SALI TOPLANTILARI 92-93

Geçmişiyle

Geleceği arasında

Kıvranan sanat

ÇAĞDAŞLIK SORUNLARI

YAPI KREDİ YAYINLARI

GEÇMİŞİYLE GELECEK ARASINDA

KIVRANAN SANAT

Çağdaşlık Sorunları

Geçmişiyle Gelecek

Arasında Kıvranan

Sanat

Çağdaşlık Sorunları

REDAKSİYON:

VEYSEL UĞURLU

YKY

Yapı Kredi Kültür 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) 2930723

Kapak Düzeni: Mehmet Ulusel

Ofset Hazırlık: Nahide Dikel

Baskı: Altan Matbaacılık Ltd. Şii.

İçindekiler

7 Çağdaşlığı Sorgulamak

9 MİMARİDE 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 Erkmen, 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

Yüklendiği temel sorunsalların başında "muasır" olmak yer alır.

Ne ki bakışım Batı'ya/Dünya'ya odaklamış 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 için-

de kendini tanımlayarak küresel eş zamanlılık içinde var

olunamıyor. Evrensel olmak için önce yerel olmak değil, bütüne eklemle-

nen 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

ayrı 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

MİMARİDE çağdaşlık sorunsalı

13 Ekim 1992

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: ATİLLA 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 bütün-

sel izlek, bütünsel tema içinde ele aldık ve yedi ayrı disiplinde

çağdaşlık sorunsalı tartışılacak bu toplantılarda. Sırasıyla mimarlıkta,

tiyatroda, 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 ikinciyi

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 bir şey 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

Zamandaş olmayı mı anlıyoruz, çağdaş olmaktan güncel biçimleri

yeniden üretmeyi mi anlıyoruz? Yoksa Çağdaş olmak bugünü ve

geleceği belirlemek için, yapıtın 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-

12 SALI TOPLANTILARI

sel tanımı 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 söz edeceğim. 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 çağ dışı yaşa-

yan artıkları da içeriyor "artık" sözü beğenilmeyebilir. Arma 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; anma 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 yaşanmaya devam ediyor. Liberalizm

çağdaş mı? Bunu tanımlayan koşulların çoğu yok oldu ama yaşa-

maya 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

sekülarizmi 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 Kastor-

yadis 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?

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 13

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 sıkmaya

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 değişmenin hem habercisi, hem de öncüsü oldukları düşüncesi.

Sanat ve edebiyatta Romantizmden sonraki bütün izimler,

modernizme giriyor. Onun içine Paxton gibi biri giriyor sanayi

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 çıkı-

yor; 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 bir şey 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-

14 SALI TOPLANTILARI

den de korkmuyor, kutuplaşmadan da korkmuyor bence. Diyalektik, kanımca, Avrupa düşüncesinin, burjuva düşüncesinin temelinde olan bir şey. Burjuvanın buna karşı çıktığı yok. Bütün bunların

sahnesi sanayi kentidir, 19. yüzyıldan bu yana. Bu kent Metropol

ölçülerine geldiği zaman kontrolü zor bir nesne, yabancılık üretiyor. Ama yaratıcı bir ortam olduğu da kesin; yani bugün ne yaratılmışsa o ortamda, sanayi 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 Pluralizim 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 ger ki iki uca değsin"

yani "iki kontradiksiyon arasında istediğin kadar uzan" demek isti-

yor.

Bu, besbelli bir "stress" dernek 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 Corbu’nün hatta Bauhaus'un durumlarını

anımsayın 1950'lere gelene kadar kendilerini ne kadar zor kabul

ettirebildiler topluma. Sonra birden bire sonradan söylemleri genel-

leşti. Çünkü "estabishment"in parçası oldu ve medya da onları kabul ettirdi.

Postmodernistler ne yaptılar, bence Modern öncesine

döndüler. Neo-pozitivistler var, Neo-produktüvistler var, sanayi

estetiğine yeniden geri dönenler var, Neorasyonistler var, Aldo

Rossi. Bunlar geriye bakıp bir şeyler yapıyorlar.

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 15

Yani modernizmin yüksek noktamsımdan 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 bir şeyler hissi vermek gerek. O

olağanüstü şeyler lafazanlığa teşvik ediyor.

Postmodernizm lafazanlık dediğim şey bu. Bu kendini çok

duyurma isteği sonunda bir retoriğe dönüşüyor lafazanlığa dönüşü-

yor. Amacı da mimarlık ve sanattan çok kendisi oluyor.

A.K.- Sağ olun Sayın Kuban, görüyoruz Sayın Kuban Çağdaşlığı

daha çok modernist parametreler bağlamında tanımlıyor. Ben bu

noktada saym Uğur Tanyeli'ye dönüyorum. Saym Tanyeli,

Kuban'm ele aldığı çerçeveye yeniden bazı göndermeler yaparak

dönersek, Sayım Kuban çağdaşlaşmanın batıda modernizm denilen

şey olduğunu ve postmodernizmin de aslında modernizmin içinde

yer aldığını söyledi. Ve bu parametreler bağlamında da çağdaşlığı

tanımladı. Doğan Kuban çoğullukla modernizm arasında doğru-

dan bir ilişki kuruyor. Peki modernizmin getirdiği tekillikle,

modernizm sonrası endüstri toplumunun zorunlu olarak içerdiği

çoğulluğu gündeme getirmesini, nasıl değerlendirebiliriz? Giderek,

günümüzde yaşadığımız ve endüstri toplumunun içerdiği dil

çoğulluğu içindeki lafazanlığa dönüşen söz çoğulluğu çağdaşlıktan

nerede ayrılır? Gerçekten bu çoğulluğu modernizm içeriyor muydu?

Belki karşıtı olarak içeriyor, amma 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 soru-

suna 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-

nü yaratan odak zaten Batı. Durum böyle olunca, çağdaşlaşma

söylemi sadece bizim kendi özel gereksinmelerimiz, amaç ve hatta

geleneklerimiz çerçevesinde biçimlendirdiğimiz bir söylem olmak zorunda kalıyor. Biz batıya benzemeye karar verdiğimiz andan başla-

16 SALI TOPLANTILARI

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.

"Muasır" 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, muasır 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 var etmemiz

süreci. Dolayısıyla, Türkiye ve Türk Batılılaşması bağlamında

düşünmeksizin "Modernizm eşittir çağdaşlaşma" gibi bir denklem

kurmamız, sanıyorum 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 Osmanlıların 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 Cedid diye niteleniyor.

Böyle bir bakış açısıyla Osmanlı ve sonra da Cumhuriyet Türkiye'si

için Batı'dan gelen her şeyin değer yargıları süzgecinden hemen he-

men 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 soruydu 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

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 17

konuya dönmek istiyorum. Kuban'dan Ankara'da (Sanart Sermpozyumu'nda) da dinlemiştik.

Post-Modern söylemi lafazanlık olarak

nitelemişti. 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

söz konusu. Yoksa, bunu başka bir söylem çerçevesinde değerlendirseniz, 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'm 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 yer almak yeterli mi?

Nedir Türkiye'de çağdaş olmak?

U.T.- Sadece çoğulculuk içerisinde yer almak, 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 düşünülürse 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 katıl-

mayalım) 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

18 SALI TOPLANTILARI

tartışılmıyor. Sayın Cansever'in çağdaşlığa nasıl baktığını, Türki-

ye'de günümüzde mimarlıkta çağdaşlığı nasıl ele aldığını öğrenmek istiyoruz.

Turgut Cansever- Sorunun bence iki esaslı yaklaşımı var. Bir ta-

nesi 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 anlaşılıyor 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 sarf eden insan oluyor. Tabii tarif içerisinde bakıldığında çeşitli kültür faaliyetlerinin benzer istika-

metteki 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 söz konusu 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. Çağdaşlıktan söz edilirse belki filan disiplin için çağın me-

seleleri neydi neler tartışılıyordu? Ve o tartışmalara geleceğe yönelik harekete katılım yoğunluğu ne kadardı? Bu gelecek için tasarımlara katılıma 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 içeresinden 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

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 19

yaptıkları gayreti, geldikleri noktayı değerlendirme çabasını hiçe

sayan, onun farkında olmayan bir davranış bulunuyor. Aslında

bütünüyle çağdaşlaşmanın karşıtı bir davranışlar düzeyi ortaya çıkıyor.

Tabii bu "Asrı-Saadet" (İslami 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. Bel-

ki bu tavırla Asrı-Saadet denilen çağın tavrı arasındaki, her ikisi de

biraz çağdaşlık tavrı içerisinde bulunuyor, kendi çağlarının meseleleri içerisinde bulunan bu ikisi arasında fark ne?

Her zaman insanlığı tehdit eden çok önemli bir şey, varlığın

karşısındaki insanın tavrındaki yanılgılardır. İnsanlar çok kolaylık-

la bir çok önemsiz şeyi, çok önemli zannedebilen varlıklar. Özellik-

le de bütüncül bir yaklaşımın olmadığı ortamda bir bakıyorsunuz

bir insan beş sene bu konuyu tartışıyor. O beş sene içerisinde on-

dan başka bir şey yok sanıyor insanlar. Fakat beş sene sonra o

küçücük şey fark edilince 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 edebi-

lir bir yeteneğe sahip olması bakımından önemi var. Buna

yönelmek gerektiğinde, çağın nereden nereye geldiğini, bulunduğumuz

noktanın neresi olduğunu daha dikkatli tarif etmek icap 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 bak-

maya imkanımız yok." Geleceğin uzaklarına baktığınız zaman da-

ha 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-

20 SALI TOPLANTILARI

sa değerlendirmelerini daha büyük bir perspektif içinde yerleştirip,

ordan ileriye doğru yönelmek gerekir.

Şimdi bugün insanların gözlerini karmaştıran, pahalı malzemeler insanlık tarihinde hiç olmadık derecede pahalı binalar inşa ediyoruz. Çok karmaşık teknikler. Hem inşası pahalı hem kullanışı

pahalı. Binayı camla çeviriyoruz, ayna gibi, cilalı gibi parlıyorlar,

ama içerisinden sıcağı dışarıya pompalıyoruz, bu işi yapacak maki-

neler 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 dışında bütün insanlık, aşağı

yukarı Batı Avrupa'nın çok istisnai emekle meydana getirilmiş, korunmuş, itina ile yapılmış Barok Çağı, orta çağda yapılmış ürünleri,

onların büyük değerleri dışında akil almaz derecede bir kültürel

çöküntü ortada mevcut bulunuyor.

Çünkü Doğan’ın 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 çağdaş olmanın ilk

adımını teşkil edecektir.

A.K.- Sayın Yücel şimdi bir farklılaşama görüyoruz, gerek bakış

açısında, gerek değerlendirmede, Sayın Kuban çağdaşlaşmanın batıda modernizm denilen şey olduğunu söylerken, sayın Tanyeli

"hayır bu sadece Türkiye'ye özel bir olaydır. Türkiye'de belki batı-

da hiç olmayan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır." Muassır Medeniyete Ulaşmak",

yani batılılaşmak. Çağdaşlaşmak da bu anlamda

kullanılmıştır, anma 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 "çağdaşlaşma, batılılaşma anlamına içermemelidir. Çağdaşlaşma,

geçmişle gelecek arasında, insanın geleceği kurmaya yönelik

olarak yapacağı her şeydir" dedi. Sayın Cansever bugünü yaşarken

geleceği belirlemek çağdaş olmaktır dedi. Sizin bu konuda yaklaşımınızı ele alabilir miyiz?

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

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 21

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 muasırlaşmayı 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 yanma 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 inovasyon 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 karşısında da yeniden yaratma veya "icat” Bütün bunlar çok değişik kavramlar: yarına, 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 yaşanıyor. Yani çağdan ya da çağdaş, bunları yaşamak da çağdaşlık olmayabilir ama yaşanıyor. Sadece biz yaşamıyoruz herkes yaşıyor, biz de ona uyuyoruz.

Çağdaşlığı sadece mimarlıkla, mimarlığın içindeki kavramlar-

la 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

22 SALI TOPLANTILARI

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 her-

hangi bir aktivite ile ve konumuz olan mimarlığın ilişkisi olarak

karşımızda bulunuyor. Çağdaşlık aslında, herhalde bu bağlamda

ele alınması gereken birşey, yani onu biçim meselesine indirgememek daha ihtiyatlı, daha doğru olur. Bir kere konuyu bu anlamda

genişletmeye ihtiyaç var.

Ben bu konuda en az konuşacak kişilerden biriyim. Tarihçi olmadığım için, arma tarihçilerin de var olduğu bir masa başında-

Turgut Bey'de Doğan Bey'de değindi. Salt çağdaşlaşma değilse me-

selemiz 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 dö-

nemlerinde özel bir anlamı olabileceğini düşünebiliyorum. Çağdaşlık ve modernizm anlamında yenilikçiliği Turgut Beyin değindiği gününe 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 bağıran

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 23

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. Mimar olguların 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. Gerçekten de uzun süredir, kent zaten

bu değerleri üreten ortam. Ama bugünün metropoliten oluşumlarına baktığımızda; işte üçte biri doğru dürüst barınamayan büyük

nüfusa baktığımızda kent bağlarını 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 kül-

türler, 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,

24 SALI TOPLANTILARI

bütün sözünü ettiğim ve ettiğimiz tarihsel ve çevresel referans sis-

temi 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 mimarinin kendi gerçekliğini ortaya koyan

teknoloji, kentli toplum ve ekoloji gibi şeyler olduğu bunlara başka

hususlarda eklenebilir; arma en önemlisi bunlar.

Doğan Bey'in lafazanlık dediği medya çığırtkanlığının ötesin-

de, 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 Türki-

ye'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 Ce-

dit 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 her şeyini almağa zorlanıyoruz ve alıyoruz. Biz

katılmak istiyoruz, adı ne olursa olsun. Çağdaşlık bence Batılı ol-

mayan toplumlar için Batılı modernizm-postmodernizm kavgası

içinde geri gider, ileri gider, ama biz sadece alıyoruz, onun için biz

çağdaşlık sorunundan söz ederken başka türlü bir dil bulmamız gerekiyor.

O zaman tek tutum var; özellikle Batılı söylemin etkisini

çok fazla hissedenlerin Batılı farklı birşey yaratması; Bu

olmuyorsa çağdaşlıktan öteye sorunlarımız var dernektir.

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 iş veriyorlar. Batı tarihinde asıl büyük söylem dı-

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 25

şardan baktığımızda, kentin ve kentlinin oluşumu ve dünya ege-

menliğidir, başka birşey değil.

İlk temel kent. Orada herşey üretiliyor. Bugün de kent ege-

men dünyaya. Şimdi o kentlinin bir takım özellikleri var bizde ol-

mayan. 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 azglomeralar.

İkincisi bilimdeki yayalık, bizde bilimsel düşünce mi var? ha-

yır, İslam kültüründe ortaçağda bitmiş. Arna bugün bilim deme-

den ağzını açan bir Müslüman var mı? Yok.

Peki teknoloji, teknolojiden vazgeçen bir müslüman var mı?

yok. sanayiden, 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 söyle-

ye 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, is-

ter beğenmeyin, fakat size her şeyiyle egemen; düşüncesiyle ege-

men, 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 ege-

menliğine karşı bizim tavrımız. Yoksa bizim almak zorunda olduğumuz tarihi bir zorlamaydı. Hemen hemen kesin bir zorunluluktu. Bu çağdaşlığı beğenip beğenmemek önemli değil. Ama biz çağdaş dediğimiz zaman Batıyla eşit düzeyde olma çabasını tanımlıyoruz. Bu bağımsız olma çabasıdır. Kuşkusuz en kolayı 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 tuttukları 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,

26 SALI TOPLANTILARI

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 satın alıyoruz 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. Türki-

ye 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 teknolojide de tabii. Onun için bizim sorunu-

muz 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 dernek.

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

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 27

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, saptırıyor ger-

çekleri, bizim açımızdan saptırıyor. 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 söz eder olduk. Bunlar zoraki taklit ve pazar

mekanizmaları diye, onu alıyoruz. Umberto Eco'yu okuyorlar, oku-

masalar ne olacak? ondan evvel ne okumuşlar Tolstoy'u mu, Thomas Man'ı mı iyi okumuşlar,

Goethe'yi mi iyi biliyorlar? Urnberto

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 batılıdır. 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 bir-

şeyi satın alabilirim, eve biblo alır gibi "Derrida"yı da alır okurum.

Müşterisi profesörlük kürsüleri sayısına eşit değil bizde. Bugün

dünyadaki bütün söylemler marjinaldir. Biz marginalia okuyoruz

bugünün aydını, bundan 100 sene önceki aydından çok daha geri-

de. O zaman Fransa'da okuyanlar Batıyı öğreniyorlardı, Voltaire'i

Rousseau'yu okuyorlardı. İslam'dan da haberdardılar, Arapça,

28 SALI TOPLANTILARI

Farsça okuyorlardı. Onların yanında bizim bugünkü aydınlar hafif

kalır kuşkusuz genelleme yapmamalı! Ama kendilerine ilişkin hiç-

bir 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 sap-

lanmış 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 saplanmıştır. 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 Ortodokslarla Katolikler, fakat sonunda

anlaştılar, Avrupa iki tarafa girdi. Bosna Hersek'e gelince, orda

Müslümanlar var hayır! Orda anlaşamıyorlar.

Ben hep bunu bizi methetmek için söylemiyorum. Biz onlar-

dan 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 olacaksa tek merkezlilik-

ten kurtulmak zorundadır. Ama bunu üretebilir miyiz, üretemez

miyiz bilemiyorum. Çok güçlü bu adamlar, her şeyimizi 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.

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 29

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 anlam-

da 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 ege-

men 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 söyletiyor. Doğrusu Çin Tarihi'ni Çinliden daha iyi biliyorlar, İslam Tarihini Müslümandan iyi biliyorlar. Şimdi

gerçekten tek soru budur; Acaba Batı mı gerçekten dünya kültürü-

nün tek temsilcisi olacak bundan sonra, yoksa acaba bunun dışın-

da, 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, Çinliler M.Ö.5.yüzyılda herşeye hiç demiş, Hayyam'ı okursanız 13. yüzyılda "herşey hiçtir" demiş. Dolayısıyla hiçlik önemli büyük bir kavramsa, Dünya Tarihinin 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 getirerek. 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 kontamporenlik 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-

30 SALI TOPLANTILARI

zıyorlar. Söyledikleri zaman da bütün dünya şaşkınlık içerisinde,

"haa bunları onlar söyledi" diye.

A.K.- Ben yeniden Sayın Tanyeli'ye geliyorum. Bir buçuk 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. Sayım Kuban'ın dün-

ya kültürünü yalnızca batı mı temsil edecek sorusunun içerisinde

bu var. Saym Cansever'in söylediklerinde de bu var. Gerçekten

Türkiye'de çağdaş olma, bir yeni soruyu gündeme getirmeyse;

Türk Mimarlığında çağdaşlık olası mı? Türk Mimarlığı yeni bir soruyu gündeme getiriyor mu, getirebilir mi?

U.T.- Potansiyel olarak var mı böyle bir şansı 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 söz konusu 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 başarılabilir birşey değil. Batı'ya katılmak yeni bir Voltaire,

yeni bir Marx, Levi-Strauss, Hobbes çıkarmakla eşanlamlı. Dolayısıyla,

şimdi bu noktaya gelindiğinde, biz bir gün gelir de Batı'ya

muhalif söylemler üretirsek, aslında karşı-Batıcı olmayacağız; aksi-

ne, Batı'ya katılmış olacağız bir anlamda. O ürettiğimiz söylemler

Batı gibi söylem üretebilir hale geldiğimizi kanıtlayacak. Bugün

dün yada sadece Batı dünyası söylemler ya da -daha doğru deyişle-

geniş kapsamlı söylemler üretebiliyor. Biz üretebildiğimizde, çağdaşlığı

vereden 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 yapabilecekmişiz gibi

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 31

gözükmüyor. Önümüzde böyle bir seçenek zaten yok. Batı'nın dışında var olma olanağı var mı bize? Şu anda sadece aynaya baksak,

bunun olmadığını herhalde hepimiz söyleyebiliriz. Hiçbirimiz kaftanla gezmiyoruz, çizme giymiyoruz. Sadece böyle baktığımızda

bile Batı'nın dışında başka bir kategoriye ait söylemler tanımlaya-

bileceğimize inanamıyorum. Daha da zoru, söylemler değil, bir

dünya tanımlayabilir miyiz artık, geçmişte tanımladığımız gibi Batı'lı 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 başlı başına ayrı bir tartışıma konusu.

U.T.- Bunu tartışmayalım. Biz kendi kimliğimizi koruyor muyuz,

koruyamaz mıyız hiç önemli değil. Bir İngiliz ve Alman kendine

soruyor mu, "ben İngilizliğini koruyor muyum, Almanlığımı

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 üretememişiz aslında çok büyük farkı olmayacak.

Gerçekte önemli olan dünyadaki entelektüel üretime katılıp katılmadığımızdır.

Bu, bu kadar basit. Entellektüel üretimi bugün dün-

yada 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. Dernek 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-

32 SALI TOPLANTILARI

yımlanırken, bütün felsefe dergileri Batı'da yayımlanırken Batı

marjinal kalmayacaktır.

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

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.- Arna oluşmadı.

A.K.- Peki bir soru yöneltmek istiyorum, muhalif olmaktan söz ediyoruz, muhalif olmak Batı söylemini tümüyle karşısına alarak

muhalif olmak mıdır, yoksa o söylemin içinde yer alıp 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 burada birkaç noktaya işaret etmek istiyorum. Bir kere

batı kültürü, mimarisi ve diğer ürünleri ile, bu hiç de homojen bir-

şey 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-

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 33

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 itibariyle kültürel meselelerden kaynakladığını 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 staotik bir fiziki yapıya sahip olan batı Avrupa Şehirlerinden çok farklı

koruma sorunları ile karşı kalıyor. Bulunduğumuzu anlattım. Buna

ilaveten kalıcı malzeme ile vücuda getirilmiş olan Batı Avrupa’nın

Büyük Şehirlerini bu eski özelliklerini terk etmeden 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 fark edebilmek

için ilgili soruları sormak elbetteki ilk idrak aşamasını teşkil edecek

bu alanda daha sağlam ve niteliği ile uyum içinde imkan 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 siluetler çiziyoruz, Notrdam'ın kuleleri

gözüksün diye. Hayrola, bunları Prost 1938 de Türkiye'de çizdi İstanbul için, Yanlış olduklarından netice vermedi bunlar. Şimdi Fransa'da fark edilmiş, 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 Amerikalılar 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

34 SALI TOPLANTILARI

geldi, hepimiz aynı. Rum dedi ki akşam saat dörtte benim başkanlığım bitiyor, bugünkü konuşmalar hakkında ben bir konuşma yapa-

cağım 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 inşa 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. Amma bunu yaşatacak irade var olduğu takdir-

de. Ben artık birşey söylemeyeceğim 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 bir-

şey.

Acaba bu kaybettiklerimiz içerisinden 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 yanılgı 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 doğu

kültürlerinde söylenmiş olduğu gibi. Ve buradan da bütün batı fel-

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 35

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 Ma-

halle teşkilatını inceleyen insanlar var. Önemli olan husus Türki-

ye'de aramızda bu sözlerden bahsedenlerin, söylediklerine kulak

vermesini öğrenmek aynı zamanda. Hepimizin herşeyi birden bulmamıza imkan yok, arma kulak vermeyi ve hakikaten karşımıza çıkan çözüm veya soruları fark etmeyi ve konuyu değerlendirerek

ilerlemeye başlamayı öğrenmemiz lazım. Bu da başarılı olan bütün

kültürlerin başarısının sebebi-kökeni.

Goethe’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 içerisinde doğru bir hiyerarşi ile yerleştirmeyi

de becerebiliyorlarsa o zaman bu objektif bir tavır oluyor. Goethe’nin söylediğinde çözüme erişiyorlar. Fakat bunun eğitimine 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 günde-

me getirme yeteneğini kaybetmiş durumdayız.

Ben buradan mimariye dönmek istiyorum. Bakınız modern

36 SALI TOPLANTILARI

mimarinin, 19. asrın 20. asrın başında eklektisizminin kof göterişçi-

liğe karşı çıkış ahlaki bir olaydır. Çok da önemli bir olaydı. Bu kof-

luk 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 kültürle-

rin bu amaca katılımlarını da farkettiğini ve bunların da yeni etik

hareketin, ahlaki hareketin mimarlık alanında tarnamlayıcısı oldu-

ğunu ortaya koydu. "Hareket"in vasıflarından bazıları berraklık, sa-

delik, yapının içi ile dışı içinde tutarlılık iken teknoloji ile mimari

ifade arasındaki bütünlük gibi düşünceler bir süre sonra çok kolay-

lıkla, yanılgılara dönüştü. Bu yanılgılar hareketi başlatanların da

yanılgılarıyla da büyüdü, La Corbusier'in "herşeyi makine kültü-

nün halledeceği" hususundaki sözlerinde ki gizli putperestlikte ol-

duğu gibi. O sözlerle La Corbusier, o cümlesiyle makineye tapar

hale gelmiş oluyordu. Onunla bu bir anlamda, bir anda geniş ufuk-

lu yaklaşımını kaybedip tek başına makinelerin ürettikleriyle bir in-

san dünyasını meydana getirmeye yöneldi. Sonuçta çok dar kalıp-

lar gündeme geldi. O kalıplar bir başka insan yanılgısını durmadan

kendisiyle böbürlenmeyi, daha büyük şeyler yapmanın başarı ol-

duğu zannınm doğmasına sebep oldu. Bu büyüklükler ile mirnar

böbürleniyor, yaptıran böbürleniyor, onun malzemelerini üreten

fabrikatörler alkış tutuluyor. Teknoloji adeta bir ilah oluyor..

Bu yanılgılarla insan dışı, insanı tarnamen dışlayan bir çevre

oluştu. Bu insanı dışlayan çevrenin tekdüzeliği karşısında gelen

postmodern hareket, Postinodern hareket de tarihle ilişkinin kurul-

masının nasıl lazım geldiğini, yahut rasyonel dışı verilerin gündem

içerisinde nerede nasıl yeralacağını ayrıntılı şekilde ssormadan,

dünyayı bir gösteriler alanı haline getirir oldu. Modern hareketin

tekdüzeliği ve bu tekdüzeliği aşmak için atılan adırnlar, bu defa ka-

osun oluşmasına sebep olan bir ferdiyyetçilik tavrı günümüze ha-

kim oldu.

Batıdaolan bu gelişmeyi aslında Rönesans sonrası batı dünya-

sının zikzakları olarak görmek mümkün. Hep böyle bir ikilik telak-

kisini batı alernini, batı düşüncesini bir taraftan öbür tarafa döndür-

mesi gibi bir olay. Bu yani Rönesans, varlığı bütünüyle madde ola-

rak 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 ekle-

nen ve bu maddi yapıyı gizleyen hareketli ve ışık ve gölge ile inma-

terialler irilmiş. Mimari ile Rönesansa karşı bir tavır oluştu.

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 37

Bütün Batı felsefesinin düşüncesinin, ve sanatının bu birbirini

reddeden gidiş gelişlerinin özüne inilince bu birbirini karşıt aşmna-

ların çıkış yollarının olduğunu açıklamaya ihtiyaç olduğu da görü-

lür. Bu zikzaklar batıyla içersinde yaratıcılık gibi görünen bir or-

lam yanında aynı zamanda da büyük bir çelişkiler, çatışımalar dün-

yası meydana.gelinmiş bulunuyor. Sahte de olsa insanları insan

yapmak iddiasıyla doğuya giden sörnürgeciler, insanı ve hareketli

yok eden, tahrip eden vahşiler oldular. Bugün herhalde bütün in-

sanlık adına hem postinodernizmin hem de modernizm nasıl aşıla-

cağı sorusunu sormak Batının vahşi çelişkilerini aşmak için kaçınıl-

maz 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 olmuştu, 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 gerekti-

ği sorunu, ferdin bütünlük içerisinde yüceliğini nasıl koruyabilece-

gini, 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 olmadı-

gını ve bu insanca olmayan tavırları aşmanın yollarının neler olaca-

gının tartışılmasının zaruri olduğuna inanmıyorum. Sonuç olarak

çözüme erişebilmek için sayısı birkaç yüz veya birkaç bine çıkartı-

labilecek soruların Türkiye'de sorulmasını sorgulamak ve cevapla-

rını verebilmek. Bu soruların dünyada, her yerde sorulmasını iste-

mek 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 kurınaya örnek olarak kendi söy-

leminizi sundunuz. Tabii tartışılıması, bu panelin boyutlarının ol-

dukça 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 sözkonusu 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 kar-

şısında olma, onun gündeminin içinde, ya da dışında olma konu-

sunda birkaç şey söylemek istiyorum. Tabi burada bir yanılgıya

düşmemek lazım ki burda konuşanların hiç biri öyle bir eğilimi or-

38 SALI TOPLANTILARI

taya koymadılar ama gene de yanlış anlaşılımamak gerekiyor. Yani

kesin olarak, ideolojik anlamda Batıya karşı olmak gibi ucuz bir ifa-

deyi kastetmiyorum ve kastetmediğimizi sanıyorum. Batıya karşı

da olunabilir, Batının söylemini belirlerne biçimine de karşı oluna-

bilir. Yani gündem belirlemeye yeterliğimniz varsa, onu da belirle-

yebiliriz. Ama çıkış yolunun, Batının eleştirdiğimiz tavrının bizzat

kendisi olma yanılgısına asla düşmemek lazım. Yani o ben merkez-

li, narsist tavrının çok benzerini yani kendi dışında bütün gerçek-

likleri yok sayan batılı tavrını batıya karşı takınımak. Herhalde böy-

le bir kültürel yanılgıya düşmemek gerek; kastedilen bu değil. Eleş-

tirel tavır ve soru sorma derken, kastedilen bu değil; bu konuya bir

açıklık getirmek lazım, bu bir. İkincisi Turgut Bey'in sık sık değin-

diği, Batının 25 yıldır ürettiği felsefenin ikili-duralist-özelliği soru-

nu gerçekten önemli bir sorun ve bugünün onay gören, tartışılan

tırnak içindaki ifadelerle, izlerle, modalarla, akırnlarla adı konan ta-

vırları genelde bu. Turgut Bey'in değindiği o gel git hareketi içinde

dualist düinya görüşüne büyük ölçüde dayanılıyor galiba. Yani mo-

dernistlerin önemli sloganlarından yahut amaçlarından bir tanesi

bu düalizmi, ruh ve düşünce arasındaki duralizmi örneğin 19. yüz-

yıl biçim dünyası ile teknoloji arasındaki kopukluğu ortadan kal-

dırmak, bunu aşmak idi. 20 yüzyıl başında da Batı rasyonalzmi, ba-

tı pozitivizmi, Batı objektifizmi bunu aşmaya çalışıyordu. Bunu aş-

maya çalışırken de gene temel güdümleyicisi büyük ölçüde rasyo-

nalizm, bilirnsellik 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 sorgulanmı-

yor mu? Sorgulanıyor. Rönesansla Barok, Modernizmle Postrno-

dernizm, çok sık gidip gelen rasyonalite ile inrasyonalite, duygu

dünyasının varlığı, özerkliği, öncülüğü meselesi, en azından marji-

nal değilse bile biraz güncel temel akımların kenarında duran ay-

dınların sorguladığı konular bunlar.

Dolayısıyla rasyonalite sadece Batıda yok, Doğan Bey değindi

işte, Doğuda bütün islam öğretilerinin geornetrik rasyonel akılcı

yapısı herhalde MİMARİDE de geçerli, bu büyük rasyonel hiçte Batı-

dakinden eksik kalmayan, onun dışında, en azından ondan aşağı

addedilmeyecek bir rasyonel.

Arna biz soruyu daha genel sorabiliriz, Batının söylemi içinde

değil, çok genel bir söylem içinde, mesela rasyonalite ile veya ras-

yonalizm ile onun dışında alternatiflerin varlığı çevresinde sorabili-

riz; Batıdan bağımsız olarak. Sorulamaz mı sorulur, bu İslam içinde

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 39

de sorulur, çünkü global bir sorudur bu, globalitenin gereğidir. Son

olarak deminki soruların cevabını arama babında kesin cevap, her-

halde bir kişinin vereceği bir yanıt hiç değil, bu benim kişisel inan-

cım. Bütün diüinyada bu düalizm, başarılıyorsa ne ala arna, plurali-

lenin, çoğulculuk değilse bile çoğulluğun, ortaya koyduğu Turgut

Bey'e nerdeyse katılacağım bir kaos noktasına, bir kirlenimme nokta-

sına varan bir çevre var.. Çevreden kastım ekoloji değil, görsel çev-

re, 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 Canse-

ver'in de üzerinde durduğu noktaya geliyoruz. Çoğulluk içinde de-

netlenebilirlik mümkiin miü? Acaba bunu mu tartışıyor şu anda

dünya mimarlığı?

A.Y.- Dünya mimarlığının bunu tartıştığını sanmıyorum. Yeni

modernistler için belki, yeni rnodernist bakışlarda bu arayış var; ol-

duğunu sanıyorum. Ama diinya mimarlığının gündemi,ortak etik

oluşturturduğu filan değil, öyle birşeylerden bahseden kimsenin

çok fazla olduğunu sanmıyorum. Arna mesela Yeni Modernistler

dediniz, onlarda belki böyle bir arayışın, daha arınmış bir ortamın

özlemi var denebilir. Benim söziünü ettiğim çoğulluk içinde, tabi

yani diktadan filan sözetmiyoruz, belki bu kişi idrakında gene bi-

reyselci bir ortam içersinde kaçınılmazlıkların, çaresizliklerin yani

kaosun getjreceği katastrofun kaygıları olabilir. Bu bağlamda özel-

likle yine çevreden sözetmek gerekecektir. Aranabilecek bir durul-

ma, hiç olmazsa bir kritik değerlen- dirme gereğinin ortaya çıkaca-

ğını sanıyorum. Yani daha durulmuş bir ortamın, en azından bazı

görüntülerinin ortaya çıkacağını sanıyorum. Yoksa parçalanmanın

sonsuzluğunu düşiüinmek miümkün değil.Yani beş yılda değişen

görüntülerin, yanyana, üstüste yığılarak iiç ayda bir değişeceğini

insan kolay kolay diüişüinemiyor. Bu, dümya niifusunun 100 milyara

çıkmasını düşiüinmek 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 söyle-

mek 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 alrnak olmalı soru sormayı kolaycı bir ifade

olarak kullanmıyoruz burada. Hakikaten soru sormak işin başlan-

gici gibi geliyor. Proje çizen insan açısından söylüyorum basite in-

dirgenmiş bir ifadeyle, 100 metrekare tasarlarken bile 1/5000 den

40 SALI TOPLANTILARI

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 tanımla-

madan onu gerçekleştiremiyeceğimizi kabul etrnek gerek çağdaşlık

için ettiğimiz lafları kabul ediyorsanız, mimnarlık için de kabul et-

meniz gerekiyor. Yani çağdaş olabilimek için soru sormaktan söze-

dildi, bir de yeni söylem yaratma olgusu var. Yaratıp yaratamıya-

cağımız belli değil, şu anda yaratamıyacağımız da muhakkak. Fa-

kat bu çaba önemli, çağdaşlık da bu çabanın başladığı yerde belki

de başlar.

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

ediyorum.

tzı/atroda çağdaşlık sorunsalı

asım 1992

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: METİN AND, BEKLAN ALGAN, CEVAT ÇAPAN,

ORHAN ALKAYA

Aykut Köksal- Çağdaşlık sorunsalını konu alan paneller dizirni-

zin ikincisini gerçekleştireceğiz. Geçen panelde mimarlıkta çağdaş-

lık sorunsalı işlenmişti, bu ay da tiyatroda çağdaşlık sorunsalını iş-

lerneye, 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

bütününün farklı düzlemlere doğru gitmesine yol açmıştı. Çağdaş-

lıktan 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 düze-

yinde kalmadığını, pratik düzeyde de yaşama geçirildiğini görüyo-

TUZ.

Tiyatro hangi noktada, tiyatro ileriye mi, geriye mi gidiyor,

çağdaş olanı yakalarnada Türk tiyatrosu hangi durumda? Bugün

üzerinde duracağımız, çeşitli yönleriyle, çeşitli boyutlarıyla tartışa-

cağımız konu bu olacak.

Tiyatro düşüncesinin ve tiyatro dünyasının ayrı çephelerinden

kişiler konuklarımız. Konuşmaları panelin akışına göre iki ya da üç

turda tammamlamnaya çalışacağız.

Ben giriş sözünü fazla uzatmadan Sayın Metin And'a yönel-

mek istiyorum. Sayın And daha önce kendisiyle yaptığım bir söyle-

şide on yıldır Türkiye'de tiyatroya gitmediğini söylüyordu. Aslın-

da 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 tiyatroda çağdaşlıktan ne anlıyoruz ve gide-

rek Türk tiyatrosu çağdaş olanı yakalamada hangi noktada?

Metin And- Evet bu tiyatro'ya gitmeyişim bizim tiyatroyu kü-

44 SALI TOPLANTILARI

çümsediğim için değil, ben dışarda da gitmiyorum tiyatroya, yal-

nız Asya tiyatrosu olursa onları seyrediyorum, onun dışında hiç bir

tiyatroya gitmiyorum.

Bu biraz da mide fesadı ile açıklanabilir, çok yemek yiyen biri-

nin sonunda artık hiç yemek istememesine benzer. Bütün hayatım

o koltukta geçti, o koltuğu artık çok sıkıcı bulmaya başladım.

Buradan hareketle sözürmne başlayacağım, ben yalnız Türki-

ye'yi değil, dümnyada pek çok memleketin, Avrupa memleketlerinin

de tiyatroda pek çağdaş olduğunu sanmıyorum bazı istisnaların dı-

şında.

Ben iki yön buluyorum çağdaş olmak için tiyatroda, tiyatro-

nun 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 tiyatrocu olmaya başladılar, tiyatrocular da antro-

polog 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 al-

dım. Tiyatroya ölmüş gözüyle bakıyorlar ve tiyatroyu yeniden di-

riltimek çabasmdalar. Bu çabanın sonucu olaraktan da bu iki disip-

linde araştırmalar sürdürüyorlar ve bu şekilde örnek veriyorlar. Bu

henüz bir siüireç durumunda, hiç bir zaman neticeye varılamayacak

fakat buradaki süreçte 21. yüzyılın tiyatrosunun hazırlandığını, ha-

zırlığının yapıldığını görüyoruz. Aşağı yukarı şimdiden ne olacağı

belli belki Michael JACKSON şovu gibi bir şey olacak tiyatro. He-

nüz bunu kestirermeyiz fakat görünürde birtakım çok farklı şeyler

olacağı belli. Şimdi buradaki amaçtan antropoloji ve tiyatronun ne-

ler getirebileceğidir, tiyatrodaki bazı yanlışları silebileceğine inaru-

yorum ben. Daha doğrusu bunları kullananların inancı bu.

Birincisi tiyatroyu tıpkı müzik gibi evrensel bir dil haline sok-

mak, gerek antropoloji yoluyla gerek interkültürel araştırmalar yo-

luyla taze kan vermek ve ona yepyeni bir canlılık sağlamak.

Sonra konular bakımından da tüketilmiş tiyatro, kimi mesaj ti-

yatrosu oluyor, politik bir şeyler söylüyor, o geçince onun modası

da geçiyor bir arada. Evrenseli bulmak tiyatroda, bir örnek vermek

istiyorum; Ben 15 sene gazete eleştirmenliği yaptığım sırada 1B-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 45

SEN'in bir oyunu oynanıyordu Devlet Tiyatrosunda Hortlaklar ve

bu konuda eleştirirme koyduğum başlık "Penisilin öncesi bir oyun"

diye yazdım. ÇÜnkü Hortlaklar'ı bilenler oradaki en önemli soru-

nun frengi olduğunu görürler, irsi olarak frenginin yaptığı tahriba-

t. Halbuki penisilin olan bir dönemde frengi diye bir hastalık kal-

madı, kolayca tedavi ediliyor, o zaman Ibsen'in aldığı tema eskiler-

de kalıyor. Diyelim ki Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde

yazılan piyesler bugün geçerliliğini kaybediyor, yani oradaki me-

sajlar etkisiz kalıyor. İnsanoğlunun birtakım temaları var ki onlar

hiçbir zaman eskimiyorlar, en eski insandan bugüne kadar insa-

noğlunun evrenle hesaplaşması, bu çok kalıcı birşey bugün de var,

bu kadar teknoloji ilerlemesine karşın bugünde aynı sorunlarla

karşılaşıyoruz. Çok zengin olan çok ileri olan Amnerika'da bir kıtlık

oluyor, toprak çatlıyor, ürün vermiyor veya bir sel felaketi oluyor

bütün evler su altında kalıyor ve hiçbir şey yapamıyorlar, çaresiz-

lik içindeler. Eski insan da çaresizlik içindeydi. Yani evrenle hesap-

laşma ve evrensel konu. İşte Antonin Artaud buradan hareketle

birtakım yönergeler saptadı ve bugünkü tiyatro adamları bu doğ-

rTultuda 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 ka-

nıksanmış 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, kimıldamna-

dan onları seyretmek oluyordu. Bu çok pasif bir şey. Sanatta pasif-

lik olmaması gerekir, insan biraz devingen olmalı, kendi hayal gü-

cünü katmalı, fakat bugün gördüğümüz tiyatroda hayal gücüne de

yer yok. Etiyle kemiği ile birtakim insanlar çıkiyor, giydirmişler bir

güzel, odadaki biblolar da yerli yerinde, duvarda tablolar vs. Her-

şeyi biliyoruz, hiçbir şekilde hayal gücümüzü kullanmıyoruz. Hal-

buki 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. Bu-

nu 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 PİCASSO'nun bir tablosunun altın-

46 SALI TOPLANTILARI

da "Balık" yazıyor, bir adam geliyor Picasso'ya "Bunun neresi balık,

balık değil resim" diyor. Bu söz tiyatroda da söylenebilmelidir "Bu

tiyatrodur, o değil bu değil ama tiyatrodur" İşte sanat olamıyor.

Edebiyatın boyunduruğu altında bir şey, hiçbir zaman tiyatro ola-

mıyor. İşte antropoloji ve interkültürel kaynaklarla, yöntemlerle ti-

yatroya tiyatroluğu geri verilecek.

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

Edebiyatın tutsağı olan bir tiyatroda, tiyatro gerçekliğini sırf

metin gerçeklği düzlemine indirgersek konuların tükenmesi diye

bir olgu karşımıza çıkabiliyor.

Şimdi ben hernen 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 kullandı-

ğim, bitirdiğini söyleyebilir miyiz?

M.A.- Hayır tam tersine söylüyorum, tiyatro kendi temel ola-

naklarını kullanamamıştır, edebiyatın boyunduruğuna geçmiştir

ve söze dayanan bir şey olmuştur.

A.K.- O yüzden konuların tükenmesi bir tikanma olarak ortaya

çıkıyor.

M.A.- Tiyatronun kendi bünyesine aykırı bir olay var, tiyatro

hepimizin bildiği gibi "thea" kelimesinden türetilmiş görmek de-

mek, görülen bir şeydir her şeyden önce. Benirm çok sevdiğim Ric-

hard Southem diye bir tiyatro teoricisi var, bir kaç sene önce öldü,

o diyor ki "En güzel tiyatro sağırların 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 di-

yor, görüntü var, o da sağırlar içindir diyor. Bunlar birbirine bin-

miyor, yani mesela Berlin'de, ben o sırada Almanya'da ders veri-

yordum bir üniversitede, Almanya'da henüz birleşmemişti. O uzun

yolları göze alıp bölümdeki profösörler ve öğrencilerle haftada bir

kere o piyesi ("Death, Destruction, Detroit") izlemeye gidiyorduk.

Her görüşümüzde yeni bir anlam kazanıyordu oyun, bir yazı geçi-

yor, benim Almancam yok sayılır, soruyorum yanımdaki Alman'a

ne yazıyor diye, o da "Sen ne kadar anlıyorsan ben de o kadar anlı-

yorum" diyor. Yani metinle görüntü değmiyor birbirine. Aslında

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 47

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 de-

diğimiz metin, sinemacının denetiminde olan bir metindir. Tiyatro-

da da en azından o olmalıdır. Birçok büyük sinema rejisörleri se-

naryo metinlerini kendileri yazıyorlar, bazen de birileriyle işbirliği

yapıyorlar veya gelen senaryoyu istediği gibi değiştirebiliyorlar.

Bizde kılına dokunulamıyor, yani oyun yazarı evinde, yazıyor ti-

yatrocular 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, rastlayarnadığımız çalışmaları

Deneme Sahnesi'nde yapıyordu. Sayın Algan, Sayın And'ın söyle-

diğinden çıkartabileceğimiz net bir sonuç var; Tiyatro metinsel üre-

tim düzeyinde ele alınırsa bazı tikanmalar ortaya çıkacaktır çok do-

galolarak. Ama tiyatro kendi olanaklarıyla bunun çok daha ötesin-

de. Katılımın devreye girdiği bir mekanın içinde, oyunun, seyirci-

nin, oyuncunun birlikteliğinin anlamsal yükler taşımaya başladığı

ve bu olanaklarla sözünü söylemeye çalışan bir sanat dalı tiyatro.

Bu anlamda dünya tiyatrosu hangi noktada? Siz çağdaşlıktan ne

anlıyorsunuz, çağdaş olan ne sizce? Giderek Türkiye'deki bugünkü

tiyatronun bu bağlamda konumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Beklan Algan- Evet çağdaşlık meselesini şöyle özümlemeye ça-

lışayım, ben kısaca toparlayabilirsem, bence çağdaşlık ki bunu bu

anlam içinde tiyatroya bakmamız gerekir herhalde. Belirli bir za-

man ve uzam içinde düşün, sanat, bilim ve tekniğin en son atılımn-

larını izlemek, bunların arasındaki bağları ve ilişkileri tarihsel bo-

yutunda inceleyerek yorumlamak ve elden geliyorsa aktarmak bir

çağdaşlık noktası olarak ele alınabilir. Çağdaşlığı bu şekilde tanım-

lamaya kalkarsak, tiyatronun yeri neresidir, bence, uzmanı sayıl-

mam katiyyen, herhalde uzmanı olduğunu söyleyecek uzman da

vardır Ama azdır. Dünya tiyatrosunu saptamak gerekiyorsa bilebil-

diğim, izleyebildiğim kadarıyla bence çağ dışıdır. Bazı atılımlara

gebe olmaya çalışan çalışmaların ötesinde, özellikle kurumsallaş-

mış dediğimiz tiyatronun meselesi bu tanım açısından çağ dışıdır.

Çünkü henüz dedikleri gibi Kopernik devrimini bile yaprnamış bir

durumdadır. Sanat dalları arasında da bence en geri kalmışıdır, se-

bebi çok açık ve belirlidir.

A.K.- Hangi yönleriyle çağ dışıdır?

B.A.- Çünkü demin çağdaşlık dediğimiz deyimin, tanırnlarna-

48 SALI TOPLANTILARI

nın fenomenlerini yaşarnamaktadır. Nedir düşün, diğer sanat dal-

ları, 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 çağdaşlıktır diye tanım-

ladığım zaman ben, tiyatro bunu sanmıyorum ki yapmaya bile ça-

lışmıyor henüz. Bu açıdan tabiatıyla hele böyle korkunç bir hızla

ilerleyen dünya'da davamlı geri kalımak 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 kastediyorsu-

nuz?

B.A.- Hayır, bunu söyleyince tepemizde bilmem ne ışınlarının

değil, zaten ilerde Metin Bey'in söylemeye çalıştığı gibi tiyatronun

kendi özdiline 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 özdili tanımlarnaya doğru

gidebilir miyiz?

B.A.- Farklılık ilk önce çıplaklığa, kendi özbenliğine dönüş de-

mektir, yani teker teker ele alırsak, tiyatro da bir iletişim organı ol-

duğuna göre ve bu iletişim organlarının bu kadar delice, hızlıca in-

san varlığını ve ilişkilerini etkilediği bir dünyada diğer iletişim or-

ganları bunun için de tiyatro, sinema, radyo, televizyon video, ba-

sın ve her türlü iletişim araçlarıyla karşılaştırdığımızda tiyatroda

ne var ki öbür iletişim araçlarında olamayan diye bir soruya varılı-

yor. Bu eninde sonunda herkesin bildiği gibi açıkça canlı bir insa-

nın 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 sa-

natlar da dahil olmak üzere tiyatroyu ayıran bir özellik olarak baş-

lıyor. Şirmdi oradan başlarsak deniliyor özüne dönmemiz gereki-

yor.

Çağdaş tiyatro giderek oradan başlaması gerekiyor, tabi bura-

da parantez arası bir şey söylememiz gerekiyor, yanlış bir anlama

olmasın, buradaki tiyatro anlamım ben bugünkü tiyatro, opera, ba-

le filan falan deyiminin hepsini kapsayan bir anlamda kullanıyo-

rum, buna tiyatro da demiyebiliriz, yani sahne üstü gösterimi ola-

rak ele alabiliriz. O bakırndan o noktaya dönüp o noktadan itibaren

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 49

yeniden kurulması, inşaa edilmesi gereken bir süreci yaşaması ge-

rektiğini düşünüyorum tiyatroda.

Uzatmadan konuyu özellikle Metin Bey'in biraz evvel bahset-

miş olduğu işaretler, kültürler arası meseleye biraz değinilirse ko-

nuşulacak sözler olabilir.

A.K.- Sağolun Sayın Algan, Sayın Çapan bu cenahta bir con-

sensus ortaya çıktı daha ilk başta.

Cevat Çapan- Ben bir masalla başlarnak istiyorum; Tanrı evreni

yaratmış; altı gün geçmiş. Yedinci günde bakmış, insanlar sıkılıyor

fena halde. Eğlensinler diye tiyatroyu onlara arımağan etmiş. Bu

Veler Brook'tan naklen bir masal. Kendim uydurmadım. Tiyatro in-

sanları bir süre eğlendirmiş, insanlar tiyatro ile eğlenip ilgileniyor-

lar bir çeşit. O zaman tiyatro çağdışı görünmüyor, amna bir süre

sonra sıkılınaya 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, meleklerin-

den birini çağırmış, bir kelime yazmış kağıda, meleklere vererek

alın götürün, bunları insanlara verin demiş. Melek de getirmiş o

kelimeyi vermiş insanlara. Açınış okumuşlar. Şimdi isterseniz bu-

rada yüksek sesle düşünelim, okuduğum metin İngilizce idi, "İnte-

rest" diye bir kelime. Ben bunun "ilgi" olarak çevrilmesinden yana-

yım, arna bu çıkar olarak da "faiz" olarak da, "yarar" olarak da çev-

rilebilir. Bu kelimeyi anlamaya çalışmışlar insanlar; "ilgi", "yarar",

“çıkar" Kişiye göre değişen bir şey, ancak "ortak çıkar, yarar" olur-

sa, belki eğlenceli bir şey olabilir diye düşünmüşler. Bu "ortak ya-

rar", bu "ortak ilgi" tiyatroyu kurtaran bir şey olmuş. Bu sadece ti-

yatro için değil, öbür sanat dalları için de geçerli bir mesele olarak

düşünülebilir.

Tabii burada bu masal bizi Metin And'ın sözlerine de yaklaştı-

rıyor. Yani gerçekten bir çeşit kültürler arası ilgi olması gerekir ki,

tiyatro çağdaş olabilsin. Çünkü tiyatro ve öbür sanatlar, ama özel-

likle tiyatro, toplumsal bir sanat olan tiyatro, ister istemez insanlar

arasındaki ilişkileri, kültürler arasındaki ilişkileri de göz önünde

bulundurmak zorundadır. Yani böyle yaptığı zaman, söyleyecek il-

ginç bir sözü olabilir, yani ilgi, bir ilginçlik yaratabilir. Zaman za-

man tiyatronun bu ilginçliği yakaladığını görüyoruz tarihte, yani

burada bir tiyatro tarihi dersi vermek istemiyorum. Tiyatronun

çağdaş olabildiği dönemler var. Bu dil çağ değiştikçe zaman akışı

içinde elbette eskiyor, ama tiyatro çok kolay değişen bir sanat de-

ğil, tutucu bir biçimi var tiyatronun. Biraz seyircinin beğenisine

bağlı. Belki biraz değişen koşulları, Beklan'ın söylediği teknolojik,

50 SALI TOPLANTILARI

bilimsel alandaki ilerlemeleri hernen 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 bi-

liyor, 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 sahnedecanlandırışı 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, ti-

yatro 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 gi-

zini büyük bir kendini adama ile, kendilerini o işe adayarak yapı-

yorlar. Yani dillerini, tiyatro dilini en yetkin biçime getirmeye çalı-

şıyorlar. Bunu bizim tiyatro eğitimimizle karşılaştırdığımız zaman,

inanılımayacak kadar güç bir şey. Bu yüzden tiyatro antropolojisi

gündeme geliyor bir anlamda. Çünkü tiyatro antropolojisi toplum-

ların, 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 uygulayıcıla-

rının Asya ile ilgilenmelerinin temelinde bu yatıyor. Yani bakıyor-

sunuz Hindistan'a, Çin'e, Uzak doğuya gidiyorlar, orada bu gele-

neksel tiyatronun bir çeşit uygulama gizlerini bulmaya çalışıyorlar.

Bunda Antonin artaud'nun da büyük katkısı var, bir çeşit bize ha-

tırlatması var. Tabii bu mide fesadı hikayesi de ilginç! Ben aç kal-

mış hissediyorum kendimi. Aslında tiyatro için hiç bir zaman yete-

rince doymamış gibi görüyorum. Bu yüzden de bir takım abur cu-

bur şeylerle karnımı doyurmaya çalışıyorum. Çünkü her yerde ke-

çi boynuzu gibi de olsa, tiyatronun bazı besinleri karşımıza çıkabi-

liyor.

Tiyatronun Türkiye'de, yabancı ülkelerde, bir çok ülkede çağ-

dışı oluşunun nedeni, insanların çağdışı bir yaşama biçimi seçmele-

rinden kaynaklanıyor. Yani her sanat saygın bir iş ortaya koymak

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 5I

istiyorsa, hayatın niteliğini araştırır, nasıl bir hayat yaşıyoruz? Bu-

nu 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, bi-

limin en ince buluşlarını bilmesini bekleyemeyiz. Çünkü bir sanat-

çının, bir tiyatrocunun gerçekliği algılayışı, gerçeklikle ilgili sezgi-

leri çok başka dalga uzunluklarında olabilir. Ama bundan yararla-

nabiliyorsa, yararlanması onu zenginleştiren bir şeydir. Onun dili-

ni daha anlamlı, daha etkili kılan bir özelliktir. Elbette onlardan ya-

rarlanmalıdır.

Ibsen konusuna gelince; Ben Hortlaklar'ın çağdışı bir oyun ol-

duğunu sanmıyorum. Çünkü birtakırn oyunlar yazıldıkları dönem-

de 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 almıyordur,

Hortlaklar'ın teması frengi değildir, dürüst yaşamaktır. MAdam

Alving, Nora gibi kapısını çarpıp çıksaydı, gördüğünüz evde kal-

mış, umutsuz kadın olmayabilirdi. Yani kocasının yalanlarını ört-

meye çalışan iki yüzlü bir kadın olmasaydı, seyrettiğimiz oyun or-

taya çıkmazdı. Ibsen'in her zaman, çoğu zaman oyunlarında ele al-

dığı sorun ahlak sorunudur, ya da hayatın niteliği sorunudur. İn-

sanlar nasıl yaşıyorlar. Yaban Ördeği'nde Ekdallar neden öyle yaşı-

yorlar. 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 çıkar-

lar. Yani bu bakımdan haklı Metin And, çünkü oyun bir frengi so-

runuymuş gibi anlatılıyorsa, oyun o zaman eskimiştir. Çağdaş ti-

yatro, 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 yüz-

den de Jan Kott Çağdaşımız Shakespeare diye bir kitap yazabilmiş-

tir 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.- Bıktırmayalım, müşteri velinimetimizdir.

A.K.- Sayın Alkaya, sanıyorum yavaş yavaş Türkiye'de tiyatro-

nun niye çağ dışı bir konumda olduğunu da sorgulamaya başlama-

mız gerekiyor. Sayın Algan'ın 10 yıl önce denemeler yapmaya ça-

52 SALI TOPLANTILARI

lıştığı, çağdaş olana yönelik arayışları uygulamaya çalıştığı bir ku-

rum, bugün gişe derdi önde olan bir kururna dönüşmüş. Acaba zo-

runlu 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 kay-

gim var. Türkçe çok ilginç bir dil, Türkiye ilginç bir toplum, her şey

başka anlamlara geliyor. Biz müthiş bir kavram erozyonu içinde-

yiz. Geçenlerde bir vakıf toplantısında, politik bazı olan insanların

kuracağı bir vakif bu, böyle bir şey önerdim; en başta devrim söz-

cüğünün önüne iki nokta üstüste koyup ne anlama geldiğini anla-

talım dedim. Çünkü oradaki insanların, benim, kendimizi devrimci

insanlar olarak tanımlamak gibi bir meselemniz var. Şimdi çağdaş-

lık, 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 strüiktürünün için-

de 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 hissediyo-

rum kendimi: Değişenin içinde aynı kalanı yakalayandır bence çağ-

daş 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 tü-

kendiğinde hâlâ sürinekte 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 ya-

kalamış bir edebi akımı, bir tiyatro oyununu, her neyse, alıp bura-

ya getirip 1/1 uyguladığınız zaman çağdaş olmazsınız. Oyun ya-

pıldığı yerde ve anda çağdaştır, siz onu bir saat sonra buraya taşır

ve aynen tekrarlarsanız çağdaş olmazsınız. Çünkü herhangi bir

katkınız yoktur. Çağdaşlık aynı zamanda bir katkı içerir bence. Bir

de sözlüklerde tali anlam olarak kullanılan bir karşılığı eklernek is-

tiyorum; eşzamanlılıktır çağdaşlık. Şimdi birkaç örnek verirsem

daha iyi anlaşılacak. Örneğin, bizim ülkemizin tiyatrosunu sordu-

nuz... Cumhuriyet Dönemi yazarları iyi yazarlar, yetenekli yazarlar

ama bakıyorsunuz yapıtları kalımamış bugüne. Mesela Necip Fa-

zıl'ın "Reis Bey"i kalrnamış da Aristophanes'in "Eşek Arıları" çağ-

TİYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 53

daş. Aristophanes'in "Eşek Arıları"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 kalrnamış, arna Aristophanes'in mübadele değeri var. Söyle-

mek istediğim bir şeyi Cevat Çapan söyledi; ben de Hortlaklar'ın

çağdaş bir oyun olduğunu düşünüyorum. Ola ki frenginin yerine

AlDS'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 çıkına konusun-

da...

O.A.- Elimden geleni yaparım ama ben öncelikle edebiyatçı-

yım. Belki bundan çok fazla kurtulamayabilirim. Şirmdi Shakespea-

re 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, tamarmen müzeografik anlam-

da, Elizabeth döneminin bütün gereklerine uyarak hatta Globe Ti-

yatrosu'nun eşi bir tiyatro inşaa edilerek oynandığında,o oyun me-

tinsel olarak çağdaş olmasına rağımnen 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. Söy-

lediğiniz arkaik bir uygulamadır. Bunun hayatta yeri yok mudur?

Vardır tabii... 16. yüzyılda insanlar nasıl tiyatro seyrediyorlardı ko-

nulu bir laboratuvarda bu çok çarpıcı olabilir. Ama bu çağdaş ti-

yatro değil. Shakespeare'de çağdaş olan göstergesel olan değildir ki

zaten.

A.K.- Dernek ki metinsel gerçekliğin dışında.

C.Ç.- Cevap vermiştim ben sanıyorum.

A.K.- Tartışma yeniden metin düzeyine geldi. O noktadan ha-

reket 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 insa-

nın varolmasından beri değişmeyen temel izlekleri sürüyor olma-

54 SALI TOPLANTILARI

sında arketipel izlekleri sürüyor olmasında. Aşkı, ihtirası, tutkuyu,

iktidar yönelişini vs. bunları sürüyor ve bunları müthiş bir kurgu

ile geliştiriyor olmasmnda; birbirine zincirleme izlekler olarak bağlı-

yor olmasmda. Bu anlamda Shakespeare çağdaş, bu anlamda admı

vermeye gerek var mı bilmiyorum, bir sürü Türk yazarı çağdaş de-

ğil.

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 kon-

sensus oluştu. Ben de orada büyük ölçüde kendimi size yakın his-

sediyorum; ama acaba biz mi çağ dışıyız?. İlk başta okuyacaktım;

ben pek fazla optimnist bir insan olmadığım için, alımtım da Fuen-

tes'in makalesinden bir paragraf: "En sonunda Homner'in kahrarna-

nı kibrini doyurabilecek, artık doğayı mahvetme yeteneğimiz var.

Artık doğada tragedyanın kahramanı gibi ölümü tanıyacak"

Bugün geldiğimiz noktada bizim anladığımız anlamdaki çağ-

daşlık tükeniyor mu acaba?. Yani biz üretilen her şeyi çağ dışı bu-

luyorsak, acaba biz mi kontr noktadayız. Kendimi size çok yakın

hissederek söylüyorum, acaba biz mi çağ dışı kaldık?.

Çağdaşlığın ölçüsü nedir? Forme olduğunuz süreçte edindiği-

niz değerler, düşünceler skalasıdır; bunun toplamıdır çağdaşlık.

Kendi oluşumunuzun ve kendi sürdürdüğünüz hayatm temelinde,

odağında yakalayabildiğiniz şeyler çağdaştır. Acaba hayat, şu post-

modern strüktürün içinde bambaşka bir mecraya mı akıyor? Acaba

biz o yüzden mi bir kanalda tiyatroyu sıfırdan başlatmak, bir ka-

nalda showbusiness'e projekte etmnek gibi bir ikilemle karşı karşı-

yayız? Bakıyoruz, 20. yüzyıl müthiş bir akımlar, ekoller, metodlar

patlamasma sahne olmuş ve 20. yüzyıl sonunda biz, çok büyük öl-

çüde, tiyatroyu 3.000 yıl geriye götürsek ve oradan yeniden mi inşa

etsek, gibi şeyleri düşünmeye başlamışız. Bir yandan da müthiş bir

disütopya üretmişiz. Sayım And'm disütopyası çok tartışılır gibi ş;e-

liyor bana. Pozitif anlamda çok akla yakın yönleri var. 21. yüz.yılm

tiyatrosu Show business mi olacak, bir Michael Jackson şovunun

izdüşümü mü olacak? Bütün bunlar önemli, ama gene d tiyatro

var olacaksa metinle birlikte var olacak, tekstüel bir yapısı olacak

diyedüşünüyorum. O anlamda tiyatroyu müziğe yaklaştırmak pek

mümkün görünmüyor. Tiyatroyu müziğe yaklaştırmak, ırtirzij;e de

haksızlıktır çünkü. Tiyatro o zaman başka bir şey olur, tıyatro ol-

maktan çıkar. Teksti dışlamış olan yeni bir yapı olursa, yenı bir te-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 55

atral yapı olursa, yeni bir metod ortaya çıkarsa, bu tiyatroyu dışla-

mış dermektir. Bazı türler ölür. Nasıl dinazorlar ortadan kalkıyorsa,

belki 8-10 yıl sonra insan soyu da ortadan kalkabilir! Kalkmasa bi-

le, 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 ara-

mak gerektiğini düşünüyorum.

Kültür antropolojisi çok önemli 1970 lerde özellikle bu konuda

patlama oldu. Multikültüralizm hareketinin patlarnası, çok fazla

postmnodern strüktürün içersinde oldu Afrika'dan bir şeyler, As-

ya'dan bir şeyler, biraz Orta Doğu biraz Latin Amerika, yani herke-

sin taşıdığı birikimi ortaladı ve o ortalarmanın sonucunda sorgulan-

mamış bir sentez ortaya çıktı.

Türkiye'de Çağdaş Tiyatrodan söz etinek mümkün mü? Bence

mümkün değil. Çünkü zamana dayar:klı, bugün hâlâ kalıcılığını

koruyan, postmnodern bir strüktür a',ısından değil, bizim değerleri-

miz açısından, yani bizim çağdaşlığa yüklediğimiz aydınlanma te-

melli olan ya da Shakespeare temelli olan ya da Aristophanes te-

melli olan her neyse, değerler açısından kalıcı olan bir yapıt var

mı? Yok gibi geliyor bana. Olmaması da çok doğal, her şey gibi ti-

yatro da çok geç gelmiş bu coğrafyaya. Nasıl bizim ressamlarımız

Picasso kübizmi araştırırken, yeni yeni empresyonizmi keşfedip

baş tacı etmişse, tiyatroda da, laboratuvarlar kurulmuşken, biz hâlâ

15. yüzyılda İspanyol Tiyatrosunda bulunmuş olan smültane dekor

sistemini çok büyük yenilik zannetmişiz. Vasfi Rıza ekolünü kaste-

diyorum, müthiş bir yenilik gibi gelmiş smültane sahne. Oysa 17

yüzyılda bütün Avrupa tiyatrosunda var, 15.yüzyılda İspanyol ti-

yatrosunda var. Her şey gibi Batılı anlamda, Yunani anlamda tiyat-

ro bize geç geldiği için, şanssız bir durum sözkonusu. En fazla çağ-

daşlığa yaklaşanlar, temnel izlekleri sürenler, metin anlamında Na-

zım Hikmet'in Ferhat ile Şirin'inde bir çağdaşlık yakalarmak inüm-

kün ama onu Leyla ile Mecnun'da da yakalarsınız, Rorneo ve Jüli-

et'te de yakalarsınız. O ümitsiz aşkın hikâyesi çok temel bir izlektir.

Konuşmayı açarken Türk Tiyatrosu ileriye mi geriye mi gidiyor de-

miştik, ben Türk Tiyatrosu'nun ne ileriye ne geriye gittiğine inan-

miyorum.

A.K.- Ben Orhan Alkaya'dan alıntı yaparak söze girmek istiyo-

rum. Orhan Alkaya çağdaşlık bir katkıdır demişti, özgün olanı ya-

kalamak, 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

56 SALI TorLAN'TILARI

söylem geliştirme olarak tanımlayabilir miyiz? Şirmdi yine metinin

ötesine geçerek Türk Tiyatrosu çağdaş olanı nasıl yakalayabilir?

M.A.- Söze başlamadan önce demin Cevat Çapan Ibsen konu-

suna değindi, ben oldum olası Ibsen'i severmedim ama frengi ola-

yında haklıdır. O zaman gençlik yıllarında her yazıya çekici bir

başlık bulmak hevesiyle yapılmış bir şey, New York'da eleştirimnen-

ler de bunu sık sık yaparlar, böyle bir çarpıcı başlık bende "penisi-

lin öncesi" boşluğunu doldurttu gayet tabii ki Iİbsenin bu oyunu

yalnız frengiden ibaret değil Hortlaklar'da, o bakırndan uyarısı için

kendisine teşekkür ederim, haklıdır tarnamnen.

Şimdi ben bu metin meselesine geliyorum, ondan önce de kü-

çük bir fıkra anlatmak istiyorum. Beni Japonya'ya bir seri konfe-

rans vermek için çağırdılar bir ara. fakat Japonlar herşeyi Japonca-

ya çevirmek istiyorlar, Bunun için görevli profösör bana yazdı ve

konferansın metnini bir ay önceden gönderin, ben de çevireceğim

dedi. Ben de ona mektup yazdım "Ben hiç bir konferansırnda hatır-

latma kağıdı bile kullanınam, sadece konuşurum, onun için size

metin veremiyeceğim, metin versem de onu takip edemem, aklırna

o sırada ne gelirse onu konuşurum" dedim, derslerde de öyle, yani

bir yere giderken ne söyleyeceğimi bilmeden giderim öyle alışmı-

şım.

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, Ja-

ponlar gülüyor, dikkat ettim üç veya dört kere "metin" kelimesi

geçti Türkçe olarak, ve buna güldüler. Demiş ki metin durnek Türk-

çede teksttir aynı zamanda konferansçının da adıdır, Metin "me-

tin"i sevrniyor

Aslında metin tiyatroda eğer bir yazarın bugün olduğu gibi

evinde yazıp tiyatroya getirdiği metinse, evet ben metne karşıyım,

fakat metin olmayan tiyatroda bile metin vardır. Metinsiz tiyatro

olmaz o bakımdan katılıyorum.

Örneğin balede yazılı bir metin belki yarım sayfa belki üç sa-

tırlık metin vardır fakat balenin metni vardır aslında baştan sona

kadar gider. Şimdi yazarları bakımından birkaç kısma ayrılır me-

tin. Bir yazar vardır ki o aynı zamanda tiyatronun içindedir o

adam, büyük yazarların hepsi böyle. Sözpelimi 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 roportajda bugün be-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 57

lirttik Shakespeare, Rorneo Jüliet'i yazıyor evinde ertesi gün orada

Mercutio rolünü oynuyor.

Moli&re hem topluluğun başı hemrm baş oyuncusu hem de yaza-

rı. 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

tiyatrocu gibi işliyor, böyle yazarlar var. Türkiye'de pek makbul

değil bu yazar ama ben çok seviyorum Peter Shaffr'ın oyunlarında

bu var, mesela "Eguus (Küheylan)" diye çevrildi bizde; hangi yerde

sahneye koyarsanız koyun belli bir düzeyi tutturur, hatta bizde oy-

nandı. Cüneyt Gökçer İngiltere'ye gitti gördü ondan sonra koydu

sahneye dediler. Halbuki gitmrnedi biliyorum fakat ingiltere'deki ka-

dar başarılı öldu. Mozart'ın Arnadeus filmi olsun, filrninde senar-

yosunu 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 ya-

zan. Ben edebi heyette olduğum için biliyorum tiyatro oyun açlığı

çekiyor. Arman Türk Yazarlarını oynayalım deniyor ve ne gelirse

oynuyor. Bir oyunu oynanan yazar (Bir takım entrikalar dönüyor

durmadamn). Bir kısmı basınla ilişkili olduğu için baskı yapıyor ti-

yatroya, aleyhinize yazılar yazarım ille bu oyunu oynatın diye. Bü-

tün bu dalavereleri bildiğim için Türk seyircisine gayet nahoş, hiç

tiyatro ile ilgisi olmayan şeyler veriliyor.

Türkiye de de var böyle tiyatrocu 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 zannediyo-

rum benim çok sevdiğim Tanzirnat Döneminden çok geriye düş-

tük, çünkü bu olay tanzimatta vardı. Osmanlı Tiyatrosunda yazar-

lar da tiyatronun içine girmişlerdi, o zamanki yazarlar Ali Bey, Na-

mık Kemal, Ahmet Mithat da bir ara girmişti, içindeydiler tiyatro-

nun. 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-

58 SALI TOPLANTILARI

mak üzere, orada yazar var zaman zaman, fakat tamamiyle bir

adamm, rejisörün tasarımı bir bütün oyun. Ve bunlar yazarları ışık-

çı neyse dekorcu neyse o gibi kullanıyorlar, yani yazarın da bir kat-

kısı oluyor. Fakat bu çalışma sonunda toplu, kollektif bir çalışma

olarak ortaya çıkıyor. Onun için çok güzel tiyatro, ben çok seyret-

tim 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.

Tamnamiyle bir ekip çalışması ama bir beyin bir yaratıcı var. İş-

te onu diyorum, Şair şiir yazıyor, şiirin yaratıcısı şair, resmnin yara-

tıcısı ressam, binanın yaratıcısı mimar, peki tiyatronun yaratıcısı

kim?. Bu soruyu sormak lazım, işte tiyatronun yaratıcısı oyuncu ve

Tejisör yani iki unsur var. Türkiye'de inanm bir tek tiyatro adamı

gelmiştir, tiyatro kafası belki şaşıracaksınız bunu söylediğim za-

man İsmail Hakkı Baltacıoğlu, İsmail Hakkı Baltacıoğlı tiyatro ile

çok ilgilenmiştir. Tiyatroda öze doğru araştırmıştır. Bütün Rus

Vahtangof'ları, Meyerhold'leri incelemiş ve bunlardan çıkardığımız

öz tiyatro nedir, öz tiyatroda kabukları çıkarırsanız geriye iki şey

kalır. Biraz evvel Beklan Algan'ın söylediği şey seyirci ve oyuncu

kalıyor, işte tiyatro sanatı budur. Onun üstüne eklenen şeyler gü-

zel, zenginleştiri onu arna hiç bir zaman bu ikisi arasındaki alışve-

rişi etkilernemiştir. Bu alış veriş kaybolmuştur Türkiye'de, işte be-

nim tiyatroda çağ dışı anlayışım, seyirci oyuncu ilişkisinin kaybol-

masımdandır.

Şimdi altın çağlara bakalım; Antik Yunan Tiyatrosu; Bir festi-

valde Yunan seyircisi belki 20 tane Kral OIDIPUS 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 Me-

dea onun için önemli değil, Medea ya da Kral OIDIPUS önemli de-

gil, önemli olan onun nasıl oynandığı ve nasıl gerçekleştirildiği.

Koltuğa böyle mıhlanıp ta sonuna kadar seyretmiyor, ben işte bu

canlı ilişkiyi kastediyorum. Bunun üstüne bir çok göstergeler kine-

tik unsurlar, tekst, söz, müzik, makyaj, dekor ne koyarsanız koyun

arna bu ikili ilişkidir tiyatroyu yapan ve bunu ilk defa Türkiye'de

canlı bir sesle söyleyen İsmail Hakkı Baltacıoğlu olmuştur ve uygu-

larna da yapmıştır. Tiyatroculuğu zayıf olduğu için uygulamaları

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 59

ilgi görmemiştir, fakat kitapları çok ilginçtir ve bize bunu öğreti-

yor, bunu hepimiz biliyoruz bugün ama bir çeşit bilmezlikten geli-

yoruz. Gene de yazar olamaz filan demesem bile tiyatro sanatını

arayalım her şeyden önce. O edebiyatın malı tekst tabii tekst de

olur, olrmaz arna 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 ilşkisi kaybolmuştur" Sonunda bu oyuncu seyirci

ilişkisini buluyoruz ve bunun üzerine inşaa edilecek çağdaş olan.

Saym Algan, sizin de 1970'lerdeki çalışmalarınız o ilişkiden yola çı-

karak tiyatronun sözünü kurmaktı, çağdaş bir tiyatro dili oluştur-

maktı. Niye o arayışlardan geriye gidildi?

B.A.- Bu soruya gelmeden önce ilginç bir noktada kaldı, ora-

dan 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 çağ-

daş bir katkıdır, oluşum vardır denilecek. Ben onu biraz evvel Me-

tin'in değindiği noktadan da almak istiyorum. Kısaca yaratıcılık

meselesi nedir ki tiyatroda yaratıcılık nedir diye bakalım. Yaratıcı-

lık bildiğim kadar son yıllarda ele alman değinilen ve araştırılan

operasyon masasına konulmuş bir konu olmasına rağrnen şu nok-

talar denilebiliyor ancak, uzmanları, doktorları veya alanlarda çalı-

şan kişiler. Normal bir takıntısı olmayan her insanda yaratıcı bir

güç potansiyeli vardır. Mesele bu potansiyeli nasıl deşifre edip or-

taya çıkarılması dedikten sonra bu prosesi yaşarna geçiren veya or-

taya 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 yaratı-

cılık potansiyeli dışlanmış olarak karşımıza çıktığı vakit anlanması

için bir ölçü kendi kendirme, 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 ala-

nına geliyor. Sanatı üreticilik diye, sanat üretiliyor diye tanımlıyo-

ruz bunu. Halbu ki üreticilik malum, doğrudan doğruya birbirinin

eşi tıpkısı olması, sanayi kolundan aktarılması.

A.K.- Dizisel üretirne sözkonusu olduğunda.

B.A.- Akan band meselesi, yürüyen band olayı ile karşı karşı-

yayız. Buna karşılık yaratıcılık dediğim gibi bir kereye mahsus, bir

kişi tarafından, şimdi bir kişi tarafından bir kereye mahsus mesele-

60 SALI TOPLANTILARI

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 tiyatroda yaratıcılık kime aittir? Hermen

diyoruz ki kollektif bir yaratırndır, acaba öyle mi, yaratıcılığın kol-

lektif olmasına imkan var mı acaba. Eğer varsa demek ki herkes de-

rece derece değişik bir yaratım meselesini gelip tiyatro olayına atı-

yor, o toplanıyor, oradan bir bütün olarak eğer çıkabiliyorsa çıkı-

yor. Eğer değil de bir kişiye ait, bir kişi sözkonusu ise bu değişik fe-

nomenlerin 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 ya-

zılı 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 iyiyse, 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 tiyatroda kimdir?. Ben şahsen

kollektif bir yaratıcılığı şu anki anlayışımın 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 sü-

rü kimse de oyuncu değil diyor. Bugünün yeni akımlarının daha

fazla rejisör falan diyor, benirim hoşumna gidiyor arna 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 uzatınamamk

için toplamaya çalışayım bu yeni mi diyelim veya bu değişik bilim

düşün alanlarının tiyatroya akışı nedeniyle yaşadığımız çağda bir-

den bire tiyatroya bakışımızın termnel ögeleri 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 tiyatroda ilerliyor. Her yerde dünyanın neresinde olursa

olsun oyun ortaya konulduğu vakit, konulmaya başlandığı vakit

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 61

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 oyun-

cuların ve diğer tiyatro yapımcılarının değişik fikirlerini potasına,

potaya getirmeye çalışır da eninde sonunda o pota içinde bir bü-

tünleşmeye götürmeye ve başarı derecesi bu bütünleşme ve birleş-

mesinden doğuyor. Hayır! bugünlerde demeye kalkıyoruz ki,yolu-

nu arıyoruz bu nasıl olur diye. Bu bütünleşmeye birbirine benze-

meye, bir konsensusa, evete giden değil, kendi kimliklerini koru-

mak şartıyla karşı karşıya kaldı. Yani nedir tiyatro olayı aktörler

grubu dersek aktörler grubunu o konu üzerindeki birbiriyle uyuş-

ması, eninde sonunda bağdaşması değil kendi özgünlüklerini sa-

vunmalarını. Aktörlerin rejisörle, rejisörün metinle, metinin diğer

tiyatro elemanlarıyla buluşması, öpüşmesi, sarılıp benzer bir nok-

tada 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, çatışmada-

ki ana noktaları koruma olayında, yani yaptığımız tiyatro o bir

gün, açılış gününe doğru giden hummalı kaotik yaşam düzeni için-

de varmak istediğimiz o mutlu anı ters yüz etmeye başlıyoruz. Bü-

tün bunların içinde kısaca anlatmrnaya, bence anlatmaya çalıştığımız

kimlik ve yaratıcılık meselesinin korunması olayı yola çektiği gü-

dümlediği 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 ka-

lıcılığı olmadığı için, yani resmi bir kimlik kazanamadığı için yal-

nuz yapılmalarının istek ve heveslerine bağlı kaldığı ve onlar şu ve-

ya bu nedenle ortadan çekilmek zorunda kaldıkları vakit olduğu

gibi işin hiçbir iz bırakmaksızın silinme meselesi. Yeni bir fırsat çık-

tığı vakit yeniden, siz 10 yıl evvelki insan değilsiniz ve bir 10 yıl-

dan daha evvelden başlarnak mecburiyeti hasıl oluyor. Hiç göstere-

ceğiniz malzeme yok, ortada yok olmuş hepsi. Özellikle bu gibi ça-

lışmalarda metni gösteremiyeceğiniz için yaptığınız şey perdenin

kapandığı gün bitiyor, yok oluyor bu acı tarih, boyuna kendini yi-

neliyor.

