeye uğratmaktadırlar. Çıkarsama yaparak çarpıtılan, Marks ve Engels'in ***Alman İdeolojisi***'ndeki şu çok bilinen cümlesidir: "Bugün bu işi, yarın başka bir işi yapmak, hiç bir zaman avcı, balıkçı ya da eleştirici olmak durumunda kalmadan sabahleyin avlanmak, öğleden sonra balık tutmak, akşam hayvan yetiştiriciliği yapmak, yemekten sonra eleştiri yapmak..."

"Resimlerimin kaynağı bilincaltıdır" diyen Jackson Pollock ise, Soyut Dışavurumculuğu Gerçeküstücülük çizgisinin devamına konumlandırır. Soyut Dışavurumculuk, önceki bölümde belirttiğimiz gibi, sanatçının nesnel dünyadan kaçıp kendi iç dünyasına sığındığı, daha özel içeriğiyle, anlamını/anlamsızlığını sadece sanatçının kendisinin bilebileceği mistik bir dünya kurduğu bir sanat anlayışını ifade eder. Ayrıca, Soyut Dışavurumcuların neredeyse tamamının Uzakdoğu ve Kızılderili mitlerine duyduğu ilgi, aslında gerçek dünyadan kaçışın mistik ifadeleri olarak değerlendirilebilir.

Resim düzleminin merkezsizleştirilmesi, perspektif, oran, harmoni (uyum) gibi estetik biçimlendirme ögelerinin reddedilmesi, hatta resmi sınırlandıran çerçevenin dahi yokluğu, Soyut Dışavurumculuğun, çağdaş estetik ve sanat ilkelerinin dışına çıktığının göstergeleridir.

Esasen bir kişilik, ya da kimlik piyasası olan Postsanat dünyasında tercih edilen, yani pazarlanabilen iki tür kişilik ambalajı vardır. Bunlardan birini, kayıtsızlığı "yenilik"lere açıklık olarak pazarlayan Warhol temsi eder; diğerini ise, saldırgan maço tehditleri sahicilik olarak pazarlayan Julian Schnabel'dir. Schnabel,

kendisinin "Picasso'dan sonra gelmiş geçmiş en büyük lanet olası sanatçı olduğunu" söyler. Hiç kuşkusuz bu, satmasını sağlayan önemli bir etken olmuştur; çünkü reklamın iyisi kötüsü yoktur. Bu tablo, Tüketim Toplumundan insani değerlerin çöktüğünün bir diğer ölçütüdür. Piyasada tanınan bir "kimliğe" sahip olmak, insani değerleriyle, insani erdem ve davranışlarıyla tanınan bir insan olmanın önüne geçmiştir.

Postmodern sanat anlayışının özellikle müzik alanına da yayılan önemli kollarından birisi de Fluxus hareketidir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Dada hareketi neyse, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Fluxus da odur; ikisi de, Aydınlanmacı gelenekten henüz kopmayan burjuva Modernist estetiğe karşıdırlar. Dushamp'ın yerini bu kez Joseph Beuys almıştır.

Fluxus hareketinin büyük ismi Beuys, yaptığı söyleşiler ve konferanslarla, sergilerini farklı bir düşünselliğin vurgulandığı entelektüel ortamlara dönüştürerek, kavramsal temelle sunumlar yaparken, bu akımın doğasını net bir şekilde yansıtmaktadır. Kullandığı gündelik nesneler, tükenmeye yüz tutmuş yayınlar, kimi eskizler, ilginç müzik aletleri ve o günün "Performans", "Happening" gibi sanatsal sunumlarını bünyesinde birleştiren Fluxus, bu çoğulcu anlayışla, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, postmodernizme evrilen Batı sanatını önemli ölçüde etkisi altına aldı.[175]

Diğer önemli bir isim de, özellikle müzik alanında, John Cage'dir. ABD'de, Afrika kökenli Jazz müziğinden etkilenen moda bir müzik akımına yön veren Cage, o yıllarda ABD'de moda olan Doğu dinleri ve Zen Budizm'den büyük ölçüde etkilenmiştir, Doğu felsefesi ve kültürel özelliklerini çalışmalarında çıkış olarak kullanmıştır. 1938'de piyano için bastelediği ilk kompozisyonunda olduğu gibi, sıradışı yapıtlarını gerçekleştirmek amacıyla deneysel ve tanımlanamayan bir müzik türü geliştirmiştir. Bu müzik anlayışı, sonraları Fluxus akımı içerisinde ürünler veren bir çok genç sanatçı tarafından farklı bağlamlarda sürdürülecektir.

Akışkanlık anlamına gelen Fluxus kavramı, bilinen müzik türlerini, doğal seslerle bir arada düzenleyerek "tanımlanamayan" bir sessel düzenek oluşturabilecek her tür girişimi barındırmaktadır. Çoğu zaman izleyicinin de aktif olarak "yaratı"(!) eylemine katıldığı, doğaçlamanın ön planda yer aldığı bu yak-

175 Rıfat Şahiner, *age*, s. 48, 49.

laşım; Cage'ın, konser salonuna müzik dinlemek için gelen izleyicilerin, bir türlü başlamayan sunum karşısında, aralarındaki konuşmalarla yarattıkları uğultuyu kayda alarak gerçekleştirdiği 4'33" adlı ironik çalışmasıyla karakterize edilir.

Kurgusal olandan, bir düşüncenin, tasarımın ürünü olandan, yani akıl ve bilinçle bağlantılı estetik yönelimlerden ısrarla kaçınan, bu büyük boşluğu eylemsellikle kapatan Cage, Marcel Dushamp'ın sanat anlayışının bazı farklılıklarla izleyicisi olmuştur. Sanatçılar, dansçılar ve müzisyenlerle çalışarak, farklı sanat disiplinleri arasındaki farkı yok eden etkinlikler geliştirmiştir. Cage, Dushamp'ın ölümüne dek yalnızca onun bir arkadaşı olarak kalmamış, sanatçının hazır-nesne ilkesini de sahiplenmiştir.

Cage, bilinçli bir estetik düzenden kaçınmak ve bunlara ilişkin estetik deneyimleri eleştirir. Bu nesne, "önemsizliğin ta kendisidir" diyerek Dadacı anlayışla aynı çizgide buluşur. Cage'in tavrı, sonraları bir çok Fluxus sanatçısının kullandığı sözcük oyunlarının temelini oluşturacaktır. Cage'in yaklaşımı, Tristan Tzara'nın torbadan çektiği rastgele sözcükleri yanyana getirerek oluşturduğu şiirlerin bir yankısı gibidir. Sözcük ve harflerin rasgele dizilmesinden oluşan, farklı birlikteliklerden oluşan "çoğulluk", gerçekte anlam bakımından bir hiçe indirgenmedir, hiç bir şeydir.[176]

Anlamsal ya da niteliksel hiçliği tanımlama açısından, Damien Hirst'ün, "çöplük sanatı" olarak tanımlanabilecek enstelasyon çalışması ya da bu olayı çevreleyen olay örüntüsü öğreticidir. Sanatçının atölyesindeki söz konusu "çöp yığını"nı temizlediğini söyleyen temizlikçi en müthiş katılımcı gözlemcidir, çünkü bu "eseri" sanatın değil yaşamın bir parçası olarak algılamıştı o. Hirst, çöp eserinin -atölyenin çöp yığınının- çöp sanılmasından memnundu; çünkü olay, onun sanatının "sanat ile günlük olan arasındaki ilişkiyi anlattığını", yani sıradan eşya ya da çöp ile sanat arasında bir farkın kalmadığının doğrulandığını anlatıyordu.

Bir taraftan Pop-Art, Post-Estetik, Post-Sanat vb ile estetiğin ve sanatın sonu ilan edilirken, diğer taraftan sanat hiç kuşkusuz onların bütün gürültülü tantanalarına rağmen devam ediyordu. Küreselci postmodernist çevreler de devam eden bu sürece, artık sanat olmayan, ama adına "sanat" dedikleri yeni biçimlerle, yeni "performanslarla", gösterilerle yön vermeye çalışımaktalar.

176 Rıfat Şahiner, *age*, s. 50, 51.

Daha önemlisi, öncelikle yeni "sanat" biçimlerinin arkasındaki düşüncelerin, anlayışların felsefi planda yeniden tartışılıp netleştirilmesi ihtiyacıydı. Kukusuz bu netleştirme ve belirleme, Yeni Ortaçağın Tüketim Toplumunun dayandığı mafyalaşmış tekelci burjuvazinin ekonomik, ideolojik, siyası çıkarları doğrultusunda yapılamalıydı. Özetle, Aydınlanmanın, modernitenin sanatsal, etetik ilkeleri, ölçütleri artık geçersizse, o zaman bu "Postmodern Çağ"ın değerlerine, felsefesine uygun "yeni" estetik ve sanat anlayışları geliştirmek gerekiyordu.

Küresel efendilerin "Kavramsal sanat" hokkabazlığı

Bu postmodern sanat olmayan sanat anlayışının özü, Küreselleşmenin ruhunu oluşturan herşeyin "kuralsızlaştırılması" kuralına uygun olarak sanat ve estetiğin de kuralsızlaştırılmasıydı. Yani artık 300 yıllık modern çağın estetik, sanatsal ilkeleri geçersizdir, kırmızı çizgiler kaldırılmıştır. "Her şey sanat yapıtı sayılabilirdi ve sanatın ne olduğunu keşfedecekseniz duyusal deneyimden düşünceye dönmek zorundaydınız. Uzun sözün kısası felsefeye dönmek zorundaydınız."[177] Yalnız, hemen farkedileceği gibi buradaki "felsefeye dönmek", akılcı Aydınlanma felsefesine dönmek değil, tam karşıtına, akıldışılığın gerici felsefesine dönmek ve onunla durumu meşrulaştırmaktır. Bu da, küreselleşme ideologlarının yeni bir hokkabazlığından başka bir şey değildi.

"Her şeyin sanat yapıtı sayılabilmesi", estetik ve sanatın ilkesel sınırlarının, kırmızı çizgilerinin ortadan kaldırıldığı ve insan dışkısı dahil her şeyin sanat olarak sunulabildiği -küreselleşmenin bir diğer kavramına uygun olarak- "çoğulcu" bir estetik ve sanat anlayışı demektir. "Çağdaş Sanat" ya da "Güncel Sanat" olarak da adlandırılan bu sanat anlayışı, Arthur Danto'nun deyişiyle tam bir entropik çözülme, dağılma ve kaos sanatıdır. Artık "Tarihin külfetinden azat edilmiş sanatçılar istedikleri amaç uğruna ya da hiç bir amaçları olmadan istedikleri biçimde sanat yapmakta özgürdü. Çağdaş sanatın ayırdedici özelliği budur ve

177 Bkz. Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 37 vd.

modernizmin aksine çağdaş bir tarz diye bir şeyin olmayışı kimseyi şaşırtmamalıdır. (...) Artık hiç bir sanat bir diğeri karşısında tarihsel olarak dayatılmamalıdır, hiç bir şey bir diğer şeyden tarihsel olarak özellikle daha yanlış değildir."[178]

Yeni Ortaçağın gerici felsefesinden türetilen ve özellikle sanatın, mafyalaşan emperyalist tekellerin, büyük sermaye güçlerinin tam denetimine girmesi demek olan "Kavramsal sanat", işte böyle bir "felsefi"(!) operasyonun sonucudur.

Bu küreselci, tüketimci kültürde, "kavram" yani düşünce sanatsal-estetik niteliği, içeriği, sanatçının yaratıcı, benzersiz, özgün eser üretme çabasını, emeğini tarif etmiyor. Bütün bunların tamamen dığında para gücüyle emreden, dayatan, satın alan gücün amacını belirliyor. Kavram, sanatsal etkinliğin dışında, patronun çıkarlarının, siyasi ve kültürel olarak kamuoyu yaratma ihtiyacının bir ifadesi. Bu kavram çatısı altında sanat eserleri estetik değerleriyle ölçülmüyor, kavramın işaret ettiği anlama, mesaja uygun olarak, genel anlamda niteliksiz, sıradan, günübirlik, günlük kullanım eşyalarının bir araya getirilmesine dayanıyor.

Kavramsal sanatın uygulayıcıları tuval, fırça gibi alışılagelmiş gereçlerden yararlandıkları gibi, sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktadırlar. Sanatçıların ortak yönü, seyredilmek için ve kalıcı nitelikte bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Güncel toplumsal, siyasi gündemle ilgili, salt güncel bir gösteriye hizmet edecek şekilde oluşturulan kompozisyonlardır bunlar.

Kavramsal etkinlik, sanatsal, estetik bir bütünlükten uzak, küresel emperyalist sistemin güncel toplumsal-siyasi stratejileri ya da projesiyle ilgili bir program bir tavır önerir. Oysa izleyici çağın ve güncel yaşamın gerçekliği ile bağlantılı sanatsal bir çabanın ürünü olarak bitmiş bir yapıt görmek ister. Kavramsal sanat akla seslenir. Ama hangi akla? Kesinlikle toplumsal/toplumcu, devrimci akla değil, bireyci, piyasacı, küreselci, ulusalcılık karşıtı akla seslenir. Halbuki izleyicinin istediği aynı zamanda estetik haz içeren duygusal boyutu hakkıyla veren bir katılımdır. Özetle, sanat yapıtı maddi bir varlık olarak ortada yoktur.

---

178 Arthur C. Danto. *age*, s. 38, 51.

Kısacası; "kavramsal", "güncel" ya da "çağdaş" sanat ve edebiyat olarak adlandırılan, ülkemizde de küreselci liberal-postmodernist bir çevre için bienallerle neredeyse biricik çağdaş sanat biçimi olarak sunulan kitchleşmiş, sahte bir sanat ve edebiyatla karşı karşıyayız. Batı kültür ve sanatında egemen bir anlayış haline gelen bu akım, bizde de, 1980'lerden, özellikle de 1990'lardan bu yana, işbirlikçi büyük sermaye çevrelerince himaye edilerek, parlatılarak etkin bir konuma getirilmiştir. Bir sonraki bölümde bunu inceleyeceğiz.

BEŞİNCİ BÖLÜM

1980'LERDEN GÜNÜMÜZE TÜRK KÜLTÜR VE SANATINDA POSTMODERNİST DÖNÜŞÜM VE YABANCILAŞMA

I.
TÜRK DEVRİMİ'NİN SANAT VE EDEBİYATINDA GERÇEKÇİ, ULUSAL VE TOPLUMCU İÇERİK

"Toplumcu sanatın, özü gereği ulusal sanat olduğu"nu belirten Lukacs'ın sanat ve ulusallık ilişkisi üzerine düşünceleri dikkate değer: "(...) 'Ulusal sanat' deyiminin ne gizemci bir halk duyarlılığı, ne de ırkçı nitelikte bir bağnazlıkla ilgisi vardır. Üzerinde durulması gereken nokta, her ulusun, geçirdiği evrim içinde kendisini belirleyen tarihsel koşulları yansıttığı gerçeğidir. (...) Her insan kendine göre kimliği olan bir toplumda doğar; gelişme yıllarında bu toplumun gelenekleri o insan üzerinde derin izler bırakır ve ona düşünen bir varlık olarak biçim verir. Büyük gerçekçi sanat eserleri de, insan kişiliğine ulusal niteliğini veren düşünce ve duygu ortamını yaratmada payı olan başlıca etkenlerdir."[179]

Lukacs'ın yukarudaki vurgulamasından rahatlıkla şunu çıkarabiliriz: Özü bakımından her zaman devrimci, ilerici olan sanatın, emperyalizm çağındaki içeriği ve karakteri toplumsaldır/toplumcudur ve ulusaldır. Dolayısıyla Türk ulusal ve demokratik devriminin sanat ve edebiyatı da kuşkusuz toplumcu/halkçı ve ulusaldır.

1860'lardan, Genç Osmanlılar'dan bu yana (1980 ve 90'lara) Türk Devrimi'nin temel karakterini, bağımsızlaşma, uluslaşma ve çağdaşlaşma/modernleşme yönünde her alanda verilen çok yönlü mücadele belirlemektedir. Bu uluslaşma ve çağdaşlaşma sürecinin kültür ve sanatı da, özellikle daha baskın ve belirgin olarak edebiyatta, hikaye, roman ve şiirde devrimcidir, toplumcu ve gerçekçidir.

---

179 György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Payel Yayınları, 3. basım, İstanbul, 1979, s. 118.

Devrimcidir derken neyi kastediyoruz? Hiç kuşkusuz özellikle hem toplumsal-insani boyutu, yani içeriği, hem de biçimsel-estetik düzeyi açısından, Türk edebiyatının ana damarının devrimci, gerçekçi ve toplumcu olduğunu. Diğer bir deyişle, Türk edebiyatı, gerek içerik gerekse biçim olarak, çok daha belirgin bir şekilde 1908 Jön Türk Devrimi'nden itibaren, Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin'in öncülük ettiği Genç Kalemler'le birlikte başlayan, Türk modernleşmesinin ulusal ve toplumcu hedefleriyle uyumlu, öncü, aydınlatıcı ve eğitici bir rol oynamıştır.

Bu noktada, Yıldız Ecevit'in, toplumcu ve gerçekçi Türk romanı ile ilgili, Batı'dan kopye edilme birey merkezli, "birey-insanın iç dünyasına / çelişkilerine / düşlerine / özlemlerine metinlerinde ağırlıklı bir biçimde yer vermez" eleştirisi gerçeği yansıtmaktan uzaktır. Çünkü, "ağırlıklı bir biçimde" ifadesi bireycilik lehine yapay, ideolojik bir zorlamadır ve gerçeği yansıtma kaygısı taşımamaktadır. Gerçekçi ve doğru olan ise, Türk Edebiyatının bireyin ruhsal sorunlarına, çelişkilerine, yaşamının dramatik bütün biçimlerine vb hakettiği ölçüde yer verip vermediğidir. Bu da büyük ölçüde yapılmıştır.

Kuşkusuz aydınlanmacı, toplumcu ve ulusalcı ana yönelime ters yönde gelişmeler olsa da, bunlar, ana eğilimin karakterini değiştirme düzeyinde fazla etkili olmamışlardır. Örneğin, 1890'lardaki Edebiyatı Cedide, 1940'larda Birinci Yeni (Garip) ve 1950'lerde İkinci Yeni akımları bu toplumcu ve devrimci yönelimle çelişen, yer yer karşıt özellikler taşıyan akımlardır. Bu akımların -Edebiyatı Cedide ve İkinci Yeni'de daha belirgin olarak- ortak özelliği, içeriği ve anlamı önemsizleştiren ya da dışlayan, söz, dil ve imge oyunlarına -yapaylaşmış orijinalite tutkusuna- önem veren bir eğilimi temsil etmeleridir.

Kemalizmin, Osmanlıdan/"gelenekten" koptuğu, onu "dışladığı" için ulusal bir kültür yaratamadığını, hatta "ulusal bir model geliştirme çabasına hiç girmediğini" iddia eden Hasan Bülent Kahraman, "bu eğilimin 1980'lerde aşıldığı" sonucuna varıyor. Ona göre, bu yeni dönem, "çoğulcu ve öznesiz bir yaratıcı sürecin başladığını" gösteriyordu. 80'lerden sonra özellikle Şerif Mardin'lerin öncülüğünde bir koro halinde seslendirilerek, Osmanlıcılığı, Nurculuk başta olmak üzere tarikatçılığı modernliğin güçleri olarak meşrulaştıran bu neoliberal gerici tezler, aynı

zamanda postmodern gerici kültürün de olumlanmasının, parlatılmasının zeminini oluşturuyordu.

Kahramana göre; "Doğu-Batı, doğru-yanlış, haklı-haksız çatışmalarıyla tayin edilmiş bir kültürel süreç 1980'lerle birlikte aşılmıştır (abç -mu). Bunun en önemli nedeni, bilme biçiminde yaşanan değişimdir. Daha önceki dönemin pozitivist-monist anlayışına karşılık yeni dönemde anlamın ve gerçeğin tekil değil, çoğul olduğu fark edilmiştir."[180]

Aydınlanmacı ve bilimsel mantığa göre anlaşılması zor bu anlatımda söylenmek istenen herhalde şu olsa gerekir: Başında açıkça belirtildiği gibi, olayları, olguları "doğru-yanlış", "haklı-haksız" olarak ayırma kaygısından, sorumluluğundan kurtuluyoruz, onları "aşıyoruz", özcesi onları reddediyoruz! Ve, en son cümlede ifade edildiği üzere, "monist" yani evrensel/bütünsel, bilimsel tek bir doğru, tek bir gerçek arama çabasını terkediyoruz, daha açıkçası reddediyoruz! Herkesin kendine göre (liberal görecelilik) gerçeğinin ve doğrusunun olduğu "çoğulcu" bakıştır en doğru olan!... Bu "çoğulcu" -dolayısıyla bilinemezci- özne-birey merkezli bakışa göre, dünyada yaşayan yaklaşık 7 milyar insan olduğuna göre, en büyük gerçeklik olarak, 7 milyar dünya ve evren, 7 milyar Avrupa, 7 milyar Asya, 7 milyar Türkiye, bir o kadar Ankara var demektir. Ne büyük bir zenginlik, ne büyük bir özgürlük değil mi!..

Görüldüğü gibi, Cumhuriyat Devrimi kültür ve edebiyatına emperyalizmin postmodernist kültür cephesinden yapılan eleştirilerin, daha doğrusu saldırıların pek ciddiye alınacak tarafı yok. Çünkü içerden değil, dışardan -düşmanca ve yıkıcı- bir saldırı yapılmaktadır.

Neoliberal-postmodern anlayışın 1950'den başlattığı gerici "modernleşme" teorisi

Türkiye'nin, Kemalist Devrim'le en büyük atılımını gerçekleştiren aydınlanma-modernleşme tarihinin kültür ve sanattaki, edebiyattaki öncüleri atlanarak, sanat ve edebiyatta özgürleşme, özgünleşme ve yenilikten sözedilebilir mi? Oysa, çarpık bir "mo-

180 Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite İle Modernite Arasında*, Agora Kitaplığı, 2. basım, İstanbul, 2007, s. 41.

dernizm" anlayışıyla bu büyük birikim modernleşme dışı gösterilmektedir. Modernizmi 1950'lerde başlatan, Hasan B. Kahraman, Yıldız Ecevit ve diğer postmodernistlerin paylaştığı şu yaklaşımı nasıl yorumlamalı:

"1950 kuşağının yazınsal bir harekete dönüşen modernizmi, edebiyatımızda yaşanmış en önemli dönüşümü sağlamıştır. (...) Bizde modernitеyle Cumhuriyet'in kuruluş süreci özdeşleştirilemez. Batılılaşmaydı asıl sorun, ama modernizm değildi. (...) Bizde geleneksel ve katı olana Batı değerleri ekleyerek bulduğumuz yöndür Cumhuriyet ideolojisi. Kemalizm bu çizgiyi tanımlar, ama modernizmi değil. Yoksa uluslaşma ve yeni Türkiye ülküsünün ardına düşen yazarların modernizmle içiçe geçmeye başlamaları gerekirdi."[181]

Görüldüğü gibi burada, hem cahilce, hem de postmodernizmin gerici malzemeleriyle, yalanlarla "özgürlük" binası kurmaya çalışan bir mantık var? Modernizm sadece sanat-edebiyat alanına hapsedilerek modernleşme Aydınlanma'dan, en başta akılcılık, bilim ve doğal olarak otorite, uluslaşma ve ilerlemeden; özetle her alanda ortaçağın tasfiyesi zorunluluğundan koparılmaktadır. Oysa, kaynağına ve temeline Aydınlanma ilkelerini koymayan bir modernitеden sözetmek, kaynağı olmayan bir ırmaktan, kökü ve gövdesi olmayan bir ağaçtan sözetmek kadar saçmadır, gülünçtür.

Determinizmi, tarihsel materyalizmi reddeden, postmodernizm virüsüyle çağdaş akıl yürütme yetileri sakatlanmış liberal solcu aydınlar, takıntılı bir ruh hali içinde, nerede liberalizm-piyasacılık var, orada birey özgürleşiyor, dolayısıyla sanat da özgürleşiyor yanılsaması yaşamaktalar. Çünkü fikirlerinin merkezine koydukları modernizm de yanlış ve çarpık kavranmıştır. Onların bilerek veya bilmeyerek tarif ettikleri modernizmin temelinde aydınlanma ilkeleri yatmaktadır. Sadece bireyin özgürleşmesi değil, uluslaşmayı ve ulusal bağımsızlığını, demokratik devrimleri, toplumsallığı ve Marksizmi, yani sosyalizm projesini de içeren bir modernleşme ve modernizm değildir onların savunduğu "modernizm". Neoliberalizmin ve postmodernizmin çarpıtma işlevli prizmasında biçimlenen, sosyalist bir geleceğe kapılarını tamamen kapatan, uluslararası tekellerin çıkarlarının ufkuyla sınırlı bir modernizmdir.

181 Semih Gümüş, *Modernizm ve Postmodernizm*, Can Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2010, s. 42, 55.

Bireyciliği modernleşme ve özgürleşmenin esası saymak, gülünçtür. Hiçbir çağdaş tarihçi ve toplumbilimcinin ciddiye alacağı bir şey değildir bu. Bu mantığa göre, son iki yüzyıl Batı'da yaşanan ve özgürleşmenin, demoktikleşmenin temel dinamiğini oluşturan emekçilerin kapitalizme karşı sınıf mücadelesinin çağdaş toplumların şekillenmesinde hiç bir rolü yoktur. Marks ve Engels'in önderlik ettiği, ve son yüzyılın bütün sanatsal-kültürel atılımlarında, bütün aydın hareketlerinde belirleyici olan sosyalizm öğretisi ve mücadeleleri de aynı mantıkla modernleşmenin dışına atılmaktadır.

Bu liberal ve gerici "modernizm"in Kemalist Cumhuriyete karşı köklü bir karşıdevrim olan 1950'lerden başlatılmasının temelinde, Kemalist modernleşmedeki, liberal bireyciliği mahkum eden toplumcu-halkçı ve ulusçu omurganın dolaylı ve doğrudan terkedilmiş olması yatmaktadır. Sanatta ve edebiyatta toplumsallığın, topluma, halka karşı sorumluluğun terkedilmesi, aynı zamanda anlam ve içeriğin de terkedilmesidir; topluma yabancılaşmadır, kendi ulusal köklerinden kopmadır. Nitekim, 1950'lerde, özgürlüğün önündeki en büyük engeli oluşturan emperyalizm ve ortaçağ gericiliğine karşı direnişi, Türkiye'nin bu temel gerçekliğinin açıklanmasını-yansıtılmasını, biçimi ne olursa olsun, sanatsal etkinliğinin gündemine almayan hiçbir eser ve sanatçının yaşama şansı olmamıştır ve yoktur. Bireyci, Batı kopyacısı anlayışın 1950'lerdeki en tipik örneğini, şiirde, sözcüklerle oynayarak imge üretimini esas alan, anlamsızlığın teorisini yapan Oktay Rıfat, İlhan Berg ve Ece Ayhan vd'lerin İkinci Yeni akımı oluşturuyor.[182]

Türkiye'nin bütünsel özgürleşme, demokratikleşme-aydınlanma dinamiklerinden kopuk, hatta ona engel olan bir "özgürleşme", nasıl bir özgürleşme olabilirdi? Tabii ki bu, toplumun, ulusun özgürleşmesine karşıt nitelikte olurdu. Yani, denklemi düzelterek kurarsak, emperyalizme bağımlı bir "özgürleşme" ya da emperyalist siyasetlerin, kültürün, dolaylı da olsa, uzantısı olan bir "özgürleşme"!.. Ulusuna yabancılaşarak, vatansızlaşarak, köklerinden, kaynağından koparak özgürleşme!.. Ne tarihte, ne toplumda ne doğada böyle bir özgürleşme vardır. Aksine bu,

182 Bkz. Attila İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004; Asım Bezirci, İkinci Yeni Olayı.

kökleri ile, beslenme kaynağı ile sorunu olan bazı aydınların içine düştüğü bir alçalışın sanal ve sahte özgürlük yanılsamasının edebi, estetik hale getirilme çabasıdır.

Çağdaş gerçekçiliğin Türk ve Rus edebiyatlarındaki ortak özellikleri ve gelişimlerindeki tarihsel koşutluklar

Yukarıda vurguladığımız niteliklere sahip Türk edebiyatı ile Rus-Sovyet edebiyatı arasında -belli bir tarihsel periyot farkı olsa da- önemli benzerliklerin, koşutlukların olduğunu söyleyebiliriz. Lukacs'ın deyişiyle, Dostoyevski ve Tolstoy'la doruğa ulaşan Rus romanı, Batı'daki, aynı dönemdeki (1848 sonrası) giderek gerçekçilikten uzaklaşan Doğalcı (Naturalist) ve Modernist edebiyatın değil de, 1848 öncesi burjuva demokratik devrimci dönemin Balzac ve Stendhal odaklı gerçekçiliğinin mirasçısı olmuştu.

Lukacs'ın bu yaklaşımı, anahtar nitelikte çok önemli bir değerlendirmedir. Türk edebiyatının büyük isimleri de Türk Devriminin bütünsel süreci içinde ulusal özgünlüğü yaratarak aynı çizgiyi izlemişlerdir. Ömer Seyfettin, Reşat Nuri Güntekin, Mithat Cemal Kuntay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Sebahattin Ali, Nazım Hikmet, Memduh Şevket Esendal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Sait Faik, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Attilâ İlhan, Cemal Süreya, Adnan Yücel, Osman Şahin vb, Avrupa'da Gerçekçilik ve Toplumsal Gerçekçilik terkedilirken, Rus-Sovyet edebiyatı ile temsil edilen ve dünya edebiyatına en büyük yapıtlarını kazandıran çağdaş gerçekçiliğin mirasçısı olmuşlardır. Üstelik, daha da önemlisi, Tolstoy'la en yetkin estetik ifadesini bulan Rus edebiyatındaki toplumcu-halkçı içerik Türk edebiyatının da temel çizgisini oluşturuyordu.

Balkanlarda, Bulgar, Sırp komitacılarının peşinde, atının heybesinde Tolstoy'un, Gorki'nin romanlarıyla dolaşan Ömer Seyfettin bu halkçı etkilenmenin en belirgin ilk örneğini oluşturur. Yine, başlarda etkisi altında olduğu Bergsoncu öznelci-mistik düşünce ve edebiyatı terkedip gerçekçi ve ulusalcı bir edebiyata yönelen Yakup Kadri; önce Turancı, sonra Kurtuluş Savaşı'nda aktif görev alan Halide Edip, çağdaş ulusal edebiyatımızın romanda öncüleridirler. Nazım Hikmet, ***Memleketimden İnsan***

Manzaraları, Kurtuluş Savaşı Destanı, Şeyh Bedrettin Destanı gibi en büyük yapıtlarıyla toplumculuğun ulusalcılık olduğunun şiirde en yetkin örneklerini veriyordu. Sebahattin Ali, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt, Türk toplumunun uluslaşma ve modernleşme sürecinde, toplumsal ve siyasi eşitsizlikleri, haksızlıkları ve baskıları, yani sınıfsal gerçeklikleri romanlarına yansıtırlarken yarattıkları karakterlerle, betimlemeleriyle, dil ve üsluplarıyla ulusal bir içerikten besleniyorlardı.

Toplumcu Gerçekçiliğin bir başka alanındaki önemli ismi Aziz Nesin, yapıtlarında, Anadolu Türk kültürünün en büyük zenginliği güldürü sanatını, Nasrettin Hoca, Keloğlan, Hacivat ve Raragöz'den alıp çağdaş aydınlanmacı bir ruhla yoğurmuştur. Aziz Nesin'in önderlik ettiği Aydınlanmacı-Cumhuriyetçi mizah sanatı, Türk halkının, ortaçağa karşı çağdaşlaşma mücadelesinde, eşitlik, özgürlük ve adalet için yürüttüğü direnişlerde en büyük ve etkili silahlarından biri olmuştur. Rıfat Ilgaz, Muzaffer İzgi Türk mizahının bu ilerici çizgisinin diğer önemli temsilcileridir.

Kemalist Devrim ve sonrasında aydın ve sanatçı, uluslaşan ve çağdaşlaşan Türk toplumunun insan gerçeğini, sorunlarını, ruhsal dönüşüm ve çatışma dünyasını romanlarına yansıtırken, hep öncü-yenilikçi (avangart), yol gösterici, aydınlatıcı, eğitici bir sanat anlayışına sahiptir. İçerik ve biçim ilişkisi, gerçekliğin olması gereken ilkelerine, yani ulusal devrimin çağdaşlaşma, eşitlik ve özgürlük idealleri doğrultusunda değiştirilmesine ve dönüştürülmesine odaklıdır.

Plastik sanatlarda ve müzikte ulusal-evrensel sentez

Aynı içerik, müzik, resim, sinema ve diğer alanlarda da geçerlidir. Resimde, Müstakil Ressamlar ve D Grubu, Bauhaus deneyimi başta olmak üzere, modernizmin devrimci biçim ve üsluplarını ulusal/toplumcu bir içerikle sentezleyerak kültürümüze çağdaş yeni bir enerji katmışlardır. Aynı çağdaş ulusal boyutu, "Türk Beşlileri" olarak bilinen Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve diğer çok sesli müziğimizin öncülerinde ve onların eserlerinde görmekteyiz. Özellikle vurgulamak gerekir ki, çok sesli çağdaş müziğin bu öncü-kurucu isimleri, bugün bile henüz

aşılamayan opera, senfoni, oratorya, konçerto, süit biçimlerinde büyük eserler vermişlerdir.

Bu çok sesli müzik yapıtlarının diğer bir ortak özelliği, tamaman halk kültürümüzden; folklorümüzden, destanlarımızdan, türkü ve ağıtlarımızdan, masal, oyun ve güldürü sanatımızdan beslenmeleri ve ana motiflerini konu almalarıdır. Çiftetelli senfonik dansı, Ankara Kalesi senfonik şiiri, Minyatürler (Necil Kazım Akses); Türk Süiti, İstanbul Süiti (Hasan Ferit Alnar); Köçekçeler süiti, Keloğlan balesi (Ulvi Cemal Erkin); Sultan Cem operası, Zeybek operası, Bebek Efsanesi senfonik şiiri, Fatih senfonik şiiri, Eski Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler (Cemal Reşit Rey); Yunus Emre oratoryası, Özsoy operası, Kerem operası, Taş Bebek operası, Gılgamış operası, Köroğlu operası (Ahmet Adnan Saygun), bu ulusal kültür zenginliğini yeterince yansıtmaktadır.

Diğer yandan Türk sineması, 1980'lere kadarki üretimlerinde, tarihimizin ve kültürümüzün önemli bir çok motifini, toplumsal ve tarihsel gerçeğini, efsanelerini, söylencelerini, kahramanlıklarını, Türk insanının çağdaşlaşma dramını ve bu dramın tipik karakterlerini işleyip beyaz perdeye taşıyarak ulusal bilincin oluşumunda önemli rol oynamıştır.

Kemalist Devrimin doruğunu oluşturan "1930'lar, aynı zamanda aydınlanmacı-evrenselci bir ulusal sentezin temellerinin atıldığı, sanatta bir rönesansın, bir kültür devriminin yaşandığı yıllardır. Bu Türk Rönesansı ya da kültür devriminin gerçekleşmesinde Halkevlerinin olağanüstü belirleyici bir rolü vardır. 1930'lardan 1970'lere Halkevleri, -1950'lerde DP tarafından kapatılıp 1960'lara kadar etkinliğini sürdüremese de- halk dilinin, türkülerin, güldürü sanatının, söylencelerin, efsanelerin derlenip ulusal bir senteze ulaşmasında belirleyici bir rol oynamıştır.

Aydınlanmacı çağdaş/modern edebiyatın, görsel sanatların, tiyatronun halka ulaşmasında, modern resim ve müziğinin ulusal köklerinden beslenerek kendi özgün karakterini bulmasında; halkın bağrındaki yaratıcı sanatsal dehanın ortaya çıkarılıp ulusal ve evrensel çapta büyük sanatçı ve edebiyatçıların yetişmesinde, Köy Enstitüleri ile birlikte eşine az rastlanır öncü bir rol oynamış, kültür devriminin, gerçek anlamda merkezi, ocağı olmuştur.

Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, Türk sanatı ve edebiyatında, aydınlanmacı, toplumcu ve ulusalcı yazar ve sanatçıların büyük çoğunluğu Halkevleri ve Köy Enstitülerinin çekim alanında yetişmiş, bu kurumların güçlü ışığından beslenmişlerdir.

1913-14'lerde ***Türk Yurdu*** ve ***Halka Doğru*** dergilerinin öncülüğünde başlatılan Halka Doğru Hareketi ya da Köylücülük, - bu hareket 1918-19'larda Reşit Galip'lerin öncülüğünde tekrarlandı- 1930'larda Kemalist iktidarın özendirmesi ve desteğiyle, özellikle sanat ve edebiyat alanında "Yurt Gezileri" biçiminde çok daha kapsamlı bir şekilde uygulandı. Halkevleri bu programın karargahı ve yürütücüsü durumundadır. Bu Yurt Gezileri kapsamında resim alanında sanatçılar 1 aydan 3 aya kadar Türkiye'nin değişik bölgelerine, kasabalarına ve köylerine gönderiliyorlardı. Sanatçıların konaklama ve günlük ihtiyaçları, Halkevleri tarafından karşılanıyordu.

Bu program resim sanatını teşvik, resimle halkı buluşturmak, sanatçıyla halk ve coğrafya iletişimlerinin kurmak gibi amaçlar taşıyordu. Sanatçıların o bölgede kaldıkları süre içerisinde ürettikleri resimler CHP ve Halkevleri tarafından satın alınıyordu. Bu programın Türk sanatçısının evriminde oynadığı en önemli rol, sanatçıların ilk defa İstanbul'un dışına çıkmasını, Anadolu'nun, halkın gerçeği ile yüzyüze gelmelerini sağlamış olmasıydı. Özellikle Köy Enstitüleri projesiyle başabaş giden Yurt Gezileri programı, sanatın konusunun resim ve edebiyatta, daha önce tekil sınırlı örnekleri olsa da, ilk defa İstanbul teması dışına çıkıp ulusal bir kapsam ve içerikte ele alınmasını da sağlamıştı.

Aynı dönemde tüm Anadolu'da sistemli ve kapsamlı bir türkü derleme çalışması başlatıldığını, Halkevlerinin aşıklar festivalleri düzenlediğini de hatırlayalım. Sadece sanatçılar İstanbul dışına çıkmıyor, Anadolu kültürü eldeki her türlü teknolojik imkânla kayda geçiriliyor, bir anlamda Türkiye Cumhuriyetinin yeni kültürünün üzerinde yükseleceği bir kültür havuzu yaratılıyordu. Bu yıllarda, ünlü Macar bestecisi Bela Bartok'un da çalışmalara katıldığı, onun da katkılarıyla halk müziğinde, özellikle Türk Beşlilerinin eserlerinde yansıyan çok sesli modern müziğe gerçişin başarılı örneklerinin verildiğini gözlemlemekteyiz.[183]

183 Kağan Güner, *Modern Türk Sanatının Doğuşu*, Kaynak Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2014, s. 161.

D Grubu ve Devrimci Modernizm: Aydınlanma ve ulusal kültür sentezi

Öncü sanatın (avangart), sanatta bir davaya, toplumu-hayatı değiştirme idealine bağlanmışlığın Nazım Hikmet, Abidin Dino gibi güçlü örnekleri çıkmıştır 1930'larda. Dino'nun da içinde yer aldığı D Grubu, Devrimci Modernizmin Toplumsal Gerçekçilikle içiçe ve yanyana geliştiği Türk modernleşmesinin, daha sonraki bir çok sanatsal tavır ve üslubu etkileyen, en önemli akımıdır. Bugünden baktığımızda, Grubun kurucuları ve çevresinde yer alan ve kendini kanıtlamış ressamlar bunun göstergesidir. 1933 yılında kurulan D Grubu'nun kurucuları Nurullah Berk, Cemal Tollu, Zeki Faik İzler, Elif Naci, Abidin Dino ve heykeltraş Zühdü Müridoğlu'dur. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Turgut Zaim Fahrünnisa Zeyt, Salih Urallı, Sabri Berkel sonradan katılmışlardır.

1930'lardaki kültür ve sanattaki devrimci depremin zirvesini oluşturan D Grubunun temsil ettiği büyük atılıma, 1928'de kurulan öncü deprem niteliğindeki ve çoğu daha sonra D Grubu içinde yer alan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltrtaşlar Birliği"ni (Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Mahmut Cuda, Şeref Akdik, A. Zeki Kocamemi) ve yine 1941'de kurulan ve artçı deprem "Yeniler Grubu"nu (Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Haşmet Akal) da ekleyebiliriz. Çünkü, aralarında ciddi üslup, yorum ve anlayış farklılıkları olsa da ortak özellikleri devrimci modernist, toplumsal gerçekçilik ve ulusal duyarlılıkla dokunmuş özgünlükleri ağır basmaktadır.[184]

D Grubu'nun sanata bakışı, Devrimci Modernizmle Toplumcu Gerçekçiliğin, Türkiye'nin ulusal ve demokratik devrim somutunda nasıl özgün bir sentez ve içerik kazandığının çarpıcı örneğidir. Grubun fikri öncülüğünü, sözcülüğünü yapan Nurullah Berk'e göre sanatın başlıca iki yönü vardır: Biri fikri-entelektüel yönü, öteki kabaca "zanaat" diyebileceğimiz işçilik-teknik yönü. Tablo, Claude Monet'in deyimiyle "tabiata açık pencere" de olsa, doğrudan doğruya tabiattan etkilense de, o pencereden

184 Daha geniş bilgi için bkz. Kağan Güner, *age*. Kağan Güner'in kitabı, özellikle Türk Devriminin toplumsal ve gerçekçi sanat-edebiyat çizgisiyle modernizmin devrimci yanı arasında ulusal kültür ekseninde kurduğu sentez önemlidir, ufuk açıcıdır.

görünenin kişisel bir yoruma, bir "çeviri"ye dayanması gerekliydi. Emil Zola'nın "Sanat, bir mizacın süzgecinden geçen tabiattır" sözü dış dünyaya sıkı sıkıya bağlı olan için olduğu kadar, geleneklerden kopmuş modern sanatçı için de doğruydu. Ressam eserinde tekniği ile fikrini, entelektüel birikimini, düşünsel-kurgusal etkinliğini birlikte yürütecekti. Özetle, yorumlama etkeni plastik sanatlarda gitgide genişleyen bir yer almaktadır. Bu nedenle yorum, ancak ve ancak düşünsel ve entelektüel çabanın ürünü olabilirdi.[185] "Düşünsel, entelektüel çaba" ise, topluma, insana ilişkin her türlü kaygıyla, çabayla, Türk Devriminin sorunlarıyla doğrudan bağlantılı olmak anlamına geliyordu.

D Grubu'nun modernizm-ulusallık sentezinin en çarpıcı ve etkileyici ürünlerini Cemal Tollu'da buluruz. İstiklal Savaşı'nın sonuna kadar süvari teğmeni olarak görev yapan Tollu, görevini tamamladıktan sonra kendini tamamen resme vermiştir. Almanya ve Fransa'da eğitim görmüş, Bauhaus'tan büyük ölçüde etkilenmiş, Konsrüktivist bir üslubu benimsemiştir. Nurullah Berk'in deyişiyle:

"Cemal Tollu'nun kübist anlayışının geometrik şematizminden Eti sanatının kunt [ağır, oturaklı, dayanıklı, sağlam], geniş kütleli tekniğine geçişi bugünkü Türk sanatı içinde önemle üstünde durulacak bir olaydır. Eti alçak kabartmalarında ve heykellerinde beliren stil özelliğini inceleyip onu resim planına aktarabilmek Tollu için bir başarı olmuştur. Eti sanatının (...) anıtsallığı Tollu'nun öteden beri buna paralel gelişen anlayışı ile barışmış ve bu karşılaşmadan çok dikkate değer bir tarz doğmuştur. (...)

"Cemal Tollu, plastik sanat tarihimizin en ağır basan bir kaç kişi arasında layık olduğu yeri almıştır. Moda cilvelerin ötesinde ağır, emin hamlelerle bugün olgunluk evresine varmış olan sanatçı, üstünde uzun uzun durulacak ve derinlemesine incelemelere yataklık edebilecek bir forma ulaşmış bulunuyor."[186]

Kuşkusuz Anadolu sentezinin, ulusal özgünlüğün bugün de en canlı ve simge niterliğinde temsilcilerinin başında Bedri Rahmi Eyüboğlu gelir. Ancak ondan önce Türk sanatının özgün üslup ve motiflerini başarıyla resmine taşıyan, Bedri Rahmi'nin

185 Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, *Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Genişletilmiş üçüncü baskı, TİSA Matbaası, Ankara, 1983, s. 54.

186 Nurullah Berk, *age*, s. 58-61.

mirascısı olduğu Turgut Zaim'den de kısaca söz etmek gerekiyor. Turgut Zaim, Güzel Sanatlar Akademisinde Çallı Atölyesinde çalıştıktan sonra kendi hesabına Paris'e gitmiş, ama orada pek az kalarak memleketine dönmüştür. Batı sanatı, eğitim ve öğretimi onu pek ilgilendirmiyordu. Çizgi, renk ve konu dünyası erkenden zihninde, benliğinde kristalleşmişti. Avrupa'nın kişiliğine hiç bir katkıda bulunmayacağını Paris'e gelir gelmez sezmişti. "Halı dokuyan kızlar", "Orta oyunu", "Yeni Cami kemeri", "Güvercinler" onun gençlik eserleridir.

Turgut Zaim teknik bakımdan Batı resmine bağlı kalmakla birlikte geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığını yaşatmayı esas alan bir üslubu benimsiyordu. O, minyatür düzenlemelerinden köylü nekışlarına kadar bir çok yerli unsuru yıllar boyu kararlı tutumu ile kendine özgü bir biçimde araştıran ve deneyen biri olarak kalmıştır. Zaim, belgeci bir kesinlik, sıcak bir içtenlik ve duyarlığını yitirmeyen bir süreklilik ve tutarlılıkla köylü ve göçer yaşamından sahneleri resminde büyük bir başarıyla yansıtmıştır. Türkiye'de yaygınlaşan bir akımın öncüsü olarak bakılan Turgut Zaim, resim sanatımızın, tekniğin ötesinde Batı'da fazla bir şey bulamayacağını savunan nadir sanatçılarımızdan biridir.[187]

Turgut Zaim'den de aldığı birikimle Anadolu halk kültürüne derinlemesine eğilen Eyüboğlu, klasikleşmiş süsleme sanatlarından ve halk sanatlarından seçtiği motifleri, kendisine kadar denenmemiş başarılı bir sentez gücüyle yağlıboya tabloya, gravüre, mozaik ve seramiğe aktarmıştır. Böylece Türk süsleme sanatlarının değişik, zengin renk malzemesi, modern sanatçının elinde yepyeni bir yoruma, tada kavuşmuş oluyordu. Çorapları, çevreleri, yazmaları, kilimleri uzaktan ya da yakından hatırlanan bir çizgi ve renk cümbüşü içindeki resimleriyle Eyüboğlu, kuşkusuz, modern Türk sanatına çok önemli katkılarda bulunmuştur.

Kilimlerden söz eden bir yazısında Eyüboğlu, Anadolu sanatının bu eşsiz dalını şöyle dile getirir: "Kilimdeki nakışların doğada benzerini aramaya kalkmak, Chopin'de yağmur damlası aramaya benzer. İster damla de ister su, ister güneş de ister ay, ister üçgen de ister kare. Bir kilimde kaç çeşit nakış var? Bir nakış

187 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 1. basım, İstanbul, 1986, s. 165,

içinde kaç nakış var. Bir nakış irili ufaklı kaç boy değiştirir. Kaç renge girer, kaç koyuluk içinde yer alır?..."[188]

Belirleyici karakteri toplumcu ve ulusalcı olan, Türk modernist resminin son temsilcileri "Yeniler Grubu" 1950'lerin ortalarına kadar varlığını sürdürse de, 1945'lerden sonra Batı'da yükselen aydınlanma ve akılcılık karşıtı soyut dışavurumculuk, gerçeküstücülük vb biçimindeki ABD merkezli gerici modernizmin etkisinde devrimci-toplumcu ilke ve değerlerinde adım adım uzaklaşmaya başlamıştır. Nurullah Berk'in ifadesiyle "Yeniler", 1955 yılına kadar İstanbul'da 10'a yakın sergi açmakla beraber, ilk gösterimlerinde savundukları toplumcu, gerçekçi çizgiden adım adım uzaklaşmışlardır. Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Devrim gibi bellibaşlı üyelerinin Fransız bursu kazanarak Paris'e gitmeleri bu etkilenme ve dağılmanın öncü unsurlarıdır. İçlerinden bazıları Fransa ve İstanbul'da soyut denemelere girişmiş, başlangıç iddialarının tam karşıtı sayılan bir sanat anlayışına yönelmişlerdir.[189]

Ulusal-toplumcu-modernist geleneğin 1950'lerden sonra dağılma sürecine girmesi, bir kısım ressamların soyut, soyut dışavurumculuk vb biçimlerinden etkilenir hale gelmeleri, 1950 sonrası dönemin yükselen bir eğilimidir. Ancak, özellikle 1960'ladaki dünyada ve Türkiye'de antiemperyalist devrimci-halkçı kabarışa bağlı olarak, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal'ların öncülük ettiği, Fikret Otyam ve İbrahim Balaban'ların içinde yer aldığı ulusal özgünlükte ısrar eden gerçekçi ve toplumcu figüratif resim çizgisi önemli ve etkili bir sanat anlayışı olarak varlığını sürdürdü.

188 Aktaran Nurullah Berk, *age*, s.66.

189 Nurullah Berk, *age*, s. 73.

II.
70'LERDEN 80'LERE BÜYÜK KIRILMA: TOPLUMCULUKTAN BİREYCİLİĞE, BÜYÜK İDEALLERDEN SIRADANLIĞA VE BAYAĞILIĞA...

1980 ve sonrası; Türkiye'de Kemalist Cumhuriyet'ten ve onun bütün uluslaşma, aydınlanma ve çağdaşlaşma değer ve ideallerinden köklü bir kopuşun yaşandığı büyük bir kırılma sürecidir. Kırılmanın çapı ve derinliği öylesine büyüktür ki, bunun bütün boyutlarıyla kavranıp bilince çıkarılmasına Atatürçü ve Cumhuriyetçilerin geçen 40 yıllık deneyimleri ve bilgileri bile tam olarak yetmedi. Ancak, karşıdevrim programının son evresi olan AKP iktidarıyla, son olarak "Başkanlık sistemi"nin topluma dayatılmasıyla durum çok daha iyi kavranabildi.

Çünkü, ABD ve AB emperyalizmi, özellikle Sovyetlerin dağıldığı 1990'lardan sonra, gerek Batı Asya (Ortadoğu) coğrafyası üzerinde egemenlik kurabilmek, gerekse Asya'nın/Avrasya'nın derinliklerine hükmedebilmek için bölgemize yönelik geliştirilen büyük projenin odağında Türkiye vardı. Bölgede çok önemli bir jeopolitik konuma sahip olan Türkiye Cumhuriyetinin tasfiye edilmesi, yeni bir Sevr uygulanarak parçalanıp ortadan kaldırılması, emperyalistler açısından zorunluydu.

Küresel Karşıdevrim projesinin, son derece planlı ve yoğun bir saldırı programıyla, ekonomik-toplumsal, siyasi, kültürel her alanda komplolar, yalanlar, tertipler, tehdit ve şantaj vb psikolojik savaş yöntemleri sahneye sürülerek, içeriden bir çok hain ve piyon devşirilerek, yaklaşık 40 yıldır ısrarla uygulanma kararlılığının en önemli nedeni buydu. Saldırının bu kadar yoğun, çok yönlü ve organize olması, pek doğal olarak, Türkiye'nin jeopolitik konumu yanında, antiemperyalist ulusal devrim dinamiklerinin gücünden ve direnme potansiyelinden kaynaklanıyordu.

Yaşanan siyasi ve ekonomik yıkım kadar önemli bir başka yıkım ve çökertme programı da, titizlikle hazırlanıp estetize edilerek sahneye kondu. Ulusal kültüre, onun dinamik ve öncü kolu ulusal sanat ve edebiyata, Türk diline yönelik bu çökertme programı ile yaratılan tahribat en az ekonomik ve siyasi alandaki kadar kapsamlı ve derindir. Hatta ulusal kültürün en önemli ögesi ve gelişme yatağı olan dilde ve edebiyatta açılan gediğin, yozlaşma ve yıkıntının onarılması, ekonomi ve siyasetten daha önemli, daha zordur; ve uzun zaman alacak bir çabayı gerektirmektedir. Daha önemlidir, çünkü, ekonomik ve siyasal yıkıma karşı direnecek, onu yeniden inşa edecek, emperyalizmle savaşacak olan ulusun gönüllü, bilinçli, yetişmiş vatansever insan malzemesidir ve onun donanımı, bilgisi/bilinci, morali, ahlakı ve sağlamlığıdır. Bunun sağlanması, yani ruhsal, düşünsel ve duygusal olarak ulusunu ve vatanını seven yurttaşların yetişmesinde ise birincil etken ulusal kültür ve edebiyattır.

Nasıl, 24 Ocak kararları ve 12 Eylül darbesi, Türk Devriminin, Halkçı, Milliyetçi, Sosyalist bütün dinamiklerini ezmeyi ve tasfiye etmeyi amaçladıysa, bunun için büyük, kapsamlı program ve planlar uygulandıysa; aynı şekşlde, ulusal devrimci kültür ve sanata da, tartışmasız çok yönlü ve derinlemesine bir saldırı; yozlaştırme, niteliksizleştirme ve yabancılaştırma programı uygulandı. "O mahiler ki deniz içredirler, ama denizden bihaberler" misali bazı saf ve "iyi niyetli" aydın ve yazarlarımız, kendi var oluşlarını da yok edecek bu sürecin ve getireceği sonuçların ne yazık ki pek farkında değillerdi.

Sanat ve edebiyattaki karşıdevrimci büyük kırılma ve dönüşüm, onların sandığı gibi doğal ve kendiliğinden yaşanan bir gelişme değildi. Tam aksine, bağımsız, egemen bir ulusun çağdaş devrimci kültürü yerine, ortaçağ kültürü ile "yerel"leştirilmiş küreselci-emperyalist bir kültürün son derece programlı, planlı ve sistemli bir uygulamasıydı. Emperyalist kültürün toplumsal ve sınıfsal-ideolojik temelleri zaten Türkiye'nin Atlantik-NATO sistemine bağlandığı 1945'lerden beri büyük ölçüde oluşturulmuştu. Eğitimli insan malzemesi Kemalist Devrimin ilke ve değerlerinden yeterince uzaklaştırılmış, hatta önemli bir kısmı düşmanlaştırılmıştı.

Tekrar vurgularsak, Atlantik merkezli emperyalist tekellerin gündeme koyduğu küreselleşmenin temel hedefi, ulusal devletleri yıkmaktı. Ulusal bütünlükleri dağıtarak, onları kültürel-etnik, dinsel/mezhepsel yapılara bölerek, kolayca yutulup kontrol edilebilir, köleleştirilebilir küçük devletçiklere dönüştürmekti. Ancak uluslar ve ulusal devletler Aydınlanmanın ve modernitenin idealleri ve değerleriyle donatılmıştı. O nedenle küreselcilerin, postmodernistlerin aydınlanma ve modernite değerlerine saldırıları da ulusal devletleri ve ulusal kültürleri yıkma programından bağımsız değildi, aksine onun temel bir buyutuydu.

Akılcılığı, bilimi, çağdaş sanat ve ahlak anlayışlarını, demokrasi ve özgürlükleri insanların somut olarak yaşayıp algılayabilmesi, ancak ulusal devletle, onun hukukuyla, yasalarıyla korunan bir mekanda, bir coğrafyada ve siyasi yapıda mümkündü. Değilse, ortak bir vatanda yaşayan ulusal bütünün ve ulusal devletin dışında bir siyasi, toplumsal var oluş, bir kimlik, bir özgürlük alanı yoktu. Bütün çağdaş özgürlüklerin, toplumsal, insani kazanımların mekanı, gelişme yatağı ulusal devletti. Geçtiğimiz 40 yıllık süreçte küreselcilerin iddialarının aksine bu gerçek fazlasıyla kanıtlanmıştır. Dolayısıyla, ulusal devlet, uluslaşma, ulusal kültür ve sanat savunulmadan, bunlara karşı çıkarak, Aydınlanma, bilim-akılcılık ve modernizm savunulamaz; çağdaşlıktan, çağdaş aydın olmaktan sözedilemez.

12 Mart edebiyatı: Toplumsal içerikte sığlaşma ve estetiğin siyasete feda edilmesi

Türk edebiyatının ulusal ve toplumcu bütünlüğünden uzaklaşma, sığlaşma ve niteliksizleşme yönünde ilk kırılmalar, hem siyasal hem kültürel alanda, 12 Mart sonrası yıllarda başlar ve giderek derinleşir. Bu kırılmanın temel belirleyici etkeni; YÖN Hareketinde "milliyetçi sosyalizm" olarak düşünsel ifadesini bulan ve 68 Hareketinin eylemliliğinde, dönüştürücü zengin pratiğinde somutlaşan toplumsal ve ulusal/milliyetçi içeriğin adım adım terkedilmesidir.

Entelektüel ve ideolojik düzeyi düşen, ufku giderek daralan, sığlaşan ve şablonlara hapsolan sol, Kemalizmin Milliyetçilik ilkesindan, antiemperyalizm ve ulusal bağımsızlık ilkesinden de adım adım uzaklaştı. Bazı ulusal değerlere "faşist", "gerici"

damgası vurup onları Amerikancı milliyetçiliğin tekeline ve devrimcilere karşı çok etkili bir silah olarak kullanmalarına terketti. Yani her alanda Türk Devrimine karakterini veren antiemperyalist, ulusal ve toplumcu içerik, -siyaset, tavır, davranış, öncelikler, duyarlılıklar, yaşam tarzı, idealler- 1970'lerden itibaren sol tarafından adım adım terkedilidi. Bu, sanat ve edebiyata olduğu gibi çağdaş ulusal kültürün her alanına doğrudan yansıdı.

Sözkonusu değişim ve yabancılaşma, öncelikle, sol/sosyalist aydın ve sanatçının, halkın, ülkenin tarihinden ve gerçeklerinden kopması biçiminde gerçekleşti. Beraberinde kendi sorunlarını, acılarını, sıkıntılarını, özetle kendi gündemini öne çıkaran ve bunu halkın/ulusun gündeminin yerine koyan, hatta dayatan biçimlerde yaşandı. Örneğin "12 Mart Romanları" denen bu döneme ilişkin romanların çoğunun ana teması bu eksendedir. 12 Mart dönemi ve 70'lere ilişkin yazılan neredeyse bütün romanlar, -sağda tek tük olsa da, bunlar, henüz ana yönelimi değiştirecek nitelikten ve etkiden çok uzaktı- temalarını ve karakterlerini solcu ve emekçi tipleriyle sınırlandırmıştır; üstelik emekçi tipleri de solcu tipinin emekçi versiyonu niteliğindedir.

Dolayısıyla dönemin gerçekliğine ilişkin, hangi siyasi eğilimden olursal olsun, çizilen karakterler, betimlemeler, imgeler, gerek ruhsal, gerekse toplumsal yaşamla kurduğu karmaşık ilişkiler boyutuyla toplumun/ulusun bütününü yansıtmaya yetecek derinlikten ve zenginlikten uzaktır; kısır, sığve tek yanlıdır. Estetik düzey, yani biçimsel özellik bakımından genellikle çok zayıftır, yetersizdir.

Dönemin bütün roman ve hikayelerinde bu eğilim ağırlıkla kendini duyumsatır. Berna Moran'ın deyişiyle; "bu yapıtların hemen hepsinde baş kişi emniyet kuvvetlerince yakalanmış bir devrimcidir. Daha önceki yaşamı romanda anlatılmaz, ya da kısaca geçiştirilir."[190]

12 Mart romanlarının bu özelliği, ortak başka bir özelliği beraberinde getirmektedir. O da roman kahramanlarının büyük çoğunlukla edilgin karakterler olmalarıdır. Bunlar sayısız kolları olan büyük bir yaratığın karşısında çaresiz durumdadırlar. Örneğin, bu

[190] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* -III, İletişim Yayınları, 4. basım, İstanbul, 1998, s. 14.

edilgin karakter, Erol Toy'un İmparator romanında baş kişi yerine, sınıfsal özelliği karşılayan büyük bir sermaye gücü konarak daha etkin bir şekilde ifade edilir. Genelde başarılı büyük romanların kahramanları, etkinlikleriyle olaylara yön veren, hiç değilse olay örgüsünün gelişiminde tutkuları, iradeleri ve kararlarıyla belirleyici rol oynayan kişilerdir. 12 Mart romanlarında ise, devrimci kişi, başına gelenlere katlanmak zorunda olan edilgen, kendini acındıran bir solcudur. Olaylara yön veren ise karşı güçlerdir. Bu romanlarda acımasız yaratığın kollarından biri devrimcinin evinin kapısından içeri uzanır ve onu yakalar götürür. O andan itibaren devrimci edilgindir, çaresizdir.

Özetle bu dönem aydın ve edebiyatçısının ortak özelliği, emperyalizmi ve sömürücü sınıfları güçlü, hatta yenilmez, kadiri mutlak göstermek biçimindedir. Bunun da en önemli nedeni, devrimcilerin güçlü bir kurmaya, entelektiel düzeyi yüksek, strateji ve siyaset geliştiren güçlü bir siyasi önderliğe sahip olamamasıdır. İktidar olmak ve düzeni değiştirmek için gerekli örgütlenmeyi sağlayacak yeteneği, iradeyi gösterememesidir. Bu büyük zaaf, örgütsüz aydın ve sanatçının kendi tek başınalığını, çaresiz ve aciz konumunu meşrulaştırmak için, düşmanı abartarak güçlü gösterme öznelciliğine ve yanılsamasına dayanmaktadır.

Örneğin; 12 Mart romanlarını en tanınmışı olan Firuzan'ın ***47'liler*** romanında, Emine ile Haydar evde basılırlar ve gözleri bağlı olarak götürüldükleri kontrgerillada Emine'ye uygulanan işkence sayfalar boyu tüm ayrıntıları ile anlatılır; hatta işkencecilerin gaddarlığı iyice vurgulanarak... Gerçi yakalanmadan önce İstanbul Üniversitesi'nde öğrencilerin sağ-sol çatışmasına katıldıkları sashneler vardır romanda, ama yazar bunları çok kısa anlatmaktadır. Ayrıntılarıyla anlatılan asıl bölüm, kontrgerilladaki tüyler ürpartici işkence sahneleridir.

Yine bu dönemin yetenekli yazarı Sevgi Soysal'ın ***Şafak*** romanı da, Oya ile Mustafa'nın cezalarını çekmiş olmalarına rağmen, bulundukları evden hiç bir nedeni yokken alınıp götürülmeleri ile başlar. Sorgulandıktan sonra salıverilirler. Eylem olarak neler yaptıklarına sadece bir kaç cümleyle değinir Soysal. Hangi toplumda, hangi siyasal, kültürel koşullarda yaşanıyor bütün bunlar; devrimcilerin büyük idealleri, bu idealleri gerçekleştirecek düşünsel, ideolojik yeterliliklikleri veya eksikleri, hataları

nelerdir; bu toplumu ne kadar tanıyorlar ya da tanımıyorlar, Türk halkının karakteristik düşünce ve davranış özelliklerini ne kadar biliyorlar; devrimci karakterlerin kararlılığının, direnme güçlerinin bunlarla bağlantılı boyutu vb, vb... sorularına yanıt aramak boşuna. Oysa, bir bütün olarak bakıldığında, 68 Hareketi ve 12 Mart sürecinin asıl özneleri, bir çok bakımdan, bu romanlarda yansıtılan karakterlerle temsil edilmenin oldukça uzağındaydı, yani niteliksel olarak onların çok ilerisindeydi.

Görüldüğü gibi bir zamanlar şu ya da bu şekilde harekete karışmış olduğunu anladığımız bu devrimcilerin, romanda, yakalandıktan sonraki yaşamları ele alınmakta, etkin oldukları günler değil, edilgin oldukları günler anlatılmaktadır. Yani, Gerçekçi ya da Toplumsal Gerçekçi roman açısından çok önemli olan bazı temel özellikleri pek göremeyiz. Ne roman kahramanlarının içinde var oldukları toplumsal gerçeklikle ilgili yeterli, doyurucu kapsamlı bir betimleme, ne de devrimci karakterlerin idealleri, tutkuları, iyi-kötü çok yönlü özellikleriyle kişilikleri konusunda bir derinleşme, yetkinleşme çabası ve gayreti görülür.

12 Mart romanlarının çoğunun döneminin belli kesitlerini yansıtması açısından tarihsel bir değeri vardır. Sanatsal değeri açısından ise, gerek kendinden öncekilerde ulaşılan düzeyi aşma ya da en azından o düzeyi korumada, gerekse ulusal özgünlüğü ve ondaki evrenseli estetik bir düzeyde yansıtmada çok yetersizdirler, hatta bir gerilemeyi ifade ederler.

Gerici Modernizmden Postmodernizme dönüşümün Türk edebiyatına ilk ve öncü yansımaları

1980'lere geldiğimizde, Türkiye gerçekliğini ve özgüllüğünü yansıtan, belli bir estetik düzeye ve özgünlüğe sahip, nitelikli romanlarıyla Orhan Kemal (ölümü: 1970), Kemal Tahir (ölümü: 1973), Yaşar Kemal, Attilâ İlhan, Fakir Baykurt, Türk edebiyatının ulusal ve Toplumsal Gerçekçi geleneğini, bireysel olarak kısmen çevrelerini de sürükleyerek devam ettirdiler. Ancak onların duruşları, 70'lerdeki Toplumsal Gerçekçilikteki estetik değer yitimini, edebiyatın siyasal propaganda aracına indirgenmesi eğilimini önlemeye yetmedi.

Onlarca parçaya bölünmüş sol hareketin ideolojik ve siyasi düzlemdeki büyük entelektüel ve teorik düzeysizleşmesiyle orantılı olarak, toplumcu sanat ve edebiyat da aynı düzeysizleşmeyi ve niteliksizleşmeyi yaşadı. Bu nedenle denebilir ki, sanat ve edebiyatta 12 Eylül'den sonraki toplumsallıktan ve gerçekçilikten uzaklaşma dalgasında 70'lerin estetik sığlığına, zevksizliğine ve düzeysizliğine tepkinin de payı vardır. En azından küresel merkezli büyük projenin uygulanmasına, aydın ve sanatçıların Batı tarafından kolayca tuzağa düşürülüp devşirilmesine güçlü bir zemin hazırlamıştır diyebiliriz. Emperyalist sistemin, ezilen ulusların siyasi-askeri baskı altına alınıp sömürü ve yağmamasına dayanan egemenliğine karşı dünya çapındaki mücadelelerin, ulusal savaşların büyük devrimci dalgası da 1975'lerden itibaren geri çekilmeye başlamıştı. Bu önemli olgu, ülkemizdeki devrimci enerjinin gerek siyasi gerek sanatsal olarak geri çekilip düzeysizleşme ve niteliksizleşmesinde, kendini yenileyerek ve aşarak karşıdevrimi püskürtecek hamleler yapma gücünü bulamamasında etkili oldu.

Toplumcu, gerçekçi sanat ve edebiyattaki sığlaşma ve kaba sloganlaşmaya, estetik niteliksizleşmeye karşın, aynı yıllarda Batı'da, Gerici modernizmden postmodernizme doğru evrilen liberal-bireyci sanat ve edebiyatın bir yansıması olarak, yeni bir roman anlayışı ve türü uç vermeye başlıyordu. Bu türün başta gelen öncülerinin, 12 Eylül sonrasının Amerikan merkezli, bireyci "Yeni Roman"ının gerek yazarları gerekse eleştirmenlerince temel başvuru kaynağı olarak markalaştırılan Oğuz Atay (***Tutunamayanlar***) ve Yusuf Atılgan (***Aylak Adam, Anayurt Oteli***) olduğunu söyleyebiliriz.

Özellikle Oğuz Atay'ın ***Tutunamayanlar*** romanını, başta James Joyce'un ***Ulysses*** romanı olmak üzere, Batı'dan ciddi ölçüde etkilenmeleri ve buna bağlı bazı postmodern özellikleri açısından incelemekte yarar var.

Öncelikle şunu bir kez daha belirtelim: Gerçekçi romanın temel özelliği, okura, bir kurmaca yapıt olduğu algısından uzaklaştırmayı ve gerçek olayların içindeymiş izlenimini vermeyi amaçlamasıdır. Okuyucuda gerçeklik, sahicilik duygusu yaratmak ilkesi, aynı zamanda, Avangart (öncü) sanatın gerçekliği, hayatı

değiştirme amacıyla da uyumlu bir ön koşuldur, bir ilkedir. Bu nedenle, karakterleri, olayları, çevreyi inandırıcı kılmak, sahicilik duygusu vermek gerçekçi yazarın başlıca kaygılarındandır.

Postmodern yazarlar ise, tersine, romanın kurmaca, uydurma olduğu olgusunun altını çizerler; bu, bir farklılık bir yenilik olarak övülür ve açıkça savunurlar. Postmodernistler gerçekçi romanın parodisini yaparak, anlatı ögeleri arasında oyunlar kurarak gerçeklikten kopuk yapay, plastik bir kurmaca -oyun, eğlence- dünyası yaratmaya çalışırlar. Yani postmodernizmde sanat ve edebiyat bir oyundur, vakit geçirme, eğlence, gününü gün etme unsurudur; toplumu ve hayatı değiştirme gibi büyük amaç ve ideallerle hiç bir bağı yoktur.

Bu çerçeveden bakıldığında, Berna Moran'ın da vurguladığı gibi, ***Tutunamayanlar***, döneminin Batı'daki moda eğilimiyle gerçekçiliğe ve toplumsala/toplumculuğa sırtını dönmüş, bir ayağı Modernizmde bir ayağı Postmodernizmde olan bir romandır. Böyle olmasının önemli bir nedeni de, Atay'ın, James Joyce ve Nabokov gibi modernizmden postmodernizme dönüşümün özelliklerini taşıyan, bir bakıma öncülüğünü yapan yazarlardan fazlasıyla etkilenmiş olmasıdır. Aydınlanmacı, modern/ist edebiyatın sonunu ilan etme anlamında Batı'da ***'Ulysses'***in oynadığı simgesel rolü bizde ***Tutunamayanlar*** oynamıştır diyebiliriz.

Gerçekliğin -onun "ciddiyetinin", "asık suratının"- yerine oyunu koyarak, toplumsal gerçekliği parodileştirerek (alaya alarak, gülünçleştirerek) postmodern romanın bir çok özelliğini taşımaktadır ***Tutunamayanlar***. Roman, Türkiye'de toplumsaldan kaçışın, birey merkezli liberal-postmodern bir edebiyatın yolunu döşemiştir diyebiliriz rahatlıkla. Oğuz Atay'ın; Türk aydınının, Doğu-Batı sorunu, Batılılaşma ve çağdaşlaşma, özgünlük gibi konularda yaşadığı krize ilişkin sorunsalları, kaçış niteliğinde de olsa, "tutunamayanlar" tiplemesiyle ele alması, onun gerçekçilik yanını görterir.

Tutunamayanlar'ın önemli bir postmodern özelliği de, pastich tekniğiyle, çeşitli üsluplara (Osmanlıca, Türkçe, öztürkçe) ve biyografi, ansiklopedi, günlük, şiir, tiyatro, mektup gibi çeşitli anlatım tekniklerine yer vermesidir. "Şarkılar" ve "Açıklama"

bölümlerinde yine Gerçekçi romanda rastlayamayacağımız bir anlatım yöntemi kullanılmıştır. Ama eklemek gerekir ki bu yöntem Atay'ın buluşu değildir. Bu yöntemi V. Nabokov, postmodern roman sayılan ***Pale Fire*** (1962) adlı yapıtında kullanmıştır.

