KÖPEĞİN AHLAKI

Ergin Yıldızoğlu

Estetik, Otonomi ve Siyaset Üzerine

"KÖPEĞİN" AHLAKI

Estetik, otonomi ve siyaset üzerine

Ergin Yıldızoğlu

Gri Yayınevi*
Cumhuriyet Caddesi No: 201 Kat: 9 34373 Elmadağ / İstanbul
Tel: 0 212 296 27 31 Faks: 0 212 232 03 20 e-mail: bilgi@gritasarim.com
Bütün yayın hakları Gri Yayınevine aittir. İzinsiz çoğaltılamaz.

KÖPEĞİN AHLAKI
Ergin Yıldızoğlu
Deneme Dizisi
1. Baskı: İstanbul, Ekim 2005
© Köpeğin Ahlakı - Ergin Yıldızoğlu - 2005
© Gri Yayınevi - 2005

Editör	:	Nihat Ateş
Koordinatör	:	Lale Çakmak
Düzelti	:	Filiz Çakmak
Kapak Tasarım	:	Mustafa Kalemci
Grafik Uygulama	:	Murat Karakuş
Teknik Hazırlık	:	Gri Reklam Ajansı A.Ş.
ISBN	:	975-98437-3-0
Kapak Resmi	:	Picasso - Ağlayan Çocuklu Kadın

Basım: Gri Tasarım Basım Yayın Dağıtım Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.
Yüzüncü Yıl Mah. Matbaacılar Sitesi No: 125 Bağcılar - İST
Tel: 0 212 629 42 75

* *Gri Yayınevi, Gri Reklam Ajansı A.Ş. Kuruluşudur.*

ERGİN YILDIZOĞLU: 1952 yılında İstanbul'da doğdu. 1989'da University of East Anglia, Gelişme İktisadı Bölümü'nden "Kapitalist üretim tarzında kriz üzerine teorik ve tarihsel bir çalışma" teziyle doktorasını aldı. 1993'ten bu yana Cumhuriyet gazetesinde yazıyor. 2001 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Avrupa Çalışmaları Bölümü Master Programı altında "Küreselleşme Süreci ve Avrupa" adlı bir ders sunmaya başladı. İktisat ve Görüş dergilerinde, Petrol İş yıllıklarında, Stratejik Analiz dergisinde, ekonomi ve jeopoltik konularında, Adam Sanat, Sombahar, Ludengirra, Edebiyat ve Eleştiri gibi dergilerde sanat, edebiyat, felsefe yazıları ve şiirleri yayımlandı. Globalleşme ve Kriz (Alan Yayınları, 1996), Yaşasın Modernist Refleks (Telos, 1997), Kötü Sonsuzda Gezintiler (Cumhuriyet Kitap, 2000), Göz Göze Geldigimizde, Şehir ve Ben (Ümit yayınları, 2000), Dinozorun Kuyruğu (Remzi Kitabevi 2002), Hegemonyadan İmparatorluğa (Everest Yayınları, 2003), Geceyle, "Gece" Arasında (Alkım Yayınları, 2004) başlıklı kitapları var.

İÇİNDEKİLER

Önsöz Yerine: Köpeğin Ahlakı,
Devletin Gerçeği ve Özgürlük 7
İktidar ve Sanat 15
Eleştiri ve gerçeklik 63
Pablo, Samuel ve de Turgut 73
Dil ve İdeoloji Üzerine Düşünürken 87
"Eyes Wide Shut" 101
"Aslında Ne Tartışıyoruz" 116
'Sosyalist Gerçekçilik' Üzerine 134
Anlamsızlığın Anlamı 142
"Devrimci Mücadelede Boşluk:
Sanat Pratiği": Üzerine Notlar 146
Postmodernizmin Zamanı 156
Düşkırıklığı, Melankoli ve Edebiyat Üzerine 164
'Yeterince radikal olmaya dair' 181
Neden Zizek! 189
'Thank You Sertab' 194
11 OSCAR 197
Hiçbir metin ada değildir 200
İç Dinamikler Üzerine 206
"Sanatın Sonundan" sonra 210
Notlar 225
Ek: Ahmet Yıldız, Köpek 239

Ayşe'ye

Önsöz Yerine: Köpeğin Ahlakı, Devletin Gerçeği ve Özgürlük

I

Doğduğumuzda dünyayı hazır buluruz. Bizden önce, bize sorulmadan oluşmuş, oluşturulmuş bir dil, kültür, gelenek, sosyal ve siyasi ilişkiler matrisi bir dünya bizi bekliyordur. Dili öğrenmenin, dışımızdaki dünyayı anlamlandırmaya başlayabilmenin maliyetini ödeyerek, dili öğrenirken, bu dünyanın kurallarına uymayı, disiplini kabul etmeyi ve kimi arzularımızdan vazgeçmeyi kabul ederek, çaresiz, bu dünyaya katılırız. Bunu bir başka biçimde de söylemek olanaklı. Doğmak, bir dünyanın içine atılmaktır. Bu dünya herkesi alır ve birbirine benzetir. Burada, öyleyse, ben kimim sorusu, daha biz bu dünyaya düşerken karşımıza çıkar.

Biz bu dünyanın bize söylediği oluruz. Diğer bir deyişle bu dünyadaki sosyal varlığımız, "diğerleriyle, birlikte onlarla ilişki içinde aynı dünyayı paylaşarak" varoluşumuz, ruhsal varlığımızı, bilincimizi ve kimliğimizi belirler. Hemen şunu saptayabiliriz daha fazla ilerlemeden: Benim gibi bu topluma düşmüşler teker teker benim için ve birbirileri karşısında "diğeri" iken, toplumun tümü her birimiz ve hepimiz için bir başka "diğeri", Lacan'ın deyimiyle "büyük diğeri" olarak karşımıza çıkmaz mı?

İyi de burada beni; benim dışımdaki, ben olmayan şey, birey olarak diğerleri değil de bütünsel olarak karşımda duran diğeri, *büyük diğeri* belirlemiyor mu, bu önermeye göre? Ve "ben kimim" sorusu "ben neden buyum" sorusuyla birleşmeye başlamıyor mu hemen? Beni ve herkesi içine atıldı-

ğı dünya, dışındaki "diğeri" belirliyorsa, Heiddeger'in şu saptamalarını göz önüne almakta yarar var: *"Herkes diğeridir, kimse kendisi değildir"*; kimse *"otantik"* (özgün) değildir!

Peki ya özgürlük, diğer bir deyişle, dışarıdaki bir şey tarafından belirlenmeden yapılan tercih? Salt bana ait olan tercih? İlk anda bu ortadan kalkıyormuş gibi geliyor, bu "dünyaya atılmışlık içinde". Hem de iki düzeyde birden. Birincisi, her bir bireyin, diğerinin varlığını kabul etmeye, onun koyduğu sınırları tanımaya başlamasıyla birlikte oluşan bir sınırlama, kısıtlama, belirlenme. İkincisi herkesi, birden, herkesin toplumun içinde olduğunu tanımasıyla, kısıtlamalarını kabul etmesiyle, diğer bir deyişle "büyük diğerinin" varlığını kabul etmesiyle oluşan kısıtlama, belirlenme.[1] Diğer[ler]ini kabul etmek özgürlükten vazgeçmek anlamına mı geliyor?

Sanırım başka bir olasılık daha var. Atılmışlığı bilmek, "ona doğru/karşı durmak" ve dünyayı içselleştirmek, "düş gücünü"[2] salt bu dünyanın verilerini bir araya koyarak anlamlandırmakla yetinmeyip verili anlamları, bütünlükleri parçalamak, parçalarına ayırmak, "büyük diğerini askıya almak, yokmuş gibi davranmak"[3] bu parçalardan başka sentezler arayarak ilerlemeye çalışmak da bir olasılık değil mi? Bu olasılık varsa özgürlük de olası değil mi?

II

Ahmet'in "Köpek"i[4] öykünün başında henüz dünyaya doğru/karşı değil. Dünyayı veri alıyor kendine; ona uymanın en kolay yolunu seçmiş. Çalışmadan, diğer bir deyişle dünyaya karşı bir emek harcamadan, geçinmenin yolunu

bulmuş: Çöplükten besleniyor. Ama her çöplükten değil. Örneğin, "sivil toplumun" çöplüğünden, atıklarından, yan ürünlerinden değil. Burası kriz içindeki bir sivil toplumdur, dağılan, yoksullaşan, medyanın göz kamaştırıcı uyuşturuculuğunun etkisiyle, mahalledeki ilişkilerini, hatta yakın tanıdıklarıyla birlikte var olma ilişkilerini terk etmeye, en aza indirmeye başlayan ve "büyük diğerinin" kimliğiyle, TV karşısında kurulan tek yönlü bir ilişki *–intersubjectivity–* içinde yaşamaya, başlamış[5] bir sivil toplumdur. Edilgen ve çürüyen, çürüdüğünü de bilmeyen bir sivil toplum. Burada, buna karşı durmak yerine... Ne de olsa, bu sivil toplumun çöplüğünden yaşamaya çalışırken, birbirleriyle didişenler zehirlenmiş ve ölmemişler miydi?[6] Çaba, emek harcamak, direnmek ölüm getiriyor! En iyisi tembellik ve hapishane çöplüğünden beslenmek...

Devlet şiddet araçlarının tekeline sahip kurum. Aynı zamanda toplumun birleştirici, düzenleyici ve sınıflar matrisinin taşıdığı çelişkilerin toplumu "patlatmasını" engellemek ile, hatta Althusser'in "devletin ideolojik aygıtları" üzerine çözümlemelerini anımsayarak, bunların kabul edilmesine olanak sağlayan düşüncelerin üretilmesiyle de yükümlü parçası. *Düzenleme, disiplin altına alma ve cezalandırma (Foucault)* onun işi!.. Bu ilişkilerin hepsinin, üzerlerini örten, yumuşatan, kabul edilmelerini kolaylaştıran özelliklerinden kopmuş olarak var oldukları yer ise tabi ki; hapishane: İçi toplumun dışında, ama kendisi toplumun merkezine (hatta daha da ileri giderek, kapitalist toplumun ontolojik merkezine...) en yakın kurum... Şiddetin en meşru, ama en yalın ve dolaysız bir biçimde uygulanabildiği bir alan...

Hapishane! Toplumun [G]erçeğinin, tüm ideolojik, kültürel biçimlerle gizlenmeye, yokmuş gibi gösterilmeye çalışılan [G]erçeğinin (Tüm eşitlik özgürlük iddialarına karşın, kapitalist toplumun şiddet olmadan bütünlüğünü sağlayamayacağı gerçeğinin!) artık yüzeye en yakın, en görünür olduğu yer... Ahmet'in "Köpeği" işte buradan beslenmeyi seçmiş. Seçmiş ama, hiç farkında olmadan, gerçeklikten tüm kaçma çabalarına rağmen, gerçeğe en yakın noktada yaşıyor; en tehlikeli yerde, abisin (uçurumun) kenarında. Bir taraftan bir emek harcamadan, adeta tembelliğiyle övünerek, diğer taraftan toplum üzerine sürekli yorum yaparak, ama bu arada yoldan geçen bir araba, –akmakta olan yaşamın simgesi– tarafından görülmezden geldiğinde de hüzünlenerek, adeta iktidarsız bir "entelektüel" gibi, ya da "bu dünya nasıl olsa değişmez, günlük işimize bakalım" diyen, "neyin ne olduğunu bilen ama bile bile yapmaya devam eden" bir "postmodern sinik"[7] olarak... Ve yine postmodern dünyanın öncelikle kendi hazzına, yemek ve uyumak gibi fiziksel gereksinimlerine odaklanmış bir "öznesi" olarak...

III

Köpek, herkes diğeri olduğu için hiç kimse kendisi olamayan özneye iyi bir örnek oluşturuyor. Peki kendisi olabilir mi; *özgün* (otantik) *bir edim* gerçekleştirebilir mi? Ahmet buna bir şans tanıyor öyküsünde. Ama bu "kendisi" olmanın iki koşulu olduğunu da hatırlatmayı unutmadan. Birincisi, toplumun [G]erçeğine çarpınca tanımayı bilmek. İkincisi, bu tanımanın getirdiği *travma* ile açılan alanda *etik bir* tutum almayı başarmak.

Hapishanenin [G]erçeği, dolaysız, yasa tanımaz şiddetin ürünü olarak karşısına çıkıyor köpeğin: Bir mahkûmun iş makinesiyle *koparılmış*, kazayla, kendiliğinden bir iş yaparken *kopmuş* değil, biri, hatta, o mahkûmun açısından bakarsak, "diğeri" tarafından bir iradi kararla ve eylem sonucu koparılmış kolu. Köpek bunu da yemeye, özümsemeye, kabul etmeye, kendine katmaya, olağanlaştırmaya hazır. Ama [G]erçek direniyor, farklı bir "şeyi" var, ne olduğu pek belli olmayan "verili ideolojik kodlar", toplumdaki egemen "simgeler" sistemi içinde anlamlandırılamayan, üzerine bir etiket takıp simgesel evrenin bir köşesine kolaylıkla yerleştirilemeyen bir "şey", bir "fazlalık" bu... Bu "şey", köpekte bir tiksinti yaratıyor, öznelliğinin kurulu sistemi tarafından kabul edilemeyen bir travma oluşturmaya, içinde bir etik tutum almaya başlayabileceği bir çatlak açmaya başlıyor.

Böylece köpek ilk eylemine başlıyor. Bu eylem, bulduğu [G]erçegi "diğerlerine" göstermektir. Kahvenin önünden ağzında bu [G]erçekle sallana sallana geçiyor. Ağzında taşıdığı "şey" hem, onun değişmeye başladığının, diğerlerinden farklı, artık *"Herkes diğeridir, kimse kendisi değildir"*; saptamasına uymayan biri olduğunun göstergesidir hem de "diğerleriyle" yeni bir ilişki kurmasının, diğerlerini de bu travmaya ortak ederek, bir toplumsal işlev üstlenmenin aracı... ilk siyasi eylemi...

Köpeğin ağzındaki gerçeklik, sembolik evreni bir anda dağıtır, onun nispeten düzenli akan "naratifini" sarsar, istikrarını bozar ve yeni bir "naratif" oluşturmanın olanağını getirir. Kahvedeki diğer "tembeller" yerlerinden kalkıp koşmaya başlarlar. Travma toplumsallaşır... Artık, düş

gücünü serbest bırakmanın, sembolik evrenin verili, ama istikrarını kaybetmeye başlayan bütünlüğünü parçalamanın, yeni bir anlatı kurmayı denemenin, bu anlatı içinde yeni bir toplum düşlemenin ve sonra kurmaya girişmenin, bu [G]erçeğin yarattığı travmayı paylaşan "diğerleri"yle birlikte "büyük diğerini" askıya almanın olasılığı doğmuştur.

IV

Burada, Blanchot'un edebiyatın varlık alanını irdelerken sunduğu "diğer gece" çözümlemesine bu açıdan da yaklaşabiliriz. Yazar, o ne ölüm ne de uyku olmayan "diğer gecedeki" gerginliğini, ağrısını, kendini rahatsız eden "şeyi" bulmak, anlamlandırmak, böylece boğazındaki *kıymığı* çıkartmak için yazıyor. Demek ki, bu "diğer gecede" var olan "şey" anlamlandırma öncesi bir "şey", ağrı, anlamlandırma çabasının ağrısı. Bu, Lacan'ın "pre-sembolic" dediği şeye, "[G]erçeğe", daha doğrusu gerçeğin bizdeki "yansımasına" (ağrı da, bu yansımanın semptomuna) karşılık gelmiyor mu? Bu yüzden, Blanchot'un yazmak, biçim vermek (anlamlandırmak) öldürmektir ifadeleri, [G]erçeği, daha doğrusu ağrıyı/semptomu sembolik evrene katmak, diğer bir deyişle anlamlandırarak asimile etmek, normalleştirmek, [G]erçek olmaktan çıkartmak olarak da anlaşılamaz mı?

Gerçek, tarifi gereği sembolik evren içinde anlamlandırılamayan, bu sembolik evrenin iç tutarlılığının kurulabilmesi için dışarıda bırakılması gereken "şey" değil mi? Kapitalist sömürünün gizlenebilmesi, böylece kapitalist top-

lumun olanaklı kılınması için "artı-değerin" sembolik evrenin dışına itilmesi, saklanması, devletin varlığının devam edebilmesi için de ceza ve disiplin ilişkisinin sınıfsal köklerinin, devletin kökünde yalın, dolaysız şiddetin, "özgürlüğün" askıya alınmasının yattığının gizlenmesi gerektiği gibi...

V

Eğer diğer gecede bulduğumuzu anlamlandırırken, ona bir biçim verirken onu öldüreceksek, dışarı çıktığında normalleşecek, bizim, topluma, boğazımızdaki kılçığı çıkararak rahatlamış bir biçimde katılmamızın bir aracı olacaksa, yazmak, bizim özgürlüğümüze, bizim kendimiz olamamaktan dolayı çektiğimizi düşündüğümüz sıkıntının ortadan kalkmasına nasıl yardım edecek? Yazmak, boğazımızdaki kılçığı çıkarıp bizi sembolik evrene, doğduğumuzda hazır bulduğumuz, bizim biz olmamıza olanak sağlamayan "dünyaya" teslim ediyorsa yazmanın ne anlamı var? Yoksa, gerçek sanatçıyla devlet sanatçısı arasında bir fark yok mu?

Burada belli ki, bir sorumluluk söz konusu, diğer bir deyişle bir etik tercih alanı var. Ama bu, ikili bir tercih! Bir taraftan, yazdığımızı (ürünümüzü), köpeğin ağzındaki "[G]erçeklik" olarak taşımak, bir travma kaynağı olma özelliğini kaybetmeden taşımak. Diğer taraftan, bunu "diğerine" gösterirken onun da bu travmayı yaşamasına olanak sağlayacak biçimde taşımak.

Peki bu travmanın sembolik evrene soktuğu ne? Getirdiği ne? Bu getirdiği aslında, aldığımız etik tercihi savun-

mak, başkalarından da bizi tekrarlamasını, "Bir daha açlıktan ölsem bile cezaevi çöplüğünden tek bir lokma yemeyeceğim!" tercihini yapmasını istemek değil mi? Özgürlüğün kaynağı, yazmanın gereği de bu değil mi?

VI

Bu kitap yaklaşık dokuz yıllık bir dönem içinde yazılmış denemeleri bir araya getiriyor. Bu denemelerin hepsinin özgün konuları var ama hepsi önsözde gündeme getirilen sorunlarla boğuşuyorlar: Sanatçının ve yapıtının toplumsal işlevi ve kaynağı; sanat ve özgürlük arzusu arasındaki ilişki, genel olarak sanatçının özgün kalmakla benimsenmek arasında yaşadığı gerginlik, diğer bir deyişle otonomi sorunu.

Bu denemeler kronolojik sıralarına sadık kalınarak bir araya kondu ama yayına hazırlanırlarken de yeniden "düzeltilmediler", okuyucuya, benim bu dokuz yıllık yolculuğumun ve belki de, bu yolculuk sırasında yaşanan (umarım) evrimin bir haritasını sunabilmek amacıyla...

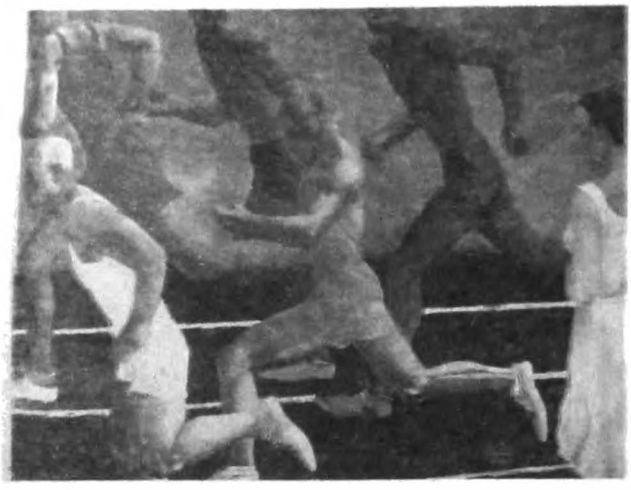
İktidar ve Sanat
–Bir Serginin Düşündürdükleri–

"Yazar eserini asla bir araç olarak göremez.
Bu [eser-E.Y] kendi başına bir amaçtır(..).
gerekirse eserinin varlığını korumak için kendi varlığını feda eder."

K. Marx

"Hazır var olan biçimlerin çeşitli varyasyonlarıyla
oynamakla tatmin olamayan gerçek sanat,
daha ziyade kendi zamanının insanının ve insanlığın
iç dünyasının gereksinimlerini ifade etmekte ısrarlıdır
— gerçek sanat devrimci olmadan, toplumun bütünlüklü
ve radikal bir yeniden yapılanmasını arzulamadan yapamaz."

Andre Breton, Diego Riviera, Leon Troçki
"Özgür Bir Devrimci Sanata Doğru"



A. Daineka. Bir Yarış. 1933 St. Petersburg Müzesi

Bir sergi ve bir soru

Sanat ve İktidar (Art and Power), Avrupa Konseyi tarafından hazırlanan 23. sanat sergisi. Londra, Hayward Galeri'de, 26 Ekim 1995-21 Ocak 1996 arasında açık olan serginin konusu, 1930-1945 döneminde Avrupa'da, özellikle de Almanya, İtalya, Rusya, Fransa ve İspanya'da üretilen resim, heykel ve mimari ürünleri. Döneme ilişkin 500'e yakın örnek sunuluyor.

Sergi, 1937 yılında Paris'te açılan *Modern Yaşamda Uluslararası Sanat ve Teknoloji Sergisi'nden* örneklerle başlıyor. Girişte sizi SSCB, Nazi Almanyası, Mussolini İtalyası ve İspanyol İç Savaşı sırasında yapılmış resim ve heykeller karşılıyor. Özellikle iki ülkenin resim, heykel ve mimari eserlerine hâkim olan form ve içerik benzerliği, önce burada dikkatinizi çekiyor. Daha sonra, sergiyi ve özellikle bu iki ülkeden gelen eserlere ayrılmış bölümleri gezdikten sonra bu ilk algılamanızda yanılmadığınızı *dehşetle* fark ediyorsunuz.

Bu iki ülkenin sergilenen sanat eserleri arasındaki benzerlikler kısaca şöyle özetlenebilir: Resim ve heykellerde sunulan insanlar ideal ölçülerde, güzel vücutlu, sağlıklı kadın ve erkeklerden oluşuyor. Konu olarak çoğunlukla



Albert Janesch Su Sporu Almanya 1936

sporcular, işçiler, köylüler, askerler işlenmiş.

Kendinizdeki ve çevrenizdeki insanların eksiklikleri aklınıza gelince, adeta üstün insanlarla karşı karşıya kaldığınızı düşünmeden edemiyorsunuz. Heykel ve resimlerin hemen hepsi konulu (narratif), çoğunlukla kahramanlıklar, mutlu köy ve şehir yaşamını anlatan tablolar, ülkelerinin sanayi ve mimari başarılarını yücelten görüntüler size adeta birer fotoğraf hassasiyetiyle sunuluyor. Resimlerdeki insanlar hep mutlu, geleceğe dönük, yeni bir dünya inşa ettiklerinin bilincindeler. Birçok resim, bu insanları, halkına adeta bir baba şefkatiyle bakan liderleriyle birlikte, mutlu ortamlarda gösteriyor. Havada *toplumsal bir harmoni ve umut* var. Birbirine benzer duruşlarda ve tekniklerle yapılmışlar. Genelde hâkim olan biçim figüratif/gerçekçi,[8] ancak bir neo-klasik,[9] hatta zaman zaman natüralist[10] hava da var. Soyut resme, hatta resimlerde soyutlama eğilimine[11] bile bir veya iki resim dışında rastlamak olanaklı değil.

Sergi boyunca, sanat yapıtlarının yanı sıra bazı dokümanlar, zamanın etkili kişilerinin sözlerinden yapılan bazı alıntılar da sunulmuş. Bu yazılı malzemeden, söz konusu durumun, sadece sergiye konan yapıtları seçenlerin bir

tercihinin sonucu olmadığını anlıyorsunuz. Gerçekle oynayan, parçalayan, analiz etmeye ve yeniden sunmaya çalışan *kübizme, ekspresyonizme, gerçeküstücülüğe* belli ki pek yer yok. Hemen tüm resimler, birer fotoğraf hassasiyetiyle, "gerçekliğe sadık kalınarak" üretilmiş. Birkaç tane sürrealizm, fütürizm ve konstrüktivizim, kübizm örneği var. Ancak bunlar çok ufak bir azınlık oluşturuyor. Dikkati çeken bir başka husus da oldukça çok sayıda büyük boyutlu resmin sergilenmiş olması.

Mimariye gelince, bu alanda da söz konusu iki ülkede egemen olan mimari tarz arasında form ve içerik açısından çarpıcı benzerlikler göze çarpıyor; anıt yapılar, devletin yüceliğini ve bireyin önemsizliğini yüzünüze haykıran olağanüstü büyük binalar, beton bloklar dikkati çekiyor. Ancak burada, az da olsa fütürizmin ve konstrüktivizmin etkilerine rastlamak olanaklı.

Sanat ve mimari örnekleri birbirine bu kadar benzeyen bu iki ülke, *Stalin Rusya'sı ile Hitler Almanya'sı.*

Birbirine taban tabana zıt bir tarihe sahip, birinin ismi sosyalizm, öbürünün ise faşizm ile birlikte anılagelen bu iki rejimin ülkelerinde, nasıl olup da bu özel zaman dilimi içinde, birbirine bu kadar benzer sanat ürünleri üretildiği sorusunun, sergiden çıktığınızda kursağınıza oturmaması olanaklı değil. Bu konuyu araştırmak ve tartışmak istiyorsunuz. Ancak, bu soruya cevap vermek bir yana, hakkıyla sormak bile bir yazının hacmini çok aşacak bir çabayı gerektiriyor. Ne var ki, sosyalizmin ve bununla birlikte her türlü kurtuluş söyleminin, postmodernizmin elinde, el çabukluğu marifet, önce Stalinizm ile, sonra da buradan hareketle faşizm ile eşitlendiği, radikal eleştirile-

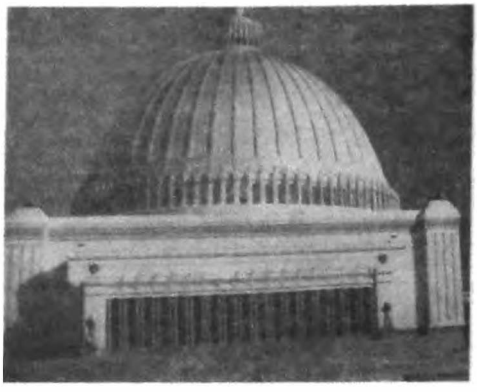
rin, içerikleri göz ardı edilerek anında totaliterliğe indirgendiği bir dönemde, bu benzerliği konuşmadan geçmek lüksüne de sahip olmadığınızı biliyorsunuz. Öyleyse elinizde, tüm yetersizliğinize ve konuya olan yabancılığınıza rağmen, kaygıyı rüzgâra savurup soruyu ve cevabı kısaca da olsa ele almayı denemekten başka bir seçenek kalmıyor.

Bu denemeye, önce tarihsel zemini kurmaya çalışarak girişeceğim. Çünkü tartışmayı bu zemin üzerinde sürdürmek gerekiyor. Üstelik, bu yöntemle okuyucuya anlaşmadığı noktalarda, daha baştan tutum almak, ilginç gördüğü tespitler üzerine düşünmek ve yanlış bulduklarını düzeltmek olanağı da sunmuş olacağım.

I. Klasisizmden Modernizme Çok Kaba Bir Harita: Dünya pazarının oluşması ve sanayi devrimi, toplumsal yaşamı kökünden sarstı. Avrupa'da ekonomik, politik ve toplumsal gelişme, değişme ve altüst oluşlar hızlandı. Bu dönemin altüst oluşlarının en iyi tarifini Karl Marx'ın Engels'le birlikte kaleme aldığı ve yine dönemin, tartışmasız en önemli siyasi belgesi olan *Komünist Manifesto*'nun sayfalarında buluyoruz: *"Katı olan her şey havada eriyor, kutsal olan her şey ayaklar altına alınıyor..."*

Hızlı değişme, toplumsal yıkılma ve yeniden yapılma ve tekrar yıkılma süreci, bireyde bir altüst oluş, yerinden koparılmışlık ve bir toplumsal fırtınanın burgacına savrulmuşluk hissi, bir baş dönmesi yaratırken, peş peşe yaşanan devrimler, özellikle Fransız Devrimi (1789), bireye, toplumsal değişme içinde, kendi gücünü, dünyayı anlama ve değiştirme yeteneği olduğunu gösterdi.

Yaygınlaşan meta ilişkileri (pazar), sanatçının top-

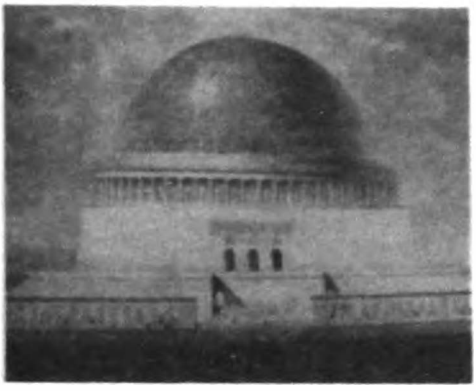


Albert Speer - Büyük Saray

lumsal konumunu ve kendi işlevi ile sanatı hakkındaki görüşlerini de değiştirmeye başladı. Sanatçı, giderek, "sanat patronlarına", bireylere bağımlı olmaktan çıktı, meta ilişkilerine, kâr prensibine bağımlı hale gelmeye başladı. Böylece sanatta feodal toplumun problematiği, paradigması da yerini kapitalist toplumun paradigmasına bıraktı. Bir tür ekonomik ve politik sınıf ilişkilerinin, karmaşık ideolojik eklemlenmişliklerin etkisi, yerini bir başkasına bıraktı.

Devrimlerin ve aydınlanma döneminin gerektirdiği iyimserliğin ve değişmeye olan inancın da etkisiyle sanatçı, kendini geleneğe karşı konumlanmış, geleneğin eleştirisinin ağırlığından kurtulmuş olarak buldu. Artık, gelenek, sanatta mükemmele ulaşmanın ölçütü olarak, *ancien regime*'in bir parçası olduğu için gözden düşüyor, bireysellik, inisiyatif, yaratıcılık, "dâhiler" sanat sahnesine çıkıyordu.[12] Burjuva toplumunun kurulmakta olması, Hegelci bir açıdan yaklaşırsak; burjuva sınıfı için bu, ideal olanla gerçek olanın çakışması anlamına geliyor ve böylece "özne ile nesneyi kendinde, eserlerinde birleştiren" dâhi sanatçılar dönemi başlıyordu. Sanat göreli bağımsızlığını kazanırken, sanatçı da dâhilik kavramı (hülyaları) içinde, bu göreli bağımsızlığı, bir mutlak bağımsızlık olarak yorumlamaya başlıyordu. Böylece geleceğe dönük, hem geçmişe hem de

bugüne karşı eleştirel, ama bugünden ve yarından umutlu ve dâhi bireyin yaratıcılığına -kendi yaratıcılığına- güvenen *romantizm* akımı ortaya çıktı.



A.N. Dushkin - ND. Pachenko - A.D. Khilke vich - Büyük savaşın Kahramanları için Pantcon - 1942 - 1943

* * *

Romantizme kadar, sanatta hâkim olan yaklaşım, klasisizme, Avrupa medeniyetinin beşiği olan Yunan ve Roma medeniyetinin mirasına dayanıyordu. Sanatçının görevi, bu mirası olanaklı olan en iyi şekilde yeniden üretmek ve buradan aldığı konuları gerçeğe en uygun şekilde, doğayı kopya ederek işlemekti. Sanatçı hem zevk vermeli hem de öğretici olmalıydı.

Meta ilişkilerinin gelişmesi, sanatçıya ve sanata göreli bir bağımsızlık kazandırırken, dünya pazarının oluşması ve gelişmesiyle, "geleneğin" dışındaki kültürlerin de bilgileri devreye girmeye başladı. Geleneğe başkaldıran romantizm, evrensel bir kültür arayışına da yöneldi. Avrupa'da, edebiyat alanında, sanatçı geleneksel (süslü, karmaşık) dili bırakarak, insan faaliyetine daha yakın, bu yüzden de sanata daha uygun bir dil olarak gördüğü normal insanın konuştuğu dili kullanmaya[13] ya da en azından kullanmak gerektiğini savunmaya başladı. Plastik sanatlarda ise Kuzey Avrupa geleneği, Ortaçağ halk sanatı, Ortadoğu, Bizans, Mısır, Kuzey Afrika medeniyeti ve giderek Afrika'daki kabile sanatına ilişkin estetik biçimler ilgi çekme-

ye başladı. Örneğin, bir Afrika maskesi veya halk sanatlarının ürünleri, gerçek yaşamdaki "ahenk ve dengeyi" vb. taşımamalarına, gerçek hayatı ancak "kabaca" temsil etmelerine rağmen güçlü bir etki yaratabiliyordu. Bu, geleneğin (klasisizm/neo-klasisizm) sanat anlayışı olan "mimesis" eğilimini (gerçekliği), belki daha doğru bir deyişle, gerçekliğin bu şekilde temsil edilmesinin "gerçeğe sadık kalıp kalmadığını" sorgulamayı hızlandırdı.

Geleneğin dağılmaya başlamasıyla birlikte, kaçınılmaz olarak ortaya çıkan boşluğu doldurmak üzere, sanatın özü, kaynakları ve bütün zamanlar için geçerli olan, yani evrensel özellikleri üzerine radikal sorular ileri sürülmeye başlandı. Geleneğe bu şekilde yaklaşmak, ister istemez, "Sanat ne için yapılır?", "Sanat bizi niye etkiler?", "Sanatın iletişim tarzları nelerdir?", "Sanatçının toplumsal işlevi nedir?" gibi soruları da beraberinde getirdi. Bu sorular, sanatta içeriğe ve biçime ilişkin kavrayışları yeniden değerlendirmeye aldılar.

19. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa'da ve giderek dünyada, politik hava değişmeye başladı. Sömürgeciliğin ve tekelci kapitalizmin, şehirleşmenin, işçi hareketlerinin - komünist/anarşist[14] hareketin-, kitlesel üretim ve iletişimin gelişmesi ve teknolojik bir devrim yaşamın temposunun hızlanmasıyla, sanatçının ruh hali ve yukarıdaki sorulara verilen cevapları da değişmeye başladı.

Sanatçı, kapitalist toplumun, düzen yerine düzensizlik, refah yerine eşitsizlik getirdiğini, toplumsal sarsıntıları gittikçe arttırdığını (ekonomik krizler vb.), buna karşılık hem sanatın hem de birey olarak sanatçının etkisinin toplumsal süreçlere müdahale etmekte ne kadar yetersiz kal-

dığını görmeye başladı. Özellikle 1848 devrimlerinden sonra, aydınlar arasında bir hayal kırıklığı ve bir iktidarsızlık duygusu yaygınlaştı. Bazı sanatçılar, gerçekliği, "dâhi" bireylerin müdahaleleriyle şekillenen bir süreç değil, bireylerin, önünde savrulup gittiği kaotik bir ortam olarak görmeye başladı. Birey, adeta rüzgâra kapılmış bir kuru yaprak gibi, çalkantılı ve kendini aşan -kaotik, anlaşılmaz- toplumsal süreçlerin önünde savrulup gitmekteydi! Sanatçı, gerçi birey olarak patronlardan/efendilerden kurtulmuştu ama, şimdi de kurumsal bir efendinin, bir sınıfın, daha doğrusu bu sınıfı da var eden ilişkilerin (sermaye ve piyasa) toptan olarak egemenliği altına girmişti. Üstelik sanatçı, toplumda egemen ideolojinin üretilmesinin aracı olan bir popüler kültürle de (kitsch) rekabet etmeye zorlanıyor, yaratıcı dürtüleri körleşiyordu. Bu iktidarsızlık duygusunun etkisiyle, birçok sanatçı, sadece konusunu değil, kullandığı araçları ve iletişim kurma yöntemlerini (kullandığı dili vb.) de sorgulamaya başladı...

Sanatçı, eleştirel konumunu, yaratıcılığını koruyabilmek için burjuva toplumuna karşı eleştirel tutum almaya başladı. Sanatçı, buna, önce toplumun egemen kültürünün dışına çıkmaya çalışarak, onun kullandığı araçları, ifade tarzlarını vb. reddederek başladı. Toplumsal harmoniyi değil, kaosu, değişmeyi, çürümeyi, kapitalizmin felaket yaratma eğilimini, eşitsizliği yoksulluğu vb. konu edinmeye, işlemeye başladı. Hızlanan sınıf mücadeleleri, özellikle güçlü işçi hareketi, komünizmin etkileri, birey etrafında kurulmuş organik gerçekleri ifade etmek yerine, bireyi geri plana atan ve toplumun genel özelliklerini, karmaşasını, gürültüsünü öne çıkaran ve buna uygun yeni teknikler

arayıp bulmaya çalışan bir sanat anlayışı gelişmeye başladı. *Romantizmden* kopmaya başlayan sanatçı, artık kurumlaşmış, bireyin yüceltilmesi, duygusallığın abartılması yoluyla burjuva ideolojisinin ve toplumunun savunuculuğunda kullanılan sanat karşısında yeni bir yola girdi.[15] Birçok sanatçı, romantizme karşı zaman zaman canlandırılan, düzeni ve statükoyu yansıtan naturalizm/gerçekçilik gibi eğilimlere de yüz vermeyince, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında *modernizm* olarak bilinen akım ortaya çıktı.

Modernizm, kısa zamanda toplumsal havanın en iyi yansıtıcısı olduğunu, gerçekliği en doğru şekilde yakalayabildiğini, özellikle yaklaşan savaşı ve devrimci altüst oluşları çok önceden hissederek ve eserlerine yansıtarak (özellikle Alman ekspresyonistlerini bu açıdan anmaya değer) kanıtladı. Öte yandan, modernist sanatçılarda, her şeye rağmen, bu gelmekte olan felaketin içinden arınarak çıkılabileceği, yeni bir dünyanın kurulabileceği inancı, bu anlamda bir *catastrophic optimism* yaygındı.[16]

I. Dünya Savaşı bu havayı köklü bir şekilde değiştirdi, ayrışmaları keskinleştirdi. Modernist hareketin, toplumu, hızla altüst olan, kaotik, krizlerle çalkalanan, felaketlere gebe olarak görmesi ve bunu anlatma çabası, ister istemez, kabaca iki alt grupta toplanabilecek, iki çift eğilime yol açıyordu:

Birinci grupta, teknolojiye hayran, gelişmeden gözü kamaşan, zaman zaman romantizmi de içinde taşıyan, geleceğe yönelik bir eğilim (örneğin fütüristler) ile bugünü benzer bir şekilde görmesine rağmen geçmişin organik bütünlüğünü arayan, yeni bir klasisizm, yeni bir gelenek peşinde koşan, bu yüzden çabaları, geleneği yeniden inşa

ederek kurtarmaya yönelik gerici, aristokratik bir eğilimi (örneğin, Eliot, Pound) içinde taşıyordu.

İkinci grupta ise, burjuva toplumuna karşı eleştirel davranmakla birlikte dikkatlerini kaos içindeki bireyde yoğunlaştırdıkları için, değiştirilebileceğine olan inançlarını kaybetmiş olanlardan (örneğin, Franz Kafka, T.S. Eliot, James Joyce, belki Osip Mandelstam);[17] farklı olarak kaosu ve hızlı değişmeyi görmekle birlikte bunun içinde dikkatini bireye değil, geniş kitlelere, nesnel hareketlere diktiği için, sınıf mücadelesini ve burjuva iktidarını görmeye ve bunun içinde ve buna karşı tavır almaya çalışanlar (Kandinsky, Maleviç, Alfred Döblin, Brecht, ekspresyonistler ve DADA, sonra gerçeküstücüler, kons-trüktivistler vb.) sayılabilirdi.

Modernist hareket, işte bu iki grup ve dört eğilimiyle birlikte I. Dünya Savaşı'na girdi. Savaştan çıktığında da siyasi olarak hızla ayrışmaya başladı. Büyük bir çoğunluğu, sosyalist radikal kanada savrulurken, az da olsa bir kısmı, özellikle fütüristlerle ekspresyonistlerin içinden çıkan bir grup ve geleneği yeniden kurmayı amaçlayanlar (örneğin Ezra Pound) gerici projelere yöneldiler, İtalyan faşizmi önemli ilgi alanlarından biriydi.

* * *

I. Dünya Savaşı'nı izleyen ortamda, Avrupa'da savaşın getirdiği yıkım, sertleşen sınıf mücadeleleri, Rusya'da Şubat ve Ekim devrimleri, Almanya ve İtalya'da başarısız devrim denemeleri ve sonra, yükselmeye başlayan faşizm, modernist sanatçıların çok önemli bir kısmının radikalleş-

mesini hızlandırdı. Bu radikalleşme içinde sadece sanatçının kendini ifade etme biçimleri, dilin kullanılışı, teknik vb. sorgulanmakla kalmadı, sanatçı, daha da öteye giderek, bir *kurum olarak sanatı sorgulamaya* ve burjuva toplumu ile birlikte sanatı da ortadan kaldırmanın yollarını aramaya başladı. Böylece modernist sanatçılar, bir anlamda, sanatın "fildişi kulesinden" inerek, sınıf mücadelesine, siyasi yaşama doğrudan katılmaya başladı. Modernist akım avant-garde aşamasına girdi.[18] Böylece, modernizmin sanatın araçları ve ilişki kurma yöntemi üzerine ileri sürdüğü eleştiri, zaman içinde, doğrudan sanatın eleştirisine dönüştü.

Yaptığı sanatın teorisini de yapmaya, politika sorunlarını tartışmaya başlayan bilinçli, eylemci bir sanatçı kesimi ve akımlar ortaya çıkmaya başladı: Fütürizm,[19] dadacılık, gerçeküstücülük, konstrüktivizm vb.

Özetle, kapitalizmin gelişmesiyle, önce nispi otonomi ve evrensellik kazanan, eleştirel bir şekilde konumlanmaya başlayan sanat ve sanatçı, kapitalizmin büyük krizi sırasında ve devrimci olasılıkların artmasıyla birlikte, burjuva toplumuna karşı mücadelesinin, bir kurum olarak sanata karşı mücadele olduğu sonucuna ulaşmıştı. Gerçi sanat her zaman politikti ama, bu sefer sanatın politikliği, sanatçıların bilinçli olarak ele aldıkları ve eserlerinde işleme tabi tuttukları bir özelliğiydi artık. Diktatörlükler de sanatı bu biçimde algıladılar. Avant-garde sanattan korktular, bastırmaya çalıştılar ve tam aksi yönde, neoklasik "gerçekçi", anlaşılır, ulusal özellikleri ağır basan, iyimser bir sanatı benimsetmeye çalıştılar. Stalin ve Hitler rejimleri de, farklı tarihsel köklerden gelmelerine rağmen, sanat söz

konusu olduğunda aynı yolu seçtiler: Avant-garde'ı bastırmak ve yok etmek. Emekçilerin, işçilerin ve aydınların üzerinde ağır bir baskı uygulayan Stalin ve Hitler rejimlerinin, birbirlerinden farklı da olsalar, baskıcı ve sömürücü sınıf ilişkilerine en uygun olanı da buydu...

Yazının geri kalan kısmında, daha kolay olacağını düşündüğüm için önce Hitler Almanyası'ndan başlayarak bu, avant-garde'ı bastırma sürecini, gerçekleri ve araçlarıyla birlikte kısaca incelemeyi deneyeceğim.

II. Almanya: "Dejenere Sanat" ve "Gerçek Alman Sanatı"[20]

I. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa, özellikle Almanya, bir taraftan savaşın, yenilginin yaralarını sarıyor, ağır ekonomik sorunlarla, yoksullukla boğuşuyor, burjuva sınıfı, özellikle küçük burjuvazi ve köylülük, kırılan ulusal gururunu tamir etmeye çalışıyordu. Öte yandan, Rus Devrimi'nin radikalleştirici etkileri kültürel ve politik yaşamı sarsıyordu. Avant-garde, bu ortamda, aydınlar ve sanatçılar arasında hâkim olmaya başladı. Avant-garde'ın etkileri, kitlelere ulaşabilecek bir şekilde, en yeni ve modern sanat alanı olan sinemada da kendini göstermeye başladı... Avant-garde sanatçılar, çoğunlukla sol sempatizanı ya da komünist/sosyal demokrat partilere yakın ya da üye aydınlardı; sanatsal etkinlikleriyle, egemen kültürel yaşama ve ideolojiye saldırıyor, sık sık seyircilerin en kutsal buldukları, en olağan saydıkları değerleri ayaklar altına alıyor, skandal, şaşkınlık yaratıyor ve burjuva sınıfının, muhafazakâr küçük burjuvazinin nefretini topluyorlardı.



Oskar Kokoschka - 1942

Avant-garde, Almanya'da toplumsal çürüme, dağılma ve sınıf mücadelesi bilincini geliştirme yönünde bir etki yaratıyor, sanatla sanat olmayan arasındaki sınırları zorluyor, bu yüzden sağcı basın tarafından "kültürel bolşevizm" olarak adlandırılıyor ve sürekli saldırılara hedef oluyordu. Birçok gözlemciye göre, her şeye rağmen, modernizm (avant-garde), I. Dünya Savaşı'nın ardından, bu ortamda, toplumda dönemin sanat anlayışı olarak ilgi görmeye başlamıştı.

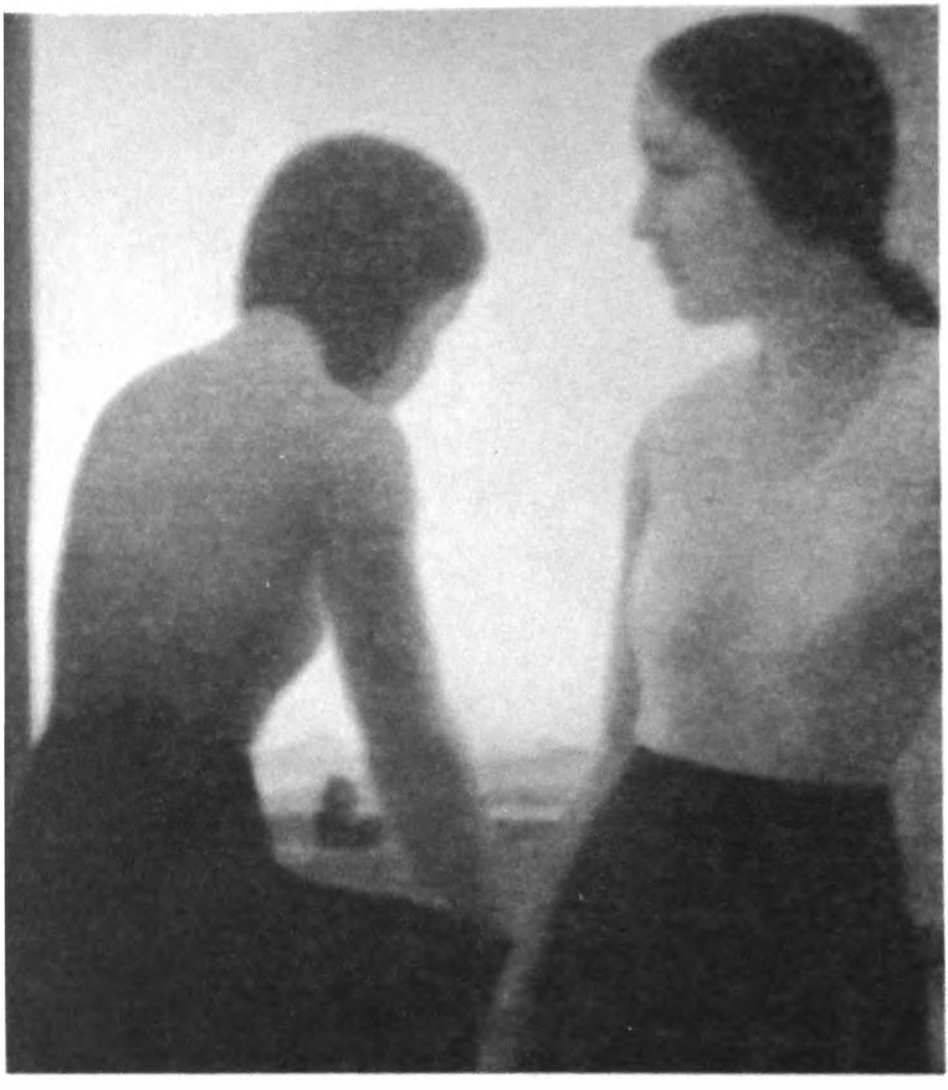
Nasyonal Sosyalist Parti [bundan sonra Naziler], daha iktidara gelmeden önce modernizme ve avant-garde'a karşı tutum almaya ve parti liderlerinin sanata yönelik tutumlarındaki tüm heterojenliğe[21] rağmen, "kültürel bolşevizm" söylemini benimseyerek saldırmaya başlamıştı. Nazilere bakılırsa, Almanya'nın toplumsal sorunlarında bu kültürel dejenerasyonun büyük suçu vardı.

1933'te, Naziler ve Hitler iktidar olduktan sonra Nazi



Felix Nussbaum - 1939

Partisi ve devlet aygıtı, modernizme karşı politik ve ideolojik olarak tavır aldı ve yok etmeye girişti. 1927'de kurulan *Kampfung für Deutsch Kultur* (Alman Kültürü için Kavga Birliği) örgütünün ileri gelenlerinden mimar Paul Schultze-Naumburg'un şu sözleri Naziler'in bu savaşı ne kadar ciddiye aldığını gösteriyor: *"Politikada olduğu gibi sanatta da bir ölüm kalım savaşı verilmektedir. Sanat için verilen savaş, politika için verilen savaşla aynı ciddiyetle ve kararlılıkla sürdürülmelidir."* Kampfung'un lideri Alfred Rosenberg ise, daha 1928'de, Georg Grosz, Otto Dix, Ludwig Krischner gibi sanatçıların resimlerini, bunların



George Schrimpft - 1937

ne kadar dejenere ve sağlıksız olduğunu göstermek için, bir katalogda toplamış ve insan hastalıklarını gösteren diğer resimlerle birlikte, aralarında benzerlik olduğunu göstermeye çalışmak üzere, sağa sola postalamaya başlamıştı bile.

İktidara geldikten sonra Naziler, bu "dejenere sanatın" kökünü kazımaya giriştiler. 1933'te *Reichs Kultur kammer* (Alman Kültür Odaları) kuruldu. Goebbels, "Gelecekte sa-

dece bu Oda'ya üye olanların kültürel yaşamda ürün vermelerine izin verilecektir" diyerek, Naziler'in ideolojik kontrolü dışında sanat yapılamayacağını açıkladı. Goebbels, "sanatın biçimi ile bu sanatı kontrol edenlerin arasındaki ilişkiyi çok iyi biliyordu." 1934 Parti Konferansı'nda Hitler, "Bütün modern sanatın kökü tümüyle kazınmalıdır" diyecekti. Çünkü, Nazilere göre, modern sanat Bolşeviklikle, Yahudilikle, savaşın getirdiği çürüme, yoksulluk vb. ile özdeşti, Alman halkına güvenmiyor, geleceğe bakmaktan ziyade bugünün parçalanmışlığını, karmaşasını ve kötülüklerini ortaya dökü-yordu.

Halbuki, Nazi sanatı, "romantik, fantezileri de atlayarak iyice geriye, klasik döneme dönmeye, ancak burada da bireyinki yerine Alman halkının ruhunu kavramaya ve ifade etmeye kararlıydı."

Sanatçı, gerek insan, gerek hayvan olsun, varlıkları, biyolojik olarak en mükemmel biçimlerinde ifade etmeliydi. Bu iş için natüralist ve idealist sanat biçimleri uygundu. Nazi sanatı, soyutlamaya ve fotomontaja tümüyle karşıydı, buna karşılık klasisizmi ve neo-klasisizmi benimsiyordu. Ancak, geniş kitlelere ulaşmaya da büyük dikkat gösteren Nazi gerçekçiliği, bu amaçla sanatta ve konularında, basitleşmeye, yumuşatmaya ve ahenge ağırlık vererek, bir anlamda kendi özgün stilini yarattı. Daha doğrusu, modern sanatın yerine, gerçek anlamda klasisizmi değil de bunun bir karikatürünü, "kitsch" bir sanat anlayışını geçirdi. Bu yüzden, "Nazi sanatının" etkisiyle yapılmış tablolar, baskı yoluyla çoğaltıldıklarında, adeta birer fotoğraf gibi duruyorlardı. Sporcuların, askerlerin, köylülerin vb. resimleri, dış görünüşleriyle, tipik olarak ve bireyselliğe, yani iç dünyalarına ilişkin ipuçlarına izin ver-



Henrich Knirr 1937 - Hitler

meyecek şekilde, "yeni insanın ifadesi" olarak üretiliyorlardı.

Bu yeniden yaratma iddiasından hareketle Berlin'i yeniden inşa etmeye kalkan Hitler'e göre ise, "bu değişen, geçici dünyada, insanlığın büyük kültürel belgelerini sadece granit ve mermerin sunduğu istikrar ve belirlilik koruyabilirdi(...) Bu muazzam yapıtlar aynı zamanda Alman ulusunun siyasi gücünün de en yüce kanıtı olacaklardı."

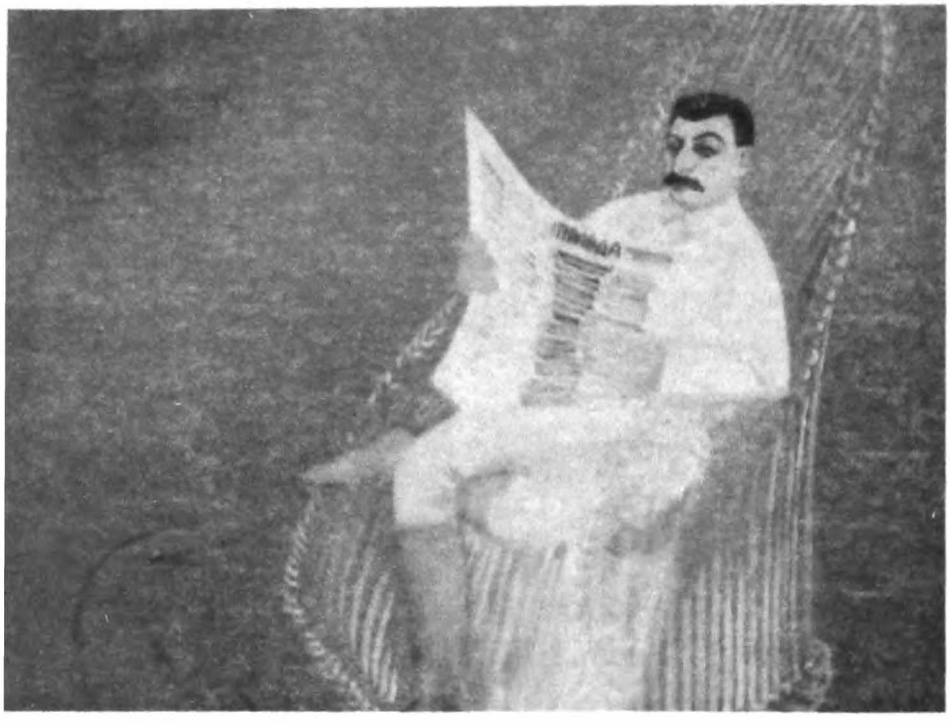
1936'da Goebbels, "Parti çizgisinden bağımsız eleştirmenlik faaliyetine girişilmesini yasaklayan bir kararname yayımladı." Nihayet 1937'de, müzelerdeki ve koleksiyonlardaki tüm modernist eserler toplatıldı ve
Berlin'de, Nazi sanat anlayışının ürünü olan eserlerle aynı sergide, yan yana, ancak "dejenere sanat" kategorisi altında sergilendiler. Sonra da Almanya dışından gelen koleksiyonculara satıldılar. Satılamayanlar da yok edildi. Nazi döneminde, bazı sanatçıların resim yapmaları yasaklandı, yapmakta ısrar edenler cezalandırıldılar, sürüldüler veya yok edildiler. Nazi rejimi, Avant-garde sanata karşı uzlaşmaz bir savaş verdi; avant-garde sanatın eleştirel gücünden, gerçekliği çıplak bir şekilde ve çok yönlü bir şekilde yansıtmaya uygun araçlarından korkarak yok etmeye çalıştı.

III. Rus Devrimi, Stalinizm ve Avantgarde



Brodsky 1937 - Stalin

Başlangıçta, Nazilerin aksine, sosyalist hareket, hemen her yerde modernist ve avant-garde sanatçı ve edebiyatçılarla sıkı ilişki içindeydi, bu sanatçıların sempatisi ve desteğini alıyordu. 1917 Ekim Devrimi, hem Rusya'da hem de Avrupa'da sanatta modernist, avant-garde ve enternasyonalist eğilimleri güçlendirdi; sanatçılar arasında, insanlığın geleceğine yönelik olarak, genel bir iyimserlik yarattı. Rusya özelinde Ekim Devrimi ile çok canlı bir kültürel hayat başladı. Kapitalist toplumun sanat anlayışına ve bir kurum olarak sanata karşı mücadele etmek gerektiğini savunan avant-garde, devrimde en doğal başlığını bulduğunu hemen fark etti ve ona dört elle sarıldı. Film yönetmeni Sergei Yetkevitch'in sözleriyle, "Hiç bu kadar çok tiyatro, bu kadar çok kitap (özellikle ciltlerle şiir kitabı) ortaya çıkmamıştı(...) Tiyatro ve resimde hiç bu kadar çok denemeye girişilmemişti." Sinema alanında Eisentein, Pudovkin, Dovzhenko, Kulesov ve Vertov'un deneme ve ürünleri dünyada büyük yankılar uyandırdı. Modern sanatın/avant-garde'ın öncü isimleri, plastik sanatlarda Tatlin, Maleviç, Kandinsky, Rodçenko; şiir ve düzyazıda Pasternak, Blok, Babel, Oleşa, Fedin, Zamyatin, Mandelstam, Mayakovski, Leonov ve Şolohov, 1920'leri



G. I Rübier 1935. Stalin'in yasaklanan portresi

Sovyet edebiyat ve sanatının altın yılı yaptılar. (Swingwood, s.70) Maleviç, kübizm ve fütürizmi, "politik ve ekonomik yaşamdaki devrimi izleyen devrimci sanat biçimleri" olarak ilan etti. (Gray, s.219-220)

Avant-garde, devrimi kucaklarken, devrimle uyuşmazlığa düşerek Rusya'yı terk eden sanatçılar da oldu. Bunlar arasında, daha sonra Stalin döneminde (1928) geri dönerek "sosyalist gerçekliği destekleyen", hatta eleştirel gerçekçilik-sosyalist gerçekçilik gibi bir ayırım ortaya atarak, teorik çerçevesinin oluşmasına katkıda bulunan ve bu arada da avant-garde sanatçıların bastırılmasına çoğu zaman sessiz kalan, devletin sanat politikasını destekleyen *Gorki* özellikle önemlidir. Gorki o zaman, "Lenin, Troçki ve yoldaşları, daha şimdiden iktidarın pis zehriyle zehirlenmişlerdi. Bu, demokratik mücadelenin kazanımları olan özgür konuşma hakkına ve bireye

utanmazca saldırmalarında kendini göstermektedir" diyordu; Gorki'ye göre, "çok fazla siyaset vardı ve sanat bu ortamda yaşayamazdı". (Swingwood, s.79)

Ekim Devrimi'nin ilk yıllarındaki kültürel canlılık, özellikle 1920'lerin ikinci yarısından itibaren, giderek söndü, 1930'larda da tüm avant-garde, bağımsız sanat örgütleri tasfiye edildi ve devlete bağlı bir tek kuruluş altında toplandılar. Bu süreç içinde avant-garde sanatçılar yok edilirken, bir zamanlar Rus Çarlık generallerinin resimlerini yapmış Gerasimov, Bordski, Katsman gibi akademiden yetişmiş sanatçılar, Lenin, Stalin ve General Voroşilov gibi büyüklerin "sosyalist gerçekçi" resimlerini yaparak, avant-garde'a saldırarak yükseldiler, merkezî sanat örgütlerinin yönetimine geldiler, Rusya'da kültürel yaşama damgalarını vurdular. (Bown, s.28, 58, 92; "Art and Power, Moscow" bölümü, s.186-225)

Buna karşılık avant-garde sanatçılar şiddetle bastırıldılar, hatta devrim sırasında Riga'da Lenin'i korumak üzere kurulmuş Latviya taburunda hizmet vermiş olan Anderson, Veideman, Yakub gibi bolşevik avant-garde sanatçılar tutuklandılar ve kurşuna dizildiler (Bown, s.130). Böylece milliyetçi, içe kapalı, geçmişe dönük, klasik/natüralist bir sanat anlayışı hâkim oldu SSCB'de.