AK.- Evet Sayın Algan sağolun, Sayın Çapan az önceki konuş-

62 SALI TOPLANTILARI

manız da çağ dışı olmak zorunda tiyatro dediniz biz çağ dışını ya-

şıyoruz diye bir genelleme yaptınız.

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

yaşıyorsa olabiliyor.

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. Gerçek-

ten Türk Tiyatrosu bir katkı getirebilir mi? Yeni bir özgün söz geti-

rebilir mi? Getirdiği Batı şöylemine bir ek olabilir mi? Ya da ona

muhalif bir söylem mi olacaktiır? Çağdaşlığın bir katkı olarak ta-

nımlanması herhalde karşı çıkılmayacak bir tanım gibi geliyor ba-

na.

C.Ç.- Tabi getirmezlerse, gidip kendimizi denize atrnamız la-

zım. İlk sorunuza döneyim. Tiyatroda bir arayış var mı çağdaşlaş-

mak için? Tiyatro ne zaman çağdışı duruma düşüyor? Kendi çağını

anlayamaz ve anlatarnaz duruma geldiği zaman. Böyle birtakım

şeyleri terncit pilavı gibi seyircisine sunduğu zaman, tiyatro çağdışı

oluyor. Bakıyoruz. Bu eskime nereden kaynaklanıyor? Bir çeşit be-

yinsizlikten, düşünmemekten kaynaklanıyor ya da duymamaktan

yani yeterince canh olamamaktan, yaşayamamaktan kaynaklanı-

yor. Bu yüzden de tiyatro tarihine baktığımız zaman, tiyatronun

canh dönemleri var. Altın çağ dediğimiz dönemleri var. Bir de ti-

yatronun karanlık dönemleri var, çağdışı olduğu dönemleri var. Ti-

yatroyu bu karanlık dönemlerden kurtaran kişiler, durumlar tiyat-

ronun yeniden içinde yaşadığı gerçekliği düşünmesiyle, yorumla-

mayabaşlamasıyla ve onun önemli yanlarını anlatabilecek en etkin

dili bulmasıyla gerçekleşiyor. Bu çağdaşlığı gerçekleştirmek, diye-

lim ki çağdaş tiyatro doğduğu zaman bu parlak örnekleri görüyo-

Tuz. Eski Yunan'da. Burada diyelim ki metinler bir kenara itilse de,

oradaki uygulamanın başarısı, o coşkuyu çağdaşlığı sağlhıyor, ama

bence metinlerin de bir payı var. Yani Sofokles'i büsbütün Euripi-

des'i büsbütün bir kenara iterneyiz. Tıpki Shakespeare, Lope de Ve-

ga'yı, Moliere'i de o metinleri yazdıkları için bir kenara itemediği-

miz gibi. Fakat bu yazarların, bu yaratıcıların gizi Metin And'ın

söylediği gibi yaptıkları işin tümünü çok iyi bilmeleri, yani o dili

çok iyi kullanabilecek bir yetkinlikte olmaları. 18. yüzyılda 19. yüz-

yılda tiyatronun çağdışı olmaya başladığını görüyoruz. Bu çağdışı-

lığı ortadan kaldırabilecek bir arayış içinde, bir adam ortaya çıkı-

yor. Büchner'in, Danton'un Ölümü de tiyatroya çağdaşlığı kazandı-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 63

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 görüyo-

ruz, Strindberg'i görüyoruz, çehov'u görüyoruz, wedekind'i görü-

yoruz, Bernard Shaw'u görüyoruz. Hatta bunlar yazdıkları metin-

lerle bir anlamda çağdaşlık kazandırıyorlar. Yaptıkları işe gene ka-

tılıyorum. Metin And bu yazarların ortaya çıkardıkları metinler de

evde yazılmış, tiyatroyu bilmmeyen insanların metinleri değil.

İbsen oyunlarını yazmaya başladığı zaman, 120 tane oyun sah-

neye koymuş, bir tiyatro dramaturgu ve tiyatro yönetmmeni Çehov

belki tiyatronun içinde çalışmamış ama Stanislavski ile çok verimli

iş yapabilecek bir tiyatro duyarlığı var. Ve bu tiyatro duyarlığı Sta-

nislavski'yi zaman zaman aşan bir duyarlık. Yani Stanislavski'nin

yorumlarının yanlışlarını ortaya koyabilen bir duyarlık. Ama çağın

hızlı değişimi tiyatronun yalnız metinle çağdaşlaşabilmesini güç-

leştiriyor. Çünkü ister istemez yalnız metinle yaşamnaya çalışan ti-

yatrolar var. Tiyatronun beslenme kaynağı olan oyuncunun yetiş-

mesi veya yönetmenin, tiyatronun temelinde yatan bu işbirliğini

diyelim ki bireysel yaratıcılıkla toplum yaratıcılığını birleştirebile-

cek gücü görmelerini önlüyor. Bunda belki tiyatro mesleğinin, ti-

yatro ticaretinin de bir zorlaması var. Bakıyorsunuz, tiyatrolar bir-

takım şirketlerin ilgisizliği tepkisizliği yüzünden bir ırkçılığa düş-

müş. Burada türm Amerika'yı düşünmeyelim.

Ama birtakım tiyatrocular, aklıevvel tiyatrocular, bu tepkisizli-

ği gidermek için diyelim ki tango müziği çalan bir oyun sahneli-

yorlar ve oyuncular gidip seyircileri dansa kaldırıyorlar. Hatta er-

kek oyuncu erkek seyirciyi dansa kaldırabiliyor ki tepkisi daha şi-

detli olsun. Bu Kenneth Tynan'ın başma gelmiş bir şey. Observer'in

uzun yıllar tiyatro eleştirmenliğini yapan ve tiyatroda, tiyatronun

bu içi geçmişliğini, çağdışılığını çok acıklı bir şekilde anlatıp bun-

dan kurtulmasmı isteyen Kenneth Tinen böyle bir oyuncunun ken-

disini tango yapmak için üzerine yürüdüğünü görünce, dehşete

kapılmış ve "istemiyorum böyle tiyatro" demiş. Bir örnek daha var.

1971'de New York'da ilginç isirmli bir tiyatro vardı. James Joyce Li-

gurd Theatre! Arnan yarrabbi, ne kadar dehşetengiz bir isim değil

mi? Jarnes Joys Liguet Theatere, 10 dolar veriyorsunuz giriyorsu-

nuz tiyatroya. Ben girmedim, yani kıyarnadım 10 dolara. Giriyor-

sunuz gayet yumuşak bakışlı ve davranışlı insanlar diyorlar ki

"Lütfen paltonuzu, ceketinizi çıkarın, papuçlarınızı çıkarın", çıkarı-

yorsunuz. 10 dolar verdiniz bir kere yani tiyatroya girdiniz. Gayet

64 SALI TOPLANTILARI

yumuşak halılar olan bir salonda başka bir seyircinin yanma oturu-

yorsunuz ve bütün tiyatro dokunma oluyor. Yani İnsanlar birbirle-

rine o kadar dokunamaz hale gelmişler ki, bu dokunma onları in-

sanlaştıran, yani tiyatronun aslında başka yollardan şimdiye kadar

daha doğal biçimde yaptığı bir şeyi 10 dolar karşılığında yapmanı-

zı sağlayabiliyor.

İZLEYİCİ- Cevat Bey tepkili bir dinleyici olarak amatör tiyatro-

cuyu da bu işe biraz katar mısınız?

C.Ç.- Aşk olmayınca meşk olmaz, tabii amatörleri de konuşa-

lhım. Şimdi amatörler; Amatörlük Türkiye'de çok acıkir bir durum-

da. Çünkü tiyatro sevenlerin tiyatroyu canlandırmak için kendi iç-

lerinde duydukları heyecanı, yok olmuş olan bir heyecanı yeniden

yaratmak için kendilerini ortaya atan insanlar. Fakat çoğu zaman-

lar tiyatronun çok disiplinli bir uğraş olduğunu bir türlü onlara öğ-

retemiyorsunuz. Yani belki burada onlara yol gösterecek insanların

eksikliği olabilir. Bu yüzden amatör tiyatrolar bu heyecanı akintıya

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 dışlığını kendi canh

çağdaş tiyatro anlayışlarıyla ama bir amatör topluluğunun gücü öl-

çüsünde ortaya attılar ve birden Erdek gibi bir yerde bir tiyatro

coşkunluğu yaşandı. Yani İsmmail Hakkı Baltacıoğlu'nun gerçekleş-

tirmek istediği tiyatronun küçük bir örneği yaşandı. Bu birkaç yaz

da sürdü. Şeyi hatırlatıyor insana bu genç oyuncuların bu davranı-

şı, AÇOK diye bir topluluk var bugün Türkiye'de, Bilsak da bazı iş-

ler var fakat bunlar bu azgın çağ dışıhk içinde o kadar küçük şeyler

ki, insana Shakespeare'in bir sonesini hatırlatıyor. Şöyle diyor Sha-

kespeare sonesinde "Nasıl başa çıksın bu azgınhkla güzellik, bütün

gücü'bir çiçeğin açışı kadarsa eğer" böyle güzel bir şekilde bitirebi-

lirim sözümü.

A.K.- Sağolun Sayın Çapan.

İZLEYİCİ- Peki bir ruh bir canhhk kazandıramaz mı bu yozlaş-

maya.

C.Ç.- Yalnız ruh değil, çahşma ve bilinçli disiplinli bir çahşma

o konuda sanıyorum Metin And'ın bize anlatacağı çok şey var. Ne-

den Asya tiyatrosunu birtakım insanlar hayranlıkla keşfediyorlar,

çünkü orada inanılmaz bir çaba gerektiğini görüyoruz, sahnedeki

veya oyun alanındaki insanın seyircisine canh bir anlatım yolunu

bulması için nasıl bir eğitimden geçmesi gerekiyor, bunu keşfedi-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 6 5

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 söyleye-

bilir 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 çalışmaları nerede yapacaktınız Sa-

yın Algan.

C.Ç.- Etkisi yok demedim.

A.K.-Peki pardon geri aldım.

C.Ç.- Elbette etkisi var. Kendini o küpün içine hapsedilmiş his-

sediyorsa tiyatrocu, 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 coş-

turan birşey olabilir. Peter Brook "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası",

yahut Bahar Noktası diye bir oyun var ya Can Yücel'in çağdaşlaş-

tırdığı, Beklan'ın da deneme sahnesinin başındayken, Başar Sabun-

cu ve oradaki toplulukla Orhan Alkaya'nın da içinde olduğu toplu-

lukla çağdaşlaştırdığı bir kutu sahnede koydu. Peter Brook "Bir

Yaz Dönemi Gecesi Rüyası"nı yani Alduyeh diye bir tiyatroda

Londra'da bir küp, fakat bu küpü o kadar yaratıcı bir şekilde kul-

landı ki. Şimdi nedir "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası"? Özü cinsel

enerji, aşk, coşku. Shakespeare kendi döneminin tiyatrosunda dili-

nin gücüyle, dilinin güzelliğinin gücüyle oyuncularının yaptıkları

işe inanmalarının gücüyle belki başarılı bir şekilde oynatmış. Ama

günümüze geldiği zaman bizim bunu oyunun içindeki devingenli-

ği bu coşkuyu bu patlamak üzere olan cinsel enerjiyi anlayabilme-

miz için yönetmenin bu püf noktayı yakalaması lazım. İşte o küp

sahne Peter Brook için, o püf nokta oluyor. Ne yapıyor; Yaldızlı ka-

gıtlarla kaplanmış üç duvarı, 4. duvar seyircilere açık ve orada

66 SALI TOPLANTILARI

Hermia ile Leasander veya İskender, Dimitri ile Elena, Dimitrius ile

birbirlerini kovahyorlar. Yani kızışmış genç kız ve delikanlılar ola-

cak. Yani Allah ellerine düşürmesin birbirlerini, böyle bir cinsel

şehvetle. Şimdi bunun sormnut olarak seyirciye geçmesi çok önemli,

yani seyircinin bu yaşantıyı duyması lazım. Koşuyorlar karşılarına

duvar çıkıyor, duvara tırımanacak kadar şiddetle koşuyorlar. Yani

o duvar, o sınır birdenbire o oyunun sınırsız gücünü seyirciye ak-

taran birşey oluyor, ve o kadar. Sonunda, oyunun sonu çok mutlu

biliyorsunuz. Çifter çifter düğünler oluyor Hesiys ile Hipolita, Her-

mia ile Lisandır, Eleni ile Dimitri ayrıca sanatkarlar arasındaki dü-

ğünler. Yani böyle birkaç düğün birden. Şey gibi SHP Belediyeleri-

nin 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 şöy-

le bitiriyorlar; Salona iniyorlar ve seyircilerle sarıhyorlar..Böyle bir

coşkunluğu belki bizden de bekleyebilisiniz.

A.K.- Burada kutu sahnenin, kutu sahne olma gerçekliğini kul-

lanıyor. Boş bir mekân da verseniz,bu yapıdan yola çıkıp orada bir

kutu sahne yapabilir.

C.Ç.- Tabi nitekim aynı oyunu Başar Sabuncu denermne sahnesi-

ne 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 Bek-

lan Algan'ın kutu sahneyi bütün tarihsel bağlamı içinde yerli yeri-

ne oturttuğunu anımsıyorum. 4. duvarı da jaluzilerle kurmuştu

Beldan Algan.

B.A.- O konuyla ilgili birşey söylemek istiyorum, sıram olma-

masına rağmen. Çünkü bizim Cevat'la aramızda eskiden beri süre-

gelen bu mesele hala devam ediyor. Haklı Cevat bir sürü bakım-

dan, Ama ben biraz daha ileri giderek aşırı bir söz söylemek istiyo-

rum. Eğer Türkiye'de bugün tiyatro yapılan her kentte diyelim, iki-

şer üçer tane boş alan tiyatroculara verilse ilk on sene içinde başka

tiyatrocular muhakak yetişecektir. Yani bu kadar basit şey, bir dür-

tü yaratacağına kesinlikle inandığım bir şey. Bir kere düşünce tar-

zından, düşünün bir kere, yazarından tutun klasik anlamda yaza-

rından tutun, oraya bir oyun yazacağım demeye başladığı vakit,

çünkü ne şekilde yazar olursa olsun bir tiyatro biliyor ki oyun yazı-

yor. Bildiği tiyatro yüzde doksan dokuz o kutunun içinde ceryan

edecek bir tiyatro. Onun için istemese, bilmese tiyatroyu çok az bil-

miş olsa da öyle bir konsepsiyonu bir kavramı var.

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 67

Şimdi böyle bir tiyatroya attığımız zaman yazarı, eğer tuzu

olan bir kişiyse muhakak başka şeyler. Bırakin onu yönetmeni deli-

ye 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 çevre-

sel tiyatro oyuncusuyla kapalı kutu oyuncusunun yetiştirilmesi tar-

zından 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 ti-

yatrosunun geleceğinde, meselesinden basit bir vurgu olarak söyle-

diğim bu.

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

M.A.- Ben gerek Sayın Çapan'a, gerek Beklan Algan'a iki ba-

kırndan katılıyorum. Ben verdiği örneğe bir başka örnek katacağım

kutu tiyatro için. Kutu tiyatroyu, kutu tiyatro ile alay etrnek için

kullanılan bir şey. O da Bertoldt Brecht. B. Brecht'ın eski Doğu Ber-

lin'de ki tiyatrosu eski bir müzikhol, kutu tiyatro ve üstelik de altın

yaldızlı kakmalar ve rölyeflerle süslü bir tiyatro. Burada belki yal-

nız o tiyatroyu buldu ama illüzyonist bir tiyatrodan antiilüzyonist

bir tiyatro çıkarmanın yolunu buldu. Şöyle yaptı; Mesela o meşhur

yarım perdesi var ya, ışıkiar devamh aynı şekilde yanıyor, çıplak

ışıklar ama daha da ileriye gitti çerçevenin dışına çıktı.

A.K.- Belki de Beklan Algan'ın tarumladığı olanaklara sahip ol-

saydı, o yabancılaştırmayı kullanmasına gerek kalmayacaktı.

M.A.-Yani bununla, çerçeve gerçeğiyle alay ederekten kendi ti-

yatro anlayışını getirdiler.

A.K.- Sayın Alkaya'ya dönüyorum. Bu konuda ekiemek iste-

dikleriniz dinlemek istiyoruz. Bir de yine sizin az önceki sözünüz-

den 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 gerMim 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 artik.

Katkı nasıl olacak? Katkının nasıl olacağı değil katkının olma-

sıyla ne olacak, olmAmasıyla ne olacak, bu daha önemli bence. Ya-

ratıcıhk tamarmen bireysel bir şey midir? yoksa kollektif ve taşına-

bilir bir şey midir? Bu da ciddi başlıbaşına bir tartışıma konusu bel-

ki.

Yaratıcılığın alanı kollektife taşınabilir. Nasıl taşınır?. Bir kişi-

nin çok özel sergisi, çok özel birikimi bir diğeri ile buluşturuldu-

68 SALI TOPLANTILARI

ğüunda taşınır yaratıcılık. Bu buluşma, bu birliktelik gerçekleştirildi-

ğinde taşınır. Bunun için gereken tanışma süreci gerçekleştiğinde

taşınır. Yani tiyatroyu yapan insanlar, yapmak sözcüğünü özellikle

kullanıyorum, birbirleriyle yaşarnayı öğrendikleri zaman yaratıcı-

lik kollektife taşınır. Taşınamadığı zamrman yapılan şeyin yaratıcı ya

da çağdaş, olumlu herhangi bir anlamda tiyatro olması sözkonusu

değildir. Bir noktadan sonra, figğürüinü oyuncu gerçekleştiriyor ve o

kreasyonu her gösteride yeniden oluşturan da oyuncu. Ama oyun-

cular sahne üzerinde birbirleriyle alışverişini tammamlayarnamışlar-

sa yapılan işin yaratıcı bir iş olması zaten mümkün değil. Yani bir-

birlerini hissedebilecek sezebilecek yaşama olgunluğuna gelme-

mişlerse, mümkün değil. Bu çağın tiyatrosu birlikte düşüinmeyi öğ-

renmiş insanların tiyatrosu.

Bu anlamda benirm konuşmamın koptuğu noktadan alarak

söylemek istiyorum. Teksti kesinlikle evde üretilen edebiyat eseri

dramatik edebiyat eseri olarak görmüyorum ve Sayın And'a katılı-

yorum. T.S.Eliot'un şiire getirdiği çok büyük bir katkı olan obzecti-

ve corelatine kavram bütün sanatlara yayılabilir; realite boşlukta

asıh değildir. Mutlaka hısımhk ilişkileri kurularak vardır her reali-

te.

Bir oyunun kimler tarafından oynanacağı, nerede oynanacağı,

nasıl oynanacağı ile çok yakından ilişkilidir. Tiyatro metni ve onun

üretimi Benim itiraz ettiğim, metinin ortadan kalkmasının miim-

kün olmayacağıdır. Ne kadar kaldırabilirsiniz?. Diyelim Heiner

Müller'in Hamlet Machine'ini ne kadar kaldırabilirsiniz? Metniniz

beş sayfahk bir snopsistir. Ama sonuçta metindir belirleyecek olan.

O metni tümüyle kaldırdığınız zaman, yapılan işe başka bir ad bul-

mak gerekir. Tiyatroyu daha fazla yüceltineye de gerek yok belki.

Yani belli bir düşünceyi mutlaka tiyatro olarak ifade etinek zorun-

da değiliz. Nasıl büyük aile yapısı dağildiktan sonra rornan sanatı

zayıfladı ve yerine tekst diye yeni bir tü çıktıysa, belki bir başka

kanal daha açılacaktır ve o başka kanal kendini kendi irnkânları ve

araçlarıyla ifade etrneyi becerecektir.

Katkıyı da içermek üzere çağdaşlık mümkün müdür? Bir bü-

yük organizmanın içinde görmek gerekiyor belki her şeyi. Bilebil-

diğimiz, anlayabildiğimiz, bize aktarılan kadarıyla tarihi dönemler

gösteriyor. Belli dönemlerde çok parlak çıkışlar, belli dönemlerde

büyük çöküşler yaşandığını görüyoruz. Ben, büyük çöküş, çürüme

devresinde yaşadığımızı düşüinüyorum. Bizirm "rornantik çağ"ımız

belki 21. yüzyılda 22. yüzyılda gelecek, dünya kalırsa!.. Şu anda ya-

şamın içinde neler olup bitiyor, bunu kavramak çok önemli. Çünkü

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 69

ben insanların 20. yüzyıl ortasından itibaren rasyonaliteyi yitirdik-

lerini düşünüyorum.

Birileri çıkıp yağmur ormanlarının yarısını yok ediyorsa ve

böylece Dünyanın oksijen imkanının yarısmı yok ediyorsa, burada

rasyonel bir yan bulunamaz. Birileri çıkıp dünyayı ve güneş siste-

mini yok edebilecek nükleer birikimin 7 katını üretip depoluyorsa,

burada bir rasyonalite kalmamış demektir. Yaşanan çağ aklını yitir-

miş bir çağdır. Dolayısıyla şu anda yaşanan sürecin içerisinde çıka-

cak olan işler, tiyatro veya başka bir alanda çok büyük umutlar va-

ad etmemektedir bence. Yeni bir altın çağ göremiyorum yakında,

ama bir arayış çağı görüyorum. Bu da nereden geliyor? Bütün din-

lerin, bütün ideolojilerin temelinde bir kavram vardır; Humanum

kavramı; insanlık ailesi... Bu insanlık ailesine doğru giden her ara-

yış; yeni bir rasyoneli içeren, yeni bir rasyonele yönelişi içeren bu

arayış, bulunduğu mecrayı kıpırdatacaktır. Bu tiyatroda ise tiyatro-

yu kıpırdatacaktır.

Sentez bir doruğa vardı bence, sentetiklik bir doruğa vardı.

Şimdi nasıl ayırabiliriz. Yani sahnedeki her oyuncuyu herm birlikte-

liğin içinde, hem de tek başına nasıl var edebiliriz. Buna dönük ça-

lışmalar, bir ucundan yakalayan çalışmalar yapılıyor. Sinemada

Godard'ın denediği, çok benzer bir şey birimleri ayrıştırmak ve ay-

rışan birimleri uyum içerisinde bir arada kullanmak. Yani sesi, di-

yaloğu, 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. Mo-

dernizm belli bir doruğu yakaladı. Biz hâlâ, çağdaşlıktan ayırarak

söylüyorum, modernizm kavramları içinde düşünen insanlarız.

Kendimi en azından öyle görüyorum. Ama bir kuşak var ve o ku-

şak belki modernizmin kavramlarıyla düşünmüyor, bambaşka

kavramlarla düşünüyor ya da henüz kavramları oluşmadığı için

farklı bir düşünce yapısı strüktrü var.

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

O.A.- Böyle iddalı adlar koymak istemiyorum. Ben kuramcı

değilim. "Yeni modernizm" demek bana çok iddalı geliyor. Bir ras-

yonaliteye ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. Yeni bir çağdaşlığın

ancak yeni bir rasyonalite ile başlayacağını düşünüyorum. Bugün

anladığım anlamda çağdaşlık için çok büyük sözler söylemek iste-

miyorum. Bittiği gibi bir sezgim var.

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

limizi sonlandırdı.

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

70 SALI TOPLANTILARI

selesinde bir şeyler eklemek istiyorum. Bir Türk olarak Türkiye'de

yaşayan bir insan olarak düşündüğünde, doğrusu bana komik geli-

yor. Sanki İtalyan sahnede mütiş bir şey yaptık, bir yere geldik, tı-

kandık ve bize meydanlar gerekiyor gibi... Her tür imkân, tiyatro-

nun var edici, belirleyici koşulları içinde her türlü irnkân denenebi-

lir.

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 kollektiflik ve

seyircinin çağdaşlaştırılması konusunda bana tiyatro tarihinin en

heyecan verici dönemi ki başlangıçta şöylendi. Opera, bale falan

bütün bunları tiyatrodan ayrıymış gibi görüyoruz. Hepsi bir sanat.

Bana hayranlık veren 20. yüzyılda oldu bu olay. 20. yüzyıl başlan-

gıcında Dizghilev'in Ballet Russe gösterimleri. Burada kollektiflik

de, seyircinin yetiştirilmesi de çağdaşlık da burda hepsini buluyo-

ruz. Buradaki kollektiflik göz kamaştırıcı bir kollektiflik. Düşiinün

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

albürm yapacağım böyle bütün resimlerle. Düşünün ki müzisyenle-

ri alalım Stravinsky Manuel de Falla, Erik Satie gibi devrin en bü-

yük müzisyenleri, Ressamları alalım Picasso başta olmak üzere bü-

tün meşhur ressamlar ondan sonra dansçılar Nijinsk y'ler, Pavlova-

lar, Şairler Jean Coeteau filan. Bütiüimn bunlar arasında bir arkadaşlık

var. Mesela hepsi ressam olup Diaghilev'in portresini yapmak isti-

yorlar.

Bir sürü portre var. Diaghilev'in kimini Jean Cocteau yapmış,

kimini Picasso yapmış filan. Ben bunu ilk ağızdan duydum. Stra-

vinsky'nin müziğini ilk kez Pierre Montaux diye bir şef Fransız şefi

yönetiyor. Ben Amerika'da tanıştım, çok yaşlanmıştı. Dedi ki Stra-

vinsky müziği çalınırken eski Yunanlı'ların taş atrnası gibi dorna-

tesler gibi şeyler atmışlar. Fakat zamanla büyük coşkulu seyirci

bulmuş, seyirciyi o düzeye getirmişler. Bence 20. yüzyılın en önem-

li 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.

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 71

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 olu-

yor. Asya tiyatrosunda eğitim şirmndi örnek oluyor. Batılı tiyatrocu-

lar Asya'ya gidiyorlar orada uzun süre geçiriyorlar. Ben Çin'e git-

tim. Orada okullara baktım, 9 yıl tamamıyla vücutlarını geliştiri-

yorlar, akrobasi yapıyorlar, örneğin göz sınıfına girdim. Çocuklar

yerlere oturuyorlar piyano eşliğinde gözlerini dolaştırıyorlar, ya-

rım saat bir saat bu işi yapıyorlar ve gözlerine hakim oluyorlar. İs-

tediği 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 yetiştiriyor-

lar. 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 elbisele-

rini 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 hermnen gördük. Beklan Algan'ın da yaptığı

çok doğru, zannediyorum tek kişi Türkiye'de. Bunlarla çağ içine gi-

rebiliriz.

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

B.A.- Metin öyle şeyler söyledi ki gururdan ne söyleyeceğimni

unuttum. Ben şunu belirtmak istiyorum

bu kadar eleştiri olumlu olumsuz , müspet menfi konuşmalar-

dan sonra aca son turların belki kısa bir kısınını kendi toplumu-

muz içinde Türkiye'de yaşadığımız toplum içinde, bu görüşlerin

ışığında yarının tiyatrosuna elvercek olumlu ne gibi öneriler getire-

biliriz, olmasını diliyoruz. Muhakkak onlar da başkaları gibi dos-

yada kahr ama hiç olmaz sa konuşulmuş olur.

A.K.- Kısaca önerileriniz.

B.A.- Benim tek düşündüğüm bu şeylerden bir tanesi şöyle, bir

tanesi ama önermli bir şey olabilir, gene urnutsuzluk çemberi içinde

konuşuyorum ama hiç olmazsa bu konuda Cevat ile Metin gibi bu

işlerin öğretim safhasında da çok uğraşmış ve uğraşmakta olan ho-

calarımız var aramızda onların konusuna bağlayarak söylemek is-

tediğim bir şeyler var, o da şu; Tiyatronun Türkiye de yapılan ti-

yatronun şemasına baktığımız vakit, ödenekli tiyatro var, özel ti-

72 SALI ToOPLANTILARI

yatrolar var, arnatör 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, öde-

nekli ve kurumsallaşmış tiyatrolardan bir şey beklermemek lazım.

Beklemiş olmak onlara yapamayacakları işi yükleyerek tenkit etine

yolunu açmaktan başka bir işe yaramaz. Onlar çok iyi oyunlarda

olamak şartıyla oyunlar varmak durumundalar, bir fabrika gibi ça-

lışırlar, çok iyi mal çıkarırlar çok kötü mal çıkarıralar başka. Fakat

bu kurumların onun dışında yapması gereken iki aşamalı çalaışma-

ları gerekirdi. Bir tanesi deneme bölümü açmalılar, denemne 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 gi-

rer, her türlü teorik kuramsal ve uygulamalı olarak. Kurarmnsal de-

diğimiz vakit ilk başta söylemeye çalıştığım gibi tüm bilim ve dü-

şün dallarının tiyatroya akmasına açık kapılar bırakilacak şekilde

tabii Cevat'ın söylediği gibi; Tiyatyrocuı bunların ustası veya uz-

manı olacak değil fakat yaşadığı çağın değişkenliğini nereden anla-

yacaktır?. Dışarıya, sokağa çıktığı vakit, teknik dediği vakit o yan-

lışlığa düşmüş olmamak için tekrarlıyorum, teknikten şunu kaste-

diyorum. Bir uzay çağını yaşıyorsa insan, bunu için de teknolojinin

nasıl geliştiğini ve insan ilişkilerini nasıl değiştirdiğini farkına var-

ması lazım, uzman olması geekmez. Araştırma bürosu olacak bu

araştırmadan çıkan değerler olgular deneme sahnesinden seyirci-

siyle karşı karşıya denenecektir. Zaten büyük tiyatro onu alıp on-

dan yararlanacaktır. Yaşaması için ondan yararlanacaktır. Onun

için deneme sahnesinin bugünkü konumu tehlikeli bir konurndur.

Araştırma olmayan deneysel tiyatrolar birdenbire kurumsal tiyat-

ronun yaşamasına malzeme üreten mahiyete girip kimliklerinide

kaybediyorlar. Fakat burada özellikle bizim toplumumuz için

önemli olacağını tahmin ettiğim birşey üniversite yani tiyatro bö-

lümleri olan üniversiteler burada nasıl rol oynar. Tabii üniversite-

rin içinde bulundukları problemleri bizden çok onlar çok iyi bili-

yorlar. Ne kadar çok yapmak istedikleri şey var da onda birini bel-

ki yapabiliyorlar.

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

B.A.- Fakat yapılabilirse şu tehlikeyi önliyerek yapılması ge-

rekli bir şey var, acaba üniversitelerde programa konur da belki bir

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 73

pün 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 çalışmaları

özellikle araştırma çalışmalarını yürütecek kişiler, ister kendi top-

lumu-muzdan ister yabancı, burada fark görülmez. Onlara imkan

açarak kendi imkanlarıyla oranın döllenmesini ve zenginleşmesini

sağlamak. Çünkü dışarda ki hele bizim gibi toplumda yalnız bele-

diyeye, devlete bağlı para alabileceğin bir şeyde bunlar bizim yap-

tığımız gibi bir süre gidiyor, bir zaman sonra siz gidersiniz 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 to-

humndan başka ileriye bir şey beklememek lazım, kendimizi tatmnin

için yapıyoruz da denilebilir bu. Başka bir şey yapmak isternediği-

miz için de fakat böyle toplumun temel noktalarına doğru akacak

bir zenginlik bolluk ve döllük edecek şeyler değil. O bakırndan be-

nim 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 tiyatrolog arkadaşlar daha

iyi söyleyecektir, tiyatronun çekmiş olduğu, Dünya tiyatrosunun

çekmiş olduğu bir şey, bilgi ve deneyim aktarımı olmuyor tiyatro-

da. Yazılı teksten bahsetmiyoruz o kalıcı bir şey, o binlerce sene ka-

labiliyor, ama tiyatro olayı sahnede gösteriliyor. Seyretmiş, duy-

muş olduğumuz bir gösteri, bunun aktarımı yok, bunun tarihçesini

nasıl ayarlayacağız, araştıracağız. Ne olmuş bizden önce, nasıl gel-

miş bilmem ne. Şimdi artık içinde yaşadığımız bu ileri imkanlı bir

çağda hiç olmazsa videolarla ve başka türlü iletişim araçlarıyla de-

nildiği gibi burada dünyanın bir sürü yerinde aynı sancıyı duy-

makta 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 üçün-

cü 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 gere-

kiyor, araştırma hele kuramsal boyuttaki araştırmaları dışardaki ki-

74 SALI TOPLANTILARI

şilerin, onlardan süzüp, alıp tiyatroya dökülmesi gereken şeyler.

O.A.- Küçük bir yanlış anlama olduğu için kanaat belirtmek is-

tiyorum. Biz kavramları çok kaymış bir dile sahibiz, ama bunun

yanı sıra çok doğru kullandığımız, tam anlamıda kullandığımız ba-

zı kavramlar da, özel koşullara tekabül etmnediği için yanlış anlaşı-

lıyor.

Bu amatör, profesyonel ayrımında da böyle. Adı zikredildiği

için, özellikle Bilsak Tiyatro Atölyesi'ni mesela, arnatör tiyatro kap-

samında görmek, AÇOK'u amatör tiyatro kapsamında görmek bu

hem doğrudur hem yanlıştır.

Ya da Tiyatrosunu, Kumpanya Sahnesi'ni amatör tiyatro ola-

rak görmek doğrudur. Çünkü bu tiyatroları kuran, yaşatan insan-

lar hayatlarını tiyatrodan kazanmıyorlar. Ama yanlıştır, bu insan-

lar hayatını tiyatrodan kazanan insanlarla kıyaslanamayacak ölçü-

de gerçek anlarmnda tiyatro yapmaktadırlar. Bütün enerjilerini bü-

tün birikimlerini tiyatroya aktarmakta ve yeni arayışların izlerini

sürmektedirler. Kavramlar kullanıla kullanıla yeni anlamlar edinir-

ler. "Galatı meşhur, kelamı fasihten evladır" derler.

Bugün profesyonel tiyatrocu diye adlandırılabilecek insanların

yaklaşık 7 80'i ödenekli tiyatrolardadır. Bu insanların belki yarısı-

nın birinci işleri dublajdır, talk showdur,dizi filmdir vs. O zaman

birinci işi tiyatro yapmak olan amatörle birinci işi dublaj yapınak

olan profesyonel tiyatrocuyu yanyana koyduğumuzda, hangisinin

amatör hangisinin profesyonel olduğunu anlamakta güçlük çeke-

TIZ.

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 kal-

dım orada tanık oldum, bir tiyatro stüdyosunda (Strasbeng'in Ac-

tor's studio'sunda) pazartesi geceleri genç yazarlarla oyuncuların

buluştuğu 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 gü-

neyde, küçük bir otelde, aktöre diyor ki, bir takım tiklerin olsun, si-

nir bir adam olacak o otelin resepsiyonundaki adam, şöyle oranı

buranı kaşı diyor. Birden bakıyorsunuz piyes canlanıveriyor ufak

tefek şeylerle. Niye olmasın İngiltere'de de denendi bu, pazar gece-

leri Royal Court Tiyatrosunda daha bitmmemiş piyesi aktörler de-

korsuz filan tecrübe ediyorlar. Bundan aktörler de bir şey kazanı-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 75

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 tiyatro-

sundan beklemek abes olur. Genç oyuncular bunu yapıyorlardı,

Genç Oyuncular'da yaşlı Ahmnet Kutsi Tecer de vardı, ama genç ya-

zarlar da vardı. Onun çok önemli bir sonucu Genco Erkal gibi bi-

rinci sınıf oyuncular oradan yetişti, ben de gördüm. Erdek'teki ya-

pılanlar bence çok büyük aşarnadır Türk Tiyatrosu için.

A.K.- Sayın Çapan, sizin bu konuda eklermek istediğiniz bir şey

var mı?

C.Ç.-Bütün bu olumlu önerilere katılıyorum Gerçekten tiyat-

ronun çağdaş olabilmesi için çok sabırlı, çok bilinçli, çok akıllı bir

takım çabalar gösterilmesi gerekir ki, bunu üniversitelerin yapabi-

leceğini Metin And'ın verdiği örnekten de anlıyoruz, benzer örnek-

ler çoğaltılabilir. Onun için Beklan'ın bu özlemlerine ben katılıyo-

rum. Ama şöyle bir soru sormaktan da kendimi alamıyorum. Aca-

ba bu tiyatrolar kapatılsa ve yasaklansa daha olumlu bir sonuç ala-

maz mıyız?

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

İZLEYİCİ- Zaten kapattılar iki tanesi iptal edildi, bu sene hiç

bir şey seyredemiyoruz.

C.Ç.- Hatta yasaklasınlar, tiyatro denilen kötü işin ben yasak-

lanmasından 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 bulan-

dır. Ama bu evrensel değerler skalası dediğimiz şey nereden geldi,

gökten zembille mi düştü? Hayır! Yüzlerce kültürün bileşimidir ev-

rensel değerler skalası. O zaman, önce kültürü belirleyen şeyler

arasında coğrafyanın, dilin olduğunu hiç unutmamak gerekir. Bi-

zim en büyük sorunlarımızdan birisi, modernite eşittir batıcılık for-

mülünün kaçınılmaz bir sonucudur bu, kendi kültürümüze hiç dö-

nüp bakma lütfunda bulunmadık. Zannediyorum artık çok yağrna-

lanmış, izleri bile silinimiş de olsa, kendi kültürümüzün köklerini

aramakta fayda var. Evrensele giden yolun, o çok klasik formülün

buradan geçtiğine inanıyorum.

A.K.- Panelimizin konuşmacıları tiyatroda çağdaşlığı kendile-

rine göre değerlendirdiler ve ortak bir noktada uzlaşıldı, tiyatro-

nun edebiyatın tutsağı olmadığını, yani metinsel gerçeklikten, me-

tinden ibaret olmadığı söylendi. Tabii çağdaşlık olayında metin

gerçekliğinin ötesinde aramnak gerektiği doğal olarak çıktı.

76 SALI TOPLANTILARI

Sayın And oyuncu-seyirci ilişkisinin kaybolduğunu, özde o

ilişkinin kurulması gerektiğini ya da o ilişkiye dayanan, oradan

yükselen, onun üzerine oturmuş bir tiyatronun geleceği oluştura-

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 konuşmaları-

nızda 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. Arna doğaç tiyatrosu varsa metinsiz

tiyatro o zaman mümkündür ve eskiye dönülmesi gerekliliği gibi

veya eskinin de yeniden ele alınıp derlenip toparlanmasmdan ya-

nayım. Yani eski Türk Tiyatrosunun işlenmesinden yanayım.

A.K.- Saym And bunabirşey 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 söyliyeyim 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 müdahele edebilir. Siz yazarsmız, gazetelerde yazıyorsu-

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 tiyatrocu bilinçsiz, çün-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 77

kü hiçbir şey bilmiyor. Ben tiyatrocu değilim, çok yakından da ilgi-

lenmiyorum, kebapçıda çalışıyorum. Bir tiyatro paneli oluyor ve ti-

yatrocular yok. Ben Ylldız Kenter Tiyatrosuna gittim geçen gün,

pitmeden önce oynunda geçebilecekleri yazdım, kebapçıyım arna

oyunda geçebilecekleri tahmnin edebiliyorum ve benim için değişik-

lik olmadığını bildiğim ikincisine gitmiyorum. Seyirci geliyor ama

ikinciye gelmiyor, gerçekten böyle, suç sizdedir, suç tiyatrocular-

dadır. 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 çağ-

daş mı, çağdaş neden? Çünkü bu binanın termmelinde şu anda bil-

mem hangi köydeki kadının alın teri var, çünkü parasını oraya ya-

tırıyor. 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 ye-

rinde şimdiye kadar çağdaş tiyatro kurumlardan çıkmamıştır, bun-

dan sonra da çıkmayacaktır.

Bunlar parasız, özerk, özellikle bundan sonra "Özerk Tiyatro"

lafının kullanılmasını rica edeceğim. Çünkü bu kişilerin bu işi pa-

rasız yapmalarının sebebi amrmatör olmalarından değil, bu toplum-

dan 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 Ti-

yatrosu'nda bir oyunun maliyeti iki milyar liraydı. Eminim ki bu

topluluklara bu parayı verseydiniz çok daha düzeyli yapıtlar orta-

ya çıkardı, eğer amatörlük varsa o parayla o oyunları çıkaran ku-

rurmlar armmatördür bence. Bu yüzden sizdeb ricarn bu tür çalışmala-

rı destekleyeceksek bunlara gereken saygıyı ve ağırlığı vermemiz

gerekir. Eleştirmenlerimizin eleştirmesi lazım, seyircilerin gitmmesi

lazım ve tanımladığımız zaman "Özerk Tiyatro" dernemiz lazım.

A.K.- Sanıyorum Orhan Alkaya sizin görüşünüz doğrultusun-

da Amatörlük, profesyonellik tanımını ters yüz etti.

İZLEYİCİ- Benim öğrenmek istediğim Metin And'dan çağdaş-

lıkta eleştirmenin yeri nedir veya sorumlulukları. Seyirciyi, oyun-

cuyu, yazan anladıkta eleştirimneni anlamadık.

M.A.- Evet eleştirmenin yeri, o da Türkiye de maalesef yok sa-

yılır, eleştirmenlik ayrı bir meslek olamıyor, Türkiye'de böyle bir

78 SALI TOPLANTILARI

şey yok. Nitekim başka alanlarda olmadığı gibi. Mesela romancılık

da bir meslek, pek az kişiye nasip oluyor, yani rornanıyla hayatını

kazanan çok az kimse oluyor. Değişik eleştirmen anlayışları var,

mesela New York daki eleştirmenler, büyük gazetelede yazanlar

bir nevi tüketicinin sözcüsü gibi hareket ediyorlar. Eğer bir kornedi

seyredecekse onu uyarıyor ve buna seyirci çok iyi uyuyor. Yani 100

Dolara 200 Dolar'a patlıyor bir ailenin Brodway'de bir oyun seyret-

mesi, o 200 Doların karşılığını alacak mı alamayacak mı, yernek fi-

lan da yiyorlar. Mesela Tenessee Williarms'ın bir oyunu üç günde

kalktı, eleştirmenler veryansın ettiler, üç günde zararm neresinden

dönülse kardır diye kaldırdılar. Bu tür bir eleştirmenlik var. Bir de

daha çok teorik düşünen eleştirmen var bu da bizde yok, birincisi-

nin olmadığı gibi. Yani biraz yol gösteren, o eserin biraz daha iyi

anlaşılmasına yol açan kirmnse. 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 gitmi-

yorlar, zaten pek az yazı çıkıyor. Konu komşu birbirine söylüyor

"Bu oyun iyidir gidin veya gitmeyin" diyor öyle oluyor.

O.A.- Eleştiri başh başına bir birim değil, bir sanat eserinin

üzerine yapılan bir şey. Dolayısıyla, bizde niye eleştirinen yok'un

cevabını ararken, kaçınılmaz olarak bizde ne kadar tiyatro var?

Eleştiri metninin yazılabileceği bir bütünün olması lazım karşınız-

da. Yani binlerce defa tekrarlanmış bir kahbim kötü bir yorumu

üzerine ne yazılabilir? Bir şey yazılamaz, o yazı defalarca yazılmış-

tır, çünkü. Bir kere A tiyatrosu için yazılmış yazıyı B CD 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 eğiti-

mi veren okulların araştırma veya deneysel laboratuvarlar kurma-

sıyla acaba bir çözüm bulunabilir mi? Ya da böyle araştırma labo-

ratuvarları çoğaltılabilir mi diye bir soru aklıma geldi. Bu herhalde

imkansız, böylesine yeniliklerin yapılması, çünkü sanıyorumilk

kez Türkiye'de 1992 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nde Müzikal

bölüm açıldı, daramatik oyunculuğun dışında sadece iki öğrencisi

var. Sanıyorum böylesi bir şey beklernek herhalde hayal.

O.A.- Bir şey belirtmmek istiyorum, bu söyleyeceğim şeyin yapı-

labileceğine de inanıyorum.

Üniversitelerimizin ne kadar yoksun ve dertli olduklarını he-

pimiz biliyoruz. Buna rağmnen bir sürü kollarda da eğitirm veriyor-

lar. Şimdi buradan mezun olan arkadaşların Türkiye'de kendi iş

kollarında ne kadar çalıştığına bakın. Yazar yetiştiren, Drarnaturg

TiYyATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 79

yetiştiren bölümlerden mezun olanların onda biri ancak meslek

Aalanlarında iş bulabiliyor.

Bu yetiştirilmiş insan gücünü toplum değerlendiremiyor. Fa-

kat bu mezun olmuş insanlara mezuniyet sonrası çalışma alanı açı-

lırsa burada uzun süreli araştırma yapma alanları elde ederler.

Bu bütçe meselesi midir, muhakkak, fakat iki odadan da başla-

yabilir.

C.Ç.- Bir öneri daha; Bir kere arakadaşın öfkesini çok sağlıkiı

bulduğumu söyliyeyim. Bir de bir öfke eksikliği var bu toplumda,

ölke bir takım şeylerin yaratılmasında yardımcı olabilir. Tepkisiz

yaşamak da sanırım çağdaşlığa götürüyor. Bu arada olumlu yolda

atılacak adırnlardan biri seyirci yetişmesi. Tabii seyirciyi tiyatro ye-

liştirir, iyi bir tiyatro seyircisiyle iletişim kurar va başka türlü tepki-

ler 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. Ço-

Bu 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, uy-

gulama olarak okullarda yapılması yalnızca okul müsarnereleriyle

sınırh kalmasın. 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 ola-

rak yapacak bir takım tiyatrocularla çok değil belki 5-10 tiyatrocuy-

la böyle bir adım atılsa, en azından hiç çalışmadan para kazanan

insanlar o dururndan, O utanç verici durumdan kurtulacaktır, hern

de o potansiyeli birikimi yararh 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 iyirnser tiyatroların kapatılmasından ve yasak-

lanmasından daha başka türlü öneride de bulunabilirimn.

M.A.- Ben bu eğitim konusuna katkıda bulunacağım müzik

paralelinde. Biz II. Mahmud'dan beri çok sesli müzik diyoruz, şim-

di iki tane konser salonu var doluyor, mesela Ankara'da curna ge-

celeri bilet bulunamıyor. Acaba çok sesli müzik bizim yaşarmnımıza

geçti mi? Benim bir test ölçüm var, diyorum ki bir konserden çı-

kanlardan gelişigüzel iki kişiyi bir araya getirin, onlara iki sesli bir

ezgi söyletmeye çalışın, söyleyebilecekler mi? Yemin ederim ki

söyleyemiyeceklerdir, ama iki tane küçük 6 yaşında Avusturya'lı

80 SALI TOPLANTILARI

veya İngiliz çocuğunu getirin ikisi iki sesli hatta üçü üç sesli bir ez-

giyi söyleyebilirler. Yani bütün mesele çocukluktan başlıyor, çocuk

gözünü birtakım tiyatro, sanat çalışmalarıyla açıyor, kendileri ha-

zırlıyor 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 tiyatrormuzda çoluk çocuk hepsi yetişiyorlardı. Bir olayı

kitabıma da aktardım, uzun zaman Türkiye'de bulunmuş bir ya-

bancının anılarında Karagöz'ü uzun uzun anlatıyor. Bu sırada il-

ginç bir olaydan bahsediyor; Bir gün Karagöz temsiline gidiyor, o

zaman Karagöz açık saçık, olmadık şeyler söyleniyor, canlılığı da

oradan geliyor, yani Karagöz'ün istediğini söyleyebilime özgürlü-

ğünden. Adam diyor ki "Yanırmda bir adam, onun yanında da 11

yaşında bir kız çocuğu var, ona döndüm bunlar bu kız çocuğuna

seyrettirilirmi dedim, adam da; Nasıl olsa öğrenecek bir gün, otur-

sun şimdiden öğrensin bütün bu hayat gerçeklerini dedi" diye an-

latıyor. O zaman öyle sanatçılar vardı çekirdekten yetişen, Batı ti-

yatrosu gelince o bir takım elit insanların tekelinde oldu halka ge-

çernedi, halk yetişemedi. İyi devreleri olmuştur, 1960'lı yıllarda An-

kara 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 edebiliyor-

du. Ama tiyatrocular kendi egoları ile bu seyircileri bozdular.

A.K.- Bugünkü panelimiz burada sona erdi konuşmacılara ve

izleyicilere teşekkür ederiz.

plastik sanatlarda

w

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 Sarkls.

Daha önce iki ayrı disiplinde çağdaşlığı tartıştık. Bütün bu di-

siplinler arasında plastik sanatların ayrı bir yeri var. O ayrılık çağ-

daşlığın yani kontamporenliğin plastik sanatlarda yerleşik bir ta-

nım 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.

Çağdaşlıktan ne anlıyoruz? Sanatın doğal dil dönemi, yani

anonim üretim döneminde, bireyin olmadığı dönemde çağdaşlık-

tan 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 yapıtı-

nın ağırlık noktasının da artık düşünsel arka düzleme geçtiğini

gösteriyor. İşte bizi çağdaşlığa, 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 ta-

şıyor. Hernen bir soru ile Sarkis'e yönelmek istiyorum. Sizin çağ-

daşlık tanımınızı alarak başlamak istiyorum. Siz Türkiye'li bir sa-

natçısınız ancak Fransa'da üretiminizi sürdürüyorsunuz, başka bir

deyişle bir periferi ülkesindensiniz, ama üretiminiz merkezde.

Çağdaşlık olgusuna periferiden bakışla, merkezden bakış ara-

sında 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

84 SALI TOPLANTILARI

bizleri yalnız iki tur dinleyecek kadarsa iki tur konuşuruz, gerekir-

se üçüncü bir tur yaparız.

S.- Ben çağdaşhk konusunu 1945 den alarak başlamak istiyor-

dum, hatta çok daha gerilere gidip, buraya gelmeden önce şunu

sordum kendirme; Bu 14. Asırda veya 15. Asırda çağdaş olmak nasıl

oluyor ve neden sonra çağdaş olunuyor, onu biraz açıklamak ve

anlatmmak niyetindeyim. Sizin de söylediğiniz gibi, birey sorunu or-

taya konmadan çağdaşhk 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 gönerdiği

imaj, simge tartışılmaz. Dolayısıyla burada çağdaşhk sorununu tar-

tışmamız biraz güç. Fakat 14. yüzyılın sonlarına doğru bu ikona sa-

natında belirli bir korku vermne sahneleri oluşmaya başhyor. Yani

çizimde, şekilde. Çok misallerle konuşacağım ben, mesela 14. yüz-

yılda yaşayan bir ikonacı ki adı vardır, ondan önceki ikonalarda da

pek sorun olarak kaale alınmazdı. Bu Yunanh TEOFAN diye bir

ikonacı, bunun işlerine baktığımız zaman, şekillerin çok sert, kor-

kutucu, yani ona baktığımızda insanoğlunun başkaldırması diye

bir şey olamıyacağını, yani bir yerde bir emir görüntüsü yaptığını

ve bu emrin de tanrı tarafından geldiğini anlatır. Buna karşı koy-

mak demiyeceğim, daha çok insanın acısını görüp, bu acıyı dile ge-

tirmeye çahşan başka bir ikonacının kalkıp bu durumlara nasıl ce-

vap 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 oldu-

ğunu dile getirmiştir. Ve bunu dile getirmesi, o çağın insanına ışık

getirmiştir. Bu bakımdan ben Andre Rublef'in, yani 15.yüzyıl ba-

şında ikonasını yapan Andre Rublef'i çağına ışık getirdiği için çağ-

daş bir sanatçı olarak görüyorum. 14. asrı atlayıp, hatta daha da

fazla, 18. yüzyılın sonlarına doğru, başka bir sanatçının bir kaç işi-

ni almak istiyorum ve 1890 küsürlere kadar resirnde ve heykelde

kadın figürünün durumunu gözler önüne getirdiğirniz zaman şu-

nu görüyoruz. Kadın kendisini gösteren ve göstermeyi yeğleyen

bir figür değildir. Yani kadın göğsünü, karnını , bacaklarını seyirci-

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 85

ye dönerek gösteren, daha doğrusu sanatçı tarafından gösterilen

bir figür değildir. 1895 lerden biraz sonra Viyana'lı Klimt'in resim-

lerine baktığımız zamman, onun işlerinde kadın artık başkaldıran ve

göğsünü karnını bacaklarını hiç çekinmeden bize doğru bakarak

gösteren bir kadın figürü yaptığını görüyoruz. Ve orada bu baş kal-

dırma çağdaş bir tavırdır. Tabii o zamanlarda bu baş kaldırma, ce-

vap verme o zaman bir takım mirmarlarda da olmuştur. Eğer bir

isim vermek gerekirse Adolf Loose diye, yine Avusturya'lı bir mi-

mar var. O da kokuşmuş rokoko sanatına süssüz bir mimari ile ce-

vap vermiştir. Yani o devir artık utanmanın, saklanmanın son bul-

ması gerektiğini ve tabii yazılarıyla Freude'un o zamanlardaki ya-

zılarıyla beslenerek bir çağı aydınlatma durumu ortaya çıkıyor. Bu

bakımdan Klirnt'in de bu resimlerinin çağdaş olduğunu ve o devir-

de Klirnt'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 dernek, bu grupta

5-6 sanatçı bulunuyordu. Bir kısmmı resim yapan, bir kısmını fotoğraf

çeken, bir kısmı filim yapan ve bir kısmı müzik besteleyen bir grup.

Bunların yaşları 25 ile 35 arasındaydı ve yaptıkları resimler, hey-

keller, daha çok resimden bahsedeceğim, siyah beyaz çok kara, is-

teyerek kullanılmış pis bir siyah ve isteyerek kullanılmış pis, kirli

bir beyazla resimlerini yapıyorlardı. Ve bunların büyük tartışma-

lardan sonra dertleri dile getirildi, yaptıkları işler kadavra dolu iş-

ler ve çok parodili işler. Bunları yapmalarının sebepleri üzerine tar-

tışıldı ve şu noktaya varıldı;

Biliyorsunuz Sovyetler Birliğinde 1925'den itibaren uzun sene-

ler kadavra resmi yapmak yasaktı ve aynı zamanda bu yasağın ya-

nında bir de propaganda sanatının çok önemli olduğunu, sanatı

demek biraz güç, propaganda dernek 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, hal-

kın hayallerini dile getiren, yani bayram resimleri gibi diyeceğim,

yahut bir takım papazların yaptığı kilise resimleri gibi diyeceğim

ve modernist bir tavırdan bahsedemiyeceğim. Fakat benim için de

bu kişiler bir ışık getirdikleri için çağdaş sanatçılardır.

86 SALI TOPLANTILARI

Şimdi bir parantez açınam gerekiyor, konuşmamın başında da

değindim O devirde KLİMT çağdaş bir sanatçıydı derken, dolayı-

sıyla birtakım zamanlarda bir takım sanatçıların yaptığı işlerin çağ-

daş olabileceklerini, birtakım zamanlarda aynı sanatçının yaptığı

işlerin çağdaş denemiyeceğini de belirtrnek istiyorum. Bunun için

de bir iki misal verimem 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 fikir-

de değilim, yani bu o güne kadar dile getirdiği, simgelerini oluştur-

duğu biçimleri o, 1927-28 yılından sonra yaptığı resirnlerdeki figür-

lerin giysilerinin üzerine giydirmiştir. Bu bakımdan benim için de

bu zor şartlarda bile böyle bir davranışın dile getirilmesi çağdaşlık-

tır.

Tabii başka bir misal de vermem gerekiyor, hangi sanatçı han-

gi durumlarda artık çağdaş olamıyor dediğimiz zaman aynı devir-

de yine Rusya'dan misal vereceğim Roçenko'yu ve Tatlin'i ele aldı-

ğımız zaman 1915-1925 aralarında ne denli avangard, çağdaş sa-

natçılar idiyseler de 1930 yıllarından sonra hiç tadı olmayan, hiç bir

düşüncesel yenilik getirmeyen, kötü ve çağdaş olamnayan işler yap-

mışlardır, bunu da belirtmek istiyorum.

A.K.- Şimdiye kadar verdiğiniz örnekierde bir çağdaş sanatçı-

nın ürününün, çağı aydınlatma gibi bir durum yarattığını söyledi-

niz ve örnekler verdiniz. Peki yüzyılımızda, 20. yüzyılda yapıtın

kendi gerçeklik düzleminde çağdaşlık hangi hesaplaşmanın sonu-

cuydu? Düşünsel arka düzlemdeki hesaplaşma, yapıtın kendi için-

deki hesaplaşma nasıl ortaya çıkıyor, bu süreç nasıl yaşandı, bugü-

ne nasıl gelindi, biraz bundan sözedebilir miyiz?

S.- Şimdi bu yüzyıldaki sorunlara hep misallerle cevap verme-

ye çalışacağım, bundan 5-6 ay önce Bonn'da bir sergi açıldı Territo-

rium 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 politika-

ya el attıkları zaman, misal olarak Hanz Haacke'yi Alman asıllı

Amerika'da yaşayan Hans Hake'yi misal vermeye çalıştığımız za-

man onun da işlerine "Bu sanat değildir, bu politikadır" dendi. Ve

bir takım sanatçılar bilirne, ilime el attılar, onların da işlerine yıllar

yılı "bunlar sanat eseri değildir" dendi. Onların sanat eseri olma,

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 87

kabul edilme sürecinin ne kadar olacağını söylermek güç. Tartışma-

ya 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 yöneli-

yorum. 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 özelleş-

miş dillerin, özelleşmiş kişisel dillerin belirleyici olduğunu görüyo-

ruz. Bu belirleyicilik o ürünün sanat piyasasında, tanımlayıcı de-

gerler oluşturuyor. O tanımlanış sonucunda sanat yapıtı kendi özel

Liçim sözlüğü ile sanat piyasasında belirli bir değer oluşturuyor.

Giderek o değerler onu seyirlik bir nesne haline getiriyor. O tekil-

lik de bunun bir anlamda taşıyıcısı oluyor. Çağdaş sanatta ise böy-

le bir tekillik yok, tam anlamıyla bir söz çoğulluğu var. Yine çağdaş

sanatın uzağında duran bakışı, soruya yanıt aramak yerine, yanıta

soru yakıştırmak tavrı içinde görüyoruz. Bu yaklaşırnda yapıt apri-

ori olarak kendini önden belirliyor. Çağdaş sanatçının söz çoğullu-

gunu 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 "Çağdaş-

lık 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 mu-

dur?" diye. Ve tabii bahsettiğiniz tekillik, doğrudan doğruya üslu-

ba 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 di-

lin, üslup olmadığını anlıyor. Çünkü bugüne kadar baktığımızda

geleneğin içinde gerçekten de dil sorunu hep üslupla örtüştürül-

müştür 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

88 SALI TOPLANTILARI

bu sorun biçmin düşününün önüne geçtiği gibi değil, tersine düşü-

nünün biçimin oluşturduğu, bu nedenle de kişisel bir lepçe, bir üs-

lup ve de sonunda bir imzaya tekabül eden bir dizgeyi oluşturmayı

arnaç edinmedi.

A.K.- Canan, burada hemen söze girmek istiyorum, imza de-

din, o zaman imza kendi başma bütün değerleri yükleniyor. Ve yi-

ne var olan sisternin içinde, piyasa sistemi diyelim, ne dersek diye-

lim onaylanmış bir sistemin içinde, o değeri değer kılan da tek ba-

şına 0 imza ve onun yüklendiği arkadaki üslup dediğin, biçim de-

diğin her şey oluyor.

C.B.- Arna burada irmza yüklenmiyor, aslında imzayı yükleyen

başka bir dizge var. Bu dizge; istediğiniz kadar özgün, kişisel, yö-

resel 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, res-

min değil arna sanatmm sorunsalını tartışırken ilk temellendiği so-

rTunsal tuval-şasinin varlık nedeni üzerineydi. Bunun işlevini sor-

guladı, 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 mese-

lenin içine girdi.

Bütün bu sornut meseleler üslup ve kişisel lehçeden hareket et-

miş ve imzayı yüklemiş olan batı sanatının geleneksel dizgesiydi.

AsImda bu sorgulanıyor sanat sorgulanırken ve bunun içinde tabii

bize örnek teşkil eden, yani dilin değişmesi için ilk büyük ivrneyi

veren hiç kuşkusuz Marcel Duchamp'ım Ready-Made'leri geçmiş

sanatm karşısında duruyor. Ready-Made'lerin hala pek çok kişi ta-

rafından yeterince ahlaşıldığını sanımıyorum. Bir kere önce formna-

list eleştirmenler onları yeterince anlamadılar, sanat dizgesine ço-

mak soktuğu için. Çünkü sanatı biçimsel bir gelişim içinde ele al-

dıklarından ki bunda çok haklıdırlar, gerçekten de sanat biçirmsel

bir gelişim göstermiştir elbette, üisluba dayandığı için. Bu nedenle

de Marcel Duchamp'mım Ready-Made'lerine bir "anti" kavram yükle-

yip, Onu o biçimsel çizelgenin dışımnda tutmaya özen göstermişler-

dir. Özellikle formalist eleştirmenler ki Greenberg başta, bütün Av-

Tupa 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 te-

mellenmiş bir gelenektir deniyor. Söz bu geleneğin içinde yer alıp

ta istediğiniz kadar özgün, kişisel imgeler koysanız bile bu gelene-

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 89

yin temelinden kopmanız ve ayrılıyorum demeniz mümkün değil

aslında. Baştan, a priori olarak onaylamanız gereken bir dizgedir

bLu. Duchamp'ım Ready-Made'lerini örneğin Pop'çuların yaptıkları

işle aynı anlamda ele almakta bence tutarlı değildir. Çünkü Duc-

hamp'ım yapmış olduğu olay, sanat eserinin durmuş olduğu yere

sanat dışı bir şey koyarak bu estetiği yeni bir yola kavuşturması

değil, aksine bu geleneksel dizgenin tümden dilinin değişmesine,

bu geleneğin estetik dilinin yok sayılmasına yönelik bir problema-

tiği vardır. Duchamp'ı böyle ele almazsak, biçimsel ve görsel bir al-

pılamada ısrar edersek ve imgeler yerine objeler sunmakla, onların

Liçimlerini 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 kü-

ratörlüğünle de yaşama sokuyorsun. Ben senin çağdaş sanat konu-

sundaki düşünsel üretimini gözden geçirdiğimde bazı kavramların

çok belirleyici olduğunu görüyorum. Örneğin sen çağdaş sanatı ta-

nımlarken sürekli belirleyici olan metaforlar örgüsünden söz edi-

yorsunuz ve bu metaforlar örgüsünü günümüzün postmodern

davranışı içinde tanımlıyorsun, bu tanımın bir yüzü. Arna öte yan-

dan, özellikle son zamanlardaki çağdaşlık adına yapılan bir takım

çalışmaları eleştirirken postinodern gevşekliğin, postinodern eklek-

tisizmin sonuçlarından söz ediyorsun. Aslında bu ikincisi çok doğ-

ru bir saptama, tasarım disiplinlerinde ortaya çıkan Postmnoder-

nizmde denetimin ortadan kalkması, Modernizm'in sıkı denetim

düzenine karşı çıkan arayışlardı. Sahicilikten yoksun, sahte çağdaş

sanat ürünleri dediğimiz ürünler, postinodernizmin denetimsizliğe

kapı açmasından dolayı ortaya çıktı.

Çağdaş sanat yapıtının içinde yoğun bir iç denetim olması ge-

rektiği herhalde yadsınamaz. Çağdaş sanatı postinodernizm bağla-

mına yerleştirmeye bugün hala sahip çıkıyor musun önce onu öğ-

renmek istiyorum.

Beral Madra- Kuşkusuz, bu aslında bir başlık.

A.K.- Çünkü karşı çıktığın Kitch. Kitch'e yer verime de postrno-

dernizmin 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 kullanıyo-

ruz, tabi kendimize bir takım yönlendirmeler koymak için. Bir yüz-

yıl boyunca modernizm'den bahsettiğimiz gibi. Bunun bir değişimi

sözkonusu oldu. Bu değişimi masıl tanımlarnamız gerekiyordu?

90 SALI TOPLANTILARI

Modernizmden sonra gelen bir dönem olarak, onun için o başlığa

da fazla takılmayalım. Çünkü belki de postmodernizmi şimdi geç-

mek üzereyiz, başka bir deneyim de geliyor, neornodernizm gibi!

Aslında şu ana kadar en sağlam terim modernizm, bunun ko-

nusunda hiç kimsenin kuşkusu yok, bir modernizm yaşandı. Ben

buna girmeden önce, deneyim bana plastik sanatlarda çağdaşlık

sorunsalı diye konuyu verdiğiniz zaman, çok irkildim. Bence Tür-

kiye'de periferi olarak veya şöyle diyelim -şimdi değişmekteyiz pe-

riferi ile merkez arası olmaktayız- amma daha önce periferide yaşa-

mış bir insan olarak bu çağdaşlık sorunsalına yaklaşımımız her za-

man güç oldu. Bu güçlüğü, soruyu sorduğum zarmnman yeniden yaşa-

dım.

Düşünüyorum ki, bu çağdaşlık sorunsalında birtakım düzlem-

ler var ve Türkiye'de bu düzlemler nerede ve Şimdiye kadar hangi

düzlemlerde çağdaşlık sorunsalı tartışıldı? Belki şu andaki tartış-

mamız en kuramsal düzlemde, ben bundan önceki panellerde bu

başlangıcı yaşamadığımı söyleyebilirim.

Çağdaşlık deyince, özellikle bugün hiç çağdaş değilim. Biliyor-

sunuz benim bir Çağdaş Sanat Merkez'im var, bu merkezin önün-

de Şimdi büyük bir enstalasyon var. Şöyle ki, Büyükşehir Belediye-

si 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 olu-

yor. Yani şunu söylemek istiyorum; İstanbul uluslararası bir kültür

merkezi olma yolundayken, küçük bir çağdaş sanat merkezi önün-

de bu çöp yığınının olması büyük bir karşıtlık oluşturuyor. Biz

Türkiye'de bu karşıtlıklar içinde yolumuzu bulmaya çalışan insan-

larız. Şöyle ki; aşağı yukarı bu ülkede 50 yıldır resim tartışılıyor fa-

kat konular her zaman soyut, figür nedir, heykel anıt mıdır, değil

midir, temsiliyet midir, sornut mudur vs. ki bir kaç gün önceki pa-

nelde de gene bu düzeyde konuşuldu. Sonra özgürlük tartışılıyor,

batı kopyacılığı tartışılıyor ve bütün bunlar Çağdaş Sanat başlığı

altında tartışılıyor.

Bu arada son yıllarda modernizm, postmnodernizm gündeme

geldi, individüalizm, plüralizm gündeme geldi, bunun yanında ne-

okonservatizm gündeme geldi, son zamanlarda neoosmanlılıktan

söz ediliyor vs. Bu çağdaşlık nerede? Bütün bunlar plastik sanatla-

Ta tümüyle yansıyor mu? Yani Türkiye'de plastik sanatlar alanında

çalışan sanatçılar bu karşıtlıkların içinde ne yapıyorlar?

Şimdi, biz niye çağdaşlık sorunsalını tartışıyoruz diye düşünnü-

yorum, çağdaş olmayan çağın gerisinde kalan, çağı reddeden, çağa

PLAsSTiİk SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI g91

karşı çıkan, çağa karşı savaşan yapıtlar mı var Türkiye'de, yani bu-

nun için mi bunu burada tartışıyoruz?

Bence bunlar var ve bunların varlığını çok küçük bir çevre ka-

Lul ediyor. Büyük bir çevre bunların, yani çağa karşı çıkan yapıtla-

rın, çağdaş olmayan yapıtların olduğunun farkında bile değil. Şirn-

di burada karmaşık çoğulcu bir üretimle karşı karşıyayız. Yani ger-

çek 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 sı-

giınarak sürekli kendini kabul ettiriyor, diyebiliriz. Bu postmmoder-

nizmde ne var? Bir hedonizm var, bir gevşeklik, geniş bir hoşgörü

var, bir tarafsızlık, yansızlık, bir kayıtsızlık var ve her şey geçerli-

dir, var. Bunlar postmodernizmin bir bakıma getirdiği ölçütler.

Fakat ben bu düzlemsizlik içinde bir çıkar yol olması gerekti-

ğine inanıyorum, çünkü bu düzlemsizlik yahut karışık düzlemler

sürdükçe, biz plastik sanatlarda gerçek çağdaşlığın ne olduğunu

kolay kolay anlayamıyacağız. Şimdi ne öneriyorum; Bir kere Türki-

ye'de 20. yüzyıl sanat gelişmelerinin, dünya sanat geişmelerinin dı-

şında kalamıyacağı fikrine kendimizi alıştırımamız gerektiğini.

Türkiye'deki sanat üretiminin 20.yüzyıldaki sanat kavramla-

rıyla ve felsefeleri ile karşılaştırmalı olarak ele alınması gerektiğini.

Bugüne kadar bunun geniş kapsamlı yapıldığına inanmıyorum ve

sanatçıların bugün postinodernizm başlığı altında yaptıkları alıntı-

ların gerçekten çok iyi incelenmesi gerektiğine inanıyorum.

Yani her alıntının nedeni olmalıdır, sanatçı bu nedenin arka-

sında durabiliyorsa, hesabını verebiliyorsa bu alıntının bedelini

ödüyorsa, o zaman biz rahat edebiliriz, güven duyabiliriz sanatçı-

ya, sanatçı da kendine güven duyabilir.

A.K.- Az önce Canan'ın belirttiği, çağdaş sanatın içerdiği söz

çoğulluğu, yani bir üslup tekilliğinin içinde kalrınama, denetimsiz

bir dil çoğulluğuna kadar gitme tehlikesi yaşıyor. O çoğulluk için-

de de tesadüfi olan, hesabı verilemeyen, sahici olamayan hatta bel-

ki geriye dönük yanılsamacı tavırlar bile yer bu çoğulluğun doğru

algılanınaması mı?

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

Bugünkü sanatçının hem sonsuz olanakları var, hern de son-

suz olanaksızlıkları var. Böyle bir paradoksun ortasında duruyor

sanatçı. Bir taraftan müthiş bir bilgilenme olanağı var; bizim ülke-

mizde de bunu yoğun bir şekilde yaşıyoruz. Gerçi tabi yine bir çok

92 SALI TOPLANTILARI

alt yapı eksik, yani hiç bir Avrupa kentindeki gibi değil, İstan-

bul'daki kitaplıklar. Belki bir çok alanda kendini bilgilendirme ola-

nağı var sanatçının, fakat özellikle çağdaş sanat alanında bilgilen-

mesi 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 getiriryor yani bu bilgiler nasıl

özümsenecek? Burada bireye geliyorum, yani bireyin bugünkü du-

rurnuna geliyoruz. Bence bu masada oturan insanları izin verirse-

niz birey olarak açıklıyayım -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 ko-

nuşmak ve hitab etmek durumunda olduğumuz için ona bağlanı-

yor iş. Burada farklı işlemler sözkonusu. Yani Canan'ın işlevi de sa-

natta farklı, çünkü bir şehirde oturuyor, bir ülkede oturuyor. Sar-

kis'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 basa-

maklarından geliyor olabiliriz. Öte yandan ortak yönlerimiz var,

sanat ve kültürün içindeyiz, bununla uğraşıyoruz. Sorgulama ve

eleştiri yapıyoruz, düşlerimiz var ütopyalarımız var, bir bakırna

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 bölge-

lerinde yaşıyorlar, hem toplumsal bölgelerinde yaşıyorlar. Sarkis

çok değişik toplumsal bölgelere girip çıkıyor. Bölgeler arasına gir-

me bir interpozisyon durumu yaratır. Duyum ötesi araştırmaları

var. Yani bir eleştirmenin ya da başka herhangi bir daldaki insanın

araştıramayacağı alanları araştırıyor. İçtepileri, özümsemeleri güç-

lü, soyutlama içtepileri güçlü, bilgileri güçlü, çatışkıları güçlü, çe-

lişkileri değişik dozlarda, dönüşüm yapıyor, belki insanlığı daha

farklı ve sağdusu sezgileri, yadsımaları, doğrulamaları hepsi ger-

çekten başkalarına katkı sağlayacak derecede güçlü. Bu durum bir-

çok 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 takim özelliklerimiz var.

PLAsSTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 93

Bütün burada bahsettiğim olguların bir işlem alanı var diye

düşünüyorum. Bu işlem alanını da yapıt ve yapıtla ilgili sergile-

me,eylem ve işlemleri olarak düşünüyorum. Yani burada hepimi-

zin önünde olan şey kitle, eleştirmenler, sanatçılar ve yapıt, ve bu-

nun 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 sa-

natçı bu infrastrüktür içinde hem bağımlı, çünkü bu yapıtla ilgili

bütün olaylara bütün işlemlere bağımlı olarak yaşamak zorunda.

Yani yapıtını sergiliyor, müzeye veriyor ya da koleksiyoncuya satı-

yor, fakat her zaman için ondan sorumlu, burada özgürlüğünü yiti-

riyor. Yani bir şekilde sınırlı özgürlük alanı oluyor ve sanatçı hep

arayış içinde.

Öte yandan eleştirmen iletici durumda ve eleştirmenin duru-

mu çok daha sınırlı. Burada bence en özgür dururmda olan sanatçı,

eleştirmen ve sanat yapıtından sonra kitle. Yani kitlenin yapıtla

ilişki kurmakta özgürlüğü gerçekten çok. Bu özgürlük gelişmiş ül-

kelerde bu infrastrüktürün daha kitleye yönelik hazırlanmasından

dolayı da çok daha etkin oluyor. Bilemiyorum bireylerin dururnu-

nu açıklayabildim mi, bu çağdaş sanat sistemi içinde. Tabii burada

sakincalı durumlar var, onu da postf'nodernizme bağlayıp sözümü

bitirmek istiyorum.

Şimdi sanatçıları ayırıyorum, eleştirmenler ve infrastrüktürün

dışındaki kişilerin, postmodernizm başlığı altına girmmesi bu çağ-

daşlaşma olayını geriletiyor. Birincisi tanısızlık yani agnostik tavır,

ikincisi bilginin yayılmasına engel olmak, boş sözlülük ve statiklik

yani sanatın değişimlerine ayak uyduramamak, sonra fanatizim ve

katılık. Sanatı kitleye ulaştıran kişilerde, bireylerde bu tür şeylere

rastladığımız zaman ki -günümüzde postmodernizmin gevşeklik

başlığı altında sanki bunlara yer veriliyormuş gibi görünüyor vebu

bir tavır haline geliyor- o zaman, plastik sanatlarda çağdaşlaşmıma

sorunu geriliyor ki, ben ülkermnizde böyle bir tehlikeyi izliyorum.

A.K.- Belki diğer turda örneklemelere girebiliriz. Ben yeniden

Sarkis'e yönelmek istiyorum, gerek Beral'in gerek Canan'ın değin-

diği konulara ekliyeceği şeyler vardır sanırım. Bir de ilk sorudan

arta kalan bir bölüm vardı, periferi ve merkez ilişkisini açıklar mı-

sınız lütfen.

S.- Postmodernizm hakkinda söz söylemiyeceğim, şu son yıl-

larda gezdiğim, iş yaptığim 20-30 ülkede postmodernizm üzerine

hiç bir tartışmaya şahit olmadım. Bizim Paris'te bir enstitürnüz var,

tartışma enstitüsü, orada şimdiye kadar postmodern tartışması ya-

94 SALI TOPLANTILARI

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 gereki-

yor.

S. Ben buradaki durumu çok iyi bilmediğim için, burada post-

modernizm sorununa nasıl gelindiğini, yani bugiün bunun dışında

öğrenmek isterim. Bu konuya girmek sanatçının sorunu değil der-

ken kimin sorunu oluyor? Rusya'da, Kore'de, Güiney Amerika'da

bu şekilde aşırı bir postimodern konuşmasına nedense şahit olama-

dım. Eleştirmenlere gelince, biz buranın dışındaki durumları, belki

25-28 yıldan beriki durumları biraz fazla büiyütüyoruz gibi bir his-

sim var. Tabii bu modern ortamı bu çağdaş sanat ortamını yaşa-

mak için buradan ve diğer ülkelerden, merkez olan ülkelere bir göç

olmuştur. Hatta Picasso gibi bir adamın İspanya'dan kalkip Fran-

sa'ya gitmesi, orada Le Matta'nın Fransa'ya gitmesi, onun o anki

merkezlik durumunu saptadığını gösterir. Yani modern tarihine

baktığımız zaman, yani Manet'in 1865'in sonrasını diyelim birinci

dünya harbine kadar o merkeze bir hiicum olmuştur.

1945'den sonra bu hüicum 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 anlarna da

gelmiyor o zamanlar ekonomi güçlüydü de sanatçılar güçsüzdü,

çok güçlü sanatçılar vardı. Kendi meselelerinin ne olduğunu, Av-

rupa sanatından ne gibi farkları olduklarını düşüncesel ve şekilsel

bir şekilde onlara cevap vererek o ortamı kurmuşlardır. yani New

York'un bütün avantajları, tabi düşünsel, çizgisel, şekilsel ve eko-

nomik merkezin Paris'ten New York'a geçmesini sağlamıştır. Paris

1865 den 1945'e kadar sürren kocaman bir hegornonya dersek, bura-

da insanın bir başkaldırışı vardır, kitlenin de bir başkaldırışı vardır.

Bu başkaldırış tabii kuvvetli olduğunu gösteren, Arnerika'nın baş-

kaldırışıyla, merkez oraya geçmiştir. Tabii sanatçı güçleri var ve

bunu ben 1973 yılına kadar getiriyorum. Yani 1973 yılında petrol

krizi olduğundan beri eğer bir parça yakindan baktığınız zaman

üretilen işler resim olsun, heykel olsun, başka şeyler olsun sarsıl-

maya 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 boş-

luğunu doldurmaya yarayan işler ve akımlardır.