Tutunamayanlar, özellikle de ***Ulysses***'ten çok etkilenmiştir demiştik. Başta, her şeyin oyunlaştırılması ve parodileştirmesi olmak üzere, iç monolog ve bilinç akışı ile roman estetiği açısından önemli-önemsiz, anlamlı-anlamsız her şeyin okuyucunun önüne yığılması; birbiriyle ilgisiz ve bütünlük oluşturmaktan uzak metinlerin pastiche/kolaj (yırtma yapıştırma, yamama) tekniğiyle eklektik bir biçimde romanda yer alması; özellikle toplumsal ve insani erdemlerin sorgulandığı, alaya alındığı, bayağılaştırıldığı genelev sahnesi vb bu iki romanın ortak yanlarıdır.

Önemli bir diğer etkilenme ise, Ulysses'in Odysseus mitolojisini metafor (eğretileme) olarak kullanmasından esinlenerek ***'Tutunamayanlar'***da da İsa metaforunun kullanılmasıdır. Dikkat edilirse, İsa ve Selim, Turgut ve tüm tutunamayanlar arasında bir koşutluk kurulmuştur. Burada İsa, tüm tutunamayanların bir ilksel-kökensel tipidir, arketiptir. O da içinde yaşadığı toplumun zengin, egemen sınıfına ve din adamlarına, onların değer yargılarına ters düşmüş, horlanmıştır. Başarılı, tutunan, zengin ve güçlü insanların değil çocuksu kalmış, saf, yoksul insanların yanında almıştır yerini. Selim de dışlanmış, horlanmış, derdini anlatamamış bir tiptir.[191]

Romanda, kapitalist-emperyalist sistemin baskı ve haksızlıklarından kurtuluşun umudunu, perspektifini, moralini aramak ise boşuna. Tek seçenek, Nietzsche'nin öğretisine uyup, "sanata kaçmak" ya da "sığınmak"tır. Bunun da anlamı, bireyin kendi akıldışı ve bilinçdışı dünyasına dönüp, gerçekliğin her biçimini oyun, eğlence ve alaya, fantaziye dönüştürerek, bir bakıma toplumsal gerçekliğe nanik yaparak kurulan yanılgı dünyasıdır.

191 Bkz. Berna Moran, *age*, s. 196 vd.

Postmodern dönüşümün ideolojik-kültürel niteliği ve bazı karakteristik özellikleri

12 Eylül'le başlayan karşıdevrimci dönüşüm, sanat ve edebiyatta sadece içerik açısından değil, biçim açısından da, yani estetik ilke ve anlayışlar açısından da köklü bir kırılma ve başkalaşma, bozulma niteliğinde dönüşümdür. Batı'nın Yeni Ortaçağ kültürünün nerdeyse birebir yansıdığı/uygulandığı düşünsel, ahlaki, sanatsal her boyutta büyük bir çökertme ve yabancılaştırma programıdır sözkonusu olan.

Sorun Atatürkçülerin, devrimcilerin siyasal olarak ezilmesinin çok ötesindedir kuşkusuz. Jön Türk Devrimi ile başlayan ve Kemalist Devrimle zirveye ulaşan Türk Devriminin bütün bağımsızlık, Aydınlanma ve çağdaşlaşma kazanımlarının ve değerlerinin, başı dik, onurlu, düşünen, sorgulayan, hak ve adalet duyguları gelişmiş çağdaş yurttaş kişiliğinin, yani Cumhuriyet kültürünün toptan tasfiye edilmesidir sözkonusu olan. Ulusal kimliğin, kişiliğin, kültürün yok edildiği "postmodern bir dünya"da, mafyalaşmış küresel efendilerin emrinde, iliklerine kadar bencilleşmiş, mankurtlaşmış, hormonlanmış, sürüleşmiş ve naylonlaşmış vatansız tüketici kullar yaratılmasını amaçlayan kapsamlı bir projeydi.

12 Eylül sonrası kültür ve edebiyatına en üst düzeyde damgasını vuran, bugün de içinde yaşadığımız dönemin ruhunu oluşturan şey şuydu: Ulusalcı, bağımsızlıkçı, toplumcu/toplumsal, kamucu, halkçı, paylaşmacı yüksek insani erdemleri savunan düşünce, değer ve davranışların sorgulanır ve reddedilir hale gelmesi. Sistemin arkasındaki küresel güçler, güdümlü yeni bir toplum ve ulusal devrimci köklerine tamamen yabancılaşmış, genetiğiyle oynanmış, klonlanmış yeni bir insan yartmak istiyorlardı.

12 Eylül darbesi ile uygulamaya konan piyasacı neoliberal dönüşümle birlikte Türk toplumuna dayatılan küreselci kültür modeli toplumumuzun ruhsal genetik yapısını bozma ve tahrip etmede, siyasi darbe ve dayatmalardan on kat daha yıkıcıydı. Sadık Albayrak'ın deyişiyle, son otuz yılda sayıları yüz elliyi geçkin üniversitenin edebiyat fakültelerinden, sanatı-edebiyatın yaşamla, toplumla bağını koparan yüzlerce küreselci akademik

kapıkulu yetiştirildi. Sözkonusu Prof ünvanlı akademisyenler, emperyalist köleleştirme ve yağmanın kültür kolu, misyoneri işlevini yapan postmodernizmi çağın kaçınılmaz bir gerçekliği imiş gibi "bilimsel" kılıflarla, söylemlerle olumladılar, selamladılar, kutsadılar. Yetiştirdikleri binlerce öğrenciyi "çağdaş sanat" maskaralığı ve yalanlarıyla zehirlediler. İçinde yaşadığımız edebi çöplükte şiir, roman, hikaye bulabilen, bulabileceğini sanan okurlar imal edildi.[192]

Bu sürecin diğer bir boyutu, neoliberal-postmodern deyişle "bastırılmışın geri dönüşü"dür. Yani, "bastırılmış olan" etnik, dinsel ve cemaatsal/tarikatsal ortaçağ kurum ve güçlerinin "özgürleştirilmesi" ve küreselci "çoğulculuğun" bir parçası haline getirilmesidir sözkonusu olan. Sanat tarihçisi ve küratör Levent Çalıkoğlu'na göre, ulusal devleti reddeden bu "çoğulculaşma"ya bağlı olarak sanatçılar, toplum, gelenek, yerellik, otorite gibi değerlere karşı, "biçimsel ve içeriksel 'yenilik' anlayışını ve anarşist bir niyetle gerçek anlamda reddediş ilişkisini, 1980'lerin sonunda belirgin bir şekilde yaşamaya başladı".

Çalıkoğlu da, anarşist bir reddedişi savunarak, anarşist estetiğin de içinde yer aldığı postmodernizmi gerçek anlamda ve büyük bir "özgürleşme" olarak selamlamaktadır. Onlara göre, Cumhuriyet dönemi başta olmak üzerer, her zaman kendilerine biçilen "aydın-sanatçı" rolünden sıyrılmaları, yani topluma karşı sorumluluk rolünü terk etmeleri bu dönemde gerçekleşir.[193]

Çalıkoğlu'nun itiraf ettiği gibi, "devlet-toplum-sanat ilişkisi bağlamında aydınlanmacı rol, sanatçılar tarafından terk edilir. Toplumsal gelişim, ilerleme ve kolektif değerler adına yol gösteren ve söz sarfeden sanatçı anlayışı tarih olur." 1990'larda, yapıtın tartışılmaz saflığı yerine "örgensel bir katışıklık", farklı gösterimlerden güç alan disiplinlerarasılık (enstelasyon vb) yerleşir. Bu nedenle 90'lar, kendilerine önceki kuşaklardan miras kalan gerçeklik ve kuram arasındaki tekabüliyet ilişkisine çoğunlukla ironik bir gülümsemeyle yaklaşır. Yapıt ile "göndergesi" (temsil ettiği nesnellik) arasındaki çelişkinin farkında olarak mantık hatalarının,

---

192 Bkz. Sadık Albayrak, *Bestseller Okuma Klavuzu*, Doğubatı Kitabevi, İstanbul, 2016, s. 24 vd.

193 *90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*, hazırlayan: Levent Çalıkoğlu, Yapı Kredi Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2008, s. 8.

eğretilemelerin, yapıtı meydana getiren materyalin sürekli bir değişiklik taşıması gerektiğini düşünen eğilim ve çalışmalar ortaya çıkar. Dolayısıyla sahibinin açık imzasına dönüşen modenist belirleyici üslup reddedilir; nitelikli ve sıradan kültür, seçkin sanat ve kitle sanatı arasındaki modernist ayrımlar yıkıma uğratılır.

"Çoğulculuğa" bağlı olarak beğeni kültürünün çeşitliliği, kitzsch (kiç) ve şişirilmiş görsellik öne çıkar. Nitelikli modernist-çağdaş yapıtlar, 90'lardan itibaren yerini düzenlemeye (enstelasyon) yönelik, kurulduktan sonra kaldırılıp atılabilecek, provokatif ve anti-estetik bir yapıya dönüşür. Bu anti-estetik yapıda, hiçbir ortak özellik taşımayan imgeler yanyana istiflenir, gerçeklikle bağını koparan, sanatçısının bilinçsizce ürettiği resim, merkezsiz bir evrene, bilinmeyene doğru soyutlaşır, anlamsızlaşır.[194]

Bu postmodern kültürel dönüşüm ve yabancılaştırma operasyonunun önde gelen kuramcılarından Prof. Dr. Yıldız Ecevit'in şu sözleri, yaşadığımız büyük saldırı ve yıkımın ulusuna yabancılaşmış aydındaki dışavurumu açısından önemlidir: "Bu arada, depolitize olmak durumunda kalan edebiyat da kendini dile getirmek için siyasal angajmanın dışında yeni alanlar aramaya başlar. Türkiye'de onarılmaz zararlar verdiğini düşündüğümüz 12 Eylül yönetiminin, Türk edebiyatına farkında olmadan yaptığı bir iyiliktir bu. Türk edebiyatının özgürleşmesi, kendini bir sanat dalı olarak görmesi, Batı'daki estetik yenilikleri metinlerine taşıması, özgünleşmesi, 80'li yıllarda aldığı ivmelerle gerçekleşir. 80'li yıllar, Türk edebiyatında en büyük paradigma değişikliğinin yaşandığı tarih kesitidir."[195]

Gürültünün daha 1970'lerde müzik kapsamına girdiği bir postmodern süreçte artık her şey sanat başlığı altında karşımıza çıkabilmektedir. Sözkonusu "paradigma değişikliği"ni Semih Gümüş ve Modernist ressam Bedri Baykam da "çağdaş sanat" için bir "devrim", "özgürleşme" dönemi olarak nitelemektedirler. 1980'lerden sonra "yeni kuşaklarla eski kuşaklar arasına giren kopukluk"tan söz ederek "bir tür yazınsal özgürleşme"ye vurgu yapan Semih Gümüş'e göre; "bu dönemde yazılanların edebiyatımızın ana gövdesine bağlanma zorunluluğunu terketmesi, onlara egemen anlayışın dışında yeni arayışlar ve yenilikçi, deneysel

194 Çalıkoğlu, *age*, s. 9, 11, 13.

195 Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 20.

biçimler içinde kendilerini gerçekleştirme fırsatı tanıdı. Böylece Orhan Pamuk'tan Latife Tekin'e, Murathan Mungan'dan Cemil Kavukçu'ya, Hasan Ali Toptaş'tan Faruk Ulay, Doğan Yarıcı, Murat Yalçın, Sema Kaygusuz ve Faruk Duman'a, her biri edebiyatımız için gerçek kazanımlar olarak anlatılabilecek özgünlük alanları yaratıldı."[196]

"Hafifleme"nin, "rahatlama"nın, "serbestliğin" yalancı özgürlüğü

12 Eylül darbesi ve sonrasındaki siyasal, ideolojik ve kültürel gelişmelerle ilgili olarak, Yıdız Ecevit, Semih Gümüş, Hasan B. Kahraman, Ali Akay, Nurdan Gürbilek gibi neoliberal-postmodernist yazarların, hem baskı ve yasakların hem de bir "özgürleşme"nin aynı anda yaşandığını vurgulamaları, özgürlük ve sanatın varoluş ilkeleri açısından ciddi bir zihinsel çelişki ve çarpıklığı göstermektedir. Onlara göre, aynı siyasi iktidarın, ABD ve Özal gibi işbirlikçilerinden oluşan aynı siyasi iradenin uygulamaları olarak, gerici baskı ve yasaklar süreciyle "özgürleşme" süreci bağdaştırılabilir şeyler olmaktadır. Bunun tek bir kabul edilebilir açıklaması olabilir: Özgürleşmenin sınıfsal karakteri; yani emperyalist, küreselci bir özgürleşme!..

Baskı ve yasakları Amerikancı darbeciler ve Özal'ın temsil ettiği işbirlikçi sermaye sınıfları uyguladığına göre, özgürleşme de ancak onlarla ya da onların çıkarıyla bağlantılı bir özgürleşme olabilir. Daha sonraki geniş açılımında ve uygulamalarında gördüğümüz gibi bu, ABD merkezli piyasacı sahte bir demokrasi ve özgürleşme paketiydi. Bu durumda, devrimciler, aydınlar, sanatçılar ve emekçiler açısından asla bir özgürleşmeden söz edilemeyeceği açıktır. Aksina sözkonusu "özgürleşme" emekçilere ve devrimcilere karşıydı.

12 Eylül ve sonrası dönemin görünüşte, birbirine karşıt, uzlaşmaz olgularının bir ikilem olarak aynı siyasi ve kültürel süreçte varolmasının en kapsamlı betimlemesini ve analizini Nurdan Gürbilek'te buluyoruz: "(...) İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi ol-

196 Semih Gümüş, *Modernizm ve Postmodernizm: Edebiyatımızın Dünü ve Yarını*, Can Yayınları, İstanbul, 2010, s. 95.

muştu 80'ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemiydi, diğer yandan yasaklamaktansa, dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini varetmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir ret, inkar ve bastırma dönemiydi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi (abç -mu). Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir 'Konuşan Türkiye'. Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biriydi 80'ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi (abç -MU)".[197]

Görüldüğü gibi o günün olgusallığını yansıtmada oldukça başarılı bu betimleme, ne var ki sözkonusu çelişkilerin ve tutarsızlıkların nedenlerini açıklamaktan uzak. İleri sürülenlerin, "dünyadaki kültürel değişimle yakından ilgili" olduğu vurgusu dışında, gerçekliğin bütünsel bir analizi ile uzaktan yakından bir ilgisi yok.

Burada çok önemli iki gerçek var. Birincisi, Gürbilek, Ecevit ve diğerlerinin, kendilerinin de bir parçası, yandaşı oldukları, yani taraf oldukları için görmek istemedikleri şey, bütün bu çelişkili veya karşıtmış gibi görünen olguların ABD merkezli büyük "küreselleşme" projesinin, postmodern kültürel uzantıları olduğu gerçeğidir. Baskı ve şiddetin, yasakların arkasındaki esas güç ABD olduğu gibi, vurgulanan bütün o yükselen arzular, iştahlar, yeni kanallar, "konuşan Türkiye", "hafifleme", "serbestlik"ler, kültürel-sanatsal "özgürleşme" masallarının romantik havası, ABD merkezli liberal özgürlükçülüğün süslü örtüsü ve uygulamalarıydı. Özetle, deneyimli emperyalist ABD, sopa ve havuç tahterevallisini ya da sarkacını Türkiye gerçekliğinde başarıyla uygulamıştır.

Önemli bir karşıtlık görüntüsü veren darbenin getirdiği baskı ve yasaklar, -ki bu sol'da da büyük bir yanılsama yaratarak Batı'ya teslimiyete yol açtı- Kemalist Türküye'yi, küresel karşıdevrim sürecine sokup başkalaştırabilmek içindi. Bilindiği gibi ABD, Özal'la başlayan daha sonraki yıllarda, özellikle Sovyetler'in de dağılmasından sonra, darbe ve şiddet taktiğini, yani

---

197 Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak 80'lerin Kültürel İklimi*, Metis Yayınları, 7. basım, İstanbul, 2014, s. 8-9.

sopayı geri çekip küreselleşmenin "demokratik", "insan hakları", "özgürlük", "çoğulculuk" sahte görünümüyle birlikte havuç taktiğini uygulamaya başladı. Adına "yumuşak güç" dediği yeni maskesine bürünerak "turuncu devrimler" gerçekleştirdi.

Gürbilek'in açıklayamadığı ya da dil oyunları ve değişik ifade biçimleriyle lafı dolaştırarak açıklamaktan kaçındığı bütünsel-küresel proje işte buydu. Bilindiği gibi 80'lerde bir çok solcu, ilerici aydın, Özal'ın sözde sivil, liberal -ama Cumhuriyetin temel dayanaklarını sinsice yıkmayı hedefleyan- siyasetlerini liberal "özgürlükçülük" ve "sivil toplumculuk" adına destekliyordu.

Kuşkusuz Türkiye gibi, moral olarak hâlâ ezilemeyen güçlü bir anti emperyalist solun da olduğu bir ülkede emperyalist projelerin uygulanması son derece güçtü. Hem 12 Eylül'ün Kemalizme, devrimcilere ve emekçilere karşı siyasetlerini sürdürmek, hem de tamamen ABD güdümlü bir sahte özgürleşme, "çoğulculaşma" ortamı yaratmak gerekiyordu. Türk milleti kırk yıldır bunları bütün ayrıntılarıyla gördü, yaşadı, öğrendi; ama büyük bedeller ödeme pahasına.

İkincisi ise, bu tablodaki özellikle kültürel "serbestleşme" ve "rahatlama"nın niteliğiyle ilgilidir. Sözü edilen bütün bu olumlu gelişmeler, sistemin getirdiği gerçek anlamda bir özgürleşme, rahatlama ve yani kendini ifade etme "kanalları" mıdır, bunun niteliksel bir yanı var mıdır, yoksa ABD-AB güdümlü piyasacılığın getirdiği niceliksel, biçimsel şeyler midir? Başka deyişle dikine, derinliğine bir özgürleşme ve sanatsal gelişme midir söz konusu olan, yoksa yatay, enine, sıradanın ve niteliksizliğin niceliksel artışına dayanan bir gelişme mi? Kuşkusuz bütün olgular inadına ikincisini göstermektedir.

Gürbilek'in, "insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi" (abç -MU) ifadesi, buradaki liberal sahte özgürlükçülüğün çarpıcı dışavurumudur. "Politik yükümlülüklerden kurtulmak", siyaset yapmak gibi en temel özgürlükten mahrum edilmek, yuttaşlık görevini yerine getirmekten alıkonmak ya da gönüllü vazgeçmekten başka ne anlama gelebilir? Peki bu sorumlulukları yerine getiremeyen/getirmeyen, sıradanlaşmış, aptallaşmış tüketiciye dönüşmüş bir insanın "hafifleme"si ve "serbestliği" neyi ifade eder? Bütün bun-

ların tek bir anlamı olabilir: Sıradanlaşmanın, bencilleşmenin, cehaletin yüceltilmesi. Apolitikleşme dediğimiz bu dönüşümün diğer anlamı özgürlüksüzleşmedir, sürüleşmedir, yani kullaşma ve köleleşmedir. Daha güzel, daha insani bir toplumsal amaç, ideal için mücadelenin ciddiliği, çilesi, sıkıntısı değil, ilkel, sıradan "arzu"nun, çileden, sıkıntıdan uzak dayanılmaz rahatlığı ve hafifliği!...

Aynı kitapta, Cumhuriyetin düşünen, sorgulayan, hesap soran bilinçli yurttaşlarının çağdaş kültürü yerine yükselen sürüleşme ve kullaşma kültürü, bilimsel nesnellik adına şöyle itiraf etmektedir: "Kültürel alanda yasaklar ile kültüre sermaye akıtılması, kitlelerin taleplerini dile getirebilecekleri kurumların yok edilmesi ile neredeyse ilk kez bir kitle kültürünün ortay çıkması, bütün bunlar aynı dönemin farklı yüzleriydi."[198] Aynı süreçte, bir tarafta sadece siyasal alanda değil "kültürel alanda" da "yasaklar" ve "kitlelerin taleplerini dile getirebilecekleri kurumların yok edilmesi" var, diğer tarafta ise bunu uygulayan siyasal erk "kültüre sermaye akıtıyor" ve "bir kitle kültürü"nün gelişmesini sağlıyor. Bu tablo, çok açık olarak, sınıfsal ve ideolojik bir çatışmanın, yani iki karşıt kültürün mücedelesinin ve egemen sınıfların halkçı ve ilerici kültüre karşı emperyalizm güdümlü Postmodernist ve Popüler Kültürü dayatmasının resmi değil mi?

İlginçtir, Gürbilek'te olsun, diğer liberal-postmodern eleştirmenlerde olsun, aynı süreçte birbirine karşıt olguları, çelişmeli ve çatışmalı gelişmeleri yanyana koymak, bir gerçeği açıklamaktan ve çözümlemeye yönelik fikir-öneri üretmekten daha çok, sanki yazarın yakaladığı ilginç bir rastlantıymış gibi bir "diyalektik" süsleme, çarpıcı ve etkili bir anlatım ustalığının kanıtı olarak sunuluyor. Çünkü postmodernisler, çelişen, çatışan, birbiri ile mücadele eden, tarihsel ve toplumsal olarak doğru ve yanlış, haklı ve haksız taraflardan birinin belli bir süreç sonunda kazanacağını öngören diyalektik ve tarihsel bir gelişim felsefesini reddetmektedirler.

Onlara göre, çelişen-çatışan değil, farklı olan anlamında "öteki" ile "çoğulcu", "çokkültürlü" bir düzlemde yanyana buluşup diyalog kurmaktır esas olan. Kuşkusuz bütün bunlar, emperyalizmin, sınıf çatışmasını ve bunun zorunlu sonucu olarak

198 Gürbilek, *age*, s. 14.

sistemi yıkıp yeni bir toplum kurma düşüncesini kitlelerin bilincinden silme, üstünü örtme amaçlı ideolojik yalanlarının bir yansımasıdır.

Dil ile bağlantılı, postmodernist kuramın çok bilinen, neredeyse amentüsü haline gelmiş, "Dilin politik yükümlülüklerinden kurtulup kendini bir oyun olarak tarif edebildiği yıllardı 80'ler; ama aynı zamanda keyfileştiği, nedensizleştiği, kendi kendinin nedenine dönüştüğü yıllar"[199] betimlemesi, gerçeklikten ve toplumsaldan kopuşu, her şeyin içi boş bir anlatı, bir fantezi ustalığına dönüştüğünü bütün çıplaklığıyla ortaya koymaktadır.

1980 sonrası sanatta "özgürleşme" yanılgısının toplumsal ve ideolojik arka planı

Peki, bütünsel olarak baktığımızda 1980'ler, gerek dış gerekse iç etkenler açısından bilimde, kültürde, siyasette ve toplumsal hayatta özgürleşme yılları mıydı? Özgürlük alanları mı yaratıldı? 35 yıl sonra her şeyin çok daha açık ve tartışmasız ortaya koyduğu gibi, süreç, bırakalım özgürleşmeyi tam tersi bir tabloyu göstermektedir. Batıcı ve Tanzimatçı Türk aydınının -ki baskın eğilim buydu- geçmiş benzerlerinden çok daha derin ve sefilce, onursuzca bir yanılgı ve teslimiyet yaşadığını ortaya koyuyordu.

Dünyada -ve Türkiye'de- 20. yüzyılın en yıkıcı ve kapsamlı karşıdevrimi gerçekleşmiş ve Türkiye'nin uluslaşma ve çağdaşlaşma hedeflerinin, halkçı ulusal kültürün bütün temelleri ve değerleri daha o yıllarda sinsice yıkılmaya başlanmıştır. Piyasacılık eşittir özgürlük yalanı aydınların önemli bir kesimine yutturulmuş, asker baskısına karşı Atlantik'ten görevli "sivil" Özal ve neoliberal programı bir amentü gibi "ilerici-özgürlükçü" ilan edilmiştir. Devrimci Cumhuriyetin en önemli kültür kurumları, Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Halkevleri, CHP kapatılmıştır; sosyalist ve emekçi örgütlenmelerinin başına gelenleri, çok iyi bilindiği için saymaya bile gerek yok.

1980'ler gibi kısa bir dönemin kültürel niteliğini, döneme ilerici ya da gerici bir kültürün egemen olup olmadığını saptamak için, onun ürünlerinin gelişip serpildiği arkasından gelen

[199] Gürbilek, *age*, s. 10.

döneme bakmak yeterli. 1990'lar ve sonrasının egemen kültürünü; sanatta niteliği, yüceliği, anlamı safdışı eden, sıradanlığı, bayağılığı, günlük tüketimi, yani metalaşmayı yücelten "popüler kültür", onun sanattaki baskın biçimini "pop-art" (popüler sanat) ya da "güncel sanat" vb oluşturuyordu. Küreselleşme ve postmodern kültürün en yaygın sanat anlayışı olan popüler kültür/popüler sanatın görsel sanatlardaki değişik biçimleri ise, "çağdaş sanat"/"güncel sanat", "kavramsal sanat", "enstelasyon", "performans" olarak arzı endam etmektedir.

Demek ki 90'lar, 80'lerden, sanatta, devrimci/toplumcu ya da aydınlanmacı/modernist bir miras devralmamıştır. Bu da gösteriyor ki, 1980'ler, ne siyasi ne de kültürel-sanatsal açıdan, Batıcı/küreselleşme güdümlü olmayan, daha sonraki sürece öncülük edecek ya da model olacak bir kültür sanat olayını yaşamamıştır; çünkü bunun koşullarına sahip değildi. Kuşkusuz, tekrar belirtelim, hiç bir zaman yok edilemeyen devrimci ve halkçı/toplumcu, nitelikli bir sanat-edebiyat dip akıntısı, yeraltı ırmağı, 80'lerde de, öncesinden taşıdığı mirasla, vardı ve çok güçlü bir potansiyel enerjiye de sahipti. Ancak fazla etkili olmadığı gibi, hatta büyük sermaye gruplarının ele geçirdiği sanat-edebiyat piyasası karşısında giderek zayıflayan bir eğri çizdiğini yaşadık, gördük.

Türkiye için 1980'ler, öncesindeki toplumcu-devrimci kültür ve sanat anlayışının devam eden uzantıları/etkileri ile Batı/ABD merkezli neoliberal-postmodern kültür sanat anlayışlarının çarpıştığı, yer yer iç içe geçtiği ve bir çok özgün kavramın, düşüncenin çarpıtıldığı sahteleştirildiği bir geçiş, belirsizlik dönemidir. Tabii ki, her karanlık, gerici dönemde olduğu gibi, bu dönemde de insani ve toplumcu duyarlılıklarını, idallerini yitirmeden çalışmalarını, direnişlerini sürdüren çok sayıda sanatçı vardı; devrimci aydınlar, örgütler vardı. Bizim sözümüz, kuşkusuz, döneme egemen, baskın sanat anlayışı üzerinedir.

"12 Eylül döneminin yasaklar, baskı ve sansür ortamının en belirgin özelliklerinden biri, sanat dergilerinin satışının beklenmedik yükselişi oldu"[200] diyan Baykam, sistemin işleyişi açısından çok önemli bir gerçeği açıklamış oluyor. O da şu: 12 Eylül'ün getirdiği sisteme karşı siyaset ve düşünce özgürlüğü yasak, ama kültür sanat dergi ve etkinlikleri serbest. Baskı ve yasakların, sansürün egemen

200 Piramid Sanat, *Çağdaş Sanatın Devrim Yılları*, İstanbul, 2014, s. 12.

olduğu, düşünceyi ifade etmenin ve siyaset yapmanın yasaklandığı bir ortamda sanat dergilerinin ve "sanat" etkinliklerinin, sergilerin niceliksel artışı, yatay genişlemesi düşündürücü değil mi? Yani, ortada bir sanat etkinliği var ama, özgürlüğü sınırlı, denetimli bir sanat etkinliği, sanat ve edebiyatta ne gibi bir "atılım" ve "özgürleşme"ye yol açabilir ki?.. Yoksa bütün bunlar, siyasal iktidar için asıl tehlike olan devrimci hareketi ve emekçiler ezilirken, Amerikancı gerici iktidarların, hâlâ var olan sistem karşıtı enerjiyi boşaltmak için bir supap, yatıştırıcı rolü oynamasın?

Daha önemlisi, bütün bunlar, sanatsal düzlemde bakarsak, sömürücü sınıfların her zaman ustaca gerçekleştirdikleri gibi, sistemi temelden eleştiren ve sorgulayan, daha ileri bir toplum ve insan projesini bağrında taşıyan toplumcu-nitelikli gerçek sanatın önünü kesmek için başvurulan ince bir hinoğlu hin taktik/siyaset olmasın!.. Nitekim bunların doğruluğu son 30 yıllık süreçte, bütün ürkütücü, kahredici sonuçlarıyla kanıtlandı.

Amerikancı 12 Eylül darbesinin ekonomik programı serbest piyasacılık, onun siyasal biçimi liberal demokrasi ile bütün ilerici/devrimci güçler, aydınlar, emekçiler ezilirken, bu emperyalist programın tam bir aptallaştırma, budalalaştırma iksirine, bir uyuşturucuya dönüşen "bireysel özgürlük" ve "sanatsal özgürleşme"deki derin yanılsamayı, sahtelikleri 30 yıl sonra bile hâlâ görememiş olmak düşündürücü değil mi? Bu büyük ve derin yanılsama, dünyadan ve bütün dış gelişmelerden yalıtılmış, salt sanatsal sorunlarla sınırlı söylemleri anlamsız, yavan gevezelikler, maskaralıklar düzeyine indirmekte ve değersizleştirmektedir.

Bütün bunlar, tıpkı 19. yüzyılın sonundaki Jön Türk devrimciliği karşısında Edebiyatı Cedide yenilikçiliğinin/ilericiliğinin yaşadığı ironik özgürlük yanılsamasına benzer bencilce kuruntulardır. Bir tarafta Jön Türkler yeraltında Abdülhamit istibdadına karşı ölümüne bir özgürlük mücadelesi sürdürürken, bir çoğu sürgünlerde, zindanlarda yok olurken, bir kısım Edebiyatı Cedideci Osmanlı aydınının, ***Servet-i Fünun***'da gözlemlediğimiz, liberal-bireyci özgürlükçülüğü ütopyalaştıran bir edebiyat yapıyorlardı. Böylece kendi küçük iç dünyalarında bireyci "özgürleşme" çabalarını gerçeklerden yalıtılmış romantik bir edebiyatla estetikleştirmiş oluyorlardı.

Yaşamseverliğin ve insanseverliğin yerini ölümseverliğin ve kendiniseverliğin (narsizmin) alması

80 sonrası büyük kırılmayı "belirgin bir paradigma kayması" olarak tanımlayan Ahmet Oktay'a göre, romancılarımızın ilgisi, mülkiyet ve bölüşüm ilişkilerinin, siyasal çelişkilerin yansıtılması kaygısından, yani toplumsal sorunlardan cinselliğe, tarihin pastiche ile eklektik yağmalanmasına ve tarihsel olayların, şahsiyetlerin parodileştirilmesine, yani alaya alınıp gülünçleştirilmesine kaymıştır. "Romancılarımızın büyük bölümü, yaşanan somut zamanın güncel sorunlarıyla yüzyüze gelmeyi ve onları anlamlandırarak birbirleriyle diyalektik ilişki halinde bulunan bireysel ve toplumsal koşullar hakkında bir bilinç oluşturmayı değil, artık dönüştürülmesi olanaksız geçmişi yazınsal bir haz nesnesi haline getirmeyi tercih ediyorlar. Tarihin bu tarihsizleştirilmesi ve bu yöntemle yaşanan çelişmelerin geçersizleştirilmesi hemen bir başka eğilimi kendine ekliyor..."[201]

Bir başka eğilim ise, metnin kendi içinde kendine yeterli, nesnel gerçekliği dışlayan, kurmaca bir dünya oluşturmasıdır. Böylece "metin, tüm etik/estetik değer-yargısal içeriklerden kurtarılarak alımlayıcının [okuyucunun-izleyicinin] zevkine ve değişim değerine (tiraj ve imaj) bağlayan metalaştırıcı bir yönelime" teslim olmuştur.

Ahlaki anlamda idealizm, özveri, eşitlik, haksızlığa karşı çıkmak, özgür, eşit daha ileri bir toplum ideali için mücadele etmek, hatta bireysel/bencilce olmayan, toplum/ulus ve insanlık için bir şey yapmak anlamında "bir ideal sahibi olmak" artık değersizleşiyor ve önemsizleşiyordu. Bütün bunlar daha önce her aydın, her bilinçli yurttaş için son derece saygın, soylu, erdemli düşünce ve davranışlardı. Bütün bunlar, dönemin neoliberal ideologlarınca, devşirilmiş, satın alınmış kültür görevlilerince küçümsenen, alaya alınan, aşağılanan şeyler olmuştur. Daha önce erdem sayılan şeyler, şimdi geri kafalılık, aptallık, akılsızlık sayılmaktadır. Hatta toplumculuğu, paylaşmayı, bir ideal uğruna dövüşmeyi savunmak, çağdışılık "dinazorluk" olarak yaftalanmaktadır. Dönek solcuların deyişiyle, "bilinmeyen bir gelecek için günün zevkleri feda edilemez"di.

Küresel Karşıdevrimin temel ve simgesel kavramları olan ve bolca kullanılan "değişim", "dönüşüm" terimleri ve "yeni" insanın

201 Ahmet Oktay, *Romanımıza Ne Oldu?*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2003, s. 57.

özellikleri ise, aslında hiç yabancı olmadığımız şeylerdi. "Akıllı olma"nın en önemli ölçütü olarak, para kazanma, bireysel çıkarını herşeyin üstünde tutma, en yakın arkadaşına bile "bireysel çıkar ilkesiyle" kazık atma saygın davranışlar olarak yüceltildi. Artık, köşeyi dönmek için herşeyin mubah olması, kurtlaşma, bu mümkün değilse çakallaşma, o da mümkün değilse çamurlaşma, yalakalaşma, sıradanlaşma, bayağılaşma; kısacası erdemsizliğin ve arsızca ve görgüsüzce edepsizliğin bütün biçimleri "Tüketim Toplumu" denen bu "Postmodern Çağ"ın "yükselen değerleri"ydi.

Bu "yeni" kültürün edebiyatta ve diğer sanatlarda yansıması, hiç kuşkusuz köşedönmeciliğin, bencilliğin, sıradanlaşmış bireyciliğin yüceltildiği, toplumsal-ahlaki kaygının ve sorumluluğun açıkça küçümsenip reddedildiği kaba bir söylem biçimiyle olamazdı. Bütün bunları gizleyen, ama okuyucuda bir "ideolojik yanılsama", "yanlış bilinç" evreni, pembe bir özgürlük dünyası yaratılmalıydı. Bu da, 12 Eylül öncesi edebiyat ve sanatının, siyasete, propagandaya indirgenmiş içerik ve üslubuna karşı apolitikleşmiş kitlelerin tepkisi kullanılarak yaratılabilirdi. Böylece sanatta, toplumsal içeriği, amaç ve anlamı dışlayan, "paranteze alan", salt biçimseli, teknik kurgu, dil ve anlatım ustalıklarını öne çıkaran, yani "sanat sanat içindir" şiarını yeniden yükselten bir anlayışın önü açılıyordu.

