

*Biçimsel gerçekçilik... Defoe ve Richardson'ın birebir düz anlamıyla kabul ettikleri fakat genelde roman formunda örtük olan şöylesi bir önermenin ya da temel gele- neğin öyküsel bir somutlaşmasıdır: roman insan deneyimi- nin otantik ve tam bir aktarımıdır ve bu yüzden diğer edebi formlarda olduğundan daha imalı bir dil kullanımıyla veri- len, öyküdeki karakterlerinin bireyselliği, zamanın özellikle- ri ve eylemlerinin yeri gibi detaylar vasıtasıyla okuyucusu- nu tatmin etmek zorundadır(9).*

Watt'ın roman tanımıyla Fielding'in kendi roman türü ve onun alacağını umduğu form tanımı arasında pek az ortak nokta vardır. Zira Watt'ın açıkladığı gibi sonunda kazanan Fielding'in Klasisizm geleneği ve parlatılmış yüzeysellik değil Biçimsel Gerçekçilik geleneği oldu. Buna rağmen, pek az konu- da uzlaşsalar da, her ikisi de karmaşıklıkta ısrar eder- ler. Çokluk ilkesi ilahi yaratımlar için olduğu kadar insan ürünleri için de geçerlidir.

Muhtemelen motifin değeri onun ente- lektüel ve duygusal cazibesinin bir kombinasyonu içinde özetlenebilir. Entelektüel açıdan motif, genellikle yazarın inceliğine ve karmaşıklık yeteneğine işaret ettiği için her şeyden önce okuyucunun ona olan saygısını artırır. Bu artan saygı bence okurun çalışmayla ilgili izleniminin ayrılmaz bir parçası olur. Onu kabul etmek istemeyebiliriz –ve itiraf edelim ki herkes böyle hissetmeyebilir- ancak pek çoğumuz için örneğin Shakespeare'ın dehası karşısında duyduğumuz hay- ranlık bu dehanın her tezahüründe artan bir saygıya dönüşür. Tragedyaların maymunların o bitmez tüken- mez gruplaşmalarından doğduğunu keşfetmenin onlara olan saygımızı ve takdirimizi belli oranda azal- tacağını iddia etmeye hazırım. Aslında bir tür olarak kendimize aşığızdır ve en azından bazılarımızın yap- bildiği şey karşısında korkuyla karışık bir saygı duyarız. “Bunu içimizden biri mi yaptı?” diye merak ederiz. Ve içimizden birinin yapmış olması onu daha da fazla severiz. Yapılan kadar onun ima ettiği şeyi de severiz.

İkinci ve muhtemelen daha temel olan, incelik ve karmaşıklığın bizzat kendilerinin halihazır- da tartışılan nedenlerden dolayı edebiyat sevgisinin ve takdirinin zengin kaynakları olmasıdır. Üçüncü olarak motif, sahip olabileceğimiz analitik ilgiye, bir tekniğin keşfinden ve onun hem kendi başına hem de bir çarkın dişlisi olarak işleyişinden aldığımız zevke hitap eder. Herhangi bir çalışmanın uyandırmayı amaçladığı duy-

gusal etki ya da etkilerin önemli olduğunu varsayarak bu etkilerin çeşitli düzlemlerde güçlendirilmesi, özel- likle bir parça vasıtasıyla genel etkinin zenginleştiril- mesi okuma deneyimine derinlik ve genişlik katabilir. Edebi bir araç değil eleştirel bir yaklaşımın parçası olarak motif hakkında son bir söz; Burada özetlemeye çalıştığım kurguya yaklaşım biçimi bana öyle geliyor ki, bağlantısız eleştiri okullarını bir çatı altında bir araya getirmek gibi sıra dışı fakat faydalı bir işlev görür. Dil, teknik ve metnin kendisi üzerinde yoğunla- şan bu yöntem belki temelde “Yeni Eleştiri” olarak adlandırılan şeydir. Fakat bu yöntem yazarın niyetleri- ni ve farkındalığını, daha da önemlisi motifin çağdaş okuyucu için anlamını ve onun belli bir çalışmayı ilk defa okuyanlar üzerindeki olası etkilerini incelediği oranda biyografik ve tarihsel çözümlemenin bereketli meyvelerinden faydalanmış olur.