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 95

New York'un merkezliği de sallandıktan sonra, Paris'in mer-

kez olma durumu sallandıktan sonra, bir takırn başka merkezlar

ortaya çıkmaya başlıyor. Yani Japonya ekonomik gücüne güvene-

rek, bizim merkez olabilme durumumuz olabilir diye ortaya atılı-

yor ve o da olmuyor.

Yani şu duruma baktığınız zaman, ekonomik kriz ve aynı za-

manda 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 zammanda rahatlamasına da yol açıyor.

Şöyle bir durumu çizersek şu an Moskova veya Kopenhag ve-

ya Seul veya Sao Paolo veya İtalya'nın küçük bir şehri hatta Yugos-

lavya'nın Montenego kenti veya Sofya. Bunlar artık hiç bir kornp-

leksi olmadan sergi üretip ve üretilen yerin merkez olabileceğini

savunmaya başlıyorlar, durum bu. Yani artık bizim batıya karşı

kompleksimiz, bilrnem nesi filan falan artık sözkonusu olamaz. İş

bu duruma gelince, bizirm buradaki sanat ortamını güçlü bir şekil-

de sunabilmemiz için burada sanatçı potansiyelinin olduğuna ina-

nıyorum. Fakat eğitim ve sanat merkezleri ve müzelerin zayıf oldu-

Bunu, işlevlerini yapamadıklarını benim söylememe bile gerek

yok.

Dergileri kaale almak istermiyorum, bu sizin söylediğiniz alt

yapılar sanatçılarla aynı hizada gidemiyorlar. Yani sanatçıların, Be-

ral'in de dediği gibi, sanatçılar daha önde durumdalar, daha kav-

galarını veriri durumdalar ve savaşım içindeler. Bütün bu durum-

ları ele alıp analizlerini yapmmamız gerekiyor.

A.K.- Burada az önce Beral'in örneklerle sözünü ettiği Türki-

ye'deki duruma, yani çağdaşlık görüntüsü adı altında hesabı veri-

lerneyecek, sahici olamayan, kolaj olarak adlandırılan örneklere gi-

rebilir miyiz?

S.- Ben katılamıyacağım ben bu son 15-20 yıldır akımların dı-

şında, sanatçılardan sözedilmesi taraftarıyım. Yani bunun genel bir

ön kavramıyla kolaj yapılıyor. Bu sanatçıdan çok bence sergileyen-

de görülen bir hastalıktır. Şimdi 1969 sonu, 1970 yıllarında birta-

kım kişisel, hiç ödün vermeyen, kendi akımının dışında sergiler ya-

pamayan, başkalarıyla kalkıp yüzleşecek eserler yapmayan bir sert

düşünce tarzı vardır. Bilirsiniz 1980'lerde mimar, sergi yaptığı za-

man sadece mimnar 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-

96 SALI TOPLANTILARI

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 yö-

neleceğim.

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 yerleşmerme-

si 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 dermek bana yapay gibi geliyor. Çünkü

ben kendimi şöyle tanımlıyorum; Türkiye'de yaşadığım zamanın

sanatına tanık olan kişi ve bu tanıklığı da bir takım metinlerle kitle-

ye yansıtan kişi olarak görüyorum önce. Sergi yapma olayına ge-

lince, gene yaşadığı dönemin sanatçılarını izleyen bir kişiyim. Yani

onları hakikaten yakından izleyen bir kişiyim yada bunu çok isti-

yorum. Ne kadar başarılı oluyorum, tabii bunu zaman gösterecek.

Sanatçıların ne ürettiklerini ve bu üretimin nereye oturtulabi-

leceği üzerine düşünüyorum. Yani demin söylediğim gibi, Türki-

ye'deki sanatm türnüyle küresel sanat içinde ele alınması gerektiği-

ne sonuna kadar inanıyorum ve Sarkis'in söylediği olguya da katı-

liyorum ki artık bugün, yani bundan 3040 yıl ev velki bu kornplek-

si, çevresel ülke insanı, ya da sanatçısı olmak olayını, çoktan sırtı-

mızdan atmış olmamız gerekirdi, en azından 1980'li yılların başın-

da. Bence sanatçılar çoktan sırtlarından attılar da, aslında belki biz-

ler eleştirmenler, kitle bu konuda daha geriden geliyor, karar vere-

miyor.

Küratorlük ile çağdaş sanat arasındaki ilişki, sanatçıyı izlerne

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 harmnoniler,

uyumlar, bütün bunları kolay kolay, kısa sürede ortaya çıkarımak

sözkonusu değil. Ayrıca yapıtları çözmek de çok kolay bir iş değil

ve çok yapıt izlemek lazım, ya da sanatçının tüm yapıtlarını izle-

mek lazım, sanatçırun yanında olmak gerekir.

S.- 20 yıldır takip ettiğim sergilerden, en iyi sergilerin sanatçı-

nın sorumluluğu altında yaptığı kişisel sergiler ya da karma sergi-

ler olduğunu söyleyebilirim.

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

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 97

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. Pa-

ris-NewYork, Paris-Berlin, Paris-Moskova, Paris- Paris sergi proje-

leriydi. Bu sergilerin kavramı hakkında bu sergilerin kavramı ve

kurucusu arasındaki ilişkileri araştıran bir çalışma yapılmamıştır

ve yapılması düşünülmemiş. 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 et-

meyeceğini 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 getirimek

için yapılmış büyük nefesli sergilerdi. Bu sergilerin kıymeti çok

(azla. Burada düşüncelerin ve yapıtların sınır taşırmadan, bileşmesi-

nin, zaten bu sergilerden dolayı, o şirmdi 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 ola-

rak çok güzel bir noktaya geldik. Ben de burada bir sergiden söz et-

mek istiyordum doğrusu. Çünkü böyle bir ihtiyaçtan doğan bir

sergiyi yapma olanağı buldum. Bu yalnız benim değil, benimle bir-

likte 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. Bilimiyorum bu ne kadar ba-

şarılı oldu, çünkü bu serginin de gerçek bir tartışması yapılmadı,

İstanbul sanat ortamında. Yani kimse bu sergiyle ilgili düşünceleri-

ni yazmadı, bu benim için çok üzücü bir şey. Çünkü ben hem bu

sergiyi yapıp hem de bununla ilgili bir şey yazınam kötü, fakat bu-

na karşılık geniş bir yankı uyandıracağını urnmuştum, Cumhuriyet

Gazetesi'yle sınırlı kaldı. Geçen ay bu sergiye bir yanıt geldi ve bu

da çok tuhaf bir yanıt, bir periferi ülkesi kornpleksi taşıyan bir ya-

nıtti. "Yunanlılara el uzatmak, iyi niyet fahişeliğidir" diye. Tabii bu

98 SALI TOPLANTILARI

çok sert bir yanıttı, ben bu yanıtı kabul etmiyorum. İyi niyetli ola-

bilmek bugün son derece iyi bir şey, asIımda bu hakaret olarak ya-

pıldıysa, 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 olimak da önemli

bir şey, günümüzde bu aids riski karşısında!

Bunu da John Cage ile ilgili bir şeye bağlamak istiyorum, çün-

kü John Cage çok kişiye elini uzatan bir insan ve "ben bütün tele-

fonlarıma kendim cevap veririm, hiçbir zaman telesekreterimne bağ-

larnıyorum, çünkü insanlarla bu ilişkiyi kendim kurmam lazım" di-

yor.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 ülke-

de bir komşu ülkeye el uzatmayı, Sarkis'in söylediği bağlamda iyi

birşey olarak görüyorum.

A.K.- Şimdi ben bir soruyu her Canan'a hem de Sarkis'e ortak

soruyorum, Sarkis biraz önce Çağdaş Sanat Müzelerinden, sergi

düzenleyicilerinden sözetti. Galiba sergileme, kalıcılık, yapıtın da-

ha sonra müzede konumlanması, her seferinde yeniden yorum gi-

bi, ya da her seferinde yeniden sahneye koyma gibi çağdaş sanata

ilişkin özel sorunları gündeme getiriyor. Önce Sarkis'e soruyorum

sizin bu konuda söyliyeceğiniz bir şey var mı?.

S.- Böyle bir sorun var bu sorunu sanatçılar getirmişlerdir.

Müzeler kopmuş durumdadır. Çağdaş Sanat müzesini kim kura-

caksa iyi kurması ve vakit kaybetmemesi lazırn, yoksa dediğim gi-

bi bütün müzeler doludur. Ellerindeki eseri nasıl kullanılacağını,

nasıl gösterileceğini bilmesi lazım. Zira 20. yüzyıldaki bir takım ya-

pıtların, 19. yüzyıldaki yapıtlar gibi sergilenemeyeciğini onlar da

anlamışlardır. Fakat bu alanda cevap verecek duruma gelernemiş-

lerdir.

A.K.- Niye aynı şekilde sergiliyorlar?.

S.- İstanbul'da bir Beuys sermnineri oldu, kitabımı da okudum,

orada birtakım tartışmalar oldu haberiniz vardır. Onun işlerinin

korumasını yapan kişi vardır konservatör vardır. Mesela onun (Be-

uys'un) işlerinin yaşatılması korunması dernektir. Beuys'un yaptı-

&, 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 hapsolması ona çekicilik kazandırıyor

ve seyirci olayı yaşamak isteyen kişi ona dokunmak istiyor. Do-

kunmak istediği zaman tabii izleri kalıyor. Dolayısıyla o malzeme

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 99

klasik çağdaki malzemeler gibi, mermerler, bromzlar, tahta üzerine

yağlıboya eserler gibi yapılmadığı için bunun eskirnesi, yaşlanması

daha kolay ve çabuk oluyor.

Konservatörler bu durumda ne yapıyorlar? Şirmdi koruyorlar,

bir kırmızı kordon koyuyorlar kirnse dokunmasın diye ve o iş ya-

şarnadan göstemelik oluyor. Yani o eski alışkanlıklarıyla o işi ko-

rumaya 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 hakkın-

da üç günlük bir seminer oldu, beni de çağırdılar. Bu saklanma ve

restore etme işine tavır takındım, yani benim düşüncem bu gibi iş-

lerin, işaretlediği noktaya doğru kanalize etrnek olduğunu söyle-

dim. Mesela bu iş nasıl yaşar, yapıtın yaşaması gerekir, budur doğ-

rusu.Yapıtın gösterdiği yoldan gitmemiz gerekiyor onunla çarpış-

madan.

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 olamdığı için şirmdi don-

durulup çaresi bulunduğu zaman diyelim bir asır sonra uyandırıl-

ması gibi şeyler. Yani şimdiki yapılan işler bu çağdaş işlerin ilacını

bekliyor.

Şimdiki durumda benim düşüncem sanatçıların dışında bu yo-

rumnu yapacak kişi hali hazırda yok fakat umutsuz değilim 19. yüz-

yılda tiyatro da aynı durumda, sanatçıların değil sahneye koyucu-

ların profesyonel anlamda sahneye koyucular ortada çıkıyor. Bu

bir ihtiyaçtan doğuyor ve neslekler bu şekilde ortaya çıkıyorlar. ya-

ni şimdiki durumda bunun icraasıru yapabilecek ne küratözler ola-

bilir, 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 sı-

nırlı. Bunlar bana göre doğru olabilirler, başkaları da ayru düşünce-

yi paylaşabilirler ya da paylaşmazlar.

Şirmdi tabii ki son derece doğru şeyler söylendi, çünkü bu tür

işler yaptığınız zaman, arna sadece bu tür işler için değil, herhangi

bir yapıtın dahi o yaşantıdan soyutlanıp bir yere konulmuş olması

onun masum hayatına bir şeyler yüklüyor. Bir nüyü düşünün, sa-

100 SALI TOPLANTILARI

hibi belli bir nü olsun, mahrem bir eser olabilir bu. Ama birdenbire

yüceltilmiş bir salonda hatta kutsal konulu resirnler arasında bu-

lunduğunu 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 düşün-

meliyiz. 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 ku-

rulmuşlardı. Bu tür işler için müze de, küratör de işlevsizdir. Bun-

lar benim alanım değil hiç. Böyle meslekler var örneğin köşebaşın-

da kahyalar çıkıyor-durup dururken, bir takım meslekler çıkıyor

ortaya. Belki bunlar işin gerekliği 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 ge-

reksinim vardır, kadrosuyla, bordrosuyla hazır bir meslek değil

arna değişen olayların çıkarttığı, bir takım gerekçelerle ortaya çıkan

bir şey bu. Bütün bunları tartışmak lazım. Bunların işlevleri ne ola-

bilir, nasıl olabilir, müze masıl olacaktır, gerekli midir ya da nasıl

bir müzeye gereksinim vardır? Bütünm bunlar ayrı bir uzmanlık ko-

nusu, benim alanım değil elbette.

S.- Böyle uzman bir eleştirimen ben görmedim, fakat böyle bir

işin bir müze tarafından alınması irmkansız 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 sa-

natçı da aynı işin , aynı yapıt olarak başka yerlerde yaşamasını isti-

yor. Bu da müze mekanı içinde olmuyor.

A.K.- Feshane en son bienalde kendi mekansal kimliğini sun-

mak için hazırlanmadı, nötr bir mekana dönüştü. Sergi salomlarına

ayrılmış, gerek işleri tanımlaması, belirlernesi açısından gerek me-

kanın 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" Çümkü mekan açısından farklıy-

dı, 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 yapımcıla-

rının, yani 1., 2. Bienalde benim, 3. Bienalde Vasıf Kortun'un kendi

PLAsSTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 101

seçeneği değildi. Bu bir takım gerekliliklerin doğurduğu sonuçlar-

di

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 duru-

munda kaldığımız bir yapı vardı.

Üçüncü bienalde büyük bir olanak doğdu, bu müzenin yapı-

mıyla 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 bitmnedi. Daha biz Gae Aulentin'in ne yaptığını tam ola-

rak görmedik, zaten göremezdik, çünkü bütün binanın içi panolar-

la kaplandı. Yani hiç bir şekilde mekanı algılama olanağımız yoktu.

Bunun yanında bienal düzenleyicisinin düşüncesi, kültürel farklı-

lıklardı. 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 keş-

fetmesi gerekiyor bunları. Bu kültür farklılıkları ülkeler olarak bize

gösterilirse, bu keşif olayı sınırlanmış oluyor. Yani izleyici oraya gi-

dip iki değişik ülkenin yapıtı arasındaki farkı kendisi göremiyor,

bu ona gösterilmiş oluyor. Yani bunu örnekle açıklarnak 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 keş-

fedecektik. Birincisi bu, bu olay bir de panolarla kapanarak bir sı-

nırlama getirilmişti ve bence sıradan bir düzenlerme gösteriyordu.

C.B.- Ben bir şey eklemek istiyorum, konu çağdaşlık sorunsa-

lından 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 izle-

yenlerin kullandığımız kavramları nerede ve nasıl kullandığımızı

düşünme aşamasında olduğumuzu düşünüyorum.

Biz birtakım sınırları aştığımızı söylüyoruz ve bütün bu sınır-

ları aşarken "plastik sanatlar” diye bir şeyin içine hapsoluyoruz.

Ama biz bunu öyle bir rasyonel mantıkla onaylayıp meşrulaştıra-

102 SALI TOPLANTILARI

rak geldik ki buraya, buna birden bire ben başkaldırmak istedim

açıkçası. Şirmdi bizim bu kadar belirsizliğin içersinde çağdaşhk so-

runsalına parmak basıp temeline inmemizin mümkün olmadığını

anlıyorum. Çünkü sanatçı olan bir kişi kendi mesleği ile ilgili tüm

terimleri derhal masaya yatırmak zorunda hissediyor kendini. Me-

sela ben bugün şu anda birden plastik sanatlar terirmi masaya yatır-

mamız 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 bir

den allak bullak oldum. Şimdi sınırlar kalktı, merkez, periferi, sa-

nat, müzeler son derece ciddi sorunsallar var ve biz her şeyi "Ay-

dınlanma Çağı"ndan aldığımız o rasyonel mantığımızla meşrulaş-

tırdık. 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 çağdaşhk sorunsalı başlığı altında tartışmayı anlam-

sız buldum birden bire.

Bu şöyle bir olay, neden hala sanat diyemiyoruz bir takım şey-

lere, özellikle bizim alanımızda ona hep bir kulp takmak gereğini

duyduk, ona hep bir vasıf yüklermek 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 terimleri-

mizi kavramlarımızı tekrar tartışmamız ve bunların üzerinde bu

kodları iyice çözmemiz gerekiyor. Çünkü başka yolu yok bu işin,

bu belirsizlikle bir yere ulaşımamız mümkün değil. Geçen günü ba-

na bir denizcilik haritası gösterdiler ve ben o denizcilik haritasın-

dan bir şey anlamadım fakat denize çıkabilecek, denizle ilgili uzak

yol kaptanı olsun ister kısa yol kaptanı olsun, ister küçük bir yel-

kenliniz olsun onların hepsi o haritayı ve ona ekli bir kitabı okuma-

yı biliyorlar ve bana dediler ki nerede olduğunuz hiç önemli değil-

dir, orada karanlıkta yanıp sönen bir fenerin ne kadar süre ile ya-

nıp söndüğünü derhal kitabınızı açıp bakarsınız ve o fenerin nere-

de ve hangi fener olduğunu bilir ve yolunuzu bulursunuz dediler.

Bu bir kod çözme yöntemi.

Şirmdi eğer sanatla uğraşıyorsak, sanatçı olarak veya sanata dı-

şardan dahil olarak, yani savaş meydanında savaşanlar ve onun dı-

şında olanlar gibi bir konurnumuz var sa o zaman kod çözmeleri-

miz sözkonusudur. Eğer bu kodları çözmesini bilmiyorsak kitlele-

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 103

rin bu işi anlamalarından ne sizin sanatınızın bir yerlere ulaşmasın-

dan ne de sanatçının gerçekten eski kodları atıp yeni kodlar koy-

masından söz etmemiz mümkün değil.

A.K.- Canan çok basit bir yanıtı var söylediğinin. Plastik sanat-

larda "Çağdaş Sanat"ın özel bir adlandırma olarak yerleştiğini gi-

derek "Plastik Sanatlar" adlandırmasının yerini aldığını ben konuş-

marmın başında da söyledim. Arna pratik bir zorunluluk vardı, 7 ta-

ne paneli adlandırırken tiyatroda çağdaşlık sorunsalı, mimarlıkta

çağdaşlık sorunsalı'nın yanında çağdaş sanatta da çağdaşlık sorun-

salı 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 ön-

ce 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 skülptür 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.

Nedenpi? Bakınız bir örnek vereyim. Ben bir sergiye gidiyorum, ora-

da figüratif, betimsel bir resim görüyorum, altırı okuyorum "kormn-

pozisyon" yazıyor. Böyle bir şey meslekten birinin yapamayacağı

bir yanlışlıktır, bence. Çünkü "kornpozisyon" aslında imgesel ola-

rak hiç bir şeyi betimlemeyen çizgiyi, rengi, biçimi neyi kullanırsa-

nız 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 getir-

miştim bu meseleye.

C.B.- Bir eleştiri daha yapabilir miyim? Postmnodern 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 yapı-

mız 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 sa-

nat arasında bir örtüşme yapamıyordu yazarlarımız diye düşünü-

yorum bazen. Çünkü her dakika Lyotard başlığı altında koca bir

yazı ve ona uyuyor mu uymuyor mu o da tartışmasız. Herkes Lyo-

104 SALI TOPLANTILARI

tard'a uyabilir, herkes Derrida'ya uyabilir oldu Türkiye'de. Bu kon-

formizmden kurtulmak lazım, yani hazır reçeteler ve hazır yapımn-

ların bize uygulanması çok büyük bir yanlış, bizleri çözermemek

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 yüzeden ben de özetlemeye girmeyeceğim. İzleyiciler-

den konuşmacılara sorular olacaktır. O soruları hangi konuşmacıya

sorduklarını belirterek yöneltirlerse yanıtlarını alacağız.

SORU-Enis Batur- Ben evsahibi sayılacağım için biraz bekle-

dim başka soru soranlar olabilir diye. Soracağım sorular birbirine

eklermeli, üç aşamadan oluşuyor ve birbirini bütünlediğini düşünü-

yorum, üçünü birden dile getireyim isterseniz, ondan sonra topar-

larız.

Şirmdi bugün çok önemli ve değerli şeyler duyduk burada arna

ben kendi payıma dinleyici olarak başlığın yarattığı soru işaretinin

yanıtına hiç yaklaşamadık. Bir kere çağdaşlık ne dernek bunu anla-

yarnadım, 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 yükliiyo-

ruz diyorsanız, o zaman net bir cevabını rica ediyorum ve müm-

künse bunun modern kavramından nasıl farklılaştırdığınızı, avan-

garda göre de nasıl konumladığınızı. Çünkü her şeyden önce bura-

da bir dilde konuşup tartışıp anlaşmaya 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

arna, 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 çe-

virdi yeniden yayınlandı, Milli Eğitim Bakanlığı yayınlarından çık-

tı.. Bu gün arasanız bu piyasada bu kitapları bulamazsınız, yani

Balzac'ın bu metnine ulaşma şansınız, kütüphanelerden yararlan-

manın dışında yok. Bu metin üzerine Picasso bir dizi illüstrasyon

yaptı siyah beyaz, bunlar Türkiye'de hiç yayınlanmadı. Bu metin

PLASTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 105

üzerine Jack İvet geçen yıl bir film çevirdi bu film buraya gelmedi

ve gelmeyecek, 4.S saatlik bir filmdi.

S.- 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 ilgilendire-

bilir, beni şahsen çok derinden etkilemiş bir hikaye, onun etrafında

yapılan her şey. Yani Balzac'ın hikayesi de, Picasso'nun illüstras-

yonları da, İvet'in filmi de, varsa psikoanalizleri de, o konuda hika-

yenin kahrarmanmm 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

yaklaşımmız, en azından Sarkis'de bu iyimserliği neye temellendi-

riyorsunuz?.

Üçüncüsü, ikinciye paralel bir şey, bu salondaki insanlar sa-

natla ilgisi olmasalar burada olmazlardı, yani yakından ilgileri ol-

duklarını varsayıyoruz, ben konuşmacıların da buna dahil olduğu-

nu sayıyorum. Aramızda çok az insan Portekiz'de yaşayan bir sine-

ma yönetmeninin adını biliyordur, bugün yaşayan bir İtalyan şai-

rin admı biliyordur. Böylesine kopuk ilişkiler içindeyiz Dünyadan

Bütün bunlarm çerçevesinde arkanızda bir resim duruyor

(Devrim Erbil'in resmi) o resme ilişkin bana bir soruyu, onun ba-

zında 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, avan-

gard,çağdaş, kontanporen, çağdaşlık nedir bundan hiç söz edilme-

di dedi ve bir de ne fark var, modern, avangard, çağdaş arasında

bunlar gelişiğüzel kullanıldı dedi. Ben birinci soruyu Beral'e yö-

neltmek istiyorum.

B.M.- Konuşmanm bir akışı oldu, herkese de gerektiği kadar

zaman kalmadı. Tabii ki çağdaşlığın ne olduğunu tartışmamız ge-

rekiyordu, çok haklıydı Enis Batur. Ben şu soruları kendine soran

insanı ya da şu soruları kendine soran toplumu, çağdaş olarak ka-

bul ediyorum: Bu benim kendi görüşüm ama, belki bir yerde de,

106 SALI TOPLANTILARI

geniş anlamda da bir çok kişinin görüşü olabilir. Çağın gerçeklerini

biliyor muyuz? Ortak dünya bilincimiz var mı? Bilim ve teknoloji-

nin ilerlemesini, sanatın ilerlemesini izliyor muyuz, bu ilerlemeye

katılıyor muyuz? Yani aktif katılımcı olarak değil, fakat bunları be-

nimsiyor 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 dol-

duruyor muyuz?

Ulusal çıkarlarımız ve ve gerekliliklerimiz ile küresel çıkarları-

mız ve gerekliliklerimiz arasındaki konurnumuz nedir, bunlardan

hangisi ağır basıyor. Ve şöyle bir soruya yanıt alınması gerekiyor.

Aydın birey ile toplum arasındaki konsensus durumu nedir? Çatış-

kı durumu nedir, çelişki dururnu nedir? Enis Batur, kabul edersiniz

ki bunlara tek tek yanıt vermek lazım. Yani bunlara yanıt verebildi-

ğimiz zaman, gerçekten çağdaşlık diye bir kavramın ne olduğunu

anlayabileceğiz, ama sanıyorum hemen hergün herkes düşünüyor

bu benim sorduklarımı. İşte bu bilinç bu soruların yanıtını verebil-

me, bence çağdaşlık oluyor.

S.> Enis Batur'un birinci sorusuna ben cevap verdiğim için, ce-

vap 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, dernin 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 oku-

muş, Şili'de okurnuş, 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 taşı-

yor.

B.M.- Bunlar bir değişimler dizisindeki insanın konumunu be-

lirliyor, yani modern insan modernist biçimde öncü olan insan, ya-

ni modernizmi yaratan insan. Avantgard insan ve çağdaş insan de-

diğimiz zaman, yüzyılın ilk yarısındaki çağının bilincini yakalamış,

yaratıcı düşünceye sahip insan da çağdaştır. Bugün ayrı dururnda-

ki insan çağdaştır, Sarkis bunu 14. yüzyıldan başlayarak ortaya

koymuş oldu.

PLASTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 107

Yani çağdaş insan yaşadığı döenemin olgularını kavrayan ve

olgular içinde yaratıcıhk gücünü kullanabilen, çağını aydınlatan in-

san gibi.

Avangard kavramı ise modernizm içinde çok yükseklere çık-

mış bir kavram, fakat giderek özelliğini yitirimeye başladı. Sonra,

bir takım modernist ütopyaların bir takım beklenen sonuçlara ulaş-

mamasından dolayı ve bu ütopyaları yaratan öncüler yani avan-

gard insanları da bu özelliklerini yitirrnesi anlamındadır.

Ama her zaman için yaşadığımız dönemde de, yüzyılın so-

nunda 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 Av-

rupa dışındaki ülkelerin üzerine inşaa edildi diyoruz. Yani bir yağ-

ma sözkonusuydu ve bunu biz söylemiyoruz. 1980'lerin başından

beri bütün uluslararası forumlarda gündeme getirildi. 20.yüzyılda-

ki bu sanatı yaratan, yarattıklarını söyleyen ülkeler bunun bir he-

saplaşmasını yaptılar. Yine Sarkis'in dediği gibi de yüzyılın orta-

sından sonra da yavaş yavaş bu katı düşüncelerini bir kenara bı-

raktılar. 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 ta-

kım 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,

ESEN KAROL

Aykut Köksal- Efendim hoşgeldiniz, bizim çağdaşlık panelleri-

nin dördüncüsünü bugün gerçekleştireceğiz. Bugünkü konumuz

grafik sanatlar, bundan önce Mimarlık, Tiyatro ve Plastik sanatlar-

da çağdaşlık sorunsalını tartışmıştık. Bugün de Grafik Sanatlarda

tartışacağız. Konuklarımız Sadık Karamustafa, Bülent Erkmen ve

Esen Karol.

Bu panellere mimarlıkta çağdaşlık sorunsalını tartışarak başla-

mıştık. Mimarlıkla grafik arasında bu iki tasarım disiplini arasında,

büyük bir koşutluk var. Bu koşutluk mimarlık panelinin de başın-

da belirttiğim gibi bu yüzyılın başında sorunsal belirleyici olma

bağlamında çok net görülüyor. Gerçekten de daha yüzyıl başına

baktığımızda modernizmin ilkelerinin, doğrularının, endüstri çağı-

run üretim sistemiyle bire bir buluştuğunu görüyoruz. Bu buluşma

özellikli mimarlık ve grafik tasarım disiplinlerinde öne çıkıyor ve

yüzyıl başından itibaren, modernizmin, özellikle mimarlık ve gra-

fikte kısa sürede onaylanmasına yol açıyor. Mimarlık ve grafik bu

konuda birbirini tarnamlayan, tümleyen iki tasarım disiplini.

Yine yüz yılın başından bir örnek vermek gerekirse modernist

söylemin militan kurumlardan biri olan BAUHAUS'da, daha baş-

langıçta, mimarlık söylemiyle grafik tasarım üzerine kurulan söy-

lemin yanyana geliştiğini görüyoruz. Belki de bu nedenle moder-

nist tikanma, yani modernizmin kendi katı kurallar dizgesinin tı-

kanmaya dönüşmesi ve o tıkanmanın getirdiği, bazılarının tekdü-

zelik, bazılarının yaratıcılığın ortadan kalkması olarak nitelediği tı-

kanma, kendini önce mimarlıkta ve grafik tasarımda gösterdi. İşte

sorunsal belirleyiciliği de bu noktada ortaya çıkıyor mimarlık ve

grafiğin.

Ust söylem düzeyinde, gerekse de doğrudan doğruya ürün

düzeyinde postmodernizm ilk örneklerini mimarlıkta ve grafik ta-

sarımda daha 1970'ler sonuna gelmeden vermeye başladı. Halbu ki

diğer disiplinlerde bir postmodern söylemin kendini göstermesi

ancak 1980'lerin yarısına, doğru olabilecekti. Ne var ki Postinoder-

112 SALI TOPLANTILARI

nizmin bu katı kurallar sistemine karşı çıkan tavrı, bu kez kuralları

yok sayan, denetimi tümden yok sayan bir yaklaşımı getirdi.

Söylemle örtüşen doğru yanıt bulma sorunsalı, işlev-biçim

problematiği, postmodernizmin denetimsiz çoğulluğunda da orta-

dan kalkıyordu. Belki de bu yüzden, postmodernizme yönelik eleş-

tiriler içinde, henüz postmodernizm diğer disiplinlerde tartışma

düzlemindeyken bile, yine bu tasarım disiplinlerinde ortaya çıktı.

Bugün grafikte yeniden modernizme dönüşlerden söz edili-

yor, neornodernizmden bahsediliyor ve sadece bir üst söylem oluş-

turma düzeyinde değil, doğrudan doğruya ürünler düzeyinde de

bunu görebiliyoruz.Türkiye'de grafik tasarımm 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

açımlayıcı bir nokta.

Bu girişin ardından, grafik sanatlarda çağdaşlık meselesinden

ne anladıklarını sayım konuşmacılardan öğrenmek istiyorum. Önce

Bülent Erkmen'e yöneliyorum.

Bülent Erkmen- Çağdaşlık kavramma iki ayrı anlam yükleyebi-

liriz.

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

"Çağdaşlık" kelimesi bu anlamda, Arnerika'nım ve Avrupa ül-

kelerinin dışmda kalan ve "az gelişmiş" diye nitelenen ülkelerde,

Batı düzeyini, gelişmiş ülkelerin düzeyini belirlernek, tanımlamak

için kullanılır. "Avrupai" kelirnesi gibi. "Ankara çok Avrupai bir şe-

hir oldu" gibi. Atilla Dorsay'ın yazdığı bir film eleştirisine koyduğu

"Düzeyli, Avrupai bir film" başlığı gibi.

Cumhuriyet sonrası dönemin düşünce anlayışını da yansıtan

bu "Çağdaş" kelirnesi o dönemde, özellikle Atatürk'ün nutukların-

da karşılığını "muasır" kelirnesinde bulur. Kelirnenin bu anlarnın-

da, teknolojik gelişmelerin ya da günün popüler, moda anlatım bi-

çimlerinin görüldüğü işler çağdaş olur.

Bu gün bu ülkelerde yapılabilecek bir "çok çağdaş bir iş" de-

ğerlendirmesine bir İngiliz ya da bir Fransız olsa olsa "çok iyi bir

iş" der. "çağdaş değil " değerlendirmesine ise olsa olsa "modası geç-

miş" der.

"Çağdaş"m ikinci anlamı ise "contemporary" anlarnında saklı

olandır. Bu anlamdaki belirgin uygulamaları, genellikle plastik sa-

natlarda, müzikte, balede, tiyatroda görüyoruz. Bu disiplinlerde

"çağdaş" kelimesi belli bir anlayışı, belirgin bir türü ifade ediyor,

bu isim altında "iş"ler üretiliyor, bu isim altında müzeler açılıyor.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 113

Çağdaş müzik gibi, çağdaş bale gibi, çağdaş tiyatro gibi, çağ-

daş sanat gibi, çağdaş sanat müzesi gibi.

CD ya da kaset satış yerlerinde görülen caz, pop, rock, newage

gibi ayrımlara çağdaş müzik tanımlamasının da eklendiğini görü-

yoruz. Stockhausen, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Schoen-

berg, Arvo Part çağdaş müziğin önemli isimlerinden bazıları. Çağ-

daş tiyatroda metnin kalktığını, yorumun ve oyuncunun öne çıktı-

ğinı; oyunun, oynanışın metnin yerine geçtiğini; yorumun, oynanı-

şin metin olduğunu gördük. Merce Cunningham çağdaş balede ha-

reketin ritm olmadığını, ritrnin uyumluluk olmadığını gösterdi, is-

kemlede oturarak yaptığı dansla bunun önemli örneklerinden biri-

ni verdi.

Plastik sanatlarda "plastik" kelimesinin bile artık kullanılmadı-

ğiru, resim-heykel ayrımmm kalktığını, bilinen tanımlamaların de-

ğiştiğini, Duchamp'la bir pisuarm 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 Bu-

nuel gibi, Erich Rohmer gibi, Tarkovski gibi, Bergmman gibi, Godard

gibi, Pasolini gibi sanatım görsel olmadığını bilen sinemacılar çıktı

ve çağdaş sinemadaki örneklerini verdiler.

Oysa "siparişe" dayalı disiplinlerde bu anlamda çağdaşlıktan

söz etmek çok zor. Tüm tasarım disiplinleri için bu böyle. Mirnar-

lık,iç mekan tasarımı, grafik tasarım, endüstri tasarımı, mobilya ta-

sarımı, moda... gibi.

Bu disiplinlerde siparişin karşılığı olan çözümlerin günün ge-

çerli anlayışları, malzemeleri, teknikleri doğrultusunda yapılmış

olması tasarlanan işleri "çağdaş" yapmaya yetiyor.

Brody ya da Emigre kökenli karakterleri kullanmak, yazı ka-

rakterlerini, elektronik ya da bilgisayar teknikleriyle daraltına ya

da genişletme yoluyla deforme etrmnek, harf aralarını, satır aralarını

açarak farklı metin dokuları oluşturmak, yazı ve resimleri dağıta-

rak, üstüste bindirerek, ekleyerek kalabalık yüzeyler yaratrnak, gö-

rüntüleri belirsizleştirmek gibi "tasarım tercihleri" grafik ürünleri

çağdaş yapmaya yetiyor. Tasarımcılar bir tarz oluşturmayı bekle-

meden, 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 toplaymnca, bu tasarım çözümlerinin içerikle, proble-

min kendisiyle olan bağı aranmamaya başlandı. Neden yapıldığına

bakılmadan nasıl yapıldığıma bakıldı. O zaman da tasarımlar özü

114 SALI TOPLANTILARI

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 süs-

lerne hali olmaması için içerikle tasarım arasında, problemle çözüm

arasında kurulacak mutlak bir bağ aranır.

Burada birkaç örnek vermek istiyorum;

FactoFinans was established

in 1990 asthe firstfactoring com-

pany in Turkey. FactoFinans is a

participation of İktisat Bank wbo bas

pioneered in tbe introduction of new and

modem financing tedlnigues in Turkish banking

system and represenis anotber öne of tbe Bank$ progressive

initiatives in tbese markets. FactoFinans is also the first Turkish mem-

ber of the Factors Cbain Internativnal, FCİ, wbo is tbe interational

umbrella organizatior for factoring companies uvrlduide.

Factotinans playeda eeyyyoyarranı röleir sbeintrudüuctüon of Ractormgintbe Trtich

economy borhas a comvepi ana as n İnstihe

n years followingi's establsh-

meni, Weseecurreniiy Mcelir h

neus papeni, penodicrks an

1- Son grafik ürünler sergisinde, işlere bakarken bu sayfayı

gördüm bir finans kuruluşunun faaliyet raporunun ilk sayfası, gör-

düğünüz gibi büyük puntodan başlıyor ve giderek küçülüyor. Bil-

diğiniz gibi bu yazı karakteri kataloglarında kullanılan karakterle-

rin farklı puntolarda ve farklı uzunluklardaki görünümü için yapıl-

mış bir görüntü anlayışını taklit eden bir sayfa düzeni anlayışı. An-

cak gördüğümüz gibi içeriğin bu sayfanın böyle tasarlanmasıyla il-

gisi yok. Ustelik bir finans kuruluşu için yapılmış bir sayfadaki

kullanılan bu düzenleme; Puntonun büyükten küçüğe gitmmesi böy-

le bir kuruluş için olumsuz bir duyguyu da içinde taşıyor.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI

Yazıların özell

Yazıların özelli

Yazıların özellikl

Yazıların özellikle

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

115

Yazıların özellikleri, çeşitleri

Yazıların özellikleri. çeşitleri

Yazıların özellikleri, çeşitle:

2- Gördüğünüz gibi bu, bir

yazı karakteri kataloğundan alın-

mış bir diadıir ve buna gönderme

yapılmaktadır birinci örnek. Fac-

to Finans sayfasının örneğini gör-

dükten bir hafta sonra Arts dergi-

sinde şu ilanı gördüm;

3- Bu bir uluslararası üyelik

ilanı, yazı tasarımcıları için yapıl-

mış, yazıya ait bir iş için yapılmış

çağrı, üyelik çağrısı ilanı. Tasarı-

mın doğru kullanılmasına olağa-

nüstü doğru bir örnek bu.

ömürleri ne olursa ols

örmnürleri olursa olsun

THETYPE

DIRECTORS CLUB

INVİTES YOU TO JOIN

TTS İNTERNATİONAL MEMBERSHİP

116 SALI TOPLANTILARI

Ü.

İlkenıy pussv.

B y M FAŞ - <

ometimes | stare

at it m the mirror when

Pm undressing and wonder

what it would I6ok like without

any hair like when | was a baby.

Sornetimes | sit at the edge of the bed

and spread my legs. And stare into

the mirror and wonder what otlers

see. Sometimes | stick my finger in my

pussy and wiggle ıt around the dark wemness

and Çecl what a cock or a tonguc must feel

when Pn sitting on it. T pull my finger out and

T always taste it and smell it. 1t's hard to describe

it smells like a baby to me (resh and full of İifc.

4- Madonna'nın sex ki-

tabını karıştırırken bu

sayfayı gördüm. Gördü-

ğünüz gibi burada da

metnin böyle dizilmesi-

nin birinci cümleyi bü-

yük gösterme ihtiyacının

dışında hiç bir anlamı

yok.

5- Bu sayfada biraz son-

ra zannediyorum Esen

arkadaşımız Arnerika

anılarını anlatırken deği-

necek olduğu Cranbrook

Akademisinin çıkardığı

bir kitabın içindeki sayfa

düzeni. Yani kendilerini

anlatmaya yönelik bir

sayfanın düzeni. Burada

da görüyorsunuz ki an-

larm bağı kurmakta zorluk çekiyoruz. Sadece biraz zorlarsak işte

Cranbrook anlatan metnin sonunda, Çağdaş Arnerikan Tasarımı ile

eş anlamlı olduğu ifadesinde en biüiyük satırı görmemiz bu düzen-

lemenin böyle olmasına sanki bir nedenmiş gibi görünebilir.

6- Şimdi bu

bir ilan metni ve

bu tür diüizenleme-

ler üzerine yapıl-

mış bir ilan. Şöyle

diyor; "Farkında

mısınız ki son za-

manlarda ilanların

hepsi büyük yazı

karakterleri ile baş-

liyor ve giderek

küçülüyor. Bunu

iyi ajanslar da ya-

pıyor, vasat ajans-

larda yapıyor hatta

kötü ajanslar da

yapıyor. Bu bir

Cranbrook islike noother institvtionin the United States.

Itispart artists'colony,part school, part museum

and part design laboratory, and it has never al-

lowed its students to be bound by the nar-

row lines separating the various design

disciplines...the effect ofCranbrook and

its graduates and faculty on the

physical en-AT,, çgelirvironment

of this coun-w,,, '\_(\_,,try has been

profoundı. ea a .For

Cranbrook,w,., — — ; surely more

than anyemisce»sotherinsti-

tution,hastherighttothink

ofitself as synonymous

| with contemporary

' American design.

GRAFIK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 117

moda mı, bir çı-

kış noktası mı

her neyse ister î ) ' I I

sevin ister nef- lkes ave

ret edin ama '\_

bundan bir so-

ç amye” | YOU NOticed that

İşte iş buna da-

yanıyor. Yani d IOt Of adS lately Start

sonuç alınıyor

olması, içerikle —| Out with really big type which

bir bağaramak- — | Gets progressively smaller as you

sızın bazı gö- : :

rüntü formülle- work your way down the page? Good agencies

rinin uygulan- are doing it. Mediocre agencies are doing it. Even

çU

ME İ MGeİi realiy lame agencies are doing it. YWilıy\* Sorne might cil) it i trend.

Üluyor' Oth breakthı h. Wh: L Hi Thı h

I ers, a breakthrough. Whatever. Love it. Hate it. The truth is, it can and

A.K- Bü- N

. hat bcen l e li. Most natabiy by eh creatoe.af W İllrijm Company adı. Tacy Weng whofaliihese — |

lent Erkmen'in T |

| DN aa gö gee P a Caş gnnn C Düzim B BAD

söylediklerin- eli H

den şöyle bir

sonuç çıkarıyo-

rum ben, çok

özetle başka bir -

dile çevirerek. Az önce sözünü ettiğimiz postmodem dönemin de-

netimsiz keyfi çoğulluğu tasarım disiplinlerinin doğruları ile çeli-

şince ortaya sahte bir çağdaşlık çıkıyor, Bülent Erkmen'in özellikle

son dönem işlerinde neornodernist bir yapı ya da modernizmin il-

kelerini yeniden farklı bir anlamda ele alan göndermeleri görüyo-

ruz, Erkmen'in yapıtı sözüyle bütünleşiyor. Sadık, sen ne düşünü-

yorsun, postmmodern 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 olagelmiştir.

Çağdaşlık sorusunun cevabını vermeden önce başka bir soru-

yu da yanıtlamaya çalışalım: Postmodernizim modernizmin nesini

118 SALI TOPLANTILARI

yıkmıştır? Postmnodern başlığı altında toplanan günümüz akımları

1970'lerden bu yana başladığı ülkeye göre Pluralizm, Swisspunk,

Yeni Dalga, Westcoast gibi çeşitli isimler alırlar. Bu akırnlar moder-

nizmin nesini yıkmış, nesine karşı çıkmış, nesini inkar etmiştir; ora-

dan girmek istiyorum meseleye. Modernist sözcüğü bir dönem ne-

redeyse küfür anlamında kullanıldı. İnsanlar birbirine hakaret et-

mek için "modernist" diyerek hakaret ettiler. Sizin de açış konuş-

masında 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, mo-

dernizmle birlikte varolmuştur diyebiliriz.

1900'lerin başlarında tasarım eğitimi diye birşey yoktu. Sanat

kökenli, sanat eğitirni görmüş insanlar görsel iletişim işiyle uğraşı-

yorlardı. 1919'da BAUHAUS kuruluyor. 1926 da Bauhaus'a bağlı

uygulamalı sanatlar okulu tasarımcı yetiştirmeye başlıyor. Bauha-

us'ta yetişen tasarımcılar Modern hareketin başını çekiyor. Moder-

nizm çok büyük işler başarıyor. Modern Grafik tasarırnda her şey

kodlarla sinyallerle anlatılınaya başlıyor. Modernizm mesaj ileti-

mini kodlara ve görsel sinyallere indirgiyor. Postmodernin ya da

postmodern başlığı altında toplanan çağdaş akımların yıktığı ve

yıkmaya çalıştığı öncelikle bu olgudur sanıyorum. Bir örnek vere-

yim: bir metinde paragraf başı birinci satırın biraz içerden başlama-

sıyla anlatılır. Okuyucu içerden başlayan satırı görür görmez, bu-

nun yeni bir paragrafın başlangıcı olduğunu anlar, bu bir görsel

sinyaldir. Bunun için ayrıca "Ey okuyucu bu bir paragraf başlangı-

dır" diye yazmanız gerekmez. Bunu anlatmmanın başka yolları da

vardır. Satırın ilk harfini metin puntosundan büyük dizersiniz, ya

da paragraflarının arasını açasınız. Bunlar, insanların hayatını ko-

laylaştıran, algılamalarını, okumalarını çabuklaştıran görsel sinyal-

lerdir. Sanıyorum Post-modernin yıkmak istediği ya da değiştir-

mek istediği Modern anlatımın tasarımcıyı son derece sınırlayan,

yaratıcılığı olumsuz etkileyen kodlar, sinyaller ve gridlere indir-

genmiş yapısıdır.

A.K.-Postmodernizmin ilk yıllarında, ortaya çıkmaya başladığı

dönemlerde siz modernist tikanmayı yaşadınız mı? Eğitim döne-

miniz belki bunların tartışıldığı dönemdi, daha sonra iüirün verme-

ye başladığınız dönem heniiz postrnodenizmin ürünleriyle ortaya

yeni yeni çıkmaya başladığı dönemdi. Siz tasarımcı olarak nasıl ya-

şadınız o dönemi?.

S.K.- Akademide iyi bir eğitim görmediğimizi söyleyebilirim,

eğitim dönemimizde biz henüz modernizmi anlammaya çalışıyor-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 119

duk. Bu tıkanmayı başka türlü yaşadım, ürün vermeye başladığım

ilk dönemlerde grafik tasarımın temel elernanlarını 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 gra-

fik tasarımın iki temel elemanının doğru yere oturtmasıdır. Başka

bir deyişle özgürlüklerine kavuşturmasıdır. Modern yanlıştır anla-

mında söylemiyorum bunu. 1980 lerin başında yazıya ve resme iş-

lerimde başka türlü bakmaya başladım, bu beni bir süre sonra il-

lüstrasyon yapmamaya kadar götürdü. İllüstrasyon yaptığım za-

man bile onu dışarıdan bir kolaj malzemesi gibi alıp kullanmayı

öğrendim. Grafik elemanların özgürce kullanılması gerektiğini an-

ladım. Kendi deneyimlerimden çıkan sonuç bu. Ama bunu moder-

nizm beni çok sıktı diye de yapımıyordum doğrusu.

Sözü şuraya getirmek istiyorum: bu değişim acaba tasarımcı-

lar modernist kalıplardan, rnodernist kodlardan sıkıldıkları için mi

gerçekleşti? Bence değil, modernizm ya da modernist dil belli bir

süre toplumsal ilişkileri, iletişimi anlatınaya yeterliydi ve iyi anlatı-

yordu. Ama sonra Dünya değişti,mnodernist dil yetersiz kaldı, hatta

engelleyici olrmaya başladı. 20.yüzyılın en büyük modernist hare-

keti olan sosyalizm çöktü. Sovyetler Birliği parçalandı. Dünya tek

merkezlilikten çok merkezli düzene geçti. Perifer ülkeler merkez

haline gelmeye başladı. Kurumlarda yöneten-yönetilen ayrımının

ortadan kalkmaya başladığından sözediliyor.

A.K.- Tekilliğe karşı çoğulluk.

S.K.- Evet, modernist dil yeni toplumsal ilişkileri ifade edernez

oldu ve tasarımcılar başka bir dil arayışına girdiler. Modernizme

karşı ilk ciddi baş kaldırının İsviçre'den gelmesi de tesadüf değil.

Grafik tasarırımnda modernist kuralların en keskin olduğu, en katı ol-

duğu yer Brockmann ve Hofmann gibi ustalarla zirveye ulaşan İs-

viçre tasarımcılığı idi. Kökeni dizgicilik olan 1968'de Basle Tasrım

Okulu'nda tipografi dersleri vermeye başlayan Wolfgang Weingart

modernist tasarıma karşı en güçlü başkaldırıyı gerçekleştirdi. Daha

sonra Weingart ve öğrencileri Amerika'ya gittiler, Weingart Ameri-

ka'da kurslar verdi. Ben bu yeni anlatım biçimlerini, yeni akırnları

böyle keyfe keder bir şey olarak görmüyorum. Toplumsal ihtiyaç-

ların sonucu olarak böyle bir dilin ya da dillerin oluştuğuna inanı-

yorum.

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-

120 SALI TOPLANTILARI

rine geçemez.

A.K.- Postmodernizmin nedensiz keyfi çoğulluğu, tasarım di-

siplinin doğru yarnt bulma, Bülent'in biraz önce üzerinde durduğu

doğru yarnt bulma zorunluluğuyla çelişmiyor mu?. Modernizmin

belirlenmiş kurullar dizgesi yanlışı ister istemez dışarıya bırakıyor-

du. Ama denetimsiz çoğulluk geldiğinde tasarım disiplininin kendi

doğrularım da keyfi bir kullamrlığa terk etti. O zaman çok rahatlık-

la az önce Bülent'in gösterdiği büyük puntodan küçük puntoya

doğru gidenkeyfi kullanım alternatifi modernist tasarım mantığın-

da sözii bile edilemezken keyfi biçimde uygulanmaya başlandı.

S.K.- Yeni olan herşey sakıncalarını da beraberinde getirir, ye-

ni bir dil önce doğru da konuşulur yanlış da konuşulur. Bir yaban-

cı dil öğrenmeye kalkıştığımızda başlangıçta çok yanlışlar yaparız.

Ben yanlışlardan korkımamaktan yanayım çiinkü uzun süre etkili

olmuyorlar; yeter ki doğrular ağır bassın. Modern sonrası akımlar

iletişimi ortadan kaldırmadı, iletişime yeni anlatım biçimleri getir-

mek için ortaya çıktı. Özellikle grafik tasarımdaki etkisi öteki disip-

linlerden farklı oldu. Örneğin reklam tasarımındaki etkisi yavaş

gelişti. Çiinkü reklam tasarımında, geniş kitlelere yönelik ciddi pa-

zarlama olaylarının sözkonusu olduğu işlerde daha yavaş bir geliş-

me gösterdi de, insan kavrayışının daha ileri olduğu alanlarda ki-

taplarda, dergilerde, konser afişlerinde kolay benimsendi. Evet her

yenilik risk taşır. Az sonra birkaç örnek de ben göstereceğim yanlış

uygulama ve dili yanlış kullanıma konusunda. Arna herşeye rağ-

men 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 ço-

ğulluğu gösteriyor. Bir de söz çoğulluğu, anlatım araçları çoğullu-

ğu var. Postinodernizm getirdiği dil çoğulluğu sadece tahribat mı

yarattı, yoksa yine modernizmde olduğu gibi doğru yarnt bulmaya

oturacak bir dil tekilliği içinde işimize yarayacak bir söz çoğulluğu

da getirdi mi?.

B.E.- Şimdi bir söz çoğulluğundan söz ediyoruz arna bu söz

çoğulluğu denetimsiz söz çoğulluğu. Her denetimin ortadan kalk-

tığında yapacağı tahribatı yaptı. Getirdi dediği zenginliği biz nere-

de aramalıyız, zenginlik dediğimiz şey nedir, gördüğümüz ele-

manların çeşitliliği, çözümlerin farklılığı ve zenginliği mi yoksa on-

ların niye olması gerekliliği konusunda ve görünenin arkasında

duran düşiince zenginliği mi? Bu görüntüde elde edilen çeşitlilik

zenginliğinin dayamlmaz lezzeti ve imkanları bize arkasındaki dii-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 121

şünceyi göz ardı etme imkanı yarattı. İşte bunu tehlikeli buluyo-

rum ben.

A.K.- Peki bugün neomnodernizm hareketinden söz edilebilir

mi?

B.E.- Bilmiyorum.

A.K.- Esen, sen merkezden geliyorsun, Dünyanın merkez ola-

rak tanımladığı bir yerden geliyorsun Amerika'dasın, New

York'dasın. Buradan oranın nasıl göründüğü belli de, oradan bura-

sı 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 sorabi-

lirim, değil mi? Merak ettiğim bir şey var; Modernizmin reddi ko-

nuşulurken, reddedilen modernizmin probleme bakış açısı mı;

yoksa probleme getirdiği görsel çözüm mii? Sonuçta hocamın da

bahsettiği gibi tartışılması gereken gerçekten problemin nasıl çö-

züldüğü. Biçimde çok seslilik sözkonusu olabilir ama probleme na-

sıl bakıldığı önemli. Bence çağdaşlık orada tartışılmalı gibi. Bu bir

soru arna yorum değil.

Özellikle Neville Brody'de görüldüğü gibi pek çok ilerici tasa-

rımcı taklit edildikleri anda modernizme sığındılar. Eğer bir neo-

modernizm sözkonusu ise belki de bu nedenden.

A.K.- Biraz açar mısın yani kendi dilleri kolayca tekrarlanan

kalıplara dönüştüğünde tekrar grafik tasarımın modernist kalıpla-

rına 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. Armnerika haritasını göre-

niniz var mı içinizde bilmiyorum. Arnerika haritanın ortasında Ek-

vator çizgisi de aşağıya indirilmiş durumda, aşağıdaki bütün kıta-

lar deforme oluyorlar ve küçük görünüyorlar. Amerika zaten dün-

yanın merkezinde, New York'da Amerika'nın merkezinde zanne-

dildiği için dışarıya pek bakılmıyor. Fakat dışardan gelenler de bü-

yük 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

122 SALI TOPLANTILARI

moda bugünlerde, beyzbol eleştirilerinde bile kullanılıyor kelirne

olarak.

A.K.- Aslında o mimarlıkla grafik tasarım arasındaki koşutlu-

ğun da bir örneği galiba. Dekonstrüktif çözümler önce mimarlıkta

ortaya çıktı.

E.K.- Öyle, 1988'de Modern Sanat Müzesi'nde açılan mirnarlık

sergisiyle Fransa'dan Amerika'ya geliyor bu kelime ve işin ilginç

yanı Derrida bu kelimenin tanımını açık bıraktığı halde herkes ta-

rafından tanımlanıp kötüye kullanılan bir kelime haline geliyor. İş-

te Derrida, Barthes, semiyoloji tartışılıyor ve felsefeciler masaya

oturup konuşuyorlar, tasarımcılar da not alıyorlar. Sonuçta biz her-

halde pek fazla bakmıyoruz kullandığımız kelimenin ne anlama

geldiğine. Ama kaç punto ile kullanacağımızı, hangi yazı karakteri-

ni kullanacağımızı çok iyi biliyoruz. Bunun dışında Armnerika'da bir

okul var adı Cranbrook Michigan'da. Hocam da eklemeler yapar

herhalde. Çok ilginç, karı-koca yönetiyor okulu. Dağların, ağaçla-

rın arasında küçük bir kampüs. Mc Coy bu karı kocanın adı. Hol-

landa'ya gidiyorlar günün birinde ve Hollanda'daki tasarım onları

çok heyecanlandırıyor. Çünkü birdenbire enternasyonal tarzın öte-

sinde, bu insanların sadece Hollanda için tasarım yaptıklarını, ken-

di dillerini kullandıklarını görüyorlar.

B.E.- Okul 1922 de Detroit Gazetesinin sahibi tarafından Blo-

omfield tepelerinde kuruluyor, kuruluşu 5 yıl sürüyor. Bauhaus

dan gelen bir mimar, ünlü Eliel Saarinen yönetimi alıyor ve o gün-

den bu güne bu akademi devam ediyor. Temel kuralı şu; Burası bir

enstitü, profesyonelleri alıyor, yani eğitim sonrası beyin hüclerini

dinlendirmeyi arnaçlayan bir yer (kendileri böyle söylüyor). Karıla-

rıyla, kocalarıyla, çocuklarıyla ve köpekleriyle gelip, burada iki yıl

süreyle yeni bir tasarım anlayışının düşüncesini ve kendisini üreti-

yorlar.

E.K.- Aslında tasarlarnaktan çok kitap okuyorlar, sonra konuş-

mayı öğreniyorlar dediklerine göre. Çok düşünüyorlar ve de çok iş

üretiyorlar. Amerika'da bile bu okulun farkında olan çok az insan

var. Fakat farkettikleri anda da taklit etmeye başlıyorlar. İşin ko-

mik tarafı ilk önce tasarımcılar bu yeni şeyleri farkediyorlar, neden

yapıldığını düşünmüyorlar, neden kelirmelerle oynandığını, neden

insanların fotoğrafları deforme ettiklerini, manipule ettiklerini dü-

şünmüyorlar ve hemen işlerinde kullanmaya başlıyorlar. Arkasın-

dan da reklarncı tasarımcılar bunu farkediyorlar, bir kere daha bi-

linçsizce kullanıyorlar ve bir haftada moda oluyor herşey. İşin gü-

zel tarafı da bir hafta sonra moda olanın ölmesi aslında. Onun için

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 123

Cranbrook'dakiler bahsedi-

len kitabı çıkarttıkları zaman

Ş —İNİR B da panik içindeydiler "Biz

ai STYOŞEN elE y L ), kendi kişiliğimizi yitirecek

e miyiz bu kitabı çıkardıktan

sonra" diye. Fakat o kadar

çabuk unutuluyor ki her şey

herhalde yitirmeyecekler.

Zaten yeni arayışlar içersin-

deler, felsefeden vazgeçmiş-

ler, çevrelerinde neler olup

bitiyor onlara bakmak isti-

yorlar. Şirmdi önce bir kaç dia

göstermek istiyorum size.

Şu anda gördüğünüz dialar

New York'da son 7 ay içinde

üretilen işler sayılabilir. Ta-

mamı iyi iş olarak How, Print veya U&k dergilerinde çıkan işler.

Aslında Amerika'da ki ilerici tasarımcılara göre, daha doğrusu Bü-

lent Bey'in bahsettiği çağdaşlığın birinci anlamında, "Bugün üretil-

miş" anlamında çağdaş olan işler.

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

kesim.

Sonuçta aslında garip bir durum sözkonusu, Hocarnın da bah-

settiği gibi grafik tasarım sipariş karşılığı yapılan bir iş ve ticariliği-

nin tartışılmaması lazım. Fakat Arnerika'da bile şu anda ticari gra-

fik tasarım ve ticari olmayan grafik tasarım diye iki şey sözkonusu

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 dekonstrüksi-

yonun zıt kelimeleri açmaya çalışmasının görülebileceği bir afiş.

Yaptıkları işler tamarmen yoruma açık işler, zaten yapım ne-

denleri de bu. Hiç bir şekilde mesajı net, en hızlı yoldan tek anlamlı

iletmeye çalışmıyorlar; farklı farklı şekillerde yorumlanmasını isti-

yorlar. Tabi aslında Bauhaus'un ne kadar karşısında olduklarını

gösteriyor.

Şu anda gördüğünüz işlerin hepsi öğrenci işleri, tabi profes-

yonel öğrenciler, profesyonelliğe ara vermiş öğrenciler Hollanda iş-

leri için yapılmış bir afiş bu.

İZLEYİCİ.- Ne için yapılmış bunlar açıklayabilir misiniz?

e€ Üroau EYEP

124 SALI TOPLANTILARI

\*. © EK- Bunların ço-

Di r Mi ğgunluğu bundan

evvel gördüğünüz

mesela Cooper yazı

karakterini tasarla-

mış olan Cooper'ı

tanıtmak için yapıl-

| mış bir afiş. Bu We-

' ingart'ın da çok tar-

| tıştığı bir afiş Hori

diye bir öğrencinin,

gerçekten öğrenci,

profesyonel öğrenci değil, Cranbrook için yapılmış bir afiş. Harfleri

kullanışına bakabilirsiniz, gerçekten çok yönden okunabiliyor pek

çok şey. Tarnamen tipografi söylemi i:zerine yapılmış bir afiş. Bazı-

ları tarafından çok nefret edildi, bir takım insanlar odalarına asabil-

mek için çıldırdılar. Bir takım insanlar çöp dedi bu iş için ama so-

nuçta 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 öğreticiler; Bazı şey-

ler söze dökülemez bazı anlatım biçimleri, bazı yapılanlar. Bazı an-

lamlar "sözaltıdır" diyorlar. Bu kişi özellikle o anlayışa ilginç bir ör-

nek.

nanners

AND -

1 ğğ e€

ı m

A XA G

©)

O

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 125

E.K.- Bu Cranbrook'la hiç ilgisi olmayan Californialı bir tasa-

rımcı, adı David Carson eğer tasarladığı dergileri bulabilirseniz

eminim heyecan duyacaksınızdır. Hiçbir şekilde okurnamış, tasa-

rımla ilgili hiçbir eğitim görmemiş sadece etrafına bakan, felsefe ile

hiç bir ilgisi olmayan bir insan. Geçen sene 142 tane ödül kazandı

dergi tasarımları ile. Gördüğünüz kırık harfleri "eski sinemaların

levhalarına bakıyorum harflerin döküldüğünü görüyorum" deyip

sayfalarında kullanmaya başladı. Görüldüğü gibi tarnamen Macin-

tosh ile çalışıyor. İşlerinde oldukça yoğun bir bilgisayar estetiği

var.

Bütün bu önekler 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 çıkartımnaya başladılar. Alternatif müzik dergisi; Rol-

ling Stone'a rakip olarak çıkartıldı. İkinci sayısında okuyucu mek-

tupları çok ilginçti, bir kere herkes tipografi terminolojisini çok iyi

biliyor, herkes bilgisiyar kullandığı için olsa gerek. Mektuplarında

sayfa tasarımlarının beyinlerinin bir çıktısı gibi göründüğünü söy-

lüyorlar ve hepsi tipografiden çok heyecanlanmış durumdalar.

Bunlar müzik dergisi okuyucuları ve derginin tasarımı veya hari

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 olrmakla meşhur. Emig-

re'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 belirsiz-

liğin belirsiz olması nedeniyle başarısız. Okunaksızhğın iletişim

yolu olarak kullanılıyor olması modernizme bir tepki belki de. Ka-

rışıklığın, belirsizliğin yaşadığımız hayatı daha iyi yansıttığını ve

daha heyecanlı olduğunu düşünüyorlar. Sonuçta böyle bir sayfayı

görerek heyecanlanan bir insanın, boğuşarak okuyacağını düşünü-

yorlar. Gerçekten de heyecanlanırsınız boğuşuyorsunuz; yenilirse-

niz de yarım kalıyor yazı. Sonuçta iyi bir örnek değil çünkü oku-

mak cidden çok zor.

Burada sadece tipografinin estetiği ile heyecanlanıp okurnaya

çalışmıyorsunuz çünkü belirsizlik yerinde. |

Bu da Rick Valicenti'nin bir işi, o da California'lı İşleri çok il-

ginç, burada çok fazla görünmüyor. Tarnamen okuma düzenini

tersinde tasarımlar yapıyor. Hiç bir sayfası başından sonuna doğru

soldan sağa okunmuyor, cümleler parça parça; bir bakırna bizim

126 SALI TOPLANTILARI

hayatımıza çok benziyor.

Kendinizi bir süpermar-

kette konserve ararken

düşünün, raflara; bir sola

bir sağa, bir sola bakıyor-

sunuz. Nesneleri algıla-

yışınızı düşünün gerçek-

ten bu sayfaları normal

hayatta çevremizi nasıl

algılıyorsak öyle algıla-

mamız gerekiyor, düz

değil.

Görsel imgenin ne kadar

arka arkaya kullanıldığı-

nı görüyorsunuz. Sonuç-

ta süper markette bizim

beynimiz de herhalde bu

hale geliyordur. Tama-

men yaşadıklarımızın

basılı işte yansıması bir

anlamda.

Aslında Sadık Hocam'a

söylemek İstedıjğam birşey var.

Benim için çok önemli. Onlar belki çok iyi eğitim görmedikle-

rini düşünüyorlar Türkiye'de. Ben oraya gittiğim zaman kendimi

hiç iyi eğitim görmemiş gibi hissetrnedim.

Sonuçta biz ne kadar bilinçsiz davranıyorsak, onlar da bilinç-

siz davranabiliyorlar. Biz ne kadar bilinçliysek, onlar da o kadar bi-

linçliler. Bunun Türkiye oranı değil dünya oranı olduğunu farket-

tim. 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 taşı-

dığı örneklerin arasında, tipografik çözümlerin, yani bilgiyi yazıya

taşıyan, grafik tasarımı tek zorunlu öğesi olan yazıya bilgiyi taşı-

yan tipografik çözümlerin önde gittiğini görüyoruz. Sen de Bü-

lent'de tipografik çözümlere başvuruyorsunuz. Şimdi de yanılmı-

yorsam Mimar Sinan Üniversitesinde tipografi konusunda öğrenci-

lere ders veriyorsun. Bizim, bir de tarihimizden devraldığımız, ya-

zının kendi mantığına müdahele ederek bilgiyi iletime geleneği de

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 127

var. Hat geleneği içinde bu var. Çağdaş grafik tasarırnda 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-

kiyor. 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 epeyice 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 tipogafik 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 gerni formu vermek, yazıyla bir

kuşresmi çizmek, bununla birlikte dinsel bir anlam yüklemek gele-

neği var. Amna 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 kernana 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 Hulüsi'nin Kurukahveci Mehmnet Efendi Logo-

su gelirdi. Onu da çok sanmıyorum çünkü İhap Hulüsi Türkiye'nin

ilk eğitim görmüş Grafik Tasarımcısı. İhap Hulüsi Almanya'da eği-

tim görmüştü ve grafik dilini bu ülkede öğrenmişti. Kendimde de

öyle bir şey hissetmiyorum.

128 SALI TOPLANTILARI

A.K.- Bülent sende tipografinin kullanımı bir dönem yazının

mantığına müdahele ederek oldu. Fakat son dönem işlere baktığı-

mızda bu defa yazının artık hiç müdahele edilmemiş biçimini kul-

lanıyorsun. Bir konuşmanda sen "antitasarım" demiştin, artık tasar-

lanmamışlık beni ilgilendiriyor demiştin. Bu anlamda işlerinde ti-

pografiyi çok doğrudan kullanma ve müdaheleyi en aza indirgeme

süreci var. Çağdaşlık meselesi ile tipografi arasındaki ilişkiden sö-

zedebilir misin biraz.

B.E.- Şöyle özetleyebilirim; Arkadaki düşünceyi aktAmada hiç

bir engel bırakmamak diişüncesinden yola çıkılabilir. Her türlü il-

lüzyona 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 ya-

tan yapıyla 1920'ler de Lisistzky'nin bir tasarımcıyı bir konstrüktör

olarak görmesi, kağıt yüzeyini bir mekan olarak algılaması, bir çağ-

daş yaklaşımda, çağdaş olmada tipik bir fark geliyor bana.

A.K.- Esen sen de Arnerika da tipografi konusunda eğitim gö-

rüyorsun, tipografi konusunda söyleyeceğin bir kaç şey olacak bi-

ze. Yanılmıyorsam yine malzemelerin var yanında.

E.K.- Var, ayrıca kaligrafi üzzerine 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 anlam-

da çağdaş. Belki bizim ortamımızda değil arna onların ortamında

medyanın etkisiyle, özellikle bilgisayarlar ve ekranın etkisiyle in-

sanlar görüntüyü daha kolay okurnaya başladılar kelirnelere naza-

ran. Dolayısıyla kelimeler görüntü gibi gözükmeye başladılar ve

çabayla bu noktaya ulaşmaya çalışıyorlar. Kaligraflara daha çok iş

çıkmaya başladı ve tipograflarda kaligrafların çalıştığı tarzda çalış-

maya başladılar. Aslında görüğümüz sayfa düzenlerinin de pek ço-

ğu birer resim gibiydiler, ilk önce görüyorsunuz, ondan sonra harf-

leri okumaya başlıyorsunuz.

Fontshop ve Fontografer diye iki tane yazılım bir çok tasarım-

ciya kendi yazı karakterlerini tasarlama şansı vermmeye başladı. Bu

da tipografide büyük bir devrim yarattı ve bu devrim çok da büyü-

yecek. Çünkü insanları Jeffery Keedy'in dediğine göre postmoder-

nist olmaktan kurtaracak bir şey; eski yazı karakterlerini kullanma-

yı bile postinodernizm ögesi olarak görüyorlar. Şu anda buna da

bir red var. Şu anda herkes kendi yazı karakterlerini tasarlıyor. Ne-

ville Brody bir röportajda "günün birinde yazı karakterleri el yazısı

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 129

gibi olacak hekesin

kendine has yazı ka-

rakteri olacak" diyor.

El yazısı değil ama

herkesin kendisi için

kendisinin tasarladığı

bir yazı karakteri söz

konusu.

Şu anda gördüğü-

nüz "Espresso"lar Al-

manya kökenli ama

daha çok Kanada'dan

satış yapan Fontshop

diye ITC'nin en büyük

rakibi haline gelen ya-

zı karakteri satan fir-

manın, en revaçta yazı

karakterleri. Tamamı

dijital teknoloji ile diji-

tal teknoloji için üreti-

len karakterler. Şurada

gördüğünüz altında

Beowolf yazan çok il-

ginç bir yazı karakteri.

İlk önce Espresso'yu

söyleyeyim, bu firmanın yöneticisi tipografi yiyip espresso içerek

yaşıyormuş onun için "espresso" yazıyor bütün bunlarda. Bu da in-

sanların 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 ba-

sıyor harfleri; form belli limitler çerçevesinde oynuyor tabii ki. Bir

anlamda GÜUTENBERCG'i referans gösteriyorlar. Nasıl ilk kazınan

harflerle iki "a" birbirine benzemiyorsa, şu anda Beowolf karakte-

rinde 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, Emnigre

de artık gittikçe büyümeye başladı. Yirmiden fazla yazı karakteri

olan bir kütüphanesi var. Sağdaki BARRY DECK diye Califor-

130 SALI TOPLANTILARI

nia'dan mezun 26 yaşında bir tasarımcınm Template Gothic adlı

yazı karakteri ve şu anda bütün dünyada en çok satanlardan bir ta-

nesi. 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 ge-

lişen aslında şu anda tutucu boyutlara ulaşacak kadar kusursuz

olan tipografi anlayışma çok ters.

Exocet, Jonathan Barnbrook diye bir İngiliz'in şu anda o da Ca-

lifornia'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 kullanımak zorundası-

nız. İnsanlar bundan o kadar sıkıldılar ki en sonunda oturmuş böy-

le bir yazı karakteri tasarlamış "'ne kadar eğlenceli değil mi?" diye

soruyor. Lütfen Helvetica kullanmayın diyor. Hatta bir virüs tasar-

lamayı düşünüyor: Macintosh'da olacakmış bu virüs, Helvetica

kullanıldığı anda yıldızlar parlayacakmış ve alet çalışmasını dur-

duracakmış. 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 kirıklığına uğradım, dergi gibi okunmuyor, içinde yazı

karakterleri var istediğiniz gibi kullanabiliyorsunuz. Çıkış dekle-

rasyonu çok ilginç bence: istismara açık. Bu bütün tipografi gelene-

ğini alt üst edecek bir şey. Bu disketi bilgisayarınıza koyup istedi-

ğiniz gibi kullanabiliyorsunuz. Hatta diyorlar ki "Lütfen istismar

edin; ne olursunuz müdahale edin ve bize yollayın" diyorlar. So-

nuçta yazabilirsiniz benden alabilir istismar edebilirsiniz. Aslında

gene bir röportajda "Eye" dergisinin 3. sayısında çıkmıştı. Tipogra-

fi inanılmaz deneysel ve gittikçe soyutlaşıyor, harfleri birleştirip

kelimeleri okumak imkansız. Harfleri tamamen ritmiyle bir anlam-

da şiirselliği ile okuyabiliyorsunuz ancak ve de bu aslında bir bakı-

ma bana şu anda boş zamanlarında yaptıkları bir şeymiş gibi görü-

nüyor çünkü iletişimde kullanmaları imkansız arma dünyanın da

nereye gideceği belli olmuyor. Özellikle orada 20 yaşın altındaki

gençlere herhangi basılı bir malzeme ile ulaşmaya ve iletişim kur-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 131

maya imkan yok. Onun için şu anda karşı çıksak da bu tip deneme-

lerin bilincinde olmamız lazım.

B.E.- Belki burada çağdaş sanat da özellikle Beuys'un öne attı-

ği "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, özellik-

le 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 gra-

fik sanatına ya da tiim tasarım disiplinlerine ilişkin bir yaklaşım

geliştirebiliriz sanıyorum.

B.E.- Evet ilk bölürnde de söylediğim gibi siparişe dayalı olma

özelliğinden dolayı bu tür disiplinlerde sözünü ettiğimiz ikinci an-

larnda çağdaşlıktan söz etrnenin çok zor olduğunu tekrarlamak ge-

rekiyor. Ancak böyle bir panel var ve bu konuda konuşacaksak

açıkçası, bazı notlar aldım yani bir deneme yapalım. Bır tasarımcı-

nm 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 ka-

lan bir iş değil kurulması gereken bir mekan inşa edilecek bir yapı

olduğunu keşfetmek.

- Metnin görüntü, görüntünün metin olduğunu bilmek.

- Güzel çirkin değelendirmelerine karşı çıkmak.

- Fikrin anahtar olduğunu, fikir iyiyse biçimin kendiliğinden oluşa-

cağını bilmek.

- İyi bir fikir yoksa, çözümü dekorasyonda, süste arama kolaylığına

kaçmamak.

Tasarımda dekorasyonun fikrin alternatıfi olmadığını görmek.

- Anlamın yerini sunuşu terketmesine engel olmak.

- Görünürde kolay, görünürde basit olanın içinde ne kadar çok dü-

şünce yattığını bilmek.

Yeteneğin, düşüncenin önünden, artık düşüncenin arkasına geçti-

ğini bilmek.

- İzleyiciyi, dışardan içeri, izleyenden katılana çeken bir tasarım an-

layışını tercih etmek.

- Grafik ürünün bir baştan çıkarma, kandırma aracı haline gelmeme-

si tasarım anlayışında bilinçli bir dolandırıcılık ahlakının yatma-

ması sağlamak.

- İyi tasarımın, iyi satan tasarım olmadığını bilmek.

132 SALI TOPLANTILARI

- Bir tasarım sorununun çözümünü süpermarket rafiından mal seç-

mek davranışında aramamak.

- Her şeyin çok fazla tasarlandığı, tasarımın içeriğin kendisi haline

geldiği günümüz çözümlerinde, içeriği aşırı tasarım elemanların-

dan arındırmak, içeriği öne çekmek.

- Tasarım çözümünü, tasarım probleminin kendisinde aramak.

- Tasarımı yapılacak "iş”in içinde bulmak.

- Tasarımı, kullanılacak malzemenin içinden (Kağıt cinsinden,cilt bi-

çiminden) çıkarmak.

- Sürekliliğin tasarım olduğunu farketmek,

- Günün geçerli tarzlarına, üsluplarına bağlı olmayan, tarzlara mah-

kum olmayan bir tasarım anlayışını yerleştirmek.

- Giderek tarzı ve dekorasyonu reddederek görünen süsün arkasında-

ki gerçek öne çıkarmak.

- Bir grafik ürüne bakıldığında ilk görünenin tarz olmamasına sağla-

mak.

- Tarzın seçilemiyeceğini, tarzın ancak oluşabileceğini bilmek.

- Tarzın önceden seçildiği tasarım anlayışına karşı çıkmak.

- Tasarım yazı karakteri ve tipografik üslup gibi yüzeysel efektlerden

arındarmak.

- Tasarım sorunlarının yazı karakteri seçimiyle çözülemiyeceğine

inanmak.

- Dikkatin tasarlanan "iş”in bütününden yazı karakterine kaymasını

önlemek.

- Günümünüzün geçerli grafik ürünlerinde sıkça rastlanan, “ne ka-

dar 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 geliştir-

mek.

Yeni formlar, yeni görüntü biçimleri önerme yerine yeni anlama bi-

çimleri, yeni algılama biçimleri önermek.

Sözümü bir alıntıyla bitirmek istiyorum Franz Kafka'nın "Dö-

nüşüm" kitabı için kendi yayıncısına, Kurt Wolf'a 25 Ekim 1915'de

gönderdiği mektup; Kafka yayıncısına diyor ki "Son mektubunuz-

da bana Ottomar Starke'nin (Starke grafik tasarımcısı) dönüşüm

için bir kapak resmi hazırlayacağını yazmışsınız bunu okuyunca

küçük ama sanatçıyı Napolyon'dan tanıdığım kadarıyla ("Napol-

yon" Starke'nin daha önce resimlediği kitap) herhalde çok gereksiz

bir korku uyandı içimde, yani Starke gerçekten bir kitap resimleyi-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 133

cisi olduğundan doğrudan böceğin resmini yapmaya kalkışabilir

gibi geldi bana, sakın yapmasın böyle bir şey, lütfen! Niyetim böy-

lece onun yetki alanını kısıtlamak değil öyküyü doğal olarak daha

iyi bildiğim için, kendisinden sadece bir ricada bulunuyorum. "Bö-

ceğin 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 yapıtımda çok iyi anlatan manifestosuydu. Sadık,

iletişim, üzerinde çok durduğun bir alan bu konuyu sana bırakıyo-

rTum.

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 disiplinidir, iletişimde bir mesaj alış-

verişi söz konusudur. Grafik tasarımda çağdaşlıktan sözederken

iletişim faktörünü hep gözönünde bulundurmamız gerekiyor. Gör-

sel iletişimde sadece grafik tasarımcı yoktur; önce mesaj vardır bu

mesajın bir sahibi mesajı iletmekle görevli olan medya ve bu mesajı

alan vardır. Bir şeyler gelişiyor, Modern bitiyor Postmodern başlı-

yor, anlayışlar değişiyor, deneysel çalışmalar yapılıyor, tipografide

bu tür değişiklikler oluyor, okuma ya da okutma zorunluluğunun

ortadan kalktığı savunuluyor. Amna iletişim ortadan kalkmıyor. İn-

sanlar 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 çağ-

daşlık tanımını yaptı. Ben çağdaşlıktan ne anladığımı anlatınamış-

tım. Bir sözcüğün ya da kavramın ne olduğunu anlamak için eş an-

lamlarını 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,

bağnazlık ya da "out"mu? Ben çağdaşlığı gelişmişlik olarak adlan-

dırıyorum. Gelişmişliği sadece teknolojik gelişmişlik olarak değil,

bilgi toplumu bağlamında kullanıyorum. Yani insanların doğru ha-

ber vermesi, doğru bilgi iletmmesi ve bunu iyi ifade etmnesi bağlamın-

da bakıyorum meseleye. Grafik tasarımda çağdaşlık, gelişmişlikle

ve demokrasiyle çok ilgili. Gelişmiş ve demokratik toplumlar ger-

çekten iyi tasarlanmış toplumlardır. Gelişmemiş, antidemokratik

134 SALI TOPLANTILARI

toplumlarda doğru ve eksiksiz bilgi iletme ve tasarlama geleneği

de gelişmemiştir. Bu toplumlar görsel iletişim açısından çağdaş de-

gillerdir, ya da çağdaşlığı henüz yakalayamamışlardır. Böyle top-

lumlarda sadece faili meçhul cinayetler ve bunları örtbas etme yön-

temleri iyi tasarlanmıştır. İnsanlar doğru bilgiyi alamazlar. Bunun

çok yakın bir örneğini bugünlerde yaşıyoruz; Çernobil meselesi.