Attilâ İlhan'ın deyişiyle toplumsallık bir kenara atılırken, "gerçeklik yazarın kendi hayatına ve yakın çevresine indirgenmiştir, o da net değildir, sık sık hayalleriyle, anılarıyla, arzularıyla karışarak belirir." Nietzscheciliğin ve postmodernizmin temel bir özelliği olarak, nesnelliği ve bütünselliği esas alan gerçekçiliğin ve toplumsal gerçekçiliğin yerini tekil (ve bencil) bireyin bedeni almış, "insanların insanlarla ilişkileri ya bütünüyle silinmiş, ya da yazarın öteki 'ben'i ile ilişkilerine dönüştürünmüştür." Yaşamseverliğin ve insanseverliğin kötümserlik, mutsuzluk, iletişim yoksunluğu paçadan akmaktadır; yer ve zaman belirsizdir, tipleme hemen hemen yoktur![202]

Toplumsaldan ve gerçeklerden kaçışın tipik mekanları entel barlardır. Dolayısıyla denebilir ki Attilâ İlhan'ın anlamlı vurgulamasıyla "yeni roman ve hikaye 'entel' barlarını dolduran bireyin (bireylerin) birbirine çok benzer iç dünyasını 'entel' ve 'seçkin' bir Türkçeyle anlatıyor: Şiirselliğe özen gösteriyor, fakat imgelerle okurun gözünü boyayıp, aslında hep aynı hikayeyi tekrarlıyorlar."[203]

---

202 Attila İlhan, *Hangi Edebiyat*, Türkiye İş Bankası Yayınları, 3. basım, İstanbul, 2011. s. 265.

203 203 Attila İlhan, *agy.*

III.
SANAT VE EDEBİYATTA KURMACA, OYUN VE FANTEZİ ÜZERİNDEN ANLAMSIZLAŞMA, SIĞLAŞMA, SIRADANLAŞMA

"Süs bitkisi" edebiyat ürünleri ya da "vasat"/ niteliksiz edebiyat

12 Eylül sonrası yazarlarında artık toplumsal ve ulusal sorunlarla ilgilenmek, nesnel gerçekliği yansıtmak, bir sanatçı ve aydın sorumluluğu, bir çağdaş gerçekçi estetik ilkesi olmaktan giderek çıktığını vurgulamıştık. Berna Moran'ın ifadesiyle, Nazlı Eray, Latife Tekin, Orhan Pamuk, Bilge Karasu ve Pınar Kür gibi yazarların yapıtları, "daha önceki Türkiye'de yazılmış romanlara hiç benzemiyordu." Gerçekçi roman geleneğinden bazı izler taşımakla birlikte bu romanları postmodern romanlar olarak tanımlamak yanlış olmazdı. Sözünü ettiğimiz romanların ortak özelliği, gerçekçilikten polisiye bir kurguya ve fanteziye, oyuna, ucuz gülmeceye kaçıştır. Ancak, şunu söylemek gerekir ki, 1980 sonrasu bu "Yeni Roman" Türk yazarlarının yarattığı bir anlatı türü değildir. Batı'da ve Amerika'da 1960'larda ortaya çıkan ve hızla yayılan bir anlatı türüdür.

Yeni Ortaçağ'ın tüketim kültürünün ana kulvarını oluşturan Popüler Kültürün temel bir özelliği de, önceki bölümde incelediğimiz gibi, kitschleşme, yani sıradanlaşma, bayağılaşmadır. 1980'lerden ve 90'lardan sonraki postmodern şamata ve şarlatanlık yıllarında, "yüksek sanat"ın, "seçkincilik"in ve öznenin-öncünün reddiyesine bağlı olarak, sanat ve edebiyatta nitelikli yüksek sanat eseri de saldırı hedefine kondu, dışlandı. Eski pembe dizi romanlarından tek farkı "edebi" ambalajı biraz daha kaliteli olan romanlar popüler kültür piyasasını işgal etti. İlk örnekleri oluşturan Ahmet Altan'ın ***Sudaki İz, İsyan Günlerinde Aşk*** ve Duygu Asena'nın Kadının Adı Yok romanları, akılda kalan

tek özellikleri olan pornoya varan cinsellik temalı kurgularıyla dikkati çekiyorlardı. İçlerinde, 2014 Orhan Kemal roman ödülü alan, ama Orhan Kemal'in Toplumcu Gerçekçi romancılığıyla uzaktan yakından hiç bir ilgisi olmayan Hamdi Koç'un ***Çıplak ve Yalnız***'ı; Perihan Mağden'in postmodern kitschleşmenin ve bayağılığın bir çok özelliğini ve illa ki ulusallık, Türk Ordusu, Cumhuriyet ve aydınlanma karşıtlığını, romanın estetik yapısına uysun-uymasın, mutlaka taşıyan ***'Ali ile Ramazan*** vb'leri, sıradan, bayağı edebiyatın popüler örnekleridir. Ahmet Ümit, Zülfi Livaneli ve Elif Şafak'ın romanları ise, gerek içerik, gerek olay örgüsü ya da kurgusallık ve gerekse karakter yaratma açısında çağın/günün Türkiye gerçekliğini derinlemesine kucaklamaktan uzak, toplumsal ve gerçekçi Türk edebiyatının ulaştığı estetik düzeyin çok gerisinde, bir özgünlük ve yaratıcılık özelliği taşımayan fantastik, vakit geçirme romanlarıdır.

Küreselci merkezlerin "dünya edebiyatı" olarak pazarladığı emperyalist edebiyatı eleştiren Ahmet Oktay, bu edebiyat ve kültürün, pastiche ve parodi yoluyla tarihin ve siyasetin işlevsizleştirilmesini sağladığını vurguluyor. Oktay'ın da saptadığı gibi "Emperyal kanon*, bağımlı ulusların olduğu kadar bir ulusun içindeki bağımlı sınıfların da direniş yollarını tıkayıcı bir siyasal/ideolojik işlev üsleniyor. 1980 sonrası Türk romanı bu bağlamda toplumsal/siyasal tabanını iyiden iyiye yitirmiş olarak görünüyor". İçeriksiz, salt estetik, biçimsel sorunlar, "erotik/pornografik sahne düzenlemeleri, geçmişe taşınmış ve güncel sorun bağlamıyla eklemlenemeyen gösterişçi bir siyasal düzenek ve polisiye kurgu öne çıkmış durumda."[204]

Türk şiirinde de, romandaki düşüş, bayağılaşma ve sıradanlaşma aynı biçimde kendini göstermektedir. Attilâ İlhan bu dönüşümü çok veciz bir biçimde betimliyor: "Özal dönemi şairleri, yalnızca Nazım'a, dolayısıyla toplumcu gerçekçi şiir ve şairlere tepki olarak ortaya çıkmamış; şiiri beşeri muhtevasından da soyutlayarak, şairi renkli sabun köpüğü imalatçısı ya da şizofren harika çocuk mertebesine indirgemişti. (...) Dikta dönemlerinde, ara rejimlerde, toplumcu gerçekçi şiir ve şairler sanat dışı bas-

* **Kanon:** Kant'a göre, yasal bir biçimde kullanıldıklarında, yani olanaklı bir deneyle ilişkili oldukları zaman anlayış gücünün mantığını oluşturan ve bilgiyi düzene sokan önsel ilkelerin tümü (Büyük Larousse).

204 Ahmet Oktay, *Romanımıza Ne Oldu?*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2003, s. 19.

kılarla sindirildiğinden; ortalıkta, 'süs bitkisi' karakterinde anlamsız -ya da anlamı 'rastlantısal'- şiirler ve şairler türer; İnönü diktası, Birinci Yeni'yi (Garip); Menderes diktası (soğuk savaş) İkinci Yeni'yi; son olarak da 12 Eylül ve Özal diktası, Üçüncü Yeni'yi çıkarmıştır."[205]

Dikkat edilirse, liberal-postmodern yazında olsun, sistem medyasına egemen popüler kültür yayınlarında, reklamlarında olsun, kısacası bütün söylemlerinden katmanlaşmış ve kaşarlanmış bir yalan ve sahtelik akmaktadır. Hiç öyle bir nitelikle ilgisi olmadığı halde, kitap tanıtım ve raklamlarında (aslında tanıtım raklama dönüşmüş, eleştiri de ortadan kalkmıştır) şu vurgulara rastlarız: "Süper", "inanılmaz", "nefes kesici", "sıradışı", "sarsıcı", "büyüleyici", "başdöndürücü", "şok edici" vb... vb... Örneğin, Ahmet Altan, Elif Şafak, Hamdi Koç ve benzerlerinin kitaplarının arkasındaki kısa tanıtım yazıları böylesi beylik, ezberlenmiş reklam sözcükleriyle doludur.

Postmodernist "sanatçı" ve kuramcılara göre okuyucusu ("alımlayıcısı") ile birlikte tanımlanan ve tamamlanan bu kitch ya da bayağı edebiyat yapıtlarının temel özelliklerine baktığımızda postmodernizmin yukarıda değindiğimiz bütün renklerini taşımakta olduklarını görürüz. Ulusal, toplumcu kültür ve edebiyatımızın organik bir parçası olmadıkları, dayatma, yapay, hormonlu bir dil ve anlatıya sahip oldukları her yönüyle sırıtır. Sıradan, bayağı ya da, Taylan Kara'nın ifadesiyle "Vasat edebiyatı"nın bu özellikleri, yazar, moda konular, pazarlanan ürün (kitap), halkla ilişkiler, reklam, pazarlama teknikleri gibi ögeleri taşımaktadır.

- Niteliksiz, vasat edebiyatı okuyucusu muğlaktır; beğenilerini maymuncuk sözcüklerle anlatır. "Başarılı", "nefes kesici", "süper", "müthiş", "keyifli" vb... Bu ifadeler içi boş kalıplardır. İzlenen bir film, bir futbol maçı, bir etkinlik; çoğu beğenilmese de hormonlaşmış tüketici kamuoyunda beğenilmek zorundadırlar ve aynı abartılı kalıp sözlerle betimlenir.

- Niteliksiz, vasat edebiyatı okuyucusunun en önemli değerlendirme ölçütü 'hoşlanma'dır. Bir kitaptan hoşlandıysa o kitap iyidir; hoşlanmadıysa kötüdür. Bilindiği gibi "hoşlanma" en sıradan, en ilkel beğeni ölçütüdür. Bu nedenle vasat edebiyatı okuyucusu, niçin hoşlandığı ya da hoşlanmadığının üzerinde asla düşün-

205 Attila İlhan, *age*, s. 416.

mez. Çünkü o, okuduğunda toplumsal, insani bir mesaj, bir anlam aramamaktadır; vakit öldürücü, eğlencelik bir şey aramaktadır.

- Niteliksiz, vasat edebiyatı okuyucusu "sıvı", kaygan, "değişken" kitaplardan hoşlanır. "Çok akıcı" ifadesi, başarılı bulunan bir kitap için en önemli ölçütlerdendir. Beğenilen bir kitap için en sık kullanılan ifade "bir solukta okudum"dur. Bir yapıtın "akıcı" bir anlatıma sahip olması, yani her düzeyden okur tarafından rahat okunması, kuşkusuz yapıtın benimsenmesi açısından önemlidir. Ancak bu, bir öçüt olsa da yapıtın estetik niteliğinin temel ölçütü değildir.

- Niteliksiz, vasat edebiyatı okuyucusu, okurken çaba harcamak ya da yorulmak istemez. O, okurken hem eğlenmek, hem de hoş bir zaman geçirmek, "keyif almak" ister; bu da 'en az çaba en çok eğlence' demektir. Vasat edebiyatı okuyucusu, okuyacağı kitabı vitrinden, afişlerden, reklamlardan seçer. Bu nedenle onun bir kitabı okumasını istiyorsanız, sözkonusu kitabı vitrine yığmanız yeterlidir. Yani, "yüz binler satan" bayağı ya da kitch ürünler dediğimiz bu edebiyat yapıtlarını, emperyalist kültürün holding medyası üzerinden aptallaştırdığı tüketici, bir robot refleksiyle, sorgulamadan tüketmektedir.

Niteliksiz, vasat edebiyatı okuyucusu yukarıda sayılan maddelerin bir bölümünü ya da çoğunu taşır. Ama bunların hepsinin ötesinde, bir okuru vasat edebiyatı okuru yapan en önemli özellik, bunların hiç birisinin farkında olmamasıdır.[206]

Toplumsal içerik ve anlamı dışlayan, içeriksizleşen kurgusallık ve fantezi türünün yükselişi

1980 sonrası sanat ve edebiyatın öne çıkan özelliği, sanatın, -bütün estetiksel dolayımlarına rağmen- toplumsal ve insani bir içeriği, yani amacı olduğu ilkesinin şiddetle reddedilmesi, "sanat sanat içindir" şiarının yeniden yükseltilmesidir. 1980'lerde bu anlayışın ilk ve tipik ürünlerine baktığımızda, ortak özelliğin polisiye kurgunun esas olduğu fantezi türü romanlar olmasıdır. Nesnel ve toplumsal gerçeklikten kaçışın ve postmodern roman tekniklerinin kolaylıkla uygulanabilmesinin ideal biçimidir fantezi türü.

206 Taylan Kara, *Vasat Edebiyatı 101*, Hayal Yayınları, İstanbul, 2015, s. 35.

Fantastik romanlardaki temel amaç, oyun, eğlence ve ucuz güldürüyle okuyucuyu ciddi, risk ve zorluklar içeren, hayatın anlamının haksızlıklara karşı, belli bir dava, ideal için mücadele olduğu gerçeğinden uzaklaştırmaktır. Dönemin çok satılan ***Gırgır, Leman*** gibi ve daha sonraki giderek kalitesizleşen bunların türevi niteliğindeki mizah dergilerine yönelik büyük talebin arkasında da bu rahatlama, gevşeme, ciddi toplumsal-siyasi sorunlardan kaçma eğilimi olduğunu söyleyebiliriz.

Ünlü roman kuramcısı Todorov fantastiği onunla yakın bağları olan iki komşu anlatı türünün arasına yerleştirir. Fantastiğin bir yanında, tılsımları, büyüleri, cinli perili doğaüstü yaratıklarıyla, kendi bilinen dünyamızın dışında varoluşsal bakımdan ayrı bir dünyayı sergileyen masal türü anlatılar vardır. Bu türe "olağandışı" diyebiliriz. Öbür yanında ise, Todorov'un l'etrange dediği "garip" türü yer alır. Bu tür anlatılarda olayları açıklamak için doğaüstüne başvurulmaz, bize garip gelen ve doğaüstü gibi görünen olayların gerçekte öyle olmadığı ve doğa yasalarıyla açıklanabileceği anlaşılır. Todorov, olağandışı ile "garip" arasına fantastiği koyar. Yani okuyucu, fantastik anlatının kahramanının doğaüstü mü yoksa garip/tuhaf, ama nensnel doğa yasalarıyla açıklanabilen nitelikte mi olduğu konusunda kararsız kalır.

Ama ne olursa olsun, gerek masal türünden gerekse gerçeklikle açıklanabilir türden olsun klasik fantazinin, gerçeklik duygusunu yitirmeden insanı eğiten, güzelleştiren, yetkinleştiren bir özelliği vardır.

Postmodern estetiğin temel biçimi olan "kurgu/kurmaca"da ise, fantastik, gerçeklikten kopma anlamında yukarıda tanımlandığından daha belirgindir. Gerçeklikle bağlantılı mekan, zaman, karakter kavramlarını tanımayan ve bilinen dünyamızın ötesinde alternatif sanal bir dünyayı işin içine katan özelliğe sahiptir. Postmodernizmin diğer bir temel özelliği "dil ve söz oyunları" ile kumaca arasında da organik kopmaz bir bağ vardır. Bütün postmodern kurmaca romanlarda görüleceği gibi, kurmacanın ve fantastiğin malzemesi, dil, söz ve imge oyunlarıdır. Amaç salt oyundur, eğlencedir; amaç sadece vakit öldürmektir, boş zamanı doldurmaktır. Oysa, Aristo'dan bu yana sanat yapıtında amaç ya da anlam, insanı arındırıcı, yüceltici, düşündürücü, eğitici özellik, mutlaka olması gereken temel bir ögedir.

Nazlı Eray'ın ***Arzu Sapağında İnecek Var*** kitabı posmodern fantezi edebiyatının su katılmamış ilginç örneklerinden biridir. Hatta, 1980 sonrası postmodern kurgusal-fantastik edebiyatın öncülerinden sayılan roman, içerik ve anlam kaygısından koptuğu için kurgu, fantazinin sınırlarını zorlayan, fantaziyi bile sığlaştıran ve bayağılaştıran niteliktedir. Ayrıca "arzu" sözcüğü, bilindiği gibi pstmodern akıldışılığın ya da bilinçdışılığın anahtar kavramlarındandır.

Romanın öyküsü, 1989 yılında Ankara'da Nazlı Eray'ın evinde başlar. Semra Özal ve Marie Antoinette kendisiyle söyleşiler yapmak üzere onu ziyarete gelmişlerdir. Daha sonra aynı gece, Eray, arkadaşı Mehmet ve Kraliçe Ationette ile gittiği diskotekte Fransız Devrimi'nin ünlü kişilerinden Fouche, Robespierre ve Danton ile tanışır. Ertesi gün bir davette Amadeus Mozart da onlara katılır, ama bahçede Eray'ı öpmesi ile birlikte Eray, Mehmet ve Antoinette kendilerini devrim Fransa'sında bir zindanda bulurlar...

Eray ve arkadaşlarının son serüveni Ankara'da, gizemli güçlere sahip cinci Celal Hoca ile karısı Hatice'nin evinde geçer. Cinci Hoca, idaresi altındaki cin tayfasını çalıştırır, onlardan yararlanır, büyü bozar, bağlanmışları çözer. Karısı aynaya baktığında uzak ülkelerde olanları ya da geleceği görür... Üzerine Cinci Hıca, karısı, Alain Delon, Nazlı ve Danton'un bindiği post büyük bir hızla gökte uçmaya başlar. Bir ara öldürülmek üzere olan Che Guevera'yı yukarıya posta çekerler; daha sonra hava korsanlarının kaçırdığı bir uçakta karşılaşır görüşürler vb... Cinci Hoca'nın köle gibi çalıştırdığı cinlerin yerini 2000'li yıllarda robotlar alır.

Nazlı Eray'ın bu fantastik romanının zihin özürlü bir çocukta bile inandırıcılık etkisi yaratması olanaksızdır. Bununla fantezi türünün diğer önemli örnekleri; Ahmet Mithat'ın ***Çengi*** (1885), Hüseyin Rahmi'nin ***Gulyabani*** (1912), Peyami Safa'nın ***Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*** (1949) romanları arasında çok önemli bir fark vardır. Bunların hepsinde, Aydınlanma ve modernizmin içinden, toplumsal gerçekliği belli bir ideal/ideoloji doğrultusunda değiştirmeyi amaçlayan, eğitici, arındırıcı bir öz ve anlam vardır. Yazarın kendisi gerçekliğin, tarihsel akışın içinde olduğunun bilicindedir. Olaylar ve kahramanlar çok eski tarihlerde geçtiği için insanda gerçeklik duygusunu tahrip etmeyen ve genellikle de

bir "kıssadan hisse" yani anlam içeren masal ya da bunun bir türevi olan masalımsı, cinli-perili anlatım teknikleri, modern çağda gerçekçi, toplumsal anlatıya tabidir; belli toplumsal ve insani amaçları anlatabilmek için başvurulan ikincil biçimlerdir. Orada da esas olan, kapalı veya açık bir biçimde anlatıyı kuşatan gerçekçiliktir.

Arzu Sapağında İnecek Var'da ise, Berna Moran'ın deyişiyle "anlamı boşaltılmış bir fantezi, fantezi için fantezi" vardır. Yani amaç tamamen eğlendirmek, vakit geçirtmektir. Doğu'nun, Asya toplumlarının en güçlü anlatı/edebiyat geleneği olan masalda bile pek başvurulmayan, ne zaman ne de mekan açısından asla bir araya gelemeyecek kişi ve olayları bir araya getirmek fantezisi, postmodernizmin tipik pastij/montaj tekniğinin bir ürünüdür. Buradaki olağanüstü abartılmış eklektizm, zaman-mekan kavramını, dolayısıyla aklın rolünü ortadan kaldırmaya dayanır. Dolayısıyla roman, Anlamlı olandan, yani tarihsel ve toplumsal gerçeklikten kaçışın, onun yerine, bilinçli bir biçimde, sanatı, bir oyuna, günlük eğlenceye, keyif almaya indirgeyişin çarpıcı bir örneğidir.

Oysa, temel biçimleri gerçekçi ve toplumsal gerçekçi olan -diğerleri bunların değişik türevleridir- çağdaş romanın gerek içeriksel gerekse biçimsel kurallarına baktığımızda, "kurgu" dışında ortak çok fazla bir şey bulamayız. Kurgu da karşıt bir içerik ve anlamın/anlamsızlığın kurgusudur.

E. M. Foster'in belirttiği, genellikle ortak kabul gören Çağdaş romanda olması gereken temel özellikler; a) Öykü (artzamanlı bir olaylar akışı içinde anlatım), b) Kişiler (karakterler, özne), c) Olay ögüsü (kurgunun yerine), d) Düşsellik (yaratıcı enerj, yaratıcı hayal gücü), e) Ermişlik (derin insani boyut), f) Biçim ve ritmden oluşmaktadır. Dikkat edilirse, soyut ve gerçekliğin-tarihin dışında bir içeriği daha çok anımsatan "kurgu" yok bu sıralamada, ama onun yerine somutla ve zamansal akışla bağlantılı "olay örgüsü" tanımı kullanılıyor.

Nazlı Eray'ın daha sonra da sürdürdüğü kurmacaya dayanan fantastik roman türü, kuşkusuz sadece ona has değildir. Önceki bölümlerde ve yukarıda da vurguladığımız gibi, postmodern sanat ve edebiyatın en temel özelliği olan "üst kurmaca" ile birbiriyle

ilgisiz çok farklı zaman ve mekanlardaki metinler, öyküler, olaylar, kişilikler tutarsız ve eklektik bir biçimde bir araya getirilerek üretilen eserlere en uygun biçimdir fantezi türü. Bu nedenle, içinde yaşadığımız bu dönemin bütün postmodern romancılarında fantastik anlatı ayırdedici özelliktir. Bilge Karası, Orhan Pamuk, Latife Tekin, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar bu akımın en etkili temsicileridir. Ahmet Altan, Elif Şafak, Hamdi Koç gibi romancıları ise, geçmişte pembe dizi olarak tanımladığımız türden biraz daha kaliteli, Popüler Kültürün kapsamı içinde, Pop-Art ya da popüler sanat ve edebiyat olarak incelemek gerekir.[207]

Nazlı Eray'ın, genellikle, Türk edebiyatının geleneksel toplumcu, gerçekçi çizgisine karşıt nitelikteki romancılığına diğer bir örnek, polisiye nitelikteki ***Bir Cinayet Romanı*** kitabıdır. Bir çok özelliği açısından bu kitapta da, özellikle kurgusal açıdan Postmodernist yazarların sanat anlayışlarını en iyi yansıtan, ama gerçekçi ve toplumsal edebiyat estetiği açısından pek önemsenmeyen, polisiye türünün seçilmiş olması dikkat çekicidir. Postmodern romanın Batı'daki önde gelen isimleri, Borges, Robbe-Grillet, İtalyo Calvino ve Umberto Eco vb, romanlarında, gerek tema gerekse kurgu açısından çoğunlukla, cinayet olaylarının merkezde olduğu polisiye-dedektif türünü kullanmışlardır. Çünkü bu tür genellikle vakit geçirtme, eğlendirme amaçlıdır; yüksek toplumsal ve insani amaçları ve idealleri, yani hayatı değiştirme kaygı ve tutkularına yer vermezler.

Nazlı Eray, Batı'dan aşırmacı Tanzimatçı yazar geleneğine uyarak, kendi roman kurgusuna ve temasına bu "yeni roman" modelini neredeyse birebir uyguluyor. Bu romanda da gerçeklik dünyası ile kurmaca dünya ayırdedilemeyecek ölçüde birbirine karıştırılmış, sonuçta gerçeklik duygusu büyük ölçüde tahrip edilmiştir. Ayrıca, postmodern sanatı demirbaş kuralı olarak, tarihi metinlerin, konu ve karakterlerin teklidi, yağması ve eklektik montajıyla dedektif karakterlerinin parodisi yapılarak güldürü unsuru da özellikle unutulmamıştır. Dedektif Emin Köklü'nün katilin kimliğini açıkladığı romanın son bölümünde Batılı romandaki ünlü dedektif karakterlerin parodisi yapılır. Philip Marlove, Mike Hammer gibi dedektiflerin jestleri, üslupları gülünçleştirilerek taklit edilmek suretiyle güldürücü, eğlenceli bir sonuç yaratılır. Özetle Nazlı Eray

207 Bkz. E. M. Foster, *Roman Sanatı*, Adam Yayınları, birinci basım, İstanbul, 1982.

romanlarında Türkiye gerçekliğiyle, ulusal özgünlüğümizle ilgili hiç bir şey bulamayız.

Benzer bir ilk örnek olarak Bilge Karasu'nun ***Gece*** ve ***Klavuz*** kitaplarını gösterebiliriz. Gerçekliğin ve zaman kavramını kurmaca içinde tamamen yok edildiği ***Gece***'de, yazarla roman kişilerinin, okuyucuyla yazar ve roman kişilerinin birbirine karıştığı, dolayısıyla çağdaş kültür ve edebiyattaki öznenin (yazar, roman kahramanı) silindiği -o da pek de başarılı olmayan ve hiç bir özgünlük içermeyen- bir kurgusal dünya yaratılmak istenmiştir. Akşit Göktürk'ün, sunuş yazısındaki deyişiyle roman, "Belli bir öykü, kişilikler, ya da nedensellik ilkesine yani artzamanlı bir akışa dayanan bir olay örgüsü sunmuyor bize. (...) Geleneksel yazı, yazar, anlatı, anlatıcı, kişilik, öykü kavramları da bir bir değişikliğe uğratılıyor ***Gece***'nin söylem serüveninde. Gerçekte hem öznel hem de nesnel düzlemde, yazarın da, dilin de, konu edinilen yaşam gerecinin de nesnel varlık sınırlarını yitirmesine tanık oluyoruz..."

Bilge Karasu'nun diğer bir romanı ***Klavuz*** ise, ustkurmaca tekniğine dayanmaktadır. Yazar olarak öznenin neredeyse yok olduğu, yazarla roman kişilerinin, birbirine karıştığı bilinen postmodern tekniği görürüz. Üstkurmaca olarak yazma olayıyla, birbirinden ilgisiz ve bağımsız olay ve öykülerin yine eklektik bir toplamı yapılıyor. ***Klavuz*** fantastik nitelikte, gotik ile polisiyenin karışımından oluşan bir anlatıdır. Bilindiği gibi İngiltere'de 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan gotik roman, gizemli, ürpertici olayların, hortlakların ve daha bir sürü doğaüstü yaratıkların yer aldığı popüler korku ramanlarıdır. Gotik türde fantastik bir roman olarak Klavuz'u, Gülyabani ve ***Matmazel Noralye'nin Koltuğu*** çizgisine yerleştirebiliriz.

Yine postmodern kültürün temel bir ögesi olan ikinci bir tema daha işleniyor ***'Klavuz***'da: Sevgi teması. Ama buradaki sevgi, bir kadın ve bir erkek arasında değil, iki erkek arasında, yani eşcinsel bir sevgi. Bu seçim de bilindiği gibi, rastlantısal değil, postmodernist kültürel devşirilmenin ya da klonlanmanın tipik göstergelerinden biridir.

Kara Kitap bir roman ve sanat eseri mi, yoksa başka bir şey mi?

Bilindiği gibi Türkiye'de postmodern edebiyatın en iddialı ve popüler romanı, Orhan Pamuk'un ***Kara Kitap***'ıdır; arkasından ***Benim Adım Kırmızı*** romanı gelir. Hasan Ali Toptaş'ın ***Bin Hüzünlü Haz, Gölgesizler***, İhsan Oktay Anar'ın ***Puslu Kıtalar Atlası, Galiz Kahraman*** vb ise, postmodern roman türünün diğer iddialı örnekleridir.

Kara Kitap, herşeyde önce, yazarın Doğu ve Batı arasında bir sentez yapma amacıyla, ***Binbir Gece Masalları, Mantık Al-Tayr (Simurg Efsanesi), Mesnevi*** ve ***Hüsn ü Aşk*** gibi yapıtların konu ve kurgu tekniklerinin Batı roman estetiğinin günümüzdeki biçimi olan postmodernist bir "üstkurmaca"yla "metinlerarası" bir montaja dayanarak eklektik bir "bütünlük" içinde sunulmasıdır. Postmodern "Yeni roman"ın aşağı yukarı bütün özelliklerinin kullanıldığı ***Kara Kitap***'ın ilginçliği, yazarın, çeşitli öyküleri, metinleri ve teknikleri, yine postmodernizme özgü "labirent"sel ve fantastik bir karmaşıklık içinde; gerçek ve gerçek dışının birbirinin içine geçtiği mistik belirsizlikler ve anlamsızlıklar taşıyan bir kurguyla sunmuş olmasıdır.

Romanın ana izleği (ana teması) olan kendi olma, kendini arayış -yukarıdaki kaynak yapıtların da ana izleğidir bu-, dünya edebiyatında çokça işlenmiştir ve bu konuda özgün, yaratıcı büyük yapıtlar verilmiştir. ***Kara Kitap***'ın onlardan farkı, çok fazla metin, kopye üzerinden ikincil, üçüncül izlekleri çoğaltarak, öykü içinde öykü kurgusunu katmanlaştırarak bunu yapmış olmasıdır. Ancak bütün bunlar, çağdaş gerçekliği, insanın çok yönlülüğü ve karmaşıklığını kavrama açısından bir derinliğin göstergesi midir, yoksa bir sığlığın mı, göreceğiz.[208]

Kara Kitap'la yukarıda adı geçen yapıtlar arasında yalnızca anlatım tekniği açısından değil içerik açısından da bağıntılar vardır. James Joyce'un Ulysses'de, Stephen'in Dublin kentinde ordan oraya dolaşmasıyla (bu arada Stephen de gazeteye ve kerhaneye uğrar), Odysseus'un denizlerde dolaşması arasında kurduğu koşutluk gibi, Orhan Pamuk da Galip'in İstanbul sokaklarında

208 Bkz. *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, Derleyen Nükhet Esen, İletişim Yayınları, 1. basım, İstanbul, 1996. Kitaptaki özellikle Tahsin Yücel, Berna Moran, Jale Para ve Orhan Koçak'ın makalelerinin incelenmesini öneririm.

dolaşmasıyla ***Hüsn-ü Aşk***'taki Aşk'ın yolculuğu -ve ayrıca Mevlana'nın Şam sokakalarında Şemsi Tebrizi'yi araması- arasında koşutluk kurar. Buralarda yararlanılan yapıtlara/metinlere göre, en az onların ayarında bir derinlikten daha çok, bir tekrarı, taklidi, bir sığlaşmayı görebiliyoruz.

Tahsin Yücel'in deyişiyle, "Her yerin sırla, esrarla dolup taştığı, her şeyin kendinden daha derin, daha zengin bir şeyin işareti olduğu" söylense de, sırlar, esrarlar üzerine bir sürü laf edilerek romana bir derinlik verilmeye çalışılsa da, okur, sözde derinlik lafı edilerek gerçekte sığlıkla oyalanmak istenir. Çünkü, bunlar ancak romanın olay örgüsü içinde işlenerek ve okuyucuda bir sahicilik duygusu yaratılarak anlamlı ve etkili yapılabilir; ***Kara Kitap***'ta ise bu yok..

Kitabın öyküsü ya da olay örgüsü oldukça yalın ve kısadır. Avukat Galip, karısı, aynı zamanda kuzeni olan Rüya tarafından terk edilir ve onu aramaya başlar. Bu arayış onu Rüya'nın geçmişine götürür. Bir gazetede köşe yazarı olan Celal, Galip'in kuzeni, Rüya'nın üvey ağabeyidir. Güne Celal'in köşe yazısını okuyarak başlamak Galip için bir alışkanlıktır. Bu alışkanlığını arayış sırasında da sürdüren 'sadık okur' Galip, birden Celal'in sütununda eski yazılarının yeniden basıldığını fark eder. Gazeteyi arar ve Calal'in bir haftadır uğramadığını öğrenir. Rüya'nın Çelal'le birlikte olabileceğini düşünen Galip, bu kez makaleleri, Rüya, Celal ve kendine ilişkin ipuçları arayarak okumaya başlar. Burada romanın alegorik boyutu ortaya çıkmaktadır: Celal, yazar ve usta; Galip, yazar olmak isteyen çırak; Rüya ise yaratıcılığın, düş kurmanın, hayal gücünün simgeleridir. Romanın diğer bir izleği hayal ve gerçektir.

Roman estetiği açsından bakıldığında ***Kara Kitap***'ta, yukarıdaki sözkonusu metinlerin kendi başına verdiği fantastik haz dışında, bütün bunların üstünde, yazarın, çağın gerçekliğiyle bağlantılı özgün bir iletisini, insan gerçeğini tartışan temel bir düşünceyi, bir anafikri, bir iletiyi içeriyor mu sorularına yanıt bulmak olanaksız. Çünkü, bütün bunların olabilmesi için romanda bir iç bütünlüğün ve buna bağlı bir anlamsal derinliğin olması gerekir. Bunları bulamıyoruz.

Örneğin Tahsin Yücel'in romandaki çeşitli epizotlar için, "bu parçaların yarısını çıkarın, hiç bir şey değişmez; bir bu kadar

daha parça ekleyin, gene hiç bir şey değişmez"[209] saptaması bu açıdan çok önemlidir. Yani, romanın içeriği ile biçimi arasında bir organik bağ, bir bütünlük kurmak zordur. Bu nedenle roman, bir bakıma, bir çok metinsel, ansiklopedik bilginin eklektik yanyanalığından oluşmaktadır; bir başka deyişle, bazı eleştirmenlerin tanımlamasıyla bir "ansiklopedik roman"la karşı karşıyayız.

Kitabın son cümlesi, daha önce Galip'in farklı kişiliklerinden birinin söylemiş olduğu bir cümleyi tekrarlar: "Çünkü hiç bir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tek teselli yazı hariç." Yazı hayattan, gerçeklikten çok daha şaşırtıcı, zengin ve büyüktür, yazara göre. Başka deyişle, bireyin öznel dünyası, Romantizmin tanımıyla "hayal gücü", onun anlatıya, yazıya aktarılmış kurgusal biçimi nesnel gerçekliği belirlemektedir!.. Özne, nesnel gerçeklikten, dünyadan, maddi evrenden daha büyüktür!..

Yazarın -ve postmodernizmin-, nesnelin yerine öznelin belirleyiciliğini, gerçekliğin yerine "kurmaca"yı koyan idealizmiyle ilgili bu saptamadan sonra ***Kara Kitap***'la ilgili ikinci belirlemeyi yapabiliriz: Gerçeklik ve kurmacanın, özgünlük ve taklit olanın içiçe geçmesi. Gerçeklik kurmaca oyunları içinde kaybolmaktadır. Kitapta, bir romanda olması gereken, zaman akışı içinde gelişen bir öykü yoktur, öykü anlatma üzerine bir üstkurmacadır sözkonusu olan. Öykünün kendisinden çok öykü anlatma üzerine bir kurmaca. Dolayısıyla ***Kara Kitap***'ta edebiyata ilişkin çeşitli sorunlar ele alınır; kurmaca ve gerçeklik, kopye ve asıl, taklit ve otantik, metinler arası ilişki ve okurun tavrı vb... Ama bütün bunlar çağdaş anlamda edebiyat mı?... Bütün bunlar kitaba, roman tadında ve roman niteliğiyle işlenen bir anlamsal bütünlükten uzak, içiçe, yanyana, kat kat tıkıştırıldıkça roman da roman olmaktan uzaklaşıyor.