\* Arş. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, e-posta: fundaozsener@hotmail.com

#### NOTLAR

1. "Fiction and the 'Matrix of Analogy,'" Kenyon Review, XI (1949), 539-60.
2. *The Fields of Light: An Experiment in Critical Reading* (New York: Oxford University Press, 1962). See particularly pp. 13, 14, 52-56, 103-17, 124-26, 148-50, 157-59, 161-63.
3. Karl Beckson and Arthur Ganz, *A Reader's Guide to Literary Terms* (New York: The Noonday Press, 1960), p. 129.
4. William Freedman, "A Look at Dreiser as Artist: The Motif of Circularity in *Sister Carrie*," *Modern Fiction Studies*, VIII (1962), 384-92.
5. Robert J. Griffin and William Freedman, "Machines and Animals: Pervasive Motifs in *The Grapes of Wrath*," *JEGP*, LXII (1963), 569-80.
6. Freedman, "Techniques of Isolation in *The Sound and the Fury*," *Mississippi Quarterly*, XV (1961), 21-26.
7. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (rev. ed.; New York: Vintage Books, 1957), pp. 22-23.
8. *Bilim Felsefesi* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1957, p. 119) adlı çalışmada Philipp Frank "Aristocu fiziğinin yaptığı gibi, Newton'un da gezegensel devinimleri insan davranış- larına benzeterek açıkladığına işaret eder." Aynı şekilde Auguste Comte Pozitif Felsefe'nin III. Kitabının birinci bölümünde (trans. Harriett Martineau [London: George Bell & Sons, Ltd., 1896]), "tüm teolojik ve metafizik felsefenin ruhunun bütün fenomenleri sadece doğrudan bilinç vasıtasıyla bilinen yaşam fenomeni gibi kavramaya bağlı olduğunu" belirtir."
9. *The Rise of the Novel* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1959), p. 32.

## Sıradaki Oyun

Rasim ÖZGÜR

#### Özet

*Anahtar kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Rasyonalizm, Pozitivizm, Yabancılaşma.*

Bu makale iç içe geçmiş bir dönemde belirginleşen modernizm ve postmodernizmin felsefi temellerine değinerek plastik sanatlardaki yaratıcılığını tartışır.

#### Summary

*Keywords: Modernism, Postmodernism, Rasyonalizm, Pozitivizm, Alienation.*

This article discusses the precarious creative potentialities of modernism and postmodernism as they overlap and are juxtaposed on both practical and theoretical level, by touching upon their philosophical foundations.

#### Giriş

Biçimsel yönüyle belirginleşen bazı deneyimlerin kav- ram kapsamında yorumlanması dil yetisiyle kaygan bir zemine sürüldükçe, modern, postmodern dönem- lerindeki sanat, bilim ve felsefi alanlara yayılan tartış- malar da tutarsızlığını ancak bu kayganlığın sayesinde sürdürecektir. Gittikçe derinleşen bu sürtüşme oda- ğında Modernizm; Rasyonalizm, Pozitivizm ve Empirizm gibi hareketlerle gelen Materyalizmin bir ürünü olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla gelenek ve ruhsallığı silip süpüren tehlikeli bir dinamizmin sor- gulanması da Postmodernizmin doğuşunu belirler.

