

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI



BELİRSİZLİK ve FOTOĞRAFİN DENEYSİLLİĞİ

Yüksek Lisans Eser Metni

ONUR TAŞKIN

İstanbul, 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI



BELİRSİZLİK ve FOTOĞRAFIN DENEYSİLLİĞİ

Yüksek Lisans Eser Metni

ONUR TAŞKIN

Danışman: Prof. ERGÜN TURAN

İstanbul, 2018



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Onur TAŞKIN

Anasanat Dalı : FOTOĞRAF

Tezin Adı : Belirsizlik ve Fotoğrafın Deneyselliği

Jüri Komisyonu tarafından 13 /02/2018 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje/Esermetni savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Prof. Ergun TURAN	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Asıl Jüri Üyeleri		
Prof.Yusuf Murat ŞEN	M.S.G.S.Ü Fotoğraf.	
Doç.Dr.Esra ALIÇAVUŞOĞLU	Marmara Üniversitesi G.S.F.	
Yedek Jüri Üyeleri		
Yrd. Doç. Bülent ERUTKU	Marmara Üniversitesi G.S.F.	
Doç.Seçkin TERCAN	M.S.G.S.Ü Fotoğraf.	

Adı geçen öğrencinin 16./02./2018 tarihindeki mezuniyeti, yukarıdaki bilgileri ve jüri komisyonu kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 19./03./2018 tarih ve 14-4..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür V.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: İNSANI SARAN BELİRSİZLİK	11
1.1 Belirsizlikten Belirliliğe, Belirlilikten Belirsizliğe; Dil.....	11
1.2 İyi mi? Kötü mü?	31
1.3 Entropi; Düzensizliğe Gidiş.....	39
1.4 Ben-lik	41
BÖLÜM 2: DENEYSEL SANAT	62
2.1 Cage Aklını Zen’le Bozdu.....	62
2.2 Deneysel Sanat Üretimlerinden Örnekler.....	86
BÖLÜM 3: FOTOĞRAF DİL (Mİ) DİR (?).....	99
3.1 Fotoğrafçı, Aygıtlar ve Yöntemler, Fotoğraf.....	99
3.2 Deneysel Olmayan Geleneksel Deneysel Fotoğraflar.....	112
3.3 Deneysel Fotoğraflar	139
BÖLÜM 4: ESERLER.....	142
SONUÇ.....	151
KAYNAKÇA	156
FOTOĞRAFLAR ve ESERLER LİSTESİ.....	164
METİN İSTATİSTİKLERİ	169
ÖZGEÇMİŞ.....	170

ÖNSÖZ

böyle zamanları yaşanmamış zaman haline getirmemek için olmadık oyunlar icat ederim

yazdıklarına bir baktım ki durmadan kendimi anlatmışım

birdenbire: “buraya kadar!” dediler

“yorulma artık sen dilazer!”

soyut aşk kavramı sende henüz gelişmemiş

bu kadar adamın düşünemediğini sen mi buldun?

yalnız bir kere yaşıyormuş

onlardan dediğin anlam çıkmaz

oysa, herkes anlatmak için birini arar

dünya çapında ilk “önsözcü” olacağım

yemek hazır; düşüncelerinin soğutma çorbayı istersen

“belirsizlik” omurgalı bu mezostik, omurgadaki harfin bir kez kullanıldığı cümlelerin seçilmesiyle, Oğuz Atay’ın “Tutunamayanlar” adlı metninden yapılan alıntılarla kurgulanmıştır.

ÖZ

Metnimiz, belirsizliğin her şeyden önce olduğu, insanın zorunlu olarak belirlemelere başvurduğu, belki de insan olmanın belirleme mücadelesi ile aynı anlama geldiği, ilk belirleyicinin dil ve insan ile ilgili olan her şeyin ancak dil içerisinde var olabileceği kabullerinden kalkarak kurgulanmıştır. İnsan, belirlemek zorundadır ancak belirlemelerini yaparken kendini keyfilikten kurtaramamış; keyfi belirlemeler de tekrar belirsizliği oluşturmuş dolayısıyla belirsizlik sürekli insanla birlikte olagelmıştır. İnsanı saran söz konusu bu belirsizlik tez kapsamında; dil, bilgi, hakikat, ahlak, bilim, politik ekonomi ve psikoloji başlıklarını kapsayacak biçimde incelenmiştir.

İnsan, sarılı olduğu belirsizlikten kaçtığı, belirsizliği görmezden/duymazdan geldiğinde, belirsizliğe negatif anlamlar yüklediğinde ya da her şeyi kesin belirli hale getirdiğinde (!) otantiklikten uzak, âdeta robotlaşmış, totaliter bir hayat sürmeye mahkûmdur. Totaliter yaşam sürmek istemeyen insan ise, ancak belirsizliğin payını vererek bunu başarabilir. Sanat, belirlenmişliklere ihtiyaç duymamak anlamında diğer disiplinlerden farklı olduğundan yaşamda var olan belirsizliği hissettirebilme potansiyeli barındırmaktadır.

Sanatın deneyselliği; belirsizliğin payının verildiği, üretenin algılayanın denetiminde deneyim/ler oluşturduğu ve sonucun hem üreten hem algılayan için öngörülemediği sanatsal üretimler olarak ele alınmış, bu bakış açısı John Cage özelinde irdelenmiştir. Yaşamın canlı, süre giden, akış halindeki yapısı deneysel sanatta karşılık bulmaktadır.

Sanatsal bir disiplin olma özelliği taşıyan fotoğrafın deneyselliği de benzer bakış açısıyla ele alınmıştır. Deneysel fotoğraf anlayışıyla, fotoğraf; görmenin neden olduğu hakikat yanılığının taşıyıcısı olmaktan, kendisine verilmiş olan bilgi aktarıcılığı rolünden ve bilimsel metinler sonucu ortaya çıkmış olmasının etkisiyle insani olanları -bilimsel olmadıkları halde- bilimsel kesinlikle sabitleyerek sığlaştırmaktan kurtulabilir.

İnsan, belirsizliği ve sanatın belirsizliği hissettirebilme potansiyelini fark ettiğinde; deneyimlerini sorgulayabilir, kuşatıldığı kalıpları sezebilir ve kalıplarını aşmak için artık yola koyulabilir.

Anahtar kelimeler: Belirsizlik, insan, dil, ahlak, entropi, benlik, sanatçı, deneysel sanat, zen, budizm, John Cage, fotoğrafçı, fotoğraf, deneysel fotoğraf.



ABSTRACT

The text is composed on the premise that indeterminacy precedes all; that humans mandatorily rely on definitions; that perhaps being human and the struggle to define are synonymous; and that all that concerns human can only occur within language, which itself is the primary descriptor. Humans have to determine, but while doing so they couldn't relieve themselves from arbitrariness and arbitrary definitions engendered indeterminacies once again, with the latter following humans throughout our existence. In the extent of the dissertation, this indeterminacy that envelops humans have been analyzed under the rubrics of language, knowledge, truth, morals, science, political economy and psychology.

As humans flee from the indeterminacy surrounding it, as they ignore or omit it, as they ascribe negative meaning unto it or as everything assumes a precise meaning (!), we are condemned to an almost robotic, totalitarian life devoid of authenticity. In case the human being that want to avoid a totalitarian life can only do so by giving indeterminacy its due. As art differs from other disciplines in its independence from certainties, it bears the potential to express the indeterminacy hidden in the life.

Experimental aspect of arts has been considered through works of arts where indeterminacy has been accounted for, where the perceiver constructs experiences in her/his control; and where the results are unpredictable for both the creator and the spectator – this perspective was further elaborated in the particular through John Cage. The lively, continuous and fluctuating structure of life finds its counterpart in experimental art.

The experimental aspect of photography, which also possesses the quality of being an artistic discipline, has also been taken through a similar perspective. In the conception of experimental photography, photography can prove emancipatory from being the conveyor of an illusion of reality caused by sight; from the role of conveyor; reductionism of that which is human with a scientific precision (despite not being scientific) but due to being sourced in scientific texts.

As we realize the art's potential to express indeterminacy, we can challenge our experiences, sense the its surrounding conventions and set to work to overcome them.

Keywords: Indeterminacy, human, language, morals, entropy, self, artist, experimental art, Zen, Buddhism, John Cage, photographer, photography, experimental photography.

GİRİŞ

Belirsizlik önceydi, her şeyden önce...¹ İnsan belirlemek zorundaydı, belirledi de... Dil, zorunluydu ama keyfiydi. Keyfi belirlemenin kendisi belirsizken, belirli kabul edildi çünkü zorunluluk vardı, insanın doğası buydu ve belirli kabulünün dışında kalana da belirsiz dendi. Paradoksal biçimde belirsizlik de belirlenmiş oldu. Dil ile mümkün olabilen diğer disiplinlerde de -dil, felsefe, bilim, ekonomi, psikoloji, din, sanat-belirsizlik insanla birlikte gelmeye devam etti; belirsizlik zemininde, dilin belirsizliğinde var olageldiler...

Belirsizlikten kalkan metnimiz, belirsizliği huzursuzluk kaynağı olarak algılamak, aşılacak duvar olarak görmek, belirsizliğe negatif anlamlar yüklemekten öte; belirsizliği sıradan bilinçle süregiden yaşamı karnavalekse² dönüştüren, her fark ettiğimizde sınırlarımızı da hissettiren, kabuller dünyasında yaşadığımızı hatırlatan ve bu kabullerin sorgulanmasını sezdirenen “ilk” olarak ele almaktadır.

Dil, her şeyden önce var olan dolayısıyla insanı saran belirsizlikte, sınırdır. Dilin dışında yürünemez; ancak dil, insanın fizyolojik sınırı ölüm gibi çizgisel ya da döngüsel değildir. Dil, “möbius şeridi”dir.³ Dil, dışı gibi görünen içi, içi gibi görünen dışı olan, içi dışı bir, tek yüzeydir⁴. Dışından yürümeye başlayan içinden, içinden yürümeye başlayan dışından geçmek zorundadır. Bu zorunluluk dilin kendisini kendisiyle tartışan tek yüzey de yapar. Dili dil ile tartışmak ise tartışmayı hem mümkün hem imkânsız yapmaktadır. ***“Doğrusu, hiçbir şey anlatmamış olmayı çok isterdim. Her***

¹ Kabulümüz, belirsizliğin her şeyden önce olduğu, insanın doğası gereği belirsizlik karşısında belirlemek zorunda olduğu ve ilk belirleyicinin dil olduğudur. Metnimiz, bu kabulün üzerine kurgulanmıştır.

² “Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayırım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez, katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, karnavaleks bir yaşam sürerler. Karnavaleks yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde “ters yüz edilmiş bir yaşam”dır, “dünyanın tersine çevrilmiş tarafı”dır. (“monde à l’envers”).” (Bakhtin, 2001, s.238)

³ Bir şeridin (kalınlığını göz ardı edersek) ön ve arka yüzeyleri olmak üzere iki yüzeyi vardır, bu şeridin bir ucunu yüz seksen derece büküp, diğer ucu ile birleştirilerek elde edilen şeridin ise sadece tek yüzeyi vardır, tek yüzeyli bu şeride “Möbius Şeridi” denir.

⁴ Dilin dışından kasıt dilin doğası (ad adlandırılan ilişkisi), dilin içinden kasıt dilin işlevselliğidir (anlam).

şeyi o zaman anlatmış olurum çünkü.” (Toptaş, 2013, s.108) Toptaş, hiçbir şey her şey döngüsüne vurgu yaparken mümkün ve imkânsıza da işaret etmektedir. Hiçbir şey anlatmadan her şeyi anlatmak, imkânsızdan mümkünü belki de mümkünen imkânsızı istemektir. Metnimiz, zorunlu olarak dilin imkânsızlığının değil mümkünlüğünün peşindedir.

Berger ve Luckman’ın belirttiği gibi (2008, s.150) “Bütün toplumlar, kaosla yüz yüze olan inşâlardır.” Belirsizliğin belirlenmesi olan bu inşa dil ile başlar, ancak belirsizliğe sınır olan dilin kendisi belirsizdir. Dili möbius şeridi olarak imgelediğimizde, ad-adlandırılan ilişkisinin doğal (phùsis) mı, uzlaşım (thèsis) mı olduğu tartışmaları dilin doğasının (şeridin dışı) belirsizliğine; ancak ve ancak dil içerisinde var olan dil ve diğer disiplinlerdeki anlam belirsizlikleri de dilin işlevselliğinin (şeridin içi) belirsizliğine işaret ederken bu belirsizlikler hakikati ve bilgiyi belirsiz hale getirirler.

Dilin sınır olması nedeniyle son yüzyıl felsefe tartışmaları dil problemine yoğunlaşmış, dil dışındaki diğer problemlerin çözümü de dil problemi göz önüne alınarak düşünölmeye başlanmıştır.

Gerçekten de 20. yüzyılda Heidegger’den Gadamer’e, Austin’den Wittgenstein’a, Lévi-Strauss’tan Ricæeu ve Derrida’ya pek çok filozof, analitik felsefeden hermeneutik ve gündelik dil felsefesine, yapısalcılıktan postmodernizme pek çok akım dile başvurmuş, dili temel almış, söylemi ve dilsel temsili bilgi ve hakikat arayışında felsefenin ulaşabileceği en yüksek nokta diye tanımlamıştır. Yine, hemen bütün bu filozof ve akımlara göre, dilin dışında hiçbir olgu, belli bir dil kalıbına giren veya münferit bir dilsel tasvirde ifade edilen dışında hiçbir gerçeklik yoktur. (Cevizci, 2015a, s.964)

Analitik Felsefe düşünürleri, gündelik dilin belirsizliklerini yetersizlik olarak görmüş, sembolik mantığın ideal bir dil çerçevesi oluşturabileceğini düşünmüş ve asıl mantıksal formu gizlediklerini düşündükleri gündelik dili, belirsizliklerden arındırmaya çalışmışlardır. Analitik Felsefe geleneği içerisinde, Viyana Çevresi düşünürleri tarafından temsil edilen Mantıkçı Pozitivizm’de de, bilimsel bilgi iddialarının tartışılmaz olması gerektiğini düşündüklerinden dolayı, belirsizliklerden arındırılmış bilim dili inşa etmenin mümkün olduğu görüşü hakim olmuştur. Modern özne ve akıl

eleştirileriyle şekillenmiş Kıta Avrupası Felsefesi düşünürlerine göre ise dilin kendisi belirsizdir ve dilin belirsizliği düşüncenin özgürlüğüdür.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, bilim alanında yaşanan gelişmelere baktığımızda bilimsel verilerde *kesinliklerin yerini olasılıklara bıraktığını* görürüz. Yapılan deneysel çalışmalar o güne kadar bilinen fizik yasalarıyla açıklanamayınca, yeni arayışlara girilmiştir. Deneysel veriler doğrultusunda “Newton Fiziği”nin belirli hız limitlerinde geçerli olduğu, ışık hızına yakın hızlarda hareket eden atom altı parçacıklar için geçerli olmadığı anlaşılmıştır. Yirminci yüzyılın başlarında “Newton Fiziği”nin açıklayamadıklarını açıklayan “Görelilik Teorisi” ve “Kuantum Teorisi” ortaya çıkmıştır. “Özel Görelilik Teorisi”ne Albert Einstein, Newton’un mutlak zaman, mutlak uzunluk, mutlak hareket kavramlarını tartışmaya açarak başlamıştır. “Özel Görelilik Teorisi”ne göre, yüksek hızlarda zaman yavaşlar (zaman genişmesi) ve uzunluk kısalmır (uzunluk büzülmesi). Dolayısıyla uzay ve zaman mutlak değil, görelidir. (Özdoğan ve diğerleri, 2005, ss.2-26) Uzay ve zamanın göreliliği ise her şeyin göreliliğine işaret eder.

“Görelilik Teorisi” çok yüksek hızlardaki fiziksel olayları, “Kuantum Teorisi” atom altı evreni konu almaktadır. “Kuantum Fiziği”, atom altı evreni matematiksel gösterimlerle tanımlayarak, fiziksel olaylara kurallar koymaya çalışır. “Kuantum Fiziği”, ışığın *dalga* ve *tanecik* özelliği göstermesinden kalkarak o zamana kadar tanecik özelliğiyle ön plana çıkan proton, nötron, elektron gibi atom altı parçacıkların da hem dalga hem tanecik özelliği gösterip göstermediğinin araştırılmasıyla ortaya çıkmıştır. Parçacıkların da hem dalga hem tanecik özelliği gösterdiği anlaşılınca, atom artık klasik anlayışın dışında yeni yaklaşımlarla incelenmeye başlanmıştır. Klasik fizikte belirli şartlar altında -sistemin başlangıç noktası verildiğinde ve sisteme etki eden net kuvvet bilindiğinde- meydana gelen fiziksel olaylar kesin olarak belirlenebilirken, “Kuantum Fiziği”nde fiziksel olaylar ancak olasılıklarla tanımlanabilmektedir. Klasik fizikte parçacığın konumu ve momentumu bağımsız değişkenler olarak ele alınmakta dolayısıyla konumunun ve momentumunun kesin değerlerinin belirlenebileceği varsayılmaktadır. Werner Heisenberg’in ortaya koyduğu “Belirsizlik İlkesine” göre ise, elektronun konumu belirlendiğinde momentumu, momentumu belirlendiğinde konumu

belirlenemez. Elektrondan hızlı olduğundan dolayı elektronun konumunu ve momentumunu belirlemede ölçü aracı olarak foton kullanılır. Elektronun konumunu kesin olarak belirlemek için yüksek enerjili foton kullanmak gerekir, böyle bir durumda elektron ışıkla etkileşeceğinden momentumu değişime uğrayacaktır. Momentumu değiştirmeyecek kadar düşük enerjili foton kullanıldığında ise konum ölçümü hassasiyetini yitirecektir. Elektronun konumu ve momentumu aynı anda belirlenemez çünkü elektron hem dalga hem tanecik olma ikiliğini gösterir. Bilim alanında yaşanan bu gelişmelerle birlikte, dalga-tanecik ikiliği klasik yörünge -tek boyutlu, elektronun yörünge dışında hareket edemeyeceği- kavramının yerini almış, kesinlik de yerini olasılığa bırakmıştır. (Özdoğan ve diğerleri, 2005, s.34, 55, 56) Kaldı ki, belirsizlik ölçüm aletlerinin yetersizliğinden kaynaklanmaz, **“akla hayale gelebilecek en hassas aletle bile, mikro düzeydeki ölçümler doğası gereği kesinlikten uzak, belirsiz çıkar”**, doğanın temel bir özelliğidir. (Fara, 2012, s.406)

Fiziğin dili matematiği bilmeyenler için oldukça karmaşık denklemler içeren ve bu denklem hesaplamalarından çıkarılmış bilimsel verileri çok kısa özetlemeye çalıştığımız bu noktada, fizik ve matematik ilişkisi üzerinden dil tartışmamıza devam edebiliriz. Einstein’ın mutlak zaman, mutlak uzunluk, mutlak hareket kavramlarına nasıl karşı çıktığını anlayabilmemiz için “Koordinat Sistemleri”ni, “Galileo Dönüşümleri”ni, “Michelson-Morley Deneyi”ni, “Lorentz Dönüşümleri”ni bilmemiz gerekmektedir. Dilin doğasını sorgulamak deneylerin, dönüşümlerin sorgulanmasına; dilin işlevselliğini sorgulamak “Görelilik Teorisi”nin sorgulanmasına benzetilebilir. Dilin işlevselliğini, dilin doğasından ayrı düşünemeyeceğimiz gibi teoriyi, üzerinde var olduğu matematikten ayrı düşünemeyiz. Yukarıda yapmaya çalıştığımız gibi “Görelilik Teorisi”nin ne anlatmak istediğini anlamaya çalışabiliriz ancak bu durumu teorinin üzerine inşa edildiği matematikten ayrı düşünürsek, matematiği sorgulamazsak “Görelilik Teorisi”nin üzerine oturduğu temelden habersiz, teorinin kuru bilgisine sahip oluruz ya da olmaya çalışırız. Başka bir şekilde söylersek; adlandırılan ilişkisinin uzlaşım ya da nedensiz ya da keyfi-zorunlu, her şeyin bu uzlaşım ya da nedensizlik ya

da keyfi-zorunluluk içerisinde var olabildiğini fark etmezsek, sınırlarımızı fark etmezsek, bu *sınırların içerisinde oluşturulmuş yapay kalıplarla yaşarız.*⁵

Hugo Ball'ın, bin dokuz yüz on altı yılında, "Dada Manifesto"da yazdığı gibi;

Neden ağaca ağaç yerine "Plupluş" demiyoruz ve yağmur yağarken bu sefer de "Pluplubaş" demiyoruz? Kelime, kelime, kelime, senin alanın, donukluğun, gülünç iktidarsızlığın; o muazzam kendini beğenmişliğin, senin apaçık sınırlılığının tüm tekrarları dışında kalan kelime. Kelime, baylar, birincil derecede kamu sorunudur. (Ball, 2008, s.26, 27)

Hem *ölüm* hem *dil* sınırlarımızın farkındalığıyla, sınırlarımız içerisindeki sınırsız seçenekleri fark edip, deneyimlerimizi yapaylıktan kurtarabiliriz:

Her an herkesin başına gelebilecek ve nihayetinde mutlaka gelecek olan ölüm üzerine neredeyse hiç düşünmediğimizden, ölümün bilincinde olmadığımızdan, yaşamın da bilincine varamamaktayız. İnsan ölümün her an geleceğini bilerek ve bu farkındalığı canlı tutarak yaşamın sürprizlerle dolu güzelliğini keşfedebilir; yaşamak yaşamın içindedir. İnsan, kendini ve çevresini sorgulamayarak algılarının keskinliğini azaltmakta, yaşama alışmakta; bu alışma da peşinden unutmayı getirmektedir. Ölüm kendini unutturduğundan yaşamak da perdelenmektedir. İnsan alıştığı dünyanın monotonluğu içinde hayata karşı miskin ve pasif davranarak; hep yaşayacakmış gibi, her an gelebilecek olan ölümü unutarak özgürlükten vazgeçmektedir. Özgürlük;

⁵ Ad adlandırılan ve anlam ilişkisini fizik ve matematik üzerinden örneklendirmeye çalıştığımız, sınırlardan, sınırların içerisinde oluşturulmuş yapay kalıplardan bahsettiğimiz bu noktada bilimsel usullerin de bir kalıp olabileceğini unutmamamız gerekir. "Altında bilimsel maddecilik ile -kimi zaman basit kimi zaman oldukça karmaşık- deneysel tekniklerden oluşmuş bir bileşimin imzası bulunan büyük ve şaşırtıcı başarılar olduğunu hiç kimse inkâr edemez. Fakat bunlar münferit olaylardır ve hemen söz konusu bileşimin evrensel olarak yararlı, tüm diğer seçeneklerin evrensel olarak işe yaramaz olduğunu göstermezler. Nedeni basit. Elimizde test edilmemiş genellemeler yerine kanıtlar zemininde ortaya konmuş genel bir tablo yok. Bir de buna yaşlıların bakımı, delilerin tedavisi ve küçük çocukların eğitimi (duygusal eğitim dahil) gibi hepsi de genel esinliğimizin bir parçası olan konuların sanayi toplumlarında uzmanlara bırakıldığını, oysa başka kültürlerde bunların tamamen aile ya da cemaatin işi olduğunu ekleyin ve sağlık konusunda elimizde belirsizlik taşımayan bir tane bile ölçüt bulunmadığını aklınıza getirin (sıhhat farklı zaman ve kültürlerde farklı farklı değerlendirilir) bilimsel usullerle bilimsel olmayan usullerden hangisinin daha üstün olduğu konusunun gerçekten bilimsel bir yoldan asla incelenmediğini açıkça göreceksiniz. Bir kere daha bilim havarilerinin kendi imanlarına itimat telkin edecek bilimsel delillerden yoksun oldukları anlaşılıyor. Bu, bilimi itham etmek değildir; yalnızca bir kere daha diğer yaşam biçimleri karşısında bilimi seçmenin hiç de bilimsel bir seçim olmadığını söylemektir." (Feyerabend, 2012, s.42)

düşlemek, artık dinlemeyi bırakıp şarkı söylemek, bilinmeyen sorular sormak, yapılmayana cesaret ederek ölüme uzanan tehlikeli bir maceradır. (Vassaf, 2015, ss.154-160)

Dünyayı sözcüklerimizin içine hapsetmiş haldeyiz. Oysa sözcükler sadece iletişim kurmayı kolaylaştırmak için oluşturulmuş yapılardır. Her nesneyi, duyguyu, kurguladığımız sözcüklerimizle ifade ederken, nesnelere ve duygularımızı standart kalıpların içine soktuğumuzu çoğu zaman fark etmeyiz; kalıba soktuklarımızın derinliği ise sözcüklerle ve sözcükleri kullanma şeklimizle kaybolmaktadır. Sessizliğin içindeyse belirsizlik, gelişigüze, özgürlük saklıdır. Yine de insan kontrol edemediğinden dolayı sessizlikten korkmaktadır. Sözcükler, deneyimlerimizin önüne geçip hayal gücümüzü cılızlaştırırken, insanı totaliter bir düzeni kabul etmeye zorlamaktadır. Her sözcük, algıladıklarımızın en derin noktası olan sessizliğe yapılan gürültülü bir müdahaledir. (Vassaf, 2015, ss.31-41)

Belirsizlik kelimesine gelince... Belirsizliği kavramlaştırmak, insanın belirleme zorunluluğunu ironik biçimde gözler önüne serer çünkü kavram⁶ kavramak için, belirlemek içindir, belirlenense belirsizlik... Belirlenenin belirsizlik oluşu, dilin hilesidir. “Belirsizlik” tanımlamalarının hepsi belirsizlik için değil, belirleyici dilin kendisi yani belirlilik içindir. Çünkü belirsizlik, kendinden çok belirlenmişlere işaret eder. Belirlilik, karşıtını ortaya koyarak kendini var eder. Dil belirlemedir, *belirsizliğe söz gelemmez*, hile budur. *Pessoa'nun* (2015, s.456) “**Hiçbir şey belirli değildi, belirsizlik bile.**” diyerek belirsizliğin belirlenemeyeceğine dair göndermesinde, "bile" belirliliğin çaresizliğidir, çünkü belirsizlik *bile* değil *zaten*'dir. Her belirleme çabası ve her belirlemenin belirsizi de beraberinde getirmesi, belirsizliğin her şeyden önce olduğunu

⁶ “Fransızca concept “kavram” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük Latince aynı anlama gelen conceptus sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Latince concipere, concept- “içine almak, kavramak, hamile kalmak” fiilinden türemiştir. Latince fiil Latince capere, capt- “almak, tutmak” fiilinden con+ ekiyle türetilmiştir.” (<http://www.etimolojiturkce.com/kelime/konsept>) Belirsizliği kavramaya, tutmaya çalışmak, iki elimizin arasında su tutmaya benzetilebilir, ayalarımızı birleştirdiğimizde su akıp gitmiştir.

her zaman hissettirir. Belirsizliği belirleme gayreti nafi'dir, belirsizlik belirlenemez, insan sisyphos'tur.⁷

Öncenin belirsizlik, belirsizlik içinde oluşturulmuş sınırın dil, dilin belirsiz, dünyamızın dil içerisinde olabildiği düşüncemizden sonra tezimizin önermesini ortaya koyabiliriz. Nietzsche'de sanat üstün bir yaşama biçimidir. Nietzsche, sanat ile yaşamı ayırmaz. (Kuçuradi, 1997, s.27) Sanat ile yaşam ayrı düşünülemez, dolayısıyla yaşama için belirsizlik sanatta özelde fotoğrafta karşılık bulabilir. Hatta belirsizliği hem üretenin hem de algılayanın deneyimlemesinde sanat; dil, bilim, felsefe gibi iç içe geçmiş disiplinlerden farklıdır. Çünkü sanat, hileyi göstererek belirsizliğe *söz verebilme* potansiyeline sahiptir. Sanat; belirsizliği duyurabilir, gösterebilir, hissettirebilir. Örneğin, gelişigüzel kelimelerin bir araya geldiği, sürüden ayıran Dadaist Şiir'de⁸, John Cage'in müziğiyle mutlak sessizliği sorguladığı, her sesi müzik olarak dinlediği ve dinlettiği Dört Otuz Üç'te, Hans Haacke'nin yörenin iklim koşullarıyla şekillenen Yoğunlaşma/Buharlaşma Küpü'nde sanatçılar hem kendilerini hem de algılayanları belirsizliğin payını vermeye davet etmişlerdir.

Metnimiz, hem belirsizliğin hem de belirsizliğin fotoğrafta bulabileceği karşılığın izlerini sürmüştür. Birinci bölüm, dilin kesinliği ve belirsizliği tartışmalarıyla başlamıştır. Dil tartışması *sistemik olarak* ilk, Platon'un "Kratylos" diyalogunda karşımıza çıkar. Bu tartışma, Batı düşünce geleneğinde, dili belirsizliklerden arındırabileceğini düşünen Analitik Felsefe düşünürlerinin ve dil hakikat ilişkisini yorum, anlama ekseninde ele alarak, insanın belirsizliğinin dilin, dilin belirsizliğinin insanın belirsizliği olduğunu düşünen Kıta Avrupası Felsefesi düşünürlerinin düşünceleriyle günümüze ulaşır. Bölümün devamında insan yaşamını doğrudan ilgilendiren eylemlerimizin belirsizliği -neden iyi veya kötü olduğu- tartışmaları Klasik

⁷ Sisyphos tanrılara karşı suç işlemiş kişidir, onlarla boy ölçüşmeye kalkıştığı için de ölümler ülkesinde korkunç bir cezaya çarptırılır. Odysseia'da Odysseus Sisyphos'u, korkunç işkenceler çekerken gördüğünü, Sisyphos'un kocaman bir kayayı bir tepeye ittiğini, tepeye bir parmak kala bir gücün kayayı aşağıya tekrar ittiğini ve Sisyphos'un kayayı tekrar çıkarmaya gayret ettiğini söyler. (Erhat, 2015, s.272)

⁸ "Dadaist bir şiir yapmak için, bir gazete alın, bir makas alın, bir yazı seçin ve yapmak istediğiniz şiirinizi için dileğiniz yeri keserek çıkartın, sonra yapmak istediğiniz şiir için kelimeleri yazıdan adamakıllı kesip çıkarın ve hepsini bir kabın içine koyun, yavaşça karıştırın, sonra kestiğiniz kağıtları birer birer dışarı çıkarın, çıkardığınız sıraya göre düristçe kağıda geçirin, şiir size benzedi ve işte bu sizsiniz: bayağı hayvan sürüsü sizi anlayıp takdir etmeyecek ama siz hoş, duyarlı, sınırsız ve özgün bir yazar oldunuz." (Tzara, 2008, s.115)

Etiğe tepki niteliği taşıyan Kıta Avrupası Felsefesi içinde yer alan Eleştirel Etik başlığı altında -Nietzsche özelinde- izlenmiştir. Dil ve ahlak alanındaki tartışmaların izlenmesinden sonra, bir bilimsel yasa olan “Entropi” incelenmiştir. “Entropi”; evrenin düzeninin düzensizliğe gitme eğilimi olduğunu bildirmektedir, düzensizliğin belirsizlik oluşturması kaçınılmazdır. Birinci bölüm, -bölüm içeriği göz ardı edilmeden; dil, hakikat, bilgi, ahlak, bilim- estetikten kalkan; politik ekonomiyi ve psikolojik süreçleri esas alan, benlik tartışmasıyla sonlanmıştır. Bu defa belirsizlik, benlikte karşımıza çıkmaktadır; benliğin parçalı yapısı, benliği belirsiz yapar. Dolayısıyla sanatçı da dilin, ahlakın, bilimin ve benliğin belirsizliğinden izler taşımak zorundadır. Kaldı ki, her sanatsal üretim iletişi ve oluşturduğu süreksizlik şoku nedeniyle belirsizdir.⁹

İkinci bölüm -birinci bölümün son kısmında, benlik tartışmamızın esas aldığı politik ekonomi ve psikolojik süreçleri, Freud ve Marx’ı, uzlaştırmış olan- psikanalist Erich Fromm’un, “Psikanaliz ve Zen Budizm” metni üzerinden benlik tartışmamızın devamı olarak başlamış, “aklını Zen’le bozan” John Cage’in sanatsal üretim motivasyonu ve sanatsal üretimlerinden örneklerle deneysel sanatın ne olabileceği sorgulanmıştır. Bölüm, belirsizlik temelli ve belirsizliği temel almamış olmalarına rağmen sonucun öngörülemediği sanatsal üretim örnekleriyle son bulmuştur.

Üçüncü bölüm, önermemizde belirttiğimiz gibi, belirsizliğin fotoğrafta bulabileceği karşılığın tartışıldığı bölümdür. Bölümün başında, bölüme adını veren “fotoğraf dil (mi)dir(?)” önermesinden/sorusundan kalkılarak “fotoğrafçı, aygıtlar ve yöntemler, fotoğraf” tartışılmış; ardından deneysel olmayan geleneksel deneysel fotoğraf ve deneysel fotoğraf örneklerine yer verilmiştir.

⁹ Berger, fotoğrafın ışık ve zaman temelinde oluştuğunu, bu yüzden önceden öngörülemeyen sonuçları olduğunu ifade etmiştir. Bir fotoğraf üzerinden (at ve adamı gördüğümüz) tartışmasına devam eden Berger, Bu fotoğraf neden çekildi? Fotoğrafçı için nasıl bir anlam taşıyor? Bu anlam, atlı adam için de aynı olabilir mi? Bu fotoğraf aile albümü için mi çekilmişti? Gazete fotoğrafı olarak mı? vb sorulara *anlam bulma oyunu oynayarak* cevaplar arar. Berger’e göre fotoğraf, adamın, atın, atın geminin varolmuş oldukları üzerine kesin kanıt sunmaktadır ancak varoluşlarının anlamı üzerine bilgi vermemektedir. Dolayısıyla “görünümlerin varlıkları” kuşku götürmese bile fotoğrafın iletişi belirsizdir. Bu belirsizlik, fotoğrafın bize sunduğu iki iletiden biri olan “fotoğrafi çekilen olay” ile ilgili olan belirsizliktir. Fotoğrafın sunduğu bir diğer ileti ise, “süreksizlik şoku (kaydedilen anla bakma anı arasındaki uçurum)” ile ilgilidir ve bu şok fotoğrafı *yine* belirsiz yapar. Berger şöyle devam eder: “Bütün fotoğraflar belirsizdir. Bütün fotoğraflar bir süreklilikten çıkarılmıştır. Eğer olay bir kamu olayıysa, bu süreklilik tarihtir; kişiselse, kırılmış olan süreklilik bir yaşam öyküsüdür. Salt bir manzara bile sürekliliği kırar: ışık ve havanın sürekliliğini. Süreksizlik her zaman belirsizlik yaratır. Gene de bu belirsizlik sıklıkla apaçık değildir; çünkü fotoğraflar sözcüklerle birlikte kullanılır kullanılmaz, birarada, neredeyse dogmatik iddiada bir kesinlik etkisi yaratır.” (Berger, 2011, ss.82-87)

Dördüncü bölüm, deneysel fotoğraf üretimlerimizi paylaştığımız; tezimizin eser bölümüdür.

Bu metnin güzel sanatlar enstitüsünde hazırlanmış bir yüksek lisans tezi olduğu düşünüldüğünde -alan ve süre kısıtlılığı- yukarıda bahsedilen neredeyse her biri başlı başına başka bir tezin konusu olacak konuları derinlemesine ele aldığı iddiası yoktur. Bu metin, bahsedilen alanlarda ortaya konmuş fikirlerin ancak izleyicisi ve derleyicisi olabilir. Bununla birlikte metnimiz, farklı disiplinlerde yapılan tartışmaları bir araya getirerek ve yok denebilecek kadar az olmasına rağmen; daha öncesinde edebiyat, müzik, performans, yerleştirme gibi alanlarda karşılık bulmuş deneysel sanat anlayışını fotoğrafa taşıyarak, “fotoğrafın deneyselliğinde” *yeni bir kuramsal çerçeve oluşturma arayışına katkıda bulunabilir.*

Örneklediğimiz sanatsal üretimler ve eser bölümünde paylaştığımız deneysel fotoğraf üretimlerimiz kolaylıkla “yaptım oldu” tavrına kayabilecek üretimlerdir. Dolayısıyla bu üretimleri oluşturan düşünceler ve belirsizliğin payını ön planda tutan tavrın farkında olunmadığında, ortalama bir izleyicide/dinleyicide, "bunu ben de yaparım" hissiyatı oluşmaktadır. Sanatı, ortalama bir izleyicinin/dinleyicinin yapamayacağı, ancak yetenekli kişilere ve gerekli malzemelere ulaşabilenlere nail bir uğraşı olarak gören yaklaşım, tezimizin kökten reddettiği yaklaşımdır. Sanat her yerdedir ve “herkes” sanatçıdır, yaşam ile sanat ayrı düşünülemez. *Gombrich'in (2015, s.15) belirttiği gibi: "Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır."*

Metnimiz, *metin* olmasından ve ayrıca *bilimsel* bir metin olmasından dolayı öncelikle dilin ve bazı biçimsel kalıpların (punto büyüklüğü, satır aralığı, üst alt boşluk vs.) belirleyiciliğiyle kendini var edebilmiştir. Bu başından beri üzerinde durduğumuz paradoksal yapının sonucudur ve ortaya koyduğumuz deneysellik anlayışıyla elbette çelişmektedir. Amacımız, bu çelişkiyi görmezden gelmek değil aksine metnimizin paradoksal yapısının, devamında yüz yıllardır yapılmış tartışmaların sonuca bağlanamamış olmasının ve nihayetinde deneysel fotoğraf üretimlerimizin, başlığında belirsizlik bulunan bu metni okuyucusu için belirsiz hissettirebilmektir. Tezimiz ancak bu olabilirliğin mümkünlüğü halinde anlamlı hale gelebilir çünkü belirsizlik anlamsızlık değildir.

Başlamadan hemen önce, sözü *Kafka*'ya (tarihsiz, s.32) vermek istiyoruz: "***İki yol: Kendini sonsuz küçültmek ya da sonsuz küçük olmak. Birincisi mükemmellik, yani eylemsizliktir; ikincisi başlangıç, yani eylemdir.***"

BÖLÜM 1: İNSANI SARAN BELİRSİZLİK

1. 1 Belirsizlikten Belirliliğe, Belirlilikten Belirsizliğe; Dil

İnsanlar birbirlerini ne kadar iyi anlıyorlardı... Bir de ben bu halimle kalkıp başka bir insanın kafasının içini tahlil etmek, onun düz veya karışık ruhunu görmek istiyordum. Dünyanın en basit, en zavallı, hatta en ahmak adamı bile, insanı hayretten hayrete düşürecek ne müthiş ve karmaşık bir ruha maliktir!.. Niçin bunu anlamaktan bu kadar kaçıyor ve insan dedikleri mahluku anlaşılması ve hakkında hüküm verilmesi en kolay şeylerden biri zannediyoruz? Niçin ilk defa gördüğümüz bir peynirin evsafi hakkında söz söylemekten kaçındığımız halde ilk rast geldiğimiz insan hakkında son kararımızı verip gönül rahatıyla öteye geçiveriyoruz? (Ali, 2010, s.37, 38)

Dil problemi -sistemik olarak- Platon'un "Kratylos" diyalogunda ortaya koyduğu ad-adlandırılan arasındaki ilişkinin sorgulanmasıyla başlamış, yine Platon'un "Yedinci Mektubu"nda belirttiği "logosun zayıflığı" probleminden kalkan dil-hakikat tartışmalarıyla -özellikle son yüzyılda yoğun olarak- günümüze kadar gelmiştir. Ortaçağ düşüncesine de Platoncu veya Aristotelesçi dil kavrayışı hakim olmuştur. Platon'un idealer görüşünden hareket eden aşırı realistler ad adlandırılan arasındaki ilişkiyi, doğalcı bir anlayışla, özdeşlik ilişkisi içerisinde; Aristoteles'in görüşlerinden hareket eden ılımlı realistler ise adları düşüncelerin yansıtıldığı araçlar olarak ele almışlardır. On yedinci yüzyılda Johannes Kepler, Galileo Galilei, Francis Bacon ve Rene Descartes gibi bilim insanı ve düşünürlerce yön verilen bilimsel devrimle, bilimdeki kesinlik anlayışının -matematiksel kesinlik arayışının- dilde de karşılığı aranmıştır. Aynı yüzyılda Thomas Hobbes, John Wilkins, George Dalgarno, John Locke, Gottfried Leibniz, George Berkeley, Étienne Bonnot de Condillac, Marquis de Condorcet gibi isimler dili belirsizliklerden arındırma mücadelesine girişmişlerdir. Bu düşünürler, dilin belirsizliklerini bilginin önünde engel olarak gördüklerinden, doğrudan dil kelimesini kullanmamış, bilgi kelimesini merkeze almışlardır. Ad adlandırılan arasındaki bağın uzlaşım olmasından dolayı da adların adlandırılanlara kusursuz biçimde bağlanabileceğine, ideal dil oluşturulabileceğine inanmışlardır. On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda -dil belirsizliklerden arındırılabilirliği ve dilin belirsizliği tartışmalarında- Ferdinand de Saussure'ün öncülüğündeki Modern Yapısalcı

Linguistik’de dil incelemesi bilimsel yöntem olarak ele alınarak, dil incelemesinde bilimsel kesinlik aranmış, Analitik Felsefe düşünürleri de gündelik dilin asıl mantıksal formu gizlediğini düşünerek gündelik dilin belirsizliklerini ortadan kaldırmaya çalışmışlardır. Analitik Felsefe düşüncesinin kökleri, on yedinci yüzyıldaki bilimsel devrimde, dilin belirsizliklerini bilginin önünde engel olarak gören düşüncelerde aranabilir. Kıta Avrupası Felsefesi düşünürleri ise dilin kendisinin belirsiz olduğu ve bu belirsizliğin, düşüncenin özgürlüğü olduğunu savunmuşlardır. Bu düşüncenin kökleri de Johann Gottfried Herder’e kadar götürülebilir. Herder’e göre insanın başlıca özelliği, kendini ifade etme ve konuşma ihtiyacıdır. Dil insanla birliktedir, insanın dünyası dilidir. Bu görüşler, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Nietzsche ve Martin Heidegger tarafından işlenerek Alman felsefesinin merkezi unsuru haline gelmiştir. (Cevizci, 2015a, ss.966-969, ss.1023-1027, s.1065, 1066; Coşkun, 2014, s.89; Demir, 2015)

Dil ve gerçeklik ilişkisi konusunda iki temel ve farklı kuram vardır. Birinci kuram, sözcükleri, önceden varolan ve insandan bağımsız olan bir gerçekliğe ait nesnelere ait nesnelere adları sayar. Buna göre, dil ve gerçeklik arasında karşılıklılık vardır. Burada, ya sözcüklerin nesnelere “benzetmeli” temsilleri olduklarından ve bu yüzden sözcüklerden hareketle nesnelere özlerinin bilinebileceğinden hareket edilir; ya da, sözcüklerle nesnelere arasında hiçbir iç ilişki olmadığı savunulur. Bu son görüş, geç Antikçağda “anomalizm” adıyla anılıyordu ve modern dönemde Saussure, mantıkçı pozitivistler tarafından da savunulmuştur.

Dil ve gerçeklik ilişkisi hakkındaki ikinci kuram, sözcüklerin nesnelere doğrudan uygun düşmedikleri, tersine dilin insan ile dış dünya arasında bir “ara-evren” olarak konum kazandığını savunur. Bu kuram dış dünyayı değil de, dili “gerçek evren” diye adlandıran W.v. Humboldt’a kadar geri gider. Humboldt’a göre, bu gerçek evren, “tinin kendisi ile objeler arasında, tinin kendi iç çalışmasıyla kurulmuştur.” Bu yüzden nesnelere insanlar için daima bir bilinç objesi olarak kalırlar ve ancak insani bilinç altında sözcüklerle işaretlenmiş şeylerdir. Her dilde özgül bir “evrene bakış” bulunur. (Bumann, 2001, s.532)

Platon ve Aristoteles, kendilerinden önce tartışılan doğa ve insan konularında elde edilen bilgilerden de yararlanarak, tarihin tanıdığı ilk ve en büyük felsefe sistemini oluşturmuşlardır. (Cevizci, 2015a, s.81) Dolayısıyla dil probleminin de sistematik olarak ele alınışında ilk durak Platon ve Aristoteles’tir. Antik Yunan Felsefesi’nde

-Platon ve Aristoteles'in dil ile ilgili düşüncelerini izlememizi kolaylaştıracak-
karşımıza iki terim çıkmaktadır: "Phùsis" ve "Thèsis". *Peters (2004, s.298, 379)*
"Phùsis; bir kişinin veya bir şeyin doğuştan ve asli niteliği, özelliği ve yapısı, Thèsis
(doğaya, phùsis'e karşıt olan); adet, gelenek, görenek, örf, alışkanlık, teamül,
uylaşım" tanımlamalarını yapmıştır.

Platon, "Kratylos" diyalogunda dil problemini adlar sorunu üzerinden ele almıştır. Kratylos, adların doğal olduğunu; adlar ile adlandırdıkları arasında doğal bir doğruluk ilişkisi bulunduğunu; Hermogenes, adların uzlaşım olduğunu; adlar ile adlandırdıkları arasında uzlaşım dayalı bir doğruluk ilişkisi bulunduğunu ve Sokrates hem Kratylos'u hem de Hermogenes'i eleştirir söylemleriyle diyalogda yer alır. (Aktürel, 1993, ss.191-193)

HERMOGENES: İşte Sokrates. Söyleşimizin konusunu ona da açalım, ister misin?

KRATYLOS: Sen bilirsin.

HERMOGENES: Sokrates, Kratylos'a göre her varlık için doğal olarak doğru adlandırma vardır; ad birtakım kimselerin anlaşmaya vararak dillerinin küçük parçalarıyla belirttikleri çağrılışı değildir bir nesnenin; Hellenler için, yabancılar için, herkes için bir olan doğru bir adlandırma vardır. Kratylos gerçek adı mıdır, değil midir diye soruyorum ona; gerçek adımdır, diyor. "Peki Sokrates'inki?" diyorum. Onun da gerçek adıdır, diyor. Bütün öbür kişilerin de çağırdığımız adları her birinin adı değil midir? diye soruyorum. "Herhalde senin ki değildir, diyor; herkes sana Hermogenes dese de, senin adın Hermogenes değildir." Bununla ne demek istediğini sorduğumda, bir şey anlatmadan, ne demek istediğini açıkça söylese kendi savını tutacağım, kendisinden yana çıkacağım kanısına kapılarak eğleniyor benimle. Şu Kratylos'un gökten inen sözlere benzeyen sözlerini yorumlayacak bir aracın varsa, keyfim kekâ. Hele bir de adların doğruluğu üstüne ne düşündüğünü öğrenirsem, sevincime diyecek olmaz.

SOKRATES: ...Gene söylüyorum, öğrenilmesi güç konulardır bunlar. Kimin haklı, kimin haksız olduğunu anlamak için birlikte araştırmak gerek.

HERMOGENES: Sokrates, kendi payıma ben Kratylos'la da, başkalarıyla da epey konuştum; adların doğruluğunun bir anlaşma, bir

uzlaşmadan başka bir şey olmadığına inanmaktan kendimi alamadım. Bir nesneye verilen ad, doğru addır bence; eski ad bırakılarak, yerine başka bir ad konsa, yenisi eskisinden daha az doğru değildir; kölelerimizin adlarını da böyle değiştirdiğimizde yeni verilen ad eskisi kadar doğru oluyor. Doğa hiçbir zaman bir nesneye özgü bir ad vermiyor: Ad koymayı kendilerine iş edinenler, töreye, kullanışa göre yapıyorlar bu uğraşı. Bu iş böyle değil de başka türlüyse, doğrusunu öğrenmek için yalnız Kratylos'un değil, herhangi birinin de ağzından işitmeye hazırım. (Platon, 1993, s.195,196)

Sokrates, Hermogenes'in dili uzlaşım gören yaklaşımına, ad yapıcı üzerinden karşı çıkar.

SOKRATES: Öyleyse Hermogenes, ad uydurmak, ad kurmak herkesin işi değil, ama ad yapıcının işidir; ad yapıcısı da yasa koyucudur gibime gelir, soydaşı insanlar arasında en az yetişen sanateri. (Platon, 1993, s.201)

SOKRATES: Öyleyse Hermogenes, ad kurma işi sandığın gibi yarı aydınların, önüne gelenin yapacağı küçük bir iş değil. Adların doğal olarak nesnelere özgü olduğunu, ad sanatının da herkese vergi olmadığını, gözlerini her nesnenin doğal adına dikenin, adın biçimini harflere, hecelere yerleştirmeyi becerebilenin işi olduğunu söyleyen Kratylos'un hakkı var. (Platon,1993, s.203)

Sokrates, nesnelere adları aracılığıyla bilinmesi ve doğrudan deneyimlenmesi arasındaki farka işaret ederek, Kratylos'a da karşı çıkar.

SOKRATES: Nesnelere bir yandan adlar, öte yandan doğrudan doğruya kendilerinden tanıyabilirsek, bilebilirsek, bu iki bilmeden hangisi daha güzel, daha yerindedir? Resmi gözden geçirerek resmin iyi olup olmadığını, aynı zamanda hangi gerçeğin resmiyse o gerçeği öğrenme yolu mu, yoksa gerçeğin kendisini, gerçeğin resminin uygun olarak yapıp yapılmadığını gerçekten öğrenmek mi?