Gerçekten çağdaş bir toplumda bir yerde atom santralının patladı-

gını, kitlelerin bundan etkilendiği gerçeğini kimse kimseden sakla-

maz ve saklayamaz. Ama çağdaş olmmayan toplumlarda bu saklanı-

yor ve saklanabiliyor. Bilginin doğru iletilmediği iletişimin yanlış

yönlendirmek, kandırmak için kullanıldığı durumlarda, görsel ile-

tişim tasarımında çağdaşlıktan sözedilemez. Ben Grafik Tasarımda

çağdaşlık kavramından grafik tasarımm, doğru ve eksiksiz bilgiyi

en iyi ve dolaysız bir şekilde yansıtmasını anlıyorum

A. Köksal bana bir soru sorduğunda, önce soruyu soruş biçi-

mine itiraz etmek bende alışkanlık haline geldi galiba. Daha önce

Dekorasyon Dergisinde, Bülent Erkmen profilinde bana sorular

sormuştu, ben sorulara cevap vermek yerine sorulara itirazımı yol-

ladım ve epeyi itişmiştik. Burada da itişelim istedim ama üzerime

gelmedi, rahatsız oldum.

Bu panelin ilk haberini aldığımda bana sadece bir başlık geldi;

"Grafik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı" Beni yakından tanıyanlar

bilirler, grafik tasarım yerine Grafik Sanatı ya da grafik sanatlar de-

yimi kullanıldığında hemen itiraz ederim ve zaman zaman da se-

vimsiz 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 kullan-

dığımız halde aynı tarifleri, aynı açıklamaları yapıyoruz. Bu yüz-

den kavga isteğimi gerçekleştiremedim. Bunu bir şaka olarak kabul

edelim.

Bir arkadaşım tebrik yolladı, Bilkent Üniversitesi'nden.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 135

BİR /98Z NiİYET

Birinci katı açtığı-

mızda "Bir ART Niyet

var" cümlesini görü-

yoruz. İkinci katta ise

"Bilkent Grafik Tasa-

rım Bölümiü" ve imza

ile mesaj tarnamlanı-

yor. Bu gerçekten bir

art niyet mi yoksa art

(sanat) niyeti mi? so-

rusu boşlukta bırakılı-

yor. Bu tamamlanma-

mış tartışmayı ben de

burada bırakıyorum.

r - \*

| |

.B'm..'w NİYET

-

MPKLU YILLAR !!

GRAFİR TASARIM BOLUMU

136 SALI TOPLANTILARI

B.E.- Amna düşünceni söyleyebilirsin.

S.K.- Bu iş konusunda söylemek istemiyorum çünkü bir arka-

daşımın bana gönderdiği özel bir karttı.

B.E.- Ama Bilkent Grafik Bölümü adına gönderiliyor, yani Bil-

kent Grafik Bölümünde yapılmış ve Bilkent Grafik Bölümü bütün

akadaşlarına bunu gönderiyor.

S.K.- Bunu bir iletişim eksikliği bağlamında bir örnek olarak

getirmedim buraya, sadece "Grafik Sanatı-Grafik Tasarım" konu-

sunda A ykut'la kapışmaya vesile olur diye getirmiştim, ama kursa-

ğımda kaldı.

Şimdi asıl anlatmak istediğim meseleye, iletişim konusuna ge-

lelim. Bu konuda bir örnek göstermek istiyorum. Bu, sizin de yaz

başında Beyoğlu İstiklal Caddesinde gördüğünüzü sandığım bir

BEYOĞLU COCĞUKLARLA GÜLÜYOR ÇD

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 137

afiş. Yapan arkadaşlarımı teşhir etmek değil niyetim. Sadece ileti-

şim konusundaki çok vahim ve temel bir yanlışı ortaya koymak is-

tiyorum.

Afişin başlığını görüyorsunuz "Beyoğlu Çocuklarla Gülüyor".

Bu afişi yaptıran kurum İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşle-

ri 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 gülü-

yor, çocuklar tramvaya asılmış ellerinde balon çok neşeliler ama ni-

ye gülüyor daha belli değil. Bunun daha sonra bir çocuk şenliği ol-

duğunu başka kanallardan öğrendim, afişten değil.

Şimdi durumum vahamneti şurada; Burada bir tramvay var bu

tramvaya iki tane çocuk asılmış ve neşeyle gidiyorlar. Bu afişin ba-

na verdiği mesaj şu "Çocuklar tramvaya asılın, ttamvaya asılmak

çok neşeli bir iştir, çok gülünç çok hoş bir iştir" mesajını alırım. Son-

ra gerçek hayatta baktığım zaman tramvayın üzerinde "Asılmak

Yasaktır" uyarısını görürüm. Ve biraz daha tramvayı izlersem, vat-

man'ın asılan çocukları kovaladığına, yakaladıklarını dövdüğüne

tanık olurum..

Bir hoşluk bir şıklık diye tasarlanan bu afiş çok vahim bir ileti-

şim yanlışı içeriyor. Çocuklara yanlış bilgi veriyor. Burada bu yan-

lışı yapan sadece tasarımcı değil. Müşteri yani mesajın sahibi çok

önemli. Bu birlikte yapılan bir yanlış. Yani biz tasarımcılarla o me-

sajın 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 kuruluşlar-

ca, 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 çık-

sın" diye. Aman, devlet bize sahip çıkmasın. Kendine sahip çıksın,

doğru bilgi versin.

İşte devlet kuruluşu tarafından yapılmış ve çevre konulu, çev-

re mesajı veren çıkartma etiketler; Ne okuyorsunuz bu diada? "Sa-

ve Marmara" yani İngilizce olarak "Marmarayı koruyun" dermek is-

tiyor. Ama tasarlanma biçimiyle bu mesajı doğru olarak algılama-

nız çok zor.

138 SALI TOPLANTILARI

MEDİITERRANCAN

İletişim konusunda

çağdaşlığın neresinde

olduğumuza dair ikinci

örnekti bu. Üçüncü ör-

nek; İstanbul Büyükşe-

hir Belediyesinin bir ila-

nı değil, yanlış bakma-

yın. Bu ilana ilk baktığı-

mızda şunu anlıyoruz;

"İstanbul Metropolü

Kongre Sarayına Kavu-

şuyor İmza Nurettin Sö-

zen" Şimdi bu ilanı gö-

ren böyle anlayacak.

Hayır değil, imza Türki-

ye Seyahat Acentaları

Birliği. Bir tipografi

oyunuyla başlıktaki sö-

zü Nurettin Sözen söy-

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 bo-

yutlarıyla olmasa bile temelde belirleyici olan ana temel çizgilerin-

de tartışmaya çalıştık. Sizler-

den, konuşmacıların yanıtla-

masını istediğiniz sorularınız

olursa panelin son bölümün-

de 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 reklamlar-

da reklam filimlerinde, tanı-

tımlarda hep şu vardır, nesne

insanın önüne çıkar, diyelim

ki işte kocanızla ilişkilerinizi

iyi etmek istiyorsanız Vita

margarini kullanmalısınız,

İSTANBUL “MEGAPOL'U —

KONGRE SARAYI'NA KAVÇŞUYOB\_

Dü ea gande nti

- ı—.ğığ,,

sa NURETTİN SOZEN

YA SEYAHAT ACENTALARI RİRLİĞİ

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 139

güzel ve çekici olmanın yolları bilmem hangi marka küpe ya da eş-

yayı kullanmaktır. Ancak bir takım nesneleri kullanarak insanın

güzelleşebileceği gibi yanılsamaların bir bilinci yaydığı öne sürülü-

yor. Şimdi genç arkadaş çok iyi açıkladı "Grafik Sanatlarının" ticari

olduğu tartışılmaz, ticaridir dedi, ben öyle anladım konuşmasın-

dan. Şimdi grafikte daha çok algılanabilir nasıl tasarlarsınız, tanıtı-

mını nasıl yaparsınız bu düşünce var gibi geliyor bana ve bunun bu

grafik tasarımının, sanatının da sanatı çok olumsuz yönde etkiledi-

ğine inanıyorum. Şunu da söyliyeyim grafikte tanıtılan şeyin insa-

nın yararına olup olmaması gibi bir durum yok, sadece o şeyi en il-

ginç şekilde en ahat anlatma olayı var. Geçenlede Bienal yapıldı bu-

rada telden sepetlere doldurulmuş yorganlar vardı yani artık in-

sanlar, sanatçılar nesneleri anlatmaya başlıyorlardı. Düşünce ve fik-

rin olmadığmı görüyoruz, bu bana göre grafik sanatların sanata

olumsuz bir etkisi gibi geliyor bana. Bu konuda ne düşiüinüyorlar

onu öğrenmek istiyorum.

A.K.- Arkadaşımız grafik tasarımla o ilişkiyi nasıl kurdu ayrıcı

onlarda da nasıl düşiünce olmadığmı düşündü.

B.E.-Ben anlamadım.

S.K.- Öncelikle grafik tasarımcılığı mesleğinin sanata zarar ver-

diği fikrine katılmıyorum.

A.K.- Sorudaki ilişkiyi ben anlamadım.

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

Sanatın ve tasarımın karşılıklı olarak birbirlerini etkilediği bir-

çok alan vardır. Grafiğin sanatın elemanlarını kullandığı, sanatın

da grafiğin elemanlarını kullandığı durumlar vardır. Amna bu hiç

bir şekilde grafik tasarım sanata zarar veriyor anlamına gelmez.

İZLEYİCİ.- Ben modernizm ve postinodernizm konusunda uz-

man bir kimse değilim özellikle son bir iki yıldır kendi yaptığım sa-

nat (tiyatro) nedeniyle benim için çok sıcacık bir tartışma. Yani

içimde dönen bir savaş var sürekli. Yani içimde modernist ve post-

modernist eğilimlerin birbirleriyle çatıştığı ve kendi işlerime karşı

çok yoğun saldırdığım ancak bir türlü çözüme ulaşamadığım bir

dönem yaşıyorum. İşte sizin bu panelinizde gördüğüm çeşitli eği-

limler yani B. Erkmen'in gerçekten Neomodernist manifestosu S.K.

nın bence postmodernist eğilimleri olan fakat çok da modernizm-

den kopmamış yaklaşımı benim içimde de dönen eğilimler aslında.

Ben belki Bülent'e daha yakın hissediyoum kendimi ama hiç de

uzak değilim Sadık Bey'den sorum şu, bende asıl sorun şuraya da-

yanıyor, sizde de onu göremedim nedir bu vardır burda göreme-

dim. Esen'in bahsettiği birşey vardı! İşte çok anlam üstüste yığıl-

140 SALI TOPLANTILARI

mış, işte tıpkı şimdiki hayatımız gibi, süpermarket gibi hayatımızın

çoğunun geçtiği yer. Ve postmoderniz konusunda en çok heycan-

landıran en çok şey öğreten şeylerden biri James'in New Leftra'daki

meşhur yazısı. 80 küsürdü yazdığı yazı ve bütün bu sounsal etrafı-

na geçerken bir kere aydın olarak toplumdaki konumunu kaybet-

miş sanatçıdan ve tasarımcıdan yani toplumu dönüştürmek iddia-

sında artık bulunamayacak bir insandan bahsediyor ve de çok

önemlisi bir bina tasarımında bunu çok iyi vurgulanıyor binayı çö-

zülürken haritasını yitirmiş günümüz insanından bahsediyor. Ka-

pitalizm ve emtiz pazarı öyle bir boyuta ulaştı ki artık diyor tıpkı

bu binadaki gibi insanlar yollarını bulamaz herhalde diyor. Ve bu

durumda bu gündelik yaşamla örtüşen postmnodern eğilimler bana

çok yakın belki onun için heycanlandırdı sonuçta iki arada derede

kalmıştık ama kararlı iki arada bi derece kalmışlıkla noktalıyor ne

bir ahlaksızlık olarak yemek ya da küfretmek bir tavır olabilir bu

noktada çünkü insanların algısı bu artık insanlar artık moderniz-

min ulaşabileceği insanlar değil, şu anda kapitalist dünya öyle bir

imaj sunmuş ki artık modernizmde büyük bir dümnyanın parçası,

küçük bir parçası olduğunu hisseden insan, artık o büyüklüğü bile

hissedemez durumda. Bu bir haritasızlık ve böyle bir durumu ka-

bullenemeyiz ama biz bildiğimizi oluruz, eski tavrımızı da sürdü-

remeyiz. Bu insana ulaşmanın başka bir yolunu bulmalıyız" diyor.

Ben B.E'e yakın hissediyorum. Çünkü kavgalıyım bu dünyüda bu

postmodern çağı kabullenmek istemiyorum. Arna S.K. ya da yakin

hissediyorum çünkü o insanlara ulaşmak derdindeyim bu algı dün-

yasında 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 ka-

pitalizmin 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; olumlayama-

yacağım 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 ko-

nu.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 141

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 arkasmdakileri görmeye çalışarak, konuşa-

rak, okuyarak en önemlisi farklı disiplinlerin farklı sorunlarına or-

tak düzlemde cevap arayarak, bu paneller dizisinde olduğu gibi.

Bir sorunun içinde kalımamak 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. Postimnodernizm 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 doğruydu bence okuduğu

manifesto kelimesi doğruydu bence okuduğu manifesto bence neo-

modernistti diyelim hatta ben kendi kendime bir ad oyunu oyna-

dım. "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. Postinodernizm

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 Bü-

lent'in ve diğer tasarımcıların postimnodernizmdeki bu çok kıymetli

yerde dönme yereli yakalama arzusuyla kendilerini birer Türk ta-

142 SALI TOPLANTILARI

sarımcı olarak Türk kültürü, Türk popüler kütltürü ile nasıl alakalı-

lar.

B.E.- Bugün İstanbul'da yaşayan, dedesi ya da babası Cumhu-

riyet 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, öy-

le görüyorum. Bunlarla beslenen bir tasarımcının bir Amerikalı, bir

Fransız, bir İngiliz, bir Alman tasarımcısıyla buluşuabileceği çok or-

tak 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 olaca-

gına inanmıyorum. O tasarımı doğru çözebilmesi için aym yollar-

dan gitmesi gerekiyor her ikisinin de. Nitekim görülmüştür ki örne-

ğin Suudi Arabistan'ın bir çok kurumsal kimlik çalışmaları, en

önemlisi Ağa Han Ödüllerinin kurumsal kimlik çahşmaları İngiliz

ve Almanlar tarafından oldukça başarılı şekilde yapılmıştır.

İZLEYİCİ.- Sonuçta bu başarı bizim kendimizi dahi ettiğimiz

kültür çevresinin mi bu kültür çevresinin değerleri içersinde başarı-

lıdır 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 kullan-

masıyla 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 kültür-

den 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 sonuç-

ta Batıya kucak açmışız hatta kucaklarına düşmüşüz denilebilir.

B.E.- Tabii ki farklı olacak, çünkü eğer bilgisayara teslim olmu-

yor ve bilgisayarı bir alet gibi kullanıyorsa kendi beslendiği kültür-

leri doğrultusunda farklı sonuçlar çıkacaktır.

İZLEYİCİ.- O zaman şuna mı varıyoruz. Biz sonuçta tasarımcı-

lar dünyası olarak ya da bu konuda düşünen insanlar olarak dahil

olduğumuz kültür çerçevesi itibariyle orada gelişmiş olan şeyleri

ancak kendimize denek alabiliriz. Yerelliğirniz bu anlamda coğrafi

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 143

bir yerellik olamaz sonucuna varıyoruz.

B.E.- Şimdi yerellik, yerelliğin kimliği nedir? Özellikle Ameri-

ka'nm coğrafi smırlarınm büyüklüğü yerel kimliklerin orada görül-

mesine neden oldu. Gerek ulusal kimlikler gerek bir ulusun Arneri-

ka gibi bir ulusun içindeki farklı kimlikler nasıl oluşuyor. Daha ön-

ce seninle konuştuğumuz gibi, tek şeyle oluşuyor; çok üretmek ina-

nılmaz 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 yapılabilsin, sonuçlar çıkarılabilsin. Özellikle Amerika'nın

sonra da İngilterenin ve diğer Avrupa ülkelerinin görünen kimlik-

leri bir; bu çokluğun olmasmdan iki; bunları basıp diüinyaya dağıtıp

ortak noktalarınm ayrışıp hatta sesi sedası çıkmayan periferi ülke-

lerinde bir şablon halinde olduklarını zannettikleri elemanlar hali-

ne 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 hassasi-

yet gelişecek çünkü intüvitif farkedilebilir bir fark olduğunu, sezgi-

sel bir fark olduğunu biliyoruz. Çünkü Polonya'ya bakıyorsunuz

Doğu Avrupa'ya bakıyorsunuz Fransa'ya bakıyorsun, bugün çok

zor değil, bizim gibi uluslararası kültüre ekspose olan insanların

bunların, farklı işlerin menşeini deşifre etmeleri. Demek ki ortada

sonuçta evrenselmiş gibi gözüken bir takım doğruların ötesinde bir

artı var ki o artı onları oraya ait bakıyor. Bu anlamda ben bunu bu-

rada henüz vakti gelmemiş bir fikir olduğunu düşünüyorum, biraz

da üzülüyorum buna açıkçası.

B.E.- Bir şey daha ekliyeyim, ilginç birşey Cranbrook bildiğiniz

gibi Michigan'm ortalarındaki bir tepelerde gelişiyor ama düşünce-

sinin altında yatan da bölgesel, yerel kimlik yaratma. Arna görüyo-

ruz ki Hollanda'dan beslenmenin ortaya koyduğu bir Hollanda et-

kisi var.

E.K.- Kültürel beslenmeden bahsettiğiniz zaman farkediyorum

aynı şeyi ben de yaşadım; üstelik çok şaşırdım okulda Amerikalı-

lardan Korelilere hepimiz aynı şekilde tasarım yapıyoruz. Hepimiz

aynı şekilde konuşuyoruz, aynı müziği dinliyoruz aynı yemeği yi-

yoruz hepimizde aynı kotlar, hepimizde aynı Mc Donalds merakı

filan, ama sonuçta bunun hepimiz kaygısmı duymaya başladık, ay-

nu kültürle büyüyor olabiliriz ama ülkelerimizde seslendiğimiz he-

144 SALI TOPLANTILARI

def kitlelerimiz çok farklı hala. Bir şekilde aym kültürle beslenirken

hepimiz aym yıllıkları karıştırıyoruz, hepimizin ilerici tasarım diye

gördüğü şey aym. Ama Amerika'daki 15-25 yaş arasındaki gençlik-

le Türkiye'deki 15-25 yaş arası gençlik bence çok farklı, algılayışları

bağlamında. Hepsi aym içkiyi içiyor, aym kot pantalonla dolaşabili-

yor ama hepsinin evinde bilgisayar yok örneğin ve ben onların oku-

yuş tarzlarının, kelimeleri algılayış tarzlarının, fotoğrafları yorum-

layış tarzlarım Amerika'dan çok farklı olduğunu düşünüyorum. B

nedenle ben ne kadar Arnerika'daki adamla aym şekilde yetişmiş

olursam olayım Türkiye'ye geldiğimde onlara seslendiğim zAman

kesinlikle onlara has bir tasarım dili oluşturımam gerektiğini düşü-

nüyorum.

B.E.- Kuşkusuz, Esen. Bir tasarımda bir hedef kitle söz konusu-

dur, hedef kitleyi iyi tammazsan ve iyi tarif etmezsen sorunlarım

anlatacağın konunun sorunlarım iyi tarif etmezsen sen buralı da ol-

san, oralı bir tasarımcı da olsan sonuç yanlış olur. Yani bir Arneri-

kalı 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 ta-

sarımcılara sorular sordu. Bu sorulardan biri de şuydu; "Bir Türk

tasarımcı olarak, Türk kimliğine sahip bir tasarımcı olarak kendini-

zi nasıl hissediyorsunuz?" Ben belki çok sert kaçan bir cevap ver-

dim. "Miles Dawis afişi yaparken kendimi nasıl Türk gibi hissedebi-

lirim bilermiyorum" dedim. Görsel iletişimde mesajın kimliğini tasa-

rımcı değil, mesajı veren ve alan belirler diye düşünüyorum. Bu

açıdan baktığımızda tasarımcı bir iletendir ama iyi iletendir, iyi ile-

tebilmeli 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

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 145

bir durumda olduğunu düşünüyorum. Ne yazık ki mimarlıkta bu

eşzamanlığı, yeni söz söylemede, önde gitmede eş zamanlığı yaka-

layamıyoruz. Grafik tasarımda, Bülent Erkmen'in manifestosu or-

taya çıkabiliyor, ürünlere dönüşebiliyor. Çok teşekkür ederim.

edebiyatta çağdaşlık sorunsalı

2 Şubat 1993

YÖNETİCİ: AYkKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: TAHSİN YÜCEL, BİLGE KARAsSU, Enis BATUR

Aykut Köksal- Bu akşamki konumuz Edebiyatta Çağdaşlık So-

runsalı. Konuşmacı konuklarımız; Sayın Tahsin Yücel, Bilge Kara-

su ve Enis Batur. Biliyorsunuz bu panel dizisi mevsim başından,

sonbahardan beri süren, mimarlıkla başlayan, ardından tiyatroda,

plastik sanatlarda, grafik sanatlarda çağdaşlık sorunsalını ele alan

bir dizi. Edebiyatta çağdaşlık sorunsalı panelinden sonra da mü-

zikte, eleştiride çağdaşlık sorunsalıru tartışmayı sürdürecek. Doğal

olarak bu dizi çağdaşlık meselesine disiplinler arası bir bağlam

içinde içinde bakmayı da kendiliğinden getiriyor. Belki bu disiplin-

ler arası bakış hem kendiliğinden panellere belirli bir izlek hazırlı-

yor, hem de çağdaşlığa böylesi genel bir çerçeve içinde bakışı, sor-

gulamayı, tartışmayı getiriyor. Bundan önceki panellerimizde sü-

rekli tartışmanın odaklaştığı konu; Özellikle yine çok gündemde

olan, çok tartışılan modernizm, postmodernizm ve hatta postmo-

dernizm sonrası arayışlar oldu. Çağdaşlık meselesi, tartışılırken bir

yerinden konu geldi buraya takıldı. Belki yine o tartışmaya bir ye-

rinden dönmek, sorgulamak acaba bize edebiyatta çağdaşlık mese-

lesine girmek açısından bazı ipuçları verebilir mi? Bilindiği gibi

modernizmin karşısında postmodernizmin çıkması özellikle tasa-

rım disiplinlerinde ortaya çıkan bir olgu. Ve mimarlık burada, o ta-

sarım disiplinleri içinde başı çekiyor. Ne ki modernizm sonrası

postmodernizm, bir çoğulluğu getirdi amma çok kısa süre içinde bu

çoğulluğun, o denetimi çok sıkı tutan modernizmin ardından dene-

timsiz, nedensiz, keyfi göndermelerin alabildiğine yaşandığı bir

dönemi getirdiği görüldü ve böylesi nedensiz çoğulculuğun, dene-

timsiz çoğulculuğun egermen olduğu postmodernizme de çok kısa

süre içinde eleştiriler yöneltilmeye başlandı. Bugün mimarlıkta ve

birçok disiplinde artık bu yüzden neomodernizmden sözedilmeye

başlandı.

Edebiyatta 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

150 SALI TOPLANTILARI

postmodernizmin çıktığı mimarlığa baktığımızda modernizme ilk

eleştirilerin kent ölçeğinde olduğunu görüyoruz. Kent ölçeğinde

modernizme yönelen eleştiriler, kaynağını dilbilim çıkışlı yapısalcı-

lıkta buluyor. Yapısalcı yöntemi kullanan CarloAymonino, Aldo-

Rossi gibi İtalyan morfologlarının, İtalyan kent bilimcilerinin yö-

nelttiği eleştiriler postmodernizmi hazırlayan eleştiriler oluyor. Ne

ki Edebiyatta metne yaklaşımda, eleştirel düzeyde yaklaşımrda ya-

pısalcı okuma, tekil okuma diye nitelenebiliyor ve çoğul okumanın

bundan çok daha geniş bir değerlendirme düzlemi oluşturduğu

söyleniyor. Örneğin bugün Postmnodern Edebiyat içinde tanımla-

nan bir çok satan romana Sayın Tahsin Yücel yapısıyla, diliyle bir

eleştiri getirdiğinde sadece bununla o roman yargılanamaz deni-

yor. Bu biraz yayılan girişten sonra ben hemen Tahsin Yücel'e yö-

nelmek istiyorum. Edebiyatta çağdaşlıktan ne anlamalıyız, Saym

Yücel?

Tahsin Yücel- Teşekkür ederim. Çağdaşlık nedir? Kesin bir bi-

çimde aydınlatılması zor bir sorun. İsterseniz, konuya edebiyat dışı

bir gözlemle gireyim. 50'li yılların ortalarında, yani benim yazarlık

yaşamımın ilk yıllarında, resim alanında çağdaşlığın göstergesi so-

yut (non-figuratif) resimdi. Soyut resimden pek bir şey anlamadığı-

nızı söylediğiniz zaman, ressam dostlar size bu durumda iyi bir ya-

zar, 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 olur-

sak, bir yanan da bir anlayış bitip bir anlayış başlıyor, son yapılan

en geçerli ve en çağdaş oluyordu. Edebiyat alanında, sorun bu den-

li kesin çizgilerle konulmamıştır ortaya. Sonraki yıllarda resmimiz

de tanık olduğumuz gibi, birçok anlayış birçok akim bir arada ya-

şayabilmiştir. Gene de, her dönemde, belirli biçimler elenip gidi-

yor. Örneğin şiirde, aruz yalnızca çağdaş olmaktan çıkmakla kal-

maz, gülünç olur. Uyaklı ölçülü şiirler de öyle. Bugün bu tür şiirle-

ri çağdaş olarak nitelemek zor. En azından adına yaraşır ozanlar

arasında, bu tür şiir yazan da yok. Ama böylesine büyük değişim-

ler her zaman görülmez. Romanda sınırlar daha bulanık. Yeni yeni

anlayışlar çıkıyor, ama eski anlayışlar da siirüyor. Roland BART-

HES, Yazının sıfır derecesi adlı yapıtında artsüremsel bir yöntem

izleyerek 1850 dolaylarında gerçekleşen birtakim toplumsal, siya-

sal 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 yapı-

tının yayımlanmasıyla Flaubert'in Madame Bovary'sinin yayımlan-

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 151

ması arasında on yıl bile yoktur? Bu kadarcık bir sürede böylesine

köklü bir değişiklik olabilir mi? Olsa da bunlar yalnızca çağın gidi-

şine bağlanabilir mi? Gerçekte, Balzac anlatı yordamları açısından

çok zengindir, bu yordamlar arasında Flaubert'in geliştirdiği Bal-

zac'ı gününü doldurmuş bir yazar olarak niteleyip romanlar yazılı-

yor. Zaman zaman böyle bir yönelime kapıldığımız olsa bile, bun-

ların 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 çağ-

daşlığın baş göstergesi olarak değerlendirilebiliyor. Çoğu eleştir-

menlerimiz sözünü ettiğiniz Kara Kitap'ı bu nedenle göklere çıkar-

dılar. Ama o zaman çağdaşlık kavramını gündemden çıkarmak da-

ha iyi olmaz mı? Bu yönelim, biraz daha değişik ve biraz daha öl-

çülü bir biçimde, kimi ozanlarımızda da görülüyor, çağdaş ya da

"modern" Türk şiirini ancak geleneğe, daha çok da Divan edebiya-

tına dönerek, ondan yararlanarak kuracağımızı söylüyorlar.

A.K.- Modernliği çağdaşlık anlamında mı kullanıyorsunuz?.

T.Y.- Evet, genellikle böyle kullanıyoruz, bence iki sözcük ara-

sında büyük bir anlam farkı yok, en azından türkçede. Divan şiiri

konusuna dönersek, çelişki ortada: eski bir dil, bugümnün insanına

yabancı, evrensellikten uzak bir duyarlık, eskimiş biçimler. Çağ-

daşlığı bunların neresinden çıkaracaksınız? Belki kuşkulu bir ulu-

sallık bulabilirsiniz burada, ama çağdaşlığı bulumazsınız. Öyleyse

edebiyatta çağdaşık 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 bul-

duğumuz değil, bugünün yazarının, bugüinün romancısının, bugü-

nün ozanının yazıya kattığıdır. Biçim olarak, içerik olarak, yorum

olarak. Burada, gelenekseli küçümsememekle birlikte, çağdaş kav-

ramına olumlu bir anlam yüklediğimi biliyorum Çoğul okuma ko-

nusuna 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 Yü-

cel'in belirttiği gibi, divan edebiyatına kadar geri dönüşe de kapıla-

rı açabilecek olan bu denetimsiz çoğulluğun bugünü bir anlamda

tarif ettiğini görüyoruz. Ne var ki bu çoğulluğun Tahsin Yücel'in

kendi çağdaşlık anlayışıyla da örtüşmediğinide görüyorum. Ger-

152 SALI TOPLANTILARI

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 rahatlık-

la 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 tanımlıyor-

sun?

Enis Batur- Çağdaşlığı tanımlamak tabi çok güç; çünkü kavra-

mı tanımlamak bile artık güç olmaya başladı. Çok basit anlamıyla,

sözlüğü elimize alıp baktığımız zaman, aym çağda yaşamış insan-

lardan ya da nesnelerden, ya da olaylardan söz etmek için kullanı-

lan bir sıfatla karşılaşıyoruz. Buna karşılık çağ kavramı zaman için-

de hızla değişmeye başladı. Eskiden çok daha geniş zaman dilimle-

rine çağ adı verilirdi. Oysa şimdi belki insanoğlunun yaşama biçi-

minin hızlanmasından kaynaklanan faktörlerle, çağ tanımı da daha

dar zaman dilimleri için kullamlır'oldu. O bakımdan artık kaygan

birıkelime elimizdeki kelime.

Ben çağdaşlığa eski anlamına dönerek bakmaya çalışacağım.

Edebiyat-Sanat bağlamında kalınacak olunursa, şüjphesiz 20.yüzyıl

ile sınırlı bir biçimde tanımlayabiliriz çağdaşlığı, ama işin içine gi-

ren ve ne yaparsak yapalım çıkartamayacağımız o modern kavra-

mı çağ tanımını bir yüzyıl tanımıyla denk olmaktan çıkarıyor.

Türkçede buna bir karşılık da önerildi çağcıl olarak moderni karşı-

lanması belki yerleşiklik kazanmadı, ama yerleşiklik kazanmaması

onun yanlış seçilmiş olması anlamına gelmez sanıyorum. En azın-

dan modern-çağdaş ayrımı çerçevesinde kargaşa devam ettiğine

göre, böyle bir ayrım getirmekte fayda var. Çağcıl dediğimizde,

modernden söz ettiğimizde, Edebiyat-Sanat tarihçileri ona bir tek-

vin noktası da buldular:

1850'lerin dolaylarından başlıyarak, şiirde Baudelaire'in temsil

ettiği bir noktadan, anlatıda Flaubert'in temsil ettiği bir anlatıdan

başlayarak klâsik denebilecek (bunun içine neoklasiği de katıyo-

Tum) çizginin ötesinde bir şeylerin başlandığı düşünülüyor. Bunun

işaretleri bulunuyor, sonra bu işaretlerden vazgeçiliyor, yeni işaret-

ler ekleniyor. Ama şöyle bir baktığımızda, gerçekten o dönem için-

de önemli bir kavşaktan geçildiğini söyliyebiliriz. Bu anlamda çağ-

cıllık tam gerçek tanımını ne zaman bulmaya başladı onu bilmiyo-

ruz. Örneğin Baudelaire bu kavramı kullanırken bizim verdiğimiz

yüklemi mi kullanıyordu, pek sanmıyorum, böyle birşey olamaz-

dı, çünkü bu kavram yükler alarak zamanın içinden bize doğru

geldi. Gene de seçerek o terimi kullanmış olsun, olmasın 20.yüzyıl

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 153

boyunca yazarlar, sanatçılar bu kavramla mesafeli ya da içiçe ol-

mak durumunda kaldılar. Zarman zaman, Tahsin beyin verdiği ör-

nekte olduğu gibi, "bugün nonfigüratif resim yapmayan ressam

çağdışıdır" denebilen dönemler geçti, herhalde her sanat dalında,

edebiyatın pek çok dalında buna benzer etki-tepki ilişkileri yaşan-

dı. Buna kayıtsız kalıp onlara hafif bıyık altından gülerek işte en

son modaları takip etmekle kendilerini yükümlü gören insanlar di-

yenler de oldu, karşılıklı birtakım sürtüşmeler yaşandı. Arna şöyle

bir dönüp baktığımızda bunlardan birinin diğerini diskalifiye etti-

ğini söylememiz güçleşiyor.

Yüzyıl başından iki örnek üzerinde durmak istiyorum; şiir ala-

nında. Hemen hemen aynı yıllarda Mayakvski de Rilke de şiir ya-

zıyorlardı. 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 çı-

kıyor. 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 düşü-

nüyor. 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) kendi-

sini tamamıyla kopmuş, çizgi dışı bir yerde görmüyordu ve bu se-

çilmiş bir tavırdı.

Mayakovski, tam tersine bunu şiir dışı metinlerinde ifade etti-

ği gibi, şiiriyle de bize gösteriyor, bir kopuştan yanaydı. Bütün kla-

sikleri gemiden atalım, dedi. Puşkin'i atalım, Dostoyevski'yi ata-

lım, bunlar bize yük oluyor, biz sıfırdan başlayalım türünden bir

tavrın içindeydi. Bunu gerçekleştirdi gerçekleştirmedi ayrı, gerçek-

leştirebilir 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 yüz-

yılın içinde bizim için hâlâ önemini koruyor. Bugün hâlâ çok

önemli bir şair, büyük bir şair olarak görülmesinin ötesinde, Ril-

ke'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

154 SALI TOPLANTILARI

yaklaşım olur. Konjonktür şairleri vardır; örneğin Lettriste'ler; şiir

yazmaktan çok bir hareket yapmaktır amaçları; Dadaistlerde oldu-

ğu 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. Ge-

nede, Rilke'yle de yanyana getirilebilecek bir çizgi değildi bu. So-

nuç olarak bu iki şiir anlayışından birini klâsiğin bir anlamda yeni-

leşerek, çağdaşlaşarak devam etmesi diye tanımlayabilirİz. Ötekini

kopuşun şiiri, modernist olarak. İki anlayış da farklı kulvarlardan,

farklı örneklerle, farklı arayışlarla devam etti. Sonuç olarak, bu ara-

yış kelimesi biraz sihirli zaten, bir yerde arayış devam ediyorsa, bir

anlayışın çerçevesinde, o genişleyecek demektir. Arayan buluyor

eninde sonunda, biri bulamıyorsa, öteki buluyor. Anlayışların için-

de arayışlar devam ettiği için bugüne kadar geliyorlar. Bütün bun-

ları şunun için söylüyorum tepkiler kısa süreli tepkilerden oluşabi-

liyor, sanat dallarının ve edebiyat türlerinin içinde kalarak baktığı-

mızda, bir romancı kuşağı kendisinden önceki kuşağa eklenerek ya

da kendisinden önceki bütün bir edebiyat geleneğine diklenerek

bir takim öneriler getiriyor, ama bu öneriler işin bundan böyle yal-

nız o yolda gideceği anlamına gelmiyor. O anda belki öyle algılanı-

yor, örneğin Yeni Romnan akımı ortaya çıktığında, bundan böyle es-

kisi gibi roman yazılamayacak diye düşünenler herhalde az değil-

di. Ama Marguerite Yourcenar yazmaya devam etti, üstelik klâsik

bir çizgide önemli kitaplar yazmmaya devam etti. Şüphesiz onun için

de, başkaları için de," çağdışı bu insanlar" diye düşünenler olmuş-

tur, ama bu bir doğru olarak önümüze gelmedi.

Bütün bunlardan hareketle, aslında bir yazarın hangi çağa ait

olduğu sorusu herhalde kendi akiına da geliyor, diye düşünme-

mek elde değil. Bütün insanlar gibi, yaptığı iş çerçevesinde "ben

hangi çağa aitim?” sorusunu zaman zaman, hatta sık sık kendine

soruyordur her yazan. Bunun çok hazır bir cevabı olacağım sanmı-

yorum; 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 oldu-

ğunu düşünebilir. Bunların üçü de kendisinde olabilir. Ayrıca bun-

ları düşünmeyebilir de. Ortaya bir ürün koyar ve bu ürünün kimi

özellikleri geçmişten gelmektedir, kimi özellikleri bugüne aittir, ki-

mi özellikleri de yarın anlaşılabilecek türden özellikler olabilir. Dö-

nüp baktığımızda, biz bugün kimi ürünleri bugünden kimilerini

düne ait saymıyor muyuz? düne ait saymıyor muyuz? Örneğin Hı-

lebnikov gibi bir şairi, vaktinden önce gelmiş bir şaire nitemiyle ele

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 155

alıyoruz. Ya da Hopkins gibi bir şairi aslında 20. yüzyıl şairidir di-

ye ele alıyoruz. Gene de, hangi çağa ait olduğunu hissederse hisset-

sin kendini, yazanı içinde yaşamadığı bir çağdan ayıran birtakım

özellikleri olsa gerek. Şimdi, çağdaşlıksa bizim buradaki sorunu-

muz, 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 ve-

rilerle birlikte var. Bunların önemlilerinden biri, gelenekle ilişki,

herhalde eskiden de vardı. Bu, ne kadar eski zamana gidersek gi-

delim geçerli bir ilişkidir, ne kadar günümüze gelirsek gelelim öy-

ledir; gelenekle ilişki kurmayı reddetmek bile gelenekle bir ilişki

biçimidir en azından. Onun ne olduğunu bilmek gerekir ki redde-

dilsin, demek ki elek var bir. Buna karşılık çağdaşımız yazar, bun-

dan önceki çağlarda yaşamış yazarlardan daha farklı bir biçimde,

daha evrensel bir zeminin üzerinde hareket etmek durumunda; ço-

ğu 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 ile-

tişim 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 A frikalı bir şairin kitabı var, alıyor. 19.

yüzyıl ya da 18. yüzyılda o kadar kolay değildi bu ilişkiler. Dolayı-

sıyla metinlerin dolaşımının yoğun bir biçimde öne çıktığı, pence-

relerin istese istemese açıldığı ve (yalnız edebiyat ürünlerinden söz

ettim demin) bütün sanat ürünleriyle, bilimle, felsefeyle, tarihle yo-

ğun bir ilişki zemininin olduğu bir yerde yazan yazarla 200 yıl ön-

ce yazan yazarın durumu arasında çok temel bir fark var. İletişim

yoğunlaşmasının, trafiğin bu denli yoğunlaşmasının bir başka cep-

hesi 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 alabile-

ceği reaksiyonlar ama cep kitabı, ama televizyon hakları yoluyla

dizi film olması, senaryoya dönüşüp film olması, ama resimlenme-

si, kısacası inanılmaz bir endüstri ağıyla donatılı olduğunun far-

kında. Buna tavır alabilir, bunun uzağında durmak isteyebilir, gö-

beğinde yeralmak isteyebilir, bir parçası olmaya kalkabilir, bunla-

rın hepsini yapabilir, ama ne yaparsa yapsın kendisini bundan so-

yutlaması elinde değil. Öyle durumlarla karşılaşıyoruz ki, bunlar

yazarı ne yazık ki eski çağdaki yazarlardan daha dezavantajlı ko-

156 SALI TOPLANTILARI

Ruma da düşürebiliyor. Örneğin bütün bu medyatik bombardıma-

nın 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 kul-

lanmasını engelleyemez, her zaman verdiğim ve hepimizin bildiği

Salinger örneğinde olduğu gibi elinde olmayabilir, elinde olmaya-

caktır bütün bunların da içinde yaşadığını bilen bir adamın, çağ-

daş yazarın.

Bunun ötesinde farkinda olmadığımız, çünkü içinde yaşadığı-

muz çağdan geldiği için belki her zaman farkinda olmadığımız bir

problem daha var. Bence 19. yüzyıl yazarı bunu bilmiyordu, daha

öncekiler hiç bilmiyordu, şimdi bakiyorsunuz ELIOT, çağdaşımız

bir yazar, bütün yapıtlarını, şiirlerini, denemelerini, oyunlarını yan

yana koysak diyelim ki 20 cilt oluşturur. Oysa, ELIOT üzerine yazı-

lan kitap sayısı herhalde 200'dür, belki çok daha fazladır. 500 üzeri-

ne yazılmış makaleleri yanyana koysak bir o kadar eder. Metinlerin

üzerine inanılmaz ölçüde üst-metin üreten bir çağda yaşıyor bugü-

nün yazarı. Ama bugün ama yarın, kendi ürettiği metinlerin de şu

ya da bu biçimde üzerine bir şeyler üretebileceğinin farkında ola-

rak yazıyor. Bunun düşünüyor mu bilmiyoruz, kimisi düşünüyor

kimisi düşünmüyor belki ama, onun gerçekliliğin, yazar gerçeklili-

ğinin artık kaçınamayacağı parçalarından biri de bu üst-metin im-

paratorluğu 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 Marguez'in Argos dergisinde

yayınlanmış bir söyleşisini okudum; orada herhalde Marguvz'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 çevi-

recekler", hadi Portekizce neyse de biraz komşu bir dil, bunu Al-

mancaya nasıl çevirecekler diye düşündüğünü ifade ediyor. Her-

halde 19. yüzyıl yazarı böyle bir şey düşünmüyordu. 19. yüzyılın

önemli yazarları bile bunu düşünmüyorlardı. Balzac zaten kitabı-

nın bin kere düzeltisini yapmaktan ve Fransızlara doğru dürüst

ulaşıp ulaşamayacağını bile kestirme olanağından yoksunken, bu-

günün yazarı belli bir noktadan sonra yapıtlarının çevrileceğini bi-

lerekte yazıyor. Bu da çağdaşlık çerçevesinde yazara başka bir çağ-

da olmayan farklı bir konum daha ekliyor.

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

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 157

dan geriye doğru gitmeye başladığımız zaman bir yazarın formas-

yonu neydi, bugün bir yazarın insan olarak formasyonu ne? ona

bakmak gerekir. Kendi alanında çok fazla bornbardımana tabi, üze-

rine 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 al-

maya başlıyor. Tam mesleki bir döküm yapmış değilim açıkçası

ama gözlemlediğim kadarıyla, 20. yüzyıl öncesine baktığımızda,

yazarların meslek dağılımlarıyla 20. yüzyıl yazarlarının meslek da-

gılımları arasında ciddi bir farklılık var. Bu meslekleri kullanış bi-

çimleri 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 Fran-

ce'da karşılaştırmalı şiir tarihi hocası, felsefe ve matematik öğreni-

mi görmüş. Formasyon çerçevesinde bu masada konuşan yazarlara

baktığımızda, biri sanat tarihinden, biri dilbiliminden, beriki felse-

feyle ilgili formasyondan geçmiş zaman zaman, alanlarıyla ilgili

dolaylı dolaysız üretimde bulunan yazarlar olduğunu görüyoruz.

Bu, çağdaşlık tanımı çerçevesinde belki daha aksesuar görünebile-

cek noktada bile olsa, önemli görünüyor bana.

Bütün bunların ortasından nasıl bir çağdaş yazar tanımı çıkı-

yor? Bana öyle geliyor ki, 10 yıldan 10 yıla, 5 yıldan 5 yıla, 20 yıl-

dan 20 yıla gözden geçirilebilecek bir çağdaşlık tanımından uzak-

laşmamız gerek. İnsarun içinde yaşadığı yüzyıla ya da çağa mesafe

alması kolay değil. Gene de onu genel hatlarında görüp, tek tek ya-

zarların 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 karşılaşıyo-

ruz ki, bu metin modern mi? Modern değilse çağdaş mı? Hangi öl-

çüye dayanarak bunları ileri sürdüğümüz belli değil; genelde belli

de, onlar bizim kendi ölçülerimiz, ama kendi ölçülerimiz, egermnen

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) mo-

dern tavırda olmayan bir yazara iyi bir yazar değil, geçmişe ait bir

158 SALI TOPLANTILARI

yazar diye bakıldı, bu oldu ve hâlâ da oluyor. Belli özellikleri nede-

niyle artık geride kalmış diye düşünülebiliyor. Öte yandan, o ara-

yış silsilesinin içinde bir şairin, bir yazarın modern olmamaya nere-

deyse özen göstererek gelenekle ilişki kurma çabasını da görüyo-

ruz. Bütün bu özelliklerin aynı insanda dönem dönem var olduğu-

nu görüyoruz. Örneğin Behcet Necatigil; Necatigil bir döneminde

modern, bir döneminde gelenekçi, bir döneminde çağdışı, bir dö-

neminde reaksiyoner mi sayılacaktır? O kendi yazma serüveninin

içindeki arayışla oradan oraya bizim eklemlerini her zaman belki

çok kolay göremeyeceğimiz biçimde geçmiş olabilir, ama onun bir

dönemine bakıp onu yukarı doğru çekmek, bir başka dönemine ba-

kıp aşağı doğru çekmek pek doğru olmaz gibi geliyor bana.

A.K.- Sağol. Ben Bilge Karasu'ya yöneliyorum, Sayın Yücel, bu-

gün postmodern olarak tanımlanan çok şeyi daha önceki yapıtlar-

da, ürünlerde de görüyoruz dedi. Geniş göndermelerin oluşturdu-

ğu çoğulluk, metinler arası ilişkiler, bunlar sizin yapıtınızda baş-

langıçtan beri görünen özellikler. Siz çağdaş olanı nasıl tanımlıyor-

sunuz ve günümüzde çağdaş edebiyat üretimini nasıl değerlendiri-

yorsunuz?

Bilge Karasu- Can sıkma pahasına biraz geriye döneceğim. Tah-

sin Bey de, Enis Bey de beni çok düşündürmüş olan, -söyledikleri

anda değil, daha önce çok düşündürmüş olan- birtakım şeyler söy-

lediler. Ben de gene oralardan yola çıkayım diyorum... Bu toplantı-

ya katılmamı istediğinizde çağdaşlık, çağcıllık üzerine birçok şey

söylemeği düşündüm; pek çoğu burada bir biçimde söylenmiş ol-

du ama, izin verirseniz, baştan alayım.

Çağcıl, çağdaş... Bir kere bu ayırımı gözetmeğe çalışacağım.

Çağ, Enis Bey'in de dediği gibi, tanımı gereği, değişen bir şey; de-

ğiştiği 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 demeye-

ceğim ama, biraz adamına göre değişen birtakım seçimlerle ele alı-

nır, 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 bölümleme-

lerden söz ettiler, bu bölümlemelerin ortaya konmasında sınırların

çizilmesinin güçlüğünden söz ettiler, doğru... Ben, hazır bölümle-

melere hiç Bakmayayım diyorum. Hazır bölümlemelere bakmaya-

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 159

yım, üstelik Türkçeden yola çıkarak düşüneyim diyorum. "Çağcıl"

ya da "çağdaş", daha önceleri bizi bayağı uzun süre ilgilendirmiş

başka sözcüklerin Türkçeleri... "Asri", "muasır" ortaya ilk atıldığın-

da bize ne düşündürürdü? Çağdaş dediğimiz zaman, çağcıl dediği-

miz zaman neler anlıyoruz. Birçok şey anladığımızı arkadaşlarımız

da söylediler. "Asri", bir zamanlar bilinegelen bir yaşama biçimine

oldukça ayklrı 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... Buğgün durum bu değil; "çağdaş" demek, çok kolay; çağdaş-

lık çok daha sevilen bir şey galiba... Biriyle çağdaş olmak, birinin

çağdaşı olmak... Demin Tahsin Bey söyledi, Balzac'la Flaubert de-

di... Gerçi aralarında yaş farkı var ama yirmi-yirmibeş yıllık yaş

farklarına bakılmıyor, çağdaş deniyor pekâlâ onlara. Arna bir baş-

ka ölçüt söz konusu olduğu zaman bunların çağdaş olmadığı da

pekâlâ söylenebiliyor...

Çağcıllık yalnız 1850 yıllarında başlamıyor. Rönesans'dan beri

"yeniler" anlamında "modernler" sözcüğü kullanılmış... Acaba çağ-

cıllığı "yenilik" olarak mı düşünmek gerekir? Birçok yerde bunun

bu anlamda kullanıldığım görüyoruz. Yenilik... Ama çeşitli sanat-

larda çeşitli yenilikler aynı biçimde ortaya çıkmıyor, bu bir... İkinci-

si, birtakım yenilikler, sonradan, asıl yenilenmeye yol açmakla kal-

mış görünüyor; sonradan, yani tarih içinden bakıldığında... Neler

yapılmışsa ona bakılıyor, çeşitli bölümlemelere girişiliyor. Tabii,

her tarih, birilerinin yaztığı tarih olduğu için, birilerinin çattığı ta-

rih olduğu için, tarihler birbirine benzemeyebilir. Nedense bazı bö-

lümlemeler öteden beri kabul edilegelmiş; ama bu bölümlemelere

de her zaman itiraz edilebiliyor, itiraz ediliyor... Şimdi ben nerede-

yim? Bilmem ki... Yani sizin çağdaşınız olduğum söylenebilir her-

halde; üçümüz de burada bir arada olduğumuza göre çağdaşız,

çağdaşız da, birbirine benzer yenilikler, benzer şeyler mi yapıyo-

rTuz? 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 Maya-

kovski örneğini verdi, bunlar ayrı ayrı yollardan gidiyorlar, ayrı

ayrı şeyler yapıyorlar, ama belli bir geçmişe oranla (işte burası bel-

ki en önemli nokta) bunlar aym bir yeniliğin içinde görülebilecek

kimseler. Şimdi yeni, bizi, belki bu açıdan, daha çok ilgilendirecek-

tir...

Çağcıllık... Sözlüğe baktığımz zaman şöyle bir şeyle karşılaşa-

160 SALI TOPLANTILARI

bilirsiniz: Çağın özelliklerini ya da çağın yeniliklerini benimseyen-

ler... Dernek ki bunlar zaten var, oluşturulmuş, yapılmış, birileri de

bunları benimsiyor... Peki bunları hazırlayanlar ya da bunları orta-

ya koyanlar yok mudur? Onlar varsa, onların durumu nedir? Onlar

çağcıllardan önceki çağcıllar mı? Bu "ortak" nitelikler bir önceki ku-

şaktan ya da bir önceki anlayıştan onları ayırıyor; ayırdığı için "ye-

ni"ler... Yalnız, "yeni" dediğimiz zaman bir şeye dikkat edelim. Ye-

niyi 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 farketmediği-

miz ölçüde mi o yeni sahiden yenidir? Bu, üçüncü bir soru. Bu so-

rulara cevap vermek kolay değil, ben de biliyorum. Yeninin farklna

varılmıyor uzun süre. Sonra yeni etlenmeğe butlanmağa başlıyor, o

zaman "bir şeyler oluyor" falan deniyor; farklna 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 yı-

hn "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 sayımayacağım, kusura bakmayın! Rahatsız

edici bir moda diyeceğim.

Modalar da var; pekl, modalar acaba yenilikle ne ölçüde çakı-

şır ya da ne ölçüde önemlidir yenilik açısından? Her moda, eski

birtakım öğelerle yeni birtaklm öğecikleri yan yana getirir; bir yılın

modası, ertesi yılın modası, gelir geçer... Amma modalar acaba daha

gizli, daha derin bir değişimin göstergesi midir? Kim bilir, belki

bunun üzerinde de azıcık düşünmek gerekir. Arna sanatta sarsıcı

yenilikler, yıldan yıla, hatta çağdan çağa, kolay kolay çıkmıyor or-

taya. Daha küçük çaptaki değişikliklerin de, modaların olduğu gi-

bi, bir katkıları oluyor, bu katkllar gelip katılıyor birbirine. Birta-

kım yenilikler yaygınlaşıyor eskidikçe; yani yenilik olmaktan çık-

tıkça, ama yaygınlaştıkça, hâlâ "yenilik" olarak görülebiliyor. İmdi,

çağcıl olmak acaba hangi yeniliğe, acaba hangi dönemin hangi ye-

niliğine uymakla gerçekleşiyor? Tarihçiler bu açıdan biraz daha ra-

hat galiba. Onlar geçmişe baktıkları için, birtakım ölçütleri gözö-

nünde bulundurdukları için, şöyle şöyle bir hareketi gevşekçe ta-

nımlıyorlar, bunun ilkelerinin ne olduğunu kendilerince ortaya ko-

yuyorlar, birtakım adlar da veriyorlar, bu "harekete" uyan...

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 161

Güzel de yazar işin içinde iken, yazısını yazar iken "ben nere-

ye gireceğim?" diye düşünür mü? Enis Bey, bu çağda bunların da

düşünülebileceğini söyledi. Dediklerine ben de katılıyorum, bun-

dan yüz yıl önce yazı yazan adamla bugün yazı yazan adam, çok,

çok değişik durumlarda; arna "ben nereye gireceğim?" diye düşü-

nüyorsa, işi kolay; önünde belli birtakım seçenekler var demektir,

bunlardan birine kapılanıverir. "Benim yaptığım nedir?" diye soru-

yor, sormağı gerekli görüyorsa, varolan durum içinde kendine bir

yer arayacak, belki de bulamayacaktır. Kendinin bulması da önem-

li 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 zo-

runda olanların sayısının artması... İnsanlar üniversitelerde bir şey-

ler yazmak zorunda oldukları için yazıyorlar. İyi de ediyorlar. Siz

okursunuz, okumazsınız, o ayrı. Şimdi, böyle bir artış karşısında

çağcıllık belki bizi daha başka türlü de ilgilendirebilir. Yanlış anla-

şılmasın, öyle eleştirinin çağcıl olup olmayacağı sorusunu ortaya

atmıyorum; ama eleştirinin çağcıl olması, ya da çağdaş yeller estir-

mesi, yararlı bir şeydir.

Belli birtakım yöntemler konmuştur ortaya; bu belli yöntem-

lerle yapıtlar irdelenir. Üstmetin yazarlarının ele alacakları metin-

lerin 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 geldiği-

me göre) şöyle bir soru da sorulabilir: Ben acaba ne zaman çağdaş-

tım? 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 dışa-

rıdaki gelişme arasında bir ilişki kurulabilir mi? Yoksa kendi için-

deki gelişme ile çağının gelişmesi arasında bir aykırılık mı var?

Bunlara bakarak bu adamın çağdaş olduğunu ya da olmadığım

söyleyebilir miyiz? Sanmıyorum. Aynı kuşağın yazarları bile, yazı-

162 SALI TOPLANTILARI

larım sürdürdükçe biribirilerine daha çok yaklaşabilir, ya da, biri-

birilerinden enikonu uzaklaşabilir. Çağdaşlık söz konusu olduğun-

da 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 söyle-

di: Çağının adamı olmak şudur ya da budur ama kişinin yalmz

kendi sanatıyla ilişkisinde, yalmz başka birtakım sanatlarla ilişki-

sinde görülecek bir nitelik değildir; toplumsal yaşamla, dünyanın

haliyle ilişkilerinde görülür.

Bütün bu söylediklerim, yaftalamanın güçlüğünü dile getir-

mek içindi. Sağolun!

A.K.- Sağolun Sayın Karasu. Evet, yaftalamanın güçlüğü bazı

kavramların bazı adlandırmaların disiplinler arası ortak kullanıl-

masında da güçlükler çıkarıyor. İster çağcıl diyelim ister modern

diye adlandıralım, bu sözcüğü kullandığımızda, mimarlıkta ya da

birçok başka disiplinde, tarımsal dönemide vardan zorunlu doğal

dilin çökmesiyle birlikte, kurmaca, yapma dil önerilmiş modernist

dönem anlaşılıyor. Bir yandan edebiyat "mmodernizm sonrası" ad-

landırmasını rahatlıkla diğer disiplinlerden alırken kendisi moder-

nizme, tanımlar taşıyabiliyor. Ben konuşmalardan böyle bir sonuç

çıkarıyorum. Sayın Yücel siz ilk konuşmanızda" kazanılmışa katı-

lan 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 yö-

neltmek istiyorum. Türk yazını dünya yazını içinde kazamlmışa

yeni kazançlar katıyor mu? Bu anlamda çağdaş mı?

T.Y.- Evet, kuşkusuz. Burada tek tek örneklere inmek zor,

ama, on yıl, yirmi yıl, otuz yıl ötelere gittiğimiz zaman da yazını-

mıza hep yeni söylemlerin, yeni içeriklerin katıldığına tamk oluyo-

Tuz.

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

yeni?

T.Y.- Enis Batur'u dinlerken düşiindüm: 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 üzeri-

ne üretilen üstmetinlerin bu yazarları da etkilemesi çok doğal. Bu

arada, üretilmiş üstmetinlerden esinlenerek metin üreten yazarlar

da olabilir. Bu konuda sornut örnekler de gösterilebilir. Düşiüince-

mizdeki bir okura göre yazdığımız da hep söylenir. Belli tepkileri

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 163

almak üzere, belli eleştirmenler için yazmak neden olmasın? Beş al-

tı ay önce, Yaşar Kemal bir yerde "Türkiye'de Fethi Naci gibi bir

eleştirmen olmasa, ben bu romanları yazmazdım" gibi bir şey söy-

lüyordu. Umarım, sözünü çarpıtmamışımdır. Ne olursa olsun, böy-

lesi bizim ülkemizde tekil bir örnek. Kendi payıma, benim böyle

bir eleştirmenim olmadı. Üzerime üretilen fazla üstmetin de olma-

dı. Sanırım, Bilge Karasu ve Enis Batur için de durum aynı. Bu açı-

dan belki de pek modern değiliz. "Medya" konusuna gelince, ger-

çekten çok yönlü bir koşullandırmayı gerçekleştiriyor. Ama koşul-

landırmadan 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 karşımız-

da tutuyor, onunla söyleşime girmemizi sağlıyor, bilim adamları-

nın, sanatçıların yapıtlarıyla bizi sürekli karşı karşıya getiriyor, yal-

nız görüntü olarak değil, ayrıntılarına da girerek. Böylece modern

ya da çağcıl bir yazın yaşamı temellendirilmiş toplumda. Bizim ül-

kemizde 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 söylemiyo-

rum, 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 yanlışı da. Bugiün çağdaş eleştiride değer

yargısından kaçınılıyor. Neden? Eleştirmen, kendisinden öncekile-

rin çok yanıldığını biliyor da ondan. Bu konuda örnekler saymakla

bitmez. Fransız yazın tarihinde, bir Ronsard'ın, bir Rabelais'nin dö-

nemlerinde el üstünde tutulduktan sonra, en az iki yüzyıl küçüm-

sendikleri, XIX. yüzyılda yeniden değerlendirilip gerçek yerlerine

konuldukları bilinir. Stendhal romanlarını sonraki kuşakların anla-

yacağını söyler, dediği de çıkar. Bunun tersi de geçerli: bir bakıyor-

sunuz, kimi yazarlar üstmetinlerde dönemin en çağcıl yazarları

olarak sunuluyor, herkes de bu kanıya katılıyor; ama birkaç yıl

sonra bu yazarlar, üstmetinleri de arkalarından sürükleyerek, unu-

tulup gidiyor. Buna bakarak diyebiliriz ki, çağdaşlık sorunu bir

başka açıdan da ele alınabilir: yapıtı, yazını algılayan kitle açısın-

dan, 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 kitlertin algıladığı çağdaşlığın ne olduğunu be-

lirlemede de belirleyicilik taşıyor.

164 SALI TOPLANTILARI

T.Y.- Enis Batur güzel bir örnek vermişti, onun üzerinde dura-

lım: Bir Elliot'ın 20 yapıtı varsa, bunlar üzerine en az 500 yapıt ya-

zılmıştır, 500 üstmetin. Gene de, bana kalırsa, üstmmetin yararına 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, roman-

dan çok daha az ilgi görüyor. Ama bu yan konulara dalarak ana

konumuzdan, edebiyatta çağcıllık konusundan uzaklaştık. Bir ör-

nekle yetineyim: bugün yazın evrenimizde çok farklı metinler gö-

rüyoruz. Şiirde de böyle, romanda da. Oysa bir zamanlar, örneğin

öyküde, yalnızca iki "çizgi"den sözedilirdi: Sait Faik ve Orhan Ke-

mal 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 yazanlar, gerek yayıncılar, gerek

okur. Hiç kuşkusuz, kimilerine daha çok, kimilerine daha az değer

veriyorlar, ama çeşitliliği, çok yönlülüğü herkes benimsemiş görü-

nüyor. Bu da, sözlerimizi iyimser bir gözlemle bitirelim dersek, ya-

zarlarımız gibi yazan ortamımızın da çağdaş olduğunu söylememi-

ze olanak vermekte.

A.K.- Sağolun Sayın Yücel. Enis üstmetinden bahsetmişken he-

men sana bu konuda bir soru yöneltmek istiyordum. Sen Türk ya-

zın ortamına, yazınsal üretmin yanısıra dergiciliğinle, yazılarınla

girdin. 1970'lerde, bugün söz ettiğimiz çağdaş olma adına, çağdaş

olanı öne sürme adına girdin. Ama o günden bugüne çok şey de-

ğişti. 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 yakala-

dığını düşünüyorsun. Dünden bugüne üstmetin üretiminde deği-

şiklikler neler oldu yöntemlerdeki değişiklikler neler oldu ve bu-

nun 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 gene-

linde bir değerlendirme yapmak ayrı bir kanal gerektiriyor, Türki-

ye'ye bakmakayrı bir kanal. Şirmdi kısaca, dünyadaki gelişiminden

söz etmek gerekirse, bağışlayın, çok kaba hatlarıyla birkaç şey söy-

leyebilirim ancak, öbür türlü saatler sürer.

Üstmetin deyince bir kere neyi kastediyoruz, hemen ondan

söz etmekte fayda var. Masumâne ortaya çıktı birden, çok gezindi

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 165

ortalıkta bu gece, bilmeyenler olabilir ya da tam net olarak ne de-

mek olduğunu merak edenler olabilir. Edebiyat ürününü metin sa-

yarsak, edebiyat ürününü konu edinen metinlere iüistmetin diyo-

ruz; bunlar da kendi aralarında çok farklı türlere ayrılabiliyorlar.

Edebiyat üzerine teorik bir çalışmayla bir uygulama çalışması ara-

sında tabii fark var; bunların kendi içlerinde bir tarihsel gelişmeleri

de var. Buna önsözü katabiliriz, arka kapak yazılarını bile katabili-

riz. Kaba çizgileriyle bakildığında, geçen yüzyılın ikinci yarısından

itibaren eleştirinin etkili olmaya başladığından söz edilebilir. Bir

olukta sanatçıların kendilerinden çıkmıştır bu tür metinler bir baş-

ka olukta da kendileri metin üretmeyen yalnız üstmetin üretenler

ortaya çıkmıştır. Geçen yüzyılın son bölürmüne damgasını vurmuş

birtakım eleştirmenlere baktığımız zaman, bunların bir kısmının

adı vardır da,artık metinleri yoktur, ya da zor bulunur. sainte-beu-

ve gibi ünlü bir isim akla geliyor örneğin. Merak edip bulacak olur-

sanız, nasıl baktıklarını anlamak için metinlerine eğilecek olursa-

nız, onların bugün bizim pozitif anlamda iistmetin çerçevesinde

kurduğumuz tanımdan bir hayli uzak olduğunu görürsünüz. Bun-

lar bir hayli duygusal metinlerdir. Hatta sonradan arka planları or-

taya çıkartıldıkça, alabildiğine kişisel noktalardan hareket ederek o

yöne gittikleride anlaşılmıştır. Victor Hugo'nun hanımına aşık ol-

duğu için Sainte-beuve'ün onun aleyhine yazı yazdığım görüp, çok

güvenilir birtakım metinlerle karşı karşıya olmadığınızı düşünebi-

lirsiniz. 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 çoğaldığı-

nı 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 geliş-

tiğini görüyoruz. Koşulların daha az gelişkin olduğu ülkelerde, da-

ha az gelişkin üstmetinlere, daha az sayıda üstmetin rastlıyoruz.

Üniversitelerin, hayatın zengin olduğu, aktif olduğu yerlerde daha

yoğun olduğunu görüyoruz bu çabanın. Bütünm bu söylediklerim-

den Türkiye için çeşitli çıkarımlar yapılabilir, ben ayrıca açmak is-

temiyorum.

20. yüzyılın getirdiği, Akademi gibi bir aktivite odağının etra-

fında oluşmuş önemli bilimsel gelişmeler var. Felsefe alanında, ta-

rih alanında, çeşitli insan bilimlerinde yoğun bir etkinlik var. Sıra-

166 SALI TOPLANTILARI

sında kendi dallarından ayrılıp bir felsefecinin, bir tarihçinin, bir

dilbilimcinin edebiyat metni üzerinde yoğunlaştığını kendi alanın-

daki gelişme yollarını onun içinden geçerek aradığını görüyoruz.

Bu anlamda bir sürü katmandan ilerleyen bir çoğalma, bir gelişme

var. Aslına bakılırsa büttümn bunlar metin ama üstmetin, sonuç ola-

rak 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 kuşatır-

ken, ister istemez hep yazarın odağından hareket etmek zorunda

kaldık burada, bir de tabii okur konusunda düşiinmek gerekiyor:

Okur çağdaş mı? Yazar için diüişündüğümüz ölçütler çerçevesinde,

yazılan metni okuyan kişiye de bakmamız gerekir. Kitapların üzer-

lerinde yazarların adları yazıyor elbette; ne yazık ki okuyanların

adları herhangi bir tarafla geçmiyor, o bakımdan onları sisli bir or-

tamın içinde, belirsiz yüz hatlarıyla biz yazı yazan insanlar ancak

bir toplam olarak düşünmek zorunda kalıyoruz, arada tek tük kişi-

sel 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 baş-

ka bir çağın çağdışı olup olamayacağımızı da bilemiyeceğiz. Üst-

metinleri kuran okuryazarlar genelde çağdaş olma özelliğini taşı-

yan kişiler. Birtakım arayışları var. Belli bir bilim dalına, birkaç bi-

lim dalına bağlı olarak geliştirebilirler görüşlerini ya da birtakım

yöntemlere bağlı olarak metinlerin üzerlerine eğilebilirler. Bunların

herbirinin genelde pozitif bir çaba olduğunu söyleyebiliriz; arala-

rında kötü yapılmış olanı varsa ayıklanır. Bunların anlamsız sayıla-

bilecek örnekleri varsa daha ikincil, üçüncül bir yere itilebilir, ama

toplam duruma baktığımız zaman tarnamıyla pozitif bir durum çı-

kıyor 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 ki-

taba, 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 me-

tinlerin de tehlikeli bir bölge oluşturdukları belki düşünülebilir.

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 167

Üstmetinlerin varlığının bir avantajı şu olabilir; sözgelimi

alımlama estetiği adı verilen bir anlayış çerçevesinde yapılan araş-

tırmalar yazanlara da, okurlara da bazı yollar gösterdi. Neleri gös-

terdi? Bir metin her dönemde aynı biçimde algılanmıyor, belli bir

dönemde, belli bir ülkede, diyelim Gothe'nin Faust'u saçmna sapan,

değersiz bir kitap olarak görülüyor. Genel olarak en azından böyle

bir izlenim oluşabiliyor, aradan yirmi yıl geçiyor, tam tersi bir de-

gerlendirme 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 bil-

mek güç aslında Faost'un önemli bir metin olmadığını, zaten başka

metinlerden yola çıkarak yapılmış olduğunu asıl arkasındaki met-

nin 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 bakıl-

dığında avantajlarından biri. Dezavantajlarından biri, belki metin

üreten kişiler çıkmazında, Tahsin beyin üzerinde durduğu açıdan

bakıldığında ortaya çıkabilir, çıkmayabilir de, ama sizin değerlen-

dirmenize bırakmak üzere bir örnek vermek istiyorum. Bugün ya-

zan insanlar, metin üretenler, üstmetinlerin olduğunu biliyorlar ar-

tık; sözgelimi birçok araştırmacı dünyada tematik inceleme yapı-

yor, alıyor Sait Faik'in yapıtında "Kırmızı" üzerine çalışıyor, çalış-

malar yapanlar da var, çalışma yapanlar da var, ama genelde böyle

bir tematik üretim var. Şirmdi bunun varlığından haberdar olan ya-

zar, ister istemez, zaman zaman, acaba bende ne gibi ternalar var

diye düşünüyor. Görünce bir türlü, görmeyince başka türlü, gör-

mezlikten gelmeye çalışıyorsunuz. Benim, edebiyat gerçi doğal bir-

şey değildir arna, doğallığımı yitirimeme yol açabilir böyle bir çaba

diye düşünüyorsunuz, arna elinizde de değil. Bir yandan da, diye-

lim Eliot üzerine Peter Ackroydun yazdığı kitapta, sizin o güne ka-

dar okurken hiç düişünmediğiniz ya da görmediğiniz bir incelik ya-

kalanmışsa o inceliğin bir karşılığının sizde olup olmadığına dö-

nüp bakmaya başlarnak gibi bir sakınca doğuyor. Yazmak, dedi-

ğim 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

168 SALI TOPLANTILARI

zaman zaman tedirgin edici olmaya başlıyor. Tahsin beyin üzerin-

de durduğu örnek te ilginç; yazan kişinin soyut bir okuru düşün-

mesi bir başka durumdur, sornut bir okuru düşünmemesi bir başka

durumdur, sornut bir okuru düşünmesi bir başka durumdur. So-

yut bir üstmetin yazarları ya da eleştirmen grubunu düşünmesi

başka bir şeydir, sornut olarak birini düşünmesi bambaşka birşey-

dir. Bütün bunlardan kendini soyutlaması mümkün müdür? San-

mıyorum. İster isternez şu ya da bu evresinde, kitabını yazdığı sıra-

larda kurduğu cümlenin bitirdiği bölümün nasıl algılanacağını dü-

şünür. Tabii, burda türlü türlü riskler vardır karşısında, örneğin

ben bu bölümü yazdım ama kimse anlayarnayacak sözgelimi, eh

varsın anlamasınlar ona bakılırsa iyi kafa patlatılırsa pekâla anlaşı-

lır ama bayağı iyi kafa patlatılması gerekir diye düşünüp yoluna

devam edebilir bir yazar, bir başka yazar aslında şöyle bir değişik-

lik yaratırsam hem yapıtırmndan önemli bir özveride bulunmamış

olurum hem de biraz daha ilişki zeminini sağlamlaştırabilirim diye

düşünebilir. Arna ola ki bu üstmetinlerin varlığı daha ilerde duran

bir okurun araya üstmetinler girdikten sonra kendisine yönelebile-

ceği türden bir metin kurmasını da sağlayabilir. Yoyce'un böyle

yaptığı ileri sürülmüştür. Anlatılanlar doğruysa, yapıtının karma-

şıklığını korumak, bir yandan da çevresindekilere ipuçları dağıta-

rak, onların üstmetinler kalermme almaları için bir tür kışkırtıcılık

yapmak istemiş. Bütün bu anlattıklarım biraz karikatür niteliği ta-

şıyor farkındayım, arna neresinden bakarsanız bakın yazan insan

nasıl okunacağı konusunda bugün 19. yüzyılın ya da daha da geri-

den bir tarih vermek gerekecekse işte Cervantes'in döneminin ya-

zarlarından hakikaten çok farklı bir konurnda. Bu üstmetinlerin

ona aracı olmasının ürettiği metne, zaman içinde kolaylıklar sağla-

yabileceği gibi bir düşüncesi olabilir ve bu onu rahatlatabilir. Tam

tersine pek çok yazar haklı olarak bu üstmetinler benim yazarken

hiç kastetrnediğim şeyleri benim üzerime yıkacaklar telaşını da ya-

şayabilir. Çünkü üstmetinlerin bana sorulursa en tedirgin edici ta-

rafları, kendi yöntemleri ve okurna prizmalarıyla yazarın pek kur-

mak isternediği 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 te-

dirginlik duyduğunu ikidebir ifade ediyor. Bu ifade ettiği tedirgin-

likler her zaman onun haklı olduğunu göstermiyor, kendisi de baş-

kalarını okuyarak bu suçu işlemiş biri olduğu için, en azından o

planda bir haklılık yaratmıyor. Bir de kendi eleştiri anlayışının ne-

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 169

redeyse olduğu gibi başkaları tarafından kendisine uygulanmasını

da sindiremediği göze çarpıyor; yazarken kendisi o açıdan çok ra-

hat kurmaca özellikleri taşıyabilecek yargılara dayanabiliyor da,

kendi metinleri üzerinde bu türden bir şeyler kotarılmasından hoş-

lanmıyor.

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

E.B.- Neydi soru? Türkiye bazında mı? Şimdi Türkiye bazında,

işin açığı pek hoş şeyler söylemek durumunda değilim. Üstmetin-

ler çerçevesinde bakacak olursak, her yerde olduğu gibi bizde de

eleştiri geleneği diye tanımlanan bir etkinlik, diyelim ki son yüzyıl

içinde gözüktü, şimdi orada da iki oluğu korumak durumundayız.

Bir, kendileri metin üreten şairlerin, romancıların, öykü yazarları-

nın, deneme yazarlarının eleştirel çalışmaları, üstmnetinleri 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 başlaya-

rak bugüne kadar çeşitli edebiyat türlerinde ürün vermiş yazarla-

rın ürettiği üstmetinler yeterli midir ayrı, ama az buz değildir ve

zengin bir yatak olarak önümüze çıkıyor. Buna karşılık, "profesyo-

nel" olarak üstmetin üretenlerin ve Türkiyede kabaca eleştirmen

denilip rahat edilen gerek değer yargıları oluşturmaları bakımın-

dan, gerek çağdaşlık zemininde olup bitenlerle kurdukları ilişki ba-

kımından çok geride kaldıklarına inanıyorum ben. Sözgelimi Fethi

Naci, benim gözümde bu çağda üretilen üstmetinlerin genel düze-

yinin çok altında kalmış bir yazar. Ürettiği metinlerin bütün o do-

nanımlardan neredeyse soyutlanmış olduğunu, arasıra bir ilişki

köprüsü aradığını, ama onun dışında "Türkiye'ye özgü bir bakışa-

çısı" gibi bir bakışaçısı 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 biryana koya-

cak olursak, dilbilim dilbilimdir. Psikanaliz psikanalizdir, o toplu-

mun insanlarına bakarken psikanaliz farklı ulusal verileri gözönü-

ne alabilir, arma transferse transferdir, başka bir şey değildir. Onun

için "biz Türkiye'de bu tip şeylerle ilgilenemeyiz "diye bakınca her-

hangi bir derinlik sağlamak mümkün olmuyor, herhangi bir çö-

zümleyicilik sağlamak mümkün olmuyor, tersine çok vahim bir or-

taya çıkıyor: Yargıçlık ortaya çıkıyor. Edebiyat yapıtını Türkiye'de-

ki eleştirmen ya onun altından bakarak yani kendini alt bir konum-

170 SALI TOPLANTILARI

da hissederek, ya da onun üstünden, tepesinden bakarak değerlen-

dirmeye 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 yö-

neltebilir 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 me-

tinlerle 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 getiri-

yor 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 bun-

ları yazmak... Bunları yazdığı ölçüde okurların da bakış açılarını

çeşitlendirir, genişletir. Bunu yapmak kolay iş değildir tabii; biribi-

rine aykırı üstmetinler olabilir, bu biribirine 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 in-

celemekten söz ediyoruz, metni anlayıp başkalarına da bu okuyu-

şu, bu anlayışı iletmekten söz ediyoruz. Metin irdelenirken, yazıda

kolaylıkla seçilmeyen bir şeylerin seçilip vurgulanması da ürkütü-

cü. Yeterki yazılan yazı, irdelediği metne dayanıyor olsun. Bu iş

kolay değil dedim; pek çok insanın pek çok şeyi okuyabilmesi, öğ-

renebilmesi de gerekiyor. Nece okunacak peki bu üstmetinler? Ba-

na sorarsanız, elden geldiğince, yazılmış oldukları dillerde okun-

ması gerekiyor. Birkaç yazarın Türkçeye çevrilmiş olması, insanla-

rın "artık bu konularda yazılmış olan her şeyi biliyoruz, dolayısıyla

biz de bu yöntemleri kullanabiliriz," demesine yetmez. Sonra, el-

bette, çeviri sorunu var. Uzmanların çevirdikleri dışında, yapılan

çevirilerin çoğu ya yanlış ya çok kötü. Bu durumda kimlerin ne de-

diği, gerçekten anlaşılmaz oluyor. Daha geçen gün böyle bir çeviri

yanlışı ile karşılaştım, inanamadım; yani o insanın bunu böyle çevi-

receğine, üstelik, yazısını da bu yanlışa dayandıracağına inanama-

dırmm. İnanamamak para etmez ki! Yapılmış; olan olmuş zaten... Di-

yeceğim, 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 za-

manla değişiyor, yepyeni metinleri de çok iyi anlayabilecek hale

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 171

geliyorlar. Yalnız, üstmetinler art arda yazıldıkça bir metne çok de-

ğişik yerlerden bakılabiliyor, o metin üzerine değişik şeyler söyle-

nebiliyor; bütün bunlar, o metni genişleten okumalardır; o metni

genişleten okumalar ne kadar çok olursa, o metin de o kadar yay-

giınlaşabiliyor, o kadar çok insanı ilgilendirebiliyor. Bu bakımdan,

bu üstmetinler çok iyi olmasa da, bir işlevleri var; aa tabii, iyi ol-

maları istenir, dilenir.

A.K.-- Sağolun Karasu.

B.K.- Sizde sağolun.

müzikte çağdaşlık sorunsalı

2 Mart 1993

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: İLHAN USMANBAşŞ, FiLiz ALi, AHMET YÜRÜR

Aykut Köksal- Edgar Varöse müziğin mekansal bir sanat oldu-

ğunu söylüyordu. Paul Valery'de Eupalinos diyaloglarında müzik-

le mimarlığı çok yakın iki sanat alanı olarak görür. Ben Var&se'den

ve Valery'den cesaret alarak müzik-mirnarlık koşutluğu ile girece-

ğim bugün konuya. 20. yüzyılda müziğin serüvenine baktığımız-

da, mimarlığın serüveniyle, önemli bir koşutluk görüldüğünü söy-

leyebiliriz. Özellikle mimarlıktaki modernist hareket, gerek öner-

meleriyle gerekse de zamanlamasıyla, müzikteki modernist hare-

ketle eşzamanlılık, eşmekânlılık gösterir. Belki küçük bir örnek;

Yüzyıl başında Viyana'da Adolf Loos süsleme yapmak cinayettir

derken, hernen hermnen aynı yıllarda, aynı kentte Schoenberg'de to-

nal kalıpları kırmaya giden çalışmalarına başlamıştı. Sayın konuk-

larımızın, Filiz Ali'nin, İlhan Usmanbaş'ın, Ahmet Yürür'ün hoşgö-

rülerine sığınarak modernist hareketin belirli noktalarına değin-

mek istiyorum.

