

GEÇMİŞİYLE GELECEĞİ ARASINDA KIVRANAN SANAT

geçmişle geleceği arasında kivranan sanat

ÇAĞDAŞLIK SORUNLARI



YAPI KREDİ YAYINLARI

**GEÇMİŞİYLE GELECEK ARASINDA
KIVRANAN SANAT
Çağdaşlık Sorunları**

Geçmişle Gelecek Arasında Kıvranan Sanat Çağdaşlık Sorunları

REDAKSİYON:
VEYSEL UĞURLU



Yapı Kredi Kùltür Merkezi Etkinlikleri 92-93
Dizi no: 93-2

ISBN 975-363-225-8

GEÇMİŞİYLE GELECEK ARASINDA KIVRANAN SANAT
Çağdaşlık Sorunları
Redaksiyon: Veysel Uğurlu

© Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1993
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.
1. Baskı İstanbul, Ekim 1993

İstiklal Caddesi, No: 285-287 Kat: 5 B Blok
Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (212) 293 08 24 Faks: (212) 293 07 23

Kapak Düzeni: Mehmet Ulusel
Ofset Hazırlık: Nahide Dikel
Baskı: Altan Matbaacılık Ltd. Şti.

içindekiler

7 Çağdaşlığı Sorgulamak

9 Mimaride Çağdaşlık Sorunsalı

Atilla Yücel, Doğan Kuban, Turgut Cansever, Uğur Tanyeli

41 Tiyatroda Çağdaşlık Sorunsalı

Metin And, Beklan Algan, Cevat Çapan, Orhan Alkaya

81 Plastik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı

Sarkis, Canan Beykal, Beral Madra

109 Grafik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı

Bülent Erkmén, Sadık Karamustafa, Esen Karol

147 Edebiyatta Çağdaşlık Sorunsalı

Tahsin Yücel, Bilge Karasu, Enis Batur

173 Müzikte Çağdaşlık Sorunsalı

İlhan Usmanbaş, Filiz Ali, Ahmet Yürür

199 Eleştiride Çağdaşlık Sorunsalı

Uğur Tanyeli, Zehra İpşiroğlu, Tahsin Yücel, Beral Madra, Filiz Ali

Yönetici: Aykut Köksal

çağdaşlığı sorgulamak

Cumhuriyet'in ilk yıllarından bugüne, resmi söylemin taşıyıcılığını yüklediği temel sorunsalların başında "muasır" olmak yer alır. Ne ki bakışım Batı'ya/Dünya'ya odaklanmış görünen bu söylem gerçekte odağını kendi içine kapatır ve "muasır" olmayı da yalnızca "kendinden menkul" bir çerçeveye oturtur. Bu yüzden, bugün çağdaşlığı yeniden sorgulamak, yanı sıra bu kapalı çerçeveyi de sorgulamayı getiriyor.

Artık küresel gerçekliğinin ayırdına varmış Dünya'da kendi koordinatlarının dışına çıkamayan bir bakışın çağdaşlığından da söz etmek mümkün değil. Başka bir deyişle, yerelliğin sınırları içinde kendini tanımlayarak küresel eşzamanlılık içinde var olunamıyor. Evrensel olmak için önce yerel olmak değil, bütüne eklemelenen ve bütünle eşzamanlılığı yakalayan yeni bir söz, yeni bir soru, yeni bir yanıt üretmek gerekiyor. Zamanı yerel kılan parametreler, yalnızca yerel saatlerde kaldı.

İşte, Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde, yedi ay boyunca, yedi ayı oturumda, mimarlıktan tiyatroya, plastik sanatlardan grafik sanatlara, edebiyattan müziğe ve eleştiriye uzanan disiplinler arası bir bağlamda, bu izlek doğrultusunda, çağdaşlık sorunsalı ele alındı.

Günümüzde çağdaşlığın tartışılmasına önemli bir katkı getiren "Çağdaşlık Sorunsalı" panellerinin gerçekleşmesine ve yayınlanarak kalıcılık kazanmasına olanak sağlayan Yapı Kredi Kültür Merkezi'nin ve Yapı Kredi yönetiminin bu anlamlı çabası kutlanmalıdır.

Aykut Köksal,
16 Temmuz 1993, Moda

mimaride çağdaşlık sorunsalı

13 Ekim 1992

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: ATILLA YÜCEL, DOĞAN KUBAN,
TURGUT CANSEVER, UĞUR TANYELİ

Aykut Köksal- Bugün Yapı Kredi Kültür Merkezi'nin Salı Toplantıları'nın ilk sanat ve kültür panelini gerçekleştireceğiz. Bu toplantıyı mimarlık konusunda yapacağız. Önce yedi toplantıdan oluşacak oturumlardan söz etmek istiyorum. Bu yedi toplantıyı bütünsel izlek, bütünsel tema içinde ele aldık ve yedi ayrı disiplinde çağdaşlık sorunsalı tartışılacak bu toplantılarda. Sırasıyla mimarlıkta, tiyatrodaki, plastik sanatlarda, grafik sanatlarda, müzikte ve eleştiri- de çağdaşlık sorunsalı ele alınacak.

Bugünkü konumuz Mimarlıkta Çağdaşlık Sorunsalı; Neden Çağdaşlık Sorunsalı ve neden önce Mimarlık; Dilerseniz ikinciye biraz yanıtlamaya çalışayım. Mimarlık her zaman sorunsal belirleyiciliği ile başta gider. Bugünlerde çok tartışılan popüler konu post-modernizm mimarlıkta bundan yirmi yıl önce tartışılmaya başlanmıştı. Mimarlık gerçekten hep sorunsal belirleyici disiplin olmuştur. Çağdaşlık sorunsalını Mimarlıkla başlatmamızın bir nedeni bu. Mimarlıkta Çağdaşlık Sorunsalını nasıl tanımlıyoruz, nedir Mimarlıkta Çağdaşlık? Çağdaş olma nedir? Çağdaşlık çeşitli disiplinlerde bazen farklı anlamlara da sahip oluyor. Bazen deyim olarak özelleşiyor, örneğin plastik sanatlarda, çağdaşlık dediğimiz zaman çok net tanımlanan birşey anlıyoruz. Avrupa'da Çağdaş Sanat Müzeleri kuruluyor. Buradaki çağdaş sadece zamandaş olmayı içermiyor anlam olarak. Burada içerdiği anlamı tüm disiplinlere de taşıyabiliriz.

Çağdaş olmaktan neyi anlıyoruz? Çağdaş olmaktan Zaman- daş olmayı mı anlıyoruz, çağdaş olmaktan güncel biçimleri yeni- den üretmeyi mi anlıyoruz? Yoksa Çağdaş olmak bugünü ve gele- ceği belirlemek için, yapının arkasındaki düşünsel arka düzlemi mi sorgulamak? Bu düşünsel arka düzlemi sorgulamayan, sadece güncel biçimleri yeniden üretmekle yetinen bir mimari yapıt ger- çekten çağdaş mıdır?

Yoksa yüzyıl başında, Modernizmin ilk döneminde üretilmiş ama son derece önemli bir soruyu gündeme getirmiş ve ona yanıt arayan bir yapıt bugün daha mı çağdaş? Nedir Çağdaşlık? Evren-

sel tanımını ne çağdaşlığın? Çağdaş olmanın Türkiye'ye ilişkin özel bir yanıtı var mı? Evrensel bir tanım mıdır tümü belirleyen? Ben bu konuyu tartışmaya, alanı belirlemeye, sorgulamaya Sayın Doğan Kuban ile başlamak istiyorum.

Doğan Kuban- Ben daha başka yazılarımda ve başka konuşmalarımda vurguladığım iki olgudan sözedeceğim. Çağdan ve çağdaş diye ikiye ayırıyorum, her tutumu çağdan olmak demek, bizim zamanımızda yaşamak, birtakım etkinliklerde bulunmak ve varlığını şu veya bu şekilde ifade etmek demek. Çağdan bütün çağdışı yaşayan artıkları da içeriyor "artık" sözü beğenilmeyebilir. Ama doğru arta kalmış bir başka zamandan anlamına yaşama gücü olan her şey, kara saban, kara saban kullanan adam var. Peki bunlar çağdaş mı? Kanımca kendisini tanımlayan koşullar bu çağdan önce var olan hiçbir şey çağdaş değildir; ama yaşamaya devam ediyorlar, dolayısıyla ben onlara çağdaş demiyorum, çağdan diyorum. Bunlar anakronik yani zamana ters düşen olgular, eşyalar, davranışlar vs. Batıl inanç çağdaş mı? Hatta kökenleri ne kadar kanalize edilirse edilsin. Değil ama bu çağda yaşamaya devam ediyor. Liberalizm çağdaş mı? Bunu tanımlayan koşulların çoğu yok oldu ama yaşamaya devam ediyor. Yeni camiler yapıyoruz. Bu camiler çağdaş mı? ama her gün yapılmaya devam ediliyor. Bu şekilde neyin çağdaş olamayacağını baştan koyarsak, geri kalanlar çağdaş oluyor demektir, gerçi onu tanımlamak da kolay değil.

Yalnız şu gözlem yapılabilir: Biçim ve düşünceler kendilerini doğuran koşullardan daha uzun yaşıyor. Yani ezik bir Coca Cola kutusu nasıl atıldığı yerde yatıp durabiliyorsa bir sürü olgunlaşma hatta yozlaşma süreçlerini geçirmiş olan, fakat bizim bugünkü koşullara göre zorluk çektiğimiz şeyler yaşamaya devam ediyorlar. Geçen gün Ankara'da bir Sonart toplantısı vardı, Kastoryadis diye bir Yunanlı-Fransız düşünür geldi, bir de Muhammed Arkun diye Cezayirli-Fransız düşünür vardı. Arkoun İslam dünyasında geriye dönük eğilimlerin analizini yaparken Laisizmi anlattı ve İngiliz sekülerizmi ile Fransız laisizmi arasında çok fark olduğunu ve laisizm kelimesinin temelde Fransızların, bir noktada tıpkı Atatürk'ün de Türkiye'de yaptığı gibi, dini kesinlikle hatta öğretimden bile çıkarmak anlamına geldiğini, yani dinle ilgili hiçbir şey kitapta yazmayacak, okutulan eğitimde olmayacak diye anlatırken Kastoryadis şöyle dedi: Peki, Notrdam yahut Chartres orada dururken ve adama tarih anlatırken bunu yok mu sayacağız, yani nasıl anlatacağız Chartres kilisesini, eğer dinden hiç bahsetmezse tarih kitabı." Bizde laiklik var, bir anlamda. Laiklik acaba çağdan mı, çağdaş mı?

Böyle doğrudan, olgulara ilişik sorular sorulduğu zaman çağdan ile çağdaşı ayırmak bir parça daha kolay oluyor. Ben ikinci konuşmamda çağdaş sorunlar vurgulamaya çalışacağım. Bu konu o kadar çok konuşuldu ki, sonunda uzun uzun anlatmak beni sıkımsaya başladı, sizleri de sıktığını düşünüyorum. Sonunda ben bu işi aforizmalara indirmeye karar verdim. Gerçi benim özdeyiş söyleyip söyleyemeyeceğim belli değil ama, ben daha sade tanımlara indirgemeye çalışıyorum. Anladığım kadarıyla çağdaşlaşma batıda "Modernizm" dediğimiz şey, ona tekabül ediyor. Nedir Modernizm? Bence 19. yüzyıldan bu yana birbirine eş anlamlı olarak kabul edilebilen birçok düşünceyi içeriyor. Başlıcaları; Değişme ve iyileşme, 19. yüzyıl başından bu yana inanılıyor; İkincisi "Avangard"; üçüncüsü Sanat ve mimarlığın Romantiklerden bu yana değişiminin hem habercisi, hem de öncüsü oldukları düşüncesi.

Sanat ve edebiyatta Romantizmden sonraki bütün izmler, modernizm'e giriyor. Onun içine Paxton gibi biri giriyor sanayii toplumunun habercisi olarak, Wilhelm Morris de giriyor, ona karşı tepki gösteren biri olarak.

Bu bağlamda kişi, sanatçı, yapıtı ile sahnenin merkezine yerleşiyor ve karşı kültürü temsil ediyor; kültür otoritesine karşı çıkıyor; burjuva zevkine karşı çıkıyor ve de belli bir süre sonunda pazar bilinçli oluyor. Doğrudan doğruya satışa dönük bir şeyi var. Picasso'dan başlayarak daha açık olarak bunu görüyoruz. Son zamanların postmodernizmini de modernizm içinde ancak anlayabiliyorum, çünkü onların söyledikleri bütün formüller daha önceki söylenenlerin aynısı. Onlar da burjuvaya karşı çıkıyorlar, onlarda kültür otoritesine karşı çıkıyorlar, onlar da kişisel olarak sahnenin ortasında kendi çevrelerinde dünyalarını kuruyorlar.

Burjuvaya karşı çıkmasına karşın bu akımların hepsi burjuva. Bence 18. yüzyıldan bu yana burjuvanın ötesinde birşey yok. Sadece değişik söylemler var.

Ama burjuvaya ve otoriteye karşı çıkmak pazarlamak için fevkalade bir araç.

Peki burjuva dediğimiz adam kim? bana kalırsa burjuva dediğimiz adam akılcılığı temel dünya görüşü yapan adam demek Yani objektif bir dünya görüşüne sahip olan. Modernizm bu, burjuva da o, çağdaşlık da bence Türkiye'de buna erişmeye çalışan bir davranış. Değişmeye adapte mükemmelen oluyor burjuva. Hatta bence kilise bile, katolik kilisesinin tarihini okursanız mükemmelen kendini değişime ayak uydurarak korumuş. Ondan sonra düalite-

den de korkmuyor, kutuplaşmadan da korkmuyor bence. Dialektik, kanımca, Avrupa düşüncesinin, burjuva düşüncesinin temelinde olan bir şey. Burjuvanın buna karşı çıktığı yok. Bütün bunların sahnesi sanayii kentidir, 19. yüzyıldan bu yana. Bu kent Metropol ölçülerine geldiği zaman kontrolü zor bir nesne, yabancılik üretiyor. Ama yaratıcı bir ortam olduğu da kesin; yani bugün ne yaratılmışsa o ortamda, sanayii kentinde yaratılmıştır. Birleştirici bir yanı var, o da tüketim. Tüketimde herkes birleşiyor; fakir, zengin. Tüketim birleştirici bir faktör. Şimdi, aslında gazetelerin adamakıllı güçlenmeye başladığı 19. yüzyıldan bu yana, medyanın egemen olduğu bir ortam var. Dolayısıyla bu büyüdükçe insanın kendini duyurması büyük bir çaba gerektiriyor. Bir yandan bilgi akıyor ki birleştirici olduğunu söylüyoruz. Özellikle medyanın aracılığı ile, ama öte yandan da bu çok bilgi absorbe olmuyor, olası değil. O kadar çok bilgi akıyor ki ortaya, siz onun, yüzde birini bile öğrenemiyorsunuz. Yeni modalar geldiği zaman hepsini izlemek bile zor. Bilimde de öyle, insan yayınları izleyemiyor. Yani absorbe edilemeyen müthiş bir bilgi var ve yüzeysel olarak medya tarafından ortaya sürülüyor. Çok söylem var, çaresiz olarak pluralist. Bu Pluralizm her kılığa bürünebilir, en yeni ve en eski kılıklara. İşte agnostik olur, ateist olur, yahut kökten dinci olabilir, Pozitivist olur, Yeni Pozitivist olur, Sosyalist olur ne isterseniz, ne kadar izm takabilirseniz takabilirsiniz. Bunlar arasında sürekli karşıtlaşma var. Fakat bu karşıtlaşma "establishment" in bir parçası haline getirmiş Batı kültürü. Rilke'nin bir sözü var "pratik gücünü öyle gerki iki uca değsin" yani "iki kontradiksiyon arasında istediğin kadar uzan" demek istiyor.

Bu, besbelli bir "stress" demek sürekli bir "stress" Ama aynı zamanda, farklılığı yaratan bir şey. Böyle durumlarda şöyle bir sorun var; en "avangard" olan bile marjinal oluyor. O kadar çok söylem var ki, o söylem içinde her tek söylem aslında kısmi kalıyor ve çabukta geçebiliyor.

Hatırlayacaksınız, Picasso'nun erken dönemini, modern mimarinin başında Le Corbunün hatta Bauhaus'un durumlarını anımsayın 1950'lere gelene kadar kendilerini ne kadar zor kabul ettirebildiler topluma. Sonra birden bire sonradan söylemleri genelleşti. Çünkü "establishment" in parçası oldu ve medya da onları kabul ettirdi. Postmodernistler ne yaptılar, bence Modern öncesine döndüler. Neo-pozitivistler var, Neo-produktivistler var, sanayii estetiğine yeniden geri dönenler var, Neorasyonistler var, Aldo Rossi. Bunlar geriye bakıp birşeyler yapıyorlar.

Yani modernizmin yüksek noktastan evvelki çok çeşitli söylemlerden bir tanesine tekrar yamanıyorlar.

Burada söylemin karakteri ortaya çıkıyor: Metropol ve medya öylesine büyük ve güçlü fakat o oranda yüzeysel ki durum insanı ya yalnızlığa sevk ediyor ya da duyurmak için sesinizi, çok gürültü yapmanız gerekiyor. Olağanüstü birşeyler hissi vermek gerek. O olağanüstü şeyler lafazanlığa teşvik ediyor.

Postmodernizm lafazanlık dediğim şey bu. Bu kendini çok duyurma isteği sonunda bir retoriğe dönüşüyor lafazanlığa dönüşüyor. Amacı da mimarlık ve sanattan çok kendisi oluyor.

A.K.- Sağolun Sayın Kuban, görüyoruz Sayın Kuban Çağdaşlığı daha çok modernist parametreler bağlamında tanımlıyor. Ben bu noktada saym Uğur Tanyeli'ye dönüyorum. Saym Tanyeli, Kuban'ın ele aldığı çerçeveye yeniden bazı göndermeler yaparak dönersek, Saym Kuban çağdaşlaşmanın batıda modernizm denilen şey olduğunu ve postmodernizmin de aslında modernizmin içinde yereldiğini söyledi. Ve bu parametreler bağlamında da çağdaşlığı tanımladı. Doğan Kuban çoğullukla modernizm arasında doğrudan bir ilişki kuruyor. Peki modernizmin getirdiği tekillikle, modernizm sonrasının endüstri toplumunun zorunlu olarak içerdiği çoğulluğu gündeme getirmesini, nasıl değerlendirebiliriz? Giderek, günümüzde yaşadığımız ve endüstri toplumunun içerdiği dil çoğulluğu içindeki lafazanlığa dönüşen söz çoğulluğu çağdaşıktan nerede ayrılır? Gerçekten bu çoğulluğu modernizm içeriyor muydu? Belki karşıtı olarak içeriyor, ama kendisi olarak içeriyor muydu? Buna bağlı olarak siz çağdaşlığı nasıl tanımlıyorsunuz?

Uğur Tanyeli- Ben Doğan Bey'e hemen itiraz etmek zorunda kaldığım için doğrusu çok da mutlu değilim. Yalnız Köksal'ın sorusuna yanıt vermeden önce şöyle bir gerçeğe ya da kendimce gerçek bulduğum şeye dikkat çekmek istiyorum. Çağdaşlaşma ile Modernizm gerçekte aynı şey mi? Yani, çağdaşlaşma eşittir Modernizm denilebilir mi? Gerçekte çağdaşlaşma bizim gibi batılı olmayan toplumlara özgü bir söylem. Batıya özgü bir kavram ya da söylem değil; Batı'nın çağdaşlaşma diye bir sorunu da yok. Açıkçası Batı'ya özgü bir çağdaşlaşma söylemi olmadığı gibi, onların çağdaş olanı yakalamak, çağdaşa katılmak diye bir dertleri de yok. Doğal olarak yok; çünkü, bizim çağdaşlık olarak tanımladığımız olgular bütünü yaratan odak zaten Batı. Durum böyle olunca, çağdaşlaşma söylemi sadece bizim kendi özel gereksinimlerimiz, amaç ve hatta geleneklerimiz çerçevesinde biçimlendirdiğimiz bir söylem olmak zorunda kalıyor. Biz batıya benzemeye karar verdiğimiz andan başla-

yarak, çağdaşlaşma diye bir dert ve giderek de bir söylem tanımlamışız. Bir kere çağdaşlık sorunsalının böyle bir yerellik boyutu olduğuna inanıyorum. Bizim dilimizde "çağdaş" kavramının ortaya çıkışı bile, gerçekte Batılılaşmaya başlamamızla zamandaş. "Muassır" sözcüğünün eski Osmanlıca'da bir karşılığının bulunduğunu söyleyemem. Sözcük 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış ve doğrudan doğruya Batılılaşmayla bağlantılı bir kavrama işaret etmek üzere yapay olarak yaratılmış. Ama tıpkı "hürriyet" in de Arapça kökenden yola çıkarılarak yaratılmış bir kavram oluşu gibi onun da yine Batılı hürriyete pek az benzeyen bir hürriyet söylemi oluşturuşu gibi, Türkiye'ye ve Batılı olmayan toplumlara özgü bir söylem oluşturuşu gibi, muassır kavramı da gerçekte bizim Batılılaşma sürecimizin bir ürünü. Bu süreç bizim çağdaş olduklarını düşünerek tanımladığımız Batılı verilerden oluşan ve sınırlarını kendi belirlediğimiz bir sistemi, bir düşünce kalıbını varetmemiz süreci. Dolayısıyla, Türkiye ve Türk Batılılaşması bağlamında düşünmeksizin "Modernizm eşittir çağdaşlaşma" gibi bir denklem kurmamız, sarıyorum ki, çok da doğru olmayacak. Bunu doğru kılan tek şey, bizim daima ve sadece kendimizi referans alarak konuşma alışkanlığımızdır. O halde, yalnızca Türkiye için geçerli bir "Modernizm eşittir çağdaşlaşma" denklemini belki kurabiliriz. Ancak, bunun gerçek bir modernizm ile ne kadar ilgili olduğunu ya da buradaki Modernizm'in de gerçek Modernist söyleme ne kadar benzediğini de çok tartışabiliriz.

Şöyle bir örnek geldi aklıma: "Tarzı Cedit" diye bir eski terim var. Bütün 19. yüzyıl boyunca Batı'dan gelen her tür akim ve üsluba Osmanlılar'ın kabaca yapıştırdıkları bir etiket bu. Anlamı "yeni üslup". Ama, bu yeni üslup Art Nouveau olabildiği gibi, Osmanlı için eklektisist bir neoklasik yapı da yeni üslup ürünü sayılabiliyor. Örneğin, Oryantalist Sirkeci Garı da Tarz-ı Cedit diye niteleniyor. Böyle bir bakış açısıyla Osmanlı ve sonra da Cumhuriyet Türkiye'si için Batı'dan gelen herşeyin değer yargıları süzgecinden hemen hemen hiç geçmeksizin, çağdaş sayıldığı kesin. Modernizm de çağdaş, ama tam tersi davranışlar da çağdaş sayılabiliyor bu kültürel coğrafyada. Onları çağdaş kılan şey gerçekte yeni oluşları değil, Türkler tarafından yeni yeni tanınmakta oluşları. Dolayısıyla, Batı'da tanımlandığı biçimiyle Modernizm herhalde Türk çağdaşlaşma söylemine hiçbir biçimde denk düşmüyor.

Sanıyorum Köksal'ın sorduğu farklı bir sürüydu ve yanıtı da verilmiş olmadı. Ne var ki, konuşma öyle bir yönde ilerliyor ki, o soruya bir daha dönmek yerine Sayın Kuban'ın sözünü ettiği bir

konuya dönmek istiyorum. Kuban'dan Ankara'da (Sanart Sempozyumu'nda) da dinlemiştik. Post-Modern söylemi lafazanlık olarak nitelemiştik. Buna ben de pekala katılabilirim. Salt düşünce bağlamında ele alınırsa, bazı Post-Modern metinlerin düpedüz lafazanca olduğu söylenebilir. Fakat, bu Batı için çok işlevsel, çok doğru bir lafazanlık; çünkü, gerisindeki mimarlıkla, mimari tavırla ve kültür atmosferiyle bütünleşen bir lafazanlık. İşte sonuçta bu bütünleşik ve iç tutarlılığı olan sistemi bizim lafazanlıktan ya da zırva olarak nitelemek kolay olmuyor. Çünkü, bizim lafazanlıktan beklediğimiz, sanıyorum, anlamsızlığa, absürditeye varan bir yönelim. Oysa, Post-Modernizm örneğinde absürdite anlamlı bir mimarlığa dönüşüyor. Ama, bu anlamlılık tabii ki kendi söylemi çerçevesinde sözkonusu. Yoksa, bunu başka bir söylem çerçevesinde değerlendirerseniz, o zaman onu anlamlandırmak olanağından da yoksun kalırsınız.

A.K.- Mimarlığın çağdaşlık bağlamında sorgulanması doğal olarak hemen modernizm-postmodernizm tartışmasını getiriyor, son derece doğal. Şu yönde açabilir miyiz; Post-modernizmin getirdiği çoğulluğun kendi mantığını Endüstri toplumunda bulduğunu biliyoruz. Batı Sayın Kuban'ın lafazanlık olarak tanımladığı söylemle, ama çok anlamlı bir söylemle, aslında düşünsel arka düzlemde bir şeyi tartışan, yeni bir şey getiren söylemle çoğulluğu tartışıyor ve ürünler veriyor. Ben yeniden çok doğrudan bir soru sormak istiyorum. Sizce Türkiye'de mimarlıkta çağdaş olmak için bu söz çoğulluğu içinde hiçbir şey tartışmadan yeralmak yeterli mi? Nedir Türkiye'de çağdaş olmak?

U.T.- Sadece çoğulculuk içersinde yeralmak, çoğulcu manzaranın parçalarından birini oluşturmak çağdaş olmayı, hiçbir biçimde ve hiçbir yerde sağlamadığı gibi Türkiye'de de sağlamıyor. Fakat, çağdaş olmak demin söylediğim gibi, bir Türk çağdaşlık söyleminin çerçevesinde düşünülmürse ya da sadece sözlük anlamında ele alınırsa, bu ülkede büyük ölçüde Batı'da üretilen söylemlere katılmak olarak tanımlanıyor. Oysa, bunun ne kadar çağdaş ve ne kadar geçerli olduğu sorunu apayrı bir sorun, çok tartışmalı bir sorun.

A.K.- Sayın Turgut Cansever'i hepimiz yakından tanıyoruz, Sayın Cansever gerçekten bu düşünsel arka düzlemi, mimarlığın düşünsel arka düzlemini sorgulayan, giderek (katılalım ya da katılmayalım) özel bir söylem kurmayı, bugünü ve geleceği sorgulamayı yeğleyen, aslında Türkiye'de de pek çok sayıda olmayan mimarlarımızdan biri. Ne yazık ki Sayın Turgut Cansever'in söylemi pek

tartışılmıyor. Sayın Cansever'in çağdaşlığa nasıl baktığını, Türkiye'de günümüzde mimarlıkta çağdaşlığı nasıl ele aldığını öğrenmek istiyoruz.

Turgut Cansever- Sorunun bence iki esaslı yaklaşımı var. Bir tanesi bugünkü durumun tahlili, biraz evvel Sayın Kuban'ın batı, Avrupa'nın son bir iki asrının tahlilini yaptığı gibi bir tahlil yaparak, bilhassa U.T.nin de işaret ettiği gibi Türkiye'de bu iş nasıl anlaşıyor sorusunu sormak.

İkinci soru şekli de şöyle oluyor; kelime çağdan bahsediyor, o çağın içindeki olayların gelişme, çatışma ve benzerlikleri arasında yine iki fark oluşuyor. Bir tanesi bunlarla yaşama tavrı, bir tanesi de Kuban'm anlattığı gibi beraber yaşanan ortamı tahlil eden, değerlendiren ve gelecek için bir çözüm arama tavrı. Bu anlamda çağdaş insan geçmişle geleceğin arasında bulunup bir geleceği tasarlamak, kurmak, inşa etmek için çaba sarfeden insan oluyor. Tabii tarifi içersinde bakıldığında çeşitli kültür faaliyetlerinin benzer istikametteki hareketlerinin her zaman oluşmadığını da görüyoruz. Bir alandaki hareket diğer kültür alanında aynı doğrultuda bazen 30 ya da 50 sene evvel başlıyor. Veya bir başkasında 30 ya da 50 sene geç başlıyor.

Batı sözkonusu olursa resim alanında 19. yüzyılın ikinci yarısında yapılan tartışmaların bir çoğu müzik alanında 30 sene sonra gündeme geliyor. Dolayısıyla bir belirleme daha yapmaya gerek oluyor. Çağdaşıktan söz edilirse belki filan disiplin için çağın meseleleri neydi neler tartışılıyordu? Ve o tartışmalara geleceğe yönelik harekete katılım yoğunluğu ne kadardı? Bu gelecek için tasarımlara katılma yoğunluğu ölçeğinde insanlar çağını yaşar kişiler oluyorlar. Yani Corbusier 1925-1935 yıllarında. O anda kimsenin belki Fransa'da bir büyük ekseriyetin hiç farkına varmadığı, mesela bir sürü sorunu gündeme getiriyor ve bir sürü çözüm öneriyor. Ama tam bir ekalliyet, fakat dünyanın en azından Fransa'nın gelişmesinin yapısı takip edilirse o adımı atmak artık bir kader haline gelmiş bulunuyor. Yani tarihi süreç içinde varılan noktayı yani yaşadığı anı bütün etkenleriyle değerlendirerek, kabullenerek değil değerlendirerek, bunun içersinden çıkartılabilecek bir geleceği yahut olması gereken bir geleceği tasavvur eden kişiler çağdaş oluyorlar.

Tabii bunu böyle değil, bu tahlili yapmadan Tanyeli'nin işaret ettiği gibi bütün Osmanlı-Türk çağdaşlaşma hareketinde olduğu gibi daha çoktan aşılmış bir döneme erişmeye çalışmak. O noktaya daha evvel gelen toplumların, insanların o noktada gelecek için

yaptıkları gayreti, geldikleri noktayı değerlendirme çabasını hiçe sayan, onun farkında olmayan bir davranış bulunuyor. Aslında bütünüyle çağdaşlaşmanın karşısı bir davranışlar düzeyi ortaya çıkıyor.

Tabii bu "Asrı-Saadet" (islami bir tabir) Peygamber'in, sahabe-sinin büyük saadet dönemini başlattıkları, yaşadıkları çağı, diyelim ki 15 asır süren bir etkiye sahip bulunuyor. Buna karşılık, işte Modernizm 40 sene yaşıyor, postmodernizm 20 sene yaşıyor sonra tekrar postmodernizmle modernizm öncesi düşüncelere gidiliyor. O da belki bir çok şeyle beraber 5-10 sene yaşar veya yaşamaz. Belki bu tavırla Asrı-Saadet denilen çağın tavrı arasındaki, her ikisi de biraz çağdaşlık tavrı içersinde bulunuyor, kendi çağlarının meseleleri içersinde bulunan bu ikisi arasında fark ne?

Herzaman insanlığı tehdit eden çok önemli bir şey, varlığın karşısındaki insanın tavrındaki yanılgılardır. İnsanlar çok kolaylıkla bir çok önemsiz şeyi, çok önemli zannedebilen varlıklar. Özellikle de bütüncül bir yaklaşımın olmadığı ortamda bir bakıyorsunuz bir insan beş sene bu konuyu tartışıyor. O beş sene içersinde ondan başka bir şey yok sanıyor insanlar. Fakat beş sene sonra o küçücük şey farkedilince o insan silinip gidiyor. Tabi bu kadar kolay silinip gitmek için önemli eksiklerle yüklü olmak lazım. Bu oluşumda dolayısıyla çözümlerin ömrü de kısa oluyor. Daha uzun vadeli geçerliği olan ve çözümlerin bütünlüğü varlığın yapısına uygun ve bütüncül bir yaklaşımla gerçekleştirilen bu ürünün gelecek nesillere bırakılacak bir ürünün, gelecek nesillere de hizmet edebilir bir yeteneğe sahip olması bakımından önemi var. Buna yönelmek gerektiğinde, çağın nereden nereye geldiğini, bulunduğumuz noktanın neresi olduğunu daha dikkatli tarif etmek icab ediyor.

1983'te Dakkar'da Mildrel Schmertz ile Architecture Record'un sahibi ve yazarı çok iddialı bir hanımefendi konuşmamda dedim ki "o kadar fazla yakın tahlille burnumuzun ucuyla meşgulüz ki, uzaklara bakmaya, hem geçmişin hem geleceğin uzaklarına bakmaya imkanımız yok." Geleceğin uzaklarına baktığınız zaman daha uzun vadeli çözümler üretmek sorumluluğunu yükleniyorsunuz. Bu sorumluluğu yüklendiğiniz zaman 30 senede, 50 senede tamamen unutulmak da mümkün. Ama bunu yapan bir kişi çağdaş değil mi? Aksine belki esas çağdaş o. Çağdaşlığı, bugünün çağdaşlığını özel olarak tarif etmeye ihtiyaç var. Yani uzun geçmişten uzak geleceğe bakarken, o geçmişten geldiğimiz noktada neye sahip olduğumuzu değerlendirmek gereklidir. Elimizde ne var, insanlığın bu çabaları sonucunda elde bulunan ne? Yani bugünün kı-

sa değerlendirmelerini daha büyük bir perspektif içinde yerleştirip, ordan ileriye doğru yönelmek gerekir.

şimdi bugün insanların gözlerini kamaştıran, pahalı malzemeler insanlık tarihinde hiç olmadık derecede pahalı binalar inşaa ediyoruz. Çok karmaşık teknikler. Hem inşaası pahalı hem kullanışı pahalı. Binayı camla çeviriyoruz, ayna gibi, cilalı gibi parlıyorlar, ama içersinden sıcağı dışarıya pompalıyoruz, bu işi yapacak makineler yapıyoruz, o makineler durmadan çalışıyor.ve havayı içerden dışarıya pompalıyor. Bir taraftan herkesin gözünü kamaştıran bu müthiş olay cereyan ederken, insanlık tarihinde bugüne kadar hiç bir benzeri olmamış şekilde insanların üçte biri evsiz, üçte birinin evsizliği bir yana o çok parlak binalar dışmda bütün insanlık, aşağı yukarı Batı Avrupa'nın çok istisnai emekle meydana getirilmiş, korunmuş, itina ile yapılmış Barok ağı, orta çağda yapılmış ürünleri, onların büyük değerleri dışmda akıl almaz derecede bir kültürel çöküntü ortada mevcut bulunuyor.

Çünkü Doğan'm söylediği gibi herkes avaz avaz bağırıyor kendini duyurmak için. Çağdaşlık o zaman, eğer onun şartlarına uyarak bağırmaksa, daha uzun vadeyi düşünürseniz, bağırmamayı telkin etmeye ihtiyaç olabilir. Dolayısıyla bana öyle geliyor ki Türkiye bugün, eğer Batının yaşadığını ve elde ettiğini, insanlığı peşinden sürükleyerek, insanlığı getirdiği noktayı sükunetle incelerse; ve buradan hareket ederek hem Batıya hem bütün insanlığa acaba nasıl bir çözüm getirebiliriz diye sorarsa, bu ağdaş olmanın ilk adımını teşkil edecektir.

A.K.- Sayın Yücel şimdi bir farklılaşma görüyoruz, gerek bakış açısında, gerek değerlendirmede, Sayın Kuban ağdaşlaşmanın batıda modernizm denilen şey olduğunu söylerken, sayın Tanyeli "hayır bu sadece Türkiye'ye özel bir olaydır. Türkiye'de belki batıda hiç olmayan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır." Muassır Medeniyete Ulaşmak", yani batılılaşmak. ağdaşlaşmak da bu anlamda kullanılmıştır, ama bugünün konusu da galiba bu olmamalıdır" dedi ve konuya ilişkin özel yaklaşımını ikinci turda geliştireceğini söyledi. Sayın Cansever de Sayın Kuban'ın tam karşısında yer alarak "ağdaşlaşma, batılılaşma anlamına içermemelidir. ağdaşlaşma, geçmişle gelecek arasında, insanın geleceği kurmaya yönelik olarak yapacağı herşeydir" dedi. Sayın Cansever bugünü yaşarken geleceği belirlemek ağdaş olmaktadır dedi. Sizin bu konuda yaklaşımınızı ele alabilir miyiz?

Atilla Yücel- Müsaade ederseniz bu yaklaşımlar hakkındaki değerlendirmeye geçmeden önceki öyle anlaşılıyor tartışmanın ikinci

aşamasında bu sorun daha açık olarak gündeme gelecek. daha çok analitik bir tablonun ortaya konduğu şu ilk bölümde belki kısmen değinen, belki değinilmeyen bir kaç konuya da değinme fırsatı olduğunu düşünerek önce tartışmayı biraz daha açmayı düşünüyorum.

Gerçekte mimarlık ve çağdaşlık sorunsalı başlığında insanı rahatsız eden bir yan var. En azından benim rahatsızlıktan kastım, sorunsalın yanlış seçildiği değil, gerçekten Uğur'un da dediği gibi biraz bize özgü, bizim söylemimize özgü bir niteliği olması; çağdaş olmanın günceli yaşamak anlamı taşıması. Ama bizde hemen bu çağdaşlaşmayı, benim tekrar etmek istemediğim muassırlaşmayı filan çağrıştıran şeyleri doğal uzantılar olarak gündeme getiriyor. Bunlar farklı şeyler, bunların farklı şeyler olduğuna katılmamak bana pek mümkün görünmüyor. Bu sorunu sorun edinmeyen toplumlar ve kültürler için böyle bir tartışma anlamsız olurdu. Çağdaşlıkla çağdaşlaşma veya çağdan olmak arasında yaşadığımız mimarlık ortamında bu kavramların çağrıştırdığı birden çok kavram var. Mimarlığın başka kültür faaliyetlerinde olduğu gibi ama mimarlığın bütün tecimsel boyutlarını düşündüğümüzde ve başta siz vurguladınız, gündem belirleyici yanına o açıdan baktığımızda bu farklı kavramlar daha da önem kazanıyor.

Daha önceki tartışmacıların değindiği gibi çağdaşlık ile modernizm arasında ilişkiler var, ayniyet değil ama ilişkiler var. Modernizm ile yenileştirme innovasyon arasındaki ilişkiler var. Bugünün mimarlık söylemlerine, tartışmalarına, farklı tavırlarına, bunlara ister moda, ister ideoloji ne dersek diyelim bu yenileme ile öykünme-taklit-arasında, imitasyon arasındaki benzerlikler/farklılıklar var. İmitasyon ile tekrar arasında ilişkiler var. Tekrarın karşısı da da yeniden yaratma veya "icat" Bütün bunlar çok değişik kavramlar: yarıya, yeniye, ya da geçmişe düne tarihe yönelik ama hepsi bugün kullanılan, hepsi bugün gündeme gelen, hepsi bugünün söylemini gerçekte ya da zahiri olarak oluşturan bir takım kavramlar; tümü bugün yaşıyor. Yani çağdan ya da çağdaş, bunları yaşamak da çağdaşlık olmayabilir ama yaşıyor. Sadece biz yaşamıyoruz herkes yaşıyor, biz de ona uyuyoruz.

Çağdaşlığı sadece mimarlıkla, mimarlığın içindeki kavramlarla sınırlı olarak görmezsek, bugünü yaşamak herhangi bir insan için toplumsal düzeyi veya kültürel kimliği ne olursa olsun yaşamak dersek, tabii bu mimarlıkla filan sınırlı bir iş değil. Mimarlıkla ilgili çağdaşlık sorunu da çağdaşlaşma değil, çağdaşlık veya çağdanlık sorunsalı, bugüne ait olma sorununu da yani mimarlığın

öncesinde arka planda var olan bütün çağdaş gerçeklik boyutlarını da kaçınılmaz olarak içeriyor. Yani toplumbilimsel anlamda çağdaşlık sorunu, ekonomik olarak çağdaşlık sorun ideolojik, felsefi etik olarak kısaca güncel gerçeklerin içerdiği bütün boyutların herhangi bir aktivite ile ve konumuz olan mimarlığın ilişkisi olarak karşımızda bulunuyor. Çağdaşlık aslında, herhalde bu bağlamda ele alınması gereken birşey, yani onu biçim meselesine indirgemek daha ihtiyatlı, daha doğru olur. Bir kere konuyu bu anlamda genişletmeye ihtiyaç var.

Ben bu konuda en az konuşacak kişilerden biriyim. Tarihçi olmadığım için, ama tarihçilerin de var olduğu bir masa başında-Turgut Bey'de Doğan Bey'de değindi. Salt çağdaşlaşma değilse meselemiz ve sadece Türkiye ile sınırlı bir konuyu tartışmıyorsak, çağdaşlığın mimarlıkta, değişik zamanlarda neyi ifade ettiğini farklı açılardan gündeme getirebiliriz. yani bir tarihsel bakışa mutlaka ihtiyacımız var. Belki çağdaşlıkla çağdaşlaşma kavramları arasında değil ama çağdaşlıkla modernizm, geniş anlamda modernizm arasındaki ilişkiler açısından bu önemli yani 20. yüzyılın, 1920'lerin modernizmini değil, genellikle modernizmi geçerli bir kavram olarak görüyorsak, modernizmin insanlık tarihinin özellikle bazı dönemlerinde özel bir anlamı olabileceğini düşünebiliyorum. Çağdaşlık ve modernizm anlamında yenilikçiliği Turgut Beyin değindiği güne cuk oturan tam oraya yerleşen, Le Corbusier'in, Mils'in o taşı oraya koyup yarını belirlemesi türünden atılımların veya yenilemelerin değişmelerin olduğu dönemler 20. Yüzyıla özgü değil ve galiba tesadüfi oluşumlar da değil. Örneğin göçebe toplumlardan yerleşikliğe geçiş, ya da feodal yapılardan kapitalistliğe geçişin; kapalı ticaret mekanizmalarından, deniz aşırı ticaret aktivitelerinin mümkün olduğu aşamaya geçiş gibi dönemlerde, Rönesansta veya 20. yüzyıl başında, böyle bir tarihsel perspektifte yenilikçiliğin geçerlik kazandığı bir toplum bilimsel-ekonomik ve coğrafi arka plandan söz etmek mümkün. Dolayısıyla, kaçınılmaz ideolojik arka planların olduğunu söylemek de herhalde çok büyük bir iddia değil; ama bunu da saptamak lazım. Bugüne özgü kendi mimarlık ortamımızla sınırlı bir söylemin içine hapsolmamak açısından yine böyle bir genişletmeye de ihtiyaç olduğunu sanıyorum. Buna karşılık oluşumların çok daha durağan, sürekliliklerin çok daha egemen olduğu dönemler var. O dönemlerdeki yenileşme bana kalırsa daha çok biçimsel yenileşmeler gibi görünüyor. Örneğin Maniyerizm, Barok filan gibi oluşumlar. Veya bugün için çok hızlı değişen; daha çok medyanın ve o tecimsel, daha çok bağiran

tavırların ortaya konduğu bir tür telaşlı. Çok büyük bir değişme yokken sadece iletişimin getirdiği bir hareketlilik: 5 yıl, 3 yıl, 2 yıl gibi sürelerle böyle bir şeylerin ille değişme telaşı. Daha biçimsel olanlarla daha özde olanlar arasında galiba tarih perpektifinden bakıldığında belirli, ciddi bir fark var gibime geliyor. Ayrıca bugünün çağdaşlık sorunsalı dediğimiz zaman ve mimarlıkla ilintisini kurarak başka bir sanat aktivitesi değil, mimarlık dediğimiz zaman, mimarlığın kendine özgü, özgül gerçeklik meselesini de unutmamak gerekiyor. Mimarolguların kullanım değeri içermesi, teknoloji ile ilgili olma özelliği olarak mekansal boyutunu, çevresel boyutunu ve belirli bir terimselliği az veya çok içermesi gibi özelliklerini de dikkate almamız lazım.

O zaman bugünün çağdaşlığı denildiğinde karşımıza yine bu tartışmada dikkate almamız gereken birkaç önemli ilişki çıkıyor. Bir tanesi teknoloji karşısındaki durum; çağdaşlığın teknoloji ile ilişkisi. İkincisi kent bağlamı. Gerçektende uzun süredir, kent zaten bu değerleri üreten ortam. Ama bugünün metropoliten oluşumlarına baktığımızda; işte üçte biri doğru dürist barınamayan büyük nüfusa baktığımızda kent bağlamı önemli bir kriter olarak karşımıza çıkıyor.

Ve tabii bugünün mimarlığı artık çok aşınmaya başlayan post-modernizm söylemine indirgenemeyecek olan ve onu da içeren toplumsal, kültürel bağlamı ve parçalanma/enformasyon/ alt kültürler, medya vs. tecimselleşme, tüketim imajları gibi sorum ve söylemler bütününde ele alınması gereken bir kültürel oldu.

Bir de belki mimarlık açısından çağdaşlığı irdelemede giderek önem kazanan dördüncü, çok önemli boyut ekolojik, çevresel veya çevreci boyut gibi görünüyor.

Bu analizi daha fazla sürdürmek istemiyorum, ben sadece bir çerçeve çizmeye gayret ettim. Belki sorunu Turgut Bey'in de değindiği (açık ve zahiri) bir soru ile bağlamak istiyorum. Bugün için çok parçalı pluralist (pluralist belirli bir demokratik boyutu da içeriyor) ama en azından çok boyutlu, çok gerçekli bir ortamda yaşıyoruz, malum. Çok fazla mesaj üretiliyor; evet herşey satılıyor, herşey satın alınıyor evet. Bütün bunların beraber yaşandığı gerçekliğini de reddetmemiz mümkün değil. Ama bunu onaylayıp onaylamamak, bu gerçekliğin, çağdaşlığın kaçınılmaz gereği ve aklanması gereken bir değer olup olmaması konusuna gelirsek, çağdaşlık kavramının, tabii mimarlıkla sınırlı olarak tartışmanın konusu olan noktasına gelebiliriz gibi görünüyor. O da konunun etik ve kritik boyutları.

Bütün bu görünüm, çoğulcu ya da çok ifadeli ortam içinde,

bütün sözünü ettiğim ve ettiğimiz tarihsel ve çevresel referans sistemi içinde, çağdaşlığı bu anlamda bir meşruiyet noktasına getirecek etik ve eleştirel kriterlerimiz nedir? Böyle bir araç elimizde var mı? Benim kişisel görüşüm, bu araçların demin sözünü ettiğim ve zaten özellikle bugün mimarının kendi gerçekliğini ortaya koyan teknoloji, kentli toplum ve ekoloji gibi şeyler olduğu bunlara başka hususlarda eklenebilir; ama en önemlisi bunlar.

Doğan Bey'in lafazanlık dediği medya çığırtağının ötesinde, değerlendirmeye imkan veren böyle bir kritik süzgeçten söz-etmemiz mümkün gibi geliyor.

A.K.- Birinci turun ardından ben yine Doğan Kuban'a dönüyorum. Sayın Kuban sizin birinci turda yaptığınız konuşmaya Sayın Tanyeli'den ve Sayın Cansever'den itirazlar geldi. Sayın Yücel bir oranda onlara katıldığını söyledi. Biraz açabilir misiniz ve Sayın Yücel'in gündeme getirdiği kriterleri belirleme konusunda neler söyleyebilirsiniz.

D.K.-İtirazlar olabilir ama, ben doğrusu bu düşünceleri Türkiye'den gözleyen biri olarak dile getiriyorum. Hâlâ Batılılaşma diye birşey ve onun ciddi kavgası var. Ötekiler ayrıntı, o ayrıntıları da Batılılar uyduruyor zaten biz değil. Batılılar bize dayak atmaya başladıkları zaman, ancak Batılı gibi olarak bu işten kurtulunabileceğine inanıldı. Tabii bütün dünya değil. Bugün hâlâ öyle düşünmeyen çok, Müslüman, Hintli vs. var. Dolayısıyla aslında Tarzı Cedit yok. Muassırlaşma tümü Batı kültürleri dışında kalmış, endüstri toplumuna girememiş toplumların dünyada yaşamak savaşlarının yönteminden ibarettir. Onun için Batıyı bir kez almaya başladıktan sonra, toptan herşeyini almağa zorlanıyoruz ve alıyoruz. Biz katılmak istiyoruz, adı ne olursa olsun. Çağdaşlık bence Batılı olmayan toplumlar için Batılı modernizm-postmodernizm kavgası içinde geri gider, ileri gider, ama biz sadece alıyoruz, onun için biz çağdaşlık sorunundan sözederken başka türlü bir dil bulmamız gerekiyor. O zaman tek tutum var; özellikle Batılı söylemin etkisini çok fazla hissedenlerin Batılı söylemden farklı birşey yaratması; Bu olmuyorsa çağdaşıktan öteye sorunlarımız var demektir.

Şu olguyu ısrarla anımsamak gerek: Batıda toplumun ürettiği bütün karşıtmış gibi görünen ürünlerin bu söylemlerin müşterisi kim? Hiç değişmeyen bir Batı toplumu, Burjuva toplumu Postmodernistleri de satın alıyor, Modernistleri de. Hala büyük milyonlarla onlar Van Gogh, hatta romantik satın alıyorlar. Sonra Venturi'ye Aldo Rossi'ye de işveriyorlar. Batı tarihinde asıl büyük söylem di-

şardan baktığımızda, kentin ve kentlinin oluşumu ve dünya egemenliğidir, başka birşey değil.

İlk temel kent. Orada herşey üretiliyor. Bugün de kent egemen dünyaya. Şimdi o kentlinin bir takım özellikleri var bizde olmayan. Biz kendimizi karşı karşıya koyalım onların bakalım, hangi söylediklerinden vazgeçebiliriz? Biz ne yaptık? Onlardan daha hızlı kentli olduk, daha doğrusu kente göçtük, kentli olmadan kentli olduk çaresiz. Ama kentler tanımsız aglomeralar.

İkincisi bilimdeki yayalık, bizde bilimsel düşünce mi var? hayır, İslam kültüründe ortaçağda bitmiş. Ama bugün bilim demeden ağzını açan bir Müslüman var mı? Yok.

Peki teknoloji, teknolojiden vazgeçen bir müslüman ver mi? yok. sanayiiden, serbest ticaretten vazgeçen... yok. Bir aralık Batılı bu sefer, sosyalizm moda olduğu zaman, o tarafa yanaşan müslümanlar da az değil. Batı nereye çekerse herkes de aynı lafları söyleye söyleye onun peşinden gidiyor. Şimdi yeşiller çıktı, bizde de yeşiller var Batıda demokrasi var, yani demokrasi düzeni bir ölçüde var. Biz çok önce başlamış geleneği var felsefesi var vs. vs. Biz de sözünü edip duruyoruz. Batı insan merkezli. Eski Yunandan beri insan merkezli İsa'da insan kılığında. Doğuda böyle birşey yok. Şimdi siz bir yandan batıyı tekniği, sanayisiyle vs. ile izlemek zorundasınız. Çünkü her dakika sizi yönlendiriyor. İster beğenin, ister beğenmeyin, fakat size her şeyiyle egemen; düşüncesiyle egemen, sanatını satıyor, gemisini satıyor, nesi varsa satıyor. Siz de almak zorundasınız, yaşamak için. Üstelik alışmışsınız bunu almaya taa 18. yüzyıldan bu yana. Dolayısıyla asıl sorun bence Dünya egemenliğine karşı bizim tavrımız. Yoksa bizim almak zorunda olduğumuz tarihi bir zorlamaydı. Hemen hemen kesin bir zorunluluktuk. Bu çağdaşlığı beğenip beğenmemek önemli değil. Ama biz çağdaş dediğimiz zaman Batıyla eşit düzeyde olma çabasını tanımlıyoruz. Bu bağımsız olma çabasıdır. Kuşkusuz en kolay taklit etmektir taklit ediyoruz, taklit etmemek için yaratmak gerek, yaratamıyoruz daha. Yaratmak için kendi tarihimizi bilmek gerek, nesnel olarak değerlendirmek gerek onu bilmiyoruz. Yaratmak için belki de şu anda hiçbir potansiyeli yok. Goethe'nin bir sözü var bakın yine Goethe'den alıyoruz, bizde yok çünkü bu söylem, "İnsanların yükseldiği dönemler objektif oldukları dönemlerdir geri kaldıkları, battıkları, bozulmağa yüz tuttıkları dönemler subjektif oldukları dönemlerdir." Biz belli bir dönemde objektif olmuşuz, örneğin müslüman topluma bakalım. Çin'i filan o kadar iyi bilmiyoruz. Ama müslüman topluma baktığımızda Antikidete ne varsa almış,

felsefe bile yapmış. Bütün Yunan eserlerini tercüme etmiş. Ortaçağ'da Kahire'deki Fatimi kitaplığında 14.000 Yunan eserinin tercümesi varmış. Bugün Türkiye'deki kütüphanelerde 14.000'i bırakın, 140 tane var mı? Varsa da okuyan var mı?

Bizim tarihimiz o zaman bizim tarihimiz olacağı belli değildi, çünkü sırada biz müslüman da değildik fakat müslümanlığın belli bir döneminde bir rasyonalizm var. Müslümanın büyük tetikleri o rasyonalizm döneminde olmuş. Fakat sonra o egemenlik gitmiş, rasyonalizmle birlikte o da gitmiş. Ama koca strüktör dayanmış tabii, büyük ataletler var. Ayrıca teknolojinin ilerlememiş, olduğu bir dönemde kolu kuvvetli olan adam, geçerli bir adamdır. Taa ki karşıda ondan sonra karşısına "tüfek icat oldu mertlik bozuldu" olayı gelinceye kadar.

Dolayısıyla biz katılıyoruz Batıya. Kuşkusuz katılım başka, katılmanın niteliği başka. Yani araba üretmek başka, araba kullanmak başka birşey. Arabanın nesini üretiyoruz, bilimsel olarak üretmiyoruz biz arabayı, biz teknolojik olarak üretiyoruz, biz teknolojiyi satınalıyoruz Arabayı da kent içinde batılı gibi tam kullanamıyoruz, onun gereklerini yerine daha henüz getiremedik. Biz postmodern lafları, bıraksak iyi olur. Çünkü sade kopya çekiyoruz. La Corbusier düzeyine de varamadık daha bence, içimizde varan vardır. Böyle konuşunca herkes kızıyor; Ahmet var Mehmet var diyorlar. Türkiye de en büyük bilim adamları da yetişebilir, Yale Üniversitesinde bilmem ne yapabilir önemli değil. Toplum olarak biz La Corbusier'in düzeyine, hatta modernizmin 1960 düzeyine gelmiş toplum değiliz. Mimarlıkta ve teknolojiye de tabii. Onun için bizim sorumuz Batıdaki bu gelişmenin parametrelerini doğru tanımlamak, ondan sonra ne yapacağımızı düşünmek. Özetlemeye çalışayım bir kez Batılı söylem, bütün o tarihi fon üzerinde, bir sanayii kenti ve burjuva söylemidir, ve epeyi uzun bir zamandan beri var, kökenleri ortaçağa kadar gider. Bizde ise böyle birşey yok buna tekabül eden bir temel yok. Onun üzerine pat diye birşey oturtamazsınız. İkincisi bu, temelde burjuva deyip dudak bükecek birşey değil. Burjuvazinin oluşumu temel bir tarihi olgu. Burjuva sosyalizm çıktıktan sonraki burjuva değil. Burjuva büyük bir tarihi gerçek, Batı uygarlığı demektir. Yani aristokrasinin karşısında kendi özgürlüğünü ilan etmiş bir kentli demek. Bütün batı bilimi felsefesi vs. temelde onun üzerine oturmuştur. Marx'ı da o yetiştirmiştir... hepsini de. Otururlar Paris'in göbeğinde burjuva gibi yaşar, burjuva gibi düşünürler. Burjuva çünkü rasyonel olarak o boyuttan buraya, diyalektik bir sarkaç içinde ordan oraya herşeyi düşünür. Düşünmüş, kabul de

etmiş, satın da alıyor. Derrida'yı da para verip besliyor.

Ondan sonra çağdaş kuramsal söylem bizim kafamızı karıştırıyor. Bizde hiçbir temeli olmadığı için, bunu anlayamadık. Derrida'yı herkes anladığım söylüyor, ne kadar anlıyor bilmiyorum ben çok anlamadığım için. Herhalde başkaları benden daha çok fazla anlıyor diye düşünemiyorum. Çok ıkınıp sıkınırsam anlıyorum ama gerek de duymuyorum. Herşeyin hiçliğini ilan eden bir adamım, ne diye öğreneyim ben hiç merak etmiyorum.

Bu lafazanlık bizimkilerin kafasını karıştırıyor, saptıyor gerçekleri, bizim açımızdan saptıyor. Kendi açılarından birşeyi besliyordur, bir akımı müşterisi de oluyor.

A.K.- Sayın Kuban Batıyı Batı yapan bu lafazanlık değil mi?

D.K.- Sadece lafazanlık değil

A.K.- Anlamayı reddedersek...

D.K.- Ben anlamayı reddetmiyorum. Anlamak isteğinden daha insani ne olabilir? Söylediğim bir tarz, açıklamak için kullanılan bir örnek espri olarak söyledim. Bizim Derrida'dan önce anlamamız gereken söylem çok, bir tane değil ki. Derrida onların yanında özellikle Batılılaşma açısından çok önemsiz kalır. Biz batılı söylemin hangisini konuşuyoruz?

Marx'ı mı iyi okuduk, neyi biliyoruz da, birden bire en son o moda oldu diye ondan sözeder olduk. Bunlar zoraki taklit ve pazar mekanizmaları diye, onu alıyoruz. Umberto Eco'yu okuyorlar, okumasalar ne olacak? ondan evvel ne okumuşlar Tolstoy'u mu, Thomas Man'ı mı iyi okumuşlar, Goethe'yi mi iyi biliyorlar? Umberto Eco nasıl çıkıyor ortaya?

U.T.- Yalnız, siz de hızla nihilist bir uca doğru gidiyorsunuz.

D.K.- Hayır hayır, şimdi diğer yöne dönebiliriz. Zaten konuşma da böyle olması gerek.

Bugünkü söylem kesinlikle batıdır. Eğer biz çağdaş olmak istiyorsak bu söylemlere kulak açmamız gerek. Ve açıyoruz sınırlı da olsa.

Ama bunlar bizim ülkemizin ve üçüncü dünyanın sorunlarına çok yabancı söylemler. Bunlar fazla üreten, artı üretimi dolayısıyla tüketimi fazla olan toplumların lafazanlıkları. Ben de yepyeni birşeyi satın alabilirim, eve biblo alır gibi "Derrida'yı da alır okurum. Müşterisi profösörlük kürsüleri sayısına eşit değil bizde. Bugün dünyadaki bütün söylemler marjinaldir. Biz marginalia okuyoruz bugünün aydını, bundan 100 sene önceki aydından çok daha geride. O zaman Fransa'da okuyanlar Batıyı öğreniyorlardı, Voltaire'i Rousseau'yu okuyorlardı. İslamdan da haberdardılar, Arapça,

Farsça okuyorlardı. Onların yanında bizim bugünkü aydınlar hafif kalır kuşkusuz genelleme yapmamalı! Ama kendilerine ilişkin hiçbir şey bilmiyorlar. Sadece dışardan yürütüyorlar çünkü çok kolay. Ama yine de marjinal. Batılı herşeyi sattıkları gibi düşüncelerini de satıyor. Biz de alıyoruz. Gerçi Batı'da en azından şu son yüzyıllara baktığımda, ta eskiden beri tanımlanmış ve kendi narsisizmine saplanmış kalmış bir kültür.

Bunu söylemekle onu küçük görmüyorum. Ben Müslümanlar daha büyük falan demiyorum. Onlar ortaçağda kalmışlar. Ama Batı'da saplanmış şu anda, bence üstelik de doğrudan doğruya maddi insan koşullarını düşünürseniz, Batının saplandığı belli. Bir yanda dünyaya egemen, demokrasiye inanan bir Batı toplumu var, öte yanda sürünen milyarlar var. Batıda ne demokrasi, ne de insanlık var, kendi çevresi dışında, kurumlaşmış. Kendi narsisizmine saplanmıştı. Avrupa Birliği hikayesini biliyoruz; Adamlar Avrupa diyorlar, başka bir şey demiyorlar. Örneğin Osmanlı İmparatorluğu'nu düşünün, ayağım Orta Avrupa ya kadar getirmiş, 600 senelik Avrupa tarihiyle Osmanlı tarihini ayırmanın olanağı var mı? Yok. Ama siz bugün Avrupa'ya kabul ediliyor musunuz? Demek ki Avrupa'yı bu adamlar Orta çağdaki Haçlılar gibi düşünüyorlar. Sırbistan'da ki durum da öyle, Bosna Herseğe karşı gayet açık kendi aralarında kavgalar yaptılar Ortadokslarla Katolikler, fakat sonunda anlaştılar, Avrupa iki tarafa girdi. Bosna Hersek'e gelince, orda Müslümanlar var hayır! Orda anlaşıyorlar.

Ben hep bunu bizi methetmek için söylemiyorum. Biz onlardan çok geriyiz o tamam. Ama onlar da kendilerini bize gösterdikleri gibi değiller, başka bir dünyanın adamları

Şimdi dünya kültürü bu tek merkezlilikten kurtulmak zorundadır. yani eğer bizim çağdaş söylemimiz olaksa tek merkezlilikten kurtulmak zorundadır. Ama bunu üretebilir miyiz, üretemez miyiz bilemiyorum. Çok güçlü bu adamlar, herşeyimizi kontrol ediyorlar politikamızı, okulumuzu, programımızı her şeyimizi, ekonomimizi. Para veriyorlar vermiyorlar, herşeyi yapıyorlar. Devlet değiştiriyorlar, sınır değiştiriyorlar, hükümet değiştiriyorlar. Belki treni çoktan kaçırmış olabiliriz. O da var. Ama en azından bununla savaşmak gerek, buna karşı bir söylem çıkarabilir miyiz? Çıkaramaz mıyız asıl sorun budur.

A.K.- Sayın Kuban güzel bir noktaya geldik, sizin konuşmanız birden bire değişti, şimdi panelin konusu olan çağdaşlık tartışmasına ulaştık.

D.K.- Değişmedi, aynı mantığın devamı.

A.K.- Sözcüğün çok anlamı var, batıda da çok anlamlı sözcükler var. "Çağdaş" sözcüğü de tabii farklı anlamlar taşıyor Türkçe'de, sizin konuşmanızın ikinci bölümünde tanımladığınız anlamda çağdaşlığı tartışıyoruz.

D.K.- Size bir soru soracağım, dünya kültürünün potansiyelini sadece Batı mı temsil edecek?. Bizim için sorulacak tek soru budur. Bu koca tarih, 6 milyar insan, orda da son 200 yılda dünyaya egemen olmuş bir milyar ya da daha az adam. Bunlar herşeyi kontrol ediyor şu anda. Çağdaşlığı, her şeyi tanımlıyorlar. Bizde yapışıp kalıyoruz. Buysa eğer dünya kültürü, ve büyük tarihi perspektif içinde bakacak olursak, ya bununla kavga edersiniz ya da bitmiştir her iş, tamam noktayı koymuş zaten adamlar.

Onların tarih kitaplarında yazar Dünya Tarihi "THE RISE OF THE WEST"dir. O da bitti. Bütün dünya tarihi onu doğurmuş, diyorlar. Egemenlik söyletıyor. Doğrusu Çin Tarihi'ni Çinliden daha iyi biliyorlar, İslam Tarihi'ni Müslümandan iyi biliyorlar. Şimdi gerçekten tek soru budur; Acaba Batı mı gerçekten dünya kültürünün tek temsilcisi olacak bundan sonra, yoksa acaba bunun dışındayla, gerçekten bir şeyler üretme olanağı var mı? onu da bugünkü koşullar içinde nasıl yapacağız? Çünkü bizim önceden vardığımız sonuçlar var. Örneğin Derrida sonunda nihilizme varıyor.

Halbuki hiç diyen çok adam var, Çin'liler M.Ö.5.yüzyılda herşeye hiç demiş, Hayyam'ı okursanız 13. yüzyılda "herşey hiçtir" demiş. Dolayısıyla hiçlik önemli büyük bir kavramsa, Dünya Tarihi'nin gelişmesi içinde, bunu Batılıdan önce söyleyen çok adam var, işte sorun bu.

A.K.- Sağolun Sayın Kuban, ben giderek konunun daha kristalize olduğunu, berraklaştığını ve aslında belki de panel öncesi, panel başlarken tanımlanan noktaya geldiğini görüyorum. Gerek Sayın Yücel'in gerek Sayın Cansever'in ve gerekse Sayın Kuban'ın söylediklerinden ortak birşey çıkıyor. Gerçekten çağdaş olmak yeni bir soruyu gündeme getirmek. Yaratıcılık da o aslında.

D.K.-- Sorabilmek.

A.K.- Yeni bir soru sorabilmek ve o yeni soruya yanıt aramak. Yani böyle bir ara noktada belirli bir çağdaşlık tanımına ulaşıyoruz. Şunu da eklemek istiyorum, aslında bu anlamda bir kontam-porenlik sorunu batıda da var.

D.K.-- Bazen bizim gibi düşünüyorlar.

A.K.- Bizden önce söylüyorlar.

D.K.- Hayır her zaman bizden önce söylemiyorlar da önce ya-

zıyorlar. Söyledikleri zaman da bütün dünya şaşkınlık içersinde, "haa bunları onlar söyledi" diye.

A.K.- Ben yeniden Sayın Tanyeli'ye geliyorum. Birbuçuk saat sonra, ortak bir tanıma ulaştık.

U.T.- Böyle bir söz üzerine ben kendimi daha fazla mimarlık konuşmaya mecbur hissediyorum. Çok önemli bir soru soruldu: "Dünya Tarihi'nin tek temsilcisi Batı mı?" kendimi en azından bu soruya cevap verecek kadar hazır hissetmiyorum, zor herhalde. Ama mimarlığa dönersek, bizim önce şöyle bir yargıdan kurtulmamız gerekiyor...

A.K.- Çağdaşlığı şimdiye kadar şöyle ya da böyle ele aldık, ama şimdi ortak bir çağdaş olma tanımına ulaştık. Sayın Kuban'ın dünya kültürünü yalnızca batı mı temsil edecek sorusunun içersinde bu var. Sayın Cansever'in söylediklerinde de bu var. Gerçekten Türkiye'de çağdaş olma, bir yeni soruyu gündeme getirmeyse; Türk Mimarlığı'nda çağdaşlık olası mı? Türk Mimarlığı yeni bir soruyu gündeme getiriyor mu, getirebilir mi?

U.T.- Potansiyel olarak var mı böyle bir şans dünya mimarlığı içinde? Bu sorunu herhalde araştırmak lazım. Bu kadar zor bir soruna şöyle bir yoldan yaklaşabiliriz belki. Ben kestirmeden gideyim. Önce "Türk mimarlığı için çağdaşlık sözkonusu olacaksa, elimizdeki seçenekler nelerdir?" sorusuna belki cevap vermek gerek. Biz hangi yoldan gidebiliriz? Önümüzde iki yol var: Ya Batı'ya tümüyle katılacak mıyız? Batı'ya katılmaktan kastımız Batı'dan bazı söylemleri ithal etmek değil; Batı gibi söylemler üretmek demek. Çünkü, Batı'ya katılmak Batı'da yazılmış kitapları, Voltaire'i, Kant'ı okumakla başarılabılır birşey değil. Batı'ya katılmak yeni bir Voltaire, yeni bir Marx, Levi-Strauss, Hobbes çıkarmakla eşanlamlı. Dolayısıyla, şimdi bu noktaya gelindiğinde, biz birgün gelir de Batı'ya muhalif söylemler üretirsek, aslında karşı-Batıcı olmayacağız; aksine, Batı'ya katılmış olacağız bir anlamda. O ürettiğimiz söylemler Batı gibi söylem üretebilir hale geldiğimizi kanıtlayacak. Bugün dünyada sadece Batı dünyası söylemler ya da -daha doğru deyişle- geniş kapsamlı söylemler üretebiliyor. Biz üretebildiğimizde, çağdaşlığı vareden düşünsel üretimi de başarmış olacağız. Paradoksal olarak Batı'ya karşıt olan sözümüz sonuçta bizi "Batı gibi" ve hatta Batılı kılacak.

A.K.- Bu söylem marjinalite sınırları içinde mi kalacak?

U.T.- Hayır, Batı'nın genel çoğulculuğu içine bir söylem daha katılmış olacak. Ancak böyle bir seçeneğimiz var gibi geliyor bana. Yoksa Batının dışında bir çağdaşlık tanımı yapabileceğimiz gibi

gözüküyor. Önümüzde böyle bir seçenek zaten yok. Batı'nın dışında varolma olanağı var mı bize? Şu anda sadece aynaya baksak, bunun olmadığını herhalde hepimiz söyleyebiliriz. Hiçbirimiz kafftanla gezmiyoruz, çizme giymiyoruz. Sadece böyle baktığımızda bile Batı'nın dışında başka bir kategoriye ait söylemler tanımlayabileceğimize inanamıyorum. Daha da zoru, söylemler değil, bir dünya tanımlayabilir miyiz artık, geçmişte tanımladığımız gibi Batılı olmayan? Böyle bir şey olabilir mi?

D.K.- Belki ilerde olur. Bakarsınız bütün moda Kaşgar'dan çıkar.

A.K.- Batının karşısında kendi kimliğimizi sorgulamaya, kimlik meselesine geliyoruz. Ve yine mimarlıktan uzaklaşıyoruz. Kimlik meselesi de tabii başlıbaşına ayrı bir tartışma konusu.

U.T.- Bunu tartışmayalım. Biz kendi kimliğimizi koruyor muyuz, koruyamaz mıyız hiç önemli değil. Bir İngiliz ve Alman kendine soruyor mu, "ben İngilizliği koruyor muyum, Almanlığı koruyor muyum" diye. Batı'ya katılmak bu demek. Bizim de aynı soruyu sormamamız demek. Böyle bir soruyu sormadığımız gün, Batının da kabul edebileceği yeni sorular ürettiğimiz zaman, çok doğal olarak Batı'ya katılmış olacağız. Bu mimarlıkta, felsefede böyle olacak. Bunları üretemediğimiz zaman, ha Batılı olarak, ha Doğulu olarak üretememiştik aslında çok büyük farkı olmayacak. Gerçekte önemli olan dünyadaki entellektüel üretime katılıp katılmadığımızdır. Bu bu kadar basit. Entellektüel üretimi bugün dünyada sadece ve sadece Batı yapıyor. Batı'nın dışında bir entellektüel üretim, Doğan Bey'in de belirttiği gibi marjinal üretimdir. Biz bu marjinal söylemler yerine, Batı'nın söylemler bütünü içinde yer alabilecek bir ya da birçok söylem üretebildiğimizde zaten Batı'ya katılmış olacağız ki, o söylemlerin Batı'nın bugünkü söylemlerine muhalif olmasının hiçbir önemi kalmayacak. Dekonstrüktivist söylem Batı'da Modernist söyleme ne kadar muhalifse, bizim üreteceğimiz Batılı olmayan söylem de ancak o kadar muhalif olacak Batı'daki söyleme. Dolayısıyla, gerçekte Doğululuk-Batılılık sorunsalı bağlamında artık tanımlanamayan bir başka tür üretimimiz olmuş olacak. Demek ki, çağdaşlık sorunu bu biçimde düşünülmeli.

A.K.- Sayın Doğan Kuban'ın söylemek istediği birşey var.

D.K.- Bizim çıkmazlarımızdan birisi psikolojik koşullandırmışız, Batı Batı olmayan, demektense Batı ve dünya diye düşünmek daha iyi, o zaman Batı belki giderek marjinal kalabilir.

U.T.- Batı'nın marjinal kalması için, önce bütün medyaları denetleyemez olması gerekir. Bütün mimarlık dergileri Batı'da ya-

yımlanırken, bütün felsefe dergileri Batı'da yayımlanırken Batı marjinal kalmayacaktır.

D.K.- Kuşkusuz, kısa vadeli birşey değil. Belki de ütopya.

U.T.- Ama, şu anda gerçek o. Bunun değiştiği zaman çok doğal olarak Batı'da marjinal duruma düşebilecektir.

A.K.- Bugün Japonya diye birşey, Kore diye bir yer var.

U.T.- Japonya da Batı'nın bir parçasından başka bir şey değil.

D.K.- Ama ekonomik gücü, yaygınlaştıkça o zaman başka söylemlerin temeli oluşacaktır.

U.T.- Ama oluşmadı.

A.K.- Peki bir soru yöneltmek istiyorum, muhalif olmaktan sözediyoruz, muhalif olmak Batı söylemini tümüyle karşısına alarak muhalif olmak mıdır, yoksa o söylemin içinde yeralıp muhalif olmak mıdır?

U.T.- O ikisinin çok farklı olmadığını ben aslında demin söyledim. Yani, Batı'nın içinde muhalif olmakla, Batı'ya dıştan muhalif olmak gerçekte aynı medyalara, aynı söylemlere, aynı söylemler bütününe katılmak anlamına geliyor bugünkü dünyada. Çünkü Batılı olmayan söylemleri yayan medyalar da yine Batılı. Hasan Fethi'nin yayınlarını biz Mısır'dan öğrenmedik, Chicago Üniversitesi'nin yayınından öğrendik. Sadece Hasan Fethi gerçeğini bile düşünürsek, gerçekte Batı'nın muhalif söylemleri ne denli belirlediğini, muhalif söylemlerin de gerçekte ne kadar Batılı olduğunu kabul etmek zorunda kalıyoruz.

T.C.- Ben burda birkaç noktaya işaret etmek istiyorum. Bir kere batı kültürü, mimarisi ve diğer ürünleri ile, bu hiç de homojen birşey değil. Bugün batılılar soru soruyorlarsa, soruları da insanlık tarihinde sadece batılılar sormadılar. Değerlendirilmesi gereken husus şudur; Batı ne kadar doğru soru soruyor? Çünkü bir soru sorduğunuz zaman, Batılı olunmaz insan olunur. Bu dünyada, dünyanın sorununu idrak eden ve sorumluluğunu taşıyan varlık olunur. Soruyu her şart altında, çok fukara da olsak ezilmiş bir kenara da itilmiş de olsak, hatta kimse duymayacak bile olsa gene sorabiliriz. Soruyu sormakla bir yeni konum kazanırız dünyada. Bir kere buna hepimizin hakkı var, ikincisi doğrusu ufak bir hatıramı anlatmak isterim. Beraberdik 1975'de D. Kuban, Nezih Eldem ve Yıldırım Yavuz ile...

D.K.- Ne hafıza var!

T.C.- Berlin'de bir konferansa davetliyiz beş kişi. Büyük bir gösteri yapılıyor, Batı dünyası Batı Berlin'de konferansı düzenliyor ve Doğuya karşı, esas itibarıyla politik ve kültürel gösteri. Konfe-

ransın konusu "Batı Avrupa'nın Büyük Şehirlerinin Geleceği". Kendilerini ihtiyar kıtanın ümitleri, özellikle Fransızlar bütün bir gün büyük şehirler için gerçekten bir gelecek olmadığını bir ağlama üslubu ile dile getirdiler. İkinci gün aynı hava ve tavır içinde başladı. Bu ortamda Kuban Türkiye'de korumanın Büyük Şehirlerin koruma meselesinin tamamen farklı ve esas itibarıyla kültürel meselelerden kaynaklandığını anlattı. Ben de Osmanlı Şehirlerinin konut Mahalle ve Şehir dokusunun özellikleri yapıların özellikleri, konutların inşa teknikleri ile malzeme tercihleri sebebiyle değişen şartlara göre sürekli olarak değişmeye açık ve değişmeye imkan veren özelliklere sahip olduklarını, dolayısıyla değişmeyen donmuş statik bir fiziki yapıya sahip olan batı Avrupa Şehirlerinden çok farklı koruma sorunları ile karşı kalıyor. Bulduğumuzu anlattım. Buna ilaveten kalıcı malzeme ile vücuda getirilmiş olan Batı Avrupa'nın Büyük Şehirlerini bu eski özelliklerini terketmeden korumayacaklarını, bu şekilde yok olmaya mahkum bulunduklarını, Osmanlı Şehirlerinin kalıcı odak noktalarının etrafında değişmeye açık konut stoklarının şehirlerin asli değerlerini devam ettirerek geleceğin meselelerini karşılayacak özellikleri ile bir süreç olarak onları var eden kültürel temel var oldukça yeni şartlara uyarak devam edileceklerini anlattım. Şehirlerin Batı'da olduğu gibi değişmez yapılar olması yerine değişebilir olmalarının faydalarını farkedebilmek için ilgili soruları sormak elbetteki ilk idrak aşamasını teşkil edecek bu alanda daha sağlam ve niteliği ile uyum içinde imkân da bize verir. 20. asırda batının yeni keşfettiği bu çözümler ve yaklaşımlar bizim çağdaşlaşıyor çığlıklarımız iddialarımız içinde kaybettiğimiz çözümler ve yaklaşımlar.