KRATYLOS: Bence gerçekten kalkmak, başlamak gerekir elbet.” (Platon, 1993, s.257, 258)

Adların doğal mı uzlaşım mı olduğu tartışmasında Aristoteles'in fikri, adların zaman dışı ve uzlaşım olduğudur. Aristoteles'e göre yazılanlar seste olanların, seste olanlar da ruhtaki duygulanımların sembolleridir. Yazılanlar ve sesler Aristoteles'e göre

herkes için aynı değilken aynı sembollerin ruhtaki duygulanımları herkes için aynıdır. (Aristoteles, 2002, s.7, 9)

Aristoteles'ten sonra da devam eden kelimeler doğal mıdır, uzlaşım mıdır tartışmaları Stoacı düşüncede karşımıza çıkmaktadır. Stoacılar da dil problemiyle ilgilenmiş ve ortaya koydukları görüşler sonraki tüm felsefi yazına sinmiştir.¹⁰ Stoacı teoride düşünme ile konuşma arasında sıkı bir bağ vardır ve Stoacılara göre adlar Aristoteles'in dediği gibi uzlaşım değil, doğaldır. (Peters, 2004, s.267) Stoacılar adlandırılan ikilisine "lekton"u ekleyerek işaretler sistemini üçlü hale getirmiştir. Stoacıların genel mantığına göre, işaret (ad), işaret etme durumu ve var olan (adlandırılan) birbiriyle bağlantılıdır. Ad ve adlandırılan fiziksel nesnelere, işaret etme durumu yani lekton ise cisim değildir, Sextus Empiricus'un tabiriyle, "ses ile gösterilen ya da ifşa edilen, düşüncemizde var olduğunu kavradığımız etkin şeydir." (Çevik, 2012)

Stoacı dönemden beri üç öğeden meydana gelen işaretler sistemi, on yedinci yüzyıldan itibaren ikili hale gelmiş; ikili sistem, ad ve adlandırılan arasındaki bağlantı içinde tanımlanmıştır. Stoacılardan Rönesans'a kadar gelen üçlü sistemden çok daha karmaşık olan ikili sistem, aslında üçlüdür. Çünkü ada, adlandırılana ve adı adlandırılana bağlayan benzerliklere işaret eder. Fakat bağlantı benzerliği, aynı zamanda ad ve adlandırılan olduğundan, üç ayrı öğe bağlantı benzerliği içinde erimektedir. Soru, on yedinci yüzyıla kadar, adın adlandığı şeyi nasıl adlandığı iken, on yedinci yüzyıldan sonra adın adlandığı şeye nasıl bağlanabileceği olarak değişmiştir. Bu soruya, klasik çağın temsil, modern çağın anlam aracılığıyla karşılık vermesi, dil ile dünya aidiyetliğini bozmuştur. (Foucault, 2001, s.79, 80)

Üçlü işaretler sistemi ile ikili işaretler sistemi birbirinden tamamen farklıdır. Üçlü işaretler sisteminde anlam içeriye yöneliktir ve dil başlı başına bir dünyadır. İkili işaretler sistemindeyse anlam dışarıya yöneliktir ve dil dünyanın temsilidir. Belirsiz olan -dil- mantıktaki özdeşlik ilkesine aykırı olandır çünkü özdeşlik ilkesine göre bir şey hem a hem b olamazken, dil -belirsiz olan- söz konusu olduğunda bir şey hem a

¹⁰ "Stoacılık, Roma dünyasındaki en etkili felsefeydi ve köle Epiktetos (MS 55-135) ile imparator Marcus Aurelius (MS 121-180) gibi toplumsal açıdan farklı bireyleri kendine çekti. Çağdaş filozof Martha Nussbaum, küresel vatandaşlık ve eşitlik ideallerini paylaşan Cicero (MÖ 106-43), Seneca (MÖ 4-MS 65) ve Marcus Aurelius'ta Stoacı ahlak ve siyaset teorisine dair zengin bir kaynak açığa çıkardı." (Robinson, 2012, s.38)

hem b olabilir. Dilin çelişkileri dili de içerdüğinden dil dışarıya değil içeriye açılır. Bu nedenle dil rasyonel değildir ve yine irrasyonel olan, rasyonel bir dil inşa edilebileceği düşüncesidir. (Demir, 2015, s.26, 41)¹¹

Dilin, belirsizliklerinden arındırılabilceğini düşünen Analitik Felsefe düşüncesine ve dilin belirsizliğini olumsuzluk olarak ele almayan Kıta Avrupası Felsefesi düşüncesine geçmeden önce, on yedinci yüzyıl düşüncesinin oluşumuna göz atmamız, analitik dil anlayışına temel oluşturan on yedinci yüzyıl dil anlayışının -ikili gösterge sistemi, dışarıya yönelik anlam, rasyonel dil anlayışı- nasıl şekillendiğini, dolayısıyla analitik dil anlayışını izlememizi kolaylaştıracaktır. Burada yine, ısrarla söylemek gerekir ki, hangi düşünce olursa olsun, dilin belirsizliğini özgürlük olarak ele alan Kıta Avrupası Felsefesi düşüncesi de dahil belirsizliğin dışındadır. Belirsizlik belirlenemez. (Bu cümle de belirsizliğin dışındadır.)

Modern Felsefe -on yedinci yüzyıl felsefesi- İlkçağ ve Ortaçağ felsefesine damgasını vuran klasik dünya görüşünün ya da teleolojik evren anlayışının yıkılmasını ifade eden “kozmosun parçalanmasının” etkisinin altında, Bacon ve Hobbes ile gelişmiştir. Teleolojik evren anlayışının yıkılması, Antik Yunan filozoflarınca “idea” veya “eidos” olarak adlandırılan, bir şeyi olduğu şey yapan özlerin ve bu özlerden oluşan ontolojik düzenin var olmaması anlamına gelmektedir. Bu durum, epistemolojik alanda Yunanlıların bilgi ile hakikat özdeşliğinin ortadan kalkması veya parçalanması olarak karşılık bulmuştur. Bilgi ile hakikat özdeşliğinin ortadan kalkması veya parçalanması, on yedinci yüzyıl felsefesine bilgiyi yeni bir temelde tesis ettirmiştir ve bu temel Bacon’ın ifade ettiği gibi “Bilgi güç içindir.” olmuştur. Bu anlayış modernlik ruhunun somut ifadesi halini almış yani bilgi, artık insanın ihtiyaçlarından talep edilir hale gelmiştir. Bu, şu anlama gelmektedir; bilgi, nesnesi bakımından değil öznesi bakımından kavranmaktadır. Bilgi, öznesi bakımından kavrandığında ise hakikat sorunu entelektüel kesinlik olarak ele alınmış, entelektüel kesinlik sorununun evrensel çözümü

¹¹ “Gülün Adı” adlı metninde *Eco (2017, s.547)* “Kitabın iyiliği okunmasındadır. Bir kitap imlerden oluşur, bu imler başka imlerden söz ederler; onlar da nesnelere söz ederler. Onu okuyan gözler olmasa, bir kitap kavramlar üretmeyen imler taşır; bu nedenle de dilsizdir.” şeklinde yazmıştır. Eco, dili dil yapanın insan, insanı insan yapanın dil olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla insanın belirsizliği dili, dilin belirsizliği insanı belirsiz yapar. Göstergebilimsel teorisini “ağ” ve “labirent” kavramları üzerine şekillendiren Eco’ya göre, ağ *sınırı olmayan bir alandır*. Bu durum, içinde yolculuk etmenin *doğru* hiçbir yolu olmadığı labirente benzetilebilir. (Sim, 2012, s.77)

geometride bulunmuştur. Çözümün geometride bulunmasının sebebi, geometrinin aklın kendi iç işleyişinden çıkan kesin önermelerden meydana geldiği düşüncesidir. Bu bakış açısından, geometride söz konusu olan şey, aklın kendi iç işleyişini bilmesidir. Geometriyi, aklın kendi iç işleyişini bilmesi olarak ele alan ve bilginin güç için olduğunu düşünen on yedinci yüz yıl görüşüyle, akıldan doğaya (geometriden fiziğe) geçilmiş yani akıl yoluyla, dış dünya denetim altına alınmaya çalışılmıştır. (Cevizci, 2015a, s.445, 446)

Doğayı denetimi altına almak isteyen bilim anlayışı, dile de hakim olmak istemektedir. Dile hakim olmak istemekse, özneyi zoraki nesne olarak ele almak anlamına gelir oysa özne de nesne de dilin içerisinde olduğundan dili, üzerinde hakimiyet kurulacak nesne olarak ele almak imkansızdır. Ancak böyle bir anlayışla, böyle bir bilgi kavrayışıyla hareket eden on yedinci yüzyıl düşüncesi dilin belirsizliklerini bilginin önünde engel olarak görmüş ve bu belirsizliklerle mücadele etme yolunu tercih etmiştir.

İnsan aklını öteden beri sarıp sarmalayan ve artık orada kemikleşmiş olan yanlısamalar ve yanlış fikirler hem insanların zihinlerini tıkamış; öyle ki, hakikate ulaşmak zorlaşmıştır. Dahası hakikate erişebilme olanağı sağlansa bile, bilimlerin sil baştan diriltişi esnasında, bu yanlısamalar ve yanlış fikirler, insanların dikkatleri bunlara olabildiğince çekilmedikçe ve bunlardan sakınılmadıkça, direnç gösterecek ve yine sıkıntıya yol açacaktır. İnsanların zihinlerini tıkayan dört yanlısama türü vardır. Bir giriş olarak onları şu şekilde isimlendireceğiz: İlk türe kabile putları; ikincisine mağara putları; üçüncüsüne çarşı-pazar putları ve dördüncüsüne de tiyatro putları diyeceğiz. (Bacon, 2015, s.55)

Bacon'ın putlarından "Çarşı Pazar Putları" sözcüklerin insan zihni üzerindeki olumsuz etkilerine işaret eder. Bacon, sözcüklerin belirsiz anlamlı olmalarını ve şeyleştirilmeye uygun yapıda olmalarını, sözcüklerin yol açtığı iki büyük tehlike olarak ifade etmektedir. (Cevizci, 2015a, s.452)

Hobbes, Wilkins, Dalgarno, Locke, Leibniz, Condillac, Condorcet gibi düşünürler de dilin belirsizliklerinin bilginin önünde problem olduğunu belirten metinler kaleme almışlar ve bu düşünceler Analitik Felsefe geleneğine temel oluşturmuştur.

*

Ferdinand de Saussure'ün öncülüğündeki Modern Yapısalcı Linguistik, dil incelemesini bilimsel yöntem olarak ele almış, dil ile ilgili bilimsel kesinlikte veriler temin etmeye çalışmıştır: Yapısalcılığın amacı, insan ile ilgili karşılaşılan problemlere nesnel çözümler sağlamaktır. Yapısalcılık, Saussure ile birlikte bir dilbilim teorisi olarak ortaya çıkmıştır. Saussure, dile ilişkin araştırmanın linguistik sistemi konu alması gerektiğini, seslerin, kelimelerin ve anlamların sistem içerisindeki diğer terimlerle ilişkisi yoluyla belirlenebileceğini düşünmüştür. Saussure'ün, bilimsel bir yaklaşım olarak tasarladığı yapısalcılık, kültürel nesnelere içsel yapısı ve bunu mümkün kılan temel yapılarla ilgilenmektedir. Sosyal fenomenleri özerk yapılar olarak ele alan yapısalcılık, bunu yaparken toplumsal-tarihsel bağlamla, kolektif ve bireysel eylemlerle ilgili tüm irdelemeleri paranteze alır ya da en aza indirger. (Cevizci, 2015a, s.1225)

Yüzyılın başında çağdaş yapısal dilbilimin temelini atan İsviçreli büyük dilbilimci Saussure, dilsel çözümlenmelerin en uygun yöntemlerinin, yalnızca bölümlenme ve sınıflandırma olduğunu öne sürmüştür. Bu yöntemleri uygulayarak, dilbilimci, böyle çözümlenen birimlerin ilgili olduğu düzenekleri belirler; bu düzenekler dizimsel -yani sözün akışı içinde birbirini izleyen düzenekler- ya da dizisel -yani sözün akışı içinde aynı yerde bulunan birimler arasındaki bağıntılar- olabilir. Saussure bu tür bütün çözümlenmeler bittiğinde, zorunlu olarak dilin yapısının bütünüyle açığa çıkacağını ve dilin biliminin görevini bütünüyle yapmış olacağını ileri sürmüştür. (Chomsky, 2001, s.38)

Saussure'ün bin dokuz yüz yedi - bin dokuz yüz on bir yılları arasında Cenevre Üniversitesi'nde vermiş olduğu derslerin notlarıyla şekillenen ve ölümünden sonra öğrencileri tarafından yayımlanan "Genel Dilbilim Dersleri", önceki dil bilgisi çalışmalarının kritiğiyle başlar. **"Dil olguları çevresinde kurulan bilim tek gerçek konusunun ne olduğunu anlayıncaya değin üç evre geçirdi."** (Saussure, 1998, s.27) Saussure, Eski Yunanlıların başlattığı Fransızların sürdürdüğü dilbilgisi çalışmalarının, betikbilimin ve karşılaştırılmalı dilbilgisinin gerçek dilbilimini kuramadığını çünkü konunun öz niteliğinin ortaya konmadığını ifade etmiştir. Saussure'e göre, öz niteliği ortaya koymak, bir bilimin kendine özgü yöntem oluşturması için şarttır. (Saussure, 1998, s.30)

Saussure'e göre dili düşüncenin yansıması olarak ele alan gramer incelemesi (Port Royal Grameri) dilin özerkliğini tanımıyordu. Nesnenin, görüş açısından önce var olması bir yana görüş açısının nesneyi oluşturduğunu düşünen Saussure göre ise dil, kendisine içsel olmak anlamında özerktir; bir başka şeyin örneğin düşüncelerin yansıması veya temsili değildir. Saussure, görüş açısına bu denli önem vererek, dili dünyayı kavrayışımızın merkezine oturtmuş ve gerçekliği kavrayışımızın sözel göstergeleri toplumsal olarak kullanışımıza bağlı olduğunu söylemiştir. Saussure, Platon'dan beri Batı geleneğinde süre gelen dil kavrayışına karşı çıkararak, dilin adlar dizini (dizelge) değil, bir dizge (sistem) olduğunu ileri sürmüştür. (Altuğ, 2008, ss.173-175)

Kimilerine göre dil, temel ilkesine indirgenğinde bir ad dizini niteliğiyle karşımıza çıkar; daha açık bir deyişle, dil bir terimler dizelgesidir ve burada yer alan her öge bir nesnenin karşılığıdır. (Saussure, 1998, s.108)

Dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir. İşitim imgesi salt fiziksel nitelikli olan özdeksel ses değildir; sesin anlaksal izidir, duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımdır. Duyumsaldır bu imge. Eğer yer yer "özdeksel" diye de nitelendirilirse, bundan yalnızca imgenin duyumsallığı ve genellikle daha soyut olan öbür çağrışım ögesinin, kavramın karşıtı olarak ele alındığı anlaşılmalıdır. (Saussure, 1998, s.109)

Saussure, sözcükleri nesnelere adı veya etiketi olarak anlamak yerine doğrudan doğruya göstergelerle uğraşmıştır. Klasik dil görüşünde sözcükler, insanların algıladıklarını adlandırma işlevi görüyorlardı. Saussure'e göre ise her dilsel gösterge, kavramla iç içe geçmiş ses veya ses imgesidir. Saussure, fiziki ses veya ses imgesini gösteren, ilgili kavrama da gösterilen demiş; gösteren ve gösterilenin bir kağıdın ön ve arka yüzleri gibi birbirinden ayrılamayacağını düşünmüştür. Saussure'ün yaklaşımının önemli sonucu; dil olmadan herhangi bir düşüncenin olmayacağı hatta dünyanın bilincine varmamızın dil tarafından yapılandırıldığıdır. Çünkü düşündüğümüz kavramların anlamları, düşündüğümüz kavramın bir sesle iç içe geçmiş olmasına dayanır. (Cevizci, 2015a, s.1227, 1228)

Saussure, sözcük ile sözcüğün anlamını oluşturan şey arasındaki bağlantıyı konu edinen semantik bakış açısından, göstergeyi ve gösterge dizgelerini inceleyen semiyolojik bakış açısına geçerek ıgır açmıştır. (Altuğ, 2008, s.177)

Demek ki, göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. semiologie < Yun. semeion 'gösterge'den) diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim; onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek. (Saussure, 1998, s.46)

Saussure, Göstergebilim kurulduktan sonra, tümüyle doğal nitelikli göstergelere dayalı anlatım türlerinin, Göstergebilim'in alanına girip girmediği araştırıldığında, Göstergebilim'in konusunun göstergenin nedensizliğine dayanan dizgeler bütünü olduğunun anlaşılacağını ifade etmiştir. Destekler biçimde, göstergenin nedensizliği gibi, bir toplumun benimsediği her anlatım biçimi toplumsal uzlaşmaya dayanır. Toplumsal uzlaşma, göstergenin nedensizliğinde karşılık bulduğundan, göstergelerin her bakımdan nedensiz olanları göstergesel yöntemin amacını daha iyi gerçekleştirir. Bu bakımdan, dilbilim her türlü Göstergebilim'in genel örneğini oluşturabilir. (Saussure, 1998, s.112, 113)

Her türlü Göstergebilim'in genel örneğini oluşturabilecek dilbilim incelemesinin gerçek nesnesi nedir? Bu soruya cevap vermek oldukça güçtür çünkü dil incelemesinde diğer bilimlerde olduğu gibi önceden verilmiş bir nesne yoktur. Saussure dilbilimin nesne sorununu, konu ve nesne ayrımı yaparak açıklama yoluna gitmiştir. Konu, dilsel olguların bütünlüğü, dil yetisi; nesne, bir disiplinin olguları düzenleme şeklidir. Dil incelemesinde önceden verilmiş nesne olmadığı gibi dilsel kimliğin saptanması süreçlerinde, bağımsız biçimde var olan dilsel birimlerle de karşılaşılmaz. Dilin gözlemlenebilen yönleri incelediğinde de yalın yapılarla değil ikiliklerle karşılaşılır. Dil yetisinin/doğal dilin (langage) hem kavramsal ikiliklerle karakterize

edilmesi hem bireysel hem de toplumsal olduğu düşünülürken, dili ele geçirmek imkânsız olur. Bunu aşmak için Saussure, biçimsel (göstergelerin kurduğu ilişkileri temel alan) dizge olarak dili (langue), dil incelemesinin nesnesi yapmış ve çeşitli karşıtlıklarla dil çözümlemesine başlamıştır. (Altuğ, 2008, s.178, 179)

Saussure, dilin yapısal yönü/dilin kendisi (langue) ile fiilen konuşulan yönü (parole) arasında ayrım yapmıştır. Langue, uzlaşımlar sistemine ait bilgidir ve parole'den hem önce gelir hem de daha soyuttur. Saussure'e göre insan için doğal olan konuşmak değil dil oluşturmaktır. Bundan dolayı Saussure, dikkatleri salt konuşma seslerine yoğunlaştırmanın, dil incelemesinin nesnesi dilin (langue) gözden kaçmasına sebep olacağını düşünmüştür. Saussure göre dil, bir form ya da yapı olduğundan yani uzlaşımlar sistemi üzerine kurulu olduğundan her zaman ve her durumda toplumsaldır. Uzlaşım sisteminin kullanım örnekleri -sesler, yazılı metinler, konuşma- ise bireyseldir ve bunlar temeldeki sistemin üzerine yapılmış mantıksal parazitler gibidir. Konuşma karşısında dile verdiği bu önem sonucu, Saussure, kaçınılmaz olarak, "yüzey yapılar" ve konuşma ediminin alt düzlemindeki soyut düzeni ifade eden "derin yapılar" ayrımını yapmıştır. Saussure dilbilim araştırmalarının derin yapılar üzerine yoğunlaşması gerektiğini bildiren yöntem düşüncesiyle, yapısalcılık ile bilimsel düşünme arasında yöntemsel bir yakınlık inşa etmiştir. (Cevizci, 2015a, s.1232,1233)

Saussure, eşzamanlı olgular ile artzamanlı olgular arasında ayrım yaparak zamanı da dil incelemesine dahil etmiştir. Eşzamanlı yaklaşım, dili zamanın mevcut döneminde kalarak araştırmak; artzamanlı yaklaşım, dilin tarih içerisinde izini sürerek araştırmak anlamına gelmektedir. Saussure için zamansal yaklaşımın belirleyicisi değer kavramıdır¹² ve dili, değerler dizgesi olarak tanımlamak Saussure'ün dil incelemesiyle ilgili gerçekleştirdiği en temel yenilik olmuştur. "**...dil, öğelerinin bir anlık durumu dışında hiçbir şeyin belirlemediği katışıksız bir değerler dizgesidir.**" (Saussure, 1998, s.128) Değer kavramı, bir göstergenin anlamının yalnızca gösteren-gösterilen dikey

¹² "Ne var ki, düşünülebilecek tüm karşılaştırmaların en tanıtlayıcısı, dille bir satranç partisi arasında yapılacak karşılaştırmadır. Dilde de, satrançta da hem bir değerler dizgesi karşısındayız, hem de bu değerlerin değişimlerini izleriz. Bir satranç partisi, dilin bize doğal biçimde sunduğu görüntünün yapay bir gerçekleşmesini andırır. Bu karşılaştırmayı biraz derinleştirelim. Bir kez, oyundaki bir durum tıpkı dilin bir durumu gibidir. Nasıl dildeki bir öğe değerini, öbür öğelerin tümüyle kurduğu karşıtlık ilişkisinden alırsa, aynı biçimde taşların karşılıklı değerleri de satranç tahtasındaki konumlarına bağlıdır." (Saussure, 1998, s.137)

bağlantısından ibaret olmadığını, anlamın göstergenin diğer göstergelerle olan yatay karşıtlık ilişkisinde bütünüyle belirlenebileceğini söyler. Saussure'e göre değer, dil sistemine içkindir ve sistem içindeki farklı ilişkilerin sonucu olarak oluşur. Bununla birlikte değerlerle ilgili bilimler için eşzamanlı/artzamanlı ayrımını yapmak zorunludur çünkü değerler ancak bir dizge içerisinde ele alınabilir. Saussure, dile ilişkin araştırmanın linguistik sistemi konu alması gerektiğini düşündüğünden dolayı, buradan çıkan doğal sonuç, dilin eşzamanlı yaklaşımla inceleneceğidir çünkü değerlerin durumlarındaki değişimi inceleyen yaklaşım yani artzamanlı yaklaşım sistemsel değildir. (Altuğ, 2008, s.191, 192, 198, 199)

Saussure dili nesne olarak ele almış, bölümlenme ve sınıflandırma yöntemleriyle, dili çözümleyerek bütünü anlama yoluna gitmiştir. Oysa dili nesne konumuna almak imkânsızdır. Bununla birlikte dili, toplumsal uzlaşımlar sistemi olarak ele almış olmasına rağmen,

Saussure (1998, s.184);

“Ne var ki, dizim konusunda, toplumsal kullanımın belirtisi olan dil olgusuyla, bireysel özgürlüğe bağlanan söz olgusu arasında kesin bir sınır bulunmadığını da kabul etmek gerekir. Birçok durumda bu birimler birleşimini sınıflandırmak güçtür. Çünkü her iki etken de bu birleşimin ortaya çıkışına yardımcı olmuştur ve bunların katkı oranlarını belirlemek olanaksızdır.”

ifadesiyle, toplumsal kullanımın insanın belirsizliğinden izler taşıdığını söyleyerek, belirsizliğe parantez açmak zorunda kalmıştır. Ancak dili idealleştirmek uğruna her türlü belirsizliği paranteze almak belirsizliği paranteze almaz.¹³ Ayrıca dili sistem olarak ele almak ne kadar mümkündür? *Türkçe Sözlükte (2011, s.2122)* “sistem”; **“1. Düzen, 2. Bir sonucu elde etmeye yarayan yöntemler düzeni, 3. Yöntem, 4. Bir aracı oluşturan düzen, 5. Model, tip”** olarak tanımlanmaktadır. Nedensiz göstergelerle, keyfi ilişkilerle nasıl sistem kurulabilir? Bu, sistemin bir düzen olma özelliğiyle çelişmez mi?

¹³ “Dil, paranteze alınmaz.” (Derrida'dan aktaran Tura, 1996, s.89)

Postyapısalcılık, yapısalcılığın “sistem inşa eden” yönünü kusurlu görmektedir. Postyapısalcılığa göre, sistemler her şeyi alışılmış biçimde ele alma eğilimindedirler dolayısıyla istenmeyen unsurlar ya baskı altına alınır ya da görmezden gelinir. Sisteme uymayanlar ya geçersiz oldukları iddiasıyla kenara bırakılır ya da sisteme uyması için yeniden kodlamayla, zorlanarak sisteme dahil edilmeye çalışılır. Postyapısalcılığa göre bu tutum yapısalcılığın otoriter olduğunu göstermektedir. (Sim, 2012, s.87)

Düşünsel yaşantısı yapısalcılıktan postyapısalcılığa uzanan Roland Barthes’a göre Saussure için örnekseme¹⁴ büyük öneme sahiptir. Barthes’a göre; Saussure, birkaç yüzyıllık evrim süreci içerisinde dilin öğelerinin varlıklarını koruduğunu, sadece öğelerin dağılımlarının farklılıklar gösterdiğini düşünmüş; dilin değişmezliğini -çünkü Saussure her zaman artzamanlılığı eşzamanlılık içerisinde eritmiştir- yüceltmıştır. Saussure’e göre, bu sürekliliği sağlayan örneksemedir. Saussure’ün örneksemeye bu denli önem vermesinin altında Barthes’a göre, Saussure’ün genetizme karşı düşmanlığı yatmaktadır. Çünkü Barthes’a göre, örnekseme, dildeki evrimciliğin yerini almıştır. Bununla birlikte Barthes, örneksemenin bir nedene dayandığını ifade etmiştir: Saussure, gösteren gösterilen arasındaki nedensiz bağı, dengeleyici bir güç olarak örneksemeyle gidermiştir. Çünkü gösterge tek başına ayakta duramaz, ayakta durabilmek için çevresindekilere dayanmak durumundadır. (Barthes, 2006, ss.179-181)

Komşuluk bağlantıları anlam bağlantılarının yerini alacak ve belirsiz olduğu için tükenen doğanın yerine de sözleşme geçecektir. Burada, Saussure’ün izlediği, küçük bir bilimsel dram görünümünü alan yolu anımsayalım: Saussure, bir dilbilimci olarak, kendi değer kuramını aydınlatmayı başaramazdan önce, anlam(lama) sorunuyla ilgili boşluklardan çok çekmiş gibi görünüyor. (Barthes, 2006, s.181)

Barthes’a göre, Saussure, göstergeleri birbirine dayayarak, göstergelerin nedensizliğinden kaynaklanan ve dili sürekli tehdit eden anlam çıkmazından da kurtulmuştur, bu kez kurtarıcı değer kavramıdır. Anlam, Saussure’e göre dili sürekli tehdit eder çünkü, aynı kağıt paranın sonsuza dek altına çevrilebileceği değerde

¹⁴ “Halk dili ve hatta Rousseau “trayait” (ilgili adıyla birlikte kullanılırsa “sağıyordu, sağardı”) yerine “traisait” der: Yani “traire” (“sağmak”) fiili, şimdiki zaman hikâyesi “plaisait” (ilgili adıyla birlikte kullanılırsa “hoşa gidiyordu, hoşa giderdi”) olan “plaire” (“hoşa gitmek”) fiili örnek alınarak çekilmiştir. Bu, Saussure’ün *örnekseme* (Fr. *analogie*) diye adlandırdığı dört öğeli bir orantıdır. (Analogia [Yun. ve Lat. sözcük] gerçekten de oran, orantı demektir ama biz bugün daha çok bir işlevdeşlik’ten söz ederiz.)” (Barthes, 2016, s.179)

olamayacağı gibi, gösterenin sonsuza kadar kendi gösterileni için geçerli olması mümkün değildir. Saussure'ün bir başka yanı daha olduğuna, Çevriklemeler **-Çevrikleme; bir sözcükteki yazaçların düzenini değiştirme yoluyla elde edilen sözcük.** (Vardar, 2007, s.60)- yazdığına da değinen Barthes'a göre, Saussure için Çevriklemelerle birlikte gösterilenin zenginliğinin yerini, gösterenin zenginliği almıştır. (Barthes, 2006, ss.181-184)

“Saussure bu yanıyla, modernliği, daha o zamanlar eski dizelerin ses ve anlam kaynaşması içinde “duymuştur.” Bu dinleyiş'in Saussure'ü ne kadar çılgına döndürdüğü bilinmektedir: Gerçekten de Saussure yaşamını, yitirilmiş gösterilenin kaygısı ile katıksız gösterenin ürkütücü dönüşü arasında geçirmiş görünmektedir.” (Barthes, 2006, s.184)

Yapısalcılığın, bütün sosyal fenomenleri linguistik sistemler olarak görme gayretine ve söz konusu sistemlerin eşzamanlı yapısını bilimsel bir modelle ortaya çıkarma eğilimine karşı postyapısalcılık, sistematik düşüncenin doğasını edebi düşüncenin yeniden yorumlayıcı bakış açısıyla ele almaktadır. Bu bakış açısı en belirgin biçimde Derrida'da karşımıza çıkmaktadır. (Cevizci, 2015a, s.1243) Derrida'nın kanıtlamak istediği, anlam alanının göstergeler alanına indirgenebileceğidir. Klasik felsefenin göstergeyi hakikate, dili varlığa, sözü düşünceye tabi kıldığı yerde Derrida, göstergeyi yalnızca hakikati anlama işleviyle değil hakikati önceleyen olarak ele almıştır. Dolayısıyla Derrida'ya göre, göstergeler hakikati meydana getirir. (Altuğ, 2008, s.226, 227) Yapısöküm stratejisini benimseyen Derrida'ya göre yapısalcılık, hem otoriterdir hem de tartışmaya açık felsefi önermelerden kalkar. Yapısalcılığa göre anlam, insan üretimi eserlerde çözümleme yoluyla geri kazandırılmayı bekler, Derrida'ya göre ise anlam çok daha belirsizdir. Derrida'nın Fransızcada “hem sonraya bırakma, erteleme” hem de “aynı olmama, başka olma” anlamlarına gelen *différer* fiilinden türettiği isim “*différance*”, aktarım sırasında anlam kaymasına neden olan süreci tanımlamaktadır. Çünkü Derrida'ya göre kelimeler, varsayılan birincil anlamlarından başka her zaman başka anlamlardan da izler bulundurlar. Dolayısıyla Derrida, kelime ve anlam arasında birebir uyuşmadan bahsetmek yerine anlam alanından bahsetmenin daha uygun olduğunu düşünmüştür. (Sim, 2012, s.89; Cevizci, 2015a, s.1243)

*

Analitik Felsefe, on yedinci yüzyılda Hobbes ve Locke tarafından kurulan sonraları neredeyse unutulmuş felsefe geleneğinin, yirminci yüzyılda canlanmıştır. Analitik Felsefe başlığı altında buluşan düşünürlerin temel özelliği, evrenin çok büyük sayıda bağımsız kendiliklerden meydana geldiğine inanmalarıdır. Bu kendilikler farklılık gösterse de -maddi parçacık, duyu verileri, izlenimler, olgular- ortak olan, kompleks olanın ancak kendini meydan getiren basit öğeleri açığa çıkarabilecek bir analizle açıklanabileceği düşüncesidir. Analitik düşünürler bu bakış açısıyla dile yoğunlaşmış; gündelik dilin belirsizliklerle dolu olmak anlamında yetersiz olduğunu, anlam açıklığına erişmek için uygun olmadığını, pek çok sorunun kaynağının gündelik dilin belirsizlikleri olduğunu ve felsefi soruşturmaya başlamadan önce gündelik dilin mümkün olduğu ölçüde belirsizliklerden arındırılması gerektiğini düşünmüşlerdir. Gottlob Frege ve Bertrand Russell'ın mantık çalışmaları sonucu analitik düşünürler sembolik mantığı ideal bir dilin çerçevesinin oluşturucusu olarak görmüşlerdir. Frege, Russell ve Wittgenstein I¹⁵ dili dünyanın gerçek yapısını açıklayan araç olarak ele almış, Wittgenstein I gündelik dilin düşünceyi açık olmaktan alıkoyduğunu düşünmüştür. Analitik Felsefe düşüncesi içerisinde yer alan ve Viyana Çevresi düşünürleri (Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Herbert Feigl, Philip Frank, Kurt Gödel, Hans Hahn, Otto Neurath, Viktor Kraft, Friedrich Waismann) tarafından temsil edilen Mantıkçı Pozitivizm akımı aynı zamanda Bilimsel Ampirisizm veya Mantıkçı Ampirisizm isimleriyle de anılmaktadır. Ampirisizm, bilginin kişinin deneyimleriyle sınırlanmış olduğunu; bilimsel, dış dünya hakkında sadece bilim ve bilimsel yöntem ile bilgi edinilebileceğini vurguladığından denilebilir ki Mantıkçı Pozitivistler, kişinin deneyimlerine bilimsel yöntem ile yaklaşılması gerektiğini düşünmüşlerdir. Bilimsel bilgi iddialarının tartışılmaz, bunu sağlayacak yöntemin mantıksal analiz olması gerektiğini düşünen Mantıkçı Pozitivistler'e göre mantıksal analiz yöntemiyle bilimin ve gündelik hayatın bütün iddiaları açıklığa kavuşturulabilir. Mantıkçı Pozitivistler'deki

¹⁵ Ludwig Wittgenstein, düşünme biçimindeki değişimden dolayı Wittgenstein I ve Wittgenstein II olarak incelenmektedir. Her iki döneminde de Wittgenstein anlamın nasıl mümkün olduğunu araştırmıştır. Düşünme biçimindeki değişim ise bu soruya verdiği yanıtların farklılığında karşılık bulur. Wittgenstein'ın anlamın kendisinde aradığı şey Tractatus'ta hakikat, Felsefi Soruşturmalar'da yaşama biçimleri içerisindeki insan etkinliğidir. (Altuğ, 2008, s.150)

hakim görüş, bilimsel olanın kesin olduğu ve belirsiz olanın bilimsel olmadığıdır. (Cevizci, 2015a, ss.1023-1027, s.1066)

Wittgenstein (1996, s.13) "Tractatus Logico Philosophicus"a; "Dünya, olduğu gibi olan herşeydir. Dünya olguların toplamıdır, şeylerin değil. Dünya olgular yoluyla belirlenir, ve şu yolla ki, bu, bütün olgulardır." ifadeleriyle başlamıştır. Bilindiği gibi olgu, bilimsel verilere dayalı, kanıtlanabilir bilgi anlamına gelmektedir. Dünyayı olguların toplamı olarak görüp şeyleri bu dünyanın dışına ittiğinde Wittgenstein insani olanı da dışarı itmiştir. Gündelik dilin belirsizliklerini arındırma motivasyonu ile hareket eden Wittgenstein I dili kristalize etmeye çalışmıştır.

"Felsefi Soruşturmalar"da "Tractatus"un pozitivistiminin tam tersi bir yola yani mistisizme de kapı açan Wittgenstein, "Tractatus"ta belirttiği; dilin, olguların, bütün olarak da hakikatin resmi olduğu ve olguların mantıksal biçimini yansıttığı fikrinden tamamen vazgeçmiştir. "Felsefi Soruşturmalar"da anlamı kullanım olarak incelemiş, günlük dili esas almış, "dil oyunu", "aile benzerlikleri", "uzlaşım", "yaşam biçimi" gibi kavramları öne çıkarmıştır. Wittgenstein, "Felsefi Soruşturmalar"da "Tractatus"ta aradığı dil hakikat ilişkisini aramamış, aksine bu tutumu metafizik olarak algılamıştır. (Soykan, 1995, s.13, 83) "Tractatus"ta ideal bir dille hakikat arasında eşbiçimciliğe ulaşmanın mümkün olduğunu ifade etmiş olan Wittgenstein, "Felsefi Soruşturmalar"da ideal dil düşüncesinin yanılısına, eşbiçimciliğin de başarısızlığa mahkûm olduğunu belirtmiştir. (Cevizci, 2015a, s.1089)

"Felsefi Soruşturmalar"da, Wittgenstein'in "Tractatus"ta ifade ettiği dilin mantıksal özü bulunduğu düşüncesi yerini farklı söylem biçimlerinin ancak kendi sınırlarında anlaşılabilceği düşüncesine bırakmıştır. Dili, insan alanlarının geniş alanına ait canlı, dizgesiz, çok işleyişli uzlaşım dizisi olarak ele alan Wittgenstein bu şekilde, farklılıkların eritildiği felsefi birlik ilkesinden, büyük çeşitlilik gösteren farklılıklara yönelmiştir. (Altuğ, 2008, s.149)

Ama çevremdeki insanların, eylem tarzları her ne kadar her zamankinin aynı da olsa, otomat olduklarını, bilinçleri olmadığını düşünemez miyiz? -Bunu şimdi- odamda yalnızken- zihnimde canlandırdığımda, insanları (diyelim ki trans durumunda olduğu gibi) sabit

bir bakışla işlerini güçlerini yerine getirirken görüyorum- belki biraz ürkütücü bir fikir bu. Ama şimdi gündelik ilişkilerde, örneğin sokakta bu fikre bağlı kalmaya çalış bakalım! Örneğin kendi kendine: “Şuradaki çocuklar otomattan başka bir şey değil; canlılıkları sadece otomatik” de. Şimdi ya bu sözcüklerin sana hiçbir şey ifade etmediğini göreceksin, ya da içinde ürkütücü ya da benzeri türden bir his yaratacaksın. Canlı bir insanı otomat olarak görmek, bir şekli bir diğerinin sınır durumu ya da çeşitlemesi olarak görmekle benzerdir; örneğin pencere çerçevesinin birbirini kesen kısımlarını gamalı haç olarak görmek gibi. (Wittgenstein, 2014, s.144)

“Felsefi Soruşturmalar”daki tutumuyla Wittgenstein II, Kıta Avrupası Felsefesi düşüncesine yaklaşır. Kıta Avrupası Felsefesi terimi, Analitik Felsefe’nin genellikle tam karşısında duran düşünürleri ve felsefi yaklaşımları ifade etmek için kullanılır. (West, 1998, s.11) Kıta Avrupası Felsefesi’nin eleştirisi, modern özne ve akıl anlayışına yöneliktir ve Kıta Avrupası Felsefesi Aydınlanma karşıtı söylemler içeren fenomenoloji, varoluşçuluk, hermeneutik, Frankfurt Okulu, postyapısalcılık, postmodernizm ve feminizm felsefelerini çatısı altında toplamıştır. Postmodernist düşünürlere göre, özne ve akıl, modern özne ve akıl anlayışının savunduğu gibi katıksız değildir, aksine özne ve akıl toplumsal koşulların sonucu olarak oluşmuştur. Dolayısıyla özne ve aklın evrenselliğinden söz etmek mümkün değildir. Postmodernistlerin benzer bakış açısı, hakikat için de geçerlidir; hakikat, tarihsel öznenin değer, ilgi ve tasarımlamalarıyla oluşturulmaktadır. Postmodernistlere göre modern düşünce, bilimsel ve teknolojik ilerlemeyle somutlaşmış olan ilerleme söylemiyle ve mutlak doğrulara işaret ederek, bilgiyi standart hale getirmiş ve farklılığın özgürleştirici boyutunu baskılamıştır. Frankfurt Okulu düşünürleri de Aydınlanmanın ve modern bilim anlayışının ortaya koyduğu ilerleme fikrini eleştirmiş, bilim ve teknolojinin insanlığa daha huzurlu bir hayat sunacağı yerde, insanı otantik yaşam formundan alıkoyduğunu düşünmüşlerdir. Frankfurt Okulu’nun eleştirisinin merkezinde Aydınlanmacı araçsal rasyonalizm bulunur. Araçsal rasyonalizm; amaçların rasyonel ve geçerli olup olmadığıyla ilgilenmeyen, yalnızca amaçlara nasıl ulaşılacağına odaklanan rasyonalite veya akılsallıktır. Frankfurt Okulu düşünürleri, araçsal rasyonalizmle birlikte aklın niceliksel ilişkileri analiz ederek, değer, norm ve etik gibi insani kavramlardan uzaklaştığını; bilimsel bilginin de yalnızca teknik süreçlerin bilgisine indirgendüğünü düşünmüşlerdir. Frankfurt Okulu düşünürlerine göre,

araçsal rasyonalizmin araçlar üzerinde yoğunlaşan rasyonalite anlayışıyla, toplumu tahakküm nesnesine dönüştürecek şekilde, akıl efsaneleştirilmiştir. (Cevizci, 2015a, ss.969-972)

Batı felsefesinin bilgiyi, Aristoteles'in mantığındaki özdeşlik ilkesi üzerine kurduğunu düşünen Nietzsche, buna karşı çıkmıştır. Nietzsche'ye göre, değişmez anlam, nesnel ve mutlak bilgi imkânı yoktur. Geleneksel felsefesinin klasik özne, temsil ve hakikat anlayışının karşısında duran Nietzsche'ye göre olgular değil sadece yorumlar vardır. Her tür bilgi, bilenlerin aktif olarak katıldığı bir yapım süreci olduğundan Nietzsche'ye göre dünyanın aynası olabilecek bilgi ideali yoktur. Mutlak hakikat yoktur çünkü insanın parçası olduğu bu hayat insani ilgilere göre çok farklı şekilde yorumlanabilir. Nietzsche, mantığı insan eliyle oluşturulmuş ve dış gerçekliğe empoze edilmiş şema olarak düşünmüştür. Mantık, insanın kendi oluşturduğu kavramları hakikate dahil ettiği bir yapıdır ve Nietzsche'ye göre özne-nesne ayrımı da burada karşılık bulmaktadır. Nietzsche, özne-nesne ayrımının gramere olan bağlılıktan kaynaklandığını ve dilin bu şeyeleştirici etkisinin gerçekliğin sürekli bir değişim tarafından belirlendiğini unutturduğunu düşünmüştür. (Cevizci, 2015a, ss.950-953) Nietzsche'ye göre dil, dilin dışındakilerle ilgili doğru bilgi sağlamaz, çünkü insanın dille yaptığı yeni bir dünya oluşturmaktır. Dolayısıyla dil hakikate dokunmaz, dil sadece kendi kendisine dokunur. Dil hakikatle ilgisi varmış izlenimi yaratır ancak bunun sebebi dil değil, insanın dil aracılığıyla doğru bilgeye ulaşabileceği düşüncesidir. (Schrift, 2002, s.17, 18)

Dilin, varlığın evi olduğunu düşünen Heidegger'e göre de dünyaya ilişkin kavrayışımız dilimize bağlıdır. Varlığın üzerindeki örtüyü kaldıran dildir yani sadece dil ilk kez varlıkları varlıklar olarak açığa vurur. (West, 1998, s.147) Heidegger, "Varlık'ın en temel anlamının ne olduğu" sorusuyla ilgilenmiş, insanı da varlığıyla ilgili kaygılara kapılan varlık olarak ele almıştır. İnsanı diğer canlılardan ayıran, varlığı "anlamaya" çalışmasıdır. Heidegger insan varlığına "orada-olma" anlamına gelen "Dasein" demiştir. Diğer varlıklar vardırırlar ancak var olamazlar, varoluş Dasein'in var olmaya yönelik imkânıdır. İnsan varlığı zaman içinde olduğundan, belirlenmiş değil bir imkânlar varlığıdır. (Cevizci, 2015a, ss.1123-1140) Heidegger, dille tecrübeye maruz kalmak ile

dil hakkında malumat toplamanın farklı şeyler olduğuna da dikkat çekmiştir. (Heidegger, 2002, s.30) Dil ile ilgili malumat toplamak dili nesne olarak konumlandırmaktır ancak özne de nesne de dilin içerisinde olduğundan bu imkânsızdır.

Hans-Georg Gadamer hermeneutikle, anlama tarihselliğiyle var olan bilinçli insan varlıklarının, dünya ile ilişkiye girmelerinin temel yolu “anlama” olduğu için ilgilenmiştir. Gadamer, Bacon ve Descartes’ın doğabilimlerinde nesnelliği sağlamak için teklif ettikleri yöntemin, yöntemli bir bilimin sınırlılıklarını göstermeyi amaçlamıştır. Gadamer’e göre modern felsefenin özneye verdiği abartılı rol, doğayı salt nesnelere alanı olarak şeyleştirmiş ayrıca bu yaklaşım insan varlıklarını da aynı durumda değerlendirmek gibi bir yanılgıya götürmüştür. Gadamer, Aydınlanmanın, ön kabul ve ön yargılardan arındırılmış nesnel bilgiye götürecektir güvenilir yöntemine karşı çıkmış, önyargılardan arındırılmış anlamanın olmadığını ifade etmiştir. (West, 1998, ss.148-152)

Okuduğumuz gibi Wittgenstein II de, Nietzsche de, Heidegger de, Gadamer de insani olanı ön planda tutmuş; dil hakikat ilişkisini yorum ve anlama ekseninde ele almışlardır. Çünkü kavrayışımız dile bağlıdır ve insan varlıkları salt nesnelere değil, anlayan varlıklardır.

Gadamer’in ifade ettiği gibi insan eylemi özünde dilseldir. Dil, dünyayı betimlemek için kullandığımız araç değil, dünyanın betimlenmesi imkânının koşuludur. Dünyayı dil ile yapılandırır ve dilsel, biçimini dilin şekillendirdiği, bir dünyada yaşarız. (Altuğ, 2008, s.216)

Evrenin kendisi hareket halindeyken içindeki herhangi bir şeyi örneğin dili, durdurmaya, kristalize etmeye, idealleştirmeye çalışmak insanın doğasıyla örtüşmez kaldı ki bu tutum totaliterlik getirir. Ayrıca insan varlığı zaman içinde olduğundan, belirlenmiş değil bir imkânlar varlığıdır. Mutlak kesinlik nefes alacak yer bırakmaz oysa belirsizlik çoğulcudur.

Baumann (2003, s.313)’ın belirttiği gibi; “Özgürlüğün pratikteki anlamı, her daim müphemliğe, yani, kararlaştırılabilir hiçbir çözümün, kanıtlanmış hiçbir seçimin, “yol gösterecek” hiçbir bilginin olmadığı bir duruma maruz kalmaktır.” Dil

belirsizdir ve bu belirsizlik aşılacak bir duvar değil aksine coşkun yaşama yelken açtıran özgürlüktür. Dilin belirsizliğini, gerçekliğin önünde engel olarak görmek dilin hatalı kavrandığına işaret eder. Gerçeklik, dilin gerçekliğidir. İnsanla ilgili her şey dilin içerisinde var olabildiğinden belirsizlik insanla birlikte gelir. Belirsizliğin farkındalığı noktasında sanat; üretime ve algılayana belirsizlik deneyimi yaşatabilme potansiyeli barındırdığından dolayı diğer disiplinlerden farklıdır. Çünkü sanat, doğal bir dil olmadığı gibi uzlaşımları yıkan bir dildir.

*

Dilin paranteze alınamayacağını söylemiş olmamıza rağmen, bir düşünce deneyi yapalım -dili paranteze aldığımızı hayal edelim- dil düşüncelerimizi yansıtan bir araç olsun. Bu araçla eylemlerimizle ilgili, dünyaya bakış açımıza yön veren ahlaki irdeleyelim. ucuzahuzursatınalanlardanmıyız. Eylemlerimizin iyi mi kötü mü olduğuna nasıl karar verebiliyoruz? Sonra bilime kulak kesilelim; termodinamiğin ikinci yasasını, Entropiyi, inceleyelim. Bunlarla birlikte politik ekonomi ve psikolojik süreçlerin benliğimiz üzerinde nasıl “oluşturucu” etkileri olduğunu anlamaya çalışalım. Bütünlüklü benlik mümkün mü? “Ben” olmak mümkün mü?

Bölümümüzün gelecek kısımları bu gibi sorular ve bu sorulara aradığımız yanıtlarla ilgilidir. Dil sınırimızdır, sınırimız belirsizdir, her şey bu sınırın içerisinde, dolayısıyla her şey zaten belirsizdir kolaycılığına kaçmadan, dilin içerisindeki diğer belirsizlikleri inceleyeceğiz.

1. 2 İyi mi? Kötü mü?

...Birden anladı. Dilencinin niye beş gün gelip iki gün gelmediğini, niye hep bu vakit burada olduğunu artık biliyordu. Güldü. Yaman adamdı dilenci. İnsanların işten dönerken ucuza huzur satın aldıklarını biliyordu. Cumartesileri, pazarları gelmiyordu. Bugün neydi? Gün adlarıyla ilgisi yoktu. Onu üç gündür gördüğüne göre çarşamba olması gerekirdi. “Bir de sabahları gidip bir kız okulunun önünde dileniyorsa alınandan öpecem onu. Yufka yüreklidirler. Ucuza numara alırlar.” Kişioğlu böyleydi. Kimi dilenmek, kimi sadaka vermek zorundaydı... (Atılğan, 2013, s.43)

Ahlak, insanın dünyaya bakış açısına yön verir. Hem bireysel hem toplumsal yaşayışın devamı için zorunludur. Hem zorunlu oluşu hem de normatif etikle getirilen keyfi ahlak kuralları, eylemlerimizin neden iyi veya kötü olduğunun belirsiz olduğuna işaret eder. Nietzsche, normatif etiğe yönelik eleştirisinde, nesnel olduğuna inanılan iyi ve kötü kavramlarının kaynağını sorgulamıştır. Nietzsche’ye göre iyi ve kötü kavramları toplumdan bağımsız, mutlak değerler değildir aksine verilmiş kavramlardır ve “güç” kavramıyla yakından ilişkilidir. Nietzsche, iyi ve kötünün köklerini ortaya çıkarmak için jeneolojik bir etkinlik içinde, iyi ve kötünün soykütüğünü oluşturmaya gayret etmiştir.

Etik, ahlak felsefesidir, ahlakla ilgilenen felsefenin alt dalıdır. *Ahlak, (Türkçe Sözlük, 2011, s.54) “Bir toplum içinde kişilerin uymak zorunda oldukları davranış biçimleri ve kurallar, aktöre, sağtöre” olarak tanımlanmaktadır.* İnsan değerle doğrudan ilişkili varlık olduğundan ahlak tartışmaları, insanlığın başlangıcından günümüze süregelmiştir.

Ahlak, herkesin her istediğini yaptığı durumda ortaya çıkabilecek kaosu engellemek için zorunlu olarak ortaya çıkan düzeni koruma pratiğidir. Etik ise bu pratiğin teorisidir. Dolayısıyla ahlak söz konusu olduğunda pasif olan, toplumsal kuralları sorgulamadan alan birey, etik söz konusu olduğunda aktiftir. Çünkü etikte, birey hazır bulduğu kuralları tartışır, hesabını sorar ve temellendirir. Etik, “Teorik Etik” ve “Uygulamalı Etik” olarak iki ana başlıkta incelenebilir. Uygulamalı Etik, somut ahlaki problemler üzerine yoğunlaşır, çağın gelişmelerine paralel olarak son elli yıldır, Teorik Etiğin somut problemlere uygulanması olarak anlaşılabilir ve felsefeyle birlikte sosyoloji, psikoloji, kültür tarihi gibi disiplinleri de içine alır. Kürtaj, ötenazi, hayvan

hakları gibi ahlaki problemler Uygulamalı Etiğin ilgilendiği problemlere örnek verilebilir. Teorik Etik de Klasik (normatif) Etik, Metaetik (analitik etik) ve Eleştirel Etik (kıta etiği) olarak üç başlık altında incelenebilir. Klasik Etikte, ahlaki hayatın bütünlüklü bir normatif teori üzerinden anlamlandırılması söz konusudur. Klasik Etiğin temelleri Antik Yunan'da bulunabilir. Sofistlerin ahlaki görelikten bahsettikleri yerde Sokrates ve Platon evrensel etik değerler olduğunu düşünmüşlerdir. Bu bakış açısından kalkan etik düşünürler de insan eylemlerinin dayandığı ilkeleri araştırmış, insan hayatının amacını sorgulamışlardır. Bu sorgulamalar, olması gerekeni bildiren kuralları da beraberinde getirmiştir. Yirminci yüzyılda dile dönüş hareketinin sonucu olarak ortaya çıkan Analitik Felsefe, felsefenin görevini dilin mantıksal analizi olarak ele aldığından dolayı etik konusuna da öyle yaklaşmış, normatif etiğe karşı çıkararak, ahlaki olgu, kavram ve yargıların analiz edilmesi gerektiğini savunmuştur. Analitik düşünürlere göre kurallar koyan klasik etik yanılmaktadır çünkü ahlaki hakikatlere nüfuz etme gücü olmayan düşünürler hemcinslerine nasıl yaşamaları gerektiğini söyleyerek hata yapmaktadırlar. Analitik düşünürlere göre rasyonel ve nesnel etik kurallar oluşturma çabası süregelen yılların da gösterdiği gibi başarısızlığa uğramıştır. Eleştirel Etik ise Klasik Etik ve Metaetik eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır ve Kıta Avrupası Felsefesi düşüncesinin etik anlayışını ifade eder. Eleştirel Etik, özellikle modern dünyanın değer dilini ve etik yaklaşımını eleştirir.¹⁶ Kıta Avrupası Felsefesi düşünürlerine göre, Kant'ın Ödev Etiği çok soyut ve bütünüyle rasyonel bir yapı sergilemektedir, Faydacılık Etiği ise amaçları bakımından aşağı ve değersizdir. Eleştirel Etik düşünürleri modern etiği eleştirmekle kalmamış, yeni bir etiğin oluşumuna yönelmişlerdir. Onlar, her koşul altında uygulanabilecek ahlaki kurallar tespit etmek yerine, çeşitli insan tipleri için ahlaki gelişimi mümkün kılacak koşulları belirlemeyi amaç edinmişlerdir. Eleştirel Etik düşünürlerinin her biri, insanın ahlaki bakımdan gelişip dönüşeceği yeni yollar aramışlardır. Bu tutum en açık biçimde Nietzsche'de görülür. (Cevizci, 2015b, ss.11-33, s.255, 260)

¹⁶ Ahmet Cevizci, Etik-Ahlak Felsefesi kitabında, klasik dünyanın standart etik görüşleriyle, modern etik kuramlarını Klasik (normatif) Etik başlığı altında birleştirmiştir. Dolayısıyla "Eleştirel etik, özellikle modern dünyanın değer dilini ve etik yaklaşımını eleştirir." ifadesi Klasik Etik başlığı altındaki modern etik kuramlarına gönderme yapmaktadır ve bu kuramlardan öne çıkanlar Kant'ın Ödev Etiği ile Hobbes'un Bencillik Etiğiyle temellenmiş Faydacılık Etiğidir. Ancak Eleştirel Etik düşünürlerinden -örneğin Schopenhauer- klasik dünyanın standart etik görüşlerini de eleştirenler vardır.