"Metinlerarasılık" ve "kurmaca" anahtar kavramlarıyla aynı zamanda önemli bir diğer tez savunulmaktadır. Yapısalcılardan başlamak üzere bütün postmodernistlere göre, geçmiş tarih ve yaşanan gerçeklikle ilgili söylenmesi ve yazılması gereken her şey söylenmiş ve yazılmıştır, yeni, özgün bir şey yoktur! Başka bir deyişle, daha önceki üretilmiş yapıtlardan bağımsız biricik ve özgün yapıtların artık üretilemeyeceği iddia edilmektedir. Onlara göre, bu anlamda, üretilen metinleri meydana getiren daha önceki metinlerdir, onların bir yerde tekrarıdır; sanat ve edebiyat

209 *Gösteri*, Kasım, 1999'dan aktaran Orhan Koçak, age, s. 143.

olarak papılabilecek tek şey, "üstkurmaca" çatısı altında mevcut "metinleri" kurmacanın çeşitli permütasyonlarıyla, bileşimleriyle "ilginç"leştirip, "acayip"leştirip "tuhaf"laştırarak güncel edebiyat metinleri haline getirmektir.

Romana, dış gerçekliği, nesnel zorunlulukları yansıtan, toplumbilim, ahlak, ya da felsefe alanlarında doğrudan dile getirilen insanlığın temel gerçeklerini, sorunlarını estetize eden bir metin olarak değil, kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun olarak bakılıyor. ***Kara Kitap,*** bu bakışın, tezin/modelin bizdeki en yetkin örneğini oluşturmaktadır.

Kısacası ***Kara Kitap***, toplumsal, insani amaçları/idealleri tamamen dışlayan, (büyükler için) oyunu, keyif almayı, fanteziyi amaç edinen bir romandır. Oysa gerçekte amaçsız hiç bir eser üretilemez, bir kitap yazılamaz. Orhan Pamuk da bunu çok iyi bilmektedir. Üstelik, Schiller'in sanatla ilgili "oyun kuramı"nı, ama onu biraz çarpıtarak, benimseyen yazar, bunu, Schiller'in ***Naif ve Duygusal Şiir*** adlı eserinden esinlenerek yazdığı ***Saf ve Düşünceli Roman*** kitabında savunmaktadır. Bu kitabın konusu, genç romancı adaylarına, ilgiyle okunacak bir roman yazmanın kurgusal teknikleri üzerine önerilerdir.

Pamuk'ta kitabın esasını oluşturan kurmaca, gerçekliğin ve onun romandaki temel ölçütü olan zaman ve mekandaki olaylar örgüsü içinde gerçekleşen öykünün yerini almaktadır. O, bu roman anlayışını, ***Kara Kitap***'ın Galip ve Rüya ile birlikte üçüncü kahramanı Celal'in görüşü ve uygulaması olarak şöyle yansıtır: "Celal bir çok köşe yazısını, belki de hepsini başkalarının yardımı ile yazdığını söyler; önemli olanın yeni bir şey 'yaratmak' değil, daha önceden, binlerce zeka tarafından binlerce yılda yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkalarından aldığını ileri sürerdi."[210]

Bu bağlamda postmodern kurmace metinde (romanda; aslında bunlar roman değil kurmaca oyunlarıdır, eğlencelik metinlerdir demek daha doğru) çağdaş sanatın temel bir özelliği olan özgünlük aramak boşunadır. Pamuk'un roman anlayışıyla Borges'in dile getirdiği roman anlayışı arasında pek fark yoktur. Borges şöyle diyor: "Özgünlük denen şeyin olanak dışı olduğu-

210 Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Can Yayınları, 15. basım, İstanbul, 1993, s. 241.

nu düşünüyorum. Geçmişi belli belirsiz çeşitleyebilirsiniz ancak. Her yazar yeni bir tonlamaya, yeni bir nüansa sahip olabilir, ama hepsi bundan ibarettir. Belki her kuşak aynı şiiri yazıyor, aynı öyküyü yineliyor, ama küçük, benzeri olmayan bir tonlama, bir ses farkı ile yazıyor ve yineliyor. Bu da yeterli."[211]

Özgünlük yoksa yaratıcılık da yok demektir. Özgünlük ve yaratıcılığın olmadığı bir ürünün sanat eseri olamayacağı da açıktır. Dolayısıyla bir sanat türü olarak çağdaş romanın ölçütleriyle ***Kara Kitap*** ve benzerlerinin bir sanat eseri olduğu tartışmalıdır. Zaten postmodernistler sanatın sonunun geldiğini boşuna söylemiyorlar. Bu durumda onların yaptıkları da, kendi itiraflarıyla, sanat değil, başka bir şeydir.

Kara Kitap'ın, -aynı şey ***Benim Adım Kırmızı*** ve diğerleri için de söylenebilir- modern/çağdaş roman ölçütleri açısından sorunlu, sanat eseri olarak tartışmalı postmodern bir roman olmasını belirleyen önemli etkenlerden biri de, yazarın, "kendi olma" ana izleği/temasıyla da bağlantılı olan, ideolojik düşünceleridir. Onun Kemalizm, Cumhuriyet ve ulusal devlet karşıtı neoliberal-postmodern düşüncesi, "kendi olma"yı da tarih ve toplum dışı, bireyci bir temele/temelsizliğe yerleştirmektedir. Çünkü, çağın gerçekliğinde, kendi halkının/ulusunun, içinde yaşadığı toplumsal bütünün kültürüne dayanmayan, onunla bütünleşmeyen, yani ulusal kimliği reddeden, vatansız, bireyci bir "kendi olma"sı, daha felsefi deyişle insanın kendi bütünselliğini bulması olanaksızdır.

Bu mantıkla insanın kendine yabancılaşmasını aşması mümkün olmadığı gibi, yabacılaşma daha da derinleşmektedir. Dolayısıyla küreselci emperyalizmin yalnızlaşmış, bencilleşmiş bireyinin, bu sistemin içinde bırakın kendisi olmayı, kendisiyle bütünleşmesini, o ancak, kapitalist büyük tekellerin piyasa mekanizmalarının aptallaştırılmış, güdülen tüketicileri olabilir. Orhan Pamuklar da, aptallaştırılmış bireyde somutlaşan, sistemin kitlelerde yarattığı ideolojik yanlış bilinç üretimindeki rolleriyle ödül alırlar.

Küreselci ideologlar istedikleri kadar uğraşsın, tarih ve toplum dışında bir kimlik yoktur, yaratılamaz. Orhan Pamuk, bir taraftan

211 "Susan Sontag, Borges'le Konuşuyor", *Çerçeve*, Haziran 1989, s. 16'dan aktaran Berna Moran, age, s. 101-102.

ulusal kimliğe ve kültüre karşı çıkarak ve Kemalizme, ulusal değerlere küfrederek emperyalist kozmopolit kültürle bütünleşirken, diğer taraftan bağımsız, özgün bir kimlikten, kişilikten sözediyor. Bunu da, ulusal kültürü atlayarak Osmanlı ve İslam kültürü içinde, Mevlana, Şayh Galip vb'nin temsil ettiği kültürel köklerimizle dolayımlayarak kurmaya çalışıyor. Oysa; onların hepsi, ulusal kültürümüzde içselleşmiştir; ya da yeterince içselleşmemişse yine ulusal kültür potasında eritilerek ve daha derinlemesine içerilerek çağdaş-modern kültürde evrensel özgün ifadelerini bulacaklardır. Özetle, ulusal kültür ve kimlik atlanarak, reddedilerek, hiç bir sanatsal özgünlük üretilemeyeceği gibi birey de kendisi olamaz, kendi bütünlüğüne, yetkinliğine asla ulaşamaz.

"Biçim herşey" ya da oynak, belkemiksiz, cıvık roman

Hiçbir şeyin sağlam bir anlam temeli üzerinde oturmadığı "Yeni edebiyat"ın kaygan, değişken, cıvıklaşmış oyunsu ortamında, yazar da, anlatıcı da, anlatı kişisi de aynı özelliği taşırlar. Özne yoktur artık. Daha açık deyişle yok sayılmaktadır. Geçmişin güvenilir, ağırbaşlı yazarı yerini oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır. 90 sonrası Türk edebiyatının postmodern çizgideki önemli yazarlarından İhsan Oktay Anar, yeni dönemin oynak, belkemiksiz, anlamsız, amaçsız yazınının tipik temsilcilerindendir.

Anar, Osmanlıcayla Türkçeyi birbirine karıştırarak, böylece zaman kavramını belirsizleştirerek, karakter ve olaylardaki acayiplikleri, tuhaflıkları nedensellik bağının ve mantığının dışında kurgulayarak arka arkaya dizen salt anlatımcı, salt oyuncu bir üslup geliştirmiştir. Bu omurgasız, kimliksiz, değişken romancılığını Anar şöyle dile getirir: "Kimliksiz biri olduğumu düşünüyorum. Ressam, mühendis, tarihçi kimliklerine sıkışıp kalmak istemem. Hatta yazar kimliğine de. Sadece yazıyorum, o kadar. (...) Borges'in söylemeye çalıştığı gibi 'Bir insan hem herkes, hem de hiç biridir'. Ben bir jokerim, yani bazı iskambil oyunlarında her kartın yerine geçen bir kart gibi. Kelimenin diğer anlamıyla da joker, yani 'şakacı'yım."[212]

212 Aktaran Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 76-77.

"Benim için önemli olan biçim ve kurgudur"[213] diyen Hasan Ali Toptaş da postmodern edebiyatın önde gelen yazarlarındandır. Bizde sahte "yenilikçi", "özgürlükçü" moda bir akım olarak yalnız bireyi avlayan postmodarnizmden belli ölçüde uzaklaşsa da, hâlâ biçimin ve anlamsızlığın yüceltildiği aynı vadide eserler vermeye devam ediyor.

Onun ***Bin Hüzünlü Haz*** romanı tıpkı ***Kara Kitap*** gibi, üstkurmaca niteliği, arayış izleği, gerçekle gerçekdışı arasında yaratılan belirsizlik, tarihselliğin ve nedenselliğin dışlanması, özellikleriyle dikkati çeker. Dahası, aralarında yüzlerce yıllık mesafe olan olayların eşzamanlı yanyana getirilmesi, bütünsellikten yoksunluk ve eklektizm, ciddi/trajik olay, öykü ve metinleri parodileştirme (alaya alma), bolca -ve ustaca- kullanılan söz ve imge oyunları, öykü içinde öykü katmanlılığı vb açılarından postmodern romanın aşağı yukarı bütün özelliklerini taşımaktadır.

Yine, ***Kara Kitap*** gibi, toplumsal ve insani nesnel ya da dış gerçekliğe gönderme yoktur; yani "sanat sanat içindir" ilkesine bağlı olarak, roman roman içindir, romanda amaç kendisidir. Her okuyucu kendine göre anlamlar üretebilir. Yazarın, ufuk açıcı, yol gösterici, aydınlatıcı, öğretici, insanı arındıran, yücelten bir amacı yoktur; yazar kendini aydın ve öncü olarak görmez!

Bin Hüzünlü Haz, içerdiği yoğun fantastik öge ile masal atmosferi, düşlerin ve sanatın içinde eriyip gitme özlemi, sonsuzluğu arayış; iç ve dış dünyayı, çeşitli varolusal düzlemleri, sanat türlerini birbirine karıştırma eğilimi vb ile romantik yanı ağır basan bir metindir.

Benzeri bütün metinlerde görüldüğü gibi bu kitapta da ilginçlik ve okunurluk sağlamak için akla gelebilecek bütün tuhaflıklar, geriplikler, acayiplikler (grotesk) bir gerilim ekseninde, karşıtlıklar yaratacak şekilde bir araya getirilmiştir. Örneğin, "at kişnemeleriyle otomobil homurtuları, kılıç şakırtılarıyla makineli tüfek sesleri, uçak gürültüleriyle atmaca çığlıkları, divit cızırtılarıyla daktilo tıkırtıları"[214] kurmaca düzlemde aşamanlı bir birliktelik oluşturabiliyor.

---

213 Aktaran Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, s. 169.

214 Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Adam Yayınları, 2. basım, İstanbul, 2000, s. 91.

Toptaş da anlatısında, postmodern edebiyatın eğlencelik, polisiye, fantastik edebiyattan aldığı kurgu şablonunu kullanır. Öykü düzleminde anlatıcı Alaaddin'i aramaktadır. Anlatıcının kurguladığı öykülerde ise, bir şehzade olan Alaaddin'i, tahtını korumak isteyen padişah kardeşi öldürmek amacıyla aramaktadır. Romanın ana kişisi Alaaddin'in bütüncül bir karakteri yoktur; her şey olabilir; "kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengavere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cariye yüzlü mahcup bir şehzadeye" (s.96) benzeyebilir. Belki de "bir insan değildir bu Alaaddin" (s.43), "hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere dökülmemiş bir duygunun, (...) ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı olabilir" (s. 44) Ne olduğu belli olmayan Alaaddin, çevresindeki bu belirsizlik aylasıyla metnin içinde mitleşir; metnin özgül mitidir Alaaddin, o bir imgedir artık.[215]

215 Bkz. Yıldız Ecevit, *age*, s. 196 vd.

IV.
EDEBİYATI CEDİDE'DEN GÜNÜMÜZE DEKADANLIK VE GERİCİ MODERNİZM

Dekadanlık, özellikle burjuvazinin devrimci enerjisini yitirdiği ve gericileşmeye başladığı 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kültür ve sanat tartışmalarında sık kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. ***Büyük Larus*** ansiklopedisinde sözcük karşılığı "gerileyiş, çöküş içinde olan" anlamına gelmaktadir. Kapitalizmin insana karşı, insanı yabancılaştıran, metalaştıran niteliğine karşı orta sınıf aydınında yaşanan derin bunalımın bir sonucu olaran dekadanlık, sanatın/sanatçının toplumsal ve siyasal sorunlardan, gerçeklikten tamamen kopup kendi içine kapandığı, ilginin yaşanan ana odaklandığı, geleceğe değil geçmişe yönelindiği, sapkınlığa açık, bohem, marazlı, hastalıklı bir yapıyı anlatır. Simgecilerin öncüsü sayılan dekadanlar, yapmacığı, yapayı gerçeğe ve sözcüğü -hele yeni bir sözcük sözkonusuysa- düşünceye, biçimi içeriğe yeğ tutarlar.

Bunlarla bağlantılı olarak gelecek konusunda karamsarlığın, umutsuzluğun ruh halini yansıtan kavram, 1890'larda Ahmet Mithat Efendi'nin Serveti Fünuncuları, yani Edebiyatı Cedide akımını "dekadan" olarak suçlamasıyla, edebiyat üzerinden dilimize girmiştir. Tartışma görünüşte -ve o günkü bilinç ve sorunsal çerçevesinde- edebiyatta ilericilik ve gericilik, yenilikçilik ve muhafazakârlık, dilde sadeleşmecilik ve Osmanlıcada ısrar biçimlerindedir. Böyle olsa da, gerisinde yatan, görünüşte ilerici olanın gerçekte gerici bir içeriği temsil ettiği, aynı şekilde karşıtının da doğru olduğu, çok daha karmaşık ve yanılsamalı saflaşmaları yansıtmaktadır.

Ayrıca, geçtiğimiz yüz yıllık Türk Devrimi pratiğini de dikkate alarak diyebiliriz ki, dekadanlık, Batı kültürünün ana ka-

rakteri olduğu gibi, günümüzde sanat ve edebiyatımızın önemli hastalıklarından biridir. Bu bağlamda dekadanlığa, postmodernizmi en iyi simgeleştiren kavramlardan biridir diyebiliriz. Kısacası postmodernizm, tam bir dekadanlıktır, çöküş kültürüdür. Bu bakımdan Batı kültür sanat tartışmalarında dekadanizm, postmodernist çevrelerde "avangartlık", "yenilikçilik", "yaratıcılık", "özgünlük" alanı olarak algılanan ve olumlanan bir tavır, bir ruh hali, yaşam tarzı biçiminde değerlendirilmesi şaşırtıcı olmasa gerekir. Dekadanlıkla ilgili bu tanımlama, gerçekte onu bir çöküş, yozlaşma, soysuzlaşma kültürü olarak değerlendiren ve tanımlayan aydınlanmacı, bilimsel ölçütlerle temelden çatışmaktadır.

Örneğin Nietzsche, kapitalizmin 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşadığı toplumsal, ahlaki ve estetik krizle ilgili olarak, -çıkış yolu, çözüm konusunda gerici önermeler yapsa da teşhiste (tanıda)- doğru saptamalarda bulunuyordu. Dekadan konusuyla ilgili tanı ve değerlendirmesi bu doğrulardan biridir. "Edebiyatta çöküş [dekadans] neyle belirginleşir?" diye soran Nietzsche şu yanıtı verir: "Yaşamın artık bir bütün içerisinde olmamasıyla. Sözcük ağırlık kazanıyor, tümceden dışarı fırlıyor, tümce taşıyor, yanın anlamını karartıyor ve yan bütünü bir kenara itip yaşam kazanıyor. Bütün artık bütün değil. Ama bu, çöküş [dekadans] çağının her üslubu için bir ölçüt: (...) Her yerde kötürümlük, sıkıntı, duygusuzlaşma ya da düşmanlık ve karınaşa. İki durumda da, düzen hiyerarşisinin ne kadar üst kademelerine çıkarsanız o kadar vahimleşen sonuçlar. Bütün, artık hiç yaşamıyor, parçalarına ayrıldı, yapay bir şey artık, bir düşünce parçası, bir yapıntı [Artefakt]."[216]

Yine aynı makalesinde Lukacs, kültür ve sanat cephesindeki gericiliğin arkasındaki en büyük gücün emperyalizm olduğunu vargular ve bu sistemin bir ögesi olarak dekadansa değinir: "Realizme karşı bilerek veya bilmeyerek yürütülen saldırı harekatı ve bunun sonucunda edebiyat ve sanatta yaşanan fıkaralık, yalıtılmışlık, sanat alanındaki dekadansın en önemli tezahürlerindendir."[217] Buradaki "yalıtılmışlık", gerçeklikten ve toplumsal olandan kopmak, yalnızlaşma olarak yorumlanmalıdır.

---

216 Aktaran George Lukacs, "Realizmin Akibeti", *Estetik ve Politika Realizm-Modernizm Çatışması*, İletişim Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2016, s. 65.

217 Lukacs, *age*, s. 84.

Yirminci yüzyılın, Gerçekçilik ve Modernizm ekseninde gerçekleşen en büyük estetik tartışmasının iki kuramcısı, Lukacs ve Adorno arasındaki önemli ayrılık noktalarından birisi de dekadanlıktır. Lukacs, "modern burjuva bireyin dekadans yalnızlığı"nı emperyalizmin liberal-bireyci kültürüne dayandırırken ve gerici modernizmi de büyük ölçüde bu toplumsal gerçekliği yansıtan bir sanat akımı olarak değerlendirirken, Adorno liberal bir noktadan buna karşı çıkıyordu. Yalnızlığı, bireycilikle bağından kopartıp geçmiş köklerine uzatarak ve genelleştirerek, hatta sürü hayvanlarının bile "yalnız bir topluluk" oluşturduğundan sözederek, konuyu asıl tartışma ekseninden uzaklaştırmaya çalışıyordu.

Uygarlıkların çöküş çağlarında da sanat yapılmaktadır elbette; hatta sözkonusu uygarlığın maddi-manevi kültürel birikiminin bir zenginlik ve olgunluk çağı yaşadığı böylesi dönemlerde sanata ilgi genel olarak yüksektir. Sanat ürünleri nicelik olarak boldur. Dolayısıyla, çöküş sürecini gerçekçi bir biçimde ve en yetkin düzeyde yansıtan eserler üretilmiştir ve üretilebilir; ama bu nitelikte eserler çok sınırlıdır, kuraldışıdır ve o çağın ana eğilimini yansıtmaz.

Kavramın içeriğine ve oynadığı anahtar role, uygarlıkların çöküş ve yükseliş dönemlerinin estetize edilmesi ve sanat anlayışları, sanatın ideolojik boyutu açısından bakarsak, çok daha bütünsel bir belirlemeye varırız. Bütün uygarlıkların çöküş dönemlerinde, egemen-gerici sınıfın kendi egemenliğini ve çağını olumlamanın, meşrulaştırmanın, daha özcesi, böylesi dönemlerde yaşanan çok daha derin eşitsizlik ve haksızlıkların, baskıların sanat üzerinden bir kurmaca ve yalan estetiği yaratarak gözlerden kaçırılmasının, gizlenmesinin kültürüdür dekadanlık. Çağımızın/günümüzün somutuna gelirsek; dekadanizm, neoliberal-küresel karşıdevrimle Yeni Ortaçağa dönüşen mafyalaşmış kapitalizmin haklılaştırılmasını, olumlanmasını açıklayan en uygun ve etkili kavramdır.

Edebiyatı Cedide ve dekadanlık

Türk edebiyatı ve sanatı açısından dekadan edebiyat ve sanat, yeni bir toplum yeni bir insan yaratma arayışındaki toplumsal ve kültürel dinamiklerle temelden çatışır, çatışmaktadır. Cumhuriyetçi-ulusal her düzeyde bütün boyutlarıyla bu çatışmayı ve krizi yaşıyor. Dekadan Batı kültürünün, medya ve serbest piyasacı

program ve siyasetlerle toplumun hücrelerine kadar ulaşabildiği günümüzde yıkıcı bir tehlike oluşturduğu, ulusal kütür dinamiklerine, değerlerine ciddi ölçüde çürüme tohumları ekerek bozuma uğrattığı da önemli bir gerçek. Hiç kuşkusuz, incelemekte olduğumuz Türkiye'de postmodern kültür ve sanatın toplumsal, tarihsel niteliğini en iyi açıklayan kavramlardan biridir dekadanizm.

Ahmet Mithat Efendi'nin, Serveti Fünun dergisi etrafında toplanan Edebiyatı Cedide akımına yönelik "dekadan" tanımlaması, iki önemli olguyu yansıtması açısından önemlidir. Hem Batı aydınlanması, kültür ve edebiyatındaki 1870'lerde burjuvaziyle başlayan gerileme/gericileşme ve çöküş yönündeki yükselen eğilimi, hem de bizdeki aydınlanmacı-yenilikçi Edebiyatı Cedidecilerin Frenk taklitçiliği ile düştükleri, görünüşte ilerici gerçekte ise gerici konumu açığa vurması açısından. Çünkü Batı'da, Aydınlanma ve Fransız Devrimi ile başlatılan özgürlük, eşitlik, ilerleme ile sanatta ve edebiyatta toplumu ve insanı özgürleştiren, yücelten/yetkinleştiren yaratıcı atılımlar dönemi 1870'lerden itibaren sona eriyordu. Batı'dan gelen her şey ileridir, iyidir diyen Tanzimatçı önyargı bu büyük kırılmayı kavrayacak entelektüel birikime ve derinliğe sahip değildi. Örneğin, dönemin en popüler ve bizimkilerin en çok etkilenilendiği akım olan Sembolizm, toplum dışı ve karşıtı, karamsar, bireyci, anlamsızlığı yücelten, bohem, marjinal yaşam biçimlerine yönelen bir akımdı.

Ahmet Mithat ise, her ne kadar Namık Kemaller çizgisinden uzaklaşsa da, yine genlerinde kalan Yeni Osmanlıcı mayanın da etkisiyle, II. Abdülhamit rejimiyle belli bir uzlaşma içinde olmasına rağmen, Batı'ya daha mesafeli ve daha millici bir noktada duruyordu. Bu tablo içinden bakıldığında, Ahmet Mithat'ın "dekadanlık" suçlamasının toplumda neden çok etkili olduğunu anlamak zor olmasa gerek. Jale Parla'nın özetlemesiyle bu nedenler şöyle sıralanabilir:

Yabancıdır, milli değerleri hiçleyicidir.

1) Dil "Frenk malı"dır, Fransızca deyimlerin fazlasıyla etkisindedir; çünkü dekadanlar Fransızca bilir ve Fransız dekadanlarını orijinalinden okuyabilirler; bu da onların dillerini bozmuştur.

2) Serveti Fünuncuların konuları hep Batı'nın moda ve muaşeretinden alınmış olup, içlerinde milli diye gösterilebilecek tek bir motif bile yoktur. Halit Ziya'nın o sıralarda Serveti Fünun'da

yayımlanmış olan "Salon Köşeleri" adlı uzun hikayesi, bu noktadan pek çok eleştiriye uğrar.

3) Seveti Fünunculara yapılan itirazların en önemlisi dil üzerinedir. Bol bol kullanılan sıfatlar, yeni yeni terkip ve imgeler, Osmanlıca sözlüklerden alınmış Farsca ve Arapça sözcükler, bütün bunların içine yerleştirildiği ilgisiz, bambaşka cümleler, itirazcılara göre dekadanlığın ta kendisi idi.[218]

Dil kullanımının içerdiği ima ve duyarlılıklar, dile göre kimlik yakıştırmaları bundan sonra kültür ve edebiyat dünyasında söz sahibi olmaya çalışanların ilgi alanından eksik olmayacaktır. Öncelikle terimin sözcük anlamından hareketle bunun eskiye dönüş olduğu; dilde arkeizmi teşvik ettiği, Tanzimatla gelinmiş dil modernleşmesi (dilde sadeleşme) noktasının geriye götürüldüğü, sorumsuzca gericilik yapıldığı vurgulanmıştır. Diğer taraftan dilin "çeviri dili" olduğu, Fransızca düşünülüp Osmanlıca yazıldığı, biçimsiz, taklit ve yanlış olduğu vurgulanır. Yani bu tarz, bütünüyle ulusal bir tarz olmaktan uzaktır.

Gerici Modernist kültür ve dekadanizm

On dokuzuncu yüzyılın sonundaki, Batı kültür ve sanatında özellikle Modernist sanat kanalından yaşanan toplum dışılaşma ve gericileşme eğilimi ile bizdeki toplumsal-siyasal, sanat-edebiyat alanındaki genel olarak yükselen yenilikçi-ilerici ve devrimci enerji arasındaki karşıtlık, bugün bile bir çok aydın ve eleştirmence yeterince kavranmış görünmüyor. Batı, emperyalist sistem olarak ilerici-özgürleştirici niteliğini kaybederken kuşkusuz kültür ve sanat alanında da toplumsal-insani amaç ve değerlerden kopup gericileşiyordu, oysa Türkiye ve benzeri ülkeler, yani Doğu/Asya, Ezilen Dünya aksine devrimcileşiyordu. Sadece Türkiye'de değil bütün dünyada, ezen ve ezilen uluslar saflaşmasına bağlı olarak, bu olgu, 20. yüzyılın en önemli gerçeğiydi.

Bu bağlamda, avangardizmin gerici modernizmin kaderiyle aynılaştırılması ise, hele onunla dekadanlık arasında bir koşutluk kurulması, terihsel gerçekliği hiç anlamamaktır, hatta olayı çarpıtmaktır. Yirminci yüzyılın başlarında dil kavgaları sırasında

218 Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2011, s. 47-48.

"Fransız dekadansının avangart boyutundan", Cenap Şehabettin dışında hemen hiç kimsenin söz etmediğine değinir Jale Parla. Parla, "İlginç olan budur, çünkü Avrupa dekadansı dil ve arkaizmi açısından eleştirilmiştir. Bu, dekadansın geriye dönük yüzüdür. Ama dekadansın aynı zamanda modernist akımlara eklemlenen bir de avangart boyutu vardır ki (abç -MU), bu boyut salt bireysellikten, anti burjuva tavırdan, din-aile-eğitim-ahlak kurumlarının hepsine meydan okumaktan, sıra dışı bir duygusallıktan ve şiddetli tutkulardan, şiir dilinde beş duyuya birden hitap eden imgelemi öne çıkarmaktan, biçimsizleştirerek yabancılaştırmaktan ve yabancılaştırarak sarsmaktan oluşur"[219] derken de, dekadanlığı toplumsal ve tarihsel gerçeklikten bağımsız bir temele yerleştirir.

Bu tanımlamaya uygun olarak Avrupa'da, özellikle de Fransa'da, 19. yüzyıldaki en önemli temsilcileri arasında Sade, Huysmans, Baudelaire, Flaubert, D'Annunzio, Oscar Wilde, hatta Byron gibi isimler sayılıyor. Bu durumda, Romantizm ve Gerçekçilikle dekadanlık arasındaki sınırların müğlaklaştığı, ölçütte bir belirsizlik ve tutarsızlığın ortaya çıktığı dikkati çekiyor.

Buradaki düşünsel karışıklığın nedeni, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren işçi sınıfı (sosyalizm) ile burjuvazi (liberalizm) arasındaki çatışmaya bağlı olarak burjuvazinin, ya da liberal özgürlükçülüğün, gericileşmesinin ve yozlaşma sürecine girmesinin, döneme damgasını vuran temel bir etken olduğunu görememektir. Dolayısıyla sanat ve edebiyat akımları bu temelde bir ayrışma sürecine girdiği gibi, modernizm de Gerici ve Devrimci olarak aynı ayrışmanın dinamiklerine tabi idi.

Dekadanlık ise, esas olarak gerici modernizmin bir ana eğilimini oluşturuyor. Bu çerçevede yukarıdaki isimlerden örneğin Baudelaire'nin, Flaubert'in, Byron'un ayırdedici özelliklerinin dekadanlık olduğunu söylemek oldukça zordur. Hele bütün modernistlere ve avangardizme dekadan deyip bu kavramı olumlamak mümkün değildir. Çünkü, doğuşunda modernizmin, özellikle de avangardın, yeni bir toplum, yeni bir dünya kurma, yaşamı ileri ve daha insani yönde değiştirme idealini taşıyan toplumsal, devrimci bir yanı olduğunu kesinlikle yadsıyamayız.

219 Jale Parla, *age*, s. 50.

Avangardizmin ya da onun kükensek gerçek anlamı olan öncü/yenilikçi, devrimci içeriğinin postmodernizmle nasıl boşaltıldığının bizdeki algısını Hasan B. Kahraman'ın samimi itirafından öğreniyoruz: "Yeni avangardın ne olduğunu saptayabilmek için bütün bir avangardizm tartışmasını gözden geçirmeye gerek yoktur. Yalnızca bir tek saptamayla yetinilebilir: Avangardın özgünlük tutkusu, artık yerini özgün olmayan bireşimlerin gündeme itilmesine bırakmıştır."[220]

Gerçekten de Jale Parla'nın belirttiği gibi, dekadanizm "bedenden başka gerçeklik ve bedenin zevklerinden öte bir haz tanımıyordu. Sonsuz bir sıkıntıya angajeydi ve bunun hafifletilmesinin ancak salt bireyci sanat anlayışı ile mümkün olduğunu savunuyordu. Ne bu dünyada ne de öteki dünyada herhangi bir 'kurtuluş' fikrine inanmadığı için yalnızca o anın haz ve duyumsamalarını geçerli sayıyordu. Bu hazzı artırmak adına keyif verici maddelerden tutun, sadizm ve mazoşizme kadar her türlü deneye açıktı."[221]

Çok açık; dekadan ya da gerici modernizm, burjuva gericiliğinin, karamsarlığının, geleceksizliğinin, çürümenin, yani çöküş kültürünün bütün özelliklerini taşımaktadır. Uyuşturucu, sadizm, mazoşizm deneylerinin yanında cinselliğin her türlüsüne başvurmak da makbuldür. Cinsel sınırların yok edildiği, ölümcül kadınların elinde iktidarsızlaştırılmış estedlerin cinsel fantazileri olağandı. Kaybolmuş bir aristokrasiye tutkuyla bağlı dekadans, bunun yerine sanatın aristokrasisini kurma amacındaydı. Toplumsal, siyasi konulara sözde kayıtsızdı; diğer yandan bu "kayıtsızlığı", Nietzsche'de olduğu gibi "üstün insan" vb teorilerle ırkçılığa kadar vardırabiliyordu. Dekadanların aşırı bireyciliklerinin kabul edilebileceği tek aidiyet, bir sanat çeveresinde yar almaktı.

Cenap Şehabettin'den Yakup Kadri'ye, dekadanizmden ulusal-devrimci edebiyata

Serveti Fünu'un en önemli temsilcilerinden Cenap Şehabettin, öyle sırf yenilik olsun diye uydurulan bir dilde kalıcı eser yaratılamayacağını, ancak kalbin ve fikrin ihtiyaçlarına cevap verebilecek seçkinci bir dilin kalıcı olacağını söyleyerek yeni edebiyatçıların (Edebiyatı Cedide) sunduğu yeni bir içerik

220 Kahraman, *Postmodernite ile modernite arasında Türkiye*, s. 168-169.

221 Jale Parla, *agy.*

olduğunu ima etse de bunun ne olduğunu açıkça belirtmez. Şehabettin, ***Serveti Fünun***'da yayımladığı "Dekadizm nedir?" başlıklı temkinli savunma yazısında, dekadanlığın geriye dönük bir akım değil, tersine öncü bir akım olduğunu söyleyerek bu akıma mensup bazı Fransız şairlerin şiirlerinde hastalıklı bir duyarlılığı işledikleri için yanlış anlaşıldığından söz eder ve kendilerinin dekadanizmin bu hastalıklı tarafına itibar etmediklerini belirtir. Burada Cenap Şehabettin'in, dekadan aşırılıkları yumuşatmaya, evcilleştirmeye çalıştığını görürüz. O günün koşulları içinde dekadanlığın Fransa'da yaptığı açılımı, etkiyi Müslüman ve Osmanlı yazarları arasında yapması da zaten beklenemezdi.

Edebiyatı Cedide'de ortaya çıkan ve hem Fransız hem de Osmanlı toplumundaki çöküş kültürünü netkilerini taşıyan dekadanlık; içe kapanıklık, toplumsal ve siyasal sorunlara mesafelilik, bireyci kaçış ütopyalarına ilgi, melankolik romantizm eğilimleri ve karamsarlık, 1908 Devrimi'nden sonra hızla tersine, umuda ve iyimserliğe dönüşmeye başladı. Yakup Kadri Karaosmanoğlunun bu süreçte geçirdiği düşünsel ve moral dönüşüm öğreticidir.

Jale Parla'nın deyişiyle, gençliğinde kendisinin de yakınlık duyduğu dekadansı, Cumhuriyetin kurulmasıyla artık bir hastalık olarak gören Yakup Kadri, kendisindeki büyük değişimle ilgili şunları yazar: "On dokuzuncu asır sonu Avrupa'da bir büyük inkar devridir. Bütün kıymet hükümlerinin [değer yargılarının] bâtıl ve bütün ölçülerin bozuk olduğunu ispat yoluyla birbiriyle müsabaka eden muharrir ve mütefekkirlerin adedi, o devirde sayılamayacak kadar çoktu. Bunlar bir takım kötü gençlik arkadaşları gibi bizi baştan çıkarır, bizi maceradan maceraya sürüklerken kafamızda yükseklerde dolaşan kimselerin sarhoşluğunu hissederdik. O Frenk üstadlarından ödünç aldığımız inkar ve istihza kanatlarıyla, sanki muhitimizin üstüne çıkmış, sanki mensup bulunduğumuz cemiyetin perişanlıklarına, adiliklerine, yalanlarına ve şarlatanlıklarına yukarıdan bir hakaretli yabancı gözüyle bakmış olurduk."[222]

Yalup Kadri, ***Kiralık Konak, Sodom ve Gomore*** ve ***Ankara*** romanlarında doğru insanla doğru sanatçının birleşebileceği tek hedef olarak milliyetçiliği ya da başka bir deyişle toplumculuğu ve yurtseverliği gösterir. Bu ideal, Yakup Kadri'yi sapkınlıklardan arındıracak olan tek idealdir.

---

222 Aktaran Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 24.

Dekadanlık, 1890'larda Türk Devriminin, Türk aydınının ihtiyacı olan Batı'nın aydınlanmacı, akılcı ve devrimci birikimini temsil etmiyordu, aksine emperyalist Batı'nın çürüme ve çökme yönündeki gerici yanını temsil ediyordu. Çağdaşlaşmayı Batılılaşma ve Batı taklitçiliği olarak yorumlayan, Türk ulusal kimliğine yabancılaşmış bir kısım Osmanlı aydını, bu gerici Batı kültrüyle birleşiyor, onu ilericilik, yenileşme olarak sunuyordu.