Fransız'lar durmadan ağlıyorlardı, ihtiyar kıta, çökmüş memleketimiz, çare bulamıyoruz, bilmem Notrdam carsiyerlerin arasında kaldı, bilmem nerelerden sluetler çiziyoruz, Notrdam'ın kuleleri gözüktün diye. Hayrola, bunları Prost 1938'de Türkiye'de çizdi İstanbul için, Yanlış olduklarından netice vermedi bunlar. Şimdi Fransa'da farkedilmiş, çünkü Prost, zamanında Fransa'ya göre avangard olduğu için itilmiş dışarıya. Türkiye'de çizmiş, biz de biliyoruz 40 rakımı, bunlar şimdi onu keşfetmek peşindeler. Yalnız o da değil, resim tenkidi hakkında Dünyada yazılanları bir okuyun, aşağı yukarı 30 sene evvel Amerika'lılar Fransa'da resim tenkidi bitmiştir diye yazıyorlardı, resim sanatı da bitmiştir tenkidle beraber diyorlardı. Batı dünyası o kadar homojen değil. O konferansta Fransızlar yine ağladılar, ağladılar ikinci gün başkanlık eden bir hoca var, bir Rum, Berlin Üniversitesi'nden, adamın da burasına

geldi, hepimiz aynı. Rum dedi ki akşam saat dörtte benim başkanlığım bitiyor, bugünkü konuşmalar hakkında ben bir konuşma yapacağım dedi. Doğan kalktı, bazı laflar söyledi, arkasından ben kalktım birkaç laf söyledim, o yerlerde benim dilim tutulur, ama gene de anlamı olan birkaç laf çıktı galiba müthiş alkışlandık. Akşam bir gemiyle gezinti vardı, Rum söylediklerinden vazgeçti ve "konuşmayacağım çünkü söylemek istediklerim fazlasıyla söylendi" dedi. Akşam da gemiden çıkarken "Yaşasın Türkler, Yaşasın Türkler" diye tempo tuttu millet.

Söylediğim basit birşeydi; Batı Avrupa'nın büyük şehirleri söz-konusu, bu büyük şehirleri kurtarmak istiyorlar, ve bu büyük şehirler değişmez olarak inşaa edilmişler, değişmez oldukları için değişen şartlara uyum şansı yok. Dolayısıyla yok olacaklar ve onları kurtarmak için çaba sarfetmeye de değmez ve kurtulamazlar. Halbuki, Rum'a dedim ki ben; Bizim kültürlerimizde şehir, değişmek için organize olmuştur, sürekli değişen bir yapıya sahiptir, değişmeyen yerleri de vardı. O zaman da bunun yok olmasından korku da yoktu zamanında. Ama bunu yaşatacak irade var olduğu takdirde. Ben artık birşey söylemiyeceğim dedi adam.

Şimdi doğrusu Batı birçok soru soruyor ama, birçok soruyu yanlış ta soruyor, hatta birçok soruyu sormuyor, yani hangi soruyu sormadıklarını, insanlığın içine düştüğü felaketin hangi sorulmamış sorulardan kaynaklandığını ortaya koymak lazım.

Atilla bir cümle söyledi "Ekoloji gündeme geldi" dedi. İşte bir süredir batının yakın tarihinde değişen şartlar, ekonomik şartlar, bilimsel bulgular filan deyip duruyor. Ama ekolojiyi nazarı dikkate almak demek değişmeyen bir şeyi nazarı itibara almak demek. Bu Batının, modern batının Rönesans sonrası yahut 19. ve 20. asırda batının yeni keşfettiği birşey, halbuki bizim yeni kaybettiğimiz birşey.

Acaba bu kaybettiklerimiz içersinden yeni başka çözümler çıkabilir mi? Tabii ki tartışma felsefe alanında cereyan edecektir. Bizim şanssızlığımız, batıda olan biteni, çok çok geriden takip etmektir, Kuban'ın işaret ettiği gibi. Yani bütün batı felsefe tarihinde, bütün felsefe tarihinin bir temel yanlış sebebiyle çıkmaz içinde olduğu ilk defa 20. asırda ortaya konmuştur varlık felsefesiyle. Bütün batı felsefesi 25 asır tabii Marxizm de dahil hep ikili bir varlık telakkisinden hareket ederek, onun üzerinde bina etmiş, sorularını sorarak ilerlemiştir. Halbuki varlığın yapısı ikili değildir, çok daha karmaşıktır demiştir varlık felsefesi. Yani bir bakıma daha evvel doğru kültürlerinde söylenmiş olduğu gibi. Ve burdan da bütün batı fel-

sefesi tenkidi yapılmıştır. Bizim de söyleyeceğimiz şeyler var doğrusu; Yani kendi dünyamızdan hareket etmek gerek. 20. asır, biz 1930 lara gelene kadar mahalleyi, mahalleliler idare ediyordu. Ama 1928'e kadar mahalleyi mahallelilerin idare ettiğini hatırlamamız lazım.

Yani katılımı Avrupa Konseyi'nden öğrenmemize gerek yok Çünkü Avrupa Konseyi, Osmanlı mahalle teşkilatının lağvedilmediği tek ülke olan Arnavutluk'ta, İtalyan komünist Partisi tarafından katılım ve mahallelinin kendi kendisini idare etmesi öğrenildikten sonra, Avrupa Konseyi de İtalyan solcuların da, bunu öğrenmiş bulunuyorlar.

Ama 15 senedir Alman Arkeoloji Enstitüsünde Osmanlı Mahalle teşkilatını inceleyen insanlar var. Önemli olan husus Türkiye'de aramızda bu sözlerden bahsedenlerin, söylediklerine kulak vermesini öğrenmek aynı zamanda. Hepimizin herşeyi birden bulmamıza imkan yok, ama kulak vermeyi ve hakikaten karşımıza çıkan çözüm veya soruları farketmeyi ve konuyu değerlendirerek ilerlemeye başlamayı öğrenmemiz lazım. Bu da başarılı olan bütün kültürlerin başarısının sebebi-kökü.

Goth'e'nin söylediklerini ben bir başka şekilde tekrar edeceğim, tabii çok daha önemli objektif, subjektif olmaktan çok çok önemli bir şekilde. Bana gülmeyin, surenin adını bilmiyorum ama ya Âli İmran suresi ya Lokman suresinde diyor ki; "Şirk karanlık gecede, yalçın kaya üzerinde karıncanın ayak izinden daha gizlidir" bu bölüm devam ediyor "bir kavim şirke düşmedikçe helak etmeyiz"! Şimdi nedir gizli olan. Bir şeyi öbüründen doğru olmayan bir hiyerarşi içinde önemli saymak, tayin edici sanmak. Subjektif davranış tam aynı hastalığa işaret ediyor. Eğer insanlar ve toplumlar bütünü görüpte herşeyi onun içersinde doğru bir hiyerarşi ile yerleştirmeyi de becerebiliyorlarsa o zaman bu objektif bir tavır oluyor. Goth'e'nin söylediğinde çözüme erişiyorlar. Fakat bunun eğitime tâbi olmayan insanların bu gizli, bozuk hiyerarşik kararların içine düşmeleri, bunun zebunu olmak ihtimali, namütenahi büyük. Bu da her an yaşadığımız bir şey. Cekete, kılık kıyafete, bizi en yukarılara götürecek şeyler olarak bakarsak, teknolojiye, tek başına iktisada, tek başına sosyal düzeni bu şekilde değerlendirirsek bu tarzın gerçek bir çıkış yolu olmayacağını açıkça 15 asırdır biliyoruz. Tabii yalnızca biz bilmiyoruz, bütün doğu da biliyor, bütün temel düşünceler felsefeler de biliyor. Ama bunu bugün biz gerçekte gündeme getirme yeteneğini kaybetmiş durumdayız.

Ben buradan mimariye dönmek istiyorum. Bakınız modern

mimarinin, 19. asrın 20. asrın başında eklektisizminin kof gösterişçiliğe karşı çıkış ahlaki bir olaydır. Çok da önemli bir olaydı. Bu kofluk Batı Avrupa'da türedi, tabi bütün iç tutarsızlıklarıyla beraber. Asrın başında Modern Hareket hepimizin şikayet ettiği bu batının iki yüzlü ve kendi içerisinde tutarlılığa, ahlaki tutarlılığa bile önem vermeyen tavrını aşma çabası idi. Beraberlerinde Batı dışı kültürlerin bu amaca katılımlarını da farkettiğini ve bunların da yeni etik hareketin, ahlaki hareketin mimarlık alanında tamamlayıcısı olduğunu ortaya koydu. "Hareket"in vasıflarından bazıları berraklık, sadelik, yapının içi ile dışı içinde tutarlılık iken teknoloji ile mimari ifade arasındaki bütünlük gibi düşünceler bir süre sonra çok kolaylıkla, yanılgılara dönüştü. Bu yanılgılar hareketi başlatanların da yanılgılarıyla da büyüdü, La Corbusier'in "herşeyi makine kültürünün halledeceği" hususundaki sözlerinde ki gizli putperestlikte olduğu gibi. O sözlerle La Corbusier, o cümlesiyle makineye tapar hale gelmiş oluyordu. Onunla bu bir anlamda, bir anda geniş ufuklu yaklaşımını kaybedip tek başına makinelerin ürettikleriyle bir insan dünyasını meydana getirmeye yöneldi. Sonuçta çok dar kalıplar gündeme geldi. O kalıplar bir başka insan yanılgısını durmadan kendisiyle böbürlenmeyi, daha büyük şeyler yapmanın başarı olduğu zannının doğmasına sebep oldu. Bu büyüklükler ile mimar böbürleniyor, yaptıran böbürleniyor, onun malzemelerini üreten fabrikatörler alkış tutuluyor. Teknoloji adeta bir ilah oluyor..

Bu yanılgılarla insan dışı, insanı tamamen dışlayan bir çevre oluştu. Bu insanı dışlayan çevrenin tekdüzeliği karşısında gelen postmodern hareket, Postmodern hareket de tarihle ilişkisinin kurulmasının nasıl lazım geldiğini, yahut rasyonel dışı verilerin gündem içerisinde nerede nasıl yeralacağını ayrıntılı şekilde sormadan, dünyayı bir gösteriler alanı haline getirir oldu. Modern hareketin tekdüzeliği ve bu tekdüzeliği aşmak için atılan adımlar, bu defa kaosun oluşmasına sebep olan bir ferdiyetçilik tavrı günümüze hakim oldu.

Batıda olan bu gelişmeyi aslında Rönesans sonrası batı dünyasının zikzakları olarak görmek mümkün. Hep böyle bir ikilik telakisini batı alemini, batı düşüncesini bir taraftan öbür tarafa döndürmesi gibi bir olay. Bu yani Rönesans, varlığı bütünüyle madde olarak biçim olarak görmek temayülünü, Batı Ortaçağının, bunu tam aksi kanaatinin karşısına çıkararak ortaya koyduğu gibi, onu takip eden Barok çağda ise Rönesansın maddi yapılarının üzerine eklenen ve bu maddi yapıyı gizleyen hareketli ve ışık ve gölge ile inmatierialler irilmiş. Mimari ile Rönesansa karşı bir tavır oluştu.

Bütün Batı felsefesinin düşüncesinin, ve sanatının bu birbirini reddeden gidiş gelişlerinin özüne inilince bu birbirini karşıt aşmaların çıkış yollarının olduğunu açıklamaya ihtiyaç olduğu da görülmür. Bu zikzaklar batıyla içersinde yaratıcılık gibi görünen bir ortam yanında ayrı zamanda da büyük bir çelişkiler, çatışmalar dünyası meydana gelinmiş bulunuyor. Sahte de olsa insanları insan yapmak iddiasıyla doğuya giden sömürgeciler, insanı ve hareketli yok eden, tahrip eden vahşiler oldular. Bugün herhalde bütün insanlık adına hem postmodernizmin hem de modernizm nasıl aşılacağı sorusunu sormak Batının vahşi çelişkilerini aşmak için kaçınılmaz bir görev olmuştur. Takriben bundan bir ay önce benzer bir tartışma cereyan etti tartışmada bu defa çokseslilik gündemdeydi.

A.K.- Orada çokseslilik yanlış anlamda kullanılmıştı.

T.C.- Benim o konuda itirazım olmuştı, dönmek istemiyorum. Çokseslilik ile bütünlüğün, yani varlığın değişmez kutbunun, her insanın farklı varlık olmasının, hepsinin insan olmasının, sürekli farklılaşmasının yani iki zıd mahiyetin nasıl birleştirilmesi gerektiği sorunu, ferdin bütünlük içerisinde yüceliğini nasıl koruyabileceğini, çeşitliliğin bütünlük içerisinde nasıl gerçekleştirilebildiğini, en üst düzeydeki çözümün, en az iktisadi imkana sahip olan insana nasıl eriştirilebileceğinin, yani insana konut yaparken, bunların da var gibi, sadece üzerine bir çatı örtmenin insanca bir tavır olmadığını ve bu insanca olmayan tavırları aşmanın yollarının neler olacağının tartışılmasının zaruri olduğuna inanmıyorum. Sonuç olarak çözüme erişebilmek için sayısı birkaç yüz veya birkaç bine çıkartılabilecek soruların Türkiye'de sorulmasını sorgulamak ve cevaplarını verebilmek. Bu soruların dünyada, her yerde sorulmasını istemek ve oradan da çözüme gitmeye çalışmaktır çağdaşlık.

A.K.- Sağolun Sayın Cansever, batının söylemi karşısında ya da içinde yer alan, muhalif olan, ya da o söylemin içinde, yeni bir sözü gündeme getiren bir söylem kurmaya örnek olarak kendi söyleminizi sundunuz. Tabii tartışılması, bu panelin boyutlarının oldukça ötesinde. Sayın Yücel birinci turdaki konuşmasını bitirirken "etik ve eleştirel kriterlerimiz nedir?" sorusunu yöneltmiş ve bunu yanıtlamayı ikinci tura bırakmıştı. Buyurun Sayın Yücel.

A.Y.- Ona cevap vermek söz konusu ise, çok kısa ve genel bir cevap vermek mümkün diye düşünüyorum. Oraya gelmeden önce Turgut Bey'in bıraktığı noktada yani bu Doğu ya da Batı, onun karşısında olma, onun gündeminin içinde, ya da dışında olma konusunda birkaç şey söylemek istiyorum. Tabi burada bir yanılgıya düşmemek lazım ki burda konuşanların hiç biri öyle bir eğilimi or-

taya koymadılar ama gene de yanlış anlaşılacak gerekiyor. Yani kesin olarak, ideolojik anlamda Batıya karşı olmak gibi ucuz bir ifadeyi kastetmiyorum ve kastetmediğimizi sanıyorum. Batıya karşı da olunabilir, Batının söylemini belirleme biçimine de karşı olunabilir. Yani gündem belirlemeye yeterliğimiz varsa, onu da belirleyebiliriz. Ama çıkış yolunun, Batının eleştirdiğimiz tavrının bizzat kendisi olma yanılgısına asla düşmemek lazım. Yani o ben merkezli, narsist tavrının çok benzerini yani kendi dışında bütün gerçeklikleri yok sayan batılı tavrını batıya karşı takınmak. Herhalde böyle bir kültürel yanılgıya düşmemek gerek; kastedilen bu değil. Eleştirel tavır ve soru sorma derken, kastedilen bu değil; bu konuya bir açıklık getirmek lazım, bu bir. İkincisi Turgut Bey'in sık sık değindiği, Batının 25 yıldır ürettiği felsefenin ikili-dualist-özelliği sorunu gerçekten önemli bir sorun ve bugünün onay gören, tartışılan tırnak içindeki ifadelerle, izlerle, modalarla, akımlarla adı konan tavırları genelde bu. Turgut Bey'in değindiği o gel git hareketi içinde dualist dünya görüşüne büyük ölçüde dayanılıyor galiba. Yani modernistlerin önemli sloganlarından yahut amaçlarından bir tanesi bu dualizmi, ruh ve düşünce arasındaki dualizmi örneğin 19. yüzyıl biçim dünyası ile teknoloji arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmak, bunu aşmak idi. 20 yüzyıl başında da Batı rasyonalizmi, batı pozitivistizmi, Batı objektivistizmi bunu aşmaya çalışıyordu. Bunu aşmaya çalışırken de gene temel güdümlericiyi büyük ölçüde rasyonalizm, bilimsellik oldu ki o epeyi eski bir söylem, Batının kendine dönüklüğü, ama insan merkezliliği, temel bir özelliği ise rasyonel düşünce, bir başka temel özellik eski Galileo'dan başlayarak Dekart falan, derken bugüne kadar gelen. Ama Batı içinde bu sorgulanmıyor mu? Sorgulanıyor. Rönesansla Barok, Modernizmle Postmodernizm, çok sık gidip gelen rasyonalite ile irasyonalite, duygu dünyasının varlığı, özerkliği, öncülüğü meselesi, en azından marjinal değilse bile biraz güncel temel akımların kenarında duran aydınların sorguladığı konular bunlar.

Dolayısıyla rasyonalite sadece Batıda yok, Doğan Bey değindi işte, Doğuda bütün islam öğretilerinin geometrik rasyonel akılcı yapısı herhalde mimaride de geçerli, bu büyük rasyonel hiçte Batıdakinden eksik kalmayan, onun dışında, en azından ondan aşağı addedilmeyecek bir rasyonel.

Ama biz soruyu daha genel sorabiliriz, Batının söylemi içinde değil, çok genel bir söylem içinde, mesela rasyonalite ile veya rasyonalizm ile onun dışında alternatiflerin varlığı çevresinde sorabiliriz; Batıdan bağımsız olarak. Sorulamaz mı sorulur, bu İslam içinde

de sorulur, çünkü global bir sorudur bu, globalitenin gereğidir. Son olarak deminki soruların cevabını arama babında kesin cevap, herhalde bir kişinin vereceği bir yanıt hiç değil, bu benim kişisel inancım. Bütün dünyada bu düalizm, başarıyorsa ne ala ama, pluralitenin, çoğulculuk değilse bile çoğulluğun, ortaya koyduğu Turgut Bey'e nerdeyse katılacağım bir kaos noktasına, bir kirlenme noktasına varan bir çevre var.. Çevreden kastım ekoloji değil, görsel çevre, büyük ölçüde kültürel çevre.

A.K.- Çoğulluk kendi içinde denetimsizliği getiriyor, çünkü denetimin olması için, dikte edilmiş kurallar dizgesi gerekiyor, o da tekillik o da zaten Modernizm. Şimdi bu soruyla Sayın Cansever'in de üzerinde durduğu noktaya geliyoruz. Çoğulluk içinde denetlenebilirlik mümkün mü? Acaba bunu mu tartışıyor şu anda dünya mimarlığı?

A.Y.- Dünya mimarlığının bunu tartıştığını sanmıyorum. Yeni modernistler için belki, yeni modernist bakışlarda bu arayış var; olduğunu sanıyorum. Ama dünya mimarlığının gündemi, ortak etik oluşturturduğu filan değil, öyle birşeylerden bahseden kimsenin çok fazla olduğunu sanmıyorum. Ama mesela Yeni Modernistler dediniz, onlarda belki böyle bir arayışın, daha arınmış bir ortamın özlemi var denebilir. Benim sözünü ettiğim çoğulluk içinde, tabi yani diktadan filan sözetmiyoruz, belki bu kişi idrakında gene bireyselci bir ortam içersinde kaçınılmazlıkların, çaresizliklerin yani kaosun getireceği katastrofun kaygıları olabilir. Bu bağlamda özellikle yine çevreden sözetmek gerekecektir. Aranabilecek bir durulma, hiç olmazsa bir kritik değerlendirme gereğinin ortaya çıkacağını sanıyorum. Yani daha durulmuş bir ortamın, en azından bazı görüntülerinin ortaya çıkacağını sanıyorum. Yoksa parçalanmanın sonsuzluğunu düşünmek mümkün değil. Yani beş yılda değişen görüntülerin, yanyana, üstüste yığılarak üç ayda bir değişeceğini insan kolay kolay düşünemiyor. Bu, dünya nüfusunun 100 milyara çıkmasını düşünmek gibi birşey oluyor. Bize gelince ben, nedir, ne değildir konusunda, "şudur" diye peygamberlik taslamak anlamlı değil ama, "ne olmamalı" gibi çok basit, çok sıradan birşey söylemek daha doğru önce ne yapmamalı demek istenirse: Eline cetveli alıp şehir planı çizilmemeli, önce dergiye bakıp reçete aramamalı filan. Yani burada yapılacak ilk şey, herşeyden önce bir kere, o soru sorma işini çok ciddiye almak olmalı soru sormayı kolaycı bir ifade olarak kullanmıyoruz burada. Hakikaten soru sormak işin başlangıcı gibi geliyor. Proje çizen insan açısından söylüyorum basite indirgenmiş bir ifadeyle, 100 metrekare tasarlarken bile 1/5000 den

başlama gereği ya da tarihin şu kadar gerisinden şu kadar ilersine bakma gereği gibi perspektiflere ihtiyaç var, o bakış (yani kaygı) birtakım şeyleri çözebilir gibi geliyor bana.

D.K.- Aslında biz çağdaşlığı tanımlamaya çalıştığımız zaman temelde çağdaşlığın ürettiği herşeyi de üretmeye çalıştık. Olumlu bir Mimarlığa varamamızın nedeni mimarlığı, çağdaşlığı tanımlamadan onu gerçekleştiremeyeceğimizi kabul etmek gerek çağdaşlık için ettiğimiz lafları kabul ediyorsanız, mimarlık için de kabul etmeniz gerekiyor. Yani çağdaş olabilmek için soru sormaktan söz edildi, bir de yeni söylem yaratma olgusu var. Yaratıp yaratamıyacağımız belli değil, şu anda yaratamıyacağımız da muhakkak. Fakat bu çaba önemli, çağdaşlık da bu çabanın başladığı yerde belki de başlar.

A.K.- Sağolun Sayın Kuban, Sayın konuşmacılara çok teşekkür ediyorum.

tiyatroda çağdaşlık sorunsalı

10 Kasım 1992

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: METİN AND, BEKLAN ALGAN, CEVAT ÇAPAN,
ORHAN ALKAYA

Aykut Köksal- Çağdaşlık sorunsalını konu alan paneller dizimizin ikincisini gerçekleştireceğiz. Geçen panelde mimarlıkta çağdaşlık sorunsalı işlenmişti, bu ay da tiyatrodaki çağdaşlık sorunsalını işlemeye, çalışacağız. Panelimize katılan sayın konuklarımızı takdim etmek istiyorum. Metin And, Cevat Çapan, Beklan Algan ve Orhan Alkaya.

Önce çağdaşlık sözcüğüne burada yüklediğimiz anlamı açarak başlamak istiyorum. Geçen panelde bir anlam kayması tartışmanın bütününe farklı düzlemlere doğru gitmesine yol açmıştı. Çağdaşlıktan moderniteyi değil, kontanporen olmayı, kontanporenliği kastediyoruz.

Türkiye'de tiyatronun çağdaşlığını tartışmak belki tüm diğer disiplinlerden çok daha büyük bir önem taşıyor.

Türkiye'de mimarlıkta, plastik sanatlarda, grafik sanatlarda, tüm diğer disiplinlerde çağdaşlık konusunun sadece söylem düzeyinde kalmadığını, pratik düzeyde de yaşama geçirildiğini görüyoruz.

Tiyatro hangi noktada, tiyatro ileriye mi, geriye mi gidiyor, çağdaş olanı yakalamada Türk tiyatrosu hangi durumda? Bugün üzerinde duracağımız, çeşitli yönleriyle, çeşitli boyutlarıyla tartışacağımız konu bu olacak.

Tiyatro düşüncesinin ve tiyatro dünyasının ayrı çephelelerinden kişiler konuklarımız. Konuşmaları panelin akışına göre iki ya da üç turda tamamlamaya çalışacağız.

Ben giriş sözünü fazla uzatmadan Sayın Metin And'a yönelmek istiyorum. Sayın And daha önce kendisiyle yaptığım bir söyleşide on yıldır Türkiye'de tiyatroya gitmediğini söylüyordu. Aslında belki bu söz bir durum saptaması olarak Türkiye'de tiyatronun hangi noktada olduğunu da tanımlayan bir söz, böyle bir anlam yükü var bu sözün.

Sayın And, önce tiyatrodaki çağdaşlıktan ne anlıyoruz ve giderek Türk tiyatrosu çağdaş olanı yakalamada hangi noktada?

Metin And- Evet bu tiyatroya gitmeyişi bizim tiyatroyu kü-

çümsediğim için değil, ben dışarda da gitmiyorum tiyatroya, yalnız Asya tiyatrosu olursa onları seyrediyorum, onun dışında hiç bir tiyatroya gitmiyorum.

Bu biraz da mide fesadı ile açıklanabilir, çok yemek yiyen birinin sonunda artık hiç yemek istememesine benzer. Bütün hayatım o koltukta geçti, o koltuğu artık çok sıkıcı bulmaya başladım.

Buradan hareketle sözüme başlayacağım, ben yalnız Türkiye'yi değil, dünyada pek çok memleketin, Avrupa memleketlerinin de tiyatrodaki pek çağdaş olduğunu sanmıyorum bazı istisnaların dışında.

Ben iki yön buluyorum çağdaş olmak için tiyatrodaki, tiyatroların iki şeye önem verdiğini, günümüzün tiyatro yapımcılarında iki şeye önem verdiklerini görüyoruz.

Bunlardan birisi antropoloji, ama kültür antropolojisi olarak anlamak lazım, çünkü antropolojinin bir çok dalları var. Öyle oldu ki antropologlar tiyatrocuya olmaya başladılar, tiyatrocular da antropolog olmaya başladılar. Bununla ne demek istediğimi birazdan söyleyeceğim.

İkinci konuda özellikle ele alman interkültürel bir olgu olarak ele alınıyor tiyatro ve bunu yaratan kimseler, tiyatrocular da bu açıdan yaklaşıyorlar. Bu ikisinin amacı nedir? Bir çok amacı vardır bunun, yarının tiyatrosunu hazırlıyorlar, benim için bu insanlara göre, ben ondan aldım ilhamımı zaten, o büyük tiyatroculardan aldım. Tiyatroya ölmüş gözüyle bakıyorlar ve tiyatroyu yeniden diriltmek çabasmadılar. Bu çabanın sonucu olarak da bu iki disiplinde araştırmalar sürdürüyorlar ve bu şekilde örnek veriyorlar. Bu henüz bir süreç durumunda, hiç bir zaman neticeye varılamayacak fakat buradaki süreçte 21. yüzyılın tiyatrosunun hazırlandığını, hazırlığının yapıldığını görüyoruz. Aşağı yukarı şimdiden ne olacağı belli belki Michael JACKSON şovu gibi bir şey olacak tiyatro. Henüz bunu kestiremeyiz fakat görünürde birtakım çok farklı şeyler olacağı belli. Şimdi buradaki amaçtan antropoloji ve tiyatroların neler getirebileceğidir, tiyatrodaki bazı yanlışları silebileceğine inanıyorum ben. Daha doğrusu bunları kullananların inancı bu.

Birincisi tiyatroyu tıpkı müzik gibi evrensel bir dil haline sokmak, gerek antropoloji yoluyla gerek interkültürel araştırmalar yoluyla taze kan vermek ve ona yepyeni bir canlılık sağlamak.

Sonra konular bakımından da tüketilmiş tiyatro, kimi mesaj tiyatrosu oluyor, politik bir şeyler söylüyor, o geçince onun modası da geçiyor bir arada. Evrenseli bulmak tiyatrodaki, bir örnek vermek istiyorum; Ben 15 sene gazete eleştirmenliği yaptığım sırada IB-

SEN'in bir oyunu oynanıyordu Devlet Tiyatrosunda Hortlaklar ve bu konuda eleştirime koyduğum başlık "Penisilin öncesi bir oyun" diye yazdım. Çünkü Hortlaklar'ı bilenler oradaki en önemli sorunun frengi olduğunu görürler, irsî olarak frenginin yaptığı tahribatı. Halbuki penisilin olan bir dönemde frengi diye bir hastalık kalmadı, kolayca tedavi ediliyor, o zaman Ibsen'in aldığı tema eskilerde kalıyor. Diyelim ki Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde yazılan piyesler bugün geçerliliğini kaybediyor, yani oradaki mesajlar etkisiz kalıyor. İnsanoğlunun birtakım temaları var ki onlar hiçbir zaman eskimiyorlar, en eski insandan bugüne kadar insanoğlunun evrenle hesaplaşması, bu çok kalıcı birşey bugün de var, bu kadar teknoloji ilerlemesine karşın bugünde aynı sorunlarla karşılaşyoruz. Çok zengin olan çok ileri olan Amerika'da bir kıtlık oluyor, toprak çatlıyor, ürün vermiyor veya bir sel felaketi oluyor bütün evler su altında kalıyor ve hiçbir şey yapamıyorlar, çaresizlik içindeler. Eski insan da çaresizlik içindeydi. Yani evrenle hesaplaşma ve evrensel konu. İşte Antonin Artaud buradan hareketle birtakım yönergeler saptadı ve bugünkü tiyatro adamları bu doğrultuda evrensel tiyatroyu yakalamaya çalışıyorlar. Çünkü mesaj tiyatrosu o kadar cılız kalıyor ki, tiyatroda bir kere 300-500 kişiye vereceğiniz mesajı bir gazetede bir fıkra yazarı bir hamlede okunan yazıda veriyor, veya televizyonda veya radyoda çok daha etkili bir şekilde veriyorlar. Bu bakımdan ele aldığı konular tüketilmiştir. Karı-Koca-Aşık üçgeni içinde dolaşan piyesler hâlâ yazılıyor ve kanıksanmış şeyler bunlar. Yani ister plastik sanatlar alanında olsun, ister başka alanda, yani tiyatronun daha başka şeylerde sesi daha güçlü olabilir. İkincisi; Daha katılımcı bir tiyatro yapmak mümkün, beni tiyatrodan bıktıran şey iki saat bir koltuğa çakılıp, kimıldamadan onları seyretmek oluyordu. Bu çok pasif bir şey. Sanatta pasiflik olmaması gerekir, insan biraz devingen olmalı, kendi hayal gücünü katmalı, fakat bugün gördüğümüz tiyatroda hayal gücüne de yer yok. Etiyle kemiği ile birtakım insanlar çıkıyor, giydirmişler bir güzel, odadaki biblolar da yerli yerinde, duvarda tablolar vs. Herşeyi biliyoruz, hiçbir şekilde hayal gücümüzü kullanmıyoruz. Halbuki sanat eseri bir parça kapalı olmalı, yoruma açık olmalı. Benim şimdiye kadar gördüğüm piyeslerin yüzde doksan dokuzu hiçbir şekilde seyirciye hayal gücünü kullandıracak birşey vermiyor. Bunu alın diye bizi zorluyor, o da zorla kabul ediliyor seyircinin hiç bir yaratıcılığı olmuyor. Herkesin bildiği bir fıkrayı anlatacağım, bu fıkra ile tiyatronun sanat olamadığını. Picasso'nun bu hikayesini ben çok severim; Bir sergisinde PICASSO'nun bir tablosunun altın-

da "Balık" yazıyor, bir adam geliyor Picasso'ya "Bunun neresi balık, balık değil resim" diyor. Bu söz tiyatrodan da söylenebilir "Bu tiyatrodur, o değil bu değil ama tiyatrodur" İşte sanat olamıyor. Edebiyatın boyunduruğu altında bir şey, hiçbir zaman tiyatro olamıyor. İşte antropoloji ve interkültürel kaynaklarla, yöntemlerle tiyatroya tiyatroluğu geri verilecek.

A.K.- Az önce konuların tükenmesinden söz ettiniz.

Edebiyatın tutsağı olan bir tiyatrodan, tiyatro gerçekliğini sırf metin gerçekliği düzlemine indirgersek konuların tükenmesi diye bir olgu karşımıza çıkabiliyor.

Şimdi ben hemen şu soruyu sormak istiyorum; Tiyatronun kendi temel olanaklarının sona erdiğini söyleyebilir miyiz? Kendi temel olanakları sona erdi de tiyatro o yüzden mi sizin dediğiniz gibi Michael Jackson şovuna doğru gidiyor, ya da başka arayışlara yöneliyor.

Şimdi Türkiye'yi bir yana bırakıp dünya genelinde konuşalım. Tiyatronun dünya genelinde de kendi temel olanaklarını kullandığını, bitirdiğini söyleyebilir miyiz?

M.A.- Hayır tam tersine söylüyorum, tiyatro kendi temel olanaklarını kullanamamıştır, edebiyatın boyunduruğuna geçmiştir ve söze dayanan bir şey olmuştur.

A.K.- O yüzden konuların tükenmesi bir tıkanma olarak ortaya çıkıyor.

M.A.- Tiyatronun kendi bünyesine aykırı bir olay var, tiyatro hepimizin bildiği gibi "thea" kelimesinden türetilmiş görmek demek, görülen bir şeydir her şeyden önce. Benim çok sevdiğim Richard Southern diye bir tiyatro teorikisi var, bir kaç sene önce öldü, o diyor ki "En güzel tiyatro sağırın da hoşlanacağı tiyatrodur" yani sözü duymadığımız bir tiyatrodur diyor.

Ayrıca Bob wilson, günümüzün yaramaz çocuğu, her yerde karşımıza çıkıyor. Bütün Avrupa merkezlerinde tiyatro yapıyor. Onun bir formülü var, bir yanda metin var, metin körler içindir diyor, görüntü var, o da sağırın içindir diyor. Bunlar birbirine binmiyor, yani mesela Berlin'de, ben o sırada Almanya'da ders veriyordum bir üniversitede, Almanya'da henüz birleşmemişti. O uzun yolları göze alıp bölümdeki profesörler ve öğrencilerle haftada bir kere o piyesi ("Death, Destruction, Detroit") izlemeye gidiyorduk. Her görüşümüzde yeni bir anlam kazanıyordu oyun, bir yazı geçiyor, benim Almancam yok sayılır, soruyorum yanımdaki Alman'a ne yazıyor diye, o da "Sen ne kadar anlıyorsan ben de o kadar anlıyorum" diyor. Yani metinle görüntü değmiyor birbirine. Aslında

söylemek istediğim bir metin de olabilir, bir yazarın yazdığı metin de olabilir. Fakat ben şunu söyleyebilirim sinema sanatı daha genç bir sanat olmasına karşın bunu çözmüştür. Sinemadaki senaryo dediğimiz metin, sinemacının denetiminde olan bir metindir. Tiyatroda da en azından o olmalıdır. Birçok büyük sinema rejisörleri senaryo metinlerini kendileri yazıyorlar, bazen de birileriyle işbirliği yapıyorlar veya gelen senaryoyu istediği gibi değiştirebiliyorlar. Bizde kılına dokunulamıyor, yani oyun yazarı evinde, yazıyor tiyatrocular da onu sahnede yorumluyorlar.

A.K.- Bu belki tiyatronun metinden ibaret görünmesinden de kaynaklanıyor olabilir. Ben burada hemen Algan'a yöneliyorum, hep on yılı referans olarak alıyoruz, Sayın Beklan Algan da on yıl öncesinde bugün çok fazla örneğine, rastlayamadığımız çalışmaları Deneme Sahnesi'nde yapıyordu. Sayın Algan, Sayın And'ın söylediğinden çıkartabileceğimiz net bir sonuç var; Tiyatro metinsel üretim düzeyinde ele alınırsa bazı tıkanmalar ortaya çıkacaktır çok doğal olarak. Ama tiyatro kendi olanaklarıyla bunun çok daha ötesinde. Katılımın devreye girdiği bir mekanın içinde, oyunun, seyircinin, oyuncunun birlikteliğinin anlamsal yükler taşımaya başladığı ve bu olanaklarla sözünü söylemeye çalışan bir sanat dalı tiyatro. Bu anlamda dünya tiyatrosu hangi noktada? Siz çağdaşıktan ne anlıyorsunuz, çağdaş olan ne sizce? Giderek Türkiye'deki bugünkü tiyatronun bu bağlamda konumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Beklan Algan- Evet çağdaşlık meselesini şöyle özümlemeye çalışayım, ben kısaca toparlayabilirsem, bence çağdaşlık ki bunu bu anlam içinde tiyatroya bakmamız gerekir herhalde. Belirli bir zaman ve uzam içinde düşün, sanat, bilim ve tekniğin en son atılımlarını izlemek, bunların arasındaki bağları ve ilişkileri tarihsel boyutunda inceleyerek yorumlamak ve elden geliyorsa aktarmak bir çağdaşlık noktası olarak ele alınabilir. Çağdaşlığı bu şekilde tanımlamaya kalkarsak, tiyatronun yeri neresidir, bence, uzmanı sayılmam katiyyen, herhalde uzmanı olduğunu söyleyecek uzman da vardır ama azdır. Dünya tiyatrosunu saptamak gerekiyorsa bilebildiğim, izleyebildiğim kadarıyla bence çağ dışıdır. Bazı atılımlara gebe olmaya çalışan çalışmaların ötesinde, özellikle kurumsallaşmış dediğimiz tiyatronun meselesi bu tanım açısından çağ dışıdır. Çünkü henüz dedikleri gibi Kopernik devrimini bile yapmamış bir durumdadır. Sanat dalları arasında da bence en geri kalmışıştır, sebebi çok açık ve belirlidir.

A.K.- Hangi yönleriyle çağ dışıdır?

B.A.- Çünkü demin çağdaşlık dediğimiz deyim, tanımlama-

nın fenomenlerini yaşamamaktadır. Nedir düşün, diğer sanat dalları, düşün bilim ve tekniğin o günkü o belirli zaman içindeki en ileri atımların ışığında ve onlarla ve onların atılımlarının birbiriyle bağlarını kurarak bir senteze ulaşabilmek çağdaşıktır diye tanımladığım zaman ben, tiyatro bunu sanmıyorum ki yapmaya bile çalışmıyor henüz. Bu açıdan tabiatıyla hele böyle korkunç bir hızla ilerleyen dünya'da devamlı geri kalmak mecburiyetinde kalıyor. Bunun bazı faktörleri var, ileride bölüm bölüm açıklanabilir, bu açıdan çağ dışıdır diyorum.

A.K.- Teknolojinin geldiği noktayı yakalamak dediniz, Tiyatro dışı teknolojik oyunların vs. nin uygulamasını mı kastediyorsunuz?

B.A.- Hayır, bunu söyleyince tepemizde bilmem ne ışınlarının değil, zaten ilerde Metin Bey'in söylemeye çalıştığı gibi tiyatronun kendi öz diline dönüş diye bir çaba, yani tiyatro özbenliğini, hatta giderek yaratıcı özbenliğini arıyor dediğimiz vakit diğer iletişim organlarından farklılığını ortaya koymadan, benzerliğini değil farklılığını ortaya koymadan.

A.K.- Nedir bu farklılık ve oradan o öz dili tanımlamaya doğru gidebilir miyiz?

B.A.- Farklılık ilk önce çıplaklığa, kendi özbenliğine dönüş demektir, yani teker teker ele alırsak, tiyatro da bir iletişim organı olduğuna göre ve bu iletişim organlarının bu kadar delice, hızlıca insan varlığını ve ilişkilerini etkilediği bir dünyada diğer iletişim organları bunun için de tiyatro, sinema, radyo, televizyon video, basın ve her türlü iletişim araçlarıyla karşılaştırdığımızda tiyatrodan ne var ki öbür iletişim araçlarında olamayan diye bir soruya varılıyor. Bu eninde sonunda herkesin bildiği gibi açıkça canlı bir insanın bir eylem içindeki bir insanın seyreden, seyrederken katılan canlı bir seyirci anlamında bir başka kişi veya kişilerle karşılaşması olayına varıyoruz ki bu diğer iletişim organlarında tüm diğer sanatlar da dahil olmak üzere tiyatroyu ayıran bir özellik olarak başlıyor. Şimdi oradan başlarsak deniliyor özüne dönmemiz gerekiyor.

Çağdaş tiyatro giderek oradan başlaması gerekiyor, tabi burada parantez arası bir şey söylememiz gerekiyor, yanlış bir anlama olmasın, buradaki tiyatro anlamım ben bugünkü tiyatro, opera, bale filan falan deyiminin hepsini kapsayan bir anlamda kullanıyorum, buna tiyatro da demiyebiliriz, yani sahne üstü gösterimi olarak ele alabiliriz. O bakımdan o noktaya dönüp o noktadan itibaren

yeniden kurulması, inşaa edilmesi gereken bir süreci yaşaması gerektiğini düşünüyorum tiyatroda.

Uzatmadan konuyu özellikle Metin Bey'in biraz evvel bahsetmiş olduğu işaretler, kültürler arası meseleye biraz değinilirse konuşulacak sözler olabilir.

A.K.- Sağolun Sayın Algan, Sayın Çapan bu cenahta bir consensus ortaya çıktı daha ilk başta.

Cevat Çapan- Ben bir masalla başlamak istiyorum; Tanrı evreni yaratmış; altı gün geçmiş. Yedinci günde bakmış, insanlar sıkılıyor fena halde. Eğlensinler diye tiyatroyu onlara armağan etmiş. Bu Peler Brook'tan naklen bir masal. Kendim uydurmadım. Tiyatro insanları bir süre eğlendirmiş, insanlar tiyatro ile eğlenip ilgileniyorlar bir çeşit. O zaman tiyatro çağdışı görünmüyor, ama bir süre sonra sıkılmaya başlamışlar. Çağdışı olması gerçekten Metin Bey'in dediği gibi. Tanrı çok şaşırmış, nasıl olur da bu kadar eğlenceli bir sanat dalı insanları eğlendirmez. Düşünmüş taşınmış, meleklerinden birini çağırmış, bir kelime yazmış kağıda, meleklerle vererek alın götürün, bunları insanlara verin demiş. Melek de getirmiş o kelimeyi vermiş insanlara. Açmış okumuşlar. Şimdi isterseniz burada yüksek sesle düşünelim, okuduğum metin İngilizce idi, "Interest" diye bir kelime. Ben bunun "ilgi" olarak çevrilmesinden yanayım, ama bu çıkar olarak da "faiz" olarak da, "yarar" olarak da çevrilebilir. Bu kelimeyi anlamaya çalışmışlar insanlar; "ilgi", "yarar", "çıkart" Kişiyeye göre değışen bir şey, ancak "ortak çıkar, yarar" olursa, belki eğlenceli bir şey olabilir diye düşünmüşler. Bu "ortak yarar", bu "ortak ilgi" tiyatroyu kurtaran bir şey olmuş. Bu sadece tiyatro için değil, öbür sanat dalları için de geçerli bir mesele olarak düşünülebilir.

Tabii burada bu masal bizi Metin And'ın sözlerine de yaklaştırıyor. Yani gerçekten bir çeşit kültürler arası ilgi olması gerekir ki, tiyatro çağdaş olabilsin. Çünkü tiyatro ve öbür sanatlar, ama özellikle tiyatro, toplumsal bir sanat olan tiyatro, ister istemez insanlar arasındaki ilişkileri, kültürler arasındaki ilişkileri de göz önünde bulundurmak zorundadır. Yani böyle yaptığı zaman, söyleyecek ilginç bir sözü olabilir, yani ilgi, bir ilginçlik yaratabilir. Zaman zaman tiyatronun bu ilginçliği yakaladığını görüyoruz tarihte, yani burada bir tiyatro tarihi dersi vermek istemiyorum. Tiyatronun çağdaş olabildiği dönemler var. Bu dil çağ değıştikçe zaman akışı içinde elbette eskiyor, ama tiyatro çok kolay değışen bir sanat değil, tutucu bir biçimi var tiyatronun. Biraz seyircinin beğenisine bağlı. Belki biraz değışen koşulları, Beklan'ın söylediği teknolojik,

bilimsel alandaki ilerlemeleri hemen özümseyip onu kendi diline aktarabilecek esnekliği yok. Bu yüzden tiyatro çoğu zaman geride kalıyor, ama zaman zaman çağdaş olabiliyor. Şimdi mesela bugün burada konuşurken anlıyoruz ki, tiyatro eğer kültürler arası ilgiyle yeniden işine sarılırsa, yeniden böyle bir dil yaratmaya kalkarsa, belki çağdaş bir sanat olabilir. Bu dil tiyatronun dilinin, edebiyatın bir tutsağı olmayan bir dil olduğunu artık bazı tiyatrocular bile biliyor, tiyatronun elbette kendine özgü bir dili var.

Bu tiyatronun kendine özgü dili içinde oyun yazarının yazdığı metin de var, yönetmenin onu yorumlayışı da var, oyuncuların onu sahnede canlandırışı da var, tasarımcının, ışıkçının katkıları da var. Elbette seyircinin kültürel durumu da var, yani nasıl bir seyirci ile iletişim kurmaya çalışıyor tiyatro? Nasıl bir dünyada, nasıl bir toplumda tiyatro yapmaya çalışıyor? Bunun farkında olmazsa, tiyatro yapan insan o zaman çağdışı olmaya başlıyor. Metin And'ın şu değerlendirmesine yine katılıyorum. "Asya geleneksel tiyatrosu beni ilgilendiriyor diyor" Sanıyorum şu yüzden ilgilendiriyordur, çünkü Asya tiyatrosunda tiyatro yapan sanatçılar yaptıkları işin gizini büyük bir kendini adama ile, kendilerini o işe adayarak yapıyorlar. Yani dillerini, tiyatro dilini en yetkin biçime getirmeye çalışıyorlar. Bunu bizim tiyatro eğitimimizle karşılaştırdığımız zaman, inanılmayacak kadar güç bir şey. Bu yüzden tiyatro antropolojisi gündeme geliyor bir anlamda. Çünkü tiyatro antropolojisi toplumların, kültürlerin ne olduğunu, insanların nelere değer verdiğini, insanların hangi ölçülere göre, hangi kalıplara göre yaşadığını araştırıyor ve bunlara bir gösteri sanatıyla da nasıl ulaşılabileceğini bulmaya çalışıyor.

Bugün Batılı tiyatro kuramcılarının, Batılı tiyatro uygulayıcılarının Asya ile ilgilenmelerinin temelinde bu yatıyor. Yani bakıyorsunuz Hindistan'a, Çin'e, Uzak doğuya gidiyorlar, orada bu geleneksel tiyatronun bir çeşit uygulama gizlerini bulmaya çalışıyorlar. Bunda Antonin artaud'nun da büyük katkısı var, bir çeşit bize hatırlatması var. Tabii bu mide fesadı hikayesi de ilginç! Ben aç kalmış hissediyorum kendimi. Aslında tiyatro için hiç bir zaman yeterince doymamış gibi görüyorum. Bu yüzden de bir takım abur cubur şeylerle karnımı doyurmaya çalışıyorum. Çünkü her yerde keçi boynuzu gibi de olsa, tiyatronun bazı besinleri karşımıza çıkabiliyor.

Tiyatronun Türkiye'de, yabancı ülkelerde, bir çok ülkede çağdışı oluşunun nedeni, insanların çağdışı bir yaşama biçimi seçmelerinden kaynaklanıyor. Yani her sanat saygın bir iş ortaya koymak

istiyorsa, hayatın niteliğini araştırır, nasıl bir hayat yaşıyoruz? Bunu araştırmak için de, Beklan'ın dediği gibi, bir takım araçlardan yararlanır. Teknoloji, bilim gibi. Ama biz bu konuda çok iddialı da olamayız, yani bir tiyatrocunun teknolojinin en son buluşlarını, bilimin en ince buluşlarını bilmesini bekleyemeyiz. Çünkü bir sanatçının, bir tiyatrocunun gerçekliği algılayışı, gerçeklikle ilgili sezgileri çok başka dalga uzunluklarında olabilir. Ama bundan yararlanabiliyorsa, yararlanması onu zenginleştiren bir şeydir. Onun dilini daha anlamlı, daha etkili kılan bir özelliktir. Elbette onlardan yararlanmalıdır.

Ibsen konusuna gelince; Ben Hortlaklar'ın çağdışı bir oyun olduğunu sanmıyorum. Çünkü birtakım oyunlar yazıldıkları dönemde bazı sorunlar, güncel sorunlar olarak ele alındığı için, o sorunlar çözüme kavuştuktan sonra çağdışı olmazlar. Orada frengi sadece bir göstergedir. İBSEN orada frengi sorununu ele almıyordu, Hortlaklar'ın teması frengi değildir, dürüst yaşamaktır. MAdam Alving, Nora gibi kapısını çarpıp çıksaydı, gördüğünüz evde kalmış, umutsuz kadın olmayabilirdi. Yani kocasının yalanlarını örtmeye çalışan iki yüzlü bir kadın olmasaydı, seyrettiğimiz oyun ortaya çıkmazdı. Ibsen'in her zaman, çoğu zaman oyunlarında ele aldığı sorun ahlak sorunudur, ya da hayatın niteliği sorunudur. İnsanlar nasıl yaşıyorlar. Yaban Ördeği'nde Ekdallar neden öyle yaşıyorlar. Yapı Ustası Solnes'de neden Solnes kuleye çıkma özlemi duyuyor, kuleden düşme tehlikesini göze alarak.

Ibsen değil yalnız, kral Oidipus'da eskimemiştir, Bakhalar'da eskimemiştir. Yalnız bunlar çok eski oyunlar gibi karşımıza çıkarlar. Yani bu bakımdan haklı Metin And, çünkü oyun bir frengi sorunuymuş gibi anlatılıyorsa, oyun o zaman eskimiştir. Çağdaş tiyatro, özellikle bu kültür bilinciyle, klasik yapıtlarla çağdaş kültür arasında anlamlı bağlar kurar. Yani biz Kral Lear'ı Petersburg'da seyrettiğimiz zaman çağdışı bir oyun seyretmiyoruzdur. Bu yüzden de Jan Kott Çağdaşımız Shakespeare diye bir kitap yazabilmiştir ve o kitap sanıyorum yanlış bir kitap değildir.

A.K.- Evet Sayın Çapan burada çağdaşlığın tiyatroda edebiyat dışı bir sorunsal olduğunu görüyoruz.

C.Ç.- Kaymakam Bey bile anlıyor bunu sanıyorum.

A.K.- Yalnız ben bunu ikinci tura bırakayım.

C.Ç.- Biktırmayalım, müşteri velinimetimizdir.

A.K.- Sayın Alkaya, sanıyorum yavaş yavaş Türkiye'de tiyatrocunun niye çağ dışı bir konumda olduğunu da sorgulamaya başlamamız gerekiyor. Sayın Algan'ın 10 yıl önce denemeler yapmaya ça-

lıştığı, çağdaş olana yönelik arayışları uygulamaya çalıştığı bir kurum, bugün gişe derdi önde olan bir kuruma dönüşmüş. Acaba zorunlu olarak mı o noktaya gelmiş çağdışı olmak zorunda olduğu için mi, yoksa başka nedenler de mi var?

Oorhan Alkaya- İlginç, sorunuz gerçekten ilginç; kurumlar çağ dışı olmak zorunda olduğu için mi çağ dışıdır, yoksa çağ dışılığı seçtiği için mi çağ dışıdır? Bu boyutunu düşünmemiştim. Bir kaygım var. Türkçe çok ilginç bir dil, Türkiye ilginç bir toplum, her şey başka anlamlara geliyor. Biz müthiş bir kavram erozyonu içindeyiz. Geçenlerde bir vakıf toplantısında, politik bazı olan insanların kuracağı bir vakıf bu, böyle bir şey önerdim; en başta devrim sözcüğünün önüne iki nokta üstüste koyup ne anlama geldiğini anlatalım dedim. Çünkü oradaki insanların, benim, kendimizi devrimci insanlar olarak tanımlamak gibi bir meselemiz var. Şimdi çağdaşlık, boyutları olan bir konu. Çok sık ve yaygın olarak "modernlik anlamında kullanılıyor. Modernliğin de bizde tek karşılığı Batıcılık olduğu için, yüzümüz "Batı'ya dönük" olduğu için, çağdaşlık eşittir 16. yüzyıl sonrası ya da aydınlanma sonrası Batı strüktürünün içinde yer almak veya bir yer aramak şeklinde algılanıyor. Burada da böyle bir şey gördüm; herkesin çağdaşlık tanımında, nüansları aşan farklılıklar var.

Burada kendi çağdaşlık tanımımı yapmak zorunda hissediyorum kendimi: Değişenin içinde aynı kalını yakalayandır bence çağdaş olan. Bu birinci boyutlu. İki boyut olduğunu düşünüyorum. İki ana boyutu, yüz tane karşılığı da olabilir.

Yani günün içinde olan ama süregideni yakalayan ve gün tükendiğinde hâlâ sürmekte olan (gün derken, kavramsal anlamda değil, fiziki anlamda günden bahsediyorum.)

İkinci anlamda, çok kompakt bir biçimde söylemek gerekirse özgünlük, özgün olan. Yani bugün çağdaşlığın en uç noktasını yakalamış bir edebi akımı, bir tiyatro oyununu, her neyse, alıp buraya getirip 1/1 uyguladığınız zaman çağdaş olmazsınız. Oyun yapıldığı yerde ve anda çağdaştır, siz onu bir saat sonra buraya taşırsanız ve aynen tekrarlırsanız çağdaş olmazsınız. Çünkü herhangi bir katkınız yoktur. Çağdaşlık aynı zamanda bir katkı içerir bence. Bir de sözlüklerde tali anlam olarak kullanılan bir karşılığı eklemek istiyorum; eşzamanlılıktır çağdaşlık. Şimdi birkaç örnek verirsem daha iyi anlaşılacak. Örneğin, bizim ülkemizin tiyatrosunu sordunuz... Cumhuriyet Dönemi yazarları iyi yazarlar, yetenekli yazarlar ama bakıyorsunuz yapıtları kalmamış bugüne. Mesela Necip Fazıl'ın "Reis Bey'i kalmamış da Aristophanes'in "Eşek Anıları" çağ-

daş. Aristophanes'in "Eşek Anları"nda sürdüğü izlek bugün hâlâ gündemde Necip Fazıl'ın "Reis Bey"i Cumhuriyet'in ilk döneminin büyük ölçüde manupüle edilmiş değer yargılarına yaslandığı için, dayatılmış değer yargılarına yaslandığı ve çok özel bir döneme ait bir bürokrat tipini konu edindiği için, bütün hikâyesini de o özel insan üzerine kurduğu için bugün kültürel anlamda bir mübadele değeri kalmamış, ama Aristophanes'in mübadele değeri var. Söylemek istediğim bir şeyi Cevat Çapan söyledi; ben de Hortlaklar'ın çağdaş bir oyun olduğunu düşünüyorum. Ola ki frenginin yerine AIDS'i koysak bir şey değişir mi?

A.K.- Tartışmaya edebiyat çerçevesinin dışına çıkarsak...

O.A.- Ben son konuşmacı olmanın avantajını kullanıyorum.

A.K.- En azından edebiyat çerçevesinin dışına çıkma konusunda...

O.A.- Elimden geleni yaparım ama ben öncelikle edebiyatçıyım. Belki bundan çok fazla kurtulamayabilirim. Şimdi Shakespeare yapıtını 16. yüzyılda vermiştir, bence çağdaş bir yazardır. Benim de çağdaşımdır Shakespeare. Yanılmıyorsam ilk gösterimi 1595 de yapılmıştır, (İlk yaz dönümü Gecesi Rüyası) hâlâ oynanıyorsa ve hâlâ oynandığında bizim gündemimizi yakalıyorsa bu çağdaşlığın bir ölçüsüdür.

A.K.- Shakespeare'in bir oyunu, tamamen müzeografik anlamda, Elizabeth döneminin bütün gereklerine uyarak hatta Globe Tiyatrosu'nun eşi bir tiyatro inşaa edilerek oynandığında, o oyun metinsel olarak çağdaş olmasına rağmen hala çağdaş bir oyun mu olur, yoksa Sayın Çapan'ın verdiği örnekte olduğu gibi ancak Peter Brook'un yorumuyla mı çağdaş olur.

O.A.- Arkaik olanla aramıza bir sınır çekmek zorundayız. Söylediğiniz arkaik bir uygulamadır. Bunun hayatta yeri yok mudur? Vardır tabii... 16. yüzyılda insanlar nasıl tiyatro seyrediyorlardı konulu bir laboratuvarda bu çok çarpıcı olabilir. Ama bu çağdaş tiyatro değil. Shakespeare'de çağdaş olan göstergesel olan değildir ki zaten.

A.K.- Demek ki metinsel gerçekliğin dışında.

C.Ç.- Cevap vermiştim ben sanıyorum.

A.K.- Tartışma yeniden metin düzeyine geldi. O noktadan hareket ederek çağdaş olanı sorgulayalım.

O.A.- Shakespeare'in çağdaşlığı göstergesel değerinde değil, Elizabeth Tiyatrosu'nun formları içersinde yapıt üretmiş olmasında ve bunun sahnelenmesinde değil. Shakespeare'in çağdaşlığı insanın varolmasından beri değişmeyen temel izlekleri sürüyor olma-

smda arketipel izlekleri sürüyor olmasmda. Aşk, ihtiras, tutkuyu, iktidar yönelişini vs. bunları sürüyor ve bunları müthiş bir kurgu ile geliştiriyor olmasmda; birbirine zincirleme izlekler olarak bağıyor olmasmda. Bu anlamda Shakespeare çağdaş, bu anlamda admı vermeye gerek var mı bilmiyorum, bir sürü Türk yazarı çağdaş değil.

Çünkü yapıtları yazıldıktan iki saat sonra, 5 gün sonra, 10 yıl sonra eskiyor. Bu kadar çabuk tüketilen bir şeyin çağdaş olması mümkün değil.

Dünya Tiyatrosu çağ dışı gibi, masanın sağ cenahında bir konsensus oluştu. Ben de orada büyük ölçüde kendimi size yakın hissediyorum; ama acaba biz mi çağ dışıyız?. İlk başta okuyacaktım; ben pek fazla optimist bir insan olmadığım için, almtım da Fuentes'in makalesinden bir paragraf: "En sonunda Homer'in kahramanını kibrini doyurabilecek, artık doğayı mahvetme yeteneğimiz var. Artık doğada tragedyanın kahramanı gibi ölümü tanıyacak"

Bugün geldiğimiz noktada bizim anladığımız anlamdaki çağdaşlık tükeniyor mu acaba?. Yani biz üretilen her şeyi çağ dışı buluyorsak, acaba biz mi kontr noktadayız. Kendimi size çok yakın hissederek söylüyorum, acaba biz mi çağ dışı kaldık?

Çağdaşlığın ölçüsü nedir? Forme olduğunuz süreçte edindiğiniz değerler, düşünceler skalasıdır; bunun toplamıdır çağdaşlık. Kendi oluşumunuzun ve kendi sürdürdüğünüz hayatın temelinde, odağında yakalayabildiğiniz şeyler çağdaştır. Acaba hayat, şu post-modern strüktürün içinde bambaşka bir mecra mı akıyor? Acaba biz o yüzden mi bir kanalda tiyatroyu sıfırdan başlatmak, bir kanalda showbusiness'e projekte etmek gibi bir ikileme karşı karşıyayız? Bakıyoruz, 20. yüzyıl müthiş bir akımlar, ekoller, metodlar patlamasına sahne olmuş ve 20. yüzyıl sonunda biz, çok büyük ölçüde, tiyatroyu 3.000 yıl geriye götürsek ve oradan yeniden mi inşa etsek, gibi şeyleri düşünmeye başlamışız. Bir yandan da müthiş bir disütopya üretmişiz. Sayın And'm disütopyası çok tartışılır gibi geliyor bana. Pozitif anlamda çok akla yakın yönleri var. 21. yüzyılın tiyatrosu Show business mi olacak, bir Michael Jackson şovunun izdüşümü mü olacak? Bütün bunlar önemli, ama gene de tiyatro var olarsa metinle birlikte var olacak, tekstüel bir yapısı olacak diye düşünüyorum. O anlamda tiyatroyu müziğe yaklaştırmak pek mümkün görünmüyor. Tiyatroyu müziğe yaklaştırmak, müziğe de haksızlıktır çünkü. Tiyatro o zaman başka bir şey olur, tiyatro olmaktan çıkar. Teksti dışlamış olan yeni bir yapı olursa, yeni bir te-

atral yapı olursa, yeni bir metod ortaya çıkarsa, bu tiyatroyu dışlamış demektir. Bazı türler ölür. Nasıl dinazorlar ortadan kalkıyorsa, belki 8-10 yıl sonra insan soyu da ortadan kalkabilir! Kalkmasa bile, bazı "tür"ler yaşam süreci içinde yok olabilir. Belki tiyatro da yok olacak, şu anda bunu bilemiyorum, çok kapsamlı bir tartışma konusu. Ama o zaman ortaya çıkacak yeni şeye başka bir ad atmak gerektiğini düşünüyorum.

Kültür antropolojisi çok önemli 1970 lerde özellikle bu konuda patlama oldu. Multikültüralizm hareketinin patlaması, çok fazla postmodern strüktürün içersinde oldu Afrika'dan bir şeyler, Asya'dan bir şeyler, biraz Orta Doğu biraz Latin Amerika, yani herkesin taşıdığı birikimi ortaladı ve o ortalamanın sonucunda sorgulanmamış bir sentez ortaya çıktı.

Türkiye'de Çağdaş Tiyatrodan söz etmek mümkün mü? Bence mümkün değil. Çünkü zamana dayanıklı, bugün hâlâ kalıcılığını koruyan, postmodern bir strüktür açısından değil, bizim değerlerimiz açısından, yani bizim çağdaşlığa yüklediğimiz aydınlanma temelli olan ya da Shakespeare temelli olan ya da Aristophanes temelli olan her neyse, değerler açısından kalıcı olan bir yapıt var mı? Yok gibi geliyor bana. Olmaması da çok doğal, her şey gibi tiyatro da çok geç gelmiş bu coğrafyaya. Nasıl bizim ressamlarımız Picasso kübizmi araştırırken, yeni yeni empresyonizmi keşfedip baş tacı etmişse, tiyatrodan da, laboratuvarlar kurulmuşken, biz hâlâ 15. yüzyılda İspanyol Tiyatrosunda bulunmuş olan smültane dekor sistemini çok büyük yenilik zannetmişiz. Vasfi Rıza ekolünü kastediyorum, müthiş bir yenilik gibi gelmiş smültane sahne. Oysa 17 yüzyılda bütün Avrupa tiyatrosunda var, 15.yüzyılda İspanyol tiyatrosunda var. Her şey gibi Batılı anlamda, Yunani anlamda tiyatro bize geç geldiği için, şanssız bir durum sözkonusu. En fazla çağdaşlığa yaklaşanlar, temel izlekleri sürenler, metin anlamında Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin'inde bir çağdaşlık yakalamak mümkün ama onu Leyla ile Mecnun'da da yakalarsınız, Romeo ve Jüliet'te de yakalarsınız. O ümitsiz aşkın hikâyesi çok temel bir izlektir. Konuşmayı açarken Türk Tiyatrosu ileriye mi geriye mi gidiyor demiştik, ben Türk Tiyatrosu'nun ne ileriye ne geriye gittiğine inanmıyorum.

A.K.- Ben Orhan Alkaya'dan alıntı yaparak söze girmek istiyorum. Orhan Alkaya çağdaşlık bir katkıdır demişti, özgün olanı yakalamak, giderek çağdaşlık bir katkıdır. Sayın And, bunu yeni bir soruyu sorma, yeni bir soruya yanıt arama, giderek batı söylemine eklenen ya da batı söylemine muhalif olan bir söylem, özgün bir

söylem geliştirme olarak tanımlayabilir miyiz? Şimdi yine metnin ötesine geçerek Türk Tiyatrosu çağdaş olanı nasıl yakalayabilir?

M.A.- Söze başlamadan önce demin Cevat Çapan Ibsen konusuna değindi, ben oldum olası Ibsen'i sevemedim ama frengi olayında haklıdır. O zaman gençlik yıllarında her yazıya çekici bir başlık bulmak hevesiyle yapılmış bir şey, New York'da eleştirmenler de bunu sık sık yaparlar, böyle bir çarpıcı başlık bende "penisilin öncesi" boşluğunu doldurttu gayet tabii ki Ibsen'in bu oyunu yalnız frengiden ibaret değil Hortlaklar'da, o bakımdan uyarısı için kendisine teşekkür ederim, haklıdır tamamen.

Şimdi ben bu metin meselesine geliyorum, ondan önce de küçük bir fıkra anlatmak istiyorum. Beni Japonya'ya bir seri konferans vermek için çağırdılar bir ara. fakat Japonlar herşeyi Japonca'ya çevirmek istiyorlar, Bunun için görevli profesör bana yazdı ve konferansın metnini bir ay önceden gönderin, ben de çevireceğim dedi. Ben de ona mektup yazdım "Ben hiç bir konferansımda hatırlatma kağıdı bile kullanmam, sadece konuşurum, onun için size metin veremeyeceğim, metin versem de onu takip edemem, aklıma o sırada ne gelirse onu konuşurum" dedim, derslerde de öyle, yani bir yere giderken ne söyleyeceğimi bilmeden giderim öyle alışmışım.

Sonra ona bir çare buldular. Bir Japon kız, Türkçesi gayet iyi, kuvvetli, İngilizcesi de iyi.

O benim söylediğim her şeyi anında çevirecek, Profesör de o enstitünün başında ve kürsüye çıktı Japonca bir konuşma yaptı, Japonlar gülüyor, dikkat ettim üç veya dört kere "metin" kelimesi geçti Türkçe olarak, ve buna güldüler. Demiş ki metin demek Türkçede teksttir aynı zamanda konferansçının da adıdır, Metin "metin"i sevmiyor

Aslında metin tiyatrodaki eğer bir yazarın bugün olduğu gibi evinde yazıp tiyatroya getirdiği metinse, evet ben metne karşıyım, fakat metin olmayan tiyatrodaki bile metin vardır. Metinsiz tiyatro olmaz o bakımdan katılıyorum.

Örneğin balede yazılı bir metin belki yarım sayfa belki üç satırlık metin vardır fakat balenin metni vardır aslında baştan sona kadar gider. Şimdi yazarları bakımından birkaç kısma ayrılır metin. Bir yazar vardır ki o aynı zamanda tiyatronun içindedir o adam, büyük yazarların hepsi böyle. Sözgelimi Yunan yazarları hem yöneticidir, hem şairdir metni yazarlar, hem de başoyuncudur metni oynarlar üçü bir kişide toplanıyor, en ideali Biz bir röportaj yapmıştık biraz evvel söyledi yöneticimiz o röportajda bugün be-

lirttik Shakespeare, Romeo Jüliet'i yazıyor evinde ertesi gün orada Mercutio rolünü oynuyor.

Molière hem topluluğun başı hem baş oyuncusu hem de yazar. Buna bir şey söyleyeceğim yok bu gerçekten çok güzel bir olay. Bir de ikinci kategori var, tiyatroyla ilgisi yok, yani şu anlamda söylüyorum oyuncu değil rejisör değil, hiçbir şey değil ama kafası tiyatrocı gibi işliyor, böyle yazarlar var. Türkiye'de pek makbul değil bu yazar ama ben çok seviyorum Peter Shaffr'ın oyunlarında bu var, mesela "Équus (Küheylan)" diye çevrildi bizde; hangi yerde sahneye koyarsanız koyun belli bir düzeyi tutturur, hatta bizde oynandı. Cüneyt Gökçer İngiltere'ye gitti gördü ondan sonra koydu sahneye dediler. Halbuki gitmedi biliyorum fakat ingiltere'deki kadar başarılı oldu. Mozart'ın Amadeus filmi olsun, filminde senaryosunu yazdığı için film de başarılı oldu. Onun da tiyatro kafası var.

Üçüncü kategori ki bizdeki yazar kesimi böyle, işte ben buna karşıyım, o da hiç bir tiyatro kavrayışı olmadan evinde oyunlar yazan. Ben edebi heyette olduğum için biliyorum tiyatro oyun açlığı çekiyor. Aman Türk Yazarlarını oynatalım diyor ve ne gelirse oynuyor. Bir oyunu oynanan yazar (Bir takım entrikalar dönüyor durmadan). Bir kısmı basınla ilişkili olduğu için baskı yapıyor tiyatroya, aleyhinize yazılar yazarım ille bu oyunu oynatın diye. Bütün bu dalavereleri bildiğim için Türk seyircisine gayet nahoş, hiç tiyatro ile ilgisi olmayan şeyler veriliyor.

Türkiye de de var böyle tiyatrocı gibi düşünen yazarlarımız örnek vereyim: Haldun Taner, Bertold Brecht gibi hem teorici, bu işin teorisini yapan bir insan, hem oyun yazarı hem de eğitmen. Yani eski Yunan anlamında, eski Yunan'da Rejisör yerine eğitmen deniliyor. Onu o topluluğu, o şeye yetiştiren bir insan o tarafı da çok kuvvetliydi gayet güzel yol gösterir aktörlere. Biz zannediyorum benim çok sevdiğim Tanzimat Döneminden çok geriye düştük, çünkü bu olay tanzimatta vardı. Osmanlı Tiyatrosunda yazarlar da tiyatronun içine girmişlerdi, o zamanki yazarlar Ali Bey, Namık Kemal, Ahmet Mithat da bir ara girmişti, içindeydiler tiyatronun. Aktörlere telaffuz dersi veriyorlardı, metinleri inceliyorlardı belki fazla bir şey yapmıyorlardı ama bu adım o zaman atılmıştı.

Günümüzde tiyatro ile yazar arasında büyük bir kopukluk var, onun için metin derken bunlar anlaşılmalı. Fakat gene de ben metni olmayan, bir yazar tarafından yazılmayan tiyatroyu daha çok seviyorum. Bunun örneğini de gördüm, Macaristan'da bir Talia tiyatrosu var ki üç binadan oluşuyor, bir tanesi yazlık tiyatro ol-

mak üzere, orada yazar var zaman zaman, fakat tamamıyla bir adamın, rejisörün tasarımı bir bütün oyun. Ve bunlar yazarları ışıkçı neyse dekorcu neyse o gibi kullanıyorlar, yani yazarın da bir katkısı oluyor. Fakat bu çalışma sonunda toplu, kollektif bir çalışma olarak ortaya çıkıyor. Onun için çok güzel tiyatro, ben çok seyrettim Talya Tiyatrosu'nda, onların belgesel kolu var, yabancı kültür kolu var yani her sene bir kültürü tanıtıyorlar. Mesela Araplar'dan Binbir Gece Masalları'nı veriyorlar, Hindistan'dan Mahabarata'yı veriyorlar, Türkiye'den de Karagöz'ü verdiler. Buraya da geldiler araştırma yaptılar, bizimle konuştular, gittim gördüm çok nefis şeyler. Sonra biyografileri var, mesela Belia Bartok'un, Gandhi'nin biyografilerini yapıyorlar.

Tamamıyla bir ekip çalışması ama bir beyin bir yaratıcı var. İşte onu diyorum, Şair şiir yazıyor, şiirin yaratıcısı şair, resmin yaratıcısı ressam, binanın yaratıcısı mimar, peki tiyatronun yaratıcısı kim?. Bu soruyu sormak lazım, işte tiyatronun yaratıcısı oyuncu ve rejisör yani iki unsur var. Türkiye'de inanm bir tek tiyatro adamı gelmiştir, tiyatro kafası belki şaşıracaksınız bunu söylediğim zaman İsmail Hakkı Baltacıoğlu, İsmail Hakkı Baltacıoğlu tiyatro ile çok ilgilenmiştir. Tiyatroda öze doğru araştırmıştır. Bütün Rus Vahtangofları, Meyerhold'leri incelemiş ve bunlardan çıkardığımız öz tiyatro nedir, öz tiyatrodaki kabukları çıkarırsanız geriye iki şey kalır. Biraz evvel Beklan Algan'm söylediği şey seyirci ve oyuncu kalıyor, işte tiyatro sanatı budur. Onun üstüne eklenen şeyler güzel, zenginleştirir onu ama hiç bir zaman bu ikisi arasındaki alışveriş etkilememiştir. Bu alış veriş kaybolmuştur Türkiye'de, işte benim tiyatrodaki çağ dışı anlayışım, seyirci oyuncu ilişkisinin kaybolmasındandır.

Şimdi altm çağlara bakalım; Antik Yunan Tiyatrosu; Bir festivalde Yunan seyircisi belki 20 tane Kral OİDİPUS seyrediyor, can mı dayanır, hepsinin sonu aynı. Yani hiç bir zaman onu olayların akışı ilgilendirmiyor, orada seyirci tiyatronun sanat yönüyle ilgili bir sanat bekliyor, tiyatro sanatı bekliyor. O kadar iyi biliyor ki Medea onun için önemli değil, Medea ya da Kral OİDİPUS önemli değil, önemli olan onun nasıl oynandığı ve nasıl gerçekleştirildiği. Koltuğa böyle mihlanıp ta sonuna kadar seyretmiyor, ben işte bu canlı ilişkiyi kastediyorum. Bunun üstüne bir çok göstergeler kinetik unsurlar, tekst, söz, müzik, makyaj, dekor ne koyarsanız koyun ama bu ikili ilişkidir tiyatroyu yapan ve bunu ilk defa Türkiye'de canlı bir sesle söyleyen İsmail Hakkı Baltacıoğlu olmuştur ve uygulama da yapmıştır. Tiyatroculuğu zayıf olduğu için uygulamaları

ilgi görmemiştir, fakat kitapları çok ilginçtir ve bize bunu öğretiyor, bunu hepimiz biliyoruz bugün ama bir çeşit bilmezlikten geliyoruz. Gene de yazar olamaz filan demesem bile tiyatro sanatını arayalım her şeyden önce. O edebiyatın malı tekst tabii tekst de olur, olmaz ama tiyatro sanatı diye bir şey var, benim için önemli olan bu, bunu kurtarmak lazım. Çağdaş olan sorun bu bence bunu bulmak lazım.

A.K.- Sayın And çok net bir saptama yaptı: "Türk Tiyatrosunda oyuncu seyirci ilişkisi kaybolmuştur" Sonunda bu oyuncu seyirci ilişkisini buluyoruz ve bunun üzerine inşaa edilecek çağdaş olan. Saym Algan, sizin de 1970'lerdeki çalışmalarınız o ilişkiden yola çıkarak tiyatronun sözünü kurmaktı, çağdaş bir tiyatro dili oluşturmaktı. Niye o arayışlardan geriye gidildi?

B.A.- Bu soruya gelmeden önce ilginç bir noktada kaldı, oradan geldi konuşma. Hani çağdaşlığı tanımlarken benim tanımıma ek bir şey geldi, orada onun altını çizmek istiyorum. O da nasıl, oluşuma nasıl bir katkısı olur, nasıl nitelenecektir bu katkı ki çağdaş bir katkıdır, oluşum vardır denilecek. Ben onu biraz evvel Metin'in değindiği noktadan da almak istiyorum. Kısaca yaratıcılık meselesi nedir ki tiyatroda yaratıcılık nedir diye bakalım. Yaratıcılık bildiğim kadar son yıllarda ele alman değinilen ve araştırılan operasyon masasına konulmuş bir konu olmasına rağmen şu noktalar denilebiliyor ancak, uzmanları, doktorları veya alanlarda çalışan kişiler. Normal bir takıntısı olmayan her insanda yaratıcı bir güç potansiyeli vardır. Mesele bu potansiyeli nasıl deşifre edip ortaya çıkarılması dedikten sonra bu prosesi yaşama geçiren veya ortaya bir şey çıkarılan malzemenin yaratıcı olup olmadığı nereden anlanacak, nasıl nitelenecek ki yaratıcılık vardır bunda veya yoktur denilebilsin. Benim kanım yaratıcılık herkeste saklı olan bu yaratıcılık potansiyeli dışlanmış olarak karşımıza çıktığı vakit anlanması için bir ölçü kendi kendime, çok da zor olduğunu zannettiğim bir ölçü. Yapıldığı, kullanıldığı alanda bir kereye mahsus olmak şartı var, bir kere olacak tekrarlandığı vakit yaratıcılıktan çıkıyor, sanat alanında zannediyorum çok yanlış kullandık hepimiz, üretim alanına geliyor. Sanatı üreticilik diye, sanat üretiliyor diye tanımlıyoruz bunu. Halbu ki üreticilik malum, doğrudan doğruya birbirinin eşi tıpkısı olması, sanayi kolundan aktarılması.

A.K.- Dizisel üretime sözkonusu olduğunda.

B.A.- Akan band meselesi, yürüyen band olayı ile karşı karşıyayız. Buna karşılık yaratıcılık dediğim gibi bir kereye mahsus, bir kişi tarafından, şimdi bir kişi tarafından bir kereye mahsus mesele-

si de geçici de olsa bugün için kabul edecek olursak bir bakış tarzı. Tiyatro diye koymuş olduğumuz kollektif bir sanat dalıdır deyince, kollektif sanat dalındaki tiyatrodaki yaratıcılık kime aittir? Hemen diyoruz ki kollektif bir yaratımdır, acaba öyle mi, yaratıcılığın kollektif olmasına imkan var mı acaba. Eğer varsa demek ki herkes derece derece değişik bir yaratım meselesini gelip tiyatro olayına atıyor, o toplanıyor, oradan bir bütün olarak eğer çıkabiliyorsa çıkıyor. Eğer değil de bir kişiye ait, bir kişi sözkonusu ise bu değişik fenomenlerin bir araya gelerek adına tiyatro dediğimiz olgu, hangi o bir kişinin yaratım sahasıdır?