Jeneoloji, “bir fenomenin kaynağının ortaya çıkarılmasına yönelik araştırma” anlamına gelmektedir. (Sim, 2006, s.382) Nietzsche’nin ahlak konusunda, özellikle “Ahlakın Soykütüğü Üstüne” metninde, iyi ve kötü için yaptığı budur.

Biraz tarihsel ve filolojik eğitim, doğuştan gelen bir titizliğe dayanan, genel olarak psikolojik sorunlara duyduğum saygının verdiği yönlendirme, sorunumu, hemen başka bir soruna dönüştürdü: İnsan, hangi koşullar altında iyi ve kötü değer yargılarını ortaya atıyordu ve onların kendi değerleri neydi? Şimdiye dek, insanın ilerlemesini engellemiş miydi yoksa pekiştirmiş miydi? Bir tehlikenin, yoksullaşmanın, bir insan yaşamının soysuzlaşmasının işareti miydiler ya da tersine, bir doluluk, bir kuvvet, yaşama istemi, yüreklilik, iyimserlik, gelecek mi görünüyordu onlara? (Nietzsche, 2013, s.29,30)

“Ahlakın Soykütüğü Üstüne”¹⁷ adlı metninde Nietzsche, yaşadığı dönemde yürürlükte olduğunu düşündüğü sürü ahlakının hangi koşullarda ortaya çıktığını soruşturarak bu ahlakın eleştirisini yapmış ve insanın ahlaki bakımdan gelişeceği yeni yollar aramıştır. Söz konusu metinde sürü ahlakının kökenine dair yaptığı araştırmada Nietzsche, soylu ahlakı, sürü ahlakı ve bu ahlaklar arasında geçiş niteliğinde olduğunu düşündüğü rahipçe değerlendirmeden bahsetmiştir. (Berkowitz, 2003, s.121)

Tarihsel süreçte ilk ortaya çıkan ahlakın soylu ahlakı olduğunu düşünen Nietzsche’ye göre sorulması gereken soru “iyi”nin değişik dillerdeki etimolojik karşılığının ne olduğudur? Nietzsche bu sorudan kalkarak, tüm etimolojik karşılıkların aynı kavramsal değişime geri gittiğini bulmuş; iyinin “ruhça soylu”, “asilzade”, “ruhça yüksek”, “ruhça ayrıcalıklı” anlamları taşıdığı sonuca varmıştır. (Nietzsche, 2013, s.43) Dolayısıyla Nietzsche, iyi-kötü kavramsallaştırmasının temelinde asil-köle kavramsallaştırılmasının bulunduğunu ifade etmiştir. (Küçükalp, 2010, s.47)

Nietzsche, soylu ahlakından sonra rahiplerin değerlendirme biçimlerinin soylu ahlakı ile zıt yönde geliştiğini düşünmüştür. Çünkü Nietzsche’ye göre, şövalye

¹⁷ Metin içerisinde yapılan alıntılardan da anlaşılacağı üzere Nietzsche bu konuyu sadece “Ahlakın Soykütüğü Üstüne”de değil, hemen her metninde tartışmıştır. “Ahlakın Soykütüğü Üstüne”nin önsözünde “*Ahlak önyargılarımızın kökeni üstüne düşüncelerim ilkin, kısa ve iğreti ifadesini İnsanca, Pek İnsanca başlığını taşıyan aforizmalar toplamında buluyor.*” ifadesini kullanan Nietzsche’nin “İnsanca, Pek İnsanca”yı ilk metni “Müziğin Ruhundan Tragedya’nın Doğuşu”ndan hemen sonra yazdığını göz önüne aldığımızda, konuyu tüm metinlerinde tartıştığını anlamamız kolaylaşacaktır.

aristokrasinin değer yargıları; güçlü bedeni, coşku dolu sağlığı, sağlam, özgür, sevinçli eylemleri temel alırken, rahiplerin dayanakları güçsüzlüktür. Nietzsche, rahiplerin güçsüzlüğünün içlerinde nefret büyüttüğünü, bu nefretin sürü ahlakının temeli, başlangıcı olduğunu söylemiştir. (Nietzsche, 2013, s.47, 48)

Nietzsche, ahlakın kaynağının sürü içgüdüğü olduğunu ifade etmiştir:

Ahlak bireyleri sürünün işlevi olmaları, kendilerine salt işlev olarak değer yüklemeleri yönünden eğitir. Farklı toplulukların korunmasının koşulları çok farklıdır, bu yüzden çok farklı ahlaklar vardır. Gelecekteki sürülerin, toplulukların, devletlerin biçimlerindeki özli değişmeleri göz önünde bulundurarak, çeşit çeşit ahlakların olacağını önceden söyleyebiliriz. Ahlak bireydeki sürü içgüdüğüdür. (Nietzsche, 2003, s.125)

Nietzsche'ye göre, (2013, s.51) sürü ahlakının temelinde hınç duygusu vardır: "Ahlakta kölelerin başkaldırısı, hınç duygusunun yaratıcı olması ve değerler doğurmasıyla başlıyor. Gerçek tepkisi, eylemlerin yadsınmış; kendilerini hayali bir intikamla avutan böyle bir varlığın hınç duygusu."

Ahlakın insanın topluluk halinde yaşamasından dolayı ortaya çıktığını ifade eden Nietzsche, topluluk duygusunun insanı durdurduğunu, ahlakın fonksiyonunun insanı durdurmak olduğunu düşünmüştür. **"Arzularımız konusunda hiddetliyiz, birbirimizi mahvetmek istediğimiz zamanlar oluyor – Ama "topluluk duygusu" bizi yeniyor. Lütfen bunun neredeyse ahlaklılığın bir tanımlaması olduğunu unutmayın."** (Nietzsche, 2014, s.203)

*

Nietzsche'nin felsefesinin ana teması "Decadence"dir.¹⁸ Fransızca bir kelime olan dekadans, düşme, çökme anlamına gelmektedir ve Nietzsche bu kelimeyi yabancılaşma fenomenini tanımlamak için kullanmıştır. Nietzsche'nin ahlak, din, felsefe, sanat ve politika alanlarında gerçekleştirdiği yeniden değerlendirme gayretinin

¹⁸ Decadence, bundan sonra *dekadans* olarak yazılacaktır.

temel kaygısı dekadans problemi olmuştur. (Baykan, 1989, s.1) **“Beni en çok uğraştıran, uygulamadaki çöküş sorunuydu.” Nietzsche (2012, s.15)**

“Fizyoloji”, Nietzsche’nin felsefi analizlerinde önemli konumdadır ve Nietzsche’ye göre dekadans fizyolojik bir durumdur. Eski ahlaki, dini, felsefi değerlerini eyleyemeyen, bunları aşamayan toplumları dekadans toplumlar olarak tanımlayan Nietzsche; bu tip toplumların kültürel unsurlarının kişilere benimsetilmesi sonucu kişilerin içgüdüleri ile temaslarını yitirdiklerini düşünmüştür. Kişi, yaşama enerjisini toplayıp boşaltamaz ise dekadans hale gelir ve Nietzsche, sürü ahlakını, kişilerin yaşama gücünü -içgüdülerini, duygularını, biyolojik gerçeklerini- baskı altına aldığından dolayı eleştirmiştir. (Baykan, 1989, s.10, 11)

“...içgüdülerle savaşmak zorunda olmak -budur dekadansın formülü: yaşam yükseldiği sürece, mutluluk eşittir içgüdü.-” (Nietzsche,2005, s.24)

Fizyoloji kavramı gibi “trajedi” kavramı da Nietzsche’nin dekadansa bakışında önemli yer tutmuştur. Nietzsche, Eski Yunan tanrılarından Dionysos ve Apollon üzerinden trajediyi tanımlamıştır. Plastik olmayan dionizik müzik sanatıyla, apollonik heykeltraşlık arasında büyük karşıtlıklar olduğunu ifade eden Nietzsche, bu karşıtlıkların dünyanın özünde bulunan karşıtlıklar olduğunu ve kendini gerçekleştirmek için sürekli çatışan bu iki gücün, arada sırada barıştığını düşünmüş; bu barışmayı da trajedi olarak tanımlamıştır. (Kuçuradi, 1997, s.28) Trajik bakış açısıyla, dekadans da doğal olandır, Nietzsche’nin tartışmış olduğu ise, dekadansın nasıl aşılacağıdır.

Ahlakın kaynağını sürü içgüdülerinde ve sürü ahlakının temelini hiç duygusunda gören, ahlaki kuralların insanın içgüdülerini bastırarak insanı durdurduğunu dolayısıyla dekadansa neden olduğunu düşünen Nietzsche, ahlaki kuralların kaynağının “söylendiği” gibi yüce ilkelere değil gerçek yaşam durumlarında aranması gerektiği sonucuna varmış ve sürünün yaşamı değersizleştiren ancak adına ahlak dediği tutumun ahlaki olmayabileceğini ortaya çıkarmıştır. İyi mi kötü mü belirsizliği¹⁹ burada karşılık bulur; ahlaki diye nitelendirdiğimiz eylemlerin kökeninde

¹⁹ “Ahlakın Soykütüğü Üstüne” metninin önsözünde, çeviren Ahmet İnam; “İyi ve Kötü” olarak çevirdiğim deyimim Almancası “Gut und Böse”dir. Bir anlamda, bu deyim, dinsel yükünü düşünerek, “hayır ve şer” diye çevirmem gerekirdi” notunu düşmüştür. Hayır ve şer açısından, İslam dininin ana metni Kur’an-ı Kerim, Bakara Suresi Ayet iki

ahlaki olmayan eylemler bulunabileceği fikri, neyin iyi neyin kötü olduğunu, olabileceğini; neden iyi neden kötü olduğunu, olabileceğini belirsiz hale getirmiştir.

Filozoflardan ne istediğim biliniyor: kendilerini iyinin ve kötünün ötesine koysunlar –ahlaksal yargının yanulsamasının üstüne çıksınlar. Bu istem, ilk kez benim formüle ettiğim bir kavrayışa dayanıyor: ahlaksal gerçekler diye bir şey yoktur. Ahlaksal yargının, dinsel yargıyla ortak yanı: var olmayan gerçekliklere inanmasıdır. Ahlak belirli fenomenlerin yalnızca bir yorumlanmasıdır, daha doğrusu, bir yanlış yorumlanmasıdır. Ahlaksal yargı da, dinsel yargı gibi, gerçek olan kavramının, gerçek olan ile hayali olan arasındaki ayrımın bile henüz bulunmadığı bir cahillik basamağına aittir: dolayısıyla, böyle bir basamakta, “hakikat” denildiğinde, bizim bugün “kuruntular” dediğimiz şeyler tanımlanmış olur sadece. Bu bakımdan, ahlaksal yargıyı asla harfî harfine almamak gerekir: bu haliyle her zaman yalnızca saçmalık içerir. (Nietzsche, 2005, s.49)

Nietzsche’ye göre ahlakta dekadans; toplumsal yaşamın sürdürücüsü olarak ahlakın değişen yaşam koşullarına ayak uyduramaması ve sürü içgüdüleri olarak kalmasındadır. Nietzsche’nin itirazı sürü içgüdülerine olmamıştır çünkü dekadans gibi sürü içgüdüleri de doğal olandır; hayat trajiktir. Nietzsche’ye göre problem kontrolden çıkmış sürü ahlakının insanın tüm içgüdülerini baskı altına almasındadır. Nietzsche sürü insanıyla, yırtıcı hayvanlar dediği bağımsız insanın kendi eylemleri için tamamen farklı değerlere gerek duyduğunu, sürü insanının ahlakını bağımsız insana empoze etmenin bağımsız insanı hayattan koparacağını düşünmüştür. (Baykan, 1989, s.21, 22)

Sürü insanının ahlaki değerleri nasıl olur da Nietzsche’nin yırtıcı hayvan dediği bağımsız insan üzerinde hakimiyet kurabilir? Nietzsche bu soruya “Ahlakın Soykütüğü Üstüne”de cevap vermiştir:

Soylu insan kendine güvenerek açık bir biçimde yaşarken hınç duygusunun insanı ne “gönlü açık”, ne de “çocuksu”, dürüst ve yapmacıksızdır kendine karşı. Ruhu şaşkı bakır, tını saklı yerleri, gizli yolları, arka kapıları sever; örtülmüş her şey onu çeker, örtülü dünyası, örtülü güvenliği, örtülü ferahlığı; nasıl sessiz kalınacağını, unutmayacağını,

yüz on altıda; “Olur ki, bir şey sizin için hayırlı iken, siz onu hoş görmezsiniz. Yine olur ki, bir şey sizin için kötü iken, siz onu seversiniz. Allah bilir, siz bilmezsiniz.” şeklinde belirtilmiş, metnimizde bahsettiğimiz anlamda iyi mi kötü mü belirsizliğinden farklı olarak, *insani* açıdan hayırın ve şerrin bilinemezliği anlamında belirsizliğe vurgu yapılmıştır.

bekleyeceğini, geçici olarak kendini küçültmeyi, alçakgönüllü olmayı bilir. Böyle hınç duygusu insanlarından oluşmuş bir ırk, sonunda herhangi bir soylu ırktan daha kurnaz oluverir; bu kurnazlığı da tümüyle farklı bir biçimde onurlandırır; yani soylu insanlarda kurnazlık kolayca bir zarif lüks çeşni ve incelmışlik kazanırken, onlarda birinci derecede var olma koşulu olarak kalır. (Nietzsche, 2013, s.53)

Nietzsche'ye göre sürü insanı kendini idareden aciz olduğundan, kendini idare edecek çobana ihtiyaç duyar ve bu çoban din adamlarıdır. (Nietzsche, 2014, s. 203)
Nietzsche, çoban olarak nitelendirdiği din adamlarını da eleştirmiştir:

Rahip, kesinlikle, en küçük kalları kırka yarararak, kendisine verilecek en büyük ve en küçük vergilere varasıya (—en leziz et parçasını da unutmadan, çünkü rahip beefsteak tıklar) tek bir seferde formüle etmişti neyi elde etmek istediğini. “Tanrının İradesinin ne olduğu”nu... Artık bundan sonra, yaşam işleri öyle düzenlenmiştir ki, rahip her yerde onsuz edilemezdir; yaşamın her doğal olayında, doğumda, evlenmede, hastalıkta, ölümden (kurbanlardan, “ekmeğin bölünmesi”nden hiç söz etmiyoruz), bu kutsal asalak orada hazır ve nazırdır, bütün bu işleri doğallıklarından çıkarmak: onun dilinde, “kutsamak” için... (Nietzsche, 1995, s.41)

Tüm zamanlarda insanları “iyileştirmek” istenmiştir: öncelikle buna ahlak denilmiştir. Ne ki, aynı sözcüğün altında çok farklı bir eğilim de gizlidir. Hem, vahşi insanın evcilleştirilmesine, hem de belirli bir insan türünün terbiye edilmesine “iyileştirme” denilmiştir: ancak bu zoolojik terimler dile getiriyorlar gerçekleri -elbette, tipik “iyileştirici”, din adamı bu gerçeklikleri bilmez- bilmek istemez... Bir hayvanın evcilleştirilmesine “iyileştirme” adını vermek, bizim kulaklarımıza adeta bir şaka gibi gelmektedir. Hayvanat bahçelerinde neler olup bittiğini bilen biri, orada canavarın “iyileştirilebildiğinden” kuşku duyar. Orada hayvan zayıflatılır, daha az zararlı hale getirilir, depresif korku duygusuyla, acıyla, yaralarla, açlıkla hastalıklı bir canavara dönüştürülür. -Din adamlarının “iyileştirdiği”, evcilleştirilmiş insanın durumu da farklı değildir. (Nietzsche, 2005, s.50)

Nietzsche sürü ahlakına ve papazlara yönelttiği eleştirilerin ardından, kendine özgü bir yaratıcılık etiğinden söz etmiştir. Buna göre Nietzsche, yüksek güce sahip yeni bir insan tipi tanımlamış, insanın potansiyelini en yüksek düzeye çıkarmakla ilgili çaba göstermiştir. Bu bakış açısına göre insan, gelişimine uygun koşulları bulmalı, üstlendiği sorumluluklarla hayatını amaçları doğrultusunda düzenlemelidir. Böyle bir kişisel

gelişim, hem kişinin kendisini tanımasıyla hem de gelecekteki imkânlarla açık olmasıyla mümkündür. Dini geleneklerin yaptığı, dünyanın inkârına karşı Nietzsche; hayata koşulsuz evet demenin önemini belirtmiştir. Nietzsche'ye göre hayatı olumlamak, ebedi dönüşe evet demektir, ebedi dönüş ise insana değerleri yeniden değerlendirme, kendini tanıma ve aşma olanağı verir. (Cevizci, 2015b, s.308, 311)

Nietzsche yüksek güce sahip yeni insan tipine Dionysian Tip, Trajik İnsan ya da Üstinsan adlarını vermiştir. Üstinsan bir hedefdir, hem amaç hem olasılık anlamında imkândır yani insanın potansiyelini gerçekleştirmesinin imkânıdır, hedefidir. “Böyle Buyurdu Zerdüş” adlı metninde Nietzsche, üstinsanı “çocuk” olarak sembolize etmiştir. Nietzsche'ye göre çocuk, oluşla uyumlu olduğu için masumdur; oluş iyi ve kötünün ötesinde olduğundan olduğu gibi olandır. (Baykan, 1989, s.120)

Ancak Nietzsche, metinlerinde hiç kimseyi üstinsan örneği olarak göstermeyerek bu hedefi belirsiz zamana, geleceğe bırakmıştır. **“Doğmadı bir türlü üstinsan. Anadan üryan gördüm ben her ikisini de, en büyük insanla en küçük insanı: -Fazlasıyla benzemekte bunlar hâlâ birbirlerine. Doğrusu, fazla insani buldum- en büyüğünü bile!”** (Nietzsche, 2015, s.116)

Nietzsche'ye göre Batı dünyasının ahlak görüşü, Sokrates'in düşünceleriyle temellenmiştir ve bu görüşün temel kaygısı değer olarak iyi ve kötüyü sınırlandırarak, iyiyi öğretmek, kötüyle mücadele etmektir. Nietzsche bu görüşün, hayatın doğal haklarını görmezden gelerek hayatı yoksullaştırdığını düşünmüştür. İyi ve kötü zıtlığına dayanan, gerçek hayatı mahkûm eden ahlakın karşısına Nietzsche; hayatı olduğu gibi yaşayan insan hayatını koymuştur. Nietzsche'ye göre insanın metafizik etkinliği sanattır, yaratıcılıktır. (Kuçuradi, 1995, s.6, 7)

1. 3 Entropi; Düzensizliğe Gidiş

Einstein'e göre milyarlarca yıl sonra evren bir ısı ölümlüyle karşılaşacak –maksimum entropiye ulaşacak. Bize ne? denebilir. ...Entropi, bireyler için sözkonusu bir yasa değil. Toplulukları yöneten fizik yasalarda keyfiliğin zamanla artışına dayanıyor; buna göre bireyin entropik sezgisi topluma karşı tepkileriyle gelişebilir bence. ...Evrenin düzeninde keyfi eleman zaman $+\infty$ 'a doğru gittikçe arttığına göre, geriye zamanın başlangıcına doğru gidildikçe entropinin azalması ve yok olması gerekiyor. Yani her şeyin kesin ve belirli bir düzene bağlı olduğu bir dönem vardı. Bu Tanrının varlığını kanıtlamak için kullanılmış bir zamanlar. (Cennet ve Cennetten kovulma da aynı esasa bağlanabilir.) Fakat ihtimal kanunları da başlangıca doğru gittikçe nasıl kesinlik kazanır? Yani bir zar atılınca şey gelmesi ihtimali 1/6'dan 1'e inebilir mi? Olamaz. Bu kesinlik taşır. $+\infty$ zamana doğru da 1/6 yerine nasıl 1/2 olmayacaksa geriye doğru da değişemez. Fakat böyle olunca da bu ihtimal kanunlarına bağlı keyfilik nasıl artar ya da azalır? Ya da biz bunun artıp azaldığını nasıl bilebiliriz? (Atay, 2013, ss.248-252)

Isı enerjisiyle kinetik enerji arasındaki ilişkileri ve bu konuyla ilgili olayları konu alan termodinamiğin birinci yasasına diğer adıyla “enerjinin korunumu yasasına” göre bir sistemin iç enerjisindeki -kinetik ve potansiyel enerjilerin toplamı- değişim miktarı (ki bir sistem enerjiyi yalnızca iç enerji olarak içerir ısı veya iş şeklinde içermez), o sisteme ilave edilen ısı miktarı ile sistemin çevresine uyguladığı iş arasındaki farka eşittir. Dolayısıyla çevresi ile ısı ve iş alışverişi yapamayan yalıtılmış bir sistemde enerji sabittir, diğer deyişle enerji korunur. (Petrucci ve diğerleri, 2012a, s.255)

Yine termodinamiğin ikinci yasasına göre bir sistemin enerjisinin mümkün olan mikroskobik enerji seviyelerine dağılmasına “Entropi” denir. Belirli bir halde bulunan sistemde, atom gibi mikroskobik parçacıkların enerji seviyeleri arasındaki dağılım arttıkça, sistemin “Entropi”si de artar. Bütün istemli olaylar yani dış etki olmadan doğal oluşan tüm olaylar evrenin “Entropi”sini artırır. (Petrucci ve diğerleri, 2012b, ss.820-833)

Enerjinin mikroskobik enerji seviyelerine dağılması yani “Entropi”, sistemin minimum enerji düzeyinde kalmak istediğini diğer deyişle maksimum düzensizlik

eğiliminde olduğunu gösterir. Örneğin radyoaktif bir çekirdek kararlı bir yapıya sahip olmak için ya enerji ya da bir parçacık yaymak zorundadır. Radyoaktif çekirdek, salınan bu enerji veya parçacık sayesinde kararlı yapıya sahip olur. Bu süreç radyoaktif çekirdek stabil olana kadar devam eder. Salınan bu enerji veya parçacık diğer çekirdeklerde de reaksiyon başlamasına neden olabilir, zincirleme olarak devam eden bu reaksiyonlarda bazı çekirdekler kararlı bir yapıya ulaşırken çekirdeklerin büyük çoğunluğu bozunmaya devam eder. Dolayısıyla çekirdek özelinde kararlı yapı oluştuğu gözlemlense bile sistemin genelinde düzensizlik ortaya çıkar, “Entropi” artar.²⁰ Dolayısıyla evrende ne zaman düzenli bir durum oluşsa, başka bir yerde daha büyük düzensizlik oluşur.

Evrenin düzenini ironik biçimde düzensizlik olarak ortaya koyan “Entropi”, evrenin düzensizliğe doğru gittiğini göstermiştir. Sürekli düzensize hareket eden evrende belirsizlik oluşması kaçınılmazdır. Bununla birlikte evren büyük bir sistem olarak düşünüldüğünde ve “Entropi”nin sürekli artış gösterdiği göz önüne alındığında evrenin genişlediği ortaya çıkmaktadır. Evren, sonsuz kavramıyla eşdeğer tutulduğundan bu genişlemenin sınırları da belirlenememektedir, belirsizdir.

Müziğiyle, belirsizliğin sessizlik notalarına basan John Cage, Dört Otuz Üç’te yani iki yüz yetmiş üç saniyelik performansında mutlak sessizliği, dinlemenin ne olduğunu, estetik beğeniyi sorgulamıştır. Her ne kadar Cage, iki yüz yetmiş üç saniyeyi termodinamiğin üçüncü yasasını düşünerek belirlememiş olsa da ortaya tesadüfi olarak hoş bir sonuç çıkmıştır: Termodinamiğin üçüncü yasasına göre; eksi iki yüz yetmiş üç derece santigrat sıcaklıkta yani sıfır derece kelvin sıcaklıkta yani mutlak sıfırda, saf kusursuz bir kristalin “Entropi”si sıfırdır. (*Petrucci ve diğerleri, 2012b, s.830*) Laboratuvar ortamında atomların artık hareket edemediği mutlak sıfıra ulaşılmasıyla ilgili bilimsel çalışmalar devam etmektedir, insan söz konusu olduğunda ise Dört Otuz Üç’te, iki yüz yetmiş üç saniyelik performansta, deneyimlediğimiz gibi mutlak sıfır diyebileceğimiz sessizlik -eylemsizlik- mümkün değildir.

²⁰ “Bilim” başlığı altında incelediğimiz konuları, derinliğini kaybetmeyen sadelik ile yazabilmemiz yönündeki gayretlerinden ötürü Ege Üniversitesi, Nükleer Bilimler Enstitüsü, Nükleer Uygulamalar Anabilim Dalında doktora eğitimine devam eden, Fen Bilimleri Öğretmeni Emre Uygur’a teşekkür ederiz.

1. 4 Ben-lik

-Dört duble çek. Yakasız (san fo kol) olsun.

Masadan masaya mezeleri ve dubleleri taşır ve bırakır gibi hareketler yapar; bir yıldırım hızıyla kahvenin içinde koştugu görülürdü. İçi çok hazin bir şekilde ezilir. Bir şimşek halinde, bir kahve sahibi olmak arzusunun onu buraya çektiğini düşünür mü, duyar mı, pek belli olmazdı. Karışanım görüşenim yok, demesi de laftı. Öbür tarafta da bir gün bile bir patron ona kaşının üstünde gözün var dememişti. Çünkü ayağına çabuk, eline sağlam, müşteriye gülyüzlüydü. Sırası gelmişken söyleyelim: Kekemeydi de... Bunun garsonlukta mühim tesiri vardır ha! Ne kadar sinirlenirse o kadar müşteriyi güldürmek kabildir. Sonra mavi, berrak gözleri vardı. Saçı ve sakalı bembeyazdı. Dört gün tıraş olmasa o kadar ihtiyar gözükdü ki... Tıraş olduğu zamansa fevkalade terütaze bir yüz alırdı. Saçları yumuşak ve düz, arkaya taranmıştı. Hulusa, yirmi senelik garsonluğun bütün fizyonomisini almıştı. Yüz kişinin içinde, bu adam bir garsondur, denilebilecek bir yüzü, saçı ve hali vardı. İnsana öyle gelirdi ki bu adam garsonluk için doğmuştur. Kendisi de bunun farkındadır. Halbuki hiç de öyle doğmamıştır. Pekâlâ bir doktor da olabilirdi. Doktor fizyonomisini birkaç sene icrayı tababetten sonra takınabilirdi. Bu itiyatların ve mesleklerin saça, göze, kaşa verdiği bir şeydir. Aldanmamalıdır. Çünkü insanlar garson doğmazlar. Onun çok tekrarladığı müthiş bir lafi vardır; söyleyelim: “Garson ölürler ama, garson doğmazlar.” (Abasıyanık, 2013, s.76, 77)

Antik Yunan’da “aisthetá”; “duyu organlarıyla algılanabilen şeyler, görülenler” anlamına gelmektedir ve estetik kelimesi aisthetá’ya +ikos son ekinin eklenmesiyle aishetikos kelimesinden türetilmiştir. Estetik, bin yedi yüz elli yılında Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından kullanılmış, Baumgarten inceleme yazısına “Aesthetica” başlığını vermiştir. (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/estetik>)

Baumgarten’in ardından estetik, sadece güzellik sorunuyla değil, algının ve duyular yönünden deneyimin doğasıyla da ilgilenmiştir. Çünkü deneyim ruhbilimi terimi olarak; “**kişinin doğrudan algıları ve etkinlikleriyle kazandığı bilgi, beceri ve tavırların bütünü**” anlamına gelmektedir. (www.google.com.tr/deneyim) Bu bütün, kişiliği ve benliği oluşturur. Türkçe Sözlükte “**kişilik, bir kimseye özgü belirgin özellik,**

manevi ve ruhsal niteliklerin bütünü”; “*benlik, bir kimsenin öz varlığı, kişiliği, onu kendisi yapan şey, kendilik, şahsiyet*” (2011, s.1449, 308) olarak tanımlanmıştır.

Dolayısıyla

benlik kişilikle;

kşilik manevi ve ruhsal niteliklerin bütünüyle;

ruhsal nitelikler bütünü, algılar ve etkinliklerle;

algılar ve etkinlikler deneyimle;

deneyim estetikle,

ilgilidir.

Bu bakış açısından kalkan düşünürler, deneyimin benliği dönüştürme potansiyelinin farkına varmışlar ve estetiği bu bakış açısıyla ele almışlardır:

Baumgarten’e dek estetik ismi mevcut olmasa da algının ve duyular yönünden deneyimin anlamıyla ilgilenen felsefi bakış her zaman var olmuştur. Klasik dönemde hakikat, dini ve etik fikirlerle ilişkilendirilmiştir. Sokrates’e göre evrenin temelini oluşturan doğaüstü bir düzen vardır. Bu düzenin sonsuza kadar var olacak biçimlerden oluştuğunu düşünen Sokrates’e göre mutlak adalet, mutlak güzellik, mutlak hakikat bu biçimlerden elde edilir. Sokrates’in ardından Platon biçimlerin bilgisine ulaşacak bilgeliğe sahip olanların filozoflar olduğunu düşünmüştür. Platon felsefeyi sanatla karşılaştırmış, sanatı ahlak dışı ve sahte olarak ele almıştır. Sanatın hakikati yansıtan kötü bir taklit²¹ olduğunu, insanların duygularından faydalandığını düşünen Platon, “Devlet” adlı metninde sanatçıları ideal devletinin dışında tutmuştur. Platon’dan sonra Aristoteles modern estetiğin temellerini attığı “Poetika” adlı metni kaleme almıştır. “Poetika”da Platon gibi sanatın, erdemlilik ve hakikat ilişkisinden ziyade Aristoteles,

²¹ Platon’un sanat kuramı, sanatı bir tür taklit olarak gören *mimetik* sanat anlayışıdır. Sanatı taklitle özdeşleştiren Platon’a göre sanat, insanı gerçekliğe değil görünüşlere ulaştırabilir. Mimetik imge, her ne kadar üretenin bilgi sahibi olduğunu gösterse de hakikatten tamamen uzaktır. (Cevizci, 2015a, s.308, 311)

sanat eserinin deneyimindeki duygu ve anlayış üzerinde durmuştur. Sanat eserinin, gerçekliğin yapısı ve biçiminden bağımsız bir yapıya sahip olduğunu düşünen Aristoteles sanatı Platon gibi sahte değil kurgusal olarak görmüştür. Aristoteles'e göre sanat kendine ait bağımsız yapılara sahip olsa da izleyici, sanat eserini deneyimiyle edindiği kavramlarla değerlendirir. Örneğin trajik tiyatro eserlerinde oyunun kurgusallığının izleyiciyle kahraman arasına mesafe koyması sonucu izleyici, keyif ve estetik haz alır. Aristoteles'in bu noktada ortaya koyduğu *katharsis*²² kavramı, izleyicinin oyunun trajik dönüm noktasında oyuncuya beslediği sempatiyi yani sanat eserinin seyirci üzerindeki etkisini anlatmaktadır. Ortaçağ'da estetik ve güzellik tartışmaları teolojik tartışmaların içerisinde, Tanrı'nın evreni hiçlikten yaratıp yaratmadığı gibi soruları merkeze alarak devam etmiştir. Mutlak mükemmel varlık Tanrı ve onun kusurlu yarattığı olarak görülen insan fikri, insan aklını aşan hakikat ile insanın duyumsal maddi gerçekliği arasındaki klasik ayrımın devamıdır. Bu devamın sonucu olarak Aziz Augustinus ve Aquinolu Thomas, Platon ve Aristoteles'in düşüncelerini Hristiyanlığa göre yeniden yorumlamışlardır. Aziz Augustinus'a göre evrene temel teşkil eden metafizik bir düzen vardır. Aziz Augustinus bu metafizik düzeni Tanrı fikriyle ilişkilendirerek, düzenli ve birlikli her şeyi güzel olarak algılamıştır. Çünkü düzenli ve birlikli şeyler Tanrı'nın yansımalarıdır, o halde güzeldirler. Aziz Augustinus Platon'u takip etmiştir²³, Aristoteles'i takip eden Aquinolu Thomas ise güzelliği algılayanla güzellik deneyimi arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Algılayıcıyı değerlendirmeye katarak Aquinolu Thomas, duyumsal güzelliği Tanrı'nın güzelliğinin taklidi olarak gören Aziz Augustinus'tan ayrılmıştır. Aquinolu'ya göre güzelliğin yarattığı ahenk ve huzur görsel deneyimden çok bilişsel bir aktivitenin sonucudur. Bu noktada Aquinolu Thomas Aziz Augustinus'a yaklaşmıştır, çünkü Thomas da güzellik deneyimini duyumsal değil bilişsel yani entelektüel bir nitelik

²² “Duygusal boşaltım şeklinde de tanımlayabileceğimiz *katharsis*, sanatçının ürün vermesiyle, alıcılarının da haz, acı ya da heyecan duyma yoluyla içsel boşalmasını ve bu suretle de duygusal doyum sağlamasını ifade eder. Yani bütün bunlar kişisel tavır, kişisel bir tutum olarak dışarı yansır, yansıtılır. Sanatı ister bir araç olarak ele alalım ister amaç, bunu kişiliğimizden ayrı olarak düşünmek olanaksızdır. Çünkü her şeyden önce sanat, varlığımızın, varoluşumuzun en net göstergesidir.” (Erinç, 2013, s.110)

²³ “Sokrates, Platon ve Aristoteles Batı felsefesini sağlam temeller üzerine oturtular. Filozof A. N. Whitehead (1861-1947) Batı felsefesinin tamamının en nihayetinde Platon'a düşülmüş “dipnotlardan” daha fazlası olmadığını ileri sürmüştür.” (Robinson, 2012, s.35)

olarak görerek düşüncelerini Hristiyan teolojisinde tutmak istemektedir. Rönesans'ta Platon ve Aristoteles'in taklit fikri yeniden canlanmıştır. Sanatçılar sanat eserinin, örneğin resmin, sanatçının gördüklerini yansıması olarak ele almanın yanında bu yansıtmaya sanatçının ahlakı ve dini temel alan yorumunu eklemesi gerektiğini de düşünmüşlerdir. Sanatçının kendi yorumunu eklemesi fikriyle birlikte, dini ve metafizik idealler tamamen kenara atılmış olmasa bile, Rönesans'ta sanatsal yaratıcılık ve özgünlük klasik dönemden beri ilk kez tartışmaya açılmıştır. Sanatsal yaratıcılık ve özgünlük tartışmalarını destekler biçimde biyografi türü ortaya çıkmış; en bilinen biyografilerden, Giorgio Vassari'nin "En Mükemmel İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları" adlı metni, bazı sanatçıların hayatlarıyla ilgili detaylı bilgi vermekle birlikte sanatçının sosyal statüsünün yükselmesini sağlamıştır. Öyle ki Vassari'nin metniyle birlikte mimari, resim, heykel el zanaatları olarak değil özgür sanatlar olarak kabul görmeye başlamıştır. Foucault, "Kelimeler ve Şeyler" adlı metninde Rönesans ve hemen sonrasında gelen dönemin kültürünün "klasik epistemenin (klasik bilgi sisteminin)" bir parçası olduğunu belirtmiştir. Foucault'ya göre klasik episteme modern epistemeye kadar geçerliliğini korumuştur. Klasik episteme, Tanrı ve hükümler kral fikirlerini takip ederek, insan aklını aşan objektif "Süje" fikrini geliştirmiştir. Süje, dönemin resimlerinde de her şeye gücü yeten Tanrı gibi yer alır. Örneğin Rafael'in "Atina Okulu"nda resmin orta kısmı hakim izleyici olarak Süje'ye bırakılmıştır. İzleyici Süje fikri Leone Battista Alberti tarafında keşfedilen perspektif fikriyle daha da kuvvetlenmiştir. Foucault'nun "Kelimeler ve Şeyler" adlı metninin kapağında²⁴ da yer alan Diego Velazquez'in "Nedimeler" adlı resmi Foucault'ya göre hakim Süje fikrinin doruk noktasıdır. Bu resimde kral ve kraliçenin izleyicinin resme baktığı yerde durduğu resmindeki aynada görünmelerinden anlaşılır yani izleyicinin gördüğü, kral ve kraliçenin gördüğüdür. "Nedimeler"de olduğu gibi dünyayı kontrol eden Süje fikri, Eski Mısır'daki emperyalist toplumlara kadar götürülebilir. Bu toplumlar savaş halinde oldukları diğer toplumlara birer obje olarak görmüşler ve kendi ırklarının saflığını korumak amacıyla diğer toplumlardan insanlarla evlenmeyi yasaklamışlardır. Rönesans'tan bu yana Batı'daki kapitalizm anlayışı ise diğer toplumlara pazar olarak gördüğünden diğer toplumlara ilişki kurma stratejisini

²⁴ Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. M. A. Kılıçbay (çev.). Ankara: İmge Kitabevi. (orijinal baskı tarihi 1966)

benimsemiştir. Çağdaş felsefede Süje'nin farklı olanla ilişkisi "Ötekilik" kavramıyla karşımıza çıkmaktadır. Ötekilik bütün farklılıkları göz önüne aldığından, bilinemez ve betimlenemez olan farklılık anlamına gelmektedir. Derrida'ya göre Öteki'yi betimleyemiyorsak, Öteki'yle kurulan ilişkide hakim Süje'den bahsedemeyiz. On sekizinci yüzyıl Avrupa'sında Immanuel Kant, Tanrı'nın varlığı tartışmalarının felsefesinin kapsamında olmadığını düşünerek seküler Aydınlanma fikrinin öncülerinden olmuştur. Ancak düşünürlerin fikirleri hâlâ kapitalist ideoloji tarafından şekillendirildiğinden "Süje'nin farklı olanla ilişkisi sorunu" varlığını sürdürmüştür. Bilginin Öteki'yle girilen ilişki olduğunu, yeni bilginin bilinemez olanla girilecek etkileşim sonucu ortaya çıkabileceğini fark etmiş olmasına rağmen Kant, öngörülmüş bilgiye hakim olan Süje fikrini sürdürerek, önceden verilmiş, deneyle kanıtlanamayacak anlamına gelen "a priori" bilgi kavramını kullanmıştır. Duyumsal ve duygusal deneyimlerin üzerine yazılmış ilk felsefi metin olan "Yargı Gücünün Eleştirisi"nde Kant, kendinden önceki güzellik anlayışından farklı olarak -güzelliğin metafizik dünyanın idealleri olduğu anlayışı- güzelliğin tamamen sübjektif olduğunu belirtmiş olmasına rağmen, bu sübjektiflik içerisinde güzelin evrensel boyutunu aramıştır. Dolayısıyla Kant, güzelliğin gayribilişsel olduğunu yani düşünceyle ilgili olmadığını ileri sürse de evrensel güzel arayışında olduğundan güzelin akıl ve deneyim arasındaki uyumdan kaynaklandığı konusunda ısrar etmiştir. Güzellik çözümlemesinin ardından şaşkınlık ve kontrolü kaybetme deneyimi olarak "yüce"yi²⁵ ele alan Kant'a göre yüce, bir nesneye bağlı değildir ve hem algıların hem de sezgilerin anlama yeteneğini aşar. Kant'ın yüce teorisinden vardığı sonuç; farklı ve bilinemez olanla girilen etkileşimin betimlenemez olduğudur. Yücenin mistik kavram olan "Akıl" tarafından yönetildiğini

²⁵ " 'Güzellik' estetik kuram tarihi boyunca sürekli olarak dikkati üzerinde toplamış eski bir kavramdır. Ama "yücelik" kavramı on sekizinci yüzyılda estetik söylemin konusu haline gelmiştir. Kavramın tarihi erken dönem Yunanlılara ve yüceliği güzel söz söylemenin bir parçası olarak gören Longinus'a uzanır. Longinus, yüceliği geniş, sınırsız, tahmin edilemez ve berbat olarak simgeler. On sekizinci yüzyılda, akademisyenler yüceliği doğanın ve sanatın estetik deneyim alanına taşımışlardır. Edmund Burke güzelliği eşlikçilikle, aşinalıkla ve anlaşılabilirlikle; yüceliği ise yüzleşmeyle, şaşkınlıkla, alışılmadıkla ve bireyin erişiminin ötesine uzanan deneyimlerle ilişkilendirmiştir. Dickey, Shaftsbury'nin yücelik kavramını onun "Tanrı'nın yaratımı olarak dünya kavramı; yaratımın büyüklüğü ve anlaşılabilirliğinin yalnızca yücelikle tanımlanabilir olduğu düşüncesiyle" açıklar. Genel olarak güzel olan uyum, eşlikçilik, anlaşılabilirlik ve izleyeni içine çekip sakinleştirme şekliyle nitelendirilir. Yüceliğin korkutucu, dehşet uyandıran, ele avuca sığmaz, hayat veren, şaşırtıcı ve alışılmadık olduğu düşünülür. Çiçekli çayırlar güzel olabilir ama Alpler yücedir. Burke ve diğerleri hem güzel hem de yüce olanı doğaya ve sanat eserlerine uyarlamış ancak Kant yüce olanı sadece doğa ile sınırlamıştır. Kant yüceliği doğayla sınırlayarak estetik deneyimin sanatçının (kasten) anlamlı olması için yapmadığı olayları kapsadığını gösterir: Yücelik, Kant'ın güzellik kavramına ait önemli bir özelliğe, "amaç olmaksızın amaçlı olana" ait örnekleri gösterir." (Barrett, 2015, s.188,189)

düşünen Kant'a göre, Akıl güzel ve yüce gibi estetik yargılara hükmeder. Dolayısıyla Kant'a göre Akıl ile güzel ve yüce özgür, tarafsız, önyargısız hale gelir. "Saf Aklın Eleştirisi"nde Kant, bilginin sınırlılığından bahsetmiş, bilginin yetkinlik alanını aşan "numen" adını verdiği şeylerin bulunduğunu ileri sürmüştür. Ancak Kant'ın ileri sürdüğü numen kavramı, büyük bir titizlikle sistematize ettiği bilgi kuramının zayıf noktası olarak belirlemektedir. Çünkü hiçbir şekilde bilinemez olan "şeylerin" varoluşundan bahsetmek dahi bir tutarsızlık örneğidir. Georg Wilhelm Friedrich Hegel bilginin sınırlarını aşan ve insan için esas olan deneyimleri varlık-dışı kategorisi olarak ele almıştır. Hegel varlık-dışı kategorisinin Tanrı'nın takdiri olduğuna inanmıştır. İnsanın varlık dışılığı betimleyemeyeceğini düşünmüş olan Hegel'e göre insan bunu fark ettiğinde Tanrı'nın varlık-dışılıkla nasıl bağdaştırılacağı çözümlenecek ve bu süreci Mutlak'ın doğuşu takip edecektir. Hegel Mutlak'ın doğuşunu, sanat tarihinde de belirgin, üç ana evrede ele almıştır: Sembolik, Klasik ve Romantik.²⁶ Bu dönemlerin insanın varlık-dışılığı betimleyemeyeceğini fark etmesiyle sonuçlanacağını düşünmüş olan Hegel, sanatı bu farkındalık için araç olarak görmüş, varlık dışılığın betimlenemeyeceği anlaşıldığında sanatın gerekliliğinin kalmayacağını ifade etmiştir. Kant'ın özgür, tarafsız, önyargısız güzel ve yüce fikri, Hegel'in bütün deneyimleri Mutlak'a bağlaması düşüncesi Karl Marx, Friedrich Nietzsche ve Sigmund Freud tarafından sorgulanmaya başlanmış, deneyim teolojiden, akılcılığa dair kabul görmüş fikirlerden bağımsız olarak ele alınmıştır. Hem modern estetiğin hem de postmodern estetiğin köklerini oluşturan bu sorgulamalarla, kendi deneyimlerini denetleyen geleneksel Süje fikri yok olmaya yüz tutmuştur. (Kul-Want, 2013, s.3-57, 144)²⁷

²⁶ Hegel'e göre sembolik sanatta, duyuşal form rasyonel içeriği dönüşüme uğratmadan sembolize eder. Sembolik sanatta sembol, bir anlamı ima ettiğinden dolayısıyla sembol içermediği anlamı belirttiğinden; sembolik sanat duyuşal form ile rasyonel içerik arasındaki çatışmayla karakterize olmuştur. Hegele'e göre sembolik sanatın duyuşal olan ile rasyonel olanı birleştirmedeki başarısızlığı klasik sanatta aşılır. Çünkü Hegel'e göre klasik sanatta rasyonel içerik duyuşal forma nüfuz eder. Hegel, Mutlak'ın en yüksek düzeydeki belirtisinin, en üst taklidinin romantik sanatta gerçekleştiğini düşünmüştür. Hegel'e göre romantik sanatta tinsel içerik duyuşal formu aşacak şekilde geliştiğinde klasik sanattaki duyuşal form ile rasyonel içerik uyumu aşılır. (Cevizci, 2015a, s.845)

²⁷ Felsefe problemlerinden kalkan sohbetlerimizde, sabırla dinleyen ve fikir açıcı yönlendirmelerde bulunan; "felsefe" başlığı altında incelenebilecek bölümlerin son düzeltmelerini yapan; metnimizin kaynakçasının ana hatlarından birini oluşturan felsefe içerikli kitaplarını paylaşarak da metnimize katkı sağlayan; lisans eğitimini Gazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde tamamlamış, Sınıf Öğretmeni Ali Ayer'e teşekkür ederiz.

Marx'ın politik ekonomi, Nietzsche'nin dil, hakikat, ahlak ve Freud'un psikoloji alanında ortaya koyduğu düşünceler Saussure'ün dil ile ilgili düşünceleriyle de desteklenerek günümüz düşüncesinin önemli bölümünü oluşturmaktadır. Marx'ın düşüncelerinden kalkan düşünörlere ve topluluklara, Vladamir Lenin, Leon Troçki, Georg Lukács, Antonio Gramsci, Bertolt Brechet, Frankfurt Okulu, Sitüasyonist Enternasyonal, Louis Althusser, John Berger, Fredric Jameson, Jean-Baudrillard, Slovaj Žižek; Nietzsche'nin düşüncelerinden kalkan düşünörlere, Martin Heidegger, Georges Bataille, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida; Freud ve Saussure'ün düşüncelerinden kalkan psikanalist/düşünöre de Jacques Lacan örnekle verilebilir.²⁸

Politik ekonomi ve psikolojik süreçleri esas alan, sanatçının da ben olduğunu ve ürettiklerinin beninden izler taşıdığını göz önünde bulunduran benlik tartışmamızın uğrakları; Frankfurt Okulu, Sitüasyonist Enternasyonal ve Jacques Lacan olacaktır. Benliğin farklı parçalardan kurgulanışı deneyimin otonom olmadığına işaret etmektedir. Benliğin parçalı yapısı benliği belirsiz yapmakta, bütünlüklü ben fikrini sarsmaktadır.²⁹

²⁸ Bu gruplama kesin, katı, belirli bir durum ortaya koymanın ötesinde, tartışmamızın seyrini kolaylaştırmak için yapılmış *zorunlu yanlısamadır*. "...Gerçeğin seçilmiş görüntülerini iyice sabitleştirilebildiğini gören insanlar kısa zamanda bundan sıkılmaya başladılar. Görsel yapıtlar üzerinde fikir yürütenler, fotoğrafları çok "teknik", yapay ve sadece işlevsel olarak niteler oldular. "Camera obscura"nın yansıttığı görüntülere dayanarak yapılan tablolarla hiç değilse fırça darbeleri, el izleri, boyalar, renkler vardı. Bunların seçimindeki insan kararları resimlere bireysel nitelikler veriyor; resmi yapanın gören, düşünen, algılayan, fikir yürüten ve bu yaratıcı süreç içinde yarattığı şeyle kazançlı alışverişte bulunan bir gelişmiş organizma, bir kişilik olduğunu kanıtlıyordu. Halbuki, fotoğrafı makine çekiyor ve teknoloji sabitleştiriyordu. Evet, teknoloji o zamanlar pek modaydı, pek revaçtaydı. Mesela, bisiklet yeni keşfedilmişti, tren yolları her tarafı sarıyor, uzakları yakınlılaştırıyordu. Eyfel Kulesi, Crystal Palace... Avrupa çağ atlıyordu. Ama bunun sanatla ne alakası vardı? Zaten sanat ne demek oluyordu o zamanlar? Eskiden yapılmış veya yapılanlara benzeyen ve pek bir işe yaramayan güzel şeylerin bir araya toplandığı, gene eskiyi çağırıştıran görkemli binalar yeni yeni güçlerini toparlamakta olan merkeziyetçi büyük devletlerin başkentlerinde inşa ediliyordu. Akıl çağının "müze" adı verilen bu yeni tapınaklarında bulunan şeylerin de sanat olduğuna karar verilmişti. Kim takardı bunların büyük bir kısmının yapıtlarındaki gerçek amacın muhtelif zamanlara göre geniş anlamlarıyla dinsel olduğunu, veya para sahibi özentilerin eski çağlardaki seçkinlere öykünmeleriyle sipariş üzerine yapıldıklarını. Sonra halk geldi, bu müzelere, benzeri binalardaki konser salonlarına, operalara gidip kültür sahibi oldu. Sanat diye özel uzmanlık gerektiren bir konu ortaya çıktı. Süperstar sanatçılar keşif (veya icat) edildi. Bu arada yeni tür canlılar da ortalıkta görünmeye başladı: Sanat eleştirmenleri! Bunlar hem piyasayı biçimlendiriyor, hem de sanat tarihini, gözlerinin önünde oluşurken kâğıda geçirerek bir tür vakanüvislik yapıyorlardı. Rasyonalizm, sadece görüntüleri değil, görüntülerin tarihini de anında dondurarak Batılı insanın doymak bilmez ölçme, biçme, sınıflandırma, kaydetmek suretiyle anladığını sanma dürtüsüne hizmeti sürdürüyordu." (Topçuoğlu, 1992, s. 13, 14)

²⁹ "... Kaplan kaplanlığını elden bırakamaz, kaplanlığından çıkamazken, insan sürekli olarak insanlığından çıkma rizikosunda yaşar. Öbür hayvanlar gibi başına şu ya da bu gelmesi sorunu durumuyla karşılaşmakla kalmaz, kimi zaman *insan olmaktan çıkmak* gibi bir tehlikeyle yüz yüze kalır. Üstelik bu salt soyut ve genel bir gerçek değildir, kendi bireyselliğimizle doğrudan bağlantılıdır. İçimizden her birimiz her an *kendi kendisi* olmaktan çıkmak, biricik ve

Bilginin kendi başına olgusal önermelerden değil kavramlardan oluşan evrimsel bir tarihi olduğunu düşünen Hegel'e göre idealar diyalektik süreç içerisinde gelişerek, aşama aşama iyi bir kavrayışa doğru giderler. Tez, anti-tez, sentez döngüsü Mutlak'a ulaşana kadar devam edecektir. Hegel'e göre gerçekliği zihin oluşturur. İnsan bilinci sürekli değişir ve yeni kavramlar meydana getirir. Dünyayı deneyimlememiz bu şekilde belirlenir ve bilgi bağlamla şekillenir. Hegel'in görüşlerine karşı, fikirleri ikinci planda gören Ludwig Feuerbach maddi ihtiyaçların önce geldiğini ifade ederek, Hegelcilik ile maddeciliği buluşturmuş, Marx'ın düşüncelerinin temelini oluşturmuştur. Marx, Hegel'in tam tersine bilincin hayatı belirlemediğini, hayatın bilinci belirlediğini düşünmüştür. Marx'a göre tarih -soyut Hegelci fikirler arasında değil- sınıflar ve ekonomik güçler arasındaki diyalektik mücadeledir.³⁰ Marx, politik ekonomi alanında çalışmış, ortaya koyduğu düşünceler doğrudan insan deneyiminin doğasıyla ilgili bakış açısını etkilemiştir. Marx'a göre ahlak, ideolojinin parçası, toplumun ekonomik yapısının sonucudur. Ekonomik sistem birbirine zıt iki toplumsal sınıf -burjuvalar ve proleterler³¹- yaratmakta, bu sınıflar ekonomik üretimin kontrol altında tutulmasıyla ilgili mücadele etmekte ve hakim sınıfın görüşleri -kapitalizmde burjuvanın görüşleri- şekillendirici olmaktadır. Bu demektir ki yürürlükte olan ekonomik sistem bireylerin ahlaki normları üzerinde etkilidir. Marx'a göre bu ahlaki normlar hakim sınıfın egemenliğini pekiştiren ideolojik araçlardır. Bununla birlikte Marx'a göre, Hristiyan Kilisesi veya Kant tarafından öne sürülen, evrensel olduklarına inanılan tüm etik değerler de tarihsel kurgulardır. Modern kapitalist toplum, Marx'ın etiği açısından, bireyin özgürleşmesinin, diğer bireylerle uyumlu ilişkiler kurmasının önünde engeldir. Marx'a göre modern kapitalist düzen insanın istek ve eğilimlerini belirleyici rol oynar.

aktarılması olanaksız benliğini yitirmek tehlikesindedir. İnsanların çoğu olmayı beklediği o *kendi kendisi*'ne durmadan ihanet eder; aslına bakarsanız, kişisel bireyselliğimiz asla tümüyle gerçekleşmeyen bir kişi, heveslendirici bir ütopya, her birimizin gönlünün en derininde saklı tuttuğu bir gizli efsanedir. Pindaros'un kahraman etiğini şu bilinen buyrukta özetleyişi çok iyi anlaşılıyor: *γενοίω ποσ εἶδι*, yani "her kimsen o olmayı başar". Yani insanın konumu özünde belirsizliktir. XV. yüzyılda bir Bourgogne'lu beyin dile getirdiği şu zarif söz ustalığı pek yerinde oluyor: "*Rien ne m'est sûr que la chose incertaine.*" "Emin olduğum tek şey belirsizliktir." (Gasset, 2014, s.40)

³⁰ Marx'ın felsefesine "Diyalektik Materyalizm" de denmesinin sebebi budur.