Ahmet Mithat Efendi, saflaşmayı bu nitelikleriyle bilmese ve ele almasa da, en azından mevcut bilgi birikimi ve Osmanlıcı/yerlici, millici, duruşuyla, özellikle de kimliğimizi ve kültürümüzün özgünlüğünü koruma kaygısı ve sezgisiyle doğru tarafta yer almaktadır. Niyazi Akı'ya göre, Yakup Kadri'de dekadanlığın etkileri 1910'lara kadar sürmüştür. Bu döneme damgasını vuran Schopenhauer ve Nietzsche etkisini ve bu etkinin izdüşümlerini "gerçeklikten nefret", "boşluk duygusu", "bireyin tanrılaştırılması", "altın çağ peşinde", "sanatkar aristokratlığı" başlıkları altında tartışır.[223]

Kiralık Konak'ın (1922) Seniha'sı, Yakup Kadri'nin dekadan edebiyattan yola çıkarak yarattığı bir karakterdir. İntibah'ın Mehpeyker'inden, en çok da Madam Bovary'den izler taşır. Bu metinselliği ile Seniha, Hakkı Celis'in milliyetçilik uğruna terk ettiği dekadan şiirdir; gelgitleri, değişen ruh halleri, sonsuz sıkıntı buhranları, tenselliği, okuduğu romanlardaki yaşamlara gıpta edişiyle Seniha, terk edilmesi gereken bir edebi yaşlaşımın temsilidir...

Aslında dekadanlık çok daha geniş boyutlu ele alınması gereken bir kültürel, ahlaki eğilimdir. Bizim kültürümüzde bir kaç önemli nedenden dolayı çok boyutlu ve köklü bir hastalıktır bu. En önemli neden, kuşkusuz Osmanlının yaklaşık üç yüz yıl süren çöküş sürecinin düşünsel, duygusal, kültürel genlerimize sinmiş derin etkileridir. Bu çöküş sürecine çözüm, çıkış ararken, hep toplumun dışından, yukarıdan/Osmanlı aristokrasisinden ve dışarıdan/emperyalizmden medet umulmuştur. Osmanlı aydınının, çözümün ve çıkışın asıl kaynağı olan Türk halkından, halk kültüründen kopuk olması, ona yabancılaşması ise diğer önemli nedendir.

---

223 Bkz: Niyazi Akı, *aynı yer.*

V.
POSTMODERN KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM VE YABANCILAŞMANIN DEVŞİRME KURAMCILARI

Batı batarken güneşin Batı'dan doğduğuna inananlar

1980'lerden sonra ilk örnekleriyle gündeme gelen, 1990'lardan itibaren ise sistemli ve çok boyutlu olarak uygulamaya konan siyasette ve kültürdeki postmodern dönüşümde, ne tür aydınlar hangi fikir ve iddialarla etkilendi, rol aldı? Sadece modern çağın değil, insanlığın uygarlaşma sürecinde elde ettiği bütün değerleri tartışılır hale getiren, küresel emperyalizm güdümlü Yeni Ortaçağ projesinde, hiç kuşkusuz kültür ve sanat projeleriyle devşirilen, genetik dönüşüme uğratılıp vatansızlaştırılan çok sayıda aydın ve sanatçı görev aldı.

Küreselleşmenin diğer alanlarında olduğu gibi kültür ve sanat alanında da, çok daha derinlemesine olmak üzere, Aydınlanma/modernite projesi ve ideallerine karşıt bu yeni dalgayı ilerici, "devrimci" olarak olumlayıp kutsayan ve meşrulaştıran bir düşünce ve kültür-sanat anlayışı, ortamı yaratılmaya çalışıldı. Genleriyle oynanmış ve programlanmış bu "yeni" aydın tipi, görevini öyle bir şevkle yerine getirdi ki, "küreselleşme", "ulusal sınırların ortadan kaldırılması", sahte "insan hakları", "özgürlük", "çoğulculuk / çokseslilik" söylemleri; sanat ve edebiyatta

"modernist özgürleşme", "estetikte devrim" yaygaralarıyla adeta tozu dumana kattılar. Sosyalist/Sol aydını avlamak için yaratılan sahte "enternasyonalizm", "değişim" ve "özgürlük" havasıyla, sanki sınıfsız topluma geçiliyor izlenimi yaratıldı.

Batı merkezlerinde küreselleşme projesi çerçevesinde üretilen bu paket düşünce ve kavramları "büyük yenilikler" olarak benimseyen Türk aydınının ruh hali ve davranış biçimleri aslında ikili bir karaktere sahipti. Ya da başka deyişle Batı'daki gelişme ve "yenilik"lerden etkilenmede iki tür aydın karakteri ve tavrı ortaya çıkmaktadır. Birincisi, 1876-1908, 1945-1960 dönemlerinde de görüldüğü gibi, Türk Devrimi dalgasının her geri çekilişinde ve karşıdevrim süreçlerinde yeniden nükseden ve canlanan Tanzimatçılık veya mandacılıktır. Halkçılık ve ulusalcılık karşıtı, büyük burjuvazi ile feodal sınıf ve zümrelerin çıkarları gereği emperyalizmle işbirliği, bütünleşme siyaset ve kültürünün bir uzantısıdır bu.

Ulusal köklerine yabancılaşmış bu gerici eğilim, toplumsal ve ideolojik temelleri olan, bazı dönemlerde ihanete kadar varan bilinçli bir tercihtir. Çünkü, Erol Manisalı'nın "içimizdeki Danimarka" diye tanımladığı bu kesimin çıkarları ve var oluşları, organik ilişki içinde oldukları emperyalizm ve işbirlikçi sınıfların ideolojisini, sanat ve edebiyatını üretme göreviyle belirlenmişti. Bu kesim, ulusal kültür ve değerlerden büyük ölçüde kopmuştur, yabancılaşmıştır

İkincisi ise, genel olarak Türk aydınının ulusal tarihinden kopukluğu, entelektüel yetersizliği ve zihni tembelliği, halka ve devrime inanç zayıflığından kaynaklanan, dışarıdan ürtilmiş hazır düşünce, formül ve kalıplardan kolayca etkilenme, yani hazırcılık biçiminde ortaya çıkmıştır. Yer yer üstü küllenmiş olarak Atatürkçü, vatansever bir cevher taşıyan bu kesimin, bu niteliklerine tamamen aykırı olarak emperyalizmin kültürel ayartmalarına kanabilmesinin temel nedeni, yukarıdaki özellikleridir. Yarım aydın yanılsaması, gafleti, şaşkınlığı olarak da tanımlayabileceğimiz bu özellik, genel olarak ezilen ülke aydınlarında görülen en yaygın eğilimdir.

Sanat ve edebiyatta ulusal/toplumsal içerikten ve anlamdan kaçışla, genellikle Batı kaynaklı moda akımlarının biçimsel, üs-

lupsal, sahte yenilikçi vurgularına bağlanmakla somutlanan bu köksüz ve Batıcı eğilim, 1980 sonrası sanatta en uç örneklerini vermiştir, vermektedir.

Küreselci merkezler, bir çok çağdaş, ilerici kavramı, içeriğini boşaltarak ve anlam çarpıtmasına uğratarak yeniden biçimlendirip sahteleştirdi ve bunları sosyalizme inancını yitirmiş sol ve ilerici aydınları avlamada bir zoka, bir tuzak olarak kullandı. Türk aydın ve sanatçı çevrelerinde bu yönelimin oluşmasında yukarıdaki belittiğimiz tarihsel ve kültürel olgular, optikteki ışığın kırılma biçimini ve yönünü belirleyen prizmaya benzer bir rol oynadı. Öyle ki, Aydınlanma düşüncesine, akılcılığa ve estetiğe yönelik olarak, zaten Batı'da gerçekleşen içerikte başkalaştırma, çarpıtma ve sahte içerikleşme, bizde bir kez daha kırılmaya uğratılarak daha da derinleşip soysuzlaşmanın tipik örneklerini verdi.

Postmodernist kültürel dönüşümde görev alanların ayırdedici özelliklerinin, sosyalizm ya da yeni bir toplum düşüncesini hep Avrupa merkezli dış modellerde arayan, ulusal değerlere yabancılaşmoş aydın özelliği taşımalarıdır. Onlar, daha çok Türkiye'ye özgü, bağımsız bir sosyalizme pek fazla kafa yormamış, kopyeci, Batı modellerinin taklitçisi, kendi tarihine ve kültürüne yabancılaşmış kişilerdir. Tercihleri Türkiye'deki bir Avrupa'dır, bir Avrupa kolonisidir. Türkiye'nin kendi öz dinamikleriyle aydınlanmış çağdaş bir ülke olmasına, olabileceğine inançları azdır ya da yoktur.

Sovyet sistemi, yani sosyalizm deneyimleri sona erince, -Çin, Kore, Vietnam, Küba gibi örnekler hâla ayakta olmasına rağmen- bu çevrelere göre sosyalizmin sonu gelmiş oluyordu. Dahası, neoliberal saldırıya 30 yıl direndikten ve neoliberalizmin 2008 krizinden sonra bu ülkeler kamucu, halkçı çizgide daha da büyük atılımlar içine girdiler. Ayrıca, 1990'ları yaşayanlar hatırlayacaklardır; 1970'lerde de, 80'lerde de Sovyet sosyalizmine ciddi eleştiriler yönelten güçlü bir Bilimsel Sosyalist sol ve aydın kuşağı vardı. Bu kuşağın; sosyalizm sadece Sovyetler Birliği'nden ibaret değildir, Çin başta olmak sosyalizm deneyimi yaşayan başka örnekler de vardır, demelerine ve bu düşünceleri geniş bir kesimce bilinmesine karşın, emperyalizme ideolojik ve siyasi teslimiyet yine de yaşandı.

Böylece, liberal sol, neosol, emperyalizm solu olarak ifade edilebilecek olan yeni Tanzimatçı aydın tipi hızla sosyalizmden / toplumculuktan uzaklaştı ve Batı'ya kapılandı. Batı'daki küreselci sahte "yenilik"lere, hatta hayat tarafından çoktan gerçek dışılığı, saçmalığı, hurafe niteliği kanıtlanmış çöplük bilgilere -salt Batı kaynaklı olması nedeniyle- "modernlik", "değişiklik", "yenilik" adına kucak açıldı.

12 Eylül sonrasında sol aydın ve sanatçının bu tuzağa düşmesi ve devşirilmesinde, solun ezilmesi ve tamamen siyaset dışına itilmesi sonucu apolitikleşmesi ve böylece bütün entelektüel enerjisini kültür-sanat alanına yoğunlaştırma eğilimine girmesinin de büyük bir rolü vardır. Siyaseten bastırılmak ve sınırları emperyalizm ve egemen sınıfların ideolojik çıkarlarıyla çizilmiş olarak kültür-sanat alanına hapsolunmak da aslında küreselci stratejinin doğal bir parçasıydı. Çünkü, o alan da, postmodernizmin bütün cezbedici, göz boyayıcı sahte "radikal" söylemleriyla ideolojik olarak çoktan denetim altına alınmıştı.

Kuşkusuz, siyasetin yasaklandığı, toplumsal mücadelenin durgunlaştığı dönemlerde sosyalistler/devrimciler kültür-sanat/edebiyat alanına daha çok yoğunlaşıp devrimci etkinliklerini sürdürebilir, umudun filizlerini o alandan yeşertebilirler. Ancak, devrimci ideolojisini yitirmiş, ya da terketmiş olarak gidersen oradan ne devrimci/toplumcu bir sanat, ne de genel olarak bir umut, enerji üretilir. 12 Eylül sonrası, "sanat"ı ideolojinin ve siyasetin önüne koyan ve egemen bir eğilim olarak parlatılan anlayış, işte bu devrimci ideolojisini ve inançlarını terkeden ve postmodern ideolojiye kapılanan anlayıştır.

Kökleri Nietzsche'ye dayanan, gerçeklikten kaçışın örtülü bir ifadesi olarak "sanata sığınma" söylemiyle içeri çekilen boşluktaki devrimciyi, yenilik arayan sanatçıyı öğütüp, kişiliksizleştiren, topluma ve gerçeklere yabancılaştıran bu büyük operasyonun birincil temel taktiği "ideolojiler öldü" deyip ideoloji düşmanlığı yapmaktı. Diğeri de, Foucault, Derrida, Delauze vb'lerin kuramlaştırdığı iktidar ve otorite karşıtlığı üzerinden siyaset düşmanlığı yapmaktı. Tabii ki, "sanatın siyasetten bağımsızlığının felsefesi", bütün bilim karşıtı gerekçeleriyle, hurafeleriyle, safsata ve yalanlarıyla yeterince yapılmıştı.

Toplumsal nesnellikten bireyci öznelliğe geçişin/ kaçışın estetik kuramcısı Hasan B. Kahraman

Batı'daki ve bizdeki 12 Eylül sonrası gericileşme-ortaçağlaşma sürecini büyük "yenilik"ler ve "devrimci" dönüşümler, sanatta ve estetikte "özgürleşme" dönemi olarak kutsayıp olumlayan ve bunun sanat-edebiyat düzleminde meşrulaştırıcı teorisyenliğini üstlenen eleştirmen ve yazarların başında, çoğunluğu akademist olan, Hasan Bülent Kahraman, Yıdız Ecevit ve Ali Akay gibi yazarlar gelmektedir. Ayrıca bu alanda, Orhan Koçak, Semih Gümüş, Nurdan Gürbilek vb sanat-edebiyat eleştirmenleri ve denemeciler öne çıkan isimlerdir.

Tanzimatçı aydınların, genlerindeki iflah olmaz Batı muhipliği yanında, neoliberal-postmodern kültürün bir uzantısı, görevlisi olarak rol almalarında ayırdedici nitelikteki en önemli etken, Küresel Karşıdevrimin nesnel ve kaçınılmaz olduğu biçimindeki ideolojik operasyona gönülden inanmalarıdır. Bu tezin özeti, Aydınlanmacı, akılcı, toplumcu ve ulusal devletlere dayanan bir çağın sona erdiği biçimindedir. Ulusun ve ulusal kültürün gününü doldurduğu ve gericileştiği hurafesi, bu küreselci ideolojinin omurgasını oluşturur. Sürecin, özellikle 1989'da Sovyetlerin dağılmasından sonra, doğal, zorunlu bir gelişme imiş gibi sunulup meşrulaştırılmasını, bu akımın Türkiye'deki en birikimli, üretken kuramcısı Hasan B. Kahraman, hakkını vermek gerekir ki, bir akademisyen "nesnel"liği ve "bilimsel"liği içinde ustaca ve maharetle yapmaktadır.

Kahraman, sözkonusu maharetlerini kullanarak küresel merkezlerin kararlarını/emirlerini ve algı operasyonlarını bir tarihsel, nesnel gerçeklikmiş gibi şöyle sunuyor: "1989'da belli bir sosyalizm anlayışı sona erecekti. Ondan sonra toplumsalcılığın etrafında kalarak roman yazmak biraz da 'marjinalleşen' bir tutum olacaktı. Liberal ekonomilerin, serbest piyasaların, girişimci bireyin sözkonusu edildiği hatta hegomonik profil haline getirildiği bir dönemde bundan fazlasını düşünmek fiilen neredeyse olanaksızdı."[224]

Burada ilk dikkati çeken şey, yazarın bu süreci -nesnel veya değil-olumluyor mu, olumlamıyor mu, yani kimden yana, hemen anlamanın zor olduğudur. Ne var ki yazarın bütünsel olarak

224 Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye'de Yazınsal Bilincin Oluşumu*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 25.

düşüncelerini ve ideolojik ve siyasi tavırlarını incelediğimizde, neoliberalizm ve postmodernizmden yana olduğunu -bunu yazının ruhundan da çıkarmak mümkün-, onu derinlemesine sistemli olarak savunduğunu görüyoruz.

Ancak, başat olan küreselleşme olsa da, dünyada olsun Türkiye'de olsun, siyasi ve ideolojik olarak karşıt nitelikte son derece etkili bir akım vardı. Bu akım, sonuçları bugün açık olarak görüldüğü gibi, özellikle Rusya ve Çin'in merkezinde olduğu Avrasya merkezliydi. Fazla değil en fazla 20 yıl içinde (2008 krizini unutmayalım) bu neoliberel-küreselci ideolojiye karşı, pratik tarafından doğruluğu kanıtlanan ikna edici, bilimsel, gerçekçi ve toplumcu seçenekler ortaya kondu. Ama ne yazık ki, küresel zokayı yutan liberal aydınlarımız büyük bir teslimiyet ya da biat rüzgârının girdabına yakalanmıştı bir kez. İdeolojik bir tercih yapıp toplumcu, vatansever mevzileri küfrederek terketmişlerdi.

Kuşkusuz emperyalist kültürdeki çürümenin bir yansıması olan ABD merkezli postmodern kültür-sanat operasyonu, sosyalizmden umudunu kesmiş, yalnızlaşan birey için öylesine etkili bir olaydı ki... Eğer Batı dışında yeni bir dünya, yeni bir uygarlık seçeneği ortaya çıkmasaydı, bazıları için durumu kabullenmek dışında bir seçenek yok gibi görünüyordu. Ne ki, insanlığın genel gelişim dinamikleri açısından bakıldığında ise, böyle bir alternatif uygarlık seçeneğinin çıkması kaçınılmazdı. İşte sosyalizm ve devrim kaçkını dönekler bu gerçeği göremediler, görmek de istemiyorlardı.

Kahraman, bütün modernleşme atılımlarının, özellikle de 20. yüzyılda gerçekleşen toplumsal ve ulusal devrimlerin doğasında var olan "cebri", yani otoriter modernleşmeyi patronları adına sona erdiriyor! Yani bundan sonra devrim yapmak yasak, toplumu ve insanı değiştirecek öncü atılımlar yasak, her şey kendiliğinden, evrimci bir sürece bırakılmalıydı! "1980 sonrası Batı kültür ufkunda gelişen olaylar ve dönüşümler çoğunlukla postmodernlik olarak nitelendirilir. (...) Herşeyden önce Sovyetler Birliği'nin yıkılması, ulus devlet eksenli ve ağırlıkla cebri modernlik oluşumlarını yeniden değerlendirmeyi zorunlu kılıyordu. Bu bağlamda ortaya çıkan ilk önemli gelişmeden birisi tarih kavramının yeniden ele alınmasıydı." Bu ifadelerle, postmodernizmin kaçınılmazlığını, onun anti otoriterliğini ve tarih karşıtlığını

vurgulayarak önlenemez bir mutlaklık olarak bu Batı merkezli gelişmeye iman ve bağlılığını ilan ediyordu.[225]

Amerikancı sosyoloji ve sanat anlayışına bağlılığının verdiği toplumsal-ulusal-insani kültür ve edebiyata karşı pervasız saldırganlığını -siz onu nesnellik adına deyin- bütün kendinden eminliği ve açıksözlülüğü ile sergiliyor Kahraman: "Türkiye artık toplumsal-nesnellik-insan çizgisinden bireysel-öznellik-ben çizgisine geçmektedir. (...) Bu bir gerçekliktir (abç-MU). Çünkü edebiyat sosyolojik deterministik, a priori bir süreç değildir. Neyin yaplması gerektiğini karar vermez. Onu ancak toplumcu gerçekçilik gibi totaliter yönelimler yapar. (...) bugünkü edebiyat, daha önceki dönemlerde olduğu üzere topluma doğrudan müdahale etmek, toplumsal durumun tanığı olmak, toplumu dönüştürmek, misyonerlik yüklenmek gibi bir çabanın içinde değildir."[226]

Bu gülünç, kendinden emin, kibirli iddiaların, Türk Devrimine, Türk modernleşmesine meydan okumaların, bugün, 10 (ya da 20) yıl sonra bütün temelleriyle iflas ettiğini, artık kendileri bile kabul etmeye başladılar. Türk sanat ve edebiyatında tam bir çölleşme, çoraklaşma yaratan bu kültürel anlayışın ne kadar çürük ve kof, ne kadar tarih ve gerçek dışı olduğunu görmüş olmak, iyi bir eğitim konusu olsa gerek.

Aydının, sanatçının toplumu değiştirme, dönüştürme, yeni bir insan, yeni bir dünya yaratma görevi, sorumluluğu elinden alınınca, Kahraman'ın mantığıyla, Foucault'un ileri sürdüğü "yazarın ölümü" de gerçekleşmiş oluyordu. Artık, yoğun bir emek ürünü, yaratıcı bir etkinliğin özgünlüğünü taşıyan edebiyat yapıtının değeri kalmıyordu! Edebiyat denen şey, yeni bir "metin", "metinsellik", metinlerarasılık" olgusuna indirgeniyordu. Ona göre Türk edebiyatı artık roman, şiir ve öykü yazmayı bir yana bırakarak "metin" yazmaya gayret ediyordu ve etmeliydi.

Edebiyatta "metinlerarasılık", görsel sanatlarda "pastiche" ya da "kolaj" denilen, birbirleriyle anlamsal bir bütünlük oluşturmayan anlatı, motif vb'lerin eklektik yanyanalığı postmodern sanatın özüdür. Anlam, içerik değil biçimsellik, süsleme/bezeme ve fantezi esastır. Bütün açıksözlülüğüyle, postmodernizmin "sanatın Hegelci, Marksist bütün kavramlaştırmalarını doğrudan

225 Kahraman, *age*, s. 130-131.

226 Kahraman, *age*, s. 287

yadsıdığını" ileri süren Kahraman bu anlamsızlaşma ve içeriksizleşmeyi itiraf etmektedir. Ona göre, sanatta "trajik değil, tersine ironik olan önce gelmelidir. Arındırma, eksiltme değil bezeme (pastiche) sanatın kurucu ogesi olmalıdır"(abç -MU).[227] Özetle, buna göre, sanat eserinin en önemli ilkesi olan arındırıcı (düşündürme, insan ruhunu eğitip, güzelleştirme, yetkinleştirme) özellik önemsizleşiyor; buna karşılık, bezemeye, süslemeye, fanteziye, oyun, eğlendirmek, günübirlik keyif almak öne çıkıyor.

Hasan Bülent Kahraman toplumsal içerik ve anlamdan kaçışın mantığını sonuna kadar cesaretle işletiyor. Vardığı nokta hiç kuşkusuz boşluk ve hiçliğin, sıradanın ve bayağının estetize edilmesidir. Onun içeriksizliği ve anlamsızlığı yücelten usta bir kuramcı ve eleştirmen olduğunu Bedri Baykam'ın "Boş Çerçeve" ve "Çırılçıplak" sergileri için yaptığı postmodernist eleştirilerde görüyoruz. Sanatı, dışkıya ve psuvara, en ilkel, sıradan kullanım eşyasına indirgeyen Duchamp'ı kıskandırırcasına, "Boş Çerçeve", sanatı hiçliğe, boşluğa, yani anlamsızlığa mahkum ediyor, ama Kahraman farklı düşünüyor: "Galeriden içeriye giriyoruz ve kesişen, etkileşen ve böylece çoğalan boş çerçevelerle karşılaşıyoruz. Ancak bu çerçevelere boş demek, boş olduklarını düşünmek mümkün değildir. Dört çubuktan oluşan bu çerçeveler, sınırlandıkları boş bir uzamda bir bütün dünyayı yansıtıyorlar. Galerinin içinde olanlar, dışında olanlar, sokaktan geçenler; kısacası, belli bir derinliğe sahip her şey çerçevelerin 'içeriğini' oluşturuyor. İşte ciddi ve önemli bir fenomenolojik problematik.

"Baykam, böylece 'modern zamanların' sona erdiğini ilan ediyordu. Türk resminde bu bir ilkti. Açıkçası Baykam, bu sefer hiççi bir yaklaşımla tuvalin gerçekliğinin, kendi sonuna ulaşmasını sağlıyor; 4. boyut resimleriyle tepeden tırnağa yenilediği gerçeklik bu. Karşımızda duran tamamen boş çerçeveler. Ama kim bunların gerçekten boş olduğunu söyleyebilir ki? Aksine, bu, sanat tarihinin en kavramsal hamlelerinden biri olarak kabul edilebilir. Çünkü Baykam, sadece bir çırpıda daha önce bahsettiğimiz tuval tarihinin tamamının üzerine çullanmakla kalmıyor, post-Duchamp kavramsallaştırmasının en önemli mihenk taşla-

227 Hasan B. Kahraman, *Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye*, Agore Kitaplığı, 2. basım, İstanbul, 2007, s. 16.

rından birinin üzerine inşa ettiği yapının temellerini de atıyor. Sergi posterinin üzerindeki slogan doğru: Duchamp, Baykam'ın yaptıklarını görseydi büyük bir olasılıkla kıskanırdı.

"Duchamp, pisuvarı -sanat tarihinin en önemli nesnelerden birini- bir kaide üzerine oturtup, bir sanat eseri olarak sunduğunda, bir nesnenin nasıl sanata dönüşebileceğini yalnızca ispat etmekle kalmadı. Pisuvar ayrıca izleyiciye, önünde durdukları ve baktıkları nesnede daha önce görmediklerini arama ve keşfetme yükümlülüğünü dayattı."[228]

En son (Mart 2015'te) gerçekleştirilen, çıplak kadın fotoğraflarının "Nü" olarak sunulduğu "Çırılçıplak" sergisi de, Warhol'ün öncülük ettiği, Coca Cola şişelerini, Marilyn Monroe fotoğraflarını sanat eseri olarak sunan karşı sanatın, postsanatın bir devamı gibi görünmüyor mu? Kapitalist piyasanın idolleştirdiği, müziğin, sinemanın ünlü kadın "sanatçı"larının (!) fotoğraflarının seri üretimini "estetize eden" pop-art (popüler sanat) akımının, hiçbir sanatsal emeğe ve niteliğe önem vermeyen, ucuz, niteliksiz, işporta sanatını, yani kitsch sanatı çağrıştırmıyor mu?

Sahtenin ve hiçliğin içeriksiz estetiği

Büyük tabloya dikkatle baktığımızda, çürüyen ve çöken kapitalist uygarlığın dekadan (çöküş) kültürü post-sanat ya da karşı-sanatının, popüler kültür ve kitschleşmenin toplumumuzdaki küçümsenmeyecek etkisinin izlerini rahatlıkla sürebiliriz. Sanat ve edebiyattaki sığlaşma ve çoraklaşmayı her boyutta, her alanda bütün çıplaklığıyla gözlemleyebiliriz. Örneğin içeriğin, anlamlılığın terkedilip sanatın salt biçim olarak vurgulanması, biçimin belirgin özelliklerinden olan üslubun da özellikle anlamsız dil ve söz oyunları, ironi, parodi ve pastij/kolaj tekniğiyle süslenmesi, bu yaygın etkinin tipik göstergeleridir.

Oysa bu sanatsal anlatı biçimleri ve teknikler, çağdaş gerçekçi ve toplumsal sanat ve edebiyatın her zaman kullandığı biçin ve tekniklerdir. Buradaki temel fark, içerikle, yukarıda sözünü ettiğimiz biçimsel deneyimler arasındaki ilişkide düğümleniyor. Gerçekçi ve toplumsal sanat ve edebiyatta, içeriğe uygun en et-

228 Bkz: *"Boş Çerçeve: Varlık'ın Evinde Fırtına ya da Bitmeyen Görsel Tarih Sorgulaması"*, www. bedribaykam.com

kili biçim, üslup ve teknik seçilirken, yapıtın gerçekçi, toplumsal özü ve bütünlüğü yitirilmeden bunun yapılmasıdır önemli olan. Böyle bir yapıtta estetik nitelik de kuşkusuz yüksek olacaktır.

Postmodern ya da post-sanatta ise, özellikle romanda Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Murat Gülsoy, Nazlı Eray, Hamdi Koç vb'de görüldüğü gibi, içerikten -toplumsal, insani bir öz, amaç, mesaj, ideal ve kaygıdan- tamamen kurtulmuş bir biçimin, üslubun herşey olduğu, buna bağlı ironi, parodi, pastij, kolaj vb anlatı biçim ve tekniklerinin, eklektizmin yapıtın kendisi haline geldiği, her şeyin bir kurgu, anlatı, dil oyunundan ibaret olduğu, yani anlamsızlığın yüceltildiği bir edebiyat sözkonusudur. Böylece içi boş, yavan ve anlamsız ses, söz, renk, çizgi oyunları, anlatı teknikleri, kısacası fantezi, bu sahte sanat ve edebiyatın başat özelliğidir.

Edebiyat kuramcısı ve eleştirmen Prof. Dr. Yıldız Ecevit, kendisinin de açıkça ifade ettiği gibi, toplumsal gerçekliği dışlayan, ulusal-toplumcu edebiyatın sonunu ilan eden bir yaklaşımla, sözkonusu "yeni edebiyat"ın "kurmaca" ve köpükler dünyasını büyük bir "devrim", "büyük bir dönüşüm" olarak selamlıyor. Küreselleşme ne kadar büyük bir "devrim"se (!), -ki sonuçlarını, devrim mi yoksa derin bir başkalaşım ve çürüme mi olduğunu bugün bütün açıklığıyla görüyoruz- 80'lerden sonraki kırılma ve "dönüşüm" de büyü bir "devrim"di, onlara göre.

Öznesiz "yeni edebiyat"ı şöyle tanımlıyor Ecevit: "Yeni edebiyat (...) yaşama kural koymaz; o dünyayı yalnızca betimler. Yaşama norm koymak, her şeyden önce normların/doğruların/anlamın ve bu doğruları yaşayabilecek güçte ve bilinçte 'birey-insan'ın varlığını gerektirir. Birey insan ise, aydınlanmacı modernitenin ürünüdür; modernite öncesinde yoktur, sonrasında ise yeniden tarihin derinliklerine gömülür."[229]

Burada en başta bilimin ve bilim insanının da varlık nedeni ortadan kaldırılıyor. Çünkü bilim, yaşamı değiştirmek, dolayısıyla yaşama kural koymak için vardır. Yaşama kural koymak, zorunlu olarak doğru ve yanlış arasında bir tercihi gerektirir. Doğru ve yanlış arasında, ya da anlamlı ve anlamsız arasında bir

229 Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yayınları, birinci basım, İstanbul, s. 16.

tercih yapmaktan kaçınan bilim insanı olabilir mi? Olsa olsa bir şarlatan, bir hokkabaz olur. Ecevit postmodernizmi öylesine çocuksu bir ezbercilikle sahipleniyor ki, sanatçı ve bilim insanının toplumsal işlevini sıfıra indiriyor; dolayısıyla kendini de inkar ediyor. Somut olarak içinde yaşadığı Türkiye'de Aydınlanmanın 'birey-insan'ının karşılığının öncelikle aydın, sanatçı ve bilim insanı olduğunu ve bunların toplumu aydınlatmak, eğitmek, modernleştirmek, özgürleştirmekle yükümlü olduklarını ya unutuyor ya da, yukarıda da belirttiği gibi, birey merkezci postmodernist anlayış gereği böyle bir işlevi reddediyor.

Peki, bütün bu tutarsızlıkların, saçmalıkların teorik bir gerekçesi var mı, varsa nedir? Bu gerekçe, postmodernizmin "çoğulculuk", "çokkültürlülük" olarak ifade ettiği, her türlü farklılığın, "ötekileştirme"nin, en gizlenemez karşıtlıkların bireyin öznel dünyasında ortadan kaldırıldığı bir hayali, yapay, "kurmaca" dünya varsayımıdır. Emperyalist yalanlar, masallar üzerine kurulmuş olduğu anlaşılan sözkonusu mantığa göre, ortaçağın, tarikatçılığın, yobazlığın her türlüsüyle modernite değerlerinin, bilimselliğin "ötekileştirmeden", bir arada, barış içinde yanyana yaşadığı bir dünya hayal ediliyordu. Bu emperyalizmin Türkiye'ye dayattığı sistem değil mi? Bu gerçek dışı dünyada doğal olarak sınıflar ve sınıf mücadeleleri, ideolojiler olmayacaktı, onlar "aşılmıştı". Emperyalist burjuvazinin küreselci projesi böyle gerektiriyordu. Bütün bunların yalan olduğu bugün bütün çıplaklığıyla ortada. Güneş balçıkla sıvanabilir mi?

"Doğru ve yanlışın", "iyi ve kötünün ötesinde" sahte hakikat arayışı

Kuşkusuz bu tür sakat düşüncelerin kökleri, doğru ve yanlış, iyi ve kötü, ileri ve geri, adalet ve adaletsizliklerin dışında ve "ötesinde", bunlara burun kıvıran bir "üst insan" kurgulayan Nietzsche'ye kadar gider. İlginçtir, Yıldız Ecevit'in kitaplarında öyle bir kaypak ve sözde tarafsızlık gösterisiyle gerçeklikten kaçan bir kabulleniş var ki, insan bu kadarına pes diyor doğrusu. Ecevit gerçekten bilim olarak edebiyatın teorisini yapmıyor, Lyotard'ın vaciz deyişiyle "dil ve söz oyunları" ile "kurmaca" -yalan- bir dünyada

büyük bir yanılsama yaşıyor. Ve bunu, "madde", "doğa", "evren" ya da "maddi hayat" denilen gerçeklik karşısında edebiyat ve sanatın -sanki onlardan bağımsızmış gibi gösterilmeye çalışılan- kavram ve imgelerinin arkasına saklanarak yapıyor.

Gerçekten de, "Anlamın maddeye yenik düştüğü, maddeninse tüm insansal değerleri önüne katıp süpürmeye başladığı bir çağın edebiyatı... (...) Belki de Nietzsche'nin dediği gibi, yaşam yalnızca estetik bakış açısıyla bütünleştiğinde bir anlam taşımaktadır"[230] derken tam da bunu, toplumdan kaçıp estetiğini, sanatın kurgusal dünyasına sığınmayı anlatıyor.

Burada, anlamı, maddeden, yani doğadan, toplumdan kopartarak büyük bir cehalet sergilendiği gibi, olgulara dayanan, maddeci/materyalist bir temele dayanan bilimden de kopulmaktadır. Çünkü, anlamın, içeriğin kaynağı doğadır, maddi hayattır, insanın yaşadığı doğayı değiştirme mücadelesidir, toplumsal pratiktir; karnını doyurma, barınma, giyinme, cinsellik/biyolojik varlığını sürdürme pratikleridir. Bunun karşıtı da var kuşkusuz: Doğa üstü, tanrısal bir gücün herşeyin anlamını belirlemesi. Metafizik evren de diyebiliriz buna: Soyut kavramların, kurguların, hayallerin, tasarımların, hayalgücünün, imgelerin evreni... Bunlar da savunulabilir, ancak bunların metafizikle, teolojiyle ilgisi olabilir, ama bilimle ilgisi olamaz.[231]

Küreselleşme ve postmodernizm "kaçınılmaz", doğal bir gelişme olarak selamlanırken, buna "her çağın bir gerçekliği vardır" denerek bir tarihsel gerekçe yaratılmakta; ve gerçekliğin içerik ve anlamı, egemen sistemi onaylayan sığ ve tek yanlı bir çarpıtmaya uğratılmaktadır. Çünkü gerçeklik, hiçbir zaman sömürücü, asalak

230 Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, birinci basım, İstanbul, 2013, s. 12.)

231 Yıldız Ecevit'in "anlamın maddeye yenik düştüğü" ifadesi, değişik biçimlerde kitaplarında sık sık kullanılıyor. Maddeye/maddeciliğe, yuvarlak, kaypak ifadelerle kapitalizm, burjuvazinin çıkarcılığı gibi bir anlam yüklenmeye çalışılsa da, bu özellikle hiçbir yerde net ifade edilmiyor ve gerçekte, postmodernizmin ideolojik özü gereği felsefi-ideolojik bir maddeciliğe karşı çıkılıyor. Bunu, çoğunlukla postmodernist ve neoliberaller, Marksizmin felsefi-düşünsel kazanımlarını yok sayarak, Pozitivist madecilik olarak eleştiriyorlar. Aslında, postmodernizmin de temel bir tavrı olarak karşı çıkılan, burjuvazinin 19. yüzyılda önderlik ettiği ama 20 yüzyılda terkettiği, bilimin felsefi temelini oluşturan tarihsel materyalizmdir. Bu, postmodernizmle birlikte ortaçağın egemen felsefesi idealizmin Yeni Ortaçağ'da hortlamasıdır.

egemen sınıfların çıkar penceresinden doğru kavranamaz. Aksine, gerçeğe ancak üretici-ezilen sınıfların gözüyle doğru yaklaşılabilir. En azından, çağdaş gerçekçilik ve bilim, çıkarları çatışan farklı sınıfların varlığının kabulüne önkoşul olarak varsayar. Edebiyatta ve sanatta 19. yüzyılın büyük yapıtları böyle bir gerçekçi bakışla üretildi ve deha eseri yüksek estetik niteliğini böyle kazandı.