Bugüne kadar son 200-300 yılın belki daha fazla sürecin bize getirmiş olduğu yazılı metne artık bugün herkesin yavaş yavaş yazılı metne sadakat meselesini sorguya çektiği bir devrede bu süreci yaşamış tiyatro kesinlikle bir sürü ekonomik nedenlerden dolayı da yazarın yaratıcılığına bağlı diğer kişilerin ona servis yapan, ona sadık kalmaya çalışan iyi icracılar, yapan eden kişiler iyiye, onlar yetenekli kişiler olarak bulunuyordu. Bugün yazarı da o tahtından düşürmek ki yeni bir tahtı var sa öbür tahtların arasına koymak meselesi ortaya çıkınca bu yaratıcı tiyatrodaki kimdir?. Ben şahsen kollektif bir yaratıcılığı şu anki anlayışımızın içinde kabul etmediğim için bu demin sormuş olduğumuz, yapmış olduğumuz çalışmalar, tiyatro araştırma laboratuvarları filan dediğimiz ve ilk planda oyuncuya, oyuncunun kimliğine ve yaratıcılığa hamle yapan, onu ön plana çıkarmaya çalışan, çabalayan çalışmaların ana nedeni bu oyuncuya hakkı olduğu yaratıcılık meselesinde alan açmak için meselesi. Fakat konuştuğumuz, tartıştığımız ve çatıştığımız bir sürü kimse de oyuncu değil diyor. Bugünün yeni akımlarının daha fazla rejisör filan diyor, benim hoşuma gidiyor ama bakınca o pek değil gibi geliyor.

A.K.- Peki Sayın Algan, oyuncu tek başına o bütünlüğü kuran yaratıcı olabilir mi?

B.A.- Bakınız şöyle bir şey oluyor, tabii vakti uzatmamamk için toplamaya çalışayım bu yeni mi diyelim veya bu değişik bilim düşün alanlarının tiyatroya akışı nedeniyle yaşadığımız çağda birden bire tiyatroya bakışımızın temel öğeleri de ters yüz olmaya başlıyor.

Küçük bir örnekle açıklamaya çalışayım, yapılan herhangi bir eğitim gibi bizim eğitimimiz de öyleydi, halâ da ana eğitim dalları o şekilde tiyatrodaki ilerliyor. Her yerde dünyanın neresinde olursa olsun oyun ortaya konulduğu vakit, konulmaya başlandığı vakit

yapılan klasik bir şeyler vardır, doğrusu o olduğu için pratikten gelme olgulardır bunlar. Tekst alınır varsa proje üzerinde, konu üzerinde çalışılmaya başlanır. Bir rejisör vardır her ne kadar oyuncuların ve diğer tiyatro yapımcılarının değişik fikirlerini potasına, potaya getirmeye çalışır da eninde sonunda o pota içinde bir bütünleşmeye götürmeye ve başarı derecesi bu bütünleşme ve birleşmesinden doğuyor. Hayır! bugünlerde demeye kalkıyoruz ki, yolunu arıyoruz bu nasıl olur diye. Bu bütünleşmeye birbirine benzezmeye, bir konsensusa, evete giden değil, kendi kimliklerini korumak şartıyla karşı karşıya kaldı. Yani nedir tiyatro olayı aktörler grubu dersek aktörler grubunu o konu üzerindeki birbiriyle uyuşması, eninde sonunda bağdaşması değil kendi özgünlüklerini savunmalarını. Aktörlerin rejisörle, rejisörün metinle, metnin diğer tiyatro elemanlarıyla buluşması, öpüşmesi, sarılıp benzer bir noktada beraberlikleri değil, bilakis aykırılıklarını koruma meselesi. Böyle olunca birden bire bu tiyatro oyunu herhalde çıkmaz diyor insan, ya öldürürler birbirlerini ya da vazgeçerler. Halbu ki böyle olmanın yolları ortaya çıkmaya başlıyor. Orada burada demek ki tiyatro olayına katılan kişilerin kimliklerini yok edip birbirlerine benzemesi meselesi değil saklamaları olayıyla karşı karşıya. Bu bizi birden bire neyle yüzleştiriyor? Buluşma değil çatışma, çatışmadaki ana noktaları koruma olayında, yani yaptığımız tiyatro o bir gün, açılış gününe doğru giden hummalı kaotik yaşam düzeni içinde varmak istediğimiz o mutlu anı ters yüz etmeye başlıyoruz. Bütün bunların içinde kısaca anlatmaya, bence anlatmaya çalıştığımız kimlik ve yaratıcılık meselesinin korunması olayı yola çektiği güdümlendiği için bu meseleler böylesi karşımıza geliyor.

Bir sorunumuz vardı evet her on yılda bir yeni baştan bir işler yapıyoruz, neden geri gidiyoruz?. Her 10 yılda bir darbe ihtimali olduğundan değil ama onunla beraber de gelen, yapılan işlerin kalıcılığı olmadığı için, yani resmî bir kimlik kazanamadığı için yalnız yapılmalarının istek ve heveslerine bağlı kaldığı ve onlar şu veya bu nedenle ortadan çekilmek zorunda kaldıkları vakit olduğu gibi işin hiçbir iz bırakmaksızın silinme meselesi. Yeni bir fırsat çıktığı vakit yeniden, siz 10 yıl evvelki insan değilsiniz ve bir 10 yıldan daha evvelden başlamak mecburiyeti hasıl oluyor. Hiç göstereceğiniz malzeme yok, ortada yok olmuş hepsi. Özellikle bu gibi çalışmalarda metni gösteremeyeceğiniz için yaptığınız şey perdenin kapandığı gün bitiyor, yok oluyor bu acı tarih, boyuna kendini yineliyor.

A.K.- Evet Sayın Algan sağolun, Sayın Çapan az önceki konuş-

manız da çağ dışı olmak zorunda tiyatro dediniz biz çağ dışını yaşıyoruz diye bir genelleme yaptınız.

C.Ç- Bir toplum çağdışı değerlere göre veya çağdışı biçimde yaşıyorsa olabilir.

A.K.- O zaman diğer disiplinlere de bakmak gerekiyor, diğer disiplinlerde en azından arayışlar var.

C.Ç- Tiyatroda da var.

A.K.- Var mı? O arayışlarla ilgili değerlendirmeniz dinledikten sonra yanıtlamanızı isteyeceğim ikinci sorumu da sorayım. Gerçekten Türk Tiyatrosu bir katkı getirebilir mi? Yeni bir özgün söz getirebilir mi? Getirdiği Batı söylemine bir ek olabilir mi? Ya da ona muhalif bir söylem mi olacaktır? Çağdaşlığın bir katkı olarak tanımlanması herhalde karşı çıkılmayacak bir tanım gibi geliyor bana.

C.Ç.- Tabi getirmezlerse, gidip kendimizi denize atmamız lazım. İlk sorunuza döneyim. Tiyatroda bir arayış var mı çağdaşlaşmak için? Tiyatro ne zaman çağdışı duruma düşüyor? Kendi çağını anlayamaz ve anlatamaz duruma geldiği zaman. Böyle birtakım şeyleri temcit pilavı gibi seyircisine sunduğu zaman, tiyatro çağdışı oluyor. Bakıyoruz. Bu eskime nereden kaynaklanıyor? Bir çeşit be-yinsizlikten, düşünmemekten kaynaklanıyor ya da duymamaktan yani yeterince canlı olamamaktan, yaşayamamaktan kaynaklanıyor. Bu yüzden de tiyatro tarihine baktığımız zaman, tiyatronun canlı dönemleri var. Altın çağ dediğimiz dönemleri var. Bir de tiyatronun karanlık dönemleri var, çağdışı olduğu dönemleri var. Tiyatroyu bu karanlık dönemlerden kurtaran kişiler, durumlar tiyatronun yeniden içinde yaşadığı gerçekliği düşünmesiyle, yorumlamaya başlamasıyla ve onun önemli yanlarını anlatabilecek en etkin dili bulmasıyla gerçekleşiyor. Bu çağdaşlığı gerçekleştirmek, diyelim ki çağdaş tiyatro doğduğu zaman bu parlak örnekleri görüyoruz. Eski Yunan'da. Burada diyelim ki metinler bir kenara itilse de, oradaki uygulamanın başarısı, o coşkuyu çağdaşlığı sağlıyor, ama bence metinlerin de bir payı var. Yani Sofokles'i büsbütün Euripides'i büsbütün bir kenara itemeyiz. Tıpkı Shakespeare, Lope de Vega'yı, Moliere'i de o metinleri yazdıkları için bir kenara itemediğimiz gibi. Fakat bu yazarların, bu yaratıcıların gizi Metin And'm söylediği gibi yaptıkları işin tümünü çok iyi bilmeleri, yani o dili çok iyi kullanabilecek bir yetkinlikte olmaları. 18. yüzyılda 19. yüzyılda tiyatronun çağdışı olmaya başladığını görüyoruz. Bu çağdaşlığı ortadan kaldırabilecek bir arayış içinde, bir adam ortaya çıkıyor. Büchner'in, Danton'un Ölümü de tiyatroya çağdaşlığı kazandı-

rabilecek birtakım zenginlikler getiriyor. Ama bu oyunlar yazıldığı zaman kimse bunun farkına varmıyor. Büchner ancak 20. yüzyılda yeniden bulunuyor. Bu yüzyıl içinde, 19. yüzyıl içinde tiyatroyu yeniden çağdaşlığa kavuşturan yazarlar arasında Ibsen'i görüyoruz, Strindberg'i görüyoruz, Çehov'u görüyoruz, wedekind'i görüyoruz, Bernard Shaw'u görüyoruz. Hatta bunlar yazdıkları metinlerle bir anlamda çağdaşlık kazandırıyorlar. Yaptıkları işe gene katılıyorum. Metin And bu yazarların ortaya çıkardıkları metinler de evde yazılmış, tiyatroyu bilmeyen insanların metinleri değil.

Ibsen oyunlarını yazmaya başladığı zaman, 120 tane oyun sahneye koymuş, bir tiyatro dramaturgu ve tiyatro yönetmeni Çehov belki tiyatronun içinde çalışmamış ama Stanislavski ile çok verimli iş yapabilecek bir tiyatro duyarlığı var. Ve bu tiyatro duyarlığı Stanislavski'yi zaman zaman aşan bir duyarlık. Yani Stanislavski'nin yorumlarının yanı sıra ortaya koyabilen bir duyarlık. Ama çağın hızlı değişimi tiyatronun yalnız metinle çağdaşlaşabilmesini güçleştiriyor. Çünkü ister istemez yalnız metinle yaşamaya çalışan tiyatrolar var. Tiyatronun beslenme kaynağı olan oyuncunun yetişmesi veya yönetmenin, tiyatronun temelinde yatan bu işbirliğini diyelim ki bireysel yaratıcılıkla toplum yaratıcılığını birleştirebilecek gücü görmelerini önlüyor. Bunda belki tiyatro mesleğinin, tiyatro ticaretinin de bir zorlaması var. Bakıyorsunuz, tiyatrolar birtakım şirketlerin ilgisizliği tepkisizliği yüzünden bir ırkçılığa düşmüş. Burada tüm Amerika'yı düşünmeyelim.

Ama birtakım tiyatrocular, aklıevvel tiyatrocular, bu tepkisizliği gidermek için diyelim ki tango müziği çalan bir oyun sahneliyorlar ve oyuncular gidip seyircileri dansa kaldırıyorlar. Hatta erkek oyuncu erkek seyirciyi dansa kaldırabiliyor ki tepkisi daha şiddetli olsun. Bu Kenneth Tynan'ın başma gelmiş bir şey. Observer'in uzun yıllar tiyatro eleştirmenliğini yapan ve tiyatroda, tiyatronun bu içi geçmişliğini, çağdışlığını çok acıklı bir şekilde anlatıp bundan kurtulmasını isteyen Kenneth Tinen böyle bir oyuncunun kendisini tango yapmak için üzerine yürüdüğünü görünce, dehşete kapılmış ve "istemiyorum böyle tiyatro" demiş. Bir örnek daha var. 1971'de New York'da ilginç isimli bir tiyatro vardı. James Joyce Liquid Theatre! Aman yarrabbi, ne kadar dehşetengiz bir isim değil mi? James Joys Liguette Theatre, 10 dolar veriyorsunuz giriyorsunuz tiyatroya. Ben girmedim, yani kıyamadım 10 dolara. Giriyorsunuz gayet yumuşak bakışlı ve davranışlı insanlar diyorlar ki "Lütfen paltonuzu, ceketinizi çıkarın, papuçlarınızı çıkarın", çıkarıyorsunuz. 10 dolar verdiniz bir kere yani tiyatroya girdiniz. Gayet

yumuşak halılar olan bir salonda başka bir seyircinin yanına oturuyorsunuz ve bütün tiyatro dokunma oluyor. Yani İnsanlar birbirlerine o kadar dokunamaz hale gelmişler ki, bu dokunma onları insanlaştıran, yani tiyatronun aslında başka yollardan şimdiye kadar daha doğal biçimde yaptığı bir şeyi 10 dolar karşılığında yapmanızı sağlayabiliyor.

İZLEYİCİ- Cevat Bey tepkili bir dinleyici olarak amatör tiyatrocuyu da bu işe biraz katar mısınız?

C.Ç.- Aşk olmayınca meşk olmaz, tabii amatörleri de konuşalım. Şimdi amatörler; Amatörlük Türkiye'de çok acıklı bir durumda. Çünkü tiyatro sevenlerin tiyatroyu canlandırmak için kendi içlerinde duydukları heyecanı, yok olmuş olan bir heyecanı yeniden yaratmak için kendilerini ortaya atan insanlar. Fakat çoğu zamanlar tiyatronun çok disiplinli bir uğraş olduğunu bir türlü onlara öğretemiyorsunuz. Yani belki burada onlara yol gösterecek insanların eksikliği olabilir. Bu yüzden amatör tiyatrolar bu heyecanı akıntıya kürek çekerek sürdürmeye çalışıyorlar ve profesyonellerin yaptığı kötü işleri taklit ederek, yaşlarının elverdiği ölçüde sürdürüyorlar. Bu arada tabii kural dışı örnekler de var.

Bir zamanlar genç oyuncular diye bir topluluk vardı. 1950'li yıllarda Türkiye'de ki çağdışı tiyatronun çağ dışılığını kendi canlı çağdaş tiyatro anlayışlarıyla ama bir amatör topluluğunun gücü ölçüsünde ortaya atıldılar ve birden Erdek gibi bir yerde bir tiyatro coşkuluğu yaşandı. Yani İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun gerçekleştirmek istediği tiyatronun küçük bir örneği yaşandı. Bu birkaç yaz da sürdü. Şeyi hatırlatıyor insana bu genç oyuncuların bu davranışı, AÇOK diye bir topluluk var bugün Türkiye'de, Bilsak da bazı işler var fakat bunlar bu azgın çağ dışılık içinde o kadar küçük şeyler ki, insana Shakespeare'in bir sonesini hatırlatıyor. Şöyle diyor Shakespeare sonesinde "Nasıl başa çıksın bu azgınlıkla güzellik, bütün gücü bir çiçeğin açışı kadarsa eğer" böyle güzel bir şekilde bitirebilirim sözümü.

A.K.- Sağolun Sayın Çapan.

İZLEYİCİ- Peki bir ruh bir canlık kazandıramaz mı bu yozlaşmaya.

C.Ç.- Yalnız ruh değil, çahşma ve bilinçli disiplinli bir çahşma o konuda sanıyorum Metin And'ın bize anlatacağı çok şey var. Neden Asya tiyatrosunu birtakım insanlar hayranlıkla keşfediyorlar, çünkü orada inanılmaz bir çaba gerektiğini görüyoruz, sahnedeki veya oyun alanındaki insanın seyircisine canlı bir anlatım yolunu bulması için nasıl bir eğitimden geçmesi gerekiyor, bunu keşfedi-

yor Batılılar doğuda ve yüzlerini doğuya çeviriyorlar.

A.K.- Bir soru sorduktan sonra ben Orhan Alkaya'ya geçmek istiyorum. Bu çağ dışı olanı tanımladınız. Çağ dışı olanın 17. 18. yüzyıldan beri kazanmış olduğu biçimin, kabuğun tanımında, o özde seyirci ve oyuncu ilişkisi olarak tanımladığımız bütünü içeren kabukta kutu sahneli tiyatro çıkıyor karşımıza. Bugünkü ödenekli tiyatrolarda, Devlet Tiyatrolarında, Şehir Tiyatroları'nda böyle bir kabuk var. Giderek yazar da, o çağ dışı yazar da hiç sorgulamadan bu kabuğu aynen kabul ediyor. Seyircinin bu kabuğu sorgulamaya hiç niyeti yok. Bu zorunlu mekansal verinin de çağ dışı kalmada neredeyse baştan kabullenil-miş bir engel oluşturduğunu söyleyebilir miyiz?.

C.Ç.- Mimarlar bunu söylüyor hep, elbette bir ölçüde bunun etkisi var ama bunun çok büyük bir etkisi olduğunu sanmıyorum.

A.K.- Etkisi yok diyorsunuz ama Beklan Algan'a dönüyorum.

C.Ç.- Etkisi yok demiyorum.

A.K.- Yangın olmasaydı o çalışmalarını nerede yapacaktınız Sayın Algan.

C.Ç.- Etkisi yok demedim.

A.K.- Peki pardon geri aldım.

C.Ç.- Elbette etkisi var. Kendini o küpün içine hapsedilmiş hissediyorsa tiyatrocü, yani onu ancak öyle kullanabiliyorsa bu yalnız küpten kaynaklanmıyor, kutu sahneden kaynaklanmıyordur. Onun kafasındaki kutulardan, onun yaratıcılığındaki sınırlardan kaynaklanıyordur. Çünkü bazan bu sınırlılıklar bile yaratıcılığı coşturan birşey olabilir. Peter Brook "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası", yahut Bahar Noktası diye bir oyun var ya Can Yücel'in çağdaşlaştırdığı, Beklan'ın da deneme sahnesinin başındayken, Başar Sabuncu ve oradaki toplulukla Orhan Alkaya'nın da içinde olduğu toplulukla çağdaşlaştırdığı bir kutu sahnede koydu. Peter Brook "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası"nı yani Alduyeh diye bir tiyatrodan Londra'da bir küp, fakat bu küpü o kadar yaratıcı bir şekilde kullandı ki. Şimdi nedir "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası"? Özü cinsel enerji, aşk, coşku. Shakespeare kendi döneminin tiyatrosunda dilinin gücüyle, dilinin güzelliğinin gücüyle oyuncularının yaptıkları işe inanmalarının gücüyle belki başarılı bir şekilde oynatmış. Ama günümüze geldiği zaman bizim bunu oyunun içindeki devingenliği bu coşkuyu bu patlamak üzere olan cinsel enerjiyi anlayabilmemiz için yönetmenin bu püf noktayı yakalaması lazım. İşte o küp sahne Peter Brook için, o püf nokta oluyor. Ne yapıyor; Yıldızlı kağıtlarla kaplanmış üç duvarı, 4. duvar seyircilere açık ve orada

Hermia ile Leasander veya İskender, Dimitri ile Elena, Dimitrius ile birbirlerini kovahyorlar. Yani kızışmış genç kız ve delikanlılar olacak. Yani Allah ellerine düşürmesin birbirlerini, böyle bir cinsel şehvetle. Şimdi bunun somut olarak seyirciye geçmesi çok önemli, yani seyircinin bu yaşantıyı duyması lazım. Koşuyorlar karşılarna duvar çıkıyor, duvara tırmanacak kadar şiddetle koşuyorlar. Yani o duvar, o sınır birdenbire o oyunun sınırsız gücünü seyirciye aktaran birşey oluyor, ve o kadar. Sonunda, oyunun sonu çok mutlu biliyorsunuz. Çifter çifter düğünler oluyor Hesiys ile Hipolita, Hermia ile Lisandır, Eleni ile Dimitri ayrıca sanatkarlar arasındaki düğünler. Yani böyle birkaç düğün birden. Şey gibi SHP Belediyelerinin düzenleyebileceği toplu bir düğün gibi, müthiş bir coşku yani herkes çok mutlu. O düğünün davetlisi gibi seyirciler de bu sevinci paylaşmak istiyorlar. Oyuncular da bunu bildikleri için oyunu şöyle bitiriyorlar; Salona iniyorlar ve seyircilerle sarhıyorlar.. Böyle bir coşkunluğu belki bizden de bekleyebilirsiniz.

A.K.- Burada kutu sahnenin, kutu sahne olma gerçekliğini kullanıyor. Boş bir mekân da verseniz, bu yapıdan yola çıkıp orada bir kutu sahne yapabilir.

C.Ç.- Tabi nitekim aynı oyunu Başar Sabuncu deneme sahnesine koyduğu zaman başka türlü o coşkuyu sağlayabiliyor.

A.K.- Eğer o verili olarak kutu sahne olma gerçekliği metnin içinde o şekilde oturtulursa kullanılabilir. Ben Adsız Oyunda Beklan Algan'ın kutu sahneyi bütün tarihsel bağlamı içinde yerli yerine oturttuğunu anımsıyorum. 4. duvarı da jaluzilerle kurmuştu Beldan Algan.

B.A.- O konuyla ilgili birşey söylemek istiyorum, sıram olmasına rağmen. Çünkü bizim Cevat'la aramızda eskiden beri süregelen bu mesele hala devam ediyor. Haklı Cevat bir sürü bakımdan, ama ben biraz daha ileri giderek aşırı bir söz söylemek istiyorum. Eğer Türkiye'de bugün tiyatro yapılan her kentte diyelim, ikişer üçer tane boş alan tiyatroculara verilse ilk on sene içinde başka tiyatrocular muhakak yetişecektir. Yani bu kadar basit şey, bir dürtü yaratacağına kesinlikle inandığım bir şey. Bir kere düşünce tarzından, düşünün bir kere, yazarından tutun klasik anlamda yazarından tutun, oraya bir oyun yazacağım demeye başladığı vakit, çünkü ne şekilde yazar olursa olsun bir tiyatro biliyor ki oyun yazıyor. Bildiği tiyatro yüzde doksan dokuz o kutunun içinde ceryan edecek bir tiyatro. Onun için istemese, bilmese tiyatroyu çok az bilmiş olsa da öyle bir konsepsiyonu bir kavramı var.

Şimdi böyle bir tiyatroya attığımız zaman yazarı, eğer tuzu olan bir kişiye muhakak başka şeyler. Bırakin onu yönetmeni deliye çevirecek, imkanı yoktur. Hiç evrensel tiyatro hikayenin içinde aynı görüş tarzıyla tiyatro yaparsa yatar iş. Sıfır yani daha ötesini söyleyeyim oyunculara büyük bir meydan okuyuşu var. Bir çevresel tiyatro oyuncusuyla kapalı kutu oyuncusunun yetiştirilmesi tarzından tutun, oyun tarzına kadar herşeyi değiştiriyor, ama orada da oynuyor, başka. Herkesle her şeyi yapabiliyor başka ama bütün bunları zorlayan bir anahtar halinde karşımıza çıkacaktır. Türk tiyatrosunun geleceğinde, meselesinden basit bir vurgu olarak söyledğim bu.

A.K.- Benim de Sayın Çapan'a sorduğum buydu.

M.A.- Ben gerek Sayın Çapan'a, gerek Beklan Algan'a iki bakımdan katılıyorum. Ben verdiği örneğe bir başka örnek katacağım kutu tiyatro için. Kutu tiyatroyu, kutu tiyatro ile alay etmek için kullanılan bir şey. O da Bertoldt Brecht. B. Brecht'm eski Doğu Berlin'de ki tiyatrosu eski bir müzikhol, kutu tiyatro ve üstelik de altın yıldızlı kakmalar ve rölyeflerle süslü bir tiyatro. Burada belki yalnız o tiyatroyu buldu ama illüzyonist bir tiyatrodan antiilüzyonist bir tiyatro çıkarmanın yolunu buldu. Şöyle yaptı; Mesela o meşhur yarım perdesi var ya, ışıklar devamı aynı şekilde yanıyor, çıplak ışıklar ama daha da ileriye gitti çerçevenin dışına çıktı.

A.K.- Belki de Beklan Algan'ın tanımladığı olanaklara sahip olsaydı, o yabancılaştırmayı kullanmasına gerek kalmayacaktı.

M.A.-Yani bununla, çerçeve gerçeğiyle alay ederekten kendi tiyatro anlayışını getirdiler.

A.K.- Sayın Alkaya'ya dönüyorum. Bu konuda ekilemek istedikleriniz dinlemek istiyoruz. Bir de yine sizin az önceki sözünüzden yola çıkan soruyu bir kez de size sormak istiyorum. "Çağdaşlık bir katkıdır" demiştiniz. O katkı nasıl olacak?

O.A.- Ben bu toplantıya gelmeden önce bir gerim içindeydim. Çünkü ne konuşacağımızı tam olarak bilmiyordum. Hakikatten, konuşma o kadar geniş bir mecraya yayıldı ki, her biri başlıbaşına bir konu. Ben de not almayı bıraktım artık.

Katkı nasıl olacak? Katkının nasıl olacağı değil katkının olmasıyla ne olacak, olmamasıyla ne olacak, bu daha önemli bence. Yaratıcılık tamamen bireysel bir şey midir? yoksa kolektif ve taşınabilir bir şey midir? Bu da ciddi başlıbaşına bir tartışma konusu belki.

Yaratıcılığın alanı kolektife taşınabilir. Nasıl taşınır?. Bir kişinin çok özel sergisi, çok özel birikimi bir diğeri ile buluşturuldu-

ğunda taşınır yaratıcılık. Bu buluşma, bu birliktelik gerçekleştirildiğinde taşınır. Bunun için gereken tanışma süreci gerçekleştiğinde taşınır. Yani tiyatroyu yapan insanlar, yapmak sözcüğünü özellikle kullanıyorum, birbirleriyle yaşamayı öğrendikleri zaman yaratıcılık kollektife taşınır. Taşınmadığı zaman yapılan şeyin yaratıcı ya da çağdaş, olumlu herhangi bir anlamda tiyatro olması sözkonusu değildir. Bir noktadan sonra, figürünü oyuncu gerçekleştiriyor ve o kreasyonu her gösteride yeniden oluşturan da oyuncu. Ama oyuncular sahne üzerinde birbirleriyle alışverişini tamamlayamamışlarsa yapılan işin yaratıcı bir iş olması zaten mümkün değil. Yani birbirlerini hissedebilecek sezebilecek yaşama olgunluğuna gelmemişlerse, mümkün değil. Bu çağın tiyatrosu birlikte düşünmeyi öğrenmiş insanların tiyatrosu.

Bu anlamda benim konuşmamın koptuğu noktadan alarak söylemek istiyorum. Teksti kesinlikle evde üretilen edebiyat eseri dramatik edebiyat eseri olarak görmüyorum ve Sayın And'a katılıyorum. T.S.Eliot'un şiire getirdiği çok büyük bir katkı olan obzektive corelatine kavram bütün sanatlarla yayılabilir; realite boşlukta asılı değildir. Mutlaka hısımlık ilişkileri kurularak vardır her realite.

Bir oyunun kimler tarafından oynanacağı, nerede oynanacağı, nasıl oynanacağı ile çok yakından ilişkilidir. Tiyatro metni ve onun üretimi Benim itiraz ettiğim, metnin ortadan kalkmasının mümkün olmayacağıdır. Ne kadar kaldırabilirsiniz?. Diyelim Heiner Müller'in Hamlet Machine'ini ne kadar kaldırabilirsiniz? Metniniz beş sayfa hık bir snopsistir. Ama sonuçta metindir belirleyecek olan. O metni tümüyle kaldırdığınız zaman, yapılan işe başka bir ad bulmak gerekir. Tiyatroyu daha fazla yüceltmeye de gerek yok belki. Yani belli bir düşünceyi mutlaka tiyatro olarak ifade etmek zorunda değiliz. Nasıl büyük aile yapısı dağıldıktan sonra roman sanatı zayıfladı ve yerine tekst diye yeni bir tür çıktıysa, belki bir başka kanal daha açılacaktır ve o başka kanal kendini kendi imkânları ve araçlarıyla ifade etmeyi becerecektir.

Katkıyı da içermek üzere çağdaşlık mümkün müdür? Bir büyük organizmanın içinde görmek gerekiyor belki her şeyi. Bilebildiğimiz, anlayabildiğimiz, bize aktarılan kadıyla tarihi dönemler gösteriyor. Belli dönemlerde çok parlak çıkışlar, belli dönemlerde büyük çöküşler yaşandığını görüyoruz. Ben, büyük çöküş, çürüme devresinde yaşadığımızı düşünüyorum. Bizim "romantik çağ"ımız belki 21. yüzyılda 22. yüzyılda gelecek, dünya kalırsa!.. Şu anda yaşamın içinde neler olup bitiyor, bunu kavramak çok önemli. Çünkü

ben insanların 20. yüzyıl ortasından itibaren rasyonaliteyi yitirdiklerini düşünüyorum.

Birileri çıkıp yağmur ormanlarının yansını yok ediyorsa ve böylece Dünyanın oksijen imkanının yansını yok ediyorsa, burada rasyonel bir yan bulunamaz. Birileri çıkıp dünyayı ve güneş sistemini yok edebilecek nükleer birikimin 7 katını üretilip depoluyorsa, burada bir rasyonalite kalmamış demektir. Yaşanan çağ aklını yitirmiş bir çağdır. Dolayısıyla şu anda yaşanan sürecin içerisinde çıkacak olan işler, tiyatro veya başka bir alanda çok büyük umutlar vad etmemektedir bence. Yeni bir altın çağ göremiyorum yakında, ama bir arayış çağı görüyorum. Bu da nereden geliyor? Bütün dinlerin, bütün ideolojilerin temelinde bir kavram vardır; Humanum kavramı; insanlık ailesi... Bu insanlık ailesine doğru giden her arayış; yeni bir rasyoneli içeren, yeni bir rasyonele yönelişi içeren bu arayış, bulunduğu mecrayı kırırdacaktır. Bu tiyatrodaki ise tiyatroyu kırırdacaktır.

Sentez bir doruğa vardı bence, sentetiklik bir doruğa vardı. Şimdi nasıl ayırabiliriz. Yani sahnedeki her oyuncuyu hem birlikteliğin içinde, hem de tek başına nasıl var edebiliriz. Buna dönük çalışmalar, bir ucundan yakalayan çalışmalar yapılıyor. Sinemada Godard'ın denediği, çok benzer bir şey birimleri ayırtmak ve ayırtan birimleri uyum içerisinde bir arada kullanmak. Yani sesi, diyalogu, görüntüyü hem ayrı tek başına okunacak bir metin, hem de bir bütün içerisinde değerlendirmek. Bunun gibi, birimleri ayrı ayrı araştırarak belki çok önemli bir ufkun başlangıcına varacağız. Modernizm belli bir doruğu yakaladı. Biz hâlâ, çağdaşıktan ayırarak söylüyorum, modernizm kavramları içinde düşünen insanlarız. Kendimi en azından öyle görüyorum. Ama bir kuşak var ve o kuşak belki modernizmin kavramlarıyla düşünmüyor, bambaşka kavramlarla düşünüyor ya da henüz kavramları oluşmadığı için farklı bir düşünce yapısı strüktrü var.

A.K.- Yaklaşımınızda bir Yeni-Modernizm anlayışı var zaten.

O.A.- Böyle iddali adlar koymak istemiyorum. Ben kuramcı değilim. "Yeni modernizm" demek bana çok iddali geliyor. Bir rasyonaliteye ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. Yeni bir çağdaşlığın ancak yeni bir rasyonalite ile başlayacağını düşünüyorum. Bugün anladığım anlamda çağdaşlık için çok büyük sözler söylemek istemiyorum. Bittiği gibi bir sezgim var.

A.K.- Evet Sayın Alkaya son derece genel bir yaklaşımla panelimizi sonlandırdı.

O.A.- Kutu sahnenin yaratıcılığa ne kadar engel getirdiği me-

selesinde bir şeyler eklemek istiyorum. Bir Türk olarak Türkiye'de yaşayan bir insan olarak düşündüğünde, doğrusu bana komik geliyor. Sanki İtalyan sahnede mütiş bir şey yaptık, bir yere geldik, tı-kandık ve bize meydanlar gerekiyor gibi... Her tür imkân, tiyatrolunun var edici, belirleyici koşulları içinde her türlü imkân denenebilir.

A.K.- Acaba İtalyan sahnesini bitirmek yada bitirmemek gibi bir sorunsal var mı? Şimdi onu tartışmaya başlamak lazım, fakat buna girmek istemiyorum.

Sayın konuşmacıların ekleyeceği bir şey var mı?

M.A.- Ben küçük birşey söylemek istiyorum. Bu kolektiflik ve seyircinin çağdaşlaştırılması konusunda bana tiyatro tarihinin en heyecan verici dönemi ki başlangıçta söylendi. Opera, bale falan bütün bunları tiyatrodan ayrılmış gibi görüyoruz. Hepsi bir sanat. Bana hayranlık veren 20. yüzyılda oldu bu olay. 20. yüzyıl başlangıcında Dizghilev'in Ballet Russe gösterimleri. Burada kolektiflik de, seyircinin yetiştirilmesi de çağdaşlık da burda hepsini buluyoruz. Buradaki kolektiflik göz kamaştırıcı bir kolektiflik. Düşünün ki bir kişinin eseri ve o adamda ne korooğraf, ne oyun yazarı, ne müzisyen, ne şair hiçbir şey değil Diaghiler yapımcı gibi bir adam. Ama bütün bunları yakalayan bir şey. Bu bazan gerçekten heyecan veriyor. Hatta Arrademento Dekorasyon dergisine teklif ettim bir albüm yapacağım böyle bütün resimlerle. Düşünün ki müzisyenleri alalım Stravinsky Manuel de Falla, Erik Satie gibi devrin en büyük müzisyenleri, Ressamları alalım Picasso başta olmak üzere bütün meşhur ressamlar ondan sonra dansçılar Nijinsky'ler, Pavlovalar, Şairler Jean Cocteau filan. Bütün bunlar arasında bir arkadaşlık var. Mesela hepsi ressam olup Diaghilev'in portresini yapmak istiyorlar.

Bir sürü portre var. Diaghilev'in kimini Jean Cocteau yapmış, kimini Picasso yapmış filan. Ben bunu ilk ağızdan duydum. Stravinsky'nin müziğini ilk kez Pierre Montaux diye bir şef Fransız şefi yönetiyor. Ben Amerika'da tanıştım, çok yaşlanmıştı. Dedi ki Stravinsky müziği çalınırken eski Yunanlı'ların taş atması gibi domatesler gibi şeyler atmışlar. Fakat zamanla büyük coşkulu seyirci bulmuş, seyirciyi o düzeye getirmişler. Bence 20. yüzyılın en önemli olayıydı Dizghilev olayı. Çünkü bir total veya bütüncül tiyatroya varıyor: bütün sanatlar katkıda bulunuyorlar ve ortaya bir tek eser çıkıyor. O kadar insanın katkısıyla tek bir eser meydana çıkıyor. Böyle bir altın çağ gelmeyecek ama ileriye doğru ışık tutmuş, pek çok sanatçıya ışık tutmuş.

Beklan Algan'ın yapmış olduğu güzel birşey var önce tiyatro yaptı, sonra bunu labaratuvara geçirdi. Yani laboratuvar da, bu bir eğitim meselesi. Bu süreç hem bir yaratılış ve hem bir eğitim oluyor. Asya tiyatrosunda eğitim şimdi örnek oluyor. Batılı tiyatrocular Asya'ya gidiyorlar orada uzun süre geçiriyorlar. Ben Çin'e gittim. Orada okullara baktım, 9 yıl tamamıyla vücutlarını geliştiriyorlar, akrobasi yapıyorlar, örneğin göz sınıfına girdim. Çocuklar yerlere oturuyorlar piyano eşliğinde gözlerini dolaştırıyorlar, yarım saat bir saat bu işi yapıyorlar ve gözlerine hakim oluyorlar. İsteddiği gibi bakabiliyorlar ve bütün bu dilleri, bedenin dili, boynun dili, kolların dili, parmağın ucuna kadar. Örneğin Pekin operasını yetiştiren okula gittim, eski büyük ustalar öğrencileri yetiştiriyorlar. 200 hoca 300 öğrenci var, yani bir buçuk öğrenci düşüyor hoca başına. Son sınıfta teke tek bir öğrenci bir hoca. O sınıfa girdik eski bir oyuncu, eskiden başrollere çıkan bir adam. Kız öğrenci elbiselelerini falan giymiş, ilk çıkışını yapıyor, anlatıyor " Ben imparatorun kızıydım...." ondan sonra duruyor şarkısını söylemeye başlıyor. Burada parmaklarını kullanıyor, adam da iki tahtaya vurarak ona ritm veriyor. Sonra hoca beğenmedi kızın yaptığını, kız son sınıfta artık sahneye atılacak. Adam " Bak parmağını şöyle değil bir parça böyle" gibi her biri üzerine ayrı ayrı çalıştırdı. Biz bile yabancı bir göz olarak oradaki farkı hemen gördük. Beklan Algan'ın da yaptığı çok doğru, zannediyorum tek kişi Türkiye'de. Bunlarla çağ içine girebiliriz.

A.K.- Sayın Algan sizin ekleyeceğiniz bir şey var mı?

B.A.- Metin öyle şeyler söyledi ki gururdan ne söyleyeceğimi unuttum. Ben şunu belirtmek istiyorum

bu kadar eleştiri olumlu olumsuz , müspet menfi konuşmalardan sonra aca son turların belki kısa bir kısmını kendi toplumumuz içinde Türkiye'de yaşadığımız toplum içinde, bu görüşlerin ışığında yarının tiyatrosuna elvercek olumlu ne gibi öneriler getirebiliriz, olmasını diliyoruz. Muhakkak onlar da başkaları gibi dosyada kahr ama hiç olmaz sa konuşulmuş olur.

A.K.- Kısaca önerileriniz.

B.A.- Benim tek düşündüğüm bu şeylerden bir tanesi şöyle, bir tanesi ama önemli bir şey olabilir, gene umutsuzluk çemberi içinde konuşuyorum ama hiç olmazsa bu konuda Cevat ile Metin gibi bu işlerin öğretim safhasında da çok uğraşmış ve uğraşmakta olan hocalarımız var aramızda onların konusuna bağlayarak söylemek istediğim bir şeyler var, o da şu; Tiyatronun Türkiye de yapılan tiyatronun şemasına baktığımız vakit, ödenekli tiyatro var, özel ti-

yatrolar var, amatör tiyatrolar var ama onu ayırmak lazım. Çünkü yarı amatör, profesyonele geçen filan gibi ayrımları çıktı şimdi. Acaba ne kadar amatör ne kadar profesyonel okul tiyatroları var, gruplar var, arada bir üniversiteler var, epeyi zenginleşmiş oldu. Şimdi ileriye dönük bir tiyatro olanağını araştırdığım vakit, ödenekli ve kurumsallaşmış tiyatrolardan bir şey beklememek lazım. Beklemiş olmak onlara yapamayacakları işi yükleyerek tenkit etme yolunu açmaktan başka bir işe yaramaz. Onlar çok iyi oyunlarda olmak şartıyla oyunlar varmak durumundalar, bir fabrika gibi çalışırlar, çok iyi mal çıkarırlar çok kötü mal çıkarırlar başka. Fakat bu kurumların onun dışında yapması gereken iki aşamalı çalışmalarını gerekirdi. Bir tanesi deneme bölümü açmalılar, deneme ile araştırma arasındaki farkı iyi koymak lazım, ikisi birbirinin aynı veya kardeş akraba olabilir. Araştırma hiç bir karşılığı beklemeden belirli bir program içinde kimle yapıyorsa araştırmayı bir şeylerin ortaya çıkarılması için yapılan bir süreçtir ki bunun içine eğitim girer, her türlü teorik kuramsal ve uygulamalı olarak. Kuramsal dediğimiz vakit ilk başta söylemeye çalıştığım gibi tüm bilim ve düşün dallarının tiyatroya akmasına açık kapılar bırakılacak şekilde tabii Cevat'ın söylediği gibi; Tiyatrocu bunların ustası veya uzmanı olacak değil fakat yaşadığı çağın değişkenliğini nereden anlayacaktır?. Dışarıya, sokağa çıktığı vakit, teknik dediği vakit o yanlışlığa düşmüş olmamak için tekrarlıyorum, teknikten şunu kastediyorum. Bir uzay çağını yaşıyorsa insan, bunu için de teknolojinin nasıl geliştiğini ve insan ilişkilerini nasıl değiştirdiğini farkına varması lazım, uzman olması geekmez. Araştırma bürosu olacak bu araştırmadan çıkan değerler olgular deneme sahnesinden seyircisiyle karşı karşıya denenecektir. Zaten büyük tiyatro onu alıp ondan yararlanacaktır. Yaşamaları için ondan yararlanacaktır. Onun için deneme sahnesinin bugünkü konumu tehlikeli bir konumdur. Araştırma olmayan deneysel tiyatrolar birdenbire kurumsal tiyatronun yaşamasına malzeme üreten mahiyete girip kimliklerini de kaybediyorlar. Fakat burada özellikle bizim toplumumuz için önemli olacağını tahmin ettiğim birşey üniversite yani tiyatro bölümleri olan üniversiteler burada nasıl rol oynar. Tabii üniversitelerin içinde bulundukları problemleri bizden çok onlar çok iyi biliyorlar. Ne kadar çok yapmak istedikleri şey var da onda birini belki yapabiliyorlar.

M.A.- Dört tane hela yoktu bizim fakültede inanabilir misiniz?

B.A.- Fakat yapılabilirse şu tehlikeyi önliyerek yapılması gerekli bir şey var, acaba üniversitelerde programa konur da belki bir

gün yapılır. Araştırma ve deneme bölümlerini hem kurmak, fakat hem de buraya uzun vadeli profesyonel kişiler seçmek. Yani gelip bir oyun koydu gittisi değil o dışarda yapılamayan çalışmalarını özellikle araştırma çalışmalarını yürütecek kişiler, ister kendi toplumu-muzdan ister yabancı, burada fark görülmez. Onlara imkan açarak kendi imkanlarıyla oranın döllenmesini ve zenginleşmesini sağlamak. Çünkü dışarda ki hele bizim gibi toplumda yalnız belediye, devlete bağlı para alabileceğin bir şeyde bunlar bizim yaptığımız gibi bir süre gidiyor, bir zaman sonra siz gidirsiniz yine bir şey olmazsa gene kesilecektir ama yapılması lazım.

Buradaki üniversite düzeyinde bu imkanı zorlamak gerekiyor. Yoksa araştırma hikayesi bir heveskârlıktan ortaya çıkan bir iki tohumdan başka ileriye bir şey beklemek lazım, kendimizi tatmin için yapıyoruz da denilebilir bu. Başka bir şey yapmak istemediğimiz için de fakat böyle toplumun temel noktalarına doğru akacak bir zenginlik bolluk ve döllük edecek şeyler değil. O bakımdan benim pratikte çok amaçlı tiyatro binalarının yapılması gibi, bir de üniversitelerin böyle bir anlam içinde birimler kurmaları. Bunlar zorlanırsa küçükten de döllenebilir.

Bir kişinin büyük çapta işi yürütmesi değil, kavramın ortaya atılması ve bir köşesinden başlaması ve ele alması gerekiyor.

Bir de ne yapılır bilmiyorum ama tiyatroluğ arkadaşlar daha iyi söyleyecektir, tiyatronun çekmiş olduğu, Dünya tiyatrosunun çekmiş olduğu bir şey, bilgi ve deneyim aktarımı olmuyor tiyatrodaki. Yazılı teksten bahsetmiyoruz o kalıcı bir şey, o binlerce sene kalabiliyor, ama tiyatro olayı sahnede gösteriliyor. Seyretmiş, duymuş olduğumuz bir gösteri, bunun aktarımı yok, bunun tarihçesini nasıl ayarlayacağız, araştıracağız. Ne olmuş bizden önce, nasıl gelmiş bilmem ne. Şimdi artık içinde yaşadığımız bu ileri imkanı bir çağda hiç olmazsa videolarla ve başka türlü iletişim araçlarıyla denildiği gibi burada dünyanın bir sürü yerinde aynı sancıyı duymakta olan ve harıl harıl araştırma ve deneme yapmak için yırtınan birimler var, yok değil. Bunların arasındaki ilişkiler bile çok zayıf, siz ne yapıyorsunuz, biz ne yapıyoruz, 10 sene sonra onlar batıyor ve yaptıklarıyla kalıyorlar. Ortada bir şey yok ikinci ağızdan üçüncü ağızdan veya fotoğraflardan vs. den izlemeye çalışıyorsunuz. Yani bu temel sorunlar bir birikimin olmasıdır, birikimin yapılan bir işi bir yere getirmesi için çok acil gündeme getirilmesi gereken şeyler olarak düşünüyorum.

Burada da üniversitelerin, herhalde onlara dayanmamız gerekiyor, araştırma hele kuramsal boyuttaki araştırmaları dışardaki ki-

şilerin, onlardan süzüp, alıp tiyatroya dökülmesi gereken şeyler.

O.A.- Küçük bir yanlış anlama olduğu için kanaat belirtmek istiyorum. Biz kavramları çok kaymış bir dile sahibiz, ama bunun yanı sıra çok doğru kullandığımız, tam anlamıda kullandığımız bazı kavramlar da, özel koşullara tekabül etmediği için yanlış anlaşıyor.

Bu amatör, profesyonel ayrımında da böyle. Adı zikredildiği için, özellikle Bilsak Tiyatro Atölyesi'ni mesela, amatör tiyatro kapsamında görmek, AÇOK'u amatör tiyatro kapsamında görmek bu hem doğrudur hem yanlıştır.

Ya da Tiyatrosunu, Kumpanya Sahnesi'ni amatör tiyatro olarak görmek doğrudur. Çünkü bu tiyatroları kuran, yaşatan insanlar hayatlarını tiyatrodan kazanmıyorlar. Ama yanlıştır, bu insanlar hayatını tiyatrodan kazanan insanlarla kıyaslanamayacak ölçüde gerçek anlamda tiyatro yapmaktadırlar. Bütün enerjilerini bütün birikimlerini tiyatroya aktarmakta ve yeni arayışların izlerini sürmektedirler. Kavramlar kullanıla kullanıla yeni anlamlar edinirler. "Galatı meşhur, kelimam fasihten evladır" derler.

Bugün profesyonel tiyatrocuyu diye adlandırılabilir insanların yaklaşık % 80'i ödenekli tiyatrolardadır. Bu insanların belki yarısının birinci işleri dublajdır, talk showdur, dizi filmidir vs. O zaman birinci işi tiyatro yapmak olan amatörle birinci işi dublaj yapmak olan profesyonel tiyatrocuyu yanyana koyduğumuzda, hangisinin amatör hangisinin profesyonel olduğunu anlamakta güçlük çekeriz.

A.K.- Çok doğru ve yerinde bir saptama.

M.A.- Bu öneriler konusunda benim de küçük bir önerim var, olur mu olmaz mı o ayrı mesele. 1966'da New York'da iki ay kaldım orada tanık oldum, bir tiyatro stüdyosunda (Strasbeng'in Actor's studio'sunda) pazartesi geceleri genç yazarlarla oyuncuların bulunduğu geceydi ve onlar genç bir yazarın yeni yazdığı bir oyunu bazı aktör arkadaşlarla hazırlıyorlar, onun önünde oynuyorlar, bir çok kimse eleştiriyor. Ben pasif olarak seyrediyorum karışmıyorum lafa, o kadar iyi netice alınıyor ki en sonunda Strasbeng kendisi kalkıyor ayağa, ufacık bir detayı gösteriyor. Mesela sıkıntılı bir gününde, küçük bir otelde, aktöre diyor ki, bir takım tiklerin olsun, sinir bir adam olacak o otelin resepsiyonundaki adam, şöyle oranın buranın kaşı diyor. Birden bakıyorsunuz piyes canlanıveriyor ufak tefek şeylerle. Niye olmasın İngiltere'de de denendi bu, pazar geceleri Royal Court Tiyatrosunda daha bitmemiş piyesi aktörler dekorsuz filan tecrübe ediyorlar. Bundan aktörler de bir şey kazanı-

yor, yazarlar da bir şey kazanıyor. Böylece gelecek kuşaklarda bu uyum sağlanabiliyor. Bu her yerde de yapılabilir, BİLSAK da da yapılabilir, başka yerlerde de. Çok da iyi olur, bunu devlet tiyatrosundan beklemek abes olur. Genç oyuncular bunu yapıyorlardı, Genç Oyuncular'da yaşlı Ahmet Kutsi Tecer de vardı, ama genç yazarlar da vardı. Onun çok önemli bir sonucu Genco Erkal gibi birinci sınıf oyuncular oradan yetişti, ben de gördüm. Erdek'teki yapılanlar bence çok büyük aşamadır Türk Tiyatrosu için.

A.K.- Sayın Çapan, sizin bu konuda eklemek istediğiniz bir şey var mı?

C.Ç.- Bütün bu olumlu önerilere katılıyorum Gerçekten tiyatronun çağdaş olabilmesi için çok sabırlı, çok bilinçli, çok akıllı bir takım çabalar gösterilmesi gerekir ki, bunu üniversitelerin yapabileceğini Metin And'ın verdiği örnekten de anlıyoruz, benzer örnekler çoğaltılabilir. Onun için Beklan'ın bu özlemlerine ben katılıyorum. Ama şöyle bir soru sormaktan da kendimi alamıyorum. Acaba bu tiyatrolar kapatılsa ve yasaklansa daha olumlu bir sonuç alamaz mıyız?

B.A.- Hangileri, ödenekliler mi hepsi mi?

İZLEYİCİ- Zaten kapatılar iki tanesi iptal edildi, bu sene hiç bir şey seyredemiyoruz.

C.Ç.- Hatta yasaklasınlar, tiyatro denilen kötü işin ben yasaklanmasından yanayım. Belki o zaman sağlıklı birşey tepki olarak çıkabilir.

O A.- İki küçük şey söylemek istiyorum. Birincisi kalıcı olan, çağdaş olan evrensel değerler skalası içinde kendine bir yer bulandır. Ama bu evrensel değerler skalası dediğimiz şey nereden geldi, gökten zembille mi düştü? Hayır! Yüzlerce kültürün bileşimidir evrensel değerler skalası. O zaman, önce kültürü belirleyen şeyler arasında coğrafyanın, dilin olduğunu hiç unutmamak gerekir. Bizim en büyük sorunlarımızdan birisi, modernite eşittir batıcılık formülünün kaçınılmaz bir sonucudur bu, kendi kültürümüze hiç dönüp bakma lütfunda bulunmadık. Zannediyorum artık çok yağmalanmış, izleri bile silinmiş de olsa, kendi kültürümüzün köklerini aramakta fayda var. Evrensele giden yolun, o çok klasik formülün buradan geçtiğine inanıyorum.

A.K.- Panelimizin konuşmacıları tiyatrodaki çağdaşlığı kendilerine göre değerlendirdiler ve ortak bir noktada uzlaşıldı, tiyatronun edebiyatın tutsağı olmadığını, yani metinsel gerçeklikten, metinden ibaret olmadığını söylendi. Tabii çağdaşlık olayında metin gerçekliğinin ötesinde aramak gerektiği doğal olarak çıktı.

Sayın And oyuncu-seyirci ilişkisinin kaybolduğunu, özde o ilişkinin kurulması gerektiğini ya da o ilişkiye dayanan, oradan yükselen, onun üzerine oturmuş bir tiyatronun geleceği oluşturma-
cağını söyledi. Saym Alkaya çağdaşlığa "değişenin içinde aynı ka-
lan" gibi son derece özel bir tanım getirdi. Saym Algan kendi çalış-
malarından örnek verdi ama daha çok Saym And'm tekil yaratıcılık
yaklaşımına karşı çoğul yaratıcılığı öne sürdü.

İZLEYİCİ- Ama bu bence eksik oldu, biraz önce konuşmaların-
ızda aktif seyircilerden bahsettiniz ama burada bizi pasif bıraktı-
nız.

İZLEYİCİ- Ben bir şeyden bahsetmek istiyorum, doğaçlamayı
burada es geçtiniz, metinsiz tiyatrodan bahsederken ben doğaçla-
madan bahsedeceğinizi umdum, fakat söz edilmedi. Bence çağdaş-
lığı yakalamak biraz da doğaçlamak, sahnada doğaçlama yapmak-
la bence eşdeğer. Bu da bizim eski Türk Tiyatrosu'unda mevcut,
yani eskiye dönmek bir anlamda çağdaşlığı yakalamak bence. Eski
Türk Tiyatrosu çağdaşlığı bir anlamda yakalamıştı, doğaç yapıyor-
du ve metinsiz oynuyordu. Metinsiz tiyatronun oynanması imkan-
sız eğer doğaç yapılmıyorsa. Ama doğaç tiyatrosu varsa metinsiz
tiyatro o zaman mümkündür ve eskiye dönülmesi gerekliliği gibi
veya eskinin de yeniden ele alınıp derlenip toparlanmasından ya-
nayım. Yani eski Türk Tiyatrosunun işlenmesinden yanayım.

A.K.- Saym And buna birşey söyleyecek misiniz?

M.A.- Hayır, bunda yerden göğe kadar haklı diyorum. Benim
hayatım boyunca savunduğum şeyi söylediniz, onun için ilave edi-
lecek bir şey yok. Ayrıca tiyatro eğitimi için de önemli bir şey. Fa-
kat Devlet Tiyatrosu için bildiğim bir şey söyleyeyim kendilerinden
en ufak bir şey katamıyorlar. Mesela Tunç Yalman bir Shakespeare
sahneye koydu, Othello, biraz onu bir gezici topluluk oynuyormuş
gibi yapmak istedi, hatta ayı filan oynatanlar da olacaktı, sahneye
ayı çıkaracaktı falan. Fakat bunlar şarkı bile söyleyemediler, aktör-
ler öyle kaskatı kalmışlar ki, vücut denilen bir şey, kıvraklık yok,
yalnız diksiyon, o da yapay bir diksiyon.

İZLEYİCİ- Tiyatroya taş atma falan dendi, seyirci nasıl olur da
tiyatroya müdahale edebilir. Siz yazarımız, gazetelerde yazıyorusu-
nuz. Seyircinin cahil olduğundan, bilinçlendirilmesi gerektiğinden
bahsediyorsunuz. Ben buna inanmıyorum kesinlikle, seyirci o ka-
dar bilinçli ki tekrar tekrar aynı şeyleri seyretmemek için gelmiyor,
burada da yoktur. Seyirci o kadar bilinçli ki tebrik etmeye gidiyor
oyuncuyu, bir şeyler soruyor, oyuncu bir şey bilmiyor, konuşamı-
yor, sadece teksi ezberliyor o kadar. Bence tiyatrocunun bilinçsiz, çün-

kü hiçbir şey bilmiyor. Ben tiyatrocü değilim, çok yakından da ilgilenmiyorum, kebabçıda çalışıyorum. Bir tiyatro paneli oluyor ve tiyatrocular yok. Ben Yıldız Kenter Tiyatrosuna gittim geçen gün, gitmeden önce oynunda geçebilecekleri yazdım, kebabçıyım ama oyunda geçebilecekleri tahmin edebiliyorum ve benim için değişiklik olmadığını bildiğim ikincisine gitmiyorum. Seyirci geliyor ama ikinciye gelmiyor, gerçekten böyle, suç sizdedir, suç tiyatrocularıdır. Öneriler geldi dikkate aldınız mı, üniversiteniz var yapacak mısınız? Katılıyorum! peki! sonuç, uygulama yok.

C.Ç.- Ne yapabileceğimizi sanıyorsunuz?

İZLEYİCİ- Bence bir şeyin temelinde halk varsa, bu bina çağdaş mı, çağdaş neden? Çünkü bu binanın temelinde şu anda bilmem hangi köydeki kadının alın teri var, çünkü parasını oraya yatırıyor. Ama tiyatro halka gitmemiş ki, tiyatro sokakta oynamıyor. Halk bilmiyor, tiyatro neymiş?

İZLEYİCİ- Orhan Alkaya'ya teşekkür etmek istiyorum, bu amatör tiyatro lafının üzerine gittiği için. Türkiye de eğer çağdaş bir tiyatro olacaksa kurumlardan bu çıkmaz, Dünya'nın hiç bir yerinde şimdiye kadar çağdaş tiyatro kurumlardan çıkmamıştır, bundan sonra da çıkmayacaktır.

Bunlar parasız, özerk, özellikle bundan sonra "Özerk Tiyatro" lafının kullanılmasını rica edeceğim. Çünkü bu kişilerin bu işi parasız yapmalarının sebebi amatör olmalarından değil, bu toplumdaki daha çağdaş, genelinden daha çağdaş oldukları için parasız yapıyorlar. Çünkü bu toplum bu kişilere maddi olanakları verecek kadar çağdaşlığa erişmemiştir. Geçen sene 1991 yılında Devlet Tiyatrosu'nda bir oyunun maliyeti iki milyar liraydı. Eminim ki bu topluluklara bu parayı verseydiniz çok daha düzeyli yapıtlar ortaya çıkardı, eğer amatörlük varsa o parayla o oyunları çıkaran kurumlar amatördür bence. Bu yüzden sizde ricam bu tür çalışmalar destekleyeceksek bunlara gereken saygıyı ve ağırlığı vermemiz gerekir. Eleştirmenlerimizin eleştirmesi lazım, seyircilerin gitmesi lazım ve tanımladığımız zaman "Özerk Tiyatro" dememiz lazım.

A.K.- Sanıyorum Orhan Alkaya sizin görüşünüz doğrultusunda amatörlük, profesyonellik tanımını ters yüz etti.

İZLEYİCİ- Benim öğrenmek istediğim Metin And'dan çağdaşlıkta eleştirmenin yeri nedir veya sorumlulukları. Seyirciyi, oyuncuyu, yazarı anladıkta eleştirmeni anlamadık.

M.A.- Evet eleştirmenin yeri, o da Türkiye de maalesef yok sayılır, eleştirmenlik ayrı bir meslek olamıyor, Türkiye'de böyle bir

şey yok. Nitekim başka alanlarda olmadığı gibi. Mesela romancılık da bir meslek, pek az kişiye nasip oluyor, yani romanıyla hayatını kazanan çok az kimse oluyor. Değişik eleştirmen anlayışları var, mesela New York daki eleştirmenler, büyük gazetelede yazarlar bir nevi tüketicinin sözcüsü gibi hareket ediyorlar. Eğer bir komedi seyredecekse onu uyarıyor ve buna seyirci çok iyi uyuyor. Yani 100 Dolara 200 Dolar'a patlıyor bir ailenin Broadway'de bir oyun seyretmesi, o 200 Doların karşılığını alacak mı alamayacak mı, yemek filan da yiyorlar. Mesela Tennessee Williams'm bir oyunu üç günde kalktı, eleştirmenler veryansın ettiler, üç günde zararın neresinden dönülse kardır diye kaldırdılar. Bu tür bir eleştirmenlik var. Bir de daha çok teorik düşünen eleştirmen var bu da bizde yok, birincisinin olmadığı gibi. Yani biraz yol gösteren, o eserin biraz daha iyi anlaşılmasına yol açan kimse. Bir de uzun eleştiriler var bir konuyu bir oyunu didik didik eden, o da araştırmaya giriyor, bence büyük bir katkısı olamaz. Bizde eleştiri yazısını okuyarak tiyatroya gitmiyorlar, zaten pek az yazı çıkıyor. Konu komşu birbirine söylüyor "Bu oyun iyidir gidin veya gitmeyin" diyor öyle oluyor.

O.A.- Eleştiri baş başına bir birim değil, bir sanat eserinin üzerine yapılan bir şey. Dolayısıyla, bizde niye eleştirmen yok'un cevabını ararken, kaçınılmaz olarak bizde ne kadar tiyatro var? Eleştiri metninin yazılabileceği bir bütünün olması lazım karşınızda. Yani binlerce defa tekrarlanmış bir kahbm kötü bir yorumu üzerine ne yazılabilir? Bir şey yazılamaz, o yazı defalarca yazılmıştır, çünkü. Bir kere A tiyatrosu için yazılmış yazıyı B C D tiyatroları için yazmanın ne anlamı var? Buradan ne geliştirici yazı çıkar ne yaratıcı bir yazı çıkar, ne de metin destekleyici eleştiri çıkar.

İZLEYİCİ- Sayın Algan'ın söylediği bir şey vardı, tiyatro eğitimi veren okulların araştırma veya deneysel laboratuvarlar kurmasıyla acaba bir çözüm bulunabilir mi? Ya da böyle araştırma laboratuvarları çoğaltılabilir mi diye bir soru aklıma geldi. Bu herhalde imkansız, böylesine yeniliklerin yapılması, çünkü sanıyorum ilk kez Türkiye'de 1992 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nde Müzikal bölüm açıldı, daramatik oyunculuğun dışında sadece iki öğrencisi var. Sanıyorum böylesi bir şey beklemek herhalde hayal.

O.A.- Bir şey belirtmek istiyorum, bu söyleyeceğim şeyin yapılabileceğine de inanıyorum.

Üniversitelerimizin ne kadar yoksun ve dertli olduklarını hepimiz biliyoruz. Buna rağmen bir sürü kollarda da eğitim veriyorlar. Şimdi buradan mezun olan arkadaşların Türkiye'de kendi iş kollarında ne kadar çalıştığına bakın. Yazar yetiştiren, Dramaturg

yetiştiren bölümlerden mezun olanların onda biri ancak meslek alanlarında iş bulabiliyor.

Bu yetiştirilmiş insan gücünü toplum değerlendiremiyor. Fakat bu mezun olmuş insanlara mezuniyet sonrası çalışma alanı açılırsa burada uzun süreli araştırma yapma alanları elde ederler.

Bu bütçe meselesi midir, muhakkak, fakat iki odadan da başlanabilir.

C.Ç.- Bir öneri daha; Bir kere arakadaşın öfkesini çok sağlıklı bulduğumu söylüyeyim. Bir de bir öfke eksikliği var bu toplumda, öfke bir takım şeylerin yaratılmasında yardımcı olabilir. Tepkisiz yaşamak da sanırım çağdaşlığa götürüyor. Bu arada olumlu yolda atılacak adımlardan biri seyirci yetişmesi. Tabii seyirciyi tiyatro yetiştirir, iyi bir tiyatro seyircisiyle iletişim kurar ve başka türlü tepkiler alabilecek bir olumlu yolda ilerleme olur. Bu arada hiç bir iş yapmayan, atıl olarak duran tiyatro eğitimi görmüş veya oyuncu olarak yetişmiş insanların da tiyatro eğitimine katkıları olabilir. Çoğu zaman şöyle birşey öneriyoruz. Diyoruz ki, tiyatro dersi olsun ortaokullarda, liselerde, nasıl resim dersi, müzik dersi varsa tiyatro dersi de olsun. Yani tiyatronun sadece kavramsal olarak değil, uygulama olarak okullarda yapılması yalnızca okul müsamereleriyle sınırlı kalsın. Gerçekten meslekten insanların çalışmalarıyla bir çeşit, belki ilk başta olmayabilir ama o Doğu'da, Asya ülkelerinde gördüğümüz eğitimin başlangıcı çıkabilir ondan. Çünkü çok küçük yaşta tiyatro heveslisi gençler çalışacaktır, bu işi istekli gönüllü olarak yapacak bir takım tiyatrocularla çok değil belki 5-10 tiyatrocuyla böyle bir adım atılsa, en azından hiç çalışmadan para kazanan insanlar o durumdan, o utanç verici durumdan kurtulacaktır, hem de o potansiyeli birikimi yararlı bir şekilde kullanacaktır.

Amatör tiyatrolar bile tiyatroyu meslekten bilen, o mesleğin içinde yetişmiş ve amatör insanlarla çalışmayı göze alan insanlarla zaman kaybetmeyecektir. Yanlışlarını mümkün olduğu kadar aza indirecektir. Böyle iyimser tiyatroların kapatılmasından ve yasaklanmasından daha başka türlü öneride de bulunabilirim.

M.A.- Ben bu eğitim konusuna katkıda bulunacağım müzik paralelinde. Biz II. Mahmud'dan beri çok sesli müzik diyoruz, şimdi iki tane konser salonu var doluyor, mesela Ankara'da cuma geceleri bilet bulunamıyor. Acaba çok sesli müzik bizim yaşamımıza geçti mi? Benim bir test ölçüm var, diyorum ki bir konserden çıkanlardan gelişigüzel iki kişiyi bir araya getirin, onlara iki sesli bir ezgi söyletmeye çalışın, söyleyebilecekler mi? Yemin ederim ki söyleyemeyeceklerdir, ama iki tane küçük 6 yaşında Avusturyalı

veya İngiliz çocuğunu getirin ikisi iki sesli hatta üçü üç sesli bir ezgiyi söyleyebilirler. Yani bütün mesele çocukluktan başlıyor, çocuk gözünü birtakım tiyatro, sanat çalışmalarıyla açıyor, kendileri hazırlıyor her şeyi yol göstericisiyle beraber. Ancak o şekilde olabilir, yani ileriye dönük olarak yetişebilir, seyirci de oyuncu da, yoksa bu şekilde birden olmaz. Bu eskiden bizde vardı, Türkiye'de bizim geleneksel tiyatromuzda çokluk çocuk hepsi yetişiyorlardı. Bir olayı kitabıma da aktardım, uzun zaman Türkiye'de bulunmuş bir yabancının anılarında Karagöz'ü uzun uzun anlatıyor. Bu sırada ilginç bir olaydan bahsediyor; Bir gün Karagöz temsiline gidiyor, o zaman Karagöz açık saçık, olmadık şeyler söyleniyor, canlılığı da oradan geliyor, yani Karagöz'ün istediğini söyleyebilme özgürlüğünden. Adam diyor ki "Yanımda bir adam, onun yanında da 11 yaşında bir kız çocuğu var, ona döndüm bunlar bu kız çocuğuna seyrettirilir mi dedim, adam da; Nasıl olsa öğrenecek bir gün, otursun şimdiden öğrensin bütün bu hayat gerçeklerini dedi" diye anlatıyor. O zaman öyle sanatçılar vardı çekirdekten yetişen, Batı tiyatrosu gelince o bir takım elit insanların tekelinde oldu halka geçemedi, halk yetişemedi. İyi devreleri olmuştur, 1960'lı yıllarda Ankara seyircisi gerçekten iyiydi. Mesela Milano'da yuhalanan Kon-solos operası Türkiye'de en başarılı prodüksiyonlardan biri oldu, çünkü seyircinin ön yargısı yoktu, güzel birşeyi kabul edebiliyordu. Ama tiyatrocular kendi egoları ile bu seyircileri bozdular.

A.K.- Bugünkü panelimiz burada sona erdi konuşmacılara ve izleyicilere teşekkür ederiz.

*plastik sanatlarda
çağdaşlık sorunsalı*

22 Aralık 1992

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: SARKİS, CANAN BEYKAL, BERAL MADRA

Aykut Köksal- Bu akşamki toplantımızda iki çağdaş sanatçı ve bir eleştirmen var aramızda, Canan Beykal, Beral Madra ve Sarkis.

Daha önce iki ayrı disiplinde çağdaşlığı tartıştık. Bütün bu disiplinler arasında plastik sanatların ayrı bir yeri var. O ayrılık çağdaşlığın yani kontamporenliğin plastik sanatlarda yerleşik bir tanım oluşturmasından geliyor.

Bugün plastik sanatlar yerine çağdaş sanat deyimi kullanılıyor bütün dünyada, çağdaş sanat müzeleri var, çağdaş sanatçılardan söz ediliyor. Bu yüzden belki de çağdaşlığın en büyük konsensusta tartışılacağı panelin bu panel olacağını söyleyebiliriz.

Çağdaşıktan ne anlıyoruz? Sanatın doğal dil dönemi, yani anonim üretim döneminde, bireyin olmadığı dönemde çağdaşıktan söz etmek mümkün değil, bireyle birlikte başlıyor çağdaş olma sorunsalı. Bireyin ortaya çıkmasına, Uyanış Çağına dek gidebiliriz. Ama özellikle 19. yüzyıl sonu ile birlikte plastik sanatlarda örneğin resimde iki boyutlu gerçeklik düzleminin tartışılmaya başlanması, yanılsıma problematiğinin gelip baş köşeye oturması. Sanat yapıtının ağırlık noktasının da artık düşünsel arka düzleme geçtiğini gösteriyor. İşte bizi çağdaşığa, çağdaşlık tanımına götürecek ilk ip uçlarından biri bu. Yapıtın düşünsel arka düzlemiyle var olması. Doğal olarak çağdaşlık bu düşünsel arka düzlemin yanı sıra yeni bir soru sorma ve o soruya yanıt arama gerçekliğini de yanında taşıyor. Hemen bir soru ile Sarkis'e yönelmek istiyorum. Sizin çağdaşlık tanımınızı alarak başlamak istiyorum. Siz Türkiye'li bir sanatçısınız ancak Fransa'da üretiminizi sürdürüyorsunuz, başka bir deyişle bir periferi ülkesindensiniz, ama üretiminiz merkezde.

Çağdaşlık olgusuna periferiden bakışla, merkezden bakış arasında hangi ayrım var, veya bir ileri noktaya giderek, çağdaşlık bağlamında periferi ülkesindeki bir sanatçı merkezle eşzamanlılığı yakalayabilir mi?

Sarkis- Ne kadar konuşmaya hakkım var?

A.K.- Zaman sınırı koymak istemiyorum, izleyicilerin sabrı

bizleri yalnız iki tur dinleyecek kadarsa iki tur konuşuruz, gerekirse üçüncü bir tur yaparız.

S.- Ben çağdaşlık konusunu 1945 den alarak başlamak istiyordum, hatta çok daha gerilere gidip, buraya gelmeden önce şunu sordum kendime; Bu 14. Asırda veya 15. Asırda çağdaş olmak nasıl oluyor ve neden sonra çağdaş olunuyor, onu biraz açıklamak ve anlatmak niyetindeyim. Sizin de söylediğiniz gibi, birey sorunu ortaya konmadan çağdaşlık konuşulamaz o bakımdan hemfikirim. Ve bu bakımdan ben 14. yüzyıldaki ikona sanatından bir parça söz etmek istiyorum. Bildiğiniz gibi ikona tanrı tarafından gönderilmiş ve kabul edilmiş, yani tartışmasız kabul edilmiş bir görüntü olarak ortaya çıkmıştır, yani onu tanrı göndermiştir. Tanrının gönderdiği imaj, simge tartışılmaz. Dolayısıyla burada çağdaşlık sorununu tartışmamız biraz güç. Fakat 14. yüzyılın sonlarına doğru bu ikona sanatında belirli bir korku verme sahneleri oluşmaya başlıyor. Yani çizimde, şekilde. Çok misallerle konuşacağım ben, mesela 14. yüzyılda yaşayan bir ikonacı ki adı vardır, ondan önceki ikonalarda da pek sorun olarak kaale alınmazdı. Bu Yunanlı TEOFAN diye bir ikonacı, bunun işlerine baktığımız zaman, şekillerin çok sert, korkutucu, yani ona baktığımızda insanoğlunun başkaldırması diye bir şey olamayacağını, yani bir yerde bir emir görüntüsü yaptığını ve bu emrin de tanrı tarafından geldiğini anlatır. Buna karşı koymak demiyeceğim, daha çok insanın acısını görüp, bu acıyı dile getirmeye çahşan başka bir ikonacının kalkıp bu durumlara nasıl cevap verdiğini söylemek istiyorum. Bu da Yunanlı Teofan'dan 20-30 yıl sonra dünyaya gelen ve hatta onun tarafından çağrılan ANDRE RUBLEF den söz etmek istiyorum. Bu Andre Rublef'in ikonaları, yani en büyük ikonayı yapmadan önce, insanoğlunun o devirdeki güçlüklerini hissetmiş ve onu ikonada dile getirmeye çalışmıştır.

Rublef'in ikonalarını gördüğümüzde, orada, o işi yapanın bir kişi olduğunu ve bir kişinin de adı olduğunu ve o kişinin tanrının simgesini değil, insanın yaşadığı acıyı, hayatı onun tarafında olduğunu dile getirmiştir. Ve bunu dile getirmesi, o çağın insanına ışık getirmiştir. Bu bakımdan ben Andre Rublef'in, yani 15.yüzyıl başında ikonasını yapan Andre Rublef'i çağına ışık getirdiği için çağdaş bir sanatçı olarak görüyorum. 14. asrı atlayıp, hatta daha da fazla, 18. yüzyılın sonlarına doğru, başka bir sanatçının bir kaç işini almak istiyorum ve 1890 küsürlere kadar resimde ve heykelde kadın figürünün durumunu gözler önüne getirdiğimiz zaman şunu görüyoruz. Kadın kendisini gösteren ve göstermeyi yeğleyen bir figür değildir. Yani kadın göğsünü, karnını, bacaklarını seyirci-

ye dönerek gösteren, daha doğrusu sanatçı tarafından gösterilen bir figür değildir. 1895 lerden biraz sonra Viyana'lı Klimt'in resimlerine baktığımız zaman, onun işlerinde kadın artık başkaldıran ve göğsünü karnını bacaklarını hiç çekinmeden bize doğru bakarak gösteren bir kadın figürü yaptığını görüyoruz. Ve orada bu baş kaldırma çağdaş bir tavidir. Tabii o zamanlarda bu baş kaldırma, cevap verme o zaman bir takım mimarlarda da olmuştur. Eğer bir isim vermek gerekirse Adolf Loose diye, yine Avusturya'lı bir mimar var. O da kokuşmuş rokoko sanatına süssüz bir mimari ile cevap vermiştir. Yani o devir artık utanmanın, saklanmanın son bulması gerektiğini ve tabii yazılarıyla Freude'un o zamanlardaki yazılarıyla beslenerek bir çağı aydınlatma durumu ortaya çıkıyor. Bu bakımdan Klimt'in de bu resimlerinin çağdaş olduğunu ve o devirde Klimt'in de çağdaş olduğunu söylemek istiyorum.

Bir kaç yıl atlayıp 1990 yıllarında, Leningrad, o zaman daha St.Petesburg olmamıştı ve orada bir grup sanatçı ile tanıştım. Bu grubun adı "Nekro Realist" Nekro kadavra, ceset demek, bu grupta 5-6 sanatçı bulunuyordu. Bir kısmı resim yapan, bir kısmı fotoğraf çeken, bir kısmı film yapan ve bir kısmı müzik besteleyen bir grup. Bunların yaşları 25 ile 35 arasındaydı ve yaptıkları resimler, heykeller, daha çok resimden bahsedeceğim, siyah beyaz çok kara, isteyerek kullanılmış pis bir siyah ve isteyerek kullanılmış pis, kirli bir beyazla resimlerini yapıyorlardı. Ve bunların büyük tartışmalardan sonra dertleri dile getirildi, yaptıkları işler kadavra dolu işler ve çok parodili işler. Bunları yapmalarının sebepleri üzerine tartışıldı ve şu noktaya varıldı;

Biliyorsunuz Sovyetler Birliğinde 1925'den itibaren uzun seneler kadavra resmi yapmak yasaktı ve aynı zamanda bu yasağın yanında bir de propaganda sanatının çok önemli olduğunu, sanatı demek biraz güç, propaganda demek daha doğru olur bunun etkisi altında kalan çok sanatçı 1980'lerin sonunda bir başkaldırı sanatı yapmaya başladılar.

Yani bu kişilerin işlerine baktığımız zaman, sanki 60-70 senelik bu kadavra yapma yasağının dile getirildiğini parodik bir biçimde anlatırlar.

Diyorum ki ben bunlar da çağdaş bir sanatçı idiler. Yaptıkları resmin şekli daha çok bir EX VOTO tipi halk resmi diyeceğim, halkın hayallerini dile getiren, yani bayram resimleri gibi diyeceğim, yahut bir takım papazların yaptığı kilise resimleri gibi diyeceğim ve modernist bir tavırdan bahsedemeyeceğim. Fakat benim için de bu kişiler bir ışık getirdikleri için çağdaş sanatçılardır.

Şimdi bir parantez açmam gerekiyor, konuşmamın başında da değindim O devirde KLİMT çağdaş bir sanatçıydı derken, dolayısıyla birtakım zamanlarda bir takım sanatçıların yaptığı işlerin çağdaş olabileceklerini, birtakım zamanlarda aynı sanatçının yaptığı işlerin çağdaş denemeyeceğini de belirtmek istiyorum. Bunun için de bir iki misal vermem gerekiyor Maleviç'in işlerine baktığımız zaman bu çağdaşlık üzerine tartışmamıza gerek yok sanıyorum. Fakat 1927-1928 yıllarından itibaren, ölene kadar yaptığı resimler bir takım kişiler tarafından çağdaş işler değil denilir. Ben aynı fikirde değilim, yani bu o güne kadar dile getirdiği, simgelerini oluşturduğu biçimleri o, 1927-28 yılından sonra yaptığı resimlerdeki figürlerin giysilerinin üzerine giydirmiştir. Bu bakımdan benim için de bu zor şartlarda bile böyle bir davranışın dile getirilmesi çağdaşlıktır.