#### Çaresizliğin Çare Arayışı

Görünüşte bu yorumlar, sanat ve sanat dışına taşınan yanlarıyla oldukça geniş ve tarihsel anlamda moder- nizmin içinde ve hatta onun sayesinde kuyruğuna saldıran bir yılan gibi devinerek, Umberto Eco'nun da ifade ettiği gibi; yeniden bir orta çağı anımsatacak kadar sinsi ve ürktücüdür. İçgüdü, din ve milli duy- guların tetiklendiği bu dönemde, özü belirsiz, amorf bir kitlenin içinde nefesine düşkün, dengesi bozuk, hiç durmadan her şeyi tüketen insan, düşlerinin peşinde, şakasız bir oyuna dalmış, alabildiğine küçük ve yüce, gerçeklerle yüzleştikçe inancından arınır. Ezelden beri hep bu oyun ve bu sahnede, çalınca taptığı tan- rıların eşliğinden uzak ve evrende yalnız, aklında çocukluktan kalan, ateş böcekleri ve yıldızlar, olağ- nüüstü ve sıradan, her şeyin içi boşalmış, süratle yad- sınan bir zaman diliminde belleği boş ve her gün, her gece binlerce yüzün, belirdiği gibi silinir görüntüsü.

Sınırsız olasılıklar içinde zaman, dünü bugüne, bu günü yarına bağlarken, satıhta kalan her şeyin sıradanlığıyla yan yana. Güdümsüz ve kendiliğinden bilinç- altının derinliklerinde, propaganda, vaaz ve reklam araçlarının arasında, vitrinler ve gece hayatının imajı cazip bir ikram gibi sunulurken, yaşam derdi ve güç dengeleri sanıldığı kadar esnek değil. Bu şartlarda bir bir dirençle boğuşan her nesil, gerçekliği işgal eden yeni bir sahneyle yüzleşir ve yaşamın sınırsız şeridinden kesitler, neyin nereden geldiğini belirtse de düşünce bazında bu yüzleşme, farklı zeminlere kayan bir fay kırılması gibi tanımlandıkça değişir. Değişimi gerekli kılan bu sistemin içinde varoluşun değişmez koşulu yeni bir oyundur sanki. Fazıl İskender'in deyimiyile; "Bir çocuğun oyunu erken anlaması, bu çocuğun oyunu geç anlamması kadar korkunç ve acı. Bu da hayatın korkunç bir oyunu" ve çocukluğunu yaşayamayan toplumlar, çocuksu bir duygusallıkla bağlanır hayata. Dini inançlara yönlendirilen bu duy- gular, bilimsel bir dünya görüşüne dayanmasa da, etkisi sürdükçe geleneğe dönüşen kültürel gerçekliği oluşturmuştur tarih boyunca.

#### Kısır Döngü İçerisinde Sanat

Bilgi çağında bu kültürel miras, etnik ve dini temelin- den bağımsız plastik özellikleriyle estetik alanda yeni- den yorumlanır. Soyut sanatla evrimini tamamlayan Modernizmin yaratıcılığında bu yorumlama, gelenek- lerle zıtlaşmanın duraklamasıyla yeni bir anlayış ola- rak, disiplinler arası sanat aracılığıyla, içeriğin yeni- den öne geçmesini sağlar. Modernizmin saflarında

başlayan bu sorgulama kutuplaşan ideolojik savaşa araç olan samimiyetsizliğe duygusal bir tepkidir sanki başlangıçta. Bu soğuk savaşın gösteri yarışında öne geçen taraflarsa bağımsızlıktan yoksundur adeta ve ilk çıkışında biçimsel bir tanım olarak kültürel devrimlerle özdeşleşen Modernizm, geçmişe dönük hesaplaşmalara ön ayak olan önemli bir vesile olmuştur sonuçta. Ne var ki bu hesaplaşma belirli bir sınıf bilinciyle yürütülmez. İşte bu yüzden yenilenme sürecinde Modernizm, ideolojik anlamda muallâklığı sayesinde sınıfları dışlayan bir tanım olarak kolaylıkla yayılırken, sınıf hareketlerini gizleyen, bu kaygan zemin üzerindeki tartışmalar da, tüketim tarzına geçen yaşamın umursuz ortamında yapılır. Ortaçağdan bu yana bireyin kışkırtılmasıyla sürdürülen bu hareketleri teşvik eden burjuva ideolojisi, ortaçağın skolâstik felsefesiyle mücadelesinde haklıyken, katlanarak artan sosyal sorunların karşısında tutarsızdır. Ancak yürüttüğü egemenlik stratejisindeki bu tutarsızlığı bile, çıkarlarına ters düşmez. Maddi yönüyle gelişen bu yaşam ortamında maneviyat, folklorik duruma düştükçe, ideolojik işlevinden uzaklaşan sanat da kendi içinde yoğunlaşarak estetik alana yönelmiştir. Plastik anlamda nesnel gerçeklikten soyutlanan Modern sanatın devrim niteliğindeki bu öze dönüşünden sonra belirsizliğini, tranestetik alanda değerlendiren Baudrillard, rasyonel mantıkta tekrara geçerek çoğaltılan sanata ilişkin atıflarından da anlaşıldığı gibi gerçeklerle yüzleşmenin getirdiği illüzyon kaybından sonra sanat varlığını simülasyon ortamında sürdürülecektir. Postmodernizmin en büyük rahiplerinden biri sayılan bu yazar konuyla ilgili röportajında, düşünce bazındaki bu yanılığın kesin ve tereddütsüz tavrıyla şöyle yanıtlar;