1917-28 Canlılık ve Mücadele

1917-28 arası, SSCB'de sanatta ve edebiyatta akımlar ve örgütlerin çeşitliliği açısından çok canlı bir dönemdir. Diğer taraftan, bu dönemdeki kutuplaşmalar ve mücadeleler, genel toplumsal gelişmelerle de birleşerek, bir sonraki dönemde egemen olacak manzaranın temelini attılar:

"Sosyalist gerçekçiliğin" resmîsanat anlayışı olarak yerleşmesi ve bağımsız sanat gruplarının ve sanatçılarının yok edilmesi.

Avant-garde: Proletkült ve Fütürizm

Bu dönemde iki akım dikkati çeker: Proletkült ve fütürizm. Bu iki akım, eski rejimin kültür ve sanatının aşılması gereği, akademik sanat anlayışının ve tuval resminin reddedilmesi, *gerçekçiliğin burjuva bir biçim olarak mahkûm edilmesi* gibi konularda genel olarak anlaşmaktadır. Fark, bugün ile geleceğin ilişkilendirilmesinde ve bunun siyasi alana yansıtılmasında ortaya çıkıyordu. Fütürizmin bu konuda belli bir politikası olmamasına karşılık, proletkült, burjuva kültürünün yok edilerek yerine bir proletarya kültürünün yaratılması gerektiğini söylüyordu. Bogdanov ve Plekhanov'un teorik önderliği altında oluşan bu akım, "Kültür sınıfsaldır, her egemen sınıfın kendi egemen kültürü vardır, sanatçı bu egemen kültür aracılığıyla egemen sınıfın çıkarlarını yansıtır. Dün, burjuvazinin kültürü egemen kültürdü, şimdi proletarya egemen sınıf olduğuna göre burjuva kültürünü yıkarak yerine proleter kültürü koyması gerekir" şeklinde özetlenebilecek bir çizgiyi savunuyordu. 1917'de kurulan proletkült hareketi, Ekim Devrimi'nden az önce ilk kongresini yaptı ve kendini tek devrimci sanat akımı olarak gördüğü için de, çizgisinin parti tarafından resmen benimsenmesini talep etti.

Lenin ve Troçki, proletkültün bu isteğine şiddetle karşı çıktılar. Özetle, temel olarak üç neden ileri sürdüler: Birincisi, parti hiçbir sanat akımını resmî akım ola-

rak ilan edemezdi, bu, Parti'nin işi değildi. İkincisi, proletkült teorik olarak yanlıştı. Yanlıştı, çünkü indirgemeciydi, sanatçı ve kültür arasındaki etkileşimin homojenliğini ve dolaysızlığını bozan çok yönlü ilişkileri ve çelişkileri göremiyordu. Üstelik proletarya, kendisi egemen oldukça yok olacak bir sınıftı. Bu yüzden, proletaryaya özgü bir kültür kurmak, içi boş bir amaçtı. Üçüncüsü, bir kültür, kararname ve teorik soyutlamalarla, üstelik eski kültür silinerek kurulamazdı. Yeni kültür, sınıf ilişkilerinin değişmesine paralel olarak, eski kültür eleştiri altına girdikçe, toplumsal gelişmelerin etkisiyle şekillendikçe oluşacak ve bu süreç uzun yıllar alacaktı. Bu kültürün nasıl bir şey olacağını ise şimdiden bilmek olanaklı değildi. Üstelik, bugün, geçmişin kültürel mirasından mahrum bırakılmış bir sınıf olan proletaryanın, henüz sahip olmadığı bir şeyi aşması da söz konusu olamazdı. Proletkült bu eleştirilere dayanamadı ve dağıldı. Ancak proletaryanın kültürünün bilinçli olarak oluşturulması politikasının parti tarafından benimsenmesi fikri daha sonra Stalin döneminde, "kültür" yerine "sanat" sözcüğü konarak, "proletarya sanatı" ifadesiyle ve de yanına "sosyalist gerçekçi" sözcüğü eklenerek benimsenecektir. Şu iki ifade arasındaki benzerliğe dikkat ediniz:

Bogdanov (1910): "Sanatın esas görevi, insanların sadece düşünce, fikir ve bilgilerini, değil, duygu ve ruhsal durumlarını da örgütlemektir." (Swingwood, s.80)

Jdanov (1932): "Yoldaş Stalin, yazar ve sanatçılarımızın insan ruhunun mühendisi olduğunu söylüyor. Bu ne demektir?.. Bu ilk önce hayatı bilmek ve ifade etmek de-

mektir... Gerçekliği, devrimci gelişmesi içinde ifade etmek [demektir]. Buna ek olarak, bu sanatsal ifadenin doğruluğu ve tarihsel somutluğu, emekçi halkın eğitilmesi ve ideolojik olarak yeniden şekillendirilmesiyle birleştirilmelidir."[22]
(Harrison & Wood, s.400)

Proletkült ile karşılaştırıldığında, fütürizmin, birçok açıdan geleceğe açık ve daha ümit verici olduğu görülür. Bu konuda Troçki'nin analizleri oldukça ışık tutucu. İşte fütürizmin özelliklerine ilişkin birkaç tespit: "Bugün, hiç kimsenin sanatta, özellikle de şiirde, fütürist kazanımları bütünüyle inkâr etmesi olanaklı değildir. Birkaç istisna dışında, doğrudan veya dolaylı olarak, bugünün şiiri fütürizmden etkilenmiştir(...) "Gorlov, formda, eski estetiğe karşı bir başkaldırıdan doğan, fütürist devrimin, teorik alanda, bu eski estetiği yaratmış olan kokuşmuş ve durgun yaşama karşı bir devrim olduğuna işaret ederken haklıdır." (Troçki, s.141 ve s.145) Fütürizm ile komünizmi özdeşleştirmenin son derecede aceleci bir tutum olduğunu söyledikten sonra: "Bu, fütüristlerin ürünlerine karşı hor görücü bir tutum içine girmek anlamına gelmez. Bizim fikrimize göre [gelecekte] yeni ve büyük edebiyatın oluşmasında onlar gerekli halkayı oluşturmaktadırlar." (s.159)

Avant-garde ve fütürizm, eski rejimin sanatına ve sanatsal kurumlarına saldırmakla kalmadılar, aynı zamanda sanatı kitlelere yaymaya da çabaladılar. Bu iki akımdan sanatçıların işçi bölgelerinde atölyeler kurduğu ve burada, eğitimli sanatçılarla işçi sınıfı içinden gelen sanatçıları birleştirmeye ve sanatı yaygın bir faaliyet dalı haline getir-

meye, eski akademik sanata, tuval resmine karşı kitle üretimi ve tüketimine dayanan bir sanatı geliştirmeye çabaladığı görüldü. (Bown, s.20)

Öte yandan, bu iki akımın bir de ortak zaafı vardı: Fabrikayı, teknolojiyi, fabrika yaşamını ve üretimini yüceltmek. Birçok fabrikanın düdüklerinin eşgüdümlü olarak çalınmasıyla oluşacak müzik parçaları yazmaya kalkmak gibi, zararsız ama ütopik denemeler bir yana, bu yaklaşımın ciddi bir tehlikesi de vardı. Bu yaklaşım, Rosa Luksemburg'un ifadesini kullanırsak, sermayenin esaret zincirinin ilk halkasının fabrikada döküldüğünü göz ardı ediyordu.

Bir üretim aracı olarak fabrika, kapitalist bir biçimdir ve iç yaşamı gereği, işçi sınıfı üzerinde disiplin uygulanmasını, işbölümünü ve hiyerarşinin devam ettirilmesini zorunlu kılar. Bu yüzden, 1928'de sanayileşme atılımı başladığında, birçok proletkült ve fütürist sanatçının üretkenliği arttırmak, fabrika disiplinini pekiştirmek ve sabotörleri engellemek üzere, "sınıf mücadelesine" katılarak sanatın resmî bir kurum olmasına alet olduklarını göreceğiz.

Yeni muhafazakârlar

İç savaşın bitmesi ve NEP döneminin başlaması, sanatta da avant-garde'dan uzaklaşmayı başlattı, iç savaşın bittiği yıllarda (1922) kurulan AKhRR (Devrimci Sanatçılar Birliği), kendine amaç olarak, Kızılordu askerlerinin, işçi ve köylülerin resmini yapmayı seçmişti. Bu akım, kendi stilini, "kahraman gerçekçilik" olarak tespit

ediyordu, her türlü stilistik sapmaya karşıydı ve kendine devrim öncesinin gezginci radikal sanatçılarının neo-klasik olarak ifade edilebilecek, kısmen milliyetçi ve kısmen de popülist sanatını temel alıyordu. (Bown, s.50) Parti ile sıkı ilişkiler içinde olan ve partinin liderliğinin sanat için gerekli olduğunu savunan AKhRR, 1924'te (tek ülkede sosyalizm teorisinin de kabul edildiği yıl) yayımladığı bir bildiride, sanatta Rus okulunun önemini vurgulayacak, yurtsever ve gerçekçi bir çizgiyi savunacak ve sanatta yabancı etkilere, özellikle Fransız okuluna, avant-garde ve modernist sanata karşı çıkacaktı. Liderliği, "Biz, uluslararası proletaryanın gözünde devrimi küçülten soyut kavramları değil, olayların doğru bir resmini sunacağız" diyordu. (Bown, s.32) Bu bağlamda AKhRR, büyük boyutlu, tematik, bir hikâye anlatan (narratif) ve gerçekçi resimler yapıyordu. AKhRR'ın resimleri ve sanat anlayışı, SSCB'nin içe kapanmaya, enternasyonalizmin zayıflamaya başladığını ve devrimci ruh halinin yerini stabilizasyon isteğinin aldığını gösteriyordu. Çok büyük insan kaybına, toplumsal altüst oluşa, acılara ve yoksulluğa yol açan bir iç savaşın ardından, belki de bunu anlayışla karşılamak gerekiyordu.

İç savaşı, NEP dönemi, yani ekonomik ilişkilerin stabilizasyonu için piyasa ekonomisine ve parasal ilişkilere bir geri dönüş izledi. Bu dönemde sermaye ilişkileri yeniden kuruldu ve kontrollü de olsa yayıldılar, buna paralel olarak, özel tablo ve sanat eseri satın alan özel müşteriler ve yeni bir sanat piyasası oluşmaya başladı. (Bowlt, s.XXXIX) Eski rejimin neo-klasik sanatının temsilcilerinin de bu dönemde geri geldiklerini ve "dev-

rimci muhafazakârlık" adı altında etkilerini arttırmaya başladıklarını görüyoruz. Bu "yeni muhafazakarların" neo-klasik görüşleriyle, AKhRR'ın sanat anlayışı arasında ise büyük bir benzerlik vardı.

"Neo-klasisizmin devrimin çocuğu ve özü olduğunu duyuyoruz(...) Çok ilginç. Neden klasisizm, devrimle olan arkabalığını hatırlamak için dört sene bekledi(...) NEP ne kadar devrimin çocuğuysa klasisizm de o kadar devrimin çocuğu değil midir?" diyerek, Troçki, klasisizmin geri bir adım olduğunu tespit ediyor ve "devrimci muhafazakârlık" ifadesini reddediyordu. (Troçki, s.111). Devrimci öz söz konusu olduğunda ise, bir-iki paragraf sonra, Troçki, açık bir şekilde fütüristleri anıyor ve "Fütürizmin, Devrimi henüz tam kavrayamadığı doğrudur, ancak birçok anlamda fütürizmin Devrime paralel olan bir iç dinamiği var" diyordu. (Troçki, s.112)

AKhRR'ni kurulmasına paralel olarak, bazı fütüristler ve proletkültten arta kalan sanatçılar, LEF'i kurdular (Sol Sanatçılar Birliği). LEF, sürekli olarak, AKhRR'ni saldırıları ve Parti'yi tutum almaya zorlayan demeçleriyle karşı karşıya kaldı. Ancak, o sıralarda yerleşmeye başlayan tek ülkede sosyalizm, Rus geleneğine dönüş, sanatta hikâye anlatma ve figüratif gerçekçi ve geniş kitleler tarafından anlaşılır olma ölçütü, Avrupa etkilerinin reddedilmesi, avant-garde sanatın varlık koşullarını gittikçe ortadan kaldırıyordu. Yine de 1925'te, Parti, bu ortama, hâlâ olumlu bir yönde müdahale edebiliyor ve "Parti'nin kontrolü dışında özgür bir sanatın varlığının gerekli olduğunu" söyleyebiliyordu. (Swingwood, s.86)

1920'ler biterken Parti içi iktidar mücadelesi de bir sonuca bağlanmaya başladı. 1927'de, Troçki sürgüne gittikten sonra, Stalin önderliğinde, bürokrasinin iktidarı pekişti. Tüm bu değişiklikleri, belki de en iyi, 1927'de *Sovyet Sanatının 10 Yılı* ismiyle açılan sergiye, sadece Rusya'da değil, dünyada büyük ün yapmış avant-garde sanatçılardan Tatlin ve Maleviç'in resimlerinin alınmamasında görebiliriz. Aynı sergi, 1932'de tekrar açıldığında, buna bir de "*dejenere sanat*" bölümü eklenecek ve avant-garde sanatçılar burada dejenere, küçük burjuva, elitist vb. yaftalarla "teşhir edileceklerdi." (Lynton, s.151)

Her şeye rağmen, 1925'te sanatta hâlâ büyük canlılık vardı, sanatçılar, *4 Sanat* (Fransız Okulu'nun takipçileri), *Çember* (yeni bir stil arayışı, freskolara özel ilgi), *Ost* (avant-garde ve yeni ortamın kaynaşması, konusu yeni Sovyet insanı, makine ve harmoni, disiplin, spor), *Ekim* (tüm sanat dallarını birleştiriyor, natüralizm ve gerçekçiliğe eleştirel bakıyor, Eisenstein, tarihçi Pokrovski gibi üyeleri ve Diego Riviera gibi destekçileri var, bir anlamda avant-garde'ın son kalesi), *OMKh* (Moskova Artistler Birliği, eski liberal çevrenin devamı, akademi kaynaklı) gibi örgütlerde tartışıyor ve üretiyorlardı. Ancak, bu akımların ve ortamın etrafındaki çemberin, AKhRR'ni saldırılarıyla daralmaya başladığı da bir gerçekti. Benzer bir gelişme edebiyat alanında da yaşandı ve 1920'de kurulan *RAPP* (Tüm Rusya Proleter Yazarlar Birliği), hızla bağımsız yazar ve yazar gruplarını kendi içine almaya başladı.

Avant-Garde'ın Tasfiyesi 1928-1934

a) Büyük Hesaplaşma: 1. Beş Yıllık Plan ve Kültür Politikası

1928'de I. Beş Yıllık Plan açıklandı. NEP dönemi bitti ve sınıf mücadelesi hızla sertleşmeye başladı. Ayrıntılı tartışmasını bir başka yazıya bırakarak, bu sınıf mücadelesinin üç sacayağı olduğunu söylemek istiyorum burada. Çünkü, bundan sonraki gelişmeleri değerlendirebilmek, özellikle sanat politikasını kavrayabilmek için, olaylara bu üçlü arasındaki ilişki açısından bakmak gerekiyor. Bu sınıf mücadelesinin üç ayağını, NEP döneminde kırda ve şehirde yeniden şekillenmeye başlamış *özel sermayeye dayalı kapitalist sınıf*; devleti ve partiyi kontrol etmeye, devlet işletmelerini yönetmeye, bu temelde şekillenmeye başlayan, Stalin önderliğindeki *yeni bir bürokratik* (ve kapitalist)[23] sınıf ve her iki taraftan da gelen baskılara maruz kalan, ancak hâlâ sendikaları, liderleri ve kültürü yaşayan *işçi sınıfı* oluşturuyordu.

Bu üçlü içinde en örgütlüsü (devlet ve parti) ve tarihsel olarak devrimin damgasını taşıdığını savunmaya devam edebildiği için, ideolojik olarak avantajlı olan Stalinist bürokrasiydi. NEP dönemi bir ekonomik ve sosyal krizle biterken, bu kesim, sanayileşme hamlesi yoluyla, diğer ikisine karşı egemenliğini pekiştirmek için saldırıya geçti. Stalinist bürokrasi, bir taraftan devletleştirme ve zorunlu kolektifleştirme yoluyla ve sınıf mücadelesi sloganıyla bireysel kapitalist sınıfa saldırdı; diğer taraftan sanayileşme eşittir sosyalizm (ve tek ülkede kurula-

bilir) sloganıyla üretkenlik, iş disiplini, sabotörlere karşı savaş vb. çağrıları yoluyla da işçi sınıfına saldırdı. Sanayileşme planı ve kültür politikası, işte bu mücadelenin iki yanını oluşturdu.

Aşağıda göreceğimiz gibi, Stalinist bürokrasi, eski rejimin kültürel biçimlerini ve sanat anlayışını (neo-klasisizm/natüralizm), proletarya sanatı kavramını hortlatıp, sosyalist gerçekçiliği icat edip, işçi sınıfına karşı savaşın bir aracı olarak kullanmaktan hiç çekinmedi. Bu arada, işçilerin desteğini de alarak, devletleştirmeleri ve kolektifleştirmeyi gerçekleştirdi.

1928 yılında uygulamaya sokulan I. Beş Yıllık Plan çerçevesinde, hızlı bir sanayileşme ve tarımda kolektifleştirme (mülksüzleştirme) atılımı yaşandı. SSCB'nin çehresi çok büyük ölçüde değişti. Bugün, sol hareketin ezici çoğunluğu, bu dönemi, bir anlamda "sosyalizmin başarısının kanıtlandığı" bir dönem olarak nostaljiyle anımsıyor. Bu çevrelerin, bugün avant-garde'a düşman ve "sosyalist gerçekçilik"ten yana bir sanat anlayışına eğilimli olduğunu da görüyoruz.

Ancak, bu son derecede temelsiz bir nostalji. Çünkü 1928 yılıyla başlayan gelişmeler, sosyalizmin inşasını değil, aksine işçi sınıfının haklarının ve toplumsal özgürlüklerinin, eleştirel düşüncenin, bu arada da avant-garde'ın son kalıntılarının yok edildiği kapkara bir dönem, bir anlamda karşı devrim dönemi oldu. Sosyalist gerçekçilik olarak ileriye sürülen akım ile avant-garde'a yönelik saldırılar ise, bu gelişmelerin sınıf mücadelesindeki yeni şekillenen, bürokratik hâkim sınıfın egemenliğini pekiştirmesi sürecinin yan ürünleriydi.

Bu yüzden, okuyucunun sabrına sığınıp bir önceki paragrafta ortaya attığım ve kimi çevrelerde "skandal" olarak karşılanan bazı görüşleri de, yerim elverdiği kadarıyla, desteklemek için, bu dönemde yaşanan bazı gelişmeleri kısaca özetlemek istiyorum.

b) Sanayileşme ve SSCB İşçi Sınıfı

Bilindiği gibi sosyalizm, doğrudan doğruya işçi sınıfının ekonomik ve politik egemenliğiyle ilişkilidir. Bu politik ve ekonomik egemenliğin olmadığı yerde sosyalizmden söz edilemez. Yine yerim sınırlı olduğu için, işçi sınıfının politik düzlemde iktidarını nasıl kaybettiğini de ele alamayacağım, sadece sanayileşme sürecinde, üretim alanında olanlara değinmekle yetineceğim. Bir anlamda, bunların gerçekleşebilmesi için, siyasi alanda da işçilerin iktidarı elden kaçırmış olmasının bir önkoşul olduğu düşünülürse, anlatacaklarım, işçi sınıfının politik alanda da iktidarını zaten kaybetmiş olduğunu, dolaylı bir yönden göstermiş olacaktır.

1928'den önce fabrikalar, fabrika müdürü, işçi temsilcisi ve siyasi komiserlikten oluşan bir ÜÇLÜ (TROIKA) tarafından yönetiliyordu. Böylece, işçiler, hem fabrika müdürünü hem de siyasi temsilciyi, sınırlı da olsa denetlemek olanağına sahiptiler. Bu mekanizma yoluyla işçiler, fabrika müdürünün ve siyasi otoritenin, kendi çıkarlarına karşı buldukları isteklerine direniyorlardı. Özellikle üretkenlik artışı, Taylorizmin uygulamaya konması ve iş disiplini gibi konularda, eski, yani kapitalizme karşı mücadelede pişmiş işçiler çok uyanık ve direnişçiydiler.

Sanayileşme ise hızlı bir üretim artışı gerektiriyordu. Öyleyse işçilerin direnişinin kırılması gerekirdi. Bu, önce TROIKA'nın kaldırılmasıyla (1928) gerçekleştirildi. Fabrika müdürü tek yönetici ilan edildi. Artık, işyeri komiteleri, bu tek adamın, üretkenliği arttırmak yönündeki isteklerine karşı çıkamayacaktı. (Cliff, s.13) Sanayileşme atılımının önemli bürokratlarından Merkez Komite Üyesi Kaganoviç'e göre, "fabrika yöneticisi mutlak liderdi ve işçiyi istediği gibi cezalandırabilirdi." Bu cezalandırma için de fabrika yöneticisinin elinde iki araç vardı: Ücretlerin saptanması ve kara listeler.

1928'de Pravda, "Ücretlerin artık devlet tarafından saptanacağını, bu yüzden toplu sözleşme sistemine gerek kalmadığını" yazdı. Fabrika düzeyinde ise ücretin saptanması fabrika yöneticisine bırakılmalıydı. Aksini savunmak oportünizmdi. Sendikaların, işçilerin hakkını savunacağı prensibi ise eski, oportünist bir düşünce olarak 1931'de, 9. Sendikalar Kongresi'nde mahkûm edildi (çakır, s.32). Stalin ise artık *eşitlikçiliği*, "sosyalizme yabancı, sınıf düşmanı bir eğilim"(çakır, s.53) olarak mahkûm ediyordu. Planlamanın aşağıdan yukarı gerçekleşmesini savunmak da oportünizmdi. 1929'da, Sanayi Bakanı, fabrika yöneticilerine, "elinizdeki en güçlü silah ücrettir" diyecekti. (Kuromiya)

Fabrikada tek adam yönetimi uygulanmaya konduktan sonra, Taylorizm ve parça başı ücret yaygınlaştı ve iş disiplini, Çarlık dönemini aratmayacak bir şekilde kuruldu. Ne de olsa Çarlık döneminde, Bolşevik Partisi ve yeraltında da olsa sendikalar vardı. Artık, işçi sınıfı her ikisinden de mahrumdu.

NEP dönemi boyunca sendikalar çok etkiliydiler. Fabrikalarda sürekli toplu sözleşme yapıyor ve TROIKA yoluyla yönetime katılıyorlardı. Buna paralel olarak da işçilerin tam bir hareket özgürlüğü vardı. Hangi fabrika daha iyi yaşam koşulları sunuyorsa oraya giriyorlar, yaşam koşullarının kötüleştiği ve baskının artmaya başladığı fabrikaları terk ediyorlardı. Bu yüzden, iyi ve üretken bir işçiye sahip olmak için, fabrikalar, yaşam koşullarını cazip kılmak zorundaydılar. Ne de olsa işçi sınıfı hâlâ siyasi olarak güçlü bir sınıftı. Ne yazık ki, bu hava, sanayileşme atılımı ve bürokratik merkezî planla bağdaşmıyordu.

Şöyle ki, plan yaparken tüm hammadde ve üretim araçlarının hareketini ve iaşesini, bunların bağımsız iradesi olmadığı için kolaylıkla kontrol edebilirsiniz. Ancak, sıra işçilere, hele devrimden yeni çıkmış bir işçi sınıfına gelince, işgücünün dağıtımını, bu sınıfı yönetime katmadan, demokratik olarak ikna etmeden, daha doğrusu tüm süreci bu sınıf elinde tutmuyorsa, bu sınıf özgür kaldığı sürece, kararnameyle gerçekleştiremezsiniz. Bu yüzden, sanayileşme atılımı başladıktan hemen sonra, bürokrasi, işçilerin hareketini engellemek, işgücünün kullanımını kontrol etmek için 1929-35 arasında bir sürü baskı ve kontrol yasası çıkardı.

Önce, yukarıda ifade ettiğim gibi, fabrika içinde denetim kuruldu, sendikaların etkisi kırıldı, görevleri sanayileşme, üretkenlik artışı olarak yeniden belirlendi. Bu arada yeni iş yasaları çıkarıldı, grev yasaklandı, direnen işçilerin isimleri sendika gazetelerinde yayımlanmaya ve bu işçiler sabotör ilan edilmeye başlandı, işçilerin

üretimden uzaklaşmaması için parti kampanyalarına katılmaları yasaklandı (1931). 1930'da, 300 bin işsiz varken, işsizlik tazminatı kaldırıldı. Aynı yıl, Çarlık döneminde kullanılan iç pasaport sistemi getirildi. Bu sırada fabrika müdürlerinin yüzde 97'si ve şantiye şeflerinin yüzde 82'si parti üyesiydi. (Cliff, Kuromiya, Flitzer)

Sanayileşme atılımının başladığı, 1928/29-33/34 dönemleri arasında, işçilerin elindeki son ekonomik ve politik hakların alınmasıyla, işçi sınıfı ezilen ve yönetilen (ve tabii sömürülen) bir sınıf durumuna geri itildi. Bu dönemde sanatı, sınıflı topluma, baskı ve sömürüye, yabancılaşmaya karşı bir eleştiri ve mücadele aracı olarak kullanan avant-garde'ın yok edilmesi ve yerine sosyalist gerçekçiliğin geçirilmesi ise hiç de tesadüfi değildi. Yukarıda özetlediğim şekilde bir saldırıya geçmiş ve işçi sınıfı üzerinde egemenliğini pekiştirmiş bir sınıf (Stalinist bürokrasi) vardı ortada. Bu sınıfın ise eleştiriye değil, eylemlerini ve baskılarını haklı çıkartacak, propagandasını yapacak ve yüceltecek bir sanat anlayışına, yani sosyalist gerçekçilik olarak sunulan, ancak sosyalizmle uzaktan yakından hiçbir akrabalığı olmayan, aksine muhafazakâr burjuvazinin sanat anlayışı olan neo-klasisizm ile yakın akraba olan bir akıma gereksinimi vardı.

Bürokrasinin sözcüleri (organik aydınları), bunu gerçekleştirmek için avant-garde sanata saldırdılar, sanatın göreli bağımsızlığını yok ettiler, tüm sanatçıları bir tek örgüt çatısı altında örgütlediler, sanatı, sanatçıları Parti politikasının aracı haline getirdiler, sanatı öldürdüler. Şimdi bu trajik sürecin mekanizmalarına kısaca bakalım.

c) Sanayileşme ve Propaganda (Kültür Politikası)

1928'de, I. Plan'ın açıklanmasıyla birlikte, devletin sanata karşı tutumu kesinlik kazanmaya başladı. RAPP liderlerinden (eski proletkültçü) Averbakh, Beş Yıllık Plan'ın, yeni bir beş yıllık kültür planını da gerektirdiğini ileri sürdü. Bu yeni planın adı "Kült Planı" olacaktı (Kişilik putlaştırılmasının -kültürünün- başladığı bu yıllarda, böyle bir ismin tesadüfen de olsa ortaya çıkması, tarihin bir ironisi olsa gerek). Averbakh, "Mademki politik iktidarı ele geçirdik, şimdi kültürel alanı da fethetmeliyiz" diyordu. (Borland, s.23)

1928'de başlayan sanayileşme planı, ağır sanayiye önem verdiği için, gerek resimde gerekse edebiyatta sanayi ve makineleşme temaları öne çıkmaya, hatta "fabrika romanı" denen janr doğmaya başladı.

Bu "ilginç" janrın özelliği kısaca şöyle özetlenebilir: *izlek:* bir proje; karakterler, kendini işçi olarak gizleyen mühendis, aydın, kulag türünden sabotajcılar ve bunlara karşı kahraman partili kadrolar ile saf fakat iyi kalpli işçiler; *konu:* işçiler önce bu sabotörleri tanıyamaz ve partiye/devlete yönelttikleri eleştirileri ciddiye alırlar. Sonra partililerin yardımıyla gerçeği kavrarlar, sabotörler cezalarını bulur, büyük proje de başarı ile biter. (Swingwood, Borland)

Bu romanlar, sürekli olarak, üretimi, makineleşmeyi yücelten, üretkenliği arttırmayı teşvik eden ve direnen, eleştirel bir yaklaşımı benimseyen herkesi sabotör olarak mahkûm eden romanlardı. Bu edebiyat türünün arkasındaki anlayış, 1931'de Pravda'da şöyle özetlenecektir:

"Güncel edebiyata gereksinimimiz var... Bu edebiyat, kitleleri, Parti çizgisini izlemeleri için günü gününe harekete geçirecektir." (Swingwood)

Sanat alanında da benzer bir gelişme yaşanmaya başlandı. Büyük projeler başlayınca, sanatçılar buralara gitmeye ve gelişmeleri resmetmeye özendirildiler. Sanatçılar, sanayileşmeyi öven, "yeni işçiyi-insanı" yücelten ve günün mutluluğunu vurgulayan resimler, heykeller yapmaya zorlandılar. Bu amaca hizmet edebilmek için, resimler ve heykeller, kaçınılmaz olarak, konulu olacaklardı (bir hikâye anlatacaklardı). Doğal olarak, sanatçılar da, buna en uygun biçimi, neo-klasisizmi/natüralizmi seçmeye zorlandılar. 1928'de sanayileşmenin başlamasıyla birlikte bir taraftan proleter sanat anlayışı hortlatılırken, aynı anda eleştirel biçimler sanattan dışlanmaya, avant-garde'a karşı bir saldırı yükseltilmeye başladı.

d) 1928-1934 Arası Gelişmeler: Tasfiye Süreci

1928 yılında üç önemli gelişme oldu: Birincisi, AKhRR, Parti üyelerinin eline geçti ve AKhR'ye dönüştü. İkincisi, sanatın bağımsız olmasını vurgulayan 1925 tarihli Parti kararı geri çekildi. Üçüncüsü, avant-garde sanatçılar, direnmek amacıyla, Ekim isimli sanat örgütünde bir araya geldiler.

Tüm avant-garde örgütlerin kapatıldığı, Maleviç'in kübizm konusunda polis tarafından sorguya çekildiği, Mayakovski'nin depresyona düşerek intihar ettiği 1930'a dek. Ekim ile AKhR ve RAPP arasında şiddetli bir mücadele sürdü. AKhR, Ekim'e karşı, "küçük burjuva, proletaryaya

yabancı, kozmopolit (!?)[24] anlaşılmaz, kötümser, kitle bağları yok, elit" suçlamalarıyla saldırdı.

Buna karşılık Ekim grubu, AKhR'ni figüratif gerçekliğine, Uya Repin, Vasili Surikov gibi eski popülist ressamların rehabilitasyonuna ve örnek alınmasına, geçmişin akademik sanat anlayışına, dolayısıyla, "natüralizme ve gerçekçiliğe, geriye doğru, burjuva bir adım ve yol arkadaşlarının üstünü örten bir pelerin olduğu için" (Bown, s.65) karşı çıktı. Hem AkhR'ın hem de bazı fütüristlerin (örneğin İtalya'daki Marinetti vb.) yaptığı gibi, sanayileşmeyi ve teknolojiyi soyut bir şekilde (sanatta soyutlama değil, konuyu diğer ilişkilerini göz ardı ederek ele alma anlamında) savunmayı reddetti (Harrison & Wood, s.465). Üyeleri arasında Eisenstein, Diego Rivera, Almanya'da (Bauhaus Sanat Enstitüsü'nden, sağcı yönetim tarafından işten atılan) Hannes Meyer, Rodchenko, Stepanova, Danieka vb. gibi avant-garde sanatçılar vardı. Dönemin Marksist aydınları tarafından destekleniyordu, hatta ilk önemli Marksist tarihçi olarak bilinen, daha sonra Çarların rehabilitasyonu sürecinde Stalin tarafından Rusya'nın tarihini yanlış değerlendirdiği gerekçesiyle tasfiye edilen M. Pokrovski de Ekim grubunu destekleyenler arasındaydı.

Ekim grubu artistleri, işçi kitleleri ile ilişki kurmaya büyük özen gösterdiler, amatör ve profesyonel sanatçıları bir araya getirmek için, yerel sanat kulüpleri kurdular ve "proleter sanat yepyeni biçimler gerektirir" inancıyla, yeni ifade biçimleri aramaya devam ettiler. Ekim 1932'de tüm bağımsız sanat kuruluşlarını kapatan ve Parti kararıyla kapanan Ekim, Rusya'da avant-garde'ın son atılımı oldu.

1929'dan itibaren, klasik realist sanatçıların gittikçe öneminin arttığını görüyoruz. 1929'da, Gerasimov, çok yakından bildiğimiz Lenin portrelerini yapmaya başlayarak meşhur oldu. 1930'da Stalin'in özel daveti ile Uya Repin ve Vasili Surikov, Rusya'ya döndüler ve kendilerine maddi ve manevi olanaklar sağlandı. 1931'de Gorki döndü ve eleştirel gerçekçilik ve sosyalist gerçekçilik diye bir ayırım yaratıp rejimin resmî görüşünü desteklemeye ve sanat-parti çizgisi ve sosyalist inşa arasındaki ilişkiler üzerine bilinen görüşlerini üretmeye başladı.

1932'de yayımlanan bir Merkez Komite genelgesi, bütün sanat gruplarını dağıttı ve herkesi "Sovyet Platformu"nu desteklemeye ve bir tek sendika altında toplanmaya çağırdı. (Harrison & Wood, s.400) Böylece, Sovyet Sanatçılar Sendikası (MOSSKh) kuruldu. MOSSKh, Rusya çapında iki dergi çıkartmaya başladı. Rusya çapında çıkan bu iki dergi, tek bir editör, Osip Baskin tarafından sıkı sıkıya denetlendi. (Bown, s.87) Aynı yıl, *Devrim'in 10. Yılı* sergisi, tekrar ve içine bir de "dejenere sanat" bölümü eklenmiş olarak açıldı. (Lynton, s.151) Böylece, rejim, sadece neyi istediğini değil, neye karşı olduğunu da belirtmiş oluyordu.

1933'te, sosyalist gerçekçilik resmî olarak benimsenmeden az önce, Stalin'in isteği üzerine, Stalin, Vorosilov, Gerasimov, Bordsky ve Katzman bir yemekte bir araya geldiler. Stalin, Vorosilov ve üç muhafazakâr ressam arasında yapılan bu toplantı, Rusya'da, avant-garde'ın ve genelde sanat yaşamının tabutuna son çiviyi de çaktı. Gerasimov, besbelli ki, sanatın patronlarının kim olduğunun kesin olarak görülmesi için, bu toplantının bir resmini de yaptı.

Hemen bu toplantının ardından, *Izvestiya* gazetesinin editörü İvan Gronski, Katzman'ın ayarlamasıyla MOSSKh'de bir konferans vererek, "sosyalist gerçekçiliğin Rubens, Rembrandt ve Rupin'i işçi sınıfının hizmetine verdiğini" ileri sürdü ve öbür sanat okullarına şiddetle saldırdı. (Bown, s.91-92)

e) "Sosyalist Gerçekçilik" ve Gariplikleri...

Avant-garde'ın tasfiyesi ve "sosyalist gerçekçilik" adı altında muhafazakâr ve propagandist sanatın otonomisini, sanatı bir kurum olarak ortadan kaldırarak değil, burjuva demokrasilerindeki konumundan bile daha geriye götürerek ve tümüyle devletin tepesindeki bir avuç politikacının kaprislerine bağlayarak yok eden bir sanat anlayışının yerleştirilmesi süreci, 1934'teki Yazarlar Konferansı'nda, Parti'nin kesin ve açık tavır alması ile taçlandırıldı. Bu kongrede konuşan Jdanov, Stalin'e atıfla, bundan sonra hâkim olacak sanat politikasını, *sosyalist gerçekçiliği* tarif ve ilan etti. Esas olarak edebiyat göz önüne alınarak yapılmış bir konuşma olmakla birlikte, Jdanov'un sözleri, bundan sonra tüm sanat alanlarına uygulandı. Çünkü, Jdanov'un, konuşması sırasında sürekli vurguladığı gibi, bu görüşler, aslında Stalin'in görüşleriydi. Bu yüzden Jdanov'un konuşmasına kısaca değinmek istiyorum.

Jdanov konuşmasına başlarken şöyle bir akıl yürütmede bulunur (özetliyorum): Burjuva toplumu çürümektedir. Bu yüzden, sanatı da bu çürümeyi yansıtan kötümser bir sanattır. Burjuvazinin yükselen bir sınıf ol-

duğu zamanki sanatı, örneğin romantizm ve bu yolla ürettiği büyük eserler, artık geride kalmıştır.

İlk anda doğru gibi gelen bu tespitle, aslında Jdanov, çürüyen burjuva toplumunun bu durumunu bilinçlere çıkaran, eleştiren ve geleceğinin olmadığını, bilerek ya da niyetleri bu olmasa da, gösteren tüm modernist yazarları, dolayısıyla onların eleştirel konumunu, bu çürümeye dahil ederek mahkûm etmekteydi. İkincisi, burjuvazinin yükselmesi ile proletaryanın yükselmesi arasında analoji yapmak, eğer bir cahillik değilse, tam bir saçmalıktır. Çünkü burjuvazi, bir mülk sahibi sınıfı olarak yükselirken iktidarını pekiştirir ve kendi yeniden üretim koşullarını hâkim kılar. Proletarya ise, yükseldikçe tüm toplumu dönüştürerek kendini yok etmeye başlamak zorundadır. (Bakınız Lenin ve Troçki'nin proletkült tartışmalarına müdahaleleri). Ancak, Jdanov'un bu ifadesini tamamen yabana atmayalım. Çünkü burada ufak bir *deconstruction* yapar ve proletarya yerine Stalin liderliğinde yükselen yeni kapitalist (devlet kapitalisti) sınıfı koyarsak, bir anda Jdanov'un ifadelerindeki saçmalık ortadan kalkar ve söz konusu laflar, "gerçek"liği yakın bir şekilde ifade eden tespitlere dönüşür.

Jdanov'un amacı, konuşmasında sürekli, Stalin'in, "yazarlarımız insan ruhunun mühendisleri olmalıdır" ifadelerini vurgulayarak, tekrar ederek kendi görüşlerini aktarmasından anlaşıldığı gibi, Stalin'in bu ifadesini açıklamak ve tanıtmaktır. Bu yöntemle ilerlerken Jdanov, Sovyet sanatının burjuva sanatından farklı olduğunu, çünkü geleceğe dönük, bugün sürmekte olan yaşamı anlattığını ve kendine bu yaşamın karakterlerini (parti üyeleri, işçiler, spor-

cular, fabrika müdürleri, askerler vb.) konu aldığını savunur. Jdanov'a göre, Sovyet edebiyatı, bir sınıf mücadelesi edebiyatıdır. Ne ki, yukarıda anlattığım gibi, bu, gerçekte, proletaryanın kapitalizme karşı mücadelesinin aracı değil, bir başka sınıfın proletaryaya karşı mücadelesinin aracıdır. Bu sınıf, sömürücü, mülk sahibi (devlet mülkiyeti) bir sınıf olduğu için, sanat anlayışını da kendinden önceki mülk sahibi sınıfların cephaneliğinden alacak ve eleştirel yaklaşımları, tümüyle reddedecektir. Böylece, bir sanat teorisi ileri sürmeye kalkan Jdanov, yine görünüşte saçmalamaya başlar: "İki ayağı sağlam bir şekilde maddi bir zemin üzerinde duran edebiyatımız romantizme düşman olamaz. Ancak bu yeni bir tür romantizm, devrimci romantizm olmalıdır." (Harrison & Wood, s.411) Böylece sosyalist gerçekçiliğin, devrimci romantizm olduğunu, başka bir deyişle gerçekliğin romantizm olduğunu öğrenmiş bulunuyoruz. Bu saçmalığı yine ortadan kaldırmak olanaklı. Bunun için de, yine yukarıdaki "sihirli" anahtarı kullanıp proletarya yerine, yükselmekte olan devlet kapitalisti sınıfı koymak yeter. Romantizm, bir tarz olarak, bireyin kahramanlığını ve içinden gelen dehasını yansıtan ve yücelten, yani mülk sahibi bir sınıfın ortaya çıkardığı, kendi bireysel manevi ve maddi yücelmesini ön planda tutan, aynı zamanda kitleleri küçümseyen ve maddi süreçleri irade adına reddeden bir anlatıma uygundur.

Bu tarz, şimdi SSCB'de var olan durumun, kahramanların, yani yeni sınıfın idealize edilmiş kişiliklerinin yüceltilmesine ve evrenselleştirilmesine yarayacaktır. Burada, "sosyalist gerçekçiliğin" kaba sembolizmini bile açıklamanın içine sokabiliriz. Romantizm, diğer taraftan, bir başka

öğeye daha sahiptir. Romantizm, kolaylıkla kahraman bir geleceğe, nurlu ufuklara vb. atıfla konuşmaya araç edilmek üzere kullanılabilir. Burada benzetmeleri daha fazla zorlamanın doğru olmayacağını düşünüyorum. Ancak proletarya iktidarının olmadığı bir yerde, bunun adına iktidarda kalmaya çalışanlar açısından, proletarya iktidarının *ruhunu idealize* edecek bir sanat tarzına gereksinme olduğu ve bunun da romantizmin araçlarından, sembolizmden alınabileceğini vurgulamak istedim o kadar. Öte yandan, romantizm, tabii ki üretim amacına uygun bir şekilde, yani tümüyle günlük hayatın dolaysız biçimlerinin, yabancılaşmanın yüceltilmesine pek uygun bir araç değildir. Bu noktada, romantizmin kitsch'e dönüşmesi ve sosyalist gerçekçilik ile Nazi sanat anlayışı arasında bir başka çarpıcı benzerliğin daha ortaya çıkması da kaçınılmazdır.

Sosyalist gerçekçilik, bir taraftan romantizmin kapasitelerine öykünmüş, öte yandan sanatı bir propaganda aracı olarak kullanmayı amaçlamış olduğu için, sanatın, konulu, anlaşılır olması, gerçekliği (hangisini?) yansıtması (nasıl?) gerektiğini savunmuştur. Böylece, gerçekte, bir taraftan yerleşik bir egemen sınıfın statükocu eğilimlerini yansıtan neo-klasisizmi/natüralizmi istemiş, ama bunun romantik sanatın yaptığı etkiyi göstermesini de beklemiştir. Sonuçta, bir önceki paragrafta ifade ettiğim gibi, yüzeysel, gerçek hayatı asla yansıtmayan (aşağıda birkaç örnek vereceğim), bu yüzden tüm gerçekçilik iddialarına rağmen, aslında yalan bir dünyayı anlatan resimler ve edebiyat ürünleri yaratılmıştır. Bu yüzden, Stalinist diktatörlük, avant-garde'a, kendisinin baskıcı ve sömürücü özelliklerini ve yalanlarını, kolaylıkla ortaya çıkarabileceğini

ve gözler önüne serebileceğini bildiği için saldırmıştır. Hem de bunu kimse anlamıyor iddialarıyla. Bu da, sosyalist gerçekçiliğin bir başka paradoksudur: Kimsenin anlamadığı bir sanat eserinin hiçbir kıymeti harbiyesi olmayacaktır, çünkü bu eser nasıl olsa hiçbir etki yaratmayacaktır. Öyleyse bu hiddet niye? Öyleyse, yel değirmenlerine saldırmak niye? Öyle ya, mademki, SSCB'nin en etkin sanat eleştirmeni Toverşhonk'un ifadeleriyle, "Stalin yoldaşın sosyalist gerçekçilik üzerine söylediği sözler, insan aklının estetik gelişmesinin ulaştığı zirveyi temsil etmektedir..." Bunun cevabını hepimiz biliyoruz: Her sömürücü ve baskıcı sınıf, gerçek sanatın eleştirisinden korkar. Çünkü diktatörler, tüm ilkelliklerine rağmen, sanat eserinin ilk anda göze çarpmayan, hatta fark edilmeyen düzeylerde etki yaratabileceğini, beklenmedik soruları ortaya getirebileceğini ve yüzeyde görünen, gösterilmek istenen "gerçekliğin" arkasına geçerek aydınlatıcı bir etki yaratacağını, iktidarlarını tehdit edeceğini bilirler. Çünkü sanat eseri, onlarla da konuşur, özellikle geceleri kabuslarında...

Sonuç Yerine

Avant-garde sanatçılara yönelik baskı ve terör, tabii ki sanat ve edebiyat alanında büyük tahribata yol açtı ve bürokrasinin iktidarının pekişmesine hizmet etti. Ancak, Rusya'da sınıf mücadelesi, sanatçıların direnişi hemen durmadı. Yaşanan süreçler, baskı, terör ve dejenerasyon, sanatçıları, rejime baş eğmiş olsalar bile etkilemeye devam etti. Egemen ideolojinin ve sanatta hâkim kılınmaya çalışılan resmî çizginin, kendini meşru kılmak için, sık sık sınıf

mücadelesine, sosyalist inşa sürecine ve işçi iktidarına atıfta bulunuyor olması, zaman zaman rejim için tatsız sonuçlar yarattı. Birçok yazar ve sanatçı, rejimin ideolojik varsayımlarını kabul etmekle birlikte, günlük yaşamın bu varsayımlara uymadığını görerek tepki duymadan edemediler. İdeoloji (ve propaganda) ile günlük yaşam arasındaki uyumsuzluk birçok sanatçının eserlerinde kendini gösterdi. Bu eserler, ister istemez, bu ideolojinin yarattığı yanılsamayı hedef alıyordu. Rejimin gerçeklik olarak ileri sürdüğünün, bir ideoloji olduğunu gösterecek etkiler yapabileceği için de bu tür eserler, rejimin savunucuları ve yöneticileri tarafından şiddetle suçlandılar ve çoğu zaman da cezalandırıldılar.

Ekspresyonist ressam Solomon Ninkritin'in sergide iki resmi var. Bunlardan biri *Nutuk Atan Şişman Adam* (1928), öbürü de *Halk Mahkemesi* (1943). *Nutuk Atan Şişman Adam,* niyeti oldukça belli olan bir resim. Sanayileşme propagandistlerini ve büyük olasılıkla fabrika müdürlerini hedef alıyor, İkincisi ise çok daha ilginç. Resim, renkleri ve havası açısından çok vakur ve oldukça ağır. Boş bir odada ve boş bir masa etrafında oturmuş beş kişi var resimde. Bu insanların yüzlerini, cinsiyetlerini gösteren, yani kişiliklerine ışık tutabilecek bütün ayrıntılar resimden soyutlanmış. Geride, silik, birbirinden ayırt edilmesi imkânsız gölgeler kalmış sadece. Resmin tarihi çok önemli. Birincisi, bu, bürokrasinin iktidarının pekiştiği ve her türlü muhalifin, düzmece mahkemelerle tasfiye edildiği, Buharin ve Troçki yanlılarının "Beyaz Çetelerin Katilleri ve Casuslar" olarak tanımlandığı bir dönem (History of the Communist Party of the Soviet Union, s.XIX). İkin-

cisi, 1930-34 arası zorunlu kolektifleştirmenin gerçekleştirildiği ve kırsal alanın tarumar olduğu bir dönem. Yukarıda aktardığım gibi, 1932'de bütün sanat grupları kapatıldıktan sonra kurulan Sanatçılar Sendikası (MOSSKh) tarafından çıkarılan iki yayın organının ortak ve tek editörü olan Osip Baskin, *Halk Mahkemesi* isimli tablonun mesajını gözden kaçırmamış: "Öyle hissediyorum ki, çağımızda böyle bir noktaya gelen bir adam kendini çok yalnız hissedecektir. Ne kötü bir kâbus!.. Bu resim kabul edilmemelidir. Bu resmi protesto etmeliyiz. Bu resme bakan, yaşamımızdaki neşeye rağmen, kendini yaşadığına pişman hissedecektir (Art and Power, s.198)

Gaponenko'nun sergideki "sosyalist gerçekçi" tablosu, toplumdaki havayı, ekspresyonist bir resim tekniğiyle aktaran Nikritin'inkinden çok farklı. Resimde, hasat yapılan bir tarlaya getirilen yeni doğmuş üç bebeğe sevinen köylüler var. Aydınlık ve sıcak bir yaz günü, renkler parlak ve iyi giyimli ve besili yüzleri, elbiseleri oldukça ayrıntılı bir şekilde yansıtılmış. Burası mutlu ve müreffeh insanların yaşadığı bir köy topluluğu. Yıl ise 1935. Öyleyse, tüm "sosyalist" ön ekine ve "gerçekçi" olma iddialarına ve iyi anlaşılır bir hikâye anlatmasına rağmen bu tablo gerçeği yansıtmıyor. Kırdaki tahribatın, acıların, baskı ve terörün, yoksulluğun ve rejimin dejenerasyonunun tabloda hiçbir izi yok. Ama tablonun kendisi, bu dejenerasyonun, baskı ve terörün ürünü... Aydınlık ve mutlu bir tablo, aslında karanlık bir ürün. Çünkü bu tablo, rejimin propagandasını yapıyor ve bir yalanı anlatıyor. Özetle, karşımıza "sosyalist gerçekçilik" olarak çıkan "akım", zannedildiği gibi gerçeği yansıtma gücüne de sahip değil.

Devrimin ilk yıllarında, Mayakovski ile birlikte propaganda afişleri işinde çalışan kübofütürist Vladimir Lebedev de rejimin gazabına uğrayanlardan biri. Lebedev, 1930'larda, çocuk kitapları resimlendirmeye başladığında, resimlerinin içine eleştirel mesajlar gizlediği iddiasıyla suçlandı, Maleviç ile birlikte tutuklandı ve sorguya çekildi. 1936'da, Lebedev'e saldıran bir Pravda makalesi şöyle yazıyordu: "Komsomol Çocuk Edebiyatı Konferansı'nda, yoldaş A.A. Andreyev, 'Bütün bunlar gerçeğin doğru bir yansıtmasını vermiyor, bu alandaki tüm çarpıtmalar, çocuk edebiyatından acımasızca sökülüp atılmalıdır (...) böyle acemice yapılmış karalamaları çocuk kitaplarında görmek [insanın] midesini bulandırıyor' diyor. Ancak, resimde solcu çarpıtma ile yapılacak bir mücadele, Sovyet çocuklarının kitapları için geçerli ve gerçek sanatçı çizimlerin yolunu açacaktır." (Art and Power, s.256)

Bu örnekleri çoğaltmak olanaklı ama çok gerekli değil. Son olarak iki örnek de edebiyat alanından verip bitirmek istiyorum.

Yuri Libedinski, *Bir Kahramanın Doğuşu* isimli romanında Parti kadrolarının devrimci inisiyatiflerini yitirmelerini, dejenerasyonlarını, sosyalist ideallerin (yani toplumsal çıkarın) yerine kendi bireysel çıkarlarını koymalarını eleştirdi. Bunu yapabilmek için de, ister istemez, kahramanlarının kişisel özelliklerine, ruhsal durumlarına, bilinçaltına, cinsel yaşamlarına vb. atıflarda bulunmak zorunda kalan Libedinski, sübjektivizm ve kötümserlik ile şiddetli bir şekilde suçlandı. Bir eleştirmene göre, Libedinski'nin kahramanları, "bir döneme başkaldırıyor(...) günün temalarını işlemek istemiyor ve disipline uymuyordu ve

değişmeleri gerekiyordu." (Borland, s.23; aktaran Swingwood, s.98-99)

Troçki'nin, "O, silahı şiir olan bir bolşeviktir(...) Onun için devrim, üretmek için bir malzeme değil, fakat kendisine görev vermiş olan en üst yetkilidir" (Troçki, s.212-213) ifadeleri ile överek bahsettiği şair Demyan Biedni de yaşanan süreçlere karşı eleştirel bir tutum aldığı için şiddetle eleştirildi. Biedni, 1930'da, Don Sanayi bölgesinde yaşadıklarından hareketle, Sovyet yöneticiliğini ve emeğin kullanılış tarzlarını eleştiren bir şiir yazdı. Bu şiir, Biedni'nin Parti saflarındaki yüksek prestijinin de etkisiyle, önce, sistemin zayıflıklarına açık yürekli bir yaklaşım olarak algılandı ve ilgi gördü. Ancak, bu durum çok sürmedi ve Stalin, duruma bizzat müdahale ederek, Biedni'ye zehir zemberek bir mektup yazdı ve şairi neredeyse hainlikle suçladı. Stalin, "Sen ne yaptığını zannediyorsun yoldaş" diyordu ve devam ediyordu, "Sen bunu bolşevik eleştiri mi zannediyorsun? Hayır yoldaş, bu, halkımıza yönelik bir hakarettir. SSCB'nin, SSCB işçilerinin ve Rus işçilerinin aşağılanmasıdır." (Hayward ve Le-bedz, s.56-57; aktaran Swingwood, s.100)

KAYNAKÇA

-Andre Breton, Diego Rivera, Leon Troçki (1938). *Özgür Bir Devrimci Sanata Doğru,* Harrison & Wood.

-*Art and Power Europe Under the Dictators* (1995). Hayward Galery, Council or Europe.

-Attridge, Derek (1988). *Peculiar Language, Literature as Difference From Renaissance to James Joyce.*

-*Bani],* Stephen (1974). *The Tradition of Constructivism.*

-Borland. *Soviet Literary Theory.*

-Bowlt, John e (1988). *Russian Art of the Avant Garde.* Thames and Hudson.

-Bown, Mattew Culler (1991). *Art Under Stalin,* Phaidon.

-Bürger, Peter (1984). *The Theory of the Avant Garde.*

-Cliff, Tony (1974). *State Capitalism in Russia,* Pluto Press.

-Cork, Richard (1994). *A Bitter Truth Avant Garde Art and the Great War,* Yale.

-Edward, Lucie Smith (1995). *Dictionary of Art Terms,* Thames and Hudson.

-Eysteinsonn, Astradur (1990). *The Concept Of Modernism,* Cornell.

-Filtzer, Donald (1986). Semer *Vvorker E Stalinist industrialisation,* Pluto Press.

-Grey C. (1971). *Russian Experiment in Art,* London.

-Harrison, Charles & Wood, Paul (1993). *Art in Theory - 1900-1990.* Blackwell.

-Hayward and Lebedz (1963). *Literature and Revolution in Soviet Russia 1971-1963.*

-*History of the Communist Parti of the Soviet* Union *(1939).*

-*Komünist Manifesto.*

-Kuromiya, Hiaki (1990). *Stalin's industrial Revolution,* Cambridge.

-Leon, Troçki (1968). *Literature and Revolution,* Ann Arbour.

-Lynton, Norbert (1994). *The Story of the Modern Art,* Phaidon.

-Swingwood, Alan (1975). *The Novel and Revolution,* Macmillan. *Tate Gallery, an illustrated companion,* 1990.

Eleştiri ve gerçeklik[i]

Konu edebiyat eleştirisi olduğuna göre, edebiyatın gerçeklikle ilişkisinden başlamam gerekiyor. Ama ondan önce de gerçekliğin bazı önemli bir özelliklerine değinmek istiyorum. Baştan söylemem geriyor ki, bu konuyla ilk temaslara ilişkin bir sunuş bu, tamamlanmış bir yargı değil.

Gerçeklik, genellikle pek tarif edilmeden kullanılan, aslında çok sorunlu, bir kavram. Genelde *"bizi de kapsayan dışımızdaki dünya",* anlamına kullanılır üzerinde pek durulmadan.

Ancak bu kadar kolaylıkla üzerinden atlanılacak bir kavram değil. Çünkü biz insanlar, hayvanlardan farklı olarak, birbirimizle ve dışımızdaki dünyayla ancak bir simgeler sistemi (dil başta olmak üzere) aracılığıyla ilişki kurabiliyor, anlamı, ancak bu yolla yakalayabiliyor, yaratabiliyoruz.

Üstelik biz her zaman bizi saran kavrayan, ekonomik, siyasi cinsel kurumlar oluşturmadan var olamayan *toplumsal* bir "hayvan" türüyüz.

Gerçeklik her zaman toplumsaldır

Buradan iki sonuç çıkar: Gerçeklik, her zaman simgesel, "discursive" düzeyde, toplumsal olarak kurulmuş bir gerçekliktir. Basitleştirmek gerekirse, *biz gerçekliği bizi köpük gibi saran bir simgesel evrenin, esas olarak da dilin, içinde yaşarız.*

İkincisi, gerçekliğin simgesel sistemi, Bordieu'nin bir ifadesini ödünç alırsak, her zaman iktidarı meşrulaştırmak üzere oluşur ve işler.

Bunu da, iktidarı tehdit eden tüm uzlaşmaz çelişkileri, simgesel sisteminin dışına iterek, bastırarak, *konuşulmalarını engelleyerek,* psikanalizden bir deyimi ödünç alırsak bir *"foreclosure"* oluşturarak gerçekleştirmeye çalışır. Burada başarının yolu, bu bastırılanları dışarıda tutarken, bu dışlamanın yaratacağı *eksikliğe* rağmen, bir *bütünsellik, mükemmellik* ve *uyum* görüntüsünü sürdürebilmekten geçer. Eksikliğe rağmen kurulmuş bir bütünsellik olduğundan bu sahte bir bütünsellik olacaktır, kaçınılmaz olarak.