Bir yandan yüzyıl başında Viyana'da SCHOENBERG'le Alban

BERG'le daha sonra Webern ile birlikte tonal kalıplar kırılıyor

onun yerine dizisel yapı öneriliyordu. Çok daha önce Fransa'da iz-

lenimciler modern müziği haber vermeye başlamışlardı bile.

1940'lara geldiğimizde bir yandan PİERRE SCHAEFFER'in somnut

müzik çalışmalarını, daha sonra elektronik miiziği doğuracak ve

birçok bestecinin bugüne dek yürüyeceği bir çizgi oluşturacak ça-

lışmaları, öte yandan, yine 1940'larda JOHN CAGE'in çalışmaları,

yakın zamanlarda FLUXUS hareketine kadar uzanan çalışmaları

görüyoruz. Bunlar müzikteki modernist hareketin belirli kilornetre

taşlarım oluşturuyor.

Ne var ki mimarlıkta da aynı kilomnetre taşlarını neredeyse eş-

zamanlı olarak görmemize karşın modernist mimarlıkla, moder-

nist müzik arasında hemen şu farklılaşma göze çarpıyor. Daha

yüzyıl başındaki savaşımcı ruhun ardından modernizmin mirnar-

lıkta onaylanmış bir dili getirdiğini görüyoruz. Bu onaylanmışlık

büyük bir yaygınlık kazanıyor ve giderek yüzyılın ikinci yarısında

modernist mimarlık anonim olmakla, sıradan olmakla suçlanıyor.

176 SALI TOPLANTILARI

Belki modemnizme karşı çıkışların temellendiği en önemli noktalar-

dan biri de bu.

Ne var ki müzikte aynı durum sözkonusu değil. Bugün dahi

modernist müziğin en erken örnekleri bile, bırakin onaylanmışlık-

tan geçmeyi, yaygın dinleyici kitlesine ulaşmıyor. Ulaşmanın öte-

sinde talep edilmiyor. Hâlâ o gün bulundukları öncü, avangard ko-

numda bulunuyorlar. Bugün çağdaş müzikten söz edeceğimize gö-

re, sayın konuşmacılardan deşmelerini isteyeceğim ilk ayrım orta-

ya çıkiyor.

Bu farklılaşımaya rağrnen nasıl mimarlıkta karşı-rnodernist ha-

reketler ya da modernizm sonrası ortaya çıkiyorsa, modernizme

karşı çıkışlar dünya müziğinde de hernen görünüyor. Bunun ilk ör-

nekleri arasında, 1960'larda Amerika'da Steve Reich'ın daha sonra

Philip Glass'ın çalışmalarıyla, kitlelerle daha rahat ilişkiye girebi-

len, aynı tümcenin yinelenmesine dayanan, belki yine aynı yıllarda

andy warhol'un çalışmalarından esinlenmiş olan çalışmalar.

Daha sonra da postmodernizmin müzikte de örneklerini ver-

mesi, örneğin Arvo part'un geleneksel biçimler gönderme yapan

yapıtları.

Ne ki mimarlıkta modernizmin o katı kuralları dizgesi moder-

nizm sonrasını hazırlamıştı ama müzikte böyle bir karşı çıkış ge-

reksinimi var mıydı? Yoksa, müzik yaygın ilgiye kucak açımak mı

istedi, umarım yanıtını burada arayacağız.

Efendim çok kısaca, dünya 20. yüzyıl müzik serüvenine bir iki

noktasıyla 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 mimarlıkia bir koşutluk olduğunu düşü-

nüyorum. 1950'ye varana dek Türkiye'deki mimarlık hareketinde

resmi söylemin taşıyıcılığını yüklendiği ulusal hareket hep öne çık-

mıştır. Birinci Ulusal hareketin bitmrniş olmasına karşın 2. ulusal ha-

reket 1930'lar sonundan başlayarak 1940'ların sonuna dek egemen-

liğini sürdürür. Cumhuriyet döneminin ilk besteci kuşağı diyebile-

ceğimiz Türk Beşleri'nde de aynı şekilde ulusal motiflere, ulusal te-

malara dayanmalar görülüyor. Ve bir başka koşutluk, Cumhuriyet

öncesi Birinci Ulusal Mimarlık kendi gönderme bağlamını Osman-

lı'da ararken İkinci Ulusal Mimarlığın Cumhuriyet döneminde,

halk mimarisini gönderme alanı olarak belirlemiş olduğu gibi bu-

rada da gönderme alanı herhalde çok az olarak Osmanlı'nın mo-

dern müziği oluyor ama daha çok popüler müzik, halk müziği olu-

MüziKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 177

yor ve 1950'lerden sonra ise artık daha çağdaş bir çerçeve içihde

kendini tanımlayan çağdaş Türk müziğinden söz etmeye başlaya-

biliyoruz.

Panelin ilk bölünmünde uygun görürseniz Dünyada çağdaş

müzik ne noktada oradan başlayalım. İkinci turda da Türkiye öze-

linde tartışmaya çalışalım, Sayın Filiz Ali buyrun.

Filiz Ali- Dünyada çağdaş müzik ne durumda; Galiba bir du-

raklarna dönemi yaşanmakta, çünkü son 5 yıl içersinde izlediğimiz

kadarıyla bütün dünya da yeni soluklar yeni atılımlar pek gözlem-

lenmiyor. Biraz önce sizin de sözünü ettiğiniz Steve Reich!, Philip

Glass, Terry Riley gibi minimalizmi sürdüren besteciler hâlâ gün-

demde, onların ardından belki bir postromantik alana yöneliş baş-

ladı ama daha henüz o tür büyük isimler yok ortada, ancak buna

karşın Sovyetler Birliğinin yeni bir düzene geçmesiyle biz Sovyet-

ler Birliğinde kıvıl kıvıl kaynayan bir çağdaş müzik akımı olduğu-

nu 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 ente-

resan Sophia Gubaydulina Ukraynalı çok önemli besteci var Ayt-

matof adında, bir Gürcü besteci var Kançelli, bu besteciler son 10

yıl içerİsinde zaten Sovyetler Birliği sonra Rusya genelinde isirnle-

rini duyurmuş bestecilerdi. Çoğunda görülen oydu ki geriye dö-

nüşler ve geçmişten alıntılar yapmak ön plandaydı. Bunun dışında

örneğin çok yakın bir geçmişte modern müzik çok büyük iki usta-

sını kaybetti biri John Cage'ti diğeri Olivier Messiaen'dı. Onların

yerlerini dolduracak nitelikte veya yoğunlukta besteci pek görün-

müyor. Ve benim kanıma göre son 10 yıl içersinde çağdaş müzik

alanında yeni okullar daha henüz oluşmadı ve galiba yeni okulla-

rın oluşması için gereken tarlada yeterince verimli değil. Belki de

talep yeterince yok, şu anda ben biraz karamsarım ve karamsar ol-

duğumu 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 orta-

ya çıkacak. Ben şimdilik bu kadar söylemek istiyorum.

A.K.- İlhan Usmanbaş siz çağdaş dünya müziğini nasıl tanım-

lıyorsunuz ve modernizm sonrası gelişmeleri neye bağlıyorsunuz

ve o gelişmeleri nasıl değerlendiriyor, nasıl görüyorsunuz?

İlhan Usmanbaş- Teşekkür ederim. Burada öğrenci olan arka-

daşlarım bilirler, haftada aşağı yukarı 8 saat çağdaş müzik konuşu-

yoruz, görüşüyoruz, ders veriyoruz, bir sürü şeyler okuyoruz kar-

178 SALI TOPLANTILARI

şılıklı; ve sizin dediğiniz gibi 50'lerden başlayarak çağdaş müzik

yaparı olarak biliniyorum.

Sanıyorum ki bir takım akımların oluşması, birtakım akımlara

bazı yaftalar verilmesi o müziklerin kendisinden ziyade bazı rast-

lantılara bağlı. Çünkü biraz önce söylediğim gibi, o kadar yıldan

beri çağdaş müzikle iç içeyim ki neyin değiştiğini ve neyin değiş-

mediğini pek anlayamıyorum. Sanki okyanusun ortasında yelkenli

ile gidiyorsunuz; değişen bir şey yok. Bir yağmur geliyor, bir fırtı-

na geliyor; değişen birşey yok; daima okyanusun ortasındasınız.

Genelde, belki sonradan, yaftalar konacak; bu yaftaların bir kısmı

birşeyler getirmiş olacak, bir kısını getirmemiş olacak; bunların

hepsinde ortak sözler de görebiliriz biz, müzikçiler olarak.

Eğer başka sanat dallarında MİMARİDE yahut resirnde, başka

alanlarda, benzer parelellikler kurulmuşsa, bu parelellikleri 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 kolay-

lıkla, daha rahatlıkla sürdürebiliyoruz. Bence, sandığımız kadar

sektörlik yok; yani yüzyılımızın en büyük özelliği, parçalanmışlık-

tır. 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 za-

man birden bire bütün dünya karşımıza çıkıyor. Bir yanda halk

müzikleri, yerel müzikler; en olmadık gizli kalmış birtakım etkile-

rin senfonik alana aktarılması; birtakım bestecilerin, belki ilk anda

çalışmalarını çok sınırlı tuttuklarını sandığımız bir alanda birden

bire fışkırması gibi. Birtakım besteciler var, küçük alanlarda çalışı-

yorlar 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 et-

kilenmiş oluyorlar.

Bütün bunların karışımını gerçekten belli yaftalar altında sıra-

larnaya ben imkan göremiyorum.

Bugünün insanı hem içine kapanık değil, hem de yörenin ve

yeni duyuşların kendisine getirdiği ilgileri başkasına sunmak isti-

yor. Ama isterseniz bazı çizgiler koyabiliriz, şu besteci şöyle yazı-

yor tekniği şöyledir, analiz yapınca şunları görüyoruz; Polonya

MüÜZzİKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 179

ekolü 1960'lardan sonra şunları şunları yaptı; bugün Almanya'da

neoromantizm akımı var; Arnerika'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 sanatçı-

ların .dışında kişiler, sanatçıların kullandıkları dilden çok farklı dil

kullanıyorlar ve aslında, sanatın kendisine yabancı kalıyorlar. Göz-

lemlediğim 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 sa-

lonlarında bugün en erken modernist eser bile öncü eser muarnele-

si 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 barışık-

lık kuracak bir düzlem mi arıyor kendine?

Ahmet Yürür- Sunuşa başlarken değindiğiniz müzite "zaman-

mekan ilişkisi" konusundaki kuramsal yeniliklerin nereden geldi-

ğine bakalım. "Müzikte mekansallık" kavramı ydınlanma ötesi" dü-

şünüş kapsamında benimsenmiştir.

"Müziğin mekansallığı" düşümcesi aslında bu bir paradokstur

ve aydınlanmadan uzaklaşma süreci içerisinde çağımızın bir olgu-

su olarak ortaya çıkmıştır. Müziğin başka sanatlardan en önemli

ayrımı "zamandan ibaret oluşu"dur. Müzikten ritmi, melodiyi, ar-

moniyi, 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 mekanı zaman'dan ba-

ğımsız olarak düşünme eğilimi ağır basmıştır. Hristiyanlıkta, "za-

manın varolmadığı bir varoluş türü," ya da "zaman"ın içinde varol-

duğu bir "saecula saecularum (zamanın zamanı)" kavramı yeral-

mıştır. Aydınlanmacı dönem mekan'ın varolabilmesi için zaman

boyutuna gereksinme olduğunu düşündü. Aydınlanma ötesindeki

düşünürler ise zaman diye esrarengiz bir variıık bulunmadığını za-

man'ın mekan içersindeki değişmeleri gözleyen insan zihninin pra-

tik bir icadı olduğunu ortaya koydular.

Zaman'ın insan tarafından yeniden örgütlenebileceği böylece

anlaşılınca onu parçalamak ve yeniden kurmak yoluyla sayısız ye-

180 SALI TOPLANTILARI

ni zamanlar üretebileceğimiz belirdi. Bu da sanata ve yaşama yep-

yeni bir yaratıcı nitelik kazandırdı. Biz, artık, şimdiki zarmandan

geçmişe bakan "tarihçi" tavrından uzaklaşabiliyoruz; gelecek za-

manda yaşayabiliyoruz. Zamanın akış yönünü değiştirip, örneğin,

gelecekten geçmişe doğru devinebiliyoruz; zamanın hızım değişti-

rip, örneğin, bir anın içinde bir yüzyılı geçirebiliyoruz. Zamanın

gürlüğünü değiştirip, uzun süreçler sonucu gerçekleşebilecek biri-

kimleri bir anda yoğunlaştırabiliyoruz. Çeşitli atlamalarla, sıçrarna-

larla, "zamanla oynuyoruz." Böyle bir yapı içersinde, artık, zamanı

kendi nesnelliği içersinde kavramsallaştırmak zorlaşıyor. Zamnman

ancak mekarun içinde görülebildiği ölçüde varolabiliyor.

Aydınlanmacı zaman anlayışının ötesine geçilmesi zihinlerde

zor bir dönüşüm gerektirmekteydi. Bu dönüşüm öyle beş-on yılda

başarılabilecek türrden değildir. Bugün Aydınlanma çağı hâlâ sürü-

yor; hâlâ bizler Aydınlanma'dan kalma bir dille iletişim sağlıyoruz;

eğitimimiz Aydınlanma ideallerine yönelmiş. Bu ortamrnda, bir avuç

aydınlanmacı olmayan sanatçı bağımsız bir zaman-mekan kavra-

mını işlemeğe çalışıyor. İşte, Aydınlanma-ötesi sanatın marjinalliğe

değer verişinin nedenlerinden biri de bu; sanatçı kitlenin ona du-

yarsızlığını bir "seçkin" oluşunun değil, bir "marjinal" oluşunun so-

nucu olarak algılıyor.

Yurdumuzda, yirminci yüzyıl müziği etkinliğinin konser re-

pertuarlarında birkaç marjinal parçadan ibaret kalışı olgusunu he-

men genelliyerek, bunu tüm çağımız için geçerli bir kural gibi gör-

mermek gerekir. Batı ülkelerinde, örneğin A.B.D.de, iki çeşit "sanat

müziği" etkinliği var. Bunların birine mainstream, öbürüne "alter-

natif' müzik deniliyor. Mainstream türü kitleden ilgi gören, pazar

ekonomisi koşullarında var olmağa çalışan, bunu başaramadığında

zenginlerden topladığı bağışlarla bütçesini denkleştiren konser et-

kinliklerini içeriyor. Bu konserde, haliyle, Brahmms, Çaykovski, Be-

ethoven, v.b. gibi Aydınlanma çoşkuları uyandıran kornpozitörler

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 programma baktım

son derece çok sayıda konser vardı ve çağdaş müzik örneği yok de-

necek kadar azdı, yine barok besteciler, rornantikler.

A.Y.- Ama siz resmi bir yayına bakıyorsunuz. Paris kentinin

mainsteam içinde muazzam bir çiçek açmışlığı var...Zaten Paris'i

öldüren de bu! Paris mainsteam'le çok yüklü bir kent. Bu yüzden

de, ister isternez, köhneleşti. Paris'te de, başka kentlerde de, birçok

MüzikKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 181

alternatif müzik olayları yeralıyor; arna, bu alternatif olayları ya-

panlar basına geçmekten hoşlanmazlar. Örneğin, A.B.D.de, üniver-

site kornpozitörleri örgütü vardır. Bu dev bir örgüttür. Küçük-kü-

çük birimler halinde, kornpozisyon bölümlerinin olduğu her okul-

da yaygınlaşmıştır. Her yıl, bunlar önce bölgesel kongrelerini ya-

parlar, sonra daha büyük bölgeler halinde toplanırlar ve, bur de,

ulusal kongre yaparlar. Bu kongrelerde laf kalabalığı değil, yeni

bestelenmiş müzik yapıtları yer alır. Örneğin, bir kongrede elli ka-

dar yeni yapıt seslendirilir. Bu olaylar basında fazla yankı yapmaz,

fakat, Amerika'nın entelektiiel yaşamıının özünü oluştururlar. Bu

etkinliğin yoğun bir etkisi oldu ve müzik tarihine yeni bir dönem

olarak geçecek sayısız kornpozitörün yetişmesine yol açtı.

Alternatif müzik kompozitörlerinin örgütlenişindeki ikinci bir

yol da "yeni müzik kooperatifleri oluşturuyorlar. Bu kornpozitörler

kooperatifin müzik topluluğunca seslendirilecek yapıtlar besteli-

yorlar; toplu doğaçlama yapma yolunda deneysel çalışmalar yürü-

tülüyor.

Bunlar mainstream dışında kalan örneklerin bazıları. Önü-

müzdeki yüzyılın mainstream'i herhalde bugünkünden farklı'ola-

cak. Alternatif müzik etkenliklerinin çalışmaları kuşkusuz yarına

ışık tutuyor.

Bu konuyu burada kesip Türkiye'ye bakalım? Cumhuriyetin

ilk dönemindeki aydınlanmacı hareketin, "beşler" grubunun, dev-

let konservatuarlarındaki coşkunun hızı artık tükendi. Senfoni or-

kestraları, operalar kalitesiz ve kısır bir etkinlik sunuyorlar. Yurdu-

muzda, bugün, Mimar Sinan üniversitesindeki kornpozisyon bölü-

mü / dışında, komrnpozitör 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 kalımamış olduğumuz söylenebilir. Ama,

bu kompozitörlerin yapıtlarını seslendirecek bir ensemble oluştur-

mak istediğiniz zaman, bu mümkün olmuyor.

Çünkü, çalgıcılarımıza yeni müzik için gereken formasyon ve-

rilmiyor. İşte, çağın gerisinde kalmışlığımız bu noktada. Türki-

ye'de, çalgıcılarımızın büyük çoğunluğu, kendilerini, önlerine ko-

nan mainsteam notalarını çalmakla görevli birer robot/rmemur

kimliğinde görülüyor.

A.K.- Türkiye'ye ikinci bölümde daha ayrıntılı gireceğiz arna

ben Türkiye'ye gelmeden önce sizin açtığınız yoldan biraz ilerleye-

lim diyorum.

182 SALI TOPLANTILARI

Sayın Filiz Ali ben yine size yöneleceğim, Sayın Yürür'ün söy-

ledikleri 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 eklermnek istediğiniz şeyler ne-

dir? Plastik sanatlardaki çağdaş sanat çalışmalarını, çağdaş sanat

arayışlarını anımsatan, bir arayış olduğunu görüyorum burada.

F.A.- Şirmdi tabii Ahmet'le hermen her konuda hemfikiriz. 19.

yüzyılın sonuna kadar hatta II. Dünya Savaşmna kadar yaratıcı, mü-

zik yaratıcısı kendi yaşadıği çağda, kendi yaşadığı günde karşısın-

da alıcısını buluyordu, alıcısı vardı. Diyelim ki iki Dünya Savaşı

arasında Paris'te meşhur DİYAGİLEF STRAVİNSKY'ye eser ısmnar-

lıyordu PROKOFİYEF'e eser ısmnarlıyordu, Picasso ile birlikte çalı-

şıyordu. 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 açılıma olanağı bulunamadı, bunun nede-

ni benim kanımca plak endüstrisinin çağdaş müziği, Ahrmnet'in de-

yimiyle mainstream müziğin binde biri kadar dahi satamayacağın-

dan ötürüydü. Çok daha değişik bir marketti sözkonusu 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.

MüziKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 183

IL Dünya Savaşı sonrasında Blues gibi Stoekhausen gibi beste-

cilerin oluşturmaya çalıştıkları dinamik bir ortam vardı Darm-

stadt'da. Şimdi bu ortamın ömnrü de pek vefa etmedi, yani yine ben

bütün bunları özellikle müzikte, (diğer sanatlarda belki bu kadar

değil hâlâ diğer sanatlarda bir market olduğu kanısındayım) amma

müzikte modernizm diyelim veya çağdaş müzik diyelim önü tı-

kanmış vaziyettedir. Ama kesinlikle ümitsiz değilim, çünkü ger-

çekten underground diyebileceğim akımlar var, bu akımlar her ül-

kede var, Türkiye'de bile olduğuna göre. Tabii bestecilerimizin

eserlerini çalabilecek grupların oluşmayışı, onu da zamana bırak-

mak 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 mü-

zik çalabilirsiniz, çünkü o ayrı bir dil Fransızca öğrenmek gibi, Al-

manca öğrenmek gibi.

Çalgı çalanlarımız tam olarak bilemiyorlar. Onun için de tabii

Fransa'da Armnerika'da Almanya'da olduğu gibi çağdaş müziğe yö-

nelik bir takım çok ciddi çalışmaların yapılması söz konusu olmu-

yor. 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 des-

teğini alır. Sadece sipariş olsun, yapabilsinler ve onlar çalınsın diye

ve yeni İngiliz bestecileri ortaya çıksın diye, onların eserleri tanına-

bilsin diye. Buna pek çok örnek verebiliriz.

Demek ki bu birazcık ta ortamı oluşturmakta, hem eğitimden

gelen bir dürtü gerekiyor, hem de yaratıcı insanlarımızın belki ya-

ratma içgüdüsüyle patlak vermeleri gerekiyor.

A.K.- Sayın Usmanbaş sizin de bu konuda sanırım söylemek

isteyeceğiniz bir kaç şey olacaktır, dünyadaki alternatif arayışlar,

Sayın Yürür'ün deyimiyle 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 mı diye alıyo-

ruz?

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; arna bunların çalınmaları veya bun-

ların duyurulmalarına geldiğirmiz zaman başka bir tür sorunsal

karşımıza çıkıyor. Eğer problemi, oradan, salt duyrulma açısından,

184 SALI TOPLANTILARI

ya da müzik hayatının parçlanması açısından alacak olursak tabii

ki arkadaşlarımm söylediklerine tamamen katılıyorum. Konuyu sa-

dece estetik olarak mı alacağız, yoksa günlük yaşamla ilgili, top-

lumların yaşantısıyla ilgili bir noktaya mı getireceğiz, onu bilmiyo-

rum. Siz nasıl istiyorsunuz?

A.K.- Efendim burada hemen bir soru sormak istiyorum belki,

o aradaki ilişkiyi de verecektir. Çalınınamış olan, seslendirilmermiş

olan yani bir anlamda yapıt olarak gerçeklik düzlemine geçmemiş

olan bir beste nasıl sürece katılacaktır, sürecin nasıl bir noktası ola-

cak, kendinden sonrasını nasıl belirleyebilecektir? Bu mümkün

mü?

LU.- Mümkün. Şöyle mümkün oluyor: müzik tarihinde gördü-

ğümüz birtakım örneklerden çıkarıyoruz. Diyelim ki, CHARLES

IVES'in Amerika'daki etkisi belki 40 yıl sonra ortaya çıktı; yahut

BACH'ın en önemli eserlerinin keşfedilmesi ölürnünden yüz yıl

sonra oldu...

A.K.- Ama dönemlerinde bunlar seslendiriliyordu.

LU.- Günlük hayatta evet, bir kereye mahsus belki. Bugün de

plak üzerinde bir kereye mahsus olmak üzere veya evimizde ses-

lendirdiğimiz birtakım eserler var. Şimdi genesorunsal şuna dönü-

şüyor: seslendirme mi önemli yoksa o kafaların varoluşu mu

önemli. Eğer yaygınlık, bilinmek gibi konuları ele alırsak, belkl

müzik hayatı kadar şiir hayatı da kısır bir döngü içinde olabilir

ama bu, şairlerin ve yazdıklarının yok olması demek değildir. Her-

şey belki bir süre sonra ortaya çıkar, o da başka bir şey, ama bir sü-

re sonra bile ortaya çıksa birtakım insanların içgüdüsel bir düzey

çizgileri oluyor. Yani benim burada yaptığımla Grönland'da birisi-

nin yaptığı arasında anlaşılmaz bir benzerlik ortaya çıkıyor. Şunu

demek istiyorum: Dünya bütünüyle kaynıyor, bütünüyle yaşıyor,

bu da eserler çalınsın ya da çalınınasın sonunda konu izleyici değil

sadece, konu bir sanatın sanatçıdan sanatçıya aktarılması. İzleyici-

nin gelişi onu izleyen onu takip eden bir olay. Belki tanımlaması bu

yüzden güç oluyor. Müzik yaşamına bakarsak, tıpkı mimari gibi.

MİMARİDE gerçekleşmemiş bir sürü eser vardır; bir sürüsü proje ha-

linde kalmıştır, fakat bunlar ilişkileriyle, birtakım dergiler, yazılar

ilişkileriyle bir halka teşkil ederler, çermber teşkil ederler ve birbir-

lerini etkilerler. Yani mirmmarın kafasında ortaya çıkardığı şey, ister-

se 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 al-

mamız lazım. Ama irdelemeyi doğrudan doğruya müzik yaşamı-

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 185

mızın koşulları nedir diye alacak olursak, gerçekten müzelik mü-

zik yaşamımız var ki senfoni orkestraları, operalar... bunlar yaşa-

yan 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 ressarnın

atölyesine gittiğiniz vakit herşey başka türlüdür. Aynı tabloları gö-

türüp müzeye koyun iş orada değişir. Bir yaşayan hayat var, yaşa-

yan bir müzik hayatı var. Bunun yaşadığını ben hissediyorum, be-

nim gibi besteci olan meslektaşlarım, besteci olacak olan öğrencile-

rim 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 dönüştük-

ten sonra görüyoruz. Teknolojiye dönüşmeden, büyük bir dinleyici

okuyucu kitlesi olmadan, bilim adamaları kendi aralarında o ilişki-

yi kurmuş oluyorlar. Peki böyle bir sanatın işlevi nedir derseniz, o

zaman iş başka noktaya dönüşüyor: gene de o işlev üzerinde yeni-

den konuşabiliriz çağımızda bestecilik salt müzikle ilişkili olrmak-

tan çıkmış, aslına, yaratıcılığa, dönebilmiştir. Müzik yeteneklerini

değil, yaratıcılık yeteneklerini çok geç keşfetmiş olanlar bugün bu

sanata yepyeni ufuklar getiriyorlar. Konu neredeyse müzik olmak-

tan çıkmıştır.

Seslendirilme konusuna dönersek: Çalınmadan da bir sürü

şeyler öğreniyor insan kendi eserinden; hatta çalınımaması yüzün-

den öğreniyor. Garip bir şey. Her seferinde notalarınıza tekrar ba-

kıyorsunuz, nasıldı diye düşiünüyorsunuz. Bir sürre sonra 10 sene

geçmiş mesela ne garip şeyler yazmışım, acaba geçerli olur mu di-

yorsunuz.. İşte bunun ğibi.

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

LU.- Zamanında seslendirilmiş olsaydı belki yanılacaktınız,

belki düzeltemeye kalkacaktınız. Benim başırndan öyle bir şey geç-

ti. "İyi ki seslendirilmemiş" veya "iyi ki kötü seslendirildi" diyo-

rum, çünkü 10-15 yıl geçtikten sonra o eserin o haliyle daha değerli

olduğunu gördiüm. Bazı şeyler bestecinin kafasında kendi yetene-

ğinin çerçevesinde mayalaşmasıyla oluyor. Seslendirildikten sonra,

hele bugünkü gibi kayıt yapılıp seslendirildikten şonra, birden bire

bir buzdolabına konma hikayesi çıkıyor karşımıza; bu buzdolabına

konma, eseri orada bırakıyor. Biz eski besteciler gibi çok yazma zo-

runda değiliz. Çünkü sayımız fazla. Herkes 2-3 eser yazsa kafi geli-

yor. Ama o 2-3 eser üzerinde çok daha fazla düşüinürsek daha cıvıl

cıvıl bir dünya olacak. Diyeceksiniz ki bu bir sera. Tamam. Botanik

bahçesinde de bir süirü bilmediğimiz ağaçlar, meyvalar var; orada

186 SALI TOPLANTILARI

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, arna bir kereye mahsus olmak üzere. Yani ben yaşa-

dığımı, ancak bütün dünya meslektaşlarımla yaşadığım zaman his-

sediyorum.

F.A.- Bütün meslektaşlarımla yaşadığımı hissediyorum diyor-

sunuz, meslektaşlarınız kornpozitörler mi?

İ.U.- Evet, arada ufak farklarla birlikte bütün müzisyenler di-

yelim. Bazı daha yakın meslektaşlarım var bazen uzak meslektaşla-

Tım var.

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

sak.

L.U.- Çok korkunç bir şey olurdu!

A.K.- Sağolun Sayım Usmanbaş. Efendim şimdi adım adım

Türkiye'ye gelelim diyorum.

A.Y.- Ben de, Sayımn Usmanbaş'm değindiği estetik konularını

sürdürmek istiyorum. İlhan Bey bazı kavramları tanımlamak, özel-

liklerini ortaya koymak çabasına girişti. Bunlardan biri "kornpozi-

törün giderek amatörleşmesi" süreciydi. Bu kavramı sornut bir ör-

nekle sunmağa çalışacağım. Geçenlerde, Ankara Belediyesinin 3.

Yeni Müzik Festivali kapsamında, Bilkent üniversitesi salonunda

iki konser yaptık. Bunlarda bazı genç Türk kormnpozitörlerinin ya-

pıtları da yer alıyordu. Çalınan yapıtlar üzerine dinleyicilerin gö-

rüşlerini dile getirdikleri söyleşi sırasında, adı geçen üniversitenin

kompozisyon bölümündeki bazı öğreciler yapıtı çalıman genç kom-

pozitörlerle, ısararla, şu soruyu yönelttiler: "siz de bizlerle aynı yaş-

tasmız... 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 ba-

şarmasımnm nedeni onların konservatuardan ayrılmış olmalarıdır..."

Gerçekten, festivalde yapıtları yer alan 20 ve 30 yaş kuşaklarma

mensup kompozitörlerden üçü okulda başarısız görülerek ayrıl-

mak zorunda bırakılmış gençlerdi. Bu örnekler çoğaltılabilir: Bu-

gün, Türkiye'de genç kuşak kompozitörlerinin ön sırasında gelen

6-7 isim, bir zamanlar, Ankara konservatuarından ayrılınak zorun-

da kalmışlardı. Tutucu bir akademik öğrenimin olumsuz etkisi olu-

yor. Öğrenciliğı'm sırasında, ben de, uzun süre yaratıcı çalışmalar

yapmaktan alıkonuldum. Teknik ve kuramsal çalışmalar, hiçbir za-

man yaratıcılığın ön koşulu olarak görülmemelidir. Aydımlanmacı

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 187

kültür ve sanat eğitimi, ne yazık ki, amatör "kendiliğindenliği"ni

akademizme kurban etrmiştir.

Ben, 37 yaşıımda, Aydmlanma-ötesi bir ortamda kendirmi ger-

çekleştirmek üzere, yurtdışma gittiğimde, büyük umutlarla, ciddi-

yetle sürdürmüş olduğum kompozitörlük öğreniminin, aslmda,

"müzik teorisi" öğreniminden ibaret olduğunu farkettim. Benim

dörtte birim kadar müzik teorisi bilrineyen, Türkiye'de amatör sayı-

lacak, müzisyenler çok özgün yaratıcı çalışmalar ortaya koymak-

taydılar. 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 oku-

yup-yazması bile olmayan, amrma müzik yaratıcılığına sahip, bir in-

san klavyede birşeyler çalıyor, ekranda bunlar bir partisyon 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 olu-

yor. Bu yüzden, amatörlük eskisi gibi hor görülmüyor, birçok arna-

tör ciddi yapıtlar veriyor. Doğal olarak, buna karşı "önüne gelen

kompozitör olmağa başladı... müzik ayağa düştü..." gibi eleştirileri

sık-sık duyuyoruz. Bence, bir kompozitör imajı, Brahmns, Beetho-

ven, Verdi gibi anıtsal, ya da; bizim "devlet sanatçıları" gibi kahra-

manca değil. Artık kornpozitörler başyapıtlar üreten ve yüzyıllar

boyunca ders kitaplarında reimleri basılan dahi yıldızlar olmuyor.

Yapıtlar daha mütevazi, daha marjinal, daha küçük topluluklara

dinletilen, daha az reklam edilen bir nitelikte. Yapıtların seslendi-

rilmesi daha yerel düzeyde oluyor. Seslendirme giderleri devlet

bütçelerinden değil, daha amatör finans kaynaklarından, çoğu kez

yaygm bir çevreden bağış toplayarak, karşılanıyor. Yani, müzik

bestelendiği zaman ille de bir anıt olması koşulu yok. Burada, za-

ten 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 çık-

ması üzerine. Bir yandan bestenin yaygm kitlelere ulaşıp ulaşma-

ması meselesi gündeme geldi. Sayım Usmanbaş bestenin estetik bil-

giye dönüşmesi için seslendirilmesine gerek yok, o zaten bestelen-

diği anda bilgiye dönüşür, o bilgi de gereken kişiler tarafından alı-

nır dedi. O gereken kişiler yine estetik bilgiyi sizin yazdığınız nota-

lardan alabilecek olan kişiler değil mi Sayım Usrnanbaş? Yani o es-

tetik bilgiyi ben alarnıyorum sonuç olarak. Zaten her durumda, Sa-

188 SALI TOPLANTILARI

ymm Usmanbaş'm diskoteğimdeki tek CD'ye geçmiş yapıtı olan Yay-

h Çalgılar Kuarteti ile yetinimnek zorundayım.

A.Y.- Müsaade ederseniz, bu konuda, İlhan Beyle aynı doğrul-

tudaki bazı görüşlerimi açıklamak istiyorum.

L.U.- 25 yaşında kalmış olurum fena mı?

A.Y.- Geçenlerde yapılan Ankara 3. Yeni Müzik Festivaline

"Moskova Yeni Müzik Derneği'nin topluluğunu davet etmiştik.

Derneğin başkanı, Filiz Hanırn'ın demin sözettiği, kornpozitör Edi-

son Denisov. Dernek 1920 yılmda, yani Sovyet Devrimi'nden üç yıl

sonra, Meyerhold'ların, Isadora Duncan'ların, Le Corbusier'lerin,

devrimin yeni kültürünü yaratmak üzere biraraya geldiği ortarnda

kurulmuş. Etkinliklerinin ilk on yılımda, 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 çalmacak ya-

pıtlara öncelik verilmesini gündeme getiriyor.1989'da politik koşul-

lar değişince, dernek ikinci kez kuruluyor. Bu arada, hatırı sayılır

bir repertuar birikimi olmuş. Festivalde bu repertuardan örnekier

çaldılar; onların yanmda da, biz Türk komnpozitörlerinin yapıtları

yer aldı. Bizirmn kompozitörler arasında, 20 yaş kuşağından altı-yedi

kişi vardı. Ruslar, bizim genç kompozitörleri dinledikten sonra, "si-

ze imreniyoruz... dediler; bizde 20 yaş kuşağı yok!"

Tehlikeler altında, 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 kornpo-

zitörleri genç öğrencilere "size çağdaş müzik öğretelim..." diye yak-

laştıklarında, onlar "benim böyle saçmalıklara karnım tok; ben

Rachmaninof gibi müzik yazmak istiyorum!" diye tepki gösteriyor-

larmış. Bu tablo, sanatm "çoğunluğun hoşuna gitmek istediğinde

kısırlaştığını, küçük ve seçkin topluluklara hitap ettiğinde yaratıcı

boyutlarınm daha iy belirdiğini" ileri sürenleri haklı çıkaracak bir

örnektir.

A.K.- Kesinlikie katılıyorum. Ben sadece müzikte estetik bilgi-

nin oluşabilmesi için seslendirmenin rolü üzerinde durmak iste-

dim.

A.Y.- Sanatm boyutlarının küçük olması, bence, çağdaş sanatım

önemli estetik değerlerinden biridir. "Küçük güzeldir" ilkesiyle dile

MüÜZİKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 189

getirilen bu estetik yönelişi sanat çalışmalarımda uyguladım ve de-

neyimim çok olumlu oldu. 20. yüzyılın, özellikle ikinci yarısında,

yapıtlarda keman "grubu," veyola "grubu" gibi toplu çalman parti-

ler 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 ke-

manmış gibi çaldığı yapıtlar bu yeni estetikte yok. Grup halinde

çalmanın terkedilmesi ile, partiyi çalan tek çalgıcının bireysel yara-

tıcılığını müzik eyleminde değerlendirme armacı güdüldü. Yirmi

kemancı bir arada çaldığında, başlarına, onları mum gibi disipline

edecek, bir tek kemnan gibi çaldıracak, despot bir orkestra şefi ge-

rek. Oysa, yeni müzik bunun tam tersini istiyor. Bir tek kemancı-

nın, partisini esneklik içinde yorumlamasındaki, her seslendirme-

de değişik yönlerden ele alarak çalmasındaki, solistik değerlerin

ön plana çıkarılması isteniyor.

A.K.- Her ne kadar Türkiye'ye değindiysek 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 he-

men 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 yap-

mıştı "Kazanılmış olanlara yeni bir kazanç katmak" ya da mimarlık

panelinde dile getirilen "Batının söylemine karşıt ya da koşut, o

söyleme katılan ya da o söyleme karşı çıkan ama yeni bir şey ekle-

yen 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 Mü-

ziğine? Sayın Usmanbaş ilk sözü size vermek istiyorum.

İ.U.- Niçin bana vermek istediğinizi söylerseniz?

A.K.- Besteci Usmanbaş'ın kendi dışındaki gerçekliğe bakması

bizim için anlamlı bir başlangıç olacak.

L.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 yaptı-

ğınız alışverişlerde, bazı seçmeler yapıyorsunuz ve buralara haki-

katen birşeyler ilave ettne konusunda Tahsin Yücel Bey'e tamamen

190 SALI TOPLANTILARI

katılıyorum. İlave etme, edilmiş olsa da olmasa da, yani ilave etti-

ğiniz şey başkasının ilave ettiğinden farklı değil ama gene de ken-

dinize göre bir ilaveyse, bu, bir çağdaşlık adımı olmuş oluyor.

Tabii, bu birşey katma, dünya müziğine birşey katma ilk yaz-

dığınız notadan, son yazdığınız notaya kadar devam ediyor, etme-

si lazım, diye düşünüyorum. Bazı insanlar bütün dünyadan hiçbir

şey duymadan ama çok gizli bir takım antenler koyarak bu çağdaş-

lıklarını sürdürüyorlar ve bu mümkündür. Kendisini soyutladığını

zannedenler ve özellikle soyutlayanlar kendilerini gerçekten soyut-

lamış olmuyorlar, kendileri için bir ortam yaratmış oluyorlar. Nor-

malde onların iç hayatlarına baktığınızda, gerçekten bütün dünya

ile alışveriş içinde olduklarını ve en azından kendi yaptıkları konu-

larda 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 şey-

den habersiz olduklarına kesinlikle inanmıyorum. Bu özel alanları

özellikle kendileri seçiyorlar ve sözde kendi içlerine kapanık kalı-

yorlar.

Katma sorunu gerçekten müzik tarihi içinde zaman zaman dü-

şündüğümüz bir şeydir. Diyelim ki GUSTAV MAHLER 20. yüzyı-

lın 2. yarısında birden bire tekrar ortaya çıktı. (1. yarısında unutul-

muştu). Normalde biz epeyi mesafe tuttuktan sonra MAHLER'in

teknik olarak, düşünce olarak, özgünlük olarak fazla bir şey katma-

dığını gördük. Ama bir de bakıyoruz ki kendi kişiliğinden o kadar

çok şey katmış ki -bu, teknik olarak, anlayış olarak gerek Wagner'e

gerek BRAHMSsS'a katmadığı bir takım şeyler kendi kişiliğinin getir-

miş olduğu katkılardır; zaten 2. yarı yüzyılda tekrar ortaya çıkma-

sının nedenlerinden bir tanesi de budur-. Unutulmasının nedeni de

buydu. Çünkü tam SCHONBERG'in WEBERN'in yıllarımda MAH-

LER'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 katkılar-

dı; davranış katkılarıydı...

Bu açıdan baktığımızda demek ki, her besteci eğer gerçekten

dünya ile ilişkiler kurmuşsa, -kurması er geç kaçınılmazdır,- birta-

kım katkılar yapacaktır. Bu katkıların ölçüsünü ölçmemize imkan

yok.

Ne nitel olarak, ne nicel olarak bunları tanımlarnamıza da im-

kan 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-

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 191

nerek koyuyorsam, birşeyler de muhakkak katıyorum. O bir şeyle-

rin ne olduğu zaten önemli değil; katmayı düşünmeniz önemli.

Çünkü sanat yaratısı -ne kadar bigâne olursanız, ne kadar diişün-

meden koysanız- gene bir yaratı, bir doğurma sancısı getiriyor. O

doğurma sancısınm da önemli katkıları vardır. Katkı o doğurma

sancısımm getirdiği katkılardır, her besteci için. Evet bu çağdaşlık

sorununa burada katılıyorum.

Türkiye'ye geleceğiz. Koşulları hepimiz çok iyi biliyoruz. Bi-

zim burada katkılarımız, sanıyorum ki biraz önce yaptığımız ta-

rumlamalarım 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 olma-

sı demektir. Yani Türkiye'de bir çağdaş müzik hayatı ortaya çık-

mamış gözükse bile gene vardır. Ancak bunu söyleyebilirim.

A.K.- Sağolun Sayım Usmanbaş. Siz Saym 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 ortamma bir baka-

lım. diyelim ki edebiyat, edebiyatta veya sinemada, resimde veya

tiyatroda ortaya çıkan yapıtlar, yaratılar ne kadar çağdaş? Bir yer-

de galiba Hocam İlhan Bey'in söylediği çok doğru, Türkiye'deki

çağdaş müzik çok çok daha çağdaş belki de daha kendi içine kapa-

nık olduğundan ötürü olduğunu düşünüyorum bir anlamda. Amma

çağdaşlık ne demek? Yaşamm devam etmesi, yaşamma katkıda bu-

lunmak, yaratıcılığın daha çoğalması bence çağla birlikte yürümek.

Şimdi bu 20 yaşmdaki kuşak beste yapmaya başladıysa büyük

ümit var demek ki yaratıcı bir kadro var. Ama ben yeterince eleşti-

ri olmadığı kanısmdayım müzik konusunda Türkiye'de, eleştiri ol-

madan da büyük yaratıların ortaya çıkacağını, çıksa bile değerlen-

direbileceğini sanmıyorum.

A.K.- Eleştiride çağdaşlık sorunu bir sonraki panelin konusu

ve siz de konuşmacı konuğumuz olacaksmız o panelde. Ancak yi-

ne de sizden bir müzik eleştirmeni olarak çağdaş Türk Sanat Müzi-

gğinin dünyadaki konumuyla ilgili çok net bir yanıt alamadık. Sa-

yın Yürür siz bu konuda neler söyleyeceksiniz?

A.Y.- Aykut Bey, ben bir tanım yaparak başlayabilir miyim?

Çağdaşlık "merak"tır. Merak etmektir, etnosantrizmden, egosant-

rizmden uzaklaşmak çevresindeki olayları mümkün olduğunca

192 SALI TOPLANTILARI

önyargısız olarak tanımağa yönelmektir. Bence, "çağdaşlık" kavra-

mının genel niteliği bu noktada odaklaştırılmalıdır. Müziğe ilişkin

özgül konularda da, müzikçiyi çağdaş yapanın "değişim" ve "çeşit-

lilik" düşüncelerine ilgi duyuşu olduğunu söyleyebiliriz.

Bu yolda çabaların yeryüzünde en fazla A.B.D.de yoğunlaştı-

ğiniı gözlemliyoruz. Avrupada ise, güçlü bir etnosantrizm egemen-

dir. 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 ölçü-

lür?" 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 ko-

misyon var. Okullardan "öğrenim"i çıkarıp, gençliğin öğrenmeyi

sevmesini sağlayan bir "eğitim" verecek yeni bir okul kavramı ya-

ratmak istiyorlar. Bu eğitimin temel hedefi bir öğrenme ortamı

oluşturmak ve küçük yaştan başlayarak, evrenimizin bilinmeyenle-

rine "merak" uyandırmak. Küçük öğrenci, akşam okuldan çıktığın-

da, eve öğrenme arzusuyla yanarak gitsin; ya da kütüphaneye gi-

dip merakını giderecek kaynaklar arasın. Bunu öğretmenin zorla-

masıyla değil, kendiliğinden yapsın...

Müziğin bu eğitimin içinde ağrlıklı bir yer tutması öngörülü-

yor. Söz konusu olan nota öğretmek falan değil. Müziği gençlerde

öğrenme dürtüsünü uyandırmak amacıyla kullanmayı düşünüyor-

lar. Ömeğin, 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-eko-

nomik olgular, v.b. Küçücük öğrencinin yaratıcı güçle dolu beyni-

ne, bu görüntüler merak enerjisi depoluyor ve öğrenci çeşitli konu-

larda daha fazla öğrenmek istiyor.

A.B.D.de zaten, yabancı kültürleri benimseme, onların düşü-

nüşünü anlayıp kendi davranışlarına katma eğilimi yeni başlamış

değildir. Örneğin, hint, v.b. kültürlerin müziğe yansıyan davranış-

larını benimseyen müzisyenler, kompozitörler vardır.

Türkiye'ye bakıyorsunuz... Bizde, bir müzik yapıtının değer-

lendirilmesi çok tipiktir. Yapıtınızı birine dinleteceğiniz zamman, da-

ha dinlemeden sorarlar. "içinde bizden birşeyler var mı?" diye. Ya

da yapıtı dinledikten sonra, içinde Türk müziğinden bir motif geç-

mişse, "çok hoşuma gitti, arada bizden birşeyler de var, ne güzel..."

MüÜZİKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 193

denir. Bu "bizden şeyler"e tutkunluk, onların dışında dünyayı gö-

zümüzün görmemesi, bence, çağdaşlığın tersidir.

Bir Türkün Türk kültürünü içinde duyması söz konusu değil-

dir. Küçük yaştan, yakın çevremizde algıladığımız kültür değerle-

rinin kimliğimizde yer etmemesi düşünülemez. Önemli olan, öğ-

rencideki bu kimliği zihinsel içe dönüklük yaratıma amacına yö-

neltmemek. Tersine, amacımız "merak" olmalıdır; eğitim çevremize

açılmağa yöneltilmelidir. Türkiye, etnosantrizmle mücadele ala-

nında henüz eksi değerlerde gezinmekte...

A.K.- Sağolun Sayın Yürür, Panel izleyicilerin sorularıyla de-

vam edecek. Önce Sayın Usmanbaş'a, Sayın Filiz Ali'ye, Sayın Ah-

met Yürür'e ekleyecekleri birşey olup olmadığını sormak istiyo-

Tum.

İ.U.- Şu anda yok, eğer bir soru gelirse belki o esnada değine-

biliriz.

İZLEYİCİ.- İlhan Bey'e bir soru sormak istiyorum. İlhan Bey si-

ze çok katılıyorum, bestelerinizin çalınımmaması size çok fazla katkı-

da bulunuyor olabilir ama, sizin bestelerinizden yararlanacak di-

ğer sanatçılar için ne düşünüyorsunuz?

LU.- Sorunun başlangıcına dönmüş olduk. Tabii ki belli bir or-

tamda bir yaşamın sadece tüp içinde değil de tüpün klrılıp 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 sıra-

sında gerekse bir meslek sahibi olmaları sırasında. Bu meraksızlık

birazcık ta müzik mesleğinde olanların, yani çalgıcıların, şarkıcıla-

rın kurumsallaşmış olmalarından geliyor. Birtakım insanlar hemen

bir yerde, bir operada, bir senfoni orkestrasında iş buluyorlar, ora-

da çalışıyorlar ve dışarda yeni birtakım yollar arAma mecburiyetini

henüz hissetmiyorlarsa, bu genişlerne ve merak olmayacaktır. Ta-

bii bu merakın doğması için çok daha fazla sayıda müzisyenin ye-

tişmesi ve kurumların dışına taşması lazım. Bu her yerde gördüğü-

müz bir olaydır. Biz umut etmekten başka bir şey söyleyemiyece-

iz.

İZLEYİCİ.- Yine aynı konuda bir soru sormak istiyorum. Genç

bestecilerimizin dünyadaki genç bestecilerle görüşmeleri, eserlerini

göstemeleri, çünkü böyle kuruluşlar var, biliyorsunuz gençlik

eserlerinin çalındığı ve karşılıklı konuşulduğu. Yani herhangi bir

şey yapılamaz mı burada? İster devleti yardımı olsun ister özel ola-

rak. Bence bu da sizin söylediğiniz merakı da, iletişimi de ve kendi

194 SALI TOPLANTILARI

ilerlemesine de son derece faydalı olur. Her zaman dışardan gelen

etki içerdeki aile etkisinden kuvvetli oluyor.

LU.- Gayet tabii. Bütün bu alanlarda öğrencilerimize tek tavsi-

yemiz: "Yaptığınız şeyleri dışarıya gönderin, birazcık para biriktir-

mişseniz, 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'nım

çevresinde kalmış olması, öğrencilerin ulaşımınım maddi olanakla-

rınm kısıtlı olması, onların hakikaten, belki başka ülkelerdeki genç-

lerden daha iyi olan bir takım eserlerini gidip oralarda takdim et-

mesine engel oluyor. Sorunumuz demek ki, para.

F.A.- Bir de düşünecek olursanız müzik okullarınm üniversite-

leşmesi de çok büyük engel teşkil etti bir bakıma, çünkü konserva-

tuarlarımız Yök'e devredilmeden önce, o zaman Devlet Güzel Sa-

natlar Akademisi olan, şimdiki Mimar Sinan Üniversitesinin çeşitli

birimleriyle 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 doğuru-

yordu ve buna olanak vardı o zaman. İşin tuhaf tarafı bu bir çeliş-

kidir. Şimdi üniversite içinde birbirimize daha yakin olmamız ge-

rekirken bu yakınlığı çeşitli nedenlerle sağlayamıyoruz. Bence bu

da çok önemlli bir etken.

A.Y.- Genç bestecilerimizin dünyadaki genç bestecilerle iletişi-

mini sağlamağa yönelik bir proje var elimizde. Yurdumuzun bü-

yük bir turizm merkezi olan Avanos'taki büyük kervansarayda,

yaz mevsimlerinde, uluslararası yeni müzük seminerleri yapılması

için Avanos Belediyesi ile görüşüyoruz.

İZLEYİCİ.- Beklan Algan- Ben konunun yaratıcılığı üstünde, bi-

raz da tiyatroya koşutlu olarak soru sormak istiyorum. Müzik ola-

ymda kompozisyondan icraya geçerken olan süreç içinde yaratıcı-

lık meselesi sadece kornpozitöre bağlı mı kalıyor? Yorum mesele-

sinde diğer şef, orkestra, çalgıcılar gibi diğer olaylar yalnız yorum-

cu olarak mı kalıyorlar? Yoksa yaratıcılık meselesi onlarım da bu

bahsetmiş olduğunuz çağdaş, ileri müzik olayında kornpozitörün

ötesinde, hiç olmazsa onun paralelinde bir yaratıcılık sözkonusu

olabiliyor mu icracılarda, yoksa yalnızca yorumcu olarak mı kalı-

yorlar?

LU.- Dediğiniz doğru, bir bakıma tiyatronun çeşitli uygulanış-

larında gördüğümüz bir paralellik var. Yani kimi kez metne tama-

men sadık ama gene de oyuncunun katkısmm, kişiliğinin büyük

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 195

olduğu tiyatro metni düşünün, bir de oyuncunun yaratısma da bı-

rakılmış bir tiyatro metni düşünelim. Aşağı yukarı her ikisi de

kompozisyonda bugün var, eskiden yoktu, bugün var. O zaman

bizim düşündüğümüzün ötesinde çalgıcıların, şarkıcınm getirmiş

olabileceği katkılar çıkmış oluyor karşımıza. Tabii eser bu yönde

zenginleşmiş oluyor, tazelenmiş oluyor her seferinde. Yani kağıt

üzerinde durduğundan veya tasavvur üzerinde durduğundan bi-

raz daha farklı yönlere gidebiliyor ama bu biraz da ortak çalışma

sonucudur. Her türlü müzikte olmayabilir. Benim yaptığım eserle-

rin pek çoğunda var bu şekilde. Gene de ben sayfaların üzerine ba-

karak acaba ne yapabilirler diye düşünüyorum. Henüz çekmece-

den çıkmamış olanlar var. Boş bıraklp bir takım küçük figürler ve-

rip onların kendi duyuşlarına kendi alışverişlerine bıraktığım şey-

lervar. Nitekim Ankara'da son sıralarda Rus grubunun gelişinde

bu şeklldeki üç dört eserimi çaldılar. Gerçekten müzisyenlerle kar-

şılıklı 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 kayde-

dilip orada dondurulmuş olarak kalması, sayfanm üzerinde don-

muş olarak kalmaktan bir adım öteye bir şeydir ama o değil, aslın-

da başka türlü yaşaması lazım.

İZLEYİCİ.-Teoman Madra- Müzikte çağdaşlık diye düşünürken

çağdaşlık içinde müzik bir paralellizim veya karşılıklı ilişkl 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 gelişiyor. Mese-

la çağdaş sanat dünyasmdan, plastik sanatlarda müzikle ilgilenen

pek olmayabiliyor. En iyi çağdaş sanatçı müzikle ilgilenmeli mi ve-

ya çok iyi kompozitör, müzisyen tüm dünya sanatları ile tiyatro ile

teknoloji ile bilgisayar ile ilgi duymak mecburiyetinde mi? Merak

nerede durmalı yoksa hiç durınamalı mı tümel sanata doğru git-

meli mi?

A.Y.- Bu dediğinize ben demin değindim. İlhan Bey amnatör-

lükle ilgili görüşlerini açıklarken, ben bu konuya yaklaşmıştım.

Kendimi örnek verirsem, ben profesyonel bir müzisyenim, fakat,

bunun yanmda, amatör bir film yapımcısıyım; amatör bir tiyatro-

cuyum. Mülti-medya'ya varan yol buradan geçebilir. Mülti medya

fakülteleri yok; mülti-imedya sanatçısınm temel eğitimini bir dalda

alıp, bunu öbür dallara yaygınlaştırması düşünülebilir. Bu nokta-

da, gene "merak" öğesine gereksinme olduğu meydanda. Başlan-

196 SALI TOPLANTILARI

giçta değindiğimiz "müziğin bir zaman sanatı oluşu" konusuna dö-

nersek, müzik kendi karargahı olan "zaman" içersinde kendini yalı-

tırsa, giderek kaynaklarını tüketir. O yüzden, görsel sanatlara bü-

yük 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 çalgıcıla-

rın yardımıyla iletebilmek için, onların sahne üzerindeki eylemleri-

ni planlamam gerektiğinden, bir rejisör, bir dramaturg da oluyo-

rum. Aynı zamanda, çalgıların görsel olarak değerlendirilmesi ça-

bası içinde, bir görsel sanatçının niteliklerini de taşımam gerekiyor.

Örneğin, geçen gün çalman bir yapıtımda, sahnede bir yumur-

ta kırılıyor. Yumurta kırılmasından ne kadar ses çıkar? "Çıt..." diye

marjinal bir ses. Gene de, bu sınırlarından kurtulup, özgürlüğe ka-

vuşmasıdır; onu bir "ses" olarak kavramlaştırırız. Alışılmış müzik

seslerinin dışındaki anlatım ögelerini kullanmakla, işte, mültirned-

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 çalıyorlar. Halbuki yeni müzik bence bir algı meselesi, zaten

algılar ne kadar açılırsa o kadar rahat, öğrencilerde yeni müziği al-

giılamaya başlayacaklar. Ne zaman küçük öğrenciler küçük etüdler

yazılacak ne zaman beşinci döneme, altıncı dönem eklenecek ve

üniversite öğrencisinden bir yeni müzik yorumu beklenecek? Özel-

likle 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 tutuş-

turmuyor?

LU.- 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 mese-

lesi-, küçük çocuğun illa geçmiş yüzyılların eserleriyle başlaması

diye bir şey sözkonusu değil. Bugün yazılmış pek çok eser var; be-

nim de var, başka arkadaşların da var. Bunların hepsi daha küçük

yaştan kullanılabilir belli bir dozda, bunu kullanmak isteyen hoca-

larımız oldukça.

İZLEYİCİ.- Acaba içerik ve biçim açısından çağdaş müzikte öy-

kü meselesinde bazı sorunsallar var mı? Öyküleme açısından.

L.U.- Ahmet Bey cevap verdi biraz önce. Bazı öyküleri tasarla-

dığını ve bunların belki çok sembolik olarak, eser yürüdükçe o öy-

MüziKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 197

künün gerçekleştiğini. Eski yüzyılların senfonik şiir biçiminde de-

gil; daha da görsel biçimde aksiyona, sahnede kemancının yapabi-

leceği bir hareketle ya da yumurtanın hareketiyle, öykünün ger-

çekleştiğini görüyoruz. Bu biraz evvel sözü edilen mültimedyanın

yahut ona yakın birtakım açıların 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 imka-

rumız var. Onu bir görsel olay haline getirme imkanımız var. Bun-

da müzikçilerin kendi yetişme baskılarından kurtulmaları lazım.

F.A.- Bazı politik besteciler var biliyorsunuz, en önemli örneği

bunun Luigi NONO'dur. Luigi NONO politik eserlerinde tiyatro-

yu 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 me-

sajını vermek için bu tiyatro öğesinden de yararlanıyor ama tiyatro

esasında müziğin içinden çıkıyor, yumurta mı tavuktan, tavuk mu

yumurtadan. Bir de Mauricio KAGEL örneği var JOHN CAGE ör-

neğimide 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 çalgılarım

falan suya sokaraktan rezil etme pahasına happening karışık tiyat-

TO yaparlar.

A.K.- Ama Nono, söylemek istediği sözü ancak bu şekilde söy-

leyebileceği için o araçlara başvuruyor, yoksa amaç bir görsel gös-

teri 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: AYkKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: UĞUR TANYELİ, ZEHRA İPŞİROĞLU,

TAHSİN YÜCEL, BERAL MAaDRAa, FiLiz ALi

Aykut Köksal- Eylül'den bu yana süren bir panel dizisini ta-

mamlıyoruz, Eylül'de başladık çağdaşlık konusunu eksen alan pa-

nellere, 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-

ni, 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 ko-

nuşmacılardan oluşuyor panelistlerimiz.

Bundan önceki panellerimizde yapılmış belirli saptamalar, or-

taya 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 İpşir-

oğlu ve Sayın Uğur Tanyeli.

Az önce söylediğim gibi tüm panelistlerimiz, Zehra İpşiroğ-

lu'nun dışında diğer panellerimize katılmışlardı. Aslında Sayın İp-

şiroğlu'da Tiyatroda Çağdaşlık panelimize çağrılı panelistlerin ara-

sındaydı ama o sıralarda Almanya'da bulunduğu için katılamamış-

tı.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 Tiyat-

roda Çağdaşlık Sorunsalı panelinin devamı niteliğindeydi. İstanbul

Şehir Tiyatroları bünyesindeki Tiyatro Araştırma Laboratuvarınm

düzenlediği "Yaratıcı Drama" konulu bir paneldi.

Efendim bu panelde nasıl bir konuşma düzeni izleyeceğiz; Be-

nim konuşmacılara önerim önce disiplinler özelinde derinleşmeye

çalışmamız, tabii ki konuşmalar başka disiplinlere göndermeleri

içerecektir. İkinci turda da disiplinler arası bir bağlamın konuşma-

nun çerçevesini çizmesi.

Bu panellerimize Eylül ayında ilk olarak mimarlık paneliyle

başlamıştık.

202 SALI TOPLANTILARI

Bu panele de mimarlık disiplininde eleştiri sorununu irdeleye-

rek, Uğur Tanyeli ile başlamak istiyorum.

Türkiye'de mimarlık eleştirisinden sözedilebilir mi? Herhalde

burada konu edeceğimiz bir çok disiplin arasında,eleştiri geleneği-

nin yokluğundan sözedebileceğimiz alanların başında mimarlık

geliyor. Mimarlığa ilişkin üst metin üretimi akademik sınırlar için-

de 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 varolma-

ya 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 Mimarlığımn

böyle bir tartışma konusunun öznesi bile olmaması neleri ortadan

yok ediyor?

Uğur Tanyeli- Sayın Köksal benim söyleyeceklerimin bir an-

lamda temel izleğini de ortaya koymuş oldu. Ben gerçekte onun

söylediklerini bir ölçüde ayrıntılandıracağım. Kendini Türkiye'de

mimarlık eleştirisinin var olmadığım söyledi ki, bunu hiçbir biçim-

de yadsıma olanağımız yok; gerçekten de Türkiye'de bir mimarlık

eleştirisi geleneğinin olduğundan sözedemeyiz. Ama, bunları tar-

tışmadan şöyle bir giriş yapmak, mimarlık eleştirisinin diğer eleşti-

ri 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 işle-

vinde gizli. Neden mimarlık alanında eleştiri yapıyoruz? Nedeni,

gerçekte, mimarlıkta meslek içi haberleşmeyi bizim eleştiriyle sağ-

layışımız. İletişimin aracı eleştiri olarak biçimleniyor. İletişimi sağ-

lamanın yanısıra, bir ikinci gerekçesi eleştirinin meslek ideolojimizi

yeniden üretme aracı olarak biçimlenişi. Böyle olunca da karnuo-

yuna açık olmayışı, büyük ölçüde mimarlık meslek çevresiyle kısıt-

lanmış olması çok doğal. Bunların dışında da tabii ki bir mimarlık

eleştirisi türü var, Türkiye'de var denemese de, dünyada var. Ka-

muoyuna yönelik olarak yapılan bir mimarlık eleştirisi var. Örne-

ğin, büyük gazetelerin mimarlık eleştirisi sütunları var Batı dünya-

sında. Ozellikle Amerika'da böyle bir gelenek yeşermiş. Fakat, bu

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 203

gerçekte o meslek içi mimarlık eleştirisini bir anlamda vulgarize

eden, bir anlamda kamuoyuna mal eden bir yan dal olarak biçimle-

niyor. Ağırlıkiı olarak mimarlık meslek eleştirisi ya da mimarlık

konuları üzerine yapılan eleştiri gerçekte mimarlığın asli bilgi ala-

runa 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 tartışabi-

lecek duruma geliyoruz.

Genel olarak mimarlık eleştirisinin tarihinden sözetmeme sa-

Tuyorum gerek yok. 15. yüzyıldan başlayarak Batı dünyasında bir

mimarlık eleştirisi geleneği var. Rönesans'tan başlayarak mimarlık

düşüncesi dediğimiz bir düşünce kategorisi oluştuğu 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 Tür-

kiye için mimari eleştiride çağdaşlık ne, ikincisi gelişmiş Batı ülke-

leri için mimarlık eleştirisinde çağdaşlık ne? Bu ikisi birbiriyle kıs-

men 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 içeri-

yor. Çünkü Türkiye'de mimarlık eleştirisinin çağdaşlığı bir anla-

tımla, yapılıyor olmasıyla sınırlı. Yani, mimarlık eleştirisi yapılıyor-

sa, Türkiye için sadece o bile çağdaşlık demek. Daha fazlası, şu ya

da bu biçimde yapılıyor olması pek önemli değil. Nasıl yapılırsa

yapılsın,-biz mimarlık eleştirisi ortamının oluşması çağdaşlık bağ-

lamında yeterli Türkiye normları açısından bakılırsa.

Oysa, batı için bu kadar yalın değil.

A.K.- Bu olumsuz manzaraya karşın, Türkiye'de bir eleştiri ge-

leneğinin oluşmasına olanak verecek bir mimarlık dergisi yayımcı-

lığı 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 deka-

rasyon dergileri. Bu dergilerin mimarlık eleştirisi ortamını besle-

mesi zemin oluşturması özlenirdi, gerekirdi de.

Ama mimari değerlendirmeler hep suya sabuna dokunmayan

204 SALI TOPLANTILARI

betimİermelerle proje takdiminden ibaret kalmış. Bunu nasıl çözüm-

lüyorsun?

U.T.- Hemen konu özeline girdiğimize göre, gerçektende mi-

marlık 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; ga-

rip olan tarafı bu. Böyle mi çok emin değilim, ancak şu kesin ki, mi-

marlık eleştirisinin ve mimarlık düşüncesinin gelişmesine bu med-

yalar yetmemiş. Bu neden olmamış? Benim vereceğim yanıt, bizim

kendi özgül mesleki ideolojimizi var edememiş oluşumuzdan kay-

naklanıyor. Biz genel, siyasal ya da toplumsal ideolojilerin dışında

biçimlenen kendi asli çalışma alanımıza, eylem alanımıza özgü ide-

olojileri var edememişiz. Bu bütün dünyada var edilmiş. Mimar

varsa mimarın bir inanç sistemide vardır. Kimilerinin tanımına gö-

re 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 oluş-

mamış. Ne olmuş? Dönemin genelgeçer siyasal ideolojisinin bir

parçası olarak biçimlenmiş mimarlık ideolojisi En basiti, yıllarca er-

ken cumhuriyetten 60'lara gelene kadar Atatürkçü geleneğin çerçe-

vesinde 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

dönüştürmüş.

A.K.- 1970'li yıllara gelmeden önce, yine biraz geziye dönelim.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında 1930'lar sonunda, 1940'larda ikinci

ulusalcı akımın resmi ideolojiye bağlı olarak ve dünyadaki eğilim-

lere 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 baktı-

ğımızda 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 bakar-

sanız, "Kentler mahvoldu, çünkü batılılar geldiler; bizirm kentimize,

ruhumuza, Türk ruhuna uymayan yapılan yaptılar ve ortamı boz-

dular" diye çok ilkel düzeyde yapılmış eleştiriler görürüz. Onun

ötesinde daha kapsamlı bir eleştiri görmüyoruz.

Oysa ki, en kötü örnekten yola çıksam, Nazi dönemi Alman-

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 205

ya'sında bile mimarlık düşüncesi bundan çok daha kapsamlı dü-

şünceler üretmiş .Beğenelim beğenmeyelim, katılalım katılmayalım

hiç önemli değil, ama en azından üzerinde kitap yazacak kadar

kapsamlı düşünmüşler. Bu tür mimarlık kitapları saçma olabilir,

aklımıza yatmayabilir, dayandıkları paradigmalar insanlık dışı ola-

bilir, hiç önemi yok. Ortada bir düşünce ürünü var. Türkiye'de ol-

mamış.

A.K.- Günümüzde de sürüyor bu.

U.T.- Büyük ölçüde sürüyor; çünkü, bu kez de başka ideoloji-

ler egemen. Şu anda bile "Yeşilci" ideolojinin egemenliğinden sö-

zetmek 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 çev-

resinde 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 yansımasını bulan

tüm eleştiri bu "yeşilci" baz üzerine oturuyor. Böyle olunca da ge-

lişmesi mümkün değil, ölü doğmuş bir eleştiri türü bu. Yeşilci ide-

olojinin arkasına takılarak mimarlığın asli bilgi alanını tartışamaz-

sınız. Tartışmaya kalktığınız zaman gidebileceğiniz yer olguları bir

kere daha, yinelemek olur, totoloji üretmmekten öteye gitmez. Olgu-

ları sıralarsınız, olguların sayısını arttırırsınız, Maçka parkı gitti

onun yanında Taksim Parkı'da gitti, Gülhane Parkı'da gitti şeklin-

de sürekli kötü örneklerin sayısını arttırırsınız, hiç bir zaman ger-

çek 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 sanat-

lara geçmek istiyorum. Plastik Sanatlarda çağdaş eleştirinin son

derece farklı sorunları var. Bu farklılaşma plastik sanatlarda çağ-

daşlığın tanımlayıcı olarak ayırt edici olmasından ileri geliyor.

Bugün tüm dünyada, çağdaş sanat, adlandırması plastik sa-

natlar tanımının yerine geçti. O zaman buna bitişik olarak da plas-

tik 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 için-

de olanların gerekse de o bünye içinde yer alan kurumların çıkarla-

206 SALI TOPLANTILARI

rını tehdit etmeye başlıyor. Galiba plastik sanatlarda çağdaş eleşti-

rinin 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 tümmüyle

kitleye yönelik bir disiplin.

Ben burada kendimi tanıtmak istiyorum bir yanılgı olmasm

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 karma-

şık 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 tanımla-

yabiliriz; bir kere sanatçınm hem ülkesin hem de dünyadaki siyasal

ekonomik toplumsal kurumlar ve koşullar içindeki durumu sözko-

nusu oluyor; yapıtm felsefi ve estetik boyutu konuya giriyor. Sa-

natçımm izleyici ile olan ilişkisi gündeme geliyor, yapıtm izleyiciyle

olan ilişkisi sözkonusu oluyor. Sanatçımm ve yapıtım hem geçmişi

hem geleceği irdelenmesi gerekiyor ve bütün bunlarm tanımlan-

ması gerekiyor, sorgulanması, gerekiyor, yorum yapılması gereki-

Or.

' 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 söz-

konusu.

Eleştiri nasıl öznel oluyor? Eleştiriye sanatçıya ve sanat yapıtı-

na nesnel bakarken aynı zamanda öznel de bakmak zorunda kalı-

nıyor ve hatta bunu daha abartılı söylemek gerekirse sanatçı ile iz-

leyici bir kenara bırakıp yapıtla birlikte bir düşünsel yolculuğa çık-

mak zorunda kalınıyor.

Daha derin tanımlara geçersek, yani bunları daha açarak iler-

lersek şöyle diyelim, eleştirinin varoluş nedeni sanat yapıtı, fakat

sanat yapıtınm varoluş nedeni tabii ki eleştiri değil, ama eleştiri ol-

madan da sanat yapıtı günümüzde tarihselleşemiyor, meşrulaşa-

miyor, yayılamıyor, kitlelere mal olamıyor. Hatta ülkeler sanat ya-

pıtları yoluyla, sanat yapıtlarınm eleştirisi yoluyla bir kültür politi-

kası oluşturuyorlar ya da kültür kimliklerini bu eleştiri bütünü üs-

tüne kuruyorlar ve bu da eleştiriyi sanat yapıtı için belirleyici bel-

geleyici, olumlayıcı ya da yadsıyıcı ve bir takım yargı ve yargılara

varıcı bir olgu durumuna getiriyor.

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 207

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 eleş-

tirinin niteliğini belirleyici. Eleştiri olumlasın olumlamasın, sanat

yapıtının gerçeği dışına çıktığı zaman ya değerini ve işlevini yitiri-

yor, ya yozlaşıyor ya da yabancılaşıyor. Örneğin bugün üretilmiş

empresyonist bir resmi olumlayan bir eleştiri, bu sanat yapıtının ta-

rihsel gerçeği dışına çıkmış oluyor. Ya da tüm yüzyıl boyunca sa-

nat yapıtlarının geçirdiği aşamaları gözardı eden ya da olumlAma-

yan bir eleştiri de sanatın tarihsel gerçeği ve sanat yapıtlarının ta-

rihsel gerçeği de sanatın tarihsel gerçeği dışına çıkmış oluyor.

Bu tür saptamalar sanat yapıtının gerçeği dışındaki gerçekle-

rin eleştiriye müdahele ettiklerini gösteriyor. Bunların nedenleri

başka tabii, sanat yapıtını eleştirmek değil, siyasal oluyor, siyasal

ideolojiler oluyor; kurumsal çıkarlar oluyor ya da bölgesel veya ye-

rel 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 olumla-

mayan eleştiri nesnel ölçütlere de dayansa her zaman sanat yapıtı-

nın gelecekte bilinmeyen durumu açısından bir risk taşıyor. Yani

bu eleştiri değer yitimine de uğrayabilir ya da değerlenebilir. Bu

yüzden eleştiri bıçak sırtında giden bir olay.

Yine bir çelişkiye değinmek istiyorum; Sanat yapıtı bağımsız-

dır ve özerktir, ama eleştiri hem sanat yapıtına hem de kitleye ba-

gımlıdır. Böyle olduğu halde bağımsız ve özerk olma savaşı verir.

Modern sanat yapıtının bağımsızlaşıp, özerkleşip kitleye yabancı-

laştığı süreç içinde eleştiri, hem sanat yapıtına öykünerek bağım-

sızlaşmaya 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 modermn sanat henüz sanat pazarının içine gir-

meden önce, yüzyılın başında, eleştiri yalnız modern sanatı burju-

vanın algılanmasına.sunarken pazarın genişlemesiyle birlikte sana-

tı pazarı sunma işlevini de yüklenmiştir. Yani bugün modern sanat

yapıtını erişilmez fiyatlara yükselten olgu, eleştirinin yüzyılın ba-

şından beri yoğunlaşan varlığıdır ve belirleyicidir. Fakat burada yi-

ne bir ikilemle karşılaşıyoruz; eleştiri bunu yaparken, özerk ve ba-

208 SALI TOPLANTILARI

ğımsız olmaya çalışırken sanat yapıtını erişilmez fiyatlara yüksel-

ten pazarın bir parçası olmak durumuna gelmiştir.

A.K.- Sağol Beral. Son cümlen dolaylı da olsa sorunun yanıtını

içeriyordu. Edebiyat Türkiye'de köklü bir eleştiri geleneğinin oldu-

ğundan rahatlıkla sözedebileceğimiz bir disiplin, 1970'lere baktığı-

mızda edebiyat eleştirisinin, özellikle Tahsin Yücel'in üretimiyle

büyük bir katkıda bulunduğu yapısalcı eleştirinin önemli bir ku-

ramsal ağırlık oluşturduğunu ve giderek diğer disiplinlere yol gös-

teren, kapı açan bir konumda bulunduğunu görüyoruz. Acaba ede-

biyat eleştirisi bugün bu yol açıcılığını yitirdi mi? önde gitmeyi yi-

tirdi mi? Bugün 1970'lerin önde giden eleştiri anlayışı yerine kriter-

leri 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 bi-

çimde belirlemekte yarar var. Bir kez, eleştiri ile kuramı birbirin-

den ayırmaya özen göstermiyoruz. Nesnel bir betimleme ya da çö-

zümleme olmaya yönelen araştırmayı da her zaman bir değer yar-

gısı içeren eleştiriyle özdeşleştirdiğimiz çok oluyor. Örneğin gös-

tergebilim çerçevesinde yapılan şeyi tanıtma eleştirisi gibi ele alan-

ları gördük. Bizde mimarlık eleştirisinin öncelikle ideolojilere bağ-

landığı 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 belirtinemiz gerek.

Edebiyat eleştirisinde çağdaşlık sorununa gelince, bu deyim-

den herhalde eleştiride çağdaşlığı, eleştirinin çağdaşlığını anlıyo-

TUZ.

A.K.- Burada çağdaşlığı modemnite değil kontanperenlik anla-

mında kullandığımızı yeniden anımsatmak istiyorum.

T.Y.- Bugün varolan, bugün yapılmakta olan eleştiriyi belirti-

yorsunuz. O zaman, ortada sorun diye pek bir şey kalmaz. Ben

çağcıllığı yeğlerdim. Beral Madra da benzer bir durumdan sözetti:

eleştirimizi yalnızca çağdaş yapıtlar üzerinde yapmıyoruz, geçmiş

dönemlerin yapıtları üzerinde de yapıyoruz. Örneğin XVI. yüzyıl-

da, Türkiye'de ya da başka bir ülkede yayımlanmış bir şiiri eleştiri-

yoruz diyelim. Yapıtın kendi döneminde de eleştirisi yapılmıştır,

sonraki dönemlerde de yapılmıştır, bizim dönemimizde de yapıla-

bilir. Söylemek bile fazla, her dönemin kendine göre, yani ötekller-

den farklı bir bakışı, yorumu olacaktır. Bunda hiç kuşkusuz dö-

nemlerin ideolojilerinin bir işlevi vardır. İdeolojilerden sıyrılamıyo-

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 209

rTuz, her şeyimize sızıyor, çünkü çevre koşullandırıyor bizi, ne denli

bağımsız kalmaya çabalarsak çabalayalım, kimliğimizin, kişiliğimi-

zin, yöntemlerimizin özel gereklerini ne denli öne çıkarırsak çıka-

ralım, sıyrılamıyoruz. Çağdaşlık ya da çağcıllık kaygısı da bir ideo-

loji. Böylece bugün yapılan eleştiri, en azından yaygın biçimde ya-

pılan eleştiri çağdaşlık koşulunu dolduruyor denilebilir.

Biz XX. yüzyılm sonlarında şöyle bir eleştiri yapıyorum, ama

XXI. yüzyılda bu eleştiri geçersiz duruma düşebilir türünden bir

kaygıdan sözettiniz. Bundan korkmak yersiz. Geçerlilik, ele aldığı-

mız yapıtları kendi koyduğumuz ömvarsayımlara, yani benimsedi-

ğimiz ilkelere (burada ideolojinin de yeri vardır) ters düşmeden,

bunlar doğrultusunda, kendi öznelliğimizin ya da görece nesnelli-

ğimizin smırları içinde yorumlamaya çalışmaktır. XIX. yüzyılm

eleştirmeni şöyle yorumlamıştır, ben böyle yorumlarım, XXI. yüz-

yılm eleştirmeni de bir başka türlü Barthes'ın çok doğru bir gözle-

mi vardır: "Eleştiri buluşlar yapmak, bir yapıtta başkalarının bula-

madıklarını bulup ortaya çıkarmak değildir" gibi bir şey söyler.

Neden başkaları gözden kaçıracak da ben bulacağım? Neden ben

gözden kaçıracağım da XXI. yüzyıl eleştirmeni bulacak? Daha son-

ra geleni daha üstün kılan bir şey mi var? Hayır, yok. Her dönem-

de birçok yeni şeyler öğreniliyor, ama birçok şeyler de unutuluyor.

Diyeceğim, örneğin müzik konusunda, örneğin yazım konusunda,

XIX. yüzyıl insanmdan 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

yönteme gelince, ben bu yöntemi yaşım 25'ten biraz fazlaydı. Bu

yöntemi her kapıyı açacak bir anahtar gibi görüyordum. Bugün 60

yaşımdayım, yaklaşımıma bağlı kaldım, onu geliştirmeye çalıştım,

ama aynu gözle bakmıyorum şimdi. Başka yöntemler, başka yakla-

şımlar da var. Onlar da değişik olanaklar sağlıyor. Yöntem açısm-

dan günümüz edebiyat eleştirisi çok zengin.

A.K.- Bugünkü bakışınızla çoğul okuma üzerine neler düşü-

nüyorsunuz?