Tabii başka bir misal de vermem gerekiyor, hangi sanatçı hangi durumlarda artık çağdaş olamıyor dediğimiz zaman aynı devirde yine Rusya'dan misal vereceğim Roçenko'yu ve Tatlin'i ele aldığımız zaman 1915-1925 aralarında ne denli avangard, çağdaş sanatçılar idiyse de 1930 yıllarından sonra hiç tadı olmayan, hiç bir düşüncesele yenilik getirmeyen, kötü ve çağdaş olamayan işler yapmışlardır, bunu da belirtmek istiyorum.

A.K.- Şimdiye kadar verdiğiniz örneklerde bir çağdaş sanatçının ürününün, çağı aydınlatma gibi bir durum yarattığını söylediniz ve örnekler verdiniz. Peki yüzyılımızda, 20. yüzyılda yapının kendi gerçeklik düzleminde çağdaşlık hangi hesaplaşmanın sonucuydu? Düşünsel arka düzlemdeki hesaplaşma, yapının kendi içindeki hesaplaşma nasıl ortaya çıkıyor, bu süreç nasıl yaşandı, bugüne nasıl gelindi, biraz bundan sözedebilir miyiz?

S.- Şimdi bu yüzyıldaki sorunlara hep misallerle cevap vermeye çalışacağım, bundan 5-6 ay önce Bonn'da bir sergi açıldı *Territorium Artist* diye, bu latince ad verilmişti, yani sanatın alanları diye bir sergi olmuştu. Bu serginin düşüncesi aşağı yukarı şuydu; Bu 20. asrımızda sanatçılar değişik malzemelere, belirli konulara el attılar, yani sanatın içinde olamayan konulara el attılar. Ve mesela tek odaklı resim yapıldığı zaman (Yani Maleviç'den bahsediyorum) buna uzun yıllar sanat eseri denmedi. Bir takım sanatçılar politikaya el attıkları zaman, misal olarak Hanz Haacke'yi Alman asıllı Amerika'da yaşayan Hans Hake'yi misal vermeye çalıştığımız zaman onun da işlerine "Bu sanat değildir, bu politikadır" dendi. Ve bir takım sanatçılar bilime, ilime el attılar, onların da işlerine yıllar yılı "bunlar sanat eseri değildir" dendi. Onların sanat eseri olma,

kabul edilme sürecinin ne kadar olacağını söylemek güç. Tartışmaya açık olmalıyız. Bilmiyorum cevap verebildim mi?

A.K.- İkinci turda açarız merkez- pariferi ilişkisini, isterseniz ikinci tura bırakalım. Biraz da günümüzdeki çağdaş sanatın kendi iç sorunlarına da yönelelim istiyorum. Ve Canan Beykal'a yöneliyorum. Bugün çağdaş sanat, Sarkis'in sözünü ettiği süreçle bir söz çoğulluğu ya da özel diller çoğulluğu gösteriyor. Ama bir yandan da çağdaş sanatın daha uzağında duran sanat üretiminde özelleşmiş dillerin, özelleşmiş kişisel dillerin belirleyici olduğunu görüyoruz. Bu belirleyicilik o ürünün sanat piyasasında, tanımlayıcı değerler oluşturuyor. O tanımlanış sonucunda sanat yapıtı kendi özel biçim sözlüğü ile sanat piyasasında belirli bir değer oluşturuyor. Giderek o değerler onu seyirlik bir nesne haline getiriyor. O tekillik de bunun bir anlamda taşıyıcısı oluyor. Çağdaş sanatta ise böyle bir tekillik yok, tam anlamıyla bir söz çoğulluğu var. Yine çağdaş sanatın uzağında duran bakışı, soruya yanıt aramak yerine, yanıtı soru yakıştırmak tavrı içinde görüyoruz. Bu yaklaşımda yapıt apriori olarak kendini önden belirliyor. Çağdaş sanatçının söz çoğulluğunu yeğleyen ve bu söz tekilliği karşısında duran tavrının nedeni bu. Bu süreç nasıl yaşandı, nasıl gelindi o noktaya?

Canan Beykal- Şimdi bahsettiğiniz bu olay gerçekten "Çağdaşlık Sorunsalı" adlı bu panelin bence esas temeli olan iki tartışmayı içeriyor. Bir kere şunu soruyorum kendime çağdaşlık sorunsalını tartışırken, acaba bu sorunsal üslup sorunu mudur, dil sorunu mudur?" diye. Ve tabii bahsettiğiniz tekillik, doğrudan doğruya üsluba dayanan bir şey oluyor ve sanat olgusu içinde özgül değerler olarak düşündüğüm Resim ve Heykel içinde görsel ve biçimsel bir algılama ve hatta buna bağlı olarak eğitim, üretim ve kısaca sanatta üslup diye bir sorunla örtüşüyor. Çünkü hep denmiştir ki, "sanat bir dildir" Ama bize bu dil sürekli üslupla bağdaşık bir dil olarak anlatılıyor. Bugün çağdaşlık sorunsalını dert edinen bir sanatçı dilin, üslup olmadığını anlıyor. Çünkü bugüne kadar baktığımızda geleneğin içinde gerçekten de dil sorunu hep üslupla örtüştürülmüştür ve Türkiye de durum hâlâ budur. Hatta bu sınırlamalar içinde bulunmayan sanatçıların meselelerini de aynı tavır içinde değerlendirmekteyiz. Oysa geleneğin içinde, dil hiç değişmeksizin kişisel lehçeler yani üsluplar aranmıştır sürekli. Bu nedenle buna dil değil, kişisel lehçe diyorum ben. Çünkü dilde hiç bir değişiklik olmaksızın bir takım farklı lehçeler, aynı dil içinde farklı lehçeler bulmak endişesi söz konusu oluyor. Şimdi bu üslup hikayesi ister istemez geleneğin dışındaki sanatçıların da meselesi oldu. Ancak

bu sorun biçimin düşününün önüne geçtiği gibi değil, tersine düşününün biçimin oluşturduğu, bu nedenle de kişisel bir lepçe, bir üslup ve de sonunda bir imzaya tekabül eden bir dizgeyi oluşturmayı amaç edinmedi.

A.K.- Canan, burada hemen söze girmek istiyorum, imza dedin, o zaman imza kendi başma bütün değerleri yükleniyor. Ve yine var olan sistemin içinde, piyasa sistemi diyelim, ne dersek diyelim onaylanmış bir sistemin içinde, o değeri değer kılan da tek başına 0 imza ve onun yüklendiği arkadaki üslup dediğin, biçim dediğin her şey oluyor.

C.B.- Ama burada imza yüklenmiyor, aslında imzayı yükleyen başka bir dizge var. Bu dizge; istediğiniz kadar özgün, kişisel, yöresel bir imgeleme getirin tuval resmi dediğimiz olgunun, resmin son derece kendine ait bir gelenek dizgesi vardır ki bunun dışma çıkmanız mümkün değildir. Çağdaş sanatçı işte bunu araştırdı, resmin değil ama sanatın sorunsalını tartışırken ilk temellendiği sorunsal tuval-şasinin varlık nedeni üzerineydi. Bunun işlevini sorguladı, buradan giderek sanatı sorguladı, onunla birlikte imgeyi sorgulamak diye yeni bir sorun çıktı ortaya. İmgeyi sorgularken bu kez estetik değer ve hatta sanat değeri yüklenmiş estetik obje meselesinin içine girdi.

Bütün bu somut meseleler üslup ve kişisel lehçeden hareket etmiş ve imzayı yüklemiş olan batı sanatının geleneksel dizgesiydi. Aslında bu sorgulanıyor sanat sorgulanırken ve bunun içinde tabii bize örnek teşkil eden, yani dilin değişmesi için ilk büyük ivmeyi veren hiç kuşkusuz Marcel Duchamp'ın Ready-Made'leri geçmiş sanatın karşısında duruyor. Ready-Made'lerin hala pek çok kişi tarafından yeterince ahlaşıldığını sanmıyorum. Bir kere önce formalist eleştirmenler onları yeterince anlamadılar, sanat dizgesine çomak soktuğu için. Çünkü sanatı biçimsel bir gelişim içinde ele aldıklarından ki bunda çok haklıdırlar, gerçekten de sanat biçimsel bir gelişim göstermiştir elbette, üsluba dayandığı için. Bu nedenle de Marcel Duchamp'ın Ready-Made'lerine bir "anti" kavram yükleyip, Onu o biçimsel çizelgenin dışında tutmaya özen göstermişlerdir. Özellikle formalist eleştirmenler ki Greenberg başta, bütün Avrupa sanat geleneği içinde bu tür sanatları hep dışarda tuttular.

Örneğin Dada'ya karşı da müthiş bir tavır aldılar ama bu tavır kendi içindeki mantığı haklı çıkarıyordu. Gerçekten de batı sanat geleneği biçimsel ve görsel bir gelenektir. Yani bunun üzerine temellenmiş bir gelenektir deniyor. Söz bu geleneğin içinde yer alıp ta istediğiniz kadar özgün, kişisel imgeler koysanız bile bu gelene-

ğin temelinden kopmanız ve ayrılıyorum demeniz mümkün değil aslında. Baştan, a priori olarak onaylamanız gereken bir dizgedir bu. Duchamp'm Ready-Made'lerini örneğin Pop'çuların yaptıkları işle aynı anlamda ele almakta bence tutarlı değildir. Çünkü Duchamp'm yapmış olduğu olay, sanat eserinin durmuş olduğu yere sanat dışı bir şey koyarak bu estetiği yeni bir yola kavuşturması değil, aksine bu geleneksel dizgenin tümünden dilinin değişmesine, bu geleneğin estetik dilinin yok sayılmasına yönelik bir problematiği vardır. Duchamp'ı böyle ele almazsak, biçimsel ve görsel bir algılamada ısrar edersek ve imgeler yerine objeler sunmakla, onların biçimlerini ve görsel temaşalarını sunmakla belki de aynı gelenek dizgesi, aynı dil içinde kalmış oluruz.

A.K.- Beral, sen çağdaş sanat üzerine çok yoğun bir düşünsel üretim gerçekleştiriyorsun yıllardır. Bunu sadece yazıyla değil küratörlüğüne de yaşama sokuyorsun. Ben senin çağdaş sanat konusundaki düşünsel üretimini gözden geçirdiğimde bazı kavramların çok belirleyici olduğunu görüyorum. Örneğin sen çağdaş sanatı tanımlarken sürekli belirleyici olan metaforlar örgüsünden söz ediyorsunuz ve bu metaforlar örgüsünü günümüzün postmodern davranışı içinde tanımlıyorsunuz, bu tanımın bir yüzü. Ama öte yandan, özellikle son zamanlardaki çağdaşlık adına yapılan bir takım çalışmaları eleştirirken postmodern gevşekliğin, postmodern eklektisizmin sonuçlarından söz ediyorsun. Aslında bu ikincisi çok doğru bir saptama, tasarım disiplinlerinde ortaya çıkan Postmodernizmde denetimin ortadan kalkması, Modernizm'in sıkı denetim düzenine karşı çıkan arayışlardı. Sahicilikten yoksun, sahte çağdaş sanat ürünleri dediğimiz ürünler, postmodernizmin denetimsizliğe kapı açmasından dolayı ortaya çıktı.

Çağdaş sanat yapıtının içinde yoğun bir iç denetim olması gerektiği herhalde yadsınamaz. Çağdaş sanatı postmodernizm bağlamına yerleştirmeye bugün hala sahip çıkıyor musun önce onu öğrenmek istiyorum.

Beral Madra- Kuşkusuz, bu aslında bir başlık.

A.K.- Çünkü karşı çıktığın Kitch. Kitch'e yer verme de postmodernizmin açtığı yoldan geliyordu. Denetimsizliğin olduğu yerde, normsuzluk yanısıra geliyor. Zaten normun olmadığı yerde çağdaş olmadan söz edebilir miyiz?

B.M.- Hayır, postmodernizmi biz bir başlık olarak kullanıyoruz, tabi kendimize bir takım yönlendirmeler koymak için. Bir yüz yıl boyunca modernizm'den bahsettiğimiz gibi. Bunun bir değişimi söz konusu oldu. Bu değişimi nasıl tanımlamamız gerekiyordu?

Modernizmden sonra gelen bir dönem olarak, onun için o başlığa da fazla takılmayalım. Çünkü belki de postmodernizmi şimdi geçmek üzereyiz, başka bir deneyim de geliyor, neomodernizm gibi!

Aslında şu ana kadar en sağlam terim modernizm, bunun konusunda hiç kimsenin kuşkusu yok, bir modernizm yaşandı. Ben buna girmeden önce, deneyim bana plastik sanatlarda çağdaşlık sorunsalı diye konuyu verdiğiniz zaman, çok irkildim. Bence Türkiye'de periferi olarak veya şöyle diyelim -şimdi değişmekteyiz periferi ile merkez arası olmaktayız- ama daha önce periferide yaşamış bir insan olarak bu çağdaşlık sorunsalına yaklaşımımız her zaman güç oldu. Bu güçlüğü, soruyu sorduğum zaman yeniden yaşadım.

Düşünüyorum ki, bu çağdaşlık sorunsalında birtakım düzlemler var ve Türkiye'de bu düzlemler nerede ve şimdiye kadar hangi düzlemlerde çağdaşlık sorunsalı tartışıldı? Belki şu andaki tartışmamız en kuramsal düzlemde, ben bundan önceki panellerde bu başlangıcı yaşamadığımı söyleyebilirim.

Çağdaşlık deyince, özellikle bugün hiç çağdaş değilim. Biliyorsunuz benim bir Çağdaş Sanat Merkez'im var, bu merkezin önünde şimdi büyük bir enstalasyon var. Şöyle ki, Büyükşehir Belediyesi ile Şişli Belediyesi arasındaki bunalımdan dolayı, büyük bir çöp yığını var. Şimdi oradaki yaşadığım şeyden, birden bire bu düzeye çıktığım zaman, bu düzlem değişikliği gerçekten çok etkileyici oluyor. Yani şunu söylemek istiyorum; İstanbul uluslararası bir kültür merkezi olma yolundayken, küçük bir çağdaş sanat merkezi önünde bu çöp yığınının olması büyük bir karışıklık oluşturuyor. Biz Türkiye'de bu karışıklıklar içinde yolumuzu bulmaya çalışan insanlarız. Şöyle ki; aşağı yukarı bu ülkede 50 yıldır resim tartışılıyor fakat konular her zaman soyut, figür nedir, heykel anıt mıdır, değil midir, temsiliyet midir, somut mudur vs. ki bir kaç gün önceki panelde de gene bu düzeyde konuşuldu. Sonra özgürlük tartışılıyor, batı kopyacılığı tartışılıyor ve bütün bunlar Çağdaş Sanat başlığı altında tartışılıyor.

Bu arada son yıllarda modernizm, postmodernizm gündeme geldi, individualizm, plüralizm gündeme geldi, bunun yanında neokonservatizm gündeme geldi, son zamanlarda neoosmanlılıktan söz ediliyor vs. Bu çağdaşlık nerede? Bütün bunlar plastik sanatlara tümüyle yansıyor mu? Yani Türkiye'de plastik sanatlar alanında çalışan sanatçılar bu karışıklıkların içinde ne yapıyorlar?

Şimdi, biz niye çağdaşlık sorunsalını tartışıyoruz diye düşünüyorum, çağdaş olmayan çağın gerisinde kalan, çağı reddeden, çağa

karşı çıkan, çağa karşı savaşıyor yapıtlar mı var Türkiye'de, yani bunun için mi bunu burada tartışıyoruz?

Bence bunlar var ve bunların varlığını çok küçük bir çevre kabul ediyor. Büyük bir çevre bunların, yani çağa karşı çıkan yapıtların, çağdaş olmayan yapıtların olduğunun farkında bile değil. Şimdi burada karmaşık çoğulcu bir üretimle karşı karşıyayız. Yani gerçek çağdaş olan ve gerçekten çağdaş olamayan yapıtların bir arada ve çok miktarda üretildiği bir ortam. Bu kitleye de sunuluyor her biçimde, sergilerle yayınlarla vs. Ve bunun içinden çıkılamıyor, çünkü postmodernizm, diye bir başlık var ve herkes bu başlığa sığınarak sürekli kendini kabul ettiriyor, diyebiliriz. Bu postmodernizmde ne var? Bir hedonizm var, bir gevşeklik, geniş bir hoşgörü var, bir tarafsızlık, yansızlık, bir kayıtsızlık var ve her şey geçerlidir, var. Bunlar postmodernizmin bir bakıma getirdiği ölçütler.

Fakat ben bu düzlemsizlik içinde bir çıkar yol olması gerektiğine inanıyorum, çünkü bu düzlemsizlik yahut karışık düzlemler sürdükçe, biz plastik sanatlarda gerçek çağdaşlığın ne olduğunu kolay kolay anlayamayacağız. Şimdi ne öneriyorum; Bir kere Türkiye'de 20. yüzyıl sanat gelişmelerinin, dünya sanat gelişmelerinin dışında kalamıyacağı fikrine kendimizi alıştırmamız gerektiğini.

Türkiye'deki sanat üretiminin 20.yüzyıldaki sanat kavramlarıyla ve felsefeleri ile karşılaştırmalı olarak ele alınması gerektiğini. Bugüne kadar bunun geniş kapsamlı yapıldığına inanmıyorum ve sanatçıların bugün postmodernizm başlığı altında yaptıkları alıntıların gerçekten çok iyi incelenmesi gerektiğine inanıyorum.

Yani her alıntının nedeni olmalıdır, sanatçı bu nedenin arkasında durabiliyorsa, hesabını verebiliyorsa bu alıntının bedelini ödüyorsa, o zaman biz rahat edebiliriz, güven duyabiliriz sanatçıya, sanatçı da kendine güven duyabilir.

A.K.- Az önce Canan'ın belirttiği, çağdaş sanatın içerdiği söz çoğulluğu, yani bir üslup tekilliğinin içinde kalmama, denetimsiz bir dil çoğulluğuna kadar gitme tehlikesi yaşıyor. O çoğulluk içinde de tesadüfi olan, hesabı verilemeyen, sahici olamayan hatta belki geriye dönük yanılsamacı tavırlar bile yer bu çoğulluğun doğru algılanmaması mı?

B.M.- Sanıyorum bu dediğin doğru, bir de şöyle düşünelim;

Bugünkü sanatçının hem sonsuz olanakları var, hem de sonsuz olanaksızlıkları var. Böyle bir paradoksun ortasında duruyor sanatçı. Bir taraftan müthiş bir bilgilenme olanağı var; bizim ülkemizde de bunu yoğun bir şekilde yaşıyoruz. Gerçi tabi yine bir çok

alt yapı eksik, yani hiç bir Avrupa kentindeki gibi değil, İstanbul'daki kitaplıklar. Belki bir çok alanda kendini bilgilendirme olanağı var sanatçının, fakat özellikle çağdaş sanat alanında bilgilenmesi güç olmasına karşın yine de ben düşünüyorum ki, bugünkü gençlik çok açık.

Yani televizyon da son derece yetersiz ve yetersiz olmasına karşın bu alanda büyük bir haberleşme ve bilgilenme olanağı var. Bu tabii, bir bakıma zararlar da getiriyor yani bu bilgiler nasıl özümseenecek? Burada bireye geliyorum, yani bireyin bugünkü durumuna geliyoruz. Bence bu masada oturan insanları izin verirseniz birey olarak açıkliayım -benim görüşüme göre -bu gerçek so-ruşturması gibi bir şey oluyor, kendim de dahilim buna.

Burada üç kişiyiz, aslında dört kişi olacaktık, iki eleştirmen ve bir sanatçı, Aykut Köksal'ı incelemiyorum burada çünkü biz konuşmak ve hitab etmek durumunda olduğumuz için ona bağlanıyor iş. Burada farklı işlemler söz konusu. Yani Canan'ın işlevi de sanatta farklı, çünkü bir şehirde oturuyor, bir ülkede oturuyor. Sarkis'in işlevi farklı, o iki ülkede oturuyor ve bir çok ülkede geziyor. Değişik çevrelerden gelmiş olabiliriz ve gene de değişik çevrelerde çalışıyor olabiliriz, değişik disiplinlerden ve değişik düşünce basamaklarından geliyor olabiliriz. Öte yandan ortak yönlerimiz var, sanat ve kültürün içindeyiz, bununla uğraşıyoruz. Sorgulama ve eleştiri yapıyoruz, düşlerimiz var ütopyalarımız var, bir bakıma hepimiz Türkiye'deki sanat ve kültür ortamındayız ve bu oldukça farklı bir şey. Şimdi buradaki sanatçıları ele aldığımızda, onların kişisel bölgeleri var ve toplumsal bölgeleri var. Hem kişisel bölgelerinde yaşıyorlar, hem toplumsal bölgelerinde yaşıyorlar. Sarkis çok değişik toplumsal bölgelere girip çıkıyor. Bölgeler arasına girme bir interpozisyon durumu yaratır. Duyum ötesi araştırmaları var. Yani bir eleştirmenin ya da başka herhangi bir daldaki insanın araştıramayacağı alanları araştırıyor. İçtepileri, özümsemeleri güçlü, soyutlama içtepileri güçlü, bilgileri güçlü, çatışkaları güçlü, ilişkileri değişik dozlarda, dönüşüm yapıyor, belki insanlığı daha farklı ve sağdusu sezgileri, yadsımaları, doğrulamaları hepsi gerçekten başkalarına katkı sağlayacak derecede güçlü. Bu durum birçok sanatçı için geçerli.

Eleştirmen olarak, biz düşünce yaratıcısı değiliz, düşünce ileti-cisiyiz. O yüzden bir transmittör gibiyiz biz ve insanların bilinçsel gereksinimine yanıt veriyoruz metinlerle, araya giriyoruz, sanatla, kitle arasına. Bir takım metinlerle insanlara bilgi veriyoruz. Bizim de kendimize göre, bizi ayakta tutan bir takım özelliklerimiz var.

Bütün burada bahsettiğim olguların bir işlem alanı var diye düşünüyorum. Bu işlem alanını da yapıt ve yapıtla ilgili sergileme, eylem ve işlemleri olarak düşünüyorum. Yani burada hepimizin önünde olan şey kitle, eleştirmenler, sanatçılar ve yapıt, ve bunun da bir işlem alanı var. Bu dünyada bir sistem oluşturuyor, yani yapıtın üretimi, yapıtın gösterilmesi, yapıtın belegelenmesi, yapıtın dolaşımı, yapıtın müzeleşmesi, yani bu bir infrastrüktür. Şimdi sanatçı bu infrastrüktür içinde hem bağımlı, çünkü bu yapıtla ilgili bütün olaylara bütün işlemlere bağımlı olarak yaşamak zorunda. Yani yapıtını sergililiyor, müzeye veriyor ya da koleksiyoncuya satıyor, fakat her zaman için ondan sorumlu, burada özgürlüğünü yitiriyor. Yani bir şekilde sınırlı özgürlük alanı oluyor ve sanatçı hep arayış içinde.

Öte yandan eleştirmen iletici durumda ve eleştirmenin durumu çok daha sınırlı. Burada bence en özgür durumda olan sanatçı, eleştirmen ve sanat yapıtından sonra kitle. Yani kitlenin yapıtla ilişki kurmakta özgürlüğü gerçekten çok. Bu özgürlük gelişmiş ülkelerde bu infrastrüktürün daha kitleye yönelik hazırlanmasından dolayı da çok daha etkin oluyor. Bilemiyorum bireylerin durumunu açıklayabildim mi, bu çağdaş sanat sistemi içinde. Tabii burada sakıncalı durumlar var, onu da postmodernizme bağlayıp sözümü bitirmek istiyorum.

Şimdi sanatçıları ayırıyorum, eleştirmenler ve infrastrüktürün dışındaki kişilerin, postmodernizm başlığı altına girmesi bu çağdaşlaşma olayını geriletıyor. Birincisi tanışızlık yani agnostik tavır, ikincisi bilginin yayılmasına engel olmak, boş sözlülük ve statiklik yani sanatın değişimlerine ayak uyduramamak, sonra fanatizm ve katılık. Sanatı kitleye ulaştıran kişilerde, bireylerde bu tür şeylere rastladığımız zaman ki -günümüzde postmodernizmin gevşeklik başlığı altında sanki bunlara yer veriliyormuş gibi görünüyor ve bu bir tavır haline geliyor- o zaman, plastik sanatlarda çağdaşlaşma sorunu geriliyor ki, ben ülkemizde böyle bir tehlikeyi izliyorum.

A.K.- Belki diğer turda örneklemelere girebiliriz. Ben yeniden Sarkis'e yönelmek istiyorum, gerek Beral'in gerek Canan'ın değindiği konulara ekliyeceği şeyler vardır sanırım. Bir de ilk sorudan arta kalan bir bölüm vardı, periferi ve merkez ilişkisini açıklar mısınız lütfen.

S.- Postmodernizm hakkında söz söylemiyeceğim, şu son yıllarda gezdiğim, iş yaptığım 20-30 ülkede postmodernizm üzerine hiç bir tartışmaya şahit olmadım. Bizim Paris'te bir enstitümüz var, tartışma enstitüsü, orada şimdiye kadar postmodern tartışması ya-

pılmadı, sanatçılar arasında da kalkıp bunun üzerinde konuşma yapan yok.

A.K.- Ama sanatçıların öznesi değil bu zaten, sanatçılar yapıt üzerine tartışıyorlar. Ama eleştirmenlerin öznesi olduğunu kabul etmek gerekiyor, tarihçinin öznesi olduğunu kabul etmek gerekiyor.

S.- Ben buradaki durumu çok iyi bilmediğim için, burada post-modernizm sorununa nasıl gelindiğini, yani bugün bunun dışında öğrenmek isterim. Bu konuya girmek sanatçının sorunu değil derken kimin sorunu oluyor? Rusya'da, Kore'de, Güney Amerika'da bu şekilde aşırı bir postmodern konuşmasına nedense şahit olamadım. Eleştirmenlere gelince, biz buranın dışındaki durumları, belki 25-28 yıldan beriki durumları biraz fazla büyütüyoruz gibi bir hissim var. Tabii bu modern ortamı bu çağdaş sanat ortamını yaşamak için buradan ve diğer ülkelerden, merkez olan ülkelere bir göç olmuştur. Hatta Picasso gibi bir adamın İspanya'dan kalkıp Fransa'ya gitmesi, orada Le Matta'nın Fransa'ya gitmesi, onun o anki merkezlik durumunu saptadığını gösterir. Yani modern tarihin baktığımız zaman, yani Manet'in 1865'in sonrasını diyelim birinci dünya harbine kadar o merkeze bir hücum olmuştur.

1945'den sonra bu hücum azalmıştır, yani bu sefer başka bir merkez ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu da ekonomik yönden güçlü olan Amerika'nın, New York'un merkez olması. Bu şu anlama da gelmiyor o zamanlar ekonomi güçlüydü de sanatçılar güçsüzdü, çok güçlü sanatçılar vardı. Kendi meselelerinin ne olduğunu, Avrupa sanatından ne gibi farkları olduklarını düşüncesele ve şekilsel bir şekilde onlara cevap vererek o ortamı kurmuşlardır. yani New York'un bütün avantajları, tabii düşünsel, çizgisel, şekilsel ve ekonomik merkezin Paris'ten New York'a geçmesini sağlamıştır. Paris 1865 den 1945'e kadar süren kocaman bir hegemonya dersek, burada insanın bir başkaldırışı vardır, kitlenin de bir başkaldırışı vardır. Bu başkaldırış tabii kuvvetli olduğunu gösteren, Amerika'nın başkaldırışıyla, merkez oraya geçmiştir. Tabii sanatçı güçleri var ve bunu ben 1973 yılına kadar getiriyorum. Yani 1973 yılında petrol krizi olduğundan beri eğer bir parça yakından baktığınız zaman üretilen işler resim olsun, heykel olsun, başka şeyler olsun sarsılmaya başlıyor. Çünkü o devirde ekonomik krizin getirdiği zorluk ortaya çıktığı zaman, o sistem o zorluğa kolay işler arama yoluna itmeye başlıyor. 1970 yılının sonunda gelen ne idüğü belirsiz resim ve hatta transavangard denilen bir takım kavramlar, bu krizin boşluğunu doldurmaya yarayan işler ve akımlardır.

New York'un merkezliği de sallandıktan sonra, Paris'in merkez olma durumu sallandıktan sonra, bir takım başka merkezler ortaya çıkmaya başlıyor. Yani Japonya ekonomik gücüne güvenilecek, bizim merkez olabilme durumumuz olabilir diye ortaya atılıyor ve o da olmuyor.

Yani şu duruma baktığınız zaman, ekonomik kriz ve aynı zamanda ideolojilerin de krize girmesinin devridir 1970-1980 yılları. Şimdi biz bunları yaşıyoruz tabii. Bu ekonomilerin krizde olması, ideolojilerin krizde olması, bir takım başka ülkelerdeki durumun aynı zamanda rahatlamasına da yol açıyor.

Şöyle bir durumu çizersek şu an Moskova veya Kopenhag veya Seul veya Sao Paolo veya İtalya'nın küçük bir şehri hatta Yugoslavya'nın Montenegro kenti veya Sofya. Bunlar artık hiç bir kompleksi olmadan sergi üretip ve üretilen yerin merkez olabileceğini savunmaya başlıyorlar, durum bu. Yani artık bizim batıya karşı kompleksimiz, bilmem nesi filan falan artık sözkonusu olamaz. İş bu duruma gelince, bizim buradaki sanat ortamını güçlü bir şekilde sunabilmemiz için burada sanatçı potansiyelinin olduğuna inanıyorum. Fakat eğitim ve sanat merkezleri ve müzelerin zayıf olduğunu, işlevlerini yapamadıklarını benim söylememe bile gerek yok.

Dergileri kaale almak istemiyorum, bu sizin söylediğiniz alt yapılar sanatçılarla aynı hizada gidemiyorlar. Yani sanatçıların, Beral'in de dediğı gibi, sanatçılar daha önde durumdalar, daha kav-galarını veriri durumdalar ve savaşım içindeler. Bütün bu durumları ele alıp analizlerini yapmamız gerekiyor.

A.K.- Burada az önce Beral'in örneklerle sözünü ettiğı Türkiye'deki duruma, yani çağdaşlık görüntüsü adı altında hesabı verilemeyecek, sahici olamayan, kolaj olarak adlandırılan örneklerle ilgili miyiz?

S.- Ben katılamıyacağım ben bu son 15-20 yıldır akımların dışında, sanatçılardan sözedilmesi taraftarıyım. Yani bunun genel bir ön kavramıyla kolaj yapıyor. Bu sanatçıdan çok bence sergileyende görülen bir hastalıktır. Şimdi 1969 sonu, 1970 yıllarında birtakım kişisel, hiç ödün vermeyen, kendi akımının dışında sergiler yapamayan, başkalarıyla kalkıp yüzleşecek eserler yapmayan bir sert düşünce tarzı vardır. Bilirsiniz 1980'lerde mimar, sergi yaptığı zaman sadece mimar ismi ile anılırlardı. 1980'lerden sonra doğan bir meslek diyeceğim, birtakım kişiler sergi kurmaya başladılar, bu sergi kuran kişilerde bu kolaj hastalığı bence daha çok görülmeye başladı. Sergi kurucuları creatörlerdir, biz sanatçılar kalkıp ne ya-

pıyoruz, uzlaşmak, o sizin söylediğiniz herhalde kolaj düşüncesine aykırı. Ben bunu sanatçılarda, çorba gibi iş yapan sanatçılar, kötü sanatçılar oluyor.

A.K.- O zaman özgürlük konusuna geliyoruz. Ben Beral'e yöneleceğim.

B.M.- Demin siz bir örnek verebilir misiniz dediniz, küratorlük kurumu Türkiye'de organik midir? Sarkis çok güzel bir şey söyledi, "sergi kurucusu" dedi benim söylediğim sistemin tam yerleşmemesi dolayısıyla.

A.K.- Bir küratorün çağdaş sanatta yeri nedir, ne olmalıdır, Türkiye'de yeri ne?

B.M.- Ben şimdi zaten bana ne iş yapıyorsun dedikleri zaman eleştirmenim kuratörüm demek bana yapay gibi geliyor. Çünkü ben kendimi şöyle tanımlıyorum; Türkiye'de yaşadığım zamanın sanatına tanık olan kişi ve bu tanıklığı da bir takım metinlerle kitleye yansıtan kişi olarak görüyorum önce. Sergi yapma olayına gelince, gene yaşadığı dönemin sanatçıları izleyen bir kişiyim. Yani onları hakikaten yakından izleyen bir kişiyim yada bunu çok istiyorum. Ne kadar başarılı oluyorum, tabii bunu zaman gösterecek.

Sanatçıların ne ürettiklerini ve bu üretimin nereye oturtulabileceği üzerine düşünüyorum. Yani demin söylediğim gibi, Türkiye'deki sanatın tümüyle küresel sanat içinde ele alınması gerektiğine sonuna kadar inanıyorum ve Sarkis'in söylediği olguya da katılıyorum ki artık bugün, yani bundan 30-40 yıl evvelki bu kompleks, çevresel ülke insanı, ya da sanatçısı olmak olayını, çoktan sırtımızdan atmış olmamız gerekirdi, en azından 1980'li yılların başında. Bence sanatçılar çoktan sırtlarından attılar da, aslında belki bizler eleştirmenler, kitle bu konuda daha geriden geliyor, karar vermiyor.

Küratorlük ile çağdaş sanat arasındaki ilişki, sanatçıyı izleme ama bu izlemektir. Bu izleme belki yıllardır sürmüş, bence de öyle olması gerekiyor. Çünkü demin tanımlamaya çalıştığım sanatçının içerdiği bütün bu karşıtlıklar, bütün bu çelişkiler ya da harmoniler, uyumlar, bütün bunları kolay kolay, kısa sürede ortaya çıkarmak söz konusu değil. Ayrıca yapıtları çözmek de çok kolay bir iş değil ve çok yapıt izlemek lazım, ya da sanatçının tüm yapıtlarını izlemek lazım, sanatçının yanında olmak gerekir.

S.- 20 yıldır takip ettiğim sergilerden, en iyi sergilerin sanatçının sorumluluğu altında yaptığı kişisel sergiler ya da karma sergiler olduğunu söyleyebilirim.

Fakat sanatçı nasıl bir düşünsel veya belirli bir ihtiyaçtan iş gö-

rüyorsa, o sergi düzenleyicinin de öyle bir düşünsel ve ihtiyaçtan bir sergi düzenlemesine gitmesi gerekiyor. 1977 sonunda Paris'te BEAUBOURG açıldığı zaman 4-5 büyük sergi projesiyle açıldı. Paris-NewYork, Paris-Berlin, Paris-Moskova, Paris- Paris sergi projeleriydi. Bu sergilerin kavramı hakkında bu sergilerin kavramı ve kurucusu arasındaki ilişkileri araştıran bir çalışma yapılmamıştır ve yapılması düşünülmemiştir. Sergiyi yapan kişiyle tartıştığım için söyleyebilirim; Dünyada ekonomik dengelerin oynaması Doğu Blokunda bölünmelerin oluşmasından sonra doğu-batı, ekonomik, ideolojik, politik sebeplerden bu bölünmeyi sanatın kabul edip etmeyeceğini dolayısıyla sınır taşıyıp taşımayacağını dile getirmek için yaptığı bir dizi sergilerdi. Yani Güney Amerikalı bir sanatçının Paris'li bir sanatçının yanında olabileceğini kalkıp Moskova'lı bir sanatçının Kopenhag'lı bir sanatçının yanında olabileceğini, yani sanatın bu sınırı inkar ettiğini, bununla savaştığını dile getirmek için yapılmış büyük nefesli sergilerdi. Bu sergilerin kıymeti çok fazla. Burada düşüncelerin ve yapıtların sınır taşımadan, bileşmesinin, zaten bu sergilerden dolayı, o şimdi yeni cins dediğimiz o merkezlerin yok olmaya doğru gitmesi, bu periferi ülkelerde kompleksiz sergilerin ortaya çıkması, bu tür sergiler hoştur.

B.M.- Ben burada devam etmek istiyorum, buna bağlantılı olarak çok güzel bir noktaya geldik. Ben de burada bir sergiden söz etmek istiyordum doğrusu. Çünkü böyle bir ihtiyaçtan doğan bir sergiyi yapma olanağı buldum. Bu yalnız benim değil, benimle birlikte olan sanatçıların da ihtiyacıydı. Sanıyorum geçen yıl çoğu kişi bu sergiyi görmüştür. Resim Heykel Müzesi'nde düzenlediğimiz serginin daha öncesi de vardı, Dimitri Alithinos Türkiye'ye geldi ve Serhat Kiraz ve Handan Börüteçene Girit'e gitti. Diğer sanatçılar arasında da ilişkiler zinciri oluşmuştu. Burada iki periferi ülkesi, yani Yunanistan'da periferi ülkesi olmak durumunda her ne kadar A.T. ülkesi olsa da, sanat açısından periferi ülkesi. Sarkis'in dediği gibi, bu sanatçılar ve bir iki sergi yapımcısı bu sınırları her hangi bir şekilde ortadan kaldırmak istiyor. Bilmiyorum bu ne kadar başarılı oldu, çünkü bu serginin de gerçek bir tartışması yapılmadı, İstanbul sanat ortamında. Yani kimse bu sergiyle ilgili düşüncelerini yazmadı, bu benim için çok üzücü bir şey. Çünkü ben hem bu sergiyi yapıp hem de bununla ilgili bir şey yazmam kötü, fakat buna karşılık geniş bir yankı uyandıracağını ummuştum, Cumhuriyet Gazetesi'yle sınırlı kaldı. Geçen ay bu sergiye bir yanıt geldi ve bu da çok tuhaf bir yanıt, bir periferi ülkesi kompleksi taşıyan bir yanıttı. "Yunanlılara el uzatmak, iyi niyet fahişeliğidir" diye. Tabii bu

çok sert bir yanıtı, ben bu yanıtı kabul etmiyorum. İyi niyetli olabilmek bugün son derece iyi bir şey, aslında bu hakaret olarak yapıldıysa, hakaret olarak kabul etmiyorum da, iltifat olarak kabul ediyorum. İyi niyetli olabilmek bu ortamda çok zor gerçekten, ben bunu olabiliyorsam çok iyi bir şey, ayrıca fahişe olmak da önemli bir şey, günümüzde bu aids riski karşısında!

Bunu da John Cage ile ilgili bir şeye bağlamak istiyorum, çünkü John Cage çok kişiye elini uzatan bir insan ve "ben bütün telefonlarıma kendim cevap veririm, hiçbir zaman telesekreterime bağlamıyorum, çünkü insanlarla bu ilişkiyi kendim kurmam lazım" diyor. Demek ki insanlara elini uzatmak, sesini duyurmak bu kadar önemli, hiç zamanı olmayan bir sanatçı kendisi telefonlarına cevap veriyorsa, bizim gibi uluslararası ilişkilerin yeni başladığı bir ülkede bir komşu ülkeye el uzatmayı, Sarkis'in söylediği bağlamda iyi birşey olarak görüyorum.

A.K.- Şimdi ben bir soruyu hem Canan'a hem de Sarkis'e ortak soruyorum, Sarkis biraz önce Çağdaş Sanat Müzelerinden, sergi düzenleyicilerinden sözetti. Galiba sergileme, kalıcılık, yapıtm daha sonra müzede konumlanması, her seferinde yeniden yorum gibi, ya da her seferinde yeniden sahneye koyma gibi çağdaş sanata ilişkin özel sorunları gündeme getiriyor. Önce Sarkis'e soruyorum sizin bu konuda söyleyeceğiniz bir şey var mı?.

S.- Böyle bir sorun var bu sorunu sanatçılar getirmişlerdir. Müzeler kopmuş durumdadır. Çağdaş Sanat müzesini kim kuracaksa iyi kurması ve vakit kaybetmemesi lazım, yoksa dediğim gibi bütün müzeler doludur. Ellerindeki eseri nasıl kullanılacağını, nasıl gösterileceğini bilmesi lazım. Zira 20. yüzyıldaki bir takım yapıtların, 19. yüzyıldaki yapıtlar gibi sergilenemeyeceğini onlar da anlamışlardır. Fakat bu alanda cevap verecek duruma gelememişlerdir.

A.K.- Niye aynı şekilde sergiliyorlar?.

S.- İstanbul'da bir Beuys semineri oldu, kitabımı da okudum, orada birtakım tartışmalar oldu haberiniz vardır. Onun işlerinin korunmasını yapan kişi vardır konservatör vardır. Mesela onun (Beuys'un) işlerinin yaşatılması korunması demektir. Beuys'un yaptığı, herkesin bildiği gibi çuhayla kaplı pianosu, 1967 yılında yapıldı, 1968 de satıldı, koleksiyonerler aldı, daha sonra Beaubourg'a geldi. Üstü kapalı düzlemde gördüğünüz zaman, eserin çuhayla kapalı bir piyano olması sesin içine hapsolmesi ona çekicilik kazandırıyor ve seyirci olayı yaşamak isteyen kişi ona dokunmak istiyor. Dokunmak istediği zaman tabii izleri kalıyor. Dolayısıyla o malzeme

klasik çağdaki malzemeler gibi, mermerler, bronzlar, tahta üzerine yağlıboya eserler gibi yapılmadığı için bunun eskimesi, yaşlanması daha kolay ve çabuk oluyor.

Konservatörler bu durumda ne yapıyorlar? Şimdi koruyorlar, bir kırmızı kordon koyuyorlar kimse dokunmasın diye ve o iş yaşamadan göstermelik oluyor. Yani o eski alışkanlıklarıyla o işi korumaya özeniyorlar ki o iş o iş olmaktan çıkıyor.

Şimdi bunun bir cevabı var, bundan altı ay önce Paris'te ilk kez, bu gibi işlerin nasıl saklanacağı, nasıl restore edileceği hakkında üç günlük bir seminer oldu, beni de çağırdılar. Bu saklanma ve restore etme işine tavır takındım, yani benim düşüncem bu gibi işlerin, işaretlediği noktaya doğru kanalizasyon etmek olduğunu söyledim. Mesela bu iş nasıl yaşar, yapının yaşaması gerekir, budur doğrusu. Yapının gösterdiği yoldan gitmemiz gerekiyor onunla çarpışmadan.

A.K.- Bir konservatör değil bir yorumcu gerekiyor.

S.- Bu yapıtı anlayacak, bu sanatçının düşüncelerini anlayacak bir kişinin kalkıp bunun yorumunu yapması gerekiyor. Yoksa işin dozuna başka şekilde düşünceler giriyor. Bir takım zengin kişiler vardır, hastalıklı hastalığın kesin çözümü olamadığı için şimdi dondurulup çaresi bulunduğu zaman diyelim bir asır sonra uyandırılması gibi şeyler. Yani şimdiki yapılan işler bu çağdaş işlerin ilacını bekliyor.

Şimdiki durumda benim düşüncem sanatçıların dışında bu yorumu yapacak kişi hali hazırda yok fakat umutsuz değilim 19. yüzyılda tiyatro da aynı durumda, sanatçıların değil sahneye koyucuların profesyonel anlamda sahneye koyucular ortada çıkıyor. Bu bir ihtiyaçtan doğuyor ve neslekler bu şekilde ortaya çıkıyorlar. yani şimdiki durumda bunun icraasını yapabilecek ne küratörler olabilir, ne konservatörler, ne eleştirmenler ne sanat tarihçileri olabilir. Başka biri çıkıp bunun analizini yapabilir çünkü bu yeni bir şey. Sanat yapıtı ateşle oynanan bir şey. Sanatçı nasıl ateşle oynuyorsa yorumunu yapan da ateşle oynuyor demektir.

A.K.- Canan, kabul etmediğin bir şey var mı?

C.B.- Benim söyleyeceklerim bireysel, kendi yaptıklarımla sınırlı. Bunlar bana göre doğru olabilirler, başkaları da ayrı düşünceleri paylaşabilirler ya da paylaşmazlar.

Şimdi tabii ki son derece doğru şeyler söylendi, çünkü bu tür işler yaptığınız zaman, ama sadece bu tür işler için değil, herhangi bir yapının dahi o yaşantıdan soyutlanıp bir yere konulmuş olması onun masum hayatına bir şeyler yüklüyor. Bir nüvyü düşünün, sa-

hibi belli bir nü olsun, mahrem bir eser olabilir bu. Ama birdenbire yüceltilmiş bir salonda hatta kutsal konulu resimler arasında bulunduğunu düşünün, resmin bütün işlevi bitiyor ve anlamı da son derece farklı bir anlam kazanıyor. Buradan hareketle diğer işlerde de durum böyledir. Eğer kalıcılığı tartışıyorsak ya da kalıcılığa o kadar önem veriyorsak, zamanın da o iş üzerinde etkisini düşünmeliyiz. Zaman değişiklikler yapabiliyorsa, yok olmaya bu olay da bir örnek olabilir. Benim de böyle bir kaç işim var, yok olmaya mahkum işlerdi onlar. Yok edileceklerdi çünkü ölüm üzerine kurulmuşlardı. Bu tür işler için müze de, küratör de işlevsizdir. Bunlar benim alanım değil hiç. Böyle meslekler var örneğin köşebaşında kahyalar çıkıyor durup dururken, bir takım meslekler çıkıyor ortaya. Belki bunlar işin gerekliliği içindir, trafiği düzenleyecek biri olmalı. Eğer bunu örgütleyecek toplumsal mekanizmanız yoksa, çünkü bu işler yeni şeylerdir, son derece devingen şeylerdir. İşte küratörün çıkışı da böyle yani toplumsal organizmada küratöre gereksinim vardır, kadrosuyla, bordrosuyla hazır bir meslek değil ama değişen olayların çıkarttığı, bir takım gerekçelerle ortaya çıkan bir şey bu. Bütün bunları tartışmak lazım. Bunların işlevleri ne olabilir, nasıl olabilir, müze nasıl olacaktır, gerekli midir ya da nasıl bir müzeye gereksinim vardır? Bütün bunlar ayrı bir uzmanlık konusu, benim alanım değil elbette.

S.- Böyle uzman bir eleştirmen ben görmedim, fakat böyle bir işin bir müze tarafından alınması imkansız mıdır?

C.B.- İmkansız değil ama bir yapıtın müzede yaşaması ile bu hayatın içinde yaşaması arasında fark var. Bazı sanatçılar aynı işini başka yerlerde yapıyor ve diyor ki bu aynı yapıt değil, başka bir sanatçı da aynı işin , aynı yapıt olarak başka yerlerde yaşamasını istiyor. Bu da müze mekanı içinde olmuyor.

A.K.- Feshane en son bienalde kendi mekansal kimliğini sunmak için hazırlanmadı, nötr bir mekana dönüştü. Sergi salomlarına ayrılmış, gerek işleri tanımlaması, belirlemesi açısından gerek mekanın kendisini tanımlaması açısından farklı, artık feshane değil. Daha önceki bienallerde mekan bir değer olarak devreye giriyordu.

B.M.- Bu konuda gerçekten bienali yönetenler tarafından bir şey ortaya atıldı başından itibaren hep şöyle söylendi "Bu bianel önceki bienallerden farklı olacak" Çünkü mekan açısından farklıydı, birinci ve ikinci bienaller değişik mekanlarda yapılmıştı, bu kez hepsi bir çatı altında toplanıyordu ve bu bir kavram olarak ortaya atıldı. Oysa her iki olayda, benim görüşüme göre, sergi yapımcılarının, yani 1., 2. Bienalde benim, 3. Bienalde Vasıf Kortun'un kendi

seçeneği değildi. Bu bir takım gerekliliklerin doğurduğu sonuçlardı.

Ben birinci ve ikinci bienali yaparken tarisel mekanlar olayı sözkonusuydu ve başka da mekanlar yoktu. Bildiğiniz gibi Askeri Müze gibi, gene panolarla çok kötü bir şekilde düzenlemek durumunda kaldığımız bir yapı vardı.

Üçüncü bienalde büyük bir olanak doğdu, bu müzenin yapımıyla bu bienal, hatta aynı zamanlara denk düşmesi için bir yıl da gecikmeli oldu. Fakat bildiğiniz gibi yine de Feshane bitmedi. yani ben çok sert bir şekilde yargılamak istemiyorum olayı, çünkü bu bina daha bitmedi. Daha biz Gae Aulentin'in ne yaptığını tam olarak görmedik, zaten göremezdik, çünkü bütün binanın içi panolarla kaplandı. Yani hiç bir şekilde mekanı algılama olanağımız yoktu. Bunun yanında bienal düzenleyicisinin düşüncesi, kültürel farklılıklardı. Ben burada bir uyumsuzluk görüyorum, eğer bize kültürel farklılık gösteriliyor idiyse bu bienalde, -yapıtlara baktığımızda da bunların büyük bir bölümü enstalasyonlardı- o zaman izleyici bu enstalasyonlar karşısında bir keşifçi durumuna düşüyor, yani keşfetmesi gerekiyor bunları. Bu kültür farklılıkları ülkeler olarak bize gösterilirse, bu keşif olayı sınırlanmış oluyor. Yani izleyici oraya gidip iki değişik ülkenin yapıtı arasındaki farkı kendisi göremiyor, bu ona gösterilmiş oluyor. Yani bunu örnekle açıklamak istiyorum, Damien Hirst'in işinin yanında Bulgar sanatçısının işini görseydik, ya da başka bir periferi ülkesinden başka birinin resmi, bir şekilde uyum içinde veya karşıtlık içinde. Yani küratör orada yapıtlara bir bakış getirseydi, ya da yapıtları karşılaştırmalı olarak yan yana koysaydı, o zaman bu kültürel farklılık olayını biz çok daha iyi keşfedecektik. Birincisi bu, bu olay bir de panolarla kapanarak bir sınırlama getirilmişti ve bence sıradan bir düzenleme gösteriyordu.

C.B.- Ben bir şey eklemek istiyorum, konu çağdaşlık sorunsalından son derece gündelik meselelere geliyor aslında çok aktüel meselelere geliyor. Vasıf Kortun da burada değil ben o konuda bir şey söylemeyeceğim.

Yalnız bizim burada bir belirsizlik yaşadığımız kanısındayım ben, birden bire aklıma geldi plastik sanatlarda çağdaşlık sorunsalı dediğimiz zaman bile ben bu sorunu tartışan şu kişilerin ve izleyenlerin kullandığımız kavramları nerede ve nasıl kullandığımızı düşünme aşamasında olduğumuzu düşünüyorum.

Biz birtakım sınırları aştığımızı söylüyoruz ve bütün bu sınırları aşarken "plastik sanatlar" diye bir şeyin içine hapsoluyoruz. Ama biz bunu öyle bir rasyonel mantıkla onaylayıp meşrulaştırı-

rak geldik ki buraya, buna birden bire ben başkaldırmak istedim açıkçası. Şimdi bizim bu kadar belirsizliğin içersinde çağdaşlık sorunsalına parmak basıp temeline inmemizin mümkün olmadığını anlıyorum. Çünkü sanatçı olan bir kişi kendi mesleği ile ilgili tüm terimleri derhal masaya yatırmak zorunda hissediyor kendini. Mesela ben bugün şu anda birden plastik sanatlar terimi masaya yatırmamız gerekir diyorum. Çünkü biz bir belirsizliği tartışıyor gibiyiz şu anda. Oradan kalkıp buraya geliyoruz. Ama birden bire dedim ki acaba aktüel bir şey mi yapıyoruz burada ne konuşuyoruz birden allak bullak oldum. Şimdi sınırlar kalktı, merkez, periferi, sanat, müzeler son derece ciddi sorunsallar var ve biz her şeyi "Aydınlanma Çağı"ndan aldığımız o rasyonel mantığımızla meşrulaştırdık. Evet, hiç önemli değil plastik sanatlar da desek, biz bundan hepimiz bir şey anlıyoruz diyoruz. Aslında anlıyor muyuz plastik sanatlar teriminden?

Plastik sanatlar resim heykel bitti diye bu sınırları kaldırdıktan sonra kalkıp da son derece soyut sanatla ortaya çıkmış olan böyle bir terimi ben çağdaşlık sorunsalı başlığı altında tartışmayı anlamsız buldum birden bire.

Bu şöyle bir olay, neden hala sanat diyemiyoruz bir takım şeylere, özellikle bizim alanımızda ona hep bir kulp takmak gereğini duyduk, ona hep bir vasıf yüklemek zorunluluğu duyduk, acaba biz bu kadar belirsiz bir alanda mıyız?

Evet" Plastik Sanatlar" deyince hepimiz bir şeyler anlıyoruz ama gerçekten bugün bu olayları çok ciddi olarak bütün terimlerimizi kavramlarımızı tekrar tartışmamız ve bunların üzerinde bu kodları iyice çözmemiz gerekiyor. Çünkü başka yolu yok bu işin, bu belirsizlikle bir yere ulaşmamız mümkün değil. Geçen günü bana bir denizcilik haritası gösterdiler ve ben o denizcilik haritasından bir şey anlamadım fakat denize çıkabilecek, denizle ilgili uzak yol kaptanı olsun ister kısa yol kaptanı olsun, ister küçük bir yelkenliniz olsun onların hepsi o haritayı ve ona ekli bir kitabı okumayı biliyorlar ve bana dediler ki nerede olduğunuz hiç önemli değildir, orada karanlıkta yanıp sönen bir fenerin ne kadar süre ile yanıp söndüğünü derhal kitabınızı açıp bakarsınız ve o fenerin nerede ve hangi fener olduğunu bilir ve yolunuzu bulursunuz dediler. Bu bir kod çözme yöntemi.

Şimdi eğer sanatla uğraşıyorsak, sanatçı olarak veya sanata dışardan dahil olarak, yani savaş meydanında savaşanlar ve onun dışında olanlar gibi bir konumumuz var sa o zaman kod çözmelerimiz sözkonusudur. Eğer bu kodları çözmesini bilmiyorsak kitlele-

rin bu işi anlamalarından ne sizin sanatınızın bir yerlere ulaşmasından ne de sanatçının gerçekten eski kodları atıp yeni kodlar koymasından söz etmemiz mümkün değil.

A.K.- Canan çok basit bir yanıtı var söylediğinin. Plastik sanatlarda "Çağdaş Sanat"ın özel bir adlandırma olarak yerleştiğini giderek "Plastik Sanatlar" adlandırmasının yerini aldığını ben konuşmamın başında da söyledim. Ama pratik bir zorunluluk vardı, 7 tane paneli adlandırırken tiyatrodaki çağdaşlık sorunsalı, mimarlıkta çağdaşlık sorunsalı'nın yanında çağdaş sanatta da çağdaşlık sorunsalı doğru bir adlandırma olamazdı. Bir örnek vermek istiyorum...

C.B.- Neden olmasın, Batı bunu yapıyor. Sarkis bunu çok iyi bilir. "1'art" dendiği zaman ne anlaşılıyor Sarkis, söyler misiniz?

A.K.- Sarkis'ten örnek vermek istiyorum. Sarkis birkaç gün önce bir ödül aldı Fransa'da, o ödül "Heykel" başlığı taşıyordu, iki yıl önce 1990'da Boltansky aynı ödülü almıştı. Batıda da bir geleneksel kodlama sürekliliği var, pentür var skulptür var ve bu kodlamayı içeren plastik sanatlar adlandırması var.

C.B.- Tabii var. Resim ve heykel özgül değerlerdir ama plastik sanatlar özgül değer değil, bu özgül değerlerin içinde bir yerdedir. Neden? Bakınız bir örnek vereyim. Ben bir sergiye gidiyorum, orada figüratif, betimsel bir resim görüyorum, altını okuyorum "kompozisyon" yazıyor. Böyle bir şey meslekten birinin yapamayacağı bir yanlışlıktır, bence. Çünkü "kompozisyon" aslında imgesel olarak hiç bir şeyi betimlemeyen çizgiyi, rengi, biçimi neyi kullanırsanız kullanın sadece plastik anlamları düşünülerek kullanılmıştır. Müzikten, yani soyut olduğu varsayılan bir sanat dalından ödünç alınmıştır bu terim. Ben bunu söylemek istiyorum. Biz terimleri hâlâ yerine oturtamamış gibiyiz.

A.K.- Konuşmanın ilk başında son derece açık bir tanım getirmiştim bu meseleye.

C.B.- Bir eleştiri daha yapabilir miyim? Postmodern hikayesine gelince Sarkis'in dediği çok doğru. Bu kadar dışarda bulunuyor ve bu tartışmalara şahit olmadım diyor. Bizim ülkemizi son derece tuttu, özellikle "plastik sanatlar"da. Çünkü öyle konformist yapımız var ki, filozofinin sanatla bu derece örtüştüğü hiç bir dönem yaşanmadı. Lyotard sergi yapıyor ve sanat üzerine bla bla, O bla bla ları alıp söylediğiniz zaman postmodernizm yani filozofi ve sanat üzerine yorum yapabiliyorsunuz. Niçin bundan önce filozofi ile sanat arasında bir örtüşme yapamıyordu yazarlarımız diye düşünüyorum bazen. Çünkü her dakika Lyotard başlığı altında koca bir yazı ve ona uyuyor mu uymuyor mu o da tartışmasız. Herkes Lyo-

tard'a uyabilir, herkes Derrida'ya uyabilir oldu Türkiye'de. Bu konformizmden kurtulmak lazım, yani hazır reçeteler ve hazır yapımların bize uygulanması çok büyük bir yanlış, bizleri çözememek anlamına geliyor, ve ben bizlerin hala çözülmediği kanısındayım ve çözülemeyecek de gördüğüm kadarıyla.

A.K.- Çeşitli boyutlarıyla çağdaşlığı tartıştık, çok boyutu olan bir konu, o yüzden ben de özetlemeye girmeyeceğim. İzleyicilerden konuşmacılara sorular olacaktır. O soruları hangi konuşmacıya sorduklarını belirterek yöneltirlerse yanıtlarını alacağız.

SORU-Enis Batur- Ben evsahibi sayılacağım için biraz bekledim başka soru soranlar olabilir diye. Soracağım sorular birbirine eklemeli, üç aşamadan oluşuyor ve birbirini bütünülediğini düşünüyorum, üçünü birden dile getireyim isterseniz, ondan sonra toparlarız.

Şimdi bugün çok önemli ve değerli şeyler duyduk burada ama ben kendi payıma dinleyici olarak başlığın yarattığı soru işaretinin yanıtına hiç yaklaşmadık. Bir kere çağdaşlık ne demek bunu anlamadım, hatta konuşmacıların bazılarının da bunu anlayamadığı kanaatindeyim, çünkü konuyla tam tamıyla uyuşmayan terimleri çakıştırdılar. Örneğin avangardla çağdaş aynı şey demek midir? Benim bildiğim Türkçe'de çağ kökünden gelen, daş ekiyle yoldaş da olduğu gibi aynı çağa ait anlamına gelen sıfattır çağdaş, lık la da bir kelime eki haline dönüştürür. Çağdaşlık diye bir kavram var ise bu aynı çağa ait olmak demek. Biz buna farklı bir anlam yüklüyoruz diyorsanız, o zaman net bir cevabını rica ediyorum ve mümkünse bunun modern kavramından nasıl farklılaştırdığınızı, avangarda göre de nasıl konumladığınızı. Çünkü her şeyden önce burada bir dilde konuşup tartışıp anlamaya çalışıyorsunuz, bu dil Türkçe, mümkün olduğu kadar terimlerin açık seçik olmasında fayda var.

İkincisi kültür ortamı olarak etkilemleri olmayan bir ülkede yaşıyoruz, şöyle bir örnek vereyim size, iyi bir örnek değil belki ama, Balzac'ın Meşhur Şaheser diye bir hikayesi var, 40 sayfalık bir hikaye. Bu hikaye 1940 lı yıllarda Adnan Beng tarafından çevrildi ve yayınlandı. Daha sonra bir 10-15 yıl sonra Nahit Sırrı Örik de çevirdi yeniden yayınlandı, Milli Eğitim Bakanlığı yayınlarından çıktı. Bu gün arasanız bu piyasada bu kitapları bulamazsınız, yani Balzac'ın bu metnine ulaşma şansınız, kütüphanelerden yararlanmanın dışında yok. Bu metin üzerine Picasso bir dizi illüstrasyon yaptı siyah beyaz, bunlar Türkiye'de hiç yayınlanmadı. Bu metin

üzerine Jack İvet geçen yıl bir film çevirdi bu film buraya gelmedi ve gelmeyecek, 4.5 saatlik bir film di.

5.- İki saatlik versiyonu çıktı.

E.B.- İki saatlik versiyonu çıktı ama o da gelmedi, çünkü bizde yabancı filmlerin dağıtım ağı Worner Bross tekelinde döndüğü için böyle bir filmin gelme şansı yok. Jack İvet'in hiç bir filmi gelmedi Türkiye'ye. Bu şu demek,yani bir kısmı ile bizi pek âlâ ilgilendirebilir, beni şahsen çok derinden etkilemiş bir hikaye, onun etrafında yapılan her şey. Yani Balzac'm hikayesi de, Picasso'nun illüstrasyonları da, İvet'in filmi de, varsa psikoanalizleri de, o konuda hikayenin kahramanmm da nasıl bir kişilik olduğuna dair.

Bunlar buraya hiç bir şekilde gelemiyor dolayısıyla bu tek bir örnek üzerinden çok geniş bir yelpaze kurmamız mümkün.

Bizim bu yerküre kültürüne ilişkin ne tür bir çağdaşlık zemini-ne oturabileceğimizi ben merak ediyorum ve sizin r iyimser bir yaklaşımınız, en azmdan Sarkis'de bu iyimserliği neye temellendiriyorsunuz?.

Üçüncüsü, ikinciye paralel bir şey, bu salondaki insanlar sanatla ilgisi olmasalar burada olmazlardı, yani yakından ilgileri olduklarını varsayıyoruz, ben konuşmacıların da buna dahil olduğunu sayıyorum. Aramızda çok az insan Portekiz'de yaşayan bir sinema yönetmeninin adını biliyordur, bugün yaşayan bir İtalyan şairin adını biliyordur. Böylesine kopuk ilişkiler içindeyiz Dünyadan

Bütün bunların çerçevesinde arkanızda bir resim duruyor (Devrim Erbil'in resmi) o resme ilişkin bana bir soruyu, onun bazmda yanıtlamanız mümkün mü?.

A.K.- Bilmiyorum, Enis Batur'un sorusu panelin öznesi mi, Eğer üçüncü soruyu dışarda bırakırsak, herhalde Enis Batur bana hak verecektir.

E.B.- O çağdaşlığı tanımlamanıza bağlı, çünkü o bir çağdaşım ölçüsü.

A.K.- Şimdi birinci sorusu Enis Batur'un modern, avangard,çağdaş, kontanporen, çağdaşlık nedir bundan hiç söz edilmedi dedi ve bir de ne fark var, modern, avangard, çağdaş arasında bunlar gelişigüzel kullanıldı dedi. Ben birinci soruyu Beral'e yöneltmek istiyorum.

B.M.- Konuşmanın bir akışı oldu, herkese de gerektiği kadar zaman kalmadı. Tabii ki çağdaşlığın ne olduğunu tartışmamız gerekiyordu, çok haklıydı Enis Batur. Ben şu soruları kendine soran insanı ya da şu soruları kendine soran toplumu, çağdaş olarak kabul ediyorum: Bu benim kendi görüşüm ama, belki bir yerde de,

geniş anlamda da bir çok kişinin görüşü olabilir. Çağın gerçeklerini biliyor muyuz? Ortak dünya bilincimiz var mı? Bilim ve teknolojinin ilerlemesini, sanatın ilerlemesini izliyor muyuz, bu ilerlemeye katılıyor muyuz? Yani aktif katılımcı olarak değil, fakat bunları benimsiyor muyuz diye bir soru. Bireysel sorumluluk taşıyor muyuz ve yaratıcı düşünce taşıyor muyuz? Birey olarak üstlendiğim işleri dolduruyor muyum ya da toplum olarak üstlendiğimiz işleri dolduruyor muyuz?

Ulusal çıkarlarımız ve ve gerekliliklerimiz ile küresel çıkarlarımız ve gerekliliklerimiz arasındaki konumumuz nedir, bunlardan hangisi ağır basıyor. Ve şöyle bir soruya yanıt alınması gerekiyor. Aydın birey ile toplum arasındaki konsensus durumu nedir? Çatışkı durumu nedir, çelişki durumu nedir? Enis Batur, kabul edersiniz ki bunlara tek tek yanıt vermek lazım. Yani bunlara yanıt verebildiğimiz zaman, gerçekten çağdaşlık diye bir kavramın ne olduğunu anlayabileceğiz, ama sanıyorum hemen hergün herkes düşünüyor bu benim sorduklarımı. İşte bu bilinç bu soruların yanıtını verebilme, bence çağdaşlık oluyor.

S.- Enis Batur'un birinci sorusuna ben cevap verdiğim için, cevap vermiyorum. İkinci soruya cevap vermeye çalışacağım.

Bugün Mary Claire'in Türkçe'si basılıyor, Vogue'un Türkçe'si basılıyor, başka moda dergilerinin Türkçe'si basılıyor. Bunları satın alan, şu marka ne üretiyor? Bunun olduğu bir ülkede, yani Fransız Peynirinin, Macar Salamının olduğu bir ülkede, demin sorduğun soruları sormek güç. Bir kişinin ihtiyacı olduğu şu anda her şeyi öğrenebileceği bir çağda yaşıyoruz.

Bundan on gün önce Şili'li bir sinemacı bizim enstitüye geldi ve Afrika, Amerika, Asya, Avrupa bütün Dünya felsefelerini okumuş, Şili'de okumuş, isim veremiyeceğim. Ben o zaman kabahati o dergilere, kitapçılara, okullara, müzeler, merkezlere, galerilere ve bu meseleyi dile getirenlerde aramak lazım.

A.K.- Bu arada Enis Batur'un sorusuna eksik bir cevap kaldı. Beral, çağdaş ve avangard bunlar hangi anlam farklılıklarını taşıyor.

B.M.- Bunlar bir değişimler dizisindeki insanın konumunu belirliyor, yani modern insan modernist biçimde öncü olan insan, yani modernizmi yaratan insan. Avantgard insan ve çağdaş insan dediğimiz zaman, yüzyılın ilk yarısındaki çağının bilincini yakalamış, yaratıcı düşünceye sahip insan da çağdaştır. Bugün aynı durumdaki insan çağdaştır, Sarkis bunu 14. yüzyıldan başlayarak ortaya koymuş oldu.

Yani çağdaş insan yaşadığı dönemin olgularını kavrayan ve olgular içinde yaratıcılık gücünü kullanabilen, çağını aydınlatan insan gibi.

Avangard kavramı ise modernizm içinde çok yükseklerle çıkmış bir kavram, fakat giderek özelliğini yitirmeye başladı. Sonra, bir takım modernist ütopyaların bir takım beklenen sonuçlara ulaşmamasından dolayı ve bu ütopyaları yaratan öncüler yani avangard insanları da bu özelliklerini yitirmesi anlamındadır.

Ama her zaman için yaşadığımız dönemde de, yüzyılın sonunda da artık modernizmi geride bırakırken de, öncü insanlar var, mutlaka ve bunlara da avangard diyebiliriz.

Modernist bağlamdaki avangard, yani sanat yapıtı, yüce bir sanat yapıtı, eşsiz bir sanat yapıtı yaratan avangard kavramı bugün yok diye düşünüyorum.

Dünya bir modernizmi yaşadı ve modernizm Amerika ve Avrupa dışındaki ülkelerin üzerine inşaa edildi diyoruz. Yani bir yağma sözkonusuydu ve bunu biz söylemiyoruz. 1980'lerin başından beri bütün uluslararası forumlarda gündeme getirildi. 20.yüzyıldaki bu sanatı yaratan, yarattıklarını söyleyen ülkeler bunun bir hesaplaşmasını yaptılar. Yine Sarkis'in dediği gibi de yüzyılın ortasından sonra da yavaş yavaş bu katı düşüncelerini bir kenara bıraktılar. Biz de bu arada bu süre içinde kendi ahntılarımızı yaptık. Avrupa, Amerika diğer ülkelerden bir takım alıntılar yaparak bir modernizm inşaa ettilerse, bu süre içinde o diğer ülkeler de bir takım alıntılar yaptılar. Yani bir bakıma terazinin öbür kefesinin de dolması gibi bir şeydi. Zaten bir taraf doluydu, şimdi öbür taraf da doldu. Belki bundan sonra yeni avangardlar çıkacak, yani bu yeni çağdaş ülkelerin avangardları ortaya çıkacak, belki bunlara başka bir ad bulunacak diye düşünüyorum.

*grafik sanatlarda
çağdaşlık sorunsalı*

5 Ocak 1993

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: BÜLENT ERKMEN, SADIK KARAMUSTAFA,
EŞEN KAROL

Aykut Köksal- Efendim hoşgeldiniz, bizim çağdaşlık panellerinin dördüncüsünü bugün gerçekleştireceğiz. Bugünkü konumuz grafik sanatlar, bundan önce Mimarlık, Tiyatro ve Plastik sanatlarda çağdaşlık sorunsalını tartışmıştık. Bugün de Grafik Sanatlarda tartışacağız. Konuklarımız Sadık Karamustafa, Bülent Erkmen ve Esen Karol.

Bu panellere mimarlıkta çağdaşlık sorunsalını tartışarak başlamıştık. Mimarlıkla grafik arasında bu iki tasarım disiplini arasında, büyük bir koşutluk var. Bu koşutluk mimarlık panelinin de başında belirttiğim gibi bu yüzyılın başında sorunsal belirleyici olma bağlamında çok net görünüyor. Gerçekten de daha yüzyıl başına baktığımızda modernizmin ilkelerinin, doğrularının, endüstri çağının üretim sistemiyle bire bir buluştuğunu görüyoruz. Bu buluşma özellikli mimarlık ve grafik tasarım disiplinlerinde öne çıkıyor ve yüzyıl başından itibaren, modernizmin, özellikle mimarlık ve grafikte kısa sürede onaylanmasına yol açıyor. Mimarlık ve grafik bu konuda birbirini tamamlayan, tümleyen iki tasarım disiplini.

Yine yüz yılın başından bir örnek vermek gerekirse modernist söylemin militan kurumlardan biri olan BAUHAUS'da, daha başlangıçta, mimarlık söylemiyle grafik tasarım üzerine kurulan söylemin yanyana geliştiğini görüyoruz. Belki de bu nedenle modernist tıkanma, yani modernizmin kendi katı kurallar dizgesinin tıkanmaya dönüşmesi ve o tıkanmanın getirdiği, bazılarının tekdüzelik, bazılarının yaratıcılığın ortadan kalkması olarak nitelediği tıkanma, kendini önce mimarlıkta ve grafik tasarımda gösterdi. İşte sorunsal belirleyiciliği de bu noktada ortaya çıkıyor mimarlık ve grafiğin.

Üst söylem düzeyinde, gerekse de doğrudan doğruya ürün düzeyinde postmodernizm ilk örneklerini mimarlıkta ve grafik tasarımda daha 1970'ler sonuna gelmeden vermeye başladı. Halbu ki diğer disiplinlerde bir postmodern söylemin kendini göstermesi ancak 1980'lerin yansına, doğru olabilecekti. Ne var ki Postmoder-

nizmin bu katı kurallar sistemine karşı çıkan tavrı, bu kez kuralları yok sayan, denetimi tümünden yok sayan bir yaklaşımı getirdi.

Söylemle örtüşen doğru yanıt bulma sorunsalı, işlev-biçim problematiği, postmodernizmin denetimsiz çoğulluğunda da ortadan kalkıyordu. Belki de bu yüzden, postmodernizme yönelik eleştiriler içinde, henüz postmodernizm diğer disiplinlerde tartışma düzlemindeyken bile, yine bu tasarım disiplinlerinde ortaya çıktı.

Bugün grafikte yeniden modernizme dönüşlerden söz ediliyor, neomodernizmden bahsediliyor ve sadece bir üst söylem oluşturma düzeyinde değil, doğrudan doğruya ürünler düzeyinde de bunu görebiliyoruz. Türkiye'de grafik tasarımın bir başka boyutu da Dünya ile kurduğu eşzamanlılık. Bu gerçekten de bugün grafik tasarımda çağdaşlık meselesini tartışırken tartışmayı kolaylaştırıcı ve Türkiye'de ki grafik tasarımın Dünya üzerindeki konumunu açmılayıcı bir nokta.

Bu girişin ardından, grafik sanatlarda çağdaşlık meselesinden ne anladıklarını saym konuşmacılardan öğrenmek istiyorum. Önce Bülent Erkmen'e yöneliyorum.

Bülent Erkmen- Çağdaşlık kavramına iki ayrı anlam yükleyebiliriz.

Biri "bu güne ait", "bu zamana ait, "up to date" anlamı...

"Çağdaşlık" kelimesi bu anlamda, Amerika'nın ve Avrupa ülkelerinin dışında kalan ve "az gelişmiş" diye nitelenen ülkelerde, Batı düzeyini, gelişmiş ülkelerin düzeyini belirlemek, tanımlamak için kullanılır. "Avrupalı" kelimesi gibi. "Ankara çok Avrupalı bir şehir oldu" gibi. Atilla Dorsay'ın yazdığı bir film eleştirisine koyduğu "Düzenli, Avrupalı bir film" başlığı gibi.

Cumhuriyet sonrası dönemin düşünce anlayışını da yansıtan bu "Çağdaş" kelimesi o dönemde, özellikle Atatürk'ün nutuklarında karşılığını "muasır" kelimesinde bulur. Kelimenin bu anlamında, teknolojik gelişmelerin ya da günün popüler, moda anlatım biçimlerinin görüldüğü işler çağdaş olur.

Bu gün bu ülkelerde yapılabilecek bir "çok çağdaş bir iş" değerlendirmesine bir İngiliz ya da bir Fransız olsa olsa "çok iyi bir iş" der. "çağdaş değil" değerlendirmesine ise olsa olsa "modası geçmiş" der.

"Çağdaş"ın ikinci anlamı ise "contemporary" anlamında saklı olandır. Bu anlamdaki belirgin uygulamaları, genellikle plastik sanatlarda, müzikte, balede, tiyatrodan görüyoruz. Bu disiplinlerde "çağdaş" kelimesi belli bir anlayışı, belirgin bir türü ifade ediyor, bu isim altında "iş"ler üretiliyor, bu isim altında müzeler açılıyor.

Çağdaş müzik gibi, çağdaş bale gibi, çağdaş tiyatro gibi, çağdaş sanat gibi, çağdaş sanat müzesi gibi.

CD ya da kaset satış yerlerinde görülen caz, pop, rock, newage gibi ayrımlara çağdaş müzik tanımlamasının da eklendiğini görüyoruz. Stockhausen, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Schoenberg, Arvo Part çağdaş müziğin önemli isimlerinden bazıları. Çağdaş tiyatrodaki metnin kalktığını, yorumun ve oyuncunun öne çıktığını; oyunun, oynanışın metnin yerine geçtiğini; yorumun, oynanışın metin olduğunu gördük. Merce Cunningham çağdaş balede hareketin ritm olmadığını, ritmin uyumluluk olmadığını gösterdi, iskemlede oturarak yaptığı dansla bunun önemli örneklerinden birini verdi.

Plastik sanatlarda "plastik" kelimesinin bile artık kullanılmadığını, resim-heykel ayrımının kalktığını, bilinen tanımlamaların değiştiğini, Duchamp'la bir pisuarmın sanat yapıtı, Beuys'la "ses" in heykel olabileceğini gördük. Bu yapıtlar modern sanat müzelerinin yanısıra açılan çağdaş sanat müzelerinde sergilendi.

Ticari olmanın neredeyse zorunlu olduğu sinemada bile Buñuel gibi, Erich Rohmer gibi, Tarkovski gibi, Bergman gibi, Godard gibi, Pasolini gibi sanatın görsel olmadığını bilen sinemacılar çıktı ve çağdaş sinemadaki örneklerini verdiler.

Oysa "siparişe" dayalı disiplinlerde bu anlamda çağdaşıktan söz etmek çok zor. Tüm tasarım disiplinleri için bu böyle. Mimarlık, iç mekan tasarımı, grafik tasarım, endüstri tasarımı, mobilya tasarımı, moda... gibi.

Bu disiplinlerde siparişin karşılığı olan çözümlerin günün geçerli anlayışları, malzemeleri, teknikleri doğrultusunda yapılmış olması tasarlanan işleri "çağdaş" yapmaya yetiyor.