Diğer taraftan, bizzat bu simgesel evrenin içinde yaşayan özneler (yani bizler), bastırılan çelişkilerin, her geri geldiklerinde yol açtıkları ağrılara katlanabilmek, için ürettikleri fantezilerle (mükemmellik vaat eden söylemlerle) bu sahte bütünselliğin oluşmasına büyük katkı yaparlar.

Gerçeklik "Gerçek" değildir

Bu yüzden *Gerçeklik,* (bizi saran bütünsellik sahte olduğundan) aslında *gerçek değildir,* ideolojik bir kurgudur. Ancak, [G]erçeğini dışarıda[ii] bırakınca oluşan "eksikliğin" yarattığı *"deliği"* fantezilerle örtmeye çalışarak inşa edilebilen bir kurgu.

Örneğin: Kapitalist toplumun *gerçekliği,* emek sermaye çelişkinin uzlaşmazlığı gizlenebildiği, simgesel sistemin dışına itildiği, konuşulamaz hale getirildiği ölçüde, o zaman bir

ahenk ve *mükemmellik* görüntüsü oluşturabilir. Açık ki sınıf çelişkisi, kapitalizmin dışına itilemez. Onu anlamlandıran söylemin dışına itilebilir ancak. Sermayenin sembolik evreni bunu, doğaya akılsal süreçlerle, öznelliği ve değer yargılarını dışladığı varsayılan bir yaklaşımla, egemen olma iddiasıyla gerçekleştirmeye çalışır. Böyle oluşmaya başlayan, *Theodor Adorno*'nun deyimiyle "araççı akılcılık", Karl Marx'ın Kapital'in I. cildinde meta fetişimi bölümünde dile getirdiği gibi, aslında üretimin *nesnesi* olan sermayeyi, üretimin ve zenginliği yaratma sürecinin *öznesi* konumuna yükseltir, gerçek üreticileriyse kâr için yapılan üretimin nesneleri konuma alçaltır.

Bu kapitalizmin temel çelişkisinin simgesel sistemin dışına itilmesiyle oluşan *eksikliği* kapatan çeşitli fantezilere gelince, hemen üçünü anımsayabiliriz: Sermeye bir üretim faktörüdür (demek ki üretkendir, emekle eş düzeydedir. İşçinin yerini giderek beşeri sermeye kavramı alır. Böylece emek ve işçi sınıfı söylemden çıkar. Piyasalar kendiliklerinden dengeye gelirler. Öyleyse her hangi bir istikrarsızlık söz konusuysa, bir kriz varsa bu *rastlantısal* ve *geçicidir, esas* olan düzen ve istikrardır. Böylece kapitalizmin her yaptığını bir süre sonra yıkarak ilerlemek durumunda olduğu gerçeği, gizlenmiş olur.

Edebiyatın kendine özgün bir gerçekliği var mı?

Edebiyatın gerçeklikle ilişkisi sorununa dönersek, bu edebiyatın kendisi kadar eski bir sorun: Örneğin, bu ilişki üzerine şunlar söylene gelmiştir: Edebiyat gerçekliği *yansıtır, taklit* eder, yada *temsil* eder... Kimilerine göre edebiyat gerçeklik ile ilgili önemli bir bilgi kaynağıdır...

Burada iki sorun var, birincisine bir ölçüde değindim: Eğer edebiyat gerçekliği yansıtıyorsa, sermaye ilişkisini, düzeni daha genel bir değişle sahte bütünselliği yansıtıyor olmayacak mı?

Bu noktada *Adorno*'nun *Schoenberg* ve *Beckett*'ile ilgili saptamalarının ana temasını anımsamak yararlı olabilir. Adorno, bu iki sanatçının gücünün gerçekliği yansıtmak (sahte bütünlüğü yansıtmak) değil ondan mümkün olduğunca uzak kalmaya, böylece yapıtlarını bu sahteliği sorgulayan bir noktada tutmaya çabalamak olduğunu savunur [iii].

İkinci sorun şöyle konabilir: Edebiyat gerçekliği yansıtıyorsa, bir bilgi kaynağıysa, neden o zaman tarih ve bilim gibi alanların yanında bir de edebiyat diye bir alan var? Sakın edebiyatın gerçekliği, tarihin ve bilimin gerçekliğinden farklı olmasın?

Benim de katılma eğiliminde olduğum bir yaklaşıma göre, edebiyatın gerçekliği farklı... [iv]

Şöyle, tarih gerçekliği insanları aşan ortaklaşa yaşanan bir gerçeklik olarak yakalar. Bu gerçekliğin içindeki bireylerin, duygusal deneyimleri, acıları, sevinçleri, umutları, korkuları, tarihin, konusu değildir.

Bilim ise, bu duyguları (bireyin psikolojik durumu), kendi sürecini, örneğin verilere ulaşmak söz konusu olduğunda çarpıtan bozan etkenler olarak algılar, dışında bırakmaya çalışır. Örneğin bir hipotezi sınayacak olan deney, onu kim yaparsa yapsın hep aynı sonucu vermelidir. Suyun 100 derecede, kaynamasıyla onu kaynatanın ruh hali arasında bir ilişki yoktur.

Bireyin perspektifinden

Buna karşılık edebiyat gerçekliğe tümüyle *bireyin perspektifinden,* onun düzleminden yaklaşır, daha doğrusu bu onun gerçekliğidir. Çok özgün, tek bir bireyin deneyimine ilişkin bir gerçekliktir[v].

Bu gerçekliğin, yukarda genel olarak gerçeklik üzerine söylediğim tüm özellikleri içereceğini sanırım yeniden anımsatmama gerek yok... Bu bireyin ise her zaman varlığı *toplumsal, öznelliği* de toplumsal olarak yapılandırılmış bir birey olduğunu da... Micheal Sprinker'in, Lacan'da alarak yeniden formüle ettiği gibi, bireyin "öznelliği bir üretim tarzı gibi yapılandırılmıştır"[vi]

Bireyin deneyimine dönersek, o savaşı değil savaşın, kendisi üzerindeki etkilerini, acılarını, korkularını yaşar. Edebiyat bunu dile getirmeye, biçim vermeye çabalar. Tarih ise savaşı ortaklaşa yaşanan bir insan deneyimi olarak konu edinir. Tarih gruplar halindeki insanların, sınıfların serüvenini anlatır[vii]. Örneğin, *sömürgeciliğin* ne olduğunu, ne kadar kan döktüğünü biliyoruz. Ama nasıl yaşandığını acaba biliyor muyuz? Bu bilgiye bize ancak ve ancak onu doğrudan yaşayan bireyin ürettiği bir edebiyat veya sanat yapıtı getirebilir, öğretebilir... Ve o zaman aslında, tarihten öğrendiğimizden, binlerce kez daha vahşi bir şeyle karşı karşıya olduğumuzu biraz olsun anlayabiliriz.

Yeniden vurgularsam, edebiyatın gerçekliği, bireyin optiğinden bakılan bir gerçeklik. İç dünya ile dış dünyanın kesiştiği yerdeki gerçeklik...

Gerçekliğin bastırdıkları, *[G]erçeği,* sürekli geri gelir, gerçeklikte çatlaklar yaratır, semptomlarla kendini duyumsatır. Bireye ağrı verir, nedenini çok iyi bilemediği bir ağrı. Onun gerçeklikle uyumunu bozan bir ağrı... Edebiyatın kaynağı işte bu ağrıda yatıyor, buna biçim verme uğraşısında, diye düşünüyorum. Bu iki soruna önerdiğim cevapları (gerçeklik [G]erçek değildir; edebiyat bireyin deneyiminin ürünüdür) bir araya koyunca da sanırım, *Maurice Blanchot*'un şu saptamasına ulaşıyorum (ya da Blanchot'un saptaması bu sentezi dile getiriyor diye düşünüyorum): "Yazmak kendini bağlamaktır (engage); ancak yazmak kendini kopartmaktır (disengage)da, hiç bir sorumluluk almadan adamak (commit) için"[viii]. Bu yüzden "edebiyatın tehlikesi, anlamı otoriteyle özdeşleştirmeden, anoni bir sesle konuşmasında yatar"[ix].

Aslında modern edebiyat için , dış dünyanın bireyin bilincindeki etkileriyle, bu dünyanın, bireyin öznelliğinin iç uyumunu bozma tehlikesini gündeme getirdiği için bilinç dışına atılan, sancılı, travma yaratıcı etkilerinin [G]erçeğidir de denebilir. Örneğin Zizek "Sanata yönelik geleneksel metafizik yaklaşım güzel görüntülerle ilgilidir... Bu gün modern sanat gittikçe daha çok Gerçek Şey üzerinde odaklanıyor. Modern sanatın en basit ifadesi 'haz ilkesinin ötesine geçen' sanat değil mi? İnsanın geleneksel sanattan haz alması gerekiyordu. Sanatın estetik bir haz yaratması bekleniyordu. Bununla tam bir tezat teşkil etmek üzere, rahatsızlık yaratan modern sanat tarifi acıtır. Tam bu anlamıyla modern sanat "yücedir" (sublime): Hazzın içinde acı verir; etkisini başarısızlığıyla yaratır, çünkü imkansız *Şeylere* gönderme yapmaktadır."[x] derken tam da bu noktaya vurgu yapmış olmuyor mu?

Devinim ve eylem

Bireyin trajedisi, doğduğu anda başlar. O simgesel evreni hazır bulur, bir değişle gerçekliğin içine fırlatılıp atılır, doğar doğmaz. Ve hemen bir şekillendirilme süreci başlar. Birey, "Kendisi" olmak, otantik/özgün olmak şansını daha baştan yitirir.

Bu süreçte bireyin önünde iki seçenek var. Ya içine düştüğü gerçeklik içinde devinir durur, yaşar...

Ya da o gerçekliğe *karşı* durur, "kendisi" olmaya çalışır. Geçekliği Sorgular ve "kendini", *özgünlüğünü* aramaya başlar, eyleme girişir. *Etkinleşmeye* çalışır. Diğer bir değişle *özgürlüğünü* aramaya başlar... Bordieu'ye dönersek... iktidarın meşruiyetini, bu iktidarın özgürlüğüne getirdiği sınırlı sorgular...

Eleştiri ve gerçeklik

Eleştirinin nesnesi işte böyle bir gerçekliğe ilişkin edebiyat, toplumsal, bir bireyin ürünü olan yapıttır.

Eleştiri yargılamaktır, yapıtın edebiyatın gerçekliğine, yazarın da yazma ediminin ahlakına sadık olup olmadığına bakarak yargılar[xi]. Eleştiri, yapıtı bu açıdan irdeler ve yargılar öncelikle... Eleştiri hem nesnesini (yapıtı) yargılar hem de nesneyi üreteni... Sanatçı yazmış olmanın, yapıtının simgesel evrenin içine düşmüş ve bir etki yaratmaya başlamış olmasının getirdiği sorumluluktan kaçamaz. Eleştirmenin görevi buna izin vermemektir.

Yapıt, içeriği ve biçimiyle, gerçekliğe teslim olmuş, onu yeniden üreten bir yapıt mıdır? Diğer bir değişle yapıt

"sahte bütünlüğü", "mükemmellik iddiasını", olduğu gibi kabul mü ediyor; verili biçimlere *teslim* mi oluyor[xii], fantezileri yeniden mi üretiyor?

Birey, gerçekten "sanat" mı yapıyor yoksa medyanın, en düşük ortak payda da, piyasaya uygun bir biçimde ürettiği duyarlılıkları bir araya koyarak, bir "estetik yöneticilik" (işletmecilik) mi yapıyor?[xiii]

Simgesel evrende, "gerçeklik" içinde (ki bu, her şeyin metalaşmasına dayanan *kapitalist* gerçekliktir) kendine bir yer mi açmaya çalışıyor? Karşımızda aktif bir özne ve yapıt mı var? Yoksa, öylesine devinen, iktidarın meşruiyetine katkıda bulunan bir "kitch" mi?

Eleştirinin ilk amacı, başlangıç noktası bu soruları irdelemektir, işe önce bu noktadan başlamaktır diye düşünüyorum. Ama bu eleştirmenin, yapıtla ve sanatçıyla başlayan ilişkisinin uzun sürecek, "sarp ve dolambaçlı yollardan geçecek" yolculuğu açısından da, yalnızca bir başlangıçtır.

Dipnotlar

i. Bu metinin kaynakçalandırılmamış ve biraz daha kısa bir versiyonu, 2005 Homeros Şiir Kurultayı'nda tebliğ olarak sunuldu.

ii. Burada Lacan'ın reality ve reel ayrımına dayandığımı, anımsatmak, sanırım yararlı olacaktır.Reel, sembolik evren içinde dile getirilemeyen sembolize edilemeyen şeydir. Bu yüzden sahte bütünlüğe kurban edilerek "dışarı" itilir. Bu dışarıya itilmeyi, fiziki anlamda, bir mekanın dışına itilmek değildir.. Bu söylem olasılıklarının dışında bırakılmaktır. Dışarıda bırakılan aslında sembolik evrenin içindedir, bu (Reel/Gerçek), sembolik evrenin çelişkili eğilimlerinin yarattığı, bütünlüğü bozucu "türbülans", çatlama noktaları olarak da düşünülebilir..

iii. Örneğin: Fredric Jameson. Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic. New York ve London: Verso, 1990; Peter Bürger. "Adorno's Anti-Avantgardism." Telos 86 (Kış 1990-1991): 49-60, Jamie Owen Daniel, "Achieving Subjectlessness: Reassessing the Politics of Adorno's Subject of Modernity", Cultural Logic, Nisan, 2001, v3/1

iv. Derek Allan, "Literature and relaity", Journal of European Studies, Cilt 31, Kısım 2, No 122, Haziran, 2001

v. Andrew Bowie, "edebiyat başka hiç bir disiplin içinde ifade edilemeyen bir hakikati dile getirir" derken sanırım benzer bir noktaya işaret ediyor: From Romanticism to critical theory, Routledge, 1997.

vi. Micheal Sprinker, Imaginary Relations: Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism. London & New York: Verso, 1987, sf. 199

vii. Bu yüzden bir Tarihsel olay, onu hiç yaşamamış insanlar tarafından, bir çok tarih kitabına dayanılarak yeniden anlatılabilir. Hatta Bir tarih kitabı, anlamı korunarak yeniden yazılabilir. Ama bir "Silahlara veda", yeniden bir başka biçimde yazılamaz.

viii. Maurice Blanchot, Work of Fire, Stanford University Press, 1995, sf. 26, Aktaran Ulrich Haase ve William Large, Maurice Blanchot, Routledge, 2001.

vix. Haase ve Large, sf, 121

x. Slavoj Zizek, "Burned by the Thing", Journal of European Psychoanalysis, No 18, 2004/1. Not: Burada "imkansız şeyler", simgesel evrenin dışına itilen, onun tarafından imkansız sayılan şeyler...

xi. Blanchot'un Sartre'la yaptığı "bağlanma" polemiğinde, "bağlanmanın" kendisine değil, (çünkü Blanchot için bağlanmaya karsı çıkanların da aslında, bireyle siyasi iktidar arasındaki ilişkinin bir tür yorumuna bağ-

lı olarak yazmakta olduklarına dikkat çeker), Sartre'ın, kendi edebiyat yapıtlarını, siyasi amaçlarında kullanmak için "mülk edinmesine" karşı çıkmasını anmak isterim, ilginç bir yaklaşım olarak (Haas ve Large, age)

xii. Vassily Kandinsky, "On the Problem of Form" (Über die Formfrage), Der Blaue Reiter, 1912

xiii. Donald Kuspit, "Art Is Dead; Long Live Aesthetic Management", Redeeming Art, 2000, Allworth Press, sf 134- 153

Pablo, Samuel ve de Turgut

Diyelim ki, Turgut Uyar'ın şiirini ilk defa ve ilk şiirlerinden başlayarak sırasıyla okuyorsunuz. Daha başlangıçta, Arz-ı hal ve Türkiyem'deki duru Türkçe'yi, kolay izlenip anlaşılabilen sağlam anlatı yapılarını görünce "iyi" bir şairle karşı karşıya olduğunuzu hemen anlayacaksınız.

Gerçi sık sık, "şimdi taştan çıkardığım ekmekle", "vatanımsın ekmeğimsin", "Dadaloğlundan bir koçaklama dilimde", "Kars'tan Ardahan'a..." ya da "Bir türkü çal yol üstüne, gurbet üstüne..." gibi klişelerle karşılaşacaksınız. Kolaya kaçan ayaklar ve zaman zaman ritmi, armonisi aksayan satırların yanı sıra "Turnam, Bir Gün Bırakmayacağım"ı okuyunca, ozanın becerisi üzerine belki de erken karar vermiş olduğunuzu düşüneceksiniz. Orhan Veli'yi, Cahit Külebi'yi, hatta Nâzım'ı hatırlatan dizeler de varmaya başladığınız bu sonucu güçlendirebilir: Zamanın şiir ortamından iyi beslenen yetenekleri sınırlı, belki de sıradan bir ozan... Tamam, oldukça karmaşık, biraz zorlanan bir ozan.

Ama acele etmeyin. "Cin dağlarının arkasıdır./ Bir Anadolu vardır, Anadolu,/ Bir lüks banyo sabunu markasıdır" dizelerindeki başarılı ironiyi değerlendirin. "Trahomlu ve sıtmalı bir viski içerim"deki dışavurumculuğu yakalayın ya da "Sırtlarında tatlı düşlere benzer yüklerle köylüler"deki romantik tonları göz önüne alın... Ondan sonra yargınızı oluşturun.

Ama ne kadar dikkatli okursanız okuyun ve bu olağan, çoğu yerde yeknesak şiir kumsalı içindeki bütün mücevherleri bulup çıkarın, bu iki kitaptaki şiirlerin hiçbiri sizi

şuna hazırlayamayacaktır: *"Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta / Her şey naylondandı o kadar."*

Bu satırlarla, o âna kadar, ilk iki kitaba dayanarak kurmuş olduğunuz şiir evreni ve gördüğünüzü sandığınız yönelim birdenbire büyük bir patlama ile darmadağın oldu. Artık, yeni bir şiir evreninde olduğunuz kesin.

Bu yeni şiir evreninde, serbest bağlantıların, metaforların ve çok boyutlu, adeta kübist perspektiflerin saldırısı altında yüzey biçimlerinin tek boyutlu yeknesaklığı havaya uçar. Gerçeklik çok çeşitli boyutlarıyla ve akıcılığı içinde size konuşmaya başlar. Mandeltsam'in sözleriyle "toprağı altüst ederek altındaki o kara maddeyi gösterme" çabasının yarattığı anlam zenginliği karşısında gözleriniz kamaşır.

Dünyanın En Güzel Arabistanı ya da Tütünler Islak kitaplarındaki şiirler kendilerini size hemen teslim etmezler, direnirler. Bunlar, sizden kendilerine layık olmanızı bekleyen şiirlerdir. Bunlara öncekilerden faklı olarak, uzun soluklu, derinlemesine ve hatta her türlü teorik ve linguistik alet çantanızı, yaşam birikiminizi ve tüm hafızanızı kuşanarak yaklaşmak zorundasınız. Ancak o zaman bu söylediklerinden fazlasını düşündüren, dışarıda bıraktıklarıyla zenginleşen şiir evreninin tadına varabilirsiniz.

Evet, muazzam bir anlam zenginliği vardır ortada ama onu elde edebilmek için artık, bir niyet, bir çaba ve "tavır" gereklidir. Alışkanlıkları yıkarak, yerleşmiş biçimlerin, imgelerin ve düşünce kalıplarının sıkıcı yeknesaklığını bir kenara atarak kendisini ciddiye almanızı isteyen bir şiir var karşınızda. Bu, sizinle bir söyleşiye girmeye hazır, bu söyleşiye etkin bir biçimde ve belli bir tavırla katılmanızı

bekleyen bir şiirdir. Ve bu çabayı göstermeye hazırsanız ödülünüz de büyük olacaktır, hele şiirle, edebiyatla özel olarak ilgilenen biriyseniz.

Bütün bunlar iyi de şunu sormaktan da kendinizi alamazsınız: Peki ne oldu? Uyar'ın şiiri neden aniden yön değiştirdi ve nasıl?

Bu soruyu sorar sormaz aklıma iki farklı nedenden dolayı iki sanatçı ve iki eser geliyor: Picasso ve Beckett; *Les Demoiselles d'Avignon* (Avignonlu Kızlar) ve *En Attendent Godot* (Godot'yu Beklerken).

Picasso'nun sanat yaşamının gelişmesini kronolojik olarak izleyecek olursanız, mavi dönemin serinliği ve yumuşaklığı ile pembe dönemin karasızlığının ardından *Les Demoiselles*'in sertliği, hatta yırtıcılığı ve parlaklığı, kendisinden önceki hiçbir şeye yeterince benzememesi, sizde, Arz-ı Hal ve Türkiyem'den sonra Dünyanın En Güzel Arabistanı'nın getirdiği şaşkınlığı ve belki de tepkiyi yaratacaktır. Ve soracaksınız: "Nereden çıktı bu şimdi?" diye.. Ve ekleyeceksiniz: "Ne bu şimdi?" Ama yine de sanat tarihinin bir dönemecinde, önemli bir kopuşla karşı karşıya olduğunuzu fena halde bileceksiniz.

En Attendant Godot ise bir başka serüvendir. İlk sergilendiğinde *Demoisilles* gibi büyük tepki çeken bu eser, tüm olumsuz tepkilere, "Asla anlaşılamaz" denmesine rağmen ilk sahnelenişinden sonra, birkaç sene içinde dünyanın birçok yerinde yüzlerce defa sahneye konmuş ve 1950 sonrası egemen tiyatro geleneğinin bir anlamda "Canon'unun" oluşmasında, Artaud ve Brecht'i de bu noktada hatırlasak da, başkalarıyla karşılaştırılamaz bir rol oynamıştır.

Her iki eser de farklı dönemlerin duyarlılığına ("sensibilitiy" - T.S. Eliot) karşılık geliyor. *Demoiselles* gerçek anlamda ilk modernist resim, kübizmin başlangıcı vb.... Beckett ise son modernist ve bazen de ilk anti-modernist... Bu açıdan aralarında önemli farklar bulmak olanaklı. Ancak, her iki sanatçı ve eserin, ortalığı temizleyerek, yeni bir paradigma kurarak, yeni sanatçıların ve genel olarak sanatın daha hızlı gelişmesine olanak sağladıkları da bir gerçek.

Turgut Uyar ve Dünyanın En güzel Arabistanı ile Tütünler Islak kitapları Türkiye şiiri açısından benzer bir özelliğe sahip. Bu iki kitapla Uyar, tabii tek başına olduğunu ileri sürmeyeceğim, şöyle elinin tersiyle şiir ortamının var olan takım taklavatını bir kenara itmiş ve yeni araçlarla ve malzemeyle bir şeyler yapmaya girişmiştir. Başarılı olup olmamasından bağımsız olarak bu nokta, tüm İkinci Yeni "olayı", bence önemli bir kopuşa ve dönüm noktasına karşılık geliyor. 1970'lerde sosyalist gerçekçiliğin boğucu ve muhafazakâr havasına rağmen, yaşayan ve dönemin duyarlılığına cevap arayan ozanlar açısından Uyar, hep yol açıcı, kaynak olma özelliği gösteren bir ozan olarak kalmıştır.

Pablo Picasso ve Les Demoiselles d'Avignon

1900'lerin başından Primitiv'lerden Cezanne'a kadar hemen bütün modern ressam ve heykeltıraşlar, kendisi de bir ressam olan *Jean Metzinger'in*[25] ifadeleriyle " hâlâ gizliden gizliye Yunan ritimlerine boyun eğiyorlardı." Aynı dönemde yazan *Daniel-Henri Kahnweiler'e*[26] göre Braque,

Derain, Matisse ve daha birçokları, kendilerini hâlâ renk yoluyla, hoş arabeskler kullanarak ve nesnenin biçimini tümü ile eriterek ifade etmeye çalışıyorlardı... Resim bir süs eşyası olma tehlikesiyle karşı karşıyaydı.

Bu dönemde kendini gerçekçi olarak tanımlayan Picasso ise başka bir yola gitmeye karar verdi. Yumuşak yuvarlak konturlar köşeli sert biçimlere dönüşmeye narin pembe, soluk sarı ve parlak yeşil, beyaz gri ve siyahla yüklenmiş kocaman figürler olmaya başladı. 1906 yılının sonuna doğru Picasso daha önceki resimlerine hiç benzemeyen yeni ve "garip" bir resme, *Les Demoiselles d'Avignon'a* başladı. Sonuçta resim, üzerinde altı aydan fazla çalışılmasına, bazı kısımların yeniden yeniden boyanmasına rağmen bitmeden kaldı. Ama bu resim o kadar radikal bir etki yarattı ki, resim sanatında muazzam ve tarihsel bir dönüşüm başlattı.

1900'lerde modern sanat eleştirilerinin hemen hepsi, resmin artık *chiaroscure* metodu ile gerçekleştirilen bir simülasyon olmaktan çıkarak nesnenin üç boyutunun da çizim yoluyla düz zemin üzerinde betimlenmesinin; hoşa giden komposizyonlara değil, tavizsiz organik bir şekilde eklemlenmiş bir yapıya sahip olmasının, buna uygun renk sorununun ve nihayet bunların hepsinin birden bir araya konması sorunlarının sanatçının önünde durduğunda anlaşıyor gibiydiler.

Bu dönemde *Jack Riviere*,[27] resmin amacının nesneleri, göründükleri gibi değil, gerçekten oldukları gibi bize sunmak olduğunu düşünüyordu. Böylece kurulan bir imaj, resmin görüntüsüne benzemeyecek ama duyumsanabilir bir özünü bize verebilecekti. Öyleyse, belli bir yönden ge-

len ışık yok edilmeli, nesnelerin arasındaki göreli ışık aranmalı, ışığın yarattığı kabartma duygusunun yerini hacim almalıydı. Nesnenin değil, sadece gözlemcinin durumunu belirten perspektif de kalkmalı, yerine nesnelerin aralarındaki ilişki konmalıydı. Nesne en çok kapsanabileceği açıdan verilmeli, hatta zaman zaman bizim göremediğimiz yönler, "bakış açıları" da betimlenmeliydi.

Picasso, bu sorunların hemen hepsine birden saldırıya geçti, ancak, *Les Demoiselles d'Avignon'da* başarılı olamadı, resim yarım kaldı. Resim yarım kaldı ama tüm eksikliğine rağmen yeni bir zemin yarattı. Bu zemine basanlar, başta Picasso olmak üzere, *Guillaume Apollinaire'in* ifadeleriyle[28], "kendisinden önce gelen tüm resim okullarından bir taklit sanatı olmamakla ayrılan ve yaratıcılığa eğilimli bir kavramlaştırma sanatı olan Kübizm'i geliştirdiler."

Kübizm, organik bütünlüğünü kaybetmiş, dağılmakta olan bir dünyanın resmiydi. Artık, gerçekliği eski biçimlerle, göreli gölge ve ışıkla yaratılan (chiaroscuro) aldatıcı bir taklidini sunan tekniklerle betimlemek yeterli değildi. Gerçekliği, görüntüleri aşacak şekilde parçalamak ve yeniden kurmak gerekiyordu. Bu çok yönlü, egemen bir bakış açısını[29] reddeden ilerici bir yaklaşım oldu.[30]

Kısaca, geçerli resim anlayışı ve grameri ile başlatılan bir hesaplaşmanın ürünü oldu *Demoiselles D'avignon* ve de hızla geçmişten kopan yeni bir sanat anlayışının, Kübizm ilk işareti...

Dünyanın En Güzel Arabistan'ı da hem Uyar'ın sanatı hem de Türk şiiri içinde (bu noktada ifadenin kapsamını İkinci Yeni'yi içine alacak biçimde genişletmek gerekir sanırım) *d'Avignon'u* anımsatan bir özelliğe sahip.

Arabistan ve Tütünler Islak'taki şiirlerde de, belirgin bir biçimde gerçekliğin birçok yönü birbirine yapıştırıldığını, "normal olarak" görülmeyen, söylenmesi beklenmeyen ve duyulmayan yanların birlikte sunulduğunu görürüz ve okuruz. Uyar'ın şiirleri, bu göreve uygun olarak geleneksel gramerin yapısını da kırmaya, cümleleri kesmeye, bitirmemeye, konuşma diline, gerçek hayattaki, kesik kesik, "bilinç akışı" (stream of concioussness) biçiminde yapılan alışverişlere benzeyen biçimlerle karşımıza çıkmaya başlarlar. Şiir zaman zaman düzyazıyla karışır, hatta birden fazla şiirin iç içe girdiğini, birbirine karıştığını düşündürtecek biçimler ortaya çıkar. Şiir dilinde o güne kadar rastlanmayan, günlük kullanılan eşyalar, cinsel yaşamın en derin köşelerine ilişkin açık yürekli itirafları andıran ifadeler, naylonlar, anlamsal olarak birbirini izlemeyen satırlar, dipnotlar, parantezler, tırnaklar, orospular, döner kebaplar, kopçalar, destansı anlatımlar... kısacası özgürleşen ve dünyanın kaos ve karmaşasını bize anlatma sorumluluğunu üstlenmeye hazırlanan, ama bu arada emeğe, bireyin yalnızlığına ve yabancılaşmasının getirdiği acılara ve mücadelelere yakın duran, metalaşmaya, sermayenin yarattığı altüst oluşa ve acılara karşı tavırlı, kalbi "solda" "gerçekçi bir şiir"...

Samuel Becket ve En Attendent Godot

1953'te ilk defa sahneye konulduğundan bu yana Godot çok sık, "Bu ne? Hiçbir anlamı yok"(...) "kendi kafa karışıklığını örtmek için kapalılığı, içi boş bilgiçliği, çirkinliği ve inkârcılığı kullanan bazı aydınların üretebileceği

türden tipik bir öz-yanılsama örneği" (p15-LG) olarak özetlenebilen bir eleştiriyle karşılaştı.

Ancak, oldukça farklı ve ne ilginçtir çok daha yaygın bir başka tepki daha var. Godot'yu izleyenlerden önemli bir kısmı, pek kavrayamadıkları bir nedenden dolayı heyecanlandıklarını söylüyor ve tiyatroyu çok memnun, estetik anlamda bir doygunluğa ulaşmış bir havada terk ediyor; yapıt üzerinde konuşmaya ve düşünmeye devam ediyorlardı.

Uyar'ın Dünyanın En Güzel Arabistanı ve Tütünler Islak kitaplarındaki birçok şiir için de benzer bir durum söz konusu. "*Geyikli Gece*"yi geleneksel anlamda anladığınızı söylemeniz kolay mı? *Geyikli Gece* daha çok, bir duygu, bir hava değil mi. Doğru, "*Geyikli Gece*" betimlemesinin yerine konduğunda çok güzel "iş gören" kavramlar, anlamı sınırlamak pahasına, "tespit etmek" olanaklı. Ama bu, güzel bir kelebeği her zaman görebilmek için bir iğneyle duvara sabitlemekten ne kadar farklı?

Benzer nedenlerle, anlamını ele vermediği için çok sık eleştirilen, hatta Brecht'in kötümser bularak bir karşı metin yazmaya giriştiği -bunun arkası gelmedi- Godot, hapishanelerde, Güney Afrika, Polonya gibi diktatörlüklerin altında, Avustralya'da sömürgeciliğe karşı mücadele edilen birçok yerde, yeniden ve yeniden sahneye konmaya ve ilham kaynağı olmaya devam etti.

İzleği, belli bir dramatik *climax*'ı, başı ve sonu olmamasına, bir hikâye anlatmamasına karşın Godot neden böyle bir etki yaptı? Godot'da bir karakterin dediği gibi, "hiçbir şey olmuyor, kimse gelmiyor, hiç kimse gitmiyor, berbat bir şey"di bu tiyatro oyunu.

Oyunun ne anlattığını bir kere bir kenara bırakıp hangi hikâyeyi değil, hangi durumu ifade ettiğine bakarsak (ne de olsa bizzat Beckett değil mi, hikâye değil, durum üzerinde çalıştığını söyleyen), yüzey biçimlerinin ardına geçersek (yüzey yaşamının gerçekdışılığı) Godot'nun, Beckett'in kendisiyle yapılan bazı söyleşilerde dile getirdiği gibi, "Bir kafa karışıklığına biçim vermek"le ilgili olduğunu, Godot'nun bir tiyatro oyunu değil, belki de bir durum, "bir duygunun biçimi" olduğunu görebiliriz.

Godot modern kapitalizmin hiçbir yere gitmeyen, hiçbir kurtuluş vaat etmeyen, insana anlamsız bir yalnızlık, yabancılaşmışlık hissi veren durumunu karşımıza koyar, bu durumun ifadesi olan duyguya bir biçim verir. Alışkanlıktan dolayı artık hissedilemez hale geleni (bkz. Beckett: Proust-1931) tekrar hissedilir hale getirir. Böylece bizi sarsar, uyandırır. Artık, farkında olmamak olanaklı değildir... Godot, en azından "Bu durumu neden kabul edelim?", "Neden umut olmasın?", "Bir şey yapmak gerekmez mi?" gibisinden soruları gündeme getirir. Tabii tepkisiz kalmak ya da kalmamak... bu da başka bir soru.

Bu nedenledir ki, baskı ve sömürüye karşı mücadele etmekte olanlar, Godot'yu bir umut kaynağı olarak görürler: *"Moralini bozma hırsızlardan biri kurtuldu"* ama başarıyı, kurtuluşu garanti sanma *"hırsızlardan biri mahkûm oldu"*. Godot durumumuzu bize yansıtan bir aynadır. Ve Godot bu durumun, kaotik çıkmazlığının hemen heryerde, farklı coğrafyalarda da, farklı sınıf ve tabakalar tarafından ve farklı ulusal koşullarda farklı yaşanmasından dolayı, tek evrensel biçimde, en soyut ve sadece duyguya biçim vermek üzere kurulmuştur. Başarısı da buradadır. Burada

Beckett, "Şiir çıkmazda. Çünkü insan çıkmazda. Ama bütün sorun bu çıkmazın bilincine varmakta" diyen Turgut Uyar'la buluşmuyor mu?

Beckett'de Uyar gibi acemilikten yanadır. Beckett, Joyce gibi "adeta bir tanrı tavrıyla" görkemli, her şeyi kapsayan dünyalar yaratmayı amaçlayan ustaları taklit etmek, onların izinden yürümek istemez; Beckett, "ben bir iktidarsızlıktan, bir cahillik noktasından" ve "var olma alanından" yazıyorum der. Burası hemen hepimizin durumuna denk düşer. Uyar'ın acemilikten yana olması ne kadar bir ustalığın ürünüyse, Beckett'in de cahillik noktasından yazmaya başlaması büyük bir entelektüel birikimin sonucudur. Bu tutum biraz da Picasso'nun kübizme giderken primitif sanattan geçmesi, "bir çocuk saflığıyla çizebilmek için 30 sene uğraştım" demesine benzer.

Picasso'nun *Demoiselles d'Avignon'u*, Beckett'in Godo'su, kendini var olan, kabul görenden kurtarmak, gelenekten ayrılmak ve yeniden bu gelenek içinde kendine geriye doğru değil, ileriye doğru yeni bir yer bulmak anlamına gelmiştir. Uyar'ın da Arz-u Hal ve Türkiyem'deki, biçim ve anlatımı ve popülist-romantizmi bırakarak, "yeni durumu" anlatmaya yönelen bir gerçekçiliğe ve buna uygun araçlara yönelmesi benzer bir çabadır. Çünkü, "*insan yeni şeyleri ancak yeni biçimlerle söyleyebilir, ya da insanı, yeni biçimler, yeni şeyler söylemeye zorlar*". Nitekim Geyikli Gece'deki "*Korkacak bir şey yoktu her şey naylondandı o kadar*" ya da "*Övgü, Ölüye*"deki *"Bir Arabistan ve karşılıksız bir çek/Bir Para ile dengesi/korkunun sonsuz gelgiti kanında / Külotlar Korseler ve Adamlar*", Terziler geldiler'deki imajların cümbüşü artık, bir görüntüyü de-

ğil, bir hikâyeyi değil, bir durumu değil, bir durumun ifadesi olan duyguyu biçimlendirmektedir....

Turgut Uyar

Turgut Uyar Türkiyem'den, Dünyanın En Güzel Arabistanı'na geçerken ortaya çıkan kopuşu, artık buna bir derinleşme de diyebilirim sanırım, söyle gerekçelendiriyor:

"Şiirin kendi özgül organikliği, yaşarlılığı yanında Demokrat Parti'nin yarattığı para patlamasına değinmek gerek. Para patlamasının getirdiği değerler değişmesine, sarsılmasına. Ben kendi adıma, bir subay olarak Terme'den Ankara'ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim. Bir hesaplaşmaya girmeye gerek duydum".(93)... KENDİ adıma beni yazdığım şiiri yazmaya iten, neden çevremin değiştiğini görmemdi. Birden bire kentleşen dünya, birden bire karşılaştığım neon lambalar, büyük oteller, bir takım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu" (107)

Bu satırlar bence iki açıdan önemli. Birincisi, hızlı bir kapitalist gelişmenin, altüst oluşun ve şehirleşmenin yaşandığına ve aynı anda değerlerin değişmeye başlamasına ilişkin. Dört dörtlük bir modernist konjonktür ve baş dönmesiyle karşı karşıyayız. Orhan Veli'nin "küçük olayların alelade anlatılması" pratiği bu çok yönlülüğü, her dakika rengi değişen kaleydoskopu ifade etmeye yeterli değil.

İkincisi, Turgut Uyar bir subay olarak bu kaosun içine düşüyor. O âna kadar duyarlılığı, modernleştirici Kema-

list ordunun bir üyesi olarak kapitalizm öncesi ilişkilere ve emperyalizme karşı tutumlu olmaktır. Kemalist ordunun üyesi olmak, aynı zamanda kapitalizmin gelişmesine aktif olarak katılan, bir anlamda devlet sınıfı, daha teorik bir ifade kullanırsak devlet kapitalisti bir sınıfın üyesi, aynı zamanda da egemen iktidar ilişkilerinde olumlu bir konumda olmak demektir.

Uyar'ın duyarlığının dışavurumunu, ilk iki kitaba egemen olan, kırsal temalarda, imgelerde, yoksulluk, gurbet ve cinsel bastırılmışlık gibi sorunlarda, ulusalcı-romantik ve kırsal sınıflara biraz "ağabeyce", yukarıdan bakan; zaman zaman dinî kozmolojiyi sorgulayan söylemde görmek olanaklı. Bunlara bir düzen arayışı, çağdaş burjuva cumhuriyete ve kültüre böylece belki de hem birey hem de ulusal olarak mutluluğa ulaşma istemi de eklenebilir. Tabii bu, ilk iki kitaptaki tüm şiirler ve her satırda egemen olmaktan daha çok, kitabın karakterine ilişkin bir havadır. Yoksa yukarıda aktardığım *"Bir Anadolu vardır, Anadolu,/Bir lüks banyo sabunun markasıdır..."* gibi, genel gidişe aykırı dizileri, ender de olsa, bulmak olanaklı.

Terme'den Ankara'ya döndüğünde Uyar, sadece kapitalizmin gelişmekte olduğunu görmez. Gerek bu dönemde gerekse Kemalist "folklorda" sık sık kendini dışavuracak olan iki gelişme daha vardır: Hacıağalık ve ABD-NATO bağlantısıyla emperyalizmin geri gelmesi. Bunlardan birincisi, egemen sınıfın bileşiminde bir değişmeye ve ordunun özellikle alt kesimlerinin egemenlik matrisinin dışına itilmesinin ürünüdür. İkincisi ise yeni tüketim normlarının ve yeni tüketim kapasitesine sahip olan "sonradan görme" burjuva sınıfının yükselmesi ve "kompradorlaşmasıdır".

Bu manzaraya önemli bir bileşen daha katmak gerekir. 1958'den itibaren başlayan ekonomik kriz ve "baskının sivilleşmesi". Bu, hızla uluslararası sermayeye açılan çevre kapitalizminin hızlı bir sıçrama yaşadıktan sonra aniden tökezlemesi ve egemen olmaya çalışan yeni sınıfsal kesimlerin, devlet aygıtını, siyasal istikrarı sağlamak için kullanmaya kalkmasıdır.

Bu artık, kırın, köylü/ağa ve modernleştirici asker/aydın denkleminden çok daha karmaşık, çok sınıflı, çok kültürlü, özetle çok yüzeyli, dünya ekonomisi içinde dinamik bir yere oturmaya başlayan, bu yüzden de son derece akışkan bir ülkenin toplumsal denklemidir. Üstelik, bir ekonomik kriz zemininde sınıflar ve kültürler birbirine girmeye, çatışmaya da başlamıştır.

Bu ortamda Turgut Uyar yeni bir duyarlılık geliştirir. Bu artık, kapitalizm öncesi ilişkilere karşı çıkan romantik -popülist bir duyarlılık değildir. Uyar'da birdenbire baş veren, bir anti-kapitalist ve anti-burjuva, bu anlamda modernist bir duyarlılıktır.

Ancak, bu anti-kapitalist duyarlılık aynı zamanda, II. Dünya Savaşı sonrasındaki bir dünyada yaşanmaktadır: Atom bombası, ABD hegemonyası, Soğuk Savaş, ihanete uğramış bir işçi devrimi ve bunun üzerinde yükselen Leviathan, bir diktatörlük.

Bu yüzden Uyar, Beckett'i andıran bir duyarlılık da gösterir. Bu iki duyarlılık birbirine karışır ve ilginç bir varoluşçuluk çıkar ortaya: *"Niçin umutlu olayım! Çünkü umutsuzluğun insanı umuttan daha güçlü, bir şey yapmaya zorlayan bir duygu olduğuna inanıyorum"* (108) ve "Asıl olan mutsuzluktur... Her şeyi bitmiş insanın bağımsızlı-

ğından daha kutsal, daha insani ne var(...) şiir bir bakıma bu saçmalığın mantığıdır" (132)...

Ancak, yine bu çelişkili oluşumun bir ürünü olarak Uyar'ın sanatı umutsuz değildir: "Şiir mutluluğa değil direnmeyedir. Şiir bir şeyi korumaz. Tersine bir korumayı dağıtır. İnsan doğasına en uygun sanat olması her şeye aykırılığından gelir."

Uyar, Terme'den geldiğinde kendini bir kaos içinde bulur, ne dil ne de var olan şiir, bu kaosa uygun değildir. Ancak o, Rimbaud gibi umutsuzluğa düşerek, şiiri bırakıp silah satmaya gitmez. Uyar kolları sıvar ve mücadeleye girişir. Korkulacak bir şey yoktur ortalıkta, her şey naylondandır o kadar. Çaresizliğe ve hüzne öyle o kadar önem vermez.... Çok sıkıştığında "Geyikli Gece"ye gider ve özgürlük rüyaları görür ve sonra tekrar kolları sıvar, şiiri ve dili ve dünyayı yeniden yapmaya girişir...

Dil ve İdeoloji Üzerine Düşünürken...

Son aylarda dikkatimizi çeken kimi gazete haberleri üzerine bende oluşan bir seri soru ve yaklaşımı paylaşma isteğinden kaynaklandı bu yazı.[31] Bu yüzden, bu metinde, saptanmış bir tutumun savunulmasını yapmaktan daha çok, hâlâ cevap aramaya devam ettiğim, evrimleşmekte olan düşüncelerimi sergilemeye çalışacağım.

Dikkatimi çeken ve düşünce süreçlerimi zorlayan haberler içinde şöyle satırlar vardı: *"Türk dilinin korunması", "Türkçe tehdit altında", "Türkçe'mizi böyle bozamazsınız, çocuklarımızı zehirleyemezsiniz", "Asıl zor ve önemli olan dilin kurallarını bozmadan özgün üslup yaratmayı başarabilmektir", "Dilin en güzel örnekleri olması gereken edebi eserler de önemli dil yanlışlarıyla dolu", "Dilde bir kural terörü yaşanıyor", "yazımda kuralsızlığın giderilmesi için... "Kitle iletişim araçlarının dil kullanımı çeşitli örgütlenmeler aracılığıyla izlenmeli, gerekli uyarılar kimi örgütlenmeler sonucu ilgili kurumlara iletilmeli, ayrıca genel yayın yönetmenleri yanında dil danışmanı çalıştırma zorunluluğu getirilmelidir"*[32]

Yukarıdaki veya benzeri satırları her okuduğumda ilk tepkim, bunların hemen hepsine katılmak oldu. Ancak, ilk bakışta katıldığımı zannettiğim bu tespitlere, bir kez daha bakınca kuşkuya düştüm. Öyleyse, bu tespitlere katılmaya devam etmek için kendimi zorlamam, en azından kimi sorulara cevap bulmam gerekiyor.

Dil Yanlışı "Sorunu"

Neden, "*Dili yanlış kullanmak*" tartışılması, güçlü bir şekilde, hatta zaman zaman sözlü şiddet içerecek bir şekilde vurgulanması gereken bir olgu? *Dili yanlış kullanmak yanlıştır*! Burada bir totolojiden öte başka bir şey olsa gerek, değil mi? Hele kimi edebiyatçılar, dili yanlış kullanmakla suçlanıyorlarsa!

Edebiyat dilinin, günlük dilden, *çapası* ona takılı olmakla birlikte, kimi farklı özelliklere sahip olduğunu biliyoruz (Edebiyat, ya da edebiyat dili, poetika vb.... nedir gibi karmaşık bir tartışmaya şimdilik girmeyelim). Bu yüzden bir romancı ya da ozanın sözcüklerle, kurallar açısından günlük dilden uzaklaşması zaten beklenmez mi? Eğer bu sorunun cevabı "evet" ise, sorun, okuyucunun, dilbilimcinin sorunu olmaktan çıkarak öncelikle yazarın kendini ifade etmekteki başarısıyla ilgili bir sorununa dönüşmez mi? Şöyle ki: Yazar, kendini ifade ederken, dilin genel kabul gören kullanımını, kurallarını zorlayabilir, hatta ihlal edebilir. Hâlâ anlaşılır, etkin olabiliyorsa bir sorun yok. Yok eğer yazar, dili zorlarken, kullandığı sözcükleri seçerken, giderek anlaşılırlığını yitirirse... Bence o zaman da kamuoyu, okuyucular topluluğu açısından yine bir sorun yok diye düşünüyorum. Ancak, yazar açısından durum oldukça farklı, o giderek anlaşılırlığını ve dolayısıyla etkinliğini yitirmeye başlayarak yalnızlaşmak, bir edebiyat insanı olarak ölmek tehlikesiyle karşı karşıya. Kabul etmek gerekir ki, bu bizi, eğer yazar yakın bir dostumuz değilse, pek ilgilendirmez. Olsa olsa, yazara ilişkin, eski, daha az anlaşılmaz olan eserlerine yönelik nostaljik bir hüzün yaşarız o kadar.[33]

Kısacası, ilk anda, dilin yanlış kullanılmasının toplumsal bir sonuç yaratmaması gerekir gibi geliyor, deyip bununla yetinebilir, konuyu kapatabilir miyiz? Sanırım hayır. Zira ortada bir hareket, tartışma, hatta sinirli bir çatışma var. Öyleyse karşımızdaki sorunun dilin yanlış kullanılıp kullanılmamasından öte bir başka boyutu daha olsa gerek.

Dil ve Toplumsal Düzen

Belki çok *biyomorfik* bulanlar olabilir ama, ben dili, *yaşayan karmaşık bir organizma* olarak görmekte büyük fayda olduğunu düşünüyorum. Dili betimlerken, organizma kavramını kullanmayı, bu kavramın, bana hemen, belli *girdiler*, girdileri *işleyen*, işledikçe değişen, gelişen ve *evrimleşen* bir yapı, birtakım *çıktılar* gibi kategori ve süreçleri konuşmamı sağladığı için tercih ediyorum. Böylece Saussure'ün dile ilişkin, *diachronik (dilin zaman içinde evrimleşen özelliklerini incelemeye ilişkin)* ve *synchronik (belli bir anda kesit alarak dil sisteminin iç ilişkilerini incelemeye ilişkin)* kavramlarında kastedilen iki analiz düzeyinin ikisini de aynı anda göz önüne almam (ya da bunlardan kurtulmam) olanaklı olur diye düşünüyorum. Tam bu noktada, bu "organizma" kavramının *esin kaynağının*, Bakhtin/Voloshinov olduğuna işaret edecek olan okuyuculara da itiraz etmeyeceğimi önceden söylemek isterim.[34]

Bir kere, dili bir *organizma* olarak düşünmeye başlayınca bir dizi tespit yapabiliriz. İlk saptamamız gereken nokta, dilin *toplumsal bir varlık* olduğudur. Diğer taraftan, *dilin ait olduğu toplum*, ekonomik, siyasi ve ideolojik olduğu

kadar bu üç yüzeyi de kesen bir şekilde, tarihsel ve kültürel, cinsel, hatta mistik (dinî) ve etnik boyutlara sahip bir "bütünlüktür". İkincisi, bu *toplumun* bileşenleri arasında belli bir uyum olduğu kadar, kimi uzlaşmaz çelişkilerin olduğunu da saptayabiliriz. Toplumsal çelişkiler, hemen her koşulda kendi *isteklerini (çıkarlarını)* karşılıklı olarak birbirlerine, doğal çevrelerine dayatmaya çalışan insan grupları arasındaki çelişkilerdir. Üçüncüsü, bu toplumun *bütünlüğünü* korumaya, dolayısıyla *var olmaya* devam edebilmesi için söz konusu çelişkilerin yarattığı devinimin, toplumun *evrimleşmesine* yol açacak ama onun *iç bütünlüğünü bozmayacak,* varlığını çözülmeye zorlamayacak bir düzeyde, her zaman toplumun sınırları içine hapsedilmiş olarak kalması gerekir.

Aslında hepimizin çok iyi bildiği kimi "gerçekleri" burada tekrar ettiğimin farkındayım, ama bunları belli bir sırada tekrar ederek, kendi düşünce süreçlerimi de şekillendirmeye çalışıyorum. Tabii bu arada kimi garip sorularla karşılaşmıyor da değilim! Örneğin, "*Aslında hepimizin çok iyi bildiği gerçekler*" tümcesi ile ilgili olarak: "Peki ama bu kimi gerçekleri nasıl oluyor da hepimiz ortak bir şekilde biliyoruz?"

Bu soruya cevap aramaya başlayınca da ilk uğrağım yine dil oluyor: Çünkü dış dünyayı belli bir şekilde anlamlandırmamıza, bu anlamı birbirimize çeşitli göstergelerle, belli kurallara göre oluşan mesajlarla ulaştırmamıza olanak sağlayan özgün bir araç dil. Bu saptama da bizi şu sonuca ulaştırır diye düşünüyorum: Hepimiz aynı dış dünyayı paylaşmakla kalmıyoruz, ayrıca, üstelik, bu dış dünya ile ilgili bilgimizi dil aracılığıyla paylaşıyoruz. Böylece dış dünya

karşımıza -Lacan'ın bir kavramını ödünç alırsak-, belli bir şekilde düzenlenmiş simgelerin toplamı/evreni olarak çıkıyor. Biz dış dünyada var oluyoruz ama, bunu bir simgeler evreni olarak yaşıyoruz. Öyleyse, şimdi de bilgisayar teknolojisinden bir kavramı ödünç alırsak, bizimle dış dünya arasında bir *interface* var. Bu *interface, simgelerden oluşan bir toplumsal evren*. Simgelerden oluşan toplumsal evrenle de aramızda bir ikinci *interface* var, bu da *dil*. Bu simgelerden oluşan toplumsal evrenin içinde dil aracılığıyla var olabiliyoruz. Bu simgesel evrene dil aracılığıyla katılıyoruz.[35] Bu dış dünyada, bizi bir sabun köpüğü gibi saran bir toplumsal/simgesel evrenin içinde var oluyoruz da diyebiliriz. Ancak, dilin alanı, hem bizim hazır bulduğumuz, bize "yabancı" bir evrendir hem de onun içine kendi istencimiz dışında katılmak durumundayızdır. Böylece, bireyler söz konusu olduğunda dil, karşılarına başlı başına bir iktidar, sahip olmadıkları bir iktidar (Phallus-Lacan) olarak çıkar. Bu saptamadan hareketle, dilin bireyin karşısındaki iktidarıyla, toplumun bireyin karşındaki iktidarı arasında bir paralellik kurmak sanırım çok zorlayıcı olmayacaktır.

Diğer taraftan, bu toplumsal/simgesel evren bizim için yalnızca biyolojik değil, akıl sağlığımız açısından da yaşamsal bir öneme sahiptir. Ekonomik, siyasi ve ideolojik olduğu kadar bu üç yüzeyi de kesen bir şekilde, tarihsel ve kültürel, cinsel, hâttâ mistik (dinî) ve etnik boyutlara sahip bir "bütünlük" olan bu toplumsal/simgesel evren, iç çelişkileri altında dağılmaya başlarsa bizim dış dünyada var olmamızı, yaşamaya devam etmemizi tehlike altına iter. Burada, çok yüksek bir soyutlama düzeyinde hareket ettiğimizi düşünerek, bir ara not koymak istiyorum.

Buraya kadar, şu iki kavram üzerinde yoğunlaştım: Birincisi, dış dünya, "şeyler" evreni. İkincisi, bizim içinde yaşadığımız simgelerden oluşan (yine bizim dışımızda) bir toplumsal evren. Bunlara bir de, bireysel düzeye inebilmek için, bir üçüncüsünü eklemek gerekiyor: Bireylerin bilinciyle, bilinçaltlarında var olduğu haliyle, simgeler evreni, bir sübjektif evren. Bu sübjektif evrenin bütünlüğünün bozulması da (birey, dış dünyadaki varlığını burada anlamlandırdığı için) bireyin topluma katılmasını ve işlemeye devam etmesini aksatır ve hatta giderek engeller (şizofreni ve nihayet otizm). Yukarıda değindiğim *interface*'leri hatırlarsak, bu varoluşlar açısından dilin çok özel bir öneme sahip olduğunu hemen görebiliriz sanırım. Yalnızca bilinçli süreçlerimiz değil, Lacan'ın tezini hatırlarsak, bilinçaltı da bir dil gibi örgütlenmiştir. Burada Voloshinov'u, *bizzat bilinçaltı da ancak bir göstergenin maddi varlığında vücut bularak ortaya çıkar ve geçerli bir olgu haline gelebilir,* diyerek geliştirmeyi deneyebiliriz.

Dolayısıyla bireyin, yaşamını sürdürmeye devam edebilmesi için bir, içinde var olduğu toplumsal evrenin bütünlüğünü koruması; ikincisi, bu evrenin bilincinde oluşturduğu simgesel evrende bütünlüğünü korumaya devam etmesi gerekir. Burada dil çok özel bir işleve sahiptir.

Dil ve İdeoloji

Şimdi toplumsal/simgesel evrenin bütünlüğünün korunmasının bizim için olan önemine dönelim ve bir de madalyonun öbür yüzüne bakalım. Sözünü ettiğimiz top-

lumsal/simgesel evrenin, dağılmasına yol açabilecek bir dizi iç çelişkiye sahip olduğunu saptamıştık. Bu çelişkilerin insan gruplarının *isteklerinden* kaynaklanan çıkar çatışmalarına yol açacağına da işaret etmiştik. Öyleyse, toplumsal çelişkilerin, insan gruplarının çıkar çatışmalarının, toplumsal/simgesel evrenin bütünlüğünü bozacak kadar sertleşmesine, grupların (ve bireylerin) çıkarlarını gerçekleştirmek, isteklerini elde etmek için sonuna kadar gitmelerinin önüne nasıl geçilebilir?

Örneğin, işçiler işgüçlerinin, yaşam enerjilerinin bir meta olarak piyasada alınıp satılmasını, bu işlemin sonucunda emeklerinin sömürülmesini istemeyebilir, dolayısıyla bir gün, artık biz çalışmıyoruz, biraz da birikmiş olanları bölüşelim diyebilirler. Eğer derlerse, toplum çökmeye ya da işçilerin isteklerinden yana yeniden şekillenmeye başlayabilir. Ama, işçiler bir türlü bir araya gelip bu konudaki istençlerini dillendiremezler. Hatta bu olasılık akıllarına bile gelmez. Depremden önce belli bir istikrara sahip yaşam sürerken, 45 saniye sonra bir hiçliğe itilmiş, bunun arkasından, su geçiren çadırlarda, işsiz ve iaşeyle yaşamak zorunda bırakılmışsanız, sizi ziyaret eden devlet büyüğüne saldırmak, yakasına yapışmak, "Topladığınız vergilere, aldığınız 100 milyar dolar dış borca ne oldu? Bu toplumun dünya klasmanında zenginleri var, normal zamanlarda birlik, dayanışma çağrıları ağızlarından düşmezken, şimdi neden ellerini ceplerine atmıyorlar?" diye sormak istersiniz. Hatta, "Bunlar ellerini ceplerine atmıyorsa, neden zorla alınmıyor, yaşamsal gereksinimi olanlara verilmiyor?" demek, hatta, sizin gibi olanlarla birleşip bu isteğinizi kendiniz gerçekleştirme-

ye kalkmak geçebilir aklınızdan. Ama hemen, yok canım daha neler. Çarpık dünyayı ben mi düzelteceğim, diyebilirisiniz. Kadınlar kocalarından, genel olarak erkeklerden gelen baskılardan bıkarlar ama, istisnalar dışında ne kocalarını, ne işlerini bırakabilirler ne de bir araya gelip birlikte "hayır" diyebilirler. Öğrenciler, hiç istemedikleri halde her yıl kasaplık koyun gibi, seçme sınavına, kolej sınavlarına giderler. Anadiliniz; konuşamazsınız. Dinsiz iseniz bunu açıkça ifade edemezsiniz...

Daha da çeşitlendirilmesi olası bu örneklerde, isteklerin hemen hepsi mantıki sonuçlarına kadar götürülür, tümüyle tatmin edilmesi istenirse toplum dağılmaya başlar. Bu sürecin içinde isteklerin bir kısmını daha kapsamlı bir şekilde tatmin edebilecek bir başka toplumsal/simgesel evrenin kurulması gündeme gelebilir.

Ancak unutmayalım ki, bu toplum yalnızca "memnuniyetsizlerden" oluşmuyor. Her çelişkinin bir de öbür yanı var. Bu yüzden, toplumun olduğu gibi korunmasından da çıkarı olan, bu toplumdan ekonomik ve siyasi güç alan, bu yüzden güçlü olan insan grupları (egemen sınıflar ve tabakalar) da var. Bunlar toplumun dağılması olasılığına karşı ellerindeki maddi manevi/düşünsel tüm olanaklarla direnir, tedbir alırlar.

Toplumun dağılmasının önüne geçmenin, *Gramsci*'yi hatırlayarak, iki yöntemi var. Birincisi zor kullanmak. İkincisi de yaşayanların toplumu kabul etmesini, tatmin edilmeyen isteklerinin, tatmin edilmesinin şimdilik ya da hiçbir zaman olanağının olmadığını bu *istekleri bastırmayı* kabul etmelerini zora dayanmadan, ikna ve benimsetme yoluyla sağlamak.