T.Y.- Çoğul okuma çevresinde, yıllar önce Enis Batur'la bir tar-

tışmamız olmuştu. Batur, değişik yöntemleri uzlaştırarak hepsini

birleştirecek bir eleştiri, bir tür üsteleştiri istiyordu. Böylece yapıtım

daha bütüncül bir biçimde kavranabileceğini söylüyordu. Ben bu-

na karşı çıktım. Değişik yöntemlerden yararlanmanın başka şey,

onları bir potada kaynaştırmanın başka şey olduğunu söyledim.

210 SALI TOPLANTILARI

Konuyu biraz açalım dersek, yazın eleştirisinde çok uzun süre

başka araştırma alanlarından yararlanılmıştır, örneğin tarihsel yön-

temden, özellikle de ruhbilimden yararlanılmıştır. Çoğu eleştiriler,

araştırmalar tümüyle ruhbilime dalar. Sonra toplumbilim öne çı-

kar, 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, arma yapmı-

yor genellikle, çünkü sürekli olarak yazarla yapıt arasında ilişki

kurmaya çalışıyor, böylece nesne nerde, özne nerde, hepsi birbirine

karışıyor. Bir bakıyorsunuz, yazarı açıklamak için yapıta başvuru-

yorlar; bir bakıyorsunuz, yazan yapıtla açıklıyorlar. Bu arada ilginç

şeyler söyledikleri de oluyor. Ama böyle bir yaklaşımı, yöntemsel

olarak, yazınsal göstergebilimle nasıl aynı çatı altında birleştirebi-

lirsiniz? Birleştirirseniz, ortada yöntem diye bir şey kalmaz. Hiç

kuşkusuz, göstergebilimsel çözümlemenin çok eksiği var, dışarıda

bıraktığı pek çok öğe, yanıtsız bıraktığı pek çok soru var. Onun ya-

nıtsız bıraktığı soruyu bir başka yöntem yanıtlayabilir, okur da ya-

nıtları kafasında birleştirebilir. Diyeceğim, çoğul okumaya karşı

değilim. Ama hepsini tek çatı altında birleştiremezsiniz. Ünlü dilbi-

limci Saussure'ün bir sözü geliyor usuma: Eğer Alpler'in bir pano-

ramasını çıkarmak istiyorsak, bir noktada durup oradan çıkarma-

mız gerekir; birkaç tepeden birden çıkaralım dersek, her şey birbi-

rine karışır, tep bir tepe seçmek zorundayız, ama başkma tepeler-

den de başka panoramalar çıkarılabilir. Eleştiriyi yapan kişi de belli

bir açı seçmek durumundadır. Sanırım, Uğur Tanyeli de bunu söy-

lemek istermişti. Değişik panoramalar, değişik bakışlar, yaklaşımlar

bir yerde bütünlenecekse, bu yer okurun anlığıdır.

A.K.- Sağolun Sayın Yücel, Ben şimdi tiyatroya gelmek istiyo-

rum ve önce az önce Sevgili Beral'in söylediği bir cümleyi tekrarla-

yacağım! "Eleştirinin yazgısı sanat yapıtına doğrudan bağımlıdır"

dedi Beral. Bu cümleden yola çıkarak tiyatroda çağdaşlık sorunu

açısından oldukça umutsuz bir manzaranın da hernen ortaya çıktı-

ğiını söyleyebiliriz. Eğer üretilen ürünlere kendi çağdaşlığı bağım-

lıysa tiyatrodaki çağdaş eleştirinin ki bir oranda bağımlı olduğu

gerçektir, bugün tiyotroda bir çağdaş eleştiri düzleminden sözet-

mek çok güç, Çünkü Türkiye'de çağdaş bir tiyatrodan söz etmek

çok güç.

Giderek Türkiye'de, kurumsallaşmış yapısıyla, varolan kurulu

düzeniyle hermen hemen tüm tiyatrolar, ödenekliler ödeneksizler,

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 211

aym eleştiri bağlamının öznesi olacak durumda.

Bir de buna paralel olarak bir başka olay var tiyatroda eleştiri-

nin çağdaşlık boyutunu belirleyen. Hâlâ tiyatro eleştirisi, metin

eleştirisi, düzlemine takılıp kalınıyor. Belki de buraya takılıp kal-

mak zorunda kalıyor diğer düzlem zaten baştan önsel olarak orta-

dan kalktığı için.

Evet çağdaş tiyatro ve tiyatroda çağdaş eleştiri ilişkisi bağla-

mmda siz ne düşünüyorsunuz Sayın İpşiroğlu?

Zehra İpşiroğlu- Siz diyorsunuz ki bizim tiyatromuz çağdaş ola-

madığı için eleştiri de çağdaş olamıyor, yani metin eleştirisi düzle-

minde kalıyor. Olabilir ama bu düzlemde bile yeterli değil. Bence

en önemli sorun retorik sorunu var. "Efruz Bey"de rüzgar ne yön-

den eserse o yöne savrulan, gittiği her yerde astığı astık kestiği kes-

tik tavırlarıyla büyük bir otorite olarak ortaya çıkan ama gerçekler-

le hiç ilgisi olmayan ilginç bir tip yaratıyor Örner 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 çoğu-

muza 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 karşıla-

şıyoruz, politikada, bilim dünyasında, kültür ve sanat yaşamımız-

da, kültür yaşamımızdan hiç eksik olmayan panallerde, açık otu-

rumlarda hemen her yerde karşımızda belki de içimizde.

Efruz Bey'ciliği şöyle tammlıyabiliriz, düşümncenin 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 örne-

ğin laiklik, demokrasi sözcüklerinin gerçek anlamlarından saptırıl-

maya çalışılması bence bunun çok çarpıcı göstergeleri.

Düşünceden yoksun bir retoriğe nasıl karşı çıkılabilir, dilin

düşünceyi dondurması ya da yok etmesini nasıl önleyebiliriz? Ün-

lü çek yazan ve politikacısı Vaclav Havel, Çek toplumunun yaşadı-

ği uzun baskılar sonucu dilin çarpıtılarak kavramların gerçek an-

lamlarım yok edilmesine ya da saptırılmasına karşın bir tür duyar-

lik ve bağışıklık kazandığını söylüyor. Bizler bu bağışıklığı bu du-

yarlığı nasıl kazanabiliriz?

212 SALI TOPLANTILARI

Öyle sanıyorum ki bu bağışıklığı kazanmanın tek yolu eleştirel

düşünce, eleştiriyel düşünme yetisinin geliştirilmesi. Eleştirel dü-

şünmede retorikte olduğu gibi dil düşünceye değil, 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 dur-

duğu gibi.

Yani amaç anlammak kavramak, çözümlemek sözkonusu olgu-

yu olumlu ve olumsuz yönleriyle açığa çıkartmak, aydınlatmak.

Bu bakımdan eleştirel düşünce yalnız düşünsel bir etkinlik de-

ğil aynı zamanda yaşam karşısında alınması gereken temel bir ta-

vır. Biz de bunun yeterince gelişmemiş olması doğal olarak eleştiri

anlayışının da gelişmesini engelliyor, özellikle kültür ve sornut ya-

şarrumızda görüyoruz Efruz Bey'lerin cirit attığını.

Tiyatroda bu durum belki de edebiyat eleştirisine oranla çok

daha belirgin bir biçimde ortaya çıkıyor. Çünkü tiyatro eleştirme-

ninden hem eleştiri yazdığı oyunun metnini okumuş olması ve

üzerinde iyice düşünmüş olması gerekiyor, hemrn de sahnedeki yo-

rumla ayrıntılı bir biçimde hesaplaşması. Ancak o gazetelerde der-

gilerde çıkan eleştirilere bunun pek gerçekleşemediğini 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, oyu-

nun adı, sanatçının adı, değiştirilerek kolayca üretilebilecek eleştiri

örnekleri sürekli görülü yor.

Z.İ.- "Eleştirinin eleştirisi" kitabını hazırladığım dönemde bu

kalıplardan yola çıkarak aslında her eleştiri yazısına uygulanabile-

cek hazır düşünce modelleri hazırlamıştım. Eleştiriler bu modellere

göre yazıldığında eleştirmenin oyun metnini okuması gerekmiyor,

oyunu görmesi de gerekmiyor. Kalıpları eğer ustaca kullanabili-

yorsa, yani retorik sanatını biliyorsa belgelerde çıkan yazıyı tiyat-

roya gitmeden de kolaylıkla kıvırabilir, bunu göstermek istemiş-

tim.

Kalıplar düşünmeye egemen olmaya başlayınca ele alman ko-

nu tiyatro eleştirisiyse, incelenen oyun önemini bütünüyle yitiriyor

eleştirmen okuduklarını ve gördüklerini değil kafasındaki hazır

kalıpları kaleme alıyor. Bu nedenle de sahne betimlemelerine doğal

olarak hiç yer vermiyor, beğendim beğenmedim, oyuncular ben-

den tam not aldı almadı gibi aşırı öznel değişler ya da hiç temeli ol-

mayan saptamalar ağırlık kazanıyor. Öyle ki demin de söylediğim

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 213

gibi okuyucunun eleştirinenin oyunu okumadan ya da görineden

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.İ.- Bütünsel yapının çıkarılabilmesi için düşünsel altyapının

kurulması gerekiyor.Tiyatro eğer metne dayalı bir tiyatro ise eleş-

tirmenin metni okumuş içerdiği anlamların metnin yapısının, dili-

nin ve benzeri özellikleri üzerinde durmuş olması gerekiyor. Yani

belli bir ön birikim gerekiyor ki sahne yorumunu değerlendirebil-

sin. Biz dergilerdeki yazılara baktığımız zaman böyle bir ön biriki-

min 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 eleştirinin böyle

kalıplarla yinelenmesine davet edici bir durum.

Z.İ.- 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 sa-

vunuyorlardı. Ama bu bir yerde yurnurta 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 bek-

leyebilir, yani Çehov'a özgü bir sahneleme ve oyunculuk anlayışıy-

la koşullanmış olabilir ve umduğumu bulamayınca düş kırıklığına

uğrayabilir. Oysa yönetmen yazar çok yeni bir yorum getirebilir.

Hiç eleştirmenin düşüinemiyeceği yepyeni bir şey getirebilir, dahası

yazarın iletisine bile karşı çıkabilir. Çüinkü her sanat yapıtının ya-

zardan, yazarın iletisinden bağımsız bir özgün yaşamı var. Bu ba-

kımdan yorumlayan özgürdür. Ama özgürlük başıboşluk anlamı-

na gelmiyor yani yönetmenin oyun metninden bağımsız olarak de-

ğil, oyun metninin içerdiği göstergelerden yola çıkarak oyunla he-

saplaşması gerekiyor. Kalıpçılığa, retoriğe düşmeyen bir eleştirmen

de yönetmenin yorumunda ne denli tutarlı ve yaratıcı olduğunu ne

denli kolaya kaçtığını ya da izleyiciyi kolayından tavlamak amacıy-

la bir takım efektlere başvurduğunu bence kolaylıkla saptayabilir.

Yine eleştirmenlerin söylediği bir şey var diyorlar ki "biz tiyat-

ro bilimci değiliz, tiyatroyu seviyoruz, belli bir sanat duyarlığımız-

214 SALI TOPLANTILARI

da var öyle içimizden geldiği gibi yazıyoruz" Tiyatro sevgisi, yani

sanat duyarlığı, yazı yazma yeteneği bunlar tabii eleştiri yazabil-

menin temel koşulları ama yeterli olduğu kesinlikle söylenemez.

Çünkü düşünsel bir altyapı yoksa eleştiri ister istemez boş bir reto-

riğe dönüşüyor. Yani eleştirel düşünceden yoksun bir eleştiri anla-

yışı kendi kendisini yok ediyor.

T.Y.- İzin verirseniz bir şey söyliyeceğim, Zehra İpşiroğlu eleş-

tiri nasıl olmalıdır düşüncesinden yola çıkarak belli bir sınıf eleşti-

riyi 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? Cum-

huriyet kitap ekinin "vitrindekiler" sayfasını hazırlayanları herhal-

de eleştiri yaptıklarını düşünmüyorlar. Andıkları kitapları okumna-

dan 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 sözetmedim,

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 gerçekleşemiyor bir türlü.

A.K.- En önemlisi söylediğiniz gibi düşünsel temelini tanımla-

madan yola çıkıyor.

Z.İ.- Tiyatro eleştirmeni benim hoşuma gitti diyor, gitmedi di-

yor, ben zaten tiyatro bilimci değilim diyor, böylece kolaylıkla çıkı-

yor işin içinden. Tiyatro eleştirisinin özel bir durumu var. Ben öyle

sanıyorum ki belki.

T.Y.- Konuyu ben incelemiş değilim, ama bu düzeyi aşan eleş-

tiriler de bulunduğunu sanıyorum.

Z.İ.- Tek tük nitelikli eleştiri yazıları çıkıyor tabii.

A.K.- Müzik alanına gelince son derece farklı bir durumla kar-

şılaşıyoruz. Diğer tüm disiplinlerde çağdaş üretimle o çağdaş üreti-

mi kendine özne alan eleştiriden söz ettik. Ne var ki müzik alanın-

daki 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 yo-

Tum eleştirisi düzleminde mi kalıyor Türkiye'de, bu düzlemde kal-

mamasını sağlayacak bir üretimi var mı? Yorum eleştirisi düzle-

minde çağdaşlığın ölçüsüne, böyle bir ölçüden sözedilebilir mi?

Filiz Ali- Bir kere benim iki yıldır eleştiri yazısı yazmadığımı

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 215

biliyor musunuz? Neden eleştiri yazımıyorum? Çünkü benden eleş-

tiri yazmam istenmiyor, benden suya sabuna dokunmayan tanıtım

yazıları yazmam isteniyor.

A.K.- İpşiroğlu'nun tanımladığı kalıpları uygulamanız isteni-

yor.

F.A.- Evet ya röportaj yapmam isteniyor yahut tanıtım yazısı

yazmam isteniyor. Mesela ben şimdi Çaykovski ile falan uğraşıyo-

rum. Kimse tabii rahatsız olmuyor Çaykovski ile uğraşırken, Çay-

kovski'de ölmüş bulunuyor kimse rahatsız olmuyor. Yani Çay-

kovski'nin iyi mi kötü mü olduğu hakkında da bir şey yazmıyo-

rum, yalnız Çaykovski'nin özel hayatını yazıyorum herkes bayılı-

yor o yazıya. Yani özel hayatında bu adam eşcinseldi diyorum, çok

beğenildi o yazı, halbuki herkes biliyordu bunu.

Aslımda bakarsanız Türkiye'de içinde bulunduğumuz müzik

ortamı gerçekten çok tuhaf bir müzik ortamıdır. Çünkü müzikte

sesler uçar gider o seslerin yorumudur önemli olan, nasıl yorum-

landığıdır. Çağdaşlığa hiç girmeyeceğim Türkiye'de şu sıralarda,

özellikle son 10 yılda çağdaş üretimde, söz bile edilemez, yani çağ-

daş müzik üretimi diye bir şey yok, neden yok? Çünkü biraz önce

değindiğim gibi müzik artık ticaret alanma girmiş bulunuyor. Mü-

zik üretimi değil, müziğin satışı var. Belki bu birazcık plastik sanat-

larda 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 alıcı-

sı çoğalır mı onu da bilmiyorum, çoğalır da diyemeyiz.

Müzik eleştirisi tabii çok iki ucu ballı değnek çünkü uçup gi-

den sesler üzerine oturup yazı yazıyorsunuz. Bu arada yabancı ül-

kelerdeki bir gazeteyi aldığmız vakit o gazetenin sanat sayfaları

vardır, o sanat sayfalarmm bir tanesi veya yarım sayfası müziğe

ayrılmıştır ve müziğin bir kaç değişik makalesi vardır bu sayfalar-

da, eleştiri vardır, ya bir opera eleştirisidir ya da çağdaş bir konser

eleştirisidir. Bazı yenilikler ortaya çıkmıştır onlardan bahsedilir.

Ama temelde bu eleştirileri yazan kişiler okuyucularınm 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

216 SALI TOPLANTILARI

Zehra Hanım'ın söylediği gibi belirli şablonlarınız vardır, işte "Yo-

rumcu 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 bun-

dan mı ibaret ?"diye, o sormadan ben soruyorum.

F.A.- Benim yıllarca üzerinde durduğum çok önemsediğim 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 ya-

zılarımdan bir şeyler öğrendiğini söyleyenler. Bu da bence çok

önemli, müzik kitap gibi okunmadığı için, müzikle uğraşan kişiler-

de bir senfoninin partisyonunu alıpta kolaylıkla okuyamaz, okudu-

ğu vakit duymayabilir. Bazı, partisyon okurken duyan çok yete-

nekli 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 ko-

şullar 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 şe-

yisi 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 zarman "Bu adam nasıl devlet

sanatçısı oldu peki ama sesi yok." O zaman benim yapabileceğim

bir şey yok o yüzden Çaykovski ile uğraşıyorum, durum bu. İstan-

bul'daki müzik yaşamı, müzik eleştirisi son iki veya üç yıldır bu

durumda. Bir de ayrıca şu da çok vahim bence, büyük parlak der-

gilerde insanlar çıkıyorlar ve röportajlar yapıyorlar insanlarla, bu

insanlar kendilerinin ne kadar müthiş olduklarını söylüyorlar, ken-

dileriyle 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 karşı-

ya müzik eleştirmeni şu anda, yani yapılan iş ile gerçek sanat ara-

sında 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.- Urmnutsuz değil, sadece durumu saptıyorum şu anda, in-

şallah düzelir.

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 217

A.K.- Ben de şimdi hernen 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 dışmdaki alanlarda yapılan konuşmala-

rı duyunca benim içim ferahladı; çünkü, mimarların hakkını yerni-

şim ben. Mimarlık dünyası doğrusu bu denli iletimsiz değil. Ora-

daki üretim gerçektende kıyaslanmayacak kadar büyük Kamuoyu-

na yayılmamış olabilir, ama mirmnmarlık alanımmdaki geniş üretimin

hakkını yemeden konuşmamız gerekiyor.

A.K.- Panelimizin ikinci turunda, eleştiride çağdaşlık meselesi-

ni disiplinler arası bağlamda ele alacağız. Bir yandan ortak bir çağ-

daşlık tanımı var mı onu araştıracağız , bir yandan da her disipli-

nin kendi içinde eleştiri yöntemlerini kurarken, oluştururken diğer

disiplinlerden yararlandığı noktalar, düzlemler nelerdir, onu sor-

gulayacağız. Ben Tanyeli'den başlamak istiyorum, az önce Saym

Yücel'e mimarlık eleştirisinde, kentbilim eleştirisinde önemli bir

ağırlık taşıyan dilbilim çıkışlı yöntemlerden sözettik. Disiplinler

arası bir tanıma oturtursak nereye oturturuz çağdaş eleştiriyi , bu

ilk sorun, ikincisi disiplinler arası yöntem alışverişi çerçevesinde

neler söyleyebiliriz mimarlık eleştirisi için?

U.T.- Disiplinler arası bir çerçeveden bakacak olursak. Ben ola-

bildiğince mimarlık özeline inmemeye çalışacağım. Ancak, mimar-

lık disiplinler arası etkileşim bile gerçekte mimarlığın kendi özgül

sorunlarından kaynaklanıyor. Örneğin, mimarlık bir anlamda ya-

pısalcı 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, arna

herhalde söylemekte yarar var; yoksa hiçbirşey söylemiş olmayaca-

ğim.

Şöyle söyleyeyim: Yaklaşık olarak 1920-1960 aralığında dünya

mimarlığı belirli bir düşünce kalıpları sistemi oluşturdu kendisine.

Bunu istersek, Modernizm diye açıklayabiliriz. Böyle olunca mi-

marlıkta aslımda eleştiri Batı dünyasında büyük oranda ortadan

kalktı. Çünkü, Modemniz'min smırları içinde yapılan herşey apriori

olarak doğruydu; deneydışı olarak hiç sorgulanmaksızım doğruy-

du. Böyle olunca eleştiri var olamazdı. O düşünce kalıbınm içinde

ürün veriyorsanız, yaptığınız ona uygunsa ,zaten eleştirecek bir ko-

nu kalmaz. Doğruyu yapmışsınız demektir. Mimarlıkta, çünkü, alı-

şılagelmiş eleştiri türü edebiyatta olduğu gibi yapıtı yeniden oku-

mak, yeniden değerlendirmek demek değil. Gerçekte, doğru olup

218 SALI TOPLANTILARI

olmadığını tartışmak bir anlamda. Mimarlığın böyle özel bir duru-

mu var, yapılanın doğruluğuna, yanlışlığına karar veriyorsunuz

eleştiri mekanizmalarıyla. Onun ne olduğu ikinci planda kalan bir-

şey. Böyle olunca da apriorin doğruluklar ve yanlışlıklar sözkonu-

suydu.

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 an-

lamak için uzun biz düşünsel uğraş vermeniz gerekmezdi. Bu ne-

denle de 1920-60 arasında Batı düimyasında kaydadeğer parlak dü-

şünce ürünleri içerdiği varsayılabilecek bir eleştiri geleneği yeşer-

medi. Doğal olarak Colin Rowe gibi birkaç çizgiden kişiliği bu ge-

nellemeden hariç tutuyorum. 60'lı yılların sonuna gelindiğinde, öy-

le bir noktaya gelindi ki, artık bu sistem ikna ediciliğini yitirdi.İşte

o zaman bir eleştiri çerçevesi aranmaya başlandı. Nereden buluna-

caktı, neye dayanarak eleştiri yapılacaktı? Çünkü eleştiri yapalabil-

mek için bir referans noktasına ihtiyacımız var. Her alanda yapılan

her eleştiri belirli bir referans sistemi yoksa var olamıyacaktır. Dil-

bilim o zaman gündeme geldi. Yapıtı içinde okumanın, yanı yapı-

salcı eleştirinin mimarlıkta gündeme gelişi böyle bir zorunluluğu

aşmak için oldu.

A.K.- İşlevselci bakışa büyük bir eleştiri gelmesinde ve moder-

nizm 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 ol-

du.

A.K.- Ben hemen Tahsin Yücel'e dönmek istiyorum, edebiyat

alanındaki dilbilim çıkışlı yapısalcı eleştirinin başka disiplinlerdeki

uzanımlarını, etkilerini görüyoruz. Edebiyat eleştirisinde de diğer

disiplinlerden gelen okumalar, oldu mu? Disiplinler arası etkile-

şim, eleştiri bağlamnında ne oldu edebiyatta?

T.Y.- Baştada söylediğim gibi edebiyat eleştirisinde başka alan-

lardan çok yararlanılmıştır, fazlasıyla yararlanılmıştır. Plastik sa-

natlar, mimarlık, müzik alanındaki eleştirilerde de edebiyat eleşti-

risinin etkisini sık sık görürüz.

Şimdi disiplinler arası ilişki dediğimiz zaman, müzik eleştirisi-

nin, tiyatro eleştirisinin edebiyat eleştirisine etkisinden mi sözede-

ceğiz?

A.K.- Daha sornutlaştırmak istiyorum soruyu, örneğin Tanye-

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 219

li'nin sözünü ettiği yüzyıl başındaki işlevselci eleştirinin edebiyat

eleştirisinde bir uzanımı var mı?

T.Y.- Bildiğim kadarıyla yok sanıyorum, olabilir de. Söyledi-

ğim gibi belirli ideolojiler gerçekten eleştirileri etkiliyor.

A.K.- Biçim-içerik ilişkisi tartışmalarını ve oradan temellenen

eleştiriyi işlevselci eleştiriye koşut göremez miyiz?

T.Y.- Elbette bir ara bizim eleştirimizde güzel ile yararlı, birbi-

rinden ayrılmazdı.

A.K.- Peki bugün çağdaş eleştiride belirli bir ortak yaklaşım

var mı? Modernist dönemin başangıcında koşutluk net olarak gö-

rülüyor.

T.Y.- Ortak yaklaşımlar var örneğin göstergebiliminde. Göster-

gebilim alanında çok esinlendiler. Örneğin Fransa'da mimarlar

göstergebilimden çok esinlendiler. Müzik ve plastik sanatlar ala-

nında da göstergebilimsel araştırma yapanları biliyorum.

A.K.- Bir etkilenme var arna bugün çağdaş eleştiride bir ortak

tanımdan tam sözedilernez diyorsunuz.

T.Y.- Bir de Filiz Ali'nin üzerinde durduğu konuda son olarak

kısa birşey söylemek istiyorum. Aslında eleştirinin devre dışı bıra-

kılması yalnız müzikte değil tiyatroda da var, plastik sanatlarda da

var, sinemada da var. Bu da gene günün iletişim olanaklarının ge-

tirdiği 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 etmnek istiyorum çok önemli. Tahsin

Bey ,aslında sanatçının en azından müzisyenlerin buna yani eleşti-

riye çok ihtiyacı olduğunu biliyorum. Sanatçı ancak eleştirmen sa-

yesinde müzikte var olabilir, çünkü biraz önce değindiğim gibi ses-

ler uçar gider fakat kağıt üzerinde yazı kalır ve kendi hakkında, bir

konseri verdikten sonra o konser hakkında birilerinin birşey söyle-

mesini ve yazmasını ister. Yazılmadığı vakit konser verilmemiş gi-

bi olabilir hatta. Bu sanatçı için büyük bir kayıptır, hatta yabancılar

"Lütfen konserden sonra hakkımızda çıkan eleştirileri bize gönde-

rir misiniz" derler, biz de gönderemeyiz ve onlar Türkiye'de konser

vermermiş olurlar, çünkü portfolyolarına Türkiye'de ki konserleriy-

le ilgili yazı koyamazlar.

A.K.- Sayın İpşiroğlu, disiplinler arası ilişkiden söz edince, ti-

yatroda eleştirisinde, bir yanlışı getiren, iki disiplin arasındaki iliş-

ki geliyor gündeme. Edebiyat eleştirisiyle, tiyatro eleştirisinin yön-

temleriyle yaklaşımıyla neredeyse aynı görülmesi, aynı kılınması,

Tiyatro eleştirisinin, çağdaşlık bağlamında ve tiyatronun kendine

220 SALI TOPLANTILARI

özgü bütünsel yapısı bağlamında içerdiği farklılıklar var. Burada

disiplinler arasındaki ilişki aleyhte çalışan bir mekanizmmaya dönü-

şüyor.

Z.l- Sorusunu yanıtlamadan önce ben de Tahsin Bey'e birşey

söylemek istiyorum. Dönemin getirdiği araçlar dedi ya tabii buna

ben de katılıyorum. Arna çok önemli başka bir nokta var, belki bu

onun üzerinde dinleyicilerle de tartışabiliriz. Sorunların bastırma

sı, yok sayılması. Yani eleştiri istenmiyor.

T.Y.- Ayru şey, eleştirmenin devre dışı bırakılması aynı şey.

Z.l.- Edebiyat eleştirisi ile tiyatro eleştirisi arasındaki bağlantı-

ya 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 eleştirmeninin de yapıtı okuması gerekiyor.

A.K.- Peki bir tiyatro oyunu metne de dayansa, onun artık ti-

yatro metni olmaktan çıkıp tiyatro oyununa dönüşmesi için O tiyat-

ral strüktürün içerdiği bütün öğelerle yeni bir bütün oluşturması

gerekmiyor mu?

Z.İ.— Tabii, örneğin sahnelemede bir yorum getiriliyor o yo-

rumda aynı zammanda plastik sanatlardan da yararlanılıyor, müzik-

ten de yararlanılıyor.Tümsel bir sanat tiyatro, öyle olduğu için ti-

yatro eleştirmeninin metne dayansa da dayanmasa da diğer sanat

dallarını da bilrnesi gerekiyor. Müziği bilmesi gerekiyor, plastik sa-

natları bilmesi gerekiyor. Çok modern bir sahneleme ile karşılaştı-

ğında şaşırmamalı. Örneğin Kenan Işık Nazım Hikmet'in bir oyu-

nunu sahnelemişti "İvan İvanoviç var mıydı, yok muydu" çok mo-

dern 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 gelişme-

lerden plastik sanatlar alanındaki gelişmelerden haberi olsa, yakla-

şırnı barnmbaşka olurdu. Eğer oyun metne dayanıyorsa metne nasıl

bir yorum getirildiğini anlayabilmesi için eleştirmenin metni yeti-

niliyor. Bilmesi gerekiyor. Oysa çoğu kez ansiklopedik bilgilerle.

Kısaca eleştirimenin 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 ol-

mayacak demektir. O zaman çağdaş sanat üretiminedire geliyoruz

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 221

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 tü-

münü konu alan-bu kuramsal olur, kavramsal olarak yapıtın içinde

olur, yani bu bir müzik olur, bir yazım olur-tümünü içeren bir olay-

dır. Bir kere ülkemizde çağdaş sanat üretiminin böyle olduğu ko-

nusunda bir kanı yok. Biz hâlâ resim diye anlatıyoruz, heykel diyo-

TUZ VS.

Bütün bunların yanında, dediğimiz anlamda bir çağdaş sanat

üretimi var diyelim, peki bunun karşısında bu çağdaş sanat üreti-

mini dünya ölçeğinde değerlendiren, yani zaman ve mekan açısın-

dan dünya ölçeğinde değerlendiren bir eleştiri var mı diyoruz. Tür-

kiye'de böyle bir eleştiri var mı yokmu yu ben şöyle yanıtlamak is-

tiyorum. Yüzyıl içinde eleştiri iki önemli ana konuyu gündeme ge-

tirdi. Modernist eleştiri dünya sanatını ikiye böldü, ne dedi? Yüzyı-

lın sanatını oluşturanlar Batı Avrupa ve Arnerika yüzyılın sanatını

yaratanlar oldu, ikinci bölüm ise yüzyılın sanatını yaratanlardan

kopya çekenler. Tarnam bunu gündeme getiren sanatçıların yapıt-

ları ve sanatçıların kendileri değildir, bunu dünyaya kabul ettiren

eleştiridir, metinlerdir. Çünkü bunu şöyle söylüyorum, yüzyılın sa-

natını yaratan sanatçılar hiçbir zaman böyle bir şey söylermediler

tam tersine Matisse'den Rothko'ya kadar bütün büyük sanatçılar,

dünyadaki sanatı bir bütün olarak algıladılar, böyle bir ayrım yap-

madılar. Dolayısıyla eleştiri bunu yarattı, dolayısıyla bu o kadar

ileri gitti ki kendi kendini yemeye başladı. Modern sanat yalnız ba-

tının kaynaklarından değil Asya'nın, Afrika'nın, Amerika'nın kay-

naklarından yararlanılarak ortaya çıkmıştır demeye başladı ve bu

düşünce gelişerek bugün metinler yoluyla ve yine eleştiri yoluyla

oluşturulan küresel bir sanat kavramına doğru geliyor. Yani yüzyı-

lın içinde aşağı yukarı 1. yarısında ve 2. yarısındaki bu değişikliğe

Türkiye'deki sanat eleştirisi nasıl cevap vermiştir. Buna biz ne ya-

zık ki, cevap verememiştir, diyoruz. Modernist eleştirinin ikiye böl-

düğü sanata karşı herhangi bir cevap verilermemiştir. Bugün küre-

sel sanat deniyor, buna da bir cevap veremiyor.

Plastik sanatlar olarak adlandırılan ve benim çok yetersiz bul-

duğum terim içinde eleştiriden sözedeyim. Büyük ölçüde tanıtım

ağırlıkiı, büyük, resim ağırlıklı büyük ölçüde ulusal ve yerel değer-

ler üstündeduran bir eleştiri, büyük ölçüde sanatçıyla olan kişisel

ilişkiler sonucu olan eleştiri, büyük ölçüde sanat pazarı arz ve talep

222 SALI TOPLANTILARI

üstüne kurulmuş bir eleştiri. Yani bu sanat üretimi nereden başla-

dıysa, 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 siya-

sal, kuramsal ve kişisel ideolojiler ve çıkarlara yönlendi, bir anlam-

da 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 berabe-

rinde getiriyor. Bu durumda Türkiye devamlı tüketici bir toplum

durumundadır. Sadece alır ama bunun karşılığında o tüketici top-

luma Türkiye henüz kendisi bir şey veremiyor, verebilmek için pek

çok atılımlar yapılımıştır, devlet, Kültür Bakanlığı, Milli Eğitirm Ba-

kanlığı, kanalıyla Dünya Kültür ve Sanat ortamına girebilmesi için

bazı müzisyenlerimize destek olmuştur, bazı plaklar yapılmıştır, o

plaklar mesela satılmamıştır, bir kaç kişiye arımağan edilmiştir ve

bizim dünya piyasasına, dünya platformuna girmemiz sözkonusu

olmamıştır.

Burada eleştiriye gelelim yeniden, eleştirinin herhangi bir ya-

rarı ya da zararı oluyor muydu Türk müzisyenlerimizin veya Türk

müziğinin dünya piyasasına girebilmesine, yani evrenselleşmeye

yönelik eleştirmenlerin herhangi bir katkısı oluyor muydu? Zan-

netmiyorum orada da çok yetersiziz. Belki de onun alt yapısını, ev-

renselleşmenin uluslararası olmanın alt yapısını belki de eleştir-

menler hazırlamak zorundaydılar, belki de değil, belki de yaratıcı-

larla 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 çıkişın yanında eleştirile-

riyle yer alan eleştirmenler. Edebiyatta görülüyor ikinci Yeni'de gö-

Tüyoruz.

F.M.- Müzikte şöyle bir zorluk da var, müzik diğer disiplinler-

den çok pahalı bir sanat. Burada çağdaş yaratıyı desteklemek pe-

şinde olmak için bayağı finans gücünüzün olması lazım bunu da

eleştirmenler tabii ki yapamazlar.

A.K.- Urnarım, beş disipline dağılmasıyla doğal bir dağınıklık

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 223

içinde olan panelimiz, büyük bir dağınıklığa uğramadan seyrede-

bilmiştir. Şimdi izleyicilerin sorular yöneliyoruz.

İZLEYİCİ.- Sanatçı yapılan eleştiriye cevap verinek zorunda mı

ve bu cevapları yeterli buluyor mu sayın eleştirmenlerimiz?

T.Y.- Sanatçı eleştiriye, yanıt verinek zorunda değil ama yanıt

vermernesi gerekir de diyemeyiz. Şu var ki, sanatçı eleştirmene ya-

rut verirken bir yerde sanatçı kişiliğinden sıyrılıyor, kendisi de bir

tür eleştirmen niteliğine bürünüyor. "Sen bunu böyle yorumluyor-

sun, yorumun yanlıştır" diyor, ve tanık olarak da kendisi olan sa-

natçıyı gösteriyor. Ne olursa olsun, sanatçınm yararmadır eleştir-

mene kulak vermek. Kirni durumlarda, sanatçı haksızlıkiara da uğ-

ruyor sanatçılar, diyelim ki bir yapıta biri çok iyi diyor biri çok kö-

tü diyor. Yargılar her zaman tartışılabilir, ama bu iki uçun uzlaştı-

rılması zor bir şey. Yani sen de haklısm, sen de haklısım diyemeyiz,

özellikle sornut konularda. O bakırndan sanatçınm eleştirimnene ku-

lak vermesinde yarar vardır, haksız da olsa. En azından anlattığını

yeterince iyi anlatamadığım görür.

İZLEYİCİ.- Burada çağdaş eleştiriden sözediyoruz arna çağdaş

eleştiriye gelmeden önce eleştirinin nerelerde yapılacağı konusunu

konuşalım gazeteler, hangi gazete de hakiik eleştiri yaymlanıyor.

Soruyorum içinde hakiki eleştiri olan bir gazete bir dergi var mı?

F.A.- Öyle bir yaraya parrnak bastmız ki müthiş acıdı, mesela

bir örnek vereyim, ben bir gazete de eleştiri adına küçük kornpli-

meler yazıyordum, bir daktilo sayfası yazıyorum, bir veya iki cüm-

lesi gerçek eleştiriye giriyor, yani bir yorum üzerine veya bir müzik

üzerine şöyleydi, böyleydi, böyle olması gerekirdi diyorum, gaze-

teyi almca bakıyorum o iki cümle gitmiş, cümle yok, geri kalan kıs-

mı tarutımdı şuydu buydu sanatçınm adı falan. Asıl can noktası çe-

kirdeği gitmiş bu bir iki üç beş. Sonunda Klayderman hakkında bir

yazı yazmıştım, o tümüyle gitmiş, yani Klayderman'ı nasıl eleştiri-

rim diye düşündü Türk ulusu, hiçbir şeysi yayımlanmadı. Klayder-

man'ı eleştirmememiz gerekiyordu besbelli Türkiye'de herhalde

alınırdı kendisi ki son derece yumuşak bir eleştiriydi kendisini şe-

ker bir şekilde eleştirmiştim.

B.M.- Ben de, bir uluslararası sergiyi düzenledikten sonra, ora-

daki sanatçıları eleştirdim-hep yaparım bunu- bir çeşit özeleştiri de

oluyor. Tabii bu sonuçta işimi kaybettim orada, bir sanatçıyı eleş-

tirdiğim için.

İZLEYİCİ.- Sanıyorum biz ulus olarak eleştiriyi çok fazla kaldı-

Tamıyoruz.

A.K.- Öyle bir gelenek yok.

224 SALI TOPLANTILARI

U.T.- Bu ulusal özelliklerimizden kaynaklanmıyor; ırksal bir

“özellik de şeyde değil. Geçirdiğimiz tarihsel sürecin doğal bir sonu-

cu. Bin süreci yaşamadıysanız, o sürecin sonuçlarını da yaşaya-

mazsmız. Eleştiri bugün başlamadı. Kitabından öğrenerek eleştiri

yapmaya bugün başlasak bile, kim dinleyecek sizi? Önemli olan o

ortamı yaratmak. Eleştiri ortamını yaratırsanız, sizin söylediğinizi

dinlemişler, dinlermemişler hiçbir önemi kalmaz. Hatta, eleştirdiği-

niz kimsenin bile sizi dinlemesi gerekmiyor o zaman. Alıp çöpe

atabilir yaydıklarınızı hiç önemi yok. Ama, eleştirinin yine de ya-

pılması gerekiyor. Çünkü, gerçek eleştiriyi o sanatçıya doğruyu

yanlışı göstermek için yapmıyorsunuz; siz aslında bir üretim alanı-

nu her özel durumda yeniden tanımlayacak, yeniden biçimlendiri-

yorsunuz. 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 finansıman

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, arkasım-

dan mimarlık ve edebiyat eleştirisi, sanat eleştirisi var mı olacak?

Hayır! Nesillerce konuşulacak, nesillerce tartışılacak, nesillerce ha-

vanda su dövülecek. Eleştirel ortam ondan sonra adım adım oluşa-

cak. 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 zarmanda 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 oluş-

turulmuyor? Niçin bu panelden faydalanarak çevrelerin birer pro-

fesyonel eleştirmen edinmeleri her dalda edinmeleri için bir çağrı

yapmayalım ki?

İZLEYİCİ.- Ama bu çok doğru bir nokta, çünkü toplumu

yijnlendirecek olanlar kitledir, bugün Uğur Mumcu hadisesinde

halk hareket ettiği zaman basm kulak vermek zorunda kalmıştır.

Biliyorsunuz haber merkezi de görevden almmamıştır çünkü halka

karşı bir hareket olacaktır. Halk olaya sahip çıktığı zaman gazeteler

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 225

de yer vermmek zorundadır. Bu çok doğru bir nokta, biz sandığınız

gibi değiliz ben şahsen açım ve eleştiri bekliyorum, ben Filiz Ha-

rum'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 ger-

çekleşmesine olanak sağlayan Yapı Kredi Kültür Merkezi'ne teşek-

kür ediyorum.

Yapı Kredi Kültür 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.

MİMARİDE 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 \* Canan Beykal \* Beral Madra

Grafik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı

Bülent Erkmen \* Sadık Karamustafa \* Esen Karol

Edebiyatta Çağdaşlık Sorunsalı

Tahsin Yucel \* 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

|

9 \*7B9753632256

(p

les)

O

5

Z

—

İam

leyi

(p!

lesi

C

lesi

©

lesi

2

>

A

P

Z

Z

U

>

Z

<

a

>

Z

>

Z

n

>

JZ>

—

©OHO

SALI TOPLANTILARI 92-93

geçmişiyle

geleceği arasında

kıvranan sanat

OÇAĞDAŞLIK SORUNLARI

YAPI KREDİ YAYINLARI

GEÇMİŞİYLE GELECEK ÂRASINDA

KIVRANAN SANAT

Çağdaşlık Sorunları

Geçmişiyle Gelecek

Arasında Kıvranan

Sanat

Çağdaşlık Sorunları

REDAKSİYON:

VEYSEL UĞURLU

oONo

Yapı Kredi Kültür 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.

Tarutım için yapılacak kısa alıntılar dışında

yayınaının 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) 2930723

Kapak Düzeni: Mehmet Ulusel

Ofset Hazırlık: Nahide Dikel

Baskı: Altan Matbaacılık Ltd. Şii.

içindekiler

7 Çağdaşlığı Sorgulamak

9 MİMARİDE 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 Erkmen, 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 Ipşimglu, Tahsin Yücel, Beral Madra, Filiz Ali

Yönetici: Aykut Köksal

çağdaşlığı sorgulamak

Cumhuriyet'in ilk yıllarındarı bugüne, resmi söylemin taşıyıcılığını

yüklendiği temel sorunsalların başında "muasır" olmak yer alır. Ne

ki bakışım Batı'ya/Dünya'ya odaklamış görünen bu söylem ger-

çekte odağını kendi içine kapatır ve "muasır" olmayı da yalnızca

"kendinden menkul" bir çerçeveye oturtur. Bu yüzden, bugün çağ-

daşlığı yeniden sorgulamak, yanı sıra bu kapalı çerçeveyi de sorgu-

lamayı getiriyor.

Artık küresel gerçekliğinin ayırdına varmış Dünya'da kendi

koordinatlarının dışına çıkamayan bir bakışın çağdaşlığından da

söz etmmek mümkün değil. Başka bir deyişle, yerelliğin sınırları için-

de kendini tanımlayarak küresel eşzamanlılık içinde var olunamı-

yor. Evrensel olmak için önce yerel olmak değil, bütüne eklemle-

nen ve bütünle eşzamanlılığı yakalayan yeni bir söz, yeni bir soru,

yeni bir yarıt üretmek gerekiyor. Zamanı yerel kılan pararnetreler,

yalnızca yerel saatlerde kaldı.

İşte, Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde, yedi ay boyunca, yedi ay-

rı oturumda, mimarlıktan tiyatroya, plastik sanatlardan grafik sa-

natlara, edebiyattan müziğe ve eleştiriye uzanan disiplinler arası

bir bağlarmnda, bu izlek doğrultusunda, çağdaşlık sorunsalı ele alın-

dı.

Günümüzde çağdaşlığın tartışılmasına önemli bir katkı getiren

"Çağdaşlık Sorunsalı" panellerinin gerçekleşmesine ve yayınlana-

rak kalıcılık kazanmasına olanak sağlayan Yapı Kredi Kültür Mer-

kezi'nin ve Yapı Kredi yönetiminin bu anlamlı çabası kutlanmalı-

dır.

Aykut Köksal,

16 Temmuz 1993, Moda

MİMARİDE çağdaşlık sorunsalı

13 Ekim 1992

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: ATİLLA YÜCEL, DOĞAN KUBAN,

TURGUT CANSEVER, UĞUR TANYELİ

Aykut Köksal- Bugün Yapı Kredi Kültür Merkezi'nin Salı Top-

lantıları'nın ilk sanat ve kültür panelini gerçekleştireceğiz. Bu top-

lantıyı mimarlık konusunda yapacağız. Once yedi toplantıdan olu-

şacak oturumlardan sözetmek istiyorum. Bu yedi toplantıyı bütün-

sel izlek, bütünsel tema içinde ele aldık ve yedi ayrı disiplinde çağ-

daşlık sorunsalı tartışılacak bu toplantılarda. Sırasıyla mimarlıkta,

tiyatroda, 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 ikinciyi

biraz yanıtlamaya çalışayım. Mimarlık her zaman sorunsal belirle-

yiciliği 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 Mirnmarlıkla başlatınamızın bir ne-

deni bu. Mimarlıkta Çağdaşlık Sorunsalını nasıl tanımlıyoruz, ne-

dir Mimarlıkta Çağdaşlık? Çağdaş olma nedir? Çağdaşlık çeşitli di-

siplinlerde bazen farklı anlamlara da sahip oluyor. Bazen deyim

olarak özelleşiyor, örneğin plastik sanatlarda, çağdaşlık dediğimiz

zaman çok net tanımlanan birşey anlıyoruz. A vrupa'da Çağdaş Sa-

nat Müzeleri kuruluyor. Burdaki 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, yapıtın 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-

12 SALI TOPLANTILARI

sel tanımı 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 konuşma-

larımda vurguladığım iki olgudan sözedeceğim. Çağdan ve çağdaş

diye ikiye ayırıyorum, her tuturnu çağdan olmak demek, bizim za-

manımızda yaşamak, birtakım etkinliklerde bulunmak ve varlığını

şu veya bu şekilde ifade etinek demek. Çağdan bütün çağdışı yaşa-

yan artıkları da içeriyor "artık" sözü beğenilmeyebilir. Arma 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; anma yaşamaya devam ediyorlar,

dolayısıyla ben onlara çağdaş demiyorum, çağdan diyorum. Bun-

lar anakronik yani zamana ters düşen olgular, eşyalar, davranışlar

vs. Batıl inanç çağdaş mı? Hatta kökenleri ne kadar kanalize edilir-

se edilsin. Değil ama bu çağda yaşamnaya devam ediyor. Liberalizm

çağdaş mı? Bunu tanımlayan koşulların çoğu yok oldu ama yaşa-

maya devam ediyor. Yeni camiler yapıyoruz. Bu camiler çağdaş

mı? ama her gün yapılmaya devam ediliyor. Bu şekilde neyin çağ-

daş 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 ko-

şullara 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 se-

külarizmi ile Fransız laisizmi arasında çok fark olduğunu ve lai-

sizm kelimesinin temelde Fransızların, bir noktada tıpkı Ata-

türk'ün de Türkiye'de yaptığı gibi, dini kesinlikle hatta öğretimden

bile çıkarımak anlamına geldiğini, yani dinle ilgili hiçbir şey kitapta

yazmayacak, okutulan eğitimde olmayacak diye anlatırken Kastor-

yadis şöyle dedi: Peki, Notrdam yahut Chartres orada dururken ve

adama tarih anlatırken bunu yok mu sayacağız, yani nasıl anlataca-

ğız Chartres kilisesini, eğer dinden hiç bahsetmezse tarih kitabı."

Bizdellaiklik var, bir anlamda. Laiklik acaba çağdan mı, çağdaş mı?

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 13

Böyle doğrudan, olgulara ilişik sorular sorulduğu zaman çağdan

ile çağdaşı ayırmak bir parça daha kolay oluyor. Ben ikinci konuş-

mamda çağdaş sorunlar vurgulamaya çalışacağım. Bu konu o ka-

dar çok konuşuldu ki, sonunda uzun uzun anlatmak beni sıkımaya

başladı, sizleri de sıktığını düşünüyorum. Sonunda ben bu işi afo-

rizmalara indirmeye karar verdim. Gerçi benim özdeyiş söyleyip

söyleyemiyeceğim belli değil ama, ben daha sade tanımlara indir-

gemeye çalışıyorum. Anladığım kadarıyla çağdaşlaşma batıda

"Modernizm" dediğimiz şey, ona tekabül ediyor. Nedir Moder-

nizm? Bence 19. yüzyıldan bu yana birbirine eş anlamlı olarak ka-

bul edilebilen birçok düşünceyi içeriyor. Başlıcaları; Değişme ve

iyileşme, 19. yüzyıl başından bu yana inanılıyor; İkincisi "Avan-

gard"; üçüncüsü Sanat ve mimarlığın Rornantiklerden bu yana de-

ğişmenin hem habercisi, hem de öncüsü oldukları düşüncesi.

Sanat ve edebiyatta Rornantizimden 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 yer-

leşiyor ve karşı kültürü temsil ediyor; kültür otoritesine karşı çıkı-

yor; burjuva zevkine karşı çıkıyor ve de belli bir süre sonunda pa-

zar bilinçli oluyor. Doğrudan doğruya satışa dönük bir şeyi var. Pi-

casso'dan başlayarak daha açık olarak bunu görüyoruz. Son za-

manların postinodernizmini de modernizm içinde ancak anlayabi-

liyorum, çünkü onların söyledikleri bütün formrnüller daha önceki

söylenenlerin aynısı. Onlar da burjuvaya karşı çıkıyorlar, onlarda

kültür otoritesine karşı çıkıyorlar, onlar da kişisel olarak sahnenin

ortasında kendi çe vrelerinde dünyalarını kuruyorlar.

Burjuvaya karşı çıkmasına karşın bu akımların hepsi burjuva.

Bence 18. yüzyıldan bu yana burjuvanın ötesinde birşey yok. Sade-

ce değişik söylemler var.

Ama burjuvaya ve otoriteye karşı çıkmak pazarlamak için

fevkalade bir araç.

Peki burjuva dediğimiz adam kim? bana kalırsa burjuva dedi-

ğimiz adam akılcılığı temel dünya görüşü yapan adam demek Ya-

ni objektif bir dünya görüşüne sahip olan. Modernizm bu, burjuva

da o,çağdaşlık da bence Türkiye'de buna erişmeye çalışan bir da v-

ranış. Değişmeye adapte mükemmelen oluyor burjuva. Hatta ben-

ce kilise bile, katolik kilisesinin tarihini okursanız mükemmelen

kendini değişime ayak uydurarak korumuş. Ondan sonra düalite-

14 SALI TOPLANTILARI

den de korkmuyor, kutuplaşmadan da korkmuyor bence. Dialek-

tik, kanırmca, Avrupa düşüncesinin, burju va düşüncesinin temelin-

de 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, yabancılık üreti-

yor. Ama yaratıcı bir ortam olduğu da kesin; yani bugün ne yaratıl-

mışsa o ortamda, sanayii kentinde yaratılmıştır. Birleştirici bir yanı

var, o da tüketim. Tüketimde herkes birleşiyor; fakir, zengin. Tüke-

tim birleştirici bir faktör. Şimdi, aslında gazetelerin adamakıllı güç-

lenmeye başladığı 19. yüzyıldan bu yana, medyanın egemen oldu-

ğu bir ortam var. Dolayısıyla bu büyüdükçe insanın kendini du-

yurması büyük bir çaba gerektiriyor. Bir yandan bilgiakıyor ki bir-

leştirici 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 öğrenemiyor-

sunuz. Yeni modalar geldiği zaman hepsini izlernek bile zor. Bilirm-

de de öyle, insan yayınları izleyemiyor. Yani absorbe edilemiyen

müthiş bir bilgi var ve yüzeysel olarak medya tarafından ortaya sü-

rülüyor. Çok söylem var, çaresiz olarak pluralist. Bu Pluralizim her

kılığa bürünebilir, en yeni ve en eski kılıklara. İşte agnostik olur,

ateist olur, yahut kökten dinci olabilir, Pozitivist olur, Yeni Poziti-

vist olur, Sosyalist olur ne isterseniz, ne kadar izm takabilirseniz ta-

kabilirsiniz. Bunlar arasında sürekli karşıtlaşmmna var. Fakat bu kar-

şıtlaşma "estabishment"in bir parçası haline getirmiş Batı kültürü.

Rilke'nin bir sözü var "pratik gücünü öyle gerki iki uca değsin" ya-

ni "iki kontradiksiyon arasında istediğin kadar uzan" demek isti-

yor.

Bu, besbelli bir "stress" dernek sürekli bir "stress" Ama aynı

zamanda, farklılığı yaratan bir şey. Böyle durumlarda şöyle bir so-

run var; en "avangard" olan bile marjinal oluyor. O kadar çok söy-

lem var ki, o söylem içinde her tek söylem aslında kısmi kalıyor ve

çabukta geçebiliyor.

Hatırlayacaksınız, Picasso'nun erken dönemini, moderrr mi-

marinin başında Le Corbunün hatta Bauhaus'un durumlarını

anımsayın 1950'lere gelene kadar kendilerini ne kadar zor kabul et-

tirebildiler topluma. Sonra birden bire sonradan söylemleri genel-

leşti. Çünkü "estabishment"in parçası oldu ve medya da onları ka-

bul ettirdi. Postmodernistler ne yaptılar, bence Modern öncesine

döndüler. Neo-pozitivistler var, Neo-produktüvistler var, sanayii

estetiğine yeniden geri dönenler var, Neorasyonistler var, Aldo

Rossi. Bunlar geriye bakıp birşeyler yapıyorlar.

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 15

Yani modernizmin yüksek noktasmımdan evvelkı çok çeşitli

söylemlerden bir tanesine tekrar yamnanıyorlar.

Burada söylemin karekteri ortaya çıkıyor: Metropol ve medya

öylesine büyük ve güçlü fakat o oranda yüzeysel ki durum insanı

ya yalnızlığa sevkediyor 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 du-

yurma isteği sonunda bir retoriğe dönüşüyor lafazanlığa dönüşü-

yor. Arnacı da mimarlık ve sanattan çok kendisi oluyor.

A.K.- Sağolun Sayın Kuban, görüyoruz Sayın Kuban Çağdaşlı-

ği daha çok modernist pararmnetreler bağlamında tanımlıyor. Ben bu

noktada saym Uğur Tanyeli'ye dönüyorum. Saym Tanyeli, Ku-

ban'm ele aldığı çerçeveye yeniden bazı göndermeler yaparak dö-

nersek, Sayım Kuban çağdaşlaşmanın batıda modernizm denilen

şey olduğunu ve postmodernizmin de aslında modernizmin içinde

yeraldığını söyledi. Ve bu parametreler bağlamında da çağdaşlığı

tanımladı. Doğan Kuban çoğullukla modernizm arasında doğru-

dan bir ilişki kuruyor. Peki modernizmin getirdiği tekillikle, mo-

dernizm sonrasımm endüstri toplumunun zorunlu olarak içerdiği

çoğulluğu gündeme getirmesini, nasıl değerlendirebiliriz? Giderek,

günümüzde yaşadığımız ve endüstri toplumunun içerdiği dil ço-

ğulluğu içindeki lafazanlığa dönüşen söz çoğulluğu çağdaşlıktan

nerede ayrılır? Gerçekten bu çoğulluğu modernizm içeriyor muy-

du? Belki karşıtı olarak içeriyor, amma kendisi olarak içeriyor muy-

du? 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 soru-

suna yanıt vermeden önce şöyle bir gerçeğe ya da kendimce gerçek

bulduğum şeye dikkat çekmek istiyorum. Çağdaşlaşma ile Moder-

nizm gerçekte aynı şey mi? Yani, çağdaşlaşma eşittir Modernizm

denilebilir mi? Gerçekte çağdaşlaşma bizim gibi batılı olmayan top-

lumlara özgü bir söylem. Batıya özgü bir kavram ya da söylem de-

gil; Batı'nın çağdaşlaşma diye bir sorunu da yok. Açıkçası Batı'ya

özgü bir çağdaşlaşma söylemi olmadığı gibi, onların çağdaş olanı

yakalamnak, çağdaşa katılmak diye bir dertleri de yok. Doğal olarak

yok; çünkü, bizim çağdaşlık olarak tanımladığımız olgular bütünü-

nü yaratan odak zaten Batı. Durum böyle olunca, çağdaşlaşma söy-

lemi sadece bizim kendi özel gereksinmelerimiz, amaç ve hatta ge-

leneklerimiz çerçevesinde biçimlendirdiğimiz bir söylem olrnak zo-

runda kalıyor. Biz batıya benzemeye karar verdiğimiz andan başla-

16 SALI TOPLANTILARI

yarak, çağdaşlaşma diye bir dert ve giderek de bir söylem tanımla-

mışız. Bir kere çağdaşlık sorunsalının böyle bir yerellik boyutu ol-

duğuna inanıyorum. Bizim dilimizde "çağdaş" kavramının ortaya

çıkışı bile, gerçekte Batılılaşınaya başlarnamızla zamandaş. "Muas-

sır" sözcüğünün eski Osmanlıca'da bir karşılığının bulunduğunu

söyleyemmem. Sözcük 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış ve

doğrudan doğruya Batılılaşmayla bağlantılı bir kavrama işaret et-

mek 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 Batılı-

laşma sürecimizin bir ürünü. Bu süreç bizim çağdaş olduklarını

düşünerek tanımladığımız Batılı verilerden oluşan ve sınırlarını

kendi belirlediğimiz bir sistemi, bir düşünce kalıbını varetmmemiz

süreci. Dolayısıyla, Türkiye ve Türk Batılılaşması bağlamında dü-

şünmeksizin "Modernizm eşittir çağdaşlaşma" gibi bir denklem

kurmamız, saruyorum ki, çok da doğru olmayacak. Bunu doğru kı-

lan tek şey, bizim daira ve sadece kendimizi referans alarak ko-

nuşma alışkanlığımızdır. O halde, yalnızca Türkiye için geçerli bir

"Modernizm eşittir çağdaşlaşma" denklemini belki kurabiliriz. An-

cak, 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 üslu-

ba 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 Cedid diye niteleniyor.

Böyle bir bakiş açısıyla Osmanlı ve sonra da Cumhuriyet Türkiyesi

için Batı'dan gelen herşeyin değer yargıları süzgecinden hemen he-

men hiç geçmeksizin, çağdaş sayıldığı kesin. Modernizm de çağ-

daş, arna tam tersi davranışlar da çağdaş sayılabiliyor bu kültürel

coğrafyada. Onları çağdaş kılan şey gerçekte yeni oluşları değil,

Türkler tarafından yeni yeni tanınmakta oluşları. Dolayısıyla, Ba-

tı'da tanımlandığı biçimiyle Modernizm herhalde Türk çağdaşlaş-

ma söylemine hiçbir biçimde denk düşmüyor.

Sanıyorum Köksal'ın sorduğu farkiı bir süruydu 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

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 17

konuya dönmek istiyorum. Kuban'dan Ankara'da (Sanart Sermpoz-

yumu'nda) da dinlemiştik. Post-Modern söylemi lafazanlık olarak

nitelemişti. Buna ben de pekala katılabilirim. Salt düşünce bağla-

mında ele alınırsa, bazı Post-Modern metinlerin düpedüz lafazanca

olduğu söylenebilir. Fakat, bu Batı için çok işlevsel, çok doğru bir

lafazanlık; çünkü, gerisindeki mirnarlıkla, mimnari 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 beklediği-

miz, sanıyorum, anlamsızlığa, absürditeye varan bir yönelim. Oy-

sa, Post-Modernizm örneğinde absürdite anlamlı bir mirnarlığa dö-

nüşüyor. Ama, bu anlamlılık tabii ki kendi söylemi çerçevesinde

sözkonusu. Yoksa, bunu başka bir söylem çerçevesinde değerlendi-

rirseniz, O zaman onu anlamlandırmak olanağından da yoksun ka-

İırsınız.

A.K.- Mimarlığın çağdaşlık bağlamında sorgulanması doğal

olarak hernen modernizm-postmodernizm tartışmasını getiriyor,

son derece doğal. Şu yönde açabilir miyiz; Post-rnodernizmin getir-

diği çoğulluğun kendi mantığını Endüstri toplumunda bulduğunu

biliyoruz. Batı Sayın Kuban'm lafazanlık olarak tanımladığı söy-

lemle, ama çok anlamlı bir söylemle, aslında düşünsel arka düz-

lemde bir şeyi tartışan, yeni bir şey getiren söylemle çoğulluğu tar-

tışıyor ve ürünler veriyor. Ben yeniden çok doğrudan bir soru sor-

mak 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 manzara-

nın 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 söylemi-

nin çerçevesinde düşünülürse ya da sadece sözlük anlamında ele

alınırsa, bu ülkede büyük ölçüde Batı'da üretilen söylemlere katıl-

mak olarak tanımlanıyor. Oysa, bunun ne kadar çağdaş ve ne ka-

dar geçerli olduğu sorunu apayrı bir sorun, çok tartışmalı bir so-

run.

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 katıl-

mayalım) özel bir söylem kurmayı, bugünü ve geleceği sorgulama-

yı yeğleyen, aslında Türkiye'de de pek çok sayıda olmayan mimar-

larımızdan biri. Ne yazık ki Sayın Turgut Cansever'in söylemi pek

18 SALI TOPLANTILARI

tartışılmıyor. Sayın Cansever'in çağdaşlığa nasıl baktığını, Türki-

ye'de günümüzde mimarlıkta çağdaşlığı nasıl ele aldığını öğren-

mek istiyoruz.

Turgut Cansever- Sorunun bence iki esaslı yaklaşımı var. Bir ta-

nesi bugünkü durumun tahlili, biraz evvel Sayın Kuban'ın batı,

Avrupa'nın son bir iki asrının tahlilini yaptığı gibi bir tahlil yapa-

rak, bilhassa U.T.nin de işaret ettiği gibi Türkiye'de bu iş nasıl anla-

şılıyor sorusunu sormak.

İkinci soru şekli de şöyle oluyor; kelirne 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, de-

gerlendiren ve gelecek için bir çözüm arama tavrı. Bu anlamda çağ-

daş insan geçmişle geleceğin arasında bulunup bir geleceği tasarla-

mak, kurmak, inşa etmnek için çaba sarfeden insan oluyor. Tabii ta-

rif içersinde bakıldığında çeşitli kültür faaliyetlerinin benzer istika-

metteki 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 yarı-

sında yapılan tartışmaların bir çoğu müzik alanında 30 sene sonra

gündeme geliyor. Dolayısıyla bir belirlermme daha yapmaya gerek

oluyor. Çağdaşlıktan söz edilirse belki filan disiplin için çağın me-

seleleri neydi neler tartışılıyordu? Ve o tartışmalara geleceğe yöne-

lik harekete katılım yoğunluğu ne kadardı? Bu gelecek için tasa-

rımlara katılıma yoğunluğu ölçeğinde insanlar çağını yaşar kişiler

oluyorlar. Yani Corbusier 1925-1935 yıllarında. O anda kirmnsenin

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 geliş-

mesinin yapısı takip edilirse o adımı atmak artık bir kader haline

gelmiş bulunuyor. Yani tarihi süreç içinde varılan noktayı yani ya-

şadığı anı bütün etkenleriyle değer- lendirerek, kabullenerek değil

değerlendirerek, bunun içersinden çıkartılabilecek bir geleceği ya-

hut olması gereken bir geleceği tasav vur eden kişiler çağdaş olu-

yorlar.

Tabii bunu böyle değil, bu tahlili yapınadan 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

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 19

yaptıkları gayreti, geldikleri noktayı değerlendirme çabasmı hiçe

sayan, onun farkında olmayan bir davranış bulunuyor. Aslında bü-

tünüyle çağdaşlaşmanın karşıtı bir davranışlar düzeyi ortaya çıkı-

yor.

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 Mo-

dernizm 40 sene yaşıyor, postmnodernizm 20 sene yaşıyor sonra

tekrar postmodernizmle modernizm öncesi düşüncelere gidiliyor.

O da belki bir çok şeyle beraber 5-10 sene yaşar veya yaşamaz. Bel-

ki bu tavırla Asrı-Saadet denilen çağın tavrı arasındaki, her ikisi de

biraz çağdaşlık tavrı içersinde bulunuyor, kendi çağlarının mesele-

leri içersinde bulunan bu ikisi arasında fark ne?

Herzaman insanlığı tehdit eden çok önemli bir şey, varlığın

karşısındaki insanın tavrındaki yanılgılardır. İnsanlar çok kolaylık-

la bir çok önemsiz şeyi, çok önemli zannedebilen varlıklar. Özellik-

le de bütüncül bir yaklaşımın olmadığı ortamda bir bakıyorsunuz

bir insan beş sene bu konuyu tartışıyor. O beş sene içerisinde on-

dan başka bir şey yok sanıyor insanlar. Fakat beş sene sonra o kü-

çücük şey farkedilince o insan silinip gidiyor. Tabi bu kadar kolay

silinip gitmek için önemli eksiklerle yüklü olmak lazım. Bu olu-

şumda dolayısıyla çözümlerin örnrü de kısa oluyor. Daha uzun va-

deli geçerliği olan ve çözümlerin bütünlüğü varlığın yapısına uy-

gun ve bütüncül bir yaklaşımla gerçekleştirilen bu ürünün gelecek

nesillere bırakılacak bir ürünün, gelecek nesillere de hizmet edebi-

lir bir yeteneğe sahip olması bakımından önemi var. Buna yönel-

mek 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 konuşmarmnda dedim ki

"o kadar fazla yakın tahlille burnumuzun ucuyla meşguluz ki,

uzaklara bakmaya, hem geçmişin hem geleceğin uzaklarına bak-

maya imkanımız yok." Geleceğin uzaklarına baktığınız zaman da-

ha uzun vadeli çözümler üretmek sorumluluğunu yükleniyorsu-

nuz. Bu sorumluluğu yüklendiğiniz zaman 30 senede, 50 senede

tamamen unutulmak da mümkün. Ama bunu yapan bir kişi çağ-

daş değil mi? Aksine belki esas çağdaş o. Çağdaşlığı, bugünün çağ-

daşlığını özel olarak tarif etmeye ihtiyaç var. Yani uzun geçmişten

uzak geleceğe bakarken, o geçmişten geldiğimiz noktada neye sa-

hip olduğumuzu değerlendirmek gereklidir. Elimizde ne var, in-

sanlığın bu çabaları sonucunda elde bulunan ne? Yani bugünün kı-

20 SALI TOPLANTILARI

sa değerlendirmelerini daha büyük bir perspektif içinde yerleştirip,

ordan ileriye doğru yönelmek gerekir.

Şimdi bugün insanların gözlerini karnaştıran, pahalı malzermne-

ler insanlık tarihinde hiç olmadık derecede pahalı binalar inşaa edi-

yoruz. Çok karmaşık teknikler. Hem inşaası pahalı hem kullanışı

pahalı. Binayı camla çeviriyoruz, ayna gibi, cilalı gibi parlıyorlar,

arma içersinden sıcağı dışarıya pornpalıyoruz, bu işi yapacak maki-

neler yapıyoruz, o makineler durmadan çalışıyor.ve havayı içerden

dışarıya pompalıyor. Bir taraftan herkesin gözünü kamnaştıran bu

müthiş olay cereyan ederken, insanlık tarihinde bugüne kadar hiç-

bir benzeri olrmamış 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, ko-

runmuş,itina ile yapılmış Barok Çağı, orta çağda yapılmış ürünleri,

onların büyük değerleri dışmımda akil alımaz 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 düşüinürseniz, bağırmamayı

telkin etmeye ihtiyaç olabilir. Dolayısıyla bana öyle geliyor ki Tür-

kiye bugün, eğer Batının yaşadığını ve elde ettiğini, insanlığı peşin-

den sürükleyerek, insanlığı getirdiği noktayı sükunetle incelerse;

ve buradan hareket ederek hem Batıya hem bütün insanlığa acaba

nasıl bir çözüm getirebiliriz diye sorarsa, bu çağdaş olmanın ilk

adımını teşkil edecektir.

A.K.- Sayın Yücel şimdi bir farklılaşıma görüyoruz, gerek bakış

açısında, gerek değerlendirmede, Sayın Kuban çağdaşlaşmanın ba-

tıda modernizm denilen şey olduğunu söylerken, sayın Tanyeli

"hayır bu sadece Türkiye'ye özel bir olaydır. Türkiye'de belki batı-

da hiç olmayan bir kavram olarakortaya çıkmıştır." Muassır Mede-

niyete Ulaşmak", yani batılılaşımak. Çağdaşlaşmak da bu anlamda

kullanılmıştır, anma bugünün konusu da galiba bu olmamalıdır" de-

di ve konuya ilişkin özel yaklaşımını ıkinci turda geliştireceğini

söyledi. Sayın Cansever de Sayın Kuban'ın tam karşısında yer ala-

rak "çağdaşlaşma, batılılaşıma anlamına içermemelidir. Çağdaşlaş-

ma, geçmişle gelecek arasında, insanın geleceği kurmaya yönelik

olarak yapacağı herşeydir" dedi. Sayın Cansever bugünü yaşarken

geleceği belirlemek çağdaş olmaktır dedi. Sizin bu konuda yaklaşı-

mınızı ele alabilir miyiz?

Atilla Yücel- Müsaade ederseniz bu yaklaşımlar hakkindaki de-

gerlendirmeye geçmeden önceki öyle anlaşılıyor tartışmanın ikinci

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 21

aşamasında bu sorun daha açık olarak giüindeme gelecek. daha çok

analitik bir tablonun ortaya konduğu şu ilk bölümde belki kısınen

değinen, belki değinilmeyen bir kaç konuya da değinme fırsatı ol-

duğunu düşünerek önce tartışmayı biraz daha açmayı düşünüyo-

Tum.

Gerçekte mimarlık ve çağdaşlık sorunsalı başlığında insanı ra-

hatsız 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 hermen bu

çağdaşlaşmayı, benim tekrar etmek istemediğim muassırlaşmayı fi-

lan çağrıştıran şeyleri doğal uzantılar olarak gündeme getiriyor.

Bunlar farkiı şeyler, bunların farkiı şeyler olduğuna katılrnamak

bana pek mümkün görünmüyor. Bu sorunu sorun edinmeyen top-

lumlar ve kültürler için böyle bir tartışma anlamsız olurdu. Çağ-

daşlıkla çağdaşlaşma veya çağdan olmak arasında yaşadığımız mi-

marlık ortamında bu kavramların çağrıştırdığı birden çok kavram

var. Mimarlığın başka kültür faaliyetlerinde olduğu gibi amrma mi-

marlığın bütün tecimsel boyutlarını düşündüğümüzde ve başta siz

vurguladınız, gündem belirleyici yanma o açıdan baktığımızda bu

farklı kavramlar daha da önem kazanıyor.

Daha önceki tartışmacıların değindiği gibi çağdaşlık ile mo-

dernizm arasında ilişkiler var, ayniyet değil ama ilişkiler var. Mo-

dernizm ile yenileştirme innovasyon arasındaki ilişkiler var. Bugü-

nün mimarlık söylemlerine, tartışmalarına, farklı tavırlarına, bun-

lara ister moda, ister ideoloji ne dersek diyelim bu yenilerne ile öy-

künme-taklit-arasında, imitasyon arasındaki benzerlikler/ farklılık-

lar var. İmitasyon ile tekrar arasında ilişkiler var. Tekrarın karşısı-

da da yeniden yaratma veya "icat” Bütün bunlar çok değişik kav-

ramlar: yarına, yeniye, ya da geçmişe düne tarihe yönelik arna hep-

si bugün kullanılan, hepsi bugün gündeme gelen, hepsi bugünün

söylemini gerçekte ya da zahiri olarak oluşturan bir takımm kavram-

lar; tümü bugün yaşanıyor. Yani çağdan ya da çağdaş, bunları ya-

şamnak da çağdaşlık olmayabilir amma yaşanıyor. Sadece biz yaşamı-

yoruz herkes yaşıyor, biz de ona uyuyoruz.

Çağdaşlığı sadece mimarlıkla, mimarlığın içindeki kavramlar-

la sınırlı olarak görmezsek, bugünü yaşamak herhangi bir insan

için toplumsal düzeyi veya kültürel kimliği ne olursa olsun yaşa-

mak dersek, tabii bu mimarlıkla filan sınırlı bir iş değil. Mirmarlıkla

ilgili çağdaşlık sorunu da çağdaşlaşma değil, çağdaşlık veya çağ-

danlık sorunsalı, bugüne ait olma sorununu da yani mimarlığın

22 SALI TOPLANTILARI

öncesinde arka planda var olan bütün çağdaş gerçeklik boyutlarını

da kaçınılmaz olarak içeriyor. Yani toplumbilimsel anlamda çağ-

daşlık sorunu, ekonomik olarak çağdaşlık sorun ideolojik, felsefi

etik olarak kısaca güncel gerçeklerin içerdiği bütün boyutların her-

hangi bir aktivite ile ve konurnuz olan mimarlığın ilişkisi olarak

karşımızda bulunuyor. Çağdaşlık aslında, herhalde bu bağlarnda

ele alınması gereken birşey, yani onu biçim meselesine indirgerne-

mek daha ihtiyatlı, daha doğru olur. Bir kere konuyu bu anlamda

genişletmeye ihtiyaç var.

Ben bu konuda en az konuşacak kişilerden biriyim. Tarihçi ol-

madığım için, arma tarihçilerin de var olduğu bir masa başında-

Turgut Bey'de Doğan Bey'de değindi. Salt çağdaşlaşma değilse me-

selemiz ve sadece Türkiye ile sınırlı bir konuyu tartışmıyorsak,

çağdaşlığın mimarlıkta, değişik zamanlarda neyi ifade ettiğini fark-

hi açılardan gündeme getirebiliriz. yani bir tarihsel bakışa mutlaka

ihtiyacımız var. Belki çağdaşlıkla çağdaşlaşma kavramları arasında

değil ama çağdaşlıkla modernizm, geniş anlamda modernizm ara-

sındaki ilişkiler açısından bu önemli yani 20. yüzyılın, 1920'lerin

modernizmini değil, genellikle modernizmi geçerli bir kavram ola-

rak görüyorsak, modernizmin insanlık tarihinin özellikle bazı dö-

nemlerinde özel bir anlamı olabileceğini düşünebiliyorum. Çağ-

daşlık ve modernizm anlamında yenilikçiliği Turgut Beyin değin-

diği gününe 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 öz-

gü değil ve galiba tesadüfi oluşumlar da değil. Örneğin göçebe top-

lumlardan yerleşikliğe geçiş, ya da feodal yapılardan kapitalistliğe

geçişin; kapalı ticaret mekanizmalarından, deniz aşırı ticaret aktivi-

telerinin mümkün olduğu aşamaya geçiş gibi dönemlerde, Röne-

sansta veya 20. yüzyıl başında, böyle bir tarihsel perspektifte yeni-

likçiliğin geçerlik kazandığı bir toplum bilimsel-ekonomik ve çoğ-

rafi arka plandan söz etmek mümkün. Dolayısıyla, kaçınılmaz ide-

olojik arka planların olduğunu söylemek de herhalde çok büyük

bir iddia değil; arna bunu da saptamak lazım. Bugüne özgü kendi

mimarlık ortamımızla sınırlı bir söylemin içine hapsolmamak açı-

sından yine böyle bir genişletmeye de ihtiyaç olduğunu sanıyo-

rum. Buna karşılık oluşumların çok daha durağan, sürekliliklerin

çok daha egemen olduğu dönemler var. O dönemlerdeki yenileşme

bana kalırsa daha çok biçimsel yenileşmeler gibi görünüyor. Örne-

ğin Maniyerizm, Barok filan gibi oluşumlar. Veya bugün için çok

hızlı değişen; daha çok medyanın ve o tecimsel, daha çok bağıran

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 23

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 bugü-

nün çağdaşlık sorunsalı dediğimiz zaman ve mimarlıkla ilintisini

kurarak başka bir sanat aktivitesi değil, mimarlık dediğimiz za-

man, mimarlığın kendine özgü, özgül gerçeklik meselesini de

unutmamak gerekiyor. Mimar olguların kullanım değeri içermesi,

teknoloji ile ilgili olma özelliği olarak mekansal boyutunu, çevresel

boyutunu ve belirli bir terimselliği az veya çok içermesi gibi özel-

liklerini 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 oluşumları-

na baktığımızda; işte üçte biri doğru dürüst barınamayan büyük

nüfusa baktığımızda kent bağlarnı önemli bir kriter olarak karşımı-

za 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 kül-

türler, 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 değin-

diği (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 sa-

tın 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,

24 SALI TOPLANTILARI

bütün sözünü ettiğim ve ettiğimiz tarihsel ve çevresel referans sis-

temi içinde, çağdaşlığı bu anlamda bir meşruiyet noktasına getire-

cek etik ve eleştirel kriterlerimiz nedir? Böyle bir araç elimizde var

mı? Benim kişisel görüşüm, bu araçların demin sözünü ettiğim ve

zaten özellikle bugün mimarinin kendi gerçekliğini ortaya koyan

teknoloji, kentli toplum ve ekoloji gibi şeyler olduğu bunlara başka

hususlarda eklenebilir; arma en önemlisi bunlar.

Doğan Bey'in lafazanlık dediği medya çığırtganlığının ötesin-

de, değerlendirmeye imkan veren böyle bir kritik süzgeçten sözet-

memiz mümkün gibi geliyor.

A.K.- Birinci turun ardından ben yine Doğan Kuban'a dönüyo-

rum. 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 Türki-

ye'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 kurtulunabile-

ceğine inanıldı. Tabii bütün dünya değil. Bugün hâlâ öyle düşün-

meyen çok, Müslüman, Hintli vs. var. Dolayısıyla aslında Tarzı Ce-

dit yok. Muassırlaşma tümü Batı kültürleri dışında kalmış, endüst-

Ti toplumuna girememiş toplumların dünyada yaşamak savaşları-

nın yönteminden ibarettir. Onun için Batıyı bir kez almaya başla-

dıktan sonra, toptan herşeyini almağa zorlanıyoruz ve alıyoruz. Biz

katılmak istiyoruz, adı ne olursa olsun. Çağdaşlık bence Batılı ol-

mayan 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 ge-

rekiyor. O zaman tek tutum var; özellikle Batılı söylemin etkisini

çok fazla hissedenlerin Batılı söylemden farklı birşey yaratması; Bu

olmuyorsa çağdaşlıktan öteye sorunlarımız var dernektir.

Şu olguyu ısrarla anımsamak gerek: Batıda toplumun ürettiği

bütün karşıtmış gibi görünen ürünlerin bu söylemlerin Müşterisi

kim? Hiç değişmeyen bir Batı toplumu, Burjuva toplumu Postmo-

dernistleri de satın alıyor, Modernistleri de. Hala büyük milyonlar-

la onlar Van Gogh, hatta romantik satın alıyorlar. Sonra Venturi'ye

Aldo Rossi'ye de işveriyorlar. Batı tarihinde asıl büyük söylem dı-

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 25

şardan baktığımızda, kentin ve kentlinin oluşumu ve dünya ege-

menliğidir, başka birşey değil.

İlk temel kent. Orada herşey üretiliyor. Bugün de kent ege-

men dünyaya. Şimdi o kentlinin bir takım özellikleri var bizde ol-

mayan. Biz kendimizi karşı karşıya koyalım onların bakalım, hangi

söylediklerinden vazgeçebiliriz? Biz ne yaptık? Onlardan daha hız-

lı kentli olduk, daha doğrusu kente göçtük, kentli olmadan kentli

olduk çaresiz. Ama kentler tanımsız azglomeralar.

İkincisi bilimdeki yayalık, bizde bilimsel düşünce mi var? ha-

yır, İslam kültüründe ortaçağda bitmiş. Arna bugün bilim deme-

den ağzını açan bir Müslüman var mı? Yok.