*"Bu rahiplik referansının yersiz olduğunu düşünüyorum. Söylenebilecek ilk şey, bir insanın büyük bir rahipten söz etmeden önce post-Modernizmin ya da post-modernin ne anlama geldiğini sorması gerektiğidir. Bu kavrama benim kadar uzak biri olamaz. Post-Modernizm bir deyimdir, insanların kullandığı, hiçbir şey ifade etmeyen bir deyim. Hatta o bir kavram bile değildir, hiçbir şey değildir."(Baudrillard,, 1998:9)*

Süreklilik içinde gelişen kültürlerin ani değişimiyle boy gösteren bu tartışmalar, geçmişe dönük sorgulama sürecinde derinleştikçe iç içe geçmiş bir zaman diliminde belirginleşen kavramların anlamına ilişkin sorunlar da, genellikle bakış açısı ve ifade biçimine göre değişir. Baştan da belirttiğimiz gibi, artık sözünü ettiğimiz fay değil gürlütüsüdür sanki

tartışılan. Çünkü dille iletilen temsili düşüncede zıtlıklar da temsildir ve soyutlandıkları için rahatlıkla yer değiştirebilir. Bu durumda Baudrillard'ın rahipliğini bir yana bırakarak bile Modernizm'i sorgulayan bir hareketi dışlamakla vurgulanan pozisyonu sabit sayılmaz ve bütün bu çelişkiler içinde çağımızın sanatsal alanlardaki yaratıcılığı üretimden kopan kitlelerin tüketim konumundaki tatminsizliğiyle yayılırken doğal olarak sıradanlaşan sanatın çıkmazı da sıradanlıkla erdem arasında unutulmuş idealizmin eşliğinden uzaklaşır. İşte bu yüzden materyalizmin bir ürünü olarak tanımlanan Modernizmin karşısında skolâstik düşüncenin yeniden belirmesi, bireyselleşmeyle sarsılan geleneklerin korunmasında olduğu gibi milli bütünlükle bağdaşmayan sosyal çalkantıların da önlenmesinde gerekli görülür. Sermayenin desteğiyle güdümlenen bu ideolojinin ülkeden ülkeye dağılan etkisi, bağımlı tutulan ülkelerin kimliğini yıpratana bir stratejiye dönüşür sonuçta.

Aşılması gereken bu krizin belirsiz ortamında zevksizliğin yayılmasıyla boy gösteren bu vaka, Modernizmi yaşamadan, Postmodern döneme giren toplumların yaratıcılığını tabansız bırakır. Hiç bir kıstas aramadan her şeyin albenisini kullanarak, ticari kaygılarla çoğaltılan eşyalar arasında, kendi zamanı ve mekanından ayrılan sanatın anlamsızlığını bile işgüzarlıkla abartan pazarlama ortamında sanat, kurtarılmak istense bile kurtarılamaz. Doyumsuz tüketim talebinin sanal gerçekliğinde gelişen bu sahtekârlığın sırttan boşluğu, abartılı bir duyarsızlıkla eklenen alakasız içerikle telafi edilir. Hâlbuki paylaşım sanatın işgüzarlıkla sunulan nesnellüğünde değil, yaşam biçiminin gerçekliğindedir.