Diğer taraftan şiddet uygulama durumunda da şiddet uygulayanların bunun gereğine ikna olmuş olması, örneğin köylü Memet'in işçi Memet'e dipçikle vurmayı, ateş açmayı *kabul etmesi gerekir. Bu yüzden şiddet öğesinde bile kabul sorunu ortadan kalkmaz.* Bu yüzden, şiddet ve kabul öğelerini birbirinden ayırt etmek, farklı iki yöntem olarak işleme tabi tutmaktansa bunları, diyalektik bir ilişki içinde, Gramsci ve Lenin'e atıfla *hegemonya* kavramı altında birlikte ele almak daha doğru olur sanırım.

Özetle, bireyler belli bir toplum, simgeler evreni içinde yaşamaya devam edebilmeleri ya da bir toplumun var olmaya devam edebilmesi için, isteklerinin bir kısmından vazgeçmeleri, kendilerine sunulan simgesel evrenin sınırlarını kabul etmeleri ve tatminsizliklerini bastırmaları gerekir.

Ancak, bastırıldılar diye, toplumdaki gerçek sorunlar, isteklerin/acıların kaynakları ortadan kalkmaz. Çoğu kez, toplumsal/simge evren en uyumlu, en bütünsel olduğu varsayılan yerde çatlar, kendi sınırlarını, hatta sürekli var olmasının imkânsızlığını ortaya koyar. Öyleyse, bireylerin tatminsizliklerini bastırabilmeleri için, bu çatlakları, toplumun imkânsızlığını görememeleri (*K. Marx* - "Yapıyorlar ama yaptıklarını bilmiyorlar") ya da görmelerine rağmen bu çatlaklar yokmuş gibi davranmaya devam etmeleri (*Peter Loterdijk, Slovoj Zizek* - "Yapıyorlar, ne yaptıklarını biliyorlar, ama yine de yapmaya devam ediyorlar") gerekir.

İşte ideoloji, toplumsal/simgesel evrenin içindekiler tarafından, çatlaklarına, içindeki imkânsızlıklara rağmen, bunlar yokmuş gibi yaşamalarına olanak sağlayacak bir tarzda (bir bütünlük, eksiksizlik hali olarak) algılanması-

na, bu amaca uygun fantezilerin oluşturulmasına hizmet eder. İdeoloji, toplumsal/simgesel evrenin çelişki ve imkânsızlıklarını gizlemekten daha çok, toplumsal ilişikleri, içinde yaşayanlara, bunlardan kaçış anlamına gelen, bunları bastıran bir gerçeklik olarak sunar (*Zizek*).

Göstergelerden ve bu göstergeler arasındaki kurallardan oluşan bir yapı olarak dil, işte bu gerçekliğin düzenlenmesinde ve toplumdakiler tarafından içselleştirilmesinde, toplumda tatmin edilmeyen isteklerin bastırılmasında, böylece simgesel evrenin bütünlüğünün sağlanmasında, bir arada tutulmasında belirleyici bir işleve sahip olacaktır.

Buna karşılık, gerek hangi işaretlerin dilin içinde olacağı, bu göstergeler arasında hangi ilişkilerin kurulmasına izin verileceği, dolayısıyla hangi anlamların oluşabileceği, hangi anlamların ise oluşmasına olanak sağlanmayacağı, dilin, bir organizma olarak içinde yaşadığı toplumsal/simgesel evrende belirlenecektir. Bu evren, dilin girdilerini, enerjisini sağlayacak, verili kuralları belli bir tarzda ve sınırlar içinde işletecektir. Dilin çıktıları, ürünleri, toplumsal/simgesel evreni yaşatacak ideolojinin bu evrende yaşayanlar tarafından içselleştirilmesi, işlevini sürdürmesi için gereken iletişim ortamının ve uygun söylemlerin oluşmasına olanak sağlayacaktır.

Bu bağlamda dil, içeriği ve kurallarıyla toplumsal/ simgesel evren karşısında koruyucu bir özelliğe sahip olacak. Bu anlamda bozulmadan kalması, toplumsal/simgesel evrenin yaşamaya devam etmesini sağlayacak ideolojinin etkinliğini sürdürmeye devam etmesi için yaşamsal bir öneme sahip olacaktır.[36]

Buna karşılık, topluma yönelik değişiklik önerilerine sahip olanlar, dil ile bu projeleri doğrultusunda karşılaşacaklar; dili, bu projelerinin de toplumda konuşulabilmesi, egemen ideoloji tarafından önlerine konan engellerin giderilebilmesine olanak verecek bir yönde değişmeye zorlayacaklardır. Bu bağlamda Voloshinov'a göre, *"Sınıfsal göstergeler topluluğu, aynı göstergelerin ideolojik iletişim amaçlı kullanımları için oluşturulan topluluğuyla örtüşmez. Böylece çeşitli sınıflar bir ve aynı dili kullanırlar. Bu yüzden farklı yönlerdeki vurgular her ideolojik gösterge üzerine kesişirler. Göstergeler sınıf mücadelesinin arenası haline gelir"* (a.g.e; s. 23)

Örneğin Rus devriminin ilk döneminin en önemli devrimci akımlarından konstrüktivitslere göre *"şair alfabeden kendine yeni bir dil yaratır. Uzun mesafelerin, derinliklerin ve yüksekliklerin dilini... ve böylece, uzay-zaman ve hareketi fetheder... Yeni şair, kullandığı dili geçmişin yıkıntılarından inşa eder, her şey dilden çıkarsandığına göre geleceği bununla yaratır"* (*The Tradition of Conctructivism*)

Dil, Siyaset ve Sanat

Tüm bunlar, dili kaçınılmaz olarak siyasi mücadelelerin önemli alanlarından biri haline getirir. Bu yüzden dile ilişkin, örneğin girişte sözünü ettiğim alıntılar bağlamında süren tartışmaların, siyasi ilişkilere göndermelerle, bu bağlamda açıklanarak sürdürülmesi gerekir diye düşünüyorum. Bunlara katılabilmek yada karşı çıkmak için bunların siyasi arka planlarını anlamam, siyasi izdüşümlerini görmem gerektiğini düşünüyorum.

Bu tartışma tabii ki, Türkiye siyasi arenasının, daha genel bir ifadeyle toplumsal/simgesel evreninin iç çelişkilerini, ileri sürülen isteklerle karşı istekler bağlamında yapılmalı. Kim, dildeki hangi bozukluğa, neden, hangi siyasi (belki de etik) gerekçelerle karşı çıktığını açıklayabilmelidir. Aksi taktirde, salt bir "dili bozuyorsun" eleştirisinin, genel bir muhafazakâr/otoriter yaklaşımın ürünü mü, yoksa gerici bir saldırıya karşı demokratik bir mevziinin savunulması mı olduğunu anlamak olanaklı olmayacaktır. Ne de olsa, saf, kirlenmemiş bir dil arama eğilimi, bir örneğini *Ezra Pound*'da gördüğümüz (aktaran *B. Watson*) saf bir ırk arama fantezisinin izdüşümü olmaya kolaylıkla dönüşmeye başlayabilir. Voloshinov'un dikkati çektiği gibi, dilin kökeni *ulusalcı ideolojilerin birleştirici kökeni değil, çeşitli diller arasındaki karşılıklı etkileşimdir/döllenmedir (cross breeding).*

Bu tespitlerde bir doğruluk payı varsa, ister istemez metinlerin daha dikkatli okunması, okunma tekniklerinin geliştirilmesi, okuyanların kendi siyasi yaklaşımlarını/kaygılarını açıkça ortaya koyma çabalarını da gerektirecektir. O zaman ben de yukarıda aktardığım alıntılardaki saptamalar karşısında kendimi daha bir rahat hissedeceğim.

Diğer taraftan, Lacan'ın, bilinçaltı da dil gibi örgütlenmiştir tezine dönersek, dilin kullanımı ve etkileri açısından bilinçaltına ulaşmanın, bu alanda kimi köpürmelere yol açabilmenin de büyük bir önemi olduğunu söylemek olanaklıdır diye düşünüyorum.[37]

Tam bu noktada sanatçının, dili özgün kullanış biçimleri devreye giriyor sanırım. Sanatçı, okuyucusuna, bir olayı, durumu ya da duyguyu anlatmanın yanı sıra bunu anlatmaya, hissetmeye olanak vermeyeceği için okuyucunun ruhunun

derinliklerine ulaşmaya, oralarda titreşimler yaratmaya çalışır. (T.S. Eliot)

Sanatçı (ve de siyasetçi) ister istemez, dili okuyucunun (ve hedef kitlesinin) bilinçaltına (buradaki, bireylerden daha çok, bastırılmış, belli tarihsel olayların, anıların, mitolojilerin, sevgi ve nefretlerin, korkuların deposu, daha doğrusu, fırtınalı denizi olarak, toplumsal bir bilinçaltıdır söz konusu olan) ulaşmaya orada kimi telleri titreterek kendine uygun frekansı yaratmaya olanak verecek şekilde kullanmak, kullanamadığı yerde değiştirmek, hatta kuralları tersine çevirmek, hiç beklenmedik, hatta okuyunca insanın tepesini attıracak, midesini bulandıracak, büyük şaşkınlıklara yol açacak bağlantıları, sözcükleri kullanmaya çalışır.

Konstruktivist yazarın ifadelerini hatırlarsak, sanatçının, amacına göre dili kullanmaktan; söylemek istedikleri, var olan egemen ideolojinin, dolayısıyla dilin sınırlarına çarpınca da bu sınırları kırıp dökmeyi denemekten başka bir çaresi yoktur. Bu, sanatçının sorumluluğudur. Bizim gibi yorumcuların, eleştirmenlerin sorumluluğu ise yapılana karşı çıkmadan önce onun siyasi, ideolojik anlamını ortaya çıkartmak ve yapılana karşı çıkmak gerektiğini düşünüyorsak, bu yaklaşımımızla diğer sanatçıların ve eleştirmenlerin de katılmasını sağlamak, yani, kısacası, siyasi, ideolojik ve estetik bir mücadeleye girişmektir.

Şimdi, giriş bölümünde aktardığım alıntılara dönersem, ben birçok alanda dilin korunmasından, birçok alanda geliştirilmesinden, birçok alanda da kırılıp dökülmesinden yanayım... Bu tespitimin, gerçek siyasi ortamda ne anlama geleceğine, ne gibi seçenek ve isteklere yol açacağına gelince, ne yazık ki, bu da bir başka yazının konusu olmak durumunda.

Kaynakça:

V.N. Voloshinov, Marxism and the Philosophy of Language, Cambrige University Press, 1986

P. Sloterdijk (1988) Critique of Cynical Reason. Verso

S. Zizek (1992) The Sublime Object of the Ideology. Verso

S. Zizek (1992) Enjoy your Symtom! Jacques Lacan in Hollywood and out. Routledge

The Tradition of Structuralism (1990). Editor. Stephan Bann, Das Capo Press

Tony Bennet(1979) Formalism and Marxism, Mathued

B Watson (1998) Art, Class Cleavage. Quartet Books.

Jacques Lacan (1981) The Language of the Self. Çeviri ve yorum. Anthony Wilden. John Hopkins

"Eyes Wide Shut"

Burjuva toplumunda bireyin "bireysel" ve "toplumsal" iktidarsızlıkları üzerine bir çalışma

Toplumsal gerçeklik; içindeki, acısına dayanılmaz gerçek çekirdekten, simgesel düzeyde bir kaçış olarak, onu bastırmak, dışarıda bırakmak üzere yapılanmış olduğundan, *Lacan*'a göre, gerçek uyanışa, *arzumuzun* [G]erçeğine,[38] yalnızca rüyaların içinde yaklaşabiliriz. *Stanley Kubrick*'in, son filmi *Eyes Wide Shut*'ın temel karakteri Bill'in (Tom Cruise) rüyasını izlerken, yalnızca Bill'in *arzusunun* [G]erçeğine değil, aynı zamanda yaşadığımız toplumun merkezindeki, ekonomik ve cinsel iktidar ilişkilerinin gizlenen çekirdeğine, göz ucuyla da olsa görebilecek kadar, yaklaşmamıza olanak sağlıyor.

Eyes Wide Shut, ruhsal olarak zorlayıcı, sosyal gerçekliğimizin simgesel evrenindeki ilişkilerimizin doğasına ilişkin varsayımları tersyüz eden, çürüğe çıkaran, bu arada da, deyim yerindeyse, *"kemiğe yakın kesen"*, *"yarayı kaşıyan"* bir film. Bir dostum, filmi gördükten sonra, biraz da panik içinde, *"I will let this one pass"* (Bunu da analiz etmeyeceğim işte!) demişti bana.

Eyes Wide Shut, belki Kubrick'in en mükemmel filmi değil, (Bence, o, *Lolita*'dır.) Eyes Wide Shut baştan sona cinsel temalarla dolu ama, afişlerinde, reklam kampanyasında vurgulandığı gibi erotik bir film de değil. Aksine, cinsel ilişkilerin en belirgin, ayrıntılı olarak sunulduğu

sahnelerde Kubrick, cinselliği, *şeyleştirici*, yabancılaştırıcı bir biçimde işlemiş. 19. yüzyılın sonunda, Viyana'da geçen bir roman üzerine kurulan film, yine bir yüzyılın kapandığı bir dönemde, bu dünyanın merkezinde (New York) yaşayan, orta sınıf bir burjuva bireyin, "sosyete" doktoru Bill'in kimliğinde, *bireysel ve toplumsal iktidarsızlıklar*, bunları örtmeye çabalayan *takınılmış kimlikler* (maskeler), yaşanmaya çalışılan fanteziler, para, meta ve cinsellik üzerine bir çalışma.

"Dream Story"

Eyes Wide Shut, Alice'in (Nicole Kidman) Boticelli'nin Venüs'ünü andıran "yüce" (sublime) görüntüsü ile karşılaştığımız ilk andan başlamak üzere, izleyicileri rahatsız edici bir soruyla karşı karşıya bırakıyor: İzlediklerimizin ne kadarı filmin temel karakteri olan Bill'in gerçek yaşamı, ne kadarı rüyası?

Film boyunca, gerçek hikâyenin mantıksal süreçlerinde bir anlamı yok gibi görünen birçok olgunun, *göstergenin*, gerçeküstü bir düzeyde simgesel açıklayıcılık kazanıyor olması bana izlediklerimin *hepsinin,* Kubrick tarafından, Bill'in *bilinçaltına*, rüyasına ait süreçler olarak kurgulanmış olduğunu düşündürdü. *Arthur Schinitzler*'in, filmin senaryosuna temel oluşturan *Traumnovelle* (1926) (Rüya Romanı) adlı kitabını okuyunca, bu saptamamın doğruluğuna güvenim daha da arttı. Manhattan'ın, İngiltere'deki stüdyoda en ince ayrıntısına kadar kopyalanmış bir modelinde çekilen filmde, sokakların, gerçek ölçülerinden özellikle daha geniş yapılarak, gerçeküstü bir ha-

vanın abartılması da beni destekleyen bir başka ipucu. Tabii filmin adı da: *Eyes Wide Shut* (Gözler Tamamen Kapalı)

Tüm bunlardan dolayı, filmi, bir *rüya olarak* düşünmek ve öyle çözümlemeye çalışmak gerektiğine inanıyorum. Ancak böyle, Bill'de ifade edilen, bir yüzyıl biterken, oluşmaya başlayan belirsizliklerle dolu, ilentili toplumsal durumda, orta sınıftan (tipik) bir burjuva bireyin, simgesel evrende ifade edilemeyen, bastırılan [G]erçeğine yaklaşmaya başlayabiliriz.

Filmi, Bill'in rüyası olarak çözümlemeye karar verince, yaşananların mantıksal, zamanın çizgisel akışının yanı sıra, bundan daha da öte, filmdeki simgelere, görüntüleme tekniklerine, iç ve dış müziklerin kullanılış tarzına özellikle dikkat etmek, ilk anda görünen katmanların altına inmeye çalışmak, kimi zaman da zamanın doğrusal çizgisini bükmek gerekiyor. Bu bağlamda, filmde tüm kadınların, bir şekilde Alice'e benziyor olmasını, *Mavi* (üzüntü), *Sarı* (mutlu ortam), *Kırmızı* (tehlike, seks) ve mavi kırmızının bir karışımı olan *mor* (uzlaşma) renklerin kullanılışını, filmin belli anlarında karşılaştığımız Afrika ve karnaval maskelerini, çıplak kadın vücudu motifini, Noel ağaçlarını ve başka nice göstergeyi anlamlandırmaya çalışmak gerekiyor.

Bir keresinde, Kubrick, filmlerinde, düzenli bir anlatıdan çok, *"içine su sızmayacak kadar sıkı sıkıya örülmüş üç dört birimin var olmasına" daha önem verdiğini* söylemişti. *Eyes Wide Shut* da böyle, tematik, estetik ve teknik iç tutarlılığı olan üç ana bölümden, New York'ta birbirini izleyen üç *geceden* oluşuyor.

Birinci bölüm; Bill'in rüyası, Alice'in çıplak vücudunun, altın sarısı ışıkların altında, arkadan görüntüsüyle başlar. Göz kırpmayı andıran bir kamera hareketiyle, izleyicinin bakışı (rüyanın gözleri) hemen, Bill'in üzerine döner. Gece böylece, Bill ile Alice'in yatak odasında, Bill'in karısının güzelliğiyle/cinselliğiyle çok fazla ilgilenmediğini düşündüren bir biçimde başlar, çiftin davetli oldukları bir baloda devam eder ve tekrar yatak odalarına döndüklerinde biter. Bu bölümün merkezinde Alice'in, geçmişte bir zaman, bir deniz subayını, Bill'i bir anda terk etmeyi göze alacak kadar büyük bir ihtirasla arzuladığına ilişkin bir *itirafı* var. İtiraf, Bill'in Alice üzerinde mülkiyet hakkını teyit etmeyi amaçlayan, *"Seni biliyorum asla bana sadakatsizlik etmezsin"* sözlerine bir tepki olarak (konuşmanın Bill'in rüyasında gerçekleştiğini unutmadan) dile getirilir. İtirafın Bill'in simgesel evreninde açtığı yarıktan içeri, yaşamındaki (aile yaşamındaki) dayanılmaz (erkek acısından) bir [G]erçek, (bedensel ve ruhsal *iktidarsızlığı*) hızla içeri akmaya başlar: Bill (koca) aslında varsayıldığı gibi, Alice'e (karısına), *[G]erçekte değil*, simgesel evrenin içinde, sosyal gerçeklikte sahiptir ve bu, *kadının* bir jestiyle yıkılabilen bir sahibiyettir. Bu itirafla birlikte Bill'in iç iktidar ilişkilerinin hassas dengeleri bozulmaya, sınırları ortaya çıkmaya, aile kurumu olarak kurulan simgesel evren dağılmaya başlar.[39]

İkinci bölüm: [G]erçeğiyle karşılaşan Bill'in, simgesel evrenini yeniden inşa etmeye, [G]erçeği dışarı itmeye çabaladığı sırada, bu amaçla ürettiği fantezilerden oluşan bir cinsel *Odysee'dir.* Ancak, Bill'in bireysel iktidarsızlığını aşabilmek için kurmaya çabaladığı fanteziler her seferin-

de, [G]erçeğin çeşitli biçimlerde müdahalesiyle, yarıda kesilir. Bir aşamada, bireysel iktidarsızlığını dayanılır kılmaya çabalarken oluşturduğu fanteziler (tüm kadınlar, hatta eşcinseller bile, beni istiyor) doğal sınırlarına ulaşarak Bill'i, sorunun temel kaynağıyla, toplumsal iktidar ilişkileriyle, b*üyük sürünün babasıyla* karşı karşıya bırakır. O anda da Bill'in takındığı maske "düşer", kurallara uymadığı için cezalandırılmak üzere zavallı, iktidarsız bir birey olarak ışıkların altında, ağza alınmaz bir cezaya çarptırılmak üzereyken, yine bir kadının, (Bill yerine kendini feda etmeye hazır bir kadının) müdahalesiyle, bir suçluluk duygusu altında, eziklik içinde "kurtulur". Panik halinde eve geri döner. Ancak, burada şiddetini daha da arttırmış bir şekilde kendisini bekleyen [G]erçekle tekrar karşılaşır.

Üçüncü bölüm; Bill'in rüyasında, [G]erçeğin, Bill'in tüm fantezilerine rağmen, büyük bir gürültü ve acıyla, hem de daha da ağırlaşmış olarak geri geldiğini gösteren ikinci bir itirafla başlar. Bill döndüğünde Alice uyumakta, ancak, gülmesinden ve kıkırdamasından, hoş, hatta kösnül bir rüya görmekte olduğu anlaşılmaktadır. Ama Bill, Alice'i "kâbus görüyordun galiba" diyerek uyandırır (Bill adeta -bilinçaltı mutlaka- Alice'in ne rüya gördüğünü biliyor). Bu hareket, Alice'in (kadının) rüyalarının, cinsel fantezilerinin, bir anlamda özgürleşmesinin, erkek açısından bir *kâbus* olduğunun, *burjuva erkeğin iktidarını tehdit ettiğinin* saptanmasının da bir ifadesidir.

Gerçekten de Alice'in "ağlayarak" anlattığı fantezi, Alice'in cinsel özgürlüğünün toplumsallaşmasının (çok sayıda insanın önünde ve çok sayıda insanla yaşandığı), bu arada Bill'e karşı da bir acımaya dönüşmesinin metnidir.

Bu, Bill'in, simgesel evrenin ürünü "bir koca", "bir erkek" olarak iktidarının tümüyle ortadan kalktığı, hatta kadının karşısında acınası bir duruma düştüğü andır.

Artık, Bill'in, simgesel evrenini tamir etmek, eski haline dönüştürmek şansı tümüyle ortadan kalkmaya, kabak kafalı adam tarafından izlenme sahnesiyle saptandığı gibi, *paranoya* belirtileri baş göstermeye başlamıştır. Bill, yaşadıklarına *rasyonel* açıklamalar bulmaya, kendi önemini arttıracak anlamlar (*Mandy*'i gerçekten öldürdüler, *Nick Nightingale* cezalandırıldı vb.) yüklemeye boşuna çabalar. *Ziegler'in, kıpkırmızı* bilardo masasının önünde, *"Boyunu aşan işlere kalkışıyorsun"* sözleriyle tehdit edici bir tonla başlayan konuşma, bir taraftan Bill'in ve yaşadıklarının çok da önemli olmadığına (Bill'in yaşamının sıradanlığına), diğer taraftan da toplumda çok karanlık, güçlü iktidarlı bireylerin varlığına, Bill'in yaşamının pamuk ipliğine bağlı olduğuna ilişkin mesajlar vererek biter. Bill yaşadıklarını, kendi durumunu "kurtaracak", yeniden inşa edecek "mantıklı" bir açıklama bulamaz, *simgesel evrenindeki yırtık açık kalır*. Bill artık, iktidarsızlıklarıyla, soğuk, biçimsel bir dünyaya, *içine atılmış olduğu dünyaya* tümüyle teslim olmuş, *özgünlüğünü* kaybetmiş bir birey olarak yaşayacaktır. Üstelik, Bill artık tüm bunları bilir, [G]erçeği görmüştür. Karısıyla ve kızıyla, bir aile olarak, Noel hediyesi almak için gittikleri mağazadaki son konuşmalar, Alice'in son sözleri, Bill'in açısından, (rüyayı görenin Bill olduğunu hatırlarsak), simgesel gerçekliğin bütünlüğünün kırıldığının, her şeyin artık bilindiğinin ama buna rağmen *aynı simgesel gerçekliği, bile bile yaşamaya devam edeceklerinin* tam bir itirafıdır.

"Coitus interraptus"

Stanley Kubrick, Eyes Wide Shut'ın edit edilmesini teknik olarak tamamlayamadan, mükemmelleştiremeden öldü. Arkasında izleyicinin bir kesiminde (büyük çoğunluğunda) bir tür, bir başka kesiminde de bir başka tür tatminsizlik yaratan bir film bıraktı.

Mali başarısızlığın, seyircinin tatminsizliğinin nedeni, filmin "teknik eksiklikleri" değil. ABD'de hemen tüm eleştirmelerin övgülerine karşın, seyircinin % 75'inin filmi sevmediğini söylemesinin, Londra'da filmin vizyona girdiği hafta benim gittiğim küçük sinemanın hemen hemen yarısının boş olmasının, seyircinin, olur olmaz yerlerde sık sık öksürmesinin, kıpırdamasının, kendini gülmeye zorlamasının bence iki nedeni vardı. Birincisi, seyircinin yaşadığı düş kırıklığı ile ilgili. *Eyes Wide Shut*, içeriğine ters bir biçimde, *Kidman ve Cruise*'ın çekiciliği üzerine kurulmuş, erotik bir film olarak pazarlandı. Seyirci, beklentilerinin aksine kendini çok katmanlı, çok karmaşık bir filmle karşı karşıya buluncada adeta birici sahneden sonra bir *coitus interraptus*'la karşı karşıya kaldı. Böyle bir gerginlik içinde seyirci, ilk bir iki sahnedeki ipuçlarını da kaçırdığı için filmin katmanlarına nüfuz etmekte zorlandı. Film, Tom Cruise'u 20 dakika, maskeli seyretmek zorunda neden kaldığını bir türlü kavrayamayan bir tür seyirci için uzadıkça uzadı.

Diğer taraftan, katmanları göz önüne alındığında film aslında kısaydı. Bir sahneyi tümüyle özümsemeye fırsat bulamadan sahne elinizden kaçıyor, böylece bir başka *coitus*

interraptus yaratıyordu. Kubrick'in filmlerinde hemen hiçbir sahnenin, propun ve mood'un rastlantı olmadığı göz önüne alındığında, bizzat bu *coitus interraptus* hissinin de filmin yaratmak istediği etkilerin arasında olduğunu düşünmek de olanaklı.

İktidar Temaları

Nitekim, *"yarıda kalmış cinsel girişimler"*, Bill'in rüyasının tekrar eden, iktidar kavramıyla sık sık *diyaloğa giren*, *yer değiştiren temalarından* biri. Rüya boyunca, Bill'in tüm cinsel girişimleri, karısıyla olanı hariç, hep yarıda kesilir. Rüyasında, Bill'in gerçek anlamda erotik bir biçimde "tezahür" eden tek cinsel ilişkisindeyse (iktidarının gerçekleştiği anda) Alice'in ilgisi, Bill'de değil, kendisinin ya da her ikisinin aynadaki görüntüsünde, diğer bir deyişle *hayal edilmiş* (imaginary) *gerçeklerindedir.*

Alice'in ilk itirafından önce birlikte gittikleri Balo'da, Bill'in bilinçaltının, hep yarıda kesilecek fantezi (iktidarsızlığıyla birlikte var olabilmek için bu fanteziler gereklidir Bill'e) girişimlerinin ilkine şahit oluruz. İki "model"[40] kız Bill'e, onu *gökkuşağının* olduğu yere götürmeyi teklif ederler. Bu sırada, Bill, "farkında olmadan" alyansıyla oynuyor, (evliliğin sorunlu olduğunun klasik semptomu), "model kızlarla" flört ediyor, erkek seyirci de erotik bir fanteziyi, iki kadınla birden sevişmeyi izlemeye kendini hazırlıyorken, ev *sahibi,* zengin ve güçlü *Ziegler'in iradesi*, fanteziyi yarıda keser. Bill'in, bir doktor olarak, baloda eğlence sırasında dahi, bunu yarıda keserek hizmet vermesi acilen gereklidir. *Bill'in bilinç altı*, Bill'i kendi fantezisinin bu şekil-

de yarıda kesilmesinin arkasından, *Ziegler'in* banyosunda, yeni *tamamlanmış* bir cinsel ilişkinin coğrafyasına fırlatır. Koltukta çırılçıplak, bir uyuşturucu krizi içinde yatan bir "model"in, Mandy'nin yaşama döndürülmesi gereklidir.

Alice'in çıplak vücuduyla açılan film, bu sahnede, hem Mandy'nin son derece güzel vücudu hem de duvardaki çıplak kadın tablosuyla, kadın vücudunu estetik bir ölçü olarak kullanmaya niyetli olduğunu belli etmeye başlar. Ya da diğer bir deyişle, Bill'in (erkeğin) estetik ideali, kadın vücududur. Bu noktadan itibaren Bill'in rüyasındaki fantezilerin ortak noktasını da saptayabiliriz: Tüm kadınlar Bill'i istiyorlar, ama o, bunları bir türlü, tabii "*çok haklı ve elinde olmayan*"(!?) nedenlerden dolayı elde edemiyor.

Alice'in itirafıyla açılan yırtığı kapamak için devreye giren ikinci fantezide[41] de bu temayı, özellikle vurgulanmış olarak görüyoruz. Bill'in ölüm sertifikası vermek üzere gittiği hastasının kızı, Marion, "*babasının ölümünün ardından*", bir anda sadık, faziletli ve edilgen bir kız olmaktan çıkmıştır. Şimdi etkin, *isteklerini*, Bill'e olan aşkını (Bill'e benzeyen bir nişanlısı olsa bile) babasının ölüsü, Kabile/klan ilişkilerine ("*büyük sürünün babası*", totem ve tabu) gönderme yapan, yatay durumdaki (yataktaki baba gibi) bir Afrika maskesinin önünde itiraf etmekten çekinmez. Demek ki, Marion'un, kadının ve insanın özgürleşmesi için önce, iktidarı temsil eden *baba (simgesel anlamda baba)* ölmeli, toplumsal iktidar yıkılmalıdır! Fantezinin bir diğer birleşeni de Marion'un saç biçiminin Alice'e, kendisinin de yaşlanmış, daha az güzel bir Alice'e benziyor olmasıdır. Hemen tüm kadınların bir şekilde Alice'e benziyor olması da rüyanın (filmin) bir başka motifidir...

Bill'i sokaktan alıp *kırmızı* bir kapıdan geçirerek evine götüren Domino, *olağanüstü* güzel ve üstelik sosyoloji öğrencisi bir "hayat kadını" (raftaki, sosyolojiye giriş kitabı; hayat kadını değil, ama geçici olarak!!!), Bill'i isteyen ikinci kadındır. Bu fantezinin yaşanmaya başladığı Domino'nun evinde dikkatimizi çeken Afrika maskeleri (burasının, çok farklı kimliklerin birlikte var olduğu bir yer olduğunu düşündürür), maskenin giderek filmde önemli bir başka motif olarak öne çıkmaya başladığına işaret eder. Tam, Bill kendini Domino'nun ellerine bırakacakken, fantezi yine yarıda kesilir, hem de Alice'in bir telefonuyla. Burada hem [G]erçek, dışarıdan fanteziye müdahale ederek bunu dağıtır hem de rüyanın içinde Bill, daha sonra, Alice'e son derecede benzeyen bir başka kızdan, Domino'nun arkadaşından öğreneceği gibi, AIDS kapmaktan Alice sayesinde kurtulur.

Rüyasının geri kalan bölümünde Bill, kadınlar tarafından bir kez daha yaşamsal bir tehlikeden kurtarılacaktır. Kadın, Bill'in (erkeğin) estetik ideali olmaktan öte, *sayesinde var olduğu* şeydir de (hem yaşamla kurduğu haz ilişkisinin kaynağı hem de sayesinde ve onun aracılığıyla var olduğu şeydir: *Lacan*'ın ifadesiyle Kadın, Bill'in ya da erkeğin *semptomudur*).

Dağılmaya başlayan simgesel evrenini toplamaya uygun bir fantezi yaşama arayışı, Bill'i, *Nick Nathingale*'in (baloda tanıştığı, doktorluğu bırakıp kendi *arzusunun* peşinden giderek jazz piyanisti olmuş arkadaşı) çaldığı Bar'a getirir. Burada da egemen olan kırmızı, Bill'in yeni ama daha tehlikeli bir fantezisinin başlamakta olduğunun habercisidir.

Bill, Nick'den, Nick'in tüm uyarılarına rağmen, aldığı bir parolayla (*fidelio* - sadakat) New York'un en zengin ve muhafazakâr bölgesinde, muazzam bir köşkteki *başka bir dünyaya* girer. Bill, bu iktidarsızlığını, simgesel evrende yasak olan alana, böylece, büyük bir tehlikeyi göze alarak daha büyük bir ödüle ulaşmaya çalışarak aşmayı deneyecektir.

Ne ki, Bill'in bu dünyaya girebilmesi için önce kimliğini saklaması, bunun için de bir maske ve pelerin (yeni bir kimlik) edinmesi gereklidir. Bunun için *Gökkuşağı* (ucunu bulduğunuzda kimliğinizi değiştirebileceğiniz yer) adlı bir kostümcü dükkânına gider. Daha önce iki model kızın Bill'i götürmeyi vaat ettikleri yer burası mıdır? İlk fantezi sonuna kadar yaşansaydı Bill'in, var olan kimliğini arkada bırakmak, en azından gizlemek için geleceği yer burası mıydı?

Gökkuşağında, maskesini ve pelerinini seçerken Bill, toplumun ve ailenin [G]erçeğiyle bir kez daha karsılaşır. Dükkân sahibi, küçük kızını iki travestiyle bir cinsel bir oyun içinde yakalar, şiddetle azarlar, travestileri polise teslim etmek üzere bir odaya kilitler. Görünüşte, her şey ahlaken de olması gerektiği gibidir. Ancak daha, büyük evdeki macerasından sonra, maskeyi ve kostümü geri getirmek için dükkâna geri döndüğünde (maskeyi kaybetmiş olduğunu fark ettiği anda), kuralların sanıldığı kadar siyah ve beyaz olmadığını, paranın kolaylıkla etik kaygıların önüne geçebileceğini, babaların kızlarını satabileceğini, aslında bu toplumda kuralların değil, paranın geçerli olduğunu görecektir.

Bill büyük eve gelir, "parolayı" verir, içeri girer. "Büyük Ev"in içinde son derecede düzenli, ağırbaşlı, adeta kilise ayinine benzer bir biçimde örgütlenmiş, ama aslında ruhsuz bir *orgi*'den (toplu seks) başka bir şey olmayan bir

yaşam vardır. Ayini yöneten kişinin, hayvan suretli bir maskesi, *kırmızı* pelerini, büyük bir asası (değneği), diğer insanların da maskeleri, siyah pelerinleri vardır.

Büyük Ev'in merkezinde, tavanları görülmeyecek kadar yüksek büyük bir salonun ortasında, pelerinli maskeli kadınlar, büyük bir otoritesi/iktidarı olduğu anlaşılan kırmızı pelerinli adamın etrafında daire oluştururlar. Pelerinlerini çıkarttıklarında maskeleri ve yüksek topuklu ayakkabıları dışında tamamen çıplak olduklarını görürüz. Bu sahne, kadınların ideal, soyut kadınlar olmalarının yanı sıra hemen hepsinin arkadan Alice benzediğini de düşündürür. Ağır, dinî bir müzik eşliğinde ilerleyen ayin sırasında, Otorite (büyük sürünün babası), tek tek kadınların önünde durup asasını yere vurur, önünde durmuş olduğu kadın, yerini terk edip maskeli pelerinli seyirciler arasından birini seçer, alıp evin odalarından birine götürür. Kadınların, Baba'nın otoritesi altında, cinsel eşlerini, kimliği belli olmayanlar arasından seçmeleri, rüyada, bu evin, çok iyi planlanmış, kristalize olmuş cinsel ve siyasi iktidar ilişkileri dünyasını (aileyi ve toplumsal örgütlenmeyi) simgelediğini düşündürür.

Bu sırada ilginç ve korkutucu bir şey olur. Salona bakan balkondaki maskeli adamlardan biri, Bill'i, maskesine rağmen tanır ve selam verir. Bill, ister istemez selamı alır, adamın bilgisini teyit eder. Bill'in bilinçaltında [G]erçek, başını kaldırmaya, tekrar fanteziye müdahale etmeye başlamıştır.

Bill, bu eve, bu dünyaya ait değildir, diğer insanlardan farklı olduğundan değil (maske ve pelerin bu farkları görünmez yapar), evin işleyiş kurallarını, oynanması gereken rolleri tam olarak bilmediği için bu böyledir.

Bu fantezide de Bill yine bir kadın tarafından cinsel partner olarak seçilmiştir ama bir farkla. Bu sefer, bir fantezi değil, bir kâbustur başlayan. Bill, kendisini seçen kadından, kuralları bilmediği için büyük bir tehlike içinde olduğunu, hemen evi terk etmesi gerektiğini öğrenir. Bill, kadının Mandy olduğunu düşünür, ama bunu öğrenemeden kadını, Napolyon maskeli bir adam çekip götürür.

Bill bir süre Dante'nin cehennemini anımsatan koridorlarda, salonlarda dolaşır, maskeli insanların, *cansız, ilgisiz bakışları* önünde gerçekleşen cinsel ilişkileri izler. Her tarafa *kırmızı,* bir çöküş, çürüme (decadence), ölüm havası hâkimdir. Cinsel ilişkilere bir anlam yüklemek olanaklı değildir burada. Nihayet Bill, kendini salonda, "büyük sürünün babasının" önünde bulur, burada ikinci (ama aslında olmayan) parolayı veremediği için tüm maskeli (artık, maskeler tehdit edici bir şekilde karnaval maskelerine dönüşmüştür) insanların önünde maskesini çıkarması istenir. Bill maskesini çıkarır. Kendisine, *"burada tüm verilen* [aileye ve topluma] *sözler tutulur"* prensibi hatırlatıldıktan sonra, cezalandırılması gerektiğini öğrenir. Bill oyunun kurallarını bilmediği için toplumsal iktidar ilişkilerinden, servet ve iktidar sahiplerinin tüm fantezilerini (cinsellik burada tüm içeriğini yitirmiş olsa da) tatmin edebildikleri bu evrenden kovulur.

Bill'in bu evrenle ve toplumdaki iktidar ilişkileriyle bir kez daha *Ziegler'in* evinde bilardo salonunda karşılaştığını görürüz. Bill burada dünyanın, *Ziegler'in kırmızı çuhalı bilardo masasına* benzediğini, *Zeigler* gibilerinin bu toplarla (başkalarının yaşamlarıyla) istedikleri gibi *oynadığını,* kendisinin bu güç ve servet karşısında önemsizliğini bir kez daha görür.

Bilerek Yaşamanın Dayanılmaz Ağırlığı

Bill, Ziegler'den ayrılıp eve döndüğünde, artık nasıl yaşamak zorunda olduğunun da farkındadır: [G]erçeği görmezden gelecek, iktidarla uzlaşacaktır. Ancak, körlüğün ve uzlaşmanın fiyatı, yaşamın tadı ve neşesinden, *isteğinden* vazgeçmektir. Bill eve döndüğünde ilk iş olarak (filmin bu aşamasına kadar, baloda, Domino'nun evinde hep ışıklar içinde olan, Bill'in iyimserlik simgesi) Noel ağacının ışıklarını söndürür (Büyük Ev'de Noel ağacı yoktu). Yatak odasına geçtiğinde, iki şey dikkatimizi çeker. Birincisi, Alice, mor bir yatakta (mavi, kırmızı sentezi) huzurlu bir biçimde uyumaktadır; Alice'in yanında, Bill'in yastığının üzerinde, pijamalarının durması gereken yerde, kaybolan maskesi durmaktadır. Bill artık yalnızca maske midir? Maske, Bill'in yerine mi geçmiştir? Yoksa Bill artık, yatağa girmeden önce bir maske mi takmak zorundadır? Bill, birden dağılır, ağlamaya başlar, hiçbir fantezi para etmemiş, tümüyle yenilmiştir. Karısını uyandırır ve ona *her şeyi* itiraf eder. Böylece, karısı, Bill'in fantezilerini *öğrenir*, Bill'in hiçbir gizli yanı kalmaz, son iktidar kırıntısı da kaybolur.

Peki, Alice ve Bill, bundan sonra nasıl yaşayacaklardır. Bu sorunun Bill'in rüyasındaki cevabını, film, rüyanın son dakikasında Noel alışverişi sırasında verir:

Bill -Alice şimdi ne yapmalıyız?

Alice -Uyandığımız için müteşekkir olmalıyız!

B -Emin misin?

A -Ne tek bir gecenin gerçekliğinin ne de bir insanın tüm yaşamının, onun en derindeki varlığına indirgeneme-

yeceğinden ne kadar eminsem, bundan da o kadar eminim!

B -Ve hiçbir rüya yalnızca bir rüyadan ibaret değildir.

A -Hiç olmazsa şimdi uyanığız. En azından uzun bir süre için.

B -Ebediyete kadar.

A -Biliyor musun, şimdi bir an evvel yapmamız gereken bir şey var!

B -Ne?

A -"Let's go home and fuck!"

Bill Alice ve Bill'in nasıl bir dünyada yaşadıklarını artık biliyor. Ama bile bile yaşamaya devam edeceklerini de. Evlilikleri tüm tılsımını kaybetti, özüne, dış iktidar ilişkileri içinde yapılandırılmış cinsel bir ilişkiye indirgendi. Bill ve Alice, yeni yaşamlarına bu noktadan başlayarak devam edecekler. Ya bizler?

"Aslında Ne Tartışıyoruz"[42]

Geçtiğimiz aylarda, sanat (edebiyat) ile politika arasındaki ilişkiler yeniden belli bir yoğunlukla tartışıldı.[43] Bu canlılığın arkasında sanırım iki etken var. Bunlardan biri ve önemsiz olanı, yıl sonu/yıl başı etkinlikleriyle ilgili. Geçen yılın değerlendirilmesi, ister istemez sanatçılar ve ürünleri üzerine kimi saptamaların yapılmasını, bu arada da dünya, evren ve her şey üzerine kelam edilmesine neden oluyor.

İkinci etken ise bence önemli, çünkü bu, zamanın değişen *gürültüsünün* bir yansıması. 1980'lerden bu yana, ideolojik/kültürel evrende egemen olan söylem, geçen yıl bir dizi önemli sarsıntı geçirdi.

Söz konusu sarsıntılara ilişkin, sanırım iki saptama yapabiliriz. Birincisi, simgesel evrende tüm yüzer gezer göstergelere bir anlam sağlayarak egemen ideolojinin bir bütünsellik kazanmasına ve egemen olmasına olanak sağlayan *ana gösterge* (master signifier) en az iki kez sarsıntı geçirdi. Bu "master signifier", 1990'ların ortasına kadar "küreselleşme" idi. Geçen yıl, küreselleşmeye karşı yükselen muhalefet, bu göstergenin bütünleştirici etkisini belirgin bir biçimde zayıflattı ve egemen ideolojide bir istikrarsızlık yaratmaya başladı. "Küreselleşme" 1990'ların sonuna doğru yerini, "yeni ekonomi" olarak karşımıza çıkan bir başka "master signifier"a bırakmak üzereydi ki, geçen yıl bu ekonomi çöktü ve yeni "master signifier" oluşamadan sakatlandı. Böylece, 2001'e girdiğimizde egemen ideolojinin giderek zayıflayan bir "master signifier"a dayanarak ayakta durmaya çalıştığı-

nı görüyoruz. İkincisi bu "master signifier- ana göstergenin" zayıflaması simgesel evrenin kurgusal bütünselliğinin dağılmaya başlamasını ve düne kadar büyük başarıyla bastırılan, kapitalist ekonominin, dünya sisteminin temel özelliklerine ilişkin sömürü, emperyalizm, yabancılaşma gibi kimi kavram ve soruların (kapitalizmden öteye köy var mıdır?) tekrar simgesel evren içinde yer almaya başlamasına yol açtı. Bu süreç ortaya çıkan kimi siyasi ve ekonomik sorunların, krizlerin, yönetenlerin beceriksizliğinden daha çok, sistem dinamiklerinden kaynaklandığını; yönetenlerin ilk anda yanlış gibi görünen adımlarının ise gerçekte belli sınıfsal tercihlerin ürünü olduğunu gösterdi. "Neden böyle de başka türlü değil (olmasın)?" sorusu giderek daha çok gündeme geldi. Daha sonra, nisanda yoğunlaşan kriz ve kitle eylemleri, diğer bir deyişle kitlelerin, sokağın geri dönmesi, bu resmi, beklenen yönde tamamlayacaktı.

Bu bağlamda da aktif bir özne olarak bireyin, özgün bir birey olarak da aydın ve sanatçının "toplumsal sorumluluğu" sorunu tartışma alanına girdi, bununla birlikte de Sanatın bu toplumsal sorumlulukla ilişkisi... Böylece, sanat ve siyaset, sağ-sol ilişkisi, kimilerine rağmen "ne yazık ki" yeniden tartışılmaya başlandı.

Bu tartışmaların, zaman zaman çeşitli yazılarda, ortaya atılan düşüncelere/saptamalara bakınca büyük ölçüde el yordamıyla sürdüğünü söylemek çok büyük bir haksızlık olmaz (biraz olur ama, sanırım bu da genel resmi bozamaz). Bu durum, tartışmaya başlayanların yetersizliklerinden değil, konunun uzun yıllar, yaklaşık 20 yıldır ya doğrudan bastırılmış ya da bir "escamotage" ile

etkisizleştirilmiş olmasından kaynaklanıyor. Bu yüzden, ben bu yazıda soruna çözüm getirmekten, "açıklığa kavuşturmaktan", "bitmiş", tutarlı bir sistem, paradigma sunmaktan çok, yola çıkmaya yarayacak teorik aygıtlar üzerinde durmaya, bunu yapmak için de bilim felsefisindeki doğru bulduğum bir yöntemi *Imre Lakatos*'un, bilimsel gelişme sürecini, birbiriyle belli bir bilimsel araştırma programı bağlamında ilişkilendirilmiş, diyaloğa sokulmuş teorilerin birlikte evrimleşme süreci olarak gören metodunu aklımda tutarak ilerlemeye çalışacağım.

Birkaç çıkış noktası ve sorun saptayacak, bu noktalardan çıkarak birbirine paralel, ama etkileşim içinde gelişebilecek çeşitli yaklaşımları, bu yaklaşımlarda bence işe yarar görünen kimi teorik pozisyonları bir araya koymaya çalışacağım. Geçmişin ucu kapalı sistemlerinden ağzım yandığı için (kimileri yaşamlarını kaybettiler), şimdi artık, ucu açık, demokratik ve geleceğe bakan, kolektif bir süreç, araştırma projesi özlüyorum.

Bu özlemimin aslında zamanın değişen gürültüsünün özelliklerine de uygun olduğunu düşünüyorum. Bir taraftan her şey hızla değişiyor, diğer taraftan, sermaye ilişkisi ve kapitalizm, küresel zamanı ve mekânı homojenleştirerek dondurmaya, "baskıcı bir bütünsellik" dayatmaya çalışıyor. Ben değişimden, ilerlemeden yana biri olarak, sistem kurmayı değil, değişmenin dinamiklerini izlemeyi/irdelemeyi, değişmeyle birlikte değişmeyi becerebilecek, değişimi kimi prensiplerden hareketle etkileyebilecek bir çaba içine girmek gerektiğine inanıyorum.

Yıllar önce, bir Jazz parçası duymuştum, çok hoşuma gitmişti ama kime ait olduğunu da bulamamıştım. Bu şarkıyı bir daha duymadım; ne var ki, iki satırı aklımdan çıkmadı. *"Come with us, run with us, we're gonna change the world."* Ben bugün, sanatçıların Seattle'den Porto Allegre'ye kadar giderek daha çok ve gür bir sesle duyulan bu çağrıya cevap vermesi, Ankara, İstanbul sokaklarını sarsan öfkenin etkisini hissetmesini ve hissettirmek, onlarla birlikte koşmak için kolları sıvaması gerektiğini düşünüyorum.

Aslında Ne Tartışıyoruz

İlk anda bilgiççe ve hatta üstü özensizce örtülmüş bir ukalalıkla ortaya getirilmiş bir soru gibi gelebilir. Aslında ne tartışıyoruz? Yani, siz ne tartışıldığını bilmiyorsunuz ama ben biliyorum vb.... Ancak, yine de bu soruyu sormakta ve olanaklı olduğunca kısa ve basit bir cevap bulmayı denemekte büyük fayda olduğu kanısındayım.

Bu biçimde yaklaşınca da birçok yönden ortaya getirilen soru ve tartışma konularını, bu dağınıklıktan kurtarmak ve daha kolay tanınabilen, geleneksel sorular içinde ele almak olanaklı diye düşünüyorum. Böylece, hem "Amerikaları" yeniden keşfetmekten kurtulur hem de, eğer keşfedilecek bir şey varsa, keşfetmek için gerekli geminin inşasında kullanılacak malzemenin de bir envanterini çıkartmak, eksikleri saptamaya başlamak şansına belki sahip olabiliriz.

a) Otonomi Sorunu

Evet, "aslında ne tartışılıyor?" "Politik roman olur mu?", "Ses getiren, suç işleyen şiirler", "sosyalist şiire tabii ki karşıyım, Sosyalizme, sosyalist şaire karşı değilim", "kitabın ve kalemin ötesindeki sorunlarla ilgilenmek gerekmez mi?" vb... önermelerin hepsinin arkasında bence aynı sorun var. Bu, sanatçı ile siyaset arasındaki, toplumsal süreçlerle özgün bireysel/sübjektif üretim süreci arasındaki ilişkiye bağlı olarak gündeme gelmiş olan *otonomi* sorunudur. Bu, çok eski bir soru aslında; sanatçının, feodal toplumsal formasyon dağılır ve yerini bir yenisine bıraktığı sırada, devletten ve kiliseden, sanat hamisi aristokratlardan bağımsızlaşmak, özgürleşmek isterken gündeme getirdiği bir sorun. Sanatçı, devletin, kilisenin hatta zengin aristokratların değil, kendi istediğini yapmak, "özgün ve bağımsız olmak" isteğini dile getirmeye başladığında otonomi sorunu da sanatın tartışma alanı içine girdi.

Otonomi sorunu, sanatçının özgünlük arayışıyla, neyin sanat olduğu, neyin sanat olmadığı konusuyla da "genetik" olarak yakından ilgili bir sorun.

b) Toplumsal İşlev

Tabii, bu yazıda gönderme yaptığım tartışmayı, otonomi kavramını açıklığa kavuşturmakla tüketmek olası değil. Otonomi sorununun açıklığa kavuşmaya başladığı noktada bireyin; toplumun, dolayısıyla siyasi ilişkilerin dışına çıkmasının imkânsızlığı, bu otonomi zorlandıkça daha acıtıcı bir biçimde ortaya çıkıyor. Birey, otonomisini, özgünlük

arayışını sınırlayan, sanatını sürekli egemenlik altına almaya, kendi isteği dışında anlamlar yüklemeye zorlayan, bu anlamları kabul etmediği noktada da bastırmaya/susturmaya çalışan, bir dizi toplumsal dinamiklerle karşılaşınca, toplum içinde de, salt sanatını ve sanatçı olarak varlığını korumak için bile olsa, diğer bir deyişle en bencil nedenlerle de olsa, topluma karşı eleştirel bir duruş geliştirmeye başlar.

Bu noktada da otonominin elde edilmesi sorunu, *sanatçının kendine karşı olan sorumluluklarıyla, toplumsal sorumluluklarının örtüşmesi sonucu* yeni bir biçim almaya başlıyor. Bu süreç de ister istemez, otonomi ile sorumluluk (hatta etik) arasında bir diyalektik ilişki arama sorununu gündeme getiriyor: Çelişkiyi ortadan kaldırma çabasına değil bundan, bir hareket, olumlu, sanatın yapılma koşullarını, olanaklarını zenginleştirerek katkıda bulunacak bir hareket arayışına dönüşüyor.

c) Özgünlük Sorunu

Yukarıda değindiğim iki sorun (otonomi ve toplumsal işlev), diğer taraftan çok önemli, başka, (deyim yerindeyse) bir "varoluşçu" sorunla da yakından ilgili. Sanatçı, sanatçı olarak var olmaya devam edebilmek, bu kimliğini koruyabilmek, daha doğrusu bu kimliği edinme sürecini (aslında, egemen ideoloji içinde bir kimlik sorunu değil, asla bitmeyen, asla doyurucu bir sonuç yaratmayan, hep başarısızlıkla sonuçlanmaya mahkûm bir kimlik edinme sorunu yaşanır[44]) sürdürebilmek için neyin sanat neyin sanat, olmadığı konusunda, kalıcı olmasa da değişerek/evrimleşerek var olmaya devam eden, bir kanaate ulaşmak zorundadır.

Bu çaba, sanatçı açısından hemen, kendi özgünlüğü (authenticity[45]) sorununu da gündeme getirir. Böylece, gelenek, egemen sanat anlayışı, *sanat ve kitch ayrımı* düşünülmeye başlanır. Bu noktada sanatçı hem var olan biçim ve teknikleri/teknolojiyi (seçtiği sanat dalının temel araçlarını) irdelemek hem de kendine yer açacak yeni biçimlerle teknikleri bulmaya girişmek sorunuyla karşı karşıya kalır. Veri olandan uzaklaşırken nereye kadar gidecek, anlamsızlaşmadan neleri deneyebilecek, yalnızlıkla, kabul edilme arzusu arasında hangi tercihler yapmaya zorlanacaktır. Bu tercihler üstelik hem otonomi hem de toplumsal sorumluluk sorunlarıyla yakından ilgili, onları etkileyen, onlara damgasını vurabilen tercihler olacaklardır.

Şimdi, ben bu üç alana da kısaca bakmak istiyorum. Giriş bölümündeki niyetime bağlı kalarak, teker teker ele alacak olmakla birlikte, bu üç alan arasında belli bir paralellik kurarak ve sürecin ucunu hep açık tutmaya çalışarak ilerlemeyi deneyeceğim.

Sanatta Otonomi Sorunu

Sanatta otonomi kavramının, daha hassas bir ifadeyle söylersek, *sanatın her türlü toplumsal işlevden arındırılmış, sosyal-ahlaki ve siyasi alandan farklı bir alanda var olması gerektiği düşüncesinin* tam olarak ne zaman tarih sahnesine çıktığını söylemek sanırım olanaklı değil. En azından ben bilmiyorum. Ancak, birçok sanat tarihçisi bu otonomi kavramının 18. yüzyılın ortalarında Avrupa'da artık yerleşmiş olduğuna işaret ediyor.[46]

Diğer taraftan, sanatta otonomi sorununun yerleşmeye başlamasının bazı önemli tarihsel olaylarla çakıştığı görü-

lüyor. Bunlardan biri *Romantik hareketin* ortaya çıkması, diğerinin de *Estetik*'in ayrı bir dal olarak şekillenmeye başlamasıdır.

"Romantik", daha 17. yüzyılda "*vahşi fantastik olanın sınır tanımayan özgür hayal gücünün ifadesi*" (Henry Moore, 1659) olarak tarif edilmeye başlanmıştı ama, romantik şiirin ilk dikkatli betimlemesi 1798'de *Athenuem* dergisinde Schelegel tarafından yapıldı. Schelegel sanatta "romantik" kavramını, klasik sanatın kuralcı, kendini biçim ve ahlak olarak dikkatle sınırlayan klasisizmine karşı insanın hayal ettiklerini sanatta özgürce ifade edebilmesi olarak savunur.[47] Romantik sanat mantıksal olandan duyumsal olana, toplumsal olandan öznel olana doğru bir yönelimi ifade eder. Tabii burada mantıksal ve toplumsal olanın verili olan rasyonalite ve toplumsallık anlamına[48] geldiğini söylemek gerekiyor. Böylece, Romantik sanat, *verili olana bir başkaldırış, sistemin getirdiği yapısal sınırlara, öznelliğe dönerek, bireyin ifade özgürlüğünü savunarak itirazda bulunan bir refleks diye de görülebilir.* Bu başkaldırmanın maddi tarihsel köklerini ise feodal devletin, yasal ve dini sistemin, diğer bir deyişle "tüm simgesel evrenin" içinde, ortaya çıkmaya başlayan yeni bir eğilimin, kapitalist ekonomik ilişki simgelerinin ve bunlara bağlı siyasi taleplerin oluşmasıyla birlikte beliren istikrarsızlıklarda, "çatlaklarda" aramak gerekir.

Habermas'ın ifadelerini burada borç alırsak, "otonom sanat, burjuva toplumu geliştikçe, ekonomik ve siyasi sistemi kültürel sistemden koptukça ve dünyanın geleneksel tasarımı (Tanrı-kilise-Kral) eşit haklara dayanan ticaretin ideolojisi tarafından aşındırılarak sanatın ritüel kullanım biçimlerinden özgürleştikçe yerleşmeye başlar."[49] Artık, talep, sanatın, güzelliğin, her hangi bir toplumsal işleve gönderme yapılmadan tadına varılması yönünde gelişecektir: Devletin ve kilisenin zevkini paylaşmak zorunda değilim!

Sanatçı; toplumsal, ekonomik baskılardan etkilenmeden üretmek istemektedir ve de bunların sorunlarından uzak kalarak...

Bu, ilk anda son derecede bencil ve hatta "içi boş" yaklaşım aslında, sanatçının üretirken; toplumdan gelen baskılar/değer yargıları, kendisini besleyen bir hami ya da alıcının kaprisi, dünya görüşü yüzünden taviz vermek zorunda kalmayı reddetmesinin gerekçesidir de.

Yaklaşık 50 yıl sonra burjuvazi, Avrupa'da eski rejimle çeşitli düzeylerde uzlaşarak iktidara gelmeye ve Romantizm artık, Prusya tipi olarak bilinen yukarıdan aşağıya reformlarla kapitalistleşme sürecine giren Almanya'da devletin resmi ideolojisi olmaya başlayınca, sanatçının özgürlüğünü savunmak da artık, kapitalizmin, burjuva düzenin eleştirmenlerine düşecektir. Örneğin, Karl Marx Prusya'da basın özgürlüğünü savunurken şöyle yazar: "*Yazar eserini bir araç olarak görürse bu akıllıca bir davranış olmaz. Eser kendi başına bir amaçtır ve onun için, gerektiğinde kendi varlığını eserinin varlığına feda eder, adeta bir din adamı gibi davranır ve 'İnsana baş eyeceğine tanrıya baş ey' prensibini uygular(...) Bir yazar, eserini bir araç haline getirerek aşağılıyorsa, bu, içsel köleliğe (oto sansür) karşılık dışsal köleliği, sansürü hakediyor demektir.*" (Bütün Eserleri Cilt I, Almanca baskı, s. 222-223)[50]

Özgün Bir Alan Olarak Estetik ve Otonomi Sorunu

Otonomi sorununa dönersek, bu sorun bir paradigma olarak sanat alanında yerleşmeye başlarken, estetiğin de felsefeden farklı, ayrı bir düşünsel faaliyet alanı olarak, sanatın siyasi iktidardan ve kiliseden bağımsızlığını (otonomi) kabul ederek ve bunun üzerinde çalışarak gelişmeye başladığı görülüyor. Estetiğin ayrı bir alan olarak ortaya çıkmasının başarılı bir anlatımını *Terry Eagleton*'un *The Ideology of the Aestethic* isimli çalışmasının, "*Free Particulars*" başlıklı birinci bölümünde bulabilirsiniz. Ben, bu sü-

rece kısaca, özellikle estetik değerlerle/belli bir estetik bakış açısıyla siyasi iktidarı yaşatan egemen ideoloji arasındaki bağlantıyı[51] öne çıkarmaya çalışmakla yetineceğim.