Peki teknoloji, teknolojiden vazgeçen bir müslüman var mı?

yok. sanayiden, serbest ticaretten vazgeçen... yok. Bir aralık Batılı

bu sefer, sosyalizm moda olduğu zaman, o tarafa yanaşan müslü-

manlar da az değil. Batı nereye çekerse herkes de aynı lafları söyle-

ye söyleye onun peşinden gidiyor. Şimdi yeşiller çıktı, bizde de ye-

şiller 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 zo-

rundasınız. Çünkü her dakika sizi yönlendiriyor. İster beğenin, is-

ter beğenmeyin, fakat size her şeyiyle egemen; düşüncesiyle ege-

men, sanatını satıyor, gemisini satıyor, nesi varsa satıyor. Siz de al-

mak zorundasınız, yaşamak için. Üstelik alışmışsınız bunu almaya

taa 18. yüzyıldan bu yana. Dolayısıyla asıl sorun bence Dünya ege-

menliğine karşı bizim tavrımız. Yoksa bizim alrmak zorunda oldu-

ğumuz tarihi bir zorlamaydı. Hemen hemen kesin bir zorunluluk-

tu. Bu çağdaşlığı beğenip beğenmemek önemli değil. Ama biz çağ-

daş dediğimiz zaman Batıyla eşit düzeyde olma çabasını tanımlıyo-

ruz. Bu bağımsız olma çabasıdır. Kuşkusuz en kolayı taklit etmmek-

tir taklit ediyoruz, taklit etmemek için yaratımak gerek, yaratarnıyo-

ruz daha. Yaratmak için kendi tarihimizi bilmek gerek, nesnel ola-

rak değerlendirmek gerek onu bilmiyoruz. Yaratmak için belki de

şu anda hiçbir potansiyeli yok. Goethe'nin bir sözü var bakln yine

Goethe'den alıyoruz, bizde yok çünkü bu söylem, "İnsanların yük-

seldiği dönemler objektif oldukları dönemlerdir geri kaldıkları,

battıkları, bozulmağa yüz tuttukları 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,

26 SALI TOPLANTILARI

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 ta-

bii, büyük ataletler var. Ayrıca teknolojinin ilerlermemiş, olduğu bir

dönemde kolu kuvvetli olan adam, geçerli bir adamdır. Taa ki kar-

şıda ondan sonra karşısına "tüfek icat oldu mertlik bozuldu" olayı

gelinceye kadar.

Dolayısıyla biz katılıyoruz Batıya. Kuşkusuz katılım başka, ka-

tılmanın niteliği başka. Yani araba üretmek başka, araba kullanımak

başka birşey. Arabanın nesini üretiyoruz, bilimsel olarak üretmiyo-

ruz biz arabayı, biz teknolojik olarak üretiyoruz, biz teknolojiyi sa-

tınalıyoruz 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 Corbusi-

er düzeyine de varamadık daha bence, içimizde varan vardır. Böyle

konuşunca herkes kızıyor; Ahmet var Mehmet var diyorlar. Türki-

ye de en büyük bilim adarmları da yetişebilir, Yale Üniversitesinde

bilmem ne yapabilir önemli değil. Toplum olarak biz La Corbusi-

er'in düzeyine, hatta modernizmin 1960 düzeyine gelmiş toplum

değiliz. Mimarlıkta ve teknolojide de tabii. Onun için bizim sorunu-

muz 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. Burjuvazi-

nin oluşumu temel bir tarihi olgu. Burjuva sosyalizm çıktıktan son-

raki burjuva değil. Burjuva büyük bir tarihi gerçek, Batı uygarlığı

demektir. Yani aristokrasinin karşısında kendi özgürlüğünü ilan et-

miş bir kentli dernek. Bütün batı bilimi felsefesi vs. temelde onun

üzerine oturmuştur. Marx'ı da o yetiştirmiştir... hepsini de. Oturur-

lar 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

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 27

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

Ondan sonra çağdaş kuramsal söylem bizim kafamızı karıştırı-

yor. Bizde hiçbir temeli olmadığı için, bunu anlayamadık. Derri-

da'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 ada-

mım, ne diye öğreneyim ben hiç merak etmiyorum.

Bu lafazanlık bizimkilerin kafasını karıştırıyor, saptırıyor ger-

çekleri, bizim açımızdan saptırıyor. Kendi açılarından birşeyi besli-

yordur, 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. Bizirmm Derrida'dan önce anlamamız

gereken söylem çok, bir tane değil ki. Derrida onların yanında özel-

likle 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, oku-

masalar ne olacak? ondan evvel ne okumuşlar Tolstoy'u mu, Tho-

mas Man'ı mı iyi okumuşlar, Goethe'yi mi iyi biliyorlar? Urnberto

Eco nasıl çıkıyor ortaya?

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

D.K.- Hayır hayır, şimdi diğer yöne dönebiliriz. Zaten konuş-

ma da böyle olması gerek.

Bugünkü söylem kesinlikle batılıdır. Eğer biz çağdaş olmak is-

tiyorsak 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 bir-

şeyi 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 geri-

de. O zaman Fransa'da okuyanlar Batıyı öğreniyorlardı, Voltaire'i

Rousseau'yu okuyorlardı. İslamdan da haberdardılar, Arapça,

28 SALI TOPLANTILARI

Farsça okuyorlardı. Onların yanında bizim bugünkü aydınlar hafif

kalır kuşkusuz genelleme yapmamalı! Ama kendilerine ilişkin hiç-

bir 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 sap-

lanmış kalmış bir kültür.

Bunu söylemekle onu küçük görmüyorum. Ben Müslümanlar

daha büyük falan demiyorum. Onlar ortaçağda kalmışlar. Ama Ba-

tı'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 sap-

lanmıştır. Avrupa Birliği hikayesini biliyoruz; Adamlar Avrupa di-

yorlar, başka bir şey demiyorlar. Örneğin Osmanlı İmparatorlu-

ğu'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? Dernek ki Av-

Tupa'yı bu adamlar Orta çağdaki Haçlılar gibi düşünüyorlar. Sırbis-

tan'da ki durum da öyle, Bosna Herseğe karşı gayet açık kendi ara-

larında kavgalar yaptılar Ortadokslarla Katolikler, fakat sonunda

anlaştılar, Avrupa iki tarafa girdi. Bosna Hersek'e gelince, orda

Müslümanlar var hayır! Orda anlaşamıyorlar.

Ben hep bunu bizi methetmek için söylemiyorum. Biz onlar-

dan çok geriyiz o tamam. Ama onlar da kendilerini bize gösterdik-

leri gibi değiller,başka bir dünyanın adamları

Şimdi dünya kültürü bu tek merkezlilikten kurtulmak zorun-

dadır. yani eğer bizim çağdaş söylemimiz olacaksa tek merkezlilik-

ten 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. Dev-

let değiştiriyorlar, sınır değiştiriyorlar, hükümrnet değiştiriyorlar.

Belkl treni çoktan kaçırmış olabiliriz. O da var. Ama en azından bu-

nunla savaşmak gerek, buna karşı bir söylem çıkarabilir miyiz? Çı-

karamaz mıyız asıl sorun budur.

A.K.- Sayın Kuban güzel bir noktaya geldik, sizin konuşmanız

birden bire değişti, şimdi panelin konusu olan çağdaşlık tartışması-

na ulaştık.

D.K.- Değişmedi, aynı mantığın devamı.

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 29

A.K.- Sözcüğün çok anlamı var, batıda da çok anlamlı sözcük-

ler var. "Çağdaş" sözcüğü de tabii farklı anlamlar taşıyor Türk-

çe'de, sizin konuşmanızın ikinci bölümünde tanımladığınız anlam-

da 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 ege-

men 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, di-

yorlar. Egemenlik söyletiyor. Doğrusu Çin Tarihi'ni Çinliden daha

iyi biliyorlar, İslam Tarihini Müslümandan iyi biliyorlar. Şirmdi

gerçekten tek soru budur; Acaba Batı mı gerçekten dünya kültürü-

nün tek temsilcisi olacak bundan sonra, yoksa acaba bunun dışın-

da, 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 her-

şeye hiç demiş, Hayyam'ı okursanız 13. yüzyılda "herşey hiçtir" de-

miş. 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 krista-

lize olduğunu, berraklaştığını ve aslında belki de panel öncesi, pa-

nel başlarken tanımlanan noktaya geldiğini görüyorum. Gerek Sa-

yın Yücel'in gerek Sayın Cansever'in ve gerekse Sayın Kuban'ın

söylediklerinden ortak birşey çıkıyor. Gerçekten çağdaş olmak yeni

bir soruyu gündeme getirerek. 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 ulaşıyo-

ruz. Şunu da eklemek istiyorum, aslında bu anlamda bir kontamn-

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-

30 SALI TOPLANTILARI

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 kurtulma-

mız gerekiyor...

A.K.- Çağdaşlığı şimdiye kadar şöyle ya da böyle ele aldık,ama

şimdi ortak bir çağdaş olma tanımına ulaştık. Sayım Kuban'ın dün-

ya kültürünü yalnızca batı mı temsil edecek sorusunun içersinde

bu var. Saym Cansever'in söylediklerinde de bu var. Gerçekten

Türkiye'de çağdaş olma, bir yeni soruyu gündeme getirmeyse;

Türk Mimarlığı'nda çağdaşlık olası mı? Türk Mimarliğı yeni bir so-

ruyu gündeme getiriyor mu, getirebilir mi?

U.T.- Potansiyel olarak var mı böyle bir şansı dünya mimarlığı

içinde? Bu sorunu herhalde araştırmak lazım. Bu kadar zor bir so-

runa şöyle bir yoldan yaklaşabiliriz belki. Ben kestirmeden gide-

yim. Önce "Türk mimarlığı için çağdaşlık sözkonusu olacaksa, eli-

mizdeki seçenekler nelerdir?" sorusuna belki cevap vermek gerek.

Biz hangi yoldan gidebiliriz? Önümüzde iki yol var: Ya Batı'ya tü-

müyle 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 başarılabilir birşey değil. Batı'ya katılmak yeni bir Voltai-

re, yeni bir Marx, Levi-Strauss, Hobbes çıkarmakla eşanlarnlı. Dola-

yısıyla, şimdi bu noktaya gelindiğinde, biz bir gün gelir de Batı'ya

muhalif söylemler üretirsek, aslında karşı-Batıcı olmayacağız; aksi-

ne, Batı'ya katılmış olacağız bir anlamda. O ürettiğimiz söylemler

Batı gibi söylem üretebilir hale geldiğimizi kanıtlayacak. Bugün

dün yada sadece Batı dünyası söylemler ya da -daha doğru deyişle-

geniş kapsamlı söylemler üretebiliyor. Biz üretebildiğimizde, çağ-

daşlığı 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 yapabilecekmişiz gibi

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 31

gözükmüyor. Önümüzde böyle bir seçenek zaten yok. Batı'nın dı-

şında varolma olanağı var mı bize? Şu anda sadece aynaya baksak,

bunun olmadığını herhalde hepimiz söyleyebiliriz. Hiçbirimiz kaf-

tanla gezmiyoruz, çizme giymiyoruz. Sadece böyle baktığımızda

bile Batı'nın dışında başka bir katagoriye ait söylemler tanımlaya-

bileceğimize inanamıyorum. Daha da zoru, söylemler değil, bir

dünya tanımlayabilir miyiz artık, geçmişte tanımladığımız gibi Ba-

tı'lı olmayan? Böyle bir şey olabilir mi?

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

kar.

A.K.- Batının karşısında kendi kimliğimizi sorgulamaya, kirn-

lik meselesine geliyoruz. Ve yine mimarlıktan uzaklaşıyoruz. Kirn-

lik meselesi de tabii başlıbaşına ayrı bir tartışıma konusu.

U.T.- Bunu tartışmayalım. Biz kendi kimliğimizi koruyor mu-

yuz, koruyamnaz mıyız hiç önemli değil. Bir İngiliz ve Alman ken-

dine soruyor mu, "ben İngilizliğirni koruyor muyum, Almanlığımı

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 üretememişiz aslında çok büyük farkı olmayacak.

Gerçekte önemli olan dünyadaki entellektüel üretime katılıp katıl-

madığımızdır. Bu bu kadar basit. Entellektüel üretimi bugün dün-

yada sadece ve sadece Batı yapıyor. Batı'nın dışında bir entellektü-

el üretim, Doğan Bey'in de belirttiği gibi marjinal üretimdir. Biz bu

marjinal söylemler yerine, Batı' nın söylemler bütünü içinde yerala-

bilecek bir ya da birçok söylem üretebildiğimizde zaten Batı'ya ka-

tılmış olacağız ki, o söylemlerin Batı'nın bugünkü söylemlerine

muhalif olmasının hiçbir önemi kalmayacak. Dekonstrüktivist söy-

lem Batı'da Modernist söyleme ne kadar muhalifse, bizim üretece-

ğimiz Batılı olmayan söylem de ancak o kadar muhalif olacak Ba-

tı'daki söyleme. Dolayısıyla, gerçekte Doğululuk-Batılılık sorunsalı

bağlamında artık tanımlanamayan bir başka tür üretimimiz olmuş

olacak. Dernek ki, çağdaşlık sorunu bu biçimde düşünülmeli.

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

D.K.- Bizim çıkmazlarımızdan birisi psikolojik koşullandır-

mışız, Batı Batı olmayan, demektense Batı ve dünya diye düşün-

mek daha iyi, o zaman Batı belki giderek marjinal kalabilir.

U.T.- Batı'nın marjinal kalması için, önce bütün medyaları de-

netleyemez olması gerekir. Bütün mimarlık dergileri Batı'da ya-

32 SALI TOPLANTILARI

yımlanırken, bütün felsefe dergileri Batı'da yayımlanırken Batı

marjinal kalmayacaktır.

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

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 söy-

lemlerin temeli oluşacaktır.

U.T.- Arna oluşmadı.

A.K.- Peki bir soru yöneltmek istiyorum, muhalif olmaktan sö-

zediyoruz, muhalif olmak Batı söylemini tümüyle karşısına alarak

muhalif olmak mıdır, yoksa o söylemin içinde yeralıp muhalif ol-

mak mıdır?

U.T.- O ikisinin çok farklı olmadığını ben aslında dermnin söyle-

dim. 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 Üniversi-

tesi'nin yayınından öğrendik. Sadece Hasan Fethi gerçeğini bile dü-

şünürsek, gerçekte Batı'nın muhalif söylemleri ne denli belirlediği-

ni, 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 bir-

şey değil. Bugün batılılar soru soruyorlarsa, soruları da insanlık ta-

rihinde sadece batılılar sormadılar. Değerlendirilmesi gereken hu-

sus şudur; Batı ne kadar doğru soru soruyor? Çünkü bir soru sor-

duğunuz zaman, Batılı olunmaz insan olunur. Bu dünyada, dünya-

nın 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 anlatınak

isterim. Beraberdik 1975'de D. Kuban, Nezih Eldem ve Yıldırım Ya-

vuz 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 Doğuyakarşı, esas itibarıyla politik ve kültürel gösteri. Konfe-

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 33

ransın konusu "Batı Avrupa'nın Büyük Şehirlerinin Geleceği". Ken-

dilerini ihtiyar kıtanın ümitleri, özellikle Fransızlar bütün bir gün

büyük şehirler için gerçekten bir gelecek olmadığını bir ağlama üs-

lubu ile dile getirdiler. İkinci gün aynı hava ve tavır içinde başladı.

Bu ortamda Kuban Türkiye'de korumanın Büyük Şehirlerin koru-

ma meselesinin tamamen farklı ve esas itibariyle kültürel mesele-

lerden kaynakiahdığını anlattı. Ben de Osmanlı Şehirlerinin konut

Mahalle ve Şehir dokusunun özellikleri yapıların özellikleri, konut-

ların inşa teknikleri ile malzermne tercihleri sebebiyle değişen şartla-

ra göre sürekli olarak değişmeye açık ve değişmeye imkan veren

özelliklere sahip olduklarını, dolayısıyla değişmeyen donmuş stao-

tik bir fiziki yapıya sahip olan batı Avrupa Şehirlerinden çok farklı

koruma sorunları ile karşı kalıyor. Bulunduğumuzu anlattım. Buna

ilaveten kalıcı malzermne ile vücuda getirilmiş olan Batı Avrupa'nun

Büyük Şehirlerini bu eski özelliklerini terketineden korurnayacak-

larını, bu şekilde yok olmaya mahkum bulunduklarını, Osmanlı

Şehirlerinin kalıcı odak noktalarının etrafında değişmeye açık ko-

nut stoklarının şehirlerin asli değerlerini devam ettirerek geleceğin

meselelerini karşılayacak özellikleri ile bir süreçolarak onları var

eden kültürel temel var oldukça yeni şartlara uyarak devam edile-

ceklerini anlattım. Şehirlerin Batı'da olduğu gibi değişmez yapılar

olması yerine değişebilir olmalarının faydalarını farkedebilmek

için ilgili soruları sormak elbetteki ilk idrak aşamnasını teşkil edecek

bu alanda daha sağlam ve niteliği ile uyum içinde irnkamm 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 mem-

leketimiz, çare bulamıyoruz, bilimnem Notrdam carsiyerlerin arasın-

da kaldı, bilrinem nerelerden sluetler çiziyoruz, Notrdam'ın kuleleri

gözüksün diye. Hayrola, bunları Prost 1938 de Türkiye'de çizdi İs-

tanbul 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 bi-

liyoruz 40 rakımı, bunlar şimdi onu keşfetmnek peşindeler. Yalnız o

da değil, resim tenkidi hakkında Diinyada yazılanları bir okuyun,

aşağı yukarı 30 sene evvel Amerika'lılar Fransa'da resim tenkidi

bitmiştir diye yazıyorlardı, resim sanatı da bitmiştir tenkidle bera-

ber diyorlardı. Batı dünyası o kadar homnojen değil. O konferansta

Fransızlar yine ağladılar, ağladılar ikinci gün başkanlık eden bir

hoca var, bir Rumn, Berlin Üniversitesi'nden, adamın da burasına

34 SALI TOPLANTILARI

geldi, hepimiz aynı. Rurn dedi ki akşam saat dörtte benim başkanlı-

ğım bitiyor, bugünkü konuşmalar hakkında ben bir konuşma yapa-

cağım dedi. Doğan kalktı, bazı laflar söyledi, arkasından ben kalk-

tım 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 "konuş-

mayacağım çünkü söylemek istediklerim fazlasıyla söylendi" dedi.

Akşam da gemiden çıkarken "Yaşasın Türkler, Yaşasın Türkler" di-

ye tempo tuttu millet.

Söylediğim basit birşeydi; Batı Avrupa'nın büyük şehirleri söz-

konusu, bu büyük şehirleri kurtarmak istiyorlar, ve bu büyük şe-

hirler değişmez olarak inşaa edilmişler, değişmez oldukları için de-

ğişen şartlara uyum şansı yok. Dolayısıyla yok olacaklar ve onları

kurtarmak için çaba sarfetmeye de değmez ve kurtulamazlar. Hal-

buki, Rum’a dedim ki ben; Bizim kültiürlerimizde şehir, değişmek

için organize olmuştur, sürekli değişen bir yapıya sahiptir, değiş-

meyen yerleri de vardı. O zaman da bunun yok olmasından korku

da yoktu zamanında. Amma bunu yaşatacak irade var olduğu takdir-

de. 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 sorulma-

mış 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 bir-

şey.

Acaba bu kaybettiklerimiz içersinden yeni başka çözümler çı-

kabilir mi? Tabii ki tartışma felsefe alanında cereyan edecektir. Bi-

zim şanssızlığımız, batıda olan biteni, çok çok geriden takip etrnek-

tir, Kuban'ın işaret ettiği gibi. Yani bütün batı felsefe tarihinde, bü-

tün felsefe tarihinin bir temel yanılgı sebebiyle çıkmaz içinde oldu-

ğu ilk defa 20. asırda ortaya konmuştur varlık felsefesiyle. Bütün

batı felsefesi 25 asır tabii Marxizm de dahil hep ikili bir varlık telak-

kisinden hareket ederek, onun üzerinde bina etmiş, sorularını sora-

rak ilerlemiştir. Halbuki varlığın yapısı ikili değildir, çok daha kar-

maşıktır demiştir varlık felsefesi. Yani bir bakırna daha evvel doğu

kültürlerinde söylenmiş olduğu gibi. Ve burdan da bütün batı fel-

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 35

sefesi tenkidi yapılmıştır. Bizim de söyleyeceğimiz şeyler var doğ-

rusu; 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 hatırlarnamız

lazım.

Yani katılımı Avrupa Konseyi'nden öğrenmemize gerek yok

Çünkü Avrupa Konseyi, Osmanlı mahalle teşkilatının lağvedil-

mediği tek ülke olan Arnavutluk'ta, İtalyan komünist Partisi tara-

fından katılım ve mahallelinin kendi kendisini idare etmesi öğre-

nildikten sonra, Avrupa Konseyi de İtalyan solcuların da, bunu öğ-

renmiş bulunuyorlar.

Ama 15 senedir Alman Arkeoloji Enstitüsüinde Osmanlı Ma-

halle teşkilatını inceleyen insanlar var. Önemli olan husus Türki-

ye'de aramızda bu sözlerden bahsedenlerin, söylediklerine kulak

vermesini öğrenmek aynı zamanda. Hepimizin herşeyi birden bul-

mamıza imkan yok, arma kulak vermeyi ve hakikaten karşımıza çı-

kan çözüm veya soruları farketmeyi ve konuyu değerlendirerek

ilerlemeye başlamayı öğrenmemiz lazım. Bu da başarılı olan bütün

kültürlerin başarısının sebebi-kökeni.

Gothe'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 bö-

lüm devam ediyor "bir kavim şirke diüişmedikçe helak etmeyiz"!

Şimdi nedir gizli olan. Bir şeyi öbüründen doğru olmayan bir hiye-

rarşi 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. Got-

he'nin söylediğinde çözüme erişiyorlar. Fakat bunun eğitimine tâbi

olmayan insanların bu gizli, bozuk hiyerarşik kararların içine düş-

meleri, 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 dü-

şünceler felsefeler de biliyor. Ama bunu bugün biz gerçekte günde-

me getirme yeteneğini kaybetmiş durumdayız.

Ben buradan mimmariye dönmek istiyorum. Bakınız modern

36 SALI TOPLANTILARI

mimarinin, 19. asrın 20. asrın başında eklektisizminin kof göterişçi-

liğe karşı çıkış ahlaki bir olaydır. Çok da önemli bir olaydı. Bu kof-

luk 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 kültürle-

rin bu amaca katılımlarını da farkettiğini ve bunların da yeni etik

hareketin, ahlaki hareketin mimarlık alanında tarnamlayıcısı oldu-

ğunu ortaya koydu. "Hareket"in vasıflarından bazıları berraklık, sa-

delik, yapının içi ile dışı içinde tutarlılık iken teknoloji ile mimari

ifade arasındaki bütünlük gibi düşünceler bir süre sonra çok kolay-

lıkla, yanılgılara dönüştü. Bu yanılgılar hareketi başlatanların da

yanılgılarıyla da büyüdü, La Corbusier'in "herşeyi makine kültü-

nün halledeceği" hususundaki sözlerinde ki gizli putperestlikte ol-

duğu gibi. O sözlerle La Corbusier, o cümlesiyle makineye tapar

hale gelmiş oluyordu. Onunla bu bir anlamda, bir anda geniş ufuk-

lu yaklaşımını kaybedip tek başına makinelerin ürettikleriyle bir in-

san dünyasını meydana getirmeye yöneldi. Sonuçta çok dar kalıp-

lar gündeme geldi. O kalıplar bir başka insan yanılgısını durmadan

kendisiyle böbürlenmeyi, daha büyük şeyler yapmanın başarı ol-

duğu zannınm doğmasına sebep oldu. Bu büyüklükler ile mirnar

böbürleniyor, yaptıran böbürleniyor, onun malzemelerini üreten

fabrikatörler alkış tutuluyor. Teknoloji adeta bir ilah oluyor..

Bu yanılgılarla insan dışı, insanı tarnamen dışlayan bir çevre

oluştu. Bu insanı dışlayan çevrenin tekdüzeliği karşısında gelen

postmodern hareket, Postinodern hareket de tarihle ilişkinin kurul-

masının nasıl lazım geldiğini, yahut rasyonel dışı verilerin gündem

içerisinde nerede nasıl yeralacağını ayrıntılı şekilde ssormadan,

dünyayı bir gösteriler alanı haline getirir oldu. Modern hareketin

tekdüzeliği ve bu tekdüzeliği aşmak için atılan adırnlar, bu defa ka-

osun oluşmasına sebep olan bir ferdiyyetçilik tavrı günümüze ha-

kim oldu.

Batıdaolan bu gelişmeyi aslında Rönesans sonrası batı dünya-

sının zikzakları olarak görmek mümkün. Hep böyle bir ikilik telak-

kisini batı alernini, batı düşüncesini bir taraftan öbür tarafa döndür-

mesi gibi bir olay. Bu yani Rönesans, varlığı bütünüyle madde ola-

rak 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 ekle-

nen ve bu maddi yapıyı gizleyen hareketli ve ışık ve gölge ile inma-

terialler irilmiş. Mimari ile Rönesansa karşı bir tavır oluştu.

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 37

Bütün Batı felsefesinin düşüncesinin, ve sanatının bu birbirini

reddeden gidiş gelişlerinin özüne inilince bu birbirini karşıt aşmna-

ların çıkış yollarının olduğunu açıklamaya ihtiyaç olduğu da görü-

lür. Bu zikzaklar batıyla içersinde yaratıcılık gibi görünen bir or-

lam yanında aynı zamanda da büyük bir çelişkiler, çatışımalar dün-

yası meydana.gelinmiş bulunuyor. Sahte de olsa insanları insan

yapmak iddiasıyla doğuya giden sörnürgeciler, insanı ve hareketli

yok eden, tahrip eden vahşiler oldular. Bugün herhalde bütün in-

sanlık adına hem postinodernizmin hem de modernizm nasıl aşıla-

cağı sorusunu sormak Batının vahşi çelişkilerini aşmak için kaçınıl-

maz 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 olmuştu, 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 gerekti-

ği sorunu, ferdin bütünlük içerisinde yüceliğini nasıl koruyabilece-

gini, 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 olmadı-

gını ve bu insanca olmayan tavırları aşmanın yollarının neler olaca-

gının tartışılmasının zaruri olduğuna inanmıyorum. Sonuç olarak

çözüme erişebilmek için sayısı birkaç yüz veya birkaç bine çıkartı-

labilecek soruların Türkiye'de sorulmasını sorgulamak ve cevapla-

rını verebilmek. Bu soruların dünyada, her yerde sorulmasını iste-

mek 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 kurınaya örnek olarak kendi söy-

leminizi sundunuz. Tabii tartışılıması, bu panelin boyutlarının ol-

dukça 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 sözkonusu 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 kar-

şısında olma, onun gündeminin içinde, ya da dışında olma konu-

sunda birkaç şey söylemek istiyorum. Tabi burada bir yanılgıya

düşmemek lazım ki burda konuşanların hiç biri öyle bir eğilimi or-

38 SALI TOPLANTILARI

taya koymadılar ama gene de yanlış anlaşılımamak gerekiyor. Yani

kesin olarak, ideolojik anlamda Batıya karşı olmak gibi ucuz bir ifa-

deyi kastetmiyorum ve kastetmediğimizi sanıyorum. Batıya karşı

da olunabilir, Batının söylemini belirlerne biçimine de karşı oluna-

bilir. Yani gündem belirlemeye yeterliğimniz varsa, onu da belirle-

yebiliriz. Ama çıkış yolunun, Batının eleştirdiğimiz tavrının bizzat

kendisi olma yanılgısına asla düşmemek lazım. Yani o ben merkez-

li, narsist tavrının çok benzerini yani kendi dışında bütün gerçek-

likleri yok sayan batılı tavrını batıya karşı takınımak. Herhalde böy-

le bir kültürel yanılgıya düşmemek gerek; kastedilen bu değil. Eleş-

tirel tavır ve soru sorma derken, kastedilen bu değil; bu konuya bir

açıklık getirmek lazım, bu bir. İkincisi Turgut Bey'in sık sık değin-

diği, Batının 25 yıldır ürettiği felsefenin ikili-duralist-özelliği soru-

nu gerçekten önemli bir sorun ve bugünün onay gören, tartışılan

tırnak içindaki ifadelerle, izlerle, modalarla, akırnlarla adı konan ta-

vırları genelde bu. Turgut Bey'in değindiği o gel git hareketi içinde

dualist düinya görüşüne büyük ölçüde dayanılıyor galiba. Yani mo-

dernistlerin önemli sloganlarından yahut amaçlarından bir tanesi

bu düalizmi, ruh ve düşünce arasındaki duralizmi örneğin 19. yüz-

yıl biçim dünyası ile teknoloji arasındaki kopukluğu ortadan kal-

dırmak, bunu aşmak idi. 20 yüzyıl başında da Batı rasyonalzmi, ba-

tı pozitivizmi, Batı objektifizmi bunu aşmaya çalışıyordu. Bunu aş-

maya çalışırken de gene temel güdümleyicisi büyük ölçüde rasyo-

nalizm, bilirnsellik 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 sorgulanmı-

yor mu? Sorgulanıyor. Rönesansla Barok, Modernizmle Postrno-

dernizm, çok sık gidip gelen rasyonalite ile inrasyonalite, duygu

dünyasının varlığı, özerkliği, öncülüğü meselesi, en azından marji-

nal değilse bile biraz güncel temel akımların kenarında duran ay-

dınların sorguladığı konular bunlar.

Dolayısıyla rasyonalite sadece Batıda yok, Doğan Bey değindi

işte, Doğuda bütün islam öğretilerinin geornetrik rasyonel akılcı

yapısı herhalde MİMARİDE de geçerli, bu büyük rasyonel hiçte Batı-

dakinden eksik kalmayan, onun dışında, en azından ondan aşağı

addedilmeyecek bir rasyonel.

Arna biz soruyu daha genel sorabiliriz, Batının söylemi içinde

değil, çok genel bir söylem içinde, mesela rasyonalite ile veya ras-

yonalizm ile onun dışında alternatiflerin varlığı çevresinde sorabili-

riz; Batıdan bağımsız olarak. Sorulamaz mı sorulur, bu İslam içinde

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 39

de sorulur, çünkü global bir sorudur bu, globalitenin gereğidir. Son

olarak deminki soruların cevabını arama babında kesin cevap, her-

halde bir kişinin vereceği bir yanıt hiç değil, bu benim kişisel inan-

cım. Bütün diüinyada bu düalizm, başarılıyorsa ne ala arna, plurali-

lenin, çoğulculuk değilse bile çoğulluğun, ortaya koyduğu Turgut

Bey'e nerdeyse katılacağım bir kaos noktasına, bir kirlenimme nokta-

sına varan bir çevre var.. Çevreden kastım ekoloji değil, görsel çev-

re, 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 Canse-

ver'in de üzerinde durduğu noktaya geliyoruz. Çoğulluk içinde de-

netlenebilirlik mümkiin miü? Acaba bunu mu tartışıyor şu anda

dünya mimarlığı?

A.Y.- Dünya mimarlığının bunu tartıştığını sanmıyorum. Yeni

modernistler için belki, yeni rnodernist bakışlarda bu arayış var; ol-

duğunu sanıyorum. Ama diinya mimarlığının gündemi,ortak etik

oluşturturduğu filan değil, öyle birşeylerden bahseden kimsenin

çok fazla olduğunu sanmıyorum. Arna mesela Yeni Modernistler

dediniz, onlarda belki böyle bir arayışın, daha arınmış bir ortamın

özlemi var denebilir. Benim söziünü ettiğim çoğulluk içinde, tabi

yani diktadan filan sözetmiyoruz, belki bu kişi idrakında gene bi-

reyselci bir ortam içersinde kaçınılmazlıkların, çaresizliklerin yani

kaosun getjreceği katastrofun kaygıları olabilir. Bu bağlamda özel-

likle yine çevreden sözetmek gerekecektir. Aranabilecek bir durul-

ma, hiç olmazsa bir kritik değerlen- dirme gereğinin ortaya çıkaca-

ğını sanıyorum. Yani daha durulmuş bir ortamın, en azından bazı

görüntülerinin ortaya çıkacağını sanıyorum. Yoksa parçalanmanın

sonsuzluğunu düşiüinmek miümkün değil.Yani beş yılda değişen

görüntülerin, yanyana, üstüste yığılarak iiç ayda bir değişeceğini

insan kolay kolay diüişüinemiyor. Bu, dümya niifusunun 100 milyara

çıkmasını düşiüinmek 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 söyle-

mek 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 alrnak olmalı soru sormayı kolaycı bir ifade

olarak kullanmıyoruz burada. Hakikaten soru sormak işin başlan-

gici gibi geliyor. Proje çizen insan açısından söylüyorum basite in-

dirgenmiş bir ifadeyle, 100 metrekare tasarlarken bile 1/5000 den

40 SALI TOPLANTILARI

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 tanımla-

madan onu gerçekleştiremiyeceğimizi kabul etrnek gerek çağdaşlık

için ettiğimiz lafları kabul ediyorsanız, mimnarlık için de kabul et-

meniz gerekiyor. Yani çağdaş olabilimek için soru sormaktan söze-

dildi, bir de yeni söylem yaratma olgusu var. Yaratıp yaratamıya-

cağımız belli değil, şu anda yaratamıyacağımız da muhakkak. Fa-

kat bu çaba önemli, çağdaşlık da bu çabanın başladığı yerde belki

de başlar.

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

ediyorum.

tzı/atroda çağdaşlık sorunsalı

asım 1992

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: METİN AND, BEKLAN ALGAN, CEVAT ÇAPAN,

ORHAN ALKAYA

Aykut Köksal- Çağdaşlık sorunsalını konu alan paneller dizirni-

zin ikincisini gerçekleştireceğiz. Geçen panelde mimarlıkta çağdaş-

lık sorunsalı işlenmişti, bu ay da tiyatroda çağdaşlık sorunsalını iş-

lerneye, 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

bütününün farklı düzlemlere doğru gitmesine yol açmıştı. Çağdaş-

lıktan 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 düze-

yinde kalmadığını, pratik düzeyde de yaşama geçirildiğini görüyo-

TUZ.

Tiyatro hangi noktada, tiyatro ileriye mi, geriye mi gidiyor,

çağdaş olanı yakalarnada Türk tiyatrosu hangi durumda? Bugün

üzerinde duracağımız, çeşitli yönleriyle, çeşitli boyutlarıyla tartışa-

cağımız konu bu olacak.

Tiyatro düşüncesinin ve tiyatro dünyasının ayrı çephelerinden

kişiler konuklarımız. Konuşmaları panelin akışına göre iki ya da üç

turda tammamlamnaya çalışacağız.

Ben giriş sözünü fazla uzatmadan Sayın Metin And'a yönel-

mek istiyorum. Sayın And daha önce kendisiyle yaptığım bir söyle-

şide on yıldır Türkiye'de tiyatroya gitmediğini söylüyordu. Aslın-

da 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 tiyatroda çağdaşlıktan ne anlıyoruz ve gide-

rek Türk tiyatrosu çağdaş olanı yakalamada hangi noktada?

Metin And- Evet bu tiyatro'ya gitmeyişim bizim tiyatroyu kü-

44 SALI TOPLANTILARI

çümsediğim için değil, ben dışarda da gitmiyorum tiyatroya, yal-

nız Asya tiyatrosu olursa onları seyrediyorum, onun dışında hiç bir

tiyatroya gitmiyorum.

Bu biraz da mide fesadı ile açıklanabilir, çok yemek yiyen biri-

nin sonunda artık hiç yemek istememesine benzer. Bütün hayatım

o koltukta geçti, o koltuğu artık çok sıkıcı bulmaya başladım.

Buradan hareketle sözürmne başlayacağım, ben yalnız Türki-

ye'yi değil, dümnyada pek çok memleketin, Avrupa memleketlerinin

de tiyatroda pek çağdaş olduğunu sanmıyorum bazı istisnaların dı-

şında.

Ben iki yön buluyorum çağdaş olmak için tiyatroda, tiyatro-

nun 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 tiyatrocu olmaya başladılar, tiyatrocular da antro-

polog 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 al-

dım. Tiyatroya ölmüş gözüyle bakıyorlar ve tiyatroyu yeniden di-

riltimek çabasmdalar. Bu çabanın sonucu olaraktan da bu iki disip-

linde araştırmalar sürdürüyorlar ve bu şekilde örnek veriyorlar. Bu

henüz bir siüireç durumunda, hiç bir zaman neticeye varılamayacak

fakat buradaki süreçte 21. yüzyılın tiyatrosunun hazırlandığını, ha-

zırlığının yapıldığını görüyoruz. Aşağı yukarı şimdiden ne olacağı

belli belki Michael JACKSON şovu gibi bir şey olacak tiyatro. He-

nüz bunu kestirermeyiz fakat görünürde birtakım çok farklı şeyler

olacağı belli. Şimdi buradaki amaçtan antropoloji ve tiyatronun ne-

ler getirebileceğidir, tiyatrodaki bazı yanlışları silebileceğine inaru-

yorum ben. Daha doğrusu bunları kullananların inancı bu.

Birincisi tiyatroyu tıpkı müzik gibi evrensel bir dil haline sok-

mak, gerek antropoloji yoluyla gerek interkültürel araştırmalar yo-

luyla taze kan vermek ve ona yepyeni bir canlılık sağlamak.

Sonra konular bakımından da tüketilmiş tiyatro, kimi mesaj ti-

yatrosu oluyor, politik bir şeyler söylüyor, o geçince onun modası

da geçiyor bir arada. Evrenseli bulmak tiyatroda, bir örnek vermek

istiyorum; Ben 15 sene gazete eleştirmenliği yaptığım sırada 1B-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 45

SEN'in bir oyunu oynanıyordu Devlet Tiyatrosunda Hortlaklar ve

bu konuda eleştirirme koyduğum başlık "Penisilin öncesi bir oyun"

diye yazdım. ÇÜnkü Hortlaklar'ı bilenler oradaki en önemli soru-

nun frengi olduğunu görürler, irsi olarak frenginin yaptığı tahriba-

t. Halbuki penisilin olan bir dönemde frengi diye bir hastalık kal-

madı, kolayca tedavi ediliyor, o zaman Ibsen'in aldığı tema eskiler-

de kalıyor. Diyelim ki Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde

yazılan piyesler bugün geçerliliğini kaybediyor, yani oradaki me-

sajlar etkisiz kalıyor. İnsanoğlunun birtakım temaları var ki onlar

hiçbir zaman eskimiyorlar, en eski insandan bugüne kadar insa-

noğlunun evrenle hesaplaşması, bu çok kalıcı birşey bugün de var,

bu kadar teknoloji ilerlemesine karşın bugünde aynı sorunlarla

karşılaşıyoruz. Çok zengin olan çok ileri olan Amnerika'da bir kıtlık

oluyor, toprak çatlıyor, ürün vermiyor veya bir sel felaketi oluyor

bütün evler su altında kalıyor ve hiçbir şey yapamıyorlar, çaresiz-

lik içindeler. Eski insan da çaresizlik içindeydi. Yani evrenle hesap-

laşma ve evrensel konu. İşte Antonin Artaud buradan hareketle

birtakım yönergeler saptadı ve bugünkü tiyatro adamları bu doğ-

rTultuda 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 ka-

nıksanmış 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, kimıldamna-

dan onları seyretmek oluyordu. Bu çok pasif bir şey. Sanatta pasif-

lik olmaması gerekir, insan biraz devingen olmalı, kendi hayal gü-

cünü katmalı, fakat bugün gördüğümüz tiyatroda hayal gücüne de

yer yok. Etiyle kemiği ile birtakim insanlar çıkiyor, giydirmişler bir

güzel, odadaki biblolar da yerli yerinde, duvarda tablolar vs. Her-

şeyi biliyoruz, hiçbir şekilde hayal gücümüzü kullanmıyoruz. Hal-

buki 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. Bu-

nu 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 PİCASSO'nun bir tablosunun altın-

46 SALI TOPLANTILARI

da "Balık" yazıyor, bir adam geliyor Picasso'ya "Bunun neresi balık,

balık değil resim" diyor. Bu söz tiyatroda da söylenebilmelidir "Bu

tiyatrodur, o değil bu değil ama tiyatrodur" İşte sanat olamıyor.

Edebiyatın boyunduruğu altında bir şey, hiçbir zaman tiyatro ola-

mıyor. İşte antropoloji ve interkültürel kaynaklarla, yöntemlerle ti-

yatroya tiyatroluğu geri verilecek.

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

Edebiyatın tutsağı olan bir tiyatroda, tiyatro gerçekliğini sırf

metin gerçeklği düzlemine indirgersek konuların tükenmesi diye

bir olgu karşımıza çıkabiliyor.

Şimdi ben hernen 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 kullandı-

ğim, bitirdiğini söyleyebilir miyiz?

M.A.- Hayır tam tersine söylüyorum, tiyatro kendi temel ola-

naklarını kullanamamıştır, edebiyatın boyunduruğuna geçmiştir

ve söze dayanan bir şey olmuştur.

A.K.- O yüzden konuların tükenmesi bir tikanma olarak ortaya

çıkıyor.

M.A.- Tiyatronun kendi bünyesine aykırı bir olay var, tiyatro

hepimizin bildiği gibi "thea" kelimesinden türetilmiş görmek de-

mek, görülen bir şeydir her şeyden önce. Benirm çok sevdiğim Ric-

hard Southem diye bir tiyatro teoricisi var, bir kaç sene önce öldü,

o diyor ki "En güzel tiyatro sağırların 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 di-

yor, görüntü var, o da sağırlar içindir diyor. Bunlar birbirine bin-

miyor, yani mesela Berlin'de, ben o sırada Almanya'da ders veri-

yordum bir üniversitede, Almanya'da henüz birleşmemişti. O uzun

yolları göze alıp bölümdeki profösörler ve öğrencilerle haftada bir

kere o piyesi ("Death, Destruction, Detroit") izlemeye gidiyorduk.

Her görüşümüzde yeni bir anlam kazanıyordu oyun, bir yazı geçi-

yor, benim Almancam yok sayılır, soruyorum yanımdaki Alman'a

ne yazıyor diye, o da "Sen ne kadar anlıyorsan ben de o kadar anlı-

yorum" diyor. Yani metinle görüntü değmiyor birbirine. Aslında

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 47

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 de-

diğimiz metin, sinemacının denetiminde olan bir metindir. Tiyatro-

da da en azından o olmalıdır. Birçok büyük sinema rejisörleri se-

naryo metinlerini kendileri yazıyorlar, bazen de birileriyle işbirliği

yapıyorlar veya gelen senaryoyu istediği gibi değiştirebiliyorlar.

Bizde kılına dokunulamıyor, yani oyun yazarı evinde, yazıyor ti-

yatrocular 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, rastlayarnadığımız çalışmaları

Deneme Sahnesi'nde yapıyordu. Sayın Algan, Sayın And'ın söyle-

diğinden çıkartabileceğimiz net bir sonuç var; Tiyatro metinsel üre-

tim düzeyinde ele alınırsa bazı tikanmalar ortaya çıkacaktır çok do-

galolarak. Ama tiyatro kendi olanaklarıyla bunun çok daha ötesin-

de. Katılımın devreye girdiği bir mekanın içinde, oyunun, seyirci-

nin, oyuncunun birlikteliğinin anlamsal yükler taşımaya başladığı

ve bu olanaklarla sözünü söylemeye çalışan bir sanat dalı tiyatro.

Bu anlamda dünya tiyatrosu hangi noktada? Siz çağdaşlıktan ne

anlıyorsunuz, çağdaş olan ne sizce? Giderek Türkiye'deki bugünkü

tiyatronun bu bağlamda konumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Beklan Algan- Evet çağdaşlık meselesini şöyle özümlemeye ça-

lışayım, ben kısaca toparlayabilirsem, bence çağdaşlık ki bunu bu

anlam içinde tiyatroya bakmamız gerekir herhalde. Belirli bir za-

man ve uzam içinde düşün, sanat, bilim ve tekniğin en son atılımn-

larını izlemek, bunların arasındaki bağları ve ilişkileri tarihsel bo-

yutunda inceleyerek yorumlamak ve elden geliyorsa aktarmak bir

çağdaşlık noktası olarak ele alınabilir. Çağdaşlığı bu şekilde tanım-

lamaya kalkarsak, tiyatronun yeri neresidir, bence, uzmanı sayıl-

mam katiyyen, herhalde uzmanı olduğunu söyleyecek uzman da

vardır Ama azdır. Dünya tiyatrosunu saptamak gerekiyorsa bilebil-

diğim, izleyebildiğim kadarıyla bence çağ dışıdır. Bazı atılımlara

gebe olmaya çalışan çalışmaların ötesinde, özellikle kurumsallaş-

mış dediğimiz tiyatronun meselesi bu tanım açısından çağ dışıdır.

Çünkü henüz dedikleri gibi Kopernik devrimini bile yaprnamış bir

durumdadır. Sanat dalları arasında da bence en geri kalmışıdır, se-

bebi çok açık ve belirlidir.

A.K.- Hangi yönleriyle çağ dışıdır?

B.A.- Çünkü demin çağdaşlık dediğimiz deyimin, tanırnlarna-

48 SALI TOPLANTILARI

nın fenomenlerini yaşarnamaktadır. Nedir düşün, diğer sanat dal-

ları, 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 çağdaşlıktır diye tanım-

ladığım zaman ben, tiyatro bunu sanmıyorum ki yapmaya bile ça-

lışmıyor henüz. Bu açıdan tabiatıyla hele böyle korkunç bir hızla

ilerleyen dünya'da davamlı geri kalımak 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 kastediyorsu-

nuz?

B.A.- Hayır, bunu söyleyince tepemizde bilmem ne ışınlarının

değil, zaten ilerde Metin Bey'in söylemeye çalıştığı gibi tiyatronun

kendi özdiline 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 özdili tanımlarnaya doğru

gidebilir miyiz?

B.A.- Farklılık ilk önce çıplaklığa, kendi özbenliğine dönüş de-

mektir, yani teker teker ele alırsak, tiyatro da bir iletişim organı ol-

duğuna göre ve bu iletişim organlarının bu kadar delice, hızlıca in-

san varlığını ve ilişkilerini etkilediği bir dünyada diğer iletişim or-

ganları bunun için de tiyatro, sinema, radyo, televizyon video, ba-

sın ve her türlü iletişim araçlarıyla karşılaştırdığımızda tiyatroda

ne var ki öbür iletişim araçlarında olamayan diye bir soruya varılı-

yor. Bu eninde sonunda herkesin bildiği gibi açıkça canlı bir insa-

nın 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 sa-

natlar da dahil olmak üzere tiyatroyu ayıran bir özellik olarak baş-

lıyor. Şirmdi oradan başlarsak deniliyor özüne dönmemiz gereki-

yor.

Çağdaş tiyatro giderek oradan başlaması gerekiyor, tabi bura-

da parantez arası bir şey söylememiz gerekiyor, yanlış bir anlama

olmasın, buradaki tiyatro anlamım ben bugünkü tiyatro, opera, ba-

le filan falan deyiminin hepsini kapsayan bir anlamda kullanıyo-

rum, buna tiyatro da demiyebiliriz, yani sahne üstü gösterimi ola-

rak ele alabiliriz. O bakırndan o noktaya dönüp o noktadan itibaren

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 49

yeniden kurulması, inşaa edilmesi gereken bir süreci yaşaması ge-

rektiğini düşünüyorum tiyatroda.

Uzatmadan konuyu özellikle Metin Bey'in biraz evvel bahset-

miş olduğu işaretler, kültürler arası meseleye biraz değinilirse ko-

nuşulacak sözler olabilir.

A.K.- Sağolun Sayın Algan, Sayın Çapan bu cenahta bir con-

sensus ortaya çıktı daha ilk başta.

Cevat Çapan- Ben bir masalla başlarnak istiyorum; Tanrı evreni

yaratmış; altı gün geçmiş. Yedinci günde bakmış, insanlar sıkılıyor

fena halde. Eğlensinler diye tiyatroyu onlara arımağan etmiş. Bu

Veler Brook'tan naklen bir masal. Kendim uydurmadım. Tiyatro in-

sanları bir süre eğlendirmiş, insanlar tiyatro ile eğlenip ilgileniyor-

lar bir çeşit. O zaman tiyatro çağdışı görünmüyor, amna bir süre

sonra sıkılınaya 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, meleklerin-

den birini çağırmış, bir kelime yazmış kağıda, meleklere vererek

alın götürün, bunları insanlara verin demiş. Melek de getirmiş o

kelimeyi vermiş insanlara. Açınış okumuşlar. Şimdi isterseniz bu-

rada yüksek sesle düşünelim, okuduğum metin İngilizce idi, "İnte-

rest" diye bir kelime. Ben bunun "ilgi" olarak çevrilmesinden yana-

yım, arna bu çıkar olarak da "faiz" olarak da, "yarar" olarak da çev-

rilebilir. Bu kelimeyi anlamaya çalışmışlar insanlar; "ilgi", "yarar",

“çıkar" Kişiye göre değişen bir şey, ancak "ortak çıkar, yarar" olur-

sa, belki eğlenceli bir şey olabilir diye düşünmüşler. Bu "ortak ya-

rar", bu "ortak ilgi" tiyatroyu kurtaran bir şey olmuş. Bu sadece ti-

yatro için değil, öbür sanat dalları için de geçerli bir mesele olarak

düşünülebilir.

Tabii burada bu masal bizi Metin And'ın sözlerine de yaklaştı-

rıyor. Yani gerçekten bir çeşit kültürler arası ilgi olması gerekir ki,

tiyatro çağdaş olabilsin. Çünkü tiyatro ve öbür sanatlar, ama özel-

likle tiyatro, toplumsal bir sanat olan tiyatro, ister istemez insanlar

arasındaki ilişkileri, kültürler arasındaki ilişkileri de göz önünde

bulundurmak zorundadır. Yani böyle yaptığı zaman, söyleyecek il-

ginç bir sözü olabilir, yani ilgi, bir ilginçlik yaratabilir. Zaman za-

man tiyatronun bu ilginçliği yakaladığını görüyoruz tarihte, yani

burada bir tiyatro tarihi dersi vermek istemiyorum. Tiyatronun

çağdaş olabildiği dönemler var. Bu dil çağ değiştikçe zaman akışı

içinde elbette eskiyor, ama tiyatro çok kolay değişen bir sanat de-

ğil, tutucu bir biçimi var tiyatronun. Biraz seyircinin beğenisine

bağlı. Belki biraz değişen koşulları, Beklan'ın söylediği teknolojik,

50 SALI TOPLANTILARI

bilimsel alandaki ilerlemeleri hernen 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 bi-

liyor, 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 sahnedecanlandırışı 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, ti-

yatro 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 gi-

zini büyük bir kendini adama ile, kendilerini o işe adayarak yapı-

yorlar. Yani dillerini, tiyatro dilini en yetkin biçime getirmeye çalı-

şıyorlar. Bunu bizim tiyatro eğitimimizle karşılaştırdığımız zaman,

inanılımayacak kadar güç bir şey. Bu yüzden tiyatro antropolojisi

gündeme geliyor bir anlamda. Çünkü tiyatro antropolojisi toplum-

ların, 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 uygulayıcıla-

rının Asya ile ilgilenmelerinin temelinde bu yatıyor. Yani bakıyor-

sunuz Hindistan'a, Çin'e, Uzak doğuya gidiyorlar, orada bu gele-

neksel tiyatronun bir çeşit uygulama gizlerini bulmaya çalışıyorlar.

Bunda Antonin artaud'nun da büyük katkısı var, bir çeşit bize ha-

tırlatması var. Tabii bu mide fesadı hikayesi de ilginç! Ben aç kal-

mış hissediyorum kendimi. Aslında tiyatro için hiç bir zaman yete-

rince doymamış gibi görüyorum. Bu yüzden de bir takım abur cu-

bur şeylerle karnımı doyurmaya çalışıyorum. Çünkü her yerde ke-

çi boynuzu gibi de olsa, tiyatronun bazı besinleri karşımıza çıkabi-

liyor.

Tiyatronun Türkiye'de, yabancı ülkelerde, bir çok ülkede çağ-

dışı oluşunun nedeni, insanların çağdışı bir yaşama biçimi seçmele-

rinden kaynaklanıyor. Yani her sanat saygın bir iş ortaya koymak

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 5I

istiyorsa, hayatın niteliğini araştırır, nasıl bir hayat yaşıyoruz? Bu-

nu 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, bi-

limin en ince buluşlarını bilmesini bekleyemeyiz. Çünkü bir sanat-

çının, bir tiyatrocunun gerçekliği algılayışı, gerçeklikle ilgili sezgi-

leri çok başka dalga uzunluklarında olabilir. Ama bundan yararla-

nabiliyorsa, yararlanması onu zenginleştiren bir şeydir. Onun dili-

ni daha anlamlı, daha etkili kılan bir özelliktir. Elbette onlardan ya-

rarlanmalıdır.

Ibsen konusuna gelince; Ben Hortlaklar'ın çağdışı bir oyun ol-

duğunu sanmıyorum. Çünkü birtakırn oyunlar yazıldıkları dönem-

de 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 almıyordur,

Hortlaklar'ın teması frengi değildir, dürüst yaşamaktır. MAdam

Alving, Nora gibi kapısını çarpıp çıksaydı, gördüğünüz evde kal-

mış, umutsuz kadın olmayabilirdi. Yani kocasının yalanlarını ört-

meye çalışan iki yüzlü bir kadın olmasaydı, seyrettiğimiz oyun or-

taya çıkmazdı. Ibsen'in her zaman, çoğu zaman oyunlarında ele al-

dığı sorun ahlak sorunudur, ya da hayatın niteliği sorunudur. İn-

sanlar nasıl yaşıyorlar. Yaban Ördeği'nde Ekdallar neden öyle yaşı-

yorlar. 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 çıkar-

lar. Yani bu bakımdan haklı Metin And, çünkü oyun bir frengi so-

runuymuş gibi anlatılıyorsa, oyun o zaman eskimiştir. Çağdaş ti-

yatro, 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 yüz-

den de Jan Kott Çağdaşımız Shakespeare diye bir kitap yazabilmiş-

tir 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.- Bıktırmayalım, müşteri velinimetimizdir.

A.K.- Sayın Alkaya, sanıyorum yavaş yavaş Türkiye'de tiyatro-

nun niye çağ dışı bir konumda olduğunu da sorgulamaya başlama-

mız gerekiyor. Sayın Algan'ın 10 yıl önce denemeler yapmaya ça-

52 SALI TOPLANTILARI

lıştığı, çağdaş olana yönelik arayışları uygulamaya çalıştığı bir ku-

rum, bugün gişe derdi önde olan bir kururna dönüşmüş. Acaba zo-

runlu 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 kay-

gim var. Türkçe çok ilginç bir dil, Türkiye ilginç bir toplum, her şey

başka anlamlara geliyor. Biz müthiş bir kavram erozyonu içinde-

yiz. Geçenlerde bir vakıf toplantısında, politik bazı olan insanların

kuracağı bir vakif bu, böyle bir şey önerdim; en başta devrim söz-

cüğünün önüne iki nokta üstüste koyup ne anlama geldiğini anla-

talım dedim. Çünkü oradaki insanların, benim, kendimizi devrimci

insanlar olarak tanımlamak gibi bir meselemniz var. Şimdi çağdaş-

lık, 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 strüiktürünün için-

de 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 hissediyo-

rum kendimi: Değişenin içinde aynı kalanı yakalayandır bence çağ-

daş 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 tü-

kendiğinde hâlâ sürinekte 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 ya-

kalamış bir edebi akımı, bir tiyatro oyununu, her neyse, alıp bura-

ya getirip 1/1 uyguladığınız zaman çağdaş olmazsınız. Oyun ya-

pıldığı yerde ve anda çağdaştır, siz onu bir saat sonra buraya taşır

ve aynen tekrarlarsanız çağdaş olmazsınız. Çünkü herhangi bir

katkınız yoktur. Çağdaşlık aynı zamanda bir katkı içerir bence. Bir

de sözlüklerde tali anlam olarak kullanılan bir karşılığı eklernek is-

tiyorum; eşzamanlılıktır çağdaşlık. Şimdi birkaç örnek verirsem

daha iyi anlaşılacak. Örneğin, bizim ülkemizin tiyatrosunu sordu-

nuz... Cumhuriyet Dönemi yazarları iyi yazarlar, yetenekli yazarlar

ama bakıyorsunuz yapıtları kalımamış bugüne. Mesela Necip Fa-

zıl'ın "Reis Bey"i kalrnamış da Aristophanes'in "Eşek Arıları" çağ-

TİYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 53

daş. Aristophanes'in "Eşek Arıları"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 kalrnamış, arna Aristophanes'in mübadele değeri var. Söyle-

mek istediğim bir şeyi Cevat Çapan söyledi; ben de Hortlaklar'ın

çağdaş bir oyun olduğunu düşünüyorum. Ola ki frenginin yerine

AlDS'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 çıkına konusun-

da...

O.A.- Elimden geleni yaparım ama ben öncelikle edebiyatçı-

yım. Belki bundan çok fazla kurtulamayabilirim. Şirmdi Shakespea-

re 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, tamarmen müzeografik anlam-

da, Elizabeth döneminin bütün gereklerine uyarak hatta Globe Ti-

yatrosu'nun eşi bir tiyatro inşaa edilerek oynandığında,o oyun me-

tinsel olarak çağdaş olmasına rağımnen 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. Söy-

lediğiniz arkaik bir uygulamadır. Bunun hayatta yeri yok mudur?

Vardır tabii... 16. yüzyılda insanlar nasıl tiyatro seyrediyorlardı ko-

nulu bir laboratuvarda bu çok çarpıcı olabilir. Ama bu çağdaş ti-

yatro değil. Shakespeare'de çağdaş olan göstergesel olan değildir ki

zaten.

A.K.- Dernek ki metinsel gerçekliğin dışında.

C.Ç.- Cevap vermiştim ben sanıyorum.

A.K.- Tartışma yeniden metin düzeyine geldi. O noktadan ha-

reket 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 insa-

nın varolmasından beri değişmeyen temel izlekleri sürüyor olma-

54 SALI TOPLANTILARI

sında arketipel izlekleri sürüyor olmasında. Aşkı, ihtirası, tutkuyu,

iktidar yönelişini vs. bunları sürüyor ve bunları müthiş bir kurgu

ile geliştiriyor olmasmnda; birbirine zincirleme izlekler olarak bağlı-

yor olmasmda. Bu anlamda Shakespeare çağdaş, bu anlamda admı

vermeye gerek var mı bilmiyorum, bir sürü Türk yazarı çağdaş de-

ğil.

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 kon-

sensus oluştu. Ben de orada büyük ölçüde kendimi size yakın his-

sediyorum; ama acaba biz mi çağ dışıyız?. İlk başta okuyacaktım;

ben pek fazla optimnist bir insan olmadığım için, alımtım da Fuen-

tes'in makalesinden bir paragraf: "En sonunda Homner'in kahrarna-

nı kibrini doyurabilecek, artık doğayı mahvetme yeteneğimiz var.

Artık doğada tragedyanın kahramanı gibi ölümü tanıyacak"

Bugün geldiğimiz noktada bizim anladığımız anlamdaki çağ-

daşlık tükeniyor mu acaba?. Yani biz üretilen her şeyi çağ dışı bu-

luyorsak, acaba biz mi kontr noktadayız. Kendimi size çok yakın

hissederek söylüyorum, acaba biz mi çağ dışı kaldık?.

Çağdaşlığın ölçüsü nedir? Forme olduğunuz süreçte edindiği-

niz değerler, düşünceler skalasıdır; bunun toplamıdır çağdaşlık.

Kendi oluşumunuzun ve kendi sürdürdüğünüz hayatm temelinde,

odağında yakalayabildiğiniz şeyler çağdaştır. Acaba hayat, şu post-

modern strüktürün içinde bambaşka bir mecraya mı akıyor? Acaba

biz o yüzden mi bir kanalda tiyatroyu sıfırdan başlatmak, bir ka-

nalda showbusiness'e projekte etmnek gibi bir ikilemle karşı karşı-

yayız? Bakıyoruz, 20. yüzyıl müthiş bir akımlar, ekoller, metodlar

patlamasma sahne olmuş ve 20. yüzyıl sonunda biz, çok büyük öl-

çüde, tiyatroyu 3.000 yıl geriye götürsek ve oradan yeniden mi inşa

etsek, gibi şeyleri düşünmeye başlamışız. Bir yandan da müthiş bir

disütopya üretmişiz. Sayım And'm disütopyası çok tartışılır gibi ş;e-

liyor bana. Pozitif anlamda çok akla yakın yönleri var. 21. yüz.yılm

tiyatrosu Show business mi olacak, bir Michael Jackson şovunun

izdüşümü mü olacak? Bütün bunlar önemli, ama gene d tiyatro

var olacaksa metinle birlikte var olacak, tekstüel bir yapısı olacak

diyedüşünüyorum. O anlamda tiyatroyu müziğe yaklaştırmak pek

mümkün görünmüyor. Tiyatroyu müziğe yaklaştırmak, ırtirzij;e de

haksızlıktır çünkü. Tiyatro o zaman başka bir şey olur, tıyatro ol-

maktan çıkar. Teksti dışlamış olan yeni bir yapı olursa, yenı bir te-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 55

atral yapı olursa, yeni bir metod ortaya çıkarsa, bu tiyatroyu dışla-

mış dermektir. Bazı türler ölür. Nasıl dinazorlar ortadan kalkıyorsa,

belki 8-10 yıl sonra insan soyu da ortadan kalkabilir! Kalkmasa bi-

le, 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 ara-

mak gerektiğini düşünüyorum.

Kültür antropolojisi çok önemli 1970 lerde özellikle bu konuda

patlama oldu. Multikültüralizm hareketinin patlarnası, çok fazla

postmnodern strüktürün içersinde oldu Afrika'dan bir şeyler, As-

ya'dan bir şeyler, biraz Orta Doğu biraz Latin Amerika, yani herke-

sin taşıdığı birikimi ortaladı ve o ortalarmanın sonucunda sorgulan-

mamış bir sentez ortaya çıktı.

Türkiye'de Çağdaş Tiyatrodan söz etinek mümkün mü? Bence

mümkün değil. Çünkü zamana dayar:klı, bugün hâlâ kalıcılığını

koruyan, postmnodern bir strüktür a',ısından değil, bizim değerleri-

miz açısından, yani bizim çağdaşlığa yüklediğimiz aydınlanma te-

melli olan ya da Shakespeare temelli olan ya da Aristophanes te-

melli olan her neyse, değerler açısından kalıcı olan bir yapıt var

mı? Yok gibi geliyor bana. Olmaması da çok doğal, her şey gibi ti-

yatro da çok geç gelmiş bu coğrafyaya. Nasıl bizim ressamlarımız

Picasso kübizmi araştırırken, yeni yeni empresyonizmi keşfedip

baş tacı etmişse, tiyatroda da, laboratuvarlar kurulmuşken, biz hâlâ

15. yüzyılda İspanyol Tiyatrosunda bulunmuş olan smültane dekor

sistemini çok büyük yenilik zannetmişiz. Vasfi Rıza ekolünü kaste-

diyorum, müthiş bir yenilik gibi gelmiş smültane sahne. Oysa 17

yüzyılda bütün Avrupa tiyatrosunda var, 15.yüzyılda İspanyol ti-

yatrosunda var. Her şey gibi Batılı anlamda, Yunani anlamda tiyat-

ro bize geç geldiği için, şanssız bir durum sözkonusu. En fazla çağ-

daşlığa yaklaşanlar, temnel izlekleri sürenler, metin anlamında Na-

zım Hikmet'in Ferhat ile Şirin'inde bir çağdaşlık yakalarmak inüm-

kün ama onu Leyla ile Mecnun'da da yakalarsınız, Rorneo ve Jüli-

et'te de yakalarsınız. O ümitsiz aşkın hikâyesi çok temel bir izlektir.

Konuşmayı açarken Türk Tiyatrosu ileriye mi geriye mi gidiyor de-

miştik, ben Türk Tiyatrosu'nun ne ileriye ne geriye gittiğine inan-

miyorum.

A.K.- Ben Orhan Alkaya'dan alıntı yaparak söze girmek istiyo-

rum. Orhan Alkaya çağdaşlık bir katkıdır demişti, özgün olanı ya-

kalamak, 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

56 SALI TorLAN'TILARI

söylem geliştirme olarak tanımlayabilir miyiz? Şirmdi yine metinin

ötesine geçerek Türk Tiyatrosu çağdaş olanı nasıl yakalayabilir?

M.A.- Söze başlamadan önce demin Cevat Çapan Ibsen konu-

suna değindi, ben oldum olası Ibsen'i severmedim ama frengi ola-

yında haklıdır. O zaman gençlik yıllarında her yazıya çekici bir

başlık bulmak hevesiyle yapılmış bir şey, New York'da eleştirimnen-

ler de bunu sık sık yaparlar, böyle bir çarpıcı başlık bende "penisi-

lin öncesi" boşluğunu doldurttu gayet tabii ki Iİbsenin bu oyunu

yalnız frengiden ibaret değil Hortlaklar'da, o bakırndan uyarısı için

kendisine teşekkür ederim, haklıdır tarnamnen.

Şimdi ben bu metin meselesine geliyorum, ondan önce de kü-

çük bir fıkra anlatmak istiyorum. Beni Japonya'ya bir seri konfe-

rans vermek için çağırdılar bir ara. fakat Japonlar herşeyi Japonca-

ya çevirmek istiyorlar, Bunun için görevli profösör bana yazdı ve

konferansın metnini bir ay önceden gönderin, ben de çevireceğim

dedi. Ben de ona mektup yazdım "Ben hiç bir konferansırnda hatır-

latma kağıdı bile kullanınam, sadece konuşurum, onun için size

metin veremiyeceğim, metin versem de onu takip edemem, aklırna

o sırada ne gelirse onu konuşurum" dedim, derslerde de öyle, yani

bir yere giderken ne söyleyeceğimi bilmeden giderim öyle alışmı-

şım.

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, Ja-

ponlar gülüyor, dikkat ettim üç veya dört kere "metin" kelimesi

geçti Türkçe olarak, ve buna güldüler. Demiş ki metin durnek Türk-

çede teksttir aynı zamanda konferansçının da adıdır, Metin "me-

tin"i sevrniyor

Aslında metin tiyatroda eğer bir yazarın bugün olduğu gibi

evinde yazıp tiyatroya getirdiği metinse, evet ben metne karşıyım,

fakat metin olmayan tiyatroda bile metin vardır. Metinsiz tiyatro

olmaz o bakımdan katılıyorum.

Örneğin balede yazılı bir metin belki yarım sayfa belki üç sa-

tırlık metin vardır fakat balenin metni vardır aslında baştan sona

kadar gider. Şimdi yazarları bakımından birkaç kısma ayrılır me-

tin. Bir yazar vardır ki o aynı zamanda tiyatronun içindedir o

adam, büyük yazarların hepsi böyle. Sözpelimi 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 roportajda bugün be-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 57

lirttik Shakespeare, Rorneo Jüliet'i yazıyor evinde ertesi gün orada

Mercutio rolünü oynuyor.

Moli&re hem topluluğun başı hemrm baş oyuncusu hem de yaza-

rı. 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

tiyatrocu gibi işliyor, böyle yazarlar var. Türkiye'de pek makbul

değil bu yazar ama ben çok seviyorum Peter Shaffr'ın oyunlarında

bu var, mesela "Eguus (Küheylan)" diye çevrildi bizde; hangi yerde

sahneye koyarsanız koyun belli bir düzeyi tutturur, hatta bizde oy-

nandı. Cüneyt Gökçer İngiltere'ye gitti gördü ondan sonra koydu

sahneye dediler. Halbuki gitmrnedi biliyorum fakat ingiltere'deki ka-

dar başarılı öldu. Mozart'ın Arnadeus filmi olsun, filrninde senar-

yosunu 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 ya-

zan. Ben edebi heyette olduğum için biliyorum tiyatro oyun açlığı

çekiyor. Arman Türk Yazarlarını oynayalım deniyor ve ne gelirse

oynuyor. Bir oyunu oynanan yazar (Bir takım entrikalar dönüyor

durmadamn). Bir kısmı basınla ilişkili olduğu için baskı yapıyor ti-

yatroya, aleyhinize yazılar yazarım ille bu oyunu oynatın diye. Bü-

tün bu dalavereleri bildiğim için Türk seyircisine gayet nahoş, hiç

tiyatro ile ilgisi olmayan şeyler veriliyor.

Türkiye de de var böyle tiyatrocu 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 zannediyo-

rum benim çok sevdiğim Tanzirnat Döneminden çok geriye düş-

tük, çünkü bu olay tanzimatta vardı. Osmanlı Tiyatrosunda yazar-

lar da tiyatronun içine girmişlerdi, o zamanki yazarlar Ali Bey, Na-

mık Kemal, Ahmet Mithat da bir ara girmişti, içindeydiler tiyatro-

nun. 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-

58 SALI TOPLANTILARI

mak üzere, orada yazar var zaman zaman, fakat tamamiyle bir

adamm, rejisörün tasarımı bir bütün oyun. Ve bunlar yazarları ışık-

çı neyse dekorcu neyse o gibi kullanıyorlar, yani yazarın da bir kat-

kısı oluyor. Fakat bu çalışma sonunda toplu, kollektif bir çalışma

olarak ortaya çıkıyor. Onun için çok güzel tiyatro, ben çok seyret-

tim 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.

Tamnamiyle bir ekip çalışması ama bir beyin bir yaratıcı var. İş-

te onu diyorum, Şair şiir yazıyor, şiirin yaratıcısı şair, resmnin yara-

tıcısı ressam, binanın yaratıcısı mimar, peki tiyatronun yaratıcısı

kim?. Bu soruyu sormak lazım, işte tiyatronun yaratıcısı oyuncu ve

Tejisör yani iki unsur var. Türkiye'de inanm bir tek tiyatro adamı

gelmiştir, tiyatro kafası belki şaşıracaksınız bunu söylediğim za-

man İsmail Hakkı Baltacıoğlu, İsmail Hakkı Baltacıoğlı tiyatro ile

çok ilgilenmiştir. Tiyatroda öze doğru araştırmıştır. Bütün Rus

Vahtangof'ları, Meyerhold'leri incelemiş ve bunlardan çıkardığımız

öz tiyatro nedir, öz tiyatroda kabukları çıkarırsanız geriye iki şey

kalır. Biraz evvel Beklan Algan'ın söylediği şey seyirci ve oyuncu

kalıyor, işte tiyatro sanatı budur. Onun üstüne eklenen şeyler gü-

zel, zenginleştiri onu arna hiç bir zaman bu ikisi arasındaki alışve-

rişi etkilernemiştir. Bu alış veriş kaybolmuştur Türkiye'de, işte be-

nim tiyatroda çağ dışı anlayışım, seyirci oyuncu ilişkisinin kaybol-

masımdandır.

Şimdi altın çağlara bakalım; Antik Yunan Tiyatrosu; Bir festi-

valde Yunan seyircisi belki 20 tane Kral OIDIPUS 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 Me-

dea onun için önemli değil, Medea ya da Kral OIDIPUS önemli de-

gil, önemli olan onun nasıl oynandığı ve nasıl gerçekleştirildiği.

Koltuğa böyle mıhlanıp ta sonuna kadar seyretmiyor, ben işte bu

canlı ilişkiyi kastediyorum. Bunun üstüne bir çok göstergeler kine-

tik unsurlar, tekst, söz, müzik, makyaj, dekor ne koyarsanız koyun

arna bu ikili ilişkidir tiyatroyu yapan ve bunu ilk defa Türkiye'de

canlı bir sesle söyleyen İsmail Hakkı Baltacıoğlu olmuştur ve uygu-

larna da yapmıştır. Tiyatroculuğu zayıf olduğu için uygulamaları

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 59

ilgi görmemiştir, fakat kitapları çok ilginçtir ve bize bunu öğreti-

yor, bunu hepimiz biliyoruz bugün ama bir çeşit bilmezlikten geli-

yoruz. Gene de yazar olamaz filan demesem bile tiyatro sanatını

arayalım her şeyden önce. O edebiyatın malı tekst tabii tekst de

olur, olrmaz arna 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 ilşkisi kaybolmuştur" Sonunda bu oyuncu seyirci

ilişkisini buluyoruz ve bunun üzerine inşaa edilecek çağdaş olan.

Saym Algan, sizin de 1970'lerdeki çalışmalarınız o ilişkiden yola çı-

karak tiyatronun sözünü kurmaktı, çağdaş bir tiyatro dili oluştur-

maktı. Niye o arayışlardan geriye gidildi?

B.A.- Bu soruya gelmeden önce ilginç bir noktada kaldı, ora-

dan 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 çağ-

daş bir katkıdır, oluşum vardır denilecek. Ben onu biraz evvel Me-

tin'in değindiği noktadan da almak istiyorum. Kısaca yaratıcılık

meselesi nedir ki tiyatroda yaratıcılık nedir diye bakalım. Yaratıcı-

lık bildiğim kadar son yıllarda ele alman değinilen ve araştırılan

operasyon masasına konulmuş bir konu olmasına rağrnen şu nok-

talar denilebiliyor ancak, uzmanları, doktorları veya alanlarda çalı-

şan kişiler. Normal bir takıntısı olmayan her insanda yaratıcı bir

güç potansiyeli vardır. Mesele bu potansiyeli nasıl deşifre edip or-

taya çıkarılması dedikten sonra bu prosesi yaşarna geçiren veya or-

taya 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 yaratı-

cılık potansiyeli dışlanmış olarak karşımıza çıktığı vakit anlanması

için bir ölçü kendi kendirme, 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 ala-

nına geliyor. Sanatı üreticilik diye, sanat üretiliyor diye tanımlıyo-

ruz bunu. Halbu ki üreticilik malum, doğrudan doğruya birbirinin

eşi tıpkısı olması, sanayi kolundan aktarılması.

A.K.- Dizisel üretirne sözkonusu olduğunda.

B.A.- Akan band meselesi, yürüyen band olayı ile karşı karşı-

yayız. Buna karşılık yaratıcılık dediğim gibi bir kereye mahsus, bir

kişi tarafından, şimdi bir kişi tarafından bir kereye mahsus mesele-

60 SALI TOPLANTILARI

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 tiyatroda yaratıcılık kime aittir? Hermen

diyoruz ki kollektif bir yaratırndır, acaba öyle mi, yaratıcılığın kol-

lektif olmasına imkan var mı acaba. Eğer varsa demek ki herkes de-

rece derece değişik bir yaratım meselesini gelip tiyatro olayına atı-

yor, o toplanıyor, oradan bir bütün olarak eğer çıkabiliyorsa çıkı-

yor. Eğer değil de bir kişiye ait, bir kişi sözkonusu ise bu değişik fe-

nomenlerin 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 ya-

zılı 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 iyiyse, 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 tiyatroda kimdir?. Ben şahsen

kollektif bir yaratıcılığı şu anki anlayışımın 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 sü-

rü kimse de oyuncu değil diyor. Bugünün yeni akımlarının daha

fazla rejisör falan diyor, benirim hoşumna gidiyor arna 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 uzatınamamk

için toplamaya çalışayım bu yeni mi diyelim veya bu değişik bilim

düşün alanlarının tiyatroya akışı nedeniyle yaşadığımız çağda bir-

den bire tiyatroya bakışımızın termnel ögeleri 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 tiyatroda ilerliyor. Her yerde dünyanın neresinde olursa

olsun oyun ortaya konulduğu vakit, konulmaya başlandığı vakit

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 61

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 oyun-

cuların ve diğer tiyatro yapımcılarının değişik fikirlerini potasına,

potaya getirmeye çalışır da eninde sonunda o pota içinde bir bü-

tünleşmeye götürmeye ve başarı derecesi bu bütünleşme ve birleş-

mesinden doğuyor. Hayır! bugünlerde demeye kalkıyoruz ki,yolu-

nu arıyoruz bu nasıl olur diye. Bu bütünleşmeye birbirine benze-

meye, bir konsensusa, evete giden değil, kendi kimliklerini koru-

mak şartıyla karşı karşıya kaldı. Yani nedir tiyatro olayı aktörler

grubu dersek aktörler grubunu o konu üzerindeki birbiriyle uyuş-

ması, eninde sonunda bağdaşması değil kendi özgünlüklerini sa-

vunmalarını. Aktörlerin rejisörle, rejisörün metinle, metinin diğer

tiyatro elemanlarıyla buluşması, öpüşmesi, sarılıp benzer bir nok-

tada 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, çatışmada-

ki ana noktaları koruma olayında, yani yaptığımız tiyatro o bir

gün, açılış gününe doğru giden hummalı kaotik yaşam düzeni için-

de varmak istediğimiz o mutlu anı ters yüz etmeye başlıyoruz. Bü-

tün bunların içinde kısaca anlatmrnaya, bence anlatmaya çalıştığımız

kimlik ve yaratıcılık meselesinin korunması olayı yola çektiği gü-

dümlediği 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 ka-

lıcılığı olmadığı için, yani resmi bir kimlik kazanamadığı için yal-

nuz yapılmalarının istek ve heveslerine bağlı kaldığı ve onlar şu ve-

ya bu nedenle ortadan çekilmek zorunda kaldıkları vakit olduğu

gibi işin hiçbir iz bırakmaksızın silinme meselesi. Yeni bir fırsat çık-

tığı vakit yeniden, siz 10 yıl evvelki insan değilsiniz ve bir 10 yıl-

dan daha evvelden başlarnak mecburiyeti hasıl oluyor. Hiç göstere-

ceğiniz malzeme yok, ortada yok olmuş hepsi. Özellikle bu gibi ça-

lışmalarda metni gösteremiyeceğiniz için yaptığınız şey perdenin

kapandığı gün bitiyor, yok oluyor bu acı tarih, boyuna kendini yi-

neliyor.

AK.- Evet Sayın Algan sağolun, Sayın Çapan az önceki konuş-

62 SALI TOPLANTILARI

manız da çağ dışı olmak zorunda tiyatro dediniz biz çağ dışını ya-

şıyoruz diye bir genelleme yaptınız.

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

yaşıyorsa olabiliyor.

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. Gerçek-

ten Türk Tiyatrosu bir katkı getirebilir mi? Yeni bir özgün söz geti-

rebilir mi? Getirdiği Batı şöylemine bir ek olabilir mi? Ya da ona

muhalif bir söylem mi olacaktiır? Çağdaşlığın bir katkı olarak ta-

nımlanması herhalde karşı çıkılmayacak bir tanım gibi geliyor ba-

na.