Brody ya da Emigre kökenli karakterleri kullanmak, yazı karakterlerini, elektronik ya da bilgisayar teknikleriyle daraltma ya da genişletme yoluyla deforme etmek, harf aralarını, satır aralarını açarak farklı metin dokuları oluşturmak, yazı ve resimleri dağıtarak, üstüste bindirerek, ekleyerek kalabalık yüzeyler yaratmak, görüntüleri belirsizleştirmek gibi "tasarım tercihleri" grafik ürünleri çağdaş yapmaya yetiyor. Tasarımcılar bir tarz oluşturmayı beklemeden, oluşmuş tarzlardan birini seçme yoluyla çağdaş sunuşları olan "iş"ler üretebiliyorlar. Ancak bu biçimsel çözümlerin çağdaş görüntüsü, çağdaş beğeniyi de, bu doğrultu da dağıtılan ödülleri de üzerinde toplayınca, bu tasarım çözümlerinin içerikle, problemin kendisiyle olan bağı aranmamaya başlandı. Neden yapıldığına bakılmadan nasıl yapıldığına bakıldı. O zaman da tasarımlar özü

olmayan içi boş süsler, motifler haline geldi. Ve giderek tarzların süsleri, üslupların motifleri oluştu. Tasarımda kullanılan unsurları anlamsızlığa itmemek için, ortaya çıkanın yalnızca bir süs, bir süsleme hali olmaması için içerikle tasarım arasında, problemle çözüm arasında kurulacak mutlak bir bağ aranır.

Burada birkaç örnek vermek istiyorum;

FactoFinans was established in 1990 as the first factoring company in Turkey. FactoFinans is a participation of İktisat Bank who has pioneered in the introduction of new and modern financing techniques in Turkish banking system and represents another one of the Bank's progressive initiatives in these markets. FactoFinans is also the first Turkish member of the Factors Chain International, FCI, who is the international umbrella organization for factoring companies worldwide. FactoFinans played a role in the introduction of factoring in the Turkish economy both as a concept and as an institution in the first two years following its establishment. We see currently factoring receives its due attention in academic studies, newspapers, periodicals and magazines as a topic for discussions in economic

1- Son grafik ürünler sergisinde, işlere bakarken bu sayfayı gördüm bir finans kuruluşunun faaliyet raporunun ilk sayfası, gördüğünüz gibi büyük puntodan başlıyor ve giderek küçülüyor. Bildiğiniz gibi bu yazı karakteri kataloglarında kullanılan karakterlerin farklı puntolarda ve farklı uzunluklardaki görünümü için yapılmış bir görüntü anlayışını taklit eden bir sayfa düzeni anlayışı. Ancak gördüğümüz gibi içeriğin bu sayfanın böyle tasarlanmasıyla ilgisi yok. Üstelik bir finans kuruluşu için yapılmış bir sayfadaki kullanılan bu düzenleme; Puntodan büyükten küçüğe gitmesi böyle bir kuruluş için olumsuz bir duyguyu da içinde taşıyor.

Yazıların özelli
 Yazıların özelli
 Yazıların özellikli
 Yazıların özellikli
 Yazıların özellikleri,
 Yazıların özellikleri, çeş
 Yazıların özellikleri, çeşitle
 Yazıların özellikleri, çeşitleri v
 Yazıların özellikleri, çeşitleri ve ö
 Yazıların özellikleri, çeşitleri ve ömürleri
 Yazıların özellikleri, çeşitleri ve ömürleri ne
 Yazıların özellikleri, çeşitleri ve ömürleri ne olur
 Yazıların özellikleri, çeşitleri ömürleri ne olursa olsun
 Yazıların özellikleri, çeşitleri ömürleri olursa olsun
 Yazıların özellikleri, çeşitleri

2- Gördüğünüz gibi bu, bir yazı karakteri kataloğundan alınmış bir *diadır* ve buna gönderme yapılmaktadır birinci örnek. *Facto* Finans sayfasının örneğini gördükten bir hafta sonra Arts dergisinde şu ilanı gördüm;

3- Bu bir uluslararası üyelik ilanı, yazı tasarımcıları için yapılmış, yazıya ait bir iş için yapılmış çağrı, üyelik çağrısı ilanı. Tasarımın doğru kullanılmasına olağanüstü doğru bir örnek bu.

THE TYPE
 DIRECTORS CLUB
 INVITES YOU TO JOIN
 ITS INTERNATIONAL MEMBERSHIP

of creative and accomplished individuals with a

I like my pussy. Sometimes I stare at it in the mirror when I'm undressing and wonder what it would look like without any hair like when I was a baby. Sometimes I sit at the edge of the bed and spread my legs. And stare into the mirror and wonder what others see. Sometimes I stick my finger in my pussy and wiggle it around the dark wetness and feel what a cock or a tongue must feel when I'm sitting on it. I pull my finger out and I always taste it and smell it. It's hard to describe it smells like a baby to me fresh and full of life. I love my pussy, it is the complete summation of my life. It's the place where all the most painful things have happened. But it has given me indescribable pleasure. My pussy: the temple of learning.

4- Madonna'nın sex kitabını karıştırırken bu sayfayı gördüm. Gördüğünüz gibi burada da metnin böyle dizilmesi- nin birinci cümleyi büyük gösterme ihtiyacının dışında hiç bir anlamı yok.

5- Bu sayfada biraz sonra zannediyorum Esen arkadaşımız Amerika anılarını anlatırken değişecek olduğu Cranbrook Akademisinin çıkardığı bir kitabın içindeki sayfa düzeni. Yani kendilerini anlatmaya yönelik bir sayfanın düzeni. Burada da görüyorsunuz ki an-

lam bağı kurmakta zorluk çekiyoruz. Sadece biraz zorlarsak işte Cranbrook anlatan metnin sonunda, Çağdaş Amerikan Tasarımı ile eş anlamlı olduğu ifadesinde en büyük satırı görmemiz bu düzenlemenin böyle olmasına sanki bir nedenmiş gibi görünebilir.

6- Şimdi bu bir ilan metni ve bu tür düzenlemeler üzerine yapılmış bir ilan. Şöyle diyor; "Farkında mısınız ki son zamanlarda ilanların hepsi büyük yazı karakterleri ile başlıyor ve giderek küçülüyor. Bunu iyi ajanslar da yapıyor, vasat ajanslarda yapıyor hatta kötü ajanslar da yapıyor. Bu bir

Cranbrook is like no other institution in the United States. It is part artists' colony, part school, part museum and part design laboratory, and it has never allowed its students to be bound by the narrow lines separating the various design disciplines...the effect of Cranbrook and its graduates and faculty on the physical environment of this country has been profound. For Cranbrook, surely more than any other institution, has the right to think of itself as synonymous with contemporary American design.

moda mı, bir çıkış noktası mı her neyse ister sevin ister nefret edin ama bundan bir sonuç alınıyor." İşte iş buna dayanıyor. Yani sonuç alınıyor olması, içerikle bir bağ aramak-sızın bazı görüntü formüllerinin uygulanmasına neden oluyor.

A.K.- Bülent Erkmen'in söylediklerinden şöyle bir sonuç çıkarıyorum ben, çok özetle başka bir

dile çevirerek. Az önce sözünü ettiğimiz postmodern dönemin denetimsiz keyfi çoğulluğu tasarım disiplinlerinin doğruları ile çelişince ortaya sahte bir çağdaşlık çıkıyor, Bülent Erkmen'in özellikle son dönem işlerinde neomodernist bir yapı ya da modernizmin ilkelerini yeniden farklı bir anlamda ele alan göndermeleri görüyoruz, Erkmen'in yapıtı sözüyle bütünleşiyor. Sadık, sen ne düşünüyorsun, postmodern süreç, postmodern dönem grafik sanatlarda böyle bir tahribat yaptı mı?. Sahte çağdaşlık görüntüleri yarattı mı? Çağdaşlık meselesini grafik tasarımda yanlış yerlere taşıdı mı?. Evet sen çağdaşlığa nasıl yaklaşıyorsunuz?.

Sadık Karamustafa- Bütün iş kollarında iyi ve kötü vardır, sahici olan vardır sahte olan vardır, yüksek olan alçak olan ve ortalama olan vardır. Grafik tasarım disiplininde de karşılaştığımız manzara bundan başka bir şey değil ve bu beni çok korkutmuyor doğrusu. Sahte değerler her zaman her yerde olagelmıştır.

Çağdaşlık sorusunun cevabını vermeden önce başka bir soruyu da yanıtlamaya çalışalım: Postmodernizm modernizmin nesini

Yikes! Have you noticed that a lot of ads lately start out with really big type which gets progressively smaller as you work your way down the page? Good agencies are doing it. Mediocre agencies are doing it. Even really lame agencies are doing it. Why? Some might call it a trend. Others, a breakthrough. Whatever. Love it. Hate it. The truth is, it can and has been done well. Most notably by the creators of the *Marlboro* Company ads, Tracy Wong, who (all these of ads come to a point eventually) will be speaking to the Art Directors/Copywriters Club, Thursday, November 14.

yıkıştır? Postmodern başlığı altında toplanan günümüz akımları 1970'lerden bu yana başladığı ülkeye göre Pluralizm, Swisspunk, Yeni Dalga, Westcoast gibi çeşitli isimler alırlar. Bu akımlar modernizmin nesini yıkmış, nesine karşı çıkmış, nesini inkar etmiştir; oradan girmek istiyorum meseleye. Modernist sözcüğü bir dönem neredeyse küfür anlamında kullanıldı. İnsanlar birbirine hakaret etmek için "modernist" diyerek hakaret ettiler. Sizin de açış konuşmasında dediğiniz gibi modernizm bu çağın bir olayı. Gerçi resim ve heykelde bu başlangıç 1865 lere gidiyorsa da özellikle bizim mesleğimizde, bu çağın olayı. Yani grafik tasarım 20. yy.'da, modernizmle birlikte varolmuştur diyebiliriz.

1900'lerin başlarında tasarım eğitimi diye birşey yoktu. Sanat kökenli, sanat eğitimi görmüş insanlar görsel iletişim işiyle uğraşıyorlardı. 1919'da BAUHAUS kuruluyor. 1926 da Bauhaus'a bağlı uygulamalı sanatlar okulu tasarımcı yetiştirmeye başlıyor. Bauhaus'ta yetişen tasarımcılar Modern hareketin başını çekiyor. Modernizm çok büyük işler başarıyor. Modern Grafik tasarımda her şey kodlarla sinyallerle anlatılmaya başlıyor. Modernizm mesaj iletişimini kodlara ve görsel sinyallere indirgiyor. Postmodernin ya da postmodern başlığı altında toplanan çağdaş akımların yıktığı ve yıkmaya çalıştığı öncelikle bu olgudur sanıyorum. Bir örnek vereyim: bir metinde paragraf başı birinci satırın biraz içerden başlamasıyla anlatılır. Okuyucu içerden başlayan satırı görür görmez, bunun yeni bir paragrafın başlangıcı olduğunu anlar, bu bir görsel sinyaldir. Bunun için ayrıca "Ey okuyucu bu bir paragraf başlangıcıdır" diye yazmanız gerekmez. Bunu anlatmanın başka yolları da vardır. Satırın ilk harfini metin puntosundan büyük dizersiniz, ya da paragraflarının arasını açarsınız. Bunlar, insanların hayatını kolaylaştıran, algılamalarını, okumalarını çabuklaştıran görsel sinyallerdir. Sanıyorum Post-modernin yıkmak istediği ya da değiştirmek istediği Modern anlatımın tasarımcıyı son derece sınırlayan, yaratıcılığı olumsuz etkileyen kodlar, sinyaller ve gridlere indirgenmiş yapısıdır.

A.K.-Postmodernizmin ilk yıllarında, ortaya çıkmaya başladığı dönemlerde siz modernist tıkanmayı yaşadınız mı? Eğitim döneminiz belki bunların tartışıldığı dönemdi, daha sonra ürün vermeye başladığınız dönem henüz postmodernizmin ürünleriyle ortaya yeni yeni çıkmaya başladığı dönemdi. Siz tasarımcı olarak nasıl yaşadınız o dönemi?

S.K.- Akademide iyi bir eğitim görmediğimizi söyleyebilirim, eğitim dönemimizde biz henüz modernizmi anlamaya çalışıyor-

duk. Bu tıkanmayı başka türlü yaşadım, ürün vermeye başladığım ilk dönemlerde grafik tasarımın temel elemanlarını doğru olarak nasıl kullanabileceğimi bilmiyordum. Yetmişli yıllar sonunda yani tipografiyi ve resmi işlerimde doğru kullanmadığımı hissettim. Modern sonrası akımların da getirdiği, yazının ve resmin yani grafik tasarımın iki temel elemanının doğru yere oturtmasıdır. Başka bir deyişle özgürlüklerine kavuşturmasıdır. Modern yanlıştır anlamında söyleyiyorum bunu. 1980 lerin başında yazıya ve resme işlerimde başka türlü bakmaya başladım, bu beni bir süre sonra illüstrasyon yapmamaya kadar götürdü. İllüstrasyon yaptığım zaman bile onu dışarıdan bir kolaj malzemesi gibi alıp kullanmayı öğrendim. Grafik elemanların özgürce kullanılması gerektiğini anladım. Kendi deneyimlerimden çıkan sonuç bu. Ama bunu modernizm beni çok sıkı diye de yapmıyordum doğrusu.

Sözü şuraya getirmek istiyorum: bu değişim acaba tasarımcılar modernist kalıplardan, modernist kodlardan sıkıldıkları için mi gerçekleşti? Bence değil, modernizm ya da modernist dil belli bir süre toplumsal ilişkileri, iletişimi anlatmaya yeterliydi ve iyi anlatıyordu. Ama sonra Dünya değişti, modernist dil yetersiz kaldı, hatta engelleyici olmaya başladı. 20.yüzyılın en büyük modernist hareketi olan sosyalizm çöktü. Sovyetler Birliği parçalandı. Dünya tek merkezlikten çok merkezli düzene geçti. Perifer ülkeler merkez haline gelmeye başladı. Kurumlarda yöneten-yönetilen ayrımının ortadan kalkmaya başladığından sözediliyor.

A.K.- Tekillğe karşı çoğulluk.

S.K.- Evet, modernist dil yeni toplumsal ilişkileri ifade edemez oldu ve tasarımcılar başka bir dil arayışına girdiler. Modernizme karşı ilk ciddi baş kaldırımın İsviçre'den gelmesi de tesadüf değil. Grafik tasarımda modernist kuralların en keskin olduğu, en katı olduğu yer Brockmann ve Hofmann gibi ustalarla zirveye ulaşan İsviçre tasarımcılığı idi. Kökeni dizgicilik olan 1968'de Basle Tasarım Okulu'nda tipografi dersleri vermeye başlayan Wolfgang Weingart modernist tasarıma karşı en güçlü başkaldırımı gerçekleştirdi. Daha sonra Weingart ve öğrencileri Amerika'ya gittiler, Weingart Amerika'da kurslar verdi. Ben bu yeni anlatım biçimlerini, yeni akımları böyle keyfe keder bir şey olarak görmüyorum. Toplumsal ihtiyaçların sonucu olarak böyle bir dilin ya da dillerin oluştuğuna inanıyorum.

A.K.- Bu çoğulluğun da bir tahribat değil aksine bir zenginlik getirdiğini mi söylüyorsunuz?

S.K.- Ben öyle düşünüyorum, sahte hiç bir zaman sahicinin ye-

rine geçemez.

A.K.- Postmodernizmin nedensiz keyfi çoğulluğu, tasarım disiplinin doğru yamıt bulma, Bülent'in biraz önce üzerinde durduğu doğru yamıt bulma zorunluluğuyla çelişmiyor mu?. Modernizmin belirlenmiş kurullar dizgesi yanlış ister istemez dışarıya bırakıyordu. Ama denetimsiz çoğulluk geldiğinde tasarım disiplininin kendi doğrularını da keyfi bir kullanımlığa terk etti. O zaman çok rahatlıkla az önce Bülent'in gösterdiği büyük puntodan küçük puntoya doğru giden keyfi kullanım alternatifi modernist tasarım mantığında sözü bile edilemezken keyfi biçimde uygulanmaya başlandı.

S.K.- Yeni olan herşey sakıncalarını da beraberinde getirir, yeni bir dil önce doğru da konuşulur yanlış da konuşulur. Bir yabancı dil öğrenmeye kalkıştığımızda başlangıçta çok yanlışlar yaparız. Ben yanlışlardan korkmamaktan yanayım çünkü uzun süre etkili olmuyorlar; yeter ki doğrular ağır bassın. Modern sonrası akımlar iletişimi ortadan kaldırmadı, iletişime yeni anlatım biçimleri getirmek için ortaya çıktı. Özellikle grafik tasarımdaki etkisi öteki disiplinlerden farklı oldu. Örneğin reklam tasarımındaki etkisi yavaş gelişti. Çünkü reklam tasarımında, geniş kitlelere yönelik ciddi pazarlama olaylarının sözkonusu olduğu işlerde daha yavaş bir gelişme gösterdi de, insan kavrayışının daha ileri olduğu alanlarda kitaplarda, dergilerde, konser afişlerinde kolay benimsendi. Evet her yenilik risk taşır. Az sonra birkaç örnek de ben göstereceğim yanlış uygulama ve dili yanlış kullanma konusunda. Ama herşeye rağmen zenginliğin, çeşitliliğin ve çoksesliliğin yanındayım.

A.K.- Esen'e söz vermeden önce Bülent Erkmen'e bir soru daha sormak istiyorum, yararlı bir zenginlikten söz etti Sadık, bir yanda bir dil çoğulluğu var, dil çoğulluğu keyfi kararlara kadar giden çoğulluğu gösteriyor. Bir de söz çoğulluğu, anlatım araçları çoğulluğu var. Postmodernizm getirdiği dil çoğulluğu sadece tahribat mı yarattı, yoksa yine modernizmde olduğu gibi doğru yamıt bulmaya oturacak bir dil tekilliği içinde işimize yarayacak bir söz çoğulluğu da getirdi mi?

B.E.- Şimdi bir söz çoğulluğundan söz ediyoruz ama bu söz çoğulluğu denetimsiz söz çoğulluğu. Her denetimin ortadan kalktığında yapacağı tahribatı yaptı. Getirdi dediği zenginliği biz nerede aramalıyız, zenginlik dediğimiz şey nedir, gördüğümüz elemanların çeşitliliği, çözümlerin farklılığı ve zenginliği mi yoksa onların niye olması gerekliliği konusunda ve görünenin arkasında duran düşünce zenginliği mi? Bu görüntüde elde edilen çeşitlilik zenginliğinin dayanımlı lezzeti ve imkanları bize arkasındaki di-

şünceyi göz ardı etme imkanı yarattı. İşte bunu tehlikeli buluyorum ben.

A.K.- Peki bugün neomodernizm hareketinden söz edilebilir mi?

B.E.- Bilmiyorum.

A.K.- Esen, sen merkezden geliyorsun, Dünyanın merkez olarak tanımladığı bir yerden geliyorsun Amerika'dasın, New York'dasın. Buradan oranın nasıl görüldüğü belli de, oradan burası nasıl görünüyor, ve bir de nasıl bakıyorlar çağdaşlık meselesine New York'un tasarımcıları?.

Esen Karol- Oraya gittikten sonra oradakilerin kör olduğunu farkettim. Ondan evvel ben öğrenci olduğuma göre bir soru sorabilirim, değil mi? Merak ettiğim bir şey var; Modernizmin reddi konuşulurken, reddedilen modernizmin probleme bakış açısı mı; yoksa probleme getirdiği görsel çözüm mü? Sonuçta hocamın da bahsettiği gibi tartışılması gereken gerçekten problemin nasıl çözüldüğü. Biçimde çok seslilik sözkonusu olabilir ama probleme nasıl bakıldığı önemli. Bence çağdaşlık orada tartışılmalı gibi. Bu bir soru ama yorum değil.

Özellikle Neville Brody'de görüldüğü gibi pek çok ilerici tasarımcı taklit edildikleri anda modernizme sığındılar. Eğer bir neomodernizm sözkonusu ise belki de bu nedenden.

A.K.- Biraz açar mısın yani kendi dilleri kolayca tekrarlanan kalıplara dönüştüğünde tekrar grafik tasarımın modernist kalıplarına mı döndüler.

E.K.- Bir şekilde öyle aslında, ben örnekler göstereceğim. Yine New York'a döneyim, bu konuya döneceğim tekrar. Bütün ilerici tasarımcılar bir anlamda deneyler yapıyorlar ve bu deneylerin pek çoğunun çok ciddi içerikleri var. Sadece Türkiye'de değil içeriğin farkında olmamak Amerika'da da sözkonusu. Özellikle New York'u dünyanın merkezi zannediyorlar. Amerika haritasını göreniniz var mı içinde bilmiyorum. Amerika haritanın ortasında Ekvator çizgisi de aşağıya indirilmiş durumda, aşağıdaki bütün kıtalar deforme oluyorlar ve küçük görünüyorlar. Amerika zaten dünyanın merkezinde, New York'da Amerika'nın merkezinde zannedildiği için dışarıya pek bakılmıyor. Fakat dışardan gelenler de büyük bir mutlulukla kabul ediliyor. Çağdaşlık tartışması yapıldı bundan 1.5 ay önce New York'da. Tasarımcılar sadece dinleyici olarak katıldılar. Çağdaşlık tartışması yapıldığı zaman felsefeciler konuşuyorlar, Derrida'dan bahsediyorlar. Dekonstrüksiyon çok

moda bugünlerde, beyzbol eleştirilerinde bile kullanılıyor kelime olarak.

A.K.- Aslında o mimarlıkla grafik tasarım arasındaki koşutluğun da bir örneği galiba. Dekonstrüktif çözümler önce mimarlıkta ortaya çıktı.

E.K.- Öyle, 1988'de Modern Sanat Müzesi'nde açılan mimarlık sergisiyle Fransa'dan Amerika'ya geliyor bu kelime ve işin ilginç yanı Derrida bu kelimenin tanımını açık bıraktığı halde herkes tarafından tanımlanıp kötüye kullanılan bir kelime haline geliyor. İşte Derrida, Barthes, semiyoloji tartışılıyor ve felsefeciler masaya oturup konuşuyorlar, tasarımcılar da not alıyorlar. Sonuçta biz herhalde pek fazla bakmıyoruz kullandığımız kelimenin ne anlama geldiğine. Ama kaç punto ile kullanacağımızı, hangi yazı karakterini kullanacağımızı çok iyi biliyoruz. Bunun dışında Amerika'da bir okul var adı Cranbrook Michigan'da. Hocam da eklemeler yapar herhalde. Çok ilginç, karı-koca yönetiyor okulu. Dağların, ağaçların arasında küçük bir kampüs. Mc Coy bu karı kocanın adı. Hollanda'ya gidiyorlar günün birinde ve Hollanda'daki tasarım onları çok heyecanlandırıyor. Çünkü birdenbire enternasyonal tarzın ötesinde, bu insanların sadece Hollanda için tasarım yaptıklarını, kendi dillerini kullandıklarını görüyorlar.

B.E.- Okul 1922 de Detroit Gazetesinin sahibi tarafından Bloomfield tepelerinde kuruluyor, kuruluşu 5 yıl sürüyor. Bauhaus dan gelen bir mimar, ünlü Eliel Saarinen yönetimi alıyor ve o günden bu güne bu akademi devam ediyor. Temel kuralı şu; Burası bir enstitü, profesyonelleri alıyor, yani eğitim sonrası beyin hüclerini dinlendirmeyi amaçlayan bir yer (kendileri böyle söylüyor). Karılarıyla, kocalarıyla, çocuklarıyla ve köpekleriyle gelip, burada iki yıl süreyle yeni bir tasarım anlayışının düşüncesini ve kendisini üretiyorlar.

E.K.- Aslında tasarlamaktan çok kitap okuyorlar, sonra konuşmayı öğreniyorlar dediklerine göre. Çok düşünüyorlar ve de çok iş üretiyorlar. Amerika'da bile bu okulun farkında olan çok az insan var. Fakat farkettileri anda da taklit etmeye başlıyorlar. İşin komik tarafı ilk önce tasarımcılar bu yeni şeyleri farkediyorlar, neden yapıldığını düşünmüyorlar, neden kelimelerle oynandığını, neden insanların fotoğrafları deforme ettiklerini, manipüle ettiklerini düşünmüyorlar ve hemen işlerinde kullanmaya başlıyorlar. Arkasından da reklamcı tasarımcılar bunu farkediyorlar, bir kere daha bilinçsizce kullanıyorlar ve bir haftada moda oluyor herşey. İşin güzel tarafı da bir hafta sonra moda olanın ölmesi aslında. Onun için



Cranbrook'dakiler bahsedilen kitabı çıkarttıkları zaman da panik içindeydiler "Biz kendi kişiliğimizi yitirecek miyiz bu kitabı çıkardıktan sonra" diye. Fakat o kadar çabuk unutuluyor ki her şey herhalde yitirmeyecekler. Zaten yeni arayışlar içersindeler, felsefeden vazgeçmişler, çevrelerinde neler olup bitiyor onlara bakmak istiyorlar. Şimdi önce bir kaç dia göstermek istiyorum size. Şu anda gördüğünüz dialar New York'da son 7 ay içinde üretilen işler sayılabilir. Tamamı iyi iş olarak How, Print veya U&k dergilerinde çıkan işler.

Aslında Amerika'da ki ilerici tasarımcılara göre, daha doğrusu Bülent Bey'in bahsettiği çağdaşlığın birinci anlamında, "Bugün üretilmiş" anlamında çağdaş olan işler.

Bunların çoğu ödüllü, başarılı işler. Ödülü verenler de belli bir kesim.

Sonuçta aslında garip bir durum söz konusu, Hocamın da bahsettiği gibi grafik tasarım sipariş karşılığı yapılan bir iş ve ticariliğinin tartışılmaması lazım. Fakat Amerika'da bile şu anda ticari grafik tasarım ve ticari olmayan grafik tasarım diye iki şey söz konusu olmaya başladı ve bir anlamda gayet elitist tasarımcılar ortaya çıktı Cranbrook da bunlara dahil. Belki de felsefe tartışmaları yaptıkları için bilemiyorum.

İlk göreceğiniz afiş Cranbrook söylemiyle ilgili dekonstrüksiyonun zıt kelimeleri açmaya çalışmasının görülebileceği bir afiş.

Yaptıkları işler tamamen yoruma açık işler, zaten yapım nedenleri de bu. Hiç bir şekilde mesajı net, en hızlı yoldan tek anlamlı iletmeye çalışmıyorlar; farklı farklı şekillerde yorumlanmasını istiyorlar. Tabi aslında Bauhaus'un ne kadar karşısında olduklarını gösteriyor.

Şu anda gördüğünüz işlerin hepsi öğrenci işleri, tabi profesyonel öğrenciler, profesyonelliğe ara vermiş öğrenciler Hollanda işleri için yapılmış bir afiş bu.

İZLEYİCİ.- Ne için yapılmış bunlar açıklayabilir misiniz?



E.K.- Bunların çoğunluğu bundan evvel gördüğünüz mesela Cooper yazı karakterini tasarlamış olan Cooper'ı tanıtmak için yapılmış bir afiş. Bu Weingart'ın da çok tartıştığı bir afiş Hori diye bir öğrencinin, gerçekten öğrenci,

profesyonel öğrenci değil, Cranbrook için yapılmış bir afiş. Harfleri kullanımına bakabilirsiniz, gerçekten çok yönden okunabiliyor pek çok şey. Tamamen tipografi söylemi üzerine yapılmış bir afiş. Bazıları tarafından çok nefret edildi, bir takım insanlar odalarına asabilmek için çıldırdılar. Bir takım insanlar çöp dedi bu iş için ama sonuçta tarih kitaplarına girecek bir iş.

B.E.- Bu tasarımı yapan kişi yaptıklarını konuşmuyormuş. Emigre'den bir yazar Cranbrook'a gelip konuştuğu zaman bile bu kişi konuşmamış. Diyorlar ki Cranbrook'daki öğrenciler; Bazı şeyler söze dökülemez bazı anlatım biçimleri, bazı yapılanlar. Bazı anlamlar "sözaltıdır" diyorlar. Bu kişi özellikle o anlayışa ilginç bir örnek.

m a n n e r s
AND
i m a g e



b o c t h

E.K.- Bu Cranbrook'la hiç ilgisi olmayan Californialı bir tasarımcı, adı David Carson eğer tasarladığı dergileri bulabilirseniz eminim heyecan duyacaksınız. Hiçbir şekilde okumamış, tasarımla ilgili hiçbir eğitim görmemiş sadece etrafına bakan, felsefe ile hiç bir ilgisi olmayan bir insan. Geçen sene 142 tane ödöl kazandı dergi tasarımları ile. Gördüğünüz kırık harfleri "eski sinemaların levhalarına bakıyorum harflerin döküldüğünü görüyorum" deyip sayfalarında kullanmaya başladı. Görüldüğü gibi tamamen Macintosh ile çalışıyor. İşlerinde oldukça yoğun bir bilgisayar estetiğı var.

Bütün bu örnekler California'da sörfçüler için çıkardığı "Plaj Kültürü" dergisinden; artık bulunamıyor. Önce grafik tasarımcıları çok heyecanlandırdı. O dergi battıktan sonra şu anda "Ray Gun" diye bir dergi çıkartmaya başladılar. Alternatif müzik dergisi; Rolling Stone'a rakip olarak çıkartıldı. İkinci sayısında okuyucu mektupları çok ilginçti, bir kere herkes tipografi terminolojisini çok iyi biliyor, herkes bilgisayar kullandığı için olsa gerek. Mektuplarında sayfa tasarımlarının beyinlerinin bir çıktısı gibi göründüğünü söylüyorlar ve hepsi tipografiden çok heyecanlanmış durumdalar. Bunlar müzik dergisi okuyucuları ve derginin tasarımı veya harf espasları hakkında heyecanla konuşuyorlar. Sonuçta bu tip şeyler sadece tasarımcıları heyecanlandıran şeyler değil.

Bu mesela okunaksızlığın başarısız örneklerinden bir tanesi David Carson tasarladığı işlerde okunaksız olmakla meşhur. Emigre'nin bir sayısında editörüyle bir röportaj yapıldı. Yazdıklarını okutmayan bir insana nasıl iş verebilirsin" diye... Okunaksızlık da sonuçta iletişim yollarından biri olmaya başladı. Bu örnek belirsizliğin belirsiz olması nedeniyle başarısız. Okunaksızlığın iletişim yolu olarak kullanılıyor olması modernizme bir tepki belki de. Karışıklığın, belirsizliğin yaşadığımız hayatı daha iyi yansıttığını ve daha heyecanlı olduğunu düşünüyorlar. Sonuçta böyle bir sayfayı görerek heyecanlanan bir insanın, boğuşarak okuyacağını düşünüyorlar. Gerçekten de heyecanlanırsınız boğuşuyorsunuz; yenilerseniz de yarım kalıyor yazı. Sonuçta iyi bir örnek değil çünkü okumak cidden çok zor.

Burada sadece tipografinin estetiğı ile heyecanlanıp okumaya çalışmıyorsunuz çünkü belirsizlik yerinde.

Bu da Rick Valicenti'nin bir işi, o da California'lı İşleri çok ilginç, burada çok fazla görünmüyor. Tamamen okuma düzenini tersinde tasarımlar yapıyor. Hiç bir sayfası başından sonuna doğru soldan sağa okunmuyor, cümleler parça parça; bir bakıma bizim



söylemek istediğim birşey var.

Benim için çok önemli. Onlar belki çok iyi eğitim görmediklerini düşünüyorlar Türkiye'de. Ben oraya gittiğim zaman kendimi hiç iyi eğitim görmemiş gibi hissetmedim.

Sonuçta biz ne kadar bilinçsiz davranıyorsak, onlar da bilinçsiz davranabiliyorlar. Biz ne kadar bilinçliyse, onlar da o kadar bilinçliler. Bunun Türkiye oranı değil dünya oranı olduğunu farkettim. Avrupa belki bu açıdan farklı olabilir, zaten onlar da farkında olmadan sürekli Avrupa'ya bakıyorlar. Özellikle Hollanda onların çok ilgisini çekiyor. Aslen tasarıma bakıyorlar ama, müzik konusu da endüstriyel tasarım da çok ilginç onlar açısından.

A.K.- Çok teşekkürler, Sadık, Esen'in bize New York'dan taşıdığı örneklerin arasında, tipografik çözümlerin, yani bilgiyi yazıya taşıyan, grafik tasarımı tek zorunlu öğesi olan yazıya bilgiyi taşıyan tipografik çözümlerin önde gittiğini görüyoruz. Sen de Bülent'de tipografik çözümlere başvuruyorsunuz. Şimdi de yanılmıyorsam Mimar Sinan Üniversitesinde tipografi konusunda öğrencilere ders veriyorsun. Bizim, bir de tarihimizden devraldığımız, yazının kendi mantığına müdahale ederek bilgiyi iletme geleneği de

hayatımıza çok benziyor. Kendinizi bir süpermarkette konserve ararken düşünün, raflara; bir sola bir sağa, bir sola bakıyorsunuz. Nesneleri algılayışınızı düşündün gerçekten bu sayfaları normal hayatta çevremizi nasıl algılıyorsak öyle algılamamız gerekiyor, düz değil.

Görsel imgenin ne kadar arka arkaya kullanıldığını görüyorsunuz. Sonuçta süper markette bizim beynimiz de herhalde bu hale geliyordur. Tamamen yaşadıklarımızın basılı işte yansması bir anlamda.

Aslında Sadık Hocam'a

var. Hat geleneği içinde bu var. Çağdaş grafik tasarımda tipografi-
nin yeri ne?. Çağdaş Türk Grafik Tasarımında bu geleneğin belirle-
yici rolü olmuş mudur?.

S.K.- Bir kere tipografi ile kaligrafiyi birbirinden ayırmak gere-
kıyor. Her ikisinin de nesnesi yazı ve alfabe olduğu halde güzel ya-
zı anlamına gelen kaligrafiyle, basılmış yazı anlamına gelen tipog-
rafi bence epeyce ayrı şeyler. Tipografi "type"dan yani harf kalıbı
sözcüğünden geliyor. Temelinde baskı ve basılmış olmak yatıyor
oysa kaligrafi elle yazılan yazıdır ve sorunsalı epeyce değişiktir.

Tipografi matbaanın bulunuşundan bu yana düzenli bir geliş-
me gösteriyor. Yeni yazı karakterleri tasarlanıyor, eskiler geliştirili-
yor. 20. yüzyılda modernist hareketle birlikte tipografik tasarımı da
zirvelere ulaşıyor. Fotoğrafın gelişmesi, sans serif karakterlerin ta-
sarımı Bauhaus'un kuruluşu konstrüktivizm, dadaizm gibi akımla-
rın ortaya çıkışı yeni anlatım biçimlerini birlikte getiriyor. Bugün
hâlâ 1930'ların işleri kopya ediliyor. Postmodern, tarihsel malzeme-
yi alıp yeni mimariye nasıl oturtuyor ve adapte ediyorsa, grafik de
tarihsel tipografik malzemeyi alıp yeni tasarımın içine yerleştiriyor.
Ben şöyle düşünüyorum; gerçekten resim yazı ilişkisi yeniden ku-
ruluyor modern sonrasında.

A.K.- Kaligrafi geleneğinden, hat geleneğinden söz etmek iste-
miyorum, doğrudan doğruya yine yazının kendi mantığına müda-
hele ederek bilgiyi orada vermeden sözediyorum, yoksa hattaki
güzel yazma olayından değil.

S.K.- Bilemiyorum, o çok yaygın da bir gelenek değil. Alevilik-
te yazıyı resim haline getirmek, bir gemi formu vermek, yazıyla bir
kuş resmi çizmek, bununla birlikte dinsel bir anlam yüklemek gele-
neği var. Ama bu hat sanatının tümü değil, özel bir alanı bunun.
Başlangıçta yani Latin alfabesine geçildiğinde bu geleneğin bazı
etkileri görülebiliyor.

A.K.- Şöyle bir örnek vermek istiyorum. Erkmen'in Stephan
Grapelli afişindeki Stephan Grapelli yazısının kemana dönüşme-
siyle, o yazılardan birinin anlattığı kuşa dönüşmesi arasında hep
bir koşutluk kurmuşumdur.

S.K.- Ben Erkmen'in bu yaklaşımının modernist anlatım biçim-
leri ile ilgili olduğunu sanıyorum. Yani hat sanatındaki o gelenek-
ten gelse gelse İhap Hulûsi'nin Kurukahveci Mehmet Efendi Logo-
su gelirdi. Onu da çok sanmıyorum çünkü İhap Hulûsi Türkiye'nin
ilk eğitim görmüş Grafik Tasarımcısı. İhap Hulûsi Almanya'da eği-
tim görmüştü ve grafik dilini bu ülkede öğrenmişti. Kendimde de
öyle bir şey hissetmiyorum.

A.K.- Bülent sende tipografinin kullanımı bir dönem yazının mantığına müdahale ederek oldu. Fakat son dönem işlere baktığımızda bu defa yazının artık hiç müdahale edilmemiş biçimini kullanıyorsun. Bir konuşmada sen "antitasarım" demiştin, artık tasarlanmamışlık beni ilgilendiriyor demiştin. Bu anlamda işlerinde tipografiyi çok doğrudan kullanma ve müdahaleyi en aza indirgeme süreci var. Çağdaşlık meselesi ile tipografi arasındaki ilişkiden sözedebilir misin biraz.

B.E.- Şöyle özetleyebilirim; Arkadaki düşünceyi aktarmada hiç bir engel bırakmamak düşüncesinden yola çıkılabilir. Her türlü illüzyona karşı çıkmak denilebilir. 1920'lerin Lissiski'sini 1990 ların Brody'sinden, daha çağdaş buluyorum, çünkü sonuçta Brody, son konuşmalarından birindeydi galiba, diyor ki "Ben bilgisayarı bir fırça gibi kullanan bir ressamım" Şimdi bu düşüncenin altında yatan yapıyla 1920'ler de Lisistzky'nin bir tasarımcıyı bir konstrüktör olarak görmesi, kağıt yüzeyini bir mekan olarak algılaması, bir çağdaş yaklaşımda, çağdaş olmada tipik bir fark geliyor bana.

A.K.- Esen sen de Amerika da tipografi konusunda eğitim görüyorsun, tipografi konusunda söyleyeceğin bir kaç şey olacak bize. Yanılmıyorsam yine malzemelerin var yanında.

E.K.- Var, ayrıca kaligrafi üzerine konuşurken aslında "güzel yazı" diye konuşmak, biraz daha tartışmak gerekirdi bence. Yerine tipografi mekanik yazı. Şu anda kaligrafinin önemi gittikçe artıyor ve tipografi gittikçe kaligrafi gibi olmaya başladı. Bu da bir anlamda çağdaş. Belki bizim ortamımızda değil ama onların ortamında medyanın etkisiyle, özellikle bilgisayarlar ve ekranın etkisiyle insanlar görüntüyü daha kolay okumaya başladılar kelimelere nazar. Dolayısıyla kelimeler görüntü gibi gözükmeye başladılar ve çabayla bu noktaya ulaşmaya çalışıyorlar. Kaligraflara daha çok iş çıkmaya başladı ve tipograflarda kaligrafların çalıştığı tarzda çalışmaya başladılar. Aslında görüğümüz sayfa düzenlerinin de pek çoğu birer resim gibiydiler, ilk önce görüyorsunuz, ondan sonra harfleri okumaya başlıyorsunuz.

Fontshop ve Fontografer diye iki tane yazılım bir çok tasarımcıya kendi yazı karakterlerini tasarlama şansı vermeye başladı. Bu da tipografide büyük bir devrim yarattı ve bu devrim çok da büyüyecek. Çünkü insanları Jeffery Keedy'in dediğine göre postmodernist olmaktan kurtaracak bir şey; eski yazı karakterlerini kullanmayı bile postmodernizm ögesi olarak görüyorlar. Şu anda buna da bir red var. Şu anda herkes kendi yazı karakterlerini tasarlıyor. Neville Brody bir röportajda "günün birinde yazı karakterleri el yazısı

gibi olacak hekesin kendine has yazı karakteri olacak" diyor. El yazısı değil ama herkesin kendisi için kendisinin tasarladığı bir yazı karakteri söz konusu.

Şu anda gördüğünüz "Espresso"lar Almanya kökenli ama daha çok Kanada'dan satış yapan Fontshop diye ITC'nin en büyük rakibi haline gelen yazı karakteri satan firmanın, en revaçta yazı karakterleri. Tamamı dijital teknoloji ile dijital teknoloji için üretilen karakterler. Şurada gördüğünüz altında Beowolf yazan çok ilginç bir yazı karakteri. İlk önce Espresso'yu



söyleyeyim, bu firmanın yöneticisi tipografi yiyip espresso içerek yaşıyormuş onun için "espresso" yazıyor bütün bunlarda. Bu da insanların konuya ne kadar kişisel yaklaştıklarının bir işareti; herkes artık daha duygusal daha kişilikli ve bir anlamda ben merkezci yaklaşıyor ama bunun iletişim için daha heyecan verici ve daha iyi olduğunu düşünüyorlar. Beowolf Rossum ve Blokland'ın tasarımı ikisi de Hollandalı yine; çok gençler. Yazıcı her çıktığında farklı basıyor harfleri; form belli limitler çerçevesinde oynuyor tabii ki. Bir anlamda GUTENBERG'i referans gösteriyorlar. Nasıl ilk kazınan harflerle iki "a" birbirine benzemiyorsa, şu anda Beowolf karakterinde de yazıcıdan çıkan iki a birbirine benzemiyor.

Demin konuşuyorduk John Cage'in müziğine çok benziyor bu; bence çok ilginç.

Şu anda gördüklerimiz Emigre'nin yazı kataloğundan, Emigre de artık gittikçe büyümeye başladı. Yirmiden fazla yazı karakteri olan bir kütüphanesi var. Sağdaki BARRY DECK diye Califor-

nia'dan mezun 26 yaşında bir tasarımcının Template Gothic adlı yazı karakteri ve şu anda bütün dünyada en çok satanlardan bir tanesi. Röportajında diyor ki "Çamaşırlarımı yıkarken duvarda bir yazı gördüm, baktım tam istediğim yazı karakteri; hep kusurlu bir yazı karakteri tasarlamak isterdim" diyor ve bunu tasarlıyor.

Bunların hepsi aslında Gutenberg'den beri gelen ve gittikçe gelişen aslında şu anda tutucu boyutlara ulaşacak kadar kusursuz olan tipografi anlayışına çok ters.

Exocet, Jonathan Barnbrook diye bir İngiliz'in şu anda o da California'da çalışıyor. Kendisi mezar taşlarından çok etkilendiğini söyleyip bir yazı karakteri tasarlamış.

Bu da Rempdy. HEINE adh bir Alman'ın; yine Emigre'den. Bu çok ilginç, önce bir yazı da kullanıldı; Helvetica'ya karşı yazılmış bir yazıydı. Şu anda bir anlamda çağdaş veya bugünün tasarımcısı olarak görünmek istiyorsanın serifsiz yazı kullanmak zorundasınız. İnsanlar bundan o kadar sıkıldılar ki en sonunda oturmuş böyle bir yazı karakteri tasarlamış "ne kadar eğlenceli değil mi?" diye soruyor. Lütfen Helvetica kullanmayın diyor. Hatta bir virüs tasarlamayı düşünüyor: Macintosh'da olacaktı bu virüs, Helvetica kullanıldığı anda yıldızlar parlayacaktı ve alet çalışmasını durduracaktı. Bu da yakında çok revaçta olacak.

Bana ilginç gelen bu konuların özellikle okuduğum okullarda çok hassas olmasıydı. Harf anatomisi ellenilmez, dokunulmazdı. Bu tip kurallar sadece kişisel hırslarla yıkılmaya başladı. İnsanlar artık kendi imzaları gibi yazı karakteri tasarlıyorlar. Gördüğünüz Fontshop'un Neville Brody'nin girişimiyle çıkardığı bir dergi. Gerçi biraz hayal kırıklığına uğradım, dergi gibi okunmuyor, içinde yazı karakterleri var istediğiniz gibi kullanabiliyorsunuz. Çıkış dekle-rasyonu çok ilginç bence: istismara açık. Bu bütün tipografi geleneğini alt üst edecek bir şey. Bu disketi bilgisayarınıza koyup istediğiniz gibi kullanabiliyorsunuz. Hatta diyorlar ki "Lütfen istismar edin; ne olursunuz müdahale edin ve bize yollayın" diyorlar. Sonuçta yazabilirsiniz benden alabilir istismar edebilirsiniz. Aslında gene bir röportajda "Eye" dergisinin 3. sayısında çıkmıştı. Tipografi inanılmaz deneysel ve gittikçe soyutlaşıyor, harfleri birleştirip kelimeleri okumak imkansız. Harfleri tamamen ritmiyle bir anlamda şiirselliği ile okuyabiliyorsunuz ancak ve de bu aslında bir bakıma bana şu anda boş zamanlarında yaptıkları bir şeymiş gibi görünüyor çünkü iletişimde kullanmaları imkansız ama dünyanın da nereye gideceği belli olmuyor. Özellikle orada 20 yaşın altındaki gençlere herhangi basılı bir malzeme ile ulaşmaya ve iletişim kur-

maya imkan yok. Onun için şu anda karşı çıksak da bu tip denemelerin bilincinde olmamız lazım.

B.E.- Belki burada çağdaş sanat da özellikle Beuys'un öne attığı "sezgi", insanlarda geliştirilmesi gereken sezgi kavramını ,onun buradaki Grafik Sanatlardaki uygulanışı diyebiliriz. Yani okuyarak değil bir anlamda sezgilerimizle kavramaktan söz edebiliriz.

A.K.- Bülent Çağdaşlığın bir kaç anlamından söz ettik, özellikle de sen ilk bölümde plastik sanatlar alanında çağdaş sanatın özel bir anlam taşıdığından söz ettin Doğal olarak bu anlamı doğrudan bir tasarım disiplinine taşımaya olanak yok. Ne var ki, yine de grafik sanatına ya da tüm tasarım disiplinlerine ilişkin bir yaklaşım geliştirebiliriz sanıyorum.

B.E.- Evet ilk bölümde de söylediğim gibi siparişe dayalı olma özelliğinden dolayı bu tür disiplinlerde sözünü ettiğimiz ikinci anlamda çağdaşlıktan söz etmenin çok zor olduğunu tekrarlamak gerekiyor. Ancak böyle bir panel var ve bu konuda konuşacaksak açıkçası, bazı notlar aldım yani bir deneme yapalım. Bir tasarımcının neler yapması onun sözünü ettiğimiz ikinci anlamda çağdaş yapar, bu benim kişisel ya da oradan buradan derleyerek aldığım notlar.

- *Tasarlanacak işin, iletilecek mesajın kağıdın yüzeyine ait orada kalan bir iş değil kurulması gereken bir mekan inşa edilecek bir yapı olduğunu keşfetmek.*

- *Metnin görüntü, görüntünün metin olduğunu bilmek.*

- *Güzel çirkin değerlendirmelerine karşı çıkmak.*

- *Fikrin anahtar olduğunu, fikir iyiye biçimin kendiliğinden oluşacağını bilmek.*

- *İyi bir fikir yoksa, çözümü dekorasyonda, süste arama kolaylığına kaçmamak.*

Tasarımda dekorasyonun fikrin alternatifi olmadığını görmek.

- *Anlamın yerini sunuşu terketmesine engel olmak.*

- *Görünürde kolay, görünürde basit olanın içinde ne kadar çok düşünce yattığını bilmek.*

Yeteneğin, düşüncenin önünden, artık düşüncenin arkasına geçtiğini bilmek.

- *İzleyiciyi, dışardan içeri, izleyenden katılana çeken bir tasarım anlayışını tercih etmek.*

- *Grafik ürünün bir baştan çıkarma, kandırma aracı haline gelmemesi tasarım anlayışında bilinçli bir dolandırıcılık ahlakının yatması sağlamamak.*

- *İyi tasarımın, iyi satan tasarım olmadığını bilmek.*

- Bir tasarım sorununun çözümünü süpermarket rafından mal seçmek davranışında aramamak.
- Her şeyin çok fazla tasarlandığı, tasarımın içeriğin kendisi haline geldiği günümüz çözümlerinde, içeriği aşırı tasarım elemanlarından arındırmak, içeriği öne çekmek.
- Tasarım çözümünü, tasarım probleminin kendisinde aramak.
- Tasarımı yapılacak "iş" in içinde bulmak.
- Tasarımı, kullanılacak malzemenin içinden (Kağıt cinsinden, cilt biçiminden) çıkarmak.
- Sürekliliğin tasarım olduğunu farketmek,
- Günün geçerli tarzlarına, üsluplarına bağlı olmayan, tarzlara mahkum olmayan bir tasarım anlayışını yerleştirmek.
- Giderek tarzı ve dekorasyonu reddederek görünen süsün arkasındaki gerçek öne çıkarmak.
- Bir grafik ürüne bakıldığında ilk görünenin tarz olmamasına sağlamak.
- Tarzın seçilemeyeceğini, tarzın ancak oluşabileceğini bilmek.
- Tarzın önceden seçildiği tasarım anlayışına karşı çıkmak.
- Tasarım yazı karakteri ve tipografik üslup gibi yüzeysel efektlerden arındırmak.
- Tasarım sorunlarının yazı karakteri seçimiyle çözülemeyeceğine inanmak.
- Dikkatin tasarlanan "iş" in bütününden yazı karakterine kaymasını önlemek.
- Günümüzün geçerli grafik ürünlerinde sıkça rastlanan, "ne kadar eklersen o kadar iyi" inancına rağbet etmemek.
- Tarif eden, açıklayan, resimleyerek açıklayan, "açık eden" bir tasarım anlayışından uzak durmak.
- Kendini, herşeyi, hemen anında anlatmayan, göstermeyen, bakıldığı anda bitmeyen, giderek keşfedilen bir tasarım anlayışını geliştirmek.

Yeni formlar, yeni görüntü biçimleri önerme yerine yeni anlama biçimleri, yeni algılama biçimleri önermek.

Sözümü bir alıntıyla bitirmek istiyorum Franz Kafka'nın "Dönüşüm" kitabı için kendi yayıncısına, Kurt Wolf'a 25 Ekim 1915'de gönderdiği mektup; Kafka yayıncısına diyor ki "Son mektubunuzda bana Ottomar Starke'nin (Starke grafik tasarımcısı) dönüşüm için bir kapak resmi hazırlayacağını yazmışsınız bunu okuyunca küçük ama sanatçıyı Napolyon'dan tanıdığım kadıyla ("Napolyon" Starke'nin daha önce resimlediği kitap) herhalde çok gereksiz bir korku uyandı içimde, yani Starke gerçekten bir kitap resimleyi-

cisi olduğundan doğrudan böceğin resmini yapmaya kalkışabilir gibi geldi bana, sakın yapmasın böyle bir şey, lütfen! Niyetim böylece onun yetki alanını kısıtlamak değil öyküyü doğal olarak daha iyi bildiğim için, kendisinden sadece bir ricada bulunuyorum. "Böceğin resmi yapılamaz"...

A.K.- Bülent Erkmen kendi yapıtının Manifestosunu sundu, neomodernist bir manifesto.

B.E.- Kafka.

A.K.- Hayır Kafka'dan öncesini söylüyorum, bu kesinlikle bir Erkmen'in kendi yapıtında çok iyi anlatan manifestosuydu. Sadık, iletişim, üzerinde çok durduğün bir alan bu konuyu sana bırakıyorum.

S.K.- Önce bu manifesto için teşekkür ediyorum Bülent. Aykut, bu konuda bana soru soracaksın diye korktum. Soruyu yazılı rica edecektim cevabını gelecek sene yapılacak panele yetiştirebilirdim herhalde.

Grafik tasarım bir iletişim disiplini, iletişimde bir mesaj alış-verişi söz konusudur. Grafik tasarımda çağdaşıktan sözederken iletişim faktörünü hep gözönünde bulundurmamız gerekiyor. Görsel iletişimde sadece grafik tasarımcı yoktur; önce mesaj vardır bu mesajın bir sahibi mesajı iletmekle görevli olan medya ve bu mesajı alan vardır. Bir şeyler geliyor, Modern bitiyor Postmodern başlıyor, anlayışlar değişiyor, deneysel çalışmalar yapılıyor, tipografide bu tür değişiklikler oluyor, okuma ya da okutma zorunluluğunun ortadan kalktığı savunuluyor. Ama iletişim ortadan kalkmıyor. İnsanlar bir şekilde haberleşmek zorundalar Modern sonrası akımlar moderne karşı çıkarken iletişimi ortadan kaldırmıyorlar başka bir dille haberleşmeyi, iletişim kurmayı deniyorlar.

Biraz Türkiye'ye dönmek istiyorum Bülent Erkmen kendi çağdaşlık tanımını yaptı. Ben çağdaşıktan ne anladığımı anlatmamıştım. Bir sözcüğün ya da kavramın ne olduğunu anlamak için eş anlamlarını bulmak ya da karşıtlıklarını bulmak gerekir. Çağdaşlık nedir? Eş anlamı uygar ya da "up to date" midir. Çağdaşın karşıtı çağdışı mı, gericilik, tutuculuk, gelişmemişlik, modası geçmişlik, bağınazlık ya da "out"mu? Ben çağdaşlığı gelişmişlik olarak adlandırıyorum. Gelişmişliği sadece teknolojik gelişmişlik olarak değil, bilgi toplumu bağlamında kullanıyorum. Yani insanların doğru haber vermesi, doğru bilgi iletmesi ve bunu iyi ifade etmesi bağlamında bakıyorum meseleye. Grafik tasarımda çağdaşlık, gelişmişlikle ve demokrasiyle çok ilgili. Gelişmiş ve demokratik toplumlar gerçekten iyi tasarlanmış toplumlardır. Gelişmemiş, antidemokratik

toplumlarda doğru ve eksiksiz bilgi iletme ve tasarlama geleneği de gelişmemiştir. Bu toplumlar görsel iletişim açısından çağdaş değildirler, ya da çağdaşlığı henüz yakalayamamışlardır. Böyle toplumlarda sadece faili meçhul cinayetler ve bunları örtbas etme yöntemleri iyi tasarlanmıştır. İnsanlar doğru bilgiyi alamazlar. Bunun çok yakın bir örneğini bugünlerde yaşıyoruz; Çernobil meselesi. Gerçekten çağdaş bir toplumda bir yerde atom santralının patladığını, kitlelerin bundan etkilendiği gerçeğini kimse kimseden saklamaz ve saklayamaz. Ama çağdaş olmayan toplumlarda bu saklanıyor ve saklanabiliyor. Bilginin doğru iletilmediği iletişimin yanlış yönlendirmek, kandırmak için kullanıldığı durumlarda, görsel iletişim tasarımında çağdaşlıktan söz edilemez. Ben Grafik Tasarımda çağdaşlık kavramından grafik tasarımın, doğru ve eksiksiz bilgiyi en iyi ve dolaysız bir şekilde yansıtmasını anlıyorum

A. Köksal bana bir soru sorduğunda, önce soruyu soruş biçimine itiraz etmek bende alışkanlık haline geldi galiba. Daha önce Dekorasyon Dergisinde, Bülent Erkmen profilinde bana sorular sormuştu, ben sorulara cevap vermek yerine sorulara itirazımı yolladım ve epeyi itişmiştik. Burada da itişelim istedim ama üzerime gelmedi, rahatsız oldum.

Bu panelin ilk haberini aldığım da bana sadece bir başlık geldi; "Grafik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı" Beni yakından tanıyanlar bilirler, grafik tasarım yerine Grafik Sanatı ya da grafik sanatlar deyimini kullandığında hemen itiraz ederim ve zaman zaman da sevimsiz olmama yol açar bu durum, zaman zaman bıyık altından gülerler yine başladı diye. Ben yine panelin başlığına itiraz etmeye hazırlanıyordum. Ancak dikkat ediyorum değişik sözcükler kullandığımız halde aynı tarifleri, aynı açıklamaları yapıyoruz. Bu yüzden kavga isteğimi gerçekleştiremedim. Bunu bir şaka olarak kabul edelim.

Bir arkadaşım tebrik yolladı, Bilkent Üniversitesi'nden.





Birinci katı açtığı-mızda "Bir ART Niyet var" cümlesini görüyoruz. İkinci katta ise "Bilkent Grafik Tasarım Bölümü" ve imza ile mesaj tamamlanıyor. Bu gerçekten bir art niyet mi yoksa art (sanat) niyeti mi? sorusu boşlukta bırakılıyor. Bu tamamlanmamış tartışmayı ben de burada bırakıyorum.



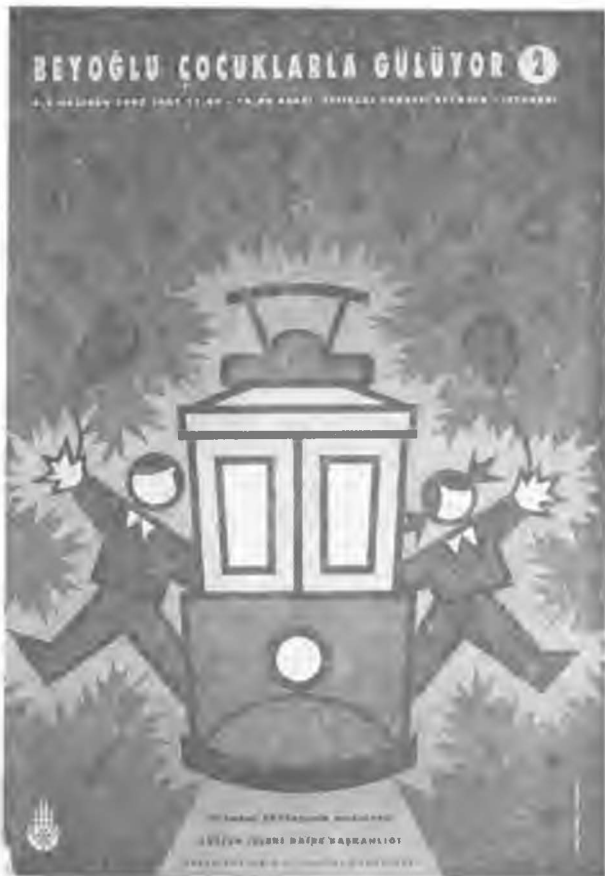
B.E.- Ama düşünceni söyleyebilirsin.

S.K.- Bu iş konusunda söylemek istemiyorum çünkü bir arkadaşımın bana gönderdiği özel bir karttı.

B.E.- Ama Bilkent Grafik Bölümü adına gönderiliyor, yani Bilkent Grafik Bölümünde yapılmış ve Bilkent Grafik Bölümü bütün akadaşlarına bunu gönderiyor.

S.K.- Bunu bir iletişim eksikliği bağlamında bir örnek olarak getirmediğim buraya, sadece "Grafik Sanatı-Grafik Tasarım" konusunda Aykut'la kavgaya vesile olur diye getirmiştım, ama kursağında kaldı.

Şimdi asıl anlatmak istediğim meseleye, iletişim konusuna gelelim. Bu konuda bir örnek göstermek istiyorum. Bu, sizin de yaz başında Beyoğlu İstiklal Caddesinde gördüğünüzü sandığım bir



afiş. Yapan arkadaşlarımı teşhir etmek değil niyetim. Sadece iletişim konusundaki çok vahim ve temel bir yanlış ortaya koymak istiyorum.

Afişin başlığını görüyorsunuz "Beyoğlu Çocuklarla Gülüyor". Bu afişi yaptıran kurum İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı.

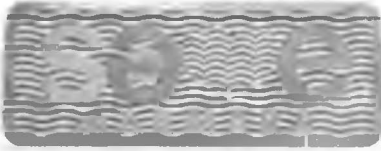
Beyoğlu çocuklarla niye gülüyor! Başka bir bilgi yok afişte, bu neyin afişidir, o bir kere anlaşılmıyor. Beyoğlu çocuklarla gülüyor, çünkü çocukları elektrik çarpmış olabilir. Beyoğlu çocuklarla gülüyor, çocuklar tramvaya asılmış ellerinde balon çok neşeliler ama niye gülüyor daha belli değil. Bunun daha sonra bir çocuk şenliği olduğunu başka kanallardan öğrendim, afişten değil.

Şimdi durumum vahameti şurada; Burada bir tramvay var bu tramvaya iki tane çocuk asılmış ve neşeyle gidiyorlar. Bu afişin bana verdiği mesaj şu "Çocuklar tramvaya asılın, tramvaya asılmak çok neşeli bir iştir, çok gülünç çok hoş bir iştir" mesajını alırım. Sonra gerçek hayatta baktığım zaman tramvayın üzerinde "Asılmak Yasaktır" uyarısını görürüm. Ve biraz daha tramvayı izlersem, vatan'ın asılan çocukları kovaladığına, yakaladıklarını dövdüğüne tanık olurum..

Bir hoşluk bir şıklık diye tasarlanan bu afiş çok vahim bir iletişim yanlış içeriyor. Çocuklara yanlış bilgi veriyor. Burada bu yanlış yapan sadece tasarımcı değil. Müşteri yani mesajın sahibi çok önemli. Bu birlikte yapılan bir yanlış. Yani biz tasarımcılarla o mesajın sahibinin birlikte yaptığı ve mesajı alanın da o mesajı yanlış algıladığının bir örneği. Yüzeysel bakıldığında, çağdaş bir tasarım gibi görünüyorsa da, yanlış mesaj verdiği için çağdışı bir grafik ürün.

Türkiye'de görsel iletişim işi gerçekten profesyonel kuruluşlarca, reklam ajanslarınca olabildiği kadar hakkınca yapılıyor. Ortada çok ciddi bir ürün, bir kurum, bir hizmet var ve bunun satılması gerekiyor. Mesajın iletilmesi işini tasarlayan kuruluşlar işlerini iyi yapıyorlar. Türkiye'de iletişim alanında eksiklik daha çok kamu kuruluşlarında görülüyor. Sık sık söylenir "Devlet bize sahip çıksın" diye. Aman, devlet bize sahip çıkmasın. Kendine sahip çıksın, doğru bilgi versin.

İşte devlet kuruluşu tarafından yapılmış ve çevre konulu, çevre mesajı veren çıkartma etiketler; Ne okuyorsunuz bu diada? "Sav ve Marmara" yani İngilizce olarak "Marmarayı koruyun" demek istiyor. Ama tasarlanma biçimiyle bu mesajı doğru olarak algılamamız çok zor.



lemiş gibi gösteriliyor. Bir sahtekarlık, bir iletişim sahtekârlığıdır bu. Sanıyorum ne kadar çağdaş olduğumuzu bu örnekler yeteri kadar anlatıyor.

A.K.- Efendim Grafik Sanatlarda Çağdaşlık meselesini tüm boyutlarıyla olmasa bile temelde belirleyici olan ana temel çizgilerin tartışmaya çalıştık. Sizlerden, konuşmacıların yanıtlamasını istediğiniz sorularınız olursa panelin son bölümünde onlara yer verelim.

İZLEYİCİ.- Şimdi benim öğrenmek istediğim bir şey var. Bodrilard bana göre çok arabesk bir düşünürdür ama çok ilginçte saptamaları var örneğin Bordilarda reklamlarda reklam filimlerinde, tanıtımlarda hep şu vardır, nesne insanın önüne çıkar, diyelim ki işte kocanızla ilişkilerinizi iyi etmek istiyorsanız Vita margarini kullanmalısınız,

İletişim konusunda çağdaşlığın neresinde olduğumuza dair ikinci örnekti bu. Üçüncü örnek; İstanbul Büyükşehir Belediyesinin bir ilanı değil, yanlış bakmayın. Bu ilana ilk baktığımızda şunu anlıyoruz; "İstanbul Metropolü Kongre Sarayına Kavuşuyor İmza Nurettin Sözen" Şimdi bu ilanı gören böyle anlayacak. Hayır değil, imza Türkiye Seyahat Acentaları Birliği. Bir tipografi oyunuyla başlıktaki sözü Nurettin Sözen söy-

[illegible]

güzel ve çekici olmanın yolları bilmem hangi marka küpe ya da eşyayı kullanmaktır. Ancak bir takım nesneleri kullanarak insanın güzelleşebileceği gibi yanılsamaların bir bilinci yaydığı öne sürülüyor. Şimdi genç arkadaş çok iyi açıkladı "Grafik Sanatlarının" ticari olduğu tartışılmaz, ticaridir dedi, ben öyle anladım konuşmasından. Şimdi grafikte daha çok algılanabilir nasıl tasarlıyorsunuz, tanıtımını nasıl yaparsınız bu düşünce var gibi geliyor bana ve bunun bu grafik tasarımının, sanatının da sanatı çok olumsuz yönde etkilediğine inanıyorum. Şunu da söylüyeyim grafikte tanıtılan şeyin insanın yararına olup olmaması gibi bir durum yok, sadece o şeyi en ilginç şekilde en ahat anlatma olayı var. Geçenlede Bienal yapıldı burada telden sepetlere doldurulmuş yorganlar vardı yani artık insanlar, sanatçılar nesneleri anlatmaya başlıyorlardı. Düşünce ve fikrin olmadığını görüyoruz, bu bana göre grafik sanatların sanata olumsuz bir etkisi gibi geliyor bana. Bu konuda ne düşünüyorlar onu öğrenmek istiyorum.

A.K.- Arkadaşımız grafik tasarımla o ilişkiyi nasıl kurdu ayrıncı onlarda da nasıl düşünce olmadığını düşündü.

B.E.- Ben anlamadım.

S.K.- Öncelikle grafik tasarımcılığı mesleğinin sanata zarar verdiği fikrine katılmıyorum.

A.K.- Sorudaki ilişkiyi ben anlamadım.

S.K.- Anladığım kadarıyla ben cevap vermeye çalışayım;

Sanatın ve tasarımın karşılıklı olarak birbirlerini etkilediği birçok alan vardır. Grafiğin sanatın elemanlarını kullandığı, sanatın da grafiğin elemanlarını kullandığı durumlar vardır. Ama bu hiç bir şekilde grafik tasarım sanata zarar veriyor anlamına gelmez.

İZLEYİCİ.- Ben modernizm ve postmodernizm konusunda uzman bir kimse değilim özellikle son bir iki yıldır kendi yaptığım sanat (tiyatro) nedeniyle benim için çok sıcak bir tartışma. Yani içimde dönen bir savaş var sürekli. Yani içimde modernist ve postmodernist eğilimlerin birbirleriyle çatıştığı ve kendi işlerime karşı çok yoğun saldırdığım ancak bir türlü çözüme ulaşamadığım bir dönem yaşıyorum. İşte sizin bu panelinizde gördüğüm çeşitli eğilimler yani B. Erkmén'in gerçekten Neomodernist manifestosu S.K. nın bence postmodernist eğilimleri olan fakat çok da modernizmden kopmamış yaklaşımı benim içimde de dönen eğilimler aslında. Ben belki Bülent'e daha yakın hissediyorum kendimi ama hiç de uzak değilim Sadık Bey'den sorum şu, bende asıl sorun şuraya dayanıyor, sizde de onu göremedim nedir bu vardır burda göremedim. Esen'in bahsettiği birşey vardı! İşte çok anlam üstüste yığıl-

mış, işte tıpkı şimdiki hayatımız gibi, süpermarket gibi hayatımızın çoğunun geçtiği yer. Ve postmoderniz konusunda en çok heyecanlandıran en çok şey öğreten şeylerden biri James'in New Leftra'daki meşhur yazısı. 80 küsürdü yazdığı yazı ve bütün bu sounsals etrafına geçerken bir kere aydın olarak toplumdaki konumunu kaybetmiş sanatçıdan ve tasarımcıdan yani toplumu dönüştürmek iddiasında artık bulunamayacak bir insandan bahsediyor ve de çok önemlisi bir bina tasarımında bunu çok iyi vurgulanıyor binayı çözümlürken haritasını yitirmiş günümüz insanından bahsediyor. Kapitalizm ve emtaz pazarı öyle bir boyuta ulaştı ki artık diyor tıpkı bu binadaki gibi insanlar yollarını bulamaz herhalde diyor. Ve bu durumda bu gündelik yaşamla örtüşen postmodern eğilimler bana çok yakın belki onun için heyecanlandırdı sonuçta iki arada derede kalmıştık ama kararlı iki arada bi derece kalmışlıkla nokt alıyor ne bir ahlaksızlık olarak yemek ya da küfretmek bir tavır olabilir bu noktada çünkü insanların algısı bu artık insanlar artık modernizmin ulaşabileceği insanlar değil, şu anda kapitalist dünya öyle bir imaj sunmuş ki artık modernizmde büyük bir dünyanın parçası, küçük bir parçası olduğunu hisseden insan, artık o büyüklüğü bile hissedemez durumda. Bu bir haritasızlık ve böyle bir durumu kabullenemeyiz ama biz bildiğimizi oluruz, eski tavrımızı da sürdürmeyiz. Bu insana ulaşmanın başka bir yolunu bulmalıyız" diyor. Ben B.E'ye yakın hissediyorum. Çünkü kavgalıyım bu dünyüda bu postmodern çağı kabullenmek istemiyorum. Ama S.K. ya da yakın hissediyorum çünkü o insanlara ulaşmak derdindeyim bu algı dünyasında artık bu zenginlikle bu karmaşık imaj nesnesi.

A.K.- Çoğulluğa evet ama denetimli çoğulluğa mı evet demek istiyorsun.

İZLEYİCİ.- Hayır ben çözemedim. Bugün söylediğiniz şeyleri çok sanatın içinden buldum. Bir de çok önemli geliyor bana bu kapitalizmin ulaştığı bu aşamada dünyaya karşı bir tavır olarak bu meseleye nasıl bakıyor sunuz?

B.E.- Dünyanın nesine nasıl bakıyoruz?

İZLEYİCİ.- Yani çok güzel geliyor dünya iyi bir durumdadır da denebilir bu soruya karşılık. Benim sorumnum şu; olumlayamayacağım bir dünya var ve bu dünya da kitle iletişimi, medya asla olumlayamayacağım bir konumda ve bu medya bizi de onun bir parçası olmaya zorluyor. Ve buna karşı direnmek bu tip seçimler var karşımızda tasarlayan insanlar olarak. Tiyatrocu olsun, grafik tasarımcısı olsun, mimar olsun. Yani benim için çok çetrefil bir konu.

B.E.- Yapacağımız tek ve en önemli şey bana kalırsa olan bite-nin farkına varmaya çalışmak. Bize gösterilenle yetinmemek. Sözü-nü ettiğin ve şikayetçi olduğun bu dünya her konudaki çeşitli ikti-darların bize göstermeyi seçtikleri bir dünya. Tariflerini kendileri-nin yaptığı bir dünya bu her disiplin için söz konusu. Olabilir ki he-pimiz biraz daha bu bombardımana rağmen biraz daha fazla farkı-na varmaya çalışarak arkasındakileri görmeye çalışarak, konuşa-rak, okuyarak en önemlisi farklı disiplinlerin farklı sorunlarına or-tak düzlemde cevap arayarak, bu paneller dizisinde olduğu gibi. Bir sorunun içinde kalmamak dışında ve bütününde kalıp bütünü anlamaya çalışmak, ben bunu öneriyorum.

İZLEYİCİ.- Ben soruyu konuşmacıların hepsine soruyorum modernizmden postmodernizme geçişteki sebep neydi bunu sık söyledi ama çağımızda artık postmodernizmden de başka yerlere kayma var bunun sebebini de soruyorum ama bazıları da yok diye-bilir. Postmodernizm de modernizmi tekrarlayarak bitmiştir aslm-da.

A.K.- Evet ama panelde konuşuldu bunlar.

B.E.- Bu daha çok sanat tarihi ile ilgili birşey.

İZLEYİCİ.- Bir kere Bülent her ne kadar bilmiyorum dediyse de bence okuduğu manifesto kelimesi doğruydı bence okuduğu manifesto kelimesi doğruydı bence okuduğu manifesto bence neo-modernistti diyelim hatta ben kendi kendime bir ad oyunu oynadım. "Sembolik Rasyonalizm" diye bir ad koydum bu manifestoya eğer bu hepimizi bağlayacaksa politik olarak da modernist bir ta-vır. Çünkü modernizmin bildiği gibi. Yok eğer sadece kişisel bir manifestoysa bunu başka bir şeye bağlamak istiyorum, Esen'le bir kaç gündür konuşuyoruz bu Kremburg meselesi. Postmodernizm bugün daha ziyade bir küfür gibi kullanıldı, bence çok önemli bir şey var o da yerellik meselesi nitekim Cranbrook'a baktığımızda Hollanda'dan etkilenmiş olmalarına falan kelimesini özel-likle kullanmalarında ve altını çöçmelerinde bu yerde dönme çün-kü modernizm iddiası bütün zamanlar ve bütün kültürler için geçerli bir ifade etme kuralları manzumesi geliştirmekti. Şimdi buna karşı çok ciddi bir reaksiyon var, Türkiye de biz hep alaturka-lık ve alafrangalık tartışmaları yapıyoruz, ben reklamcıyım benim için ne kadar Türk bir reklamcı olduğumu her zaman ciddi bir egi-zistasyon soru neredeyse. Bu kadar rasyonalist bir mesaj veren Bül-ent'in ve diğer tasarımcıların postmodernizmdeki bu çok kıymetli yerde dönme yereli yakalama arzusuyla kendilerini birer Türk ta-

sarımcı olarak Türk kültürü, Türk popüler kültürü ile nasıl alakalı-
lar.

B.E.- Bugün İstanbul'da yaşayan, dedesi ya da babası Cumhuriyet aydını olan, Türkiye de iyi eğitim görmüş olan, ruhunu 68'le genişletmiş olan, "Baez" ile aşık olmuş olan bir kuşağın tasarımcısı beslendiği şeylerden çıkarak tasarım yapar. Yani yaptığı tasarımın sahici olması yaptıklarının beslendiklerine bağlı olmasına bağlı, öyle görüyorum. Bunlarla beslenen bir tasarımcının bir Amerikalı, bir Fransız, bir İngiliz, bir Alman tasarımcısıyla buluşabileceği çok ortak noktaları var. Yani bu anlamda, coğrafi sınırları anlamıyorum, beslenilecek kültürel sınırları anlıyorum. Biraz önce tarif ettiğim T.C. vatandaşı olan tasarımcının bir mevlevi afişi yapmasıyla, bir İngiliz tasarımcının mevlevi afişini yapması arasında bir fark olacağına inanmıyorum. O tasarımı doğru çözebilmesi için aym yollar-
dan gitmesi gerekiyor her ikisinin de. Nitekim görülmüştür ki örneğin Suudi Arabistan'ın bir çok kurumsal kimlik çalışmaları, en önemlisi Ağa Han Ödüllerinin kurumsal kimlik çalışmaları İngiliz ve Almanlar tarafından oldukça başarılı şekilde yapılmıştır.

İZLEYİCİ.- Sonuçta bu başarı bizim kendimizi dahi ettiğimiz kültür çevresinin mi bu kültür çevresinin değerleri içerisinde başarılıdır bu anlamda şunu sorabiliriz gibi geliyor bana buna senin ısrar ettiğin başka bir şeye bağlamak istiyorum çünkü katılmıyorum. Brody'nin bilgisayarını tipografinin şiirini yakalaması için kullanmasıyla kaligrafi yapan adamın endişeleri arasında muazzam bir paralellik görüyorum ben. Bunu şuraya bağlıyorum ben mevlevi afişini bugün bu salonda olanların hiç birinin pek varsaymadığı bir, ama Türkiye'de de var olduğunu bildiğimiz bir müslüman kültürden gelen tasarımcının elindeki Macintosh'la Bülent'ten daha farklı yorumlayacağı ihtimali bence şiddetle kuvvetli, bilmem katılıyor musun bana.

B.E.- Anlamadım.

İZLEYİCİ.- Yani senden benden çok farklı beslenmiş biz sonuçta Batıya kucak açmışız hatta kucaklarına düşmüşüz denilebilir.

B.E.- Tabii ki farklı olacak, çünkü eğer bilgisayara teslim olmuyor ve bilgisayarı bir alet gibi kullanıyorsa kendi beslendiği kültürleri doğrultusunda farklı sonuçlar çıkacaktır.

İZLEYİCİ.- O zaman şuna mı varıyoruz. Biz sonuçta tasarımcılar dünyası olarak ya da bu konuda düşünen insanlar olarak dahil olduğumuz kültür çerçevesi itibariyle orada gelişmiş olan şeyleri ancak kendimize denek alabiliriz. Yerelliğimiz bu anlamda coğrafi

bir yerellik olamaz sonucuna varıyoruz.

B.E.- Şimdi yerellik, yerelliğin kimliği nedir? Özellikle Amerika'nın coğrafi sınırlarının büyüklüğü yerel kimliklerin orada görülmesine neden oldu. Gerek ulusal kimlikler gerek bir ulusun Amerika gibi bir ulusun içindeki farklı kimlikler nasıl oluşuyor. Daha önce seninle konuştuğumuz gibi, tek şeyle oluşuyor; çok üretmek inanılmaz çok üretmek, ancak bu çokluk içinde, bu çok üretme içinde ortak noktalar ayrışabilir. Bir Antalya grafiğinin kimliği olabilmesi için Antalya'da çok sayıda ürün çıkması lazım, lazım ki üzerinde çalışma yapılabilirsin, sonuçlar çıkarılabilirsin. Özellikle Amerika'nın sonra da İngilterenin ve diğer Avrupa ülkelerinin görünen kimlikleri bir; bu çokluğun olmasından iki; bunları basıp dünyaya dağıtıp ortak noktalarının ayrışıp hatta sesi sedası çıkmayan periferi ülkelerinde bir şablon halinde olduklarını zannettikleri elemanlar haline gelmesi..