Terry Eagleton'un da işaret ettiği gibi estetik, felsefeden ayrı bir disiplin olarak 18. yüzyılın ortasında ve Almanya'da ve esas olarak *bedenin deneyimlerini* konu edinen bir etkinliği, "aklın" (ve ruhun) etkinliğiyle uğraşan felsefe ve teolojiden ayırt etmeyi amaçlayarak doğdu. Diğer bir deyişle, estetik, sanatı ve yaşamı ayırt eden, sanatı yaşamdan bağımsız kılmayı amaçlayan bir disiplin olarak değil, maddi ile maddi olmayanı, şeylerle düşünceyi, duyumlara ait olanla (hazlarla-acılarla) akla âit olan arasındaki ayrımı kurmaya çalışarak şekillenmeye başladı.

Terry Eagleton'dan yaptığım bu çok kısa özete bir de başka bir açıdan yaklaşmak istiyorum. Estetik, "yaşanılan ilişkiyi", dış, maddi dünya ile öznenin bedeni arasındaki ilişkiyi konu ediniyorsa, burada *bir realite sorunu da var* demektir. Diğer bir deyişle, estetik, realitenin yaşanış tarzıyla ilgili bir disiplindir diye bir belirlemede bulunursak, hemen ardından, bu realitenin nasıl/hangi realite, yani, hangi söylemle *sembolize edilmiş, sınırları nasıl ve neleri dışarıda bırakmak üzere saptanmış* bir realite olduğunu sormamız gerekir.

Eğer *egemen sembolik evren* (düne kadar ayrı bir disiplin olarak "estetik"i içermeyen, gerekli kılmayan realite) geçerliliğini tüm etkinliğiyle korumaya devam ediyor olsaydı, "realiteyi" *ayrıca* konu alan bir disiplin, örneğin estetik, ortaya çıkar mıydı? Öyleyse, estetiğin konu aldığı, dünkü realite tarafından içerilmeyen (bu yüzden de konu olmayan) realite, neydi, nasıl oluşmuş bir realiteydi?

Lafı çok uzatmayalım: Var olan feodal sistemin "realitesi" (sembolik evreni) içinde filizlenen bir başka realite, (burjuva sınıfının bakışıyla kurulmaya başlanan bir sembolik evrenin realitesi) kendini var olanın karşısına koymaya, bunun uzayını istila ederek istikrarsızlığa düşürmeye başlamıştı. Bu yüzden de şimdi ortaya, yeniden sembolize edilmesi, sınırları saptanması ve istikrara kavuşturulması gereken bir "realite" sorunu çıkmaya başlamıştı. Bu yeni realitenin oluşmaya başlayan bileşenleri, feodal toplumun ahlaki, dinsel, egemenlik ve sorumluluk ilişkilerinden; kralın ve kilisenin etkisinden bağımsız/otonom olmaya, "işine bakmaya" çalışan (bırakınız yapayım, bırakınız geçeyim...) bireylerden; bunların, mal üretimi, ticaret, para ilişkileri temelinde ama devlet ve ideolojinin dışında şekillendiği[52] varsayılan bir "sivil toplum"undan;[53] değişmeye başlayan tüketim normlarından bedensel hazlardan kaynaklanıyordu. Tabii burada çok kalın fırça darbeleriyle, yüksek tarihsel soyutlamalarla ve genellemelerle çalışıyoruz. Bu tür bir yaklaşımın zaaflarından biraz olsun kurtulmak ve estetiğin burjuva realitesiyle ilişkisini biraz daha doğrudan ve somutlayarak kurabilmek için ortaya çıktığı toplumsal formasyonun özgün koşullarına biraz daha yakınlaşmayı deneyelim.

Alman burjuva sınıfı, ekonomik ve siyasi olarak azgelişmiş, çok zayıf, devlete bağımlı bir sınıftı. Bu sınıfın "realitesi", feodal realitenin egemenliği altında, onunla bir uzlaşma gereksinimi içinde şekilleniyordu. Baumgarten'in 1850'de yazdığı *Atestetikea,* bu uzlaşma çabasını çok belirgin bir şekilde yansıtır. Yine Terry Eagleton'a dayanarak aktarırsak, Baumgarten, "aklın genel prensipleriyle,

durumların özgün dünyasını uzlaştırmaya çalışıyordu." Diğer bir deyişle, feodal rasyonaliteyle, onun dünyasının varlık prensipleriyle burjuva dünyasının maddi istekleri arasında bir uzlaşma ve ahenk kurmaya çalışıyordu. Bu yüzden, tarihteki ilk gerçek estetik kitabı, alabildiğince politik bir kitaptı da...

Buradan bakınca 18. yüzyıl Alman Romantizmi'nin duyumları, zevkleri, estetik değerleri öne çıkaran yaklaşımı bir anlamda, mutlakiyetin sorunlarıyla hesaplaşmaya çalışmanın bir yoluydu.[54] Estetik yargının ilk tarif edilme çabalarının işlevi, diğer bir deyişle, var olan mutlakiyetçi toplumda siyasi ve ekonomik olarak kullanılabilirliği (ona hizmet etme olasılığını engellemek için) dışlaması hep bu siyasi bağlam içinde ele alınabilir ve *sanat sanat için yaklaşımı da başlangıcı itibariyle devrimci, ancak burjuva devrimci bir eksene oturtulabilir.* Bu da bize estetik alanın ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkmasının arkasında burjuva sınıfının kendi gerçekliğini (sembolik evren anlamında) kurma ve burjuva sanatçının, feodal mutlakiyetçi toplumdan bağımsız kalma çabasının (otonomi) yattığını; estetik ve otonomi kavramlarının birlikte ve burjuva sınıfı iktidarının ve ideolojisinin mücadele araçları olarak ortaya çıktığını gösteriyor. Daha kestirmeden giderek bir kez daha vurgularsak, estetik değerler, bir sınıfın egemen ideolojisinin şekillenmesi sırasında ortaya çıktılar: Her ne kadar Immanuel Kant, Yargı Gücünün Eleştirisi(1790) adlı çalışmasının "Estetik Yargının Eleştirisi" bölümünde, daha işe başlarken "zevkin yargısını belirleyen hazzın bütün çıkarlardan bağımsız olduğunu" ileri sürdüyse de[55] estetik, baştan politikleşmiş bir disiplin olarak ortaya çıktı!

Kapitalist Toplumda Sanatçı

Yağmurdan Kaçarken, Kar Fırtınasına...

Meta ilişkileri ve yeni yeni gelişmeye başlayan kapitalist üretim ilişkileri, feodal toplumun organik yapısını aşındırdıkça bu toplumun siyasi, ahlaki ve ideolojik bileşenleri de dağılmaya, öznellikleri oluşturma ve yeniden üretme güçlerini kaybetmeye başladılar. Böylece, Sanatçı ilk kez, sanat hamilerinin (aristokrasinin, kilisenin) etkisinden kurtulmaya ve sanatını onların siyasi, ahlaki isteklerine, diğer bir deyişle sınıf çıkarlarının gereksinimlerine göre icra etmekten kurtulmaya, özgürleşmeye başladı.

Ne ki, kısa bir süre sonra, neredeyse bir yüzyıl gibi kısa bir sürede sanatçı, feodalizmin yağmurundan kaçarken kapitalizimin kar fırtınasına tutulduğunun ayırdına varır. Feodal hamiler ve onların bireysel veya kurumsal kaprisleri ortadan kalkmıştır ama, sanatçı, bu kez meta ilişkilerinin etkisi altına girmiştir. Yeteneğinden/sanat ürününden başka bir gelir kaynağı olmayan sanatçı, artık bunu feodallere satmaz ama, şimdi karşısına kimliği, yüzü olmayan, insani özelliklerden yoksun, soğuk ve son derecede güçlü bir başka hami/efendi çıkmıştır: *Piyasa ilişkileri.* Sanatçı artık, yeteneğini ve ürününü belli bir kültürel özelliği, kimliği olan kişiye/kuruma beğendirmek zorunda değildir, ama yine de yaşayabilmek için, gerekli yaşam araçlarının elde edilmesi bağlamında ürününü parayla değiştirmekten başka seçeneği yoktur. Ama artık karşısında bir insan değil, soğuk, *canlı olmayan*, *ama yaşayan* (Vampir metaforu, 19. yüzyılın başında, sanatçının bu yeni canavarın etkisini kavramaya başladığı bir dönemde, Romantizm

akımı içinde üretilir)[56] bir ilişki, piyasa ilişkisi vardır. Bir vampir gibidir piyasa ilişkisi; sanatçıya, ürününe değer vermez sanatçıyı da ürününü, mal haline getirmeye, diğer bir deyişle ölü emeğe dönüştürmeye zorlar. Sanat eseri metaya dönüşemiyorsa, piyasa ilişkileri içine alınamıyorsa, bu yeni ilişki, bu *canlı olmayan,* ama *yaşayan* efendi, sanatçıyı da reddeder. Sanatçı, feodalitenin yağmurundan kaçarken adeta kar fırtınasına tutulmuştur.

Şimdi sorun şöyle konulabilir: Bu kar fırtınasında sanatçı hâlâ *"sanat sanat için"* ilkesine tutunarak otonomisini koruyabilir mi? Sanat ürününü, toplumsal kaygılardan etkilenmeden, toplumsal sorunlar üzerine bir yargıda bulunmadan, siyasete karıştırmadan var etme çabasının, onu nasıl hemen nötr ve yalnızca süsleme aracına indirgemeye başlayarak, metalaşmasını kolaylaştığı göz önüne alınırsa, hayır, "sanat için sanat" ilkesi, kapitalist toplumda sanatçının otonomisini korumasına yardımcı olmaz, demek gerekiyor sanırım. Tabii sanatçı, metalaşmayı reddetmek için anlamı da reddetmeyi, iletişim olanaklarının tümden kaybolduğu, sanat eserinin yalnızca sanatçının imgeleminde var olduğu bir zirvede tek başına yaşamayı da deneyebilir...

Kısacası, feodal efendilerinden kurtulan sanatçı, "sanat sanat içindir" prensibine sığınarak tam, özgürleştiğini düşünmeye başladığı sırada sanat eseri üzerindeki denetimini yeniden kaybetmeye başladığını görür. Karşı karşıya kaldığı seçenek, eskisinden çok daha derin bir kâbustur: Ya mallar üretecek, emeğinin ürününe yabancılaşacak, sanatını yitirecek ya da toplumun dışında üretmeyi seçecek, sosyalleşemediği için de bu kez de kimliğini kaybedecek-

tir. Aslında her iki seçeneğin de aynı çıkmaz sokağa açıldığı bu ikilemin içinde bir çıkış yolu bulunabilir mi?

Bulunabilir! Ancak, bence bu *çıkış yolu, ilk anda sanılabileceği gibi "sanat için sanat" anlayışının bir çırpıda reddedilmesinden geçmez.* Çünkü, bir şeyin reddedilmesi, Hegel'in bir kavramını ödünç alırsak, her zaman onun aşıldığı anlamına gelmez. Nitekim, "sanat için sanat" anlayışının reddedilmesi, sık sık, klasisizme, kitch'e yol açabilmektedir. Tüm Nazi sanatı ve Stalinist dönem "sosyalist gerçekçilik" denemesi bu bağlamda anılabilir.[57] Yapılması gereken, sanırım, "sanat sanat içindir" anlayışının içinden geçerek, bunun bir tarafından girip *otonomi* kavramıyla hesaplaşarak, öbür tarafından, bir *başka otonomi* anlayışıyla çıkılmasından geçiyor. Şimdi, bu hesaplaşmaya yararlı olacağını düşündüğüm kimi yaklaşımları sunmaya çalışacağım.

Otonominin Özgünlüğü

Yukarıda sanatta *otonomi* talebinin ortaya çıktığı özgün tarihsel anı, feodal toplumdan kapitalist/burjuva topluma geçiş arasındaki *kopuş noktasına* yerleştirmiştik. Sanatta otonomi talebi, feodal toplumun içinde ortaya çıkmaya başlayan kapitalist ilişkilerin ürünü olan, bunları taşıyan yeni bir sınıfın, burjuva sınıfının, feodal topluma ve feodal toplumun egemen sınıflarının iktidar biçimlerine karşı yükseltmeye başlattığı kendi iktidar mücadelesi alanına ait bir talepti. Sanatçı, içinde bulunduğu (artık çözülmeye başlamış ve ama halâ feodal) toplumun kendisinden talep ettiği toplumsal işleve (var olan egemen ideolojinin

yeniden üretilmesi) ve dayattığı normlara (siyasi, ahlaki, dinî) karşı çıkıyor ve bunlardan bağımsız, yalnızca sanat ve güzellik kaygısıyla sanatını icra etmeyi talep ediyordu. Sanat, toplumsal olandan, siyasi olandan ve ideolojik kaygılardan bağımsız olmalı, yalnızca kendi gereksinimlerini, güzelliği aramaya yönelmeliydi.

Önceki bölümde bu tepkinin, var olan (pre-kapitalist) siyasi-ekonomik egemenlik ilişkilerine ve ideolojisine karşı çıkış anlamına geldiğinden *devrimci* bir tepki olarak görülmesi gerektiğini vurgulamıştım. Bu bölümde geriye doğru, devrimci bir özelliğe sahip olan otonomi talebinin bu biçiminin (Romantizm) kapitalist toplumun gelişme süreci içinde, ileriye doğru, otonominin korunmasına yeterli olmadığını; "sanat için sanat" anlayışının, kapitalist ilişkilerin gelişmesi ve egemen biçimler haline geldikçe, yaşamın hemen tüm alanları metalaştırıldıkça işlevini kaybetmekten öte bizzat otonominin kendisinin kaybolmasına yol açmaya, sanatçıyı bu kez de bir başka efendinin, meta ilişkilerinin, piyasanın egemenliği altına sokmaya başladığını ileri sürmek istiyorum.

Bu saptamadan sonra da gündeme getirmek istediğim hipotez şu: *Kapitalist üretim ilişkileri egemen olduktan sonra sanatçının, otonomisini koruyabilmesi için "sanat için sanat" prensibini terk etmesi ve yerine otonomi talebinin gereksinimlerini dile getirebilecek bir başka prensip araması gereklidir.* Bu yeni prensip ne olabilir?

Bu soruya cevap verebilmek için önce bu hipoteze biraz daha yakından bakmak gerektiğini düşünüyorum. Bu hipotezde, otonomi talebini, *sanatçının var olması için zorunlu şart* olarak saptadıktan sonra, eğer idealist bir yakla-

şımla, mutlak ve değişmez bir "nosyon" olarak görmezsek, kapitalist toplumun ortaya çıkış anına ait bir kavram olarak, bu toplum birgün ortadan kalkana kadar, bu toplumla birlikte *evrimleşebileceğini*, farklı koşularda, farklı *biçimlerde* kendini gösterebileceğini varsayabiliriz. Böylece de *otonomi* talebine ilişkin bir *öz ve biçim*[58] ayrımı yapmış oluruz.

Otonomi talebinin *özüyle* bunun alabileceği *biçimler* arasında bir ayrım yapınca, bir adım daha atarak bu özü saptamaya çalışmamız gerekiyor. Bunu da bu kavramla ilk kez karşılaştığımız zaman dilimine/noktaya ve siyasi coğrafyaya giderek yapmayı deneyebiliriz. Bu yönde ilerleyerek bu otonomi kavramının ortaya çıkış ânının özelliğine bakınca bunun, yukarıda değindiğim gibi egemen siyasi, ekonomik ve *ideolojik ilişkilere bir başkaldırışla çakıştığı,* dolaylı olarak *yükselen bir sınıfın talepleriyle örtüştüğünü* görebilir, buradan hareketle, yukarıdaki hipotezimizin sonuna eklediğimiz şu soruya geri dönebiliriz sanırım: Otonominin, diğer bir deyişle sanatçının özgürce üretme etkinliğinin korunabilme garantisinin yolu *ancak, egemen, ekonomik, siyasi ve ideolojik, kurumsal baskılara/kısıtlamalara karşı bir "başkaldırı" tutumunu korumasından geçmez mi?*

Ben bu soruya olumlu cevap vermek istiyorum: Kapitalist toplumda sanatçının, otonomisini, diğer bir deyişle özgürce üretmeye devam edebilme koşullarını korumasının en sağlam, hatta tek yolunun, sanatçının kendisini ve sanatını, toplumla *belli bir biçimde ve yine var olan siyasi, ekonomik ilişkilere karşı eleştirel bir biçimde konuşlandırmaktan geçtiğini düşünüyorum.*[59]

Özetlersem: Romantizmin ortaya çıkışında karşılaştığımız, salt "saf güzelliğe" yönelik, "sanat için sanat" anlayışının, kapitalizm ilerledikçe otonomiyi koruma etkisini kaybettiğini, sanat ürününün metalaşmasını kolaylaştırdığını, bu yüzden de otonominin korunması için terk edilmesi gerektiğini düşünüyorum.

"Sosyalist Gerçekçilik" Üzerine

"Bugünün dünyasını rüyalara dalarak unutmak değil, imajın gücüyle değiştirmek".[60]

I

1930'larda Rusya'da resmi sanat akımı olarak devlet ve parti tarafından benimsendiğinde, *Joseph Stalin* önderliğinde kurulan özel bir komite, *Sosyalist Realizm*in tarifini, *"Dürüstlük ve devrimci hakikate sadakat"* olarak yaptı ve bu tarif, 25 Mayıs 1932'de *Literaturnaya Gazeta'da* yayımlanarak uygulamaya kondu, sanatın en üst düzeyde ve tek ölçütü oldu. 1930'ların ortasında yaptığı bir konuşmada Stalin, yazarlardan *hakikati yazmalarını istiyordu.* Bu ölçütlere ve "hakikate"[61] sadık kalıp kalmamalarına göre sanatçılar yükseldiler ya da battılar, hatta sürgünde öldüler.[62]

David A. Siqueiros, 1920'lerden sonra hep resmi Sovyet çizgisine sadık kalmış, bu yüzden Stalinizme karşı tutum alan, *Troçki* ve *Andre Breton*'la ortak bir Manifesto[63] yayımlayan *Diego Riviera* ile yollarını ayırmış, ama bir sanatçı olarak eleştirel keskinliğini korumaya çabalamış dünyaca ünlü Meksikalı bir ressam. Siqueiros, 17 Ekim 1955'te Sovyet Sanat Akademisi'nde dost ve yandaş biri olarak yaptığı bir konuşmada şöyle diyordu: *"Bütün çalışmalarınız yepyeni bir çağ açan bir sosyal hareketin hizmetinde, ilk proleter devletin sınırsız desteğine sahipsiniz... Sizin, her çeşit ve büyüklükte sanat eseriyle sosyalist ideolojiyi ifade*

ettiğiniz, yüce kadın ve erkeklerinizin, kahramanlarınızın yaptıkları işleri övmediğiniz, büyüklü küçüklü tek bir kent, köy, fabrika, tren istasyonu, eğlence merkezi, okul, tiyatro yok... Siz başkalarının kölelik altıda yaptıklarını, kamusal sanatı, özgür bir toplumda tekrarlıyorsunuz. Sizin sanatınız devletin sanatı, ideolojik olarak adanmış, amaçlı, bu nedenle de gerçekçi bir sanat. Bu kahramanca ve epik bir sanat."[64]

David A. Siqueiros'un sözleri sosyalist gerçekçiliğin en temel sorununu, onu sanat olmaktan çıkarıp "kitch"e yakınlaşması sorununu dile getiriyor: Sanatçının araçsalcı bir mantığa teslim olarak, estetik kaygıları bir kenara bırakıp dışındaki bir projeye tabi olması, devletin ideolojik siyasi gereksinimlerine göre üretmesi, otoritenin karşısında değil de yanında yer alarak tüm otonomisini kaybetmesi...[65] Siqueiros'un çizdiği görüntü, sosyalist gerçekçi sanatçıların toplum içindeki konumunun, feodal dönemlerdeki saray sanatçılarınınkinden farklı olmadığını, tüm otonomilerini, kendi yaratıcılık süreçleri üzerindeki denetimlerini yitirdiklerini çok açık bir biçimde ve birinci elden sergiliyor.[66] Artık, ürünlerinin kaderi, partinin sanat teorisyenliğine yükselmiş, *Gerasimov*, *Brodski* gibi eski çarlık dönemi akademi ressamlarının iki dudağı arasındadır...

II

Ancak sosyalist gerçekçiliği Stalinizm altındaki pratiğinden hareketle mahkûm etmek yetmez. Hatta böyle bir acelecilik ve kestirmecilik büyük bir haksızlığa da kapı açabilir. Türkiye'de ve dünyanın başka az gelişmiş ya da

gelişmiş ülkelerinde kapitalizme karşı savaşlarını Sovyet bloğunun uyduları olarak kurmuş ya da haline gelmiş partilere katılarak sürdürmeye çalışmış, büyük sıkıntı ve acılara katlanmış sanatçıların, sanatlarını Stalinizmin iktidarını savunmak, diktatörlüğünü yaşatmak amacına adadıklarını ve devlet sanatçısı olduklarını söylemek hafiflik olur. Onlar sosyalist gerçekçiliği kapitalizme karşı bir silah olarak kullanmak istemişler, onun eleştirel gücüne yatırım yapmışlardı. Burada onlara Stalinizmin aslında sosyalist olmadığını anlatmak, sanatı boğduğunu, sanatçının otonomisini yok ettiğini söyleyerek ürünlerini buradan hareketle mahkûm etmek ne etik olarak doğru bir hareket ne de teorik açıdan doyurucu bir girişim olur.

Bu bağlamda yapılması gereken şey, sosyalist gerçekçiliğin eleştirel bıçağının aslında kör olduğunu, bir doktrin olarak günlük yaşama tercüme edildiğinde, gerek Parti/örgüt yaşamı içinde gerekse sanatçı toplum karşılaşması içinde muhafazakâr, popülist, hatta daha da kötüsü klasisist (dini ideolojiden esinlenmiş idealist), son tahlilde burjuva düzenin gerçekliğiyle hesaplaşmayı beceremeyen, onun yeniden üretimine katılan ilişki ve biçimleri yaratmış olduklarını anlatmayı becermektir. Çünkü, *Diego Rivera*'nın vurguladığı gibi, *"Sanatta gericilik salt bir konu sorunu değildir. Burjuva sanatın en kötü tekniklerini kullanan ve muhafaza eden sanatçı, bu tekniklerle Lenin'in ölümü ya da barikatlarda kırmızı bayraklar gibi temaları işleyen resimler yapsa bile gerici bir artisttir"*[67]

Sosyalist gerçekçiliği benimseyen sanatçılar her zaman burjuva ilişkilere, onları aşan bir estetikle değil, en iyi koşullarda yükselen burjuvazinin sanat biçimlerini kullana-

rak, çoğu zaman da halkın anlamasının daha kolay olacağı gerekçesiyle burjuva toplumu öncesi biçimlerle[68] daha öncekiler kadar karşı çıkmaya çalıştılar. Kısacası, adeta nükleer bombaya karşı kılıç kalkanla ya da filintayla savaşmaya kalktılar. Ürettikleri sanat ürünlerinin sık sık, ataerkil, homofobik, otoriter, kitleleri överken onlara yukarıdan bakan biçimler üretmesi de aslında çoğu kez bu süreçlerin zaafının ürünüydü.[69]

III

Gerçekçilik çoğunlukla konusunun bileşenlerini olabildiğince "aynen", "toplumda ve doğada göründüğü gibi temsil etmek" kaygısından dolayı natüralizmle karıştırılır.[70] İnsanlar insana benzemeli, evler evlere.[71] Bu açıdan bakınca kübizm, soyut sanat, dışavurumculuk, gerçeküstücülük ve II. Yeni büyük bir sorun yaratır. Bunlar gerçekten kopuk olmakla, yüzleri topluma dönük olmamakla suçlanırlar çoğu kez. Peki, bunlar, gerçekten kopuk iseler gerçekliğin dışında nerededirler? Ve yüzünü topluma dönmeyen, nereye dönebilir? Toplumun dışında bir yer var mıdır yüzünü dönebilecek?

Bu karışıklık, her şeyi aynen kopyalamayı, taklit etmeyi ve yeniden üretmeyi amaçlayan *natüralizmden*, gerçeklik içinden kimi "tipik" parçaları seçerek, gerçekliğin yerine ikame edilerek onu temsil edebilecek, ama gerçeklik olmayan bir bütünlük kurmaya çalışan *gerçekçiliği* ayırt etmeye başladığımızda ortadan kalkar. Natüralist, elindeki araç neyse onunla sınırlı kalmak üzere, romanda ya da tuval veya bir mermer parçası üzerinde gerçekliği taklit ede-

rek yeniden üretmeye çalışır. Ama elindeki araç sınırlı olduğundan her zaman başarısız olur. Sosyalist gerçekçilik ise natüralizmin başarısız kaldığı yerde, onun eksiğini, ideolojisinin gücüne dayanarak tamamlamaya çalışır.[72] Dış dünyadaki bütünlüğü kopyalamaya kalkmaz, onun tipik örneklerini seçerek onları kopyalar ve gerçekliğin yerine geçecek bir bütünlük oluşturmaya çalışarak gerçeği yeniden kurmak ister. Sırf bu özelliğinden dolayı, sosyalist gerçekçilik muhafazakâr bir işlev üstlenmeye çok yatkın bir sanat akımıdır. Çünkü, dış dünyanın (toplumun) gerçeğinin bize sunulan bütünlüğü belli bir bakış açısıyla, istikrarını bozacak her türlü gerçek parçasını dışında bırakacak biçimde fiziki olduğu kadar sembolik (simgesel göstergeler yoluyla) bir şiddet de uygulanarak kapatılmaya/kurulmaya çalışılmış sahte bir bütünlüktür. Bu noktada sosyalist gerçekçiliğin bu sahte bütünlüğü kırmaya çalışmak yerine bunu yeniden üretmeye çalışması diğer tüm zaaflarının da temelini oluşturur.

IV

Gerçeklik ve gerçekçilik ilişkisi söz konusu olduğunda hemen iki noktayı hatırlamakta fayda var. Bu gerçeklik bizim dışımızda olmakla birlikte biz onun dışında değiliz, izlediğimiz gerçekliğin parçasıyız. Ona dışarıdan bakma, bütünlüğünü duyularımız yoluyla elde ettiğimiz izlenimlere dayanarak eksiksiz bir biçimde kavrama şansımız, onu etkilemeden, değiştirmeden bir hareket yapma, söz söyleme olanağımız yok. İkincisi, dış dünyanın, gerçekliğin duyumlarımız üzerinde yaptığı etkileri bütünüyle işlememi-

zin olanaksızlığı. Bu bir zaman sınırlamasıyla ve de bir bellek kapasitesiyle ilgili bir sorun. Demek ki, biz gerçekliği sanat alanında yeniden kurmaya ve onu temsil etmek üzere yerine ikame edebileceğimiz şeyi, onun bilgisinden hareketle yeniden yaratmaya başladığımızda, oluşturmaya başladığımız bütünlük, geçekliğe ait bir şeyleri dışarıda bırakıyor ister istenmez. Bu, yukarıda değindiğim gibi hem bir maddi yetersizlikten kaynaklanıyor,[73] ama hem de bir tercihten[74]... Seçtiğimiz parçalardan kurmaya başladığımız bütünlüğün bütünlük olabilmesi için, parçaların, bileşenlerin arasında bir *uyum ve tamamlayıcılık* ilişkisi olması gerekir. Bu yüzden, biz birbiriyle uyumlu parçaları seçer, kimilerini de bu uyumu bozacağı için dışarıda bırakırız. Bu ikinci tür dışarıda bırakma, aslında bir seçme ve bir bastırma olduğu için, sonunda oluşan bütünlük de dış dünyanın kimi bilgileri üzerinde bir şiddet uygulayarak onları dışladıktan sonra, kapatılan, tutarlılığı sağlanabilen bir bütünlük olacaktır.

Gerçekle gerçekçilik arasında bir sorun daha var. Gerçeklik, onu o olmayan bir şeyle, simgesiyle ifade edebildiğimizde anlayabildiğimiz bir şey. Diğer bir deyişle, simgelerden oluşan bir sistem bizi hem gerçeklikle temas içine sokuyor hem de bizi ondan koparıyor. Gerçekliğe ancak dolaylı olarak ulaşabiliyoruz; bir semboller sistemi olan dil aracılığıyla.

Sonuç olarak bu üçünü bir araya koyduğumuzda gerçekliği taklit etmenin, "mimesis"in en temel sorunlarıyla da karşılaşmış oluyoruz: Eksik bilgi, seçerek dışarıda bırakma, hem anlama hem de seçme edimi sırasında, gerçeklikle aramıza giren, bize dolayım oluşturan bir simge-

ler sistemi... Gerçekliği ne kadar "aynen kopya etmeye" kalkarsak kalkalım bu sorunlardan kurtulma olanağımız yok! Öyleyse, gerçekle ilişki kurarken onu kopyalamak yerine, başka bir yol aramak gerekmez mi? Bir çok başka sanatçının yaptığı gibi...

Ama bir sorun daha var. Biliyoruz ki, biz toplum içine girdiğimizde, bizden önce oluşmuş, bizi bekleyen bir simgeler sistemi için düşeriz. Bir ahlak sistemi, bir ekonomik, siyasi ilişkiler sistemi bizi teslim alır. Ama, her alanı kapsayan bir bütünlük iddiasına rağmen bu sistem eksik bir sistemdir. Bir bütünlük olduğunu iddia edebilmesi için o da gerçekliğe ait bir şeyleri hep dışarıda bırakmak, bastırmak zorundadır. Bu sistemin bütünlüğü de kurgusaldır, yapaydır, sahtedir. Bu toplum, bu iktidar ilişkileri ayakta kalabilmek için neyi dışarıda bırakıyor? Ben mutsuz olduğum halde her şey yolunda gidiyormuş gibi göstermek için neyi bastırıyor? Bunlar "gerçekçi" olma kaygısından daha verimli sonuçlar yaratacak sorular değil mi?.[75]

Burada sanatçı açısından bir tercih sorunu var. Sanatçı, eserinde gerçekliği yeniden kurmaya çalışırken, tercihlerini kendisine dayatılan "hakikate", diğer bir deyişle partinin, devletin vb.'nin varlığının bekası için gerekli gördüğü, korumaya çalıştığı bütünlüğü yeniden üretmek amacıyla mı yapacak? Böylece, dışındaki sahte bütünlüğün (ister burjuva olsun, ister "sosyalist") aynısını üretmeye hizmet eden bütünlükler (eserler) mi yaratacak? Yoksa kendisini de içeren gerçekliğin sahte bütünlüğünü, istikrarını sağlamak için dışarıda bıraktıklarını içeri sokarak, sunulan bütünlükleri sürekli kırmaya mı ve dağıtmaya mı çalışacak, bunun için uygun formları arayarak üretmeye, eleşti-

rel mesafesini, dolayısıyla otonomisini korumaya çalışacak? Sosyalist gerçekçilerin, Stalinist toplumun sunduğu sahte bütünlüğü yeniden üretmeyi seçtiklerini biliyoruz!

Anlamsızlığın Anlamı

"Acaba özgür olmayabilir miyiz?
Bu konuyu düşünmeye değer"
Molloy

1953'te ilk defa sahneye konduğundan bu yana *Godot*, Beckett'ın birçok yapıtı gibi çok sık, "Bu ne? Hiçbir anlamı yok... kendi kafa karışıklığını örtmek için kapalılığı, içi boş bilgiçliği, çirkinliği ve inkârcılığı kullanan bazı aydınların üretebileceği türden tipik bir özyanılsama örneği" olarak özetlenebilen bir eleştiri türüyle karşılaştı.

Ancak, Godot'yu Beklerken, Oyunun Sonu gibi tiyatro eserlerini izleyenlerin önemli bir kısmı arasında oldukça, farklı ve ilginçtir, çok daha yaygın bir başka tepki de oluştu. İzleyicilerin büyük bir kısmı, pek kavrayamadıkları bir nedenden dolayı heyecanlandıklarını söylüyor ve tiyatroyu çok memnun, estetik anlamda bir doygunluğa ulaşmış bir havada terk ediyorlar, yapıt üzerine konuşmaya ve düşünmeye devam ediyorlardı. Örneğin, bir "izlek"i, belli bir dramatik "climax"ı, başı ve sonu olmamasına, bir hikâye anlatmamasına karşın, neden *Godot* böyle bir etki yaptı. Büyük tepki çeken bu yapıt, tüm olumsuz yorumlara, "asla anlaşılamaz" bulunmasına rağmen ilk kez sahneye konmasına takip eden birkaç sene içinde neden dünyanın birçok yerinde sömürgeciliğe karşı mücadele eden halklar arasında, Güney Afrika'da ve tutukevlerinde yüzlerce defa sahneye kondu. Neden, baskı ve sömürüye karşı mücadele etmekte olanlar *Godot'yu,* ne anlattığını aramaya takılmadan, bir umut kaynağı olarak gördüler, heyecanla

karşıladılar? Yoksa, Beckett'in "anlamsızlığının" çok özel bir anlamı mı var?

Adorno'ya göre Beckett'in oyunları, içlerindeki anlamı tümüyle boşaltıkları için değil, öyle olsaydı geçersiz olurlardı - anlamı tartışmaya açtıkları için saçmadır *(absurd)*. Bence bu saptama, Beckett'e yaklaşırken başlanması gereken en önemli çıkış noktasıdır.

İçinde yaşadığımız, bize sunulan (dayatılan) *gerçeklik*, ideolojik olarak kurulmuş sembolik evrenin *(symbolic universe)* bir gerçekliğidir. Bu evrenin içindeki yüzer gezer simgeler, topluma ait, ama toplumu dinamitleyen, toplumdaki egemen ideolojinin toplum hakkında ileri sürdüklerinin imkânsızlığını (kapitalizm, doğal ve ebedi bir sistemdir gibi...), bu anlamda "ağrılı çekirdeğini" gizlemek üzere ve belli bir bakış açısıyla anlamlandırılarak birleştirilmiş bir *bütün* oluştururlar. Ancak, sembolik evren içinde kurulan bu (egemen) *anlamın* arkasında bir başka [G]erçek gizlidir (Burada göndermе yaptığım gerçek, Lacan'ın Reel'idir; bu nedenle büyük harfle yazıyorum). Ve bu [G]erçek egemen anlamı sorgulamadan, sürekli tartışılır bir gerginlik içinde tutmadan ortaya çıkarılamaz.

Bu anlamın, dil aracılığıyla kurulduğunu ve taşındığını ve yeniden üretildiğini biliyoruz. Bu yüzden, Beckett'in dili, metni, her ortaya getirdiği anlamı sorgulayarak, çözerek, istikrarını bozarak ilerler. Bu nedenle Beckett'in metni karşısında felsefe hemen her zaman susar, yapacak bir şey bulamaz kendine. Derek Attridge'in vurguladığı gibi, "kendi kendini sürekli yapıçözümcü bir biçimde irdeleyen yazar için en mükemmel paradigmayı kurar".[76] Peki, Beckett bu verili anlama neden sürekli saldırır, ortadan kaldırmaya çalışır?

Bunun için iki neden ileri sürülebilir. Ama önce kimi saptamalar yapmakta fayda var. Birincisi, Beckett, modern kapitalizmin, Auschwitz'in, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ABD hegemonyasının, atom bombasının, Stalinist diktatörlüğün hiçbir yere gitmeyen, hiçbir kurtuluş vaat etmeyen, insana anlamsız bir yalnızlık, yabancılaşmışlık duygusu veren ortamında yazıyordu. Ama bu yabancılaşma, alışkanlık haline gelmiş, farkında olunmadan kabul edilen, artık hissedilemez olmuş bir yabancılaşmaydı. Dikkat edilirse Beckett'in karakterleri her zaman burjuva bireylerdir. Beckett sürekli bu bireyi çözer, çürümesini, anlamsızlığını ortaya koymaya çabalar. Hep beklediğini, bir yere gidemediğini (Godot), ölüme durduğunu (Oyunun sonu) anlatır. Bu bireyin geleceği yoktur, var olan anı ise sürekli, hep kendini tekrarlayan bir çürümedir.

İkincisi, sanatçının, üretmeye devam edebilmesi için egemen ideoloji ve piyasa ilişkileri karşısında *otonomisini*; var olan, sunulan gerçeklik karşısında ise eleştirel mesafesini koruması gerekir.

İşte, Adorno'ya göre Beckett'in yapıtları, sanatçının, otonomisini korumak gereksinimiyle toplumsal eleştirel bir konumu korumak gereksinimi arasındaki diyalektiği en mükemmel bir biçimde korur. Bunu da verili anlamı sürekli tartışarak, yadsımaya çalışarak yapar.

Ancak, anlamı sürekli yadsımak, dışarıda bırakmaya çalışmak, bir *suskunluğa* yol açmaz. Aksine, konuşmayı sürekli bir zorunluluk haline getirir. "Hiçbir şey söylemeden", bize dayatılan egemen anlamı yeniden üretmeden konuşmaya devam etmek gerekir. Beckett bunu yapmaya çalışır durmadan.

Verili, alışageldiğimiz anlamın sürekli tartışılması, yadsınması, çözülmesi, izleyicide sarsıntı yaratır; onu kavrayan sembolik evreni parçalar. Bu nedenle Beckett'in eserleri, sembolik evrenin sunduğu gerçeğin (sahte, kurgulanan gerçeğin) içinde denetlenemeyen, sürekli sırıtan bir çatlaktır ve bu çatlaktan bir başka [G]erçeklik hep içeri sızmak, onu kirletmek için hazır bekler. Artık bu çatlağın, içeri sızanın farkında olmamak, bunu tam olarak anlayamasak bile, olanaklı değildir. *Godot,* en azından, "Bu durumu neden kabul edelim?", "Neden umut olmasın?", "Bir şey yapmak gerekmez mi?" soruları gündeme getirir. Üstelik, bunu bir moral bozukluğu, umutsuzluk yaratmadan yapar: Örneğin, *Godot*'da: "Moralini bozma hırsızlardan biri kurtuldu. Ama başarıyı, kurtuluşu garanti sanma: Hırsızlardan biri mahkûm oldu" der. Godot durumu (muzu) bize yansıtan bir aynadır.

Godot'da olduğu gibi, *Oyunun Sonu*'nda da bu durumun kaotik çıkmazlığı, hemen her farklı coğrafyada, farklı sınıf ve tabaka tarafından ve farklı ulusal koşullarda farklı yaşandığı için, tek evrensel ve tüm somut özgünlüklerden soyutlanmış biçimde, yalnızca bir biçime indirgenerek, yalnızca duyguya biçim verilerek kurulmuştur.

Beckett'in radikal jesti de burada yatar.

"Devrimci Mücadelede Boşluk: Sanat Pratiği" Üzerine Notlar...

I

Akif Kurtuluş'un "Devrimci Mücadelede Boşluk: Sanat Pratiği" adlı yazısı ilgiyle karşılanmayı, "yakın okumayı", yapıçözümcü bir çabaya konu olmayı hak edecek düzeyde bir deneme. Diğer bir deyişle, son dönemlerde yokluğunu hissettiğimiz türden bir yazı.

Akif, yazısında, haklı olarak devrimci mücadelede sanatın ayrı ve özgün bir düzey olarak ele alınması gerektiğini, ama bu arada da *devrimci politikaların hizmetinde* olamayacağını,[77] bir araç olarak (Frankfurt Okulunun araççı mantığa yönelttiği eleştirileri düşünerek belki de) kullanılmaması gerektiğini vurguluyor ve de sanatın, kendini kendi terimleriyle ifade etmesi gerektiğini... Ben genel yönelimi itibariyle bu yaklaşıma katılabileceğimi düşünüyorum.

Ancak, "şeytan ayrıntıda gizlidir" derler. Akif'in, devrimci sanat cephesi üzerine konuşmaya başladıkça daha çok, sanatın değil, siyasetin, hatta ne yazık ki, mantıksal sonuçlarına kadar zorlandığında Stalinizm'e ulaşabilecek bir *öznel rasyonalist* yaklaşımın izlerini taşıyan terimleri kullandığı konuşmaya başladığı görülüyor. Bu endişe verici.

Örneğin, Akif, "komünist sanat ortamı" yaratmaktan, "bir komünist sanat hareketi örgütlemekten", "etik ve estetik-sanat gibi varoluş düzeylerinde sistematik programların" yokluğundan, "halkın estetik taleplerinin de belirlenebilmesinin" gereğinden, buradan hareketle de "sanatla kurulacak ilişki biçiminin ayrıntılarıyla belirlenmesi ve gele-

ceği de kapsayan bir programın yaratılması"ndan söz etmektedir. Görüldüğü üzere Akif, devrimci sanattan aslında, birçok şeyin yanı sıra bir de *kurumsallaşmış bir sanat anlamaktadır...*[78] Böylece de ister istemez, bu kurumsal sanatın bir kere tanımlandıktan (program vb....) sonra belki parti tarafından değil ama, *"halkın estetik gereksinimlerinin neler olduğunu"* çok iyi bilenler tarafından sıkı sıkıya denetlenmesi gerektiğini de savunmuş olmaktadır. Ben, yazısının genel eğilimini ve dile getirdiği kaygıları düşünerek, Akif'in böyle bir noktaya ulaşmayı amaçlamadığını düşünüyorum. Bence Akif'i bu noktaya getiren, ne yazık ki soruna -bizi o kadar uyarmış olmasına rağmen- sanatın değil, siyasetin terimleriyle yaklaşmış olmasıdır.

Bir kere bu yola girilince, Türkiye'de henüz tümüyle hesaplaşılmamış bir geleneğin etkisi de çok dikkatli davranılmadığı taktirde, hemen kendini gösterecektir. Bu da ne yazık ki, *Stalinizm*, ya da bir tür *öznel rasyonalizmdir.* Süreç şöyle işler: Önce siz sınıfın gereksinimlerinin ne olduğuna karar verirsiniz. Bunu partinin programına yazarsınız. Böylece, parti, sınıfın çıkarlarının ifadesi olur. Artık, programından hareketle ve kolaylıkla neyin sınıf için gerekli, "sınıfın çıkarı" olduğuna parti karar verecektir. Ne ki, parti öyle salt kendisi olan bir ruh değildir. Parti Merkez komite tarafından yönetilir. Merkez komite de genellikle, "işçi sınıfının çıkarının" ne olduğunu çok iyi bilen, bunu saptayan bir elitin[79] denetimindedir. Sonuç olarak da, *Rosa Luksembourg*'un, parti kendini sınıfın yerine, merkez komite kendini partinin yerine, genel sekreter de kendini merkez komite yerine ikame eder, sözleriyle uyardığı durum karşımıza çıkar.

Halbuki her şey, işçi sınıfının çıkarlarının ne olduğuna kara vermek gibi, kuramsal ve çok masum bir noktadan hareketle başlamıştır. Ama bir kez bu çıkarlar saptanınca bunlar rasyonalist bir biçimde biri diğerinden çıkarsandığı bir dizi başka saptama ve varsayımın oluşmasına yol açarlar ve bu çıkarsamaları da bireyler gerçekleştirirler. Böylece, çoğu kez, Marx ve Engels'in *Alman İdeolojisi* başlıklı çalışmalarında ilk idealist filozoflar için söyledikleri gibi, bir süre sonra felsefeci, bizim durumumuzda teoriyen, gerçek bir şey düşünmeden gerçekten bir şey düşünmeye başladığını sanmaya başlar...

İşçi hareketinin çok canlı ve savaşkan olduğu, ne "istediğini" "öncü işçilerin"[80] ağzından ayan beyan, fiilen duymanın olanaklı olduğu dönemde çok fazla bir sorun çıkmaz; afaki düşünceler, temelsiz rasyonel spekülasyonlar genellikle kolayca fark edilir ve ayıklanır. Ama işçi hareketinin gerilemeye başladığı bir dönemde, bireylerin önemi artarken, üzerlerindeki kitlesel denetim kalkarken başka bir durumla karşılaşmaya başlarız... İşçi sınıfının çıkarlarını savunduğunu iddia eden ve bu yüzden birbiriyle kıran kırana çatışan, yaptığı her eylemi, rasyonel bir denklem içinde aklayan kadrolar, sekt'ler vb....

Eğer Akif'in önerdiği gibi halkın estetik taleplerini saptamakla işe başlayacak olursak, bugünün koşullarında başımıza nelerin geleceği belli değil midir? *Diğer taraftan halkın estetik talepleri de zaten besbellidir!* Gazetelere, TV'lere bakmak yeter de artar bile. Bunlar, hem halkın estetik taleplerini yansıtırlar hem de onları belir-

lerler. *Bu yüzden halkın estetik talebini saptamak da hemen, olanı değil, olması gerekeni saptamaya dönüşmeyecek midir?* Üstelik, halkın estetik talebini saptamak, işçi sınıfının talebini saptamaktan çok daha imkânsız bir şeydir. Çünkü, halk, işçi sınıfı kadar bile homojen değildir, farklı sınıflardan oluşur. İşçiyi, köylüyü, mülk sahibi sınıfları, hemen hepsini birden içinde taşır. Diğer taraftan, halkın estetik talepleri egemen estetik anlayışı yansıtır, başka bir şeyi değil. İşte, bu yüzden sanat vardır zaten, bu estetik taleplere karşı mücadele etmek, onların etkisini kırmak için onları benimsemek[81] için değil...

Yazımın bundan sonraki kısmında Akif'in genel yönelimiyle bir diyalog içinde kalmaya çalışarak ilerleyeceğim ama artık, alıntı yapmadan...

II

"Komünist, (bu kavramın içeriğinde anlaştığımızı var saysak bile) sanat ortamı gerekli, mi değil mi, hatta olur mu olmaz mı?" tartışmasından önce neyin *Sanat,* neyin *Kitch* olduğunun ve neden böyle olduğunun bir açıklaması gerekir diye düşünüyorum. Örneğin, sanatla özgürlük arasındaki olmazsa olmaz ilişkinin ayırdına varmak bizi hemen, verili ekonomik ve siyasi egemenlik ilişkilerine başkaldırmayan bir sanatın olanaklı olamayacağı, bu özelliği saptanamayan ürünün hemen *kitch* listesine yazılması gerektiği sonucuna götürecektir.

Bu yüzden, belki de "komünist sanatı" konuşmadan önce kapitalist toplumda sanatı konuşarak işe başlamak

daha verimli olabilir. "Komünist sanat", ürünün komünist özelliği, zaten bir sonuç olarak, algılanırken/okunurken ortaya çıkacaktır, eğer çıkacaksa... Bence "komünist sanat" işe başlama prensibi değil ürünün ulaşacağı bir yer olabilir ancak.

Kapitalist toplumda sanattan konuşacaksak, kapitalist toplumun çok önemli bir özelliğini hemen yakalamak gerekir: Kapitalist toplumda egemenlik ilişkileri, (ekonomik ve siyasi) estetize edilmiş ilişkilerdir.[82] Kapitalizmde, en uç varoluş noktalarında (faşizm altında) bile, ekonomik artığın el değiştirmesinden başlayarak tüm sömürü ilişkilerinin varlığı, feodal toplumdaki gibi açık bir baskıya, ilahi nedenselliğe bağlanmaz. Aksine, kapitalist toplumda sömürü ilişkileri, "insan doğasına" uygun oldukları varsayımından hareketle meşruiyet kazanırlar, kabul edilebilirler. Estetik boyutunu kaybeden kapitalist ilişkiler (eğer böyle bir şey, devrimci kalkışma anları dışında olanaklı olabilirse) sömürüyü devam ettirmenin maddi ve psikolojik dayanaklarından da yoksun kalırlar. Unutmayalım ki, üretim ilişkileri her zaman, yeniden üretim ilişkileriyle birlikte, bu yüzden de kültürle, haz ilişkileriyle (tüketici olmak, cinsellik, en doğruyu yaparak sisteme uymaktan dolayı haz duymak, çoğunluğun parçası olmak vb.) birlikte var olur, onlar tarafından ayakta tutulurlar.[83]

Kısacası, kapitalizme karşı siyasi mücadele, mücadeleyi sürdürenler bunun farkında olsun ya da olmasın, aynı zamanda estetik boyutu içeren bir mücadeledir. Sanatçının işlevi de bunun ayırdında olarak, *bilerek* üretmektir! Ama neyi ve nasıl?

III

Kapitalist ideolojiye (sembolik evreni kapatarak, sistemin sürekliliğinin imkânsızlığını gizleme çabasına) karşı sanatçının anlamını ve mücadele biçimlerini konuşmaya başlayınca kendimizi 250 yıllık bir felsefe tarihinin ve estetik tartışmasının içinde buluruz.[84] Bu aslında "Kant estetiği" (otonomi işlevsiz haz[85]) ile "Hegel estetiği" (toplumsal olarak belirlenmiş sanat otonomisi olmayan, sonuç olarak sanat[86]) arasında sürmekte olan bir tartışmadır da. Bilindiği gibi, Kant estetiğini benimseyenler sanatçının otonomisini, "sanat için sanat"ın önemini vurgular, bu yüzden de *biçimi* öne çıkarırlar. Hegel estetiğini benimseyenler (ki Marksistlerin önemli bir kısmı, özellikle Lukacs okulu bu başlık altına girer) sanatın tarihsel ve toplumsal olarak belirlenmişliğine, sanatçının bizzat kendisinin toplumsal bir ürün olmasına, dolayısıyla *içeriğine* vurgu yaparlar. Bu yüzden sanatçının otonomisinin bir hayal ürünü olduğunu vurgularlar: "Sanat için sanat" aslında verili düzeni desteklemenin bir yoludur, sorumluluktan kaçmak anlamına gelir, bu akıma göre.

Dikkat edilirse, kabalaştırarak aktardığım bu iki akımı, ayrı ayrı düşünmekten daha çok, aralarında bir diyalektik ilişki oluşturarak buna odaklanmaya çalışmanın çok daha verimli olacağı görülür.[87] Yoksa, birinciyi seçenler günün koşullarında postmodernizme, ikincisini seçenler hızla "sosyalist gerçekçiliğe" düşmekten kendilerini kurtaramayacaklardır. Daha önce vurgulamıştık, bunlardan birincisi pasif bir nihilizmdir, ikincisiyse[88] kör balta...

Diğer taraftan, her iki akımın yaklaşımlarında da çok önemli, göz önüne alınması gereken güçlü saptamalar vardır. Kantçı estetik, oluştuğu dönemin siyasi kültürel koşullarını da göz önüne aldığımızda, sanatçının feodaldinci bir estetikten kurtulmaya, özgürleşmeye çalışma arzusuna hitabeden bir yaklaşımdır. Bu yüzden, "aşkın hayal gücüne" (Transcendental imagination), sanatın özgün olma özelliğine, zor anlaşılabilir olma ayrıcalığına vurgu yapmış, estetik algılamayla, bilimsel algılama arasındaki farkı sorunsallaştırmıştır. O açıdan, "sanat için sanat", pratik bir işlevi olmayan sanat (bu, o zaman verili iktidar ilişkilerini desteklemeyen sanat anlamına gelmiştir), prekapitalist toplumsal oluşumun siyasi ve kültürel kurumlarına başkaldırı anlamına gelmiştir. Diğer bir deyişle modern[89] sanat daha doğarken bir başkaldırı refleksiyle birlikte, daha kesin bir ifadeyle, *bir başkaldırı olarak doğmuştur*. Hemen bu noktada Hegelci estetiğin toplumsal tarihsel belirlenmişliğe yaptığı vurguyu anımsayabiliriz. Kant estetiği oluşurken, yeni yükselmeye başlayan burjuva dünyasının ekonomik, siyasi gereksinimlerine denk düşen duyarlılıkları ifade etmeye hizmet etmiş, olanak sağlamıştır diyebiliriz.

Daha önceki yazılarımda bu saptamalardan hareketle, sanatçının esas olarak *otonomi (özgürlük)* gereksinimin tatmin edilmesi gerektiğini, ama *otonominin* her dönemde başka bir biçim altında kendini göstermek zorunda olacağını vurgulamıştım.[90] Dün "sanat için sanat", sanatçıya arzuladığı otonomiyi ve direnmesine olanak sağlayan tutumu sunarken bugün "sanat için sanat" yaklaşımı sanatçıyı, meta ilişkilerinden kurtaramayacak, aksine onlara

tümüyle teslim edecek, dolayısıyla bir otonomi kaynağı olarak değil, bir belirlenme, bağımlılık ve özgürlüğünü kaybetme aracı (dolayımı) olarak işlev görecektir. *Aslında, sanatçının, bugün otonomisini koruyabilmek için bir taraftan alabildiğine politikleşmesi gerektiğini diğer taraftan da direnmesine, eleştirmesine, baş kaldırmasına olanak sağlayacak yeni biçimleri aramak zorunda olduğunu vurgulamak istiyorum.*

IV

Diğer taraftan biçim içerik ilişkisine yaklaşır yaklaşmaz Kantçı ve Hegelci geleneklerin her ikisinin de yetersiz kaldığı hemen ortaya çıkar. Çünkü, biçime ya da içeriğe öncelik vermek, bunları birbirinden ayırmak yanlış bir yaklaşımdır. Örneğin, içeriğin esas olduğunu sürekli tekrarlamak, sonra bu içeriği ifade etmeye sıra gelince, çoğu kez sosyalist gerçekçilikte yapıldığı gibi burjuva, hatta feodal sanatın en kötü örneklerini kullanmaya kalmak aslında hiç de ilerici bir hamle olmayacaktır. *İçerik kendini biçimle gösterir*; biçimle var olur; biz içeriği değil, biçimi duyumlarız. İçeriğe ulaşmak, ek bir analitik hatta teorik çaba gerektirir. Eğer bu saptamalar doğruysa sanatçının, "İçeriğe mi, yoksa biçime mi öncelik vermek gerekir?" gibi bir sorunu olmayacak, o "Neyi nasıl ifade etmeliyim ki, ifade etmeye çalıştığım gerçekleşebilsin" kaygısıyla hareket edecektir. Diğer taraftan, yeni bir şey söylemeye çalışanların da bu söylediklerinin egemen düşünce ve ifade kalıplarının içinde boğulmaması için yeni biçimler bulma çabası içinde olması zaten gerekli değil midir?

V

Son olarak sanatçılarla siyasetçiler arasındaki ilişkiye değinmek istiyorum. Siyasetçilerden sanatçılardan ellerini çekmelerini istemek bence gerçekçi bir yaklaşım olmaz. Siyasetçi (iktidar ilişkisiyle oynayan biri) hele kapitalizme karşı mücadele eden bir siyasetçiyse, her türlü mücadele aracını kullanacak, karşısına çıkan her türlü kültürel formu (sanat ürünleri ve teorileri de dahil) irdeleyecek, eleştirecektir. Hiçbir siyasetçi kendinde bundan vazgeçme lüksünü bulamaz. Buna karşılık, sanatçılar yaptıklarını yapmaya devam edecek, bu arada kapitalizme karşı bir özgürlük mücadelesi sürdürürken, özgürlüklerini, aynı kampta yer aldıkları "siyasetçilere" (bunu tırnak içinde yazmak gerektiğini düşünüyorum. Çünkü sanatçı da, bürokratik anlamda olmasa bile, bir siyasetçidir) karşı da kıskançlıkla korumaya çalışacaklardır. Sanatçı, otonomisinden taviz verirse bundan sanatı, dolayısıyla genel olarak özgürlük mücadelesi zarar görür.

Sanatın toplumsal kökenlerinin yanı sıra bireysel ve öznel kökleri olduğunu da akıldan çıkartmamak gerekir.[91] Bu kökler, sanatçının dış dünyadan etkilenirken (duyumlarıyla) edindiği ama henüz anlamlandıramadığı (presymbolic) verilerden, (Blanchot'un bir deyimini kullanırsak) o "diğer gecedeki" ağrılardan beslenirler. Sanatçı da bu *ağrıları*, aşkın düşgücü (transcendental imagination) sayesinde dış dünyaya çıkarmaya ve anlamlandırmaya dolayısıyla sanat ürünlerine dönüştürmeye başlar.

Bu "aşkın düşgücü" aslında sanatçının en önemli mücadele aracıdır da. O yalnızca alınan duyumları pasif bir

biçimde bir araya koyarak onların anlamlandırılmasına yaramaz. O aynı zamanda sanatçıya sunulan toplumsal bütünsellikleri (kapitalist toplumu) parçalama, parçalarını bütünden koparark ele alma, hatta bu parçaları başka bir biçimde bir araya koyarak verili sistemin istikrarını, böylece de baskı altına alma, denetleme, cezalandırma kapasitesini zayıflatma olanağı verir. İşte bu yüzdendir ki. diktatörleri ve muhafazakârları en çok "anlaşılamayan" (verili sembolik evrenin içinde bir yere oturmayan/uymayan) sanat korkutur.

Postmodernizmin Zamanı

"Zaman" kavramı dün, bugün ve yarın, aslında bize aydınlanma hareketinin bir armağanı. Din tarafından belirlenmiş bir sembolik/ideolojik evrende zaman, T.S. Eliot'un dizelerini (biraz oynayarak) ödünç alırsak, "dün, yarın, olabilecek olanla, olan, hep aynı ebedi noktayı gösterir".[92] Bu zaman tanrının zamanıdır, insanın değil. *Bugün* vaat edilmiş bir *yarına* giden yolun önceden belirlenmiş bir parçasından başka bir şey değildir. Dünün "amacı", bizi buraya getirmektir, olanlar tam da olması gibi olacaktır.

Aydınlanma ve modernizmle insan, bu zamanı tanrıdan alıp kendine mal etti. Postmodernizm ise insanı hem geçmişinden[93] hem de yarından kapardı ve bugüne mahkûm etti; Terry Eagleton'un deyimiyle, geleceği, *Ütopyayı* biteviye parodi eden bir "bugüne". Bu yüzden, Postmodern sanat *avantgarde*'ı parodi eder ister istemez. Avantgarde sanatçı eserinin metalaşmasını önleyerek sanatı bir kurum olarak yıkıp toplumla bütünleştirmek isterken, postmodern sanatçı sanatı tümüyle metalaştırarak toplumla bütünleştirir.[94]

Aydınlanma'nın zamanı farklıdır. Immanuel Kant'ın "Was Ist Aufklärung?"ta (Aydınlanma nedir?-Bir Alman dergisinin sorduğu bu soruya aynı başlıkla yazılmış cevap), *bugünü*, insanın nihayet aklını kullanmaya başlayacağı, verili düşünce sistemlerini terk ederek özgürleşmeye başlayacağı bir an olarak saptar.. "Sapere audel!" (Aklını kullanmaya korkma!) der Kant birinci paragrafında bu kısa ama çok önemli yazısının. Foucault'nun vurguladığı gi-

bi bir yerden *çıkıştır*[95] *Aydınlanma,* dinsel sembolik evrenden çıkış... Aydınlanmanın "zamanı" ve "yarını" bu çıkışa aittir artık. Ve bu çıkış hep birlikte ama bireyin "yürekli bir eylemle katılmasıyla" inşa edilecektir ve yarın işte bu insanın yarınıdır. Önceden belirlenmemiş, tümüyle bugün yapacaklarımıza bağlı bir yarın.