Ecevit ise, Batı merkezli bir ezberi tekrar ederek, 19. yüzyılda gerçekçi edebiyatı; 20. yüzyılın başından ikinci yarısına kadar Modernist edebiyatı; ikinci yarısından günümüze de postmodernist edebiyatı sanatın zorunlu gelişme aşamaları olarak görüyor. Egemen sınıflar, onların ideologları ne dediyse o tekrarlanıyor. Peki, "sosyalist", "ilerici" Ecevit, bütün 20. yüzyıl boyunca toplumcu ve ulusal bağımsızlıkçı büyük devrimci dalgalara koşut ve onların yansıması olarak gelişen, -Modernist edebiyatın marjinal kaldığı- ezilen sınıflardan ve uluslardan yana Gerçekçi ve Toplumcu edebiyata neden gözlerini kapatıyor, onun kenarından dolanıyor?

Öyle anlaşılıyor ki yazarımız; kendi iç dinamikleri sonucu bir krizi, bir çözülmeyi ve çöküşü yaşayan kapitalist Batı'ya özgü bu postmodern kültür-sanat akımını, Batı'nın bu çürük mallarını, ulusal bir yorum ve süzgeçten geçirmeksizin aynen benimseyip tekrar etmekte sakınca görmüyor. Ama Türkiye'nin tarihsel, toplumsal, kültürel gerçekliğinin, yani kendi iç dinamiklerinin, kendine özgülüklerin sanatsal-estetik ifade biçimlerinin, üslup özelliklerinin, yabancı ve çürüyen/çöken bir uygarlığın sanat anlayışıyla ne kadar uyumlu olabileceğine, aslında ne kadar farklı ve karşıt olduğuna nedense pek kafa yormak istemiyor.

Ulusal sınırların da ortadan kalktığı yalanına yürekten inanan liberal Batıcı yazarlara göre Batı'da üretilen her şey "ileri"dir, "yeni"dir. Çünkü bulundukları ideolojik, kültürel konum, savundukları sanat anlayışı, hiç bir noktada sosyalizmle, toplumculukla, bir ulusun bağımsızlığı ve kültürel özgüllüğüyle uyuşmuyor, aksine ona tamamen karşıt.

Çürüyen ve çöken bir uygarlığın gelecek umudunu yitirmiş çöplük fikirlerini, değerlerini aynen alıp bu ülkeye dayatmaya ve benimsetmeye kalkmak hangi aydın namusuyla bağdaşır! Bütün

bunlar, ulusuna/halkına, tarihsel ve kültürel değerlerine karşı derin bir yabancılaşmanın, köksüzleşmenin ürünü olabilir ancak. Postmodernizmi savunmak, sosyalizme de ulusal bağımsızlığa da savaş açmak demektir. Emperyalizme kulluk etmektir. Toplumcu ve gerçekçi Türk edebiyatına emperyalizm adına tecavüz edilirken postmodernistler onun memurluğunu, kayıt tutuculuğunu yapmaktadırlar. Türkiye'nin en büyük ve acı gerçeklerinden biridir bu.

Batı bataklığının dışına çıkmadan gerçekle, devrimci ve insani olanla birleşmek olanaksız

1950'lerden sonra Batı'da, akıldışılığın yaygınlaştığı, sempatik, itibarlı hale geldiği bir düşünsel iklim oluştuğunu başlarda vurgulamıştık. Bu temelde geliştirilen bütün düşünsel ve estetik teori ve pratikler, Batı'nın çöküş yönündeki gelişme eğilimiyle, kuşkusuz devrimci nitelikte karşıt eğilimlerini barındırmakla birlikte, büyük ölçüde uyum içindedeydi.

Ancak, Avrupa ve ABD'deki kültür ve sanatın gerek düşünsel gerekse deneyimsel gelişme dinamikleri ve yönelimleriyle, öne çıkan değer ve motifleriyle, Türk toplumunun kültürel dinamikleri, yönelimleri, yüceltilen değer ve motifleri birbiriyle karşıt yönde gelişmekte ve büyük farklılıklar taşımaktadır. Birisi, sanayileşmesini tamamlamış kapitalist bir uygarlık olarak gelişmesinin son aşamasına varıp, kaçınılmaz çürüme ve çöküş evresinin kültürünü ve ruh halini yaşamaktadır. Diğeri ise, bağımsızlık, modernleşme/çağdaşlama, özgürleşme özlem ve isteklerinin bütün enerjisini taşıyan, bu etkenlerin itici rol oynadığı, koşullandırdığı bir kültür, sanat ve ahlakın ruh halini, sancısını yaşamaktadır.

Bu gerçeği hâlâ görmek istemeyen ve uyuşturucu bağımlısı gibi Batı'ya körcesine bağımlılığını sürdüren bir Türk aydını, acizliğin, kişiliksizliğin, kimliksizliğin batağında demektir. Bu çemberin, bu ideolojik-kültürel bağımlılık koşullarının dışına çıkmadan, kültür-sanat adına kirlilik üretmekten, kendini ve toplumu zehirlemekten kurtulunamaz. Çemberin dışına çıkmak ise, bugün insanlığın geleceğini belirleyen etmenlerin bütün belirtileriyle tarih sahnesine çıktığı, Doğu merkezli, Asya ya da Avrasya merkezli bir gözle dünyaya bakmaktır.

Toplumsala bakışla sanatsala bakış birbirinden ayrılamaz

Emperyalizmin dekadan (çöküş) kültürüne bağımlılığın sığlığının ve dayanılmaz "rahatlığının", "hafiflemesinin" verdiği adeta kör bir cesaretle, toplumbilimi ve estetiği de belli bir bozuma uğratılarak, şu tür cehalet kokan düşüncelerle karşılaşabiliyoruz: "(...) Yapıtın sanatsal gücünün tek göstergesi ise, onun kurgu/yapı/biçim boyutunda ortaya çıkar. Evet, önemli olan ne anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığıdır! (...) Sanatsal değerlendirmelerimizi estetik ölçütler çerçevesinde yapmak zorundayız, toplumsal değil. Edebiyat çevremizdeki en büyük açmazlardan biri, sanatsal görüşlerimizle toplumsal görüşlerimizi birbirine karıştırmamızdır" (abç-MU).[232]

Buradaki en dikkati çeken çarpıtma ve sığlık, -aslında gerici modernist ve postmodernist bir şablonun tekrarlanmasıdır- estetik ölçütlerle gerçekliği ve toplumsalı karşı karşıya getirmektir. Oysa, bir güzellik bilimi olarak estetik bütün kurucu ilkelerinde; -Kant da dahil- Schiller'de, Hegel'de, Groce'de, Lukacs'da özünde aynı olan, toplumsalın ve gerçekliğin, yani içeriğin kendine en uygun biçimde yansıtılmasını, sunulmasını ya da "ifade"sini savunur. Gerçekliğe karşıt ya da onu tamamen dışlayan bir estetik kavramı, estetik biliminin ilkeleri bağlamında yoktur, aksi yöndeki iddialar uydurmadır ve çarpıtmadır. Estetik olan, bu içerik ve biçim diyalektiğinin adıdır; sanatçının yaratım sürecinde, everensel bilginin/bilimin temsilcisi akıl ile sanatçının tekil deneyimi ve özgüllüğü, farklılığı, benzersizliği olarak duyum arasında, bir imgelem süreci içinde, gerçekleştirdiği sentezdir.

Neoliberal-postmodern kültürün kuramsal savunusunu bütün içtenliğiyle benimseyen yazarın "sanatsal görüşle toplumsal görüşü birbirine karıştırmama" iddiası kadar gerçeğe ve bilime aykırı bir düşünce olamaz. Çünkü, toplumsal görüş ideolojiktir, topluma ve insana ilişkin bütün düşüncelere, etkinliklere, kurumlara, değerlere bir bütün olarak bakar. Siyasete, bilime, ahlaka nasıl bakıyorsa estetiğe ve sanata da öyle bakar. Dolayısıyla toplumsal görüşümüzle, topluma nasıl baktığımızla, dünyayı nasıl değiştirmek ve

232 Yıdız Ecevit, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2001, s. 12-13.

yeniden kurmak isteyişimizle doğrudan ilişkilidir estetik de. Daha açıkçası, dün olduğu gibi bugün de, postmodern hayallerin, kuruntuların aksine, sınıflar ortadan kalkmadı, büyük toplumsal eşitsizlikler, adaletsizlikler derinleşerek devam ediyor; dolayısıyla ideolojiler de bütün canlılığıyla yaşıyor, yeni biçimler alarak gelişiyor.

Bu bağlamda, "ne"yi görmeden ve bilmeden, "nasıl" değiştireceğinizi düşünemez, kurgulayamazsınız. "Ne anlatıldığı" (içerik) belli olmayan bir "nasıl anlatıldığı"na (biçim) yanıt aramak; içeriksiz bir estetik, içi boş, sahte, naylon bir estetiktir. Özetle, "estetik ölçüt" toplumsal içeriği zorunlu olarak öngörür, zorunlu kılar. Bu nedenle "sanatsal görüşlerimizle toplumsal görüşlerimiz" birbirinden ayrılamaz, aynı ideolojik özü taşır, aynı bütünlük içindedir. Doğa ve toplumsal gerçeklikle ilgili algı ve izlenimlerimiz ile evrensel bilgi birikimimiz, estetik yaratım sürecinin temel bileşenlerini oluşturur.

Hegel, içerikle biçim arasındaki diyalektik birliği en yetkin biçimde şöyle açıklıyor: "Sanatın işlevi, doğruluğu, duyusal olanı sanatsal biçimlerde ortaya çıkarmak ve bizlere [duyu ile akıl, olan ile olması gereken, arzu ile görev arasındaki] çelişkinin uzlaşımını sunmaktır. Bu nedenle sanat, amacını kendi içinde, tam da bu açığa vurma ve sunma sürecinde taşır."[233] Lukacs'ın vurguladığı gibi güzel eser, bu estetik uzlaşmanın (sentezin) kaçınılmaz olduğu eserdir. Hegel'in de belirttiği gibi "Sanatın güzelliği, biçim ile içeriğin kaynaşıp birleşme ölçüsüne bağlıdır."

Gerici Romantizmden Gerici Modernizme ve Postmodernizme

Neoliberal postmodernistlere göre, Türk edebiyatı, "gecikmiş modernizm"le postmodernizmi birlikte yaşamak zorunda kalmıştır. Evet, bu bir gerçektir. Ancak buradan çıkarılacak sonuç önemlidir; ve iki farklı ve karşıt nitelik gösterir. Türk modernleşmesini, çağdaşlaşmayı Batı'nın birebir taklidi, tekrarı olarak gören anlayış, dün olduğu gibi bugün de gericileşen Batı kültürünün katarına bağlanmaktan, onun zihinsel çöplüğünü karıştırmaktan başka çare görememektedir.

233 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Estetik: *Güzel Sanat Üzerine Dersler* -I, Payel Yayınları, İstanbul, 2012.

Türk Devriminin özgünlüklerini, izlemesi gereken kendi bağımsız yolunu tamamen yok sayan bu Tanzimatçı yaklaşım, emperyalist postmodern kültüre karşı ulusal özgünlüğe sahip Asya kökenli farklı bir kültürün olabileceğini, olması gerektiğini düşünememektedir. Ya da bağımlılığın verdiği sıradan, kolaycı ve asalakça rahatlığı bozmamak için fazla kafa yormak istememektedir. Böylece, modern çağın, öncü bir işleve sahip aydın ve sanatçısı (öznesi) ile doğrudan bağlantılı avangardizm (öncülük), ona en aykırı nitelikteki postmodernizmle özdeşleştirilmekte; onun bir ögesi yapılarak küreselci bir ideolojik çarpıtmaya uğratılmaktadır. Oysa avangardizm, sadece sanatta değil, her alanda toplumu değiştirme ve dönüştürmenin, özgürleşmenin simgesidir.

Ayrıca, savunulan postmodernist damgalı "yeni edebiyat", Türkiye'de "ilk defa Romantizmi öne çıkardığı" için yüceltilmektedir: "Yetmişli yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinlerini üretmeye başladığında, Batı avangardizmi postmodern düzlemde at oynatmaya başlamıştı bile. Bu nedenle, Türk romanı, önce modern sonra postmodern sırasına göre bir gelişme göstermesi de sözkonusu olamazdı. İlk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinlerde bir arada taşırlar edebiyatımıza. Postmodern romanın avangardist özelliklerden büyük ölçüde yalıtılmış örneklerinin ilk kez 90'lı yıllarda ortaya çıkmasının nedeni, modernizmin Türk edebiyatına 70 yıllık bir gecikmeyle girmesinden kaynaklanır. Türk romanında yetmişli yıllardan günümüze gözlemlenen yeni estetik açılımların bir başka önemi de, biçimci/öznel bir doğrultuya yelken açan bu yeni metinlerin, aynı zamanda Türk romanının gerçek anlamda hiçbir zaman yaşamadığı romantizmi edebiyatımıza taşımalarında yatar."[234]

İki noktada bilimden uzaklaşma ve belli bir bilinç bozumuna dikkat çekmek için alıntımızı biraz uzattık. Birincisi; modernizmdeki "70 yıllık gecikme" bir kayıp değil, aksine bizim için kazançtır, olumluluktur, Toplumsal Gerçekçiliğin damgasını vurduğu sanat ve edebiyatımızın sağlıklılığını, direnme, kendi özgünlüğünü koruma çabasını gösterir. Çünkü Türk Devrimi, modernizmin, toplumculuk ve gerçekçilikle uyumlu Devrimci Modernist yanıyla birleşmiş ve onu sanatına yansıtmıştır. 1980 ve 90'larda Küreselci Karşıdevrimle birlikte "70 yıl gecikmeyle" gelen ise, emperyalizmin çöküş ve çürüme kültürüdür, onun gerici modernist biçimidir.

---

234 Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2001, s. 85-86.

Postmodernizmin Türkiye uzantıları, neden 1960'larda, 70'lerde postmodernizme geçemedik diye hayıflansalar da, bunun bizim açımızdan anlamı kuşkusuz tam tersidir. Türk edebiyatının aynı dönemde, emperyalist kültüre karşı kendi özgün yatağında aldığı yoldur, üretilen yapıtlardır. Bu, aynı zamanda ulusal kültürümüzün ve edebiyatımızın emperyalist kültüre karşı direnme gücünün de bir göstergesidir.

İkincisi ise, Romantizm konusundadır ve aynı değerlendirmeyi onun için de yapabiliriz. Romantizmin de doğuşundaki devrimci ve gerici ikili özelliği, 19. yüzyıl toplumsal ve kültürel devrimler sürecinde tamamen ayrıştı. Schiller'deki, Goethe ve Hugo'daki, hatta 1848 öncesi Baudelaire'deki romantizm gerçekçilikle bağı olan ve toplumsal içeriğe sahip bir romantizmdi. Kapitalizme karşı toplumsal devrimci dinamiklerin yanında yer alıyor, onların hayalgücünü ateşliyor, ufkunu genişletiyordu.

Burjuvazinin gericileşmesine bağlı olarak ortaya çıkan Schopenhaure'un, Wagner'in ve Nietzsche'nin romantizmi ise, emperyalizm çağında ve günümüzde postmodernizme kaynaklık eden akıldışılığı yücelten gerici bir romantizmdi. Aynı süreçteki Sembolizm de, esasında gerici romantizmin bir devamı olarak bireyci-gerici modernizmin, toplumdışılığın ve toplum karşıtlığının estetik-sanatsal biçimidir. Yıldız Ecevit'in sözünü ettiği romantizm, öyle anlaşılıyor ki, Nietzsche'lerden kaynaklı, ezilen sınıflara karşı ezenlerin yanında yer alan, toplum ve gerçek dışı bireyciliğin fantazilerini üreten gerici romantizmden başkası değildir.

Neoliberalizm ve postmodernizm dalgasının geri çekilmeye başladığı günümüzde, tercüme bir aklın ürünü olan şu cahilce açıklamalar ancak bir itiraf niteliği taşıyabilir: "Artık anlam üretmekten tümüyle vazgeçmiş görünmektedir yeni edebiyat. (...) Postmodern yaşam biçiminde anlam nesneye içkin bir olgu değildir." Yani anlamı, nesnel gerçekliğin, hayatın, toplumun dışında, yani metafizik -sadece sözcüklerden, kavramlardan, imgelerden kurulu, yapay, kurgusal- bir evrende aramak gerekir! Bu mantığa göre, ya da postmodern "yeni roman"ın önde gelen teorisyeni Alain-Robbe Grilled'in deyişine göre, "Dünya, ne anlamlıdır ne de anlamsız, vardır o kadar."[235]

235 Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişim Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2013, s. 17.

Postmodernizme "bilimsel" kılıf: Kuantum ve Görelilik kuramlarının çarpıtılmış, mekanik-indirgemeci yorumları

Bütün gerici modernist ve postmodernistlerin ezberi haline gelen, bilim alanına ilişkin bir çarpıtma, temelsiz kültür ve sanat tezlerine "bilimsel" dayanak bulma adına safça ve cahilce tekrar ediliyor. 20. yüzyılın başında Görelilik ve Kuantum teorileri ile başlatılan Fizikte devrimdir bu. Ancak ne ilginçtir ki, liberal-postmodernistler, atom altı (mikro) dünyada gerçekleşen kuantum olaylarını bildiğimiz, gözlemleyebildiğimiz (makro) dünyaya çok kaba bir indirgemeyle uyarlarken", en çok eleştirdikleri indirgemeciliğin şahikasını yapıyorlardı aslında. Şöyle deniyor ***Kurmaca Bir Dünyadan'***da: "Kuantum fiziğinin ortaya koyduğu olasılık, belirsizlik, görelilik (abç -MU) gibi determinist görüşün dışına taşan kavramların bilimsel kategoriler olarak yerlerini aldığı bu yeni dönemin gerçeklik anlayışını, 19. yüzyılın geleneksel-gerçekçi estetiğinin ölçütleriyle biçim düzlemine taşımak ise artık mümkün değil. Gerçeğin yön değiştirdiği, anlamınsa farklı ontolojik görünümler aldığı böyle bir dönemde hâlâ -Türk edebiyatında uzun yıllar yapıldığı gibi- realizm akımının ögeleriyle üretmeyi sürdürmekte direnmek ise, içinde yaşanılan yeni çağın gerçekliğinden uzaklaşmak, anakronizmin bölgesine girmek demektir."[236]

Bilindiği gibi, bilimdeki determinizm (nedensellik) yasasına postmodernizmin ve benzeri idealist akımların yönelttiği eleştirinin esas kaynağını, Kuantum kuramının rastlantısallık ilkesi üzerinde yapılan indirgemeci spekülasyonlar ve çarpıtmalar oluşturuyor. Bu idealist çarpıtmaya göre, Heisenberg'in "elektronun yerini saptadığım zaman hızını ölçemem, hızını ölçtüğüm zaman yerini saptayamam" diye ifade ettiği belirsizlik kuramı nedensellik ilkesini yıkmış oluyor!..

Oysa burada yıkılan, nedensellik ilkesi değil, pozitivizmin kaba, düz çizgisel determinizmidir; onu da Kuantum ve Görelilik teorilerinden çok önce, Marks ve Engels, kaba ya da mekanik determinizmi Diyalektik ve Tarihsel Materyalizmle aşarak gerçek-

236 Yıdız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, s. 11

leştirmişlerdi. Diyalektik ve Tarihsel Materyalizm, en az yüz elli yıldır tarihin helezonik ya da sarmal (döngüsel ve zikzaklı (ileri geri gidişli) ilerlediğini bağıra çağıra söylemektedir.

Ayrıca kaldı ki, ne Einstein ne de Planc, bilimin tarihsel materyalist (nedenselci) ve diyalektik karakterine yönelik kuşku içeren en küçük bir eleştiride bulunmamışlardır. Aksine, Kuantum ve Görelilik teorileri, Tarihsel ve Diyalektik Materyalizmin zaferinin bilimsel deneyimlerle de kesin olarak kanıtlanmasıdır. Postmodernist yazarlar, ne yazık ki ne Marksizmi ne de bilimdeki bu önemli gelişmeleri yeterince inceleme zahmetine katlanmadan, cahilce, Batı merkezli yalanları gerçekmiş gibi benimseyerek, bilime değil küreselci ideologlara-hurafeye güvenerek, büyük bir yanılgıya düşüyorlar.

Ayrıca, "gerçeğin yön değiştirmesi" de saçma bir ifadedir, hurafedir. Çünkü, gerçek, nesnel dünya, evren, küresel efendiler istedi diye yön değiştirmez, nedenleri kendinde olan kendi değişmez yasalarıyla sonsuz hareketine devam eder. Olsa olsa bu, aklın ve bilimin işleyiş yasalarına göre nesnel gerçeğin bilinci-özneyi belirleme ilkesinin, gericileşen, ortaçağa dönen burjuvazinin öznel çıkarları gereği, tersine çevrilip öznenin/öznel bilincin nesneyi, gerçekliği belirlediği gibi bir hurafeye dönüşmesidir. Yani güneşi balçıkla sıvama çabasıdır, ya da herşeyin, her türlü hokkabazlığın, tezgahın, oyunun, ikiyüzlülüğün "estetik"leştirildiği bir dünyada gerçeğin üstünü örtme "sanat"ıdır. Ne ki, bütün postmodernistler, "tek gerçek söz, imge oyunlarından ibarettir, özne/insan yoksa gerçeklik de yoktur" demiyorlar mı? Postmodernizmi savunmanın düşürdüğü nice gülünç durumlardan birini daha görmüş oluyoruz.

Heisenberg'in bir olgu olarak belirttiği elektron (ya da foton) nesnesi ile araştırmacı/deneyci özne arasındaki karşılıklı etkileşim, aynı şekilde atom altı parçacıklar olan elektron veya fotonun hem dalga (titreşim) hem de parçacık (kütlenin öteleme hareketi) özelliği göstermesi, maddenin diyalektik işleyişi -madde bütün biçimlerinde artı-eksi, elektron-proton gibi karşıtlıklarla vardır-, karşıtların birbirine zorunlu bağımlılığı ve çatışması bilinmeden elbette anlaşılamazdı. Maddenin atomaltı (mikro) dünyasında yaşanan bu rastlantısallık ya da olasılığı, postmoder-

nistler atomüstü (Nevton fiziğinin geçerli olduğu) yaşadığımız makro dünyaya, toplumsal hayata da aynen uygulayarak indirgemeci bir sivri zekalılık göstermişlerdir.[237]

Mikro dünyada ise, gerçekte, elektronun belli bir anda nerede bulunduğuna ilişkin rastlantısallık ile, onun kesin olarak A elementinin atomunun belli bir yörüngesinde hareket etme zorunluluğu arasında ilişki ile açıklanan bir nedensellik bağı vardır. Yani rastlantısal gibi görünen şey, düz Pozitivist/idealist mantığa göre değil, maddeyi daha bütünsel kavrayan Diyalektik Maddeci mantığa göre, bir zorunluluk alanı içindedir. Zarı atınca düşeş gelmesi, bütün olasılıkların toplamı içinde mutlaka var olan, kesin olarak mümkün olan bir zorunluluğu içermiyor mu? Sayısal Loto'dan 6 rakamı tutturup milyonları kapmak, bir kaç milyar kolon oynamayı göze almak kaydıyla olasılıkların kesinliğe dönüştürülebilirliği, bilimsel bir gerçek değil mi? Bu sivri zekalılığa neden kimse başvurmuyor sorusunun yanıtı ise, 6 tutturma kesinliğinin olmaması değil, kazanılacak paraya o kadar masraf ve emeğin değmemesidir; yani astarı yüzünden pahalı olmasıdır.

Güneşin ve dünyanın insani özneden önce de var olduğu ne kadar gerçekse ve insandan bağımsız bir nesnellikse, doğada ve toplumlarda rastlantısal olanın belli zorunluluklar içinde var olduğu da o kadar gerçektir. Rastlantısallık içinde zorunluluk, zorunluluk içinde rastlantısallık, doğanın ve toplumların temel diyalektik yasasıdır. Rastlantısallıkları, olasılıkları en aza indirmek mümkündür, bu da insan bilgisine ve iradesine bağlıdır. İşte, Marks ve Engels'in 150 yıl önce, Görelilik ve Kuantum yasalarının da 20. yüzyıl deneyimlerinde çoktan kanıtladığı gerçek budur.

Öyle görülüyor ki, temel bilimlerdeki ya da doğa bilimlerindeki bir çok gelişme, gerek bütün nesnel-bilimsel dünyadaki, gerekse toplumsal yaşama ilişkin sonuçları yeterince incelenmeden, kulaktan dolma ya da yüzeysel bilgilerle kültür sanat alanına indirgenmesi kabul edilebilir bir şey değildir. Bu sığlık ve kolaycılıkla, doğrudan yaşadığınız, gözlemlenebilir ve deneylenebilir makro gerçeklik dünyasından atom altı kuantum dünyasına kaçış, tipik bir gerçek korkusudur, kendini kandırmadır. Atom altı dünyadaki

237 Bütün bunlar kolay olsaydı, bilim insanının yüz yıldır uğraştığı evrenin (maddenin) dört temel yasasını tek bir bilimsel yasayla ifade edecek bir formül çoktan bulunurdu. Nedir bu döry temel yasa: 1) Kütle çekim yasası, 2) Eloktromagnetik çekim yasası, 3) Güçlü (çekirdek) çekim yasası, 4) Zayıf (atom altı) çekim yasası.

maddenin hareket biçimleri ve yasalarıyla, kütle-çekim yasasıyla belirlenen görüp-duyup algılayabileceği bildiğimiz dünyanın hareket yasaları çok farklıdır. Birbirine asla indirgenemez. Bunlar ancak çocukların hayal dünyalarının gelişmesine katkı yapan bilim-kurgu romanlarında geçerlidir.

Aslında atom altına, kuantum dünyasına kaçış, akıldışılığa, hurafeye kaçışın bilimsel kılıflı yeni biçimidir. Bütün bu nedenlerle, söylemek gerekiyor: Kuantum ve Görelilik teorilerini kullanarak postmodernist akıl ve bilim karşıtlığını savunmaya kalkmak, bir anlamda bilimi inkar etmektir.

Öznelci budalalığın ve zırvalığın zirve yapması

Kapitalizmin yalnızlaştırdığı ve sistemin içine hapsedip -özellikle ruhen- köleleştirdiği birey, öyle ki, postmodern gerçekdışılıklar ve yalanlar dünyasında, ancak daha büyük yalanlara, gerçekdışı kurgulara sarılarak yaşayabilmektedir. Başlangıç fikirlerinin yer aldığı Yapısalcılığı da sayarsak, postmodernist teoriler, tarihi ve gerçekliği, aklı ve sistemli düşünceyi reddederken onun yerine "söz ve dil oyunlarını", akıldışılığın kurallarını, yani kuralsızlıklarını koyuyorlardı. Dolayısıyla, bildiğimiz idealizmin bile çok çok aşağılarında, diplerinde bir akıl ve gerçek dışılıktır sözkonusu olan. Çünkü, idealizmde akıl, bilinç en gelişkin düzeyde vardır; ancak, İdealizmin en gelişkin biçimi Hegel'de olduğu gibi, maddi gerçeklik bilinci değil, bilinç, düşünce maddi gerçekliği belirler.

Postmodernizmde gerçeklik, dil ve sözcük oyunlarıyla, kavramlar değiştirilerek, yok edilmektedir. Örneğin, ekonomik-toplumsal çıkarlara dayalı sınıflar ve sınıf mücadelelerini temsil eden/yansıtan kavram ve anlatımlar yok sayılarak sınıflar ve sömürü gerçeği de sözde yok edilmektedir. Onlara göre, bütün gerçeklik dildedir, sözcüklerde ve kavramlarda ya da renk ve çizgilerin anlamsız "soyut" dünyasındadır. Çocuğun gözünü kapatınca kötü şeyin yok olması gibi, büyüsel bir oyunla, bir hokus pokusla istenmeyen gerçeklik zihinden atılarak gerçekte de yok edilmiş oluyor!..

Derrida, Foucalt, Delauze vb'nin savunduğu bu sakat, marazlı düşünceye göre bütün iktidar biçimleri dil ve kavramlar üzerinden uygulanmaktadır. O halde "özgürleşmek" için eşitsizlik ve baskılara, onların iktidarlarına karşa gerçek, somut bir top-

lumsal ve siyasal mücadele değil, bütün iktidar ve baskı biçimlerini dilde reddederek, dildeki toplumsal-siyasal eşitsizlik, baskı ve iktidar biçimlerini yansıtan, ifade eden terimleri literatürden çıkararak bunu yapmak gerekir! Yani, tam da ortaçağa özgü ritüellerle, büyüler ve fallarla, büyülü sözcüklerin gücüyle, hokus pokusla "heteredoks direnişi" sürdürmek gerekir. II. Abdülhamit de hurafeyi, istemediği sözcükleri yasaklayarak uygulamıştı.

Postmodern yazının en önemli, ayırdedici özelliklerinde birinin de, aydınlanma, akılcılık, bilim, toplumsal sınıflar, sınıf mücadeleleri, çatışma, tartışma ve ikna, eleştiri, aydın/aydınlanma, öncü, ilerleme vb kavramları kullanmamaya özel bir önem verilmesidir. Bütün postmodern sanat ve edebiyat metinlerinde, kurgu ve imgelemde bu çağdaş temel kavramları yok sayan bir söylem egemendir. Sınıf mücadelelerini, toplumsal hak arayışlarını yok sayan, birey/ci ve etnik/cemaatsal kültür merkezli kimlikçi, psikolojik kavramlar üzerine inşa edilen, tarihi dışlayan bir yazın... Bu tutum, kuşkusuz en çok emperyalist tekelci burjuvaziyi mutlu etmekte ve onlar tarafınlan sistemli olarak desteklenmekte, övgülere boğulmaktadır.

Postmodernizmin, bizdeki, plastik sanatlarda önde gelen kuramcılarından ve küratörlerinden Ali Akay, birey ve söz merkezli düşünceyi "1980'li yılların sonuna doğru bireyin toplumda değil toplumların bireyde yaşadığını düşünmeye başladım"[238] sözlerinde felsefi-mistik bir kılıfla sunmaya çalışmaktadır. Aslında bu, hiçbir felsefi kılıfa sığmayan öznelciliğin zirve yapmasından başka bir şey diğildir. "Bireyin toplumu belirlemesi"nin bir başka ifadesi, toplumu, evrenseli temsil eden yazı dilinin yerine, tekil bireyi ifade eden, onun doğal içgüdüsel dışavurumu olarak konuşma dilinin vurgulanmasıdır. "Önce söz vardı"yı çağrıştıran, sözün her şeyin, maddenin, hayatın kaynağı olduğunu ima eden tipik bir idealizm yapılmaktadır.

Akay, otoritenin ve yasanın diline karşı "akışkanlık ve kuralsızlık" dilini koymakta; dahası, yazı dilini, otoritenin, iktidarın, baskının dili olarak dışlayıp konuşma dilini öne çıkarmaktadır. Önceki bölümlerde de belirttiğimiz gibi, Batılı postmodernist kuramcıların tezlerini birebir savunarak onların acentalığını ya-

238 Ali Akay, *Birleşmeyen Sentez*, Yapı Kredi Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2010, s. 12.

panların yazı dilini reddedip konuşma dilini yüceltmesi, aynı zamanda, uygarlığı ve onun kazanımlarını küçümsemek, hatta reddetmek anlamına gelmektedir. Çünkü yazı dili, aklın, sistemin, derinlemesine düşünmenin, toplumsal temsilin, en önemlisi de mevcut bilgi ve kültür birikiminin bir sonraki kuşaklara aktarılmasının temel aracıdır; onlara göre ise yazı dili, sistemli, evrensel, bir üst anlatı olarak baskıcıdır.

Postmodernizmin birey merkezli, sorumsuz, günübirlikçi, anarşist düşünce ve davranış tarzı açısından, yazı dilinin kural koyucu yapısına karşılık sözel dilin ve diyalogların rahat ve kuralsız tutumu, istendiği zaman unutulup reddedilebilen özelliği cezbedicidir. Ali Akay'ın, konuşma dilini, daha doğrudan yansıtması açısından söyleşileri tercih etmesi, bu mantığın pratikte bir doğrulanmasından çok, onun tutarsızlığının ve kendinden emin olmama gibi bir acizliğin göstergesidir. Çünkü, yazılı metne geçmiş her konuşmanın, her okuyucu tarafından doğru anlaşılması ve aynı anlamın çıkarılması bakımından yazım kurallarına göre düzenlenmesi/düzeltilmesi gerekir. Yani dizensiz, rahat konuşmanın belli kurallara göre disipline edilmesi gerekir. Bunlara uymayan bir akademisyen, aslında uzun süre bu görevini bile istikrarlı olarak nasıl sürdürebildiği düşündürücüdür.

"Her şey sanat"tan sanatın hiç'leşmesine ve reddine

1920'lerde Dada hareketinin, tam bir tepkisellikle kapitalizme / burjuvaziye karşı çıkarken, onun devrimci olduğu 19. yüzyılda temelleri atılan ve hâlâ ilerici özellikler taşıyan, estetik düzeyi yüksek, nitelikli "yüksek sanat"ını da kökten reddetmesi, günümüzde çağdaş sanatın, onun ilke ve değerlerinin reddedilmesinin bir bakıma miladıdır. Aynı tavrın en popüler temsilcisi Duchamp'ın bu Nihilist reddiyeyi, her türlü kullanılmış malzemeyi, ev eşyasını "sanat eseri" olarak sunarak somutlaştırması ve 1970'lerden sonra Batı'da bunun yaygın "avangart" bir sanat tavrı olarak yücelmesiyle süreç tamamlanır.

Bizde ise, çürüyen Batı'nın dekadan (çöküşü estetize eden) kültürünün eğitilmiş, devşirilmiş temsilcileri, bunu, Batı'dan daha Batıcı, kraldan daha kralcı bir ruhla aynen savunabilmeleri acıdır. Şöyle diyor Ali Akay: "Bugünkü sanat artık mekanların

meşruluğu içinde değil, her yerde sanatı meşru ve görünür kılmaya başladı. (...) aslında sanat sadece meşru mekanda olduğu vakit sanat haline gelmekle kalmıyor, tersine herhangi bir şey de sanat olmaya başlıyor. (...) Sanat, artık kendi sınırları içinde sıkışıp kalmaktan çıkmaktadır. Sanat bir disiplin olarak işlerliğini yitirmiştir (abç -MU); ancak asla 'disipline edilemez' olan olarak alınabilir."[239]

Ali Akay'ın bu saptama ve düşünceleri, 1990'lardan bu yana aynı çevrelerin "sanat" adına ortaya koydukları düşünce ve eylemlerin ne anlama geldiğinin en özlü ifadesidir. Kuşkusuz, postmodernizm sistemleştirmeye, özcülüğe, temsile vb karşıdır denerek bunlar eleştirilebilir. Ancak bu onların mantığıdır, kuşkusuz biz de kendi bilimsel mantığımızla değerlendiriyoruz ve tanımlıyoruz. Özellikle plastik sanatlarda, çatısal ortak adı "Çağdaş sanat" ya da "Güncel sanat" olan Batı uzantısı bu sözde sanat akımının, bienaller, küratörlük, kavramsal saanat, enstelasyon, performans vb adları altında gerçekleştirilen "sanatsal" pratiklerini ve günlük yaşam tarzına ilişkin düşüncelerini şu biçimlerde özetleyebiliriz:

Toplumun, ulusun sorunlarını, bunlarla ilgili motifleri, temaları/izlekleri konu edinmekten kaçınma, sanatın toplumsal ve insani bir amacı olduğu gerçeğini yok sayma. - Estetik nitelik ve derinliğin, beğeni ölçütü olarak yücelik / yükseklik duygusunun reddi. Bunun yerine, tekil bireyin, günlük yaşamın sıradan, bayağılaşmış biçim ve motiflerinin, bireyselliği yücelme bağlamında öne çıkarılması.