³¹ "Burjuvazi derken, toplumsal üretim araçlarının sahibi olan ve ücretli emekçi çalıştıran modern kapitalist sınıf demek isteniyor. Proleterya derken de, hiçbir üretim aracına sahip olmadıkları için ancak işgüçlerini satarak yaşayabilen modern ücretli emekçiler sınıfı demek isteniyor. (F. Engels'in Komünist Manifesto'nun 1888 tarihli İngilizce basımına notu)" (Marx ve Engels, 2015, s.49)

Marx, üretim araçlarının mülkiyeti burjuvanın elinde olduğundan ve işçinin kendi emeği üzerinde söz hakkı olmadığından dolayı insanın kendine yabancılaştığını düşünmüştür. (Robinson, 2012, ss.77-79, s.90, 91; Cevizci, 2015b, ss.312-332)

Burjuvazi, tüm üretim araçlarının hızla gelişmesi, ulaşım ve iletişimin büyük ölçüde kolaylaşması sonucunda, tüm ulusları, dahası en barbarlarını bile uygarlığın bağrına çekmektedir. Malların ucuz fiyatları, burjuvazinin tek mil Çin Seddi'ni yerle bir ettiği ve barbarların yabancılara karşı inatla besledikleri nefreti dize getirdiği ağır toplardır. Burjuvazi, tüm ulusları yok olup gitmemek için burjuva üretim biçimini benimsemeye zorlanmakta; onları kendisinin uygarlık adını verdiği şeyi kabullenmek, yani burjuvalaşmak zorunda bırakmaktadır. Sözün kısası, burjuvazi kendi suretinden bir dünya yaratmaktadır. (Marx ve Engels, 2015, s.54)

Frankfurt Okulu veya Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü bin dokuz yüz yirmi üç yılında, Frankfurt Üniversitesi'nde bir grup entelektüel tarafından kurulmuştur. Okulun ilk yöneticisi Carl Grünberg dönemindeki amacını; disiplinler arası incelemeler ve işçi hareketi üzerine tarihsel araştırmalar yapmak olarak tanımlamak mümkündür. Dolayısıyla denilebilir ki, Frankfurt Okulu Marx'ın düşüncelerini yeniden yorumlayan ve Marx'ın önem vermediği toplumsal koşulları -Birinci Dünya Savaşı sonrası işçi sınıfı hareketlerinin uğradığı başarısızlık- yeniden açıklayan Marksistleri bir araya getirmiştir. Carl Grünberg'in, bin dokuz yüz yirmi sekiz yılında, ölümünün ardından müdürlüğü, kısa süreliğine Friedrich Pollock üstlenmiş, Pollock'tan sonra bin dokuz yüz otuz - bin dokuz yüz elli sekiz yılları arasında Max Horkheimer yürütmüştür. Horkheimer döneminde çalışmalar, kapitalist toplumun gelişiminin kültürel etkileri üzerine yoğunlaşmıştır. Franz Borkenau, Wilhelm Reich, Erich Fromm gibi psikanalistlerin Frankfurt Okulu'na katılmasıyla birlikte (ya da ortak çalışmaları) Hegelci Marksizm ile Freud'un psikanalizi sentezlenmeye çalışılmıştır. Horkheimer ile birlikte okulun önemli isimleri Herbert Marcuse, Theodor Adorno ve Walter Benjamin'dir. Marcuse, bin dokuz yüz altmışlarda siyasal eylemlere destek vermesiyle, Adorno ve Benjamin ise edebiyat, sanat ve kitle kültürü üzerine yaptıkları çalışmalarla öne çıkmışlardır. Franz Neumann'ın Enstitü'ye katılmasıyla birlikte, faşizmin yükselişi karşısında Marx'ın göz ardı ettiği toplumsal koşullar yeniden ele alınmış, bunun için Max Weber ve Sigmund Freud'un görüşlerinden geniş ölçüde faydalanılmıştır. Okulun bir diğer önemli ismi Jürgen Habermas, eleştirel bilgiyi doğa

bilimlerinden ve insani-toplumsal bilimlerden ayrıştırarak düşünmeyi ve özgürleşmeyi amaçlayan yeni bir bilgi kategorisi ortaya koymuştur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Hitlerin Almanya’da iktidara gelişiyle Frankfurt Okulu kapatılmış, okul üyeleri New York’ta toplanarak, Enstitü Columbia Üniversitesi’nde varlığını sürdürmüş, savaştan sonra tekrar Frankfurt’a dönmüştür. Horkheimer ve Adorno’nun kaleme aldığı Frankfurt Okulu’nun önemli metinlerinden “Aydınlanmanın Diyalektiği”nde düşünürler; modern Aydınlanma düşüncesinin insanı ve doğayı nesneleştirdiğini, akılcılığın Yahudi soykırımı ve atom bombası kullanılması örneklerinde olduğu gibi akıl dışılığa vardığını ifade etmişlerdir. Adorno ve Horkheimer, Aydınlanmacı akla alternatif olarak aklın terk edilmesini ve düşüncenin mistik görüşlere kaymasını önermekten ziyade araçsal rasyonelliğin eleştirisini yapmışlar, diyalektiğin çözüm üretmediği, yanıltıcı olduğu kanısına varmışlardır. Bu bakış açısıyla düşünürler, Frankfurt Okulu’nun merkezî kavramı haline gelen ve Adorno’nun bir metninin ismi de olan “Negatif Diyalektik” düşüncesini geliştirmişlerdir. Adorno, yapısı gereği diyalektiğin negatif olarak değerlendirilmesi gerektiğini, düşüncenin kendi dışındaki her şeyi tahakkümün bir parçası haline getirdiğini düşünmüştür. Adorno’ya göre eleştirinin eleştirdiği şeyin yerine bir şey önermemesi gerekir çünkü her türlü özdeşlik düşüncesine -varlık ve düşünce özdeşliğine- karşı farklılaşma ve farklılıklar korunmalıdır. Okulun son dönem temsilcileri negatif diyalektikten kaynaklı neredeyse eylemsizliğe varan durum üzerine düşünmüşlerdir. Örneğin Habermas “İletişimsel Eylem Kuramı”nda özerk özneyi, eylem içerisindeki özne olarak ele alınmış, eylemi ve sürecin kendisini vurgulayarak Frankfurt Okulu tartışmalarını genişletmiştir. (Bağcı, 2015, ss.7-13)

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Benjamin, teknik gelişmelerin -sanat nesnesi üzerinden- bireysel ve toplumsal algılarda oluşturduğu dönüşüme dikkat çekmiştir. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” metninin başlangıcında sanat nesnesinin her zaman yeniden üretilebilir olduğunu ancak tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimin yeni bir olgu olduğunu ifade etmiştir. Benjamin, fotoğraf ve sinemanın hem geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamlarına alıp değişime uğrattıklarını hem de kendilerine sanat yöntemi olarak bağımsız bir yer sağladıklarını düşünmüştür. Benjamin’e göre sanat nesnesinin, bulunduğu yerden kaynaklanan, biriciklik niteliğindeki varlığı yeniden üretimde eksiktir. Şimdi ve buradalığın sanat

nesnesine hakikilik kazandırdığını ancak teknik yolla yeniden üretimde şimdi ve buradalığın olmadığını ifade eden Benjamin'e göre hakikilik; üretiminden günümüze sanat nesnesinde gelenekleşmiş olanların toplamıdır. Sanat nesnesinin üretiminden günümüze geçirdiği tarihsel tanıklık ise yeniden üretimle sarsılmıştır. Tarihsel tanıklığın sarsılması ise sanat nesnesinin otoritesinin sarsılması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla teknik yoldan yeniden üretilen sanat yapısının aurası (özel atmosferi) gücünü kaybetmiştir. Bununla birlikte Benjamin'e göre tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimin, sanat nesnesini gelenek denilen değerden kurtarma potansiyeli vardır. Çünkü Benjamin, aura fikrinde burjuvazinin parmağı olduğunu, sanat nesnesine otantiklik gibi anlamlar yüklenerek sanat alanında baskı oluşturulduğunu düşünmüştür. Burjuva toplumunun sanat nesnelere tapılacak şeylermiş gibi gösterdiğini ifade eden Benjamin'e göre bu tavır sanatın ekonomik değerini ve burjuva sınıfının hakimiyetini güçlendirici bir stratejidir. Benjamin'e göre tekniğin olanaklarıyla yeniden üretim sanat nesnesi üzerindeki aurayı yok ederek, sanatı kitleler için ulaşılabilir hale getirmiştir. (Benjamin, 2013, ss.50-86)

Tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. Duyularla algılamanın kendini örgütlenme biçimi -bu algılamayı gerçekleştiren araçlar- yalnızca doğal koşullara değil, aynı zamanda tarihsel koşullara bağlıdır. ...Eğer çağdaş algılama ortamındaki değişiklikler özel atmosferin çöküşü olarak kavranabilirse, o zaman bu çöküşün toplumsal koşulları da gösterilebilir. (Benjamin, 2013, s.56)

Sanatın kitleler için ulaşılabilir hale gelmesiyle ilgili düşüncelerine "Fotoğrafın Kısa Tarihi" adlı metninde de yer veren Benjamin'e göre, resim, heykel, mimari yapı gibi sanat nesnelere kavramak, gerçeklerine bakmak yerine fotoğraflarına bakarak çok daha kolay hale gelmiştir. Bununla birlikte bu durumu günümüzde sanatsal algının yıpranmasına bağlamak doğru değildir. Çünkü fotoğrafın gelişmesiyle aynı zamana tekabül eden büyük eser anlayışının değişmesi söz konusudur. Büyük eserler artık bireysel bir ürün değil kolektif imgelere dönüştüğünden dolayı, yani aslında güçleri arttığından dolayı, onların kavranabilmesi boyutlarının küçültülmesine bağlıdır. Benjamin'e göre tekniğin olanaklarıyla yeniden üretim, yani fotoğraf, diğer sanat

nesnelerini minyatürleştirmiş ve bu yolla insanlar sanat nesneleri üzerinde belli oranda hakimiyet oluşturabilmiştir. (Benjamin, 2012, s.31, 32)

Bir diğer Frankfurt Okulu düşünürü, psikanalist Erich Fromm, ruh bilimine Marksist açıdan yaklaşmıştır. Fromm'a göre özgürlük, çağdaş insanın kişilik yapısının bütüncül bir çözümlemesi sonucu anlaşılabilir hale gelebilir. Bireyi anlamak, bireyleri belirli kalıplar içerisine mahkûm eden kültürel koşulların anlaşılmasına, toplumsal süreçlerin işleyişini anlamak da bireylerin ruhsal-mantıksal süreçlerinin anlaşılmasına bağlıdır. Fromm'a göre bireysellik-öncesi toplum bağlarından kurtulmuş olan çağdaş insan, bireysel benini gerçekleştirme anlamında -zihinsel, coşkusal, duyusal gizilgüçlerin ortaya konması anlamında- özgür değildir. Bağımsız ve akılcı çağdaş insan, özgürlüğü soyutlayarak kaygılı ve güçsüz hale gelmiştir. Fromm'a göre insanlığın tarihsel gelişimi göz önüne alındığında maddi anlamda belirli bir doyuma ulaşılmış, bazı toplumlar demokratikleşmeyi başarmıştır. Bu olumlu gelişmelere rağmen çağdaş insanda görülen; özgürlüğünü diktatörlüklere teslim etmeye giden, kendini büyük bir makinenin küçük parçası olarak algılayan, deyim yerindeyse ölümü görüp sıtmaya razı olan, özgürlüğe değil robotlaşmaya ilerleyen bir süreçtir. Fromm, bu sürecin insana iki seçenek sunduğunu düşünmüştür: Ya özgürlükten kaçıp başka başka bağımlılıklara sığınmak ya da özgürlüğü tam anlamıyla yaşamak yönünde mücadele etmek. (Fromm, 2015a, ss.9-17)³²

Burada bizim amacımız, çağdaş toplum yapısının insanı aynı anda iki yönde etkilediğini göstermek olacaktır: bir, insan daha bağımsız, kendine yeterli ve eleştirel bir yapıya kavuşur; iki, daha soyutlanmış, yalnız ve korkulu hale gelir. Özgürlük sorununu, sürecin her iki yönünü de görebildiğimiz ve bir tarafı izlerken, diğerinin izini yitirmedığımız ölçüde bütünüyle anlayabiliriz. Diyalektik düşünme geleneğine sahip bulunmadığımızdan ve tek bir nedenden aynı anda iki çelişik eğilimin çıkarılabileceğine kuşkuyla bakmaya yatkın olduğumuzdan, bu zor bir iştir. Üstelik, özgürlüğün olumsuz yanını, insanın üzerine bindirdiği yükü kavramak da, yürekleri özgürlük davasıyla çarpanlar için kolay değildir. Çünkü modern tarihte özgürlük savaşlarında, “eski” yetke ve kısıtlamalar

³² Bu paragraf Erich Fromm'un “Özgürlükten Kaçış” metninin farklı baskıları için yazdığı önsöz bölümlerinin okumasıdır. Kısacık paragraf ve metnimizin tamamı göz önünde bulundurulduğunda, Erich Fromm'un metninin üzerimizde derin etkiler bıraktığı kolayca anlaşılabilir. Metnimizin kurgusundan dolayı ancak değinebildiğimiz “Özgürlükten Kaçış”, ileri okuma tavsiyesinden ziyade metnimiz açısından temel okuma niteliği taşımaktadır.

asıl hedef olarak görülmüş, bu geleneksel kısıtlamaların ne kadar çoğu kaldırılırsa o kadar çok özgürlük kazanılacağı doğal kabul edilmiştir. Ancak, insanoğlunun özgürlüğün eski düşmanlarından kendini kurtarmasına karşın, farklı türden yeni düşmanların, temelde dışsal kısıtlama oluşturmayan ancak kişilik özgürlüğünün tam olarak gerçekleşmesi yolunu tıkayan içsel etmenlerden oluşan düşmanların ortaya çıktığı olgusunu yeterince kavramayı başaramıyoruz. İbadet özgürlüğünün, özgürlüğün son utkularından birini oluşturduğunu sanıyoruz örneğin. İnsanın kendi vicdanına göre ibadet etmesine izin vermeyen Kilise ve Devlet yetkeleri karşısında kazanılmış bir utku olduğunu, ama çağdaş bireyin, doğal bilim yöntemleriyle kanutlanamayan herhangi bir şeye inanma yetisini büyük ölçüde yitirdiğini gereğince göremiyoruz. Ya da başka bir örnek seçmek gerekirse, konuşma özgürlüğünün, özgürlüğün zafer yürüyüşündeki son adım olduğunu sanıyoruz. Konuşma özgürlüğünün, “eski” kısıtlamalara karşı savaşta önemli bir zafer olmasına karşın, çağdaş insanın “kendi” düşündüğü ve söylediği şeylerin çoğunun, herkesin düşündüğü ve söylediği şeyler olduğunu, günümüz insanının bu duruma geldiğini unutuyoruz; kendi düşüncelerinin dile getirilmesi işine kimsenin karışmayacağı savına anlam kazandıracak tek şey olan özgün düşünme -yani kendisi adına düşünme- yetisini kazanamadığını unutuyoruz. (Fromm, 2015a, ss.119-121)

Fromm’un ortaya koyduğu bakış açısı, Sitüasyonist Enternasyonal’in kurucu üyelerinden Guy Debord’da da karşımıza çıkmaktadır. **“İktisadi büyüme, toplumları, ayakta kalmaları için doğrudan doğruya mücadele etmelerini isteyen doğal baskıdan kurtarmıştır; ama bu noktada toplumlar kurtarıcılarında kurtulmayı başaramamışlardır.”** (Debord, 2014, s.49)

Sitüasyonist Enternasyonal (SE)³³, bin dokuz yüz elli yedi yılında İtalya’da başlamış, muhalif olmayı temel prensip edinmiş üyelerinin şöhret olmaya başlaması ve bu durumun temel prensiple çelişmesinden dolayı bin dokuz yüz yetmiş bir yılında dağılmış, kasıtlı olarak muğlak bir tutum benimseyen, avangart sanatçı ve sol görüşlü düşünürler grubudur. SE ortaya konan dökümanlarda belirtilenden çok daha kapsamlı,

³³ “Sitüasyonist Enternasyonal’in üyeleri, hayallerinde canlandırdıkları sanat ve politikanın yeni karmasını (mesela sosyal hayatın yeni biçimlerini) belirten çeşitli isimler ve ifadelerle çıkagelmişlerdir. Bu belirtmelerin en önemlisi, SE dergisinin (Internationale Situationiste) ilk sayısında “üniter bir çevrenin ve olayların bir oyununun kolektif örgütü tarafından somut ve kasıtlı bir şekilde yapılandırılan bir hayat anı olarak tanımlayacağı varedilmiş durum” idi. “Sitüasyonist” ismi bu merkezi ve henüz kasıtlı olarak muğlak kavramdan gelmiştir. Bir Sitüasyonist “durumların yapılandırılmasıyla uğraşan”, “durumların inşa edilmelerinin teorik ya da pratik eylemiyle ilişkisi olan” ve aynı zamanda SE’nin de bir üyesi olan kimsedir.” (Not Bored, 2008a, s.19)

derinlikli yapı olmasına rağmen Guy Debord ve Debord'un metni "Gösteri Toplumu" ile anılmaktadır.³⁴ SE, kapitalizmin ne olduğu ve işleyişinin açıklığa kavuşturulmasını isteyen, kapitalizmin tamamen ortadan kaldırılabilmesine inanan, bulunla birlikte bürokratik komünizmin de önlenebileceğini düşünen, anarşist sosyal demokrasinin başlayabileceği somut ve etkili düzene sahip olmayı amaç edinmiş insanların bir araya gelmesidir. SE, Letrist Enternasyonal (Fransa kökenli), IMIB (The International Movement for an Imaginist Bauhaus) (İtalya kökenli) ve COBRA (Kopenhag, Amsterdam, Brüksel kökenli) grubu temsilcilerinin bir araya gelmesiyle kurulmuştur. SE'ye temel oluşturan grupların problemi; İkinci Dünya Savaşı sonrası modern sanatın ve radikal politikanın yozlaşmış ve tükenmiş, dev şirketlerin Nazizm ve Stalinizmle işbirliği içerisinde olmalarıdır. SE'ye göre pro-kapitalist partiler, o partilerin sosyalist alternatifleri, elitler, gerçeküstü liderler ve gayri şahsi bürokrasiler insanların hayatlarını denetimleri altına alarak, hayatı yaşanmaz hale getirmektedir. Bu problemin çözümü için SE'nin izlediği strateji üstün körü çözümler üretmek yerine modern sanatı ve radikal politikayı yeniden keşfetmek olmuştur. (Not Bored, 2008a, ss.10-18)

1940'ların sonlarında, gençliğinde Sürrealist bir partizan olan ve sanat duygusunu kaybetmemiş Marksist sosyolog Henri Lefebvre tarafından işaret edilen yönü izleyerek Sitüasyonist Enternasyonal, birleşik projelerini geçmişle bağdaşan istekler ve beklentilerden ve sözde gelişmenin nesnellüğünden ziyade günlük hayat ile bağdaşan istekler ve beklentilere, bireylerin öznelliğine dayandırmıştır. SE'e göre hem modern sanat hem de radikal politika; toplumun çoğunluğu için burada ve şimdi, bu hayatta, gün be gün -uzak bir gelecekte, Cennet'te ya da Büyük Devrim sonrası bir dönemde değil- heyecan verici, tatmin edici ve anında etkili olmalıdır. (Not Bored, 2008a, s.18)

Sitüasyonistler dünyanın değişmesi gerektiğini düşünmektedirler ve onlara göre bu değişim -uygun eylemlerle mümkün olan bu değişim- içine hapsedildiklerini hissettikleri hayata ve topluma karşı özgürleştirici bir değişimdir. Sitüasyonistlere göre avangart eğilimler, kültürel aktiviteyi denetleyen kapitalist düzen sayesinde, toplumun avangart eğilimleri destekleyebilecek bölümünden koparılmıştır. Dolayısıyla bu tarihsel

³⁴ Bu dökümanlardan en belirginleri Greil Marcus'un "Ruj Lekesi" (1989), Jamal Hannah'ın "SE'ye Dair", Shawn Wilbur'ün "SE'nin Kullanımı Üzerine" (1994), Max Anger'in "10 Basit Adımda SE'yi Aşmak" adlı metinleridir. (Not Bored, 2008a, s.10,11) Burada anlatılmak istenen Sitüasyonist Enternasyonal'in sadece Debord'a mâl edilemeyecek olmasıdır. Bununla birlikte Guy Debord'un "Gösteri Toplumu" SE'nin başyapıtlarındandır.

koşullarda, kolektif avangart kavramı, kültürde devrimci bir politika geliştirilmesini, bu yolda karşılaşılabilecek güçlüklerle mücadele edilmesini gerektirmektedir. (Not Bored, 2008b, s.36, 37)

Kapitalist günlük yaşamın eleştirisini yapan Sitüasyonist Enternasyonal'e göre, devrimci düşünce burjuva toplumundaki hayatın her gününe eleştirel gözlerle bakmalıdır. Sanat eserinin üretiminden ziyade hayatın kendisini sanat eseri olarak kavrayabilmek için Sitüasyonistler "oyun" kavramına başvurmuşlardır. Sitüasyonistlere göre hayatın oyun olarak algılanması tüm kısıtlamaları ortadan kaldırarak, bireylerin yaratıcı potansiyellerini ortaya çıkarabilir. (Bodson, 2008, s.135) Sitüasyonist oyun klasik oyun kavramından farklıdır çünkü rekabeti ve günlük hayattan kopmayı kesinlikle reddeder. (Not Bored, 2008c, s.39)

"Psikocoğrafya", "Dérive", "Détournement" ve "Gösteri Toplumu" SE'nin öne çıkan eylem ve analiz biçimleridir. Psikocoğrafya, Sitüasyonistlerin günlük alışıldık kapitalist rollerden sıyrılıp, farklı bir şehir deneyimi yaşamaları olarak anlaşılabilir. Şehir planlaması ve mimariyle ilgilenen Sitüasyonistler, şehirde gezintilere çıkıp coğrafi çevrenin bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki etkilerini yani günlük yaşamın benliği nasıl şekillendirdiği incelemişler, sanatın tutku ve güzelliğinin günlük yaşamda gerçekleşmesi gerektiğine inanmışlardır. (Matthews, 2008, s.60, 61) Psikocoğrafya'yı keşfetme eylemi olan Dérive çeşitli ortamlar arası hızlı geçiş tekniğidir ve sapma anlamına gelmektedir. Dérive, kişi veya grubun rutin günlük hayatlarını -eylemler, ilişkiler, işler, boş zaman etkinlikleri- bir kenara bırakarak, kendilerini bölgenin çekiciliğine ve oradaki karşılaşmalara bırakmalarını ifade etmektedir. Dolayısıyla Dérive³⁵ kavramı klasik anlamdaki gezintiden oldukça farklıdır. Sitüasyonistler Dérive sayesinde Psikocoğrafya'ya veri temin ederek, bu verilerle, eski haritalardan, havadan çekilmiş fotoğraflardan ve Dérive etkinliğinden yararlanarak, durağan olmayan değişim halindeki şehir hayatını gösteren, yeni haritalar çizmişlerdir. (Debord, 2008, ss.42-44)

³⁵ Dérive yöntemi *Flâneur* tiplemesine dayanmaktadır. Walter Benjamin'in "Pasajlar" adlı metninin çevirmeni Ahmet Cemal Flâneur ile ilgili şöyle not düşmüştür (2013, s.92): "Fransızca'da "avare gezgin" anlamını taşıyan sözcük, Benjamin'de bir temel kavram niteliğindedir ve yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılmıştır."

Sitüasyonistler sanatsal unsurların otonom yapısını ortadan kaldırmak istemişlerdir. Bu amaçla, var olan sanatsal öğeleri yeniden kullanmışlardır. Détournement³⁶, sanatsal dışavurumu yadsıyarak, daha üst düzey yeni bir üretim türünü ifade etmektedir. Debord'a göre parodi ve ciddiyetin birleşimi olan Détournement, tamamen yenilikçi kolektif bir eylem başlatma yöntemidir. Bu sayede sanat üzerindeki otorite sarsılarak, izleyici sorgulamaya davet edilir. (Not Bored, 2008ç, ss.45-47)

Détournement'a uygun bir tavırla, kapitalist üretim sürecinin bir parçası olan reklamların diline yakın, gereksiz yinelemelerin olduğu, mottolara yer veren bir dil kullanarak Debord tarafından kaleme alınan "Gösteri Toplumu", SE'nin diğer tüm kavramlarıyla ilişkili olduğundan dolayı, SE'nin merkezi kavramı konumundadır. Debord, "Gösteri Toplumu"na Feurbach'ın "Hristiyanlığın Özü"nü'nün ikinci baskısına yazdığı önsözle başlar:

Çağımızın... tasviri nesneye, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe, dış görünüşü öze tercih ettiğinden kuşku yoktur... Çağımız için "kutsal" olan tek şey yanılısama, kutsal olmayan tek şey ise "hakikat"tir. Dahası, hakikat azaldıkça ve yanılısama çoğaldıkça çağımızın gözünde kutsal olanın değeri artar, öyle ki bu çağ açısından "yanılısamanın had safhası, kutsal olanın da had safhası"dır. (Feurbach'tan aktaran Debord, 2014, s.33)

Kapitalist ideolojiyi eleştiren Debord'a göre modern toplumda, özgün yaşamın (dolaysız yaşamın) yerini imajlar (temsiller) almıştır. Yaşam, gösteriyle olumsuzlanmaktadır.

Gösteri kavramı, görünürdeki olayların geniş çeşitliliğini birleştirir ve açıklar. Olayların çeşitlilikleri ve zıtlıkları, kendi genel hakikati çerçevesinde tanınması gereken ve toplumsal olarak örgütlenmiş bu görünüşün görünüşleridir. Kendine özgü terimlerle ele alındığında gösteri, görünüşün ve tüm insan yaşamının, yani basit bir görünüş olarak toplumsal yaşamın doğrulanmasıdır. Ancak gösterinin hakikatine isabet eden eleştiri, gösterinin yaşamın gözle görülür "yadsıması" olduğunu yaşamın "gözle

³⁶ "Saptırma" kavramı ("detournement") International Situationist'te 1958'de yayımlanan ilk sayısında détournement kavramı şöyle açıklanmıştır; "Daha önce kullanılan estetik öğelerin çalınıp değiştirilmesinin kısaltılmış biçimi. Geçmişteki ve bugünkü sanat üretiminin, daha üstün bir ortam yaratmak üzere iç içe geçirilmesi. Bu anlamda sitüasyonist resim ya da müzikten değil, yalnızca bunların sitüasyonist kullanımlarından söz edilebilir. Daha basit anlamıyla, eski kültürün çalınıp değiştirilmesi, bu alanların yıpranıp önemini kaybetmesini kanıtlayan bir propaganda biçimidir. (Sitüasyonist Enternasyonal, 2008c, s.45)

görünür hale gelmiş” bir yadsıması olduğunu keşfeder. (Debord, 2014, s.36, 37)

Debord’a göre ekonominin toplumsal yaşam üzerinde oluşturduğu baskıyla birlikte bireysel gerçeklikler yerlerini toplumsal gerçekliklere bırakmıştır. Kapitalizmin tüketim özendiriciliği bireylerin günlük yaşamlarını³⁷ sömürgeleştirmektedir. Gösteri, insanlara ihtiyaçları olmayan şeyleri ihtiyaç olarak sunmakta -devasa reklam panoları, medya, sosyal ilişkiler ihtiyaç olmayan şeylerin ihtiyaç gibi gösterilmesi noktasında durmadan çalışmaktadır- oluşturulan suni ihtiyaçlar da suni kaygıları beraberinde getirmektedir. Suni kaygılara teslim olmuş kişiler de hayatın özgünlüğünü ve kendi özgürlük imkânlarını yaşayamamaktadır. Gösteri, **“Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür”** diyerek kendini çok büyük olumluluk olarak lanse etmektedir. Gösteri’nin araçları aynı zamanda amaç haline geldiğinden Gösteri, mantıksal bir zorunluluk gibi kendini sürekli var etmektedir. Bu sürekli var oluşuyla Gösteri, kendini doğal gösterdiğinden dolayı, Gösteri Toplumu’nun içine doğan bireyler de benliklerini Gösteri’ye göre şekillendirmekten kurtulamamakta, bu şekilde Gösteri Toplumu sürekli varlığını, genişleyerek sürdürmektedir. (Debord, 2014)

...Gösteri ilişkilerdeki fetişist katıksız nesnellik görünüşü, bu ilişkinin insanlar ve sınıflar arasındaki ilişki olma özelliğini gizler: Sanki ikinci bir doğa kaçınılmaz yasalarıyla çevremize hükmediyor gibidir. Ama gösteri, “doğal” bir gelişme olarak düşünülen teknik gelişmenin zorunlu bir ürünü değildir. Tam tersine, gösteri toplumu kendi teknik içeriğini seçen biçimdir. En ezici yüzeysel tezahürleri olan “kitle iletişim araçları”nın sınırlı görünümünü altında ele alınan gösteri, basit bir aletler toplamı olarak toplumu istila ediyormuş gibi görünse bile bu aletler aslında hiç yansız değildir, aksine bizzat gösterinin bütüncül öz devinimine elverişli olan araçlardır. (Debord, 2014, s.41)

Gösteri Toplumu’nun kaçınılmaz sonunun yabancılaşma olduğu açıktır. Marx yabancılaşmayı üretime ve emeğe yabancılaşma olarak ele almıştır, Debord ise özgün yaşama yabancılaşma olarak ele almaktadır.

İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi

³⁷ Psikocoğrafya, Dérive, Détournement kavramlarında da olduğu gibi SE’nin tüm etkinliklerinin, günlük hayatın farkına varmayı, günlük hayata sinmiş kapitalist ideolojiyi ortadan kaldırmayı amaçladığı söylenebilir.

varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar. Gösterinin etkin insan karşısındaki dışsallığı, kendi davranışlarının artık bu insan değil; bu davranışları ona sunan bir başkasına ait olması gerçeğinde ortaya çıkar. İşte bu yüzden izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmez, çünkü gösteri her yerdedir. (Debord, 2014, s.44)

Marx, toplumun ekonomik altyapısındaki bilinçdışını ortaya çıkarmış; Sigmund Freud bireyin içsel yaşamının bilinçdışını keşfetmiştir. Marksist diyalektik de Freudyen psikanaliz de görünenin altında gizli olana vurgu yapmıştır. Marx'a göre de Freud'a göre de insanın kendini keşfedebileceği özgürlük olasılığı mümkündür. (Sim, 2012, s.60, 61)

Freud, hekimlik mesleğinin ilk yıllarında fizyolojiye ilgi duymuş, fizyolog olarak merkezi sinir sistemiyle ilgili çalışmalarda bulunmuştur. Sonraki dönemde Freud; serbest çağrışım, rüya analizi gibi kendi icat ettiği tekniklerle “canlı ruhları” incelemiştir. Freud'a göre, insan üzerindeki toplumsal baskı, birincil içgüdüler olan cinsellik ve yok etme içgüdüsünün bilinçdışına bastırılmasına sebep olmaktadır.³⁸ Bastırılan arzular dil sürçmelerinde, hatalı hareketlerde, rüyalarda simgesel biçimde ortaya çıkarak tatmin yolu ararlar. Psikanalitik tekniklerle bastırılmış arzular keşfedilerek, çözümlenirler ya da hastanın bilinçdışının bilincine varması sağlanır. Freud her insanın belirli bir kişilikle doğduğunu düşünen geleneksel inançlara karşı çıkarak, insanın kendisiyle ilgili düşüncelerini değiştirmiştir. Freud'a kadar psikolojide, bilinç fenomenleri ile psikolojik olgular özdeş kabul edilmiştir. Bu bakış açısına göre insanın bilincinde olmadığı bir düşünceye sahip olması mümkün değildir. Freud'a göre ise, bastırılan arzular çelişkili hareketlere, çatışan duygulara neden olmaktadır. Dolayısıyla Freud, insanın bilincinde olmadığı düşüncelere sahip olabileceği fikrini ortaya koymuştur. Bu fikir ise insanın ruh bütünlüğü fikrini -bütün halindeki Süje fikrini- sarsmıştır. (Tura, 1996, ss.38-40; Fara, 2012, ss.400-402)

³⁸ “Düşünce gelişiminin bu düzeyinde Freud “psişik aygıtı”, bugün “birinci topik” ya da “topografik görüş” adını verdiğimiz şekilde ayırıyordu: “Bilinç”, “bilinçaltı” ve “bilinçdışı”. Bu kavramlar ışığında Freud, *Rüyaların Yorumu, Rüya ve Yorumlanması, Günlük Yaşamın Psikopatolojisi, Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme* gibi eserlerini verdi.” (Tura, 1996, s.42)

İkinci topik ya da yapısal görüşe göre psişik aygıt; “İd”, “Ben” ve “Üst Ben”den oluşur.³⁹ Freud’un yapısal görüşe ihtiyaç duyması nedenlerinden bir tanesi “üst ben” kavramının insan psişizmasını açıklamak için neredeyse zorunlu olarak, düşünce sürecine dahil edilmesi gerekliliğidir. İd; haz ilkesine göre işleyen, sürekli tatmin arayışında olan, Ben; gerçekliği değerlendiren, İd ile gerçeklik arasında uyum sağlayan, Üst Ben; Ben’in bir kısmının kültürel değerleri içselleştirmesiyle ortaya çıkan psişizma bölümleridir. Üst Ben, Oidipus⁴⁰ dönemiyle ilişkilidir. Ensest yasağının ve baba yasağının tanınması ile başlayan Üst Ben kültürel değerleri içselleştirir. (Tura, 1996, s.45, 46)

Lacan, psikanalizi yapısal dilbilim ile ilişkilendirerek, psikanaliz geleneğine özgün bir yaklaşım getirmiştir. Bilinçdışı Lacan’da, onun dil-insan anlayışının kaçınılmaz sonucu olarak karşılık bulmuştur. Şöyle ki; klasik teoride, kişi belli duygulanımlarını bilinçli olarak yaşar ancak bu duygulanımlara denk gelen fikirler her zaman bilinç düzeyinde değildir. Esas fikirler bilinçdışına bastırılır ve kişi duygulanımını esas fikirlerin yerine koyduğu, farklı fikirlerle anlamlandırabilir. Dolayısıyla bilinçdışına bastırılanlar doğal içgüdüler değil fikirselleştirilmiştir. Lacan’ın bastırma mekanizmasını açıklaması da -klasik teorinin temsilciler açıklamasına benzer şekilde- dilbilimsel metafor üzerindedir. Metaforda, gösterilen değişmemekle birlikte gösterilenin kökensel göstereninin yerine başka gösteren gelmektedir. Lacan’a göre kişi kendi gerçekliğini toplumsallaşmış simgelerle düşündüğünden, dayatılan kültürel metaforlar sayesinde çıplak gerçeklik (gösterilenin kökensel göstereni) bilinçdışına bastırılır. Lacan, dilin bilinçdışının koşulu olduğunu ve psikanalizin tek nesnesinin bilinçdışı olduğunu düşünmüştür. Lacan’ın düşüncelerinin

³⁹ Birinci topik ile ikinci topik arasındaki ilişkiye baktığımızda; İd Bilinçdışı; Ben ve Üst Ben’in de büyük bölümleri Bilinçdışıdır.

⁴⁰ Oidipus karmaşası, Freud’un teorisinde önemli bir yere sahiptir. “Oral dönemi anal dönem, anal dönemi fallik dönem izler. Bu dönemin temel özelliği nesne libidosunun (libido; cinsel kökenli içgüdülerin enerjisidir. Freud, libidoyu; narsistik libido ve nesne libidosu olarak iki aşamada incelemiştir.) giderek ağırlık kazanmasıdır. Erojen bölge genital organlardır. Libidinal dürtüler karşı cinsten ebeveyne yönelirken Oidipus karmaşasının tohumları da atılmış olunur. Bu süreç çocukta kastrasyon karmaşasının (Oidipus döneminde erkek çocuklarda penisi kaybetme, kız çocuklarda penisten yoksun olma kaygısı) gelişiminde etkili olacaktır.” (Tura, 1996, s.43, 44) “Lacan’a göre Oidipus karmaşası, kültürel düzenin kökeninde yer alır. Oidipus, biyolojik varlığı kültürel “özne”ye dönüştüren simgesel bir karmaşadır; bireyin toplum içindeki ilk kimliği olan cinsel kimliği kazandığı, toplumsal bir üye haline dönüştüğü aşamadır.” (Tura, 1996, s.65)

kaynağını Saussure’de aramak gerekir. Saussure’e göre dil toplumsal ve uzlaşımsal olduğundan, salt bireysel düşünceden söz etmek güçtür. Bu düşüncenin sonucu, bilincin kendisini dil ile kavrayabildiğidir. Lacan’a göre de insan kendi varoluşunu olduğu gibi değil, ancak ve ancak dil ile kavrayabilir. Kendi varoluşunu olduğu gibi kavrayamadığından, insanın otantik gerçekliği bilinçdışında kalır. Dil, insandan önce var olduğundan, insan önceden oluşturulmuş anlama göre biçimlenmek zorunda kalır. (Tura, 1996, s.38-144) İnsanların kendilerinden önce oluşturulmuş -kendilerinin dışında olan- anlama göre biçimleniyor oluşları benlik fikrini belirsiz yapmaktadır. Dilin belirsizliği benlikte de insanla birlikte gelir. Heidegger’i anımsayacak olursak; dil varlığın evidir ve sadece dil ilk kez varlıkları varlıklar olarak açığa vurur.

Lacan, benliğin dil ile yanlış tanınmasından önceki başka bir yanlış tanımaya da dikkat çeker. Lacan’ın On Yedi Temmuz Bin Dokuz Yüz Kırk Dokuz tarihinde, Zürih’te düzenlenen Uluslararası On Altıncı Psikanaliz Kongresi’ne Sunduğu Bildiri “Özne-Ben’in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi” bebelikte (dil öğrenilmeden önceki) benliğin hatalı kavranışı ile ilgilidir. Lacan’a göre ayna karşısındaki bebek, oyun oynar gibi, aynadaki imgesini aynadaki çevreyle ilişkilendirir. Bu ilişkilendirme sonrasında bebek, gerçek bedeni ve gerçek çevresi arasında da aynı ilişkiyi kurmayı denemektedir. Bebeğin ayna karşısında kucaktayken ya da yürüteçte oturuyorken (çünkü bebek ayakta duramamaktadır) aynadaki imgesini yakalamaya çalıştığı gözlemlenir. Lacan bu noktada ayna evresinin özdeşleşme olarak yani öznedeki bir imgeyi benimsediği zaman meydana gelen dönüşüm olarak kavranması gerektiğini düşünmektedir. Bu dönüşüm, daha dil öğrenmeden, bebeğin hatalı biçimde bağımsız bir varlık olduğu yanılgısına kapılmasıdır. Çünkü bebek, bağımsız olmadığının -kucakta ya da yürüteçte olduğunun- farkında değildir. Bu hatalı otonom ben kavrayışı -dil ile birlikte- yetişkinlikte de sürmektedir. (Lacan, 1996, ss.173-182)

Ayna karşısında bebeği tutan eller gibi (ya da yürüteç gibi) yetişkin bireyi de tutan eller vardır. Dil, ahlak, din, bilim, felsefe, sanat, politik ekonomi, psikolojik süreçler bireyi tutmaktadır. Benliğin bu parçalı yapısı, benliği belirsiz yapmaktadır. Dolayısıyla, sanatçının ben olduğu, ürettiklerinin beninden izler taşıdığı ve sanatsal

üretimi deneyimleyen de ben olduğu göz önüne alındığında, sanatsal üretim sürecinin benliğin belirsizliğinden izler taşımaması mümkün gözükmemektedir.

*

İkinci bölümde, benlik tartışmamıza Fromm'un "Psikanaliz ve Zen Budizm" adlı metni üzerinden devam edip, aklını Zen'le bozan⁴¹ John Cage'in sanatsal üretim motivasyonu ve sanatsal üretimleri üzerinden deneysel sanatın ne olabileceğini sorgulayacağız. Bölüm sonunda, sanat tarihi yollarında ellerimiz ceplerimizde⁴² gezinip; belirsizlik temelli sanatsal üretimleri selamlayacağız.



⁴¹ "Dört Otuz Üç"ün ardından birçok kişi şunu sorar: John Cage 1940'ların sonlarında *Sonatas and Interludes* gibi yapıtlarıyla bir besteci olarak kabul edilip saygınlık kazanmışken, medyanın ilgisini çekmişken, ödüller almaya başlamışken, kendini ne demeye bu tuhaf yollara soktu? Ve, özellikle *Dört Otuz Üç*'ten sonra, başta Avrupalı besteci dostları olmak üzere, birçok kişi Cage'e sırt çevirir. Hemen hepsi aynı teşhiste birleşir: Cage aklını Zen'le bozdu." (Fırcıoğlu, 2012, s.33)

⁴² Nuri Bilge Ceylan'ın "Mayıs Sıkıntısı" adlı filminde, çocuk Ali cebindeki yumurtayı kırmadan, kırık gün taşırca hayalindeki müzikli saate kavuşacaktır. Ali'nin çevresindeki büyükler, yumurtanın cepte taşınırken kırılacağını ısrarla vurgulayarak; yumurtayı bir yerde saklaması ya da yumurtayı kaynatması yönünde Ali'ye nasihatlerde bulunurlar. Ali, bunların hilelik olacağını söyler ve kırık gün yumurtayı cebinde taşımaya gönüllü olur; ilkokul önlüğünün sol cebinde tuttuğu yumurtayla eli cebinde gezer. Bir gün Ali okuldan eve dönerken; karşılaştığı yaşlı kadın, ısrarla sepetteki domatesleri komşuya götürmesini istediğinde Ali domates taşıma görevini kabul etmek zorunda kalır. Domatesler sepetten düşer, Ali yere düşen domatesleri sepete geri almak için eğildiğinde cebinden "çıtırt" sesi duyulur.

BÖLÜM 2: DENEYSEL SANAT

2. 1 Cage Aklını Zen’le Bozdu

O kadar ki, ben onların sesi diye hızla akıp giden otomobillerin homurtusunu dinliyorum sanki; onların sesi diye duman tüten caddelerin uğultusunu, şangır şungur inen kepenklerin gürültüsünü, duvarların duruşunu, ışını, kışını, apartmanların yüksekliğini, eşyaların görünüşünü, susuşunu, den alınıp bir yere götürülüşünü ya da bütün bunlarla birlikte bunların gerisinde kalan şeylerin renklerini, şekillerini ve birbirlerine olan uzaklıklarını dinliyorum. Belki sokak lambalarının yalnızlığını, depolarda uyuyan eşyaların sırnaşıklıkını, insanların birçok şeye karşı gözü kapallılığını, şarkıların çaresizliğini, aşkların ciddiyetini ve çocukların saflığını da dinliyorum bu arada. (Toptaş, 2015, s.16, 17)

Erich Fromm, bin dokuz yüz elli yedi yılında Özerk Meksika Ulusal Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikanaliz Bölümü’nün çağrısı üzerine gerçekleştirilen toplantıyla bağlantılı olarak “Psikanaliz ve Zen Budizm” adlı metni yazmış, bu toplantıya katılanların büyük çoğunluğunu psikanalistler oluşturmuştur. Fromm’un girişimini ve toplantıya katılan çoğunluğun psikanalistlerden oluştuğunu göz önüne aldığımızda (her ne kadar Psikanaliz; dinle ilgisi olmayan bilimsel yöntem⁴³, ruh ve akıl hastalıkları için tedavi yolu iken Zen; aydınlanmaya ulaşmayı amaçlayan kuram ve uygulamalar bütünü, manevi kurtuluş yolu olsa da) Batı düşüncesiyle (Psikanaliz) Doğu görüşünün (Zen) yakın bakış açılarına sahip oldukları söylenebilir⁴⁴. Destekler biçimde denilebilir ki Freud ve Marx’ı uzlaştırmış olan Fromm, Batı düşüncesiyle Doğu görüşünü de birleştirmeyi başarmıştır. Psikanaliz ve Zen, birbirlerinden ayrı sistemler olmaları rağmen, ikisi de insanın doğal yapısıyla ilgilenir ve insanı esenliğe ulaştırmayı amaçlar. Fromm’a göre çağımız insanı, ismine “huzursuzluk”, “bıkkınlık”, “çağın hastalığı”, “hayatın donuklaşması”, “insanın otomatikleşmesi” veya “insanın kendisinden ve doğasından yabancılaşması” denilebilecek bunalımdadır. İnsan, Descartes’tan başlayarak akılcılığı, akıl dışılığa varacak noktalara getirerek,

⁴³ Karl Popper, psikanalizin de Marksizmin de bilimden çok metafiziğe benzediğini düşünmüştür. Çünkü psikanaliz de Marksizim de yanlışlanamaz. Oysa Popper’e göre: “Bilimsel teoriler öylesine teoriler olmalıdır ki bunlardan mantıklı yollardan türetilen deneysel önermeler sayesinde teori yanlışlanabilsin.” (Tura, 1996, ss.14-16)

⁴⁴ “Çok yadırgatıcı görünse de, Doğu dinlerinin düşünce yapısı, Batı’nın akılcı düşünce yapısına Batı dinlerinininkinden daha uygun düşüyor.” (Fromm, 2015b, s.18)

düşünceleriyle duygularının arasını açmıştır. Öyle ki sadece düşünce aklın ürünüyken duygular akıl dışı olarak anlaşılmaya başlanmıştır. Bahsedilen bunalımla ilişkili olarak Fromm'a göre insanlar, günümüzde bir şekilde (üyelik aidatı ödeyen kilise üyelerinin sayısının gelmiş geçmiş en yüksek sayıya ulaşması, din konusu üzerine yazılmış kitapların en çok satanlar listelerinde yer alması, her dönemdekinden daha çok sayıda insanın Tanrı'dan söz açması) dine sarılmıştır. Ancak Fromm, bu ilginin içten gelen dinsel davranış olmaktan çok on dokuzuncu yüzyılın, Nietzsche'nin Tanrı öldü sözleriyle dile getirdiği, dine karşı olan eğilimine ideolojik tepki niteliğinde olduğunu düşünmüştür. Nietzsche'nin çağdaşı Freud'a göre de her şeye gücü yeten Tanrı düşüncesinin kökünde, insanın çaresizliği vardır. Freud, insanın çaresizliğine çare bulmak için her şeye gücü yeten anneye ya da babaya benzettiği Tanrı düşüncesini oluşturduğunu ifade etmiştir. İnsanın gizli kalmış yönlerini nesnel bakış açısıyla inceleme gayretinde olmuş Freud, Tanrı'yla ilgili tespitinin ardından insanın ancak kendi çabasıyla kurtulabileceğini düşünmüştür. Marx, Nietzsche, Freud gibi isimlerin ortaya koyduğu düşüncelerden sonra, Tanrı fikrini geride bırakmış olmasına rağmen insan, Fromm'a göre, dinlerin insana değer veren gerçek hedeflerinden de vazgeçmiştir. Yani Fromm, Tanrı fikrini yanlış olarak değerlendirmekte, Tanrı düşüncesinin bir yana bırakılmasının olaylara nesnellikle bakılmasını sağlayacağını düşündüğünden dolayı başarı olarak nitelendirmektedir. Bununla birlikte insan, bencil bir benliğin dar sınırlarını aşmak, sevmeyi başarmak, yaşamın amacının yaşamak olduğunu ortaya koyacak biçimde yaşama saygılı olmak gibi insani hedeflerinden vazgeçmiştir. Bu hedefler Batı dinlerinin olduğu kadar Doğu dinlerinin de hedefleridir. Bununla birlikte Doğu'da -Budizm'de- Batı dinlerinde olduğu gibi doğaüstü kurtarıcı baba Tanrı kavramı yoktur. Budizm, insanı gerçekçi bir açıdan ele almaktadır; Budistler, her insanın içinde aydınlanma yeteneği olduğuna, herkesin kendi yolunu kendisinin bulacağına inanırlar. (Fromm, 2015b, ss.7-18)

Budist kaynaklarına göre, Hindistan'da "Buda"⁴⁵ yani "Aydınlanmış" kişi -aşağı yukarı milattan önce altı yüz ile dört yüz yılları arasında- bilgelik öğretisini ortaya koymuş ve Buda'nın öğretisi "Üç Kötülük" bildirerek "Kurtuluş" yolunu

⁴⁵ "Tarihte yaşamış olan Buddha'nın gerçek adı Gotama (Gautama) ya da Siddhârtha'ydı. Bağlı olduğu boyu belirtmek için ona "Şakyaların Bilgesi" anlamında "Şakyamuni" de denirdi." (Conze, 2005, s.28)

gösteriyormuş. Üç Kötülük; can yakmak, benlik yanılgısı ve ölümdür. Üç Kötülükten bir tanesi olan benlik yanılgısına göre, insanın bencilliği, kendini, bütünden apayrı bir kişilik olarak görmesi acılarının kaynağıdır. Bu acılardan kurtulmak için benliğin yok olduğu bir bilince yani “Nirvana”ya ulaşmak gereklidir. Budizm, iki bin beş yüz yıldır, değişerek, yeni biçimlere bürünerek varlığını sürdürmüştür. Budizm tarihini dört döneme ayırarak incelemek mümkündür. Birinci dönemde Hînayâna kolunun, ikinci dönemde Mahâyâna kolunun yükselişte olduğunu görürüz. Üçüncü dönem Tantra ve Ch’an’ın (Zen’in)⁴⁶ dönemidir. Üç dönem ardından günümüze kadar olan dördüncü dönem diyebileceğimiz bin yıllık sürede (Ch’an Japonya’ya dördüncü dönemde gelmiştir.) Budizm aldığı son biçimiyle varlığını sürdürmeye çabalamaktadır. Bu dönemlere coğrafi açıdan baktığımızda birinci dönem saf Hintli öğretisi olarak karşımıza çıkarken, ikinci dönemde Budizm Asya’ya açılarak Hint kökenli olmayan -Çin gibi- farklı düşünce ve inançlarla kaynaşmıştır. Budizm’in Çin’de yükselişi Taoizm’in de canlandığı bir döneme denk gelmiştir. Bunun sebebi Budizm ile Taoculuğun benzer söylemlere sahip olmalarıdır, öyle ki Buda ile Lao-tzu’nun (Lǎozǐ’nin) hemen aynı gerçekleri dile getirdiği konusunda hemen herkes hemfikir. Üçüncü dönem yani Ch’an’ın da olduğu dönemde Budizm, artık Çin’e kaymıştır. Ch’an, Budizm’in Çin’de ortaya çıkan sekiz yerli kolundan birdir ve “Bodhidharma” tarafından kurulmuştur. Bodhidharma, Çin’e özgün olmasına rağmen Ch’an’ı Hint gelenekleriyle de bütünleştirmiştir. Bodhidharma’dan sonra, aralarında dört pir daha olan, altıncı pir Hui-neng⁴⁷ ismi öne çıkmaktadır. Ch’an, T’ang döneminde (beş yüz seksen dokuz-dokuz yüz altı) ve Sung döneminde (dokuz yüz altmış-bin iki yüz yetmiş dokuz) köklü değişimler geçirmiştir. T’ang döneminde Ch’an, bilgi edinmenin mi uygulamanın mı önemli olduğunun tartışıldığı ortamda, uygulamanın önemli olduğundan yana olmuştur. Dolayısıyla kurtuluş yolu, yazılı metinlerde, yorumlarda, incelemelerde, resimlerde vs. değil, meditasyon olarak görülmüştür. Zaten Ch’an, Sanskritçesi meditasyon anlamına gelen “dhyâna”nın Çincesidir. Buda’nın yanlış yorumlanmasına, kurtuluş yolunun yazılı metinlerde aranmasına tepki olarak T’ang döneminde bir Ch’an ustası, üşüdüğü bir kış

⁴⁶ Ch’an Çince, Zen Japoncadır.