"*Was ist Aufklärung?*" çok açık bir biçimde şunu vurgular: Artık, her şey aklın eleştirisinin konusudur. Hiçbir şey aklın eleştirisinden geçmeden kabul edilemez. Bu, diğer bir deyişle, burjuva bireyin feodal toplumun sembolik evrenine yönelttiği bir saldırıdır da: *Seni öldürene kadar eleştireceğim!* Sanatçı da bu eleştiri işlevini üstlenir, artık canı istediği gibi üretecektir, özgür ve herhangi bir sosyal ahlaka, norma bağlı olmadan, sanatın feodal hamilerinin yargılarına bağlı kalmadan... Bu *otonomi, özgürlük* talebi, de aslında bir ahlaki normun belirtisidir, oluşmaya başlayan devrimci refleksin...

Nitekim, sanatçı hemen dönüp eleştirinin okunu akla da yöneltir: Akıl her şeyi eleştiriyorsa kendi kendini de eleştirmelidir.[96] Böylece, yeni oluşmaya başlayan duyarlıklar alanını; bireyin bedenini, zevkler ve acılar alanını, *aestetik* alanını, aklın sınırına sığmayanı da anımsatır. Sanatçının başkaldırısı toptandır, tüm var olana ve var olanın aklına karşı eleştirel bir duruş. Özgürlük için bu gereklidir!

Geçerli akıl, egemen toplumsal ilişkilerin aklıdır. Bu yüzden var olan sisteme yönelik eleştiriler var olan akla da yöneltilmek zorundadır. Aydınlanma'nın yücelttiği eleştirel akıl da yeni yükselen burjuvazinin aklıydı. Ama bir kez burjuvazi egemen olmaya başlayınca... O aklı kim eleşti-

recekti? Ne felsefe, ne politika, yeni toplumsal ilişkiler ve sınıflar çıkana kadar bunu yapamazdı. Bu yüzden burjuva akla yönelik ilk eleştiriler yine kimi burjuva sanatçıların eserlerinde kendini gösterdi; kendini "hayal gücünün" kırıp dökücü eline teslim eden sanatçıların eserlerinde. Ama burası çok karanlık bir yerdir; henüz nihilizmin hemen yanında ve korkutucu...

Burjuva toplumu yerleşmeye, eski rejimi temizlemeye, feodalin iktidarının yerini sermayenin/piyasanın iktidarı almaya ve daha önce olmayan bir sınıf, *proletarya*, ortaya çıkmaya başlayınca, eleştirinin kapsamı da genişlemeye, bizzat kapitalizmi içine almaya başlar. İşte bu nokta, Aydınlanma'nın da bir dönüşüme uğrayarak yerini modernizme bırakmaya başladığı noktadır sanırım. Aydınlanma geleneği artık, kendini modernizm ile sürdürecektir. Zaten *liberal demokrasi* de tükenmeye başlamış, özgürlük mücadelesinin bayrağı sosyal demokrasinin eline geçmiştir. Kant'ın "Was ist Aufklärung" yazısını okurken Foucault, *Aydınlanma'yı,* insan *iradesini, otoriteye ve aklın kullanılışına bağlayan* verili ilişkilerin yeniden düzenlenmesi olarak betimler. Şimdi gelinen eşikte bunlar yeniden düzenlenmek zorunda kalınacaktır, modernizmin içinde...

Modernizmin "zaman" kavramı da Aydınlanmanınkine benzer. İki yazar, *Baudelaire* ve *Marx* hemen hemen aynı dönemde birbirlerinden habersiz olarak moderniteyi tarif etmeye ve savunmaya başlarlar. Az sonra, bir başkası, Nietzsche, şiddetle Aydınlanmaya ve akla saldırmaya başlayacaktır.

Aydınlanma bir "çıkış", geleceğe açılan bir süreç olarak algılanıyordu. Ama vaat ettiği ilerleme gelip kapitalist

toplumun özgürlük ve otonomi üzerine koyduğu sınıra dayanınca, bu gelişme ve ilerleme algısının yerini, *bir altüst oluş, kopuş*, aniden beliren *yeninin şoku*, değişimin hızının getirdiği *baş dönmesi* alır. Bu algının bir nedeni daha var tabii: Tekelleşmeye başlayan kapitalizm hızla ilk genelleşmiş krizine girmeye, bununla birlikte. Emperyalizm ve küreselleşme, teknolojik devrim, hız kültü de öne çıkmaya başlamıştır.[97] Burjuva öznelliği de böylece ilk krizine girmeye başlar. Kendisine vaat edilenlerin yalan olduğundan hareketle, gerçekliğin ve bize ışık tutacak bir referans noktası olarak hakikatin olmadığı sonucuna ulaşmaya başlar hızla. "Tanrının öldüğü" yerde ahlak nasıl olanaklı olacaktır?

Sermayenin artık homojenleştiren, metalaştıran, gerçeğe değil performansa (verimlilik kültü) önem veren ahlakıysa, üzerinde hâlâ romantizmin elbiseleriyle dolaşan burjuva aydının henüz kabul edemeyeceği kadar kaba bir şeydir.[98] Nietzsche, yalnızca dinî belirlenmeyi değil (Tanrı Öldü!), tarihsel, ekonomik belirlenmeyi, bilimsel düşünceyi de reddeder, bunların hepsinin yerine *irade gücünü* koyar; yalnızca kendisi tarafından belirlenen irade gücü. Ancak, Tanrı ve onun ait olduğu metafizik alan ortadan kalmaz; yalnızca adı değişir, bireyin irade gücü geçer onun yerine, Metafiziğe ve Nihilizme başkaldıran Nietzsche, düşüncesini "irade gücünün metafiziğinin" üzerine oturtur. Nihilizme gelince, Nietzsche, nihilizmi aşamaz, en fazla, "bu aşma arzusunu aşmayı önerir".[99] Nietzsche, "anlamın dağılmasından", ama açılan boşluğa yeni bir anlamın yerleşememiş olmasından kaynaklanan bir kriz olarak nihilizmin içinde kalır. Kapitalizmin krizi derinleştik-

çe ve dağılan anlamın yerine kapitalizmin ufkunu aşmaya başlayan bir başka anlam (sosyalizm) adaylığını koyma başlayınca da bu nihilizm aktif bir biçim almaya, saldırgan ırkçı bir kimliğe bürünerek karşımıza Faşizm, Nazizm olarak çıkmaya başlar.[100]

Modernizmin zamana yaklaşımı, onu yakalamak, "kahramanlaştırmak"tır, Baudelair'in bir deyimini ödünç alırsak, birey, sanatçı, bugünü, yeniyi yakalamaya çalışır sürekli, peşinden gitmek için değil, kendine mal etmek, değiştirmek, arzularının kalıbına dökerek arzularına uygun bir gelecek inşa etmek için, kendini gerçekleştirmek" için... Sanatçı, zamanın, üzerine döktükleriyle sürekli bir düello, savaş halindedir.[101] Gerçekten de modernizm, krizin ruh halidir, *Terry Eagleton'*un vurguladığı gibi, modernizm, *tarihini özel ve sürekli kendini dayatan bir bugün olarak yaşar*, ama aynı zamanda *bugünün* bir biçimde geleceğe ait olduğunun da ayırdında olarak... Bu yüzden, modernist sanatçı bu kargaşa içinde üzerine gelen her türlü değişimi kucaklarken aynı anda üzerine gelen meta ilişkilerine karşı, sanatını onlara teslim etmemek için, tüm gücüyle biteviye mücadele eder. Bir taraftan bugünü yakalamaya çalışır, diğer taraftan bugünün metalaştırıcı etkisini sanatından silmeye, bugünü metalaştırılamayacak kadar yabancı/yeni, kullanılamaz biçimlerde ifade etmeye çabalar durur. Başarılı olup olmaması bir yana, bu çaba, sanatının kaynağıdır da... Bugünün baskı ve terörünün, yaratıcılığına, özgürlüğüne getirdiğini düşündüğü sınırlamalardan kurtulmaya çalışmak, özgürlük için mücadele etmek, mutlaka özgürlüğü getirmez ama sanatçıya sanatını korumak için bir olanak sunar... Ama yalnızca bir olanak, garanti değil...

Postmodernizmin dünyası ekonomik ve siyasi olarak ne kadar modernizmin dünyasına benziyorsa, bu dünya ile ilişkileniş biçimleri de o kadar modernizmden farklıdır. Sanırım, bu farkların en önemlisi de postmodernizmin, zamanı ve gerçeği algılayışından kaynaklanan kendine özgü bir *pasif nihilist* teslimiyetçiliktir... Modernist sanatçı kaplansa, postmodernist sanatçı, kapitalizmin sıcağında gevşemiş, rehavet içinde mırıldanan kedidir. Modernist sanatçı, anın her türlü geçici etkisini sanatında silmeye, geleceğe ait, kalıcı olanı yakalamaya çalışarak korunmaya çabalarken, -bu yüzden, kübizm, ekspresyonizm, soyut sanat, gerçeküstücülük, bilinç akışı, otomatik yazma vb. yöntemlerle kendine bir yol ararken- postmodernist sadakatle bugünü resmetmeye, anlatmaya, bugünün etkilerini tümüyle içselleştirmeye çalışır. Bu yüzden resmi çok daha temsilidir (representational), mimesis adeta parodi olarak geri gelmiştir. Boşuna mı, modernizmin ölümünü haber veren roman yeniden, kocaman bir biçimde karşımızdadır...

İnsanın varlığı zaten mutsuz bir varlıktı. Sınırlanmış özgürlük, bastırılmış cinsellik... Dinî kozmoloji/sembolik evren, *eksiği* bir biçimde, burada olmasa bile bir başka dünyada kapatmayı vaat ediyordu. Ağrıya verecek bir afyonu vardı.[102] Sonra, *Aydınlanma'yla*, akıl ve bilim tarih sahnesine çıktı; burjuvaziyle birlikte, "tanrı öldü", insan "ahlakı zeminini kaybetti" tüm bu eziyete bir de metalar dünyasında, kendi emeğinin ürününe, yaşam enerjisine yabancılaştırılmış ve yalnızlaştırılmış bir öznellik eklendi. İki yok vardı şimdi, biri nihilizme açılıyordu, diğeri de ekonomik, siyasi ve cinsel baskıya karşı mücadele etmeye;

bu sorunların en azından hafifleyeceği bir yarını inşa etmeye, buna umut bağlamaya... Gerçekten de, Gerard Pommier'in vurguladığı gibi "idealler, bedenlerimizde kaçınılmaz yokoluşu (destruction) bize uzak tutar. İnsanlar bedenlerinin ötesindeki, onu aşan rüyalarından söz ettikleri müddetçe var olmaya devam ederler."[103]

"Postmodernist bireyler şimdi bize, gerek bu yaşamda gerekse de öldükten sonrası için vaat edilen, bu nahif kurguların ve ideallerin ötesine geçtiklerini açıklıyorlar... Artık, nahif bir biçimde tarihin gerçekleşmesinden söz edemeyiz diyorlar... İşte, bize, daha iyi olması olanaklı bir gelecek umudu sunan, eylemimizin önünü açan, özgürleştiren modernizimden, postmodernizmin *zamanının* farkı burada yatar. Modernizmin, insan iradesine akıl ve hakikat (teori ve ekonomi, tarih vb...) yoluyla engel koyduğunu savunan postmodernistler, gerçekteyse, insan *iradesini tümüyle anlamsızlaştırırlar*, özgürlüğü bir amaç olarak devreden çıkarır ve geriye zavallı bir *bugünden* başka bir şey bırakmazlar. Bütün meta-sistemleri, idealleri "tarumar eden" postmodernizmin[104] öznesi, artık tutunacak bir yer bulamaz ve bugünün, diğer bir deyişle, sermayenin ve piyasanın rüzgârlarında savrulur, ama bir yere gidemez, havada asılı kalır; "biteviye havada uçuşan meleklerin tutunacak bir yer arayan ama asla bulamayan bedenleri gibi"... (Pommier)

Postmodernizm, özgürlüklerin sınırlanması, cinselliğin bastırılması gibi mutsuzluklarımıza, bunların temel kaynaklarına, kapitalizmin getirdiği yabancılaşmaya bir de umutsuzluğu, amaçsızlığı, *yarınsızlığı* ekler. Sanatı anlamsızlaştırır. Gerçekten de postmodernist sanat anlamdan

kaçan bir sanattır, bunu açıkça deklare eder. Ama bu, romantiklerin feodal düzenle savaşmak için anlamdan kaçmasına benzemez. Bu, kapitalizme yönelik eleştirilerin anlamından kaçışdır. Tümüyle metalaşmaya yönelik bir anlamdan kaçıştır. Ama meta... Ah meta, Marx'ın deyimiyle, o gizemli şey, her, hücresine kadar anlamla doludur aslında, baskı ve ve sömürüye ilişkin...

Bugün eğer otonomi ve anlamdan kaçış arasında bir ilişki hâlâ var olmaya devam edecekse bu, metanın için de saklı, onun aracılığıyla günlük yaşamımıza sızan, özgürlük ve gerçek özgünlük (sürüye katılmak adına değil bireyselleşmek adına) mücadelesinde bizi felç eden anlamdan kaçış olmalıdır. Bunun içinse yarını, inşa edilecek bir yarın olarak yeniden düşleyerek işe başlayabiliriz. Sanatın bugünkü anlama vuracağı her darbe aklımızı biraz daha özgürleştirecek, düşgücümüzün yıkıcı enerjisini besleyecek, yarını düşlememizi kolaylaştıracak, bu arada da kendini metalaşmaktan koruyarak sanat olarak kalmaya devam edecektir "Kitch"e dönüşmeden...

Düşkırıklığı, Melankoli ve Edebiyat Üzerine ve Zamana Dağılan Nar'ı Okurken[105] Sesli Düşünceler

I

Felsefe bir düş kırıklığıyla başlar,[106] dinsel yada politik... Anlamın düzeni bozulur, "derelerin kaynağı kurur" ve önce *nihilizm* girer kapıdan içeri. Yeni bir anlama giden yol şimdi artık, *usturanın ağzında sürünmekten* geçer. Ya tanrı ölmüştür, kendi aklıyla baş başadır insan. *Ubermensch*, bir fallusun gölgesinde yürür de kendi gölgesi sanır. Ya da bir ütopya maskesi takmış ihanetin gerçek yüzü görünür, bir yıkılan duvarın arkasından. Beyaz gömlek, siyah kravat ve takım elbisesiyle. Ve demir, kömür, bir sürü teneke madalya falan filan. Peki ya şiir, şiir nasıl başlar ve niye?

Kendi içine sığınmak mı ister insan, aklın soğuk ikliminden kurtulmak için? Isınmaya çalışırken dilin labirentlerinden topladığı odunların ateşinde, alevlere bakarak kendi özgünlüğü üzerine hülyalara mı dalar? Ya da *usturanın ağzında yürümenin* acısına dayanamaz da girdabına mı atlar *nihilizmin?* Düştüğünde açılan boşluğa kendini mi yazmayı düşler? Aşk mı sanır bu boşluğu kimi zaman, belki bir başkasınınkiyle değiştirebileceği?

Tanrı öldükten sonra, içinde açılan boşluğunu tek başına doldurabilir mi bir insan, kendi yalnızlığı ve düş kırıklığıyla? Maskenin maske olduğunu fark edip yeniden başlamak, bir kahkahayla, belki de ilerde bir gün

yeniden, yeniden başlamayı göze alarak. Ah! Kolay mı barışmak, usturanın ağzıyla... Bilerek başka bir yeri olmadığını insanın gidecek, usturanın ağzından öte? Şiir nasıl başlar ve niye?

"Esneyen bir dağı mağara sanıp,
Gizlendim de çıkamadım bir daha
Şeytan melekleri yenmişti çoktan,
Yanlışlar da doğruları tüketti.
Koskoca bir sıfır kaldı elimde...
Her şeyi bildiğim ve hiçbir şeyi bilmediğim,
alaca karanlıktaki sıfırda."

Sözcüklerle oynamaya işte böyle başladım" (s. 26)

İşte bir başlangıç. Bu başlangıç da bir düş kırıklığına göndermiyor mu bizi? Bir şeylerin yetmediğinin farkına varmakla ilgili bu düş kırıklığı, ve sanırım açılan bir boşluğu doldurma çabası... (Denilebilir mi şu dizilere bakarak?)

Bu dizelerde, *nihilizmin*, kendi içine kaçışın ayak izlerinin hiç olmadığını söylemek abartılı ve şairle ilgili olarak gereğinden çok şeyi varsaymak olabilir. Ancak, eğer saptamamı yalnızca okumakta olduğum yapıtın kapladığı alanla sınırlayacak olursam, artık bu ayak izlerinin iyice soluklaştığını söyleyebileceğimi düşünüyorum. Yazarın açıklamalarına da güveniyorum doğal olarak: O bana, "hiçliğe dokunmuş" ama oraya takılmadan yoluna devam etmiş olduğunu söylüyor ve evrenin içinde dara-

lıp genişlemekte olduğunu, "daralıp genişleyen rahmi gibi Meryem'in", "transandantal" bir şeylere, anlama ilişkin doğum yapmak üzere. Şiir adeta doğmayı bekleyen İsa gibi, kalpsiz dünyanın kalbi, yoksulun ezilmişin kurtarıcısı olmaya talip ve onlar için acı çekmeye hazır.

II

Maurice Blanchot, yazarın "diğer gecede" ürettiğini söyler, uyunmayan ama ölüm de olmayan diğer gecede. Bilinçle bilinçaltı arasındaki karanlığın içinden, bilinenle bilinmeyenin arasından, "ruhunun" rahminden çekip çıkarır sanatçı "o şeyi"; ya şiir olur ya da roman belki de bir senfoni.

Bu gece ölüm değildir. Ama ozanın yalnız, biteviye ve engellenemez bir biçimde ölümle karşı karşıya olduğu, ölüme durduğu, ölmekte olduğu bir yerdir. Ölümden (La mort) daha kötüdür ölmekte olmak (mourir). Hiç bitmez! Bu bitmezlik içinde sanatçı kendi kendisiyledir. Çoğu kez de yalnızca kendi kendisiyle olduğunu sanır...[107] Bu diğer gecede her eylem, Sisifus'un çabasıdır. Sonra geri dönülür, ama mutlu bir son yoktur. Dışarı çıkıldığında, o "şey", "diğer geceden" sökülüp bin bir zorlukla ve acıyla, dayanılmaz fedakârlıklarla dışarı çıkarıldığında, biçimlendirildiğinde, soyutlanarak kendisinden koparıldığında sanatçı tarafından ve bilindiğinde, artık ölüdür de. "Söylemek öldürmektir!" O "şeyi" bir biçime kavuşturmak, sese çevirmek, yazıya çevirmek... Olduğundan başka bir şey yapmak... Öyleyse, öldürmek...

Bu nedenle sanatçı Orfeus gibidir. Sanatını icra eder, yeteneklerini sonun kadar kullanır, Öridike'ye sanatı aracılığıyla ulaşabilir ancak. Hades'e inerken karanlıkları sanatıyla açar. Ama "sanatı karanlıkları açmak değildir". Sanatı Öridike'yi karanlıklardan gün ışığına çıkartmak, ona bir biçim, bu dünyada bir gerçeklik vermektir". Bunun için izin de alır tanrılardan. Ama dayanamaz, Öridike'yi görmek ister, daha gölge iken, henüz görünür değilken, bir gerçekliğe sahip olamamışken görmek ister. Onu gecenin karanlığındaki haliyle, uzaklığıyla, yüzü örtülü haliyle, bildik haliyle değil, yabancılığı içinde görmek ister ve dönüp bakar arkasına, Öridike'ye bakar... Blanchot'a göre, aslında, Orfeus'un Hades'e inmesinin gerçek nedeni de budur. Bunun için, *diğer* gecenin sakladığı "şeye" bakmak için, ürününün bütün görkemini, sanatının tüm gücünü, hatta aydınlık bir günde mutlu yaşantıya sahip olma arzusunu bu gerçek amacı için feda eder.[108] İşte bu risk ve acı olmadan şiir/sanat olmaz.

Üstelik, risk salt Öridike'yi kaybetmekle de sınırlı değildir. Aslında, Öridike, Orfeus'u çoktan unutmuştur, nereye ve neden gittiğini bilmez, aldırmaz da. *Hermes*'in avuçlarındaki eli buz gibidir, işte bunu görmek, bunu anlamak, bir başka düş kırıklığı söz konusudur bir de, Rilke'nin[109] uyardığı gibi. Belki de bu Öridike, artık Öridike değildir.

III

Zamana Dağılan Nar'ın içindeki şiirleri okurken, bu şiirlerin yazarının bu diğer gecedeki yalnızlıktan, ölüme

durmaktan payını aldığını ve almaya devam ettiğini, Orfeus'ün riskini alabildiğini, "diğer gecede" zaman zaman korkarak ta olsa dolaşmaya kararlı olduğunu düşündüm. Ama bu kadar değil...

Orfeus miti bize bir şey daha söyler. Eğer Öridike'yi dışarı çıkaracaksan, onu elinden tutup arkanda sürükleyecek bile olsan, bu sırada başka bir yöne bakmaya devam etmen gerekir. Öyleyse, sanat salt kendine bakarak başarıya ulaşamaz. Salt kendine bakan sanat, tam gerçekleşirken o, gerçekleşmek üzere olduğu anda ölür, daha doğrusu, yaşama dönemez, diğer geceden dışarı çıkamaz; Öridike gibi o geceye geri döner, ozanı yalnız bırakır. Sanat kendi dışına bakmalıdır o geceden çıkabilmek, gerçek bir biçim kazanabilmek için. Ne trajedi! Sanatçının gereksinimiyle sanatın gereksinimi karşı karşıya! Ve sanatçı, bu karşıtlık arasında bir yerde, bir çatlakta yaşamaya mahkûm! Theodor Adornoda sanatı sanatçının işte bu gereksinimleri, otonomisi ve toplumsal işlevi arasındaki çelişkiden doğan harekete yerleştirmez mi?

Nilay Özer'in o geceden geriye elleri boş dönmediği kesin. Yapıtının biçim aldığını, bizimle konuştuğunu görüyoruz. Nilay Özer'in "o geceyi" kendi yalnızlık duygusuyla (Herkes eninde sonunda yalnız olduğuna inanır. Ama esas yalnızlık, yine Blanchot'u hatırlarsak, yapıtın yalnızlığıdır, sanatçının değil...) karıştırmadığını, Öridike'yi peşinden sürüklemeye devam ederken başka bir yere bakmayı da başardığını, geçtiğimiz 20 yılda Türkiye şiirine neredeyse damgasını (Musallat olan demek daha mı doğru olurdu?) vuran pasif *nihilizmin* baştan çıkarıcı küstahlığına kanmadığını, ısrarla usturanın üzerinde yürüme-

ye çalıştığını düşünüyorum. Bu yürüyüşü sürdürebilmesinin nedeni, "onun gecesinin" bizim gecemizle aynı zamanı ve mekanı paylaşan, bizimkiyle konuşan, bizimkini "diğeri" olarak tanıyan bir özelliği içermesi olabilir mi?

IV

1980'lerdeki şiirin kendi içine böyle umutsuzca sığınmaya kalkmasını bir düş kırıklığının yanı sıra hızlı metalaşmanın derinleştirdiği bir *melankoli*yle de açıklamak olanaklı diye düşünüyorum. *Zamana Dağılan Nar*'da, *nihilizmin* olduğu gibi bu *melankoli*nin de izleri hiç yok değil. Ama bu izler, daha çok, "*Datta. Dayathvam. Damyata*"[110] dedikten sonra arkada bırakılmış bir diyaloğun izleri, bir salyangozun, yaprağın üzerindeki gümüşi pırıltılar, gibi...

Dış dünya ile ilişkini keserek kendi içine kapanmak, toplumsal işlevinden fantezilere, "gündüz rüyalarına", anlamın önemini kaybetmeye başlayarak derin ama bir o kadar da zevk (Juissance) veren bir hüznün içine sığınmak durumu, Giorgio Agamben'*in* işaret ettiği gibi Ortaçağlarda yaygınlaşmaya başlamış ilk kez üstelik de esas olarak *homines religiousi* (din adamları), diğer bir deyişle, anlamla uğraşan, onu yeniden üreten entelijensiya arasında. İşinin ortasında sık sık dalıp gitmek... İşine ve toplumsal işlevlerine ilgisizlik vb. O zaman, bu, "kişinin erdemini kaybetmesi durumu", yedi ölümcül günahtan biri, asla affedilemeyecek olanı, vebadan bile daha kötü ve yaygın bir hastalık olarak algılanıyormuş ruhban sınıfı arasında.[111] Diğer bir deyişle, içine kapanmak ve ne olduğunu bir türlü bilemediği bir yokluğun hüznünü yaşamak, acısını çek-

mek, "düzen" açısından işlevsizleşmek[112] ama, neyin kaybolduğunu da bir türlü sezemediği için, bu yokluğa, bu yokluğu yaratan düzene karşı etkin bir tutum da alamamak.[113] Sonuç, giderek derinleşen, o uyunamayan gecede yalnız başına, ne aradığını, kendisinin buradan neden çıkmak istemediğini, dışarıdakilerin de neden bu kadar rahat ve kolaylıkla uykuya dalabildiğini bir türlü kavrayamadan[114] dönüp durmak: *Melankoli.*

Yokluk, kaybedilmiş nesne, *Öridike*... Freud'un saptadığı gibi, bir yokluk var *melankoli*de, kaybedilmiş bir şeyin yokluğunu hissetmek, hem de bu yokluğun bilgisinin de yokluğunu... Neyin yok olduğunun bilinememesi, bu yokluğun giderilmesinin de koşullarını ortadan kaldırır, buradan da hüzün ve yas tutma girer içeri, neye hüzün duyulduğu ve kim için yas tutulduğu bilinmeden. Melankolinin stratejisi de Freud'a göre, kaybedilen şeyin yerini kimsenin asla alamayacağı bir "gerçek olmayan" şey [bir fantezi nesnesi, fetiş] koyarak, egonun onunla ilişkiye geçebileceği bir alan açmaktır.[115]

1980'lerin büyük düş kırıklığına, bunu ağırlaştıran baskıya, teröre ve hızlı metalaşma sürecine baktığımızda, bu "yokluğun" boşluğunu, markaların doldurulduğunu, bunu midesi kaldıramayanların da günün yükselen değerlerinden aldıkları, çoğu kez de bir oto-erotizm yüklü "bir özgün öznellik" *fantezisini* koydu görmek olanaklı. Tam bu noktada, kimi dostlarımızın, arkasındaki *melankoliyi* anlamaya çalışmak, *Datta. Dayathvam. Damyata* diyerek onunla diyalojik bir ilişki kurmaya çalışmak yerine, bir dönemin şiirini, kısa yoldan ve toptan mahkûm edişlerini anımsamamak elde değil doğrusu.

V

Az önce, Nilay'ın bu yürüyüşü sürdürebilmesinin nedeni, onun gecesinin bizim gecemizle aynı zamanı ve mekânı paylaşan, bizimkiyle konuşan, bizimkini, diğeri, olarak tanıyan bir özelliği içermesi olabilir mi?" diye sormuştum. Yeniden sormak ve *Zamana Dağılan Nar*'ın içindeki çok çeşitli ses ve yüzleri, şairin kolaylıkla takıp çıkardığı maskeleri, bu maskeler sisteminin dile getirdiği *çok yüzlü*, karmaşık/zengin dünyayı düşünerek, "evet" olabilir diye cevap vermek istiyorum...

Zamana Dağılan Nar'ın içindeki şiirler şairin öznelliğinin toplumsal yapı içine uzanan, diğer bir deyişle "başkalarını" da ilgilendiren ve içeren eleştirel kökleri olduğunu gösteriyor, bir melankolinin de büyük ölçüde denetim altına alınmış olduğunu düşündürüyorlar. Bunlar, dış dünyanın baskısını göğüslemek yerine kendi içine sığınan, bu yüzden de hep "o diğer gecede" kalan, sık sık, bu özelliklerinden dolayı anlaşılamaz olmakla suçlanan *melankolik* şiirlerden uzak, en öznel olduğu yerde ani bir dönüşle toplumsallaşmayı, hatta siyasallaşmayı başaran şiirler.

Üstelik, şiirlerdeki bu toplumsallaşma, siyasalaşmayı, şairi özellikle planlandığını söylemek zor. Bana kalırsa, bu şiirlerin toplumsal siyasi özellikleri, tonları, boyutları, içerikleri, "şairin kendi gereksinimi ile ürünün gereksinimi arasındaki" çelişkinin diyalektiğiyle boğuşurken, kendiliğinden ve kendiliğinden olmanın rahatlığıyla ortaya çıkıyor, çalışan bir bedenin ürettiği ter, koku ve ısı gibi...

Bu yüzden Nilay'ın şiirinde, öznel bunaltılar, düş kırıklıkları, karşımıza çoğu kez evrensel düşler ve bunaltılar olarak çıkıyor. İndirgemecilik riskini göze alarak, hızla bir geçersek sayfaların üzerinden: Herkesin gerçekleşmemiş bir çocukluk düşü vardır; çoğumuz, İstanbul'un, hızla kaybolan tarihinin ve dokusunun, azınlıklarının bir türlü sonu gelmez trajedisinin, din ve dil baskısının ayırdındayız. Kaybolan bir şeyin, yokluğun derinliğinde, karanlık bir kovukta bir ahtapot gibi bekler bizi *melankoli.* Diğer taraftan, ataerkil bir dünyanın baskısını, tehdidini ve tehlikelerini bildiğimiz için de buna başkaldıran, kadınlıklarından, erotizmlerinden vazgeçmeden meydan okuyan kadınlara özellikle hayranlık duyarız. Müptezellikte, grotesk dışavuruşlarda, öznesinin dahi farkında olmadığı bir başkaldırmanın olduğunu hissederiz belli belirsiz. Polisle itişen "travestiler", toplamaya direnen "orospular" medyada bizlere sergilendiğinde önce belki tiksintiyle karışık bir hüzün duyarız. Ama derinlerde bir yerde, bir şeyler bu direnişi, biz farkında olmasak, hatta bu "cinsel sapkınlığa" arka çıkıyor gibi görünmek istemesek bile olumlar. Hepimiz ölmekte olmaktan yakınırız, bilerek ya da bilmeyerek. Günler boşuna, bir şey olmadan geçer çoğu kez, Sisifus'un kaderi paylaşılır, işle ev arasında. Ama yine de bir yerlerimizde umut yaşar, hiç eksik olmaz, kalbimizi sıkıştırır zaman zaman, kışkırtır yoldan çıkmaya... Aşklarımız çoğu kez yarım kalır, beraber olmaya devam etsek bile... Sık sık aşkı, ölmeye (mourir) çare sanırız, ama olmaz. Elimizde bir şiir kalırsa arkasından, ne âlâ... Biz böyle yaşamaya çalışırken kendi ölme sürecimizi... Yalnız, mahzun ve korku içinde ve bitmeyen bir kimlik sorunuyla boğuşarak biteviye...

Sonra, onlar gelir. "ve kımıldayan her şeyi vururlar havadan sudan bir de topraktan, bir de yaşamaktan payımıza düşeni çocuktur yarına umuttur diye" (s.18) Çoğumuzun buna baş eğdiğini, teslim olduğunu görür, bunalırız. Kararsızlığa düştüğümüzü görür, bunalırız. O diğer gece karmakarışık olur, fırtınalar çıkar, yürek ağrımaya başlar. Buradan bir şey çıkarıp dışarı, onunla direnmeye çalışırız...

Ama yaşam ve şiir hep ağır değildir elbet, meraklı ve muziptir kimi zaman, gider karşı evin balkonunda dolaşır, bir başkasının iç çamaşırlarına dolaşır, biraz erotiktir, biraz da komik. Derken, yaşamın "gerçeği" içeri sızıverir yeniden, bir kadının yaşamıyla yıkadığı çamaşırların diyalektiğinden. Bu anda cinsel ihtilalleri düşünür şiir ister istemez, sonra geri kaçarken kendi öznelliğine, balkonun arkasındakilerde kalır aklı. (s. 27)

Ne ki, kimilerimize, Nilay'ın anlattığı o diğer gecenin bir kısmı kapalı, erkek olduğumuz için... *Zamana Dağılan Nar* kendi cinsiyetinin "fena halde" bilincinde bir yapıt. Konuşan ses hep bir kadının sesi, hem toplumsal, hem bireysel. Varoluşçu ve cinsel/hazza ilişkin sorunlarla sıkı fıkı... Bunların bir kısmını (ne kadarını?) kavramak biz erkekler için zor değil, sanırım çoğu kez imkânsız. Ama Şiir bize en azından bu boyutun da ağır bir bulantı ya da özgün bir sevinç olarak var olduğunu duyumsatmayı başarır; duyarlılığımızı, biz farkına bile varmadan keskinleştirir. Bir erkek olarak karşı cinsi daha iyi anlamamıza yardım eder mi bilemem, ama Kantçı bir yaklaşımla söylersem, bizim için bir "duyum ötesi" olmasından dolayı, imgelemimizi zorlar, bundan da payımıza bir şeyler düşer...

VI

Zamana Dağılan Nar'daki şiirler dünyayı yeniden kurma çabası olarak da algılanabilir, ama en azından iki açıdan dikkatli olmak gerekiyor bu saptamayı yaparken. Birincisi, bu dış dünya, salt dış dünyanın verileri kullanılarak yapılan bir kurma girişimi değil. Daha çok, dış dünyanın içerde yarattığı fırtınadan, yine dış dünyanın somut biçimleri aracılığıyla, özgün bir yaşam deneyiminin biriktirdiklerinden "bilinçli bir biçimde faydalanılarak" gerçekleştirilen *dışavurumcu* (expressionist) bir çaba söz konusu, eğer yanlış okumuyorsam. İkincisi, bu dış dünyayı kurma çabasını izlerken, bütünlüklü bir şeye ulaşacağımızı beklememek gerekiyor. Simgesel evrenin kurgusal bütününün "uyumuyla" bu şiirleri uzlaştırmak çok kolay değil. Aksine, şiirler bizi, simgesel gerçekliğin paramparça [G]erçeği ile ilgili olarak sık sık uyarıyor, bu yüzden de "gerçekliğin" ideolojik bütünlüğünü tehdit ediyor, yapaylığının altını çiziyor. İdeolojik/sembolik bütünlüğün içindeki, üzeri fantezilerle biteviye örtülmeye çalışılan "travmatik" çatlaklarda yaşamaya çalışıyor bu şiirleri yeni yeni alanlar açmayı deniyor, üzerine kendi deneylerimizi de yazabileceğimiz...

Burada *Zamana Dağılan Nar*'ın, okuyucusuyla bir ortaklık arayışı içinde olduğu da söylenebilir. Ama bu, "kibar", hoş görülü bir arayış değil. Ne var ki, bence bu yaklaşım daha değerli. Bu, çelişkileri uzlaştırarak kazanılmaya çalışılan bir ortaklık değil. Çelişkilerin çatlağında yaşamaya, bu çatlaktan içeri girerek, sahte bütünlüğü tehdit eden "fazla"yı yakalamaya çalışan şiir, sizinle bu noktada ortaklık arayışının peşinde koşuyor.

VII

Maskeler kaçınılmaz, bu çok parçalı dünyayı konuşabilmek için. Her maske bir kimlik iddiası, öznenin kendini betimleme, kendi için bir kimlik kurma çabasının aracı değil mi aslında? Ve bu çaba, öznenin "yapısını" dışarıdan, bir "yokluğun" etrafında, fantezilerle, bir anagöstergenin egemenliği altında ve mutlaka linguistik bir şiddetle kapatılarak kurulmuş bir simgesel evrenden aldığını düşündüğümüzde, hiç bitmeyen, sürekli başarısızlıkla sonuçlanan, istikrarsız, kaygan bir süreç değil mi?

Bir an için Aydınlanma döneminin başına, Romantik paradigmaya dönelim. İnsan kendi yasalarını kendi koyar! Her şeyin ölçütü tanrı değil, insandır. Peki, öyleyse Lacan'ın hatırlattığı gibi, insanın ölçütü nedir? Bu ölçüt insanın kendisinde bulunabilir mi? Lacan bu soruya, hayır diye cevap veriyor.[116] Peki, öyleyse insanın ölçütü nerede bulunabilir? Dışında, sürekli kendini anlamaya çalışırken, kendini aynada ilk gördüğü andan başlamak üzere, içine düştüğü sembolik evrende, bu evrene katılabilmenin, özne olabilmenin önkoşulu olarak kendisine sunulan kimlik örneklerinde... Ve gözlerden, aynaya ilk baktığında omuzunun üzerinden kendisine bakan diğerinin gözünden, kendisini sürekli izleyecek olan toplumsal otoritenin gözüne, annesinin gözünden sevgilisinin gözüne kadar gözlerden, "beni nasıl görürlerse kabul ederler acaba" sorusuyla birlikte...

Böylece, ilk önce dilin yasalarına boyun eğmekle başlayan kimlik edinme süreci hemen, toplumsal/simgesel evreni bir arada tutan yasalara baş eğmekle devam eder. Do-

layısıyla, kimlik edinme süreci bir baş eğme, kabullenme sürecidir de. Peki ama kabullenilirken vazgeçilen şeyin yerinde açılan *boşluk* (onun yokluğu) ne olacak? Yine *Lacan*: "Özneyi arzusundan yoksun bırakırız ve buna karşılık onu, genel bir açık arttırmanın nesnesi haline geleceği piyasaya göndeririz..." Yasaların nesnesi haline gelmesinin insanın üzerindeki etkisi kısaca şöyle özetlenebilir: "Onun için en önemli şeyden yoksun bırakılır ve karşılığında kuşaklar arasında örülmüş dokuya teslim edilir."[117] Kimliğin karşıtı baş eğme, bir şeyden vazgeçme böylece oluşan bir boşlukla birlikte, metalaşarak... ya da metalaşmaya direnerek... yaşamaya çalışma süreci değil mi öyleyse?

Bir taraftan dilin anlama dayattığı istikrarsızlık, öte taraftan dış dünyanın istikrarsız, sürekli çatlayan bütünlüğü, akışkanlık hızı değişen imgeler hiyerarşisi, anlamın sürekli *bağlama* bağımlılığı ve *bağlamın,* sosyal ekonomik çatışmalar bağlamı olarak sürekli bir bölünmüşlüğün ortasında kurulması... Dolayısıyla, aslında bir kimlik sorunu değil, karşı karşıya kaldığımız - ve post-modernizmin bize anlattığı gibi - farklı kimlikli öznelerin birlikte yaşaması sorunu da değil! Sorun sonuçsuz, hep eksik kalmaya mahkûm bir kimlik edinme, buna bir istikrar getirme çabası, hatta mücadelesidir. Sembolik evrende yaşandığı için de bu, "son derecede politik bir süreçtir". Özne, bu süreçte konuşlanır ya, simgesel evrenin kurgulanmış bütünlüğünü kabul eder, umutsuzca onun değişen imgelerinin bombardımanı altında, kâh bugün bunun, kâh yarın diğerinin peşinden, "moda kimlikleri" benimsemeye çalışır. Ama daha başından, bunlara yönelik arzu, bunların esas olarak yabancı ve erişilemez olmasından kaynakladığı için televiz-

yon programlarından, filmlerden gazete köşelerine kadar kendisine sunulan ve sürekli değişen kimlik örnekleri peşinde helak olur, düzene hiçbir tehdit oluşturmadan yaşamını tamamlar. Simgesel evrenin gizlediği [G]erçek de budur zaten. Bu [G]erçek,[118] özneleri yavaş yavaş tüketirken, bu imajların peşinde kimlik oluşturma mücadelesi özne üzerinde, sıçanın ısırdığı yarayı üflemesi ya da sivrisineğin iğnesindeki uyuşturucu gibi bir etki yapar. Böylece özne bizzat kendisinin alınıp satılan bir imgeye (toplumsal bir kategoriye) indirgendiğinin, "şeyleştiğinin" farkında olamadan kısa yaşamını tamamlar.

Ya da özne, bu süreci tanımaya, çatlaklarını görmeye, içinde yaşamaya ve kendi kaderini tayin etmeye çalışır; simgesel evrenin gizli gerçeğini bulup onunla karşılaşmayı seçer; fanteziler içinde kaybolmak yerine aktif özne olur, olmaya çalışır. Ne yazık ki, burada da bir mutlu son yok: Aktif özne daha da bölünmüş, fantezilerinden de vazgeçtiği için acısı iki kat artmış, *Matrix*'ten kopmuş, "gerçeğin çölünde" yaşamayı kabul etmiş, "uyanmış" öznedir. Ama insan da budur sanırım... Konuşan bir sebze ya da simgesel evrenin, *Matrix*'in yaşayabilmesi için gerekli enerjiyi salgılayan bir haz makinesi değildir. İradesini kullanan aktif/etik bir özne... Sürekli bir otantiklik, dolayısıyla özgürlük arayan bir özne... Bu yüzden sanat ürünleri yaratabilen bir özne... Bir maskeyi çıkarıp diğerini takan, maskeleri tanıyan, ama bu arada diğerinin kimlik kurma çabasını da anlamaya çalışan, anlarsa onunla daha "insanca yaşayabileceğini düşünen" sürekli iletişim arayan bir özne...

Zamana Dağılan Nar'ın içindeki şiirlerin yazarı da bu maskeler evrenine yabancı değil. Bir maskeyi takıyor öbürünü

çıkarıyor; kimlikleri alıyor, irdeliyor, bırakıyor. Hem tek, hem çok oluyor sesi; yansıyor, geri yansıyor. İtiraf etmeliyim ki, zaman zaman hedefine ulaşmadığını, geri yansıyamayarak boşlukta kaybolup gittiğini düşündüğüm de oldu.

Bir başka şey daha düşündüm, *Zamana Dağılan Nar*'ı okurken: çeşitli maskeler takarak karşıma gelen, bana simgesel evrenin parçalarını/parçalanmışlığını göstermeye çalışan ses, sanki herkes adına konuşan bir sesti. Diğer bir deyişle, maskeler değişiyor ama, arkasından hep aynı ses, bak şimdi ben bu maskeyim diyerek mi konuşuyordu? Bu düşünce beni tedirgin etti.

Bu her maskenin arkasındaki sesin aynı olduğunu bir kez fark ettikten sonra, maskelere güvenimi kaybettim. Nasıl olsa hepsi aynı şey değil miydi (arkasında konuşan ses)? Sonra Brecht'in, izleyicinin, tiyatro oyununun bir oyun olduğunu unutmasına asla izin vermeyen, gerçeğin kendisi değil, yalnızca bir temsil olduğunu sürekli hatırlatan yaklaşımını anımsadım: "Ben şimdi işçiyi oynayan bir aktör olarak, bu patrona burjuvayı oynayan aktöre neden greve çıktığımı anlatacağım. İzleyin bakalım siz ne düşüneceksiniz" gibisinden. Her maske arkasında, yazardan ayrıca, belirli, hatta organik, tamamlanmış bir kimlik mi arıyordum acaba? Yazarın bu kimlik örneklerini kendi sesiyle temsil etmesi niye yeterli olmasın?

Diğer taraftan, yazarın, herkes adına konuşmasının, en azıdan böyle algılanmasının, bu gerçekten ilginç yapıt açısından önemli bir zaaf yarattığını, kimi zaman şiirin soluğunu kestiğini, menzilini kısalttığını, neşterini körelttiğini düşündüm. Yukarıdaki soru hâlâ geçerli ve hâlâ cevapsız olarak saklı kalmak koşuluyla.

Demek istediğim, beni huzursuz eden şu: *Zamana Dağılan Nar*'daki çeşitli kimlikler kendi dilleriyle değil, yalnızca Nilay'ın ağzından konuşuyorlar, anımsanıyorlar, varlıkları saptanıyor, bize gösteriliyorlar ama adeta kendi sesleri yok! Burada Bakhtin'i anımsayarak, şiir ne yazık ki sık sık "diyalojik" bir yapıya ulaşamadan, kendi kapasitesini tümüyle tüketemeden bitiyor, diye düşündüm. Bu yüzden çok sesli bir karnavaldan çok, iyi hazırlanmış bir sunuş, adeta gereğinden fazla disiplin altına alınmış, ama kimi zaman müziği bir fugue'ü de anımsatabilen dizeler var karşımda:

Çarşının pazarın keskin hafızasından
bıyık altı sırıtan dul lekesinden bıktım
kızıl gürültülere dağıtıp saçlarımı
hüznün dekoltesine bir günah sıkıştırdım

Ben bu şiiri okurken, o kadının sesini, Nilay'ın ağzından değil de kendi yaşamındaki bir diyalog içinde duymak istediğimi düşündüm. Aynı, yağmur günü kahve kokan, mevsimleri penceresiz kadın gibi. O neredeyse karşımda duruyordu, o kadar aşina ki, hatta biraz zorlansam adını bile çıkarabilirdim... Mevsimleri penceresiz bu kadın, bütün kadınların, üzerinde yansıdığı neredeyse yüce (sublime) bir imge olan kadındı. Ah! En az bir kez konuşsaydı...

Evet Nilay'ın sesi kimi zaman çok güçlü ve bence gösterdiklerinin, saptadıklarının, öne çıkardıklarının farklı seslerini, kendi özgünlükleri ile (konuşsalar, aynı şeyleri belki de başka bir biçimde söyleyeceklerdir) içeri taşımak

için pek bir çaba göstermediğini düşündürüyor. Niye bizimle, sorarak, kızarak ya da bir başka biçimde bir diyalog kurmayı denemiyor, doğrudan karşısına alıp şaire cevap vermeye zorlamıyor, diye sordum kendi kendime. Bu yüzden, sevdiğim bir şiir beni, pek de kaynağını bilemediğim bir eksiklik duygusuyla, biraz da mahzun bıraktığında, her halde bundandır, diye düşündüm...

"Yeterince radikal olmaya dair"...

İsmet Özel'in hayret verici serüveni devam ediyor.[119] Sanat ve siyaset yaşamına önce solda başlayan yazar, daha sonra, tatminsizliğini dile getirerek, siyasal İslam'ın saflarına geçti. Geçenlerde, gazetelere yansıyan, abartılı bir jestle siyasal İslam'ın saflarını da terk ettiğini açıkladı. Burası da yazarın beklentilerine cevap vermemişti. Buradakiler de yazarın beklediği samimiyetten uzaktı. İlk geldiği yerdekiler kadar bile inançlı değillerdi kendi davalarına.

Biz durumun garipliği üzerinde, biraz da belki siyasal İslam hakkındaki düşüncelerimizin, bizzat içinden birileri tarafından dile getirilerek doğrulandığını görmenin memnuniyetiyle düşünür, "Şimdi ne olacak, İsmet Özel nereye ait diye?" sorarken, Özel bu kez, *Zaman* gazetesiyle yaptığı bir söyleşide, kadınlara ilişkin "aşırı" ve de "zamanın sesine" "aykırı" düşüncelerini dile getirerek yalnızlığa doğru bir adım daha attı... Özel, kadınlardan kendisine köle olmalarını istiyordu.

Şimdi, karşımızda ne kadar "aykırı", tatmin olmayacak kadar özgün bir yazar var, diye düşünmek olanaklı. Öyle ya, her aşamada bir dünya görüşünü terk ederek kendi inançları adına "özgün" bir adımla bulunduğu yerden dışarı çıkabilen, beklenmedik bir jestle, verili değerlere aldırmadan farkını ortaya koyabilen bir yazar değil mi İsmet?

Ama ya gerçekte tam tersi bir durum varsa? Özel'in sorunu, "of not being jew" şiirinde defalarca ima ettiği gibi topluma, siyasi akımların "bayağılığına" uyum sağlayamayacak kadar özgün, aykırı ve radikal olmak değil de inançlarında yeterince radikal olamamanın ve de bunu bilmenin dayanılmaz sıradanlığıysa?

Üç "büyük öteki"

Sol (sosyalizm), Siyasal İslam ve Feminizm, birbirinden farklı dünya görüşlerini temsil ederler. Bu anlamda her biri insanların yaşamlarına, eylemlerine ve geleceklerine yön veren birer düşünce sistemidir. Bunlardan birine bağlanmaya başlayan bir insanın öznelliği, varlığının, eyleminin ufku, hatta kullandığı anlamlandırma sistemi (dil) bu dünya görüşünün etkisi altında yeniden şekillenmeye başlar. Bu özellikleriyle, sanırım bunların her birini, içinde yaşanan birer *simgesel evren* (göstergelerden oluşan evren), bireyin karşısındaki *büyük diğeri* (Lacan, à la Zizek) olarak düşünebiliriz. Eğer düşünebilirsek, bu "simgesel evrene" bağlanmak, içine girerek belirlenmeye açılmak için dolayım olarak seçilen şey de karşımıza "büyük sürünün babasının" adlarından biri olarak çıkmaz mı? Nitekim, örneğin Lacan, kadın için "büyük sürünün babasının" adlarından biridir demez mi?

Siyasette bir parti (bir siyasi liderlik ya da belli bir tez), dinî evrende, bir tarikat ya da liderlik, cinsel ilişkilerde de "kadın", bakışları altında kimliğimizi kurmaya çalıştığımız şey, "büyük sürünün babasının" bakışının kaynağı değil mi?

İsmet önce bir simgesel evrene (sol) bağlanmak istemiş, ancak bir süre sonra yetersiz bularak (tam sol yenilmeye, kalmanın riskleri artmaya başlarken), büyük bir sıçramayla onun tam karşısındaki "simgesel evrenin", siyasal İslam'ın içine atlamıştır. Şimdi de siyasal İslam'ı yetersiz bularak şiddetli eleştirilerle bunradan da ayrıldı; hem de siyasal İslam'a emperyalizm karşısında küresel düzeyde,

1970'lerde sosyalist bloğa yüklenen anlam yüklenmeye başlandığı, diğer bir deyişle, kalmanın zorlaştığı, kalmanın ancak daha da radikalleşildiğinde olanaklı bir hale geldiği bir dönemeçte. Sakin İsmet Özel'in sorunu, önce solda, sonra sağda bağlanmaya çalıştığında benimsediği görüşleri, "büyük diğerinin" taleplerini mantıki sonuçlarına kadar götürmekten, radikalleştirmekten çekinmiş olmak olmasın.

Sol düşünce en radikal noktasında sosyalizmi, antikapitalizmi benimsemek, toplumla bağlarını tümüyle kesmek, verili düzene katılmayı reddetmek, buna karşılık dışlanmayı, yoksulluğu ve hatta sanatının marjinalleşmesini kabul etmek, nihayet sistem tarafından imha edilmeyi göze almak yok mu?

Siyasal İslam söz konusu olduğunda da en radikal nokta, Batı'dan kaynaklanan aydınlanmaya, bunun demokrasi, insan hakları, eşitlik ve özgürlük temalarına tümüyle karşı çıkmak, kitaba dayanan ve inanmayanların inandırılmasına kadar sürecek sürekli bir ölümcül savaş, Cihat, "intihar eylemleri", El Kaide vb. ile ABD'nin hedefi olmak değil mi? Ve her ikisinde de gerçek radikallik, projesini, bizzat kendi safındakilerin ihanetine, oportünizmine, "davanın" farklı yorumlarla sulandırılmasına, ya da "gerçekle" arasında ortaya çıkan kimi uyumsuzluklara aldırmadan inançla, şaşmadan yolunda yürümek değil mi?

İsmet Özel'in kısa tarihi ve bugün elimizde olan veriler (ama yanılmış da olabileceğimizi kabul ederek) bize İsmet Özel'in her iki durumda da bağlanma süreci içinde, her şeye rağmen saflarını korumaya devam etmesine olanak sağlayacak radikalliği gösteremediğini, bir kaç düş kırıklı-

ğıyla hemen yeni bir "büyük diğeri" aramaya koyulduğunu gösteriyor. Sakın sorun İsmet Özel'in bağlanma biçiminden kaynaklanıyor olmasın? Sakın İsmet de, tüm özgünlük arayışı görüntüsüne karşın, bir çok sıradan insan gibi, bağlanmayı, mükemmel, bu anlamda bir kez içine girince, ya da "büyük sürünün babasının bakışını" kabul edince, orada her şeyin cevabını bulacağı, artık aramaktan vazgeçebileceği, diğer bir deyişle, kendisini hata yapmaya karşı güven altına alacak koruyacak, bir yer arıyor olmasın?

Eğer böyleyse, bir sanatçı olarak Özel için, aslında sol yada sağ fark etmez. Her halükârda aranan kapalı, bütünsel ve mükemmel bir sistem olduktan sonra...

Peki kadınlar hakkında söylediklerine ne demeli? Sanırım bunu, en son terk ettiği "simgesel evrenin" kimi özellikleriyle ilişkilendirerek açıklamayı denemek daha doğru olur. Müslümanların, esas olarak ataerkil "simgesel evreni" içinde kadın; insan hakları, bireysel (ve cinsel) özgürlükler açısından, kapitalizm altında yaşanan gelişme ve ilerlemelere göre son derecede kısıtlı, erkeğe tabi bir konuma sahip. Ama şüphesiz, bir köle değil!

Böyle bir "simgesel evrende", bu evrenin beklediği radikalliği veremeyeceğini fark eden Özel, bunu fark etmenin ve terk etmenin getirdiği ağrıyı, belki de kimlik çatlamasını sakın şöyle bir fanteziyle yamamaya ve kimliğine kendince yeniden bir "tutarlılık" sağlamaya çalışıyor olmasın: Kendi arzumun peşinden giderken, verili kadın modelini sonuna kadar itiyorum ve diğerlerine ne kadar tatsız/skandal gelirse gelsin (hatta ne kadar çok gelirse o kadar iyi), kadından köle olmasını istediğimi söylüyorum.

Bu herhangi bir ahlaki kaygıyla sınırlı olmayan, tam anlamıyla özgün (varoluşçu bir anlamda otantik) bir tutum değil mi?

Ne yazık ki değil! Esas radikal olan, verili ataerkil kadın modelini mantıksal sonuçlarına kadar iterek köleliği talep etmekten değil, aksine, Lacan'ın açıklıkla ifade ettiği gibi "kadının olmadığını" kabul etmekten geçiyor. Diğer bir deyişle, gerçek radikallik "kadının", toplumsal ilişkilerin içinde erkeğin iktidarını sürdürmek için yapılandırılmış bir kavram olduğunu, kadın ve erkek ayrımlarını yadsıyarak bunların dışında bir yerlere doğru hamle yapmayı kabul etmekten geçiyor.

İsmet Özel'in yetersiz radikalliği, dünyanın genel gidişi içinde aslında çok fazla bir öneme sahip değil. Ancak, İsmet Özel olayı, bir bağlanma türünün yetersizliğini yeniden sorgulamamıza olanak verdiği için ilginç ve faydalı.

Bağlanma ama nasıl?

Sanatçının içinde olduğu paradoksa, otonomi sorununu tartışırken birçok kez değindim: Bir taraftan, sanatçı, kendini sanatçı olarak görebilmesine olanak sağlayacak kadar özgün, diğer sanatçılardan farklı olabilmeyi başarmalı. Diğer taraftan, sanatçının ürünü, toplumsal ilişkiler içinde bir anlama, dolayısıyla bir sosyal işleve sahip olmalı; sanatçının ürettiği ürünün, deyim yerindeyse, bir de tüketicisi olmalı. Bu yüzden, tümüyle özgün bir sanatçının ürünleri, verili anlamlar sistemi içinde yer alamayacağından, kendi duvarına çarparak yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Toplumda kabul edilmeye öncelik veren bir

sanatçıysa, bu kez de özgünlüğünü terk edip verili sistemleri benimsemeyerek sanatçılığını kaybetmek tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Tek yol, bu çelişkiyi diyalektik bir gerginlik içinde yaşamayı, adeta *usturanın üzerinde yürümeyi,* garantiler aranmaktan vazgeçmeyi kabul etmek değil mi? Tabii ki, bu saptama, sanatçının ürününün üretilişine, algılanmasına olanak sağlayan biçimine ilişkin sorunları ortadan kaldırmıyor. Ama bunlar bir başka yazının konusu.

Şimdi, Turgay Fişekçi'nin şairin özgünlüğü bağlamında özgünlük konusunu ele alan bir yaklaşımına değinerek yazıyı bitirmek istiyorum. Fişekçi diyor ki:

"Yeni şeyin kaynağı her bir insan kişiliğinin, bir başkasına benzememesi, kişilik özgünlüğüdür. Şiir yazmaya başlayanların, ilk yapacakları şey kişiliklerindeki bu özgünlüğü, başkalarına benzemeyeni anlayabilmektir. Bu farklılığı anladıktan sonra artık insana, hayata bakış, onu yorumlama, hep bu özgün yaklaşımla olacaktır. Bu farklı bakış, yazılan şiire farklı bir ses getirecektir. Böylelikle yeni şiir yazmaya başlayanlarda sık sık görülen ustaların seslerine yaslanma da son bulacaktır." (Defne Gölgesi, *Cumhuriyet*, 17/09/03)

İlk anda akla yakın gelen bir yaklaşım: Önce kendini tanı, sonra arkası gelir... Ama biraz dikkatle bakınca ve modern zamanların en özgün şairlerinden biri olan Baudlaire'in özgünlük anlayışını anımsayınca, "Acaba at arabanın arkasına mı koşulmuş?" diye sormak da olanaklı... Baudlaire diyor ki: "Bütün özgünlüğümüz zamanın duyumlarımız üzerine vurduğu damgadan kaynaklanır."

Baudlaire'in saptaması, özgünlüğü anlamak için içe dönük değil, öncelikle dışa dönük, zamanın özgünlüğünü

kavramaya yönelik bir uğraşının gerekli olduğunu düşündürüyor. Sanırım özgünlük, zamanın özgünlüğünü ben nasıl yeniden yaşântılandırabilirim, dile getirebilirim sorusunun cevabına bağlı olarak ortaya çıkan bir durum; yoksa, kendine yönelik, sonu gelmez ve sonuçsuz, kolaylıkla narsizme açılacak psikanaliz çözümlemelerini değil.

Diğer taraftan, Fişekçi'nin, adeta "herkes birbirinden farklıdır, dolayısıyla her şairde bir özgünlük gizlidir, sorun onu bulabilmektedir" olarak da özetlenebilecek yaklaşımı, özgünlüğü rastlantısızlıkla, ama tabii ki Romantizmin o yüce rastlantısallığıyla sınırlamıyor mu? Böyle bir sınırlama, modernizmin en önemli kazanımına, sanatçının, yaptığının tümüyle teorik ve toplumsal olarak bilincinde olma gereksinimine sırt çevirmiş olmuyor mu? Nihayet, böyle bir özgünlük arayışı, "bağlanma sorununu" ortadan kaldırmıyor mu?

Sanatçının özgünlüğü, yeni, en fazla 300 yıllık tarihi olan bir sorundur. Özgünlük sorunu, *özgürlük* ve *otonomi* sorunlarıyla birlikte ve bunlardan ayrılmaz bir biçimde burjuva sınıfının yükselmeye başladığı dönemde tarih sahnesine girer. Bundan sonra her özgünlük, zamanın damgasının özgünlüğünü anlamak ve bunu yaşantılandırmaya, ifade etmeye uygun biçimlerle ilgili yeni *paradigmalar bulmaya yönelik* arayışların ürünü olmuştur.