İZLEYİCİ.- Benim hep hayalini kurduğum şey şu! nasıl ki o iki hoca Hollanda'ya gidip hiç bilmedikleri bir dünya keşfediyorlar ve orada çok distinge çok farklı bir tavrı buluyorlar. Burada da belki hayalini kurduğumuz çokluğun sonucunda belki böyle bir hassasiyet gelişecek çünkü intuitif farkedilebilir bir fark olduğunu, sezgisel bir fark olduğunu biliyoruz. Çünkü Polonya'ya bakıyorsanız Doğu Avrupa'ya bakıyorsanız Fransa'ya bakıyorsanız, bugün çok zor değil, bizim gibi uluslararası kültüre ekspose olan insanların bunların, farklı işlerin menşeyini deşifre etmeleri. Demek ki ortada sonuçta evrenselmiş gibi gözükken bir takım doğruların ötesinde bir artı var ki o artı onları oraya ait bakıyor. Bu anlamda ben bunu burada henüz vakti gelmemiş bir fikir olduğunu düşünüyorum, biraz da üzülüyorum buna açıkçası.

B.E.- Bir şey daha ekliyeyim, ilginç birşey Cranbrook bildiğiniz gibi Michigan'ın ortalarındaki bir tepelerde gelişiyor ama düşünce- sinin altında yatan da bölgesel, yerel kimlik yaratma. Ama görüyoruz ki Hollanda'dan beslenmenin ortaya koyduğu bir Hollanda etkisi var.

E.K.- Kültürel beslenmeden bahsettiğiniz zaman farkediyorum aynı şeyi ben de yaşadım; üstelik çok şaşırdım okulda Amerikalılardan Korelilere hepimiz aynı şekilde tasarım yapıyoruz. Hepimiz aynı şekilde konuşuyoruz, aynı müziği dinliyoruz aynı yemeği yiyoruz hepimizde aynı kotlar, hepimizde aynı Mc Donalds merakı filan, ama sonuçta bunun hepimiz kaygısını duymaya başladık, aynı kültürle büyüyor olabiliriz ama ülkelerimizde seslendiğimiz he-

def kitlelerimiz çok farklı hala. Bir şekilde aym kültürle beslenirken hepimiz aym yıllıkları kanştırıyoruz, hepimizin ilerici tasarım diye gördüğü şey aym. Ama Amerika'daki 15-25 yaş arasındaki gençlikle Türkiye'deki 15-25 yaş arası gençlik bence çok farklı, algılayışları bağlamında. Hepsi aym içkiyi içiyor, aym kot pantolonla dolaşabiliyor ama hepsinin evinde bilgisayar yok örneğin ve ben onların okuyuş tarzlarının, kelimeleri algılayış tarzlarının, fotoğrafları yorumlayış tarzlarını Amerika'dan çok farklı olduğunu düşünüyorum. B nedenle ben ne kadar Amerika'daki adamla aym şekilde yetişmiş olursam olayım Türkiye'ye geldiğimde onlara seslendiğim zaman kesinlikle onlara has bir tasarım dili oluşturmam gerektiğini düşünüyorum.

B.E.- Kuşkusuz, Esen. Bir tasarımda bir hedef kitle söz konusudur, hedef kitleyi iyi tammazsan ve iyi tarif etmezsen sorunlarını anlatacağın konunun sorunlarını iyi tarif etmezsen sen buralı da ol-san, oralı bir tasarımcı da olsan sonuç yanlış olur. Yani bir Amerikalı da sözünü ettiğin burdaki hedef kitleyi anlamaya çalışır tıpkı senin yaptığın şey gibi olsa olsa sen belki daha iyi tamyorsundur, daha kolay ulaşıyorsundur. Ama senin de yaptığın, Amerika'lının da yaptığı eğer o hedef kitleye ulaşmıyorsa zaten tasarımda bir problem var demektir.

A.K.- Sadık'ın ekleyeceği bir iki sözle panelimizi bitiriyoruz.

S.K.- Bundan bir kaç yıl önce Amerika'da yayınlanan Print der-gisi adına bir araştırma yapan, bir süre Bilkent'te çalışan Ray Varn Buhler isimli bir tasarımcı bir soruşturma düzenledi ve Türkiyeli tasarımcılara sorular sordu. Bu sorulardan biri de şuydu; "Bir Türk tasarımcı olarak, Türk kimliğine sahip bir tasarımcı olarak kendini nasıl hissediyorsunuz?" Ben belki çok sert kaçan bir cevap verdim. "Miles Dawis afişi yaparken kendimi nasıl Türk gibi hissedebilirim bilemiyorum" dedim. Görsel iletişimde mesajın kimliğini tasarımcı değil, mesajı veren ve alan belirler diye düşünüyorum. Bu açıdan baktığımızda tasarımcı bir iletendir ama iyi iletendir, iyi ilet-bilmeli ki alıcı iyi alabilmeli. Onun için tasarımcının milliyeti ya da rengi belirleyici değildir. Mesajı ilk verenin ve mesajı alanın az önce Bülent'in söylediği hedef kitlenin yapısı bu mesajın kimliğini belirler.

A.K.- Ben son bir şey eklemek istiyorum. Aslında bir periferi ülkesinde çağdaşlığı tartışmak sonunda o periferi ülkesinde o disip-linde yeni bir söz söylemeyi tartışmakla eşanlamlı. Özellikle grafik tasarımı alanında, bir periferi ülkesi olmasına karşı Türkiye'nin özel

bir durumda olduğunu düşünüyorum. Ne yazık ki mimarlıkta bu eşzamanlığı, yeni söz söylemede, önde gitmede eş zamanlığı yakalayamıyoruz. Grafik tasarımda, Bülent Erkmen'in manifestosu ortaya çıkabiliyor, ürünlere dönüşebiliyor. Çok teşekkür ederim.

edebiyatta çağdaşlık sorunsalı

2 Şubat 1993

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: TAHSİN YÜCEL, BİLGE KARASU, ENİS BATUR

Aykut Köksal- Bu akşamki konumuz Edebiyatıta Çağdaşlık Sorunsalı. Konuşmacı konuklarımız; Sayın Tahsin Yücel, Bilge Karasu ve Enis Batur. Biliyorsunuz bu panel dizisi mevsim başından, sonbahardan beri süren, mimarlıkla başlayan, ardından tiyatrodan, plastik sanatlarda, grafik sanatlarda çağdaşlık sorunsalını ele alan bir dizi. Edebiyatıta çağdaşlık sorunsalı panelinden sonra da müzikte, eleştiride çağdaşlık sorunsalıru tartışmayı sürdürecektir. Doğal olarak bu dizi çağdaşlık meselesine disiplinler arası bir bağlam içinde içinde bakmayı da kendiliğinden getiriyor. Belki bu disiplinler arası bakış hem kendiliğinden panellere belirli bir izlek hazırlıyor, hem de çağdaşlığa böylesi genel bir çerçeve içinde bakışı, sorgulamayı, tartışmayı getiriyor. Bundan önceki panellerimizde sürekli tartışmanın odaklaştığı konu; Özellikle yine çok gündemde olan, çok tartışılan modernizm, postmodernizm ve hatta postmodernizm sonrası arayışlar oldu. Çağdaşlık meselesi, tartışılırken bir yerinden konu geldi buraya takıldı. Belki yine o tartışmaya bir yerinden dönmek, sorgulamak acaba bize edebiyatıta çağdaşlık meselesine girmek açısından bazı ipuçları verebilir mi? Bilindiği gibi modernizmin karşısında postmodernizmin çıkması özellikle tasarım disiplinlerinde ortaya çıkan bir olgu. Ve mimarlık burada, o tasarım disiplinleri içinde başı çekiyor. Ne ki modernizm sonrası postmodernizm, bir çoğulluğu getirdi ama çok kısa süre içinde bu çoğulluğun, o denetimi çok sıkı tutan modernizmin ardından denetimsiz, nedensiz, keyfi göndermelerin alabildiğine yaşandığı bir dönemi getirdiği görüldü ve böylesi nedensiz çoğulculuğun, denetimsiz çoğulculuğun egemen olduğu postmodernizme de çok kısa süre içinde eleştiriler yöneltilmeye başlandı. Bugün mimarlıkta ve birçok disiplinde artık bu yüzden neomodernizmden söz edilmeye başlandı.

Edebiyatıta da bugün bir postmodernizmden söz ediliyor, Postmodern Edebiyat nedir? dendiği zaman metinler arası ilişkiler söyleniyor, eski metinlere göndermelerden söz ediliyor.

Aslında ilginç bir durum var. Mimarlığa baktığımızda yani

postmodernizmin çıktığı mimarlığa baktığımızda modernizme ilk eleştirilerin kent ölçeğinde olduğunu görüyoruz. Kent ölçeğinde modernizme yönelen eleştiriler, kaynağını dilbilim çıkışlı yapısalcılıkta buluyor. Yapısalcı yöntemi kullanan Carlo Aymonino, Aldo Rossi gibi İtalyan morfologlarının, İtalyan kent bilimcilerinin yönelttiği eleştiriler postmodernizmi hazırlayan eleştiriler oluyor. Ne ki Edebiyatta metne yaklaşımda, eleştirel düzeyde yaklaşımda yapısalcı okuma, tekil okuma diye nitelenebiliyor ve çoğul okumanın bundan çok daha geniş bir değerlendirme düzlemi oluşturduğu söyleniyor. Örneğin bugün Postmodern Edebiyat içinde tanımlanan bir çok satan romana Sayın Tahsin Yücel yapısıyla, diliyle bir eleştiri getirdiğinde sadece bununla o roman yargılanamaz deniyor. Bu biraz yayılan girişten sonra ben hemen Tahsin Yücel'e yönelmek istiyorum. Edebiyatta çağdaşıktan ne anlamalıyız, Sayın Yücel?

Tahsin Yücel- Teşekkür ederim. Çağdaşlık nedir? Kesin bir biçimde aydınlatılması zor bir sorun. İsterseniz, konuya edebiyat dışı bir gözlemlerle gireyim. 50'li yılların ortalarında, yani benim yazarlık yaşamımın ilk yıllarında, resim alanında çağdaşlığın göstergesi soyut (non-figuratif) resimdi. Soyut resimden pek bir şey anlamadığınızı söylediğiniz zaman, ressam dostlar size bu durumda iyi bir yazar, iyi bir öykücü olamayacağınızı, en azından çağdaş bir yazar, çağdaş bir öykücü olamayacağınızı söylüyorlardı. Belki haklı bir yönleri de yok değildi. Ama, konuyu basitleştirerek ele alacak olursak, bir yanan da bir anlayış bitip bir anlayış başlıyor, son yapılan en geçerli ve en çağdaş oluyordu. Edebiyat alanında, sorun bu denli kesin çizgilerle konulmamıştır ortaya. Sonraki yıllarda resmimiz de tanık olduğumuz gibi, birçok anlayış birçok akım bir arada yaşayabilmiştir. Gene de, her dönemde, belirli biçimler elenip gidiyor. Örneğin şiirde, aruz yalnızca çağdaş olmaktan çıkmakla kalmaz, gülünç olur. Uyaklı ölçülü şiirler de öyle. Bugün bu tür şiirleri çağdaş olarak nitelemek zor. En azından adına yaraşır ozanlar arasında, bu tür şiir yazan da yok. Ama böylesine büyük değişimler her zaman görülmez. Romanda sınırlar daha bulanık. Yeni yeni anlayışlar çıkıyor, ama eski anlayışlar da sürüyor. Roland BARTHES, Yazının sıfır derecesi adlı yapıtında artsüremsel bir yöntem izleyerek 1850 dolaylarında gerçekleşen birtakım toplumsal, siyasal ve ekonomik olayların başka birçok şeylerle birlikte romanı da değiştirdiğini, böylece Balzac'la Flaubert arasında derin bir uçurum bulunduğunu söyler. Bence çok abartılı bir sav. Balzac'ın son yapıtının yayımlanmasıyla Flaubert'in Madame Bovary'sinin yayımlan-

ması arasında on yıl bile yoktur? Bu kadarcık bir sürede böylesine köklü bir değişiklik olabilir mi? Olsa da bunlar yalnızca çağın gidişine bağlanabilir mi? Gerçekte, Balzac anlatı yordamları açısından çok zengindir, bu yordamlar arasında Flaubert'in geliştirdiği Balzac'ı gününü doldurmuş bir yazar olarak niteleyip romanlar yazılıyor. Zaman zaman böyle bir yönelime kapıldığımız olsa bile, bunların kimilerini çağdaş, kimilerini çağdışı saymamız olanaksız. Çünkü çağdaşlığın tek bir ölçütü yok ve verdiğimiz her yapıt, şu ya da bu biçimde, döneminin dolaylı ya da dolaysız bir yansıması niteliğini taşıyor, yani çağdaş olarak beliriyor. Çağdaşlık yalnızca bu mu? "Evet", demek oldukça zor. Çünkü, kimilerine göre, eskiye öykünme, eski biçimleri ve içerikleri yineleme de kimilerince çağdaşlığın baş göstergesi olarak değerlendirilebiliyor. Çoğu eleştirmenlerimiz sözünü ettiğiniz Kara Kitap'ı bu nedenle göklere çıkardılar. Ama o zaman çağdaşlık kavramını gündemden çıkarmak daha iyi olmaz mı? Bu yönelim, biraz daha değişik ve biraz daha ölçülü bir biçimde, kimi ozanlarımızda da görülüyor, çağdaş ya da "modern" Türk şiirini ancak geleneğe, daha çok da Divan edebiyatına dönerek, ondan yararlanarak kuracağımızı söylüyorlar.

A.K.- Modernliği çağdaşlık anlamında mı kullanıyorsunuz?

T.Y.- Evet, genellikle böyle kullanıyoruz, bence iki sözcük arasında büyük bir anlam farkı yok, en azından türkçede. Divan şiiri konusuna dönersek, çelişki ortada: eski bir dil, bugünün insanına yabancı, evrensellikten uzak bir duyarlık, eskimiş biçimler. Çağdaşlığı bunların neresinden çıkaracaksınız? Belki kuşkulu bir ulusallık bulabilirsiniz burada, ama çağdaşlığı bulamazsınız. Öyleyse edebiyatta çağdaşlık yalnızca bir yanılsama mı? Hayır, değil. Ne olursa olsun, hemen her dönemin kendinden öncekine bir katkısı var. Çağdaş olan da o çağa özgü olandır, daha önceki çağlarda bulduğumuz değil, bugünün yazarının, bugünün romancısının, bugünün ozanının yazıya kattığıdır. Biçim olarak, içerik olarak, yorum olarak. Burada, gelenekseli küçümsememekle birlikte, çağdaş kavramına olumlu bir anlam yüklediğimi biliyorum. Çoğul okuma konusuna gelince, isterseniz hemen gireyim konuya, isterseniz daha sonra ele alayım.

A.K.- Peki sağolun Sayın Yücel dilerseniz ikinci turda bunu sürdürelim. Ben şimdi Enis Batur'a yöneliyorum. Enis, Tahsin Yücel'in belirttiği gibi, divan edebiyatına kadar geri dönüşe de kapıları açabilecek olan bu denetimsiz çoğulluğun bugünü bir anlamda tarif ettiğini görüyoruz. Ne var ki bu çoğulluğun Tahsin Yücel'in kendi çağdaşlık anlayışıyla da örtüşmediğininide görüyorum. Ger-

çekten de yazın alanında çok farklı bir noktaya gelindi 1970'lerin muhalif bir söylem muhalif bir sentaks içermelidir noktasından, bugün söylemin onaylanmış bir sentaks içerdiği çok daha rahatlıkla ulaşılabilecek bir sentaks içerdiği bir noktaya gelindi. Böyle bir değişim gerçekten yaşandı. Bu denetimsiz çoğulluk dönemine sen nasıl bakıyorsun ve yine bu bağlamda çağdaşlığı nasıl tanımlıyorsun?

Enis Batur- Çağdaşlığı tanımlamak tabi çok güç; çünkü kavramı tanımlamak bile artık güç olmaya başladı. Çok basit anlamıyla, sözlüğü elimize alıp baktığımız zaman, aym çağda yaşamış insanlardan ya da nesnelerden, ya da olaylardan söz etmek için kullanılan bir sıfatla karşılaşıyoruz. Buna karşılık çağ kavramı zaman içinde hızla değişmeye başladı. Eskiden çok daha geniş zaman dilimlerine çağ adı verilirdi. Oysa şimdi belki insanoğlunun yaşama biçiminin hızlanmasından kaynaklanan faktörlerle, çağ tanımı da daha dar zaman dilimleri için kullanılır oldu. O bakımdan artık kaygan bir kelime elimizdeki kelime.

Ben çağdaşlığa eski anlamına dönerek bakmaya çalışacağım. Edebiyat-Sanat bağlamında kalınacak olunursa, şüphesiz 20.yüzyıl ile sınırlı bir biçimde tanımlayabiliriz çağdaşlığı, ama işin içine giren ve ne yaparsak yapalım çıkartamayacağımız o modern kavramı çağ tanımını bir yüzyıl tanımıyla denk olmaktan çıkarıyor. Türkçede buna bir karşılık da önerildi çağcıl olarak modern karşılanması belki yerleşiklik kazanmadı, ama yerleşiklik kazanmaması onun yanlış seçilmiş olması anlamına gelmez sanıyorum. En azından modern-çağdaş ayrımı çerçevesinde kargaşa devam ettiğine göre, böyle bir ayrım getirmekte fayda var. Çağcıl dediğimizde, modernden söz ettiğimizde, Edebiyat-Sanat tarihçileri ona bir tekvin noktası da buldular:

1850'lerin dolaylarından başlayarak, şiirde Baudelaire'in temsil ettiği bir noktadan, anlatıda Flaubert'in temsil ettiği bir anlatıdan başlayarak klâsik denebilecek (bunun içine neoklasığı de katıyorum) çizginin ötesinde bir şeylerin başladığı düşünüyor. Bunun işaretleri bulunuyor, sonra bu işaretlerden vazgeçiliyor, yeni işaretler ekleniyor. Ama şöyle bir baktığımızda, gerçekten o dönem içinde önemli bir kavşaktan geçildiğini söyleyebiliriz. Bu anlamda çağcılık tam gerçek tanımını ne zaman bulmaya başladı onu bilmiyoruz. Örneğin Baudelaire bu kavramı kullanırken bizim verdiğimiz yüklemi mi kullanıyordu, pek sanmıyorum, böyle birşey olamazdı, çünkü bu kavram yükler olarak zamanın içinden bize doğru geldi. Gene de seçerek o terimi kullanmış olsun, olmasın 20.yüzyıl

boyunca yazarlar, sanatçılar bu kavramla mesafeli ya da içiçe olmak durumunda kaldılar. Zaman zaman, Tahsin beyin verdiği örnekte olduğu gibi, "bugün nonfigüratif resim yapmayan ressam çağdışıdır" denebilen dönemler geçti, herhalde her sanat dalında, edebiyatın pek çok dalında buna benzer etki-tepki ilişkileri yaşandı. Buna kayıtsız kalıp onlara hafif bıyık altından gülerek işte en son modaları takip etmekle kendilerini yükümlü gören insanlar diyenler de oldu, karşılıklı birtakım sürtüşmeler yaşandı. Ama şöyle bir dönüp baktığımızda bunlardan birinin diğerini diskalifiye ettiğini söylememiz güçleşiyor.

Yüzyıl başından iki örnek üzerinde durmak istiyorum; şiir alanında. Hemen hemen aynı yıllarda Mayakovski de Rilke de şiir yazıyorlardı. Bana sorulursa ikisi de iyi şair; Mayakovski'de, Rilke'de siyasal tercihleri, yaşama biçimleri bir yana, bizi bu çok da ilgilen-dirmiyor sonuç olarak, üzerinde durduğumuz ürünleri. Ürünlere baktığımızda, biraraya getirilmesi güç iki şiir anlayışı karşımıza çıkıyor. Rilke büyük bir kopuşun şiirinin peşinde değil; bir yerden hız olarak geliyor belki arkasındaki 2000-3000 yıllık şiir geleneğinin bir halkası olduğunu, bir adım daha onu ileri götürdüğünü düşünüyor. Genel hatlarında kendisini değerlendirmek durumunda kaldığında, herşeyden önemlisi kendi şiirini yazmaya çalışıyor şüphesiz ama, bütün şairler gibi, bütün yazarlar gibi o da herhalde kendi durduğu odaktan geçmişine, şimdisine ve geleceğine bir baktığında (sanıyorum yazdığı şiirde bize bunu gösteriyor) kendisini tamamıyla kopmuş, çizgi dışı bir yerde görmüyordu ve bu seçilmiş bir tavidir.

Mayakovski, tam tersine bunu şiir dışı metinlerinde ifade ettiği gibi, şiiriyle de bize gösteriyor, bir kopuştan yanaydı. Bütün klasikleri gemiden atalım, dedi. Puşkin'i atalım, Dostoyevski'yi atalım, bunlar bize yük oluyor, biz sıfırdan başlayalım türünden bir tavrın içindeydi. Bunu gerçekleştirdi gerçekleştirmedi ayrı, gerçekleştirebilir miydi o da ayrı; sonuç olarak, arkasındaki halka halka ilerlemiş şiir geleneğini diyelim geniş ölçüde terketmek isteyen, ona mesafe almak isteyen bir tavrı benimsiyordu.

Bu iki noktadan bugüne doğru bakıyoruz: Rilke'nin şiiri yüzyılın içinde bizim için hâlâ önemini koruyor. Bugün hâlâ çok önemli bir şair, büyük bir şair olarak görülmesinin ötesinde, Rilke'nin kendisinden sonraki dönemde de şairleri etkilemeye devam ettiğini görüyoruz. Demek ki Rilke çağdışı diyebileceğimiz bir şair değil Mayakovski için de aym şeyleri söyleyebiliriz. Mayakovski'ye baktığımız zaman, "bir konjoktür şairidir" diyemeyiz, insafsız bir

yaklaşım olur. Konjonktür şairleri vardır; örneğin Lettriste'ler; şiir yazmaktan çok bir hareket yapmaktır amaçları; Dadaistlerde olduğu gibi. Mayakovski bir yapıt koydu ortaya ve bu yapıt ta besledi. Örneğin Nazım Hikmet'i besledi, örneğin Guillevic'i besledi, çeşitli kanallardan çeşitli şairleri, dünyanın dört bir yanında besledi. Genede, Rilke'yle de yanyana getirilebilecek bir çizgi değildi bu. Sonuç olarak bu iki şiir anlayışından birini klâsiğin bir anlamda yenileşerek, çağdaşlaşarak devam etmesi diye tanımlayabiliriz. Ötekini kopuşun şiiri, modernist olarak. İki anlayış da farklı kulvarlardan, farklı örneklerle, farklı arayışlarla devam etti. Sonuç olarak, bu arayış kelimesi biraz sihirli zaten, bir yerde arayış devam ediyorsa, bir anlayışın çerçevesinde, o genişleyecek demektir. Arayan buluyor eninde sonunda, biri bulamıyorsa, öteki buluyor. Anlayışların içinde arayışlar devam ettiği için bugüne kadar geliyorlar. Bütün bunları şunun için söylüyorum tepkiler kısa süreli tepkilerden oluşabiliyor, sanat dallarının ve edebiyat türlerinin içinde kalarak baktığımızda, bir romancı kuşağı kendisinden önceki kuşağa eklenerek ya da kendisinden önceki bütün bir edebiyat geleneğine diklenerek bir takım öneriler getiriyor, ama bu öneriler işin bundan böyle yalnız o yolda gideceği anlamına gelmiyor. O anda belki öyle algılanıyor, örneğin Yeni Roman akımı ortaya çıktığında, bundan böyle eskisi gibi roman yazılamayacak diye düşünenler herhalde az değildi. Ama Marguerite Yourcenar yazmaya devam etti, üstelik klâsik bir çizgide önemli kitaplar yazmaya devam etti. Şüphesiz onun için de, başkaları için de," çağdışı bu insanlar" diye düşünenler olmuştur, ama bu bir doğru olarak önümüze gelmedi.

Bütün bunlardan hareketle, aslında bir yazarın hangi çağa ait olduğu sorusu herhalde kendi aklına da geliyor, diye düşünmek elde değil. Bütün insanlar gibi, yaptığı iş çerçevesinde "ben hangi çağa aitim?" sorusunu zaman zaman, hatta sık sık kendine soruyordur her yazar. Bunun çok hazır bir cevabı olacağım sanmıyorum; bana öyle geliyor ki bir yanıyla geçmiş çağa ait olduğunu görüyor düşünebiliyor olabilir, bir başka yönüyle gününü temsil ettiğini düşünebilir, bir başka yanıyla da aslında geleceğe ait olduğunu düşünebilir. Bunların üçü de kendisinde olabilir. Ayrıca bunları düşünmeyebilir de. Ortaya bir ürün koyar ve bu ürünün kimi özellikleri geçmişten gelmektedir, kimi özellikleri bugüne aittir, kimi özellikleri de yarın anlaşılabilir türden özellikler olabilir. Dönüp baktığımızda, biz bugün kimi ürünleri bugünden kimilerini düne ait saymıyor muyuz? düne ait saymıyor muyuz? Örneğin Hilebnikov gibi bir şairi, vaktinden önce gelmiş bir şaire nitemiyle ele

alıyoruz. Ya da Hopkins gibi bir şairi aslında 20. yüzyıl şairidir diye ele alıyoruz. Gene de, hangi çağa ait olduğunu hissederse hissetsin kendini, yazanı içinde yaşamadığı bir çağdan ayıran birtakım özellikleri olsa gerek. Şimdi, çağdaşlıksa bizim buradaki sorumuz, yani başka bir çağa bakmayacaksak, içinde bulunduğumuz çağın tanımını yapmakta güçlük çektiğimi söyledim sanıyorum, gene de öteki çağlardan belirgin farkları var ve yazan kişi de bu verilerle birlikte var. Bunların önemlilerinden biri, gelenekle ilişki, herhalde eskiden de vardı. Bu, ne kadar eski zamana gidersek gidelim geçerli bir ilişkidir, ne kadar günümüze gelirsek gelelim öyledir; gelenekle ilişki kurmayı reddetmek bile gelenekle bir ilişki biçimidir en azından. Onun ne olduğunu bilmek gerekir ki reddedilsin, demek ki elek var bir. Buna karşılık çağdaşımız yazar, bundan önceki çağlarda yaşamış yazarlardan daha farklı bir biçimde, daha evrensel bir zeminin üzerinde hareket etmek durumunda; çoğu zaman elinde bile değil farklı davranmak olanak var önünde de, "Ben bundan kendimi soyutlamak istiyorum" dese bile bunun bir sınırı var sanıyorum.

Evrensellikten anladığım bir bakış açısı değil, bir veri. Kitle iletişim araçları var. Çeviri ve yayın etkinliklerinin çok hızlandığı bir çağda yaşıyor. Bugünün okuru, yazarı bir kitabevine girdiği zaman karşısına Kavabata 'nın kitabı çıkıyor ve alıyor. Yanında Fuentes'in bir kitabı, berisinde Güney Afrikalı bir şairin kitabı var, alıyor. 19. yüzyıl ya da 18. yüzyılda o kadar kolay değildi bu ilişkiler. Dolayısıyla metinlerin dolaşımının yoğun bir biçimde öne çıktığı, penceyelerin istese istemese açıldığı ve (yalnız edebiyat ürünlerinden söz ettim demin) bütün sanat ürünleriyle, bilimle, felsefeyle, tarihle yoğun bir ilişki zemininin olduğu bir yerde yazan yazarla 200 yıl önce yazan yazarın durumu arasında çok temel bir fark var. İletişim yoğunlaşmasının, trafiğin bu denli yoğunlaşmasının bir başka cephesi daha var: Kendi yazdığı ve ortaya koyduğu ürünün dolaşıma çıkma biçimi de eski bir çağa ait olan yazarınkinden çok farklı. Ürettiği metnin ürüne, ticari ürüne dönüşme biçimi, hızı ve alabileceği reaksiyonlar ama cep kitabı, ama televizyon hakları yoluyla dizi film olması, senaryoya dönüşüp film olması, ama resimlenmesi, kısacası inanılmaz bir endüstri ağıyla donatılı olduğunun farkında. Buna tavır alabilir, bunun uzağında durmak isteyebilir, göbeğinde yer almak isteyebilir, bir parçası olmaya kalkabilir, bunların hepsini yapabilir, ama ne yaparsa yapsın kendisini bundan soyutlaması elinde değil. Öyle durumlarla karşılaşıyoruz ki, bunlar yazarı ne yazık ki eski çağdaki yazarlardan daha dezavantajlı ko-

numa da düşürebiliyor. Örneğin bütün bu medyatik bombardımanın ortasında pek çok yazar, "Keşke ben de Flaubert'in yalnızlığıyla yazabilseydim kapımı gazeteci çalmasaydı", diyebilir, önlemlerini almaya da kalkabilir, ama medyanın onun ürününü alıp öyle kullanmasını engelleyemez, her zaman verdiğim ve hepimizin bildiği Salinger örneğinde olduğu gibi elinde olmayabilir, elinde olmayacaktır bütün bunların da içinde yaşadığını bilen bir adamın, çağdaş yazarın.

Bunun ötesinde farkında olmadığımız, çünkü içinde yaşadığımız çağdan geldiği için belki her zaman farkında olmadığımız bir problem daha var. Bence 19. yüzyıl yazarı bunu bilmiyordu, daha öncekiler hiç bilmiyordu, şimdi bakıyorsunuz ELIOT, çağdaşımız bir yazar, bütün yapıtlarını, şiirlerini, denemelerini, oyunlarını yan yana koysak diyelim ki 20 cilt oluşturur. Oysa, ELIOT üzerine yazılan kitap sayısı herhalde 200'dür, belki çok daha fazladır. 500 üzerine yazılmış makaleleri yanyana koysak bir o kadar eder. Metinlerin üzerine inanılmaz ölçüde üst-metin üreten bir çağda yaşıyor bugünün yazarı. Ama bugün ama yarın, kendi ürettiği metinlerin de şu ya da bu biçimde üzerine bir şeyler üretebileceğinin farkında olarak yazıyor. Bunun düşünüyor mu bilmiyoruz, kimisi düşünüyor kimisi düşünmüyor belki ama, onun gerçekliliğin, yazar gerçekliliğinin artık kaçınamayacağı parçalarından biri de bu üst-metin imparatorluğu diyebileceğim olgu. Çünkü artık üretilen edebiyat metni ile üretilen edebiyat üstüne metin teraziye konulacak olsa, ikinci taraf daha ağır basacaktır; sayısal açıdan demek istiyorum.

Aslında, konunun o kadar çok yönü var ki, ayrıntıya boğmak da istemiyorum sizleri. Geçenlerde Marquez'in Argos dergisinde yayınlanmış bir söyleşisini okudum; orada herhalde Marquvz'in bir kitabı çıktığı zaman belki 20-25 dile çevriliyor, çok kısa bir süre içinde çevirmenleriyle iyi-kötü bir takım ilişkileri oluyor. Ve zaman içinde, yazdıklarını yazarken "şimdi bunu Portekizceye nasıl çevirecekler", hadi Portekizce neyse de biraz komşu bir dil, bunu Almancaya nasıl çevirecekler diye düşündüğünü ifade ediyor. Herhalde 19. yüzyıl yazarı böyle bir şey düşünmüyordu. 19. yüzyılın önemli yazarları bile bunu düşünmüyorlardı. Balzac zaten kitabının bin kere düzeltisini yapmaktan ve Fransızlara doğru dürüst ulaşip ulaşamayacağını bile kestirme olanağından yoksunken, bugünün yazarı belli bir noktadan sonra yapıtlarının çevrileceğini bilerek yazıyor. Bu da çağdaşlık çerçevesinde yazara başka bir çağda olmayan farklı bir konum daha ekliyor.

Daha önemlisi, çağdaş yazarın formasyonu değişik. 19. yüzyıl-

dan geriye doğru gitmeye başladığımız zaman bir yazarın formasyonu neydi, bugün bir yazarın insan olarak formasyonu ne? ona bakmak gerekir. Kendi alanında çok fazla bombardımana tabi, üzerine bir yığın görüntü geliyor, sayısız kitap yayınlanıyor, sayısız üstmetin çıkıyor, bütün bunlarla ilişkide ya da değil, ama onların varlığından haberdar, sergiler açılıyor, televizyon programları var, sanat üzerine, kültür üzerine, bilim üzerine, aktüalite üzerine yani bütün bir toplam var, çalkalanan bu dünyanın ortasında doğuyor ve büyüyor, bunlar formasyon kapsamına giren unsarlar halini almaya başlıyor. Tam mesleki bir döküm yapmış değilim açıkçası ama gözlemlediğim kadıyla, 20. yüzyıl öncesine baktığımızda, yazarların meslek dağılımlarıyla 20. yüzyıl yazarlarının meslek dağılımları arasında ciddi bir farklılık var. Bu meslekleri kullanış biçimleri arasında da ciddi farklılıklar görülüyor. Örneğin Bonnefoy yves bonnefoy önemli bir edebiyat adamı olmanın ötesinde ağır top bir sanat tarihçisi, bir Shakespeare çevirmeni, Collige de France'da karşılaştırmalı şiir tarihi hocası, felsefe ve matematik öğrenimi görmüş. Formasyon çerçevesinde bu masada konuşan yazarlara baktığımızda, biri sanat tarihinden, biri dilbiliminden, beriki felsefeyle ilgili formasyondan geçmiş zaman zaman, alanlarıyla ilgili dolaylı dolaysız üretimde bulunan yazarlar olduğunu görüyoruz. Bu, çağdaşlık tanımı çerçevesinde belki daha aksesuar görünebilecek noktada bile olsa, önemli görünüyor bana.

Bütün bunların ortasından nasıl bir çağdaş yazar tanımı çıkıyor? Bana öyle geliyor ki, 10 yıldan 10 yıla, 5 yıldan 5 yıla, 20 yıldan 20 yıla gözden geçirilebilecek bir çağdaşlık tanımından uzaklaşmamız gerek. İnsanın içinde yaşadığı yüzyıla ya da çağa mesafe alması kolay değil. Gene de onu genel hatlarında görüp, tek tek yazarların bu çağın ortalama özellikleriyle şu ya da bu biçimde o çağı simgelediklerini söylememiz gerekir.

Bu ölçütler çerçevesinde yazardan ayrılıp metne uzanırsak problem önümüze çıkmaya başlıyor. Öyle bir metinle karşılaşırız ki, bu metin modern mi? Modern değilse çağdaş mı? Hangi ölçüye dayanarak bunları ileri sürdüğümüz belli değil; genelde belli de, onlar bizim kendi ölçülerimiz, ama kendi ölçülerimiz, egemen ölçüler oluşturabilecek ölçüler değil. Bugün aynı anda, aynı zaman dilimi içinde sözgelimi Türkiye'de birbirleriyle uzlaştırılması söz konusu olmayan edebiyat anlayışları yanyana gelebiliyor. Hangi ölçütleri kullanarak bunların bir kısmını çağdışı sayacağız? Öyle dönemlerden geçtik ki (bunlar geçip gitti bile diyemiyorum) modern tavrıda olmayan bir yazara iyi bir yazar değil, geçmişe ait bir

yazar diye bakıldı, bu oldu ve hâlâ da oluyor. Belli özellikleri nede niyle artık geride kalmış diye düşünülebiliyor. Öte yandan, o arayış silsilesinin içinde bir şairin, bir yazarın modern olmamaya neredeyse özen göstererek gelenekle ilişki kurma çabasını da görüyoruz. Bütün bu özelliklerin aynı insanda dönem dönem var olduğunu görüyoruz. Örneğin Behcet Necatigil; Necatigil bir döneminde modern, bir döneminde gelenekçi, bir döneminde çağdışı, bir döneminde reaksiyoner mi sayılacaktır? O kendi yazma serüveninin içindeki arayışla oradan oraya bizim eklemelerini her zaman belki çok kolay göremeyeceğimiz biçimde geçmiş olabilir, ama onun bir dönemine bakıp onu yukarı doğru çekmek, bir başka dönemine bakıp aşağı doğru çekmek pek doğru olmaz gibi geliyor bana.

A.K.- Sağol. Ben Bilge Karasu'ya yöneliyorum, Sayın Yücel, bugün postmodern olarak tanımlanan çok şeyi daha önceki yapıtlarda, ürünlerde de görüyoruz dedi. Geniş göndermelerin oluşturduğu çoğulluk, metinler arası ilişkiler, bunlar sizin yapıtınızda başlangıçtan beri görünen özellikler. Siz çağdaş olanı nasıl tanımlıyorsunuz ve günümüzde çağdaş edebiyat üretimini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bilge Karasu- Can sıkma pahasına biraz geriye döneceğim. Tahsin Bey de, Enis Bey de beni çok düşündürmüş olan, -söyledikleri anda değil, daha önce çok düşündürmüş olan- birtakım şeyler söylediler. Ben de gene oralardan yola çıkayım diyorum... Bu toplantıya katılmamı istediğinizde çağdaşlık, çağcılık üzerine birçok şey söylemeği düşündüm; pek çoğu burada bir biçimde söylenmiş oldu ama, izin verirsiniz, baştan alayım.

Çağcıl, çağdaş... Bir kere bu ayırımı gözetmeğe çalışacağım. Çağ, Enis Bey'in de dediği gibi, tanımlı gereği, değişen bir şey; değiştiği için de "çağdaşlık" sürekli olarak değişiyor. "Çağcıl"ı biraz sonraya bırakalım; "Çağdaş" deyince ya aynı çağda yaşamış olmak, ya da çağının adamı olmak anlaşılıyor...

Çağının adamı olmak ne demek? Her çağın birtakım orta malı düşünceleri, birtakım yönsemeleri vardır. Bunlar, rasgele demeyeceğim ama, biraz adamına göre değişen birtakım seçimlerle ele alınır, şu şu şu nitelikleri taşıyan çağdan söz edilir şu şu şu nitelikleri taşımış bir "çağın adamı"ndan söz edilir. Kendim, çağdaş mıyım değil miyim? Bunu ne sorarım ne de buna cevap ararım. Yalnız, başkaları ne diyecektir? İki konuşmacımız da birtakım bölümlemelerden söz ettiler, bu bölümlemelerin ortaya konmasında sınırların çizilmesinin güçlüğünden söz ettiler, doğru... Ben, hazır bölümlemelere hiç bakmayayım diyorum. Hazır bölümlemelere bakmaya-

yım, üstelik Türkçeden yola çıkarak düşüneyim diyorum. "Çağcıl" ya da "çağdaş", daha önceleri bizi bayağı uzun süre ilgilendirmiş başka sözcüklerin Türkçeleri... "Asrî", "muasır" ortaya ilk atıldığında bize ne düşündürürdü? Çağdaş dediğimiz zaman, çağcıl dediğimiz zaman neler anlıyoruz. Birçok şey anladığımızı arkadaşlarımız da söylediler. "Asrî", bir zamanlar bilinegelen bir yaşama biçimine oldukça aykırı görünen bir şeydi, biraz kaka bir şeydi birileri için, başka birileri için de biraz cici bir şeydi. "Muasır", başkalarının ulaşmış olduğu bir yere bizim de ulaşmamız dileğiyle söylenen bir şeydi... Bugün durum bu değil; "çağdaş" demek, çok kolay; çağdaşlık çok daha sevilen bir şey galiba... Biriyle çağdaş olmak, birinin çağdaşı olmak... Demin Tahsin Bey söyledi, Balzac'la Flaubert dedi... Gerçi aralarında yaş farkı var ama yirmi-yirmibeş yıllık yaş farklarına bakılmıyor, çağdaş deniyor pekâlâ onlara. Ama bir başka ölçüt söz konusu olduğu zaman bunların çağdaş olmadığı da pekâlâ söylenebiliyor...

Çağcılık yalnız 1850 yıllarında başlamıyor. Rönesans'dan beri "yeniler" anlamında "modernler" sözcüğü kullanılmış... Acaba çağcılığın "yenilik" olarak mı düşünmek gerekir? Birçok yerde bunun bu anlamda kullanıldığını görüyoruz. Yenilik... Ama çeşitli sanatlarda çeşitli yenilikler aynı biçimde ortaya çıkmıyor, bu bir... İkincisi, birtakım yenilikler, sonradan, asıl yenilenmeye yol açmakla kalmış görünüyor; sonradan, yani tarih içinden bakıldığında... Neler yapılmışsa ona bakılıyor, çeşitli bölümllemelere giriliyor. Tabii, her tarih, birilerinin yazdığı tarih olduğu için, birilerinin çatdığı tarih olduğu için, tarihler birbirine benzemeyebilir. Nedense bazı bölümllemeler öteden beri kabul edilegelmiş; ama bu bölümllemelere de her zaman itiraz edilebiliyor, itiraz ediliyor... Şimdi ben neredeyim? Bilmem ki... Yani sizin çağdaşınız olduğum söylenebilir herhalde; üçümüz de burada bir arada olduğumuza göre çağdaşız, çağdaşız da, birbirine benzer yenilikler, benzer şeyler mi yapıyoruz? Öyle değil; şimdi birbirimize benzemiyoruz ama, acaba daha başka, daha geniş, daha genel birtakım ölçütler düşünüldüğünde bizi birleştiren bir şey çıkar mı? Çağdaşların oluşturduğu birtakım topluluklar düşünülebilir. Nitekim Enis Bey demin Rilke ile Mayakovski örneğini verdi, bunlar ayrı ayrı yollardan gidiyorlar, ayrı ayrı şeyler yapıyorlar, ama belli bir geçmişe oranla (işte burası belki en önemli nokta) bunlar aynı bir yeniliğin içinde görülebilecek kimseler. Şimdi yeni, bizi, belki bu açıdan, daha çok ilgilendirecektir...

Çağcılık... Sözlüğe baktığımız zaman şöyle bir şeyle karşılaşa-

bilirsiniz: Çağın özelliklerini ya da çağın yeniliklerini benimseyenler... Demek ki bunlar zaten var, oluşturulmuş, yapılmış, birileri de bunları benimsiyor... Peki bunları hazırlayanlar ya da bunları ortaya koyanlar yok mudur? Onlar varsa, onların durumu nedir? Onlar çağcılardan önceki çağcılar mı? Bu "ortak" nitelikler bir önceki kuşaktan ya da bir önceki anlayıştan onları ayırıyor; ayırdığı için "yeni"ler... Yalnız, "yeni" dediğimiz zaman bir şeye dikkat edelim. Yeniyi görüyorsak, yeniyi anlıyorsak, yeninin farkına varıyorsak, bu yeni ne kadar yenidir? Bu, bir soru. Yeniyi yadırgadığımız ölçüde mi yeni sayacağız? Bu, ikinci bir soru... "Yeni"yi hiç farketmediğimiz ölçüde mi o yeni sahiden yenidir? Bu, üçüncü bir soru. Bu sorulara cevap vermek kolay değil, ben de biliyorum. Yeninin farkına varılmıyor uzun süre. Sonra *yeni* etlenmeğe butlanmağa başlıyor, o zaman "bir şeyler oluyor" falan deniyor; farkına vasılsa da örneğin, tuhaf bulunsa ya da yadırgansa da "anlaşılmıyor" Anlaşılmıyor olması önemli değil tabii... Ama o yeniliğin artık anlaşılır, kabul edilir bir yenilik olması için süre geçmesi gerekir. O yenilik yaygın hale gelmesi için bir için ise bir süre daha geçmesi gerekir. Çağları, Enis Bey'in dediği gibi, biraz daha geniş düşünelim... yoksa, her yılın "in"leri "aut"ları var, biliyorsunuz... Moda bu ya, "in-aut" demek de bir yenilik mi oluyor? Araya sıkıştırayım, Türkçeyi açıklamak için Frenkçeler İngilizceler filan kullanmak da bir "yenilik"... Ben bu "yeni"liği yenilik saymayacağım, kusura bakmayın! Rahatsız edici bir moda diyeceğim.

Modalar da var; peki, modalar acaba yenilikle ne ölçüde çakışır ya da ne ölçüde önemlidir yenilik açısından? Her moda, eski birtakım öğelerle yeni birtakım öğecikleri yan yana getirir; bir yılın modası, ertesi yılın modası, gelir geçer... Ama modalar acaba daha gizli, daha derin bir değişimin göstergesi midir? Kim bilir, belki bunun üzerinde de azıcık düşünmek gerekir. Ama sanatta sarsıcı yenilikler, yıldan yıla, hatta çağdan çağa, kolay kolay çıkmıyor ortaya. Daha küçük çaptaki değişikliklerin de, modaların olduğu gibi, bir katkıları oluyor, bu katkılar gelip katılıyor birbirine. Birtakım yenilikler yaygınlaşıyor eskidikçe; yani yenilik olmaktan çıktı, ama yaygınlaştıkça, hâlâ "yenilik" olarak görülebiliyor. İmdi, çağcıl olmak acaba hangi yeniliğe, acaba hangi dönemin hangi yeniliğine uymakla gerçekleşiyor? Tarihçiler bu açıdan biraz daha rahat galiba. Onlar geçmişe baktıkları için, birtakım ölçütleri gözönünde bulundurdıkları için, şöyle şöyle bir hareketi gevşekçe tanımlıyorlar, bunun ilkelerinin ne olduğunu kendilerince ortaya koyuyorlar, birtakım adlar da veriyorlar, bu "harekete" uyan...

Güzel de yazar için içinde iken, yazısını yazar iken "ben nereye gireceğim?" diye düşünür mü? Enis Bey, bu çağda bunların da düşünülebileceğini söyledi. Dediklerine ben de katılıyorum, bundan yüz yıl önce yazı yazan adamla bugün yazı yazan adam, çok, çok değişik durumlarda; ama "ben nereye gireceğim?" diye düşünüyorsa, işi kolay; önünde belli birtakım seçenekler var demektir, bunlardan birine kapılanıverir. "Benim yaptığım nedir?" diye soruyor, sormağı gerekli görüyorsa, varolan durum içinde kendine bir yer arayacak, belki de bulamayacaktır. Kendinin bulması da önemli değil, arkasından gelecek olanlar onu bir yere oturturlar; sonra başkaları, daha arkasından gelecek olan başkaları, onu oradan alıp başka bir yere koyabilirler de...

Yalnız, iki arkadaşımın da söylediklerinde kendini gösteren, Enis Bey'in özellikle vurguladığı bir şey var; (İster "eleştiri" diyelim ister "üstmetin" diyelim –ben "üstmetin" demekten yana olacağım, çünkü pek çok şeyi kapsayacaktır–) üstmetin çalışmaları, arttıkça arttı. İyi bir şey... İyi de, artmasının bir nedeni, bunları yazmak zorunda olanların sayısının artması... İnsanlar üniversitelerde bir şeyler yazmak zorunda oldukları için yazıyorlar. İyi de ediyorlar. Siz okursunuz, okumazsınız, o ayrı. Şimdi, böyle bir artış karşısında çağcılık belki bizi daha başka türlü de ilgilendirebilir. Yanlış anlaşılmasın, öyle eleştirinin çağcıl olup olmayacağı sorusunu ortaya atmıyorum; ama eleştirinin çağcıl olması, ya da çağdaş yeller estirmesi, yararlı bir şeydir.

Belli birtakım yöntemler konmuştur ortaya; bu belli yöntemlerle yapıtlar irdelenir. Üstmetin yazarlarının ele alacakları metinlerin çağdaş olması gerekmezse; onlar çağdaş yöntemlerle çok eski metinleri de ele alabilirler, yani "yeni okumalar" ortaya çıkabilir. Yazar ben olarak, kendi yazımı anladığım bildiğim gibi yazarım. Beni irdeleyen birinin gözüyle bakıldığında (bu yaşıma da geldiğime göre) şöyle bir soru da sorulabilir: Ben acaba ne zaman çağdaştım? Çağımın adamıydım? Başladığımda mı, başladıktan 20 yıl sonra mı, 40 yıl sonra mı? Hepiniz bilirsiniz, kimi yazar, başladığı gibi bitirir; kimi ise başladığı gibi ilerlemez, başka yerlere gider, başka yollara sapar, başka şeyler yapar, başka şeyler dener. İmdi bu adam, denedikçe, çağdaş olmayı sürdürüyor mu? Yani çağının havasına uymayı sürdürüyor mu? Kendi içindeki gelişme ile dışındaki gelişme arasında bir ilişki kurulabilir mi? Yoksa kendi içindeki gelişme ile çağının gelişmesi arasında bir aykırılık mı var? Bunlara bakarak bu adamın çağdaş olduğunu ya da olmadığını söyleyebilir miyiz? Sanmıyorum. Aynı kuşağın yazarları bile, yazı-

ların sürdürdükçe birbirilerine daha çok yaklaşabilir, ya da, birbirilerinden enikonu uzaklaşabilir. Çağdaşlık söz konusu olduğunda bu adamların arasındaki farklar ne zaman önemli sayılacaktır, ne zaman göz önünde tutulmayacaktır?

Bir şey daha var, onu Tahsin Bey de söyledi Enis Bey de söyledi: Çağının adamı olmak şudur ya da budur ama kişinin yalnız kendi sanatıyla ilişkisinde, yalnız başka birtakım sanatlarla ilişkisinde görülecek bir nitelik değildir; toplumsal yaşamla, dünyanın haliyle ilişkilerinde görülür.

Bütün bu söylediklerim, yaftalamanın güçlüğünü dile getirmek içindi. Sağolun!

A.K.- Sağolun Sayın Karasu. Evet, yaftalamanın güçlüğü bazı kavramların bazı adlandırmaların disiplinler arası ortak kullanılması da güçlükler çıkıyor. İster çağcıl diyelim ister modern diye adlandıralım, bu sözcüğü kullandığımızda, mimarlıkta ya da birçok başka disiplinde, tarihsal dönemide vardan zorunlu doğal dilin çökmesiyle birlikte, kurmaca, yapma dil önerilmiş modernist dönem anlaşılıyor. Bir yandan edebiyat "modernizm sonrası" adlandırmasını rahatlıkla diğer disiplinlerden alırken kendisi modernizme, tanımlar taşıyabiliyor. Ben konuşmalardan böyle bir sonuç çıkarıyorum. Sayın Yücel siz ilk konuşmanızda "kazanılmışa katılan yeni kazançlar" dediniz. Bu sizin çağdaş olana getirdiğiniz çok yalın, bir tamm. Bu Sayın Karasu'nun söyledikleriyle de kesişen noktaları olan bir tamm. Ben burdan yola çıkarak şöyle bir soru yöneltmek istiyorum. Türk yazını dünya yazını içinde kazandırmışa yeni kazançlar katıyor mu? Bu anlamda çağdaş mı?

T.Y.- Evet, kuşkusuz. Burada tek tek örneklerle inmek zor, ama, on yıl, yirmi yıl, otuz yıl ötelere gittiğimiz zaman da yazınımıza hep yeni söylemlerin, yeni içeriklerin katıldığına tamk oluyorum.

A.K.- Bunlar kendisi için mi yeni, yoksa dünya ölçeğinde mi yeni?

T.Y.- Enis Batur'u dinlerken düşündüm: üstmetinlerle metinler arasında karşılıklı bir koşullandırmadan sözedebiliriz. Yaşayan bir yazar için de, ölmüş bir yazar için de. Öyle ya, bir yazar üzerine okuduğumuz bir inceleme (bir üstmetin) o yazara bundan böyle değişik bir bakışla bakmamızı sağlayabilir. Yaşayan yazarlar üzerine üretilen üstmetinlerin bu yazarları da etkilemesi çok doğal. Bu arada, üretilmiş üstmetinlerden esinlenerek metin üreten yazarlar da olabilir. Bu konuda somut örnekler de gösterilebilir. Düşüncemizdeki bir okura göre yazdığımız da hep söylenir. Belli tepkileri

almak üzere, belli eleştirmenler için yazmak neden olmasın? Beş altı ay önce, Yaşar Kemal bir yerde "Türkiye'de Fethi Naci gibi bir eleştirmen olmasa, ben bu romanları yazmazdım" gibi bir şey söylüyordu. Umarım, sözünü çarpıtmamışımdır. Ne olursa olsun, böylesi bizim ülkemizde tekil bir örnek. Kendi payıma, benim böyle bir eleştirmenim olmadı. Üzerime üretilen fazla üstmetin de olmadı. Sanırım, Bilge Karasu ve Enis Batur için de durum aynı. Bu açıdan belki de pek modern değiliz. "Medya" konusuna gelince, gerçekten çok yönlü bir koşullandırmayı gerçekleştiriyor. Ama koşullandırmadan koşullandırmaya fark var. Geçen yılın son iki ayım Fransa'da geçirdim, yazarlarını, bilim ve düşünce adamlarını nasıl değerlendirdiğine, nasıl gündemde tuttuğuna bir kez daha tanık oldum. Örneğin televizyon, bir bilim adamını karşımıza karşımızda tutuyor, onunla söyleşime girmemizi sağlıyor, bilim adamlarının, sanatçıların yapıtlarıyla bizi sürekli karşı karşıya getiriyor, yalnız görüntü olarak değil, ayrıntılarına da girerek. Böylece modern ya da çağcıl bir yazın yaşamı temellendirilmiş toplumda. Bizim ülkemizde bu durum yok, hatta "medya" neredeyse yazara karşı. Ama çağdaş ya da çağcıl değiliz de diyemiyorum. Dış koşullar her şey değildir. Örneğin, şimdi yanımda oturuyor diye söylemiyorum, Bilge Karasu'ya çağdaş, çağcıl bir yazar demeyeceğiz de ne diyeceğiz? Ama Bilge Karasu yazınımızda tek çağcıl yazar değil. Yeniden üstmetinlere dönelim. Üstmetinin iyisi de vardır, kötüsü de, doğrusu da vardır yanlış da. Bugün çağdaş eleştiride değer yargısından kaçınılıyor. Neden? Eleştirmen, kendisinden öncekilerin çok yanıldığını biliyor da ondan. Bu konuda örnekler saymakla bitmez. Fransız yazın tarihinde, bir Ronsard'ın, bir Rabelais'nin dönemlerinde el üstünde tutulduktan sonra, en az iki yüzyıl küçümseindikleri, XIX. yüzyılda yeniden değerlendirilip gerçek yerlerine konuldukları bilinir. Stendhal romanlarını sonraki kuşakların anlayacağını söyler, dediği de çıkar. Bunun tersi de geçerli: bir bakıyorsunuz, kimi yazarlar üstmetinlerde dönemin en çağcıl yazarları olarak sunuluyor, herkes de bu kaniya katılıyor; ama birkaç yıl sonra bu yazarlar, üstmetinleri de arkalarından sürükleyerek, unutulup gidiyor. Buna bakarak diyebiliriz ki, çağdaşlık sorunu bir başka açıdan da ele alınabilir: yapıtı, yazını algılayan kitle açısından, kitlenin yazın ve sanat ürünlerini kullanma ve değerlendirme biçimi açısından? Kitle için çağdaşlık nedir?

A.K.- Burada üstmetin üretiminin tanımladığı çağdaşlık önem taşıyor değil mi? O kitlenin algıladığı çağdaşlığın ne olduğunu belirlemede de belirleyicilik taşıyor.

T.Y.- Enis Batur güzel bir örnek vermişti, onun üzerinde duralım: Bir Elliot'ın 20 yapıtı varsa, bunlar üzerine en az 500 yapıt yazılmıştır, 500 üstmetin. Gene de, bana kalırsa, üstmetin yaranna bu büyük sayı üstünlüğüne karşın, Elliot'm yapıtı okura bunlardan çok daha kolay ve çok daha fazla ulaşır. Hele bizim ülkemizde! Bizde bu tür yapıtlar hem çok az üretiliyor, hem de şiirden, romandan çok daha az ilgi görüyor. Ama bu yan konulara dalarak ana konumuzdan, edebiyatta çağcılık konusundan uzaklaştık. Bir örnekle yetineyim: bugün yazın evrenimizde çok farklı metinler görüyoruz. Şiirde de böyle, romanda da. Oysa bir zamanlar, örneğin öyküde, yalnızca iki "çizgi"den sözedilirdi: Sait Faik ve Orhan Kemal çizgilerinden. O zamanlar Bilge Karasu burada yerini biraz zor bulurdu. Dolayısıyla, nasıl söylemeli, dışarıda kalmaya yargılıydı mı desek?...

B.K.- Razıydım, razıydım

T.Y.- Bugün yazınımız çok daha geniş bir yelpazeye elveriyor. Gerek yazın üstüne düşünüp yazarlar, gerek yayıncılar, gerek okur. Hiç kuşkusuz, kimilerine daha çok, kimilerine daha az değer veriyorlar, ama çeşitliliği, çok yönlülüğü herkes benimsemiş görünüyor. Bu da, sözlerimizi iyimser bir gözlemlerle bitirelim dersek, yazarlarımız gibi yazar ortamımızın da çağdaş olduğunu söylememize olanak vermekte.

A.K.- Sağolun Sayın Yücel. Enis üstmetinden bahsetmişken hemen sana bu konuda bir soru yöneltmek istiyordum. Sen Türk yazın ortamına, yazınsal üretimin yanısıra dergiciliğinle, yazılarınla girdin. 1970'lerde, bugün söz ettiğimiz çağdaş olma adına, çağdaş olanı öne sürme adına girdin. Ama o günden bugüne çok şey değişti. Bugün böyle bir savaşın içinde olmanın dışındasın, belki o gün için öne sürülen çok şeyin bugün varolduğunu görüyorsun, belki de Sayın Yücel'in söylediği gibi edebiyat çağdaş olanı yakaladığını düşünüyorsun. Dünden bugüne üstmetin üretiminde değişiklikler neler oldu yöntemlerdeki değişiklikler neler oldu ve bunun çağdaş olmaya getirdiği katkılar neler oldu?

E.B.- Bu başlı başına bir panel konusu aslında, özetlemeye gayret edeyim bir hayli de karmaşık yönü var çünkü. Dünya genelinde bir değerlendirme yapmak ayrı bir kanal gerektiriyor, Türkiye'ye bakmak ayrı bir kanal. Şimdi kısaca, dünyadaki gelişiminden söz etmek gerekirse, bağışlayın, çok kaba hatlarıyla birkaç şey söyleyebilirim ancak, öbür türlü saatler sürer.

Üstmetin deyince bir kere neyi kastediyoruz, hemen ondan söz etmekte fayda var. Masumâne ortaya çıktı birden, çok gezindi

ortalıkta bu gece, bilmeyenler olabilir ya da tam net olarak ne demek olduğunu merak edenler olabilir. Edebiyat ürününü metin sayarsak, edebiyat ürününü konu edinen metinlere üstmetin diyoruz; bunlar da kendi aralarında çok farklı türlere ayrılabilirler. Edebiyat üzerine teorik bir çalışmayla bir uygulama çalışması arasında tabii fark var; bunların kendi içlerinde bir tarihsel gelişmeleri de var. Buna önsözü katabiliriz, arka kapak yazılarını bile katabiliriz. Kaba çizgileriyle bakıldığında, geçen yüzyılın ikinci yarısından itibaren eleştirinin etkili olmaya başladığından söz edilebilir. Bir olukta sanatçıların kendilerinden çıkmıştır bu tür metinler bir başka olukta da kendileri metin üretmeyen yalnız üstmetin üretenler ortaya çıkmıştır. Geçen yüzyılın son bölümüne damgasını vurmuş birtakım eleştirmenlere baktığımız zaman, bunların bir kısmının adı vardır da, artık metinleri yoktur, ya da zor bulunur. sainte-beuve gibi ünlü bir isim akla geliyor örneğin. Merak edip bulacak olursanız, nasıl baktıklarını anlamak için metinlerine eğilecek olursanız, onların bugün bizim pozitif anlamda üstmetin çerçevesinde kurduğumuz tanımdan bir hayli uzak olduğunu görürsünüz. Bunlar bir hayli duygusal metinlerdir. Hatta sonradan arka planları ortaya çıkartıldıkça, alabildiğine kişisel noktalardan hareket ederek o yöne gittikleride anlaşılmıştır. Victor Hugo'nun hanımına aşık olduğu için Sainte-beuve'nin onun aleyhine yazı yazdığını görüp, çok güvenilir birtakım metinlerle karşı karşıya olmadığınızı düşünebilirsiniz. Gerçi diyeceksiniz biz bunlara Türkiye'de tanık oluyoruz hâlâ. Ne yazık ki üstmetinlerden çok altmetinler üretiliyor burada, üstmetinler sayıca çok az. Buna karşılık çağımıza bakacak olursak belirgin bir hızla üstmetinlerin edebiyat ve sanatla atbaşı çoğaldığını görüyoruz. Tabii bunun çeşitli nedenleri var, herşeyden önce toplumsal-ekonomik nedenleri var, Bilge Karasu'nun dediği gibi. Bir çoğunun zaten uğraşlarının, geçim kaynaklarının sonucunda ortaya çıkmış metinler, genellikle akademik kaynaklı çalışmalar bunlar. Üniversitenin gelişkinliği oranında dünyada bunların geliştiğini görüyoruz. Koşulların daha az gelişkin olduğu ülkelerde, daha az gelişkin üstmetinlere, daha az sayıda üstmetin rastlıyoruz. Üniversitelerin, hayatın zengin olduğu, aktif olduğu yerlerde daha yoğun olduğunu görüyoruz bu çabanın. Bütün bu söylediklerimden Türkiye için çeşitli çıkarımlar yapılabilir, ben ayrıca açmak istemiyorum.

20. yüzyılın getirdiği, Akademi gibi bir aktivite odağının etrafında oluşmuş önemli bilimsel gelişmeler var. Felsefe alanında, tarih alanında, çeşitli insan bilimlerinde yoğun bir etkinlik var. Sıra-

sında kendi dallarından ayrılıp bir felsefecinin, bir tarihçinin, bir dilbilimcinin edebiyat metni üzerinde yoğunlaştığını kendi alanındaki gelişme yollarını onun içinden geçerek aradığını görüyoruz. Bu anlamda bir sürü katmandan ilerleyen bir çoğalma, bir gelişme var. Aslına bakılırsa bütün bunlar metin ama üstmetin, sonuç olarak üstmetini üreten de yazıyor. Ne yazıyor? Okuduğu şey üzerine yazıyor. Şimdi bu önemli bir farklılık getiriyor gibi geliyor bana, çünkü biz çağdaşlık temasını edebiyat çerçevesinin içinde kuşatırken, ister istemez hep yazarın odağından hareket etmek zorunda kaldık burada, bir de tabii okur konusunda düşünmek gerekiyor: Okur çağdaş mı? Yazar için düşündüğümüz ölçütler çerçevesinde, yazılan metni okuyan kişiye de bakmamız gerekir. Kitapların üzerlerinde yazarların adları yazıyor elbette; ne yazık ki okuyanların adları herhangi bir tarafla geçmiyor, o bakımdan onları sisli bir ortamın içinde, belirsiz yüz hatlarıyla biz yazı yazan insanlar ancak bir toplam olarak düşünmek zorunda kalıyoruz, arada tek tük kişisel olarak tanıştığımız da oluyor. Kaldı ki bir süre sonra hepimiz öleceğiz, küçük bir olasılıkla yazdıklarımızı okumaya devam eden insanlar olacak, ama onların çağdaş olup olmadıklarını bizim başka bir çağın çağdışı olup olamayacağımızı da bilemeyeceğiz. Üstmetinleri kuran okuryazarlar genelde çağdaş olma özelliğini taşıyan kişiler. Birtakım arayışları var. Belli bir bilim dalına, birkaç bilim dalına bağlı olarak geliştirebilirler görüşlerini ya da birtakım yöntemlere bağlı olarak metinlerin üzerlerine eğilebilirler. Bunların herbirinin genelde pozitif bir çaba olduğunu söyleyebiliriz; aralarında kötü yapılmış olanı varsa ayıklanır. Bunların anlamsız sayılabilecek örnekleri varsa daha ikincil, üçüncül bir yere itilebilir, ama toplam duruma baktığımız zaman tamamıyla pozitif bir durum çıkıyor mu ortaya, o asıl bir konu.

Demin örneğini verdiğimiz Eliot üzerinde duracak olursak: Eliot'ın 20 kitabı üzerine 2.000-200.000 kitap üretilmesi, üstmetin üretilmesi iyi birşey ama, Eliot üzerine üretilen bu üstmetinlerden sözgelimi yakınlarda çıkan Peter ackroyd'un bibliyografisi Eliot'ın kitaplarından çok daha fazla satıyor! Bu durumda, birdenbire soru işaretleri doğmaya başlıyor. Bu üstmetin, ben bir parça baktım o kitaba, yararlı bir çalışma; Eliot'ın hayatı üzerine bir hayli sistematik bir araştırmanın sonucu olarak ortaya çıkmış. Zaten Peter Ackroyd kendisi de bir anlatı yazarı, işini ciddiye almış, önemli bir çalışma koymuş ortaya. Okur bir yazarın metinlerini okutmaktansa onun hayatını merak etme durumuna yaklaşmış ise o zaman bu üst metinlerin de tehlikeli bir bölge oluşturdukları belki düşünülebilir.

Üstmetinlerin varlığının bir avantajı şu olabilir; sözgelimi alımlama estetiği adı verilen bir anlayış çerçevesinde yapılan araştırmalar yazarlara da, okurlara da bazı yollar gösterdi. Neleri gösterdi? Bir metin her dönemde aynı biçimde algılanmıyor, belli bir dönemde, belli bir ülkede, diyelim Gothe'nin Faust'u saçma sapan, değersiz bir kitap olarak görülüyor. Genel olarak en azından böyle bir izlenim oluşabiliyor, aradan yirmi yıl geçiyor, tam tersi bir değerlendirme çıkıyor, egemen oluyor ve diyelim ki elli yıl boyunca Faust'un aynı ülkede bir başyapıt olarak anılmasına yol açıyor. Sonra belki bir aklı evvel çıkıyor, gelişmelerin tam nasıl olduğu bilmek güç aslında Faust'un önemli bir metin olmadığını, zaten başka metinlerden yola çıkarak yapılmış olduğunu asıl arkasındaki metnin önemli ya da metinlerin önemli olduğu ileri sürüp, tekrar onun yirmi-yirmibeş yıl unutulmasına ya da arkada yeralmasına neden olabiliyor.

Ama neresinden bakılırsa bakılsın bunun böyle olduğunu da bize bir başka üstmetin gösteriyor.

Çeşitli dönemlerde çeşitli yapıtların esneklikler kazanması okurun da her dönemde yazınsal varlık kadar yani metnin kendisi kadar önem taşıdığını gösteriyor. Bu üstmetinlerin toplamda bakıldığında avantajlarından biri. Dezavantajlarından biri, belki metin üreten kişiler çıkmazında, Tahsin beyin üzerinde durduğu açıdan bakıldığında ortaya çıkabilir, çıkmayabilir de, ama sizin değerlendirmenize bırakmak üzere bir örnek vermek istiyorum. Bugün yazar insanlar, metin üretenler, üstmetinlerin olduğunu biliyorlar artık; sözgelimi birçok araştırmacı dünyada tematik inceleme yapıyor, alıyor Sait Faik'in yapıtında "Kırmızı" üzerine çalışıyor, çalışmalar yapanlar da var, çalışma yapanlar da var, ama genelde böyle bir tematik üretim var. Şimdi bunun varlığından haberdar olan yazar, ister istemez, zaman zaman, acaba bende ne gibi temalar var diye düşünüyor. Görünce bir türlü, görmeyince başka türlü, görmezlikten gelmeye çalışıyorsunuz. Benim, edebiyat gerçeği doğal bir şey değildir ama, doğallığını yitirmeme yol açabilir böyle bir çaba diye düşünüyorsunuz, ama elinizde de değil. Bir yandan da, diyelim Eliot üzerine Peter Ackroyd'un yazdığı kitapta, sizin o güne kadar okurken hiç düşünmediğiniz ya da görmediğiniz bir incelik yakalanmışsa o inceliğin bir karşılığının sizde olup olmadığına dönüp bakmaya başlamak gibi bir sakınca doğuyor. Yazmak, dediğim gibi doğal bir eylem, doğallığı yansıtmak üzere ortaya dökülen bir işlem değil ama, gene de büsbütün sentetik olmasını herhalde hiçbir yazar istemez. Bu iki kutbun arasında üstmetinlerin varlığı

zaman zaman tedirgin edici olmaya başlıyor. Tahsin beyin üzerinde durduğu örnek te ilginç; yazarın kişinin soyut bir okuru düşünmesi bir başka durumdur, somut bir okuru düşünmemesi bir başka durumdur, somut bir okuru düşünmesi bir başka durumdur. Soyut bir üstmetin yazarları ya da eleştirmen grubunu düşünmesi başka bir şeydir, somut olarak birini düşünmesi bambaşka bir şeydir. Bütün bunlardan kendini soyutlaması mümkün müdür? Sanmıyorum. İster istemez şu ya da bu evresinde, kitabını yazdığı sıralarda kurduğu cümlelerin bitirdiği bölümün nasıl algılanacağını düşünür. Tabii, burda türlü türlü riskler vardır karşısında, örneğin ben bu bölümü yazdım ama kimse anlayamayacak sözgelimi, eh varsın anlamasınlar ona bakılırsa iyi kafa patlatılırsa pekâla anlaşılır ama bayağı iyi kafa patlatılması gerekir diye düşünüp yoluna devam edebilir bir yazar, bir başka yazar aslında şöyle bir değişiklik yaratırsam hem yapıtımdan önemli bir özveride bulunmamış olurum hem de biraz daha ilişki zeminini sağlamlaştırabilirim diye düşünebilir. Ama ola ki bu üstmetinlerin varlığı daha ilerde duran bir okurun araya üstmetinler girdikten sonra kendisine yönelebileceği türden bir metin kurmasını da sağlayabilir. Yoyce'un böyle yaptığı ileri sürülmüştür. Anlatılanlar doğruysa, yapıtının karmaşıklığını korumak, bir yandan da çevresindekilere ipuçları dağıtarak, onların üstmetinler kaleme almaları için bir tür kışkırtıcılık yapmak istemiş. Bütün bu anlattıklarım biraz karikatür niteliği taşıyor farkındayım, ama neresinden bakarsanız bakın yazarın insan nasıl okunacağı konusunda bugün 19. yüzyılın ya da daha da geriden bir tarih vermek gerekecekse işte Cervantes'in döneminin yazarlarından hakikaten çok farklı bir konumda. Bu üstmetinlerin ona aracı olmasının ürettiği metne, zaman içinde kolaylıklar sağlayabileceği gibi bir düşüncesi olabilir ve bu onu rahatlatabilir. Tam tersine pek çok yazar haklı olarak bu üstmetinler benim yazarken hiç kastetmediğim şeyleri benim üzerime yıkacaklar telaşını da yaşayabilir. Çünkü üstmetinlerin bana sorulursa en tedirgin edici tarafları, kendi yöntemleri ve okuma prizmalarıyla yazarın pek kurmak istemediği anlam alanları kurmaya yönelmeleri ve onlardan üstelik tutarlı görünen bütünler ortaya çıkartmaları. Eliot'tan ikide bir söz ettim, hazır yol açılmışken devam edeyim: Örneğin Eliot sağlığında kendisi üzerine yapılmış kimi çalışmalardan müthiş tedirginlik duyduğunu ikidebir ifade ediyor. Bu ifade ettiği tedirginlikler her zaman onun haklı olduğunu göstermiyor, kendisi de başkalarını okuyarak bu suçu işlemiş biri olduğu için, en azından o planda bir haklılık yaratmıyor. Bir de kendi eleştiri anlayışının ne-

rededildiği gibi başkaları tarafından kendisine uygulanmasını da sindiremediği göze çarpıyor; yazarken kendisi o açıdan çok rahat kurmaca özellikleri taşıyabilecek yargılara dayanabiliyor da, kendi metinleri üzerinde bu türden bir şeyler kotarılmasından hoşlanmıyor.

A.K.- Benim sorumu yanıtlamaya da zaman ayır.

E.B.- Neydi soru? Türkiye bazında mı? Şimdi Türkiye bazında, işin açığı pek hoş şeyler söylemek durumunda değilim. Üstmetinler çerçevesinde bakacak olursak, her yerde olduğu gibi bizde de eleştiri geleneği diye tanımlanan bir etkinlik, diyelim ki son yüzyıl içinde gözüksü, şimdi orada da iki oluğu korumak durumundayız. Bir, kendileri metin üreten şairlerin, romancıların, öykü yazarlarının, deneme yazarlarının eleştirel çalışmaları, üstmetinleri var. Bir de kendileri yazınsal metin üretmeyen insanlar var. Birincide toplu bir değerlendirme ancak şöyle yapılabilir. Elimizde dişe dokunur bir bütünlük vardır. Yahya Kemal'den, Ahmet Haşim'den başlayarak bugüne kadar çeşitli edebiyat türlerinde ürün vermiş yazarların ürettiği üstmetinler yeterli midir ayrı, ama az buz değildir ve zengin bir yatak olarak önümüze çıkıyor. Buna karşılık, "profesyonel" olarak üstmetin üretenlerin ve Türkiye'de kabaca eleştirmen denilip rahat edilen gerek değer yargıları oluşturmaları bakımından, gerek çağdaşlık zemininde olup bitenlerle kurdukları ilişki bakımından çok geride kaldıklarına inanıyorum ben. Sözgelimi Fethi Naci, benim gözümde bu çağda üretilen üstmetinlerin genel düzeyinin çok altında kalmış bir yazar. Ürettiği metinlerin bütün o donanımlardan neredeyse soyutlanmış olduğunu, arasıra bir ilişki köprüsü aradığını, ama onun dışında "Türkiye'ye özgü bir bakış açısı" gibi bir bakış açısı getirdiğini düşünüyorum ki ben böyle bir ayrımdan yana değilim. Meksikalı eleştirmen İrlandalı eleştirmen Japon eleştirmen farklı kaygılarla bir yazınsal metne eğilmezler; farklı bir toplumsal oluşumdan geliyorlardır şüphesiz, farklı bir toplumsal bağlamın ürününe bakıyordur şüphesiz, ama bir tane dilbilim vardır: Japonya da Japoncanın özelliklerini bir yana koyacak olursak, dilbilim dilbilimdir. Psikanaliz psikanalizdir, o toplumun insanlarına bakarken psikanaliz farklı ulusal verileri gözönüne alabilir, ama transferse transferdir, başka bir şey değildir. Onun için "biz Türkiye'de bu tip şeylerle ilgilenemeyiz" diye bakınca herhangi bir derinlik sağlamak mümkün olmuyor, herhangi bir çözümleyicilik sağlamak mümkün olmuyor, tersine çok vahim bir ortaya çıkıyor: Yargıçlık ortaya çıkıyor. Edebiyat yapıtını Türkiye'deki eleştirmen ya onun altından bakarak yani kendini alt bir konum-

da hissederek, ya da onun üstünden, tepesinden bakarak değerlendirmeye başlıyor ki böyle bir şeye neden gereksinim duyulduğunu anlayamıyorum. Aynı hizadan bakmayı da deneyebilirler.

A.K.- Müsade eder misin, bu konuda Bilge Karasu'ya soru yöneltebilir miyim?

E.B.- Tabii...

A.K.- Efendim siz Enis'e katılıyor musunuz? Yine çağdaşlık bağlamında, Türkiye'de üstmetin üretimi açısından?

B.K.- Onun düşündüğü üstmetinleri ben de düşünürüm; o metinlerle karşılaştırıldığında yapılan şeyler, öyle, doyurucu olmasa gerek. Ama başka bir şey daha düşünülür; nitekim Enis Bey de onu bir biçimde söylüyor; o da şu: Her yeni metin yeni ölçütler getiriyor olabilir, bu yeni ölçütleri bulup ortaya koymak (dikkat! "bulup ortaya koymak" diyorum) eleştirmenin, o metin üzerine yazı yazan adamın işidir; okur olarak bunları görmek, sonra yazar olarak bunları yazmak... Bunları yazdığı ölçüde okurların da bakış açılarını çeşitlendirir, genişletir. Bunu yapmak kolay iş değildir tabii; biribirine aykırı üstmetinler olabilir, bu birbirine aykırı üstmetinlere Enis Bey'in dediği gibi, yargıçlık açısından bakıldığında, bir tanesi "doğru"ysa öbürlerinin saçmalıyor olması gerekir diye düşünülür; oysa yargıçlık açısından bakmanın hiç gereği yoktur. Bir metni incelemekten söz ediyoruz, metni anlayıp başkalarına da bu okuyuşu, bu anlayışı iletmekten söz ediyoruz. Metin irdelenirken, yazıda kolaylıkla seçilmeyen bir şeylerin seçilip vurgulanması da ürkütücü. Yeter ki yazılan yazı, irdelediği metne dayanıyor olsun. Bu iş kolay değil dedim; pek çok insanın pek çok şeyi okuyabilmesi, öğrenebilmesi de gerekiyor. Nece okunacak peki bu üstmetinler? Bana sorarsanız, elden geldiğince, yazılmış oldukları dillerde okunması gerekiyor. Birkaç yazarın Türkçeye çevrilmiş olması, insanların "artık bu konularda yazılmış olan her şeyi biliyoruz, dolayısıyla biz de bu yöntemleri kullanabiliriz," demesine yetmez. Sonra, elbette, çeviri sorunu var. Uzmanların çevirdikleri dışında, yapılan çevirilerin çoğu ya yanlış ya çok kötü. Bu durumda kimlerin ne dediği, gerçekten anlaşılmaz oluyor. Daha geçen gün böyle bir çeviri yanlışlığı ile karşılaştım, inanmadım; yani o insanın bunu böyle çevireceğine, üstelik, yazısını da bu yanlışla dayandıracağına inanmadım. İnanmamak para etmez ki! Yapılmış; olan olmuş zaten... Deyeceğim, ister eleştiri diyelim, ister üstmetin üretimi diyelim, geniş bir donanım gerektiriyor bu iş. Bu yola baş koymak gerekir. Ama üstmetinler çok olmasa da, okurlar zamanla alışıyor, okurlar zamanla değişiyor, yepyeni metinleri de çok iyi anlayabilecek hale

geliyorlar. Yalnız, üstmetinler art arda yazıldıkça bir metne çok değişik yerlerden bakılabiliyor, o metin üzerine değişik şeyler söylenebiliyor; bütün bunlar, o metni genişleten okumalardır; o metni genişleten okumalar ne kadar çok olursa, o metin de o kadar yaygınlaşabiliyor, o kadar çok insanı ilgilendirebiliyor. Bu bakımdan, bu üstmetinler çok iyi olmasa da, bir işlevleri var; ama tabii, iyi olmaları istenir, dilenir.