⁴⁷ Ne bilgelik ağacı var, // Ne de parlak bir ayna, // Yok boşluktan başka bir şey, // Toz nereye konacak? (Hui-neng’den aktaran Güngören, 2016, s.86)

günü Buda'nın tahta heykelini yakarak ısınmıştır. Sung döneminde, Ch'an içinde, Beş Ev olarak adlandırılan beş öğreti iletme geleneği ortaya çıkmış, bunlardan Ts'ao-tung-tsung ve Lin-chi-tsung günümüze kadar ayakta kalmıştır. Ts'ao-tung, sessizliğe, sessiz sessiz meditasyon yaparak sessizce aydınlanmaya önem vermiştir. Lin-chi ise sessizliğin, inceliğin aksine kabalığa önem vermiş; bağırarak, sarsarak, birden bire şaşırtarak, sopa kullanmak gibi yöntemler kullanılmıştır. Zen, Lin-chi akımıyla Japonya'ya gelmiş ve Rinzai (ansızın aydınlanma) adını almıştır. Ts'ao-tung da neredeyse aynı dönemde Japonya'ya gelmiştir ve Ts'ao-tung'un Japonya'da aldığı isim Sôto'dur (aşamalı aydınlanma). Son yıllarda Japon Zen'i Batı'da da ilgi uyandırmış⁴⁸ ve D.T. Suzuki Batı'ya Zen'i anlatabilmiştir. (Conze, 2005)

Bizler faniler olarak kendimiz tarafından değil, koşullar tarafından yönetiliriz. Yaşadığımız tüm acı ve sevinçler koşullara bağlıdır. Eğer bize ün veya servet gibi büyük bir ödül ihsan edilirse, bu geçmişimizde ektiğimiz bir tohumun meyvesidir. Koşullar değiştiği zaman bu sona erer. Bunun varlığından neden zevk alalım ki? Fakat başarı ve başarısızlık şartlara bağlıyken zihin hiçbir zaman küçülmez veya büyümmez. Sevinç rüzgârından etkilenmeden kalanlar sessizce Yol'u (Zen'i) izler. (Bodhidharma, 2003, s.24,25)

Bir Buda olmak için tüm yapmanız gereken doğanızı anlamaktır. Buda sizin doğanızdır. Ve Buda özgür olan kişidir; planlardan, kaygılardan kurtulmuş olandır. Eğer doğanızı anlamıyor ve bütün gün başka yerlere bakarak koşuşturup duruyorsanız asla bir Buda olmazsınız. Gerçek şu ki bulunacak veya olunacak bir şey yoktur. Fakat böyle bir anlayışa ulaşmak için bir öğretmene ve kendinize anlatmak için çaba göstermeye ihtiyacınız vardır. Yaşam ve ölüm önemlidir. Boş yere bunların cefasını çekmeyin. Kendinizi aldatmakta bir fayda yoktur. Ganj nehrinin kıyısındaki kum taneleri kadar çok hizmetçiniz ve mücevheriniz olsa da bunları gözleriniz açıkken görürsünüz. Fakat ya gözleriniz kapalıyken? O zaman gördüğünüz her şeyin bir rüya ya da yanılsama gibi olduğunu kavramalısınız. (Bodhidharma, 2003, s.35)

Fromm'a göre, Freud'un öğretisi ruh ve akıl hastalıklarının nasıl iyileştirileceğini göstermekten önce insanın kurtuluşuyla ilgilidir. Ancak bunu, Freud'un dâhi açıkça dillendirmediğini belirten Fromm, öğretiye daha derinlikli

⁴⁸ "Alan Watts bunun nedenini, Batı bilimindeki, Batı düşüncesindeki yeni gelişmelerin giderek Zen gerçeğiyle bir benzerlik, bir paralel içine girmiş olmasına bağlıyor." (Güngören, 2016, s.9)

bakmamızı önermiştir. Freud'a göre insan, bilinçdışı güçlere üstün gelerek onları kontrolü altına alabilir. Psikanalizin amacı, Benlik'i güçlendirerek onu Üst Ben'den daha bağımsız hale getirmek ve İlkel Benlik ile Benlik'i uyumlu hale getirmektir. Bunlarla birlikte Freud, kuramlarla uygulamanın ayrılmaması gerektiğini, kişiliğin gerçek yapısına kavuşması için serbest çağrışımla bilinçaltına ulaşılması gerektiğini ve kişinin analisti tarafından uzun yıllar takip edilmesi gerektiğini düşünmüştür. Ayrıca Freud, hasta analist ilişkisine de değinmiş, hasta ile analist arasında her türlü yapmacıklığı dışarıda bırakan, gerçek severlik üzerine bir ilişki kurulması gerektiğini belirtmiştir. Fromm, Freud'un ortaya koyduğu bu bakış açısının Zen ile ilişkili olduğunu fark etmiştir ancak Freud'un Zen ile bilinçli bir yakınlaşma içerisinde olmadığını da vurgulamıştır. Kaldı ki Freud'a göre insan libidonun yönettiği bir makinedir. Fromm'un dikkat çektiği nokta ise daha önceki dönemler psikanaliste gelen hastaların alışıldık türden (fiziksel rahatsızlığı olan, takıntıları olan, ortalama bir insana göre mutsuz olmak istemeyen) rahatsızlıkları dile getirdiği, son dönemde hastaların şikâyetlerinin ise "çağın hastalığı" olduğudur. Fromm'a göre, çağın hastalığıyla psikanaliste gelen hastaların, hastalıklarının ortadan kaldırılması değil, esenlik kazanmaları sağlanmalıdır. Esenlik kazanma (kazandırma) anlamında ise Freud'un libido kuramı yetersiz kalmaktadır. Dolayısıyla esenlik sorunu için yapılan her girişim, Fromm'a göre Freudçu düşüncenin sınırları aşarak insanın temel sorunlarına odaklanmalıdır. Fromm ancak böyle bir tavır içerisinde Psikanaliz ve Zen'in karşılaştırılma imkânı bulabileceğini ifade etmiştir. (Fromm, 2015b, ss.19-27)

Psikanalizin yapmak istediği şey, egoyu (Benlik) güçlendirerek, onu süper-ego'dan (Üst-Benlik) daha bağımsız yapmak, böylece gözlem alanını büyüterek İd'in (İlkel Benlik), başka yeni yanlarıyla egoyu (Benlik) uyum içine sokmaktır. Böylelikle, İd'in yerini ego almış olacaktır. Zuyder Gölü'nün su altındaki topraklarını tarıma elverişli duruma koymak gibi bir şey bu. (Freud'tan aktaran Fromm, 2015b, s.21)

Esenliği; doğal yapıyla uyum içinde olmak olarak tanımladığımızda, "Doğal yapıyla uyumlu koşullar içerisinde olması gereken insan varlığı nasıl bir varlıktır?" "Bu koşullar hangi koşullardır?" sorularıyla karşı karşıya kalırız. İnsanın, hayvanlarda olduğu gibi, doğayla bütünlük içerisinde yaşamasını sağlayacak içgüdüsel mekanizmaları yoktur. Bu yoksunluk, doğanın içerisinde olmasına rağmen insanın ayrı

bir varlık olarak kendisinin ayırında olmasına sebep olmaktadır. Ayrı varlık olduğu algısı da insana güçsüzlük, yalnızlık, kaybolmuşluk olarak dönmektedir. O halde, “Kendi kendimizle, çevremizdeki insanlarla ve doğayla nasıl bütünleşebiliriz?” Fromm’un bu soruya yanıtı “tam anlamıyla doğmak” şeklinde olmuştur. Fromm, doğumu bir süreç olarak ele almıştır. Doğum, -belki ölene dek sürecek- insanın kendisiyle ve dünyayla bütünleşmesine kadar devam eder. Ancak Fromm’a göre çoğu insan doğmadan ölür. Çünkü varoluş sorunu karşısında bulunan çözüm gerileme girişimleridir. Fromm gerileme girişimleriyle ilgili şöyle yazmıştır; “**Fizyolojik olarak yaşamayı sürdürürler ama kafa bakımından özlemleri analarının karnına, toprağa, karanlığa, ölüme geri dönmektir.**” Oysa insanın bütünleşme için gerilemekten kendini kurtarması gerekir, gerilemekten kurtulan insan özseverlikten de yavaş yavaş kurtulmaya başlar. Çünkü özseverlik, çocuklarda (bilinçli biçimde) ve nevrotik kişilerde (bilinçsiz biçimde) gözlemlenen bir tutumdur. Çocuklar ve nevrotik kişiler gerçeği olduğu gibi kabul etmek yerine kendi gerçeklerini dayatmaya çalışırlar. Çocuklara ve nevrotik kişilere karşılık doğmuş insan, gerçeği ve gerçeğin yasalarını tanıyıp, kendi düşünce ve duygulanım gücüyle kendini dünyanın bir parçası haline getirebilir. Esenlik; gerçeği olduğu gibi kavramak; özseverliği olabildiğince yenmek; açık, duygulu, uyanık; Zen’de kullandığı anlamıyla boş (sunya)⁴⁹ olmak, kendi kişisel istencini bırakabilmektir. (Fromm, 2015b, ss.28-40)

Zen’de ünlü bir deyiş vardır: “Asıl zihin, zihnin yokluğudur.” Ne demek asıl zihin zihnin yokluğudur? Neresinden bakarsanız anlamsız görünen bu tümceyle zihnimizin iki farklı işlevi anlatılmak isteniyor. Birincisi bilinçdışını da içeren, doğal olarak çalışan bütünü kavramaya yönelik büyük zihnimiz. İkincisi bu büyük zihnimizden ayrılaşmış olan, bir anda bir düşünce biçiminde düşünen çalışmasını bilincimizle izleyebildiğimiz küçük zihnimiz. “Asıl zihin, zihnin yokluğudur.” tümcesiyle bu yüzeysel küçük zihnimizin büyük zihnimizin çalışmasına olumsuz etkisi anlatılmak isteniyor. (Güngören, 2016, s.46)

⁴⁹ İS 200 yıllarında yaşamış olan Hintli Budist filozof Nagarjuna’nın felsefesinden esinlenerek geliştirilmiş olan Prajna Paramita’da (öteki kıyıya götüren bilgelik): “Hiçbir şeye sarılıp, tutunmaya çalışmayacaksın, hatta nirvanaya bile tutunmaya çalışmayacaksın. Çünkü tutunabilecek, sarılmaya değecek hiçbir şey yoktur.” yazar. Sunya, Nagarjuna’nın *herşeyin boşluğu* doktrindir. (Güngören, 2016, s.63) Boşluk, Lăozi’nin metni “Tao Te Ching”de de karşımıza çıkmaktadır: “Bir tekerleğin göbeğinin etrafında birleşmiş // Otuz parmaklığı düşün // [Tekerin ortasındaki] boşluktur bir arabayı faydalı kılan. // Kilden yapılmış toprak bir kabı düşün, [Kabın] boşluğudur onu faydalı kılan. // Oda yapmak için oyulmuş bir pencereyi, kapıyı düşün // [Pencerenin ve kapının] boşluğudur bir odayı faydalı kılan. // İşte bu şekilde, // Varlık çıkar içindir, // Yokluk ve boşluksa fayda için.” (Lăozi, 2016, s.11)

Psikanalizin amacı bilinçdışı bilinç seviyesine taşımaktır. Bilinç alanını genişletmeyi hedeflediğinden dolayı denilebilir ki Psikanaliz için değerli olan bilinçtir. Bilinç ise Fromm'a göre toplum tarafından oluşturulmuş düzmece bilinçtir. Kaldı ki toplumun etkisi bilinci uydurma şeylerle doldurduğundan, bilincin gerçeğin farkında olmasını da engeller. Fromm'a göre toplum, insanı, duygu ve düşüncelerini dil, mantık ve toplumsal tabulardan oluşan üç tabakalı süzgeçten geçirmeye zorlamaktadır. Bu süzgeçten geçen duygu ve düşünceler bilinç seviyesine ulaşırken, geçemeyenler bilinçdışında kalır. Denilebilir ki bilinç gibi bilinçdışı da toplum tarafından koşullandırılmaktadır. Bilince ulaşabilen, bilinci oluşturan şeylerin çoğu gerçeğe uygun olmadığı halde, bilinçdışında saklanan şeyler (toplum tarafından bilince çıkmayan şeyler) gerçektir. Dolayısıyla gerçekler bilince çıkarsa insanın evrenselliği hayal olmaktan çıkıp canlı bir yaşantı halini alabilir. Fromm'a göre bilinçdışındaki bilince çıktığında, gerçekle hem akılcı hem de duygusal açıdan daha yakın ilişki kurulur. Bilinci genişletmek, gerçeği örten perdeyi kaldırmaktır. İnsanın bilinçdışını bulabilmiş olması kesin olarak akla dayalı değildir, kelimelerle anlatılamaz. Psikanalizdeki bu düşünceler, Zen'de "aydınlanma (satori)" adını almaktadır. Zen, insanın doğal yapısını görme sanatı; bağımlılıkların özgürlüğe çıktığı yoldur. Aydınlanma demek, insanın bütünleşmesi, bütünüyle gerçeğe uyması demektir. Aydınlanmayla, ben ile ben olmayan arasındaki ayırım ortadan kalkar ve nesne benin karşısında olan değil ben ile birlikte olan halini alır. Bununla birlikte analist-hasta (Psikanaliz) ilişkisinde olduğu gibi usta-öğrenci (Zen) ilişkisinde de esas olan duygusallıktan uzak, gerçekçi ilişki kurulmasıdır. Hem Psikanaliz hem Zen kimsenin kimseyi kurtaramayacağı noktasında da birleşirler. (Fromm, 2015b, ss.41-111)

Zen sorunların sorununu nasıl çözüyor? Her şeyden önce Zen, kitaplardan edinilecek bilgilerle değil de kişisel yaşantılardan çıkan gerçeklere dayandırılarak, doğrudan, dolaysız olarak sorunları çözümlenmeyi öneriyor. Sonluyla sonsuz arasındaki çekişmenin sürüp gittiği insan varlığının içyapısının kavranabilmesi akıldan daha üstün bir yeteneği gerektiriyor. Zen diyor ki, akıl kendisinin yanıt bulamayacağı sorular ortaya atıyor, bu nedenle bu sorulara yanıt bulabilecek akıldan daha üstün daha aydınlatıcı bir yeteneğin ortaya çıkabilmesi için akli bir yana itmekten başka seçenek yok. Çünkü aklın gönül esenliğini bozan, huzur kaçıran bir özelliği var. Zihnin diriliğini, esenliğini bozacak sorular ortaya koyuyor da

çok kez bunlara doyurucu, kandırıcı yanıtlar bulmakta başarılı olamıyor; cahilliğin verdiği o mutlu iç barışı altüst ediyor da onun yerine başka bir şey getirip bozduğu düzeni yeniden sağlayamıyor. Cahillikten gelen yanılgıları meydana çıkardığı için çok kez aydınlatıcı, ışık tutucu olarak niteleniyor. Ama gerçek şu: Zihni içine düşürdüğü çıkmazlardan kurtarabileceği yolu aydınlatması her zaman akıldan beklenmiyor. Kuşkusuz akıl en son, en doğru çözümü gösterecek bir araç değil. Sonuçlarının ne olacağına, bir çözümü olup olmadığına aldırmadan ortaya attığı soruları kendinden daha üstün bir şey çıksın da çözsün diye bekliyor. Eğer ortaya koyduğu açmazları, çıkmazları bir kerede, kesin ve şaşmaz çözüme ulaştırabilecek yeni bir düzen getirebilme gücünde olsaydı onları Aristo ya da Hegel gibi bir düşün adamı bir kez bir sisteme bağladıktan sonra bir daha felsefeye gerek kalmayacaktı. Oysaki düşünce tarihi olağan üstü akıl gücü olan kimselerce kurulmuş her düşünce anıtını arkadan gelenlerin yıkmayı başardıklarını kanıtlıyor. Böyle düşünce anıtları kurup sonra onları yıkmaya, konuya salt felsefe açısından bakınca karşı çıkmak için bir nedenimiz olmayabilir; çünkü anladığım kadarıyla aklın yapısı bunu zorluyor. Nasıl nefes alıp vermeyi durduramazsak ortaya yeni sorular çıkarmak onlara yanıtlar aramak yollu felsefedeki gelişmeyi de durduramayız. Ama yaşam konusuna gelince aklın böyle bir şeye gücü yetmiş bile olsa en son ve kesin yanıtı bulsun diye bekleyemeyiz. Yaşamısal eylemleri felsefenin yaşamın gizlerini açığa çıkartmasını bekleyerek bir an bile geciktiremeyiz. Gizler olduğu gibi kalsa da biz yaşamak zorundayız. Aç adam yiyeceklerin tam bir çözümlemesi yapılsın, yiyeceğin içindeki her elemanın ayrı ayrı besin değeri anlaşılsın diye bekleyemez. Açlıktan ölmüş bir kimseye besinler konusundaki bilimsel bilgilerin bir yararı dokunmaz. Bunun için de Zen en derin sorunlara çözüm bulmak için akıldan destek aramıyor. (Suzuki, 1997, s.42, 43)

Zen yaşamının derinliklerine inilmek istendiğinde, günlük yaşamı yöneten alışkanlıkların terk edilmesi, bu alışkanlıkların tam anlamıyla ruhsal doyum sağlayıp sağlayamadığının anlaşılması gerekmektedir. Ancak alışlagelen günlük yaşamın aslında özgürlüğün önünde engel olabileceği anlaşıldığında yeni yol arayışlarına girilebilir. Yaşamla olan ilişkilerin yeni bir bakış açısıyla ele alınması olan aydınlanma olmadığında Zen de olamaz. Aydınlanma, Zen'in özüdür. Zen'i mantıksal ve ruhsal olarak açıklanabilecek Budist felsefe olarak kavramak, aydınlanmanın kavranamamış olduğu gösterir. Aydınlanma, mantıksal kavrayışın tam karşıtıdır ve öze sezgi yoluyla bakış olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla aydınlanma ile ilgili sözler, aydınlanmanın ne olmadığını anlatmaya yarayabilir ancak aydınlanmayı anlatamaz.

Aydınlanmayla birlikte bütün karşıtlıklar bütünlük içinde uyumlu hale gelir. Zen'in aydınlanmayla gerçekleştirmek istediği ruhsal devrim olarak ele alınabilir. Kendimizi ruhsal bir bütün haline getirebilecek ve tüm değer yargılarını yeniden gözden geçirmemizi sağlayacak bir devrim...⁵⁰ Zen'in aydınlanmasıyla Hristiyanlıktaki hidayete ermek benzer görülebilir. Ancak hidayete ermekte duygusal ve coşkusal katkılar varken, aydınlanma coşkusal olmaktan çok zihindeki açılımla ilgilidir. Aydınlanma, kendinden geçmek (trans) şeklinde bir şey değil, zihinsel farkındalıktır. (Suzuki, 1997, ss.67-101)

Aydınlanmamış kişiler baktıkları alana göre bir odak noktası seçerler ki bu seçimi yaparken ilgilerinin, beğenilerinin, yararlarının etkisi altındadırlar. Odak noktasının dışında kalanlar ise zihin tarafından süzülerek bilince ulaşamaz. Bu durum sesler için de geçerlidir. İlginin, beğenin dışında kalan sesler -hele ki bu sesler kuş sesi, araç sesi, tıkırtı sesi gibi alışılmış seslerse- bilince ulaşamaz. Aydınlanmış kişiler ise dünyayı ölçmeden, bölmeden, seçmeden, kaplamadan, raflamadan deneyimle(yebil)diklerinden her şeyin birbiriyle bağlantılı bir bütün olduğunu kavrarlar. (Güngören, 2016, s.55, 56) John Cage'in sanatsal üretimleri, Zen'den izler taşır ve Cage'in müziği tüm seslere dolayısıyla belirsizliğe açıktır. Cage, bakış açısını şu sözleriyle adeta özetlemiştir; ***“Oturmuş Mozart dinliyorsanız sokaktan gelen sesler gürültü olur, sokaktaki sesleri dinliyorsanız da yanı başınızdaki Mozart gürültü olur.”***⁵¹

Beş Eylül Bin Dokuz Yüz On İki'de Los Angeles'ta doğan John Cage'in; babası mucitliği kendine meslek edinmiş John Milton Cage, annesi Cage'in büyükbabasının kilisesinde piyano çalan Lucretia Harvey'dir. (Fırıncıoğlu, 2012, s.6) Cage'in doğduğu ortamı anlatan bu cümle Cage'in sanatsal üretimleriyle ilgili birçok okumayı içermektedir: a) Bin Dokuz Yüz On İki, b) Los Angeles, c) mucitlik, d) kilise, e) piyano.

⁵⁰ Sessiz çığlıklar; duvar yazılarında ve araç arkası yazılarda da benzer bakış açısına rastlamak mümkün: “Devrimi, solcular değil, aşıklar yapacak!”

⁵¹ İlhan Mimaroglu'ndan aktaran Fırıncıoğlu (2012, s.1).

On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren Kuzey Amerika, Avrupa geleneklerinden bağımsızlaşarak kendi kimliğini oluşturmaya başlamıştır. Yine on dokuzuncu yüzyılda gelişen, Amerikalı düşünürler Ralph Waldo Emerson ve Henry David Thoreau görüşleriyle şekillenen, transandantalizme kişinin özde iyi olduğu toplumun ve kurumların özdeki iyiliği bozduğu düşüncesi hakimdir. Transandantalizm bireyi ön planda tutarken destekler biçimde pragmatizm de deneyimi vurgulamaktadır. Cage'in doğumundan iki yıl önce ölen Amerikalı düşünür ve psikolog William James'in öncülüğündeki pragmatizm, kuramla uygulamanın etkileşmesi gerektiğini savunmakta, deneyime odaklanmaktadır. Bu gelişmelerle birlikte dünya, sonradan matematiksel sıralamaya tabi tutularak ismine Birinci Dünya Savaşı denilen savaşı yaşamış, savaşta yenilen taraflardan biri Almanya olmuştur. Klasik müzik, savaştan önceki birkaç yüzyıldır Alman bestecilerin tekelindedir. Igor Stravinsky ve Arnold Schönberg -farklı bakış açılarına sahip olsalar da- geleneksel müzik anlayışının değişmesi gerektiğini düşünen isimler olarak öne çıkmışlar ve savaşın etkisiyle Avrupa'dan kaçıp Amerika'ya yerleşmişlerdir. Cage'in müzik alanındaki sanatsal üretimlerinde (Cage, modern dans, görsel sanatlar, edebiyat gibi farklı sanatsal alanlarda da sanatsal üretimlerde bulunmuştur.) kalkış noktasının Schönberg olduğu söylenebilir. Schönberg, Alman Romantizmi geleneğinden gelmesine rağmen "tonal" sistemden uzaklaşarak belirli bir tonu merkeze almayan "atonal" eserler yazmıştır. Atonal eserlerin karmaşaya yol açtığını düşünen Schönberg⁵², temel ilkesi "kromatik dizedeki on iki notanın (do, do diyez, re, re diyez vb.) hepsini, eşit ağırlıkta kullanarak bir dizi belirlemek" olarak özetlenebilecek "on iki ton sistemi" olarak bilinen besteleme yöntemini geliştirmiştir. (Fırıncıoğlu, 2012, ss.4-9)

John Cage'i anlamak açısından Schönberg konusunda dikkat etmemiz gereken birkaç nokta var: bunlardan birincisi, Schönberg'in eski sisteme alternatif olarak yeni bir sistem kurması, yani bir sistem ve kurallar olmasından rahatsız olmamasıdır. İkincisi, sisteminin yalnızca sesin perdesiyle ilgi olmasıdır (daha sonraları Schönberg'i izleyen bestecilerin birçoğu kuralları kendince esnetme, diziselliği perde dışındaki öğelere de uygulama yoluna gider). Üçüncüsü, Schönberg'in bir yapıtın "bütünlüğü" olmasını en az kendinden öncekiler kadar vazgeçilmez görmesidir: belirli

⁵² Politik paradigmanın kendisine eşlik edecek sanata, geçmişin eğilimlerinden ve klişelerinden kurtulmuş sanata, ihtiyacı olduğunu düşünen Adorno, Schönberg'in on iki ton sisteminin ve Schönberg'i takip eden öğrencilerin destekçisi olmuştur. (Sim, 2012, s.46)

bir tonu merkeze almak geleneğini reddedince, yapısal bütünlüğü yapıt boyunca aynı dizinin kullanımının ve saptadığı kuralların sağlayacağını düşünür. Dördüncüsü de, kendinden önceki bestecilerin konu edindiklerinden farklı şeyleri, farklı biçimlerde anlatmaya çalışsa da, müziğin amacının bir şey anlatmak, yani “ifade” olduğu konusunda öncekilerle aynı fikirde olmasıdır. Özetle, Schönberg’in dizisel yöntemi modern müziğe büyük bir katkıdır ama kendisi bunu eskimiş geleneksel estetiğin sürdürülmesi amacıyla kullanır. Cage’in de sonradan belirttiği gibi, geleneği reddetmez: “[Schönberg] dört notalık bir grubu alır, ‘bu dört notayla Bach şunu, Beethoven şunu, Brahms şunu, Schönberg de şunu yaptı!’ derdi. ...Schönberg kendini hiçbir anlamda geçmişten kopmuş görmedi.”⁵³ (Fırıncioğlu, 2012, s.9,10)

Cage, Schönberg de dahil geleneksel müzik çevrelerinin, müziğin temel bileşenlerinin “melodi, armoni ve ritim” olduğu görüşüne karşı çıkmıştır. Çünkü Cage’e göre bunlar Batı müziği düşünülerek yapılan saptamalardır kaldı ki birçok toplumun müziğinde armoninin yeri yoktur. Bu bakış açısından kalkan Cage, müziğin her şeyden önce ses olduğunu ve müzikte her türlü sesin kullanabileceğini savunmuş, üretimlerini bu bakış açısı doğrultusunda gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla Cage, her türlü sesin müzikte kullanılabilmesini düşünerek, müzikal olan olmayan ses ayrımını ve gürültü kavramını reddetmiştir. Cage’e göre sanat, kurallara en az gerek duyulan ortamdır. Çünkü sanatta kuralcılık, işlevsel gereksinimlerden değil; kişilerin önemsenme arzusundan, ego tatmininden, kendi pozisyonları için statükonun korunmasından kaynaklanmaktadır. (Fırıncioğlu, 2012, ss.13-15)

Cage’e göre, insanların mutluluğu için farkındalık gereklidir, insan ancak farkındalıkla içine doğduğu gerçekliği olduğu gibi kabullenebilir. Bu kabulleniş ise gerçekliğin korkulacak, kaçılacak, tadı tuzu olmayan bir şeymiş gibi algılanmasına son vererek, fark edilmemiş ilginçliklerin, güzelliklerin deneyimlenmesine kapı aralar.

⁵³ Schönberg’in tutumunun benzerini, metnimizde de isimleri geçen Freud ve Einstein’da da görmek mümkündür. “Freud ve Einstein eski düşünce tarzlarını yerle bir eden put kırıcılar olarak modern özgür düşüncenin ikiz ikonları haline gelmiştir. Kesinliğin içine doğmuş ve on dokuzuncu yüzyıldaki öncüllerinin izinden giderek kozmosa düzen getiren evrensel yasaları bulmaya çalışmışlardır. Bir açıdan her ikisi de kendi getirdiği yeniliklerin sonuçlarına yabancı kalmıştır. Freud otorite ve yönlendirici bir yaklaşım benimsemiş ve teorilerini farklı yönere çekerek geliştiren takipçilerini reddetmiştir. Einstein de tıpkı onun gibi, kuantum mekaniği dünyasının doğasındaki belirsizlikleri asla tamamiyle kabul etmemiş ve onun çalışmalarından esinlenen fizikçilerin ulaştığı sonuçlarla ilgisini reddetmişti. Freud insan zihniyle, Einstein ise kozmos ve atomaltı parçacıklarla uğraşmıştı ama her ikisi de tercihlerini, geleceği tahmin etmek için geçmişin kullanılmasını sağlayan klasik determinist yasalardan yana kullanmışlardı.” (Fara, 2012, s.405)

Cage'e göre bu bakış açısı geleneksel sanatta yoktur, geleneksel sanat hakikatle bütünleşmekten ziyade hakikatten kopuk bir âlem yanılması oluşturmaktadır. Bu motivasyonla Cage, davul, zil gibi bilinen vurmaların yanına teneke kutu, mutfak aletleri gibi nesnelere eklemiştir; tellerinin arasına vida, keçe, lastik, kağıt gibi nesnelere sıkıştırarak farklı tınılar elde ettiği "hazırlanmış piyano"yu kullanmıştır; radyo, gramafon, manyetik bant gibi teknolojinin sunduğu imkanlardan yararlanmıştır. Alışılmadık malzemeleri ve alışıldık malzemeleri alışılmadığın dışında kullanan Cage için -dinleyicinin tutunabileceği bir çerçeve sunmak adına- müziğinin yapısal bütünlüğü, üzerinde düşünülmesi gereken bir mesele haline gelmiştir. Her türlü sesi kullandığı için Cage, yapıyı Schönberg gibi perdeler üzerinden değil, süreler üzerinden kurmuştur. Yapının süreler üzerinden kurulması, her türlü sesin "süre belirleyici birim" olması anlamına gelmektedir; bu demektir ki sessizlikler de seslerle aynı düzeyde birimler oluştururlar. Bin dokuz yüz elli bir yılına -"Sixteen Dances" adlı üretimine- kadar Cage, geleneksel müzikten farklılaşmış olsa da, müziğin bir şeyi ifade etmesi gerektiği fikrini sorgulamamış ve eserlerini periyodik ritim kullanarak oluşturmaya devam etmiştir. Cage'in "ifade" ve "müzikle iletişim" kurulup kurulamayacağını sorgulamaya başlamasında, görsel sanatlardaki gelişmeler etkili olmuştur. Şöyle ki resimde -kübizm ve soyut ekspresyonizmi göz önüne alarak- kimse manzara resmi çizmiyor da eşiş büçüş şeyler çiziyor diye eleştirilmezken, Cage'in hazırlanmış piyano için yazdığı Amores, A Valentine Out of Season, The Perilous Night, Daughters of the Lonesome Isle gibi duygusal üretimleri, çevresindekiler dışında kavranamamış, hazırlanmış piyanoyla duygusal üretimler ortaya çıkabileceği müzik çevrelerince kabul edilmemiştir. İfade ve müzikle iletişim kurulup kurulamayacağıyla ilgili sorgulamalarını derinleştiren Cage, sanatlardaki duygusal içerik kavramının asılsız olduğu sonucuna varmıştır. Cage'e göre duyguyu, izleyici ya da dinleyici kendi durumuna göre oluşturmaktadır. Hazırlanmış piyano için yazdığı duygusal üretimlerden Sixteen Dances'a kadar geçen sürede -Dream, In a Landscape, The Seasons, Sonatas and Interludes⁵⁴- Cage'te ifade kaygısı giderek kaybolmaya başlamıştır. (Fırıncıoğlu, 2012, ss.15-20)

⁵⁴ "Hazırlanmış piyano için iki yıl (1946-48) titizce uğraşarak yazdığı *Sonatas and Interludes* da sanat müziği çevrelerinde en az itiraz edilen yapıtı olur (birçoğu hâlâ bunu Cage'in "başyapıtı" sayar). Cage'in bu beş yılda (1946-

Bin dokuz yüz kırk altı yılında, Gita Sarabhai adlı geç Hintli kadın New York'a gelmiş ve Cage ile tanışmıştır. Sarabhai'nin New York'a geliş sebebi, Batı müziğinin Hint müziğini değiştirmeye başlamasından duyduğu rahatsızlıktır ve Cage ile birbirlerine ülkelerinin müziklerini öğretme kararı almışlardır. (Bu kararlarını, altı ay boyunca, düzenli olarak gerçekleştirmişlerdir.) Sarabhai ile tanıştığı dönemde Cage, felsefeye ilgilenmeye başlamış; ağırlıklı olarak Meister Eckhardt, Aldous Huxley, Hintli Sir Ramakrishna ve Doğu sanatlarının Batı'ya tanıtılmasında etkili olan Ananda Coomaraswamy'i okumuştur. Cage'in okumalarında vardığı sonuçlar Zen Budizm'de bir aradadır. Cage, Zen'e yoğunlaşmış ve bin dokuz yüz elli bir ve bin dokuz yüz elli iki yıllarından D.T. Suzuki'nin Columbia Üniversitesi'nde "Zen Felsefesi" derslerine katılmıştır. (Fıncıoğlu, 2012, s.20,21)

Cage'in ilgilendiği felsefeden çıkardığı sonuçları özetlemeye çalışalım:

Cage'in ilgisini çeken düşüncülerin ya da düşüncelerin odak noktalarını insanın daha mutlu yaşayabilmesi için belirli yanılardan kurtulması gerektiği oluşturur. Bir bakıma, aydınlanma ve aydınlatma amaçlı görüşler diyebiliriz. Şöyle bir mantık zinciri izlendiğini söyleyebiliriz: insanlar doğayla baş edebilmek için ve hayatta kalabilmek için rastlantılarla biçimlenen evrende beklenirlikler yaratmaya, yani, kaosa düzen getirmeye çalışırlar. Bunu tek başlarına gerçekleştirmeleri olanaksız olduğu için birlikte yaşamak ve çeşitli kodlar saptayıp birbirleriyle bunlar aracılığıyla iletişim zorundadırlar. Ne var ki, insan bunu yaparken kendi yarattığı mikro düzenlere kapalı evrensel olan ilişkisini koparır ve varlığını genele göre değerlendirmeyi, genelin bir parçası olduğunu görmeyi bırakır. İnsanların varlıklarını sürdürebilmek için akıl ettikleri kodlar, değerler, kurallar, kurumlar bir noktada nedenlerinden kopup "asılsız" sonuçlara dönüşür ve bireyin yararına değil zararına işlemeye, yaşamı dar ve yapay alanlara hapsetmeye başlar.

Kişi kendini geri çekip tercihlerinden, arzularından ve korkularından arınarak bakabildiğinde kendi yarattığı asılsızlıkların tutsağı olmuş olduğunu, bunun da mutsuzluğa kaynaklık ettiğini fark edecektir. Bu değerler olmadığı anda kaybolacağı, her şeyin anlamsızlaşacağı korkusunu yenebilirse, evreni ne ise o olarak görebilirse, varoluşu daha iyi

50) yazdıklarına yaklaşık otuz yıl sonra başlayacak olan minimalizm ve New Age akımlarının ilk örnekleri olarak bakılır." (Fıncıoğlu, 2012, s.20)

kavrayabildiğini ve yaşamın keyif alınabilecek, tadına varılması gereken bir nimet olduğunu anlayabilir. Bu “otur ve haline şükret” türünden bir avuntu felsefesi değil; amaç, insanı kendi yarattığı dogmaların tutsağı olmaktan çıkarıp hem tek başına hem de öteki insanlarla birlikte daha özgürce, daha huzurlu, daha mutlu yaşamaya yöneltmek.

Cage'in ilgisini çeken düşünürlerin hemen hepsi “farkındalık” edinebilmek için atılacak ilk adım olarak evrendeki her şeyin ne ise o olarak görülmesini önerir, çünkü insanların şeylere atıfları, anlam yüklemeleri, şeylerin sınıflandırmaları giderek nesnelliği, dolayısıyla da özü yitirmelerine neden olmaktadır. Bir şeyin “ne anlama geldiği” değil, ne olduğu önemlidir (“Yaşamda hiçbir şey simge gerektirmez, çünkü açık biçimde ne ise odur”). Bunlar sesler arasındaki ayrımcılığa karşı çıkan, müzikte her sese ve sessizliğe eşit ağırlık verilmesini, gerçeklikle yüzleşmenin gereğini savunan Cage'i onaylayan düşüncelerdir. (Fırıncioğlu, 2012, s.21,22)

“Sixteen Dances”, Cage'in “estetik seçim”, “ifade”, “amaç”, “niyet” gibi kaygılardan ilk kez uzaklaşmaya başladığı eseridir. Sesleri yan yana ya da üst üste dizmeyi kendi seçimleriyle yapmaya başlamış sonra kendi seçimlerini bırakmaya karar vererek, rastlantı yöntemini (kendi geliştirdiği çizelgeleri) kullanmıştır. “Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra”da ise rastlantı yöntemini kullanmaya en başta karar vermiştir. Cage, hazırlanmış piyanoyla birlikte, geleneksel çalgılarla beraber su gongu, radyo, metal sepet gibi nesnelere de çalgı olarak “Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra”da yer vermiş, rastlantı işlemleri için de ilk kez “I Ching”i⁵⁵ kullanmaya başlamıştır. “Music of Changes” ise Cage'in, sadece perdeleri ve sessizlikleri değil, gürlüğü, süreleri, dinamikleri ve tempoyu da “I Ching” ile belirlediği hazırlanmış piyano için yazdığı eseridir. Dolayısıyla “Music of Changes” bütünüyle “I Ching” rastlantı işlemleriyle yazılmış ilk parçadır. Çalgı olarak on iki adet radyonun kullanıldığı, “Imaginary Landscape No.4” sunum anında ne sonuç vereceği bilinmeyen ilk müzik eseri olarak tarihe geçmiştir. “Imaginary Landscape No.4”te her radyo iki kişi tarafından kullanılır, kişilerden biri ses ve ton düğümlerini diğeri istasyon arama

⁵⁵ “I Ching (Değişimler Kitabı olarak da bilinir) dünyanın en eski kitaplarından biri: yarı Çin felsefesi, yarı kehanet kitabı diyebiliriz. Kitap her biri altı çizgiden oluşan altmış dört imge (hexagram) ve bunların yorumlarından oluşuyor. Üç adet I Ching parasını yazı tura atar gibi altı kez atarak çizgi bileşimleri, ardından da bu altmış dört imgeden biri saptanıyor ve bunun karşılığı olarak yorum o anki falımız oluyor. Kitabı Concerto'yla uğraştığı sıralarda Christian Wolf getiriyor ve Cage I Ching'i halen kullanmakta olduğu çizelgelere uygulayarak çok daha kapsamlı, olanaklı bir sistem oluşturulabileceğini fark ediyor: “Hiçbir şey söylememenin mümkün olabildiğini bana ilk kez [I Ching] çizelgeleri gösterdi.” (Fırıncioğlu, 2012, s.28)

düğmesini kullanır, yalnızca tempoyu ileten şef vardır. (Hangi radyonun hangi düğmesinin ne kadar süreyle çevrileceği gibi işlemler rastlantı işlemiyle belirlenir. “Imaginary Landscape No.4”ün icra edildiği sırada hangi radyo istasyonlarının duyulabileceği, hangi radyodan ne tür ses duyulacağı, yayının netliği gibi değişkenler belirsizdir.) İlk kez bin dokuz yüz elli iki yılında, Maverick Concert Hall’da “seslendirilen” “Dört Otuz Üç”; otuz saniye, iki dakika yirmi üç saniye ve bir dakika kırk saniye süren üç bölümden oluşan toplam dört dakika otuz üç saniyeden oluşan sessizliktir. Burada sessizlikten kasıt piyanonun kapağının kapatılması dolayısıyla çalınmamasıdır, ancak ses yani müzik mırıldanma, konuşma, hapşırma gibi seslerle salonda ve rüzgâr, yağmur damlalarının pıtırdaması gibi seslerle salonun dışında devam etmektedir. “Dört Otuz Üç”, Cage’in estetik gelenekle bağını radikal biçimde kopardığı eseridir. “Dört Otuz Üç”le Cage’in ilan ettiği; sessizlik kavramının yanılığının olduğuudur. Sessizlik, sesin yokluğu değil sesin algılanmamasıdır ve “Dört Otuz Üç” sanatsal üretimlerin anlaşılabilir bir şey değil, algılayanın denetimindeki bir deneyim olmasını önermiştir. (Fırıncıoğlu, 2012, ss.27-42)

“Sixteen Dances”tan başlayarak “Dört Otuz Üç”e kadar olan üretimlerinde Cage, rastlantısallığı müziğin yazılma aşamasında uygulamıştır ve artık icra anında da rastlantısallığın olması gerektiğini düşünmeye başlamıştır. Cage, icra anındaki rastlantısallığa “belirlenmemişlik” ismini vermiştir. Bununla birlikte Cage, doğaçlamanın rastlantısal olmadığını, icracının etkilendiği etmenler olduğunu (icracının beğenisi, egosu, belleği gibi) düşünerek, doğaçlamayı icranın rastlantısallığında bir alternatif olarak değerlendirmemiştir. İcra anında rastlantısallığın olması, icra anında rastlantı işlemlerine başvurulması olarak anlaşılmalıdır. İcra anındaki rastlantısallık, bestecinin icracıya esneklik ve seçim yapma olanakları bırakmasıdır. Besteci icracıya esneklik sağladığında, icracıların tercihlerinin farklılıkları, neredeyse sürekli olarak farklı kompozisyonun oluşmasını sağlamaktadır. Bu bakış açısıyla Cage, modern müziğin önceden ne sonuç alınacağını bilinmediği bir süreç ya da ortam oluşturmak anlamında “deneysel” olması gerektiğini düşünmüştür. “Winter Music”, “Concert for Piano and Orchestra”, “Variations I-VII” Cage’in “belirlenmemiş” üretimlerinden birkaçıdır. Yedi yapıtın ortasında yer alan “Variations IV”ün açıklamasında Cage, herhangi bir sayıda icracı için başka etkinliklerle birlikte veya başka etkinlik olmadan,

her türlü ses veya ses bileşimleri için yazdığını ifade etmiş, sınırsız seçeneklerin olduğu performatif evren açmıştır. (Fırıncıoğlu, 2012, ss.42-51)

Bin dokuz yüz seksenli yıllarda Cage, “zaman parantezleri” adını verdiği besteleme yöntemiyle, ömrünün yaklaşık son on yıllık döneminde, standart çalgılar ve bilindik anlamda porteye nota yazarak üretimlerde bulmuştur. Belirlenmemişlik düşüncesinin sonucu olarak görülebilecek zaman parantezleriyle Cage, icracıya başlama ve bitirme zamanlarını aralık -örneğin başlama zamanı için; üçüncü dakika gibi tek bir zaman yazmak yerine, üçüncü dakika ile üçüncü dakika on beşinci saniye aralığında şeklinde zaman aralığı yazmak- olarak yazmıştır. Müzisyenler, zaman parantezlerinde verilen, hangi zamanda başlayıp bitirecekleri anlamında birbirlerinden habersiz olduklarından, sesler ve sessizlikler umulmadık biçimde bir araya gelmiştir. Zaman parantezleri Cage’in tüm kavramlarını en basit şekilde özetlemesi olarak görülebilir; çünkü Cage, zaman parantezleriyle basit yollardan karmaşık sonuçlar elde edebilmiştir. Cage zaman parantezli üretimleriyle meşgul olurken, bin dokuz yüz seksen beş yılında, Heinz-Klaus Metzger ve Reiner Riehm tarafından “bilindik operanın geri dönülmez bir yadsıması” niteliğinde bir üretimde bulunması fikrini kabul ederek, “Europera” projesini gerçekleştirmiştir. Europera, Avrupa ve opera sözcüklerinin birleşiminden oluştuğu gibi, your opera -sizin operanız- çağrışımını da içermektedir. Cage, operanın Avrupa’nın romantik kendini beğenmişliğini, tutuculuğunu, totaliterliğini temsil ettiğini düşünmüş ve operanın Avrupa’daki alışıldık durumunu sorgulamaya karar vermiştir. Cage, Wagner’le doruk noktasına ulaşan, operanın malzemesi olan sanatların merkeze aldıkları anlatı çevresinde organik bir bütün oluşturmaları düşüncesinin aksine bütünlüğü dağıtmaya karar vermiştir. Cage, yeni bir yapıt yazmak yerine klasik operalar da dahil diğer kaynaklardan rastlantı işlemleriyle topladığı birimlerden kolaj oluşturmuş, “Europeras 1&2” bin dokuz yüz seksen yedi yılında Frankfurt Operası tarafından sahnelenmiştir. “Europeras 1&2” rastlantı işlemleriyle oluşturulmuş olmasının yanında icra anıyla da operadan ayrılmıştır. Örneğin şarkıcılardan söyledikleri aryanın anlamına uygun hareket etmeleri yerine; patates soymaları, pin pon oynamaları, ip merdivene tırmanmaları gibi eylemlerde bulunmaları istenmiştir. Şarkıcıların kostümleri de operalardan değil, farklı ülkelerde farklı dönemlerde giyilmiş giysilerden rastlantı işlemleri sonucu seçilmiştir. “Europeras 1&2” her anında yeni

seslerin duyulduğu, oldukça tuhaf, eğlenceli, büyük bir prodüksiyon olarak Cage'in operayı "iki yüz yıldır operalarını Amerika'ya gönderen Avrupalılara geri yollamasıdır". (Fırıncıoğlu, 2012, ss.63-67)

Ben buradayım , ve söyleyecek hiçbir şey yok .
Aranızda
bir yere ulaşmak isteyenler varsa , istedikleri zaman
çıksınlar . Bize gerekli olan
sessizlik ; sessizliğe gerekli olansa
benim konuşmayı sürdürmem .
Her düşünce
bir itişte yıkılıverir
; ama iten ve itilen adına tartışma
dediğimiz eğlenceyi üretir .
Daha sonra tartışalım ister misiniz?