Bir kez daha vurgularsam: Özgünlüğün kaynağı, sanatçının kendi kişiliğinde bulunduğu varsayılan özgünlükte değil, yaşanan zamanı, felsefe, tarih, sosyoloji birikimini, hatta psikanaliz bilgilerini kullanarak analiz ederken, bulduğu özgünlüğe (bu aslında *özgürlüğün* önünde duran zamana *özgün* engellerdir) ilişkin (siyasi, ekonomik, cinsel

vb. hemen tüm alanları kapsamak üzere sürdürdüğü özgürlük mücadelesinin bir parçası olarak) geliştirmeye giriştiği yeni paradigmada yatar.

Diğer taraftan, *öznellik* (kimlik) sürekli oluşan, ama tamamlanması olanaklı olmayan, buna karşılık toplumdaki sınıflar, cinsiyetler, hatta din, etnisite gibi aidiyetler arasında sürmekte olan iktidar mücadelelerinin ürünü karmaşık ve akışkan özdeşleşme (identification) süreçleri içinde bitmek tükenmek bilmeyen bir mücadeleden başka bir şey değildir. İşte bu yüzden, özgünlüğün kaynağı içerisi değil, dışarısıdır. Özgünlüğü saptanacak, istikrarlı, tamamlanmış kimlik arayışları insanları sık sık, güvenlikli bağlanma süreçleri aramaya iter. Halbuki, kimliğin (öznelliğin) bir mücadele süreci olduğunu kabul eden sanatçı, bağlanma ediminin de aslında ucu açık, sürekli yenilenecek, değişecek, hiçbir güvence sunmayan, her an yeniden kazanılması gereken bir süreç olduğunu kabul edecektir. Bu dünyada sanatçıya huzur ve güven yoktur ve hiçbir bağlanma, sonu gelmez bir özgürlük mücadelesi dışında, bunu sağlayamaz...

Neden Zizek!

Bir süredir dergimizin[120] okuyucularına Zizek'in çalışmalarından örnekler sunuyoruz. Bu sayıda da geçtiğiz aylarda çıkan *"Devrim Kapıya Dayandı - Lenin'in 1917 Yazılarından Seçmeler* (Revolution at the gates - Selected writing of Lenin from 1917, Verso, 2002) başlıklı kitabının önsözünü (Zizek'in izniyle) yayımlıyoruz. "Neden bugün yeniden Lenin ve neden 1917 yazıları?" sorularının cevabını ön sözde Zizek kendisi veriyor. Ama biz yine de Zizek'ten bu önsöze bir sunuş yazmasını istedik. O da kabul etti. Onu da bu önsözün önüne koyuyoruz. Ancak bizim neden bir edebiyat dergisinde Zizek'e ve Lenin'e ilgi gösterdiğimizi de açıklamaya çalışmamızın okuyucu açısından yararlı olacağını düşündük.

1980'lerin sonundan bu yana yayımlanmış onlarca kitaba ve sayısız makaleye bakarak Zizek'in hiç şüphesiz, bu dönemin en üretken yazarlarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, çok fazla kitap yazmak, çok önemli bir şey söylendiği anlamına tabii ki gelmiyor. Zizek adına internette çıkan 15.000 sayfaya, Zizek'in konuşmacı olarak davet edildiği yüzden fazla uluslararası konferansa bakınca, Viyana akademik çevrelerinde "Turbo akıl" olarak da nitelendirilen bu adamın ürettiklerinin de büyük ilgi çektiğini söyleyebiliriz.

Lacan'cı psikanaliz, Kant, Schelling, Hegel, Heidegger, Faoucault, Derrida, Levinas gibi düşünürlerin bilinen, zaman zaman da çok az bilinen karanlıkta kalmış metinlerine, Hicthcook'dan Kieslowski'nin filmlerine, Pop

kültürünün günlük dedikodularına, 1940'ların dedektif romanlarından 1990'ların kurgu bilim romanlarına, Doğu Avrupa'nın karanlık şakalarına kadar ucu bucağı belirsiz bir entelektüel coğrafyada, evinin arka bahçesinde gibi büyük bir rahatlık ve aşinalıkla dolaşan Zizek'in çok önemli bir özelliği daha var. Zizek postmodernizmin pasif nihilizmine teslim olmayan ender Marksist düşünürlerden biri. Bu yüzden Zizek'i okurken sık sık, postmodernizmin en temel argümanlarının, hemen tüm felsefi temelleri çürütüldükten sonra öldürücü darbenin Marx'tan yapılan bir alıntıyla, ya da Marx'ın bir çözümlemesine yapılan göndermeyle tamamlandığını görüp müthiş bir keyif alıyorsunuz.

İşte bu yüzden son yılların postmodern teori ve kültüründe, post Marksist teslimiyet ve devrim korkusu, hatta ucuz bir aydınlanma düşmanlığı ortamında Zizek'in özgün bir yeri var. Onun tüm yazdıklarına katılmasanız, zaman zaman yok yahu bu kadar da olmaz, diyecek olsanız bile okuduklarınız, insanın moralini yükselten, toplumsal değişimin, daha iyi bir dünyanın olabilirliğine inancı yeniden güçlendiren, bu arada da sol düşünsel geleneğin, postmodernizmden ve diğer gerici yaklaşımlardan mukayese kabul edilemeyecek kadar zengin ve karmaşık olduğunu görerek övünç ve güven duymanıza yol açan bir etki yaratıyor.

Gerçekten de solun böyle bir yazara gereksinimi vardı. Çünkü, solun soluduğu hava uzun bir süredir çok boğucu: Neo-liberalizm ve yeni sağ bir yanda, postmodernizm-post Marksizm öbür yanda. Nefes almak neredeyse imkânsız. 1989'da SSCB'nin çöküşüyle ve sosyalizmin de-

nendiği ve iflas ettiği görüşü "yeniden kanıtlandı". Bırakın devrimden, sömürüden ve sınıflardan bile söz açmak neredeyse insanın deli muamelesi görmesine yetiyor. Bu ortamda ayakta kalmak çok zor.

Ama durumu abartmanın da âlemi yok! Bu karanlık, ilk kez ve yalnızca bizim kuşak sosyalistlerin başına çökmüş bir bela değil ki? Örneğin, bir yüz yıl geriye gittiğimizde çok daha zor koşullarla karşılaşmıyor muyuz? Ekim Devrimi bu koşulların içinden çıkmadı mı? Hem de en beklenmedik yerde ve zamanda!

O zaman, 1905 Devrimi yenilmişti. Devrimci dalga geri çekiliyordu, sol parçalanmaya başlamıştı, bitmez tükenmez tartışmalar içinde kendi kuyruğunu kovalıyordu. Daha da önemlisi, II. Enternasyonal'in I. Dünya Savaşı'na savaşa destek veren büyük ihaneti ve bunun getirdiği büyük şok. Şimdi bir an kendinizi Lenin ve Bolşeviklerin yerine koyun: Muazzam bir yalnızlık...

Lenin, bu yalnızlığın içinde ve bu travmanın etkisiyle II. Enternasyonal Marksizmi'ne, geleneğin bekçisi Karl Kautsky'e karşı kolları sıvadı. Yeni dönemin devrimci teorisini yaratmaya koyuldu. Zizek'i ilgilendiren işte bu Lenin. Özellikle de iki devrim arasındaki, Stalin dahil birçok Bolşevik'in hayret dolu bakışları arasında, II. Enternasyonal'in evrimci Marksizmi'ni elinin tersiyle itip Sosyalist Devrim'in zamanının geldiğini söyleyen, devrim olması için "Devrimin yapılmasından" yana olan, *Felsefe Defterleri'nin, Devlet ve Devrim* kitabının, *Nisan Tezleri'nin* yazarı Lenin.

Önsözünü aktardığımız bu kitapta Zizek, bugünün "küresel kapitalizm" ve "postmodern kültür" dünyasında

işte bu Lenin'i tekrar etmemiz gerektiğine bizi ikna etmeye çalışıyor. Ona göre, Lenin'in bu eyleme geçerkenki tutumunu, refleksini anlamak ve bugünün koşullarında tekrarlamak gerekiyor. Lenin'in yaptığını yeniden yapmayı, söylediğini dogmatik bir biçimde yeniden tekrarlamayı değil...

Bunun edebiyatla ve sanatla ne ilgisi var?

Sanat alanında bir Ekim Devrimi yok ama yine böyle özgün, üstelik zaman olarak da Ekim Devrimi'yle örtüşen bir "an var"! Bu an, 19. yüzyılın küreselleşme (kapitalist kriz) döneminde sanatın geleneğine, daha somutta idealist ve mistik sembolizme karşı gelişmeye başlayan ve Stalinist diktatörlük ile Nazi devletleri tarafından yok edilene kadar süren "Modernist-Avant Garde an".

O zaman da sanatçılar (sağ ve sol kanatlarıyla birlikte) kapitalizmin çatlamaya başlayan yapısı içinde oluşan abisin içine bakma cesaretini gösterdiler, bir başka dünya düşlediler ve sanatı, bu düşün hizmetine vermek istediler. İnsanlık tarihinin sanat açısından en verimli ve yaratıcı dönemlerinden biri; yaşandı o zaman.

Yine benzer bir dönemden geçiyoruz! Yine serbest piyasa kapitalizmi derin bir kriz içinde, "kürselleşme" dalgası dünyayı ateşe vermeye hatta insanlığın geleceğini tehdit etmeye başladı. Yalnızca kapitalist sınıfın egemenliğinin söylemleri (sembolik evreni) değil, 1930'lardan sonra kapitalizmin iktidarına karşı şekillenen muhalefette de egemen olan II. Enternasyonal sosyalizmi, iktidardaki biçimiyle Stalinizm de iflas etti, kullanılamaz hale geldi. Solda ne bu döneme tepki olarak gelişen *postmodernizm* ne de sıkı sıkıya korunmaya çalışılan *sosyalist gerçekçilik*, işe yarıyor. Bi-

rincisi, eylemi iptal ettiği, "hakikati" ortadan kaldırdığı için; ikincisi de kapitalist toplumun sembolik evrenindeki bütünlüğü, kapitalist sınıfın ideolojik hegemonyasını kırmaya, bu egemenliğin söylemlerinin koordinatlarını dinamitlemeye yardımcı olacak içerik ve biçimlere sahip olmadığı için bugün, sanatın ve sanatçının işine yaramıyor. Postmodernizm düşmanı gizliyor, eylemi uyuşturuyor; sosyalist gerçekçilik aydınlatamıyor, eleştiremiyor...

Bu koşullarda yine yeni bir şey söylemek, Lenin'in refleksini bu kez sanatta tekrarlamak gerekiyor. Diğer bir deyişle, Lenin döneminde hızla yayılan modernist sanat akımlarını tekrarlamak değil, onlara yol açan arayışı, refleksi tekrarlamak gerekiyor, bugünün sosyal ekonomik ve teknolojik koşullarında yine bugünün öznelliklerinin, özelliklerini göz önüne alarak. Zizek bizi bu yönde düşünmeye teşvik ettiği, yeni kıtalara açılan yolun haritasını belirlememize hizmet edecek araçları oluşturmamıza yardımcı oluyor. O da bizim gibi arıyor. Esas değerli olan da bu...

'Thank You Sertab'

Gazetesine bu İngilizce başlığı koyduran editörün, kendi iç dünyasında boğuşmakta olduğu kimlik oluşturma süreçlerini anlamakta zorluk çeksek de, bu teşekkürün gerekçesi belli. Sertab, Eurovision yarışmasında birinci olarak, *"ulusal gururumuzu"* okşadı. Bu okşanmanın gerçekleştiği alana bakınca, sizi bilmem ama ben "Teşekkür ederim istemem" diyeceğim!

'Kitch' dünyası

Eurovision müzik yarışması, ne genel olarak Avrupa müziğinin ne de özel olarak pop müziğin sanat (eğer bu kavram burada kullanılabilirse) ürünlerinin sergilendiği bir yerdir. Müzik endüstrisinin bir parçası da değildir. O, kendine ayrılmış çok özel, adeta zaman dışına çıkarılmış, çıkarılmadan önce de her türlü sanatsal öğeden soyutlanarak "Kitch"leştirilmiş bir alanda yaşar. Hatta Eurovision'un Avrupa'nın "gösteri toplumunun", ideolojik evreninin parçası olduğu bile kuşkuludur. Eurovision, adeta bir zamanlar Sorbonne'da verildiği söylenen, "Bon pour l'Orient" (Doğu'da geçer) türü ikinci sınıf diplomalara benzer; Reuters'i haklı olarak vurguladığı gibi, Avrupa için değil, Avrupa'ya girmeye çalışan ülkeler için bir "olaydır". Bu yüzden, Sertab'ın Eurovision yarışmasını kazanmış olması ülkemizin kültürü ve sanatı adına kimseye bir şey söylemez.

Diğer taraftan, medyanın, daha önce dereceye girmediğimizde Eurovision'a yönelttiği, ama şimdi unutmayı seç-

tiği eleştirileri de hatırlamak gerekir: Eurovision politikleşmiş bir alandır; sonucu, müziğin kalitesi değil, siyasi duyarlılıklar belirler! Gerçekten de İngiltere en kötü katılımcı olduğu için mi sonuncu oldu, yoksa Irak'ı işgal ettiği ve ABD'nin Avrupa Birliği içindeki *Truva Atı* kimliği artık iyice ortaya dökülmüş olduğu için mi?

"Thank you Sertab" başlığı atan gazetenin editörüne kâbus gibi gelecek ama, Sertab'ın başarısında, Türkiye'nin kamuoyunun siyasi duyarlılığının, uzun yıllardır ilk kez, Irak savaşı yüzünden, Avrupa'nın siyasi duyarlılığıyla örtüşmüş olması, "Tezkere" geçmediğinde de Avrupa kamuoyunun bu ülke halkına hayranlıkla, hatta bir umutla bakmış olması yatmıyor mu? Buna Kıbrıs'taki gelişmelerin Yunan kamuoyu üzerindeki etkilerini de ekledik mi, Sertab'ın (parçasının verdiği haz bir yana) nasıl birinci olduğunu anlayabiliriz.

Ve bir fantezi

İroni şu ki, eğer söz konusu başarıda siyaset değil de gerçekten estetik öğeler rol oynamışsa durum daha da vahimdir. Örneğin, parçanın klibi, 19. yüzyıl biçimlerine sarmalanmış, harem, hamam, erkeksiz kadınlar, tütün/afyon vb.'den oluşan, zengin, gizemli, loş ve erotik bir dünya anlatıyor. Böylece şarkı, oryantalist ideolojinin en banal bileşenleri bir araya konularak, Avrupalı'nın kolektif bilinçaltına bir fantezi nesnesi olarak sunuluyor, hem de "uygarlıklar çatışması" teorisinin hızla taraftar bulduğu bir ortamda. Şarkı, yarışmada bu fanteziye uygun olarak, modern Türkiye'de ve geleneksel Türk-İslam kültüründe, sanat değeri en azından tartışmalı bir göbek dansı temasıyla sunuldu.

Şarkının sözlerine gelince, başlığı (Everyway that I can) Türkçe'ye bire bir çevirmek olanaklı değil, ama parçanın geri kalanıyla birlikte değerlendirdiğimizde pekâlâ "Bende her yol var, yeter ki sen iste" diyebiliriz. Şarkı (*Milliyet* gazetesinin *yürekli* çevirisini kullanıyorum) şöyle başlıyor: "Başka bir şeyin peşinde olduğunu hissediyorum / Kendine uzakta bir yol açıyorsun / Beni sevdiğini söylüyorsun ama gözlerini çeviriyorsun..." Birkaç dize sonra, "Seni sevmeme izin ver / Her şeyi yaparım / Beni tekrar sevmeni sağlamak için / Her şeyi yaparım, tüm sevgimi veririm / Her şeyi yaparım, ağlarım, ölürüm..." ve bu minvalde devam ederek Türkiye'de bir kesimin Avrupa ve ABD aşkını anımsatır bir biçimde bitiyor.

Sertab'ın şarkısında Türkiye Avrupa'ya, Avrupalı'nın fantezisini kurduğu, karanlık, gizemli, erotik, erkekleri ya efemine, ya tecavüzcü, kadınlarıysa cinsel gücü yüksek, tatminsiz, elde etmesi son derece heyecan verecek bir Doğu fantezisinin (Bu fanteziyi merak ettiyseniz: Irvin Schick, *The Erotic Margin*, 1999, Verso) parçası olarak sunuluyor. Gerçekte, böyle bir Doğu'nun olup olmadığı bir yana, Avrupa buna oy verdi, diye onur duyacak ne var!

11 OSCAR

Peter Jackson'un Tolkien'in *fantezi* romanı *Yüzüklerin Efendisi* üzerine kurulu filmlerinin üçüncüsü, *Kralın Dönüşü*, pazar akşamı rekor kırarak 11 Oskar aldı. *Theodor Adorno,* "Sanatın büyüklüğü, ideolojinin gizlediğini açığa çıkarmasında yatar" diyordu. Tolkien'in kitabının sanat kategorisine girdiğinden emin değilim ama şurası kesin: Bu 11 Oscar yaşadığımız "ilginç zamanların" ruhunu açığa çıkarıyor.

Çok uygundur...

Dünyayı *uygarlıklar çatışması* optiğinden görenlerin giderek arttığı, jeopolitiğin geri geldiği, ırkçılığın yükseldiği, savaşların giderek sıklaştığı, dünyanın en zengin ülkesinin, koyu renkli, bir başka ırktan, dinden olanlara açtığı savaşlarla bir imparatorluk kurmaya kalkıştığı bir dünyada yaşıyoruz.

Tolkien'in yapıtında ırklara, bölgelere bölünmüş, liderlerden ve takipçilerinden oluşan bir dünya var. Bugün bizim dünyamızın liderleri, siyasetlerini, giderek artan bir rahatlıkla Tolkien'in kitabındaki gibi aydınlanma öncesi düşüncenin "iyi" - "kötü", "hayır" - "şer" temalarıyla dile getiriyorlar; bu zeminde suikastlar (hedeflenmiş öldürmeler) düzenliyor, sivilleri bombalıyor, ülkeleri işgal edebiliyorlar.

Bugün de *Yüzüklerin Efendisi*'nde ve filmlerinde olduğu gibi, dünyanın "iyi" ve yaşam tarzının, yabancılara korunması gereken bölgeleri ile "kötülerin" yaşadığı, işgal

edilerek güvenlik altına alınması gereken bölgeleri var. "İyi" bölgeler yeşil, zengin kötü bölgeler, karanlık, çorak (sömürgecilerin "Karanlık kıta Afrika" deyimini, bu bölgelerin halkının yoksul ve "geri", aç, salgın hastalıklı, fanatiklik olduğunu anımsayın). "Kötü" bölgelerden gelen, koyu renk derili, son derece de çirkin, pis kokan (yabancı baharatlar yiyenlerin teri gibi), gaddar, eli palalı (Zülfikar'ı anımsayın), liderinin kölesi, garip, anlaşılmaz bir dil konuşan sürüler, pek de anlayamadığımız (ne filmde ne de kitapta bu konuda bir açıklama var) nedenlerle "iyilerin" bölgelerine saldırmaya, onları yemeye (yamyamlar) çalışıyorlar. Buna karşılık, "iyi" bölgelerde sarışın mavi gözlü insanlar yaşıyor. Bunlardan en beyazı, dolayısıyla en faziletlisi, *ölümsüz* Elfler, kültür, ahlak ve teknolojide (hafif ve narin silahlar kullanıyorlar) en yüksek düzeyi temsil ediyorlar; gelip diğer beyazların koalisyonuna katılıyorlar.

Filmin (ve de kitabın) sembolik evreni tümüyle "savaşçı ahlak" (kan bağı, erkek egemenliği, kahramanlık) temalarına dayanıyor; cinsellik hiç yok; filmlerde en uzun ve anlamlı ilişkiler erkekler arasındakiler...

Tüm bunlarda, Batı-Doğu kurgusunu, bugünkü "terörizme karşı küresel savaş"ı, Avrupa'nın göçmenler tarafından "sessizce istila edilme", kültürünü kaybetme korkusunu, hatta 1980'lerde başlayan feminizme karşı tepkiyi taşıyan bir *alegori* yok mu sizce?

Neo-faşizmin dünyası...

Beyaz ırkın dayanışması, "kötülük" ile "yabancılar" arasında kurduğu ilişki, Tolkien'in kitabını Avrupa neo-

faşizmi için kültürel bir kaynak yapmış (Roger Griffin, "Revolt Against the Modern World", *Literature and History*, 1985, Oxford). Özellikle İtalyan neo-faşizmi yeniden toparlanırken Tolkien'ın kitaplarının temalarını kullanmış; *Movimento Sociale Italiano,* gençlik kollarını "Camp Hobbit" adlı bir kampta eğitiyormuş. İtalyan neo-faşizminin yükselişini anlatan antolojinin adı da ilginç (Hobbit/Hobbit), yayınevi de (Erec Kayası). İtalya'da önde gelen neo-faşist pop grubun adı da *Yüzük Kardeşliği.* İngiliz Ulusal Partisi de (neo-faşist) Tolkien hayranı bir söyleme sahip. *Yüzüklerin Efendisi*, ABD neo-nazi çevrelerinin favori filmleri arasında yer alıyor.

Tolkien, *Yüzüklerin Efendisi*'ni I. Dünya Savaşı sırasında tasarlamış, iki savaş arasında yazmış. Tolkien, İngiliz Ulusal Partisi'nin kurucularından birinin çıkarttığı dergiye aboneliğini 20 yıl sürdürmüş. Tolkien, biyografisine göre muhafazakâr, kralcı bir siyasi formasyona sahipmiş. Bu kitapla İngiliz halkına birleştirici bir mitoloji yaratmayı amaçlamış. 1950'lerde İngiltere (imparatorluğunu kaybettiği için olacak) kitap önce ABD'de, özellikle Yale, Harvard gibi elit yetiştiren üniversitelerin öğrencileri arasında büyük ilgi çekerek hızla "kült" statüsüne yükselmiş.

Geçen yıl da Oscar, para ve şöhret uğruna *her şeyi* yapmaya hazır insanları yücelten *Chicago* filmine verilmemiş miydi? Bu ödüller gerçekten de zamanın ruhunu çok iyi yansıtıyor.

Hiçbir metin ada değildir[121]

I

Her sanat yapıtı, özel olarak da edebiyat, arayışa ilişkindir - sanatçının, içindeki "ağrı"yı karşısına koyarak tanımasına, başkaları tarafından tanınmasına olanak verecek bir biçim arayışına. Bu biçim, hem özgündür hem de evrensel, sanatçının öznelliği toplumsal olarak yapılandırılmış bir öznellik olduğu için... "Ağrı" hem sanatçının özgün tarihine hem de kendisiyle aynı toplumu paylaştıkları için öznellikleri benzer süreçlerden geçerek şekillenmiş öteki bireylere, o toplumda egemen ve evrensel olan öznelliğe aittir.

Kendi "ağrı"sına biçim vermeye çalışan yazar (artık, yazardan söz ediyorum), toplumun o andaki ve geçmişteki yazarlarıyla, hem aynı dili (bunların bir kısmı onun anadili olmasa bile) hem de onların bu "ağrı"ya gösterdikleri tepkileri, diğer bir deyişle, onların yapıtlarını paylaşır, istese de istemese de. Bu yüzden, her yazar bir gelenek içinde yazmaya başlar, istese de istemese de. Demem şu ki, her edebiyat metni "genetik" olarak metinler arasıdır, kaçınılmaz olarak ve hiçbir "ağrı" bir ada değildir.

Ancak yazmak, aynı zamanda seçim yapmaya ilişkindir, şunu değil de bunu anlatmaya, şu biçimi değil de bu biçimi kullanmaya. Öyleyse, yazarın, hangi gelenek içinde olduğunu bilmeye başlaması ona çok daha köklü bir seçenek sunacaktır: Bu geleneği benimsemek ya da yadsıyarak kendine, projesine, "ağrı"sının özgünlüğüne uygun bir başka geleneği seçmek, geriye doğru seçerek yeniden kur-

mak. Bu seçenek, yazara kendi metinler arası hareketinin zeminini ya da evrenini kurma olasılığını verir. Bundan sonra yazar, diğer yazarlardan öğrenir, seçer ve kendi metnine, onu güçlendirmek, zenginleştirmek, hatta nereden geldiğini, metnin geleneğini vurgulamak ve önermek için taşır.

II

Her metin bir evrendir; o metne gitmek ise hem zamanda hem de metnin mekânında yapılan bir gezi. "Tanrı önce yolculuğu yaratmış, ama onun arkasından da nostalji gelmiştir." Öyleyse, o metne yolculuk, arkasından o metnin evrenini özlemeye ilişkin hüznü de getirecektir beraberinde. Artık, o metin de ağrının bir parçasıdır ister istemez. Öyleyse, yazarın yapıtı, o metni de tanımalı, o metne giden bir kapı açarak okuyucuyu o metne göndermelidir. Okuyucu, bu yolculuğun sonunda hüzün ve nostaljiyi paylaşabilirse, kim bilir, belki de onun metnini, "ağrı"sını da paylaşabilecektir...

Her metin hem bir evrendir hem de bir sembolik evrene aittir, onun içinde var olur. Bu sembolik evren, bugüne ait olabilir; dolayısıyla, yazarın içinde yaşadığıyla örtüşür, ya da geçmiş bir zamana ait, belki de artık olmadığı varsayılan bir sembolik evren içinde oluşmuştur. Bu nedenle bir başka metinle konuşmak, ondan bir parça alıp getirmek, onun içinde oluştuğu, devindiği, etkilediği, etkilendiği evrenden de bir şeyler getirmektir metnin içine. İnsanın en büyük dostu unutmaktır, ama en büyük düşmanı da... Her sembolik evren/düzen bir şeyleri unutturarak, dışarıda bırakarak kendi istikrarını sağlamaya çalışır. Öyleyse, konuşulan metin eğer

doğru seçilmişse, uygun bir yönde kullanılmışsa, geldiği metni zenginleştirmekle kalmaz, bir başka evrenin bugün unutturulmaya çalışılan, bastırılan kimi bileşenlerini (hatta duyarlılıklarını) de bugüne taşımaya yardım eder, o zamanı bugüne bağlar.

III

Her sembolik evren istikrar sağlayabilmek için, varlığını tehdit eden kimi "şey"leri dışarıda bırakmak zorundadır. Ama bu "şey"ler semptomlar olarak mutlaka geri gelirler ve bu sembolik evrenin bütünlük, mükemmellik iddiasında çatlaklar açarlar. Bu çatlaklar, o sembolik evrenin içinde yaşayan bireylerde dayanılmaz ağrılar yaratır, kimliklerini tehdit eder, anlam sistemlerini bozar. Bu yüzden, bu çatlaklar, bireylere bütünlük, tatmin vaat eden anlatılar olarak kurulan fantezilerle örtülürler geçici olarak. İster cinsel, ister toplumsal fantezilerin, yaşandıkları anda tiksinti veren bir deneyime dönüşmesi işte bu yüzdendir. Fantezi bütünlük vaat eder, ama sadece vaat eder, sunmaz; yaşanan yalnızca çatlaktan içeri girerek istikrar bozan, tehdit eden "şey"dir. İçimizdeki ağrının da kaynağı olan, sık sık hissedilen ama sembolik evrenin içinde bir türlü sembolleştirilemeyen, anlamlandırılamayan şey!

Yazar, işte buna, sembolik evrende sembolleştirilemeyen şeye biçim vermeye çalıştığı için aradığını hiçbir zaman tam olarak bulamaz, istediği mükemmel biçime ulaşamaz; bu yüzden, o mutsuz bir "karakterdir". Ona düşen, bunu kabul etmek, mutsuzluğun çeşitli dereceleri arasında gidip gelerek aramaya devam etmektir.

Burada sanatçıyı ciddi bir tehlike bekler. Eğer yapıtı bir bütünlük, mükemmellik vaat ediyorsa hemen toplumsal fanteziler zincirine katılır, "ağrı"yı görünür kılmaz, aksine üzerini örter, böylece sembolik evrenle uzlaştığı, onun oyununa katılmayı kabul ettiği, onun tarafından benimsendiği için başarısız olur. Belki çok satar, çok okunur, ama o artık bir meta sahibidir, sanatçı değil, böylece iflas eder.

Aşk şiiri iyi bir örnek olabilir, fanteziyle sanat yapıtı arasındaki farkı irdeleyebilmek için. Aşkı yüce bir varlık olarak ele alan, buna uygun, gerek özlem, kavuşma, gerekse, "vuslat" ânını anlatan, sadece bunu anlatarak okuyucunun içinde o aşka ilişkin "ağrı"yı soyutlayarak konuşan ve burada kristalleşerek bir estetik haz aramaya çalışan şiir, aşk aracılığıyla bir bütünlük vaat etmeye başladığı noktada bize derin bir ah çektirerek, belki de gözümüze bir damlayı çağırarak bizi rahatlatan bir fanteziye dönüşür kolaylıkla. Halbuki, "aşk"tan konuşmak aslında bir imkânsızlıktan bir melankoli nesnesinden konuşmaktır. Diğer bir deyişle, neyi kaybettiğimizi bilmeden özlediğimiz şeyin yokluğunun yerini almayı vaat eden şey olarak aşk bir imkansızlıktır. Daha doğrusu, "bir şey" imkânsız olduğu için aşk söz konusudur...

Bu tehlikeden kaçınmanın bir yolu (yollarından yalnızca biri), şiirdeki "aşk"ın ait olduğu sembolik evrenin diğer öğelerini, metinleri, sesleri, sözleri ve gürültüleri, resimleri vb.... metnin içine taşımak, aşk duygusunda var olduğu iddia edilen bütünlük vaadini, aşkın, metindeki akışını bölerek, parçalayarak, dağıtarak boşa çıkaran, şeyleri de metnin içine davet etmek olabilir. Yazar, aşkını dile geti-

rirken ya da aşkını düşünürken, aynı evren de biri ölmekte, biri işinden atılmakta, bir başkası da osurmakta değil midir zaten, ve birileri de müstehcen büyüklüklerde ki servetlerine yenilerini eklemekte...? Aşk bunlara rağmen bütünlük iddia edemez, "Auschwitz'den sonra lirik şiir yazılamayacağı" gibi...

IV

Sanatın kaynağında melankoli var derken, sanatın temelinde içimizdeki, anlamlandıramadığımız ama sürekli anlamlandıracak bir biçim aradığımız şeyden söz ederiz aslında. Melankoli kayıp bir şeye ilişkindir, ama yas tutmaktan farklıdır. Melankoli kaybettiği şeyi bilmez. Hatta bu şey belki de hiç olmamıştır. Yas tutan, neyi kaybettiğini bilir, kaybına üzülür, yoluna devam eder. Melankoli bir fasit dairedir, içinden bir türlü çıkılmayan. Üstelik, bir yanda paranoya bekler, öbür yanda şizofreni. Çünkü, özlediği, insanın, önce insan olurken bir topluma bunun sembolik evrenine (dil) girebilmek ya da tüm bunların oluşabilmesi için, ya da tüm bunların oluşması sürecinde, arzusuna sınır koymayı, "yasalara uymayı" kabul ederek geride bıraktığı şeydir. Geride bıraktığı, artık sembolik öncesinde kaldığı için bir türlü anlamlandıramadan anımsadığı; aradığı, hep özlediği "şey", diğer bir deyişle özgürlüğüdür. Bu yöndeki her çaba sembolik evrenin duvarlarına çarpmaz mı? Sözde toplumun ve ekonominin yasaları bizi engellemez mi? Bunu aşmaya kalkarsak, polisin copuna, askerin süngüsüne, "çifte kulelere" çarpmaz mıyız?

İşte bu yüzden de içimizdeki ağrıya verecek biçimi

ararken aslında özgürlük özlemimize bir biçim vermeye çalışırız ve bu hep sembolik evrenin anlamlandırma kodları tarafından yadsındığı için başarısız olur, ta ki biz bir yolunu bulup bu kodları değiştirene ve yolumuza yeniden devam etmeye başlayana kadar, yeni ağrılarla hesaplaşmak üzere...

İnsanın, toplumsallaştıktan sonraki tarihi bu değil midir? Sürekli aramaya devam etmek, özgürlüğün peşinde koşmak, ama hiçbir zaman bularak bir mükemmelliğe ulaşamadan koşmaya devam ederek... Sanat tüm bütünlük iddialarını çözerek, hatta alaya alarak, aramayı teşvik ederek var olur ya da sahte bütünlük vaatlerine ortak olarak intihar eder. Metinler arası yolculuk da bu arayışın bir parçası değil midir, bizi, eski ve yeni arayışlarla buluşturan?[122]

İç Dinamikler Üzerine

"İç dinamik" gerçekten güçlü bir kavram, yabancı etkenlerden arınmışlık, "gizil olanın dışavurumu" olmak gibi anlamlar taşıyor. Başdanışman Akdoğan da sosyalist gelenekten kaptığı bu kavramı AKP'ye mal etmeye çalışıyor.

Anlaşılabilir, ama boş bir çaba. Doku uyuşmazlığı söz konusu! Birincisi, AKP'nin ait olduğunu iddia ettiği(!) düşünsel evrende, gelişmeleri "iç dinamiğin" değil, "dışarıdan" tanrının belirlediğine inanılır. İkincisi, Akdoğan'ın imasıysa (200 yıldır bastırılan halk iradesi nihayet topluma damgasını vurdu...), AKP'nin, "iç dinamikle" değil, uluslararası (dış) dinamiklerin etkileriyle ilişkili doğuşunu gizlemeye yarayan bir fantezi... Gerçekten de, neoliberalizm/postmodernizm ikilisi tükenerek yerlerini, daha radikal bir biçimde Aydınlanma, modernite karşıtı yeni muhafazakârlık ve "aşiretçilik" olarak betimleyebileceğimiz iki kültürel, siyasi eğilime bırakıyorlar; AKP bu gelişmenin bir izdüşümü.

Neoliberalizm-postmodernizm

Aslında çok bilinen bir konu, üzerinde durmayıp yalnızca dört kesişmeyi anımsatmak istiyorum. 1) Neoliberalizm, üretim ve emek alanlarını yok sayarak yalnızca piyasa ile ilgilenir. Postmodernizm, tüketim, "yaşam tarzı" üzerinde yoğunlaşır, kapitalizm yokmuş gibi davranır, toplumu, maddi ve yapısal belirlenmelerden bağımsız, her

şeyi kapsayan bir kültürel yüzeye indirger. 2) Neoliberalizm, 1920-30 krizinin derslerini görmezden gelerek krizin, piyasanın aksaklıklarından değil, devletin, piyasaya müdahalesinden kaynaklandığını savunarak ekonomi-siyaset diyalektiğini tepetaklak eder. Postmodernizm, devleti, şiddet ve araçlarına indirgerken evrensel vatandaşlık ilkesini homojenleştirici, farkları bastırıcı bir etken olarak görür, onun yerine etnik, dinsel, cinsel farklardan kaynaklanan kimlikleri öne çıkarır. 3) Neoliberalizm, piyasanın müdahale edilemeyecek kadar karmaşık olduğunu savunurken piyasa dışında, bireysel çıkardan farklı bir toplumsal çıkar (kamu) alanı olduğunu reddeder. Postmodernizm, Aydınlanma ve Modernite geleneğine karşı çıkarken bilimin epistemolojik olarak ayrıcalıklı konumunu yadsır; böylece dinî söylemler, kültürel fanteziler bilimle aynı düzeye yükselirler. 4) Neoliberalizm, küresel serbest piyasa projesini tarihin sonu olarak görür. Postmodernizm, modernitenin toplumsal ilerleme, gelişme mantığını, tarihselciliği yadsır ve kapitalizmin ufkunu aşma çabalarını, totaliter projeler olarak mahkûm eder.

Yeni muhafazakârlık ve 'aşiret refleksi'

Neoliberal politikalar, ülke ekonomilerini dışa açarak, uluslararası sermaye için küresel homojen bir ekonomik coğrafya oluşturmaya çabalarken ülke çapında yerleşik bölüşüm ilişkilerini, bunlara dayalı toplumsal uzlaşmaları bozdu; etnik, dini, sınıfsal çelişkileri derinleştirdi. Bu süreçte oluşan mali krizler birçok ülkenin toplumsal dokusunu çözmeye başladı. Ulus devlet daha çok, bir borç öde-

me, uluslararası mali sermayeye hizmet verme kurumuna dönüştü, bu arada toplumsal uzlaşmaları düzenleyici, çelişkileri yumuşatıcı araçlarını terk ederek ya da özelleştirerek kendi vatandaşlarına daha da yabancılaştı. Yalnızca Türkiye'de değil, gelişmiş ülkelerde de merkez partileri erimeye, genel seçimlere ilgi, "ortak iradeye" güven azalmaya başladı. Türkiye'de de 1980'lerin neoliberalizm şokunun ardından etnik, dinî akımlar 1990'larda hızla güçlenmeye başlamadı mı?

Aydınlanma sürecinde, kapitalizmin, etnik, dinsel, yerel kimlikleri, vatandaşlık kavramı içinde aşarak oluşturduğu karmaşık, kapsayıcı evrensellik, postmodernizmin ve neoliberalizmin saldırıları altında aşınır, toplumsal dayanışma mekanizmaları yok edilirken, ekonomik kriz belirsizliği arttırırken evrensel vatandaşlık kimliği zayıflamaya, bireyler, modernite öncesinde olduğu gibi daha bildik, daha dolaysız, ama *diğerini* dışlayan, *aşiret* tarzı yerel kimliklere sığınmaya başladılar. ABD'de yönetimi ele geçiren yeni muhafazakârların, diğer devletlerin meşruiyetini tanımayarak Westphalia anlaşmasıyla oluşan kapitalist/ulus devletler sistemini yıkmaya başlayan imparatorluk projesi, askerî şiddeti öne çıkararak antik/feodal dönemin devletler arası ilişkilerini anımsatan dış politikası, bu süreci daha da derinleştirdi. Hem küresel serbest piyasa projesini, hem imparatorluk iradesini kabul eden AKP'nin, devletin merkezî yapısını, kamu alanını, dolayısıyla vatandaşlık kurumunun temellerini zayıflatmaya yönelik idari düzenlemeleriyle, dinî cemaatlerin taleplerine, *aşiret refleksine* verdiği önceliklerle işte bu, yukarıda kabaca özetlediğim sürecin bir ürünü olduğunu, bu nedenle de "küreselleş-

me" ve "imparatorluk projesine" bağımlı, dolayısıyla "dış dinamiklerin" etkisiyle şekillenmiş bir hareket olduğunu düşünüyorum.

"Sanatın Sonundan" sonra...

I

Geçenlerde İlhan Selçuk, köşesinde söyle diyordu "*Çağımızın sanatı nedir*" diye sorulsa hiç duraksamadan derim ki: - Reklamdır!.. Resim, grafik, karikatür, mizah, sinema, edebiyat, politika, aklınıza ne gelirse reklamda vardır, geçerlidir, kullanılır...

Peki, reklamın dünyadaki itici gücü ne?..

Önünde durulamaz iki tutku, reklamı olduğundan daha çekici yapıyor:

Bir: Tüketim..

İki: Para..

Çağımızda tüketim dönencesi dünyanın yörüngesini de saptıyor.." ve devamla sanattaki bu değişimin tüketim ve parayla olan ilişkisine değiniyordu[i]. Diğer bir değişle, İlhan Selçuk, dikkatimizi (bu köşe yazısındaki saptamaları halen sanat alanında sürmekte olan çok önemli bir tartışmayla ilişkilendirirsek) "sanatın" *"bittiğine"*, *"geride kaldığına"* yerini, tümüyle metalaşarak, tüketimin ve paranın hizmetine geçerek, insani değerlerden uzaklaşarak, *başka* bir şeye bıraktığına çekiyor

İlhan Selçuk, sanatın, tümüyle metalaşarak, tüketimin ve paranın hizmetine girdiğine, insani değerlerden uzaklaşarak, yerini *başka* bir şeye bıraktığına ilişkin kaygılarında yalnız değil. Son yıllarda Avrupa ve Amerika'da sanat eleştirmenleri arasında, post-modernizme karşı güçlü bir tepki gelişiyor. Örneğin Amerika'nın önde gelen sanat eleştirmenlerinden *Donald Kuspit* bu yıl yayımlanan kita-

bında *(The End of Art* [iii] sanatın sonu) sanatın artık estetik bileşenini kayıp ederek sona erdiğine, yerini, Alan Kaprow'a göndermeyle "post-art" (sanat-sonrası) olarak tanımlanan bir şeye bırakmaya başladığına dikkat çekiyor. Kuspit'e göre dün evrensel değerleri dışa vurmayı amaçlayan modern sanatın aksine bugün, post-modern sanat dar ideolojik çıkarları ifade eden bir dejenerasyonu, çürümeyi temsil ediyor. Kuspit, post-modern sanatın içeriksizliğine, ruhsuzluğuna [iii] ve durağanlığına karşı, geleceğin, Lucien Freud, Michael David, Paula Rego, Brenda Zamany gibi "Yeni Eski Ustalarda" [iv] olduğunu ileri sürüyor.

Kuspit "post art" ve aşağıda değineceğim "estetik –yönetim"(management)[v] tezini güzel sanatlar alanındaki gelişmelerle ilgili olarak geliştirdi. Ancak ben onun savlarını, daha önce irdelediğim "otonomi" kavramına, sanat, melankoli ve özgürlük arasındaki bağlantıyla, ilişkin yaklaşımlarımın ışığında okuyarak genelleştirebileceğimi, diğer sanat alanlarında da yararlı olabilecek dersler çıkarabileceğimi düşünüyorum.

II

Post-modernizmin sanatta yol açtığı dejenerasyona geri dönersek, sanırım bunu en iyi, post-modern sanatçıyla, kapitalizm öncesi toplumlardaki devlet/kilise sanatçıları arasındaki benzerlikte görebiliriz. Kapitalizm öncesi toplumlarda, Mikelanj, Rafael, Davinci gibi "büyük ustalar" devlet/kilisenin patronluğu altında, dini ideolojiyi, kiliseyi, devleti, yücelten bir bakışla, üretiyorlardı; sanatları toplumun yeniden üretim sürecinin, o toplumlardaki bire-



Andy Warhol - MARILYN

yin "sembolik evreninin", merkezindeydi, onun organik parçasıydı. O dönemde 'estetik' topluma yabancılaşmamış, T.S. Eliot'un bir ifadesini ödünç alırsak, "duyarlılık" henüz kırılmamıştı. Sanatın toplumsal bir işlevi vardı ve sanatçının verili 'ahlak', 'hakikat' kavramlarıyla hiç bir sorunu yoktu. Diğer bir değişle sanat herkes için geçerli bir "hakikatin" kavranmasında en önemli araçlarından biriydi. Sanat ve "hakikat arasındaki bağlantı açık ve dolaysızdı. "Büyük sanat" 'toplumsal bütünlüğü' açığa vuran, gözler önüne seren, insanın, bu bütünlüğün düzeni içindeki anlamını ve yerini kavramasına yardım eden sanattı. Bu yüzden kapitalizm öncesi dönemin "büyük ustaları" ve yapıtları toplumsal bütünlüğün merkezindeydi ama onlar acısından sanatsal bağımsızlıktan (otonomiden) söz etmek olanaklı değildi.

Bu "otonomi" arayışı burjuva sanatçının, modernitenin ilk öncülerinin, "Aydınlanma" döneminde, kapitalizmle feodalite arasındaki mücadele içinde doğan *özgürlük* ve *özgünlük* talepleriyle birlikte gündeme geldi. Modernite, "gelecek", "gelişme" kavramlarıyla insanları zaman kavramını değiştirdi; bireyin bu dünyanın, sonlu, ölümlü, iktidarsız olmak gibi kötülüklerinden kurtuluşunu, eski

ahenkli "asr-ı saadet" koşullarına dönerek, yada öldükten sonra bir başka dünyaya göç ederek değil, bu dünyada ama gelecekte elde edilecek, kurulacak, kazanılacak bir şey olarak yeniden tanımladı. En önemlisi kendini ve türünü kurtarabilecek "kahraman özneyi"[vi] yarattı, bireyin kaderini bireyin eline, toplumun kaderini toplumun eline verdi.



Kooning - MARILYN

Böylece sanatçı, 'kuruluşun' – feodal boyunduruktan kurtulmanın- bir aracı olmaya, feodal ilişkilerin 'yeniden üretim' sürecinin dışına çıkmaya, ideolojik yapılanmayı desteklemek yerine bireyin içinde yaşadığı "sembolik evreni" hedef almaya başladı. Bu edimiyle özgürleşti ama, toplumsal bütünlüğün merkezinden de kovuldu. Çünkü onun amacı, bu bütünlüğün anlamını değil anlamsızlığını, gözler önüne sermekti. Artık, sanatçı olarak kalmak istiyorsa "marjinde" yaşamaktan başka bir çaresi yoktu[vii].

Sanatçının kaderi, Kapitalist üretim ilişkileri egemen olduğunda da değişmeyecekti. Çünkü bu kez de toplumsal bütünsellik, meta ilişkileri tarafından oluşturulacak ve merkezinde yalnızca bu ilişkileri yeniden üreten etkinliklere yer olacaktı. Modernist sanatçı bu yeni durumu çok

iyi anladı, ve hemen karşı çıktı, yıkmak için kolları sıvadı. Post-modern sanatçı ise, toplumu dönüştürme umutlarının "suya düştüğü" "ütopyalardan" kurtuluş umutlarından vazgeçildiği, bir dönemin insanıydı artık marjinallikten bıkmıştı, toplumun merkezinde kendine yer arayan biriydi.

Postmodern sanatın öncülerinden *Andy Warhol* için *"iş sanatı* (Business art-E.Y) *sanattan sonraki adımdır"... "Para kazanmak sanattır, çalışmak sanattır, iyi bir iş* (business) *en iyi sanattır"*. Warhol diyordu ki, *"Bir bayan arkadaşım bana 'en çok sevdiğin şey nedir?' diye sordu... Ben paranın resmini yapmaya işte böyle başladım"; "İnsanlar neden sanatçının özel olduğunu düşünüyorlar? O da diğerleri gibi bir meslek işte"...* Post-modern sanatçı Warhol'un tavsiyesine tümüyle uydu; metalaşmak ve medyalaşmak için elinden geleni yaptı. Post-modernizmin "evrensel değerleri" yadsıyan yaklaşımı, Post-modern sanatçının evrensel değerleri terk ederek, 'yükselen değerlere' yönelmesini, 'piyasa popülizminin' değerlerini benimsemesini kolaylaştırdı. Post-modern sanatçı, anlamdan ve teknikten kaçtı, ironiye [viii], kitle zevkine (piyasada pazarlama için en işlevsel olan düzeye) ve yüzeyselliğe sığındı, yapıtlarını metalar dünyasında, "gösteri toplumunda" en kolay kabul edilebilecek biçimde üretmeyi seçti.

Kimileri yatak odalarını "yerleştirme" olarak sergilerken, kimileri de, "piyasa popülizminin". Pasif nihilizmin tüm ön yargılarını romanlarına taşıdılar. Böylece yatak odaları, süper zengin kapitalistlerin özel galerilerinde sergilenmek için satın alınırken, romanlar daha yayımlanmadan medyalaştırıldılar, yazarları, TV ve gazetelerde kendi-

lerini anlatmaktan helak oldular "medya mankenlerine" dönüştürüldüler; ama, çok para kazandılar meşhur oldular.

Böylece, *Kuspit*'in deyimiyle sanatçı olmaktan vazgeçti, kitlenin *medya tarafından koşullandırılmış* beğenisinin bileşenlerini, "soyut duyumsal – haz unsurlarını" bir araya getiren, bir anlamda onları yöneten, hoşa gidecek, kolayca anlaşılabilecek (medyalaştırılabilecek), satın alınacak metalar üreten bir "estetik yöneticisine"(manager) dönüştü.[ix] En iyi yöneten en çok parayı kazandı. O artık kendini metalar dünyasına (yeni efendiye) bağımlı kılmış otonomisinden bilerek vazgeçmişti! Belki henüz devlet sanatçısı değildi, ama çoktan piyasa "sanatçısı" olmuştu, böylece de, otonomisini elden kaçırmamak için mücadele eden sanatçının sanatın gelişmesinin önünde de aşılması gereken bir engel...

III

Bence bu engeli aşmanın, bu günkü kısır sanatsız ortamdan çıkışın yolu, yeniden evrensel, değerlere geri dönmekten geçiyor. Bu saptama hemen iki soruyu gündeme getirir: Evrensel değerler mi o da ne? Nasıl? Bu sorulardan birincisine iki düzeyde birden cevap vermek gerekiyor. Birincisi *ontolojik* düzeyde: Bir tür olarak insanı diğer canlılardan ayıran özellik nedir? İkincisi *'ontik'* düzeyde: Bu gün bu değer karşımıza nasıl çıkıyor.

Birinci sorunun cevabının insanın sembol (dil) kullanma ve toplum kurma özellikleriyle ilgili olduğunu düşünüyorum. Dil kullanma insanı, hem dışındaki gerçeklikle iliş-

kilendiriyor, onu anlamlandırmasına olanak sağlıyor, hem de onun de yerine sembolleri, dili koyarak ondan kopmasına, onun içinde dolaysız bir biçimde var olma durumunu *kaybetmesine* neden oluyor. Bu beraberinde insan için hem 'sembolikte' (dilin içinde) hem de onun dışında (organizma olarak) aynı anda var olmasına, böylece bölünmesine, en baştan şizofrenik bir boyut kazanmasına yol açıyor. Toplum kurmaya gelince bu insanın bir arada yaşayabilmek için kendi kendine kurallar, yasaklar koymasına, *özgürlüğüne sınır getirmesine* dolayısıyla *özgürlüğünün (arzularının) bir kısmından* vazgeçmesine yol açıyor. Bu soyutlamayı hem insanın bir tür olarak ortaya çıkış anında, hem de çocuğun annesinden koparak topluma, 'sembolige' girmesi sürecinde bir şeyleri kaybetmesi olarak düşünebiliriz. Kaybedileni "şey" ise ontolojik düzeyde, "sınırsız" haz ve özgürlük olarak tanımlanabilir. Dil öncesi ve toplum öncesi durumumuzu ve "sınırsız özgürlüğün" ne olduğunu bilme olanağına sahip değiliz. Bir anlamda "o cennetten kovulduk" ve kovulurken de bir daha geri dönemeyecek biçimde değiştik[x]. Ama bunu bilememiz, sürekli bir eksikliğin ayırtında ve özlemiyle yaşıyor olduğumuz, sürekli bize bir mükemmellik [xi] vaat eden bir şeyleri aramaya devam ettiğimiz gerçeğini değiştirmiyor.

Kapitalizm öncesi toplumda mükemmelliğin temsilcisi- yüce olan- "tanrıydı". Sanatın görevi, işlevi de bizim bu mükemmelliği kavramamıza, kavrayamayacağımız içinde estetik düzeyde, "yüce", "ulvi" olarak hissetmemize yardımcı olmaktı. Sanat yapıtı bu yücenin bulunduğu, daha doğrusu, eğer bir kavrayabilseydik, olması gereken, ama şimdi boş olan yere, yükselme ve onu doldurma onuruna

ulaşmaya çalışan bir üründü [xii]... Bu yüzden, feodal toplumun içinde ilk çatlakların oluşmaya başlamasıyla birlikte, bu kaynağı belirsiz kayıp hissinin, özellikle de ilk önce yüceyle en yakından ilgili kesim, ruhban sınıfı içinde geri geldiği, insanlığın melankoliyi tanımaya başladığını görüyoruz [xiii]. Dini sembolik sistem kimsenin henüz, ayırtında olmadığı bir biçimde çözülüyor, yücenin yeri giderek boşalıyordu.

İkinci sorunun cevabı, yukarıda ontolojik düzeyde betimlediğim, özgürlüğün kaybolmuş olmasından dolayı oluşan, özgürlüksüz olma durumunu aşmaya çalıştığımızda, karşımıza çıkan, toplum tarafından konmuş somut tarihsel, mülkiyet, cinsel baskı, kapitalist sömürü, emperyalizm, ırkçılık vb... gibi engellerle ilgili. Sanat alanındaysa bence bu sorunun cevabı "biçim" (form) sorunsalında yatıyor.

Wassily Kandinski'nin biçim sorunu ile ilgili kısa makalesindeki tezleri iyi bir başlangıç noktası oluşturabilir[xiv]. Kandinski, bu makalede, 'yaratıcı ruhun' gelişme sürecinden evriminden ve bunu engelleyen güçlerden söz ediyor. "Yaşam sevincinin[xv], yeninin önünde durulamaz ve sürekli zaferi" olduğunu vurguladıktan sonra şöyle devam ediyor: "Zafer yavaş ilerler. Yeni değerler insanları giderek etkisi altına alır. Ve o değerler bir çoklarının gözünde yadsınamaz hale gelince, bugün mutlak olarak gerekli olan değer, o zaman bir duvara dönüşür- yarına karşı dikilmiş bir duvara. Böylece özgürlüğün bu yeni meyvesinin (yeni değerin), biraz sonra çürümüş bir biçime (özgürlük önünde engel oluşturan –E.Y) dönüşmesi kara elin işidir" Diğer bir değişle, gelişme, "bir içsel zorunluluk olarak",

"sınırsız özgürlüğe doğru gelişme" var olan, kendini tamamlamış, eski biçimlerden, yeni ve sonsuz zenginlikte yeni biçimler yaratarak kurtulma çabasıyla ilerler. Kandisnki'ye göre gelişmenin zirve noktası etkin ruhla doluduyguyla- dolu "sınırsız özgürlüktür", "Yüksek sesle konuşan bir duygu hem sanatçıya, hem de izleyiciye doğru yönü bulmalarında rehberlik edecektir." Başlangıçta bir duygusal özgürlük veren "biçimler" kendilerini tamamlayınca, artık özgür devrimci duyguları taşıyamaz, paslı eski, işe yaramaz biçimlere dönüşürler[xvi].

Modernizm ve daha sonra Avant-Garde'da kendilerini bu süreçten kurtaramayacaklardı ama Nazizmin ve Stalinizmin saldırıları, II. Dünya savaşının ertesinde, CIA'nin "avant garde'a" sahiplenmesi ve ideolojik bir araç olarak kullanmaya kalkması, bu noktaya ulaşmadan ölmelerine neden oldu. Ama olan oldu ve öldüler! Daha da acısı, Post-modernizm geldi ve bu devrimci sanatın biçimlerini talan etti, ama yarattıkları avant-garde'ın kötü bir parodisi olmaktan öteye gidemedi [xvii].

Avant garde otonomiye sahipti, zorluğu, 'estorikliği' ve sürekli yeniyi arayışıyla, çabuk tüketime, metalaşmaya direniyordu, özgürdü, yada Kuspit'in deyimiyle yaşamdaki ender otonomi, özgürlük anlarını temsil ediyordu. İnsan toplumda bir kukla gibiydi, yaşam iplerini çekiyor, davranışlarını belirliyordu. Avant- garde insanlara bu iplerin ayırtında olma, hatta arada sıra bir kaçını kesme olanağı sağlıyordu. Böylece insan, biraz sarsakça ve düşe kalka da olsa kendi kendine yürüme şansına sahip olabiliyordu bir süre için bile olsa.[xviii] Postmodernizm bu ipleri kabul etti, hatta yüceltti, insanlara bunların keyfine varmayı öner-

di. Artık özgünlük ve özgürlük değildi konu, para şan ve şöhretti ve "yaşamın keyfini çıkarmak". Ancak, Post modernizm hakiki bir akım olamadığından kendine özgün biçimler yaratamadı, içeri olmayan şey nasıl biçimler yaratabilecekti ki. Onun yerine Jameson'un vurguladığı gibi [xix] Modernizmin ve avant garde'ın biçimlerini aldı, devrimci eleştirel içeriklerini dışladı ve sonuçta pasif bir nihilizme "piyasa popülizmine" çakıldı kaldı.

IV

Postmodernizmin yol açtığı krizden, "estetik yöneticilik" çürümesinden nasıl çıkabiliriz? *Kandinski*'nin *"Sanattaki tinsel olan"* (1911) (STO) başlıklı çalışması, tam da böyle bir soruya cevap ararken yazılmıştı[xx]. Kandinski'nin düşünceleri ve çözümlemeleri bizimde işimize yarayabilir. Çünkü yine bizzat Kandinski'nin STO'ın giriş bölümünde yazdığı gibi, ahlaki ve "ruhsal" atmosferi, duyarlılıkları birbirine benzeyen dönemlerde sanatçılar benzer biçimleri dışa vurabilirler. Aşağıda, çok kısaca değineceğim gibi, bizim dönemimizle Kandinski'nin yaşadığı dönem arasında, sanat alanında yaşanan, yukarda değindiğim "kriz" açısından değil, sosyo ekonomik ve siyasi açılardan da önemli benzerlikler var.

Kandinski, kendi dönemindeki sorunlara ilişkin şu tespitleri yapıyor. "İçsel yaşamın o son derecede önemli kıvılcımı, bu gün çok zayıflamıştır. Yıllardır, maddiyatçılığın baskısı altında yaşayan ve yeni yeni uyanmaya başlayan ruhumuz, hala inançsızlığın getirdiği bir umutsuzlukla, amaç ve ülkü yokluğuyla maluldür"... Bugün "Sanatçı be-

cerisine maddi bir ödül istemektedir. Amacı aç gözlülüğünü ve kendini beğenmişliğini tatmin etmektir... Nefret, kıskançlık, dalavere bu amaçsız maddiyatçı sanatın doğal sonucudur". Bu gün, yaklaşık 90 yıl sonra hiçte yabancısı olmadığımız bu saptamalardan sonra şu sonuçlara ulaşıyor: *"Sanat içindeki tinsel olanı yitirmiştir", "tümüyle maddi olana bağımlı hale gelmiştir".* Kandinski'ye göre modern maddiyatçılığı, verimliliği yücelten toplumda üzerimize bir fırtına gibi yağan yeni teknolojik ürünlerde, insanların, edimlerine ödül olarak maddi şeyler biriktirmeye kafalarını takmışlar, her şeyi artık, maliyetine, fiyatına göre değerlendirmeye başlamışlardı; sanata da bu gözle yaklaşıyor ve 'piyasada ne eder?' diye soruyorlardı kendi kendilerine, Estetik değerlerin yerini değişim değeri almıştı[xxi].

Kandinsk'nin çalışmasını, özellikle de aktardığım saptamaları, *Hegel*'ci dilinden kurtararak, *Marx*'ın meta fetişizmi ile ilgili tezleriyle, *Adorno*'nun *Kültür Endüstrisi* çözümlemesinin ışığında okursak görürüz ki, burada "maddi olan", aslında kapitalizmin her şeyi *metalaştıran, şeyleştiren* dünyasıdır. Sanat buna tabi olmuş, bu nedenle tinsel içeriğini yitirmiş, *"içi boşalmıştır"*. Sanatçı piyasa için üretirken, halk sanata, meta gözüyle, maliyeti, değişim değeri, ani ve kolay tatmin aracı olma açısından bakmaya başlamıştır.