- Düşünce ve sanatta tarihsel derinlik, geçmiş ve gelecek boyutlarının işlenmesi yerine, eşzamanlılığın, coğrafyanın ve sıradan şeylerin yanyanalığının öne çıkarılması.

- Sözde, sanatın toplumsallığı reddedilip, Kantçı anlamda ve "sanat sanat içindir" ilkesine uygun "sanatın özerkliği" ısrarla savunulurken, -görülüyor ki artık bundan da vazgeçilmiştir- "güncel sanat", daha çok küresel merkezlerce belirlenen siyasal konu ve temaları işler hale gelmiştir. Örneğin, kavramsal sanat bienallerinde işlenen temel konular; "insan hakları", "cinsel özgürlük",

239 Ali Akay, *age*, s. 23.

etnik kültürel özgürlük", feminizm, bireyin varoluşsal sorunları, çevre sorunları, otorite ve hiyerarşi karşıtlığı, Türk Devrimi ve Aydınlanma düşmanlığı vb özellikle öne çıkarılanlardır.

- Bütünlüklü ve tamamlanmış, kalıcılığı ve evrenselliği -ulusaldaki evrenseli- esas alan bir tablo amaçlanmıyor, reddediliyor. "Kavramsal sanat"ın tipik bir uygulaması olarak, daha çok enstelasyonla ifade edilen, belli bir kavrama bağlı olarak, belli bir mekanda bir çok farklı malzemeyle düzenlenen/oluşturulan kompozisyon, bir sanat etkinliği, performans, gösteri esas alınıyor. Bu kompzisyonun özelliği, bir tiyatro sahnesi gibi, hatta ondan daha geri, ilkel ve sıradan, izleyiciye kısa süreliğine bir temayı anlatmaktır. Oysa burada anlık, gelip geçici, bir araya getirilmiş tiyatro, resim, sinema, video, heykel sanatlarının anlatmak istediğini, bu sanat disiplinlerinin tek tek hepsi kendi bağımsız sanat olanaklarıyla kesinlikle çok daha estetik, etkili ve derinlemesine anlatabilir.

- Bizdeki, küreselci postmodern sanatçı, Batı'daki özgün biçimleri kopye ederken çok daha çapsız, sığ ve düzeysiz, gülünç ve zavallıdır. Farkında veya değil, yaptığı hiçbir şeyin özgünlüğü yoktur. Ortaya konanlar, tam bir maskaralıktır, soytarılıktır... Neden mi?

Sonuç ve Türk aydınının kendi özgün kimliğini bulma görevi

Çünkü soytarılık, ya da dalkavukluk güldürü ögesi ağır basan abartılı mimik ve tavırlarla efendisinin gözüne girmeye çalışan, işi efendisini eğlendirme, güldürme olan bir ortaçağ saray mesleğidir. Hatta bazılarına göre, çağının koşulları içinde bir sanat olarak da tanımlanabilir. Onun ikiz kardeşi maskaralık ya da dalkavukluk da, başkalarını, siyasal ve ekonomik güç sahiplerini eğlendirme, onların gözüne girme adına onurunu, kişiliğini hiçe sayarak türlü komikliklere, eğilip bükülmelere, şaklabanlıklara başvurmadır.

Türk entelektüelinin emperyalizm güdümlü Tanzimatçı kesimi, halkın, emekçinin, hakikatin ve adaletin yanında değil de emperyalizmin, güçlünün yanında yer alarak, bilerek veya bilmeyerek, bu dalkavukluk rollerini benimser görünmektedir. Bu

olgu, Türkiye'de 1880'lerden sonra neredeyse bir "özgürlükçü!" akım oluşturan bütün dönek ve hainlerin ortak kimliğini, etkinlik biçimini, ortak karakteristik özelliğini oluşturmaktadır.

Dalkavuklaşmış aydın ve entelektüel, halkından/ulusundan kopmuş, ona yabancılaşmıştır. Siyaseten ve ruhen güçlüye biat etmeyi içselleştirmiştir. Oysa halk, aydın ve seçkinler için, her şeyin eşit koşullarda paylaşılacağı, her türlü hatadan, yanlıştan, sıkıntıdan, kirden, lekeden arınılabileceği bir büyük ve derin ırmaktır.

Dolayısıyla, onurlu, kişilikli, namuslu, erdemli duruşun beslenme kaynağı, dayanağı, kalesi halktır, halka güvendir. Halka, ulusa yabancılaşan aydının sığınağı ise, ekonomik-siyasi eşitli mücadelesini, özgürlük ve onurunu paylaşacağı bir sınıf değildir artık. Emperyalizmdir, ortaçağın feodal sınıflarıdır bunlar. Yani insanla ilişkisi, satın almak ve kullanmak, işine yaramaz hale geldikten sonra da bir kenara atmak olan çoğu mafyalaşmış ekonomik güç sahipleridir. Onlar için insanlık değerleri değil, paradır belirleyici olan. Özetle, milletine yabancılaşan aydın emperyalizmin ve egemel sınıfların kuludur, görevlisidir, dalkavuğudur artık. Onların düdüğünü çalmak, onların çıkarlarına, zevklerine dayanan bir kültür ve sanatı savunmak durumundadır.

Bu karakter bozuklukları, aslında daha temel bir yabancılaşma çarpıklığının görünen biçimleridir. Buzdağının altındaki asıl niteliksel başkalaşma ve bozulma ise, bir kısım Türk aydınının Batı karşısındaki kişiliksiz, kimliksiz, ulusuna/ halkına güvensizliğinden kaynaklanan kendine yabancılaşmış, köksüzleşmiş halinden, aşağılık kompleksini yenememesinden kaynaklanmaktadır.

Batı'da postmodernizm veya başka akımlar o toplumların kendi iç dinamiklerinin -çöküş veya yükseliş yönünde- belli ölçüde doğal gelişimlerinin toplam bir ürünüdür. Postmodernizmin, bir organizmanın doğup, gelişme ve çürümesi gibi, kapitalist Batı uygarlığının yaşamakta olduğu çürüme ve çöküş evresinin bir kültürel biçimi olduğunu belirtmiştik. Oysa Türkiye ve benzeri ülkeler -Ezilen Dünya ve Gelişmekte Olan ülkeler- çürüyen Batı'ya alternatif, yeni bir dünya kurma enerjisi ve arzusuyla tutuşan ülkelerdir. Dolayısıyla Türk toplumunun gerçeği ve dinamikleri ile Batı'ya özenen, onu birebir kopye eden aydın arasında büyük bir karşıtlık, derin bir uçurum oluşmuştur.

Sözkonusu karşıtlık, aynı zamanda parçalanmış, bölünmüş bir kimliği içerir. Bu kimlik/sizlik, kültürel köklerini, içine doğduğu ve geliştiği toplumdan değil, farklı kültürel, genetik özelliklere sahip başka toplumlardan almaya çalışır. Türkiye'nin -ve dünyanın- gelişme ve özgürleşme dinamiklerinin treni Doğu'ya giderken, trendeki Tanzimatçı aydının hâlâ Batı'ya gitmeye çalışması üzüntü verici gülünç bir yolunu şaşırmışlık durumudur.

Böyle bir karşıtlık tablosunda, çürüyen ve çökmekte olan bir toplumun kültürel biçimini, değerlerini, kurumlarını, günlük yaşam biçimlerini, modellerini, moda akımlarını, "yenilik", "değişim" vb adına, gelişen ve yeni bir dünya enerjisi, umudu ve iyimserliğiyle dolu kendi toplumuna dayatmak, tam bir aymazlıktır, budalalıktır. Tarihi şaşırmak, yani anakronizm olarak da değerlendirebileceğimiz bu tavır, Tanzimatçı aydının 150 yıl önceki Avrupa'da ne gördüyse yenilik adına onu taklit eden sığ tavrıyla karşılaştırıldığında, çok daha vahim, gerici ve affedilmezdir.

Çünkü, ilk Tanzimatçıların taklit ettiği Avrupa genel olarak ilerici ve özgürlükçüydü. Onların hatası; Batı'daki bilimsel düşünceyi, yöntemi, ve akılcılığı, Batı'nın üretici ve yaratıcı dinamiklerini değil de, burjuvazinin gösterişli, tantanalı yaşam biçimini, modalarını, saraylarını, köşklerini ve ürettikleri malları tüketmeyi tercih etmeleri idi. Oysa yeni Tanzimatçılar, günümüzde gericileşen, yozlaşan ve çürüyen Batı'nın, akılcılığı ve toplumculuğu reddeden düşünce biçimine kültürel değerlerine özeniyor. Onun, maddi ve manevi anlamda çöplük olan mallarını tüketmeyi çağdaşlık, ilericilik ölçütü olarak görüyor.

Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve Bilge Karasu gibi daha zeki ve entelektüel birikimi yüksek yazarların yapıtlarında ağırlıklı olarak yer alan birey merkezli "kendi olma", "kendini arayış" vb, genel olarak 1980 sonrası birey merkezli postmodernist ve onunla iç içe olan edebiyat metinlerinde çok kullanılan, modalaşan bir tema/izlek olmuştur. Sadece edebiyatta değil, sözkonusu "arayış", -bazen kendinin, bazen de bilinmeyen bir başka şeyin arayışı olarak- özellikle soyut resmin anlamsızlığını gizlemenin bir örtüsü olarak da kullanılmaktadır. Çünkü, "arayış" kavramıyla hem resimdeki içeriksizlik ve anlamsızlık gizleniyor, anlam vermek tamamen izleyiciye bırakılıyor, hem de, herkesin istediği anlamı verebildiği sözde "çok anlamlı", "çok katmanlı" yani "zengin içerikli" bir sanat eseri izlenimi verilerek bir tür kendini kandırma, yanılsama yaşanıyor.

Peki, bu arayış izleklerindeki, mekan olarak daha çok İstanbul'u alıp onun altını üstüne getirmek, zaman olarak ise her türlü sınırı aşıp yüz yıl, bin yıl öncesine, ya da sonrasına giderek zaman dışılığa kaçmak suretiyle yapılan nedir? Gerçek anlamda bir "kendi olmak", "kendini bulmak", "bireyin kendi bütünlüğünü keşfetmesi" mi amaç? Yoksa bunun bir oyun, fantezi, güldürü malzemesi olarak kullanılması mı sözkonusu? Hiç kuşkusuz yapılan, gerçeklikten ve toplumsaldan kopuk bir kurgu, bir oyun, fantezidir.

İşte tam da bu nedenlerle, Batı'daki asıl temsilcilerinin de açıkça itiraf ettiği gibi, bizdeki postmodern sanat ve edebiyat yapıtlarında, bir bütün olarak bakıldığında, estetik bir düzey, nitelik aramak boşunadır. Çünkü, bireyin kendine ve doğaya yabancılaşması, parçalanmışlığı ve giderek çoğalan ve moda haline gelen çifte -hatta çoğul- kimliklilik, sınıflı toplumların, en gelişmiş sömürü biçimi olarak da kapitalizmin yarattığı bir olgudur.

Marksist deyişle, üretim sürecinde kapitalistin el koyduğu işçinin emeğinin bir kısmı ona sistemli baskı, adaletsizlik ve köleleştirme olarak dönmektedir. İşçi emeğine yabancılaşmıştır, emeğinin bir kısmı ona düşmandır artık. Ezilen bir ülkenin emekçisine ise bu, ulusal baskı da eklenerek iki kat ağırlaştırılmış bir yabancılaştırma olarak yansımaktadır.

Demek ki, yabancılaşmaya son verip kişinin kendi olma, ya da kendi bütünlüğüne kavuşması, bir toplumsal sistem mücadelesiyle mümkündür. Emperyalist kapitalizmin liberal bireyci kültürüne son verip eşitlikçi, paylaşmacı, yani toplumcu/sosyalist bir düzene geçişle ancak yabancılaşmayı adım adım ortadan kaldıracak bir süreci başlatabiliriz.

Sanatçı birey, ancak, içinde yaşadığı toplumsal gerçekliği daha ileri bir toplum yönünde değiştirme sürecine sanatsal üretimiyle katılarak kendi olma yönünde ciddi bir adım atmış olur. Bu süreçte toplumu ve onun bir parçası olarak kendini yeniden ve yeniden üreterek, tanıyarak ve değiştirerek yabancılaşmaya son verebilir. Böylece toplumsal/ulusal gerçekliğin, evrenselliği de içeren bütünlüklü aynasında kendi bütünlüğünü keşfedebilir, kendisi olabilir. Değilse, Nasrettin Hoca'nın ahırda parasını düşürüp bahçede araması gibi, kimlik de, kişilik de başka toplumlarda, Amerikalarda, Avrupalarda ya da "ulus ötesi" olmayan saçma mekanlarda aranmaya devam edilir.

KAYNAKÇA

ADORNO, Teodor W., ***Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

ADORNO, Teodor, ***Edebiyat Yazıları,*** Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

ADORNO, Teodor – HORKHEİMER, Max, ***Aydınlanmanın Diyalektiği,*** Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995.

AHMET, Akbar S., ***Postmodernizm ve İslam,*** Cepc Kitapları, İstanbul, 1995.

AKAY, Ali, ***Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali,*** Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.

AKAY, Ali, Tekil Düşünce, Afa Yayınları, İstanbul, 1999. AKAY, Ali, ***Birleşmeyen Sentez,*** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

AKI, Niyazi, ***Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslup,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.

ALBAYRAK, Sadık, ***Bestseller Okuma Klavuzu,*** Doğubatı Kitabevi, İstanbul, 2016.

ALTHUSSER, Louis, ***İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları,*** İthaki Yayınları, İstanbul, 2014.

ANAR, İhsan Oktay, Galiz Kahraman, İletişim Yayınları, İstanbul, 20 14.

ANAR, İhsan Oktay, Puslu Kıtalar Atlası, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

ANAR, İhsan Oktay, Efrasiyab'ın Hikayeleri, İleArası Müzik Köprüsü, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

ARTUN, Ali, ***Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasfiyesi***, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

ARTUN, Ali, Sanatın İktidarı: 1917 Ekim Devrimi, Avangart Sanat ve Müzecilik, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

ARTUN, Ali (derleyen ve sunan), ***Çağdaş Sanat ve Kültüralizm-Kimlik ve Estetik,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

ARTUN, Ali - ALİÇAVUŞOĞLU, Esra (editörler), ***Bauhaus: Modern Hayatın Tasarımı,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

AYTAÇ, Gürsel, Edebiyat ve Kültür, Hece Yayınları, Ankara, 2005.

AYTAÇ, Gürsel, Edebiyat ve Medya, Hece Yayınları, Ankara, 2005.

AYTAÇ, Gürsel, ***Edebiyat Eleştirisine Eleştirel Bir Bakış,*** Doğubatı Yayınları, Ankara, 2017.

BARRET, Michele, ***Marks'tan Foucault'a İdeoloji,*** Sarmal Yayınları, İstanbul, 2000.

BATUR, Enis (hazırlayan), Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

BAUDELAİRE, Charles, ***Yapma Cennetler,*** Telos Yayınları, İstanbul.

BAUDELAİRE, Charles, ***Modern Hayatın Ressamı,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

BAUDRİLLARD, Jean, ***Tam Ekran***, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

BAUDRİLLARD, Jean, ***Kötülüğün Şeffaflığı,*** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.

BAUDRİLLARD, Jean, ***Simülakrlar ve Simülasyon,*** Doğubatı Yayınları, İstanbul, 2003

BAUDRİLLARD, Jean, ***Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egmenliği,*** Doğubatı Yayınları, İstanbul, 2005

BAUDRİLLARD, Jean, ***Tüketim Toplum,*** Ayrıntı Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean, ***Amerika,*** Ayrıntı Yayınları, 1996.

BELEK, İlker, ***"Postkapitalist" Paradigmalar***, Sorun Yayınları, İstanbul 1997.

BENJAMİN, Walter, ***Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

BENJAMİN, Walter, ***Pasajlar,*** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

BENJAMİN, Walter, ***Brecht'i Anlamak,*** Metis Yayınları, İstanbul, 20 00.

BERK, Nurullah-ÖZSEZGİN, Kaya, ***Türk Resmi***, Türkiye İş Bankası Yayınları, Genişletilmiş üçüncü baskı, TİSA Matbaası, Ankara, 1983.

BERMAN, Marshall, ***Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

BEUYS, Joseph – KOUNELLİS, Jannis – KİEFER, Anselm – CUCCHİ, Enzo, Bir Katedral İnşa Etmek, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2005.

BEZİRCİ, Asım, ***Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat,*** Yön Yayınları, İstanbul 1992.

BEZİRCİ, Asım, ***İkinci Yeni Olayı,*** Evrensel Basım Yayın.

BORGES, Jorge Luis, Yolları Çatallanan Bahçe, Can Yayınları, İstanbul, 1985.

BOZKURT, Nejat, ***Sanat ve Estetik Kuramları,*** Sentez Yayıncılık, Ankara, 2013.CALİNESCU, Matei, ***Modernliğin Beş Yüzü,*** Küre Yayınları, İstanbul, 2010.

BRECHT, Bertolt, ***Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum,*** Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1980.

BRECHT, Bertolt, ***Sanat Üzerine Yazılar,*** Cem Yayınevi, İstanbul, 1990.

CROCE, Benedetto, ***İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik,*** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.

ÇALIKOĞLU, Levent Çalıkoğlu (hazırlayan), ***90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat***, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.

DANTO, Arthur C., ***Sanatın Sonundan Sonra***, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

DEDEOĞLU, Gözde, Etik Düşünce ve Postmodernizm, Telos Yayınları, İstanbul, 2004.

DOLTAŞ, Dilek, ***Postmodernizm Tatışmaları ve Uygulamalar***, Telos Yayınları, İstanbul, 1999.

DELAUZA, Gilles – GUATTARİ, Felix, ***Kapitalizm ve Şizofreni,*** Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990.

DRUCKER, Johanna, ***Sweet Dreams-Contemperary Art end Complicity***, The Univercity of Chicago Press, Chicago, 2005.

EAGLETON, Terry, ***Postmodernizmin Yanılsamaları,*** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

EAGLETON, Terry, ***İdeoloji,*** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.

EAGLETON, Terry, Edebiyat Kuramı, Ayrıntı Yayınları, 1. basım, İstanbul, 1990.

EAGLETON, Terry, ***Tanrının Ölümü ve Kültür***, Yordam Kitap, İstanbul, 2014.

EAGLETON, Terry, ***Estetiğin İdeolojisi,*** Özne Yayınları, Ekim 1998, İstanbul.

ECEVİT, Yıldız, ***Kurmaca Bir Dünyadan,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

ECEVİT, Yıdız, ***Türk Romanında Postmodern Açılımlar,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.

ELLİS, John M., Postmodernizme Hayır, Doruk Yayınları, İstanbul, 1997.

ERAY, Nazlı, ***Arzu Sapağında İnecek Var,*** Can Yayınları, İstanbul, 1994.

ERAY, Nazlı, ***Aşk Artık Burada Oturmuyor,*** Can Yayınları, İstanbul, 1989.

ESEN, Nükhet (derleyen), ***Kara Kitap Üzerine Yazılar,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

EŞEN, Atilla Cemal, ***Resim Sanatı Tarihinde Devrimler ve Karşıdevrimler,*** Kaynak Yayınları, İstanbul, 2015.

FEATHERSTONE, Mike, ***Postmodernizm ve Tüketim Kültürü,*** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.

FEYERABEND, Paul, ***Akla Veda,*** Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010.

FEYERABEND, Paul, ***Özgür Bir Toplumda Bilim***, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1991.

FİGES, Orlando, ***Nataşa'nın Dansı: Rusya'nın Kültürel Tarihi***, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009.

FİSHER, Ernest, ***Sanatın Gerekliliği,*** İmge Kitabevi, Ankara 1990.

FOSTER, Edward Morgan, ***Roman Sanatı,*** Adam Yayınları, İstanbul, 1982.

FOUCAULT, Michel, ***Ders Özetleri,*** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.

FOUCAULT, Michel, ***Dostluğa Dair,*** Telos Yayınları, İstanbul 1992.

FRANKL, George, ***Civilisation, Utopia and Tragedy,*** Londra, 1999.

FUNK, Rainer, Ben ve Biz: Postmodern İnsanın Psikanalizi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

GARDELS, Nathan, ***Yüzyılın Sonu [Büyük Düşünürler Çağımızı Yorumluyor],*** Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000.

GİDERER, Hakkı Ergin, Resmin Sonu, Ütopya Yayınları, İstanbul, 1983.

GREENBERG, Clement, ***Art end Culture-Critical Essays*** (Sanat ve kültür-Eleştirel bir Çalışma), Beacon Press, Boston, 1961.

GÜLERYÜZ, Mehmet, ***Resmi Geçit,*** Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2014.

GÜMÜŞ, Semih, ***Modernizm ve Postmodernizm: Edebiyatımızın Dünü ve Yarını,*** Can Yayınları, İstanbul, 2010.

GÜNER, Kağan, ***Modern Türk Sanatının Doğuşu,*** Kaynak Yayınları, İstanbul, 2014.

GÜRBİLEK, Nurdan, ***Vitrinde Yaşamak 80'lerin Kültürel İklimi,*** Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

GÜRBİLEK, Nurdan, ***Kör Ayna, Kayıp Şarkı: Edebiyat ve Endişe,*** Metis Yayınları, İstanbul, 2016.

HADJİNİCOLAOU, Nicos, ***Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi,*** Kaynak Yayınları, İstanbul, 1987.

HARDT, Michael - NEGRİ, Antonio, ***İmparatorluk,*** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

HARVEY, David, ***Postmodernliğin Durumu,*** Metis Yayınları, İstanbul, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, ***Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler -I-II,*** Payel Yayınları, İstanbul, 2012.

HİLAV, Selahattin, ***Felsefe Yazıları,*** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.
HOBSBAWM, Eric, ***Devrim Çağı (1789-1848),*** Dost Yayınları, Ankara 2012.

HORKHEİMER, Max, ***Akıl Tutulması,*** Metis Yayıncılık, İstanbul, 20 16.

HUCH, Richard, ***Alman Romantizmi,*** Doğubatı Yayınları, Ankara, 2005.

HUNTİNGTON, Samuel P., ***Medeniyetler Çatışması,*** Vadi Yayınları, 4. basım, İstanbul, 2001.

İLHAN, Attilâ, ***Ulusal Kültür Savaşı,*** Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul, 1986.

İLHAN, Attilâ, ***İkinci Yeni Savaşı,*** İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004.

İLHAN, Attilâ, ***Hangi Edebiyat***, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2011.

İNCE, Özdemir, ***Cehaletin Rönesansı,*** Kaynak Yayınları, İstanbul, 2013.

JAMESON, Friedrich, ***Marksizm ve Biçim,*** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

JAMESON-LYOTARD-HABERMAS, ***Postmodernizm,*** hazırlayan: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları,İstanbul 1994.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, ***Türkiye'de Yazınsal Bilincin Oluşumu,*** Kapı Yayınları, İstanbul, 2014.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, Kültür Tarihi Affetmez, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, ***Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu,*** Kapı Yayınları, İstanbul, 2013.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, ***Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye,*** Agore KitaplığI, İstanbul, 2007.

KARA, Taylan, ***Vasat Edebiyatı 101***, Hayal Yayınları, İstanbul, 2015.

KARASU, Bilge, ***Gece,*** Metis Yayınları, İstanbul, 1998.

KARASU, Bilge, ***Klavuz,*** Metis Yayınları, İstanbul, 2016.

KOÇAK, Orhan, ***Elli Yılın Sanatına Kenar Notları,*** İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009.

KROEBER, Alfred L. - KLUCKHOHN, Clyde, ***Culture, A. Critical Review of Cencepts and Definitions,*** Vintage Books, 1952.

KULA, Onur Bilge, ***Dil Felsefesi ve Edebiyat Kuramları,*** Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2012.

KUSPİT, Donald, ***Sanatın Sonu,*** Metis Yayınları, İstanbul, 2006.

KÜÇÜK, Mehmet (derleyen), Modernite Versus Postmodernite, Vadi Yayınları, İstanbul, 1994.

KYMLİCKA, Will, ***Çokkültürlü Yurttaşlık,*** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

LEVİ-STRAUS, Claude, ***Irk, Tarih ve Kültür,*** Metis Yayınları, İstanbul 1997.

LEVİ-STRAUS, Claude, Yaban Düşünce, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

LUCY, Niall, ***Postmodern Edebiyat Kuramı,*** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997. LUKACS, Georg, ***Goethe ve Çağı,*** Sel Yayıncılık, İstanbul, 2011.

LUKACS, Georg, ***Aklın Yıkımı,*** Payel Yayınları, İstanbul, 2006.

LUKACS, George, ***Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

LUKACS, György, ***Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı,*** Payel Yayınları, İstanbul, 1979.

LUKACS, Georg, ***Roman Kuramı***, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

LUNN, Eugane, ***Marksizm ve Modernizm,*** Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.

LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, ***Remzi Kitabevi,*** İstanbul, 1991.

LYOTARD, Jean- François, ***Postmodern Durum,*** Vadi Yayınları, İstanbul, 1997.

MANİLOWSKİ, Bronislaw, ***Bilimsel Bir Kültür Teorisi,*** Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1992.

MARDİN, Şerif, ***Türk Modernleşmesi,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 19 95.

MARX-ENGELS, ***Komünist Partisi Manifestosu,*** Sol Yayınları.

MARDİN, Şerif, ***İdeoloji,*** Turhan Kitabevi, Ankara, 1982.

MARX, Karl, ***Alman İdeolojisi,*** Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara 1987.

MARX, Karl, ***Alman İdeolojisi,*** Sol Yayınları, 2. basım, Ankara, 1987.

MCROBBİE, Angela, ***Postmodernizm ve Popüler Kültür,*** Sarınal Yayınları, İstanbul, 1999.

MEJUYEV, Vadim, ***Kültür ve Tarih,*** Şafak Matbaası, Ankara 1987.

MİNC, Alain, ***Yeni Ortaçağ,*** İmge Kitabevi, Ankara, 1993.

MONDİMORE, Francis Mark, ***Eşcinselliğin Doğal Tarihi,*** Sarmal Yayınları, İstanbul, 1999.

MORAN, Berna, ***Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I-II-III,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

MURPHY, John W., ***Postmodern Toplumsal Analiz ve Pğostmodern Eleştiri,*** Eti Kitapları, İstanbul, 1995.

NİETZSCHE, Friedrich, ***Güç İstenci: Bütün Değerleri Değiştiriş Denemesi,*** Birey Yayıncılık, İstanbul, 2002.

NİETZSCHE, Friedrich, ***Tarih Üzerine,*** Say Yayınları, İstanbul, 1986.

NİETZSCHE, Friedrich, ***Fragment Posthumes*** (1885 Sonbaharı-1887 Sonbaharı), Paris, Gallimard, 1978.

NİETZSCHE, Friedrich, ***İyinin ve Kötünün Ötesinde,*** Ara Yayınları, İstanbul, 1990. OKTAY, Ahmet, ***Romanımıza Ne Oldu?,*** Dünya Kitapları, İstanbul, 2003.

OKTAY, Ahmet, ***Türkiye'de Popüler Kültür,*** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.

ORKUNOĞLU, Yener, Postmodernizmin Gerçek Yüzü, Ceylan yayınları, İstanbul, 2007.

PAMUK, Orhan, ***Kara Kitap,*** Can Yayınları, İstanbul, 1993.

PAMUK, Orhan, ***Benim Adım Kırmızı,*** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.

PARER, M. Özlem, ***Rus Biçimciliği ve Şklovski,*** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2004.

PARLA, Jale, ***Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

PERİNÇEK, Doğu, ***Mafyokrasi: Emperyalist-Kapitalist Sistemin Mafyalaşması ve Türkiye,*** Kaynak Yayınları, ikinci basım, 2005.

PERİNÇEK, Doğu, ***Eşcinsellik ve Yabancılaşma,*** Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.

SAFA, Peyami, Madmazel Noralye'nin Koltuğu, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2016. SARUP, Madan, ***PostYapısalcılık ve Postmodernizm,*** Ark Yayınevi, İstanbul, 1995.

SERDAR, Ziyaüddin, Postmodernizm ve Ötesi Batı Kültürünün Yeni Emperyalizmi, Soylem Yayınları, İstanbul, 2001.

SIMMEL, Georg, ***Modern Kültürde Çatışma,*** İletişim Yayınlan, İstanbul, 2012.

POPPER, Karl, ***Açık Toplum ve Düşmanları,*** Remzi Kitabevi, İkinci Basım, 1989, İstanbul.

POPPER, Karl, ***Tarihselciliğin Sefaleti,*** İnsan Yayınları, İstanbul, 1985.

PROUDHON, P J, ***Sanatın Prensibi,*** Öteki Yayınları, İstanbul, 2016.

ROSE, Margaret A., ***Marx'ın Kayıp Estetiği,*** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.

SARIBAY, Ali Yaşar, ***Postmodernite, Sivil Toplum ve İslam,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.

SARTRE, Jean-Paul, ***Yöntem Araştırmaları-Diyalektik Aklın Eleştirisi,*** Yazko Yayınları, İstanbul, 1981.

SARTRE, Jean-Paul, ***Edebiyat Nedir,*** Payel Yayınları, İstanbul, 1995.
SAUNDERS, Frances S., ***Parayı Verdi Düdüğü Çaldı Sanat ve Edebiyat Dünyasında CIA Parmağı,*** Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2009.

SCHİLLER, ***İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup,*** Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990.

ŞAHİNER, Rıfat, ***Sanatta Postmodern Kırılmalar,*** Ütopya Yayınları, İstanbul, 2003.

ŞAHİNER, Rıfat, ***Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi,*** Ütopya Yayınları, İstanbul, 2015.

ŞAYLAN, Gencay, ***Postmodernizm,*** İmge Yayınları, Ankara, 1999.

TANSUĞ, Sezer, ***Türk Sanatı,*** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.

THOMSON, John B., ***İdeoloji ve Modern Kültür,*** Dipnot Yayınları, Ankara 2013.

TIMUÇIN, Afşar, ***Estetik,*** BDS Yayınları, İstanbul, 1993.

TİMUR, Taner, ***Felsefe, Toplumbilimleri ve Tarihçi,*** Yordam Kitap, İstanbul, 2011.

TODOROV, Tzvetan, ***Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri,*** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

TOFLER, Alvin, ***Üçüncü Dalga,*** Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1981.

TOPTAŞ, Hasan Ali, ***Bin Hüzünlü Haz,*** Adam Yayınları, İstanbul, 2000.

TOPTAŞ, Hasan Ali, ***Gölgesizler,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

TOPTAŞ, Hasan Ali, ***Heba,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

TUNALI, İsmail, ***Felsefenin Işığında Modern Resim,*** RH+Sanat Yayınları, İstanbul, 2003.

TURAN, Şerafettin, ***Türk Kültür Tarihi***, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1990.

TURANİ, Adnan, ***Çağdaş Sanatın Felsefesi,*** Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011.

TYLOR, Edward Burnett, ***Primitive Culture, Researches İnto Tha Development of Mithology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom,*** Londra, 1871.

UĞUR, Veli, ***1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman,*** Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013.

ULUSOY, Mehmet, ***Ulusal Devrim ve Küresel Karşıdevrim***, Kaynak Yayınları, İstanbul 2011.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, ***Seçme Eserler-I: Ziya Gökalp,*** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, Anadolu Kültürü ve Türk Kimliği Üzerine, Ülken Yayınları, bİstanbul, 2006.

VARLIK, Mesut (hazırlayan), ***Efendime Söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş Kitabı,*** İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

WALLERSTEİN, İmmanuel, ***Bildiğimiz Dünyanın Sonu***, Metis Yayınları, İstanbul, 2000.

WEBER, Max, ***Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu,*** Hil Yayınları, İstanbul, 1985.

WİLLİAMS, Raymond, ***Marxizm ve Edebiyat,*** Adam Yayınları, İstanbul, 1990.

WRİGHT, Elizabeth, ***Postmodern Brecht,*** Dost Kitabevi, Ankara, 1998.

TOLSTOY, Lev Nikolayeviç, ***Sanat Nedir?,*** Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2007.

Gazete ve dergiler

CHOSSUDOVSKY, Michel, "Dünya Ekonomisinde Mafyalaşma", ***Teori*** dergisi Şubat 1997.

DÜMEN, Haydar, ***Sabah/Pazar Eki,*** 13 Haziran 1999.

EVREN, Süreyya- ÖĞDÜL, Rahmi G., "Lanet olsun, ne işi var bir yumruğun kukumda", ***Varlık*** dergisi, Şubat 2001, sayı 2001/02.

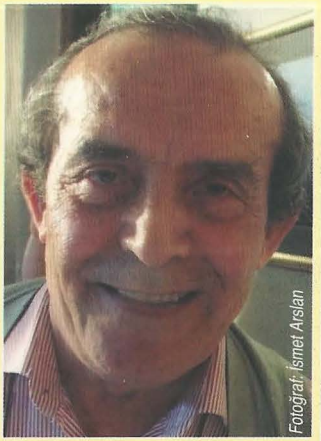
GÖKALP, Ziya, "Türkleşmek, İslamlaşmak, Çağdaşlaşmak", ***İslam Mecmuası,*** sayı 3 (1914-16). KOÇAK, Orhan, ***Gösteri,*** Kasım 1999.

KORKMAZ, Ayhan, "Eşcinsellik Adetleri", ***Bilim ve Ütopya,*** Aralık 1997, sayı 42.

OKSAY, Reyhan, "Batılılar niçin çocuk yapmaya yanaşmıyor?", ***Cumhuriyet Bilim Teknik Eki,*** 2 Ekim 2015.

MEHMET ULUSOY

ÇÜRÜMENİN ESTETİĞİ



Fotoğraf: İsmet Arslan

Kırk yıllık küreselci karşıdevrim yıllarının en önemli olgusu, kültürel yaşamda, sanat ve edebiyatta yaşanan büyük başkalaşım ve yabancılaşmadır. Söz konusu olan, sanat ve edebiyattaki toplumsal ve ulusal içeriğe, yüksek estetiksel niteliğe ve anlam kaygısına karşı açılan küreselci postmodernizmin içeriksizleştirme, kitschleştirme, bayağılaştırma savaşıdır.

Mehmet Ulusoy bu kitapta, emperyalist Yeni Ortaçağ'ın kültürel biçimi olarak postmodernizmi incelerken, asalaklaşmanın ve mafyalaşmanın doruğa çıktığı, üreticiliğin ve yaratıcılığın değerinin gözden düştüğü; "Tüketim Toplumu" da denen bu çağın düşünce ve yaşam tarzını, sanat anlayışını çok boyutlu ele alıyor.

Batı merkezli kapitalist uygarlığın yaklaşık 250 yıllık gelişim dinamikleri içinde kültür ve sanatın serüvenini ele alıyor.

Ayrıca Romantizm, Modernizm, Gerçekçilik, Toplumsal Gerçekçilik vb diğer sanat akımlarını inceliyor ve tartışıyor.

Özellikle burjuvazinin gericileşmeye başladığı 1848'lerden itibaren, liberal-bireyci öznelcilik ve gerçekçi-toplumsallık ekseninde çağdaş sanat akımlarının nasıl ayrıştığı, hangi aşamalardan geçtiği ve yeni biçimler aldığı geniş bir çerçevede ele alıyor.

Özcesi, postmodernizm, kapitalist-emperyalist uygarlığın çürüme ve çöküş sürecini, kültür-sanat biçimi olarak oldukça geniş ele alırken, ülkemize hangi biçimlerde yansıdığı, nasıl büyük bir özgürlük yanılsaması, hatta sahte bir özgürlükçülük ve estetikçilik olduğu son derece öğretici, zihin açıcı bir biçimde vurgulanıyor.

Sonuç olarak "Çürümenin Estetiği" günümüzün ruhsuzlaşmış ve çoraklaşmış sanat ve edebiyat dünyasında düzeyli, ufuk açıcı ve Batı merkezli tabuları yıkmada önemli bir kaynaktır.

BERFİN

ISBN 978-605-4399-79-6