Cage'in "Hiçbir Şey Üzerine Konuşma" adlı metninden (Fırıncıoğlu, 2012, s.112)

Alan Watts, "Beat Zen, Kurumlaşmış Zen ve Zen" adlı metninde Zen'in ne olduğunu⁵⁶, beat⁵⁷ Zen'in ve kurumlaşmış Zen'in bazı bakış açılarının Zen'i çarpıtabileceğini belirtmiştir. Denilebilir ki Watts'ın, Zen'in Batı'ya yanlışlarla geçmiş olabileceği yönünde kaygıları vardır. Watts'a göre, Çin kökenli Zen'i özümsemek, Batılılar kadar Japonlar için bile oldukça güçtür. Watts'a göre Batılı kendi haklılığını,

⁵⁶ "Bir kimsenin Zen konusunda söylediklerini istediğiniz gibi eleştirebilirsiniz yalnız herkesin bu konuda dilediğini söylemesine engel olamazsınız. Zen konusunda ya da manevi ruhsal yaşantı konusunda söylenmiş bir söz, her zaman söze dile gelmez birçok şeyi açıklamakta yetersiz kalır. Hiç kimsenin dili bu yaşantıyı tümüyle açıklamaya yetmez." (Watts, 1996, s.40)

⁵⁷ Beat Kuşağı ifadesi, bin dokuz yüz ellili ve bin dokuz yüz altmışlı yıllarda -ikinci dünya savaşından sonra- bir araya gelen Amerikalı şair ve yazarlar grubunu tanımlamak için kullanılmaktadır. Beat Kuşağı metinlerinde ön plana çıkan uygulama yöntemi ve temalar; doğaçlama, tutkulu diyalog, açık cinsellik ve uyuşturucu deneyimleridir. Beat Kuşağı için sonu gelmeyen yolculuklar (arayışlar) ve sürekli yer değiştirme önemlidir; bu tavır Beat Kuşağı'nın yapıtlarından Jack Kerouac'ın "Yolda" adlı metniyle somutlaşmıştır. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gary Snyder, Philip Whalen, Richard Brautigan ve Gregory Corso Beat Kuşağı'nın öne çıkan isimleridir. Ayrıntılı bilgi için "Beat Kuşağı Antolojisi" (6:45 yayın, hazırlayan Şenol Erdoğan) adlı metne bakınız.

kendi bildiklerinin doğruluğunu kanıtlama motivasyonu ile hareket ederken Çinli için bu, gülünecek bir tutumdur. Bilgelik, karşıtlıklarla savaşmak değil -örneğin iyilik kötülük karşıtlığı- bu karşıtlıkların üzerinde kavrayışa sahip olmak demektir. Bu bakış açısının sonucu olarak Çin görüşü, insanı iyi ve kötü yanlarıyla bütün olarak kabul ederken, Hristiyanlıkta insanın kötü yanları huzursuzluk sebebi olarak öğretilmektedir. Hristiyan bakış açısıyla şekillenmiş insan, tıpkı Tanrı gibi, sanki dışındaymış gibi dünyayı denetimi altına almak istemektedir. Sürekli denetim duygusu, kişinin kendisini bütünü parçası olarak kavramasına engel olmakta ve huzursuzluk getirmektedir. Sebebi Batı ile aynı olmasa da huzursuzluk eğilimi Japonlarda da vardır. Japonlar, toplumun beklentilerine karşılık verememek kaygısıyla huzursuzluk yaşamaktadırlar. Japonlardaki bu huzursuzluk -özellikle samuraylar için- aşırı özdenetime neden olmaktadır, aşırı özdenetimin ortadan kaldırılması ise benliğin aşırı şişirilmesiyle, nihayetinde patlayıp yok olmasıyla çözümlenmeye çalışılmaktadır. Watts'a göre bu bir zorlamadır, ancak Budizm'de zorlama yoktur, kişinin olduğu gibi olması esastır. Tang dönemi ustalarından Lin-chi'nin söylediği gibi; "Karnını doyur, bağırsaklarını güzelce boşalt, çişin gelince işe, yorulunca da git yat." Watts'a göre ise Lin-chi'nin bu sözleri hem Batılılara hem de Japonlara yabancıdır. Watts, bu yabancılaşmayı aşamamış kişi için Zen'in, ya beat Zen ya da kurumlaşmış Zen olacağını düşünmüştür. Beat Zen'in oldukça karmaşık olduğunu düşünen Watts'a göre, beat Zen sanatta, edebiyatta, yaşamda yenilikten ve sert bir toplumsal eleştiriden evrenin derinlemesine algılanması gayretine kadar geniş bir alana yayılmıştır. Bununla birlikte Watts'a göre, beat Zen bazı olumsuzlukları gizlemek için Zen'i kılıf olarak kullanmaktadır. Örneğin beat Zen, sanat alanındaki kaprislere⁵⁸, serserilerin kendilerini haklı göstermeye çalışmalarına, maneviyatçılıkla şehvet düşkünlüğünü harmanlayan⁵⁹ dinselliğe, marijuana, peyote,

⁵⁸ "Beat Zen bir kimsenin ruhsal sağaltım için kendisine saklaması daha yararlı olacak şeyleri sanat ve yaşam diye idealleştirerek zihinleri karıştırmaktadır." (Watts, 1996, s.37)

⁵⁹ Alan Watts burada, Jack Kerouac'ın "Zen Kaçıkları" adlı metninde ortaya koyduğu düşüncelerden bahsetmektedir. Zaten Watts'ın beat Zen eleştirisi Kerouac üzerinden kurgulanmıştır. "Kerouac'ın Budacılığı gerçek bir beat Zen'dir. Onun anlayışında varoluş düzleminde "her şeyin geçerliliği"yle sanatsal ve toplumsal düzlemde "her şeyin geçerliliği" birbirine karışmaktadır. Her ne olursa olsun Kerouac'ın sanatçı kişiliğinin, onun Gary'ye (Gary Snyder) karşı duyduğu sıcak hayranlığın, o renkli, o derbeder yazı dilinin her satırından fışkıran coşkulu, taşkın yaşam sevgisinin insanı içten saran bir güzelliği var. Kerouac'ı John Clelland-Holmes'in tanımladığı küstah, entelektüel özentisi, gönlünü eğlendirecek bir şeyler arayan, Zen ve Caz deyimleri paralayan, ve bunları yaparak insanların duygusuzca sömürsünü normal düzen durumuna getirmiş olan toplumdaki kendilerini koparmaya çalışan hippilerin beat zihniyetiyle aynı kefeye koyamayız." (Watts, 1996, s.36, 37)

LSD⁶⁰ kullanımına ve uyuşturucu madde etkisi altındaki bilinç durumunun aydınlanmaya veya gizemci yaşantıya benzetilmesine kılıf olmakta, Zen özünden saptırılmaktadır. Kurumlaşmış Zen ise beat Zen'in yasa tanımaz tavrının aksine, sıkı düzene sahip, öğrencilerinin aydınlanmaya ulaşip ulaşmadıklarını çeşitli yöntemlerle denetleyen Japonya'daki geleneksel yaklaşımdır. Watts, kurumlaşmış Zen'in dışı kapalı yapısını, izdeşlerini eğitim aşamalarına göre derecelendirmesini kusurlu bulmuştur. Çünkü Watts'a göre izdeşler bu tutum karşısında, kendilerine yukarıdan bakılmasından dolayı tedirginlik veya bıkkınlık hissedebilirler. Ayrıca Watts, kurumlaşmış Zen'in, izdeşleri tarafından bir düşünce sistemi haline dönüştürülme riskine dikkat çekmiştir, bu risktir çünkü Zen, bir düşünce sistemi değil, yaşantıdır. Beat Zen ve kurumlaşmış Zen eleştirilerinin ardından Watts, hemen her maneviyatçı akımda aşırı uçların olabileceğini, aşırılığın kendiliğinden dengeleneceğini, Zen'de önemli olanın aydınlanma olduğunu ve aydınlanmaya hangi yoldan gidildiğinin önemli olmadığını ifade etmiştir. (Watts, 1996, ss.17-46)

Watts'ın yaptığı, aşırılıklara dikkat çekmek ve aşırılıkların bazı noktalarını törpülemektir. Ancak Watts bunu yaparken ikircikli bir dil kullanmıştır. Bu ikircikli dil, bir yazım stratejisi olmaktan ziyade Watts'ın düşüncesindeki gedikleri göstermektedir. Dipnot elli sekizde “ruhsal sağaltım için kendisine saklaması daha yararlı olacak şeyleri” ifadesini kullanmış, bunların sanat diye idealleştirilmesinin kafa karıştırdığını belirtmiştir. Ruhsal sağaltım olarak nitelenen şeyler sanatsal üretim olamaz mı? Bu yaklaşım sanatı kalıplar içerisine koymak değil mi? Konu sanat olsun olmasın bir şeyi kalıplar içine koymak -örneğin bu sanattır bu sanat değildir demek- Zen'in karşıtlıkları dışarıda bırakan, iyinin kötünün üstünde bulunmayı salık veren tavrıyla çelişmez mi? Kişinin, evreni tüm yönleriyle kavrayıp, evrenle bütünleşmesini amaçlayan Zen'de, sanat yaşamdan, yaşam sanattan ayrı mı düşünülmektedir?⁶¹ Watts, benzer biçimde,

⁶⁰ Watts, metnin ilk yazılışından sonra LSD deneyimiyle birlikte düşüncelerinin değiştiğini söylemektedir. “Bu denemenin ilk yazılışından sonra LSD'yle yaptığım denemeler sonucunda bu maddelerin kullanımının neden olduğu bilinç durumlarıyla gizemci yaşantının birbirine hiç benzemediği yolundaki burada dile getirdiğim kanılarımı değiştirmek zorunda kaldım.” (Watts, 1996, s.38)

⁶¹ “Rua dos Douradores'teki bürom gözümde Hayat'ı temsil ediyorsa, yine Rua dos Douradores'te, ikinci kattaki [?] evim de Sanat'ı simgeliyor. Evet, Hayat'la aynı sokakta ama bir başka yerde ikamet eden, hayatın yükünü hafifleten, buna karşılık yaşamının yükünü hafifletmeyen ve hayat kadar tekdüze olan, tek farkı başka bir yerde oturmak olan Sanat'ı. Evet, benim gözümde var olan her şeyin anlamı, bütün muammaların çözümü Rua dos Douradores'tedir- bir tek muammaların varlığını hariç tutalım, çünkü çözümsüz bir şey varsa, o da muammanın kendisidir.” (Pessoa, 2015, s.39)

dipnot elli dokuzda, varoluş düzlemindeki geçerlilikle sanatsal düzlemdeki geçerliliğin birbirine karıştırılmaması gerektiğini söylemiş, ancak bu geçerliliklerin neden karıştırılmaması gerektiğini söylememiştir. Dipnot altmışta LSD ile ilgili ilk düşüncelerini LSD'yi deneyimlemeden yazdığını söyleyen Watts, LSD'yi deneyimledikten sonra uyuşturucu madde etkisi altındaki yaşantının aydınlanma ya da gizemci yaşantıya benzer olabileceğini söylemiştir. O halde ilk düşüncelerinin geçerliliği kabul edilebilir değildir. Watts'ın sanat üzerine düşüncelerinin, LSD'de olduğu gibi, deneyimleyemediğinden, kavrayamadığından, duyamadığından, göremediğinden kaynaklandığı düşünülebilir mi? Chislehurst'ta doğup Kaliforniya'da ölen Watts, Zen'in Batı'ya yanlış aktarıldığıyla ilgili kaygılarından dolayı ve takıntılı biçimde, Zen ile ilişkilendirilen Batılı faaliyetlerin illa olumsuz anlamda eleştirilmesi gerektiğini düşünmüş olabilir mi? Bir üst paragrafın son cümlesinde okuduğumuz gibi Watts, aşırı uçlardan bahsetmiş, aşırı uçları eleştirmiştir. Watts nihayetinde, Zen'in özüne yani aydınlanmaya hangi yoldan gidildiğinin öneminin olmadığını söyleyerek kendi eleştirilerini eleştirmemiş midir? Bunlarla birlikte Watts'ın tutumu dipnot elli altıda ifade ettikleriyle çelişkili değil midir? Watts'ın tutumunu, Zen'in iyiyi ve kötüyü birlikte kucaklayan, çelişkileri eriten, eritmeye çalışan tutumu olarak ele alıp, anlamlandırmaya çalışsak bile, aşağıda okuyacağımız gibi, John Cage eleştirisi ve Cage'in ardından verdiği sanatsal üretim örnekleri açık biçimde taraflı olduğunu göstermektedir. Watts, rastlantısallığı ve kontrollü rastlantısallığı kıyaslayarak, kontrollü rastlantısallıktan taraftır. Watts, açıkça şunu söylemektedir; rastlantısallık saçmalaktır ancak sanatçının kontrolündeki rastlantısallık, özellikle te (sihirli erdem) ile ilişkilendirilebilecek sanatsal üretimler, harikuladedir çünkü sihirlidirler. Cage, “te” ile ilişkilendirilebilir ya da ilişkilendirilemez ancak Watts buna nasıl karar vermektedir? Kaldı ki “kontrollü rastlantısallık” ne demektir?⁶² Yere düşüp kırılan çay kutusunun, nereden ve ne şekilde kırılacağı kontrol edilebilir mi? “Gerçek deha sahibi Çinli ve

⁶² “Cage'in ortaya attığı düşüncelerin gerçekçi, kendi içinde tutarlı bir kuram oluşturduğu yavaş olsa da fark edilmeye başlanıyor. Nitekim, kısa süre sonra Avrupalılar da rastlantıyı kullanmaya başlıyor ama Cage'in yöntemleri yerine kendi yöntemlerini geliştiriyorlar (ya da geliştirmeleri gerektiğini hissediyorlar) ve Cage, doğal olarak, buna son derece içeriyor. Boulez genelin belirlendiği ama ayrıntıların rastlantıya bırakıldığı, “kontrollü rastlantı” olarak tanımladığı *aleatoric* müzik diye bir kavram atıyor ortaya (Latince'de tavla zarı anlamına gelen “alea” kelimesinden türetiliyor). Bu terim bazen Cage'in işleri için de kullanılır ama gerçekte Cage'in yaptıklarına oranla son derece basit ve sınırlı bir yöntemdir.” (Fırıncıoğlu, 2012, s.39)

Japon Zen sanatçıları” ifadesini kullanan Watts, “gerçek deha” diyerek ne anlatmak istemektedir? Gerçek deha nedir? Kim, kime göre gerçek dehadır?

Bazı sanatçılar yapıtlarının tüm evrenin bütünlüğünden ayrı bir şeymiş gibi görünmesini istemediklerini söyleyebilirler. Ama bu söyledikleri doğru olsaydı yapıtlarını resim galerileriyle, konser salonlarıyla çerçevelemeye kalkışmayacaklardı. Bundan da öte onları imzalatıp satma girişiminde bulunmayacaklardı. Yoksa böyle bir girişim gökyüzündeki ay’ı satmaya çalışmak ya da bir dağa imza atmaya kalkışmak kadar ahlaka sığmayacak bir davranış olurdu. Böyle bir sanatçı ancak ne yaptığını biliyor ve kendisinin bir şair ve ya ressam olmadığını ama yetenekli bir sahtekâr olduğunu biliyor ve bununla övünüyorsa o zaman affedilebilir. Önlerine çıkan ağaçlara isimlerini kazıyanlar, her şeyi kırıp döken yaramaz çocuklar ya da düşüncesiz değersiz kimselerdir.

Günümüzde Zen’i kendilerine dayanak yapmaya çalışarak akıllarına her ne gelirse onu bir sanat yapıtı gibi çerçevelemeye çalışan Batılı sanatçılara rastlıyoruz. Örneğin, boş resim tualleri, tümüyle sessiz musiki ya da yırtılıp yırtılıp rasgele atılan kağıt parçacıklarının düştükleri yerde mukavvaya yapışmasıyla meydana getirilen yapıtlar, gene dolaşık tellerin bir arada oluşturdukları yığınlar. Besteci John Cage bu eğilimin oldukça ilginç bir örneği olarak gösterilebilir. Başlarda umut verici piyano parçaları yazarken bunları bir yana bıraktı ve sekiz ses alma aygıtının hepsi bir arada rasgele sesler çıkartmalarından oluşan bir düzenlemeyle dinleyicinin karşısına çıktı ya da sessiz piyano konserleri verdi. Bu konserlerde icracının dinginlikten başka hiçbir sunusu yoktu. Buna boş nota yapraklarını çeviren bir yardımcıyı da ekleyebiliriz. Böylelikle dinleyici müziksel sessizliği dolduran ayakların yer değiştirmesinden programların hışırtısından, şaşkın ve sıkkın kıkırdamalardan, öksürükler ve dışarıdan gelen trafik gürültüsünden oluşan seslere daha duyarlı oluyordu.

Kuşkusuz ruh sağlığı açısından bir kimsenin kendisini tüm görünümüleri ya da sesleri algılayabilecek bir alıcılık içinde tutabilmesinin önemli yararları vardır. Öncelikle böyle bir durum zihne her şeyi olduğu gibi görmenin ve işitmenin mucizesini getirir. Bunun yanında her şeyi olduğu gibi görmeye ve işitmeye istekli olmak zihni güzellik konusundaki önyargılardan kurtarır. Yeni yeni uyumların ve biçimlerin bulunabilmesini olanaklandıran bir özgürlük alanının ortaya çıkmasına yol açar. Ama buna sanat denemez. Olsa olsa bir ruh sağaltma yolu bu: Hastanın ruhçözümünün sedirinde yaptığı tutarsız gevezeliklerden bir farkı yok bunun. Sağaltma açısından bu tutarsız gevezelikler çok önemlidir ama

ruhçözümlemenin amacı bunları tutarlı konuşmalar ya da edebiyat yerine koymak değildir. Cage çalışmasını işitsel bir sağaltım oturumu olarak sunsaydı haklı görülebilirdi. Ama bir konser olarak anlamsız bir saçmalık. Gönül istiyor ki Cage bu yöntemle zihnini özgürleştirip bestecilerin hemen hemen kaçınılmaz olarak içine düştükleri kendilerinden önceki bestecilere öykünüp onların geçmişte kullandıkları biçimlerden aşırımlar yapma kolaylığından kendini kurtarsın, bize şimdiye kadar hiç denenmemiş müziksel modeller, yepyeni uyumlar getirebilsin.

Usta bir fotoğrafçının çok kez en akla gelmedik konuların fotoğrafını çekerken bile ışıklamadaki, resmi çerçevelemedeki becerisiyle bizi şaşkınlık içinde bırakması gibi, tam bir Zen sanatı olan sanatçının denetimi altında elde edilen rastlantısallık konusunda çağdaş Japonya'da olduğu kadar Batıda da ustalaşmış ressamalar ve yazarlar var. Tarihsel olarak sanatçının denetim altında tuttuğu bu rastlantısallık el yazmalarında ve resimlerde özensiz fırça vuruşların bıraktığı izlerle, çay törenleri için yapılmış çay fincanlarından sırların rastlantısal olarak fincanın üzerine taşmasından başladı. Bu tür anlayışın klasik sayılabilecek örneklerinden biri, bir çay töreni ustasının son derece ince seramikten yapılmış bir çay kutusunun düşüp kırılması üzerine kırık parçalardan yarattığı yapıttır. Kırılan parçalar altınla birbirlerine yapıştırılıp bütünleştirilmiştir. Seramik kutu üzerinde incecik altın çizgilerin oluşturduğu ağ örgünün kutunun güzelliğini arttırdığını görmesi kutunun sahibini de şaşırtmış olmalı. Şurasını gözden uzak tutmamalıyız bu bir “object trouve” – son derece ince zevk sahibi bir kimsenin seçimiyle ortaya çıkmış rastlantısal bir etkiydi. Tıpkı son derece etkileyici bir taş, ya da denizin içine düşüpte uzun sürede dalgalarla sivrula sivrula denizin biçimlediği ve değerli bir şeymişçesine saklanan bir buluntuydu. Zen'den esinlenmiş bir sanat olan bonseki (saksıda minyatür kaya bahçesi) ya da kaya bahçeleri yapımında taşlar büyük bir özenle seçilir. Gerçi onlarda insan eliyle bir değişim yapılmaz ama o taşların yerine herhangi başka bir taş da koyamayacağımız kesin. Bunun gibi el yazmalarında ya da resimlerde uçan fırçanın bıraktığı kıl izlerinin, seramiklerdeyse taşın sırların yapıtın bağlamı ve bütünlüğü içinde o beklenmedik, o harikulade etkiyi yaptığı kanısına varırsa o zaman sanatçı onu benimser ve herkesin beğenisine sunabilir.

Sanatçının bu konudaki kararlarını ve beğenisini yönlendiren nedir? Bulutların biçimlerindeki o rastlantısal güzellik gibi resimde de o rastlantısal güzellik etkisini veren şey nedir? Zen duyarlılığı açısından kesin bir kural yoktur. Daha doğrusu sözle açıklanabilecek ya da bir düşünce dizgesi içine oturtulabilecek hiçbir kural yoktur. Ama bir yandan da bütün bu gibi şeylerde bir düzen ilkesi vardır. Bu ilke Çin felsefesinde li

sözcüğüyle karşılıklılandırılmıştır. Li sözcüğünü Joseph Needham “organik model” diye çeviriyor. Li başlangıçta yeşim taşının üstündeki sular, kerestenin damarları, adalelerin lifleri gibi şeyleri anlatmak için kullanılan bir sözcüktü. Bunlar öyle bir düzeni açığa vuruyordu ki bu düzen sözle ya da duygusuz çizgilerle resimlenemeyecek kadar çok boyutlu, çok ince bir biçimde birbirleriyle bağlantılandırılmış kıvrır kıvrır bir şey diye nitelendirilebilir. Sanatçı onu saçının büyüdüğünü bildiği türde bir bilgiyle bilmelidir. Onu bir kez, bir kez, bir kez daha yapabilir de, gene nasıl yaptığını açıklamayı beceremez. Taocu felsefede bu yetenek te diye ya da “sihirli erdem” diye adlandırılır. Gökyüzündeki yıldızları nasıl şaşkınlık ve hayranlıkla izliyorsak bir şeyin bilincinde olma yetimizi de aynı duygularla izliyoruz.

Kuşkusuz esinini Çin el yazma sanatından alan Mark Tobey’in beyaz yazılarıyla rasgele özensiz karalamalar arasındaki farkı yapan şey işte bu te yeteneğine sahip olmak ya da olmamaktır. Geleneksel Çin el yazma sanatının değerli bir ustası olan Gordon Onslow-Ford’un çok boyutlu ve o andaki esininin ürünü olan yapıtları için de aynı şey söylenebilir. Bütün bunlar rasgele boyanın oraya buraya saçılmasının ya da denetimsiz bir fırçanın oradan oraya gezdirilmesinin sonucu olan bir takım saçmalıklardır denemez. Çünkü bu ustalar fırça vuruşlarının dışında hiçbir şeyin resmini yapmaya çalışmadıkları zaman bile fırça vuruşlarındaki o insanın içini okşayan incelik ve çekicilikle (olasılıkla te’yle aynı şey) sanatçı kimliklerini ve özelliklerini ortaya koymuş oluyorlar. Örneğin rasgele mürekkep lekeleri, karalamalar ve çizgilerle çağdaş Japon sanatçıları Sabro Hasegava gibi, Onchi gibi eski ustalardan Sesshu’nun “habaku” diye adlandırılan kaba saba, özensiz biçimini kullananların yapıtları arasındaki fark nereden gelmektedir. Okunaksız Japonca yazıyı herkes yazabilir de bunun Ryokwan’ın yaptığı gibi öylesine büyüleyici bir güzelliğe dönüştürmeyi becerebilecek kaç kişi çıkar. Eğer “yanlış adam doğru araçlar kullansa bile doğru araçların yanlış sonuçlar vereceği” yolundaki önerme doğruysa bunun tersi de doğru olmalı. Yani işin adamı yanlış araçlar kullansa bile çok kez sonuç doğru çıkabilir.

Gerçek deha sahibi Çinli ve Japon Zen sanatçılarının yapıtlarında denetimleri altında ortaya koydukları rastlantısallık salt rastlantı sonucu ortaya çıkan güzelliğin çok üstündedir. Böylece de en yüce gerçeğin iyice anlaşılmuş olduğunu ortaya koyan bir anlayışla her şeyin aynı değerinde olduğu ve her şeyin aynı böylesiliği paylaştığı anlatılmış olur. Aslında rasgele bir konunun alınıp çerçeve içine konması fizikötesi alanıyla, sanat alanının girift bir biçimde iç içe girmesine neden oluyor. Birini ötekinin diliyle anlatamazsınız. Herhangi bir süprüntüyü çerçevelediğin zaman onu

bütünün doğal dokusundan koparmış oluyorsun, bu yüzden de onun Tao'nun bir belirtisi oluşu gerçeği gözden saklanmış oluyor. Büyük bir kentte geceleyin çeşitli gürültülerin birbirine karışmasından oluşan uğultunun büyüleyici bir güzelliği vardır. Ama bu gürültüyü konser salonuna getirirseniz hemen bu güzellik yok olur. Bir çerçeve evrenin özetini, mikrokozmos'u sınırlamak istiyorsa ve bu çerçevenin içeriği bir sanat yapıtı olarak değerlendirilecekse bu içerik bütünle, makrokozmosla aynı düzeyde, aynı değerde ilişkileri sergilemelidir. Doğada rastlantı her zaman düzenli olanla, denetlenebilenle karşılaştırılarak fark edilebilir. Karanlık Yin hiç bir zaman aydınlık Yang'sız olamaz. Bunun için de Sesshu'nun resimleri, Ryokwan'ın el yazmaları ve Hagi ve Kartsu okulunun seramik çay fincanları doğadaki rastlantıların mucizesini son derece zor bir sanatsal disiplinin bağlamı içindeki rastlantılarla gerçekleştirir. (Watts, 1996, s.29-33)

Fırıncıoğlu'nun (2012, s.4) ifade ettikleri ise Cage'in Watts'a görüldüğünden farklı biri olduğunu anlatmaktadır:

John Cage'yle ilgilenmeye başladıktan sonra ilk dikkatimi çeken, benim iki yıllığına tanımış olduğum New York modern sanat ortamındaki imajıyla pek uyuşmayan biri olması oldu. Yapmış oldukları modern sanat çevrelerinde nedenlerine bakılmadan, popülerleşmiş "karikatürize" sonuçlarıyla tanınıyordu; aklına eseni yapmak, sesleri ya da sözleri ya da imgeleri birbiri ardına rastgele dizip bunun sanat olduğunu öne sürmek ve izleyici/dinleyiciyi hep çatışılması, irkitilmesi gereken bir kitle olarak görmek gibi. Cage şok etkisi yaratmaya çalışan bir eksantrik filan değil, kendisinin de arada bir belirttiği gibi "eski moda" biriydi: 1982 yılında önümde dört kitabı duran, çoğunu nerden bulup dinleyebileceğimi bir türlü kestiremediğim düzinelerce yapıtı olan, klasik müzik geleneğiyle ve yerleşik sanat anlayışlarıyla hesaplaşmış, yetmiş yaşında bir besteci ve düşünür. Kitaplarında düşüncesini, neyi ne için yaptığını anlatabilmeye gayret eden, son derece kapsamlı bakabilen, eleştirdiği sanat gelenekleri kadar kendini de sorgulayan biriyle karşılaştım. Cage sanılandan çok farklı ve sofistike bir düzlemde çalışıyordu.

2. 2 Deneysel Sanat Üretimlerinden Örnekler

Mamañih Lûtfullah, kendisi de esrar kullandığını gizlemezdi. Onun için esrar tehlikeli bir keyif vasıtası değil büyüğe, güzele, hakikate ermek için bir yol, kendi karışık lûgatince “tarık” idi. Akli ortadan kaldırmadan hakikate ermenin imkânsızlığını her zaman söyler, çok defa yarı mastor gezerdi. Böyle anlarında durmadan perdenin öbür tarafından bahseder, görünenin ötesinde insanı bekleyen lezzetleri anlata anlata bitiremezdi. (Tanpınar, 2014, s.45)

Deneysellik, belirsizliğin payını vermektir; üretenin algılayanın denetiminde deneyim/ler oluşturduğu ve sonucun ön görülemediği sanatsal üretimlerde karşılık bulur.⁶³ Deneysel sanat üreticisi algılayanın denetiminde olacak deneyimi “sadece” kurgulayarak yani keyfi belirlenmiş benliğini “olabildiğince” kenarda bırakarak, kendisinin ve algılayanın farkında olmadığı kalıpları -keyfi belirlenmişlikleri- fark etmeyi/etmesini ve deneyime odaklanmayı/odaklanmasını ister. Sanat deneysel olmadığında sanat üreticisinin yaptığı her müdahale, zorunlu olarak keyfi belirli olduğundan yani aslında belirsiz olduğu halde belirli zannedildiğinden algılayanla deneyimi arasında zaten var olan “cam”ı gizleyerek, camın varlığını sürdürmesine neden olur. Belirsizliğin üretim stratejisi olarak belirlenmesindeki amaç; belirsizliğin üzerindeki, keyfi belirlemelerle örölmüş örtüyü kaldırmak; biçimi içerik, içeriği biçim

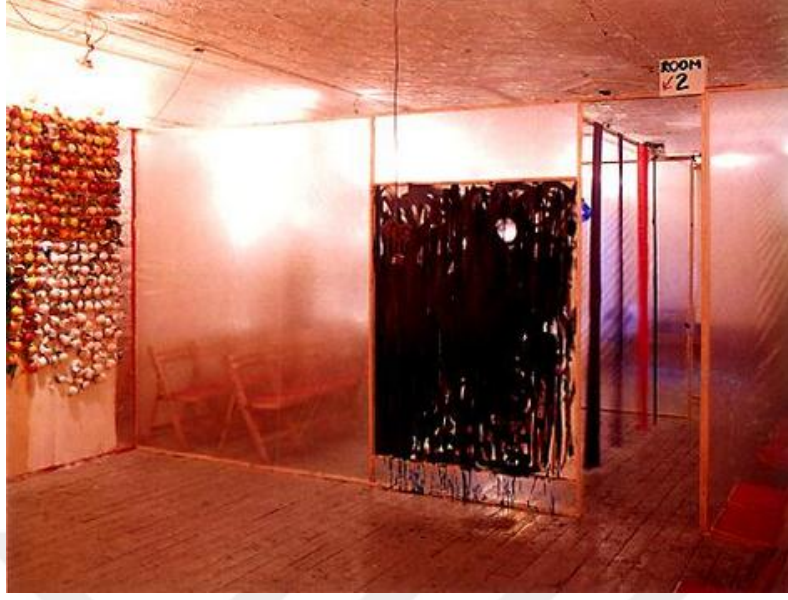
⁶³ Üretenin algılayanın denetiminde deneyim oluşturması çok farklı üretim yöntemleriyle gerçekleşebilir: Dadaist şiirdeki gibi algılayanın bizzat yapabileceği üretim önerileri şeklinde olabileceği gibi, Condensation Cube’de veya Dört Otuz Üç’te olduğu gibi maddenin veya enerjinin öngörülemez olan doğal davranışları algılayanın *fark etmesi* için kullanılabilir. Bununla birlikte Gosia Włodarczak’ın The Sofa adlı üretiminde olduğu gibi algılayanın aktif katılımıyla (interaktif) her algılayan veya aynı algılayanın her farklı hareketi için sonucun öngörülemezliği formlar oluşabilir. Dolayısıyla bu yöntemlerden herhangi biri, örneğin interaktiflik, deneysel sanat üretimi için şart değil, tercih edilebilecek yollardan sadece biridir. Ayrıca sanat tarihsel süreç içerisinde interaktif sanat, vücut sanatı, süreç sanatı, performans sanatı gibi başlıklar altına konumlandırılan sanatsal üretimlerin neredeyse tamamında sonuç öngörülemezdir. Bu noktada vurgulamak gerekir ki, metnimizin tamamı göz önüne alınarak, deneysellik sadece ve sadece sonucun öngörülemezliği içerisine hapsedilemez. Deneysellikte elbette sonuç öngörülemezdir ancak deneysellik; belirliymiş gibi olan yapay kalıpların fark edilmesine ve sorgulanmasına, oluş akış süreci vurgusu yaparak yaşam sanat bütünleşmesine işaret eden, yaşamı ve sanatı kavrayış biçimidir. Kaldı ki yapay kalıpların aşılması, insanın potansiyelini fark etmesi, yaşamın amacının yaşamak olduğu gibi söylemler metafizik veya spekülasyon bir aşkınlığa işaret etmez, bu söylemler apaçık olana işaret eder. Suzuki’nin (1997, s.38) ifadesiyle; “Körler dirençle güneşin varlığını yadsıyabilirler, ama böyle yaparak güneşi yok edemezler.” Metnimiz, zaten, bu örtük apaçıklığa işaret etme gayretindedir. Bahsettiğimiz yaşamı ve sanatı kavrayış biçimi, ilerleyen sayfalarda üretimlerinden örnekler izleyeceğimiz bazı sanat üreticileri tarafından dile getirilirken bazılarının üretim motivasyonları başka gerekçelere dayanmasına rağmen sonuç öngörülemez olmuştur. Niyet okumaya niyetli olmayan metnimizde yaptığımız seçim ve sınıflandırmalar -deneysel sanat üretim örnekleri seçimi; deneysel olmayan geleneksel deneysel fotoğraflar ve deneysel fotoğraflar sınıflandırması- günümüze kadar “deneyselliğin” ele alınışının, özellikle fotoğrafta, metnimizde bahsettiğimiz anlamda “deneysellik” olmamasından dolayı (“Deneysel Fotoğraflar” bölümünde örneklemediğimiz üç sanatsal üretim de üreticileri tarafından deneysel olarak adlandırılmamaktadır.), *zorunlu olarak* sonucun öngörülemezliği dikkate alınarak yapılmış ve metnimizle ilgili “görsel fikirler” oluşturmak amaçlanmıştır.

yapmaktır. Yani denilebilir ki belirli olan değil belirliymiş gibi olanlar vardır ve bu “miş” gibiler insanla ait olduğu evren arasına mesafe koymaktadır. İster Batılı anlamda “tam anlamıyla doğum” olsun ister Doğulu anlamda “aydınlanma” olsun, hem sanat üreticisinde hem de algılayanda bu yaşantıya yönelinmediğinde sanat üreticisi, sanatsal üretim ve algılayan arasında kısır döngüye girilmektedir. Çünkü üretenin, “tamamlayarak” algılayan karşısına çıkardığı sanatsal üretimlerde (deneysel olmayan sanatsal üretimlerde) sanat üreticisi, sanatsal üretim ve algılayan arasında kurulduğu iddia edilen duygusal iletişim, duygu algılayanda sanat nesnesinden bağımsız olduğu için asılsız; bilişsel iletişim de üretenin ve algılayanın “sürekli cama vurma” için yetersizdir.

Deneysellik deneyime odaklandığından “oluş”, “akış”, “süreç” vurgusu yapar ve oluş halinde esas olan; oluş içerisindeki herhangi bir şeyi -örneğin fotoğraf için an-sabitlemek, ele geçirmek, kalıplar içersine sokmak değil; oluşun farkına varmak, insanı saran belirsizliği ve belirsizlik içerisinde oluşturulmuş keyfi belirlilikleri hissetmektir. Yaşam ile sanat ayrı düşünülemezden dolayı, sanat ile yaşamın oluş halindeki deneysel sanat üretiminde karşılık bulur. Yaşam ile sanat ayrı düşünülemez çünkü sanat -doğası gereği- insanın zorunlu olarak keyfi belirlemelerle var ettiği dil, ahlak, gündelik hayat, bilim, politik ekonomi, psikoloji, din gibi disiplinlerden “belirlemelere ihtiyaç duymamak anlamında” farklı bir disiplindir. Sanat belirlemelere ihtiyaç duymayarak “tam anlamıyla doğum” veya “aydınlanma”da ifade edildiği gibi otantik deneyime ulaştırabilme imkanları barındırır. Deneysellikle dahi otantik deneyime ulaşamayacağı öne sürülse bile, bu bakış açısıyla “cam” fark edilir ve kırılmayacak bile olsa, hatta belki kırılmayacağı biline biline sürekli cama vurulur. Kendimizi ironik biçimde tekrarlayarak, tekrar yazalım; insan sisyphos’tur. Otantik deneyime ulaşamamak “insanlığın büyük çaresizliği”dir ve eğer sanat insanlığın büyük çaresizliğine “teselli” olmayacak ise, olamayacak ise diğer disiplinlerden “belirlemelere ihtiyaç duymamak” anlamındaki farklılığını yitirir, sıradanlaşır; insanın metafizik etkinliği olmaktan çıkar.



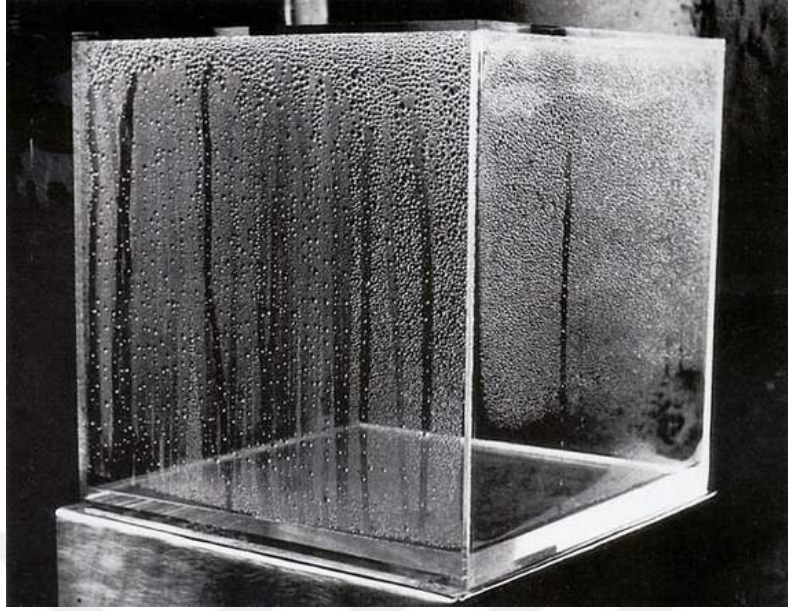
Dadaist şiirinizi oluşturup, buraya yapıştırabilirsiniz. (bk. s.7)



Fotoğraf 1: Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts, 1959

Bir oluşuma davetli olmak... Kaprow, ziyaretçileri kendilerinin de bir parçası olacakları bir oluşuma çağırır. Oluşumun gerçekleşeceği yere, o yerin krokisini içeren gizemli paketler ile davet eder. Çağırılan yer, plastik duvarlarla üç odaya bölünmüş Reuben Galeri'nin ikinci katıdır. Renkli ışıklarla süslenen odalardaki tabureler farklı yönlere bakacak şekilde, daire ve dikdörtgen olarak sıralanır ve üç kart verilir ziyaretçilere. Kartlarda; "Program, Her bölüm bir sesle başlayacaktır, Altı bölümde eş zamanlı gerçekleşecektir" yazar.

Oluşumda olmak... Ziyaretçiler ellerindeki programa uyarak sırayla önce askeri adımlarla yürür, sonra bir süre hareketsiz kalır, pencerelerdeki storları kapatır, afişleri okur, müzik aletlerini çalar ya da doksan dakikalık bir süre içinde birbirini izleyen on sekiz eylemi astarlanmış tuval üzerine aktarır. Süre sona erdiğinde yukarı bakan ziyaretçi, yatay bir çubuktan dört adet üç metrelik rulolar sarkıtıldığını görür.



Fotoğraf 2: Hans Haacke, Condensation Cube, 1963

akrilik, plastik, su, yörenin iklim koşulları; 30 x 30 x 30 cm

Haacke'nin yoğunlaşma/buharlaşma küpü Tanpınar'ın "Coğrafya kaderdir." sözlerini hatırlatır. Küpteki su, bulunduğu ortamın şartlarına göre davranır. Ziyaretçiler, aktif olarak devam eden buharlaşma ve yoğunlaşma sürecine sürekli değişen görünümleri izleyerek katılır.



Fotoğraf 3: Yoko Ono, Cut Piece, 1964

Yoko Ono şöyle seslenir ziyaretçilere:

Ben Yoko Ono. Şu makası alın elinize. Giysilerimden parçalar kesin lütfen. Ben bacaklarımı altına toplayıp kımıldamadan, sessizce bekleyeyim. Çırılçıplak kalana kadar devam edin. Benden bir parça götürerek ayrılın bu salondan.

Bu salonda ziyaretçi gitgide çıplaklaşan bir kadın görür, makas sesleri duyar ve fluxus ruhunu hisseder.



Fotoğraf 4: Wolf Vostell, Elektronischer de-coll/age Happening
Raum 1968-82

cam kırıkları, televizyon, zincir, orak, postal ve çeşitli malzemeler

Wolf Vostell'in sanatsal çalışmalarının ana temasını; parçalanma, ayrışma ve aynı zamanda iletişimin görselliğini ifade eden "décollage" kavramı oluşturur. Elektronischer de-coll/age Happening Raum'da Vostell, yüzeyi cam kırıklarıyla kaplayarak bir düzenek kurar. Yüzey üzerinde savaşla anılan unsurlar göze çarpar ve ziyaretçilerin hareketiyle zemin üzerindeki düzenekler fotoelektrik hücrelerini tetikler. Bu tetikleme sonucu ziyaretçileri karşılayan; televizyonların gidip gelen görüntüleri ve cızırtıları, zincirler ve küreklerin hareketleri ve takırtıları, dalgalanan beyaz örtü ve bir bomba.



Fotoğraf 5: Eva Hesse, Untitled-Rope Piece, 1970

değişik boyutlarda ip üstüne atılmış lateks, sicim, tel

Eva Hesse'nin bu üretimi, bir odanın köşesinde tavandan sarkan halatlardan oluşur. Hesse, halatları birkaç farklı şekilde işler; bazı yerlerini örüp bırakırken bazı yerlerini de çözerek serbest bırakır. Latesks denilen bitki özümüyle kaplıdır halatlar. Halatlar lateksle kaplanmadıklarında, ham halde, daha kolay şekil alabilirken, lateks şekil almalarını zorlaştırır. Buna rağmen yerçekimi etkisiyle sarkmalar devam eder.



Fotoğraf 6: Joseph Kosuth, The Eighth Investigation, Proposition 3
1971

Bir şeyin bağlamına göre bir çok yönden değerlendirilebileceğini öngören Kosuth "The Eighth Investigation" ile bir saatin farklı farklı okunabileceğine, farklı zamanlar olabileceğine dikkat çeker. Saatin hangi bağlamda okunabileceğini de saatlerin altındaki masanın üzerinde duran kağıtlarda sınırlandırır. Ziyaretçi, çözümsel bilimsel paradigmaya dayanan on irdelemeden sekizincisi olan bu irdelemenin üçüncü önermesi ile hem yorumlayan hem üreten konumundadır.



Fotoğraf 7: Felix Gonzalez-Torres, Untitled (Golden), 1995

altın renginde plastik boncuklardan yapılmış perde

Askıya alınmış altın renginde plastik boncuklardan, ziyaretçilerin içinden geçerek şekil vereceği, bir perdedir Felix Gonzalez-Torres'in ki. Ziyaretçi, âdeta allı pullu, altın yaldızlı, parlak bir kapının karşısında durduğunu hisseder. İrlandalı yazar John Banville "Gezegenin yanından aşağıya doğru yolculuk ederken altın bir perde ile altın bir dünyaya, Gonzalez-Torres'in ateşli dünyasına adım atmış gibi görünüyoruz, belki de gözlerimiz kamaştıran şey budur." der, ışıl ışıl eden bu parlak perde için yazdığı "The Golden World" adlı kısa öyküde.



Fotoğraf 8: Daniel Rozin, Wooden Mirror, 2003

Edgar Allan Poe "Gördüklerinizin yalnızca yarısına inanın, duyduklarınızın hiçbirine." der. Aslında ziyaretçinin önünde durup görüntüsünü alışılmışın dışında gördüğü ayna zannedilen nesne, altı yüz otuz adet küçük kareden oluşan ahşap bir sekizgendir. Sekizgenin ortasındaki kamera, karşısına geçenlerin görüntüsünü alır ve eş zamanlı olarak görüntüyü büyük pixellere böler. Bu pixellerin konumuna göre ahşap parçaların hareketiyle, Daniel Rozin'in tahta parçaları aynaya dönüşür.



Fotoğraf 9: Gosia Wlodarczak, The Sofa, 2009

Wlodarczak ziyaretçilerle “Sofa”ya oturur sohbet eder, bir şeyler yiyip içer. Bunu yaparken Wlodarczak, metaforsuz bir anlatımla, kendi bedeninin ve ziyaretçi bedeninin dışında kalan Sofa yüzeylerine izler bırakır. Beden(ler) yüzeyden kalktığında izler beden boşluğunu sarar. Bedenin kendisi süreci oluştururken, beden yokluğu sonucu oluşturur.



Fotoğraf 10: Marina Abramovic, The Artist is Present, 2010

Çin Seddi'nin farklı iki ucundan yürümeye başlar ve kilometrelerce yolun sonunda ortada buluşur Marina ve Ulay. Hayatlarına ayrı devam etme kararı aldıklarında gerçekleştirdikleri bu performanslarının üzerinden çizgisel zamanda tam yirmi bir yıl geçer.

Marina Abramoviç karşısındaki boş sandalyeye oturan ziyaretçiyle sessizliğin iletişimini kurar. Performansa katılanlar çoğu zaman tanımadığı insanlardır ya da bazen tanıdıkları, bazen de Çin Seddi'nin diğer ucundan yürümeye başlayan Ulay'dan başkası değildir.

BÖLÜM 3: FOTOĞRAF DİL (Mİ)DİR (?)

3. 1 Fotoğrafçı, Aygıtlar ve Yöntemler, Fotoğraf

*Aşkım da değişebilir gerçeklerim de
Pırıl pırıl dalgalı bir denize karşı
Yangelmişim dizboyu sulara
Hepinize iyi niyetle gülümsüyorum
Hiçbirinizle döğüşemem
Siz ne dersiniz deyiniz
Benim bir gizli bildiğim var
Sizin alınız al inandım
Sizin morunuz mor inandım
Ben tam dünyaya göre
Ben tam kendime göre
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız*

(Uyar, 2014, s.24)

Deneyisel sanat üretimlerinden örnekler izlediğimiz bir önceki bölümde, izlediklerimiz sanatsal üretimlerin kendisi değil, sanatsal üretimlerin fotoğraflarıdır. Dolayısıyla fotoğrafın “bilgi aktarmak” için kullanımı söz konusudur. Fotoğraf “sadece” bir aktarıcı olmakla görevlendirilmiş nesne midir? Fotoğraf, özne -haliyle kendinin öznesi- olabilir mi?

Dil tartışmamızda, dilin duygu ve düşüncelerin “aktarıcısı” olmaktan çok öte olduğu; dünyanın bilincine varmamızın dil tarafından yapılandırıldığı ifade edilmişti. (bk. s.19) Bu bakış açısı fotoğraf için de anlam taşıyor olabilir mi? Fotoğrafların da dünyanın bilincine varmamızı yapılandırdığı düşünülebilir mi? Eğer fotoğraflar dünyanın bilincine varmamızı yapılandırma potansiyeli barındırıyorsa bunu “bilgi aktararak” mı yapmaktadır? On yedinci yüzyıl düşüncesinin şiarının “Bilgi güç içindir.” olduğunu unutmadan; sosyal meselelere bilimsel yöntemle yaklaşan Pozitivizm⁶⁴ ile

⁶⁴ “Auguste Comte (1798-1857), modern sanayi toplumuna uygun politik yapı ve düzenlemeleri bulup, onları etkinleştirmeyi amaçlayan felsefi bir sistem olarak pozitivizmiyle, düşünce tarihinin en etkili isimlerinden biridir. İngiliz yararçıları, evrimciler ve Marx’la birlikte, 19. yüzyıl düşüncesinin Aydınlanmanın ilerlemeciliğini, iyimserlik ve özgüvenini devam ettiren kanadında bulunur. Bu filozoflarla Aydınlanma düşüncesi arasındaki yegâne farklılık, onların ilerlemenin yegâne aracının “saf” akıldan ziyade, ampirik bilimin yöntemleriyle şekillenmiş olan akıl olduğuna inanmalarından kaynaklanır. Dolayısıyla, bilim temelli, bilimsel yönelimli veya bilimci Comte da

aynı dönemde ortaya çıkan -on yedinci yüzyıl düşüncesinin devamı olarak on dokuzuncu yüzyıl düşüncesi- fotoğraf ile insan, dünya ile özne-nesne ilişkisi kurarak, bilgi düzeyinde “dünyayı ele geçirmeyi” mi hedeflemektedir? **“Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan o şeyi ele geçirmektir. Başka bir deyişle, bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilenme -dolayısıyla güçlenme- duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmek demektir.”** (Sontag, 2011, s.3)

Dil tartışmamızdaki şu satırlara dönecek olursak:

Wittgenstein (1996, s.13) “*Tractatus Logico Philosophicus*”a; **“Dünya, olduğu gibi olan herşeydir. Dünya olguların toplamıdır, şeylerin değil. Dünya olgular yoluyla belirlenir, ve şu yolla ki, bu, bütün olgulardır.”** ifadeleriyle başlamıştır. Bilindiği gibi olgu, bilimsel verilere dayalı, kanıtlanabilir bilgi anlamına gelmektedir. Dünyayı olguların toplamı olarak görüp şeyleri bu dünyanın dışına ittiğinde Wittgenstein insani olanı da dışarı itmiştir. Gündelik dilin belirsizliklerini arındırma motivasyonu ile hareket eden Wittgenstein I dili kristalize etmeye çalışmıştır.

“Felsefi Soruşturmalar”da “*Tractatus*”un pozitivistiminin tam tersi bir yola yani mistisizme de kapı açan Wittgenstein, “*Tractatus*”ta belirttiği; dilin, olguların, bütün olarak da hakikatin resmi olduğu ve olguların mantıksal biçimini yansıttığı fikrinden tamamen vazgeçmiştir. “Felsefi Soruşturmalar”da anlamı kullanım olarak incelemiş, günlük dili esas almış, “dil oyunu”, “aile benzerlikleri”, “uzlaşım”, “yaşam biçimi” gibi kavramları öne çıkarmıştır. Wittgenstein, “Felsefi Soruşturmalar”da “*Tractatus*”ta aradığı dil hakikat ilişkisini aramamış, aksine bu tutumu metafizik olarak algılamıştır. (Soykan, 1995, s.13, 83) “*Tractatus*”ta ideal bir dille hakikat arasında eşbiçimciliğe ulaşmanın mümkün olduğunu ifade etmiş olan Wittgenstein, “Felsefi Soruşturmalar”da ideal dil düşüncesinin yanılısına, eşbiçimciliğin de başarısızlığa mahkûm olduğunu belirtmiştir. (Cevizci, 2015a, s.1089)

Fotoğraftan, fotoğrafın deneyselliğine geçiş; Wittgenstein’in “*Tractatus*”tan “Felsefi Soruşturmalar”a geçişine benziyor olabilir mi? Fotoğraf adeta bir bilimsel yöntem gibi dünyayı ele geçiricilik görevini bir kenara bırakıp, görmenin ve fotoğrafın (kendinin) oluşturduğu algılama yanılığısından insanı kurtarabilir mi?

metafiziği tümden reddederken, Avrupa’daki endüstrileşme ve kentleşmenin bir yandan da büyük iktisadi ve sosyal problemler doğurduğuna inandığı için onun ilgi odağına sosyal felsefe geçer.” (Cevizci, 2015a, s.901)

“Algılama”; *Türkçe Sözlükte* (2011, s.92) “*Algılama işi, idrak, idrak etme*” olarak “*Algılamak*”; “*Bir olayı veya bir nesnenin varlığını duyu organlarıyla kavramak, idrak etmek*” olarak tanımlanmaktadır. Fotoğraf söz konusu olduğunda ise göz diğer duyu organlarının önüne geçerek bir olayın veya bir nesnenin varlığının tek algılayıcısı haline gelmektedir. Bir olay veya bir nesnenin varlığı, görmeden çok daha fazlası ya da çok daha azı olabilir mi? Gadamer’e göre, insanın dünyayla ilişkiye girmesinin temel yolu “anlama”dır. (bk. s.29) Anlama sadece bilgi düzeyinde olan bir faaliyet midir?

Fotoğraf makinesi merceklerine, nesnellik anlamı da taşıyan objektif denilmektedir. Objektif olan, objektif olmayan öznenin filme ya da sensöre yaptığı kayıttır. Bu kayıt, bilimsel bir işleyiş olarak, nesneden gelen fotonların duyarlı yüzeye kayıt edilmesi olarak düşünüldüğünde, bilimsel metinlerle oluşturulmuş fotoğraf makinesinin izin verdiği ölçüde, objektiftir. Benjamin bilimsel işleyişe dikkat çekerek “optik bilinçdışı” kavramını geliştirmiştir:

İnsanların nasıl yürüdüğünü -en kaba haliyle bile- anlatmak kolayca mümkün iken, bir kişinin attığı her adımda saniye saniye hangi pozisyonda olduğu konusunda kesin bir şey söylemek mümkün değildir.