A.K.-- Sağolun Karasu.

B.K.- Sizde sağolun.

müzikte çağdaşlık sorunsalı

2 Mart 1993

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: İLHAN USMANBAŞ, FİLİZ ALİ, AHMET YÜRÜR

Aykut Köksal- Edgar Varése müziğin mekansal bir sanat olduğunu söylüyordu. Paul Valéry'de Eupalinos diyaloglarında müzikle mimarlığı çok yakın iki sanat alanı olarak görür. Ben Varése'den ve Valery'den cesaret alarak müzik-mimarlık koşutluğu ile gireceğim bugün konuya. 20. yüzyılda müziğin serüvenine baktığımızda, mimarlığın serüveniyle, önemli bir koşutluk görüldüğünü söyleyebiliriz. Özellikle mimarlıktaki modernist hareket, gerek önermeleriyle gerekse de zamanlamasıyla, müzikteki modernist hareketle eşzamanlılık, eşmekânlılık gösterir. Belki küçük bir örnek; Yüzyıl başında Viyana'da Adolf Loos süsleme yapmak cinayettir derken, hemen hemen aynı yıllarda, aynı kentte Schoenberg'de tonal kalıpları kırmaya giden çalışmalarına başlamıştı. Sayın konuklarımızın, Filiz Ali'nin, İlhan Usmanbaş'ın, Ahmet Yürür'ün hoşgörülerine sığınarak modernist hareketin belirli noktalarına değinmek istiyorum.

Bir yandan yüzyıl başında Viyana'da SCHOENBERG'le Alban BERG'le daha sonra Webern ile birlikte tonal kalıplar kınıyor onun yerine dizisel yapı önepiliyordu. Çok daha önce Fransa'da izlenimciler modern müziği haber vermeye başlamışlardı bile. 1940'lara geldiğimizde bir yandan PIERRE SCHAEFFER'in somut müzik çalışmalarını, daha sonra elektronik müziği doğuracak ve birçok bestecinin bugüne dek yürüyeceği bir çizgi oluşturacak çalışmaları, öte yandan, yine 1940'larda JOHN CAGE'in çalışmaları, yakın zamanlarda FLUXUS hareketine kadar uzanan çalışmaları görüyoruz. Bunlar müzikteki modernist hareketin belirli kilometre taşlarını oluşturuyor.

Ne var ki mimarlıkta da aynı kilometre taşlarını neredeyse eşzamanlı olarak görmemize karşın modernist mimarlıkla, modernist müzik arasında hemen şu farklılaşma göze çarpıyor. Daha yüzyıl başındaki savaşımçı ruhun ardından modernizmin mimarlıkta onaylanmış bir dili getirdiğini görüyoruz. Bu onaylanmışlık büyük bir yaygınlık kazanıyor ve giderek yüzyılın ikinci yarısında modernist mimarlık anonim olmakla, sıradan olmakla suçlanıyor.

Belki modernizme karşı çıkışların temellendiği en önemli noktalardan biri de bu.

Ne var ki müzikte aynı durum söz konusu değil. Bugün dahi modernist müziğin en erken örnekleri bile, bırakın onaylanmışlıktan geçmeyi, yaygın dinleyici kitlesine ulaşmıyor. Ulaşmanın ötesinde talep edilmiyor. Hâlâ o gün bulundukları öncü, avangard konumda bulunuyorlar. Bugün çağdaş müzikten söz edeceğimize göre, sayın konuşmacılardan deşmelerini isteyeceğim ilk ayrım ortaya çıkıyor.

Bu farklılaşmaya rağmen nasıl mimarlıkta karşı-modernist hareketler ya da modernizm sonrası ortaya çıkıyorsa, modernizme karşı çıkışlar dünya müziğinde de hemen görünüyor. Bunun ilk örnekleri arasında, 1960'larda Amerika'da Steve Reich'in daha sonra Philip Glass'ın çalışmalarıyla, kitlelerle daha rahat ilişkiye girebilen, aynı tümcenin yinelenmesine dayanan, belki yine aynı yıllarda andy warhol'un çalışmalarından esinlenmiş olan çalışmalar.

Daha sonra da postmodernizmin müzikte de örneklerini vermesi, örneğin Arvo part'un geleneksel biçimler gönderme yapan yapıtları.

Ne ki mimarlıkta modernizmin o katı kuralları dizgesi modernizm sonrasını hazırlamıştı ama müzikte böyle bir karşı çıkış gereksinimi var mıydı? Yoksa, müzik yaygın ilgiye kucak açmak mı istedi, umarım yanıtını burada arayacağız.

Efendim çok kısaca, dünya 20. yüzyıl müzik serüvenine bir iki noktasiyla bu şekilde bakabiliyoruz.

Peki bugün çağdaş müzik ne noktada? Türkiye'de ne oluyor? Türkiye'de Batı müziği bağlamında giren müzik çalışmalarının Cumhuriyet döneminde başladığını herhalde tekrarlamaya gerek yok. Ancak burada yine mimarlıkta bir koşutluk olduğunu düşünüyorum. 1950'ye varana dek Türkiye'deki mimarlık hareketinde resmî söylemin taşıyıcılığını yüklediği ulusal hareket hep öne çıkmıştır. Birinci Ulusal hareketin bitmiş olmasına karşın 2. ulusal hareket 1930'lar sonundan başlayarak 1940'ların sonuna dek egemenliğini sürdürür. Cumhuriyet döneminin ilk besteci kuşağı diyebileceğimiz Türk Beşleri'nde de aynı şekilde ulusal motiflere, ulusal temalara dayanmalar görülüyor. Ve bir başka koşutluk, Cumhuriyet öncesi Birinci Ulusal Mimarlık kendi gönderme bağlamını Osmanlı'da ararken İkinci Ulusal Mimarlığın Cumhuriyet döneminde, halk mimarisini gönderme alanı olarak belirlemiş olduğu gibi burada da gönderme alanı herhalde çok az olarak Osmanlı'nın modern müziği oluyor ama daha çok popüler müzik, halk müziği olu-

yor ve 1950'lerden sonra ise artık daha çağdaş bir çerçeve içinde kendini tanımlayan çağdaş Türk müziğinden söz etmeye başlayabiliyoruz.

Panelin ilk bölümünde uygun görürseniz Dünyada çağdaş müzik ne noktada oradan başlayalım. İkinci turda da Türkiye özelinde tartışmaya çalışalım, Sayın Filiz Ali buyrun.

Filiz Ali- Dünyada çağdaş müzik ne durumda; Galiba bir duraklama dönemi yaşanmakta, çünkü son 5 yıl içersinde izlediğimiz kadıyla bütün dünya da yeni soluklar yeni atılımlar pek gözlemlenmiyor. Biraz önce sizin de sözünü ettiğiniz Steve Reich!, Philip Glass, Terry Riley gibi minimalizmi sürdüren besteciler hâlâ gündemde, onların ardından belki bir postromantik alana yöneliş başladı ama daha henüz o tür büyük isimler yok ortada, ancak buna karşın Sovyetler Birliğinin yeni bir düzene geçmesiyle biz Sovyetler Birliğinde kıvıl kıvıl kaynayan bir çağdaş müzik akımı olduğunu görüyoruz. Bu müzik akımının temsilcileri sizlerin de bildiğiniz gibi zannediyorum Denisov (orkestrasını getirdiniz.) En önemli temsilcilerinin yaşları 60'ı bulmuş çoğunun, çok da genç değiller Denisov, Alfred sonra Tater asıllı bir kadın besteci var ki çok enteresan Sophia Gubaydulina Ukraynalı çok önemli besteci var Aytmatof adında, bir Gürcü besteci var Kançelli, bu besteciler son 10 yıl içersinde zaten Sovyetler Birliği sonra Rusya genelinde isimlerini duyurmuş bestecilerdi. Çoğunda görülen oydu ki geriye dönüşler ve geçmişten alıntılar yapmak ön plandaydı. Bunun dışında örneğin çok yakın bir geçmişte modern müzik çok büyük iki ustasını kaybetti biri John Cage'ti diğeri Olivier Messiaen'dı. Onların yerlerini dolduracak nitelikte veya yoğunlukta besteci pek görünmüyor. Ve benim kanıma göre son 10 yıl içersinde çağdaş müzik alanında yeni okullar daha henüz oluşmadı ve galiba yeni okulların oluşması için gereken tarlada yeterince verimli değil. Belki de talep yeterince yok, şu anda ben biraz karamsarım ve karamsar olduğumu da her vesile ile belirtiyorum. Ancak altüst olmuş bir dünya düzeni yaşanmakta ve belki de bu kavgadan sıyrıldıktan sonra sanat yaşamında ve özellikle müzikte yepyeni atılımlar ortaya çıkacak. Ben şimdilik bu kadar söylemek istiyorum.

A.K.- İlhan Usmanbaş siz çağdaş dünya müziğini nasıl tanımlıyorsunuz ve modernizm sonrası gelişmeleri neye bağlıyorsunuz ve o gelişmeleri nasıl değerlendiriyor, nasıl görüyorsunuz?

İlhan Usmanbaş- Teşekkür ederim. Burada öğrenci olan arkadaşların bilirler, haftada aşağı yukarı 8 saat çağdaş müzik konuşuyoruz, görüşüyoruz, ders veriyoruz, bir sürü şeyler okuyoruz kar-

şıklık; ve sizin dediğiniz gibi 50'lerden başlayarak çağdaş müzik yapanı olarak biliniyorum.

Sanıyorum ki bir takım akımların oluşması, birtakım akımlara bazı yaftalar verilmesi o müziklerin kendisinden ziyade bazı rastlantılara bağlı. Çünkü biraz önce söylediğim gibi, o kadar yıldan beri çağdaş müzikle iç içeyim ki neyin değiştiğini ve neyin değişmediğini pek anlayamıyorum. Sanki okyanusun ortasında yelkenli ile gidiyorsunuz; değişen bir şey yok. Bir yağmur geliyor, bir fırtına geliyor; değişen birşey yok; daima okyanusun ortasındasınız. Genelde, belki sonradan, yaftalar konacak; bu yaftaların bir kısmı birşeyler getirmiş olacak, bir kısmı getirmemiş olacak; bunların hepsinde ortak sözler de görebiliriz biz, müzikçiler olarak.

Eğer başka sanat dallarında mimaride yahut resimde, başka alanlarda, benzer paralellikler kurulmuşsa, bu paralellikleri bazen zoraki olarak da kurmaya çalışmışsak, sonunda rahata ermek için bazı sonuçlar çıkartırız; şu bakımdan rahata eriyoruz: falanca şunu yapmıştı, şunları getirdi; onun yanındaki şundan yararlandı, öbür tarafa şunu götürdü. Bu şekilde izlediğimiz bir akımı daha kolaylıkla, daha rahatlıkla sürdürebiliyoruz. Bence, sandığımız kadar sektörlük yok; yani yüzyılımızın en büyük özelliği, parçalanmışlıktır. Çünkü yüzyılımızın müzik alanında getirmiş olduğu en büyük şey bütün dünyaya yayılmış olmasıdır. 19. yüzyıl sadece Avrupa olarak bildiğimiz bir yüzyıldı. Avrupanın içinde bir takım akımlar vardı; diyelim ki Brahms'cılarla Wagner'ciler; bunun gibi, İtalyan operası ile Alman operası farklılıkları. 20. yüzyıla geldiğimiz zaman birden bire bütün dünya karşımıza çıkıyor. Bir yanda halk müzikleri, yerel müzikler; en olmadık gizli kalmış birtakım etkilerin senfonik alana aktarılması; birtakım bestecilerin, belki ilk anda çalışmalarını çok sınırlı tuttuklarını sandığımız bir alanda birden bire fışkırması gibi. Birtakım besteciler var, küçük alanlarda çalışıyorlar ve o küçük alanların meyvasını sunuyorlar; bunlar özel bir çizgi izlemiş oluyor. Bazıları daha büyük etkilere açık; Birtakım besteciler kendilerine en yakın yöreden etkileniyorlar; bir takımları kendilerine en uzak yörelerden; hiç olmayacak uzak ülkelerden etkilenmiş oluyorlar.

Bütün bunların karşımını gerçekten belli yaftalar altında sıralamaya ben imkan göremiyorum.

Bugünün insanı hem içine kapanık değil, hem de yörenin ve yeni duyuşların kendisine getirdiği ilgileri başkasına sunmak istiyor. Ama isterseniz bazı çizgiler koyabiliriz, şu besteci şöyle yazıyor tekniği şöyledir, analiz yapınca şunları görüyoruz; Polonya

ekolü 1960'lardan sonra şunları şunları yaptı; bugün Almanya'da neoromantizm akımı var; Amerika'da var gibi.

Ne ki herhangi bir sınırlamanın bizi pek fazla aydınlatacağı kanısında değilim. Ayrıca, ne modernizmden anlıyorum ne post-modernizmden; çünkü bu akımları inceleyenler genellikle sanatçıların dışında kişiler, sanatçıların kullandıkları dilden çok farklı dil kullanıyorlar ve aslında, sanatın kendisine yabancı kalıyorlar. Gözlemlediğim bunlar.

A.K.- Sağolun Sayın Usmanbaş, Sayın Yürür az önce başlangıç konuşmamda da üzerinde durmaya çalıştığım modernizmin, diğer disiplinlerin dışında belki de yalnızca müzikte hâlâ ilk sözünü son söz olarak koruduğunu görüyoruz. Bir bakıma Sayın Usmanbaş'ın söylediklerinden de buna yakın bir anlam çıkartıyorum. Konser salonlarında bugün en erken modernist eser bile öncü eser muamelesi görüyorsa bunun nedeni bu. Peki dünyadaki çağdaş müziğin arayışları, Sayın Filiz Ali'nin sözünü ettiği Amerika'daki geleneksel biçimlere gönderme yapan arayışlar, müzikte modernist hareketin bu yalnızlığının bir sonucu mu oldu? Çağdaş müzik ilgiyle barışıklık kuracak bir düzlem mi arıyor kendine?

Ahmet Yürür- Sunuşa başlarken değindiğiniz müzite "zaman-mekan ilişkisi" konusundaki kuramsal yeniliklerin nereden geldiğine bakalım. "Müzikte mekansallık" kavramı ydınlanma ötesi" düşünüş kapsamında benimsenmiştir.

"Müziğin mekansallığı" düşüncesi aslında bu bir paradokstur ve aydınlanmadan uzaklaşma süreci içerisinde çağımızın bir olgusu olarak ortaya çıkmıştır. Müziğin başka sanatlardan en önemli ayrımı "zamandan ibaret oluşu"dur. Müzikten ritmi, melodiye, armoniyi, biçimi, yapıyı, hatta ses'i çıkarabilirsiniz; gene de müzik yapmak mümkün olur. Ama zaman'sız müzik yapılamaz. Demek ki müzik zamandır; doğrudan doğruya "zaman" müzik olabilir.

Aydınlanmacılık'tan önceki çağlarda mekan zaman'dan bağımsız olarak düşünme eğilimi ağır basmıştır. Hristiyanlıkta, "zamanın varolmadığı bir varoluş türü," ya da "zaman"ın içinde varolduğu bir "saecula saecularum (zamanın zamanı)" kavramı yer almıştır. Aydınlanmacı dönem mekan'ın varolabilmesi için zaman boyutuna gereksinme olduğunu düşündü. Aydınlanma ötesindeki düşünürler ise zaman diye esrarengiz bir varlık bulunmadığını zaman'ın mekan içersindeki değişimleri gözleyen insan zihninin pratik bir icadı olduğunu ortaya koydular.

Zaman'ın insan tarafından yeniden örgütlenebileceği böylece anlaşılınca onu parçalamak ve yeniden kurmak yoluyla sayısız ye-

ni zamanlar üretebileceğimiz belirdi. Bu da sanata ve yaşama yepyeni bir yaratıcı nitelik kazandırdı. Biz, artık, şimdiki zamandan geçmişe bakan "tarihçi" tavrından uzaklaşabiliyoruz; gelecek zamanda yaşayabiliyoruz. Zamanın akış yönünü değiştirip, örneğin, gelecekte geçmişe doğru devinebiliyoruz; zamanın hızını değiştirip, örneğin, bir anın içinde bir yüzyılı geçirebiliyoruz. Zamanın gürlüğünü değiştirip, uzun süreçler sonucu gerçekleşebilecek birlikimleri bir anda yoğunlaştırabiliyoruz. Çeşitli atlamalarla, sıçramalarla, "zamanla oynuyoruz." Böyle bir yapı içerisinde, artık, zamanı kendi nesnelliği içerisinde kavramsallaştırmak zorlaşıyor. Zaman ancak mekânın içinde görülebildiği ölçüde varolabiliyor.

Aydınlanmacı zaman anlayışının ötesine geçilmesi zihinlerde zor bir dönüşüm gerektirmekteydi. Bu dönüşüm öyle beş-on yılda başlanılabilecek türden değildir. Bugün Aydınlanma çağı hâlâ sürüyor; hâlâ bizler Aydınlanma'dan kalma bir dille iletişim sağlıyoruz; eğitimimiz Aydınlanma ideallerine yönelmiş. Bu ortamda, bir avuç aydınlanmacı olmayan sanatçı bağımsız bir zaman-mekân kavramını işlemeğe çalışıyor. İşte, Aydınlanma-ötesi sanatın marjinalliğe değer verişinin nedenlerinden biri de bu; sanatçı kitlenin ona duyarsızlığını bir "seçkin" oluşunun değil, bir "marjinal" oluşunun sonucu olarak algılıyor.

Yurdumuzda, yirminci yüzyıl müziği etkinliğinin konser repertuarlarında birkaç marjinal parçadan ibaret kalışı olgusunu hemen genelliyerek, bunu tüm çağımız için geçerli bir kural gibi görmemek gerekir. Batı ülkelerinde, örneğin A.B.D.de, iki çeşit "sanat müziği" etkinliği var. Bunların birine mainstream, öbürüne "alternatif" müzik deniliyor. Mainstream türü kitleden ilgi gören, pazar ekonomisi koşullarında var olmağa çalışan, bunu başaramadığında zenginlerden topladığı bağışlarla bütçesini denkleştiren konser etkinliklerini içeriyor. Bu konserde, haliyle, Brahms, Çaykovski, Beethoven, v.b. gibi Aydınlanma çöşkuları uyandıran kompozitörler yer alıyor. Türkiye'de de "konser" denilince anlaşılan budur. Ama, o ülkelerde, bunun yanında, bir de "alternatif" müzik alanı var ki, işte, Türkiye'de eksikliği çekilen de o...

A.K.- Birkaç gün önce Paris'te bir haftalık programa baktım son derece çok sayıda konser vardı ve çağdaş müzik örneği yok denecek kadar azdı, yine barok besteciler, romantikler.

A.Y.- Ama siz resmi bir yayına bakıyorsunuz. Paris kentinin mainstream içinde muazzam bir çiçek açmışlığı var...Zaten Paris'i öldüren de bu! Paris mainstream'le çok yüklü bir kent. Bu yüzden de, ister istemez, köhneleşti. Paris'te de, başka kentlerde de, birçok

alternatif müzik olayları yeralıyor; ama, bu alternatif olayları yapanlar basma geçmekten hoşlanmazlar. Örneğin, A.B.D.de, üniversite kompozitörleri örgütü vardır. Bu dev bir örgüttür. Küçük-küçük birimler halinde, kompozisyon bölümlerinin olduğu her okulda yaygınlaşmıştır. Her yıl, bunlar önce bölgesel kongrelerini yaparlar, sonra daha büyük bölgeler halinde toplanırlar ve, bur da, ulusal kongre yaparlar. Bu kongrelerde laf kalabalığı değil, yeni bestelenmiş müzik yapıtları yer alır. Örneğin, bir kongrede elli kadar yeni yapıt seslendirilir. Bu olaylar basında fazla yankı yapmaz, fakat, Amerika'nın entelektüel yaşamının özünü oluştururlar. Bu etkinliğin yoğun bir etkisi oldu ve müzik tarihine yeni bir dönem olarak geçecek sayısız kompozitörün yetişmesine yol açtı.

Alternatif müzik kompozitörlerinin örgütlenişindeki ikinci bir yol da "yeni müzik kooperatifleri oluşturuyorlar. Bu kompozitörler kooperatifin müzik topluluğunca seslendirilecek yapıtlar besteliyorlar; toplu doğaçlama yapma yolunda deneysel çalışmalar yürütülüyor.

Bunlar mainstream dışında kalan örneklerin bazıları. Ötümüzdeki yüzyılın mainstream'i herhalde bugünkünden farklı olacak. Alternatif müzik etkenliklerinin çalışmaları kuşkusuz yarına ışık tutuyor.

Bu konuyu burada kesip Türkiye'ye bakalım? Cumhuriyetin ilk dönemindeki aydınlanmacı hareketin, "beşler" grubunun, devlet konservatuarlarındaki coşkunun hızı artık tükendi. Senfoni orkestraları, operalar kalitesiz ve kısır bir etkinlik sunuyorlar. Yurdu-muzda, bugün, Mimar Sinan üniversitesindeki kompozisyon bölümü dışında, kompozitör yetiştiren kuruluş yoktur. M.S.Ü.deki kompozisyon öğretiminin canlı kalabilmesinin sırrı "yeni müzik" kompozitörleri yetiştirecek yolda öğretim vermesidir.

Bugün Türkiye'de çok sayıda yeni müzik kompozitörü var. Bu açıdan, çağın gerisinde kalmamış olduğumuz söylenebilir. Ama, bu kompozitörlerin yapıtlarını seslendirecek bir ensemble oluşturmak istediğiniz zaman, bu mümkün olmuyor.

Çünkü, çalgıcılarımıza yeni müzik için gereken formasyon verilmiyor. İşte, çağın gerisinde kalmışlığımız bu noktada. Türkiye'de, çalgıcılarımızın büyük çoğunluğu, kendilerini, önlerine konan mainstream notalarını çalmakla görevli birer robot/memur kimliğinde görülüyor.

A.K.- Türkiye'ye ikinci bölümde daha ayrıntılı gireceğiz ama ben Türkiye'ye gelmeden önce sizin açtığınız yoldan biraz ilerleyelim diyorum.

Sayın Filiz Ali ben yine size yöneleceğim, Sayın Yürür'ün söyledikleri Sayın Yürür sadece konserlerle değil C.D üretimleriyle, yaygın biçimde dinleyici ile müziği buluşturan tüm araçlarıyla ege-men müzik piyasasına Alternatif bir arayış olduğunu, bu arayışla-rın dünyada çağdaş müziğin bugününü asıl belirleyen arayışlar ol-duğunu söylüyor. Sizin bu konuda eklemek istediğiniz şeyler ne-dir? Plastik sanatlardaki çağdaş sanat çalışmalarını, çağdaş sanat arayışlarını anımsatan, bir arayış olduğunu görüyorum burada.

F.A.- Şimdi tabii Ahmet'le hemen her konuda hemfikiriz. 19. yüzyılın sonuna kadar hatta II. Dünya Savaşıma kadar yaratıcı, mü-zik yaratıcısı kendi yaşadığı çağda, kendi yaşadığı günde karşısın-da alıcısını buluyordu, alıcısı vardı. Diyelim ki iki Dünya Savaşı arasında Paris'te meşhur DİYAGİLEF STRAVİNSKY'ye eser ısmar-lıyordu PROKOFİYEF'e eser ısmarlıyordu, Picasso ile birlikte çalış-ıyordu. Yani bir market vardı, o marketin ürünlerini sanatçılar özellikle besteciler yaratıyorlardı.

İkinci Dünya Savaşından sonra karşımıza çok değişik bir top-lum strüktürü çıkıyordu, biraz önce Ahmet'in de değindiği gibi Üniversite kompozitörleriydi bunlar. Gerçekten üniversite kompo-zitörlüğü diye bir tür ortaya çıktı galiba, özellikle Amerika'da. Ben 1970'li yıllardan beri belli başlı pek çok çağdaş müzik seminerine, bienaline, festivaline gitmişimdir, en son gittiğim 88, Leningrad'dı. Bir uluslararası toplum oluşturduğumuzu gördüm. Yani 1977'den 1988'e kadar şöyle bir 10 yıl zarfında hep aynı insanlar, işte kalktı-lar MONTREAL'den SALZBURG'a SALZBURG'dan ZAGREB'e, ZAGREB'den LENİNGRAD'a, LENİNGRAD'dan MOSKOVA'ya gidildi daha ziyade birbirlerini dinlediler bu besteciler.

Geniş kitleye tabii ki açılma olanağı bulunamadı, bunun nede-ni benim kanımca plak endüstrisinin çağdaş müziği, Ahmet'in de-yimiyle mainstream müziğin binde biri kadar dahi satamayacağından ötürüydü. Çok daha değişik bir marketti söz konusu olan ve o markette neyse en çok satılan tabii ki o üretiliyordu. Çağdaş müzi-ğin üretimi ise dar kalıplar içinde kaldı. Yani mesela Paris'ten bah-settiniz, Paris'te IRCAM var koskoca IRCAM var, başında koskoca BOULEZ var, gayet güçlü çağdaş bir bestecidir BOULEZ, gitti se-nelerce New York Filarmoni Orkestrasını yönetti, New York Filar-moni orkestrasını yönettiği sürece Boulez, informal konserler dü-zenledi işte öğrenciler gelsinler, yerlere minderlere otursunlar on-lara çağdaş müziği tanıtayım falan diye, en sonunda işinden oldu, onun yerine ZUBİN MEHTA geldi örneğin orada çok fark var BLUES nerede, ZUBİN MEHTA nerede.

II. Dünya Savaşı sonrasında Blues gibi Stoeckhausen gibi bestecilerin oluşturmaya çalıştıkları dinamik bir ortam vardı Darmstadt'da. Şimdi bu ortamın ömrü de pek vefa etmedi, yani yine ben bütün bunları özellikle müzikte, (diğer sanatlarda belki bu kadar değil hâlâ diğer sanatlarda bir market olduğu kanısındayım) ama müzikte modernizm diyelim veya çağdaş müzik diyelim önu tıkanmış vaziyettedir. Ama kesinlikle ümitsiz değilim, çünkü gerçekten underground diyebileceğim akımlar var, bu akımlar her ülkede var, Türkiye'de bile olduğuna göre. Tabii bestecilerimizin eserlerini çalabilecek grupların oluşmayışı, onu da zamana bırakmak lazım çünkü bu çok değişik bir müzik dili. Ne yazık ki bizim konservatuarlarımızda hâlâ öğretilen müzik dili çağdaş müzik dili değildir. Çağdaş müzik dilini öğrendikten sonra ancak çağdaş müzik çalabilirsiniz, çünkü o ayrı bir dil Fransızca öğrenmek gibi, Almanca öğrenmek gibi.

Çalgı çalanlarımız tam olarak bilemiyorlar. Onun için de tabii Fransa'da Amerika'da Almanya'da olduğu gibi çağdaş müziğe yönelik bir takım çok ciddi çalışmaların yapılması söz konusu olmuyor. Londra da mesela, London sinfonietta vardır, sadece çağdaş müzik çalar, sürekli sipariş alır, bir de onu destekleyenler de bu yüzden desteklerler, hem devlet desteği alır hem özel kişilerin desteğini alır. Sadece sipariş olsun, yapabilsinler ve onlar çalınsın diye ve yeni İngiliz bestecileri ortaya çıksın diye, onların eserleri tanınabilsin diye. Buna pek çok örnek verebiliriz.

Demek ki bu birazcık ta ortamı oluşturmakta, hem eğitimden gelen bir dürtü gerekiyor, hem de yaratıcı insanlarımızın belki yaratma içgüdüleriyle patlak vermeleri gerekiyor.

A.K.- Sayın Usmanbaş sizin de bu konuda sanırım söylemek isteyeceğiniz bir kaç şey olacaktır, dünyadaki alternatif arayışlar, Sayın Yürür'ün deyiimiyle hakim olana karşı alternatif arayışlar. Bu mu aslında çağdaş müziğin var olduğu kanal bugün.

İ.U.- Konuyu çağdaş müziğin ya da müzik hayatının sorunsalı mı diye anlıyoruz yoksa müzik yaratısının sorunsalı nı diye alıyoruz?

A.K.- Birbirinden ayrılabilir mi?

İ.U.- İstersek birbirinden ayırabiliriz, şu bakımdan ayırabiliriz; bir yanda besteciler ve eserleri, ister çalınsın ister çalınmasın var oldukça konuyu sadece o eserlere de indirgeyebiliriz, o eserlerin aldığı çizgiye indirgeyebiliriz; ama bunların çalınmaları veya bunların duyurulmalarına geldiğimiz zaman başka bir tür sorunsal karşımıza çıkıyor. Eğer problemi, oradan, salt duyurulma açısından,

ya da müzik hayatının parçalanması açısından alacak olursak tabii ki arkadaşlarımm söylediklerine tamamen katılıyorum. Konuyu sadece estetik olarak mı alacağız, yoksa günlük yaşamla ilgili, toplumların yaşantısıyla ilgili bir noktaya mı getireceğiz, onu bilmiyorum. Siz nasıl istiyorsunuz?

A.K.- Efendim burada hemen bir soru sormak istiyorum belki, o aradaki ilişkiyi de verecektir. Çalınmamış olan, seslendirilmemiş olan yani bir anlamda yapıt olarak gerçeklik düzlemine geçmemiş olan bir beste nasıl sürece katılacaktır, sürecin nasıl bir noktası olacak, kendinden sonrasını nasıl belirleyebilecektir? Bu mümkün mü?

I.U.- Mümkün. Şöyle mümkün oluyor: müzik tarihinde gördüğümüz birtakım örneklerden çıkarıyoruz. Diyelim ki, CHARLES IVES'in Amerika'daki etkisi belki 40 yıl sonra ortaya çıktı; yahut BACH'ın en önemli eserlerinin keşfedilmesi ölümünden yüz yıl sonra oldu...

A.K.- Ama dönemlerinde bunlar seslendiriliyordu.

I.U.- Günlük hayatta evet, bir kereye mahsus belki. Bugün de plak üzerinde bir kereye mahsus olmak üzere veya evimizde seslendirdiğimiz birtakım eserler var. Şimdi genesorunsal şuna dönüşüyor: seslendirme mi önemli yoksa o kafaların varoluşu mu önemli. Eğer yaygınlık, bilinmek gibi konuları ele alırsak, belki müzik hayatı kadar şiir hayatı da kısır bir döngü içinde olabilir ama bu, şairlerin ve yazdıklarının yok olması demek değildir. Herşey belki bir süre sonra ortaya çıkar, o da başka bir şey, ama bir süre sonra bile ortaya çıksa birtakım insanların içgüdüsel bir düzey çizgileri oluyor. Yani benim burada yaptığımla Grönland'da birisinin yaptığı arasında anlaşılmaz bir benzerlik ortaya çıkıyor. Şunu demek istiyorum: Dünya bütünüyle kaynıyor, bütünüyle yaşıyor, bu da eserler çalınsın ya da çalınmasın sonunda konu izleyici değil sadece, konu bir sanatın sanatçıdan sanatçıya aktarılması. İzleyicinin gelişi onu izleyen onu takip eden bir olay. Belki tanımlaması bu yüzden güç oluyor. Müzik yaşamına bakarsak, tıpkı mimari gibi. Mimaride gerçekleşmemiş bir sürü eser vardır; bir sürüsü proje halinde kalmıştır, fakat bunlar ilişkileriyle, birtakım dergiler, yazılar ilişkileriyle bir halka teşkil ederler, çember teşkil ederler ve birbirlerini etkilerler. Yani mimarın kafasında ortaya çıkardığı şey, isterse gerçekleşmemiş olsun, muhakkak var olmuş oluyor; bu varoluş başka bir türün yaşaması gibi birşey, bilmediğimiz bir mikrobun yaşaması gibi bir şey oluyor dünyada. Sanat eserini bu şekilde almamız lazım. Ama irdelemeyi doğrudan doğruya müzik yaşamı-

mızın koşulları nedir diye alacak olursak, gerçekten müzelik müzik yaşamımız var ki senfoni orkestraları, operalar... bunlar yaşayan müze gibidir. Bu müzede eserler tekrar tekrar sergilenir. Fakat bir müzenin yapısı neyse o orda kalır. Bir müzenin yapısıyla bir ressam atölyesinin yapısı arasında müthiş fark vardır. Bir ressamın atölyesine gittiğiniz vakit herşey başka türdür. Aynı tabloları götürüp müzeye koyun iş orada değişir. Bir yaşayan hayat var, yaşayan bir müzik hayatı var. Bunun yaşadığını ben hissediyorum, benim gibi besteci olan meslektaşlarım, besteci olacak olan öğrencilerim hissediyor. Dinleyici belki bunu hissetmiyor. Yani dünya bir kaç düzeyde yaşıyor. Pek çok alanda böyle. Belki bilim alanında da böyle. Bilim alanında olan şeyleri biz ancak teknolojiye dönüştükten sonra görüyoruz. Teknolojiye dönüşmeden, büyük bir dinleyici okuyucu kitlesi olmadan, bilim adamları kendi aralarında o ilişkiyi kurmuş oluyorlar. Peki böyle bir sanatın işlevi nedir dersiniz, o zaman iş başka noktaya dönüşüyor: gene de o işlev üzerinde yenisinden konuşabiliriz çağımızda bestecilik salt müzikle ilişkili olmaktan çıkmış, aslına, yaratıcılığa, dönebilmiştir. Müzik yeteneklerini değil, yaratıcılık yeteneklerini çok geç keşfetmiş olanlar bugün bu sanata yepyeni ufuklar getiriyorlar. Konu neredeyse müzik olmaktan çıkmıştır.

Seslendirilme konusuna dönersek: Çalınmadan da bir sürü şeyler öğreniyor insan kendi eserinden; hatta çalınmaması yüzünden öğreniyor. Garip bir şey. Her seferinde notalarınıza tekrar bakıyorsunuz, nasıldı diye düşünüyorsunuz. Bir süre sonra 10 sene geçmiş mesela ne garip şeyler yazmışım, acaba geçerli olur mu diyorsunuz.. İşte bunun gibi.

A.K.- Eğer zamanında seslendirilmiş olsaydı...

I.U.- Zamanında seslendirilmiş olsaydı belki yanılacaktınız, belki düzeltmeye kalkacaktınız. Benim başımdan öyle bir şey geçti. "İyi ki seslendirilmemiş" veya "iyi ki kötü seslendirildi" diyorum, çünkü 10-15 yıl geçtikten sonra o eserin o haliyle daha değerli olduğunu gördüm. Bazı şeyler bestecinin kafasında kendi yeteneğinin çerçevesinde mayalaşmasıyla oluyor. Seslendirildikten sonra, hele bugünkü gibi kayıt yapıp seslendirildikten sonra, birden bire bir buzdolabına konma hikayesi çıkıyor karşımıza; bu buzdolabına konma, eseri orada bırakıyor. Biz eski besteciler gibi çok yazma zorunda değiliz. Çünkü sayımız fazla. Herkes 2-3 eser yazsa kafi geliyor. Ama o 2-3 eser üzerinde çok daha fazla düşünürssek daha cıvıl cıvıl bir dünya olacak. Diyeceksiniz ki bu bir sera. Tamam. Botanik bahçesinde de bir sürü bilmediğimiz ağaçlar, meyvalar var; orada

yaşıyorlar. Botanik bahçelerini muhafaza eden kurumlarımız da var. Kötü müzelerimiz daha fazla ama dünyanın pek çok yerinde çok iyi müzeler de var; onlara zaman zaman gidiyoruz; herkesin gitmesi lazım, ama bir kereye mahsus olmak üzere. Yani ben yaşadığımı, ancak bütün dünya meslektaşlarımla yaşadığım zaman hissediyorum.

F.A.- Bütün meslektaşlarımla yaşadığımı hissediyorum diyorsunuz, meslektaşlarınız kompozitörler mi?

İ.U.- Evet, arada ufak farklarla birlikte bütün müzisyenler diyelim. Bazı daha yakın meslektaşlarım var bazen uzak meslektaşlarım var.

F.A.- Daha geniş bir alana yayılsak diyorum, hep birlikte yaşasak.

İ.U.- Çok korkunç bir şey olurdu!

A.K.- Sağolun Saym Usmanbaş. Efendim şimdi adım adım Türkiye'ye gelelim diyorum.

A.Y.- Ben de, Saym Usmanbaş'm değindiği estetik konularını sürdürmek istiyorum. İlhan Bey bazı kavramları tanımlamak, özelliklerini ortaya koymak çabasına girişti. Bunlardan biri "kompozitörün giderek amatörleşmesi" süreciydi. Bu kavramı somut bir örnekle sunmağa çalışacağım. Geçenlerde, Ankara Belediyesinin 3. Yeni Müzik Festivali kapsamında, Bilkent üniversitesi salonunda iki konser yaptık. Bunlarda bazı genç Türk kompozitörlerinin yapıtları da yer alıyordu. Çalınan yapıtlar üzerine dinleyicilerin görüşlerini dile getirdikleri söyleşi sırasında, adı geçen üniversitenin kompozisyon bölümündeki bazı öğrenciler yapıtı çalman genç kompozitörlerle, ısararla, şu soruyu yönelttiler: "siz de bizlerle aynı yaştasmız... nasıl oluyor da, sizin yazdığınız müzikler bu kadar ilginç olurken, bizim yazdıklarımız sıradan bir etki yaratıyor?" Ben, araya girerek, dedim ki: "bu arkadaşların sizin yapamadığınız şeyler başarmasmm nedeni onların konservatuardan ayrılmış olmalarıdır..." Gerçekten, festivalde yapıtları yer alan 20 ve 30 yaş kuşaklarma mensup kompozitörlerden üçü okulda başarısız görülerek ayrılmak zorunda bırakılmış gençlerdi. Bu örnekler çoğaltılabilir: Bugün, Türkiye'de genç kuşak kompozitörlerinin ön sırasmda gelen 6-7 isim, bir zamanlar, Ankara konservatuarından ayrılmak zorunda kalmışlardı. Tutucu bir akademik öğrenimin olumsuz etkisi oluyor. Öğrenciliğim sırasmda, ben de, uzun süre yaratıcı çalışmalar yapmaktan alıkonuldum. Teknik ve kuramsal çalışmalar, hiçbir zaman yaratıcılığın ön koşulu olarak görülmemelidir. Aydınlanmacı

kültür ve sanat eğitimi, ne yazık ki, amatör "kendiliğindenliği"ni akademizme kurban etmiştir.

Ben, 37 yaşında, Aydınlanma-ötesi bir ortamda kendimi gerçekleştirmek üzere, yurtdışına gittiğimde, büyük umutlarla, ciddiyetle sürdürmüş olduğum kompozitörlük öğreniminin, aslında, "müzik teorisi" öğreniminden ibaret olduğunu farkettim. Benim dörtte birim kadar müzik teorisi bilmeyen, Türkiye'de amatör sayılacak, müzisyenler çok özgün yaratıcı çalışmalar ortaya koymaktaydılar. Gördüm ki, fazla "müzik teorisi" bilmemeleri onlara bazı avantajlar bile sağlamaktaydı.

İlhan Beyin değindikleri arasında başka bir önemli nokta da, bilgisayarların amatör müzikçilere sağladığı olanaklar. Nota okuyup-yazması bile olmayan, ama müzik yaratıcılığına sahip, bir insan klavyede birşeyler çalıyor, ekranda bunlar bir partiyon olarak beliriyor. İnsanın kuramsal eğitimden geçmesi kötü birşey değil ama, teknik planda, işler onsuz da yürüyebiliyor artık. Kuramlar köstekleyici hale gelirse yaratıcılığın bağımsızlığı feda edilmiş oluyor. Bu yüzden, amatörlik eskisi gibi hor görülüyor, birçok amatör ciddi yapıtlar veriyor. Doğal olarak, buna karşı "önüne gelen kompozitör olmağa başladı... müzik ayağa düştü..." gibi eleştirileri sık-sık duyuyoruz. Bence, bir kompozitör imajı, Brahms, Beethoven, Verdi gibi anıtsal, ya da; bizim "devlet sanatçıları" gibi kahramanca değil. Artık kompozitörler başyapıtlar üreten ve yüzyıllar boyunca ders kitaplarında reimleri basılan dahi yıldızlar olmuyor. Yapıtlar daha mütevazı, daha marjinal, daha küçük topluluklara dinletilen, daha az reklam edilen bir nitelikte. Yapıtların seslendirilmesi daha yerel düzeyde oluyor. Seslendirme giderleri devlet bütçelerinden değil, daha amatör finans kaynaklarından, çoğu kez yaygın bir çevreden bağış toplayarak, karşılanıyor. Yani, müzik bestelendiği zaman ille de bir anıt olması koşulu yok. Burada, zaten bir başka noktaya geliyoruz.

A.K.- Herhalde böyle bir şey de tartışılmadı Ahmet Bey Saym Usmanbaş çok önemli bir şey söyledi Saym Filiz Ali'nin karşı çıkması üzerine. Bir yandan bestenin yaygın kitlelere ulaşıp ulaşmaması meselesi gündeme geldi. Saym Usmanbaş bestenin estetik bilgiye dönüşmesi için seslendirilmesine gerek yok, o zaten bestelendiği anda bilgiye dönüşür, o bilgi de gereken kişiler tarafından alınır dedi. O gereken kişiler yine estetik bilgiyi sizin yazdığınız notalardan alabilecek olan kişiler değil mi Saym Usmanbaş? Yani o estetik bilgiyi ben alamıyorum sonuç olarak. Zaten her durumda, Sa-

ym Usmanbaş'm diskoteğimdeki tek CD'ye geçmiş yapıtı olan Yaylı Çalgılar Kuarteti ile yetinmek zorundayım.

A.Y.- Müsaade ederseniz, bu konuda, İlhan Beyle aynı doğrultadaki bazı görüşlerimi açıklamak istiyorum.

İ.U.- 25 yaşmda kalmış olurum fena mı?

A.Y.- Geçenlerde yapılan Ankara 3. Yeni Müzik Festivaline "Moskova Yeni Müzik Derneği'nin topluluğunu davet etmiştik. Derneğin başkanı, Filiz Hanım'm demin sözettiği, kompozitör Edison Denisov. Dernek 1920 yılmıda, yani Sovyet Devrimi'nden üç yıl sonra, Meyerhold'larm, Isadora Duncan'larm, Le Corbusier'lerin, devrimin yeni kültürünü yaratmak üzere biraraya geldiği ortamda kurulmuş. Etkinliklerinin ilk on yılmıda, dernek büyük bir öncü rol oynamış; fakat, 1930'da, Stalin "yeni müzik dekadans kültürüdür!" suçlamasıyla derneği kapatmış.

Yeni müzik yasak olsa da, bu sanat akımını sevenler dernek çatısı altında yapılmış olan etkinliği, bu kez, evlerindeki bir tür "klüp" etkinliğiyle sürdürmüşler, yani, bir çeşit "yeraltı" müziği. Bu etkinlik türü, ister istemez, küçük oda topluluklarıyla çalacak yapıtlara öncelik verilmesini gündeme getiriyor.1989'da politik koşullar değişince, dernek ikinci kez kuruluyor. Bu arada, hatırı sayılır bir repertuar birikimi olmuş. Festivalde bu repertuardan örnekler çaldılar; onların yanımda da, biz Türk kompozitörlerinin yapıtları yer aldı. Bizim kompozitörler arasmda, 20 yaş kuşağından altı-yedi kişi vardı. Ruslar, bizim genç kompozitörleri dinledikten sonra, "size imreniyoruz... dediler; bizde 20 yaş kuşağı yok!"

Tehlikeler altmda, dar bir dinleyici topluluğuna hitap ederek, hızla büyüyen bir "rus yeni müziği" üreten yaşlı kuşağın tersine, şimdiki, daha liberal koşullarda yaşayan genç rus müzisyenleri mainstream'e yönelen bir tavır içindeymişler. Yeni müzik kompozitörleri genç öğrencilere "size çağdaş müzik öğretilim..." diye yaklaştıklarında, onlar "benim böyle saçmalıklara karnım tok; ben Rachmaninof gibi müzik yazmak istiyorum!" diye tepki gösteriyorlarmış. Bu tablo, sanatın "çoğunluğun hoşuna gitmek istediğinde kısırlaştığını, küçük ve seçkin topluluklara hitap ettiğinde yaratıcı boyutlarınm daha iy belirdiğini" ileri sürenleri haklı çıkaracak bir örnektir.

A.K.- Kesinlikle katılıyorum. Ben sadece müzikte estetik bilginin oluşabilmesi için seslendirmenin rolü üzerinde durmak istedim.

A.Y.- Sanatın boyutlarının küçük olması, bence, çağdaş sanatın önemli estetik değerlerinden biridir. "Küçük güzeldir" ilkesiyle dile

getirilen bu estetik yönelişi sanat çalışmalarında uyguladım ve deneyimim çok olumlu oldu. 20. yüzyılın, özellikle ikinci yarısında, yapıtlarda keman "grubu," veyola "grubu" gibi toplu çalman partiler bulunmamağa başladı. Bir keman partisi varsa, bu tek keman tarafından çalınıyor; ikinci bir keman partisi varsa, o tek keman için. Beethoven, Brahms, Wagner tipi büyük orkestralarda olduğu gibi, 24 kişilik, 30 kişilik keman gruplarının aynı partiyi tek bir kemanmış gibi çaldığı yapıtlar bu yeni estetikte yok. Grup halinde çalmanın terkedilmesi ile, partiyi çalan tek çalgıcının bireysel yaratıcılığını müzik eyleminde değerlendirme amacı güdüldü. Yirmi kemancı bir arada çaldığında, başlarına, onları mum gibi disipline edecek, bir tek keman gibi çaldıracak, despot bir orkestra şefi gerek. Oysa, yeni müzik bunun tam tersini istiyor. Bir tek kemancının, partisini esneklik içinde yorumlamasındaki, her seslendirmede değişik yönlerden ele alarak çalmasındaki, solistik değerlerin ön plana çıkarılması isteniyor.

A.K.- Her ne kadar Türkiye'ye değindiyseniz de yavaş yavaş Türkiye'ye yaklaşalım istiyorum. Bu çağdaşlık meselesini eksen alan bizim 6. panelimiz, mimarlıkla başladı, plastik sanatlar, grafik sanatlar, tiyatro, edebiyatta sürdü ve müziğe geldik. Hemen hemen tüm panellerde çağdaşlığa ilişkin bir tanım da çıkartılmaya çalışıldı, çağdaş olan nedir?

Varılan ortak bir tanım vardı, hemen hemen tüm panellerde dile geldi. Edebiyat panelinde Tahsin Yücel şöyle bir tanım yapmıştı "Kazanılmış olanlara yeni bir kazanç katmak" ya da mimarlık panelinde dile getirilen "Batının söylemine karşı ya da koştur, o söyleme katılan ya da o söyleme karşı çıkan ama yeni bir şey ekleyen bir söz söylemek" Yani çağdaş olmak yeni bir soruyu gündeme getirmek ve o yeni soruya yeni bir yanıt aramak olarak tanımlandı. Bu tanım bağlamında çağdaş Türk Sanat Müziği, hangi noktada, neler katıyor dünya müziğine ve nerede katılıyor dünya Sanat Müziğine? Sayın Usmanbaş ilk sözü size vermek istiyorum.

I.U.- Niçin bana vermek istediğinizi söylerseniz?

A.K.- Besteci Usmanbaş'ın kendi dışındaki gerçekliğe bakması bizim için anlamlı bir başlangıç olacak.

I.U.- Dünya ile etkileşim bir kere, söz konusu. Ya dünyada herşeyi reddeder kendinize dönebilirsiniz, ya da dünya ile bütün alışverişinizi sürdürebilirsiniz. Bu alışveriş çağdaşlığın sonucu bence. Bu alışverişlerinizde kendinizle, yörenizle, dünya ile yaptığınız alışverişlerde, bazı seçmeler yapıyorsunuz ve buralara hakikaten birşeyler ilave etme konusunda Tahsin Yücel Bey'e tamamen

katılıyorum. İlave etme, edilmiş olsa da olmasa da, yani ilave ettiğiniz şey başkasının ilave ettiğinden farklı değil ama gene de kendinize göre bir ilaveyse, bu, bir çağdaşlık adımı olmuş oluyor.

Tabii, bu birşey katma, dünya müziğine birşey katma ilk yazdığınız notadan, son yazdığınız notaya kadar devam ediyor, etmesi lazım, diye düşünüyorum. Bazı insanlar bütün dünyadan hiçbir şey duymadan ama çok gizli bir takım antenler koyarak bu çağdaşlıklarını sürdürüyorlar ve bu mümkündür. Kendisini soyutladığını zannedenler ve özellikle soyutlayanlar kendilerini gerçekten soyutlamış olmuyorlar, kendileri için bir ortam yaratmış oluyorlar. Normalde onların iç hayatlarına baktığınızda, gerçekten bütün dünya ile alışveriş içinde olduklarını ve en azından kendi yaptıkları konularda bütün dünyanın nerelere geldiğini bildiklerini görüyorsunuz. Dünyada, bu şekilde çok özel alanlarda çalışmış olanlar ve çok özel alanlardan bize eser vermiş olan besteciler var. Bunların hiçbir şeyden habersiz olduklarına kesinlikle inanmıyorum. Bu özel alanları özellikle kendileri seçiyorlar ve sözde kendi içlerine kapanık kalıyorlar.

Katma sorunu gerçekten müzik tarihi içinde zaman zaman düştüğümüz bir şeydir. Diyelim ki GUSTAV MAHLER 20. yüzyılın 2. yarısında birden bire tekrar ortaya çıktı. (1. yarısında unutulmuştu). Normalde biz epeyi mesafe tuttuktan sonra MAHLER'in teknik olarak, düşünce olarak, özgünlük olarak fazla bir şey katmadığını gördük. Ama bir de bakıyoruz ki kendi kişiliğinden o kadar çok şey katmış ki -bu, teknik olarak, anlayış olarak gerek Wagner'e gerek BRAHMS'a katmadığı bir takım şeyler kendi kişiliğinin getirmiş olduğu katkılardır; zaten 2. yarı yüzyılda tekrar ortaya çıkmasının nedenlerinden bir tanesi de budur-. Unutulmasının nedeni de buydu. Çünkü tam SCHONBERG'in WEBERN'in yıllarında MAHLER'in müziği çok eski kalmıştı; teknikman eskiydi ama yüzyılın 2. yarısından sonra bu eskiliğin geçerli olamayacağı, MAHLER'in başka katkıları olduğunu görüyoruz. Bu tamamen kişisel katkılardı; davranış katkılarıydı...

Bu açıdan baktığımızda demek ki, her besteci eğer gerçekten dünya ile ilişkiler kurmuşsa, -kurması er geç kaçınılmazdır,- birtakım katkılar yapacaktır. Bu katkıların ölçüsünü ölçmemize imkan yok.

Ne nitel olarak, ne nicel olarak bunları tanımlamamıza da imkan yok. Şu günlerde bir senfoni yazıyorsunuz. Dünyaya ve kendi eserlerinize ne katıyorsunuz? Bunu hiç bir zaman söyleyemezsiniz, ama söyleyebileceğiniz bir şey var: ben eğer birtakım şeyleri düşü-

nerek koyuyorsam, birşeyler de muhakkak katıyorum. O bir şeylerin ne olduğu zaten önemli değil; katmayı düşünmeniz önemli. Çünkü sanat yaratısı -ne kadar bigâne olursanız, ne kadar düşünmeden koysanız- gene bir yaratı, bir doğurma sancısı getiriyor. O doğurma sancısının da önemli katkıları vardır. Katkı o doğurma sancısının getirdiği katılardır, her besteci için. Evet bu çağdaşlık sorununa burada katılıyorum.

Türkiye'ye geleceğiz. Koşulları hepimiz çok iyi biliyoruz. Bizim burada katkılarımız, sanıyorum ki biraz önce yaptığımız tanımlamaların doğal sonucu olarak karşımıza çıkıyor. Eğer burada bu konuyu konuşuyorsak bir katkımız oluyor demektir. Konuyu konuşuyoruz çünkü konu konuşulacak hale gelmiştir; konuşulacak hale geldiği zaman da belli bir takım katkıların ortaya çıkmış olması demektir. Yani Türkiye'de bir çağdaş müzik hayatı ortaya çıkmamış gözükse bile gene vardır. Ancak bunu söyleyebilirim.

A.K.- Sağolun Sayın Usmanbaş. Siz Sayın Filiz Ali aynı soruyu size de yöneltiyorum.

F.A.- Ben buna ne olarak cevap vereceğim, yaratıcı değilim besteci değilim.

A.K.- Bir müzik eleştirmeni olarak.

F.A.- Türkiye'nin içinde bulunduğu sanat ortama bir bakalım. diyelim ki edebiyat, edebiyatta veya sinemada, resimde veya tiyatrodan ortaya çıkan yapıtlar, yaratılar ne kadar çağdaş? Bir yerde galiba Hocam İlhan Bey'in söylediği çok doğru, Türkiye'deki çağdaş müzik çok çok daha çağdaş belki de daha kendi içine kapalı olduğundan ötürü olduğunu düşünüyorum bir anlamda. Ama çağdaşlık ne demek? Yaşamın devam etmesi, yaşama katkıda bulunmak, yaratıcılığın daha çoğalması bence çağla birlikte yürümek. Şimdi bu 20 yaşındaki kuşak beste yapmaya başladıysa büyük ümit var demek ki yaratıcı bir kadro var. Ama ben yeterince eleştiri olmadığı kanımdayım müzik konusunda Türkiye'de, eleştiri olmadan da büyük yaratıların ortaya çıkacağını, çıksa bile değerlendirilebileceğini sanmıyorum.

A.K.- Eleştiride çağdaşlık sorunu bir sonraki panelin konusu ve siz de konuşmacı konuşumuz olacağımız o panelde. Ancak yine de sizden bir müzik eleştirmeni olarak çağdaş Türk Sanat Müziğinin dünyadaki konumuyla ilgili çok net bir yanıt alamadık. Sayın Yürür siz bu konuda neler söyleyeceksiniz?

A.Y.- Aykut Bey, ben bir tanım yaparak başlayabilir miyim? Çağdaşlık "merak"tır. Merak etmektir, etnosantrizmden, egosanttrizmden uzaklaşmak çevresindeki olayları mümkün olduğunca

önyargısız olarak tanımağa yönelmektir. Bence, "çağdaşlık" kavramının genel niteliği bu noktada odaklaştırılmalıdır. Müziğe ilişkin özgül konularda da, müzikçiyi çağdaş yapanın "değişim" ve "çeşitlilik" düşüncelerine ilgi duyuşu olduğunu söyleyebiliriz.

Bu yolda çabaların yeryüzünde en fazla A.B.D.de yoğunlaştığını gözlemliyoruz. Avrupada ise, güçlü bir etnosantrizm egemendir. Avrupayı geri bırakan, eski büyük yaratıcı gücünden aşağılara çekmiş olan, budur. Amerikada etnosantrizm yok mu? Orada da var... Fakat, bu ülkenin çağdaş aydınları etnosantrizme karşı çok güçlü bir savaş veriyor. "Bir ülkenin çağdaşlık düzeyi nasıl ölçülür?" dersiniz, "bu savaşın gücü ile ölçülür." derim.

A.B.D.de, 2000 yılında eğitimin felsefesini ve teknolojisini yeni baştan yapılandırmak üzere hazırlıklar yapmakla görevli bir komisyon var. Okullardan "öğrenim"i çıkarıp, gençliğin öğrenmeyi sevmesini sağlayan bir "eğitim" verecek yeni bir okul kavramı yaratmak istiyorlar. Bu eğitimin temel hedefi bir öğrenme ortamı oluşturmak ve küçük yaştan başlayarak, evrenimizin bilinmeyenlerine "merak" uyandırmak. Küçük öğrenci, akşam okuldan çıktığında, eve öğrenme arzusuyla yanarak gitsin; ya da kütüphaneye gidip merakını giderecek kaynaklar arasın. Bunu öğretmenin zorlamasıyla değil, kendiliğinden yapsın...

Müziğin bu eğitimin içinde ağırlıklı bir yer tutması öngörülüyor. Söz konusu olan nota öğretmek falan değil. Müziği gençlerde öğrenme dürtüsünü uyandırmak amacıyla kullanmayı düşünüyorlar. Örneğin, bir birinci sınıf öğrencisine, sabah ilk derste oynatılan videolarda, Polinezyadaki bir balıkçı köyünde, baharda balıkçılık sezonu başlamadan önce teknelerin kutsanması için yapılan ekran gösteriliyor. Danslar, müzikler, çeşitli inanç etkinlikleri, sosyo-ekonomik olgular, v.b. Küçük öğrencinin yaratıcı güçle dolu beynine, bu görüntüler merak enerjisi depoluyor ve öğrenci çeşitli konularda daha fazla öğrenmek istiyor.

A.B.D.de zaten, yabancı kültürleri benimseme, onların düşünüşünü anlayıp kendi davranışlarına katma eğilimi yeni başlamış değildir. Örneğin, hint, v.b. kültürlerin müziğe yansıyan davranışlarını benimseyen müzisyenler, kompozitörler vardır.

Türkiye'ye bakıyorsunuz... Bizde, bir müzik yapıtının değerlendirilmesi çok tipiktir. Yapıtınızı birine dinleteceğiniz zaman, daha dinlemeden sorarlar. "İçinde bizden birşeyler var mı?" diye. Ya da yapıtı dinledikten sonra, içinde Türk müziğinden bir motif geçmişse, "çok hoşuma gitti, arada bizden birşeyler de var, ne güzel..."

denir. Bu "bizden şeyler"e tutkunluk, onların dışında dünyayı gözümüzün görmemesi, bence, çağdaşlığın tersidir.

Bir Türkün Türk kültürünü içinde duyması söz konusu değildir. Küçük yaştan, yakın çevremizde algıladığımız kültür değerlerinin kimliğimizde yer etmemesi düşünülemez. Önemli olan, öğrencideki bu kimliği zihinsel içe dönüklük yaratma amacına yöneltmemek. Tersine, amacımız "merak" olmalıdır; eğitim çevremize açılmağa yöneltilmelidir. Türkiye, etnosantrizmle mücadele alanında henüz eksi değerlerde gezinmekte...

A.K.- Sağolun Sayın Yürür, Panel izleyicilerin sorularıyla devam edecek. Önce Sayın Usmanbaş'a, Sayın Filiz Ali'ye, Sayın Ahmet Yürür'e ekleyecekleri birşey olup olmadığını sormak istiyorum.

I.U.- Şu anda yok, eğer bir soru gelirse belki o esnada değinebiliriz.

İZLEYİCİ.- İlhan Bey'e bir soru sormak istiyorum. İlhan Bey size çok katılıyorum, bestelerinizin çalınmaması size çok fazla katkıda bulunuyor olabilir ama, sizin bestelerinizden yararlanacak diğer sanatçılar için ne düşünüyorsunuz?

I.U.- Sorunun başlangıcına dönmüş olduk. Tabii ki belli bir ortamda bir yaşamın sadece tüp içinde değil de tüpün kırılıp etrafa yayılmasını, virüslerin etrafa yayılmasını herkes isteyebilir. Şimdi bütün kabahati ben diğer müzik elemanlarımızın bu işte çağdaşlığı tarif ettiğimiz ölçüde almamalarına, meraktan yoksun olmalarına bağlıyorum. Gerek yetişmeleri sırasında, gerek yetiştirilmeleri sırasında gerekse bir meslek sahibi olmaları sırasında. Bu meraksızlık birazcık ta müzik mesleğinde olanların, yani çalgıcıların, şarkıcıların kurumsallaşmış olmalarından geliyor. Birtakım insanlar hemen bir yerde, bir operada, bir senfoni orkestrasında iş buluyorlar, orada çalışıyorlar ve dışarda yeni birtakım yollar arama mecburiyetini henüz hissetmiyorlarsa, bu genişleme ve merak olmayacaktır. Tabii bu merakın doğması için çok daha fazla sayıda müzisyenin yetişmesi ve kurumların dışına taşması lazım. Bu her yerde gördüğümüz bir olaydır. Biz umut etmekten başka bir şey söyleyemiyecğiz.

İZLEYİCİ.- Yine aynı konuda bir soru sormak istiyorum. Genç bestecilerimizin dünyadaki genç bestecilerle görüşmeleri, eserlerini göstermeleri, çünkü böyle kuruluşlar var, biliyorsunuz gençlik eserlerinin çalındığı ve karşılıklı konuşulduğu. Yani herhangi bir şey yapılamaz mı burada? İster devleti yardımı olsun ister özel olarak. Bence bu da sizin söylediğiniz merakı da, iletişimi de ve kendi

ilerlemesine de son derece faydalı olur. Her zaman dışardan gelen etki içerdeki aile etkisinden kuvvetli oluyor.

İ.U.- Gayet tabii. Bütün bu alanlarda öğrencilerimize tek tavsiyemiz: "Yaptığınız şeyleri dışarıya gönderin, birazcık para biriktirmişseniz, falan tarihlerde şurada şu yapılıyor, burada bu yapılıyor oraya gidin, alışverişte bulunun ve dil öğrenin." demekten öteye geçmiyor. Bu yapılabilir. Yalnız, Türkiye'nin, yine de, Avrupa'nın çevresinde kalmış olması, öğrencilerin ulaşımın maddi olanaklarının kısıtlı olması, onların hakikaten, belki başka ülkelerdeki gençlerden daha iyi olan bir takım eserlerini gidip oralarda takdim etmesine engel oluyor. Sorunumuz demek ki, para.

F.A.- Bir de düşünecek olursanız müzik okullarının üniversiteleşmesi de çok büyük engel teşkil etti bir bakıma, çünkü konservatuarlarımız Yök'e devredilmeden önce, o zaman Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olan, şimdiki Mimar Sinan Üniversitesinin çeşitli birimleri müzisyenler bir araya gelebiliyordu ve ortaya ortak iş çıkartabiliyorlardı. Bu biraz önce sözkonusu edilen merak meselesi mesleğin içersinde dolup taşan yaratıcılık ihtiyacı içersinde olan öğrencilerin diğer sanat birimlerine de taşmak istemelerini doğuruyordu ve buna olanak vardı o zaman. İşin tuhaf tarafı bu bir çelişkidir. Şimdi üniversite içinde birbirimize daha yakın olmamız gerekirken bu yakınlığı çeşitli nedenlerle sağlayamıyoruz. Bence bu da çok önemli bir etken.

A.Y.- Genç bestecilerimizin dünyadaki genç bestecilerle iletişimini sağlamağa yönelik bir proje var elimizde. Yurdumuzun büyük bir turizm merkezi olan Avanos'taki büyük kervansarayda, yaz mevsimlerinde, uluslararası yeni müzik seminerleri yapılması için Avanos Belediyesi ile görüşüyoruz.

İZLEYİCİ.- Beklan Algan- Ben konunun yaratıcılığı üstünde, biraz da tiyatroya koşutlu olarak soru sormak istiyorum. Müzik olayında kompozisyon dan icraya geçerken olan süreç içinde yaratıcılık meselesi sadece kompozitöre bağlı mı kalıyor? Yorum meselesinde diğer şef, orkestra, çalgıcılar gibi diğer olaylar yalnız yorumcu olarak mı kalıyorlar? Yoksa yaratıcılık meselesi onların da bu bahsetmiş olduğunuz çağdaş, ileri müzik olayında kompozitörün ötesinde, hiç olmazsa onun paralelinde bir yaratıcılık sözkonusu olabiliyor mu icracılarda, yoksa yalnızca yorumcu olarak mı kalıyorlar?

İ.U.- Dediğiniz doğru, bir bakıma tiyatronun çeşitli uygulamalarında gördüğümüz bir paralellik var. Yani kimi kez metne tamamen sadık ama gene de oyuncunun katkısının, kişiliğinin büyük

olduğu tiyatro metni düşünün, bir de oyuncunun yaratıma da bırakılmış bir tiyatro metni düşünelim. Aşağı yukarı her ikisi de kompozisyonda bugün var, eskiden yoktu, bugün var. O zaman bizim düşündüğümüzün ötesinde çalgıcıların, şarkıcının getirmiş olabileceği katkılar çıkmış oluyor karşımıza. Tabii eser bu yönde zenginleşmiş oluyor, tazelenmiş oluyor her seferinde. Yani kağıt üzerinde durduğundan veya tasavvur üzerinde durduğundan biraz daha farklı yönler gidebiliyor ama bu biraz da ortak çalışma sonucudur. Her türlü müzikte olmayabilir. Benim yaptığım eserlerin pek çoğunda var bu şekilde. Gene de ben sayfaların üzerine bakarak acaba ne yapabilirler diye düşünüyorum. Henüz çekmece-den çıkmamış olanlar var. Boş bırakıp bir takım küçük figürler verip onların kendi duyuslarına kendi alışverişlerine bıraktığım şeyler var. Nitekim Ankara'da son sıralarda Rus grubunun gelişinde bu şekildeki üç dört eserimi çaldılar. Gerçekten müzisyenlerle karşılıklı alışveriş içinde olmak besteciye bir canlılık kazandırıyor. Yalnız, gene bir kaset üzerine kaydedilip orada kalması tıpkı, sizin de bir tiyatro eserinde duyumsayacağınız gibi, bir videoda kaydedilip orada dondurulmuş olarak kalması, sayfanın üzerinde donmuş olarak kalmaktan bir adım öteye bir şeydir ama o değil, aslında başka türlü yaşaması lazım.

İZLEYİCİ.-Teoman Madra- Müzikte çağdaşlık diye düşünürken çağdaşlık içinde müzik bir paralellizim veya karşılıklı ilişki olabilir mi diye sormak istiyorum. Tiyatro da müzik, müzikte tiyatro opera gibi oluyor tabii. Hepsinin birbirine destek vermesi aslında bugün daha güzel olma yolunda bir sorun. Bunun hakkında daha fazla düşünmek lazım. Multimedya lafı da zaten oradan geliyor. Mesele çağdaş sanat dünyasından, plastik sanatlarda müzikle ilgilenen pek olmayabiliyor. En iyi çağdaş sanatçı müzikle ilgilenmeli mi veya çok iyi kompozitör, müzisyen tüm dünya sanatları ile tiyatro ile teknoloji ile bilgisayar ile ilgi duymak mecburiyetinde mi? Merak nerede durmalı yoksa hiç durnamalı mı tümel sanata doğru gitmeli mi?

A.Y.- Bu dediğimize ben demin değindim. İlhan Bey amatörlikle ilgili görüşlerini açıklarken, ben bu konuya yaklaşmıştım. Kendimi örnek verirsem, ben profesyonel bir müzisyenim, fakat, bunun yanımda, amatör bir film yapımcısıyım; amatör bir tiyatrocuyum. Multi-medya'ya varan yol buradan geçebilir. Multi medya fakülteleri yok; multi-medya sanatçısının temel eğitimini bir dalda alıp, bunu öbür dallara yaygınlaştırması düşünülebilir. Bu noktada, gene "merak" ögesine gereksinme olduğu meydanda. Başlan-

gıçta değindiğimiz "müziğin bir zaman sanatı oluşu" konusuna dönersek, müzik kendi karargahı olan "zaman" içersinde kendini yalıtırsa, giderek kaynaklarını tüketir. O yüzden, görsel sanatlara büyük gereksinmesi vardır.

Kişisel çalışmalarımda, "sözsüz-şarkısız opera" adını taktığım bir türü sık-sık kullanıyorum. Öyküler anlatmak hoşuma gidiyor. Böylece bir öykücü oluyorum. Bu öyküyü müzisyenler ve çalgıcıların yardımıyla iletebilmek için, onların sahne üzerindeki eylemlerini planlamam gerektiğinden, bir rejisör, bir dramaturg da oluyorum. Aynı zamanda, çalgıların görsel olarak değerlendirilmesi çabası içinde, bir görsel sanatçının niteliklerini de taşımam gerekiyor.

Örneğin, geçen gün çalman bir yapıtımda, sahnede bir yumurta kırılıyor. Yumurta kırılmasından ne kadar ses çıkar? "Çıt..." diye marjinal bir ses. Gene de, bu sınırlarından kurtulup, özgürlüğe kavuşmasıdır; onu bir "ses" olarak kavramlaştırdınız. Alışılmış müzik seslerinin dışındaki anlatım öğelerini kullanmakla, işte, mültimed-yaya doğru gidiyoruz.

İZLEYİCİ.- Konservatuar eğitiminde yorumcu yetiştirilirken belirli bir süreç geçiriliyor, bir teknik öğrenme süreci geçiriliyor. Öğrenciler sonuçta sene sonunda beş bölümden, beş dönemden eserler çalışıyorlar. Halbuki yeni müzik bence bir algı meselesi, zaten algılar ne kadar açılsın o kadar rahat, öğrencilerde yeni müziği algılamaya başlayacaklar. Ne zaman küçük öğrenciler küçük etüdler yazılacak ne zaman beşinci döneme, altıncı dönem eklenecek ve üniversite öğrencisinden bir yeni müzik yorumu beklenecek? Özellikle bugün korservatuarlarda, Mimar Sinan Üniversitesinde İlhan Bey'in büyük bir yeri var, büyük bir güç. Neden İlhan Bey bir adım atmıyor artık küçük etüdler yazıp küçük öğrencilerin eline tutuşturmuyor?

İ.U.- Bir gün çekmeceleri karıştıralım isterseniz gelin bir sürü yazılmış şey var. Tabii bu da yayın meselesi. Eğitimde-eğer bu davranışı hocalarımız isterlerse, çünkü karşılıklı bir alışveriş meselesi-, küçük çocuğun illa geçmiş yüzyılların eserleriyle başlaması diye bir şey söz konusu değil. Bugün yazılmış pek çok eser var; benim de var, başka arkadaşların da var. Bunların hepsi daha küçük yaştan kullanılabilir belli bir dozda, bunu kullanmak isteyen hocalarımız oldukça.

İZLEYİCİ.- Acaba içerik ve biçim açısından çağdaş müzikte öykü meselesinde bazı sorunsallar var mı? Öyküleme açısından.

İ.U.- Ahmet Bey cevap verdi biraz önce. Bazı öyküleri tasarladığını ve bunların belki çok sembolik olarak, eser yürüdükçe o öy-

künün gerçekleştiğini. Eski yüzyılların senfonik şiir biçiminde değil; daha da görsel biçimde aksiyona, sahnede kemancının yapabileceği bir hareketle ya da yumurtanın hareketiyle, öykünün gerçekleştiğini görüyoruz. Bu biraz evvel sözü edilen mültimedyanın yahut ona yakın birtakım açılardan veya ona yakın müzik tiyatrosu dediğimiz tiyatronun- ki oldukça önemli bir yer tutuyor bu 1960'lardan sonra- alanıdır. Çalma zaten bir tiyatrodur; orkestra şeflerinin ne kadar tiyatro yaptığını biliyoruz. Demek ki çaldırma da bir tiyatrodur. Tiyatroyu daha da müzisyenle birleştirme imkanımız var. Onu bir görsel olay haline getirme imkanımız var. Bunda müzikçilerin kendi yetiştirme baskılarından kurtulmaları lazım.

F.A.- Bazı politik besteciler var biliyorsunuz, en önemli örneği bunun Luigi NONO'dur. Luigi NONO politik eserlerinde tiyatroyu çok kullanıyor ama İlhan Bey'in söylediği gibi tiyatro, mizansen şeklinde tiyatro değil ama sahne üzerinde çok çeşitli çalgılar çok çeşitli şarkıcılar ile birlikte.

A.K.- Ama o NONO'nun müziğinin zorunlu sonucu, gösteri yapmak için yapmıyor, Luigi NONO müziğiyle söylemek istediği sözü tamamlıyor.

F.A.- Evet ikisi birbirinden çıkıyor zannediyorum, politik mesajını vermek için bu tiyatro ögesinden de yararlanıyor ama tiyatro esasında müziğin içinden çıkıyor, yumurta mı tavuktan, tavuk mu yumurtadan. Bir de Mauricio KAGEL örneği var JOHN CAGE örneğimde sorarsanız, performans sanatıdır bence bestecilikten de öte. Mauricio KAGEL gibi bir besteci de tiyatro ögesini çok yoğun bir şekilde kullanır. Onun "Akdeniz" Mare Nostra diye bir eseri vardır mesela, orada sahnenin üstünde plastikten bir havuz vardır, kemancılar tromboncular o su dolu havuzun içersinde çalgılarını falan suya sokarak rezil etme pahasına happening karışık tiyatro yaparlar.

A.K.- Ama Nono, söylemek istediği sözü ancak bu şekilde söyleyebileceği için o araçlara başvuruyor, yoksa amaç bir görsel gösteri yapmak değil.

İ.U.- Yok, aslında görsel gösteri yapmak. Yani şöyle: Çalgı ile oynama denir bütün dillerde: Almanca'da spielen, İngilizce'de play. Oynama ile gerçek müziğin çok yakın olduğunu, oynama ile yakınlaşmadan ötürü müzik-tiyatrosunun doğduğunu görüyoruz.

A.K.- Sayın konuşmacılara ve sizlere teşekkür ediyorum.

eleştiride çağdaşlık sorunsalı

6 Nisan 1993

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: UĞUR TANYELİ, ZEHRA İPŞİROĞLU,

TAHSİN YÜCEL, BERAL MADRA, FİLİZ ALİ

Aykut Köksal- Eylül'den bu yana süren bir panel dizisini tamamlıyoruz, Eylül'de başladık çağdaşlık konusunu eksen alan panellere, altı ay boyunca mimarlık, tiyatro, plastik sanatlar, edebiyat, grafik sanatlar müzik disiplinlerinde altı panel gerçekleşti. Bugün son panel, bu panelin iki boyutu var, bir yandan diğer panellerde olduğu gibi farklı bir disiplini gündeme getiriyor, eleştiri disiplini, bir yandan da disiplinler arası boyutu var bu panelin. Eylül'den beri sürdürdüğümüz tüm panellerdeki disiplinlerden ve hatta o panellere konuşmacı olarak çağrılı olan ve konuşmalara katılan konuşmacılardan oluşuyor panelistlerimiz.

Bundan önceki panellerimizde yapılmış belirli saptamalar, ortaya çıkan belirli bakışlar bu panelde eleştiri bağlamında yeniden tartışma düzlemine çekilmeye çalışılacak.

Panele katılan sayın konuşmacıları tanıtmak istiyorum. Sayın Tahsin Yücel, Sayın Filiz Ali, Sayın Beral Madra, Sayın Zehra İpşiroğlu ve Sayın Uğur Tanyeli.

Az önce söylediğim gibi tüm panelistlerimiz, Zehra İpşiroğlu'nun dışında diğer panellerimize katılmışlardı. Aslında Sayın İpşiroğlu'da Tiyatroda Çağdaşlık panelimize çağrılı panelistlerin arasındaydı ama o sıralarda Almanya'da bulunduğu için katılamamıştı. Fakat çok kısa süre önce yine çağdaşlık konusunu eksen alan ama "Yaratıcı Drama" başlıklı bir panelde bu kez konuşmacı olarak Zehra İpşiroğlu'yla yan yana geldik. O panelde bir anlamda Tiyatroda Çağdaşlık Sorunsalı panelinin devamı niteliğindeydi. İstanbul Şehir Tiyatroları bünyesindeki Tiyatro Araştırma Laboratuvarının düzenlediği "Yaratıcı Drama" konulu bir paneldi.

Efendim bu panelde nasıl bir konuşma düzeni izleyeceğiz; Benim konuşmacılara önerim önce disiplinler özelinde derinleşmeye çalışmamız, tabii ki konuşmalar başka disiplinlere göndermeleri içerecektir. İkinci turda da disiplinler arası bir bağlamın konuşmanın çerçevesini çizmesi.