Kandinski de bizim gibi, küreselleşmenin genel krizin hızla genel bir kültürel krize açılmaya başladığı bir dönemde yazıyor, *"tinsel olanın"* (duygusal-estetik olanın) kendini özgürce ifade ederek gelişmesini engelleyen, bu "maddi olanın", sınırlarının ötesine geçebilmenin, sanat-

çı olarak otonomisini yeniden kazanmasının yollarını, ve uygun "biçimlerini" araştırıyordu. Sanırım biz de Kandinski'nin "refleksini" benimseyerek post-modernizmin sanatı çürüten ortamından çıkmayı deneyebiliriz. Diğer bir değişle, modernizmin metalar dünyasına baş kaldıran metalaşmayı reddeden, evrensel değerleri (bunların neler olduğunu ayrıca tartışmak koşuluyla) ifade etmeye çalışan duruşunu, benimseyerek işe başlayabiliriz. 'Estetik yöneticiliği' terk ederek, satmak için değil, içerden gelen karanlığı/ağrıyı dışa vurmak için üreterek, buna olanak vermeyen eski biçimleri terk edip, yenilerini bulmaya, tekniğe yeniden önem vermeye, en önemlisi de sanatı yeniden özgürlük mücadelesine kazanmaya çalışarak, postmodernizmin yarattığı krizi aşmayı deneyebiliriz.

Dipnotlar

i. İlhan Selçuk, "Yeni yaşam felsefesi", Cumhuriyet, 12 Ekim 2004

ii. Donald Kuspit, The End of Art, Cambridge University Press, Mart 2004

iii. Örneğin Kandinsky'nin aynı isimli çalışması üzerine yaptığı sunuş, Donald Kuspit, "Reconsidering the spiritual in art", Blackbird, 2003 bahar sayısı,(www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_text.htm)

iv. Kuspit "Yeni Büyük Ustalar": Post modernizmin aksine, eski ustalar gibi, eserlerinde teknik mükemmelliğe olduğu kadar ve eserlerinde evrensel değerleri ifade etmeye önem veren sanatçıları kast ediyor.

v. Kuspit "estetik yönetim" (aesthetic management) kavramını, Bernard, Schmitt ve Alex Simonson'un, büyük şirketlerin "marka" geliştirme stratejileri bağlamında yazdıkları Marketing Aesthetics: The Strategic Management of Brands, Identity, and Image, New York: Free Press, 1997, çalışmasındaki savlardan hareketle geliştiriyor. Daha doğrusu post-modern yapıtları bu savların ışığında yeniden yorumlayarak: Donald Kuspit, "The art is dead; Long live aesthetic management", Redeeming Art, Allworth Press, 2000, içinde sf:134

vi. Couze Venn, Occidentalism, Modernity and Subjectivity, Sage Publications, 2000 sf. 15

vii. Jay M Bernstein, "Aesthetic Alienation: Heiddegar, Adorno, and Truth at the end of Art", In Life After Postmodernism: Essays on Value and Culture. Ed. John Fekete. New York: St. Martis Press, 1987 sf 86-119

viii. Bu hiç bir davaya- özellikle siyasi anlamda- tam olarak bağlanamamak anlamına geliyordu. İronik duruş üzerine ilginç bit çalışma:Geoffrey Thurley, The Ironic Harvest- English Poetry in the twentieth century, Edward Arnold, 1974, London

ix. Donald Kuspit, "The art is dead...

x. Bu cennete dönemin çok ağır bir maliyeti olduğunu da vurgulamak isterim. Bu "semboliğin" dışına çıkmak, "logos" öncesine geçmek, Hegel'in "dünyanın gecesi" dediği, tüm anlamların dağılarak bir kabusa dönüştüğü duruma dönmek demektir. Aşırı şizofreni durumlarında ve psikopatlarda böyle bir "delilik" durumu gözlenebiliyor sanırım. " Psikopat, gerçekten, tam bir seçme özgürlüğü varmış gibi davranır (Zizek, Slovoj, TheTicklish Subject, 1999, Verso) Diğer taraftan, sanatçı acısından bu yaratma sürecinin, kısa aralıklarla bu "dünyanın gecesinin" en azından kenarından içeri bakmakla ilgili olduğu da bir gerçek. Bu yüzden sanatçı artık yalnızca toplumun sınırında değil, zaman zaman da bu tür bir "delilik", "akıllılık" arasındaki bir "çatlakta" yaşamaya da aşına olmak durumundadır.

xi. Bu mükemmellik, 'kursuzluk' aynı zamanda, Kant'ın değindiği anlamıyla sanatta ki 'yücenin', -tam kavrayamamakla birlikte bir bütünlüğün varlığının hissedilmesi- de tarifi değil mi.

xii. Burası Zizek'ten esinlenerek...

xiii. Giorgio Agamben, Stanzas- Word and Phantasm in Western Culture, University of Minnesota Press sf: 3-31

xiv. Wassily Kandinsky, Über die Formfrage", Der Blau Reiter, 1912. Bu metnin bir İngilizce çevirisi için:
www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/kandinskytext5.htm

xv. Bu yaşam sevinci aslında Lacan'ın 'Juissance' dediği şey değil mi? Hep bir şeyler, birileri, tarafından engellenen, son anda elimizden çalınan, birim hakkımız olduğu halde, hep düşmanlarımızın haksız yere sahip olduğunu hayal ettiğimiz ve kıskandığımız şey...

xvi. Bu yüzden özgürlük mücadelesi ve yeni formlar arama çabası asla bir noktada duramaz, tamamlanamaz ve sonsuza kadar sürmek durumundadır. Belli ki bu insanlığın hem trajedisidir, hem gelişmesinin itici gücü hem de sanatının gerçekleştiği yer...

xvii.Terry Eagleton, " Capitalism, Modernism and Postmodernism" New Left Review, No152, 1985,

xviii. Kuspit, 2004, sf 177.

xix. Frederic Jameson, 'Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism", New Left Review, No 146, 1984

xx. Aslında burada çeviriyle ilgili bir sorun söz konusu, Kuspit'in kendisi de bu metne gönderme yaparken değindiği gibi. Kandinski'nin eserinin adı Über das Geistige in der Kunst. Geistige, Geist sözcüğüyle ilgili bu da Tin (Ruh) anlamına geliyor. Ama bu dinimistik anlamda bir ruh değil (özellikle Kandisnki'nin bu çalışmasını okurken) tarihsel sosyal olara döneme damgasını vuran genel duyarlılık anlamında bir Tin. W. Kandisnky, Über das Geistige in der Kunst. Geistige, 1911: www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/kandinskytext.htm

xxi. Benim bu yazıda Kandinski'nin bu çalışmasının ayrıntılarına daha fazla girmeme olanak yok. Ancak isteyenler, çok daha ayrıntılı bir değerlendirme için Donald Kuspit'in yukarda değindiğim "Reconsidering the spiritual art" seminerine başvurabilirler.

NOTLAR

Önsöz Yerine: Köpeğin Ahlakı, Devletin Gerçeği ve Özgürlük

1 Burada iki "diğeri" var. Birincisi, Levinas'ın etik'in temeli olarak, Derrida'nın da siyasi eylemin sonuçları açısından ölçü aldığı "birey olarak diğeri", "autrui". İkincisi de Lacan'ın, sembolik evreni, "büyük diğeri" ya da "büyük sürünün babasının adı" olarak ifade ettiği ve siyasi eylemin olabilmesi için askıya alınması gereken "diğeri." Birincisi bir limit, ikincisi askıya alma, yadsıma... Simon Critchley'in Levinas'ın "diğeriyle" Lacan'ın, "big other"ının aynı şey olup olmadığını araştıran yaklaşımına karşı (*Ethics, Politics, Subjectivity*, 1999, sf. 198) Zizek'in, (*Did Somebody say totalitarianism*, 2001, 152- [özellikle 157-]161) birey yerine toplumsal belirlenmeye, "big other"a, kabul yerine "askıya almaya" öncelik veren itirazını hatırlamak faydalı olabilir.

2 Burada Kant'ın "transcendental imagination" (aşkın düş gücü) dediği şey kastediliyor.

3 Lenin'in, 1917'de Rusya'ya döndüğünde, Stalin dahil tüm Bolşeviklerin, üretici güçlerin gelişmişlik düzeyinden söz ederek aşamalı devrim; savunmakta olmasına karşın, üretici güçlerin belirleyiciliğini askıya alarak, doğrudan sosyalist devrim çağrısı yapması gibi: "Yalnızca Lenin biliyordu, 'büyük diğerinin' bir kurgu olduğunu." (Zizek)

4 Ahmet Yıldız, *Genç Kyros'ün Yazgısı*, Everest yayınları, 2002, s.1, Sözü edilen öykü için bu derlemenin sonundaki Ek bölümüne bakınız.

5 Bu noktada Matrix'e bağlı yaşayanları anımsamamak olası mı?

6 "Diğer arkadaşlarımdan yaşayan kimse kalmadı. Hepsi zehirlendiler; tembellik yüzünden zehirli etleri kapma mücadelesine girmediğim için sağ kaldım ben!" 1970'lerin korkusunu, 1980'lerin "değerlerini" hâlâ üzerinden atamamış olanları neden düşünmeyelim bu satırlardan sonra?

7 Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, 1998, Verso.

İktidar ve Sanat

8 Realizm: Gerçekliği olduğu gibi yeniden üretmeyi amaçlayan sanat. 19. yüzyıl Fransız sanatında bir dönem. Romantizmin idealizmini reddederek, toplumsal ve duyumsal olarak kendilerine dolaysız olarak sunulanın yeniden üretilmesi çabası üzerinde yoğunlaşanlar. Örnek: Courbet *(Dictionary of Art Terms. 1995)*

9 Neo-klasik: Eski Yunan ve Roma stilini kendine örnek alan, çizgisel, simetrik ve plastiklik yerine düz (yassı-flat) olanı tercih etmek, *(ibid)*

10 Natüralizm: Genellikle realizm' ile karıştırılır 19. yy. ikinci yarısı. Sanat-

çı eserlerinde günlük yaşamın olağan detaylarına çok büyük önem vererek, bunları olanaklı olduğu kadar çok eserine katar.

11 Naum Gabo, Rusya, 1920'ler üzerine: "Biz, kendimizi yapıcılar olarak niteliyorduk gerçekçilik kelimesini hepimiz kullandık çünkü hepimiz yaptığımızın yeni bir gerçekliği ifade etmek olduğuna inanıyorduk... Şeyleri yaparken tesadüfi ve yerel olan her şeyi çıkarıyor ve geride sadece sürekli olan ritmi, içlerindeki güçleri bırakmaya çalışıyorduk." (Tate Gallery, an illustrated companion, 1990, s. 146)

12 Siyasete özgürlük kavramı girerken, sanata da ilk kez otonomi kavramı girmeye başlıyordu.

13 *Derek Attridge, Peculiar Language, Literature as Difference From Renaissance to James Joyce.* Mathuen, 1988 Özellikle İkinci Bölüm The Project of Wordsworth's Preface. Bu kaynağı, dil, sosyal gelişme ve politika arasındaki ilişkilerle ilgilenenleri düşünerek ve ilginç bir kitap olduğu için aktarmak istedim.

14 Bu dönemin popüler romanında, devlet büyüklerine suikast yapmaya kalkan, ama son anda kahraman bir başka birey, genellikle üst sınıftan bir dedektif vb. tarafından engellenen anarşistlere ilişkin hikâyeler çok sıkça görülür. Burjuva ideolojisi giderek paranoyak bir boyut kazanmaya başlar.

15 Romantizm de zaten devrimci enerjisini yitirmiş, hızla Estetizme dönüşmeye başlamıştı.

16 1994'te Londra Barbican Sanat Merkezi'nde "Avant-Garde Art and the Great War" isimli bir sergi düzenledi. Bu sergi modernist sanatı Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, savaş sırasında ve savaştan sonra izleyerek gelişmelerini sunmayı amaçlıyordu. Bu sergide savaşa büyük ümitlerle adeta koşan sanatçıların, özellikle fütüristler ve ekspresyonistlerin, savaş sırasında bu heveslerinin kayboluşunu ve yaşadıkları büyük şoku görmek olanaklı oldu. Binlerce resim ve heykeli kapsayan bu serginin, bir kısmını ve üzerine yapılan çözümlemeleri *A Bitter Truth, isimli kitap/katalogda bulmak olanaklı.* (Yale University Press, 1994)

17 Bu sanatçılar arasında biçime ilişkin büyük bir benzerlik olduğunu ileri sürmüyorum. Biçim (edebi teknikleri) söz konusu olduğunda zannederim, Pound, Eliot, Joyce bir yanda; Kafka ve Mandelstam öbür tarafta kalabilir. Burada işaret ettiğim benzerlik, bence, daha çok "mood"a ilişkin.

18 Modernizm ile avant-garde arasındaki bu ayrımı Peter Bürger'in, *The Theory of the Avant-Garde* (1984) isimli çalışmasına dayandırıyorum. Astradur Eysteinsonn *The Concept Of Modernism* (1990) içinde, Bürger'e yöneltilen, indirgemeci davrandığı, muhtevanın gelişmelerini izlerken bunu

kurumların tarihiyle karıştırma eğilimi gösterdiği, sanatın aşılabilmesinin olasılıkları üzerine belirsizliğe ve teolojiye varan bir Hegelci eğilim taşıdığı, Adorno'dan fazlasıyla etkilediği şeklindeki eleştirileri ve avant-garde'ı modernizmin içinde bir aşama olarak düşünmek gerektiği yönündeki uyarıları da göz önüne almak faydalı olacaktır sanırım. Ancak, benim konuyu ele alış düzeyim ve koyduğum sınırlar açısından Bürger'in ayrımı, burada yeterlidir diye düşünüyorum.

19 Fütürizm, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce de vardı. Ancak, ben yazımda, Şubat ve Ekim devrimlerinin etkisiyle Rusya'da üstlenmeye başladığı işlev ve bilinci düşünüyorum.

20 Bu kısmı yazarken, esas olarak, sergide ve serginin kataloğunda Berlin bölümünde sunulan denemelerden faydalandım.

21 Örneğin Goebbels'in, başlangıçta ekspresyonistleri beğendiği ve "Nordik" (Kuzey Avrupa) kültürünün bir örneği olarak görülebileceğine inandığı söylenir. Daha sonra Parti çizgisi, özellikle "Uzun Bıçaklar Gecesinde", Nasyonal Sosyalist Parti içindeki "radikal unsurlar" öldürülerek temizlendikten sonra, kesin bir şekilde avant-garde'a karşı olanların eline geçti.

22 Bu cümlede "emekçi halkın" nasıl pasif bir unsur olarak düşünüldüğüne özellikle dikkatinizi çekmek isterim.

23 Burada uzun bir tartışmanın kapısından içeri bakıyoruz. Bu yüzden kısa bir not gerekli sanırım. Bürokrasinin burada sınıf olarak tarif edilmesinin nedenleri şöyle: Üretim araçlarının üzerinde, yok etmek de dahil, kontrol üretimin nerede, nasıl ve ne yolla ve ne kadar yapılacağı üzerinde karar sahibi olmak devlet yolu ile yasamayı, yürütmeyi ve şiddet araçlarını kontrol etmek ve bu özelliklerinden dolayı doğrudan üreticilerin emeğinin ürününden pay almak. Mülkiyet konusunda ise isterseniz, bu bürokrasinin üretim araçlarının, özellikle üretim ve siyaset bilgisinin, kolektif mülkiyetine sahip olduğunu düşünebiliriz.

24 Kozmopolit kelimesinin özellikle iki savaş arası dönemde, Rusya ve Avrupa'da popüler kültürün içinde Yahudi anlamına geldiğini, bilmem hatırlatmama gerek var mı?

Pablo, Samuel ve Turgut

25 *Jean Metzinger*(1910) *"A Note on Painting". Cubism* (Ed. Eward Fry-1966) içinde.

26 *Deniel- Henri Kahnweiler* (1916) *"Rise of Cubism" . Documents of Modern Art* (Ed. Robert Motherwell-1949) içinde.

27 *Jack Rivieres* (1912) *"Present Tendecies in Painting". Cubism* age.

28 *Guillaume Apollinaire* (1912) "Cubist Painters". *Cubism* age.

29 Büyük diğerinin gözünde olumlanma zorunluluğunu hissetmeyen özgür bir tutumdu bu...

30 Modernizmin kübist teknikleri benimsemekle birlikte, egemen bakış açısı kavramından (anlayışından) vazgeçemeyen sağ kanadı, kübizmi statik olmakla suçlayarak *Vorticism'i* yarattı. Bu akımın kurucusu Wynham Lewis ve edebiyattaki izdüşümü Ezra Pound Faşizme yakın siyasal tercileriyle bilinirler.

Dil ve İdeoloji Üzerine Düşünürken...

31 Bu yazı Kasım 1999'da yazılmıştı.

32 Bu alıntılara kaynak göstermeyeceğim. Bu tutumumum iki nedeni var. Birincisi, bu alıntıları benzer biçimlerde çeşitli kişilerin ağzından duydum ve kaleminden okudum. İkincisi, amacım bu yazıda kimseyle polemik yapmak, parmakla göstermek değil. Belki bunu daha sonra bir başka yazıda yapmak gerekebilir.

33 Metinlere anlamın okuyucu tarafından verildiği ve yazarın yok olduğu düşüncesine ise katılmadığımı burada geçerken belirteyim. Bence metinlerin anlamı, yazarı, okuyucuyu, okumanın yapıldığı ideolojik ortamı ve zamanın vektörünü kapsayan karmaşık bir diyalektik içinde oluşur.

34 "Bir göstergenin (sign) anlaşılması... bu göstergenin içinde kullanıldığı duruma ayrılmaz bir biçimde bağlıdır." (V.N. Voloshinov:*1929* s. 37) "Dil burada, sözcüklerle yapılan somut iletişim içinde yaşam bulur ve evrimleşir, yoksa, ne dilin biçimlerinin soyut linguistic sisteminde ne de konuşanların bireysel psikolojisinde... değil." (age s. 95)

35 "Bizzat bilinç, ancak bir göstergenin maddi varlığında vücut bularak ortaya çıkar ve geçerli bir olgu haline gelebilir". (age. s. 11)

36 Dilin bu özelliğini ilk fark eden akımlardan biri de Rus formalistleridir. Rus formalistlerine göre dil, ideolojinin yatağıdır. (Tony, Bennet).

37 Burada çok uzun bir mesafeyi hızla aşarken, Lacan'a aşina olmayan okuyucunun haklı olarak "bu bağlantı nasıl kuruldu" demesine yol açabileceğimi kabul ediyorum. Daha iyi anlaşılabilmek için, burada biraz daha ipucu vermek istiyorum. Lacan'a göre yalnızca rüyalarda gerçek -uyanıklığa isteğimizin Gerçeğine- yaklaşırız. Toplumsal gerçeklik, merkezindeki sarsıcı imkânsızlıktan, gerginlik kaynağından, örneğin kapitalizmin sömürü üzerine kurulmuş olmasından, burjuva demokrasinin aslında bir tür diktatörlük olduğundan vb... kaçmak üzere biçimlendirilmiştir. Bu yüzden, ideolojik yaşamımızın gücünü kırabilmenin tek yolu, habire "gerçekleri" dinlemek ve uyanmak değil, kendini rüyalarda açığa vuran isteğimizin Gerçeğiyle yüz yüze gelmektir. (Zizek, Sublime Object)

"Eyes Wide Shut"

38 Bu büyük harfle [G]erçek, içinde yaşadığım simgesel evrenin, kendi tutarlılığını, bütünlüğünü koruyabilmek için dışarıda bıraktığı, bastırdığı, bu evrenin içinde simgeleştirilmesi olanaksız, ama bu evrenin her çatladığı noktada içeri sızarak kendini dayatan şey.

39 Filmde birden fazla yerde Bill'in bastırılmış gerçeğinin, eşcinsel bir yan taşıdığına ilişkin işaretler de var. Ancak, yerimiz sınırlı olduğundan bu temayı çözümlemeye girişmeyeceğim.

40 Aslında bir gerçek yaşamı değil de bir rüyayı izlediğimizin, ilk olmasa bile en belirgin ipuçlarından biridir bu klişe: Model kadar güzel! Daha önce balo salonunun duvarlarının ışıklar arasında eriyor gibi görünmesi bir başka ipucudur. Aynı bölümde, Bill salona girdiğinde geçen konuşmanın da izlenenlerin aslında bir rüya olduğunu düşündürmesi gerekir: "Burada kimseyi tanıyor musun?". Bill'in cevabı: "Not a soul". "Hiç kimseyi" anlamına gelen bu cümle, aynı zamanda, kimse sözcüğünü "ruh" sözcüğüyle eşanlamlı kullanan bir ifadedir. Bu noktada, K'nin bir başka filmine *Shining*'e, "hayaletlerin dans ettiği balo salonu" sahnesine bir gönderme yapılır. Nitekim *Shining'in* baş artisti *Jack Nicholson*, Alice'le Bill'in yatak odasındaki Video teyplerinden birindeki, *One flew over the Cuckoo's Nest* filiminin de baş oyuncusudur.

41 Filmde izlediklerimizin, bir rüya, bir bilinçaltı ürünü olduğunu düşünürsek, Alice'in itirafı daha gelmeden, Bill'in bilinçaltının bu itirafa yol açacak olan sorunla uğraştığını, denetlemek için ilk, ama başarısız fantezisini kurgulamaya girişmiş olduğunu görebiliriz. Filmi rüya olarak kurgulama zamansal süreçleri de kısa devre ederek, analizi derinleştirmeye yardımcı oluyor.

"Aslında Ne Tartışıyoruz"

42 Bu yazı, "Zamanın Gürültüsü" başlıklı uzun ve hâlâ sürmekte olan bir yazı projesinin içinden alınarak buraya kondu.

43 Örneğin: 1000 yıl kitap eki 22/12/00; *Öküz,* Aralık, 2000, *Varlık,* Aralık, 2000.

44 Örneğin, Yannis Stavrakakis, *Lacan & The Political*, Routledge. (1999) (s. 29-39)

45 Acaba toplumun, dilin, medeniyetin beni "bozmadan" önce bir insan olarak bende var olan ve sanata kaynaklık edebilecek bir öz (adeta: Heidegger-Desein) var mı/buraya nasıl ulaşabilir ve sanatıma yansıtabilirim? Ya da bir "özne olarak" beni diğer öznelerden ayıran kimliğimin en temel, her şey soyutlandıktan sonra geride kalan özelliği nedir; bunu sanata yansıtarak kendimi diğerlerinden (genelden, hatta sürüden- Nietzsche) ayırt

edebilir miyim? vb....

46 Örnegin: Goehr, L. *The Imaginary Museum of Musical Works.* Oxford University Press (1992).

47 Kant'ın "Rasyonel varlık, kendi yasalarını kendi koyabildiği için otonomdur" (Aktaran Andre Bowie, *A companion to Aesthetics*, Blackwell, 1996 s. 33), önermesiyle, burjuvazinin, feodal devletin ilahi yasaların karşı, kendi insani yasalarını koymak isteği arasındaki ilişkiyi bununla da Schelegel'in sanat anlayışı arasındaki paralelliği görmemek olanaklı değil; felsefe, siyaset ve poetika arasındaki içsel bağlantıyı da.

48 Egemen simgesel evrenin kurgulanmış bütünlüğünün korunmaya devam edilmesi için uyulması gereken kurallar ve düşünme yöntemleri anlamında; yoksa, zaman zaman savunanlar öyle düşünmüş olsa bile, rasyonaliteden toptan bir kopuş (!?) anlamında değil.

49 Aktaran Burger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, 1994 sf 24.

50 Aktaran Mikhail Lifshitz (1933) *The Philosophy of Art of Karl Marx*, Pluto Press, 1973.

51 Terry Eaglaton'un bu çalışmasını, kendime ait bir tür bir Lacan'ci, gözlükle okuyorum. Bu konuya ilişkin daha etraflı bir yaklaşımı *Edebiyet & Eleştiri'nin* 46. sayısındaki "Dil ve İdeoloji Üzerine Düşünceler" yazımda bulabilirsiniz. (Kasım-Aralık 1999, s. 10. Konuyla daha yakın ilgilenmek isteyenler için şu iki çalışma yararlı olabilir: Slovaj Zizek *The Sublime Object of Ideology*. Verso 1989; Yannis Stavrakakis, *Lacan & The Political*, Routledge 1999.

52 Çok ilginçtir ki, burjuva bireyciliği 20. yüzyılın son çeyreğinde yeniden yükselmeye başlayınca hemen önüne devletten ve ideolojilerden bağımsızlık iddiasını koydu yeniden. Burjuva toplumu sorgulayan, onunla çelişen her şey ideolojikti! Ama bu kez karşısında feodalizm değil, bizzat kendisinin kurduğu ve şimdi değiştirmek istediği ekonomik düzenleme ilişkileri (refah devleti vb.), diğer bir deyişle bizzat kendisi vardı. Bu yüzden, bu bireycilik istikrarlı ve kalıcı bir hegemonya kuramadı. Doğu Bloku'nun feodal devletlere benzeyen, "sivil toplumu" içermeyen hiyerarşik sosyal yapıları, yetki ve sorumluluklara dayanan sınıf yapıları, ideolojik olarak da teolojik bir Marxsizme dayanan ve kilise gibi çalışan Komünist partileri (ideolojik aygıtları), bu ülkelerin emekçi halkları tarafından adeta 1848 devrimlerinin sloganlarıyla yıkılmamış olsaydı, neo-liberalizmin 1990'lardaki küstah egemenliğini yaşar mıydık bilmiyorum. Ne ki, burjuva bireyciliğin bu ikinci gelişini Doğu Bloku'nun çöküşü de kalıcı kılamadı ve 1990'ların ortasında, Fransız işçileri ve sonra da azgelişmiş ülkelerin halkları bu tür bir bireyciliğe başkaldırmaya başlayınca, tılsımı kısa zamanda dağıldı. Halktan kopuk, sözde aydınların ve çokuluslu

şirketlerin maaşlı "yazarlarının" dışında pek bir savunanı da kalmadı.

53 Bu kavram da tarihe bu dönemde girdi. 20. yüzyılın son çeyreğinde, ekonomik bir kriz içine düşen burjuvazi, sosyalizme ve kendisini toplumsal çıkarlar adına sınırlamaya çalışan tüm demokratik reflekslere, yine bu ideolojik bagajı kullanarak saldırdı. Yine kendini, ideolojiden, devletten, değer yargılarından bağımsız, bireyi özgürleştiren bir güç olarak sundu. Kısa bir süre için başarılı da oldu ama bu başarısı hızla dağılıyor, hava değişti ve tarihin tozlu sandıklarından gelen alelacele aparılmış düşüncelerle kendini koruması giderek zorlaşıyor. Daha sonra değineceğim gibi bugün sanatçının, canlılığını, verimliliğini koruyabilmesi üretebilmek için, bu sahte bireyciliğin özgünlük vaatlerine kendini kaptırmaması gerekiyor. Bugün artık, bireyi koruyabilmek, özgürleştirebilmek için kamusal olanı korumak geliştirmek, bu yolla piyasa ve sermayeden bağımsızlaştırmaya çalışmak gerekiyor. Çok ileri sıçradık. Sonra geri gelmek üzere burada duralım.

54 Belki burada bir parantez açabilir ve Türkiye'de 1980'lerde ortaya çıkan ve sık sık eleştiri konusu olan *postmodernist*, "anlamsız şiirler" evrenini hatırlayabilir ve şu soruyu sorabiliriz: "Yoğun bir diktatörlüğün, hızlı bir metalaşmanın dünyasında, anlamdan kaçmak, verili olan anlamları, bilerek ya da bilmeyerek, reddetmeye çalışmak, derin öznelliklere ve bedensel zevklerin dünyasına çekilmek, dönemin boğucu "simgesel evreni" - realitesi - içinde ufak, ama kolektif direniş olanağı yok edildiği için de bireysel direniş, alanları kurmaya çalışmak olarak yorumlanabilir mi? Şimdi artık, bu dönem geride kaldıktan sonra, "postmodernist" şiir olarak bilinen şiirin içinde sık sık başını kaldıran romantik eğilimler (sanat için sanat-estetisizm) acaba bu direniş bağlamında ele alınabilir mi? Düzenle uzlaşma çabaları olarak, metalaşmaya, "köşe dönmeye" çalışırken "postmodernizmi" kolay bir yol olarak seçenleri bir kenara koymak koşuluyla ve sosyalist gerçekçiliğin Jidanov'cu etkilerine tepkiyi de unutmadan, bu sorulara olumlu cevaplar verilebilir diye düşünüyorum.

55 *Kant's Critique of Judgement*, (James Creed Meredith çevirisi), s. 42, Oxford, 1978.

56 Örnegin Vampir metaforunun İngiliz edebiyatına ilk girişi, 1817'de Lord Byron'un doktoru John Polidori'nin bir hikâyesiyle olur. (*Demon Lover*, by Peter D. Grudin Garland Pub, 1987) Bu bağlamda, Bram Stoker'in *Dracula*'sı (1897) üzerine Franco Moretti'nin ilginç çözümlemesi (1982), ("Dialectics of fear", *New Left Review*, No 136) okunmaya değer.

57 Nazi ve Stalinist sanatın karşılaştırılması ve çözümlemesi için: Ergin Yıldızoğlu, "Bir serginin düşündürdükleri", *Yaşasın Modernist Refleks!*, Te-

los, 1997.

58 İtiraf etmeliyim ki, bu öz ve biçim kavramları, anlatmak istediğim şeyi istediğim gibi dile getirmiyor. Ancak, bu aşamada bunların yerine koyacak daha iyi kavramlar bulamadığım için bu iki kavramı kullanıyorum. Diğer taraftan biri çıkar da "ontolojik" ve "ontik" (Heidegger) kavramları bu istediğin ayrımı daha iyi dile getirebilir derse seve seve dinlemeye hazırım.

59 Tabii ki, bu saptama bu tür sanatın biçimi ve teknolojisi üzerine bir şey söylemez. Biçim, sanatın algılanabilmesi açısından son derecede önemlidir. Bu anlamda uygunsuz bir biçimin, içeriği taşıyamayacağı da ileri sürülebilir. Ama aşağıda ve bir sonraki bölümde Kant'ın kimi estetik görüşlerini irdelerken, eleştirel bir biçimde yaklaşıldığında, biçim üzerine önemli ipucu verecek saptamalara da rastlayacağız. Örneğin, sanatın bir derecede/düzeyde "anlaşılmazlık" öğesi taşımasının, estetik hazzın kaynağında yatan, sanatı sanat yapan en önemli etkenlerden biri olması gibi... Bu açıdan bakınca, Romantizm sonrası sanatçıların, özellikle de modernistlerin biçimle bu kadar ilgilenmelerinin bir gerekçesini daha görmüş oluruz.

"Sosyalist Gerçekçilik" Üzerine

60 Theodor W. Adorno, *Kierkegaard- Construction of the aesthetic*, University of Minnesota Press, 1989, s. 131.

61 Stalin döneminin hakikatinin ne olduğunu, diğer bir deyişle, bunun sosyalist olup olmadığını isterseniz burada tartışmayalım, yalnızca bu hakikatin Parti ve liderliği tarafından tariflendiğini vurgulayalım. Öyleyse, sanatçının sanatının içeriğini de partinin seçtiği bir hakikat belirleyecektir. Bunun kilise için resim yapmaya benzediğini sanırım söyleyebiliriz.

62 Sosyalist Gerçekçiliğin adeta baş komiseri olma noktasına yükselen Aleksander Gerasimov, 1939'da bu tarifi, "biçimde gerçekçi, içerikte sosyalist" olarak zenginleştirdi. (Matthew Cullerne Brown "Socialist Realist Painting", New Haven, Yale University Press 1996, s. 141.)

63 Özgür ve Devrimci Sanata Doğru", Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990* s. 526.

64 *Art in Theory*, s. 673.

65 Otonominin anlamı sanat için sanatın sınırları, sanatçının gereksinimiyle sanat eserinin gereksinimi arasıdaki diyalektiği daha önceki yazılarımda tartışmıştım. Bu yüzden umarım birileri kalkıp bu adam "sanat sanat içindir" tezini savunuyor demez. Hatırlarsak, sorun, sanatçının otonomisini koruyup korumaması değil (bu sanatçı kavramı içinde veridir), bu otonominin hangi koşullarda nasıl korunabileceğiyle ilgiliydi.

66 Estetiğin ayrı bir dal olarak şekillenmesinin tarihiyle burjuva sınıfının yükselişi sırasında sanatta otonomi kavramını ve sanatın bir mücadele aracı

olarak şekillenmeye başlamasının tarihini düşündüğümüzde, buradaki sanat anlayışının değil sosyalist, pre-kapitalist olduğunu bile söylemek olanaklıdır.

67 Diego Riviera "Revolutionary Spirit of in Modern Art", *Art in theory 1900-1990* içinde, Blackwell, 1993, s. 406. Riviera çok haklı. İçerik olduğu kadar biçim de toplumsal ilişkilerin ürünüdür. Belli biçimler ancak belli içerikleri ifade edebilirler. Roman, tüm çelişkilerini uzlaştırarak, çözerek istikrara, dengeye ulaşmayı hayal eden burjuva toplumun yarattığı bir biçimdir. Resimde gölge ve perspektif, tek bir noktadan bakılan ve yönetilen hiyerarşik toplumların biçimleridir. Bu toplumun algılanma ve içselleştirilme biçimini yeniden üretirler. Bu tür içeriklere karşı çıkanlar, egemen biçimlerin eleştirisi üzerinden yeni içeriklerine uygun biçimleri de yaratmak durumundadırlar.

68 Ki, gerikalmış ülkelerde zaten pre-kapitalist ekonomik, kültürel biçimlerin varlıklarını sürdürmeye devam ettiğini... kapitalizme feodal karşı çıkışların kolaylıkla sosyalizm olarak algılanabileceğini de düşünürsek...

69 Kitleler anlamaz gerekçesi çok akla yakın gelmekle birlikte, egemen ideolojinin tuzağını kurduğu yerlerden biridir. Kitlelerin anlaması için onların anlamlandırma sistemi içinde kalmak, bu sistemi oluşturan ve kapatmaya (suture) çalışan egemen ideolojinin ve iktidarın koordinatlarını daha baştan kabul etmek anlamına gelir. Tam bu noktada şu iki alıntıya dikkatinizi çekmek istiyorum: "Kendiliğinden anlaşılamayan ama varlığını haklı çıkarmak için, nasıl anlaşılacaklarına ilişkin teoriye gereksinimi olan ve bu yolla ruhu korkutmak noktasına ulaşan sanat...[...] "Çünkü sanatçı, sanatı sanatçı için değil, herkes gibi halk için üretir. Bundan sonra halkın, sanatın, kendi sanatının yargıcı olmasını sağlayacağız." Adolf Hitler. 1937'de modernist ve avant-garde sanatçıların eserlerinin sergilendiği "Dejenere Sanat" sergisiyle aynı gün açılan "Büyük Alman Sanatı" sergisinin açılış konuşması. (*Art in Teory,* s. 423.) Sakın buradan sosyalist gerçekçi dostlarımızın "anlaşılır olmak" kaygısıyla, Hitler'in düşüncelerini eşitlediğim sonucu çıkmasın. Göstermek istediğim, anlaşılır olmak kavramının, kaygısının, iktidardakiler için ne kadar önemli ve kullanışlı olduğuydu. Bu yüzden, anlaşılmaz olan sanattan korkarlar. Neden? O ki anlaşılamıyor! Çünkü, egemen ideolojik sistemin sahte bütünlüğünü dağıtma potansiyeli çoğu kez (tabii ki her zaman değil) bu "anlaşılamayan" sanat eserlerinde gizlidir.

70 Sosyalist gerçekçiliğin kendini savunma biçimlerinden biri de şöyledir: Stilin, nesneleri doğadaki görüntülerine en yakın biçimde temsil etmesi gerekir, çünkü bu tarz, sanat eserinin kitlelerce daha kolay anlaşılmasını,

eğitimlerine doğrudan katılabilmesine olanak sağlar. Kitlelerin öğrenme süreci söz konusu olduğunda tüm tarihsel deneyler (halk sanatı) ve çocuklara yönelik çizimler geniş kitlelerin ileri derecede biçimsel, esas özelliklerine indirgenmiş, stilize edilmiş (soyutlanmış) resimlerden, karikatürlerden, çizgi filmlerden ve posterlerden öğrendiklerini gösterir. Sosyalist gerçekçiliğin bu savunması, John Berger'in işaret ettiği gibi algılama süreci hakkında oldukça ileri düzeyde bir bilgi eksikliğinin ürünüdür. (John Berger, *Revolution and Art*, Writers and Readers Publishing Cooperative, 1969, s. 53) Diğer taraftan sosyalist gerçekçiliğin amaçladığı propaganda işlevini de yerine getirebildiği şüphelidir. Bu sanat anlayışı ortaya çıktığından sonraki dönemde, Siqueiros'un vurguladığı gibi hiç değişmeden kalmayı becermiştir. Eğer kitlelerin bilincini geliştirmeyi başarsaydı, gelişen bilinçle birlikte bu stilin de gelişmesi gerekmez miydi? (Berger, age)

71 Peki bir sanat eseri olarak bina neye benzeyecektir? Bina doğadaki hiçbir şeye benzemez! Gerçekçi bina olur mu? Bina düşgücünün yaratıcılığının ürünüdür. İşte bu yüzden de sosyalist gerçekçi sanat gerçek, otoriter, baskıcı ve anti-humanist yüzünü bu bina tasarımına sıra gelince en açık biçimde gösterir ve insanı/bireyi ezen, küçülten, korkutan, buna karşılık otoriteyi, bürokrasiyi yücelten ürünler ortaya koyar!

72 John Berger, bu noktadan bir adım daha ileri giderek aslında, sosyalist gerçekçilik denen akımın, en azından 1930'larda Rusya'daki haliyle, kendini gerçekçilik olarak satmaya çalışan natüralizm olduğunu ileri sürer.

73 Maddi yetersizlikten kaynaklanan eksikliği iki yolla doldurmaya çalışıyoruz. Birincisi, bilimsel bilgi, teorik spekülasyon. İkincisi, sezgi ve estetik bilgi.

74 Burada ise karşımızda, siyasal ve cinsel iktidar ilişkileri, kimlik oluşturma sürecinin sorunları, bilinçaltının bize oynadığı oyunlar devreye girerek bu seçme sürecini etkiliyor.

75 Aslında, burada sözünü ettiğim, "mimesis"e bağlı kalan gercekçilik. Yoksa ben de kendimi gerçekçi olarak görmek eğilimindeyim ama gerçeklikle ilişkilenme eğilimim onu yeniden kurmaktan yana değil!

Anlamsızlığın Anlamı

76 Aktaran Simon Critchley, *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosphy, Literature*, Routledge 1997.

"Devrimci Mücadelede Boşluk: Sanat Pratiği" Üzerine Notlar...

77 Bugün genellikle kabul görmesine karşın bu önermenin ciddi bir açıklanmaya ve sanatın kendisinden kaynaklanan bir teorik desteğe gereksinimi var. Yoksa, kolaylıkla neo-romantik-postmodern bir uçuşa yol açmaya

başlayabilir. Akif bize bu açıklamayı sunmuyor...

78 Sanatın kurumsallaşmasının başlı başına bir sorun olduğunu, Avant-garde'ın sanatın kurumsallaşmasını ortadan kaldırmak için mücadele etmiş olduğunu hatırlatmama gerek var mı? Sanatın kurumsallaşması da savunulabilir tabii. Ama bunun tarihsel, felsefi ve estetik dayanakları sunularak. Bu arada yardımcı olması açısından, çok temel bir kaynağı hatırlatmak isterim: Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of the Minnesota Press, 1984.

79 Burada elit kavramını olumsuz bir vurguyla kullanmıyorum. Seçilmiş bile olsalar bu onların sosyolojik bir kategori olarak elit olmalarını engellemez.

80 Bunlar sosyalist işçiler olmaktan ziyade, çeşitli nedenlerle yerel ve doğal önderlikler olarak öne çıkmış, sınıfın organik parçası olan, onu ileri çeken, yavaşlatan ve diğer işçiler tarafından sözü dinlenen işçilerdir. Bunu "halk önderleri" için de söyleyebiliriz...

81 Kabul etmek gerekir ki Akif, halkın estetik değerlerinin saptanmasının gereğine değindikten sonra bunların benimsenmesi gerektiğini söylemiyor. Ama bu taleplerle nasıl ilişkileneceğimizi de söylemiyor. Bunların program tarafından içerilmesi gerektiğini ima etmesinden hareketle ben, Akif'in bunların benimsenmesi gerektiğini savunduğunu düşündüm.

82 Terry Eagleton, *The Idelogy of the Aesthetic*, Blackwell, 1990.

83 Lacan'ın "sur-juissance" kavramı, metanın taşıdığı haz boyutu, bu noktada tartışmayı daha da derinleştirmeye yardımcı olabilir.

84 Immanuel Kant'ın *Estetik Yargı'nın Eleştirisi*, 1790'da yayımlandı.

85 Kant'a göre estetik güzellik hiçbir "kavramla" anlatılamaz, daha doğrusu, hiç bir kavramın gücü buna yetmez. O yalnızca haz nesnesidir... Hiçbir anlama, toplumsal işleve, amaca bağlı olmayan saf haz nesnesi...

86 Hegel, içerik ve biçim arasında mutlak bir örtüşme olduğunu varsayar. Örneğin, Hegel'e göre bir şiiri hiçbir anlam ve estetik haz kaybına uğramadan bir başka dile çevirmek olanaklıdır. (G.W. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fin Art* Cilt-2. Oxford, 1975; s.964)

87 Geç modernizm ve avant-garde bu konuda iyi bir başlangıç noktası oluşturuyor, diye düşünüyorum, -özellikle siyasi bir tutum almalarıyla... Hem de güzelin yanı sıra "çirkin" ve "grotesk"i de kapsamları ve biçime büyük önem verme çabaları dikkate değer.

88 Stalin döneminden başlamak üzere bu baltanın çoğu kez devrimci sanatçıların başına indiğini de unutmadan...

89 Burada Romantizmi de içine alan geniş bir spektrum kullanıyorum.

90 Ergin Yıldızoğlu, "Zamanın Gürültüsü Değişirken-II", *Edebiyat ve Eleştiri*, No:55, Mayıs Haziran 2001. Ergin Yıldızoğlu, "Zamanın Gürültüsü

Geğişirken-IV", *Edebiyat ve Eleştiri*, No:60, Mart-Nisan 2002.

91 Sanatçının ürününün salt toplumsal bir ürün olduğunu, toplumsal olanın sanatçının ağzından konuştuğunu söylemekle, feodal dönemde tanrının sanatçının ağzından konuştuğunu söylemek arasında pek bir fark yoktur. Her ikisi de sanatçıyı ve öznelliğin oluşmasının karmaşık dinamiklerini yok sayar; onu pasif bir algılayıcı, yansıtıcı araca indirger.

Postmodernizmin Zamanı

92 T.S Eliot, "Four Quartets" *Collected Poems 1909-1962,* Faber and Faber, 1963 s. 190.

93 Tarih nedir ki birbiriyle rekabet eden anlatılardan başka...

94 Terry Eagleton, "Capitalism, Modernism and Postmodernism",içinde (Ed. Paul Rabinov), *The New Left Review,* no 152, 1985, s. 60-73

95 Michel Foucault, "What is Enligtenment?", *The Foucault Reader*, Penguin Books, 1987.

96 Örneğin Kant'la aynı dönemde aynı kentte yaşayan meta kritik kavramını da ilk kez kullanan Johann George Hamman. (1730-88) (Simon Crithchley, *Continental Philosophy*, Oxford, 2001, s. 21)

97 Küreselleşme, teknolojik devrim gibi sözcüklere bakınca adeta 1990'lardan söz ediliyor gibi... ama değil, 1800'lerin ikici yarısından söz ediyorum... Gerçekten de Karl Marx ve Friedrich Engels'in *Komünist Manifesto*'da "Katı olan her şey..." ifadeleriyle başlayan paragrafını okuyanlar, bu metnin 150 yıl önce yazıldığını kabul etmekte zorluk çekeceklerdir. Ee... bizi yönetenler, olanların daha öncede, olduğunu bize söylerlerse artık, bizi yönetebilirler mi?

98 Bu kabulün gerçekleşmesi için, 100 yıl sonra yeni bir krizi, yeni bir küreselleşmeyi ve postmodernizmin gelmesini beklemek gerekecekti. Örneğin Bkz: Thomas Frank, *One Market Under God- Extreme capitalism, market populism, end of economic democracy*, Doubleday, 2000.

99 Ayrıntılı bir tartışma için, Simon Critcley, *Very Little... Almost Nothing- death, Philosophy, Literature,* Routledge, 1997.

100 Yüz yıl sonra kapitalizm ve kültür endüstrisi Nietzsche'yi bile evcilleştirdi. Postmodernizmle birlikte yeniden moda olduğunda artık, Nietzsche'den geriye en fazla pasif bir relativism, kimseyi tehdit etmeyen, kimseye karşı çıkamayan pasif nihilizm kalmıştır ve yalnızca kendi hazlarıyla meşgul bir burjuva öznellik...

101 "Je vais m'exercer seul à ma fantastique escrime", Aktaran: Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Verso, 1997, s. 68.

102 Orta çağlarda bile yaygın biçimde görülen melankoliyi düşününce pek de başarılı olduğu söylenemez.

103 Gerard Pommier, The Angelic Body of Post-modernizm, *Apre-coup*,

www.apres-coup.org/archives/articles/pommier.html

104 J.F. Lyotard, *The Post-Modern Condition,* 1979, Manchester 1984.

Düşkırıklığı, Melankoli ve Edebiyat Üzerine

105 Nilay Özer, *Zamana Dağılan Nar*, Hera şiir kitaplığı, İstanbul, 1999, s. 34. Dikkat: Bu deneme, *Zamana Dağılan Nar*'ın estetik bir değerlendirmesini yapmayı amaçlamıyor. Kitabı okurken belirmeye başlayan kimi düşüncele ri dile getiriyor. Bir tür kenar notları gibi...

106 Simon Critchley *Very Little ... Almost Nothing.* Routledge, 1997.

107 Çok kolaydır unutmak, herkesle aynı sembolik evreni paylaştığını, aynı "Büyük Diğeri"nin bakışı altında.

108 Maurice Blanchot *The Space of Literature* (çev. Ann Smock) University of Nebraska Press, 1989, s. 172.

109 "Orpheus. Euridice. Hermes", Rainer, Maria Rilke; *Selected Poems*, Penguin Modern European Poets, 1964, s. 39.

110 Kendini anla, sonra kontrol et. T.S. Eliot'un, *The Waste Land*'da vurguladığı gibi.

111 Giorgio Agamben, *Stanzas- Word and Phantasm in Western Culture*, University of Minnesota Press, 1993.

112 Daha önce bunun bir tür direniş refleksi olduğuna değinmiştim.

113 Bu "neyi kaybettiğini bilemeden oluşan kaybetme, bilinmeyen bir ölüye yas tutma duygusu", egemen bir duyarlılığın istikrarını kaybetmesi, yeni şekillenmekte olan öznelliklerin arzuları, iç tepileriyle çelişmeye başlaması, yeni bir duyarlığın da henüz oluşamamasıyla ilgili olduğunu düşünüyorum.

114 Faşizm ve Auschwitz birçok aydın için anlamın dağıldığı, insanlığa, insanlığın kendini kurtarma yeteneğine güvenin kökünden yıkıldığı bir an oldu. Bu düş kırıklığı da derin bir Melankoliye yol açtı. Bunun "en başarılı" ve "elegant" örneklerinden, "yokluğun" peşinden koşup duran biri için Bkz: *Emile Coiran*

115 Aktaran, Agamben, s. 20, age.

116 Lacan, Jacques (1988) The Seminar, Book I. Freud's papers on technique, 1953-4, sf: 68, Jacques-Alain Miller (ed) Cambridge, University press. Aktaran Yannis Stavrakakis (1999) *Lacan & The political*, sf: 15, Routhledge

117 Lacan, Jacques, Le Seminaire, Livre VIII: Le Transfert sf: 380. Aktaran Slovoj Zizek (1992) *Enjoy Your Symptom*, sf 172, Routledge.

118 Ücretli emek sömürüsüne dayalı sermaye sistemi... İnsanın üretken kapasitesinin ürününü (artı-değeri) onun elinden alır. Bu sermaye sistemi karşılığında da bir şey vermek bir yana, bizzat bu yaşam enerjisini alınıp satılan bir mala dönüştürür; bunu, kişinin kendi denetiminden çıkarıp piyasanın denetimine verir. (age. 172-73)

"Yeterince radikal olmaya dair"...

119 Eylül-Ekim, 2003.

Neden Zizek!

120 *Edebiyat ve Eleştiri.*

Hiçbir Metin Ada Değildir

121 Bu metinde çok az özgün düşünce var, büyük çoğunluğu başka metinlere yapılan gezilerin ürünü ama, bu yolculuğun haritasını şimdilik saklı tutuyorum.

122 Yolculuğun duraklarına ilişkin: Marx, Lacan, Zizek, Agamben, Blanchot, Kundera, Adorno, Woody Allen, Stavrakakis, Angelepoulos.

Ek

Ahmet Yıldız

KÖPEK

Bu yolculuğa çıkan bizler
Seferis

Orası, berber dükkânının arkasında, çocukların pek oynamayı sevmediği dar sokağın kenarı belki biraz sidik kokuyordu ama, gerçekten iyiydi kestirmek için.. Güzdü. Karnımı toprağa ve güneşe doğru vermiştim. Günlerdir yağan yağmurlardan sonra güzel bir güneş vardı. O kutsal sıcaklığı biz de biliyoruz, belki de kimse bizim kadar bilemez kıymetini; uzun bir kışa hazırlanan eklemlerim, tüy diplerim onun enerjisini depolamaya alışkındır. Karnım - ki aslında sabahtan beri boştur - o ısıyla ve ışıkla yumuşuyor ve kendini yeniliyor. Tek gözüm açık; biliyorum, çember çeviren o yaramaz çocuk buralardan geçebilir, çemberinin boş dönmesine aldırmadan demiriyle yine bana vurmaya kalkışabilir. Ama sesleri uzakta, diğer sokakta; şimdilik top oynuyorlar. Berberde gardiyan Mahmut tıraş oluyor. Evlerden televizyonların sesi geliyor. O kutuya gittikçe daha çok bağlanıyor kadınlar, artık kapıların önüne çıkmaz oldular, neme lazım, benim için iyi. Güneşlenecek alanlar bana kaldı. Yine de açmalıyım tek gözümü. Tam dalıp gitmeye gelmez. O çemberli çocuk... Ama açlık gerçekten tüm karnımı kemirmeye başladı.

Oraya, cezaevinin yakınındaki çöplüğe akşam artıkları dökülene kadar sabretmeliyim. Sabır.. Annem öğretmişti. Aslında tembeldim, hiç sözünü dinlemedim, arsızdım. Zavallı annem! Nerede öldüğünü bile bilmiyorum! Kötü anılara dalmak ne kazandırır? Şimdi açım ve karnım gurulduyor. Akıllı olmalıyım, ama bu gurultuyla - çemberli çocuk olmasa da - uyumak gerçekten zor. Cezaevinde de iki gündür tuhaf gürültüler geliyor. O korkunç patlamalar, makine gürültüleri; sanki duvarları yıkıyorlar. Hadi dün geceyi geçtik, sabah bile bir tek lokmacık olsun yiyecek dökmediler çöplüğe. Yemek de mi yemiyorlar ne? Mahallenin çöplüğü ise gün geçtikçe yoksullaştı ve kurudu. Kimse tek bir kemik parçası bile atmıyor artık çöplüğe. Geçen hafta dibinde uyuduğum pencereden duydum ister istemez, içerde konuşuyorlardı kadınlar. Onu da kaynatıyorlarmış, çorba yapıyorlarmış. Kaynatılmış kemiğin hayrı mı olurmuş! Mahallenin çöplüğüne kalsam çoktan açlıktan öldüydüm. Ama bu cezaevi bir iki gündür gerçekten bir garip. Yeni çöplükler, yeni yemek alternatifleri mi bulmalı ne? Oysa iyi alışmıştım tembelliğe. Annem de zaten tembelin biri olduğumu söyler dururdu. Tembel kediler gibi dört ayak üzerine düştün, iyi yer tuttun cezaevi çöplüğünü, diye söylenmişti bir keresinde, açık kahverengi güzelim çakal gözlerini kedilerden söz ettiği için tiksintiyle kısarak. Doğduğumda diğer kardeşlerimle oynamaya bile üşenirmişim. İstemeyerek atlarmışım annemin sırtından, kardeşlerimin sonraki tombalalarına aldırmadan, başının dibine kıvrılır, melül melül onlara yalnızca bakarmışım. Anne işte. Belki de bilinçli getirdi beni buraya. Bu tembellikle ancak bir cezaevinin cömert

çöplüğünde yaşama olanağı bulur oğlum diye düşünmüştür. Her neyse. Şimdi gerçekten karnım kazınıyor açlıktan. Cezaevinden gelen kaynaşma, gürültü, bağırış çağırışlar da kesildi gibi zaten. Gidip yiyecek bir şeyler bulmalıyım. Ama durun bakayım: sınıf, sınıf! Çöplükte gerçekten kayda değer bir parça var gibi. Tuhaf kokuların - barut ya da mazot - arasından alabiliyorum bu kokuyu. Sallapati adımlarla hiç çaktırmadan, berberin bulunduğu köşeyi kıvrılarak döndüm başım önde, övündüğüm süslü kuyruğum rahat bırakılmış biçimde havada sallanarak. (Diğer arkadaşlarımdan yaşayan kimse kalmadı. Hepsi zehirlendiler; tembellik yüzünden zehirli etleri kapma mücadelesine girmediğim için sağ kaldım ben!) Kahvenin önünden geçmek zorundaydım; hepsi zararsızlar, çok sigara içiyorlar, bir de koyu çay, tavla şakırtılarını duydum yalnızca çardağın altından gelen. Bir otomobil geçti hiç frene basmadan; yol daracık, benden korkusu yok ya bir kenara çekilip boynumu büktüm, benim varlığımı -ah, hep böyle olur!- görmezden gelen şoföre gözlerimi dikerek geçmesini bekledim. Sonra kokuya doğru, çöplüğe yürüdüm.

Koku gerçekten tuhaftı. Diğer yabancı kokular yüzünden yanılıyorum sandıydım önceleri ama öyle değil işte. Bu öyle, benim gibi tembel bir kasap çırağının üstünkörü sıyırdığı dana kemiği, ya da sığır kaburgası, yemekten arda kalmış sinir bölgesi, - ya da bulgur pilavına kazayla düşmüş ve pişmiş bir fare ölüsü - kokmuş tavuk eti filan değil. Başka bir şey bu. Ama kokuyu tanıyorum; bir et kokusu. Ne? Şimdi çıkaramıyorum. Yaklaşmam, burnumla dokunmam gerek belki de. Meraklandım açıkçası.

Bolca yanmış çaput, çarşaf, döşek, elbise; üstelik ıslatılmışlar ve iğrençler! Yine yiyecek yok! Ama işte o çaputların arasında o koku. Bir şans. Burnumla, iğrenç is kokusuna, yanık kokusuna aldırmadan iyice derinlere daldım. Orada bir kenarını buldum, sıkıca ısırdım ve çektim. Ve işte o an tanıdım. Daha önce de ısırmıştım çünkü. Buraya, benim çöplüğüme dadanan simsiyah yüzlü, kendisi de bir çöplük olan, benim çöplüğümden bir şeyler araklamaya çalışan o toplayıcı adamın kolunu! Evet bir insan kolu bu! Omuzla dirsek arasından kopmuş. Kan akmıyor ama daha sıcak gibi. Doğrusunu söylemek gerekirse ilkinden biraz sert. Kopuk yere yakın yerden tutmuşum ağzımla. El aşağı yukarı sallanmaya başladı ben koşarken. Çünkü ne yapacağımı bilmeden mahallenin ve cezaevinin tersine, boş arsalara doğru koşmaya başlamışım aptalca. Yemek istemedim, içimden gelmedi. Karnım bulandı dersem yeridir. Tuhaftı çünkü. Oraya arsaya bir yere gizlemek istedim. Bir kenara koyup toprağı eşelemeye başladım, ama yine, nedendir anlamadım, ağzıma alıp mahalleye doğru yöneldim. Açlığımı filan unutmuştum. Beni görsünler, bu kolu görsünler istiyordum, böyle bir duygu vardı içimde. Kahvenin önünden geçerken beni gördüler. Mahsus yavaşlayarak önlerinden geçtim, ayağa kalkıp bir şeyler söylediler yüzlerini buruşturarak. Ben ise bilinçsizce gidiyordum işte kıçımı o yana bu yana sallayarak. Aslında yaptığım annemin öğrettiklerine aykırıydı, kuralları bozmanın en âlâsıydı. Ama nedendir bilmiyorum ağzımdakini herkese gösterme duygusuyla aptalca koşuyordum işte. Gardiyan Mahmut berberden çıkmış, kahveye doğru geliyordu. Ağzımda kolu gördü. Sonra bana, bırak oğlum, bırak onu çomarcığım, ne olursun bırak, diye hiç

alışmadığım yumuşak, hatta saygılı bir dille, çatallanmış, belki de ağlamaklı bir sesle bağırdı. Kahveye doğru koşmaya başladı. Onlara bir şeyler söyledi. Bu kez bağrışarak hep birlikte bana doğru koşuşmaya başladılar.

***

Tavla oynayanlardan emekli bir demiryolu işçisi, sokağın başına doğru kuyruğunu bacağının arasına sıkıştırmış, ağzında sallanan bir insan koluyla uzaklaşan köpeği, kahveye doğru yaklaşan Gardiyan Mahmut'a göstererek:

Bir insan koluydu Çomar'ın ağzındaki, sen de benim gördüklerimi gördün, değil mi Mahmut? diye bağırdı.

Evet! Bu o! Dünkü isyanda kolu iş makinesinin kepçesiyle koparılan mahkûmun kolu bu!

Vay anam! dedi emekli işçi. Çabuk yakalayalım, bıraktıralım köpeğe ağzındakini; günahtır!..

Çabuk, dedi, Gardiyan Mahmut.

Hep birlikte Çomar'ın peşinden koşmaya başladılar.

***

Kolu fazla incitmemeye çalışarak duvarın dibine usulca bıraktım, azı dişlerimin yaptığı iz yerlerinden fışkıran küçük, siyah kan damlacıklarını gördüm en son. Kuyruğumu yine, utançla bacaklarımın arasına kıstırarak başım önde, doğrusu düşünceli bir biçimde mahallenin derinliklerine doğru, çember çeviren çocuklara filan aldırmadan daldım. İşte orada kendi kendime söz verdim; bir daha açlıktan ölsem bile cezaevi çöplüğünden tek bir lokma yemeyecektim!

-İş makinesiyle cezaevinde kolu koparılan
Veli Saçılık'a, acıyla