Oysa fotoğraf, zaman geçişleri ve mercek büyütme gibi yollarla bu tür bir bilginin edinilmesini sağlayabilir. İnsan, nasıl psikanaliz vasıtasıyla bilinçdışının dürtüleri hakkında bilgi sahibi olabiliyorsa, bu yöntemler sayesinde de bu görsel bilinçdışı hakkında bilgi edinebilir. (Benjamin, 2012, s.12)

Pekiye, objektif olduğu düşünülen bir makineyi -ki fotoğraf makinesinin üretim potansiyeli teknik olanaklarla sınırlıdır ve fotoğrafçıya bu teknik olanakları sunan da objektif olmayan öznelerdir- objektif olmayan fotoğrafçı kullandığında, var olduğuna inanılan objektifliğin durumu ne olmaktadır? Bir fotoğrafın, fotoğrafçısı tarafından, manipülasyon içermediği deklare edildiğinde veya bu deklarasyon yeterli bulunmuyorsa çeşitli teknik işlemlerle fotoğrafın manipülasyon içermediği kanıtlandığında iletisi “bu vardı”dan öte değildir. Dolayısıyla manipülasyon içermeyen fotoğraflar olaydan veya nesnenin varlığından görme temelli yapılmış kuru alıntılardır. Bu kuru alıntılar, fotoğrafçı veya izleyici veya hem fotoğrafçı hem izleyici tarafından anlamlı hale

getirilebilir. Bu anlam -metnimizin tamamında ifade etmeye çalıştığımız gibi- belirsizdir. Bu noktada, sanatsal üretimle iletişim kurulup kurulamayacağı, sanatçının oluşturmak istediği anlam ya da duygunun nasıl oluştuğu, oluştuğu düşünülen anlam ya da duygunun izleyicide karşılık bulup bulmadığı, bulduysa nasıl karşılık bulduğu gibi soruların sorulması kaçınılmazdır. **“Cage’in iletişim konusundaki bu kuşkuları giderek sanatlardaki duygusal içerik kavramının bütünüyle asılsız olduğu, duyguyu izleyici/dinleyici konumundaki kişinin kendi deneyimlerine göre yarattığı görüşüne ulaşacaktır.”** (Fırıncıoğlu, 2012, s.20)

Teknik görüntüleri deşifre etmek zordur, çünkü onların görünüşleri böyle bir sürece gerek sınıdığı sanısını yaratır. Bir parmak izinde anlam, eylemin nedeni (parmak), görüntü de sonucu (iz) sayılırsa, teknik görüntülerin anlamının da yüzeyde kendiliğinden oluştuğu düşünülür. Teknik görüntülerde işaret edilen dünyanın, kendilerinin varoluş nedeni olduğuna inanılır. Ayrıca teknik görüntüler, kendi varlıklarını anlamlarına bağlayan, kesintisiz en son nedensel ilişki halkası olarak görülür. Şöyle ki; içinde yaşanılan dünya, güneş ışığı ve diğer ışınları yansıtır, bu yansıyan ışık yine ışığa duyarlı bir yüzey üzerinde kaydedildiği zaman (optik, kimyasal ve mekanik birtakım süreçler sonunda) “teknik görüntü” oluşur. Bu tür görüntülerin, varlıklarını gerçeklikle aynı düzlemde sürdürdükleri sanılır. Teknik görüntülere bakıldığında, onlar deşifre edilmesi gereken bir simgeler bütünü olmaktan çok, kastettikleri dünyanın birer arazi sayılırlar ve anlamlarının da dolaylı olarak algılanabileceği sanılır.

Teknik görüntülerin bu nesnel ve simgesel olmayan özellikleri, onları izleyenlerde bir pencereden dünyayı seyrettikleri izlenimi yaratır. İzleyen, onlara kendi gözlerine güvendiği kadar güvenir. Çoğunlukla eleştirdiği nokta ise, görüntünün kendisi veya üretim biçiminden çok, dünyanın söz konusu pencereden nasıl gözüktüğü, eşdeyişle, kullanılan “bakış” ile ilgilidir. Bu yaklaşım, günümüzde olduğu gibi, teknik görüntülerin metinlerin yerini almaya başladığı bir çağda çok tehlikelidir.

Aslında eleştirel olmayan bu yaklaşım tehlikelidir çünkü, teknik görüntülerin “nesnelliği” bir yanılgıdır. Gerçekte onlar bir görüntüdürler ve bu yüzden de simgeseldirler. (Flusser, 2009, s.12,13)

Bu yanılgıyla, Yves Klein’in “Boşluk” adlı sanatsal üretiminin -boş sergi salonu- fotoğrafına bakmak, boş sergi salonunu algılamakla aynı olmamasına rağmen hatta aynı olamayacak olmasına rağmen; ele geçirmek isteyen, kavramak isteyen,

belirlemek isteyen “akıl”, fotoğrafı olayla veya nesnenin varlığıyla özdeşleştirerek ve mecburen algılamayı görsel algılamayla sınırlandırarak, Klein’in üretimi hakkında bilgi edinmenin ötesine geçebilir mi? Cüzdanda sevgili fotoğrafı taşımak da aynı bakış açısının sonucu olabilir mi? Cüzdanda taşınan sevgilinin kendisi değil, fotoğrafıdır. Dolayısıyla denilebilir ki cüzdanda taşınan, taşıyanın oluşturduğu anlamdır.⁶⁵ Ancak taşıyanın belirsizlikler içerisinde oluşturduğu anlamın taşıyıcısı fotoğraf olmak zorunda mıdır? Örneğin bir yara kabuğu pekâlâ fotoğraftan daha fazlasını yapabilme potansiyeli barındırmaz mı? Kaldı ki düşünmeyi insanın kendisiyle konuşması olarak ele alırsak ve Saussure’ün belirttiği gibi insan için doğal olan konuşmak değil dil oluşturmak ise, yani insan göstergesiz yapamıyor ise -o halde fotoğraf makinesi kullanmadan da fotoğraf çekilebilir ancak herhangi bir yüzeye baskı alınamaz yani somutlaştırılmaz- yara kabuğuna da gerek yoktur. Düşünmenin kendisi zaten gösterge iken göstergelerin somutlaştırılması, somutlaştırılmak istenmesi -insanı saran belirsizlikte- belirsizliğin üzerini tamamen örtmekte, belirsizliğin payını vermeyi unutturmaktadır. Belirsizliği tehdit olarak algılayan insan, düşüncelerini mutlaka somutlaştırmak⁶⁶ ve güya belirsizliği aşmak motivasyonu ile hareket ediyor olabilir mi?

⁶⁵ “Örneğin: Bir âşık sevdiğine bir şey söylemek istiyor, ama belli bir dili kullanmayı reddediyor. Elbette ki o yüzden duruma polis el koymaz, ama sonuçta sevgilisi onun ne dediğini anlamaz, o da ona söylemek istediğini söylememiş olur. Dil denen görenek, hiç şamatasız gürültüsüz, görünürde hiç şiddete başvurmaksızın, kendini bize zorla benimsetir, bizi dünyanın en basit, ama en otomatik ve kaçınılmaz yordamıyla zorlar, doğru dürüst anlaşılmasını engeller ve sonuçta, çevremizdekilerle her türlü verimli ve normal ortak yaşamı felce uğratar. İşte size birinin uyguladığı olumsuz ya da olumlu edimlerden -yani yüz çevirmelerden- oluşmayan bir zorlama: çünkü sanırım hiç kimse “anlamama”yı edim saymayacaktır, bu insanın başına kendiliğinden gelen bir şeydir. Öyleyse şunu açık seçik söyleyelim, topluluk içinde genellikle uygulanan farklı bir tutumu herhangi bir yaptırımla karşılaşmadan seçemediğimiz her durumda baskı var demektir. Yaptırım ya da ceza en farklı düzeylerde ya da türlerde olabilir -örneğin, çevremizde yapılanın aynısını yapmamak yalnızca bize onu yapmaktan daha da büyük bir çabaya malolabilir. En ufak, ama bir o kadar anlamlı durumu örnek verelim: Günün birinde, alışılmış kahvaltılardan farklı bir kahvaltı menüsünde karar kıldığımızı düşünelim, nasıl binbir güçlüklerle karşılaştığımızı, böylesine önemsiz bir gündelik olay için harcamamız gereken çabayı, örneğin gidip gelmelerin, konaklama yeri değiştirmelerinin neye mal olduğunu görürsünüz. Oysa toplum alışılmış kahvaltı menülerini önümüze sürerken bizi yenisini icat etme külfetinden bile kurtarmaktadır. Hiçbir melodramatik yanı olmayan bu en basit şey bile toplumun varolmasının, yani ayakta kalabilmesinin kesin nedenidir. Çünkü toplumdaki kaçma isteğini hayatının belli bir anında her insan duymuştur, ama her şeyi kendisi yapmak zorunda kalacağı bir yalnızlık yaşamının nemene çaba gerektireceğini hayalinde canlandırmak o kaçma dürtüsünü bastırmaya yetmiştir. İnsanın doğası gereği toplumsallaşabilen bir varlık olduğu söylenir. Belirsiz bir fikir bu, şimdi durup irdelemeye de vaktim yok. Aslında bu haliyle de onaylayabilirim, ancak o önermeye ayrılmaz bir ek getirmeme izin verilirse: İnsan aynı zamanda yine doğası gereği, toplumsallaşamayan bir varlıktır, çünkü gönlünde, yarı uyur yarı uyanık, bir toplumdaki kaçma özlemi de yatar her zaman. Bu, tarih boyunca belli aralıklarla göze çarpan boyutlara ulaşmıştır. Şu son yıllarda, kimi ülkelerde daha erken, kimi ülkelerde daha geç, tüm dünyada bir çekip gitme salgını var -içinde yaşanan toplumdaki hatta elde geliyorsa, her türlü toplumdaki uzaklaşma özlemi.” (Gasset, 2014, s.201, 202)

⁶⁶ “Oynarken pek tatlı değildir ama, anlatırken ben bile sanki bir şey yapıyormuşum gibi heyecanlanıyorum. Çünkü, neden? Çünkü oyunun, oynanırken verdiği ve gene de hiçbir şey yapmamak kadar ağır olmayan sıkıntısını hafifletmek istiyorum; kendimle biraz olsun alay etmeden, kendi kendime yarattığım boşluğa dayanmıyorum. Bunun

Fotoğraflar varoluşlarını, albümler, dergiler, kitaplar, vitrinler, afişler, teneke kutular, kağıt ambalajlar, kutular ve kartpostallar gibi çok değişik yüzeylerde sürdürürler. Bunun anlamı nedir? Buraya kadar söylenenlerden de anlaşılacağı gibi bütün bu görüntüler, bir programın içerdiği kavramlardır ve amaçları da toplumun büyüsel davranışlarını programlamaktır. Fakat naif bir gözlemci için bu fotoğrafların anlamı çok başkadır. Ona göre söz konusu görüntüler “oradaki” dünyaya ilişkin durumların belirli yüzeyler üzerinde kendiliğinden bıraktıkları izleridir. Daha da sıkıştırıldığında bu naif gözlemci, söz konusu durumların izlerini belli görüş açılarından yüzey üzerine yansıttıklarını öne sürecektir ve bunu da bir sorun olarak görmeyecektir. Buna göre de “fotoğraf felsefesi” hakkındaki her görüş onun için gereksiz bir zihin jimnastiğinden öteye geçemeyecektir. (Flusser, 2009, s.43, 44)

Bilimsel metinlerin sonucu olarak ortaya çıkan fotoğraf makinesi, politik ekonomik süreçlerin şekillendirdiği fotoğrafçıların; fotoğraf, üretilen fotoğrafları izleyenlerin elinde oyuncak gibi kullanılırken, fotoğrafçılar ve izleyiciler oyuncağa dönüşmüş olabilir mi? Debord’un “Gösteri Toplumu”nda fotoğrafa nasıl bir rol verilmiştir? (bk. ss.53-58)

Kapitalist bir toplum, görüntülere dayalı bir kültüre gerek duyar; satın alma dürtülerini kışkırtıp sınıf, ırk ve cinsiyet gibi etkenlerin yol açtığı hasarları bastırmak üzere muazzam bir eğlence patlaması yaşanmasını ister. Ayrıca kapitalizmin, sınırsız miktarda bilgi toplanmasına, doğal kaynakların daha iyi sömürülmesine, üretkenliğin arttırılmasına, düzenin muhafaza edilmesine, savaşlar çıkarılmasına, bürokratlara iş uydurulmasına ihtiyacı vardır. Fotoğraf makinesinin gerçekliğin hem öznelleşip hem de nesnelleştirmek yönündeki iki kapasitesi, yukarıda sıralanan ihtiyaçlara ideal biçimde hizmet eder ve onları kuvvetlendirmeye yarar. Fotoğraf makineleri, gerçekliği, ileri bir sanayi toplumunun işleyişi açısından temel öneme sahip iki şekilde tanımlar: (kitleler için) bir seyirlik malzemesi olarak, (egemenler için) bir denetim aracı olarak. Görüntü

için, dinlerken, beğensen de, beğenmesen de bana haksızlık etmiş olacaksın. Olayın yalnız hafif yönünü öğrendiğin için, beni, bir bakıma istismar etmiş olacaksın. Hiçbir şeye benzetemezsen o daha kötü. Neyse, bu kısa ve son tahlilde gene bizi inciten girişi bir yana bırakalım. Her resmi Türk genci gibi, yani, sporla ilişkisi hiçbir zaman maç seyretmekten öteye gitmeyen her namuslu ve bunalmış vatandaş gibi siz de ayrı bir duhuliyeye ödemededen bu oyuna katılabiliyorsunuz. Ben de, birçok vatandaşım gibi, soyutlama gücünden yoksun olduğum için ve özellikle zaman kavramını soyut olarak, yani ele gelmez bir kavram olarak düşünemediğim için süreye, ancak iki nokta arasında bir cismin hareketi olarak katılabiliyorum. Bu açıklamanın, değil dinleyenler için, benim için bile fazla soyut olduğunun farkındayım. Belki bizler, yani bu toprakların yetiştirdiği şu ya da bu çeşit değerler, soyutlaşmaya başladığımızı bu kadar çabuk fark etmeseydik ve bu kadar çabuk korkuya kapılmasaydık, bizlerden de büyük matematikçiler yetişir ve ansiklopedilerde taş basması resimleri çıkardı. Bu acıklı durumu da hemen, fazla üzülmeden geçelim ve somut örneklerle yetinelim.” (Atay, 2008, s.41, 42)

üretimi, ayrıca bir egemen ideoloji sağlar. Toplumsal değişimin yerini görüntülerdeki değişim alır. Görüntülerle malları çoğul biçimde tüketme özgürlüğü, özgürlüğün kendisiyle eşitlenir. Özgürce siyasal seçimin serbestçe ekonomik tüketimle sınırlı şekilde daraltılması, görüntülerin sınırsız biçimde üretilip tüketilmesini gerektirir.

Her şeyin fotoğrafını çekme ihtiyacının son sebebi de, tüketim mantığında bulunabilir. Tüketmek demek yakıp yok etmek, hepsini bitirmek -ve bu yüzden, tazelenmeye gerek duymak- demektir. Biz görüntüleri üretilenleri tükettikçe daha da fazla görüntüye ihtiyaç duyarız -sonra daha da fazlasına. Oysa görüntüler, onlara ulaşmak uğruna dünyanın altının üstüne getirilmesine geçecek hazine değildir; gözün gördüğü her yerde zaten hazır dırlar. (Sontag, 2011, s. 212, 213)

“Ben-lik” adlı bölümünde (bk. ss.41-61) ve bu bölümde anlatılanlara benzer olarak Sontag’ın bahsettiklerinden kalkan toplumsal belgesel fotoğrafçılar, belirsizliğe payını vermeyi kaçırdıklarından dolayı, aslında kendilerine konforlu bir var olma alanı oluşturmuş olabilir mi? “İyi mi? Kötü mü?” adlı bölümde (bk. ss.31-38) okuduğumuz gibi genel ahlakın kendisi sorunlu olduğundan, fotoğrafçının ve fotoğrafın ahlakı, genel ahlakın sorunlarından izler taşıyor olabilir mi? Ortaya koyduğumuz deneysellik anlayışı, evrenin farkındalığıyla ilgili, belgesel veya geleneksel deneysel fotoğraf anlayışından daha “insana uygun” söylemler barındırıyor olabilir mi? Resim geleneğinden devralınan kompozisyon kurallarını fotoğrafa uygulamak istemek, kuralcılık, zorunlu gereksinim midir? Cage’in bu ve benzeri sorulara verdiği yanıt oldukça çarpıcıdır. (bk. s.72) Cage, sanatta kuralcılığın kişilerin önemsenme arzusundan kaynaklandığını düşünmektedir.

Görüntüler, insan ve dünyası arasındaki dolayımıdır (mediatoris). İnsan, bağımsız olarak “vardır” bu insanın dünyaya erişiminin dolaylı olması demektir. Görüntüler, dünyayı erişilebilir ve insan tarafından düşlenebilir kılar. Böyle yapmakla birlikte, insanla dünyayı birbirine yaklaştırırken araya girerler. Dünya hakkında bilgi verici haritalar olmaları beklenirken, birer perde durumuna dönüşürler. Dünyayı insana sunarken, kendilerini açıklanması istenen dünya yerine koyarak, onu da “yenidensunmuş” olurlar. Böylelikle, insan kendi ürettiği görüntülerinin bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlar. Dolayısıyla onları açıklanması istediği dünya üzerine tekrar geri yansıtır. Sonuç olarak, içinde yaşanılan dünya da, bir görünüm ve durumlar bağlamı’na dönüşerek,

“görüntüsel” bir hal alır. Görüntülerin işlevlerinin barındırdığı bu “ters-işlerlilik” özelliği, “putperestlik” (idolatry) olarak bile tanımlanabilir. Günümüzde her yerde hazır ve nazır olan görüntüler artık gerçekliğin birer belirleyicisi olarak, insan için, içinde yaşanılacak olan görüntüsel bir senaryo yaratırlar. Dolayısıyla burada bir isyan göz ardı edilmektedir. Şöyle ki; insanoğlu artık içinde yaşadığı dünyaya bir açıklama getirmeyi umduğu görüntüler arasında yolunu aramak zorunda kalmıştır. Kendi ürettiği görüntüleri deşifre etmek yerine onların bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlamıştır. Sonuç olarak, yaratılan “görüntüleştirme” amacı bir tür “yanılsamaya” dönüşmüştür. (Flusser, 2009, s.5,6)

Bir önceki sayfada Sontag’ın bahsettiği gibi, fotoğrafların gözün gördüğü her yerde hazır olduklarının farkındalığı oluşmadığında (bk. s.70 aydınlanmamış kişinin odak noktası seçimi), anları yaşamak yerini anları fotoğraflamaya mı bırakmıştır? Vassaf’ın belirttiği gibi (bk. s.5, 6) sözcükler sadece iletişimi kolaylaştırmak için oluşturulmuş yapılar ve her nesne, duygu, düşünce sözcükler içerisine hapsedilerek insanın hayal dünyasını cılızlaştırıyorsa, aynı durum fotoğraf için de söz konusu olabilir mi? Dünya fotoğrafların içine mi hapsedilmektedir? Fotoğraflar da insanın hayal dünyasını cılızlaştırmakta mıdır?

Bakışları duvarda gezinirken Bayan Naciye, “-Fotoğrafları sevmem,” demişti. “İnsanın hayalini sınırlarlar; hep kendilerini düşünmeye zorlarlar bizi.” Kadının sınırlamak istemediği hayallerini merak etmişti. Belki de insanlar kendi kendilerini düşünmek, hayaller kurmak için yeteri kadar yalnız kalamadıklarından anlayışsız oluyorlardı. Birden kadını sevmiştii; ama kadın onu daha sonra sevdi. (Atılğan, 2013, s.105)

Fotoğraflar gerçekten da zapt edilmiş deneyimlerdir; fotoğraf makinesi ise, biriktirmeye meyilli bilincin ideal kolu. ...Deneyimi teyit etmenin bir yolu olarak fotoğraf çekmek, (onu fotojenik pozunu aramakla sınırlayarak, deneyimi bir görüntüye dönüştürerek, hatta bir hatıra düzeyine indirerek) deneyimi reddetmenin bir yoludur da. (Sontag, 2011, s.3, ss.10-11)

Nietzsche dilin şeyleştirici özelliğinin, sürekli değişimi unutturduğunu ifade etmişti. (bk. s.28) Fotoğraf, dünyayı şeyleştirmenin son aşamalarından olabilir mi? Mağara resimleri, yazı ve nihayet fotoğraf, insanı saran belirsizlikte, belirsizliği belirleme çabasının giderek “keskinleştiğini” mi göstermektedir? **“E.H. Gombrich’in**

gözlemediği üzere, tarihte ne kadar geçmişe uzanırsak, görüntüler ile gerçek şeyler arasındaki ayırım o kadar bulanır.” (Sontag, 2011, s.183)

Dil gibi fotoğraf da, (başka şeylerin yanı sıra) sanat eserlerinin üretildiği bir araçtır (medium). Dilden yola çıkarak bilimsel bir söylem kurulabilir, bürokratik memorandumlar hazırlanabilir, aşk mektupları yazılabilir, manav listeleri karalanabilir ve Balzac’ın Paris’i anlatılabilir. Fotoğrafçılıktan yola çıkılarak da pasaport resimleri, hava fotoğrafları, pornografik resimler, röntgen filmleri, nikâh fotoğrafları ve Atget’in Paris’i çekilebilir. (Sontag, 2011, s.177, 178)

Balzac -benlik tartışmamızı göz önüne alarak- kimdir? Balzac’ın Paris’ini okuyan okuyucunun Paris ile ilgili *kurgulanmışlığı* artmaz mı? O halde Balzac’ı okuyan okuyucu Paris’i nasıl deneyimleyebilir? Eğer Balzac’ın Paris’i okuyucunun *kurgulanmışlığını* arttırmıyorsa, Balzac neden okunmaktadır? Balzac okumak “boş zaman” etkinliği midir? Fotoğraf kodlanmıştır, üstelik görme ile doğrudan ilişkili olduğundan -Sözcükler de görme ile ilgilidir ancak gördüklerimizin “açık biçimde kod” olduklarını fotoğrafa göre daha kolay hissettirirler. (Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” adlı üretime bakınız.) Kaldı ki dil tartışmamızda değindiğimiz gibi aslında sözcüklerin kod oldukları bile çoğu zaman fark edilmez; dünya, sözcüklerin içerisine sokularak deneyimlenmeye çalışılır.- ve gözün gördüğünden alet (camera obscura) veya makine (fotoğraf makinesi) temelli yapılmış bir alıntı olduğundan “kodlanmış” olduğunun üstü kat ve kat örtülüdür. O halde Atget’in Paris’i göze hitap ettiğinden ve dolayısıyla kodlanmışlığı metinden daha da örtük olduğundan izleyene nasıl bir deneyim sunmaktadır? Sontag’ın belirttiği gibi; fotoğraf dil gibiyse, sözcüklerde olduğu gibi, deneyimlerimizi yapay kalıpların içerisine hapsediyor olabilir mi?

Deneyimlerimizi yapay kalıpların içerisine hapseden, fotoğraftan önce gözün, görmenin kendisi olabilir mi? Göz, insana insanın dışındakileri göstererek, özne-nesne ayırımını doğuştan getiriyor olabilir mi? Özne-nesne ayırımının, dilin yanılığısı olduğunu düşünen Nietzsche, kişinin dil içine girdiğinde özne-nesne ayırımının da başladığını belirtmişti. (bk. s.28) Özne-nesne ilişkisi daha dilin içerisine girmeden başlayıp, dünyayı yanlış kavramaya, ele geçirilecek bir nesne olarak kavramaya neden oluyor olabilir mi? Berger (2012, s.7) “Görme Biçimleri” adlı metnine ***“Görme konuşmadan***

önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir.” ifadeleriyle başlamıştır. “Bakmak” ve “tanımak”, yanlış bu ele geçirici yaklaşımın kendisi olabilir mi? Lacan’ın “Özne-Ben’in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi” adlı metnini de hatırlarsak, bebeğin hatalı kavrayışı aynaya “bakarak” başlamaktadır. (bk. s.60) Dolayısıyla Berger ve Lacan’ın söylediklerini bir araya getirdiğimizde önce görmenin sonra da görmeden yapılmış alıntı olan fotoğrafın yanlış kavrayışa neden olduğu, fotoğrafın görmeden kaynaklanan yanlış kavrayışın destekçisi olduğu söylenebilir mi?

...belki de Fotoğraf, onu bir dil olma şerefine erdirecek bir gösterge kadar ham, kesin ve soylu olmak için çırpınıyordur: ancak ortada bir gösterge olabilmesi için bir de belirti olması gerekir. Bir belirtme ilkesinden yoksun olan fotoğraflar ‘almayan’, ama aynı süt gibi ‘dönen’ göstergelerdir. Göze nasıl görünürse görünsün, ne türden olursa olsun, fotoğraf görünmez: gördüğümüz şey aslında o değildir. (Barthes, 2011, s.18)

Sorduğumuz tüm soruları düşünerek, başlangıçta sorduğumuz soruya döndüğümüzde; fotoğraf, kendi öznesi olabilir mi? “*Fotoğrafın Tüm Öyküsü*” (2015, s.196) adlı metnin “*Deneysellik ve Soyutlama*” bölümünde şöyle ifade edilmiştir; ***“Fotoğrafın öznesi bizzat kendisi de olabilirdi; bir fotoğraf, görüntüyü elde etme süreci üzerine söz söyleyebilirdi.”***

*

Fotoğraf, kendi öznesi olduğunda yani görüntüyü elde etme süreci üzerine söz söylemeye niyetlendiğinde, görüntüyü elde etme süreci belirsiz olduğundan -bilimsel süreçler kastedilmemektedir- belirsizlik üzerine söz söylemeye niyetlenmiş olur. Fotoğraf, -hangi sanatsal üretim alanı olursa olsun, sanatsal üretim alanı kendi öznesi olmak istiyorsa- her defasında soluğu belirsizlikte alır; çünkü belirsizlik her şeyden öncedir, belirsizlik kendidir, kendi belirsizdir. Belirsizliğin her şeyden önce olduğunu ve deneyelliğin belirsizliğin payını vermek olduğunu hatırlarsak; kendi öznesi olacak fotoğrafın; hem belirsizliği kavram olarak ele alacağından hem de fotoğraf üretim sürecini çözümleyeceğinden söz açmış oluruz. Bu bakış açısıyla, sanat tarihsel süreç içerisinde isimlerine “kavramsal sanat” ve saf kavramsal sanat anlamında “çözümsel

sanat” denilen sanatsal yaklaşımlar özelde “deneysel fotoğraf” genelde “deneysel sanat” adı altında birleşebilir:

...ABD’de Kavramsal Sanat, kavramı, algılamadan, düşünceyi de biçimbilimden üstün tutan bir eğilim olarak, Duchamp’ın, Jasper Johns, Rauschenberg, John Cage ve Merce Cunningham’ın çalışmalarıyla yorumladıkları ve yaygınlaştırdıkları düşünceler üzerine kurulmuştur. Kimi açılardan Minimalist yapıtların doğal bir sonucu olarak da algılanabilir. Henry Flint ve Edward Kienholz “kavram sanat” terimini daha önceden kullanmış olsalar da, terime yeni anlam kazandıran Sol LeWitt’in “Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler” ve “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” başlıklı iki makalesidir. LeWitt bu yazılarında sanat olarak düşünüyü vurgulamış, sanatın bilişsel bir işlevi ve net olarak tasarlanmış bir süreç olduğuna dikkat çekmiştir. LeWitt sanatın, duygusal dışavurum, estetik, biçim, rastlantı, keyfi karar, kapris ve beğeni olduğu düşüncesini reddetmiştir.

Joseph Kosuth, 1969 gibi erken bir tarihte “Art after Philosophy” (Felsefeden Sonra Sanat) başlıklı makalesinde Kavramsal Sanat teriminin netleştirilmesi gereği üzerinde durmuştur. Kosuth’a göre “kavramsal sanatın en ‘arı’ tanımı, ‘sanat’ kavramının, temellerinin irdelenmesi” idi. Kosuth bu makalesinde estetiği sanattan ayırmış ve nesnelerin fiziksel niteliklerini biçimbilimsel bağlamda çözümleme eğiliminde olan Biçimcileri eleştirmiştir. Ona göre, Duchamp’ın hazır nesnelere sonra, sanatın odak noktası biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönüşmüş, bir başka deyişle, vurgu görüntüden kavrama kaymıştır. Kosuth sanat yapıtlarını, geçerliliği içerdikleri göstergelerin tanımına bağlı çözümsel önermeler olarak tanımlamıştır. Önergeleri, gerçeklerle ilgili bilgileri içermekten çok, sanatçının, belli bir sanat yapıtını, bir sanat tanımı olarak görme niyetini ortaya koyan totolojiler olarak var olmuşlardır. Kosuth’a göre, sanatın kavramsal gelişmesiyle ilgilenen ve sanat önermelerinin bu mantıksal gelişmeyi nasıl izlediği üzerinde yoğunlaşan sanatçının önermeleri dilbilimsel bir nitelik kazanır. Kosuth, sanatın, kendi iç koşullarına dayalı bir dil olduğu kadar tıpkı dilbilimsel felsefe çalışmaları gibi çözümlenebileceğine inanır.

...Şükrü Aysan ise 1970-75 arasında lisansüstü çalışmalarını yaptığı Paris’te, o dönemdeki sergilerde sıkça boy gösteren Minimalist ve Karşı-Biçimci yapıtlara ilgi duymuş, Kavramsal Sanat’ın, modern sanat kuramını soruşturması özellikle ilgisini çekmiştir. Türkiye’ye döndükten ve Adnan Çoker’in atölyesinde ders vermeye başladıktan sonra, Aysan,

düzenlediği sergiler, Sanat ve Dil grubunun yayımladığı *Art&Language* dergisinden yaptığı çeviriler, Kavramsal Sanat'la ilgili yazdığı yorumsal makaleler ve yürüttüğü atelye çalışmalarıyla Kavramsal Sanat'ın Türkiye'de tanınmasına büyük katkıda bulunmuştur.

1977'de Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'le birlikte Sanat Tanımı Topluluğu'nu (STT) kuran Aysan, bu sanatçılarla birlikte, satılabilir nesnelere üretmek yerine, sanatın sınırlarını ve işlevlerini soruşturmuştur. Bu açıdan STT'nin Sanat ve Dil grubuyla ortak pek çok özelliği vardır. Her iki grup da, Biçimcilik'e alternatif ararken Duchamp'ın düşüncelerine ve SolLewitt'in yazılarına gönderme yapıyordu. Her iki grup da tartışmalar ve ortak etkinliklerle birlikte öğrenmeye çalışıyordu. İmge ile dil arasındaki ilişkiyi irdelerken, iki grup da sanat uygulaması ile kuramının örtüşüğünü görmüştü. Her ne kadar iki grup arasında bu tür paralellikler kurulabilse de doğrudan bir etkileşimin olduğunu öne sürmek yanıltıcı olur. Türk sanatçıları kendi ortamlarına özgü sorunlarla mücadele ediyordu. Örneğin STT üyelerinin birlikte üzerinde çalıştıkları sorun, yüzey çözümlemesi geleneğinden ve resmin görsel niteliklerinden sanat kavramını çözümlemeye geçmektir.

Aysan STT'nin 1981 tarihli Sanat Olarak Betik adlı çalışmasında Kavramsal Sanat'ı, daha önce Alfred Pacquement tarafından kullanılan bir terimle, "sanatın kendi çözümlemesi" deyişiyle tanımlıyordu. Aysan, kendi Kavramsal Sanat tanımını, Sol LeWitt'in, Joseph Kosuth'un ve Sanat ve Dil grubu üyelerinin metinlerinin çevirilerini kullanarak ve özgün hedeflerine bağlı kalmaya çalışarak yapıyordu. Örneğin Kavramsal Sanat'ın belirleyici birkaç özelliğini şöyle sıralıyordu: Kavramsal Sanat, sanatın bütün yönlerini sorgular ve çözümler; sanat kavramını çözümlemek için İngiliz Çözümsel/Dilbilimsel felsefe kuramından yararlanır; hem kuramsal sanat çözümlemesi, hem de sanatsal uygulamadır; sanat metinlerini totolojik önerme biçiminde kullanır ve bir yandan sanat tanımının geleneksel sınırlarını yıkmaya çalışırken, bir yandan da alternatif sanat örnekleri bulur.

Aysan, Saf Kavramsal Sanatı, hem kendi çalışmaları, hem de STT'ye yaptığı öncülükle, Joseph Kosuth ile Sanat ve Dil grubu üyelerinin 1975 öncesi ilkeleri doğrultusunda üretmeyi hedeflemiştir. Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve STT'nin öbür üyeleri, kendi çizgilerini geliştirebilmek için gruptan ayrılmış ve 1980'li yılların Batılı sanatçı kuşağı gibi Kavramsal Sanat'ın arı tanımının dışına çıkmışlardır. Yurt dışında olduğu gibi Türkiye'de de Kavramsal Sanat, 1960'ların bütün Karşı-Biçimci girişimlerinden kaynaklanan ve resim heykel geleneğinin dışında kalan her

türlü çalışmayı niteleyen kapsamı geniş bir terim durumuna gelmiştir. Şükrü Aysan'ın önerdiği gibi, belki de 1960 ve 70'lerin Saf Kavramsal Sanatı, Çözümsel Sanat olarak adlandırılmalıdır. (Atakan, 2008, s.10, 12,13)

*

Eninde sonunda -ya da sınırda- bir fotoğrafı iyice görebilmek için en iyisi bir başka yana bakmak, ya da gözleri kapamaktır. “Görüntü için gerekli koşul, görmedir” demiş Janouch, Kafka'ya; Kafka da gülümseyerek yanıtlamış: “Biz nesnelere aklımızdan çıkarmak için fotoğraflarız. Öykülerim gözlerimi kapamanın bir yoludur.” (Barthes, 2011, s.69)

*

Fotoğrafı bilinç düzeyine çıkarmak için bir fotoğraf felsefesine gerek vardır. Bunu yapmak, fotoğraf, sanayi-sonrası bağlam için bir model oluşturacağı için de gereklidir. Böylelikle, fotoğraf felsefesinin amacının fotoğrafta insan özgürlüğü için bir yer kalmadığını, dolayısıyla otomatikleşmiş, programlayan ve programlanmış aygıt söz konusu olduğunda da insan özgürlüğü için hiç yer kalmadığını göstermek olmalıdır. Bu yapıldıktan sonra da, aygıt karşın insan özgürlüğünün nasıl yaratılması gerektiğinin tartışılması gerekir. Fotoğraf felsefesinin amacı, aygıtın egemen olduğu bir dünyada özgürlük olasılıklarının incelenmesi olmalıdır. Ölümün kazai gerekliliği altında hüküm süren insan yaşamına nasıl anlam kazandırılması gerektiği de düşünülmelidir. Böyle bir felsefeye gerek vardır çünkü bu bizim tanık olabildiğimiz en son devrimdir. (Flusser, 2009, s.93, 94)

3. 2 Deneysel Olmayan Geleneksel Deneysel Fotoğraflar

Hay!

Keşke susmanın muhabbet kuşu olaydım.

Ters Pinokyo olmak istiyorum Gepetto Usta

Kötülüklerle boğulup

İnsanlıktan çıkmak istiyorum artık!

Kafam karışık ama

Yetişir!

Bir beyaz balinanın karnında uyumak istiyorum artık.

Camdan pabuçlarım kırık

Prens de bulamaz beni artık.

Hayata söyleyin bundan sonra gitsin

Anlamını masallarda arasın

Hay!

Ben sizin ruhunuza çiçek aşısı yapayım

da çiçekler açsın ruhunuz.

Hadi alkışlayın!

Biliyorum hâlâ biraz safım.

(Madak, 2015, s.67)

“Son zamanlarda görsel imgenin fotografik yapıda kullanılış ve algılama biçimi açısından farklılıklar gösterdiği savlanan iki türden "Doğrudan Fotoğrafi nedir?" ya da genel geçer tanımıyla "Belgesel Fotoğrafi nedir?" gibi bir soruya yanıt vermek ne denli kolaysa, deneysel fotoğrafı tanımlamak da o denli zordur. Çünkü; deneysel fotoğrafın sınırları henüz saptanamamış perspektifi içinde "an /deneysel", "belgesel /deneysel" ya da "anlatımcı/deneysel" birlikteliğini kurabilmek mümkündür.” (Gezgin, t.y.)

Metnimizde geleneksel anlamda deneysel fotoğraf, belgesel fotoğrafın dışındaki fotoğraflar olarak ele alınmış, dolayısıyla karanlık oda ve bilgisayar müdahaleleriyle oluşturulmuş fotoğraflar örneklendiği gibi kurgu fotoğraf örneklerine de yer verilmiştir. Bu aşamada, üretimin sanat tarihsel süreç içerisinde deneysel fotoğraf

başlığına dahil edilip edilmediği değil, “fotoğraf” oluşu esas alınmıştır. O nedenle örneğin Jeff Wall’un üretimleri deneysel fotoğraftan ziyade kavramsal sanat (bk. ss.108-111) başlığı altında ele alınıyor olsa da “Bir Apartmandan Manzara” adlı kurgu fotoğrafına, tamamlanmış görüntü olmasından dolayı “Deneysel Olmayan Geleneksel Deneysel Fotoğraflar” bölümünde; yine Douglas Heubler’in üretimleri kavramsal sanat başlığı altına konumlandırılrsa da, “Duration Pieces No.5” adlı fotoğraf serisine, bir grupla gerçekleştirilmiş fotoğraf gezisi olmasından, bunun deklare edilmiş olmasından ve ayrıca fotoğraf makinesinin yönünü parkta bulunan kuşların ötüşünün belirlemiş olmasından dolayı “Deneysel Fotoğraflar” bölümünde yer verilmiştir. Kaldı ki bu ve benzeri fotoğraflar akademide deneysel fotoğraf ve ileri deneysel fotoğraf derslerinde incelenmektedir.

Bununla birlikte, örneklediğimiz fotoğrafların olmuş bitmiş, sonuç görüntü olarak izleyiciyle buluştukları, süreç ile ilgili herhangi bir ipucu vermedikleri, izleyiciyi katılımcıdan çok pasif bir izleyici olarak konumlandıkları göz önüne alınarak deneysel olmadıkları ifade edilmektedir. Sanatsal üretim ile algılayan her zaman bir etkileşim halinde olabilir ancak bu etkileşimin deneysel olmayan sanatsal üretimlerde üzeri örtülmekte bunun devamı olarak da algılayanlar pasif konuma gelirken/getirilirken; sanat, sanatçı, sanatsal üretim, sergileme mekanı totaliterleşmektedir.

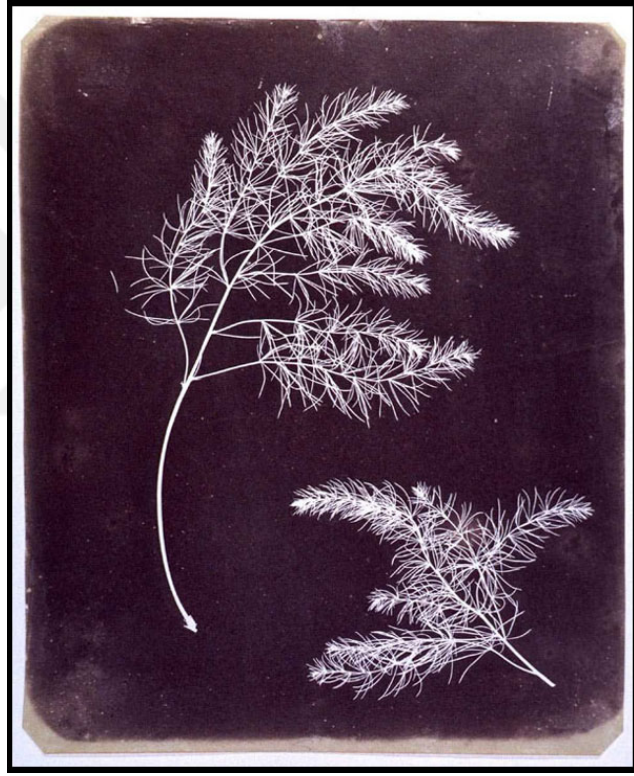
Metnimizin hem “Deneysel Olmayan Geleneksel Deneysel Fotoğraflar” bölümünde hem de “Deneysel Fotoğraflar” bölümünde, sanatsal üretimlerinden örnekler bulunan *Orhan Cem Çetin (2015)*, Arzu Aybat Yaşar ile yaptığı röportajda “deneysel” ile ilgili görüşlerini şu şekilde belirtmiştir:

AAY: Ve “Fotoğrafçı vs.” olarak yolunuza devam ettiniz. Şu “deneysel fotoğrafçı” meselesine gelelim... Malûm sizden bu şekilde çok söz edilir. Fakat siz ısrarla reddedersiniz bu tanımı...

OCC: Bu sözcüklerin, bu tutumlara karşı kişilerin dilimize sinsice soktuğu küçümseyici ifadeler olduğunu düşünüyorum. Elbette deneyler yapıyorum. Fotoğrafçının paleti, hakim olduğu tekniklerdir ve ancak yapabileceğimi bildiğim fotoğrafları hayal edebilirim. O nedenle çok fazla denerim. Ama deneylerimi sergilemem. Sonuçları sergilerim. Deneyler

sadece beni ilgilendiren ara bir aşamadır. “Deneysel” sözcüğüne itirazım bu yüzden... Benim ortaya koyduğum şey artık deney değil, o aşamayı geride bırakmış bir sonuçtur.





Fotoğraf 11: William Henry Fox Talbot,
Fotojenik Çizimler, 1834



Fotoğraf 12: Oscar Rejlander, Hayatın İki Yolu, 1857



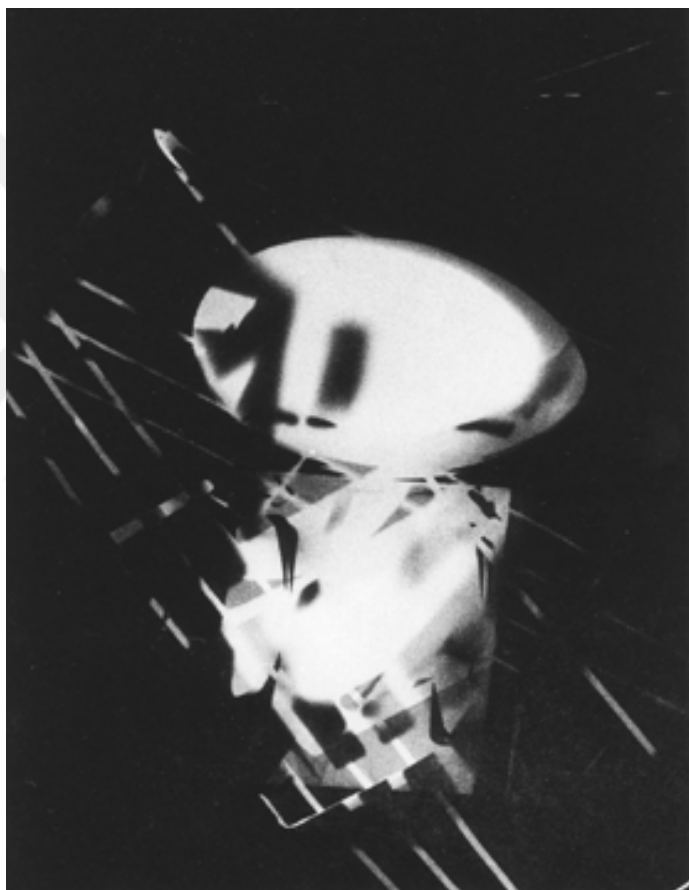
Fotoğraf 13: Henry Piece Robinson, Solup Gidiş, 1858



Fotoğraf 14: Alvin Coburn Langdon, Vortograph, 1916-17



Fotoğraf 15: Christian Schad, Amourette, 1918



Fotoğraf 16: Laszlo Moholy Nagy, Fotogram, 1926



Fotoğraf 17: Man Ray, Cam Gözyaşları, 1932



Fotoğraf 18: Herbert Bayer, İnsan Yapamaz, 1932



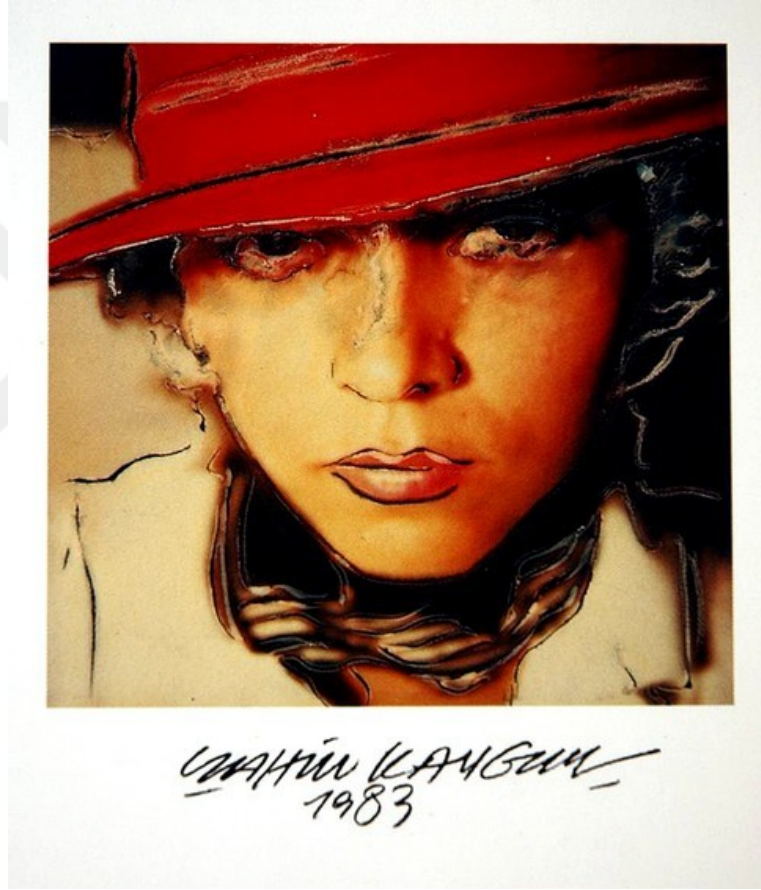
Fotoğraf 19: Harry Callahan, Kolaj, 1956



Fotoğraf 20: Lucas Samaras, Foto-Transformasyon, 1973



Fotoğraf 21: Ahmet Öner Gezgin, Adsız, 1979



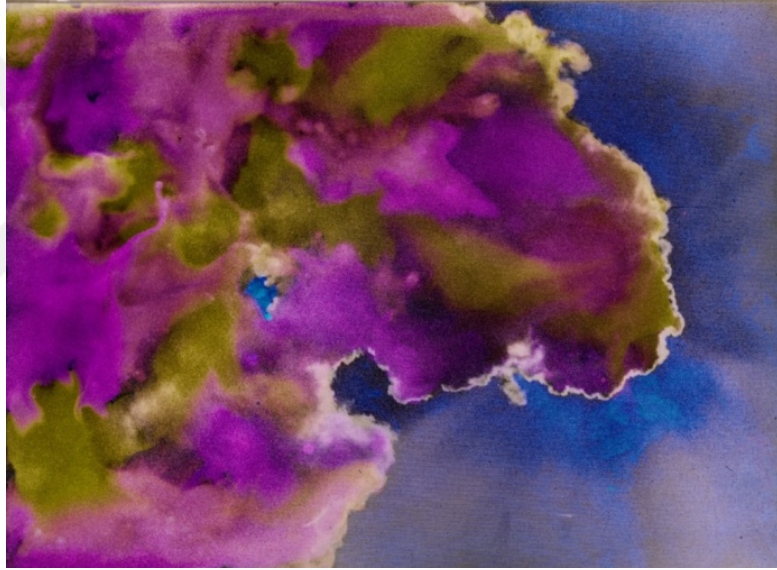
Fotoğraf 22: Şahin Kaygun, 1983



Fotoğraf 23: Nancy Burson, Big Brother, 1983



Fotoğraf 24: David Hockney, Peachblossom Otoyolu, 1986



Fotoğraf 25: Orhan Cem Çetin, Tanıdık Şeyler, 1988



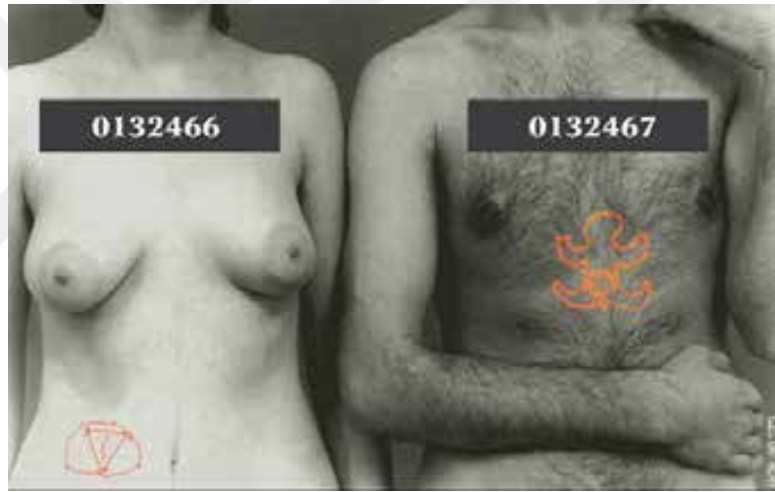
Fotoğraf 26: Jerry Uelsmann, Uçan Figür, 1988



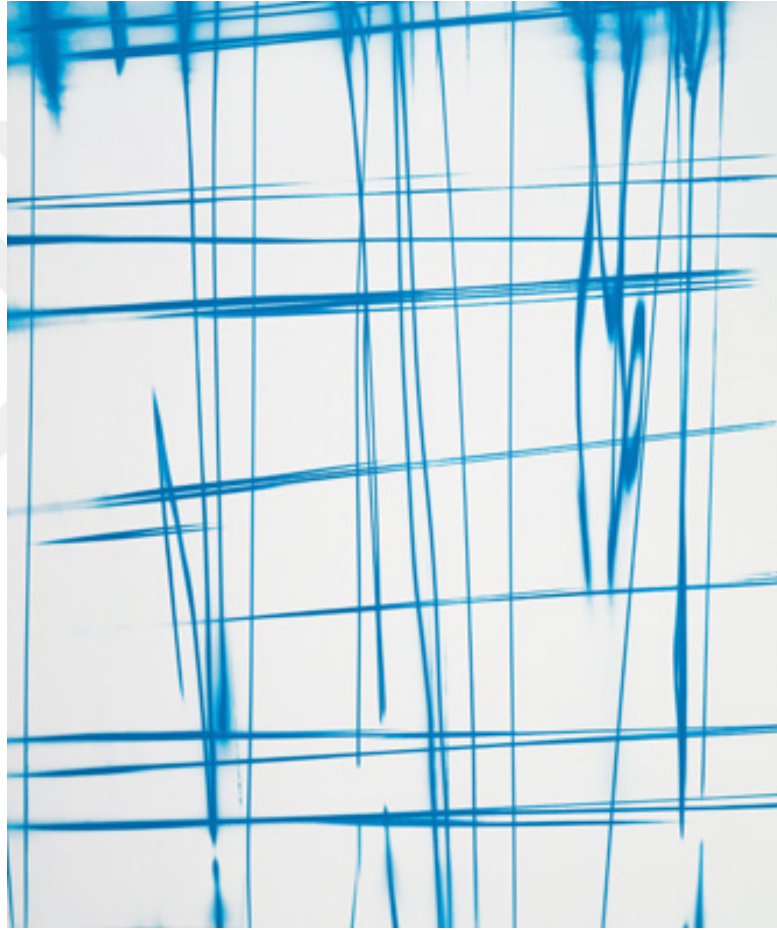
Fotoğraf 27: Pedro Meyer, Meleğın Düşüşü, 1991



Fotoğraf 28: Ahmet Selim Sabuncu, Boyalı Fotoğraflar, 1995



Fotoğraf 29: Tahir Ün, Hiçlik Kimlik, 1997



Fotoğraf 30: Wolfgang Tillmans, Süper Çarpışma #1, 2000



Fotoğraf 31: Gregory Crewdson, Ophelia, 2001



Fotoğraf 32: Jeff Wall, Bir Apartmandan Manzara, 2005



Fotoğraf 33: Erno-Erik Raitanen, Bacteriograms #4, 2008-2010



Fotoğraf 34: Maurizio Anzeri, Mia, 2014

3. 3 Deneysel Fotoğraflar

*-Aman, kendini asmış yüz kiloluk bir zenci,
Üstelik gece inmiş, ses gelmiyor kümesten;
Ben olsam utanırım, bu ne biçim öğrenci?
Hem dersini bilmiyor, hem de şişman herkesten.
İyi nişan alırdı kendini asan zenci,
Bira içmez ağlardı, babası değirmenci,
Sizden iyi olmasın, boşanmada birinci...
-Çok canım sıkılıyor, kuş vuralım istersen.*

(Tamer, 2003, s.19)

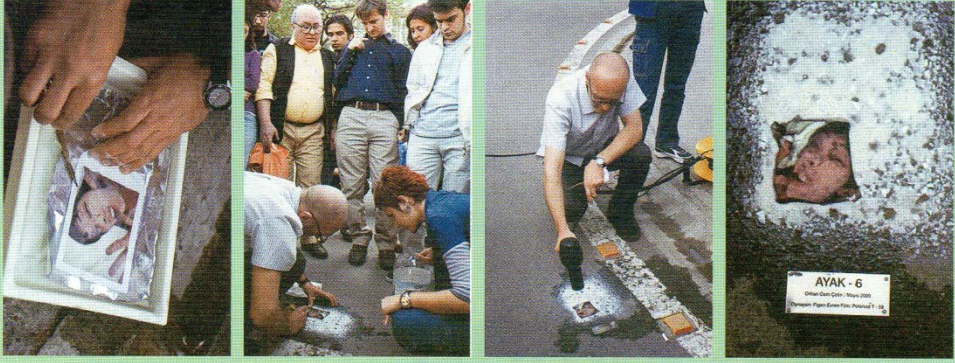


Fotoğraf 35: Douglas Heubler, Duration Pieces No.5, 1969

Douglas Heubler, Bin Dokuz Yüz Altmış Dokuz senesinin New York şehrinde, bir On Yedi Mart günü Central Park'ta on adet siyah beyaz fotoğraf çeker. On dakikalık bir sürede meydana gelen bu üretimde, fotoğrafın çekileceği noktayı çevredeki sesler belirler. Grup, her biri ayrı olarak ayırt edilebilen bir kuş öttüğünde veya bir ses duyduğunda yüzünü sesin yönüne çevirir ve Heubler, deklanşöre basar.