Bu panellerimize Eylül ayında ilk olarak mimarlık paneliyle başlamıştık.

Bu panele de mimarlık disiplininde eleştiri sorununu irdeleyerek, Uğur Tanyeli ile başlamak istiyorum.

Türkiye'de mimarlık eleştirisinden sözedilebilir mi? Herhalde burada konu edeceğimiz bir çok disiplin arasında,eleştiri geleneğinin yokluğundan sözedebileceğimiz alanların başında mimarlık geliyor. Mimarlığa ilişkin üst metin üretimi akademik sınırlar içinde kalmış. Bunun da tarihinin çok eski olduğunu söyleyemeyiz. Bir anlamda doğrudan doğruya mimari eleştiriye bağlanan mimarlık tarihi çalışmalarının bile Türkiye'de 40 yılı aşmayan bir tarihi var Bunun dışında bir mimarlık eleştirisi bugün yavaş yavaş varolmaya çalışıyor ve bu konuda üretim gerçekleştiren kişilerden biri de Uğur Tanyeli. Ben sözü uzatmadan Tanyeli'ye sorumu yöneltmek istiyorum. Türk Mimarlığının bugünü ve yarını için çağdaş bir eleştiri düzleminin katkıları ne olabilir, mimarlığa ne getirebilir, bunun yokluğunun getirdikleri nelerdir? Bugün Türk Mimarlığımın böyle bir tartışma konusunun öznesi bile olmaması neleri ortadan yok ediyor?

Uğur Tanyeli- Sayın Köksal benim söyleyeceklerimin bir anlamda temel izleğini de ortaya koymuş oldu. Ben gerçekte onun söylediklerini bir ölçüde ayrıntılandıracağım. Kendini Türkiye'de mimarlık eleştirisinin var olmadığı söyledi ki, bunu hiçbir biçimde yadsıma olanağımız yok; gerçekten de Türkiye'de bir mimarlık eleştirisi geleneğinin olduğundan sözedemeyiz. Ama, bunları tartışmadan şöyle bir giriş yapmak, mimarlık eleştirisinin diğer eleştiri alanlarından farklı olduğunu belirterek söze başlamak istiyorum. Tiyatro, edebiyat, sanat eleştirisi meslek dışı çevreye yönelik olarak yapılabilen eleştiriler. Ya da bu eleştirilerin müşterileri meslek dışı çevreler olabiliyor. Ama, mimarlık eleştirisi çok ağırlıklı biçimde mimarlık meslek alanına yönelik olarak yapılıyor, bütün dünyada bu böyle oluyor. Bunun nedeni mimarlıkta eleştirinin belki de işlevinde gizli. Neden mimarlık alanında eleştiri yapıyoruz? Nedeni, gerçekte, mimarlıkta meslek içi haberleşmeyi bizim eleştiriyle sağladığımız. İletişimin aracı eleştiri olarak biçimleniyor. İletişimi sağlamanın yanı sıra, bir ikinci gerekçesi eleştirinin meslek ideolojimizi yeniden üretme aracı olarak biçimlenişi. Böyle olunca da kamuya açık olmayışı, büyük ölçüde mimarlık meslek çevresiyle kısıtlanmış olması çok doğal. Bunların dışında da tabii ki bir mimarlık eleştirisi türü var, Türkiye'de var denemese de, dünyada var. Kamuya yönelik olarak yapılan bir mimarlık eleştirisi var. Örneğin, büyük gazetelerin mimarlık eleştirisi sütunları var Batı dünyasında. Özellikle Amerika'da böyle bir gelenek yeşermiş. Fakat, bu

gerçekte o meslek içi mimarlık eleştirisini bir anlamda vulgarize eden, bir anlamda kamuoyuna mal eden bir yan dal olarak biçimleniyor. Ağırlıklı olarak mimarlık meslek eleştirisi ya da mimarlık konuları üzerine yapılan eleştiri gerçekte mimarlığın aslı bilgi alanına yönelik bir eleştiri oluyor. Bu böyle olduğu içindir ki, büyük ölçüde meslek dışında olanlara kapalı. Bu genel ön açıklamadan sonra dünyadaki ve Türkiye'deki durum nedir, belki onu tartışabilecek duruma geliyoruz.

Genel olarak mimarlık eleştirisinin tarihinden söz etmeme sarıyorum gerek yok. 15. yüzyıldan başlayarak Batı dünyasında bir mimarlık eleştirisi geleneği var. Rönesans'tan başlayarak mimarlık düşüncesi dediğimiz bir düşünce kategorisi olduğu noktadan başlayarak, mimarlık eleştirisi dediğimiz akıl yürütme biçimi de ortaya çıkıyor. Sanıyorum ansiklopedik bilgiye gerek yok. Sadece şu soruya yanıt aramakta yarar var; Çağdaşlık ne eleştiride? zaten konumuz da o, mimarlık eleştirisinde çağdaşlık nedir? Burada da iki norm var kaçınılmaz olarak. Türkiye'de pek çok konuda olduğu gibi bu konuda da ikili bir normla karşı karşıyayız. Bir tanesi Türkiye için mimari eleştiride çağdaşlık ne, ikincisi gelişmiş Batı ülkeleri için mimarlık eleştirisinde çağdaşlık ne? Bu ikisi birbiriyle kısmen örtüşüyor ama tam olarak aynı olduklarını söylemek zor.

Ben önce Batı için çağdaş mimarlık eleştirisi nedir den yola çıkmak istiyorum, çünkü Türkiye'deki durum biraz farklı. Belki de büyük ölçüde Aykut Köksal'ın dediği gibi bir umutsuzluk da içeriyor. Çünkü Türkiye'de mimarlık eleştirisinin çağdaşlığı bir anlatımla, yapıyor olmasıyla sınırlı. Yani, mimarlık eleştirisi yapıyorsa, Türkiye için sadece o bile çağdaşlık demek. Daha fazlası, şu ya da bu biçimde yapıyor olması pek önemli değil. Nasıl yapılırsa yapılsın, biz mimarlık eleştirisi ortamının oluşması çağdaşlık bağlamında yeterli Türkiye normları açısından bakılırsa.

Oysa, batı için bu kadar yalın değil.

A.K.- Bu olumsuz manzaraya karşın, Türkiye'de bir eleştiri geleneğinin oluşmasına olanak verecek bir mimarlık dergisi yayımcılığı geleneğinin güçlü bir biçimde olmuş olması insanı şaşırtıyor. Dünyadaki benzerlerinden bile daha uzun süre yaşamasıyla, 1930'larda ki üst düzeydeki kalitesiyle Arkitekt dergisi, Oda'nın düzenli olarak çıkardığı dergiler, çeşitli dönemlerde yayımlanan dergiler, ve günümüzde sayıları giderek çoğalan mimarlık dekarasyon dergileri. Bu dergilerin mimarlık eleştirisi ortamını beslemesi zemin oluşturması özlenirdi, gerekirdi de.

Ama mimari değerlendirmeler hep suya sabuna dokunmayan

betimlemelerle proje takdiminden ibaret kalmış. Bunu nasıl çözümlüyorsunuz?

U.T.- Hemen konu özeline girdiğimize göre, gerçektende mimarlık Türkiye'de medyalarını büyük ölçüde var etmiş. Daha 1930'lardan başlayarak kendi özel medyalarını var etmiş, ama bu medyalarda aktarılacak bilgiyi var edememiş gibi gözüküyor; garip olan tarafı bu. Böyle mi çok emin değilim, ancak şu kesin ki, mimarlık eleştirisinin ve mimarlık düşüncesinin gelişmesine bu medyalar yetmemiş. Bu neden olmamış? Benim vereceğim yanıt, bizim kendi özgül mesleki ideolojimizi var edememiş oluşumuzdan kaynaklanıyor. Biz genel, siyasal ya da toplumsal ideolojilerin dışında biçimlenen kendi aslî çalışma alanımıza, eylem alanımıza özgü ideolojileri var edememiştir. Bu bütün dünyada var edilmiş. Mimar varsa mimarın bir inanç sistemide vardır. Kimilerinin tanımına göre ideoloji bir harita Bu harita olmaksızın, o meslek alanı üzerinde, o eylem alanı üzerinde yolunuzu bulamazsınız. Türkiye'de diğer politik ve toplumsal ideolojilerden özerk bir meslek ideolojisi oluşmamış. Ne olmuş? Dönemin genelgeçer siyasal ideolojisinin bir parçası olarak biçimlenmiş mimarlık ideolojisi En basiti, yıllarca erken cumhuriyetten 60'lara gelene kadar Atatürkçü geleneğin çerçevesinde biçimlenmiş. Bu kötü mü olmuş? Hayır, kötü olmamış; ama siyasal bir ideolojinin parçası olmuş meslek ideolojimiz. Bu da büyük ölçüde mimarlık üzerine düşünmemizi gerçekte mimarlık üzerine düşünme olmaktan çıkarıp Türkiye üzerine düşünmeye dönüştürmüştü.

A.K.- 1970'li yıllara gelmeden önce, yine biraz geziye dönelim. Cumhuriyet'in ilk yıllarında 1930'lar sonunda, 1940'larda ikinci ulusalcı akımın resmî ideolojiye bağlı olarak ve dünyadaki eğilimlere bağlı olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Ne var ki, bunun da bir tartışma düzleminde gündeme geldiğini görmüyoruz. Hiç bir şekilde bunun da eleştirel temeli oluşturulmamış, Dergilere baktığımızda ikinci ulusal mimarlık ürünlerinin pek de tartışılmadan ortaya konduğunu görüyoruz.

U.T.- Çok yalın bir eleştiri tipi oluşmuş belki. Önceki dönemde Batılı morfolojiye sahip yapı yapmaya. Modernist anlamda yapı yapmaya koyulanları eleştirmişler. O dönemin metinlerine bakarsanız, "Kentler mahvoldu, çünkü batılılar geldiler; bizim kentimize, ruhumuza, Türk ruhuna uymayan yapılan yapılar ve ortamı bozdular" diye çok ilkel düzeyde yapılmış eleştiriler görürüz. Onun ötesinde daha kapsamlı bir eleştiri görmüyoruz.

Oysa ki, en kötü örnekten yola çıksam, Nazi dönemi Alman-

ya'sında bile mimarlık düşüncesi bundan çok daha kapsamlı düşünceler üretmiş. Beğenelim beğenmeyelim, katılalım katılmayalım hiç önemli değil, ama en azından üzerinde kitap yazacak kadar kapsamlı düşünülmüşler. Bu tür mimarlık kitapları saçma olabilir, aklımıza yatmayabilir, dayandıkları paradigmlar insanlık dışı olabilir, hiç önemi yok. Ortada bir düşünce ürünü var. Türkiye'de olmamış.

A.K.- Günümüzde de sürüyor bu.

U.T.- Büyük ölçüde sürüyor; çünkü, bu kez de başka ideolojiler egemen. Şu anda bile "Yeşilci" ideolojinin egemenliğinden söz etmek mümkün. Büyük ölçüde kentle mimarlığa değin söylenen herşeyde bu Yeşilci ideolojinin yansımalarını buluyoruz: "Kentimiz mahvoldu". Türkiye'de mimarlığa dair söylenenlerin % 99'u bunun çevresinde döner. Eleştiri adı altında yapılan şey "Kentimizin çevresinde ağaçlar kesildi, siluet bozuldu, şuraya yüksek bina yapıldı, vah vah, park gitti yerinde bina çıktı" "Yeşilci" diyebileceğim bir ideolojik bazdan hareket ediliyor eleştiri yapılırken.

Neredeyse gazetelerde, önemli medyalarda yansımaları bulan tüm eleştiri bu "yeşilci" baz üzerine oturuyor. Böyle olunca da gelişmesi mümkün değil, ölü doğmuş bir eleştiri türü bu. Yeşilci ideolojinin arkasına takılarak mimarlığın aslî bilgi alanını tartışamazsınız. Tartışmaya kalktığınız zaman gidebileceğiniz yer olguları bir kere daha, yinelemek olur, totoloji üretmekten öteye gitmez. Olguları sıralarsınız, olguların sayısını arttırırsınız, Maçka parkı gitti onun yanında Taksim Parkı'nda gitti, Gülhane Parkı'nda gitti şeklinde sürekli kötü örneklerin sayısını arttırırsınız, hiç bir zaman gerçek mimarlığı gerçek mimarlığın sorunlarını tartışmış olmazsınız. Türkiye'de mimarlığın, mimarlık eleştirisinin ölü doğmuş bırakan şey bu olmalı.

A.K.- Ben mimarlıktan, hemen komşu disipline, plastik sanatlara geçmek istiyorum. Plastik Sanatlarda çağdaş eleştirinin son derece farklı sorunları var. Bu farklılaşma plastik sanatlarda çağdaşlığın tanımlayıcı olarak ayırt edici olmasından ileri geliyor.

Bugün tüm dünyada, çağdaş sanat, adlandırması plastik sanatlar tanımının yerine geçti. O zaman buna bitişik olarak da plastik sanatlarda çağdaş eleştiriden söz etmek gerekiyor doğal olarak. Ne ki bu kez çağdaş eleştiride kurulu olanla çatışma, öne çıkıyor Çünkü çağdaş eleştiri olanın sahip olduğu piyasa ilişkilerini tehdit etmeye başlıyor. Yeni ölçütler gerek plastik sanatlarda üretim içinde olanların gerekse de o bünye içinde yer alan kurumların çıkarla-

rını tehdit etmeye başlıyor. Galiba plastik sanatlarda çağdaş eleştirinin temel sorunlarından biri bu değil mi Beral.

Beral Madra- Başlangıçta mimarlık eleştirisiyle yakınlığı olup olmadığına değinmek istiyorum sözü bağlamak için. Özellikle U.T. mimarlık eleştirisinin kitleye kapalı olduğunu meslek içi bir olay olduğunu söyledi. Çağdaş Sanatta ise bu tam tersi, eleştiri tümüyle kitleye yönelik bir disiplin.

Ben burada kendimi tanıtmak istiyorum bir yanılgı olmasın diye. Ben sanat işleriyle uğraşan biriyim, hem eleştiri hem sanat uygulamasıyla uğraşıyorum. Bunlar bugün birbiriyle çok ilgili ve birbirine değen işler, tamamlayan işler. Bir kere bu noktada karmaşık bir durumu var eleştirinin. Eleştiri yapan insan ister istemez çağdaş sanat yapıtlarıyla ve sanatçıyla çok yakın bir ilişkiye giriyor ve çok çeşitli disiplinlere değinmek zorunda kalıyor. Şöyle tanımlayabiliriz; bir kere sanatçının hem ülkesin hem de dünyadaki siyasal ekonomik toplumsal kurumlar ve koşullar içindeki durumu sözkonusu oluyor; yapıtın felsefi ve estetik boyutu konuya giriyor. Sanatçının izleyici ile olan ilişkisi gündeme geliyor, yapıtın izleyiciyle olan ilişkisi sözkonusu oluyor. Sanatçının ve yapıtın hem geçmişi hem geleceği irdelenmesi gerekiyor ve bütün bunların tanımlanması gerekiyor, sorgulanması, gerekiyor, yorum yapılması gerekiyor.

Gördüğünüz gibi karmaşık bir yapı ve aynı zamanda da bütün bunları yaparken nesnel olmak gerekiyor. Fakat öte yandan aynı zamanda öznel olmak gerekiyor. Daha başlangıçta bir ikilem sözkonusu.

Eleştiri nasıl öznel oluyor? Eleştiriye sanatçıya ve sanat yapıtına nesnel bakarken aynı zamanda öznel de bakmak zorunda kalınıyor ve hatta bunu daha abartılı söylemek gerekirse sanatçı ile izleyici bir kenara bırakıp yapıtla birlikte bir düşünsel yolculuğa çıkmak zorunda kalınıyor.

Daha derin tanımlara geçerseniz, yani bunları daha açarak ilerlersek şöyle diyelim, eleştirinin varoluş nedeni sanat yapıtı, fakat sanat yapıtının varoluş nedeni tabii ki eleştiri değil, ama eleştiri olmadan da sanat yapıtı günümüzde tarihselleşemiyor, meşrulaşamıyor, yayılamıyor, kitlelere mal olamıyor. Hatta ülkeler sanat yapıtları yoluyla, sanat yapıtlarının eleştirisi yoluyla bir kültür politikası oluşturuyorlar ya da kültür kimliklerini bu eleştiri bütünü üstüne kuruyorlar ve bu da eleştiriye sanat yapıtı için belirleyici beleyleyici, olumlayıcı ya da yadsıyıcı ve bir takım yargı ve yargılara varıcı bir olgu durumuna getiriyor.

Sanat yapıtı eleştiriye bağımlı değil, oysa eleştiri sanat yapıtına bağımlı, eleştiriye konu olan sanat yapıtının maddesel özellikleri, kavramı felsefesi, estetiği tarih içindeki yeri, yani demin saydığım özellikler, hatta kitlenin algılama koşulları ve özellikleri hepsi eleştirisinin niteliğini belirleyici. Eleştiri olumlasın olumlamasın, sanat yapıtının gerçeği dışına çıktığı zaman ya değerini ve işlevini yitiriyor, ya yozlaşıyor ya da yabancılaşıyor. Örneğin bugün üretilmiş empresyonist bir resmi olumlayan bir eleştiri, bu sanat yapıtının tarihsel gerçeği dışına çıkmış oluyor. Ya da tüm yüzyıl boyunca sanat yapıtlarının geçirdiği aşamaları gözardı eden ya da olumlamayan bir eleştiri de sanatın tarihsel gerçeği ve sanat yapıtlarının tarihsel gerçeği de sanatın tarihsel gerçeği dışına çıkmış oluyor.

Bu tür saptamalar sanat yapıtının gerçeği dışındaki gerçeklerin eleştiriye müdahale ettiklerini gösteriyor. Bunların nedenleri başka tabii, sanat yapıtını eleştirmek değil, siyasal oluyor, siyasal ideolojiler oluyor; kurumsal çıkarlar oluyor ya da bölgesel veya yerel tutuculuklar olabiliyor.

Sanat yapıtının yazgısı eleştiriye bağımlı değil, ama eleştirinin yazgısı sanat yapıtına bağımlı. Bunları saymamdaki neden, eleştiri ile sanat yapıtı arasındaki bu ikilemleri ortaya koymak. Bu yazgıya neden bağımlı eleştiri? Bir sanat yapıtını olumlayan ya da olumlamayan eleştiri nesnel ölçütlere de dayansa her zaman sanat yapıtının gelecekte bilinmeyen durumu açısından bir risk taşıyor. Yani bu eleştiri değer yitimine de uğrayabilir ya da değeri artabilir. Bu yüzden eleştiri bıçak sırtında giden bir olay.

Yine bir çelişkiye değinmek istiyorum; Sanat yapıtı bağımsızdır ve özerktir, ama eleştiri hem sanat yapıtına hem de kitleye bağımlıdır. Böyle olduğu halde bağımsız ve özerk olma savaşı verir. Modern sanat yapıtının bağımsızlaşıp, özerkleşip kitleye yabancılaştığı süreç içinde eleştiri, hem sanat yapıtına öykünerek bağımsızlaşmaya çalışmış, hem de sanat yapıtı kitle yabancılaşmasında zinciri bağlamaya çalışan bir halka olarak kendisini her iki tarafa bağımlı kılmıştır.

Eleştirinin bu ikilemi günümüze kadar katlanarak sürmüştür. Şimdi, başlangıçta modern sanat henüz sanat pazarının içine girmeden önce, yüzyılın başında, eleştiri yalnız modern sanatı burjuvanın algılanmasına sunarken pazarın genişlemesiyle birlikte sanatı pazarı sunma işlevini de yüklenmiştir. Yani bugün modern sanat yapıtını erişilmez fiyatlara yükselten olgu, eleştirinin yüzyılın başından beri yoğunlaşan varlığıdır ve belirleyicidir. Fakat burada yine bir ikilemle karşılaşılıyor; eleştiri bunu yaparken, özerk ve ba-

ğimsız olmaya çalışırken sanat yapıtını erişilmez fiyatlara yükselten pazarın bir parçası olmak durumuna gelmiştir.

A.K.- Sağol Beral. Son cümle dolaylı da olsa sorunun yanıtını içeriyordu. Edebiyat Türkiye'de köklü bir eleştiri geleneğinin olduğundan rahatlıkla sözedebileceğimiz bir disiplin, 1970'lere baktığımızda edebiyat eleştirisinin, özellikle Tahsin Yücel'in üretimiyle büyük bir katkıda bulunduğu yapısalcı eleştirinin önemli bir kuramsal ağırlık oluşturduğunu ve giderek diğer disiplinlere yol gösteren, kapı açan bir konumda bulunduğunu görüyoruz. Acaba edebiyat eleştirisi bugün bu yol açıcılığını yitirdi mi? önde gitmeyi yitirdi mi? Bugün 1970'lerin önde giden eleştiri anlayışı yerine kriterleri oldukça bulanık çoğul okumalar mı öneriliyor. Bu bağlamda bugün edebiyatta eleştirinin çağdaşlık meselesi ne? Buyrun Sayın Yücel.

Tahsin Yücel- Konu bayağı geniş. Kimi kavramları açık bir biçimde belirlemekte yarar var. Bir kez, eleştiri ile kuramı birbirinden ayırmaya özen göstermiyoruz. Nesnel bir betimleme ya da çözümleme olmaya yönelen araştırmayı da her zaman bir değer yargısı içeren eleştiriyle özdeşleştirdiğimiz çok oluyor. Örneğin göstergebilim çerçevesinde yapılan şeyi tanıtmaya eleştirisi gibi ele alanları gördük. Bizde mimarlık eleştirisinin öncelikle ideolojilere bağlandığı ya da kendi ideolojisi bulunmadığı söylenince, "Acaba bir mimarlık eleştirisinden çok, bir mimarlık kuramı mı söz konusu?" diye düşündüm. Bu durum bizim alanımızda da var; yeri geldikçe eleştiri sözcüğüyle neyi söylemek istediğimizi belirtmemiz gerek.

Edebiyat eleştirisinde çağdaşlık sorununa gelince, bu deyimden herhalde eleştiride çağdaşlığı, eleştirinin çağdaşlığını anlıyoruz.

A.K.- Burada çağdaşlığı modernite değil kontanperenlik anlamında kullandığımızı yeniden anımsatmak istiyorum.

T.Y.- Bugün varolan, bugün yapılmakta olan eleştiriye belirtiyorsunuz. O zaman, ortada sorun diye pek bir şey kalmaz. Ben çağcılığı yeğlerdim. Beral Madra da benzer bir durumdan sözetti: eleştirimizi yalnızca çağdaş yapıtlar üzerinde yapmıyoruz, geçmiş dönemlerin yapıtları üzerinde de yapıyoruz. Örneğin XVI. yüzyılda, Türkiye'de ya da başka bir ülkede yayımlanmış bir şiiri eleştiriyoruz diyelim. Yapıtın kendi döneminde de eleştirisi yapılmıştır, sonraki dönemlerde de yapılmıştır, bizim dönemimizde de yapılabilir. Söylemek bile fazla, her dönemin kendine göre, yani öteklerden farklı bir bakışı, yorumu olacaktır. Bunda hiç kuşkusuz dönemlerin ideolojilerinin bir işlevi vardır. İdeolojilerden sıyrılamıyo-

ruz, her şeyimize sızıyor, çünkü çevre koşullandırıyor bizi, ne denli bağımsız kalmaya çabalarsak çabalayalım, kimliğimizin, kişiliğimizin, yöntemlerimizin özel gereklerini ne denli öne çıkarırsak çıkaralım, sıyrılamıyoruz. Çağdaşlık ya da çağcılık kaygısı da bir ideoloji. Böylece bugün yapılan eleştiri, en azından yaygın biçimde yapılan eleştiri çağdaşlık koşulunu dolduruyor denilebilir.

Biz XX. yüzyılın sonlarında şöyle bir eleştiri yapıyorum, ama XXI. yüzyılda bu eleştiri geçersiz duruma düşebilir türünden bir kaygıdan sözettiniz. Bundan korkmak yersiz. Geçerlilik, ele aldığımız yapıtları kendi koyduğumuz ömvarsayımlara, yani benimsediğimiz ilkelere (burada ideolojinin de yeri vardır) ters düşmeden, bunlar doğrultusunda, kendi öznelliğimizin ya da görece nesnelliğimizin sınırları içinde yorumlamaya çalışmaktır. XIX. yüzyılın eleştirmeni şöyle yorumlamıştır, ben böyle yorumlanm, XXI. yüzyılın eleştirmeni de bir başka türlü Barthes'm çok doğru bir gözlemi vardır: "Eleştiri buluşlar yapmak, bir yapıtta başkalarının bulamadıklarını bulup ortaya çıkarmak değildir" gibi bir şey söyler. Neden başkaları gözden kaçırarak da ben bulacağım? Neden ben gözden kaçıracağım da XXI. yüzyıl eleştirmeni bulacak? Daha sonra geleni daha üstün kılan bir şey mi var? Hayır, yok. Her dönemde birçok yeni şeyler öğreniliyor, ama birçok şeyler de unutuluyor. Diyeceğim, örneğin müzik konusunda, örneğin yazın konusunda, XIX. yüzyıl insanından daha ileri olduğumuzu, XXI. Barthes bunu vurguladıktan sonra, eleştirmenin yaptığı şeyin bu dille yeniden söylemek olduğunu belirtir. Burada "çağın sunduğu dil" kavramını geniş anlamıyla anlamak gerek, örneğin ideolojinin de bu dilde bir yeri olduğunu göz önüne almak gerek. Sözünü ettiğiniz yapısalcı yönetime gelince, ben bu yöntemi yaşıam 25'ten biraz fazlaydı. Bu yöntemi her kapıyı açacak bir anahtar gibi görüyordum. Bugün 60 yaşımıdayım, yaklaşımına bağlı kaldım, onu geliştirmeye çalıştım, ama aynı gözle bakmıyorum şimdi. Başka yöntemler, başka yaklaşımlar da var. Onlar da değişik olanaklar sağlıyor. Yöntem açısından günümüz edebiyat eleştirisi çok zengin.

A.K.- Bugünkü bakışınızla çoğul okuma üzerine neler düşünüyorsunuz?

T.Y.- Çoğul okuma çevresinde, yıllar önce Enis Batur'la bir tartışmamız olmuştu. Batur, değişik yöntemleri uzlaştırarak hepsini birleştirecek bir eleştiri, bir tür üsteleştiri istiyordu. Böylece yapıtm daha bütüncül bir biçimde kavranabileceğini söylüyordu. Ben buna karşı çıktım. Değişik yöntemlerden yararlanmanın başka şey, onları bir potada kaynaştırmanın başka şey olduğunu söyledim.

Konuyu biraz açalım dersek, yazın eleştirisinde çok uzun süre başka araştırma alanlarından yararlanılmıştır, örneğin tarihsel yöntemden, özellikle de ruhbilimden yararlanılmıştır. Çoğu eleştiriler, araştırmalar tümüyle ruhbilime dalar. Sonra toplumbilim öne çıkar, eleştirmen toplumbilimciliğe soyunur, ruhçözümleyim çıkar, eleştirmen bu kez de ruhçözümleyimci olur örnekler çok.

A.K.- Yapısalcı eleştiri yapıtm kendisinden başka hiçbir şeye bakmayarak ayrılıyordu bunlardan, çok temel bir ayrım vardı.

T.Y.- Bunu ruhçözümleyimsel eleştiri de yapabilir, ama yapmıyor genellikle, çünkü sürekli olarak yazarla yapıt arasında ilişki kurmaya çalışıyor, böylece nesne nerde, özne nerde, hepsi birbirine karışıyor. Bir bakıyorsunuz, yazarı açıklamak için yapıta başvuruyorlar; bir bakıyorsunuz, yazarı yapıtla açıklıyorlar. Bu arada ilginç şeyler söyledikleri de oluyor. Ama böyle bir yaklaşımı, yöntemsel olarak, yazınsal göstergebilimle nasıl aynı çatı altında birleştirebilirsiniz? Birleştirirseniz, ortada yöntem diye bir şey kalmaz. Hiç kuşkusuz, göstergebilimsel çözümlemenin çok eksigi var, dışarıda bıraktığı pek çok öge, yanıtı bırakmış pek çok soru var. Onun yanıtı bırakmış soruyu bir başka yöntem yanıtlayabilir, okur da yanıtları kafasında birleştirebilir. Diyeceğim, çoğul okumaya karşı değilim. Ama hepsini tek çatı altında birleştiremezsiniz. Ünlü dilbilimci Saussure'ün bir sözü geliyor usuma: Eğer Alpler'in bir panoramasını çıkarmak istiyorsak, bir noktada durup oradan çıkarmamız gerekir; birkaç tepeden birden çıkaralım dersek, her şey birbirine karışır, tep bir tepe seçmek zorundayız, ama başkma tepelerden de başka panoramalar çıkarılabilir. Eleştiri yapan kişi de belli bir açı seçmek durumundadır. Sanırım, Uğur Tanyeli de bunu söylemek istemişti. Değişik panoramalar, değişik bakışlar, yaklaşımlar bir yerde bütünlenecekse, bu yer okurun anlığıdır.

A.K.- Sağolun Sayın Yücel, Ben şimdi tiyatroya gelmek istiyorum ve önce az önce Sevgili Beral'in söylediği bir cümleyi tekrarlayacağım! "Eleştirinin yazgısı sanat yapıtına doğrudan bağımlıdır" dedi Beral. Bu cümleden yola çıkarak tiyatrodaki çağdaşlık sorunu açısından oldukça umutsuz bir manzaranın da hemen ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Eğer üretilen ürünlere kendi çağdaşlığı bağımlıysa tiyatrodaki çağdaş eleştirinin ki bir oranda bağımlı olduğu gerçektir, bugün tiyatrodaki bir çağdaş eleştiri düzleminden söz etmek çok güç, Çünkü Türkiye'de çağdaş bir tiyatrodan söz etmek çok güç.

Giderek Türkiye'de, kurumsallaşmış yapısıyla, varolan kurulu düzeniyle hemen hemen tüm tiyatrolar, ödenekliler ödeneksizler,

aym eleştiri bağlamının öznesi olacak durumda.

Bir de buna paralel olarak bir başka olay var tiyatrodaki eleştirinin çağdaşlık boyutunu belirleyen. Hâlâ tiyatro eleştirisi, metin eleştirisi, düzlemine takılıp kalınıyor. Belki de buraya takılıp kalmak zorunda kalıyor diğer düzlem zaten baştan önsel olarak ortadan kalktığı için.

Evet çağdaş tiyatro ve tiyatrodaki çağdaş eleştiri ilişkisi bağlamında siz ne düşünüyorsunuz Sayın İpşiroğlu?

Zehra İpşiroğlu- Siz diyorsunuz ki bizim tiyatromuz çağdaş olmadığı için eleştiri de çağdaş olamıyor, yani metin eleştirisi düzleminde kalıyor. Olabilir ama bu düzlemde bile yeterli değil. Bence en önemli sorun retorik sorunu var. "Efruz Bey"de rüzgar ne yönden eserse o yöne savrulan, gittiği her yerde astığı astık kestiği kestik tavırlarıyla büyük bir otorite olarak ortaya çıkan ama gerçeklerle hiç ilgisi olmayan ilginç bir tip yaratıyor Ömer Seyfettin, Efruz Bey hem bir şarlatan hem de bir hayalperest. Yazar kitabın başında da şöyle diyor "Herkes seni kendi kadar tamr Efruz'cuğum bugün hiç kimse sana yabancı değildir çünkü sen hepimiz değilsen bile hepimizden bir parçasın"

Şimdi ben öyle sanmıyorum ki Efruz Bey'in bugün bir çoğumuza çok yakın gelen yam retorik sanatının tam bir ustası olması. Yani incir çekirdeğini doldurmayan sözleri süsleyip, püsleyip öyle bir araya getiriyor öyle bir kılıfa sokuyor ki insanlar çok kolaylıkla kanıveriyorlar Efruz Bey'e. Efruz Bey'lerle bence her yerde karşılaşıyoruz, politikada, bilim dünyasında, kültür ve sanat yaşamımızda, kültür yaşamımızdan hiç eksik olmayan panellerde, açık oturumlarda hemen her yerde karşımızda belki de içimizde.

Efruz Bey'ciliği şöyle tammlıyabiliriz, düşüncenin dile değil de, dilin düşünceye egemen olması. Yani dilin kulağa hoş gelen ama hiç anlamı olmayan kalıplara dönüşerek içeriğini yitirmesi. Bu çok tehlikeli de olabiliyor. Politika da bunun somut örneklerini de görebiliyoruz. Bugün Türkiye'de yaşanan kavram kargaşası örneğin laiklik, demokrasi sözcüklerinin gerçek anlamlarından saptırılmaya çalışılması bence bunun çok çarpıcı göstergeleri.

Düşünceden yoksun bir retoriğe nasıl karşı çıkılabilir, dilin düşünceyi dondurması ya da yok etmesini nasıl önleyebiliriz? Ünlü çek yazan ve politikacısı Vaclav Havel, Çek toplumunun yaşadığı uzun baskılar sonucu dilin çarpıtılarak kavramların gerçek anlamların yok edilmesine ya da saptırılmasına karşı bir tür duyarlılık ve bağışıklık kazandığını söylüyor. Bizler bu bağışıklığı bu duyarlılığı nasıl kazanabiliriz?

Öyle sanıyorum ki bu bağışıklığı kazanmanın tek yolu eleştirel düşünce, eleştiriyele düşünme yetisinin geliştirilmesi. Eleştirel düşünmede retorikte olduğı gibi dil düşünceye değıl, düşünce dile egemen. Yani eleştirel düşünme yoluyla bir olgu, bir sorun çeşitli açılardan, çeşitli yönleriyle irdeleniyor, sorunun temeline iniliyor. İşte çoğulcu okuma da diyoruz Sayın Tahsin Yücel'in üstünde durduğı gibi.

Yani amaç anlamak kavramak, çözümlemek sözkonusu olguyu olumlu ve olumsuz yönleriyle açığa çıkartmak, aydınlatmak.

Bu bakımdan eleştirel düşünce yalnız düşünsel bir etkinlik değıl aynı zamanda yaşam karşısında alınması gereken temel bir tavır. Biz de bunun yeterince gelişmemiş olması doğal olarak eleştiri anlayışının da gelişmesini engelliyor, özellikle kültür ve somut yaşamımızda görüyoruz Efruz Bey'lerin cirit attığını.

Tiyatroda bu durum belki de edebiyat eleştirisine oranla çok daha belirgin bir biçimde ortaya çıkıyor. Çünkü tiyatro eleştirmeninden hem eleştiri yazdığı oyunun metnini okumuş olması ve üzerinde iyice düşünmüş olması gerekiyor, hem de sahnedeki yorumla ayrıntılı bir biçimde hesaplaşması. Ancak o gazetelerde dergilerde çıkan eleştirilere bunun pek gerçekleşmediğini görüyoruz. Yazıların çoğunda olumlu ile olumsuz arasında gidip gelen belli kalıplar, belli düşünce kalıpları göze çarpıyor.

A.K.- Aynı kalıpların kullanılması plastik sanatlarda da var, gerek plastik sanatlarda gerekse tiyatro da belirli yayınlarda, oyunun adı, sanatçının adı, değıştirilerek kolayca üretilebilecek eleştiri örnekleri sürekli görülüyor.

Z.I.- "Eleştirinin eleştirisi" kitabını hazırladığım dönemde bu kalıplardan yola çıkarak aslında her eleştiri yazısına uygulanabilecek hazır düşünce modelleri hazırlamıştım. Eleştiriler bu modellere göre yazıldığında eleştirmenin oyun metnini okuması gerekmiyor, oyunu görmesi de gerekmiyor. Kalıpları eğer ustaca kullanabiliyorsa, yani retorik sanatını biliyorsa belgelerde çıkan yazıyı tiyatroya gitmeden de kolaylıkla kıvrabilir, bunu göstermek istemiştim.

Kalıplar düşünmeye egemen olmaya başlayınca ele alman konu tiyatro eleştirisiyse, incelenen oyun önemini bütünüyle yitiriyor eleştirmen okuduklarını ve gördüklerini değıl kafasındaki hazır kalıpları kaleme alıyor. Bu nedenle de sahne betimlemelerine doğal olarak hiç yer vermiyor, beğendim beğenmedim, oyuncular benden tam not aldı almadı gibi aşırı öznel değışler ya da hiç temeli olmayan saptamalar ağırlık kazanıyor. Öyle ki demin de söylediğim

gibi okuyucunun eleştirmenin oyunu okumadan ya da gönneden yazmış olmasını düşünmesi hiç işten bile değil.

A.K.- Bu arada Çağdaş Tiyatronun içermesi gereken o bütünsel strüktür çerçevesi içinde eleştiri hiç gündeme gelmiyor.

Z.I.- Bütünsel yapının çıkarılabilmesi için düşünsel altyapının kurulması gerekiyor. Tiyatro eğer metne dayalı bir tiyatro ise eleştirmenin metni okumuş içerdiği anlamların metnin yapısının, dilinin ve benzeri özellikleri üzerinde durmuş olması gerekiyor. Yani belli bir ön birikim gerekiyor ki sahne yorumunu değerlendirebilsin. Biz dergilerdeki yazılara baktığımız zaman böyle bir ön birikimin olmadığını görüyoruz. Örneğin yazılı metinle sahne yorumu birbirine karıştırılıyor, kimi eleştirmenler yönetmenden yani sahne yorumundan kaynaklanan aksamaları yazara mal edebiliyorlar. Bunun gibi çok örnek getirilebilir.

A.K.- Türkiye'de çağdaş tiyatronun olmaması eleştirmenin böyle kalıplarla yinelenmesine davet edici bir durum.

Z.I.- Evet, bir aralık bir polemik oluşmuştu tiyatrocular ve eleştirmenler arasında. Tiyatrocular eleştiri yoktur eleştirmenler yok dediklerinde eleştirmenler de siz doğru dürüst tiyatro yapın da biz de kendimizi geliştirelim ortaya çıkalım diye kendilerini savunuyorlardı. Ama bu bir yerde yumurta mı tavuktan tavuk mu yumurtadan çıkan benziyor. Bir tiyatro eleştirmenin hembelli bir tiyatro birikiminin ve kültürünün olması gerek bu birikimde doğru kullanabilmeli. Aksi halde engel de oluşturabilir. Bu da ilginç bir şey örneğin çok klasik Çehov yorumlar izlemiş olan bir eleştirmen gittiği her Çehov oyununda benzer bir yorumla karşılaşmayı bekleyebilir, yani Çehov'a özgü bir sahneleme ve oyunculuk anlayışıyla koşullanmış olabilir ve umduğumu bulamayınca düş kırıklığına uğrayabilir. Oysa yönetmen yazar çok yeni bir yorum getirebilir. Hiç eleştirmenin düşünemeyeceği yepyeni bir şey getirebilir, dahası yazarın iletisine bile karşı çıkabilir. Çünkü her sanat yapısının yazardan, yazarın iletisinden bağımsız bir özgün yaşamı var. Bu bakımdan yorumlayan özgürdür. Ama özgürlük başıboşluk anlamına gelmiyor yani yönetmenin oyun metninden bağımsız olarak değil, oyun metninin içerdiği göstergelerden yola çıkarak oyunla hesaplaşması gerekiyor. Kalıpcılığa, retoriğe düşmeyen bir eleştirmen de yönetmenin yorumunda ne denli tutarlı ve yaratıcı olduğunu ne denli kolaya kaçtığını ya da izleyiciyi kolayından tavlama amacıyla bir takım efektlere başvurduğunu bence kolaylıkla saptayabilir.

Yine eleştirmenlerin söylediği bir şey var diyorlar ki "biz tiyatro bilimci değiliz, tiyatroyu seviyoruz, belli bir sanat duyarlılığımız-

da var öyle içimizden geldiği gibi yazıyoruz" Tiyatro sevgisi, yani sanat duyarlığı, yazı yazma yeteneği bunlar tabii eleştiri yazabilmenin temel koşulları ama yeterli olduğu kesinlikle söylenemez. Çünkü düşünsel bir altyapı yoksa eleştiri ister istemez boş bir retorığe dönüşüyor. Yani eleştirel düşünceden yoksun bir eleştiri anlayışı kendi kendisini yok ediyor.

T.Y.- İzin verirseniz bir şey söyleyeceğim, Zehra İpşiroğlu eleştiri nasıl olmalıdır düşüncesinden yola çıkarak belli bir sınıf eleştiriyi sözkonusu etti, acaba Türkiye'de tiyatro eleştirisi yalnız bu mu? Öyle küçük tanıtma yazıları edebiyat eleştirisi içinde de çok.

A.K.- Ama edebiyat eleştirisi bundan ibaret değil .

T.Y.- Değil, ama yalnız gazete eleştirisi ölçü olabilir mi? Cumhuriyet kitap ekinin "vitrindekiler" sayfasını hazırlayanları herhalde eleştiri yaptıklarını düşünmüyorlar. Andıkları kitapları okumadan da hazırlayabilirler o sayfaları. Tiyatro eleştirisi hep böyle mi?

A.K.- Sayın Yücel vahim olan durum da o.

Z.İ.- Ama ben yalnızca gazetelerdeki yazılardan söz etmedim, dergilerde çıkan ve daha uzun kapsamlı yazıları da göz önünde tuttum. Tabii ki hiç yoktur da demiyorum Tahsin Bey, tek tük var ama bütün baktığımız vakit böyle sorun gündeme geliyor. Az önce Beral Madra "Yapıtla birlikte çıkılan bir düşünsel yolculuk"tan söz etti. İşte bu yolculuk gerçekleşmiyor bir türlü.

A.K.- En önemlisi söylediğiniz gibi düşünsel temelini tanımlamadan yola çıkıyor.

Z.İ.- Tiyatro eleştirmeni benim hoşuma gitti diyor, gitmedi diyor, ben zaten tiyatro bilimci değilim diyor, böylece kolaylıkla çıkıyor işin içinden. Tiyatro eleştirisinin özel bir durumu var. Ben öyle sanıyorum ki belki.

T.Y.- Konuyu ben incelemiş değilim, ama bu düzeyi aşan eleştiriler de bulunduğunu sanıyorum.

Z.İ.- Tek tük nitelikli eleştiri yazıları çıkıyor tabii.

A.K.- Müzik alanına gelince son derece farklı bir durumla karşılaşıyoruz. Diğer tüm disiplinlerde çağdaş üretimle o çağdaş üretimi kendine özne alan eleştiriden söz ettik. Ne var ki müzik alanındaki üretim bir ikililik içeriyor. Bir yandan eski yapıtların bugünkü üretimleri sözkonusu, yani yorumlanmaları. Bir yandan da çağdaş müzik üretimi, Sayın Ali, acaba müzikteki eleştiri düzlemi bir yorum eleştirisi düzleminde mi kalıyor Türkiye'de, bu düzlemde kalmamasını sağlayacak bir üretimi var mı? Yorum eleştirisi düzleminde çağdaşlığın ölçüsüne, böyle bir ölçüden sözedilebilir mi?

Filiz Ali- Bir kere benim iki yıldır eleştiri yazısı yazmadığımı

biliyor musunuz? Neden eleştiri yazmıyorum? Çünkü benden eleştiri yazmam istenmiyor, benden suya sabuna dokunmayan tanıtım yazıları yazmam isteniyor.

A.K.- İpşiroğlu'nun tanımladığı kalıpları uygulamanız isteniyor.

F.A.- Evet ya röportaj yapmam isteniyor yahut tanıtım yazısı yazmam isteniyor. Mesela ben şimdi Çaykovski ile falan uğraşıyorum. Kimse tabii rahatsız olmuyor Çaykovski ile uğraşırken, Çaykovski'de ölmüş bulunuyor kimse rahatsız olmuyor. Yani Çaykovski'nin iyi mi kötü mü olduğu hakkında da bir şey yazmıyorum, yalnız Çaykovski'nin özel hayatını yazıyorum herkes bayılıyor o yazıya. Yani özel hayatmda bu adam eşcinseldi diyorum, çok beğenildi o yazı, halbuki herkes biliyordu bunu.

Aslında bakarsanız Türkiye'de içinde bulunduğumuz müzik ortamı gerçekten çok tuhaf bir müzik ortamıdır. Çünkü müzikte sesler uçar gider o seslerin yorumudur önemli olan, nasıl yorumlandığıdır. Çağdaşlığa hiç girmeyeceğim Türkiye'de şu sıralarda, özellikle son 10 yılda çağdaş üretimde, söz bile edilemez, yani çağdaş müzik üretimi diye bir şey yok, neden yok? Çünkü biraz önce değindiğim gibi müzik artık ticaret alanına girmiş bulunuyor. Müzik üretimi değil, müziğin satışı var. Belki bu birazcık plastik sanatlarda da aynı şekilde olabilir. Müzik satışı var, ne tür müzik satar? Herkesin bildiği tür müziği kim satar, o herkesin bildiği tür müziği yapar? İşte şu şu şu yapar. Onlar bu tür müziği nasıl yorumlar? şimdi Filiz Hanım eline kalemi alır yazarsa pek satılmayabilir o tür müzik. Onun için Filiz Hanım yazamaz. O zaman bu müziğin alıcısı çoğalır mı onu da bilmiyorum, çoğalır da diyemeyiz.

Müzik eleştirisi tabii çok iki ucu ballı değnek çünkü uçup giden sesler üzerine oturup yazı yazıyorsunuz. Bu arada yabancı ülkelerdeki bir gazeteyi aldığımız vakit o gazetenin sanat sayfaları vardır, o sanat sayfalarının bir tanesi veya yarım sayfası müziğe ayrılmıştır ve müziğin bir kaç değişik makalesi vardır bu sayfalarda, eleştiri vardır, ya bir opera eleştirisidir ya da çağdaş bir konser eleştirisidir. Bazı yenilikler ortaya çıkmıştır onlardan bahsedilir. Ama temelde bu eleştirileri yazan kişiler okuyucuların zaten bir takım temel bilgilere sahip olduğunu varsayarak işin içine girerler ve belirli bir düzeyin üzerindedir bu yazılar, oysa Türkiye'deki müzik eleştirmeninin durumu çok farklı. Önce sıradan bir gazete okuyucusunun müziğin tekniğini bilmesi mümkün olmadığı için eleştirmen sıradan gazete okuyucusunun anlayabileceği bir söylem geliştirmek durumundadır ki eğer onu yapmazsanız biraz önce

Zehra Hanım'ın söylediği gibi belirli şablonlarınız vardır, işte "Yorumcu kendisine düşen görevi yerine getirdi" neydi o kendisine düşen görev mesela? "ruhumuzun tellerini titretti" gibi bir takım kalıp sözler vardır, o sözler kullanılır.

A.K.- Biraz sonra Tahsin Yücel soracak "müzik eleştirisi bundan mı ibaret?" diye, o sormadan ben soruyorum.

F.A.- Benim yıllarca üzerinde durduğum çok önemseydiğim bir konu vardı o da eleştirirken eğitmekti, yani ben kendime öyle bir misyon öngörmüştüm daha doğrusu, nitekim böyle bir okuyucu kitlesi de oluşmuştu gerçekten müzisyen olmadığı halde benim yazılarımdan bir şeyler öğrendiğini söyleyenler. Bu da bence çok önemli, müzik kitap gibi okunmadığı için, müzikle uğraşan kişilerde bir senfoninin partiyonunu alıpta kolaylıkla okuyamaz, okuduğu vakit duymayabilir. Bazı, partiyon okurken duyan çok yetenekli kişiler mesela İdil Biret gibileri vardır örneğin ama, bir kitap gibi okuyamazsınız. Onu size birisinin anlatması lazım.

Eğer bu müzik çok iyi bir şekilde, çok iyi olmasa bile temel koşullar yerine getirilerek icra ediliyorsa eleştirmenin de bu konuda söyleyecek sözü olur. Ama son zamanlarda diyelim ki bir operaya gidiyorsunuz (opera nedir? Herşeyden önce insan sesidir) perde açılıyor, iki tane başrol oyuncusu sahneye çıkıyor, bir tanesinin sesi yok, bir tanesinin sesi var. O zaman eleştirmenin eleştirecek bir şeyi de kalmıyor, ne desin? Başrol (oyuncuların bir tanesinin sesi mi yok desin, bunu da diyemiyor çünkü o başrol oyuncusu belki de devlet sanatçısı. Diyecekler ki o zaman "Bu adam nasıl devlet sanatçısı oldu peki ama sesi yok." O zaman benim yapabileceğim bir şey yok o yüzden Çaykovski ile uğraşıyorum, durum bu. İstanbul'daki müzik yaşamı, müzik eleştirisi son iki veya üç yıldır bu durumda. Bir de ayrıca şu da çok vahim bence, büyük parlak dergilerde insanlar çıkıyorlar ve röportajlar yapıyorlar insanlarla, bu insanlar kendilerinin ne kadar müthiş olduklarını söylüyorlar, kendileriyle ilgili büyük propagandalar yapıyorlar. Onun üzerine ben mesela çıkıp da "Valla siz İşte şu okulu bitirmemiştiniz, niye bitir-dim diyorsunuz?" diyemiyor. Buna benzer zorluklarla karşı karşıya müzik eleştirmeni şu anda, yani yapılan iş ile gerçek sanat arasında çok büyük uçurum var, o uçurum kapanmadıkça da galiba müzik eleştirisi yapılmayacak gibi geliyor bana.

A.K.- Sağolun Sayın Ali, en umutsuz ve mutsuz konuşmalar-dan birini siz yaptınız.

F.A.- Umutsuz değil, sadece durumu saptıyorum şu anda, inşallah düzelir.

A.K.- Ben de şimdi hemen Uğur Tanyeli'ye döneceğim, Filiz Ali'nin Çaykovski'yle uğraşmasıyla senin Mies Van der Rohe'yi yazman aynı nedene mi dayanıyor?

U.T.- Bir kere edebiyat dışındaki alanlarda yapılan konuşmaların duyunca benim içim ferahladı; çünkü, mimarların hakkını yemişim ben. Mimarlık dünyası doğrusu bu denli iletsiz değil. Oradaki üretim gerçektende kıyaslanmayacak kadar büyük Kamuoyuna yayılmamış olabilir, ama mimarlık alanındaki geniş üretimin hakkını yemeden konuşmamız gerekiyor.

A.K.- Panelimizin ikinci turunda, eleştiride çağdaşlık meselesini disiplinler arası bağlamda ele alacağız. Bir yandan ortak bir çağdaşlık tanımı var mı onu araştıracağız, bir yandan da her disiplinin kendi içinde eleştiri yöntemlerini kurarken, oluştururken diğer disiplinlerden yararlandığı noktalar, düzlemler nelerdir, onu sorgulayacağız. Ben Tanyeli'den başlamak istiyorum, az önce Sayın Yücel'e mimarlık eleştirisinde, kentbilim eleştirisinde önemli bir ağırlık taşıyan dilbilim çıkışlı yöntemlerden sözettik. Disiplinler arası bir tanıma oturtursak nereye oturturuz çağdaş eleştiriye, bu ilk sorun, ikincisi disiplinler arası yöntem alışverişi çerçevesinde neler söyleyebiliriz mimarlık eleştirisi için?

U.T.- Disiplinler arası bir çerçeveden bakacak olursak. Ben olabildiğince mimarlık özeline inmemeye çalışacağım. Ancak, mimarlık disiplinler arası etkileşim bile gerçekte mimarlığın kendi özgül sorunlarından kaynaklanıyor. Örneğin, mimarlık bir anlamda yapısalcı eleştirinin taşıyıcısı oldu belli bir dönemde. Bunun nedeni gerçekte mimarlığın kendi tarihsel evrimiydi; 20. yüzyılda yaşadığı evrimdi. Ondan kaynaklanan bir özel durumdu. Bunu açıklamak ne kadar yararlı bilemiyorum, doğrusu endişede ediyorum, ama herhalde söylemekte yarar var; yoksa hiçbirşey söylemiş olmayacağım.

Söyle söyleyeyim: Yaklaşık olarak 1920-1960 aralığında dünya mimarlığı belirli bir düşünce kalıpları sistemi oluşturdu kendisine. Bunu istersek, Modernizm diye açıklayabiliriz. Böyle olunca mimarlıkta aslında eleştiri Batı dünyasında büyük oranda ortadan kalktı. Çünkü, Moderniz'min sınırları içinde yapılan herşey apriori olarak doğrudu; deneydışı olarak hiç sorgulanmaksızın doğrudu. Böyle olunca eleştiri var olamazdı. O düşünce kalıbının içinde ürün veriyorsanız, yaptığınız ona uygunsuz, zaten eleştirecek bir konu kalmaz. Doğruyu yapmışsınız demektir. Mimarlıkta, çünkü, alışlagelmiş eleştiri türü edebiyatta olduğu gibi yapıtı yeniden okumak, yeniden değerlendirmek demek değil. Gerçekte, doğru olup

olmadığını tartışmak bir anlamda. Mimarlığın böyle özel bir durumu var, yapının doğruluğuna, yanlışlığına karar veriyorsunuz eleştiri mekanizmalarıyla. Onun ne olduğu ikinci planda kalan bir şey. Böyle olunca da apriorin doğruluklar ve yanlışlıklar sözkonusuydu.

A.K.- İşlevselci eleştiriden söz ediyorsun.

U.T.- Evet, işlevselci eleştiri bu kadar basitti. Modernist bir ürün veriyorsanız ya doğru yapmışsınızdır ya da yanlış. Bunu anlamak için uzun biz düşünsel uğraş vermeniz gerekmezdi. Bu nedenle de 1920-60 arasında Batı dünyasında kaydadeğer parlak düşünce ürünleri içerdiği varsayılabilir bir eleştiri geleneği yeşermedi. Doğal olarak Colin Rowe gibi birkaç çizgiden kişiliği bu genellemeden hariç tutuyorum. 60'lı yılların sonuna gelindiğinde, öyle bir noktaya gelindi ki, artık bu sistem ikna ediciliğini yitirdi. İşte o zaman bir eleştiri çerçevesi aranmaya başlandı. Nereden bulunacaktı, neye dayanarak eleştiri yapılacaktı? Çünkü eleştiri yapalabilmek için bir referans noktasına ihtiyacımız var. Her alanda yapılan her eleştiri belirli bir referans sistemi yoksa var olamayacaktır. Dilbilim o zaman gündeme geldi. Yapıtı içinde okumanın, yani yapısalci eleştirinin mimarlıkta gündeme gelişi böyle bir zorunluluğu aşmak için oldu.

A.K.- İşlevselci bakışa büyük bir eleştiri gelmesinde ve modernizm sonrasında belirlemede, disiplinler arası ilişkinin mimarlığa önemli bir katkısı olduğunun söyleyebiliriz.

U.T.- Ama, bu bir disiplinlerarası ilişki kurma kaygısından kaynaklanmadı; mimarlığın kendine özgü iç sorunlarının ürünü oldu.

A.K.- Ben hemen Tahsin Yücel'e dönmek istiyorum, edebiyat alanındaki dilbilim çıkışlı yapısalci eleştirinin başka disiplinlerdeki uzanımlarını, etkilerini görüyoruz. Edebiyat eleştirisinde de diğer disiplinlerden gelen okumalar, oldu mu? Disiplinler arası etkileşim, eleştiri bağlamında ne oldu edebiyatta?

T.Y.- Başta söylediğim gibi edebiyat eleştirisinde başka alanlardan çok yararlanılmıştır, fazlasıyla yararlanılmıştır. Plastik sanatlar, mimarlık, müzik alanındaki eleştirilerde de edebiyat eleştirisinin etkisini sık sık görürüz.

Şimdi disiplinler arası ilişki dediğimiz zaman, müzik eleştirisinin, tiyatro eleştirisinin edebiyat eleştirisine etkisinden mi söz edeceğiz?

A.K.- Daha somutlaştırmak istiyorum soruyu, örneğin Tanye-

li'nin sözünü ettiği yüzyıl başındaki işlevselci eleştirinin edebiyat eleştirisinde bir uzanımı var mı?

T.Y.- Bildiğim kadarıyla yok sanıyorum, olabilir de. Söylediğim gibi belirli ideolojiler gerçekten eleştirileri etkiliyor.

A.K.- Biçim-içerik ilişkisi tartışmalarını ve oradan temellenen eleştiriye işlevselci eleştiriye koşut göremez miyiz?

T.Y.- Elbette bir ara bizim eleştirimizde güzel ile yararlı, birbirinden ayrılmazdı.

A.K.- Peki bugün çağdaş eleştiride belirli bir ortak yaklaşım var mı? Modernist dönemin başangıcında koşutluk net olarak görülüyor.

T.Y.- Ortak yaklaşımlar var örneğin göstergebilimde. Göstergebilim alanında çok esinlendiler. Örneğin Fransa'da mimarlar göstergebilimden çok esinlendiler. Müzik ve plastik sanatlar alanında da göstergebilimsel araştırma yapanları biliyorum.

A.K.- Bir etkilenme var ama bugün çağdaş eleştiride bir ortak tanımdan tam sözedilemez diyorsunuz.

T.Y.- Bir de Filiz Ali'nin üzerinde durduğu konuda son olarak kısa birşey söylemek istiyorum. Aslında eleştirinin devre dışı bırakılması yalnız müzikte değil tiyatrodan da var, plastik sanatlardan da var, sinemadan da var. Bu da gene günün iletişim olanaklarının getirdiği bir şey. Sanatçı kendi eleştirisini kendisi yapıyor, eleştirisini yapıyor, övgüsünü yapıyor. Eleştirmeni devre dışı bırakıyor ve eleştirmenin etkisi çok daha az oluyor onun yanında.

F.A.- Yalnız birşey ilave etmek istiyorum çok önemli. Tahsin Bey, aslında sanatçının en azından müzisyenlerin buna yani eleştiriye çok ihtiyacı olduğunu biliyorum. Sanatçı ancak eleştirmen sayesinde müzikte var olabilir, çünkü biraz önce değindiğim gibi sesler uçar gider fakat kağıt üzerinde yazı kalır ve kendi hakkında, bir konseri verdikten sonra o konser hakkında birilerinin birşey söylemesini ve yazmasını ister. Yazılmadığı vakit konser verilmemiş gibi olabilir hatta. Bu sanatçı için büyük bir kayıptır, hatta yabancılar "Lütfen konserden sonra hakkımızda çıkan eleştirileri bize gönderir misiniz" derler, biz de gönderemeyiz ve onlar Türkiye'de konser vermemiş olurlar, çünkü portfolyolarına Türkiye'de ki konserleriyle ilgili yazı koyamazlar.

A.K.- Sayın İpşiroğlu, disiplinler arası ilişkiden söz edince, tiyatrodan eleştirisinde, bir yanlışı getiren, iki disiplin arasındaki ilişki geliyor gündeme. Edebiyat eleştirisiyle, tiyatro eleştirisinin yöntemleriyle yaklaşımıyla neredeyse aynı görülmesi, aynı kılınması, Tiyatro eleştirisinin, çağdaşlık bağlamında ve tiyatronun kendine

özgü bütünsel yapısı bağlamında içerdiği farklılıklar var. Burada disiplinler arasındaki ilişki aleyhte çalışan bir mekanizmaya dönüşüyor.

Z.I.- Sorusunu yanıtlamadan önce ben de Tahsin Bey'e birşey söylemek istiyorum. Dönemin getirdiği araçlar dedi ya tabii buna ben de katılıyorum. Ama çok önemli başka bir nokta var, belki bu onun üzerinde dinleyicilerle de tartışabiliriz. Sorunların bastırması, yok sayılması. Yani eleştiri istenmiyor.

T.Y.- Ayrı şey, eleştirmenin devre dışı bırakılması aynı şey.

Z.I.- Edebiyat eleştirisi ile tiyatro eleştirisi arasındaki bağlantıya gelince, şöyle, iki tür tiyatro var, metne dayanan tiyatro bir de metnin ikinci planda kaldığı tiyatro eğer metne dayanan bir tiyatro ise elbette ki edebiyat eleştirisine bir yerde bağlı, tıpkı bir edebiyat eleştirmeni gibi tiyatro eleştirmenin de yapıtı okuması gerekiyor.

A.K.- Peki bir tiyatro oyunu metne de dayansa, onun artık tiyatro metni olmaktan çıkıp tiyatro oyununa dönüşmesi için o tiyatral strüktürün içerdiği bütün öğelerle yeni bir bütün oluşturması gerekmiyor mu?

Z.I.- Tabii, örneğin sahnelemede bir yorum getiriliyor o yorumda aynı zamanda plastik sanatlardan da yararlanılıyor, müzikten de yararlanılıyor. Tümsel bir sanat tiyatro, öyle olduğu için tiyatro eleştirmenin metne dayansa da dayanmasa da diğer sanat dallarını da bilmesi gerekiyor. Müziği bilmesi gerekiyor, plastik sanatları bilmesi gerekiyor. Çok modern bir sahneleme ile karşılaştığında şaşırmamalı. Örneğin Kenan Işık Nazım Hikmet'in bir oyununu sahnelemişti "İvan İvanoviç var mıydı, yok muydu" çok modern bir yorum getiriyordu özellikle oyunun dekorunda modern sanattan, soyut sanattan yararlanılmıştı. Sonradan oyun üzerinde tartıştığımızda tanınmış bir eleştirmenimiz hiç anlamadığını belli eden sorular sordu. 1910'lardan 1920'lerden beri süregelen gelişmelerden plastik sanatlar alanındaki gelişmelerden haberi olsa, yaklaşımı bambaşka olurdu. Eğer oyun metne dayanıyorsa metne nasıl bir yorum getirildiğini anlayabilmesi için eleştirmenin metni yetiniliyor. Bilmesi gerekiyor. Oysa çoğu kez ansiklopedik bilgilerle. Kısaca eleştirmenin bütün sanatlar hakkında belli bir fikri olması gerekiyor.

A.K.- Bu konuda senin söyleyeceğin birşeyler var mı Beral.

B.M.- Buradaki konuşmalardan ben şunu çıkarıyorum: Biz bir çağdaş sanat üretiminden söz ediyoruz, çünkü bu çağdaş sanat üretimi olmasa zaten bununla diyalog yapan çağdaş eleştiri de olmayacak demektir. O zaman çağdaş sanat üretimi nedire geliyoruz

ki, o da senin üzerinde durduğun mesele. Çağdaş sanat üretimi, bütün sanat dallarının birlikte var olduğu bir üretim, bugün. Yani çağdaş sanatçı dediğimiz zaman biz burada artık resim, heykel, müzik, yazın, tiyatro ayrımı yapmıyoruz. Bir çağdaş sanatçı bütün bu dallarda etkinlik gösterebilir ve bunların tümünü içeren ve tümünü konu alan-bu kuramsal olur, kavramsal olarak yapının içinde olur, yani bu bir müzik olur, bir yazın olur-tümünü içeren bir olaydır. Bir kere ülkemizde çağdaş sanat üretiminin böyle olduğu konusunda bir kanı yok. Biz hâlâ resim diye anlatıyoruz, heykel diyoruz vs.

Bütün bunların yanında, dediğimiz anlamda bir çağdaş sanat üretimi var diyelim, peki bunun karşısında bu çağdaş sanat üretimini dünya ölçeğinde değerlendiren, yani zaman ve mekan açısından dünya ölçeğinde değerlendiren bir eleştiri var mı diyoruz. Türkiye'de böyle bir eleştiri var mı yokmu yu ben şöyle yanıtlamak istiyorum. Yüzyıl içinde eleştiri iki önemli ana konuyu gündeme getirdi. Modernist eleştiri dünya sanatını ikiye böldü, ne dedi? Yüzyılın sanatını oluşturanlar Batı Avrupa ve Amerika yüzyılın sanatını yaratanlar oldu, ikinci bölüm ise yüzyılın sanatını yaratanlardan kopya çekenler. Tamam bunu gündeme getiren sanatçıların yapıtları ve sanatçıların kendileri değildir, bunu dünyaya kabul ettiren eleştiridir, metinlerdir. Çünkü bunu şöyle söylüyorum, yüzyılın sanatını yaratan sanatçılar hiçbir zaman böyle bir şey söylemediler tam tersine Matisse'den Rothko'ya kadar bütün büyük sanatçılar, dünyadaki sanatı bir bütün olarak algıladılar, böyle bir ayırım yapmadılar. Dolayısıyla eleştiri bunu yarattı, dolayısıyla bu o kadar ileri gitti ki kendi kendini yemeye başladı. Modern sanat yalnız batının kaynaklarından değil Asya'nın, Afrika'nın, Amerika'nın kaynaklarından yararlanılarak ortaya çıkmıştır demeye başladı ve bu düşünce gelişerek bugün metinler yoluyla ve yine eleştiri yoluyla oluşturulan küresel bir sanat kavramına doğru geliyor. Yani yüzyılın içinde aşağı yukarı 1. yarısında ve 2. yarısındaki bu değişikliğe Türkiye'deki sanat eleştirisi nasıl cevap vermiştir. Buna biz ne yazık ki, cevap verememiştir, diyoruz. Modernist eleştirinin ikiye bölüğü sanata karşı herhangi bir cevap verilememiştir. Bugün küresel sanat deniyor, buna da bir cevap veremiyor.

Plastik sanatlar olarak adlandırılan ve benim çok yetersiz bulduğum terim içinde eleştiriden sözedeyim. Büyük ölçüde tanıtım ağırlıklı, büyük, resim ağırlıklı büyük ölçüde ulusal ve yerel değerler üstündeduran bir eleştiri, büyük ölçüde sanatçıyla olan kişisel ilişkiler sonucu olan eleştiri, büyük ölçüde sanat pazarı arz ve talep

üstüne kurulmuş bir eleştiri. Yani bu sanat üretimi nereden başladıysa, eleştiri de oradan başlayıp bugüne kadar sürüyor.

Yani şunu söyleyebiliriz, yüzyıl boyunca Türkiye'deki sanat eleştirisi dünyadaki değişimlere yanıt vermedi, diyebiliriz. Neye yanıt verdi diye sorarsak, bence Türkiye'deki sanat eleştirisi siyasal, kuramsal ve kişisel ideolojiler ve çıkarlara yöneldi, bir anlamda da bunların boyunduruğu altında bir eleştiri oldu.

A.K.- Birinci turda sorduğum sorunun yanıtını şu anda vermiş oldun Beral, sağol. Müzikte de benzer bir değerlendirme yapılabilir mi, sayın Filiz Ali?

F.A.- Müzikte bir dünya piyasası var, bütün sanatlarda var o dünya piyasası, ama müzikteki piyasa kendi koşullarını da beraberinde getiriyor. Bu durumda Türkiye devamlı tüketici bir toplum durumundadır. Sadece alır ama bunun karşılığında o tüketici topluma Türkiye henüz kendisi bir şey veremiyor, verebilmek için pek çok atılımlar yapılmıştır, devlet, Kültür Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı, kanalıyla Dünya Kültür ve Sanat ortamına girebilmesi için bazı müzisyenlerimize destek olmuştur, bazı plaklar yapılmıştır, o plaklar mesela satılmamıştır, bir kaç kişiye armağan edilmiştir ve bizim dünya piyasasına, dünya platformuna girmemiz söz konusu olmamıştır.

Burada eleştiriye geelim yeniden, eleştirinin herhangi bir yararı ya da zararı oluyor muydu Türk müzisyenlerimizin veya Türk müziğinin dünya piyasasına girebilmesine, yani evrenselleşmeye yönelik eleştirmenlerin herhangi bir katkısı oluyor muydu? Zannetmiyorum orada da çok yetersiziz. Belki de onun alt yapısını, evrenselleşmenin uluslararası olmanın alt yapısını belki de eleştirmenler hazırlamak zorundaydılar, belki de değil, belki de yaratıcılarla birlikte manifestolarla ortaya çıkılması gerekiyordu.

A.K.- Aslında batıda gördüğümüz o "angaje" eleştirmen de yok galiba, edebiyat dışında.

F.A.- Nasıl angaje yazı.

A.K.- Manifestoları kaleme alan, bir çıkışın yanında eleştirile-riyle yer alan eleştirmenler. Edebiyatta görülüyor ikinci Yeni'de görüyoruz.

F.M.- Müzikte şöyle bir zorluk da var, müzik diğer disiplinlerden çok pahalı bir sanat. Burada çağdaş yaratıyı desteklemek peşinde olmak için bayağı finans gücünüzün olması lazım bunu da eleştirmenler tabii ki yapamazlar.

A.K.- Umarım, beş disipline dağılmasıyla doğal bir dağınıklık

içinde olan panelimiz, büyük bir dağınıklığa uğramadan seyredebilmiştir. Şimdi izleyicilerin sorular yöneliyoruz.

İZLEYİCİ.- Sanatçı yapılan eleştiriye cevap vermek zorunda mı ve bu cevapları yeterli buluyor mu sayın eleştirmenlerimiz?

T.Y.- Sanatçı eleştiriye, yanıt vermek zorunda değil ama yanıt vermemesi gerekir de diyemeyiz. Şu var ki, sanatçı eleştirmene yanıt verirken bir yerde sanatçı kişiliğinden sıyrılıyor, kendisi de bir tür eleştirmen niteliğine bürünüyor. "Sen bunu böyle yorumluyorsun, yorumun yanlıştır" diyor, ve tanık olarak da kendisi olan sanatçıyı gösteriyor. Ne olursa olsun, sanatçının yararmadır eleştirmene kulak vermek. Kimi durumlarda, sanatçı haksızlıklara da uğruyor sanatçılar, diyelim ki bir yapıta biri çok iyi diyor biri çok kötü diyor. Yargılar her zaman tartışılabilir, ama bu iki uçun uzlaştırılması zor bir şey. Yani sen de haklısın, sen de haklısın diyemeyiz, özellikle somut konularda. O bakımdan sanatçının eleştirmene kulak vermesinde yarar vardır, haksız da olsa. En azından anlattığını yeterince iyi anlatamadığını görür.

İZLEYİCİ.- Burada çağdaş eleştiriden sözediyoruz ama çağdaş eleştiriye gelmeden önce eleştirinin nerelerde yapılacağı konusunu konuşalım gazeteler, hangi gazete de hakiki eleştiri yayımlanıyor. Soruyorum içinde hakiki eleştiri olan bir gazete bir dergi var mı?

F.A.- Öyle bir yaraya parmak bastım ki müthiş acıdı, mesela bir örnek vereyim, ben bir gazete de eleştiri adma küçük komplimeler yazıyordum, bir daktilo sayfası yazıyorum, bir veya iki cümlesi gerçek eleştiriye giriyor, yani bir yorum üzerine veya bir müzik üzerine şöyleydi, böyleydi, böyle olması gerekirdi diyorum, gazeteyi almca bakıyorum o iki cümle gitmiş, cümle yok, geri kalan kısmı tanıtımdı şuydu buydu sanatçının adı falan. Asıl can noktası çekerdeği gitmiş bu bir iki üç beş. Sonunda Klayderman hakkında bir yazı yazmıştım, o tümüyle gitmiş, yani Klayderman'ı nasıl eleştirim diye düşündü Türk ulusu, hiçbir şeyi yayımlanmadı. Klayderman'ı eleştirmememiz gerekiyordu besbelli Türkiye'de herhalde alınırdı kendisi ki son derece yumuşak bir eleştiriydi kendisini şeker bir şekilde eleştirmiştim.

B.M.- Ben de, bir uluslararası sergiyi düzenledikten sonra, oradaki sanatçıları eleştirdim-hep yaparım bunu- bir çeşit özeleştiri de oluyor. Tabii bu sonuçta işimi kaybettim orada, bir sanatçıyı eleştirdiğim için.

İZLEYİCİ.- Sanıyorum biz ulus olarak eleştiriye çok fazla kaldıramıyoruz.

A.K.- Öyle bir gelenek yok.

U.T.- Bu ulusal özelliklerimizden kaynaklanmıyor; ırksal bir özellik de şeyde değil. Geçirdiğimiz tarihsel sürecin doğal bir sonucu. Bin süreci yaşamadıysanız, o sürecin sonuçlarını da yaşayamazsınız. Eleştiri bugün başlamadı. Kitabımdan öğrenerek eleştiri yapmaya bugün başlasak bile, kim dinleyecek sizi? Önemli olan o ortamı yaratmak. Eleştiri ortamını yaratırsanız, sizin söylediğinizi dinlemişler, dinlememişler hiçbir önemi kalmaz. Hatta, eleştirdiğiniz kimsenin bile sizi dinlemesi gerekmiyor o zaman. Alıp çöpe atabilir yaydıklarınızı hiç önemi yok. Ama, eleştirinin yine de yapılması gerekiyor. Çünkü, gerçek eleştiriye o sanatçıya doğruyu yanlış göstermek için yapmıyorsunuz; siz aslında bir üretim alanını her özel durumda yeniden tanımlayacak, yeniden biçimlendiriyorsunuz. Demin söylediğim buydu eleştiriyle "ideolojiyi yeniden üretiyorsunuz" derken. Gerçekte eleştiri budur.

A.K.- Bu gelenekle de ilgili bir şey, biz de özeleştiri geleneği de yok.

U.T.- Çok doğru, biz günah da çıkartmıyoruz.

İZLEYİCİ.- Bu ideoloji alanını oluştururken nasıl bir finansman düşünüyorsunuz 1970'lerde mesela profesyonel devrimciler vardı onların örgütleri finanse ederdi.

U.T.- Finansmanla ilgisi yok. Bu nesillerin kollektif emeği ile adım adım oluşacak bir ortam. Bugün beşimiz toplanıp hepimiz aynı fikre varsak, birden bire Türkiye'de müzik eleştirisi, arkasından mimarlık ve edebiyat eleştirisi, sanat eleştirisi var mı olacak? Hayır! Nesillerce konuşulacak, nesillerce tartışılacak, nesillerce havanda su dövülecek. Eleştirel ortam ondan sonra adım adım oluşacak. Yani, Batı'da nasıl oluştuysa, ne süreçlerden geçtiyse, ne kadar çileli olduysa burada da öyle olacak. Bir çizgide kesin kurtuluşun yolu yok.

İZLEYİCİ.- Bu sıralarda Amerika'da bugünlerde kanserin aşısı bulundu aynı zamanda Fransa'da da bulundu. Yani bu işler artık ülkeden ülkeye hızlı gidiyor, biz neden daha yüzyıllar beklememiz gerekiyor ki niçin profesyonel eleştiri kurumunu Türkiye'de oluşturulmuyor? Niçin bu panelden faydalanarak çevrelerin birer profesyonel eleştirmen edinmeleri her dalda edinmeleri için bir çağrı yapmalıyız ki?

İZLEYİCİ.- Ama bu çok doğru bir nokta, çünkü toplumu yjnlendirecek olanlar kitledir, bugün Uğur Mumcu hadisesinde halk hareket ettiği zaman basın kulak vermek zorunda kalmıştır. Bilirsiniz haber merkezi de görevden alınmamıştır çünkü halka karşı bir hareket olacaktır. Halk olaya sahip çıktığı zaman gazeteler

de yer vermek zorundadır. Bu çok doğru bir nokta, biz sandığınız gibi değiliz ben şahsen açım ve eleştiri bekliyorum, ben Filiz Hanım'ın yazısını okumak istiyorum.

U.T.- Siz kaç kişisiniz?

İZLEYİCİ.- Biz üç bin kişi klasik müzik izleyicisiyiz Türkiye'de ben bunu imzalı tek tek bu talebimizi basın organlarımıza yazarak ilettiğimiz zaman mecburdurlar yayınlamaya.

A.K.- Tüm panelistlere, izleyicilere ve bu panel dizisinin gerçekleşmesine olanak sağlayan Yapı Kredi Kültür Merkezi'ne teşekkür ediyorum.

Yapı Kredi Kùltür Merkezi, 1992-93 dönemi Salı Toplantıları'nda,
Aykut Köksal'ın yönettiği dizi etkinlik çerçevesinde,
Sanat'ın çeşitli dalları üzerinde modernliği ve çağdaşlığı,
konunun neredeyse dört bir yanını kuşatarak ele aldı. Yazar, ressam, mimar,
grafik sanatçısı, besteci, tiyatro adamı bütünlüklü bir panoramanın
ortaya çıkmasına katkıda bulundular. Elimizde kalıcı bir belge var şimdi.

Mimaride Çağdaşlık Sorunsalı

Atilla Yücel • Doğan Kuban • Turgut Cansever • Uğur Tanyeli

Tiyatroda Çağdaşlık Sorunsalı

Metin And • Beklan Algan • Cevat Çapan • Orhan Alkaya

Plastik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı

Sarkis • Çanan Beykal • Beral Madra

Grafik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı

Bülent Erkmen • Sadık Karamustafa • Esen Karol

Edebiyatta Çağdaşlık Sorunsalı

Tahsin Yücel • Bilge Karasu • Enis Batur

Müzikte Çağdaşlık Sorunsalı

İlhan Usmanbaş • Filiz Ali • Ahmet Yürür

Eleştiride Çağdaşlık Sorunsalı

Uğur Tanyeli • Zehra İpşiroğlu • Tahsin Yücel • Beral Madra • Filiz Ali

ISBN 975-363-225-8