\*Yrd. Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: rasim.ozgur@deu.edu.tr

#### KAYNAKÇA

BAUDRILLARD, J. Simülakrlar ve Simülasyon, Dokuz Eylül Yay. İzmir, 1998

# Sosyal Devlette Sanat ve Sanatçının Korunması\*

Gülnur ERDOĞAN

## Giriş

Merkezinde insanın olduğu alanlardan biri, toplumsal niteliği ağır basan hukuk iken, bir diğer alan ise bireysel niteliği olan sanattır ve hukukun aksine kuralsızdır. Hukukun, kişiyi diğer bireye ve kamuya karşı koruma niteliği, sanatçı olan bireyi de korumayı kapsar. Bu koruma sanat ve hukuk arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaktadır.

Sanatçı ile eseri arasında bir ayrım yapılmaması Roma Hukuku'ndan kaynaklanan bir ilke olup, bu ilke ortaçağ boyunca da kabul görmüştür. Ayrıca, bugünkü Avrupa Hukuku'nun temellini teşkil eden Roma Hukuku, maddi-gayri maddi hak ayrımı yapmıştır. Eserlerin çoğaltılmasını, korunmasını sağlayan teknolojik gelişmeler ile eserlere daha fazla ve daha kolay ulaşılması sağlanmış, bu şekilde sanat eserine yani fikri ürüne ekonomik bir değer yüklenmiştir(1).

Tarihsel süreçte bu şekilde hukuk ile sanat-sanatçı-eser ile arasındaki bağ kurulmuş, sanatçı ve eseri koruma altına alınmıştır.

"Genel olarak devletin siyasal örgütlenmesi ile sanatsal örgütlenme arasında doğal bir koşutluk bulunduğu bilinmektedir."(2)

Bu koşutluk öncelikle anayasa ve yasalar açısından, daha sonra da siyasal ve toplumsal açıdan sanata ve sanatçıya bakış açısını incelemeyi gerektirmektedir.

## 1 Türk Anayasalarındaki Durum

Ülkemizde ilk kez, "sosyal devlette sanat" kavramı, sosyal devlet nitelemesinin, devletin nitelikleri arasında sayıldığı 1961 Anayasasının "Bilim ve Sanat Hürriyeti" başlıklı 21.maddesi ile kullanılmıştır.

Bu madde ile "herkesin bilim ve sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahip olduğu" düzenlenmiştir.

Aynı anayasanın 41.maddesi ile de sosyal devlete, herkes için insanlık haysiyetine yaraşır bir yaşayış seviyesi sağlama ve sosyal-kültürel kalkınma için iktisadi plan yapma ödevi yüklenmiştir.

1982 Anayasasının devletin temel amaç ve görevlerini düzenleyen 5.maddesi ile devlete "... insanın maddi ve manevi varlığının gelişmesi için gerekli şartları hazırlamaya çalışma" görevi yüklenmiştir.

Yine anayasanın 42. maddesinde(3) devletin, kişilerin asgari kültürel ihtiyaçlarını tatmin etmesine dair bir düzenleme bulunmaktadır(4).

Anayasasının 49. maddesi ile de 1961 Anayasasının 41.maddesinde olduğu gibi, devlete "herkese insan haysiyetine yakışır asgari bir hayat düzenini sağlama" görevi verilmiştir.

"Düşünceyi Açıklama Ve Yayma Hürriyeti" başlıklı 26.madde de ise "Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir" denilmektedir.

Anayasanın 27. maddesi ise BİLİM VE SANAT HÜRRIYETİ başlığını taşımakta olup, herkesin, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahip olduğuna dair bir düzenleme içermektedir.

Yazının konusunu da oluşturan ve sosyal devlette SANATIN VE SANATÇININ KORUNMASI