...VE EN SONUNDA ORHAN CEM ÇETİN KALDIRIMA DA FOTOĞRAF BASTII!

İşte Orhan Cem Çetin'in kaldırma fotoğraf basmasını belgeleyen fotoğraflar. Biraz zahmetli bir iş gördüğünüz gibi. Kısaca özetlemek gerekirse: İlk önce bir fotoğraf çekiyorsunuz, ama özel bir Polaroid malzemeyle çalışmanız gerekiyor. Daha sonra biraz su ısıtıp (vallahı derecesini bilemiyorum) fotoğrafın üstündeki görüntü kısmını kağıttan ayırıyorsunuz (böyle kolay yazılıyor ama bu ayırma işlemi bayağı bir hüner istiyor), sonra özenle ayırdığınız görüntüyü yapıştırmak istediğiniz zemine yine özenle bırakıyorsunuz, daha sonra evden getirdiğiniz saç kurutma makinesi ile fotoğrafın kurumasına yardımcı oluyorsunuz. Veeeeee artık fotoğrafınız kaldırımda. Tabii burada ne kadar kalacağı konusunda hiç bi garanti yok. Eğer bi bodyguard tutarsanız tahminlerinizden daha uzun bi süre kalması mümkün!



Fotoğraflar: Tolga Ünsün

Fotoğraf 36: Orhan Cem Çetin, Ayak - 6, 2000



Fotoğraf 37: Elspeth Duncan, Waiting for Elaine, 2004

Waiting for Elaine sergisinde ziyaretçi, fotoğrafların yakınındaki kahverengi kağıda düşüncelerini, duygularını, başlıklarını, sorularını, şiirlerini vb. istediği gibi yazabilme olanağına sahiptir.

Bu sergide ayrıca, okumak için “Waiting for Elaine Book”, dinlemek için “Waiting for Elaine soundtrack CD”si, videoları izlemek için “Waiting Room”, boşlukları doldurulacak “Waiting For Elaine” metni ve çocukların temanın yorumunu yaptığı “Çocuk Sergisi” vardır.

BÖLÜM 4: ESERLER



Eser 1



Eser 2



Eser 3



Eser 4



Eser 5



Eser 6

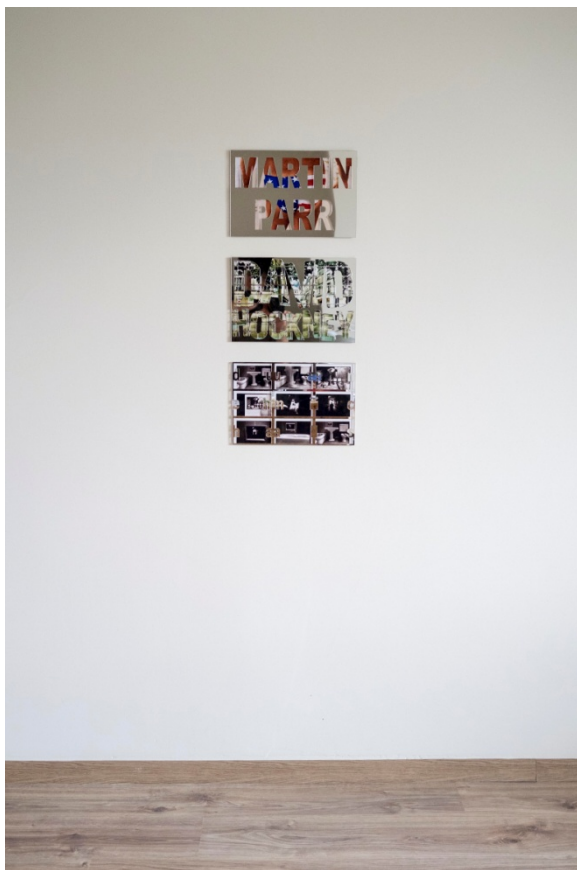


Eser 7





Eser 8



Eser 9



Eser 10



Eser 11

Eserlerimiz, “ayna” metaforu üzerine kurgulanmış, bu şekilde izleyicinin görüntüsüyle üretime dahil olması sağlanmıştır. İzleyicinin görüntüsüyle üretime dahil olması, farklı okumalar içermektedir: a) Benliğin belirsizliğine işaret eder. Fotoğraflarla karşılaşmayı bekleyen izleyici öncelikle görüntüsüyle karşılaşır. Sanatsal üretimi algılamaya niyetli izleyicinin bu karşılaşması, görüntüsünü herhangi bir aynada görmesinden oldukça farklıdır. Sanatsal üretimlerin sergilendiği bir mekanda “kendisinin” ne işi vardır? Kendisi de bir sanatsal üretim midir? b) Sanatsal üretimin “izleyicide oluştuğuna” işaret eder. İzleyici hangi yaşantıların birikimi olarak sanatsal üretimle etkileşim içerisinde? İzleyicide oluştuğu varsayılan duygu, düşünce veya sanatsal üretime karşı hayranlığı nereden gelmektedir? Ne olmuştur da izleyici kendini sanatsal üretimin karşısında bulmuştur? Politik ekonomik süreçleri tartıştığımız bölümde anlatmaya çalıştığımız gibi bir “yönlendirme” söz konusu olabilir mi? Bu bakış açısından kalkarak şunu sorabilir miyiz; izleyicinin nasıl duygulanacağı ve ne düşüneceği öğretiliyor olabilir mi? Bunlar metnimizin kuruntusu mudur, olan biten sadece naif bir merak hissiyatıyla açıklanabilir mi? c) Her izleyici ve her mekan için görüntünün değişkenliğine, belirleyicinin bağlam olduğuna işaret eder. Metnimiz bağlamın belirleyiciliğini tartışmaya açmaktadır.

İzleyicinin görüntüsüyle üretime dahil olmasının yanında izleyicinin fotoğraflara “ulaşabilmesi” için yaklaşma, uzaklaşma, eğilip kalkma, üretimi eline alıp oynama, hatta parmaklarını kırık cam parçalarının arasına sokma gibi bazen “tehlikeli” olabilecek eylemlerde bulunmasına yönelik bir deneyim ortamı oluşturulmuştur. Bu eylemler, sanatsal üretimin ve yaşamın algılayanın önüne “hazır konulmadığına” aksine “gayret sarfetmesi gerektiğine” göndermede bulunan sembolik eylemlerdir, “gayreti” açığa vuran eylemlerdir. Fotoğraf özelinde söylersek, fotoğraflar karşılıklarına geçilip izlenecek, izleyiciyi türlü düşünce ve duygulanımlara sürükleyecek ya da fotoğrafçının en ince duygu ve düşüncelerle oluşturduğu sonuç görüntüye hayranlıkla bakılacak nesnelere değildir. Fotoğraf kendi öznesi olarak, sessiz çılgınlıklarını atmaktadır. Bu -dilin, ahlakın, benliğin kısaca metnimizde bahsedilen tüm belirsizlikler arasında- kendisini ve fotoğrafı belirliymiş zanneden izleyiciye “kendisini ve fotoğrafı fark etmesi” yönünde bir öneri olarak okunabilir.

Eserlerimiz, tezimiz kapsamında örnekleme amacıyla üretildiğinden dolayı bir proje üzerine yoğunlaşılmamış, dolayısıyla bir projenin detaylandırılması yapılmamış bunun yerine farklı projelerden örneklere yer verilmiştir.

Malzeme olarak “sırlı cam” ayna kullanılmakla birlikte ayna işlevi görebilecek alternatif malzemeler de kullanılmış, malzemenin çok yönlülüğüne işaret edilmiştir.

Eserlerimizin temelini, yukarıda bahsettiğimiz gibi belirsizliğe/belirsizliklere işaret etmenin ve izleyiciyi aktif bir konuma getirmenin oluşturduğu söylenebilir. Bununla birlikte eserlerin çok katmanlı yapıları elbette farklı okumalara açık olacaktır. Bu farklı okumaların “aktarımcı” ve “yönlendirici” olabileceği göz önüne alınarak eserlerimiz hakkında açıklayıcı bilgiler yazılmak istenmemiştir. Ancak metnimizin bir yüksek lisans eser metni, bir bilimsel metin olduğunu dikkate alındığımızda; bazı alt okumalara yer vermenin, tezin eser-metin bütünlüğünü sağlayarak okuyucularına “kedigözü” olabileceği düşünülmüştür ve bu düşünce, metnimizin paradoksal yapısıyla elbette çelişmektedir:

Eser 1, 2 ve 3’te nüfus müdürlüğünden “bulunan” fotoğraflar, arkalarına aynalı fon kartonu yapıştırılarak kullanılmıştır. Nüfus müdürlüklerinde kişilerin vesikalık fotoğrafları kimlik için gerekli görülen yüz kısmından kesilerek fotoğrafın kalan kısımları çöpe atılmaktadır. Bu şekilde bir kullanımın olması portre fotoğrafıyla ilgili ilginç okumalar barındırabilir. Örneğin fotoğrafların “kalan” kısımları portre fotoğrafına dahil edilemez mi? Ayrıca kişinin temsilinin yüzüyle sınırlandırılmış olması “kimlik” meselesini gündeme getirmektedir. Örneğin Eser 1’de gördüğümüz ay yıldızlı tişört kişinin kimliğiyle ilgili birçok okuma içeriyor olmasına rağmen kişinin “kimlik kartında” görünmemektedir! Bununla birlikte aynalı fon kartonunda, izleyicinin görüntüsünü “bir karartı” şeklinde oluşturduğundan dolayı izleyicinin belirsiz benliğine ve belirsiz “katılımına” gönderme yapılmıştır.

Eser 4, oyuncakçılarda, kırtasiyelerde ya da sokak tezgâhlarında “zekâ küpü” veya “rubik küp” olarak satılan küpün üzerine yapıştırılmış fotoğraf parçalarından ve pleksi aynalardan oluşmaktadır. Üç boyutlu görünümü iki boyutlu sunan fotoğraf, küpün yüzeyine uygun olarak kare şeklinde kesilmiş ve bir “oyun” nesnesi haline

dönüştürülerek, üç boyutlu bir nesnenin üzerine basıldığında parçalara ayrılmıştır. Ziyaretçinin sandalyeye oturmasına yönelik öneri, yoğunlaşmasına, fotoğrafla baş başa kalmasına yönelik bir öneridir. Aynalar sayesinde kendini veya başka bir görünümü de fotoğrafa dahil eden izleyici, küpün hareketli yapısından dolayı “kendi fotoğrafını” oluşturabilir.

Eser 5, 6, 7 geçmiş dönemlerde kullanılmış ve artık bitpazarında satılan üç bakır kaptan oluşur. Bu kapların içerisinde sırayla; kırık ayna parçaları içinde fotoğraf, buruşturulmuş fotoğraf ve suyun içindeki fotoğraf bulunur. Bakır kaplar aynaya benzemekte, kullanılmış olmalarından dolayı da ziyaretçinin sanatsal üretimlere geçmiş yaşantılarıyla, koşullanmışlıklarıyla baktığını sembolize etmektedir. Kapların kalaylanmış olmaları da hem kapların kendilerini göstermek istedikleri hem de izleyicinin yenilenme gayretini gösterir niteliktedir. Dolayısıyla denilebilir ki, kaplar hem özne hem nesne konumundadır. Kapların içerisinde fotoğraflar; üzerlerine notlar yazılmış, bitpazarından satın alınmış, bindokuzyüz kırklı yıllara ait asker fotoğraflardır. Notlardan anlaşılan, savaş sistemi içerisinde aktif olarak yer alan askerlerin ailelerine oldukça pozitif mesajlar gönderdikleridir. Bu pozitif mesajlar askerlik görevlerini yapan kişilerle kaplar arasında da bir yakınlık inşa eder. Çünkü o kaplar hem “sivil” hayatlarında evlerinde kullandıkları kaplardır hem de askeriyede yemek yedikleri metal kapları hatırlatır. Ayrıca pozitif mesajlarla gönderilmiş fotoğraflar artık bitpazarındadır. Nice anlamlar yüklenen hatıralar satılığa çıkarılmıştır! Eser 5’te fotoğraf kırık ayna parçalarının içerisinde yerleştirilmiş, izleyicinin hem uzanması hem de elinin kesilmesi riskini göze alması istenmiştir. Eser 6’nın arkasına yazılan not, kalem fazla bastırıldığı için, fotoğraf yüzeyine taşmış ve fotoğrafı kısmen bozuma uğratmıştır. Denilebilir ki fotoğrafa yüklenen anlam fotoğrafı bozuma uğratmaktadır. Not, folyo ile gizlenmiş ve fotoğraf buruşturularak kabın içerisine konmuştur. Notun gizlenmesindeki amaç, dikkatin ne yazdığına değil, fotoğrafını gördüğümüz askerin, düşünceleriyle görüntüsünü yıpratığına işaret etmektir ve izleyici fotoğrafa ulaşmak için eğilmeli, buruşuk kağıdı açmalı hatta elleriyle düzlemeye/düzeltelemeye uğraşmalıdır. Eser 7’de fotoğraf suyun içerisinde. İzleyici eğilip elini suyun içerisine sokma “cesareti” gösterdiğinde su dalgalanmakta, sudan çıkan fotoğraf bir anda bulanıklaşmaktadır. Su, uygun ışık koşullarında ayna işlevi görebileceği gibi fotoğrafı da zamanla eritecek,

parçalayacak ve yok edecektir; aynı kaybolmuş hatıralar gibi... “Kış mevsiminiz kutlu olsun selamlarım.”

Eser 8, 60x60x13 cm ölçülerinde sensörlü “kara kutu” olarak kurgulanmıştır. Kutunun önünde ayna işlevi görebilecek, üzerine film çekilmiş cam bulunmaktadır. İzleyici yeterince “yaklaşmadığında” filmler camda kendi görüntüsünü izlemektedir. Kutuya yaklaştığında ise harekete duyarlı sensör devreye girerek, kutu içerisindeki led ışıkları yakar ve “izleyici” kaybolurken “fotoğraf” görünür olur. Kutunun içerisinde öldükten sonra “keşfedilen” ve hayatı adeta bir “kara kutu” olan Vivien Maier’in, sokakta karşısına çıkan aynada çektiği otoportrelerinden biri vardır. Ayna hangisidir? Vivien Maier’in baktığı ayna mı, izleyicinin baktığı filmler cam mı?

Eser 9, 10, 11 20x30 cm ölçülerinde içleri fotoğrafçı isimleriyle kesilmiş pleksi aynalardan oluşmaktadır. Fotoğrafçının ismi, fotoğrafçının fotoğraf üretim tekniği dikkate alınarak kesilmiş, aynaların arkasına fotoğrafçılara ait fotoğraflar yapıştırılmıştır. Ayna ile fotoğrafın üst üste gelmesinden dolayı izleyici, fotoğrafa baktığında görüntüsünü, görüntüsüne baktığında fotoğrafı göremez ya da flu görür. Bununla birlikte fotoğraflar aynaların arkasına “gizlenmiş” olmasına ve parçalı olarak görülmelerine rağmen fotoğrafçıları tahmin edilebilmektedir. (Bu, elbette konuya ilgi duyan kişiler için söylenmekte, konuya ilgisi olmayan kişilerin örneğin Martin Parr’ı ve fotoğraflarını tanımaları, bilmeleri, görmeleri beklenmemektedir.) Fotoğrafçıların ismi zamanla üretimlerinin önüne mi geçmektedir? Fotoğraflara bakışımızı, fotoğrafçıların sanat tarihsel süreç içerisinde “edindikleri yer” ne ölçüde etkilemektedir? Fotoğrafçı isimlerinin metin olduğu açık bir biçimde gösterilerek metin fotoğraf ilişkisi, fotoğrafın metinlerle yönlendirilmeye duyduğu/duymadığı ihtiyaç sorunsallaştırılmıştır. Pekiyi neden bu fotoğrafçıları seçilmiştir? Fotoğrafçıları, belgesel fotoğraf, deneysel fotoğraf ve kavramsal fotoğraf sınıflandırmasının “belirgin” temsilcileri olduklarından dolayı seçilmiştir. Daha da önemlisi, üç fotoğrafçı da hâlâ hayattadır!

SONUÇ

İnsanın doğayla bütünlük içinde yaşamasını sağlayacak içgüdüsel mekanizmaları yeterli değildir, içgüdüsel mekanizmalarının yeterli olmayışı insanın -doğanın içinde olmasına rağmen- kendi ayırdına varmasına sebep olmaktadır. Kendi ayırdına varan insan, doğa karşısında biyolojik güçsüzlüğünü zorunlu ve keyfi belirlemelerle aşmaya çalışmaktadır.

İnsan, belirlemelere zorunlu olarak ihtiyaç duyar ancak bu belirlemeleri yaparken, belirsizliği belirli hale getirmeye uğraşırken, keyfilikten kurtulamaz. Keyfi belirlenmişliklerin içerisine doğan ve haliyle bunları kanıksayan insan ise kendini bütünlüklü bir ben olarak düşünür, duygu ve düşüncelerini dil yardımıyla aktardığını zanneder, benimsediği ahlaki kuralların kaçınılmaz ve evrensel olduğuna inanır. Dolayısıyla keyfi belirlenmişliklerin farkında olmayan insan “miş” gibi yaşamak durumundadır. Deneyimlerimiz otonom olmadığından “miş” gibi yaşamaktan kurtuluş olmasa da -“tam anlamıyla doğmakla” ya da “aydınlanmayla” mümkün olabilir- farkında olmak veya olamamak, yaşamı karnavala çevirme noktasında önemli ayrımlar oluştururlar.

Başta dil ve dil içerisinde var olmaya mecbur olan dil, gündelik hayat, bilgi, hakikat, ahlak, din, bilim, politik ekonomi, psikoloji gibi neredeyse insan hayatının tamamını kuşatan disiplinler belirlemeler olmadan var olamazlar. Örneğin “adadalb” yazımıyla alışveriş listesi hazırlanamaz ya da ancak yeni bir dil oluşturularak ve tekrar dilin içine girilerek oluşturulabilir. Oysa “adadalb” yazımı sanatsal üretim veya sanatsal üretimin bir parçası olabilme potansiyeli barındırmaktadır. Bu nedenle sanat, belirlenmişliklere ihtiyaç duymak anlamında yukarıda sıralanan disiplinlerden ayrılarak, hayata değil yaşama yaklaşır. Hayat, yaşam ayrımını daha anlaşılır hale getirmek için insanın yemek yeme zorunluluğu ve yemek tercihi üzerinden bir örnek oluşturabiliriz. Yemek yeme insan için bir biyolojik zorunluluktur ancak neyin, nerede, ne zaman yeneceğinin zorunluluğu yoktur. Keyfi belirlenmişliklerle var olduğunun farkında olamayan insan “benim zevkim”, “benim geleneğim”, “benim alışkanlığım” gibi motivasyonlarla; belirli mekânlarda, belirli zamanlarda, belirli listelerin içerisindeki belirli yemekleri yiyen insana, robotlaşmış insana dönüştüğünün de farkında değildir.

Keyfi belirlenmişliklerin farkında olan insan ise neyi, nerde, ne zaman yiyeceğini “oyuna” dönüştürerek, yemek yeme gibi hayatsal bir olayı yaşam alanına taşıyabilir. Her gün yapılan, farkında olmayana belki de hiçbir şekilde ilginç gelmeyen, yemek yeme gibi bir eylemin dahi insanın çoksesli bir dünya görüşü geliştirmesine engel veya destek olabileceğini söyleyebiliriz. Değişik mekânlara, değişik zamanlara, değişik lezzetlere açık olmayan zihin değişik düşüncelere de elbette açık olmayacaktır. Şunu vurgulamak gerekir ki; “değişik” kelimesi yeninin, farklının, gelişmişin peşinde koşan kapitalist sistemin dayattığı anlamda değil; insanın bulunduğu mekân ve zamanla bütünleşerek, deneyimlerini yapaylıktan kurtarması anlamında kullanılmaktadır.

Genel olarak sanat tarihinin mağara resimleriyle başlatıldığını ve mağara resimlerinin bir dil olduğunu göz önüne aldığımızda, sanatsal üretime de belirleme görevinin en baştan yüklendiğini söyleyebiliriz. Sanat, belirlenmişliklere ihtiyaç duymamak anlamındaki farklılığını ortaya koyamadığında insan için yeni bir keyfi belirlenmiş alan oluşturmaktadır. Bu keyfi belirlenmiş alan ise sistemlerin -din, eğitim, ekonomi gibi- eliyle sanat üreticilerine ayrıcalıklı bir konum, sanatsal üretimlere kutsallık, kamusal alan olmalarına rağmen müze ve galeri gibi mekânlara da herkesin giremeyeceği mabetlik atfetmektir. Oysa sanat deneysellikle, yaşamın ayrılmazları olan süreç, akış, oluş vurgusu yaptığından zaten keyfi belirlenmişliklerle kuşatılmış insana “kendine doğru” bir çıkış önerisi haline gelebilir.

Savaşların, açlığın; başta geçim sıkıntısı, dinin istismar edilmesi, kadınlara yönelik her türlü şiddet olmak üzere çeşitli toplumsal sorunların başını alıp gittiği günümüz dünyasının daha kökten ve insancıl çözümlere ihtiyacı vardır. Belirsizliğin payının verildiği, oyuna dönüşmüş bir hayat/yaşam ve sanat modelini “gerçekleri yok saymak” ya da “şımarıklık” olarak değerlendirmek, keyfi belirlenmişliklerin içerisinde bile bile hapsolmek demektir. İnsan, evrene ve topluma “ait olma” ilksel ihtiyacını, süregidenleri olduğu gibi kabul ederek, boyun eğerek, sorgulamayarak gidermek zorunda değildir. Böyle bir tutum ait olmayı değil aksine evrenden, toplumdan ve kendinden kopuk insanların dünyasını inşa eder.

Pozitivizm ile aynı dönemde icat edilmiş olan fotoğraf, aynı kelimeler gibi aynı mağara resimleri gibi “aktarıcı” olarak var olagelmıştır. Görme temelli bir medium olan

fotoğrafın sınırlayıcı yönlerini tartışmadan önce, görmeyi tartışmak gerekmektedir. Bilgi edinmek anlamında göz diğer duyu organlarından daha öncelikli konuma sahip olabilir. Ancak insan olmak dünya ile ilgili kuru bilgi toplamının ötesinde bir şeydir. Gözün gördüğünü fetih düşüncesiyle değerlendirip, zihnin raflarına kaldırmak, dünyayı bilme ekseninde ele geçirmeyi amaçlamış bilimin, belirlemek isteyen insana kolaylıkla aşılacağı bir davranış olmuştur. Gözüyle gördüklerini dünya karşısında güç elde etmek için kullanan insan, görüntünün farkına varmayarak, gördüklerine alışmakta, yaşam enerjisini “ilginç” görüntülerde aramaktadır. Oysa pencereden gördüğümüz ağaç her günkü ağaç olabilir mi? Gözüyle alışkanlıklar edinerek deneyimlerini yapaylıktan kurtaramayan insan elbette fotoğrafa da aynı muameleyi yapacaktır. Örneğin aile büyüklerinin fotoğrafları sevgi, saygı gibi hisler veya gerekçelerle duvara asılır; bir süre sonra, her gün görülen fotoğraf ve dolayısıyla fotoğrafın anlamı bir süs nesnesine dönüşür. Gözüyle ilginçlik arayan insan, eline fotoğraf makinesini aldığı anda da aynı motivasyonla hareket etmekte; “öteki” hayatların ilginç mekânları, ilginç bedenleri, ilginç etkinlikleri müzelerde ve galerilerde “izleyiciyle buluşmaktadır”.

Fotoğrafın teknik anlamda manipülasyon içermese dahi manipüle edilmiş bir görüntü olduğu unutulmamalıdır. Her ne kadar fotoğraf makinesi, nesnellik anlamı da taşıyan objektif adlı merceklerinin görüş açısındakileri olduğu gibi kayıt etse de, fotoğraf makinesini kullanan insan keyfi belirlenmiş olmak anlamında manipüle edilmiştir. Dolayısıyla fotoğrafın hakikati yansıttığı, gözün dahi hakikati yansıtmadığı düşünüldüğünde, asılsızdır. Çünkü dil gibi fotoğraf da hakikate dokunmaz, insan -aynı dil gibi- fotoğraflarla yeni bir dünya oluşturduğundan, fotoğraf sadece kendi kendisine dokunur.

Fotoğrafın deneyselliği; fotoğrafı nesne, fotoğrafçıyı aktarıcılık ve izleyiciyi pasif alıcılık rollerinden çıkarmaktadır. Deneyim ve süreç vurgusu yapan deneysellik ve dolayısıyla fotoğrafın deneyselliğiyle, sadece sanat ile ilgili değil, yaşamın her alanındaki yapay kalıplar fark edilebilir.

*

Eserlerimizde, fotoğraf nesne -görüntüye bakarak duygulanma, düşünme veya hayranlık değil- olarak değil özne -görüntüyü elde etme süreci- olarak konumlandırılmış, “varolan” fotoğraflar, “izleyicinin kendisine işaret etmesinden dolayı” metafor olarak ayna kullanımıyla birleştirilmiş, aynanın izleyici ve mekanı dahil eden yapısından dolayı da metnimizde bahsettiğimiz belirsizliklerin üzerindeki örtü işaret edilmiş, zaman zaman kaldırılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte izleyiciye deneyim ortamı oluşturan eserlerimiz izleyiciye “kendine doğru sorular sorması” için birer öneri niteliğindedir.

Eserlerimiz bir üst paragrafta anlatılanlarla temellendirilmekle birlikte, alt okumalar da içermektedir. Alt okumaların sorabileceği soruları; “Kimlik kartlarımızda, temsilimizin yüzümüzle sınırlı tutulması, fotoğrafın kullanımını ve kimlik algısını stereotipleştiriyor olabilir mi? Fotoğrafları izlemek, keyfi bir seyirlik değil de, “tehlikeli” bir “oyun” olabilir mi? Fotoğrafa yüklediğimiz anlam ya da duygunun fotoğraf dışında başka nedenleri olabilir mi? Örneğin, fotoğrafçısının ismi fotoğrafın önüne geçiyor olabilir mi?” şeklinde örnekleme mümkündür.

*

Metnimiz, “Fotoğraf Anasanat Dalı”nda kurgulanmış yüksek lisans tezidir. Alan ve süre kısıtlaması düşünüldüğünde, metnimizin, alt başlıklarının daha detaylı ele alınması anlamında, içerdiği örtük anlamların üzerinin açılması anlamında ve deneyselliğin, belirsizliğin payının verilmesinin toplumsal dönüşüm sağlamadaki rolünün anlaşılması ve anlatılması anlamında geliştirilmeye muhakkak gereksinimi vardır.

*

Yazın kışa dönmeye başladığı günlerde, merhaba kelimesini bilmeden dünyaya merhaba diyen Onur Bulut, her bebek gibi gözlerini açmadan daha, el yordamıyla bulmuştu karnını nasıl doyuracağını. Onur Bulut’un, yine, karnını doyurmak, uyumak, kişisel temizliğinin yapılması gibi fizyolojik ihtiyaçlarını gidermeye çalıştığı bir kış

gecesi, dedesi Bayram’la oturmuş gündelik hayat üzerinden ad adlandırılan ilişkisinin uzlaşım olduğu, göstergelerin nedensizliği; kelimelerin kalıplar oluşturarak yaşamla aramıza girdiği gibi sorunlar üzerine konuşuyorduk. Huzursuzluğun Kitabı’nın sohbetimize eşlik ettiği o gece daha önceden altı çizili **“Çözülebilir sorun yoktur. Bir sorunun varlığı, özünde, bir çözümün yokluğunu taşır. Bir olguyu aramak, olgunun var olmadığı anlamına gelir. Düşünmek, var olmayı bilmemektir.”** (Pessoa, 2015, s.156, 157) cümlelerini okumakken niyetim, Pessoa (2015, s.48) **“İster var olsunlar ister var olmasınlar, biz tanruların kölesiyiz.”** yazıyordu açılan sayfada.

Bu notu düşerken Pessoa, ne düşünüyordu?

Tanruların belirsizliğini mi?

Belirsizliğin tanrılığını mı?

Sözün başına geldiğimizde, bize elbette kalan “umut”.

KAYNAKÇA

A.KİTAPLAR

- Abasıyanık, S.F. (2013). “Garson”, **Semaver**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aktürel, T. (1993). “Kratylos Üstüne”, **Diyaloglar**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ali, S. (2010). **Kürk Mantolu Madonna**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan, N. (2008). **Sanatta Alternatif Arayışlar**. Z. Rona (çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Atay, O. (2008). **Tutunamayanlar**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2013). **Günlük**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan, Y. (2013). **Aylak Adam**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altuğ, T. (2008). **Dile Gelen Felsefe**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2002). **Yorum Üzerine**. S. Babür (çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Bacon, F. (2015). **Novum Organum**. T. Kabadayı (çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Bağçe, H.E. (2015). “Sunuş”, **Frankfurt Okulu**. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bakhtin, M. (2001). “Dostoyevski’nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Oluşumunun Karakteristikleri”, **Karnavaldan Romana**. C. Soydemir (çev.). S. İrzık (drl.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ball, H. (2008). “Dada Manifesto”, **Dada Manifestoları**. M. Oflas (çev.). İstanbul Altıkırkbeş Yayın.
- Barrett, T. (2015). **Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri**. E. Ermert (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barthes, R. (2011). **Camera Lucida- Fotoğraf Üzerine Düşünceler**. R. Akçakaya (çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Barthes, R. (2016). **Göstergibilimsel Serüven**. M. Rifat ve S. Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baumann, Z. (2003). **Modernlik ve Müphemlik**. İ. Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baykan, F. (1989). **Bilgelik Yolunda Bir Filozof Nietzsche**. Ankara: Palme Yayınları.

- Benjamin, W. (2012). **Fotoğrafın Kısa Tarihi**. O. Akınhay (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (2013). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**. A. Cemal (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2011). “Görünümler”, **O Ana Adanmış**. Y. Salman ve M. Gürsoy Sökmen (hızl.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2012). **Görme Biçimleri**. Y. Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (orijinal baskı yılı 1972).
- Berger, P.L. ve Luckman, T. (2008). **Gerçekliğin Sosyal İnşası-Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi**. V. S. Öğütle (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (orijinal baskı yılı 1966).
- Berkowitz, P. (2003). **Bir Ahlak Karşıtının Etiği**. E. Demirel (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bodhidharma. (2003). **Bodirma'nın Zen Öğretisi**. R. Pine (ing. çev.). N. Yener (çev.). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Bodson, G. (2008). “Sitüasyonizm Nedir?”, **Sitüasyonist Enternasyonal**. M. Oflas (çev.). Ş. Erdoğan (drl.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Bumann, W. (2001). “Dil Felsefesi”, **Günümüzde Felsefi Disiplinler**. D. Özlem (çev. ve drl.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Cevizci, A. (2015a). **Felsefe Tarihi**. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2015b). **Etik-Ahlak Felsefesi**. İstanbul: Say Yayınları.
- Chomsky, N. (2001). **Dil ve Zihin**. A. Kocaman (çev.). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Conze, E. (2005). **Kısa Budizm Tarihi**. Ö. C. Güngören (çev.). İstanbul: Yol Yayıncılık.
- Debord, G. (2008). “Dérive Teorisi”, **Sitüasyonist Enternasyonal**. M. Darendel (çev.). Ş. Erdoğan (drl.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Debord, G. (2014). **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**. A. Ekmekçi ve O. Taşkent (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir, G.Y. (2015). **Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği**. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Eco, U. (2017). **Gülün Adı**. Ş. Karadeniz (çev.) İstanbul: Can Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1980)

- Erhat, A. (2015). **Mitoloji Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erinç, S.M. (2013). **Sanatın Boyutları**. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Fara, P. (2012). **Bilim-Dört Bin Yıllık Bir Tarih**. A. Babacan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (orijinal baskı tarihi 2009).
- Feyerabend, P.K. (2012). **Akla Veda**. E. Başer (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1987).
- Fırmıncıoğlu, S. (2012). **John Cage Seçme Yazılar**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Flusser, V. (2009). **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Foucault, M. (2001). **Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**. M. A. Kılıçbay (çev.). Ankara: İmge Kitabevi. (orijinal baskı tarihi 1966).
- Fromm, E. (2015a). **Özgürlükten Kaçış**. Ş. Yeğin (çev.). İstanbul: Say Yayınları. (orijinal baskı yılı 1941).
- Fromm, E. (2015b). **Psikanaliz ve Zen Budizm**. İ. Güngören (çev.). İstanbul: Yol Yayıncılık. (orijinal baskı yılı 1960).
- Gasset, O. (2014). **İnsan ve “Herkes”**. N. G. Işık (çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (orijinal baskı yılı 1957).
- Gombrich, E.H. (2015). **Sanatın Öyküsü**. E. Erduran ve Ö. Erduran (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. (orijinal baskı tarihi 1950).
- Güngören, İ. (2016). **Zen Budizm, Bir Yaşama Sanatı**. İstanbul: Yol Yayıncılık.
- Hacking, J. (Ed.). (2015). **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (orijinal baskı tarihi 2012).
- Heidegger, M. (2002). “Dilin Doğası”, **İnsan Bilimlerine Progelomena/Dil, Gelenek ve Yorum**. H. Arslan (çev. ve drl.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Kafka, F. (Tarihsiz). **Aforizmalar**. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Kuçuradi, İ. (1995). **Nietzsche ve İnsan**. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (1997). **Sanata Felsefeyle Bakmak**. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Kul-Want, C. (2013). **Estetik**. E. Kibaroglu (çev.). İstanbul: Ntv Yayınları. (orijinal baskı yılı 2007).
- Kur’an-ı Kerim**. Bakara Suresi. Ayet 216.
- Küçükalp, K. (2010). **Nietzsche ve Postmodernizm**. İstanbul: Kibele Yayınları.

- Lacan, J. (1996). “Özne-Ben’in İşlevinin Oluşturucu Olarak Ayna Evresi”, **Freud’tan Lacan’a Psikanaliz**. N. Kuyaş (çev.) S. M. Tura (drl.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (orijinal baskı yılı 1949).
- Lăozi. (2016). **Tao Te Ching**. S. Özbey (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Madak, D. (2015). “Ağlayan Kaya”, **Ah’lar Ağacı**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Matthews, J.D. (2008). “Situasyonistlere Marksist Giriş”, **Situasyonist Enternasyonal**. A. Günebakanlı (çev.). Ş. Erdoğan (drl.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Marx, K. ve F. Engels. (2015). **Komünist Manifesto**. C. Üster ve N. Deriş (çev.). (orijinal baskı yılı 1848).
- Nietzsche, F. (1995). **Deccal**. O. Aruoba (çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Nietzsche, F. (2003). **Şen Bilim**. L. Özşar (çev.). Bursa: Asa Kitabevi.
- Nietzsche, F. (2005). **Putların Batışı**. M. Tüzel (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2012). **Wagner Olayı, Nietzsche Wagner’e Karşı**. İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2013). **Ahlakın Soykütüğü Üstüne**. A. İnam (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2014). **Güç İstenci**. N. Epçeli (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015). **Böyle Buyurdu Zerdüşt**. M. Batmankaya (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Not Bored. (2008a). “Situasyonist Enternasyonal’in Sunumu”, **Situasyonist Enternasyonal**. M. Darende (çev.). Ş. Erdoğan (drl.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Not Bored. (2008b). “Modern Kültür’de Devrim ve Karşı Devrim”, **Situasyonist Enternasyonal**. M. Darende (çev.). Ş. Erdoğan (drl.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Not Bored. (2008c). “Situasyonist Enternasyonal Üzerine”, **Situasyonist Enternasyonal**. M. Darende (çev.). Ş. Erdoğan (drl.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Not Bored. (2008ç). “Yadsıma ve Başlangıç Olarak Détournement”, **Situasyonist Enternasyonal**. M. Darende (çev.). Ş. Erdoğan (drl.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

- Özdoğan, T, M. Kara, S. Gümüş ve M. Orbay. (2005). **Modern Fizik**. Ankara: Palme Yayıncılık.
- Peters, F.E. (2004). **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**. H. Hünler (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Pessoa, F. (2015). **Huzursuzluğun Kitabı**. S. Özen (çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Petrucci, R.H, F. G. Herring, J. D. Madura ve C. Bissonnette. (2012a) **Genel Kimya İlkeler ve Modern Uygulamalar Cilt 1**. T. Uyar, S. Aksoy ve R. İnam (çev. ve ed.). Ankara: Palme Yayınları.
- Petrucci, R.H, F. G. Herring, J. D. Madura ve C. Bissonnette. (2012b) **Genel Kimya İlkeler ve Modern Uygulamalar Cilt 2**. T. Uyar, S. Aksoy ve R. İnam (çev. ve ed.). Ankara: Palme Yayınları.
- Platon. (1993). “Kratylos”, **Diyaloglar**. T. Aktürel (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Robinson, D. (2012). **Felsefe**. B. Taşyakan (çev.). İstanbul: Ntv Yayınları. (orijinal baskı yılı 1998).
- Saussure, F. (1998). **Genel Dilbilim Dersleri**. B. Vardar (çev.). İstanbul: Multilingual.
- Schrift, A.D. (2002). “Dil, Metafor ve Retorik”, **İnsan Bilimlerine Progelomena/Dil, Gelenek ve Yorum**. H. Arslan (çev. ve drl.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Sim, S. (2006). **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**. M. Erkan ve A. Utku (çev.). Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- Sim, S. (2012). **Eleştirel Teori**. A.E. Pilgir ve E. Arıcılar (çev.). İstanbul: Ntv Yayınları. (orijinal baskı yılı 2001).
- Sontag, S. (2011). **Fotoğraf Üzerine**. O. Akınhay (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Soykan, Ö.N. (1995). **Dil ve Felsefe/Wittgenstein Üzerine Bir Araştırma**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Suzuki, D.T. (1997). **Zen Budizmi, D.T. Suzuki'den Seçme Yazılar**. İ. Güngören (çev.). İstanbul: Yol Yayıncılık.
- Tamer, Ü. (2003). “Konuşma”, **Ben Sana Teşekkür Ederim**. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Tanpınar, A.H. (2014). **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Topçuoğlu, N. (1992). **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Toptaş, H.A. (2013). **Harfler ve Notalar**. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Toptaş, H.A. (2015). **Bin Hüzünlü Haz**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tzara, T. (2008). “Güçsüz ve Acı Aşk Üzerine Dada Manifestosu”, **Dada Manifestoları**. M. Oflas (çev.). İstanbul Altıkırkbeş Yayın.
- Tura, S. M. (1996). **Freud’tan Lacan’a Psikanaliz**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Türkçe Sözlük**. (2011) “Ahlak” Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkçe Sözlük**. (2011) “Algılama” Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkçe Sözlük**. (2011) “Benlik” Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkçe Sözlük**. (2011) “Kişilik” Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkçe Sözlük**. (2011) “Sistem” Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uyar, T. (2014). “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir”, **Göge Bakma Durağı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vardar, B. (2007). **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Multilingual.
- Vassaf, G. (2015). **Cehenneme Övgü**. Z. Gencosman ve Ö. Madra (çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Watts, A. (1996). “Beat Zen, Kurumlaşmış Zen ve Zen”, **Taoculuk Zen ve Batı Kültürü**. İ. Güngören (çev.). İstanbul: Yol Yayıncılık.
- West, D. (1998). **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**. A. Cevizci (çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Wittgenstein, L. (1996). **Tractatus Logico-Philosophicus**. O. Aruoba (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wittgenstein, L. (2014). **Felsefi Soruşturmalar**. H. Barışcan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

B. MAKALELER

Coşkun, S. (2014). Dil-Düşünce ve Dünya İlişkisi Bakımından Öznellik, Bireysellik ve Kimlik. **Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**. 23, 87-102.



C. İNTERNET KAYNAKLARI

Çetin, O.C. (2015). **Röportaj: Orhan Cem Çetin – “Gerçeklik Hiçbir Şeydir, Algi Her Şey!”**. <http://fotografhaberleri.net/index.php/2015/12/27/roportaj-orhan-cem-cetin-gerceklik-hicbir-seydir-almi-her-sey/> [2Ağustos2017]

Çevik, C.C. (2012). **Stoa Mantığında Lekton Kavramı Üzerine**. <https://jimithekewl.com/2012/10/20/lektion/> [16Ekim2016].

Deneyim. (2016). www.google.com.tr [30Aralık2016].

Estetik. (2016). www.etimolojiturkce.com [30Aralık2016].

Gezgin, A.Ö. (t.y.) **Deneysel Fotoğrafın Tarihsel Süreci**. <http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/deneysel.html> [2Ağustos2017]

Konsept. (2016). www.etimolojiturkce.com [12Kasım2016].

Not1: Dipnotlarda, kaynağından doğrudan yapılan aktarımlar “ ” ile gösterilmiş olup, metin içerisinde olduğu gibi koyu, italik veya ayrı paragrafta, italik yazılmamıştır.

Not2: Sayılardan bahsedildiğinde -eğer doğrudan aktarım değil ise- rakamlar değil harfler kullanılmıştır.

Not3: Doğrudan yapılan aktarımlar, kaynağındaki gibi yazılmış, yazım hatası olarak düşünülebilecek bölümlerin bir yazım stratejisi olma olasılığı düşünülerek müdahale edilmemiştir.

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts, 1959

(<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/images/2/>)

Fotoğraf 2: Hans Haacke, Condensation Cube, 1963

(<http://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/condensation-cube-exhibition-copy-kondensationswuerfel-ausstellungsduplikat>)

Fotoğraf 3: Yoko Ono, Cut Piece, 1964

(<http://www.widewalls.ch/fluxus-art-prominent-artists/yoko-ono/>)

Fotoğraf 4: Wolf Vostell, Elektronischer de-coll/age Happening Raum, 1968-82

(Şahiner, R. (2013). **Sanatta Postmodern Kırılmalar**. Ankara: Ütopya Yayınevi s.55)

Fotoğraf 5: Eva Hesse, Untitled-Rope Piece, 1970

(<http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/dancers-on-a-plane/hatchings>)

Fotoğraf 6: Joseph Kosuth, The Eighth Investigation, 1971

(<https://www.castelligallery.com/history/4e77.html>)

Fotoğraf 7: Felix Gonzalez-Torres, Untitled (Golden), 1995

(<https://www.guggenheim.org/artwork/22508>)

Fotoğraf 8: Daniel Rozin, Wooden Mirror, 2003

(<https://vimeopro.com/bitforms/rozin/video/7820888>)

Fotoğraf 9: Gosia Wlodarczak, The Sofa, 2009

(<http://gosiawlodarczak.com/Pages/Performance/The%20Sofa.html>)

Fotoğraf 10: Marina Abramovic, The Artist is Present, 2010

(<https://hyperallergic.com/253160/the-artist-is-pissed-ulyay-sues-marina-abramovic/>)

Fotoğraf 11: William Henry Fox Talbot, Fotojenik Çizimler, 1834

(<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/resources/ferns.html>)

Fotoğraf 12: Oscar Rejlander, Hayatın İki Yolu, 1857

(<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/elif-vargi-resimden-fotografa-oscar-rejlander-ve-hayatin-iki-yuzu/>)

Fotoğraf 13: Henry Piece Robinson, Solup Gidiş, 1858

(<https://artblart.com/tag/henry-peach-robinson-fading-away/>)

Fotoğraf 14: Alvin Coburn Langdon, Vortograph, 1916-17

(<https://tr.pinterest.com/pin/324540716873772501/>)

Fotoğraf 15: Christian Schad, Amourette, 1918

(Hacking, J. (Ed.). (2015). **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**. İstanbul: Hayalperest Yayınevi s.192)

Fotoğraf 16: Laszlo Moholy Nagy, Fotogram, 1926

(<https://tr.pinterest.com/pin/436567757607786778/>)

Fotoğraf 17: Man Ray, Cam Gözyaşları, 1932

(<https://sites.google.com/site/yr92016pdpim/analysis-of-a-man-ray-photo>)

Fotoğraf 18: Herbert Bayer, İnsan Yapamaz, 1932

(<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/artists/399.html>)

Fotoğraf 19: Harry Callahan, Kolaj, 1956

(Topçuoğlu, N. (1992). **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları s.67)

Fotoğraf 20: Lucas Samaras, Foto-Transformasyon, 1973

(<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/265049>)

Fotoğraf 21: Ahmet Öner Gezgin, Adsız, 1979

(<http://ahmetonergezgin.com.tr/portfolyo/>)

Fotoğraf 22: Şahin Kaygun, 1983

(<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/beyhan-ozdemir-turk-fotograf-sanatinda-bir-ekol-sahin-kaygun/>)

Fotoğraf 23: Nancy Burson, Big Brother, 1983

(<http://www.medienkunstnetz.de/works/big-brother/>)

Fotoğraf 24: David Hockney, Peachblossom Otoyolu, 1986

(<https://www.thecultureconcept.com/happy-birthday-mr-hockney-80-years-of-genius-getty-museum>)

Fotoğraf 25: Orhan Cem Çetin, Tanıdık Şeyler, 1988

(<http://www.orhancemcetin.com/tanidik-seyler-familiaria-1988>)

Fotoğraf 26: Jerry Uelsmann, Uçan Figür, 1988

(<https://quasirella.wordpress.com/2010/01/31/pre-thesis/4cm146/>)

Fotoğraf 27: Pedro Meyer, Meleğin Düşüşü, 1991

(<http://www.multiply.org/plural/02/scrawl.pedro.1.html>)

Fotoğraf 28: Ahmet Selim Sabuncu, Boyalı Fotoğraflar, 1995

(Sezer, I. ve Ö. Demircan (2016). Türk Fotoğrafında Yeni Bir Soluk: Deneysel/Kurgu Fotoğraf. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**. 15, 41-52.
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/203788>)

Fotoğraf 29: Tahir Ün, Hiçlik Kimlik, 1997

(Sezer, I. ve Ö. Demircan (2016). Türk Fotoğrafında Yeni Bir Soluk: Deneysel/Kurgu Fotoğraf. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**. 15, 41-52.
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/203788>)

Fotoğraf 30: Wolfgang Tillmans, Süper Çarpışma #1, 2000

(http://old.likeyou.com/archives/wolfgang_tillmans_tate_03.htm)

Fotoğraf 31: Gregory Crewdson, Ophelia, 2001

(<http://uk.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/november/13/gregory-crewdson-laid-bare-in-new-film/>)

Fotoğraf 32: Jeff Wall, Bir Apartmandan Manzara, 2005

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-view-from-an-apartment-t12219>)

Fotoğraf 33: Erno-Erik Raitanen, Bacteriograms #4, 2008-2010

(<https://www.wired.com/2013/04/bacteriograms/>)

Fotoğraf 34: Maurizio Anzeri, Mia, 2014

(http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/maurizio_anzeri_mia.htm)

Fotoğraf 35: Douglas Heubler, Duration Pieces No.5, 1969

(<http://blog.kavrakoglu.com/tag/douglas-huebler/>)

Fotoğraf 36: Orhan Cem Çetin, Ayak - 6, 2000

(**Geniş Açı.** (Temmuz-Ağustos 2000). ...Ve En Sonunda Orhan Cem Çetin Kaldırımı da Fotoğraf Bastı!, s.4.)

Fotoğraf 37: Elspeth Duncan, Waiting for Elaine, 2004

(<http://happyhippyprojects.blogspot.com.tr/2005/04/waiting-for-elaine-interactive-photo.html>)

Not: İnternet sitelerinin tamamına 18.09.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.

ESERLER LİSTESİ

Eser 1: Onur Taşkın, 2017

Eser 2: Onur Taşkın, 2017

Eser 3: Onur Taşkın, 2017

Eser 4: Onur Taşkın, 2017

Eser 5: Onur Taşkın, 2017

Eser 6: Onur Taşkın, 2017

Eser 7: Onur Taşkın, 2017

Eser 8: Onur Taşkın, 2017

Eser 9: Onur Taşkın, 2017

Eser 10: Onur Taşkın, 2017

Eser 11: Onur Taşkın, 2017

METİN* İSTATİSTİKLERİ*

â sayısı	65
ama sayısı	44
cümle sayısı	2448
ğ sayısı	3956
harf sayısı	193.800
izm'le biten kelime sayısı	67
kelime sayısı	34.680
nokta sayısı	2434
noktalı virgül sayısı	391
örneklenmemiş görsel sayısı	3
örneklenmiş görsel sayısı	48
paragraf sayısı	612
sonuç bölümündeki kelimeler arası boşluk sayısı	893
soru işareti sayısı	137
üç nokta sayısı	4
ünlem işareti sayısı	17
ve sayısı	624
veya sayısı	50
virgül sayısı	4284
ya da sayısı	88

*"Metin İstatistikleri" tahminidir.

ÖZGEÇMİŞ

Onur Taşkın

02.09.1985 / Tekirdağ

Lisans:

Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi İlköğretim Matematik Öğretmenliği
(2007)

Lisans:

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü
(2013-devam ediyor)

Yüksek Lisans:

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı
(2018)

web: www.ddffttr.com

e-posta: deposta@ddffttr.com