C.Ç.- Tabi getirmezlerse, gidip kendimizi denize atrnamız la-

zım. İlk sorunuza döneyim. Tiyatroda bir arayış var mı çağdaşlaş-

mak için? Tiyatro ne zaman çağdışı duruma düşüyor? Kendi çağını

anlayamaz ve anlatarnaz duruma geldiği zaman. Böyle birtakım

şeyleri terncit pilavı gibi seyircisine sunduğu zaman, tiyatro çağdışı

oluyor. Bakıyoruz. Bu eskime nereden kaynaklanıyor? Bir çeşit be-

yinsizlikten, düşünmemekten kaynaklanıyor ya da duymamaktan

yani yeterince canh olamamaktan, yaşayamamaktan kaynaklanı-

yor. Bu yüzden de tiyatro tarihine baktığımız zaman, tiyatronun

canh dönemleri var. Altın çağ dediğimiz dönemleri var. Bir de ti-

yatronun karanlık dönemleri var, çağdışı olduğu dönemleri var. Ti-

yatroyu bu karanlık dönemlerden kurtaran kişiler, durumlar tiyat-

ronun yeniden içinde yaşadığı gerçekliği düşünmesiyle, yorumla-

mayabaşlamasıyla ve onun önemli yanlarını anlatabilecek en etkin

dili bulmasıyla gerçekleşiyor. Bu çağdaşlığı gerçekleştirmek, diye-

lim ki çağdaş tiyatro doğduğu zaman bu parlak örnekleri görüyo-

Tuz. Eski Yunan'da. Burada diyelim ki metinler bir kenara itilse de,

oradaki uygulamanın başarısı, o coşkuyu çağdaşlığı sağlhıyor, ama

bence metinlerin de bir payı var. Yani Sofokles'i büsbütün Euripi-

des'i büsbütün bir kenara iterneyiz. Tıpki Shakespeare, Lope de Ve-

ga'yı, Moliere'i de o metinleri yazdıkları için bir kenara itemediği-

miz gibi. Fakat bu yazarların, bu yaratıcıların gizi Metin And'ın

söylediği gibi yaptıkları işin tümünü çok iyi bilmeleri, yani o dili

çok iyi kullanabilecek bir yetkinlikte olmaları. 18. yüzyılda 19. yüz-

yılda tiyatronun çağdışı olmaya başladığını görüyoruz. Bu çağdışı-

lığı ortadan kaldırabilecek bir arayış içinde, bir adam ortaya çıkı-

yor. Büchner'in, Danton'un Ölümü de tiyatroya çağdaşlığı kazandı-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 63

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 görüyo-

ruz, Strindberg'i görüyoruz, çehov'u görüyoruz, wedekind'i görü-

yoruz, Bernard Shaw'u görüyoruz. Hatta bunlar yazdıkları metin-

lerle bir anlamda çağdaşlık kazandırıyorlar. Yaptıkları işe gene ka-

tılıyorum. Metin And bu yazarların ortaya çıkardıkları metinler de

evde yazılmış, tiyatroyu bilmmeyen insanların metinleri değil.

İbsen oyunlarını yazmaya başladığı zaman, 120 tane oyun sah-

neye koymuş, bir tiyatro dramaturgu ve tiyatro yönetmmeni Çehov

belki tiyatronun içinde çalışmamış ama Stanislavski ile çok verimli

iş yapabilecek bir tiyatro duyarlığı var. Ve bu tiyatro duyarlığı Sta-

nislavski'yi zaman zaman aşan bir duyarlık. Yani Stanislavski'nin

yorumlarının yanlışlarını ortaya koyabilen bir duyarlık. Ama çağın

hızlı değişimi tiyatronun yalnız metinle çağdaşlaşabilmesini güç-

leştiriyor. Çünkü ister istemez yalnız metinle yaşamnaya çalışan ti-

yatrolar var. Tiyatronun beslenme kaynağı olan oyuncunun yetiş-

mesi veya yönetmenin, tiyatronun temelinde yatan bu işbirliğini

diyelim ki bireysel yaratıcılıkla toplum yaratıcılığını birleştirebile-

cek gücü görmelerini önlüyor. Bunda belki tiyatro mesleğinin, ti-

yatro ticaretinin de bir zorlaması var. Bakıyorsunuz, tiyatrolar bir-

takım şirketlerin ilgisizliği tepkisizliği yüzünden bir ırkçılığa düş-

müş. Burada türm Amerika'yı düşünmeyelim.

Ama birtakım tiyatrocular, aklıevvel tiyatrocular, bu tepkisizli-

ği gidermek için diyelim ki tango müziği çalan bir oyun sahneli-

yorlar ve oyuncular gidip seyircileri dansa kaldırıyorlar. Hatta er-

kek oyuncu erkek seyirciyi dansa kaldırabiliyor ki tepkisi daha şi-

detli olsun. Bu Kenneth Tynan'ın başma gelmiş bir şey. Observer'in

uzun yıllar tiyatro eleştirmenliğini yapan ve tiyatroda, tiyatronun

bu içi geçmişliğini, çağdışılığını çok acıklı bir şekilde anlatıp bun-

dan kurtulmasmı isteyen Kenneth Tinen böyle bir oyuncunun ken-

disini tango yapmak için üzerine yürüdüğünü görünce, dehşete

kapılmış ve "istemiyorum böyle tiyatro" demiş. Bir örnek daha var.

1971'de New York'da ilginç isirmli bir tiyatro vardı. James Joyce Li-

gurd Theatre! Arnan yarrabbi, ne kadar dehşetengiz bir isim değil

mi? Jarnes Joys Liguet Theatere, 10 dolar veriyorsunuz giriyorsu-

nuz tiyatroya. Ben girmedim, yani kıyarnadım 10 dolara. Giriyor-

sunuz gayet yumuşak bakışlı ve davranışlı insanlar diyorlar ki

"Lütfen paltonuzu, ceketinizi çıkarın, papuçlarınızı çıkarın", çıkarı-

yorsunuz. 10 dolar verdiniz bir kere yani tiyatroya girdiniz. Gayet

64 SALI TOPLANTILARI

yumuşak halılar olan bir salonda başka bir seyircinin yanma oturu-

yorsunuz ve bütün tiyatro dokunma oluyor. Yani İnsanlar birbirle-

rine o kadar dokunamaz hale gelmişler ki, bu dokunma onları in-

sanlaştıran, yani tiyatronun aslında başka yollardan şimdiye kadar

daha doğal biçimde yaptığı bir şeyi 10 dolar karşılığında yapmanı-

zı sağlayabiliyor.

İZLEYİCİ- Cevat Bey tepkili bir dinleyici olarak amatör tiyatro-

cuyu da bu işe biraz katar mısınız?

C.Ç.- Aşk olmayınca meşk olmaz, tabii amatörleri de konuşa-

lhım. Şimdi amatörler; Amatörlük Türkiye'de çok acıkir bir durum-

da. Çünkü tiyatro sevenlerin tiyatroyu canlandırmak için kendi iç-

lerinde duydukları heyecanı, yok olmuş olan bir heyecanı yeniden

yaratmak için kendilerini ortaya atan insanlar. Fakat çoğu zaman-

lar tiyatronun çok disiplinli bir uğraş olduğunu bir türlü onlara öğ-

retemiyorsunuz. Yani belki burada onlara yol gösterecek insanların

eksikliği olabilir. Bu yüzden amatör tiyatrolar bu heyecanı akintıya

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 dışlığını kendi canh

çağdaş tiyatro anlayışlarıyla ama bir amatör topluluğunun gücü öl-

çüsünde ortaya attılar ve birden Erdek gibi bir yerde bir tiyatro

coşkunluğu yaşandı. Yani İsmmail Hakkı Baltacıoğlu'nun gerçekleş-

tirmek istediği tiyatronun küçük bir örneği yaşandı. Bu birkaç yaz

da sürdü. Şeyi hatırlatıyor insana bu genç oyuncuların bu davranı-

şı, AÇOK diye bir topluluk var bugün Türkiye'de, Bilsak da bazı iş-

ler var fakat bunlar bu azgın çağ dışıhk içinde o kadar küçük şeyler

ki, insana Shakespeare'in bir sonesini hatırlatıyor. Şöyle diyor Sha-

kespeare sonesinde "Nasıl başa çıksın bu azgınhkla güzellik, bütün

gücü'bir çiçeğin açışı kadarsa eğer" böyle güzel bir şekilde bitirebi-

lirim sözümü.

A.K.- Sağolun Sayın Çapan.

İZLEYİCİ- Peki bir ruh bir canhhk kazandıramaz mı bu yozlaş-

maya.

C.Ç.- Yalnız ruh değil, çahşma ve bilinçli disiplinli bir çahşma

o konuda sanıyorum Metin And'ın bize anlatacağı çok şey var. Ne-

den Asya tiyatrosunu birtakım insanlar hayranlıkla keşfediyorlar,

çünkü orada inanılmaz bir çaba gerektiğini görüyoruz, sahnedeki

veya oyun alanındaki insanın seyircisine canh bir anlatım yolunu

bulması için nasıl bir eğitimden geçmesi gerekiyor, bunu keşfedi-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 6 5

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 söyleye-

bilir 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 çalışmaları nerede yapacaktınız Sa-

yın Algan.

C.Ç.- Etkisi yok demedim.

A.K.-Peki pardon geri aldım.

C.Ç.- Elbette etkisi var. Kendini o küpün içine hapsedilmiş his-

sediyorsa tiyatrocu, 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 coş-

turan birşey olabilir. Peter Brook "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası",

yahut Bahar Noktası diye bir oyun var ya Can Yücel'in çağdaşlaş-

tırdığı, Beklan'ın da deneme sahnesinin başındayken, Başar Sabun-

cu ve oradaki toplulukla Orhan Alkaya'nın da içinde olduğu toplu-

lukla çağdaşlaştırdığı bir kutu sahnede koydu. Peter Brook "Bir

Yaz Dönemi Gecesi Rüyası"nı yani Alduyeh diye bir tiyatroda

Londra'da bir küp, fakat bu küpü o kadar yaratıcı bir şekilde kul-

landı ki. Şimdi nedir "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası"? Özü cinsel

enerji, aşk, coşku. Shakespeare kendi döneminin tiyatrosunda dili-

nin gücüyle, dilinin güzelliğinin gücüyle oyuncularının yaptıkları

işe inanmalarının gücüyle belki başarılı bir şekilde oynatmış. Ama

günümüze geldiği zaman bizim bunu oyunun içindeki devingenli-

ği bu coşkuyu bu patlamak üzere olan cinsel enerjiyi anlayabilme-

miz için yönetmenin bu püf noktayı yakalaması lazım. İşte o küp

sahne Peter Brook için, o püf nokta oluyor. Ne yapıyor; Yaldızlı ka-

gıtlarla kaplanmış üç duvarı, 4. duvar seyircilere açık ve orada

66 SALI TOPLANTILARI

Hermia ile Leasander veya İskender, Dimitri ile Elena, Dimitrius ile

birbirlerini kovahyorlar. Yani kızışmış genç kız ve delikanlılar ola-

cak. Yani Allah ellerine düşürmesin birbirlerini, böyle bir cinsel

şehvetle. Şimdi bunun sormnut olarak seyirciye geçmesi çok önemli,

yani seyircinin bu yaşantıyı duyması lazım. Koşuyorlar karşılarına

duvar çıkıyor, duvara tırımanacak kadar şiddetle koşuyorlar. Yani

o duvar, o sınır birdenbire o oyunun sınırsız gücünü seyirciye ak-

taran birşey oluyor, ve o kadar. Sonunda, oyunun sonu çok mutlu

biliyorsunuz. Çifter çifter düğünler oluyor Hesiys ile Hipolita, Her-

mia ile Lisandır, Eleni ile Dimitri ayrıca sanatkarlar arasındaki dü-

ğünler. Yani böyle birkaç düğün birden. Şey gibi SHP Belediyeleri-

nin 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 şöy-

le bitiriyorlar; Salona iniyorlar ve seyircilerle sarıhyorlar..Böyle bir

coşkunluğu belki bizden de bekleyebilisiniz.

A.K.- Burada kutu sahnenin, kutu sahne olma gerçekliğini kul-

lanıyor. Boş bir mekân da verseniz,bu yapıdan yola çıkıp orada bir

kutu sahne yapabilir.

C.Ç.- Tabi nitekim aynı oyunu Başar Sabuncu denermne sahnesi-

ne 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 Bek-

lan Algan'ın kutu sahneyi bütün tarihsel bağlamı içinde yerli yeri-

ne oturttuğunu anımsıyorum. 4. duvarı da jaluzilerle kurmuştu

Beldan Algan.

B.A.- O konuyla ilgili birşey söylemek istiyorum, sıram olma-

masına rağmen. Çünkü bizim Cevat'la aramızda eskiden beri süre-

gelen bu mesele hala devam ediyor. Haklı Cevat bir sürü bakım-

dan, Ama ben biraz daha ileri giderek aşırı bir söz söylemek istiyo-

rum. Eğer Türkiye'de bugün tiyatro yapılan her kentte diyelim, iki-

şer üçer tane boş alan tiyatroculara verilse ilk on sene içinde başka

tiyatrocular muhakak yetişecektir. Yani bu kadar basit şey, bir dür-

tü yaratacağına kesinlikle inandığım bir şey. Bir kere düşünce tar-

zından, düşünün bir kere, yazarından tutun klasik anlamda yaza-

rından tutun, oraya bir oyun yazacağım demeye başladığı vakit,

çünkü ne şekilde yazar olursa olsun bir tiyatro biliyor ki oyun yazı-

yor. Bildiği tiyatro yüzde doksan dokuz o kutunun içinde ceryan

edecek bir tiyatro. Onun için istemese, bilmese tiyatroyu çok az bil-

miş olsa da öyle bir konsepsiyonu bir kavramı var.

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 67

Şimdi böyle bir tiyatroya attığımız zaman yazarı, eğer tuzu

olan bir kişiyse muhakak başka şeyler. Bırakin onu yönetmeni deli-

ye 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 çevre-

sel tiyatro oyuncusuyla kapalı kutu oyuncusunun yetiştirilmesi tar-

zından 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 ti-

yatrosunun geleceğinde, meselesinden basit bir vurgu olarak söyle-

diğim bu.

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

M.A.- Ben gerek Sayın Çapan'a, gerek Beklan Algan'a iki ba-

kırndan katılıyorum. Ben verdiği örneğe bir başka örnek katacağım

kutu tiyatro için. Kutu tiyatroyu, kutu tiyatro ile alay etrnek için

kullanılan bir şey. O da Bertoldt Brecht. B. Brecht'ın eski Doğu Ber-

lin'de ki tiyatrosu eski bir müzikhol, kutu tiyatro ve üstelik de altın

yaldızlı kakmalar ve rölyeflerle süslü bir tiyatro. Burada belki yal-

nız o tiyatroyu buldu ama illüzyonist bir tiyatrodan antiilüzyonist

bir tiyatro çıkarmanın yolunu buldu. Şöyle yaptı; Mesela o meşhur

yarım perdesi var ya, ışıkiar devamh aynı şekilde yanıyor, çıplak

ışıklar ama daha da ileriye gitti çerçevenin dışına çıktı.

A.K.- Belki de Beklan Algan'ın tarumladığı olanaklara sahip ol-

saydı, o yabancılaştırmayı kullanmasına gerek kalmayacaktı.

M.A.-Yani bununla, çerçeve gerçeğiyle alay ederekten kendi ti-

yatro anlayışını getirdiler.

A.K.- Sayın Alkaya'ya dönüyorum. Bu konuda ekiemek iste-

dikleriniz dinlemek istiyoruz. Bir de yine sizin az önceki sözünüz-

den 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 gerMim 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 artik.

Katkı nasıl olacak? Katkının nasıl olacağı değil katkının olma-

sıyla ne olacak, olmAmasıyla ne olacak, bu daha önemli bence. Ya-

ratıcıhk tamarmen bireysel bir şey midir? yoksa kollektif ve taşına-

bilir bir şey midir? Bu da ciddi başlıbaşına bir tartışıma konusu bel-

ki.

Yaratıcılığın alanı kollektife taşınabilir. Nasıl taşınır?. Bir kişi-

nin çok özel sergisi, çok özel birikimi bir diğeri ile buluşturuldu-

68 SALI TOPLANTILARI

ğüunda taşınır yaratıcılık. Bu buluşma, bu birliktelik gerçekleştirildi-

ğinde taşınır. Bunun için gereken tanışma süreci gerçekleştiğinde

taşınır. Yani tiyatroyu yapan insanlar, yapmak sözcüğünü özellikle

kullanıyorum, birbirleriyle yaşarnayı öğrendikleri zaman yaratıcı-

lik kollektife taşınır. Taşınamadığı zamrman yapılan şeyin yaratıcı ya

da çağdaş, olumlu herhangi bir anlamda tiyatro olması sözkonusu

değildir. Bir noktadan sonra, figğürüinü oyuncu gerçekleştiriyor ve o

kreasyonu her gösteride yeniden oluşturan da oyuncu. Ama oyun-

cular sahne üzerinde birbirleriyle alışverişini tammamlayarnamışlar-

sa yapılan işin yaratıcı bir iş olması zaten mümkün değil. Yani bir-

birlerini hissedebilecek sezebilecek yaşama olgunluğuna gelme-

mişlerse, mümkün değil. Bu çağın tiyatrosu birlikte düşüinmeyi öğ-

renmiş insanların tiyatrosu.

Bu anlamda benirm konuşmamın koptuğu noktadan alarak

söylemek istiyorum. Teksti kesinlikle evde üretilen edebiyat eseri

dramatik edebiyat eseri olarak görmüyorum ve Sayın And'a katılı-

yorum. T.S.Eliot'un şiire getirdiği çok büyük bir katkı olan obzecti-

ve corelatine kavram bütün sanatlara yayılabilir; realite boşlukta

asıh değildir. Mutlaka hısımhk ilişkileri kurularak vardır her reali-

te.

Bir oyunun kimler tarafından oynanacağı, nerede oynanacağı,

nasıl oynanacağı ile çok yakından ilişkilidir. Tiyatro metni ve onun

üretimi Benim itiraz ettiğim, metinin ortadan kalkmasının miim-

kün olmayacağıdır. Ne kadar kaldırabilirsiniz?. Diyelim Heiner

Müller'in Hamlet Machine'ini ne kadar kaldırabilirsiniz? Metniniz

beş sayfahk bir snopsistir. Ama sonuçta metindir belirleyecek olan.

O metni tümüyle kaldırdığınız zaman, yapılan işe başka bir ad bul-

mak gerekir. Tiyatroyu daha fazla yüceltineye de gerek yok belki.

Yani belli bir düşünceyi mutlaka tiyatro olarak ifade etinek zorun-

da değiliz. Nasıl büyük aile yapısı dağildiktan sonra rornan sanatı

zayıfladı ve yerine tekst diye yeni bir tü çıktıysa, belki bir başka

kanal daha açılacaktır ve o başka kanal kendini kendi irnkânları ve

araçlarıyla ifade etrneyi becerecektir.

Katkıyı da içermek üzere çağdaşlık mümkün müdür? Bir bü-

yük organizmanın içinde görmek gerekiyor belki her şeyi. Bilebil-

diğimiz, anlayabildiğimiz, bize aktarılan kadarıyla tarihi dönemler

gösteriyor. Belli dönemlerde çok parlak çıkışlar, belli dönemlerde

büyük çöküşler yaşandığını görüyoruz. Ben, büyük çöküş, çürüme

devresinde yaşadığımızı düşüinüyorum. Bizirm "rornantik çağ"ımız

belki 21. yüzyılda 22. yüzyılda gelecek, dünya kalırsa!.. Şu anda ya-

şamın içinde neler olup bitiyor, bunu kavramak çok önemli. Çünkü

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 69

ben insanların 20. yüzyıl ortasından itibaren rasyonaliteyi yitirdik-

lerini düşünüyorum.

Birileri çıkıp yağmur ormanlarının yarısını yok ediyorsa ve

böylece Dünyanın oksijen imkanının yarısmı yok ediyorsa, burada

rasyonel bir yan bulunamaz. Birileri çıkıp dünyayı ve güneş siste-

mini yok edebilecek nükleer birikimin 7 katını üretip depoluyorsa,

burada bir rasyonalite kalmamış demektir. Yaşanan çağ aklını yitir-

miş bir çağdır. Dolayısıyla şu anda yaşanan sürecin içerisinde çıka-

cak olan işler, tiyatro veya başka bir alanda çok büyük umutlar va-

ad etmemektedir bence. Yeni bir altın çağ göremiyorum yakında,

ama bir arayış çağı görüyorum. Bu da nereden geliyor? Bütün din-

lerin, bütün ideolojilerin temelinde bir kavram vardır; Humanum

kavramı; insanlık ailesi... Bu insanlık ailesine doğru giden her ara-

yış; yeni bir rasyoneli içeren, yeni bir rasyonele yönelişi içeren bu

arayış, bulunduğu mecrayı kıpırdatacaktır. Bu tiyatroda ise tiyatro-

yu kıpırdatacaktır.

Sentez bir doruğa vardı bence, sentetiklik bir doruğa vardı.

Şimdi nasıl ayırabiliriz. Yani sahnedeki her oyuncuyu herm birlikte-

liğin içinde, hem de tek başına nasıl var edebiliriz. Buna dönük ça-

lışmalar, bir ucundan yakalayan çalışmalar yapılıyor. Sinemada

Godard'ın denediği, çok benzer bir şey birimleri ayrıştırmak ve ay-

rışan birimleri uyum içerisinde bir arada kullanmak. Yani sesi, di-

yaloğu, 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. Mo-

dernizm belli bir doruğu yakaladı. Biz hâlâ, çağdaşlıktan ayırarak

söylüyorum, modernizm kavramları içinde düşünen insanlarız.

Kendimi en azından öyle görüyorum. Ama bir kuşak var ve o ku-

şak belki modernizmin kavramlarıyla düşünmüyor, bambaşka

kavramlarla düşünüyor ya da henüz kavramları oluşmadığı için

farklı bir düşünce yapısı strüktrü var.

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

O.A.- Böyle iddalı adlar koymak istemiyorum. Ben kuramcı

değilim. "Yeni modernizm" demek bana çok iddalı geliyor. Bir ras-

yonaliteye ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. Yeni bir çağdaşlığın

ancak yeni bir rasyonalite ile başlayacağını düşünüyorum. Bugün

anladığım anlamda çağdaşlık için çok büyük sözler söylemek iste-

miyorum. Bittiği gibi bir sezgim var.

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

limizi sonlandırdı.

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

70 SALI TOPLANTILARI

selesinde bir şeyler eklemek istiyorum. Bir Türk olarak Türkiye'de

yaşayan bir insan olarak düşündüğünde, doğrusu bana komik geli-

yor. Sanki İtalyan sahnede mütiş bir şey yaptık, bir yere geldik, tı-

kandık ve bize meydanlar gerekiyor gibi... Her tür imkân, tiyatro-

nun var edici, belirleyici koşulları içinde her türlü irnkân denenebi-

lir.

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 kollektiflik ve

seyircinin çağdaşlaştırılması konusunda bana tiyatro tarihinin en

heyecan verici dönemi ki başlangıçta şöylendi. Opera, bale falan

bütün bunları tiyatrodan ayrıymış gibi görüyoruz. Hepsi bir sanat.

Bana hayranlık veren 20. yüzyılda oldu bu olay. 20. yüzyıl başlan-

gıcında Dizghilev'in Ballet Russe gösterimleri. Burada kollektiflik

de, seyircinin yetiştirilmesi de çağdaşlık da burda hepsini buluyo-

ruz. Buradaki kollektiflik göz kamaştırıcı bir kollektiflik. Düşiinün

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

albürm yapacağım böyle bütün resimlerle. Düşünün ki müzisyenle-

ri alalım Stravinsky Manuel de Falla, Erik Satie gibi devrin en bü-

yük müzisyenleri, Ressamları alalım Picasso başta olmak üzere bü-

tün meşhur ressamlar ondan sonra dansçılar Nijinsk y'ler, Pavlova-

lar, Şairler Jean Coeteau filan. Bütiüimn bunlar arasında bir arkadaşlık

var. Mesela hepsi ressam olup Diaghilev'in portresini yapmak isti-

yorlar.

Bir sürü portre var. Diaghilev'in kimini Jean Cocteau yapmış,

kimini Picasso yapmış filan. Ben bunu ilk ağızdan duydum. Stra-

vinsky'nin müziğini ilk kez Pierre Montaux diye bir şef Fransız şefi

yönetiyor. Ben Amerika'da tanıştım, çok yaşlanmıştı. Dedi ki Stra-

vinsky müziği çalınırken eski Yunanlı'ların taş atrnası gibi dorna-

tesler gibi şeyler atmışlar. Fakat zamanla büyük coşkulu seyirci

bulmuş, seyirciyi o düzeye getirmişler. Bence 20. yüzyılın en önem-

li 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.

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 71

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 olu-

yor. Asya tiyatrosunda eğitim şirmndi örnek oluyor. Batılı tiyatrocu-

lar Asya'ya gidiyorlar orada uzun süre geçiriyorlar. Ben Çin'e git-

tim. Orada okullara baktım, 9 yıl tamamıyla vücutlarını geliştiri-

yorlar, akrobasi yapıyorlar, örneğin göz sınıfına girdim. Çocuklar

yerlere oturuyorlar piyano eşliğinde gözlerini dolaştırıyorlar, ya-

rım saat bir saat bu işi yapıyorlar ve gözlerine hakim oluyorlar. İs-

tediği 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 yetiştiriyor-

lar. 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 elbisele-

rini 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 hermnen gördük. Beklan Algan'ın da yaptığı

çok doğru, zannediyorum tek kişi Türkiye'de. Bunlarla çağ içine gi-

rebiliriz.

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

B.A.- Metin öyle şeyler söyledi ki gururdan ne söyleyeceğimni

unuttum. Ben şunu belirtmak istiyorum

bu kadar eleştiri olumlu olumsuz , müspet menfi konuşmalar-

dan sonra aca son turların belki kısa bir kısınını kendi toplumu-

muz içinde Türkiye'de yaşadığımız toplum içinde, bu görüşlerin

ışığında yarının tiyatrosuna elvercek olumlu ne gibi öneriler getire-

biliriz, olmasını diliyoruz. Muhakkak onlar da başkaları gibi dos-

yada kahr ama hiç olmaz sa konuşulmuş olur.

A.K.- Kısaca önerileriniz.

B.A.- Benim tek düşündüğüm bu şeylerden bir tanesi şöyle, bir

tanesi ama önermli bir şey olabilir, gene urnutsuzluk çemberi içinde

konuşuyorum ama hiç olmazsa bu konuda Cevat ile Metin gibi bu

işlerin öğretim safhasında da çok uğraşmış ve uğraşmakta olan ho-

calarımız var aramızda onların konusuna bağlayarak söylemek is-

tediğim bir şeyler var, o da şu; Tiyatronun Türkiye de yapılan ti-

yatronun şemasına baktığımız vakit, ödenekli tiyatro var, özel ti-

72 SALI ToOPLANTILARI

yatrolar var, arnatör 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, öde-

nekli ve kurumsallaşmış tiyatrolardan bir şey beklermemek lazım.

Beklemiş olmak onlara yapamayacakları işi yükleyerek tenkit etine

yolunu açmaktan başka bir işe yaramaz. Onlar çok iyi oyunlarda

olamak şartıyla oyunlar varmak durumundalar, bir fabrika gibi ça-

lışırlar, çok iyi mal çıkarırlar çok kötü mal çıkarıralar başka. Fakat

bu kurumların onun dışında yapması gereken iki aşamalı çalaışma-

ları gerekirdi. Bir tanesi deneme bölümü açmalılar, denemne 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 gi-

rer, her türlü teorik kuramsal ve uygulamalı olarak. Kurarmnsal de-

diğimiz vakit ilk başta söylemeye çalıştığım gibi tüm bilim ve dü-

şün dallarının tiyatroya akmasına açık kapılar bırakilacak şekilde

tabii Cevat'ın söylediği gibi; Tiyatyrocuı bunların ustası veya uz-

manı olacak değil fakat yaşadığı çağın değişkenliğini nereden anla-

yacaktır?. Dışarıya, sokağa çıktığı vakit, teknik dediği vakit o yan-

lışlığa düşmüş olmamak için tekrarlıyorum, teknikten şunu kaste-

diyorum. Bir uzay çağını yaşıyorsa insan, bunu için de teknolojinin

nasıl geliştiğini ve insan ilişkilerini nasıl değiştirdiğini farkına var-

ması lazım, uzman olması geekmez. Araştırma bürosu olacak bu

araştırmadan çıkan değerler olgular deneme sahnesinden seyirci-

siyle karşı karşıya denenecektir. Zaten büyük tiyatro onu alıp on-

dan yararlanacaktır. Yaşaması için ondan yararlanacaktır. Onun

için deneme sahnesinin bugünkü konumu tehlikeli bir konurndur.

Araştırma olmayan deneysel tiyatrolar birdenbire kurumsal tiyat-

ronun yaşamasına malzeme üreten mahiyete girip kimliklerinide

kaybediyorlar. Fakat burada özellikle bizim toplumumuz için

önemli olacağını tahmin ettiğim birşey üniversite yani tiyatro bö-

lümleri olan üniversiteler burada nasıl rol oynar. Tabii üniversite-

rin içinde bulundukları problemleri bizden çok onlar çok iyi bili-

yorlar. Ne kadar çok yapmak istedikleri şey var da onda birini bel-

ki yapabiliyorlar.

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

B.A.- Fakat yapılabilirse şu tehlikeyi önliyerek yapılması ge-

rekli bir şey var, acaba üniversitelerde programa konur da belki bir

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 73

pün 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 çalışmaları

özellikle araştırma çalışmalarını yürütecek kişiler, ister kendi top-

lumu-muzdan ister yabancı, burada fark görülmez. Onlara imkan

açarak kendi imkanlarıyla oranın döllenmesini ve zenginleşmesini

sağlamak. Çünkü dışarda ki hele bizim gibi toplumda yalnız bele-

diyeye, devlete bağlı para alabileceğin bir şeyde bunlar bizim yap-

tığımız gibi bir süre gidiyor, bir zaman sonra siz gidersiniz 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 to-

humndan başka ileriye bir şey beklememek lazım, kendimizi tatmnin

için yapıyoruz da denilebilir bu. Başka bir şey yapmak isternediği-

miz için de fakat böyle toplumun temel noktalarına doğru akacak

bir zenginlik bolluk ve döllük edecek şeyler değil. O bakırndan be-

nim 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 tiyatrolog arkadaşlar daha

iyi söyleyecektir, tiyatronun çekmiş olduğu, Dünya tiyatrosunun

çekmiş olduğu bir şey, bilgi ve deneyim aktarımı olmuyor tiyatro-

da. Yazılı teksten bahsetmiyoruz o kalıcı bir şey, o binlerce sene ka-

labiliyor, ama tiyatro olayı sahnede gösteriliyor. Seyretmiş, duy-

muş olduğumuz bir gösteri, bunun aktarımı yok, bunun tarihçesini

nasıl ayarlayacağız, araştıracağız. Ne olmuş bizden önce, nasıl gel-

miş bilmem ne. Şimdi artık içinde yaşadığımız bu ileri imkanlı bir

çağda hiç olmazsa videolarla ve başka türlü iletişim araçlarıyla de-

nildiği gibi burada dünyanın bir sürü yerinde aynı sancıyı duy-

makta 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 üçün-

cü 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 gere-

kiyor, araştırma hele kuramsal boyuttaki araştırmaları dışardaki ki-

74 SALI TOPLANTILARI

şilerin, onlardan süzüp, alıp tiyatroya dökülmesi gereken şeyler.

O.A.- Küçük bir yanlış anlama olduğu için kanaat belirtmek is-

tiyorum. Biz kavramları çok kaymış bir dile sahibiz, ama bunun

yanı sıra çok doğru kullandığımız, tam anlamıda kullandığımız ba-

zı kavramlar da, özel koşullara tekabül etmnediği için yanlış anlaşı-

lıyor.

Bu amatör, profesyonel ayrımında da böyle. Adı zikredildiği

için, özellikle Bilsak Tiyatro Atölyesi'ni mesela, arnatör tiyatro kap-

samında görmek, AÇOK'u amatör tiyatro kapsamında görmek bu

hem doğrudur hem yanlıştır.

Ya da Tiyatrosunu, Kumpanya Sahnesi'ni amatör tiyatro ola-

rak görmek doğrudur. Çünkü bu tiyatroları kuran, yaşatan insan-

lar hayatlarını tiyatrodan kazanmıyorlar. Ama yanlıştır, bu insan-

lar hayatını tiyatrodan kazanan insanlarla kıyaslanamayacak ölçü-

de gerçek anlarmnda tiyatro yapmaktadırlar. Bütün enerjilerini bü-

tün birikimlerini tiyatroya aktarmakta ve yeni arayışların izlerini

sürmektedirler. Kavramlar kullanıla kullanıla yeni anlamlar edinir-

ler. "Galatı meşhur, kelamı fasihten evladır" derler.

Bugün profesyonel tiyatrocu diye adlandırılabilecek insanların

yaklaşık 7 80'i ödenekli tiyatrolardadır. Bu insanların belki yarısı-

nın birinci işleri dublajdır, talk showdur,dizi filmdir vs. O zaman

birinci işi tiyatro yapmak olan amatörle birinci işi dublaj yapınak

olan profesyonel tiyatrocuyu yanyana koyduğumuzda, hangisinin

amatör hangisinin profesyonel olduğunu anlamakta güçlük çeke-

TIZ.

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 kal-

dım orada tanık oldum, bir tiyatro stüdyosunda (Strasbeng'in Ac-

tor's studio'sunda) pazartesi geceleri genç yazarlarla oyuncuların

buluştuğu 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 gü-

neyde, küçük bir otelde, aktöre diyor ki, bir takım tiklerin olsun, si-

nir bir adam olacak o otelin resepsiyonundaki adam, şöyle oranı

buranı kaşı diyor. Birden bakıyorsunuz piyes canlanıveriyor ufak

tefek şeylerle. Niye olmasın İngiltere'de de denendi bu, pazar gece-

leri Royal Court Tiyatrosunda daha bitmmemiş piyesi aktörler de-

korsuz filan tecrübe ediyorlar. Bundan aktörler de bir şey kazanı-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 75

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 tiyatro-

sundan beklemek abes olur. Genç oyuncular bunu yapıyorlardı,

Genç Oyuncular'da yaşlı Ahmnet Kutsi Tecer de vardı, ama genç ya-

zarlar da vardı. Onun çok önemli bir sonucu Genco Erkal gibi bi-

rinci sınıf oyuncular oradan yetişti, ben de gördüm. Erdek'teki ya-

pılanlar bence çok büyük aşarnadır Türk Tiyatrosu için.

A.K.- Sayın Çapan, sizin bu konuda eklermek istediğiniz bir şey

var mı?

C.Ç.-Bütün bu olumlu önerilere katılıyorum Gerçekten tiyat-

ronun çağdaş olabilmesi için çok sabırlı, çok bilinçli, çok akıllı bir

takım çabalar gösterilmesi gerekir ki, bunu üniversitelerin yapabi-

leceğini Metin And'ın verdiği örnekten de anlıyoruz, benzer örnek-

ler çoğaltılabilir. Onun için Beklan'ın bu özlemlerine ben katılıyo-

rum. Ama şöyle bir soru sormaktan da kendimi alamıyorum. Aca-

ba bu tiyatrolar kapatılsa ve yasaklansa daha olumlu bir sonuç ala-

maz mıyız?

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

İZLEYİCİ- Zaten kapattılar iki tanesi iptal edildi, bu sene hiç

bir şey seyredemiyoruz.

C.Ç.- Hatta yasaklasınlar, tiyatro denilen kötü işin ben yasak-

lanmasından 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 bulan-

dır. Ama bu evrensel değerler skalası dediğimiz şey nereden geldi,

gökten zembille mi düştü? Hayır! Yüzlerce kültürün bileşimidir ev-

rensel değerler skalası. O zaman, önce kültürü belirleyen şeyler

arasında coğrafyanın, dilin olduğunu hiç unutmamak gerekir. Bi-

zim en büyük sorunlarımızdan birisi, modernite eşittir batıcılık for-

mülünün kaçınılmaz bir sonucudur bu, kendi kültürümüze hiç dö-

nüp bakma lütfunda bulunmadık. Zannediyorum artık çok yağrna-

lanmış, izleri bile silinimiş de olsa, kendi kültürümüzün köklerini

aramakta fayda var. Evrensele giden yolun, o çok klasik formülün

buradan geçtiğine inanıyorum.

A.K.- Panelimizin konuşmacıları tiyatroda çağdaşlığı kendile-

rine göre değerlendirdiler ve ortak bir noktada uzlaşıldı, tiyatro-

nun edebiyatın tutsağı olmadığını, yani metinsel gerçeklikten, me-

tinden ibaret olmadığı söylendi. Tabii çağdaşlık olayında metin

gerçekliğinin ötesinde aramnak gerektiği doğal olarak çıktı.

76 SALI TOPLANTILARI

Sayın And oyuncu-seyirci ilişkisinin kaybolduğunu, özde o

ilişkinin kurulması gerektiğini ya da o ilişkiye dayanan, oradan

yükselen, onun üzerine oturmuş bir tiyatronun geleceği oluştura-

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 konuşmaları-

nızda 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. Arna doğaç tiyatrosu varsa metinsiz

tiyatro o zaman mümkündür ve eskiye dönülmesi gerekliliği gibi

veya eskinin de yeniden ele alınıp derlenip toparlanmasmdan ya-

nayım. Yani eski Türk Tiyatrosunun işlenmesinden yanayım.

A.K.- Saym And bunabirşey 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 söyliyeyim 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 müdahele edebilir. Siz yazarsmız, gazetelerde yazıyorsu-

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 tiyatrocu bilinçsiz, çün-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 77

kü hiçbir şey bilmiyor. Ben tiyatrocu değilim, çok yakından da ilgi-

lenmiyorum, kebapçıda çalışıyorum. Bir tiyatro paneli oluyor ve ti-

yatrocular yok. Ben Ylldız Kenter Tiyatrosuna gittim geçen gün,

pitmeden önce oynunda geçebilecekleri yazdım, kebapçıyım arna

oyunda geçebilecekleri tahmnin edebiliyorum ve benim için değişik-

lik olmadığını bildiğim ikincisine gitmiyorum. Seyirci geliyor ama

ikinciye gelmiyor, gerçekten böyle, suç sizdedir, suç tiyatrocular-

dadır. 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 çağ-

daş mı, çağdaş neden? Çünkü bu binanın termmelinde şu anda bil-

mem hangi köydeki kadının alın teri var, çünkü parasını oraya ya-

tırıyor. 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 ye-

rinde şimdiye kadar çağdaş tiyatro kurumlardan çıkmamıştır, bun-

dan sonra da çıkmayacaktır.

Bunlar parasız, özerk, özellikle bundan sonra "Özerk Tiyatro"

lafının kullanılmasını rica edeceğim. Çünkü bu kişilerin bu işi pa-

rasız yapmalarının sebebi amrmatör olmalarından değil, bu toplum-

dan 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 Ti-

yatrosu'nda bir oyunun maliyeti iki milyar liraydı. Eminim ki bu

topluluklara bu parayı verseydiniz çok daha düzeyli yapıtlar orta-

ya çıkardı, eğer amatörlük varsa o parayla o oyunları çıkaran ku-

rurmlar armmatördür bence. Bu yüzden sizdeb ricarn bu tür çalışmala-

rı destekleyeceksek bunlara gereken saygıyı ve ağırlığı vermemiz

gerekir. Eleştirmenlerimizin eleştirmesi lazım, seyircilerin gitmmesi

lazım ve tanımladığımız zaman "Özerk Tiyatro" dernemiz lazım.

A.K.- Sanıyorum Orhan Alkaya sizin görüşünüz doğrultusun-

da Amatörlük, profesyonellik tanımını ters yüz etti.

İZLEYİCİ- Benim öğrenmek istediğim Metin And'dan çağdaş-

lıkta eleştirmenin yeri nedir veya sorumlulukları. Seyirciyi, oyun-

cuyu, yazan anladıkta eleştirimneni anlamadık.

M.A.- Evet eleştirmenin yeri, o da Türkiye de maalesef yok sa-

yılır, eleştirmenlik ayrı bir meslek olamıyor, Türkiye'de böyle bir

78 SALI TOPLANTILARI

şey yok. Nitekim başka alanlarda olmadığı gibi. Mesela romancılık

da bir meslek, pek az kişiye nasip oluyor, yani rornanıyla hayatını

kazanan çok az kimse oluyor. Değişik eleştirmen anlayışları var,

mesela New York daki eleştirmenler, büyük gazetelede yazanlar

bir nevi tüketicinin sözcüsü gibi hareket ediyorlar. Eğer bir kornedi

seyredecekse onu uyarıyor ve buna seyirci çok iyi uyuyor. Yani 100

Dolara 200 Dolar'a patlıyor bir ailenin Brodway'de bir oyun seyret-

mesi, o 200 Doların karşılığını alacak mı alamayacak mı, yernek fi-

lan da yiyorlar. Mesela Tenessee Williarms'ın bir oyunu üç günde

kalktı, eleştirmenler veryansın ettiler, üç günde zararm neresinden

dönülse kardır diye kaldırdılar. Bu tür bir eleştirmenlik var. Bir de

daha çok teorik düşünen eleştirmen var bu da bizde yok, birincisi-

nin olmadığı gibi. Yani biraz yol gösteren, o eserin biraz daha iyi

anlaşılmasına yol açan kirmnse. 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 gitmi-

yorlar, zaten pek az yazı çıkıyor. Konu komşu birbirine söylüyor

"Bu oyun iyidir gidin veya gitmeyin" diyor öyle oluyor.

O.A.- Eleştiri başh başına bir birim değil, bir sanat eserinin

üzerine yapılan bir şey. Dolayısıyla, bizde niye eleştirinen yok'un

cevabını ararken, kaçınılmaz olarak bizde ne kadar tiyatro var?

Eleştiri metninin yazılabileceği bir bütünün olması lazım karşınız-

da. Yani binlerce defa tekrarlanmış bir kahbim kötü bir yorumu

üzerine ne yazılabilir? Bir şey yazılamaz, o yazı defalarca yazılmış-

tır, çünkü. Bir kere A tiyatrosu için yazılmış yazıyı B CD 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 eğiti-

mi veren okulların araştırma veya deneysel laboratuvarlar kurma-

sıyla acaba bir çözüm bulunabilir mi? Ya da böyle araştırma labo-

ratuvarları çoğaltılabilir mi diye bir soru aklıma geldi. Bu herhalde

imkansız, böylesine yeniliklerin yapılması, çünkü sanıyorumilk

kez Türkiye'de 1992 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nde Müzikal

bölüm açıldı, daramatik oyunculuğun dışında sadece iki öğrencisi

var. Sanıyorum böylesi bir şey beklernek herhalde hayal.

O.A.- Bir şey belirtmmek istiyorum, bu söyleyeceğim şeyin yapı-

labileceğine de inanıyorum.

Üniversitelerimizin ne kadar yoksun ve dertli olduklarını he-

pimiz biliyoruz. Buna rağmnen bir sürü kollarda da eğitirm veriyor-

lar. Şimdi buradan mezun olan arkadaşların Türkiye'de kendi iş

kollarında ne kadar çalıştığına bakın. Yazar yetiştiren, Drarnaturg

TiYyATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 79

yetiştiren bölümlerden mezun olanların onda biri ancak meslek

Aalanlarında iş bulabiliyor.

Bu yetiştirilmiş insan gücünü toplum değerlendiremiyor. Fa-

kat bu mezun olmuş insanlara mezuniyet sonrası çalışma alanı açı-

lırsa burada uzun süreli araştırma yapma alanları elde ederler.

Bu bütçe meselesi midir, muhakkak, fakat iki odadan da başla-

yabilir.

C.Ç.- Bir öneri daha; Bir kere arakadaşın öfkesini çok sağlıkiı

bulduğumu söyliyeyim. Bir de bir öfke eksikliği var bu toplumda,

ölke bir takım şeylerin yaratılmasında yardımcı olabilir. Tepkisiz

yaşamak da sanırım çağdaşlığa götürüyor. Bu arada olumlu yolda

atılacak adırnlardan biri seyirci yetişmesi. Tabii seyirciyi tiyatro ye-

liştirir, iyi bir tiyatro seyircisiyle iletişim kurar va başka türlü tepki-

ler 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. Ço-

Bu 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, uy-

gulama olarak okullarda yapılması yalnızca okul müsarnereleriyle

sınırh kalmasın. 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 ola-

rak yapacak bir takım tiyatrocularla çok değil belki 5-10 tiyatrocuy-

la böyle bir adım atılsa, en azından hiç çalışmadan para kazanan

insanlar o dururndan, O utanç verici durumdan kurtulacaktır, hern

de o potansiyeli birikimi yararh 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 iyirnser tiyatroların kapatılmasından ve yasak-

lanmasından daha başka türlü öneride de bulunabilirimn.

M.A.- Ben bu eğitim konusuna katkıda bulunacağım müzik

paralelinde. Biz II. Mahmud'dan beri çok sesli müzik diyoruz, şim-

di iki tane konser salonu var doluyor, mesela Ankara'da curna ge-

celeri bilet bulunamıyor. Acaba çok sesli müzik bizim yaşarmnımıza

geçti mi? Benim bir test ölçüm var, diyorum ki bir konserden çı-

kanlardan gelişigüzel iki kişiyi bir araya getirin, onlara iki sesli bir

ezgi söyletmeye çalışın, söyleyebilecekler mi? Yemin ederim ki

söyleyemiyeceklerdir, ama iki tane küçük 6 yaşında Avusturya'lı

80 SALI TOPLANTILARI

veya İngiliz çocuğunu getirin ikisi iki sesli hatta üçü üç sesli bir ez-

giyi söyleyebilirler. Yani bütün mesele çocukluktan başlıyor, çocuk

gözünü birtakım tiyatro, sanat çalışmalarıyla açıyor, kendileri ha-

zırlıyor 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 tiyatrormuzda çoluk çocuk hepsi yetişiyorlardı. Bir olayı

kitabıma da aktardım, uzun zaman Türkiye'de bulunmuş bir ya-

bancının anılarında Karagöz'ü uzun uzun anlatıyor. Bu sırada il-

ginç bir olaydan bahsediyor; Bir gün Karagöz temsiline gidiyor, o

zaman Karagöz açık saçık, olmadık şeyler söyleniyor, canlılığı da

oradan geliyor, yani Karagöz'ün istediğini söyleyebilime özgürlü-

ğünden. Adam diyor ki "Yanırmda bir adam, onun yanında da 11

yaşında bir kız çocuğu var, ona döndüm bunlar bu kız çocuğuna

seyrettirilirmi dedim, adam da; Nasıl olsa öğrenecek bir gün, otur-

sun şimdiden öğrensin bütün bu hayat gerçeklerini dedi" diye an-

latıyor. O zaman öyle sanatçılar vardı çekirdekten yetişen, Batı ti-

yatrosu gelince o bir takım elit insanların tekelinde oldu halka ge-

çernedi, halk yetişemedi. İyi devreleri olmuştur, 1960'lı yıllarda An-

kara 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 edebiliyor-

du. Ama tiyatrocular kendi egoları ile bu seyircileri bozdular.

A.K.- Bugünkü panelimiz burada sona erdi konuşmacılara ve

izleyicilere teşekkür ederiz.

plastik sanatlarda

w

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 Sarkls.

Daha önce iki ayrı disiplinde çağdaşlığı tartıştık. Bütün bu di-

siplinler arasında plastik sanatların ayrı bir yeri var. O ayrılık çağ-

daşlığın yani kontamporenliğin plastik sanatlarda yerleşik bir ta-

nım 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.

Çağdaşlıktan ne anlıyoruz? Sanatın doğal dil dönemi, yani

anonim üretim döneminde, bireyin olmadığı dönemde çağdaşlık-

tan 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 yapıtı-

nın ağırlık noktasının da artık düşünsel arka düzleme geçtiğini

gösteriyor. İşte bizi çağdaşlığa, 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 ta-

şıyor. Hernen bir soru ile Sarkis'e yönelmek istiyorum. Sizin çağ-

daşlık tanımınızı alarak başlamak istiyorum. Siz Türkiye'li bir sa-

natçısınız ancak Fransa'da üretiminizi sürdürüyorsunuz, başka bir

deyişle bir periferi ülkesindensiniz, ama üretiminiz merkezde.

Çağdaşlık olgusuna periferiden bakışla, merkezden bakış ara-

sında 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

84 SALI TOPLANTILARI

bizleri yalnız iki tur dinleyecek kadarsa iki tur konuşuruz, gerekir-

se üçüncü bir tur yaparız.

S.- Ben çağdaşhk konusunu 1945 den alarak başlamak istiyor-

dum, hatta çok daha gerilere gidip, buraya gelmeden önce şunu

sordum kendirme; Bu 14. Asırda veya 15. Asırda çağdaş olmak nasıl

oluyor ve neden sonra çağdaş olunuyor, onu biraz açıklamak ve

anlatmmak niyetindeyim. Sizin de söylediğiniz gibi, birey sorunu or-

taya konmadan çağdaşhk 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 gönerdiği

imaj, simge tartışılmaz. Dolayısıyla burada çağdaşhk sorununu tar-

tışmamız biraz güç. Fakat 14. yüzyılın sonlarına doğru bu ikona sa-

natında belirli bir korku vermne sahneleri oluşmaya başhyor. Yani

çizimde, şekilde. Çok misallerle konuşacağım ben, mesela 14. yüz-

yılda yaşayan bir ikonacı ki adı vardır, ondan önceki ikonalarda da

pek sorun olarak kaale alınmazdı. Bu Yunanh TEOFAN diye bir

ikonacı, bunun işlerine baktığımız zaman, şekillerin çok sert, kor-

kutucu, yani ona baktığımızda insanoğlunun başkaldırması diye

bir şey olamıyacağını, yani bir yerde bir emir görüntüsü yaptığını

ve bu emrin de tanrı tarafından geldiğini anlatır. Buna karşı koy-

mak demiyeceğim, daha çok insanın acısını görüp, bu acıyı dile ge-

tirmeye çahşan başka bir ikonacının kalkıp bu durumlara nasıl ce-

vap 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 oldu-

ğunu dile getirmiştir. Ve bunu dile getirmesi, o çağın insanına ışık

getirmiştir. Bu bakımdan ben Andre Rublef'in, yani 15.yüzyıl ba-

şında ikonasını yapan Andre Rublef'i çağına ışık getirdiği için çağ-

daş bir sanatçı olarak görüyorum. 14. asrı atlayıp, hatta daha da

fazla, 18. yüzyılın sonlarına doğru, başka bir sanatçının bir kaç işi-

ni almak istiyorum ve 1890 küsürlere kadar resirnde ve heykelde

kadın figürünün durumunu gözler önüne getirdiğirniz zaman şu-

nu görüyoruz. Kadın kendisini gösteren ve göstermeyi yeğleyen

bir figür değildir. Yani kadın göğsünü, karnını , bacaklarını seyirci-

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 85

ye dönerek gösteren, daha doğrusu sanatçı tarafından gösterilen

bir figür değildir. 1895 lerden biraz sonra Viyana'lı Klimt'in resim-

lerine baktığımız zamman, onun işlerinde kadın artık başkaldıran ve

göğsünü karnını bacaklarını hiç çekinmeden bize doğru bakarak

gösteren bir kadın figürü yaptığını görüyoruz. Ve orada bu baş kal-

dırma çağdaş bir tavırdır. Tabii o zamanlarda bu baş kaldırma, ce-

vap verme o zaman bir takım mirmarlarda da olmuştur. Eğer bir

isim vermek gerekirse Adolf Loose diye, yine Avusturya'lı bir mi-

mar var. O da kokuşmuş rokoko sanatına süssüz bir mimari ile ce-

vap vermiştir. Yani o devir artık utanmanın, saklanmanın son bul-

ması gerektiğini ve tabii yazılarıyla Freude'un o zamanlardaki ya-

zılarıyla beslenerek bir çağı aydınlatma durumu ortaya çıkıyor. Bu

bakımdan Klirnt'in de bu resimlerinin çağdaş olduğunu ve o devir-

de Klirnt'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 dernek, bu grupta

5-6 sanatçı bulunuyordu. Bir kısmmı resim yapan, bir kısmını fotoğraf

çeken, bir kısmı filim yapan ve bir kısmı müzik besteleyen bir grup.

Bunların yaşları 25 ile 35 arasındaydı ve yaptıkları resimler, hey-

keller, daha çok resimden bahsedeceğim, siyah beyaz çok kara, is-

teyerek kullanılmış pis bir siyah ve isteyerek kullanılmış pis, kirli

bir beyazla resimlerini yapıyorlardı. Ve bunların büyük tartışma-

lardan sonra dertleri dile getirildi, yaptıkları işler kadavra dolu iş-

ler ve çok parodili işler. Bunları yapmalarının sebepleri üzerine tar-

tışıldı ve şu noktaya varıldı;

Biliyorsunuz Sovyetler Birliğinde 1925'den itibaren uzun sene-

ler kadavra resmi yapmak yasaktı ve aynı zamanda bu yasağın ya-

nında bir de propaganda sanatının çok önemli olduğunu, sanatı

demek biraz güç, propaganda dernek 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, hal-

kın hayallerini dile getiren, yani bayram resimleri gibi diyeceğim,

yahut bir takım papazların yaptığı kilise resimleri gibi diyeceğim

ve modernist bir tavırdan bahsedemiyeceğim. Fakat benim için de

bu kişiler bir ışık getirdikleri için çağdaş sanatçılardır.

86 SALI TOPLANTILARI

Şimdi bir parantez açınam gerekiyor, konuşmamın başında da

değindim O devirde KLİMT çağdaş bir sanatçıydı derken, dolayı-

sıyla birtakım zamanlarda bir takım sanatçıların yaptığı işlerin çağ-

daş olabileceklerini, birtakım zamanlarda aynı sanatçının yaptığı

işlerin çağdaş denemiyeceğini de belirtrnek istiyorum. Bunun için

de bir iki misal verimem 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 fikir-

de değilim, yani bu o güne kadar dile getirdiği, simgelerini oluştur-

duğu biçimleri o, 1927-28 yılından sonra yaptığı resirnlerdeki figür-

lerin giysilerinin üzerine giydirmiştir. Bu bakımdan benim için de

bu zor şartlarda bile böyle bir davranışın dile getirilmesi çağdaşlık-

tır.

Tabii başka bir misal de vermem gerekiyor, hangi sanatçı han-

gi durumlarda artık çağdaş olamıyor dediğimiz zaman aynı devir-

de yine Rusya'dan misal vereceğim Roçenko'yu ve Tatlin'i ele aldı-

ğımız zaman 1915-1925 aralarında ne denli avangard, çağdaş sa-

natçılar idiyseler de 1930 yıllarından sonra hiç tadı olmayan, hiç bir

düşüncesel yenilik getirmeyen, kötü ve çağdaş olamnayan işler yap-

mışlardır, bunu da belirtmek istiyorum.

A.K.- Şimdiye kadar verdiğiniz örnekierde bir çağdaş sanatçı-

nın ürününün, çağı aydınlatma gibi bir durum yarattığını söyledi-

niz ve örnekler verdiniz. Peki yüzyılımızda, 20. yüzyılda yapıtın

kendi gerçeklik düzleminde çağdaşlık hangi hesaplaşmanın sonu-

cuydu? Düşünsel arka düzlemdeki hesaplaşma, yapıtın kendi için-

deki hesaplaşma nasıl ortaya çıkıyor, bu süreç nasıl yaşandı, bugü-

ne nasıl gelindi, biraz bundan sözedebilir miyiz?

S.- Şimdi bu yüzyıldaki sorunlara hep misallerle cevap verme-

ye çalışacağım, bundan 5-6 ay önce Bonn'da bir sergi açıldı Territo-

rium 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 politika-

ya el attıkları zaman, misal olarak Hanz Haacke'yi Alman asıllı

Amerika'da yaşayan Hans Hake'yi misal vermeye çalıştığımız za-

man onun da işlerine "Bu sanat değildir, bu politikadır" dendi. Ve

bir takım sanatçılar bilirne, ilime el attılar, onların da işlerine yıllar

yılı "bunlar sanat eseri değildir" dendi. Onların sanat eseri olma,

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 87

kabul edilme sürecinin ne kadar olacağını söylermek güç. Tartışma-

ya 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 yöneli-

yorum. 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 özelleş-

miş dillerin, özelleşmiş kişisel dillerin belirleyici olduğunu görüyo-

ruz. Bu belirleyicilik o ürünün sanat piyasasında, tanımlayıcı de-

gerler oluşturuyor. O tanımlanış sonucunda sanat yapıtı kendi özel

Liçim sözlüğü ile sanat piyasasında belirli bir değer oluşturuyor.

Giderek o değerler onu seyirlik bir nesne haline getiriyor. O tekil-

lik de bunun bir anlamda taşıyıcısı oluyor. Çağdaş sanatta ise böy-

le bir tekillik yok, tam anlamıyla bir söz çoğulluğu var. Yine çağdaş

sanatın uzağında duran bakışı, soruya yanıt aramak yerine, yanıta

soru yakıştırmak tavrı içinde görüyoruz. Bu yaklaşırnda yapıt apri-

ori olarak kendini önden belirliyor. Çağdaş sanatçının söz çoğullu-

gunu 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 "Çağdaş-

lık 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 mu-

dur?" diye. Ve tabii bahsettiğiniz tekillik, doğrudan doğruya üslu-

ba 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 di-

lin, üslup olmadığını anlıyor. Çünkü bugüne kadar baktığımızda

geleneğin içinde gerçekten de dil sorunu hep üslupla örtüştürül-

müştür 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

88 SALI TOPLANTILARI

bu sorun biçmin düşününün önüne geçtiği gibi değil, tersine düşü-

nünün biçimin oluşturduğu, bu nedenle de kişisel bir lepçe, bir üs-

lup ve de sonunda bir imzaya tekabül eden bir dizgeyi oluşturmayı

arnaç edinmedi.

A.K.- Canan, burada hemen söze girmek istiyorum, imza de-

din, o zaman imza kendi başma bütün değerleri yükleniyor. Ve yi-

ne var olan sisternin içinde, piyasa sistemi diyelim, ne dersek diye-

lim onaylanmış bir sistemin içinde, o değeri değer kılan da tek ba-

şına 0 imza ve onun yüklendiği arkadaki üslup dediğin, biçim de-

diğin her şey oluyor.

C.B.- Arna burada irmza yüklenmiyor, aslında imzayı yükleyen

başka bir dizge var. Bu dizge; istediğiniz kadar özgün, kişisel, yö-

resel 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, res-

min değil arna sanatmm sorunsalını tartışırken ilk temellendiği so-

rTunsal tuval-şasinin varlık nedeni üzerineydi. Bunun işlevini sor-

guladı, 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 mese-

lenin içine girdi.

Bütün bu sornut meseleler üslup ve kişisel lehçeden hareket et-

miş ve imzayı yüklemiş olan batı sanatının geleneksel dizgesiydi.

AsImda bu sorgulanıyor sanat sorgulanırken ve bunun içinde tabii

bize örnek teşkil eden, yani dilin değişmesi için ilk büyük ivrneyi

veren hiç kuşkusuz Marcel Duchamp'ım Ready-Made'leri geçmiş

sanatm karşısında duruyor. Ready-Made'lerin hala pek çok kişi ta-

rafından yeterince ahlaşıldığını sanımıyorum. Bir kere önce formna-

list eleştirmenler onları yeterince anlamadılar, sanat dizgesine ço-

mak soktuğu için. Çünkü sanatı biçimsel bir gelişim içinde ele al-

dıklarından ki bunda çok haklıdırlar, gerçekten de sanat biçirmsel

bir gelişim göstermiştir elbette, üisluba dayandığı için. Bu nedenle

de Marcel Duchamp'mım Ready-Made'lerine bir "anti" kavram yükle-

yip, Onu o biçimsel çizelgenin dışımnda tutmaya özen göstermişler-

dir. Özellikle formalist eleştirmenler ki Greenberg başta, bütün Av-

Tupa 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 te-

mellenmiş bir gelenektir deniyor. Söz bu geleneğin içinde yer alıp

ta istediğiniz kadar özgün, kişisel imgeler koysanız bile bu gelene-

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 89

yin temelinden kopmanız ve ayrılıyorum demeniz mümkün değil

aslında. Baştan, a priori olarak onaylamanız gereken bir dizgedir

bLu. Duchamp'ım Ready-Made'lerini örneğin Pop'çuların yaptıkları

işle aynı anlamda ele almakta bence tutarlı değildir. Çünkü Duc-

hamp'ım yapmış olduğu olay, sanat eserinin durmuş olduğu yere

sanat dışı bir şey koyarak bu estetiği yeni bir yola kavuşturması

değil, aksine bu geleneksel dizgenin tümden dilinin değişmesine,

bu geleneğin estetik dilinin yok sayılmasına yönelik bir problema-

tiği vardır. Duchamp'ı böyle ele almazsak, biçimsel ve görsel bir al-

pılamada ısrar edersek ve imgeler yerine objeler sunmakla, onların

Liçimlerini 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 kü-

ratörlüğünle de yaşama sokuyorsun. Ben senin çağdaş sanat konu-

sundaki düşünsel üretimini gözden geçirdiğimde bazı kavramların

çok belirleyici olduğunu görüyorum. Örneğin sen çağdaş sanatı ta-

nımlarken sürekli belirleyici olan metaforlar örgüsünden söz edi-

yorsunuz ve bu metaforlar örgüsünü günümüzün postmodern

davranışı içinde tanımlıyorsun, bu tanımın bir yüzü. Arna öte yan-

dan, özellikle son zamanlardaki çağdaşlık adına yapılan bir takım

çalışmaları eleştirirken postinodern gevşekliğin, postinodern eklek-

tisizmin sonuçlarından söz ediyorsun. Aslında bu ikincisi çok doğ-

ru bir saptama, tasarım disiplinlerinde ortaya çıkan Postmnoder-

nizmde denetimin ortadan kalkması, Modernizm'in sıkı denetim

düzenine karşı çıkan arayışlardı. Sahicilikten yoksun, sahte çağdaş

sanat ürünleri dediğimiz ürünler, postinodernizmin denetimsizliğe

kapı açmasından dolayı ortaya çıktı.

Çağdaş sanat yapıtının içinde yoğun bir iç denetim olması ge-

rektiği herhalde yadsınamaz. Çağdaş sanatı postinodernizm bağla-

mına yerleştirmeye bugün hala sahip çıkıyor musun önce onu öğ-

renmek istiyorum.

Beral Madra- Kuşkusuz, bu aslında bir başlık.

A.K.- Çünkü karşı çıktığın Kitch. Kitch'e yer verime de postrno-

dernizmin 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 kullanıyo-

ruz, tabi kendimize bir takım yönlendirmeler koymak için. Bir yüz-

yıl boyunca modernizm'den bahsettiğimiz gibi. Bunun bir değişimi

sözkonusu oldu. Bu değişimi masıl tanımlarnamız gerekiyordu?

90 SALI TOPLANTILARI

Modernizmden sonra gelen bir dönem olarak, onun için o başlığa

da fazla takılmayalım. Çünkü belki de postmodernizmi şimdi geç-

mek üzereyiz, başka bir deneyim de geliyor, neornodernizm gibi!

Aslında şu ana kadar en sağlam terim modernizm, bunun ko-

nusunda hiç kimsenin kuşkusu yok, bir modernizm yaşandı. Ben

buna girmeden önce, deneyim bana plastik sanatlarda çağdaşlık

sorunsalı diye konuyu verdiğiniz zaman, çok irkildim. Bence Tür-

kiye'de periferi olarak veya şöyle diyelim -şimdi değişmekteyiz pe-

riferi ile merkez arası olmaktayız- amma daha önce periferide yaşa-

mış bir insan olarak bu çağdaşlık sorunsalına yaklaşımımız her za-

man güç oldu. Bu güçlüğü, soruyu sorduğum zarmnman yeniden yaşa-

dım.

Düşünüyorum ki, bu çağdaşlık sorunsalında birtakım düzlem-

ler var ve Türkiye'de bu düzlemler nerede ve Şimdiye kadar hangi

düzlemlerde çağdaşlık sorunsalı tartışıldı? Belki şu andaki tartış-

mamız en kuramsal düzlemde, ben bundan önceki panellerde bu

başlangıcı yaşamadığımı söyleyebilirim.

Çağdaşlık deyince, özellikle bugün hiç çağdaş değilim. Biliyor-

sunuz benim bir Çağdaş Sanat Merkez'im var, bu merkezin önün-

de Şimdi büyük bir enstalasyon var. Şöyle ki, Büyükşehir Belediye-

si 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 olu-

yor. Yani şunu söylemek istiyorum; İstanbul uluslararası bir kültür

merkezi olma yolundayken, küçük bir çağdaş sanat merkezi önün-

de bu çöp yığınının olması büyük bir karşıtlık oluşturuyor. Biz

Türkiye'de bu karşıtlıklar içinde yolumuzu bulmaya çalışan insan-

larız. Şöyle ki; aşağı yukarı bu ülkede 50 yıldır resim tartışılıyor fa-

kat konular her zaman soyut, figür nedir, heykel anıt mıdır, değil

midir, temsiliyet midir, sornut mudur vs. ki bir kaç gün önceki pa-

nelde de gene bu düzeyde konuşuldu. Sonra özgürlük tartışılıyor,

batı kopyacılığı tartışılıyor ve bütün bunlar Çağdaş Sanat başlığı

altında tartışılıyor.

Bu arada son yıllarda modernizm, postmnodernizm gündeme

geldi, individüalizm, plüralizm gündeme geldi, bunun yanında ne-

okonservatizm gündeme geldi, son zamanlarda neoosmanlılıktan

söz ediliyor vs. Bu çağdaşlık nerede? Bütün bunlar plastik sanatla-

Ta tümüyle yansıyor mu? Yani Türkiye'de plastik sanatlar alanında

çalışan sanatçılar bu karşıtlıkların içinde ne yapıyorlar?

Şimdi, biz niye çağdaşlık sorunsalını tartışıyoruz diye düşünnü-

yorum, çağdaş olmayan çağın gerisinde kalan, çağı reddeden, çağa

PLAsSTiİk SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI g91

karşı çıkan, çağa karşı savaşan yapıtlar mı var Türkiye'de, yani bu-

nun için mi bunu burada tartışıyoruz?

Bence bunlar var ve bunların varlığını çok küçük bir çevre ka-

Lul ediyor. Büyük bir çevre bunların, yani çağa karşı çıkan yapıtla-

rın, çağdaş olmayan yapıtların olduğunun farkında bile değil. Şirn-

di burada karmaşık çoğulcu bir üretimle karşı karşıyayız. Yani ger-

çek 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 sı-

giınarak sürekli kendini kabul ettiriyor, diyebiliriz. Bu postmmoder-

nizmde ne var? Bir hedonizm var, bir gevşeklik, geniş bir hoşgörü

var, bir tarafsızlık, yansızlık, bir kayıtsızlık var ve her şey geçerli-

dir, var. Bunlar postmodernizmin bir bakıma getirdiği ölçütler.

Fakat ben bu düzlemsizlik içinde bir çıkar yol olması gerekti-

ğine inanıyorum, çünkü bu düzlemsizlik yahut karışık düzlemler

sürdükçe, biz plastik sanatlarda gerçek çağdaşlığın ne olduğunu

kolay kolay anlayamıyacağız. Şimdi ne öneriyorum; Bir kere Türki-

ye'de 20. yüzyıl sanat gelişmelerinin, dünya sanat geişmelerinin dı-

şında kalamıyacağı fikrine kendimizi alıştırımamız gerektiğini.

Türkiye'deki sanat üretiminin 20.yüzyıldaki sanat kavramla-

rıyla ve felsefeleri ile karşılaştırmalı olarak ele alınması gerektiğini.

Bugüne kadar bunun geniş kapsamlı yapıldığına inanmıyorum ve

sanatçıların bugün postinodernizm başlığı altında yaptıkları alıntı-

ların gerçekten çok iyi incelenmesi gerektiğine inanıyorum.

Yani her alıntının nedeni olmalıdır, sanatçı bu nedenin arka-

sında durabiliyorsa, hesabını verebiliyorsa bu alıntının bedelini

ödüyorsa, o zaman biz rahat edebiliriz, güven duyabiliriz sanatçı-

ya, sanatçı da kendine güven duyabilir.

A.K.- Az önce Canan'ın belirttiği, çağdaş sanatın içerdiği söz

çoğulluğu, yani bir üslup tekilliğinin içinde kalrınama, denetimsiz

bir dil çoğulluğuna kadar gitme tehlikesi yaşıyor. O çoğulluk için-

de de tesadüfi olan, hesabı verilemeyen, sahici olamayan hatta bel-

ki geriye dönük yanılsamacı tavırlar bile yer bu çoğulluğun doğru

algılanınaması mı?

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

Bugünkü sanatçının hem sonsuz olanakları var, hern de son-

suz olanaksızlıkları var. Böyle bir paradoksun ortasında duruyor

sanatçı. Bir taraftan müthiş bir bilgilenme olanağı var; bizim ülke-

mizde de bunu yoğun bir şekilde yaşıyoruz. Gerçi tabi yine bir çok

92 SALI TOPLANTILARI

alt yapı eksik, yani hiç bir Avrupa kentindeki gibi değil, İstan-

bul'daki kitaplıklar. Belki bir çok alanda kendini bilgilendirme ola-

nağı var sanatçının, fakat özellikle çağdaş sanat alanında bilgilen-

mesi 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 getiriryor yani bu bilgiler nasıl

özümsenecek? Burada bireye geliyorum, yani bireyin bugünkü du-

rurnuna geliyoruz. Bence bu masada oturan insanları izin verirse-

niz birey olarak açıklıyayım -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 ko-

nuşmak ve hitab etmek durumunda olduğumuz için ona bağlanı-

yor iş. Burada farklı işlemler sözkonusu. Yani Canan'ın işlevi de sa-

natta farklı, çünkü bir şehirde oturuyor, bir ülkede oturuyor. Sar-

kis'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 basa-

maklarından geliyor olabiliriz. Öte yandan ortak yönlerimiz var,

sanat ve kültürün içindeyiz, bununla uğraşıyoruz. Sorgulama ve

eleştiri yapıyoruz, düşlerimiz var ütopyalarımız var, bir bakırna

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 bölge-

lerinde yaşıyorlar, hem toplumsal bölgelerinde yaşıyorlar. Sarkis

çok değişik toplumsal bölgelere girip çıkıyor. Bölgeler arasına gir-

me bir interpozisyon durumu yaratır. Duyum ötesi araştırmaları

var. Yani bir eleştirmenin ya da başka herhangi bir daldaki insanın

araştıramayacağı alanları araştırıyor. İçtepileri, özümsemeleri güç-

lü, soyutlama içtepileri güçlü, bilgileri güçlü, çatışkıları güçlü, çe-

lişkileri değişik dozlarda, dönüşüm yapıyor, belki insanlığı daha

farklı ve sağdusu sezgileri, yadsımaları, doğrulamaları hepsi ger-

çekten başkalarına katkı sağlayacak derecede güçlü. Bu durum bir-

çok 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 takim özelliklerimiz var.

PLAsSTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 93

Bütün burada bahsettiğim olguların bir işlem alanı var diye

düşünüyorum. Bu işlem alanını da yapıt ve yapıtla ilgili sergile-

me,eylem ve işlemleri olarak düşünüyorum. Yani burada hepimi-

zin önünde olan şey kitle, eleştirmenler, sanatçılar ve yapıt, ve bu-

nun 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 sa-

natçı bu infrastrüktür içinde hem bağımlı, çünkü bu yapıtla ilgili

bütün olaylara bütün işlemlere bağımlı olarak yaşamak zorunda.

Yani yapıtını sergiliyor, müzeye veriyor ya da koleksiyoncuya satı-

yor, fakat her zaman için ondan sorumlu, burada özgürlüğünü yiti-

riyor. Yani bir şekilde sınırlı özgürlük alanı oluyor ve sanatçı hep

arayış içinde.

Öte yandan eleştirmen iletici durumda ve eleştirmenin duru-

mu çok daha sınırlı. Burada bence en özgür dururmda olan sanatçı,

eleştirmen ve sanat yapıtından sonra kitle. Yani kitlenin yapıtla

ilişki kurmakta özgürlüğü gerçekten çok. Bu özgürlük gelişmiş ül-

kelerde bu infrastrüktürün daha kitleye yönelik hazırlanmasından

dolayı da çok daha etkin oluyor. Bilemiyorum bireylerin dururnu-

nu açıklayabildim mi, bu çağdaş sanat sistemi içinde. Tabii burada

sakincalı durumlar var, onu da postf'nodernizme bağlayıp sözümü

bitirmek istiyorum.

Şimdi sanatçıları ayırıyorum, eleştirmenler ve infrastrüktürün

dışındaki kişilerin, postmodernizm başlığı altına girmmesi bu çağ-

daşlaşma olayını geriletiyor. Birincisi tanısızlık yani agnostik tavır,

ikincisi bilginin yayılmasına engel olmak, boş sözlülük ve statiklik

yani sanatın değişimlerine ayak uyduramamak, sonra fanatizim ve

katılık. Sanatı kitleye ulaştıran kişilerde, bireylerde bu tür şeylere

rastladığımız zaman ki -günümüzde postmodernizmin gevşeklik

başlığı altında sanki bunlara yer veriliyormuş gibi görünüyor vebu

bir tavır haline geliyor- o zaman, plastik sanatlarda çağdaşlaşmıma

sorunu geriliyor ki, ben ülkermnizde böyle bir tehlikeyi izliyorum.

A.K.- Belki diğer turda örneklemelere girebiliriz. Ben yeniden

Sarkis'e yönelmek istiyorum, gerek Beral'in gerek Canan'ın değin-

diği konulara ekliyeceği şeyler vardır sanırım. Bir de ilk sorudan

arta kalan bir bölüm vardı, periferi ve merkez ilişkisini açıklar mı-

sınız lütfen.

S.- Postmodernizm hakkinda söz söylemiyeceğim, şu son yıl-

larda gezdiğim, iş yaptığim 20-30 ülkede postmodernizm üzerine

hiç bir tartışmaya şahit olmadım. Bizim Paris'te bir enstitürnüz var,

tartışma enstitüsü, orada şimdiye kadar postmodern tartışması ya-

94 SALI TOPLANTILARI

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 gereki-

yor.

S. Ben buradaki durumu çok iyi bilmediğim için, burada post-

modernizm sorununa nasıl gelindiğini, yani bugiün bunun dışında

öğrenmek isterim. Bu konuya girmek sanatçının sorunu değil der-

ken kimin sorunu oluyor? Rusya'da, Kore'de, Güiney Amerika'da

bu şekilde aşırı bir postimodern konuşmasına nedense şahit olama-

dım. Eleştirmenlere gelince, biz buranın dışındaki durumları, belki

25-28 yıldan beriki durumları biraz fazla büiyütüyoruz gibi bir his-

sim var. Tabii bu modern ortamı bu çağdaş sanat ortamını yaşa-

mak için buradan ve diğer ülkelerden, merkez olan ülkelere bir göç

olmuştur. Hatta Picasso gibi bir adamın İspanya'dan kalkip Fran-

sa'ya gitmesi, orada Le Matta'nın Fransa'ya gitmesi, onun o anki

merkezlik durumunu saptadığını gösterir. Yani modern tarihine

baktığımız zaman, yani Manet'in 1865'in sonrasını diyelim birinci

dünya harbine kadar o merkeze bir hiicum olmuştur.

1945'den sonra bu hüicum 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 anlarna da

gelmiyor o zamanlar ekonomi güçlüydü de sanatçılar güçsüzdü,

çok güçlü sanatçılar vardı. Kendi meselelerinin ne olduğunu, Av-

rupa sanatından ne gibi farkları olduklarını düşüncesel ve şekilsel

bir şekilde onlara cevap vererek o ortamı kurmuşlardır. yani New

York'un bütün avantajları, tabi düşünsel, çizgisel, şekilsel ve eko-

nomik merkezin Paris'ten New York'a geçmesini sağlamıştır. Paris

1865 den 1945'e kadar sürren kocaman bir hegornonya dersek, bura-

da insanın bir başkaldırışı vardır, kitlenin de bir başkaldırışı vardır.

Bu başkaldırış tabii kuvvetli olduğunu gösteren, Arnerika'nın baş-

kaldırışıyla, merkez oraya geçmiştir. Tabii sanatçı güçleri var ve

bunu ben 1973 yılına kadar getiriyorum. Yani 1973 yılında petrol

krizi olduğundan beri eğer bir parça yakindan baktığınız zaman

üretilen işler resim olsun, heykel olsun, başka şeyler olsun sarsıl-

maya 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 boş-

luğunu doldurmaya yarayan işler ve akımlardır.

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 95

New York'un merkezliği de sallandıktan sonra, Paris'in mer-

kez olma durumu sallandıktan sonra, bir takırn başka merkezlar

ortaya çıkmaya başlıyor. Yani Japonya ekonomik gücüne güvene-

rek, bizim merkez olabilme durumumuz olabilir diye ortaya atılı-

yor ve o da olmuyor.

Yani şu duruma baktığınız zaman, ekonomik kriz ve aynı za-

manda 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 zammanda rahatlamasına da yol açıyor.

Şöyle bir durumu çizersek şu an Moskova veya Kopenhag ve-

ya Seul veya Sao Paolo veya İtalya'nın küçük bir şehri hatta Yugos-

lavya'nın Montenego kenti veya Sofya. Bunlar artık hiç bir kornp-

leksi olmadan sergi üretip ve üretilen yerin merkez olabileceğini

savunmaya başlıyorlar, durum bu. Yani artık bizim batıya karşı

kompleksimiz, bilrnem nesi filan falan artık sözkonusu olamaz. İş

bu duruma gelince, bizirm buradaki sanat ortamını güçlü bir şekil-

de sunabilmemiz için burada sanatçı potansiyelinin olduğuna ina-

nıyorum. Fakat eğitim ve sanat merkezleri ve müzelerin zayıf oldu-

Bunu, işlevlerini yapamadıklarını benim söylememe bile gerek

yok.

Dergileri kaale almak istermiyorum, bu sizin söylediğiniz alt

yapılar sanatçılarla aynı hizada gidemiyorlar. Yani sanatçıların, Be-

ral'in de dediği gibi, sanatçılar daha önde durumdalar, daha kav-

galarını veriri durumdalar ve savaşım içindeler. Bütün bu durum-

ları ele alıp analizlerini yapmmamız gerekiyor.

A.K.- Burada az önce Beral'in örneklerle sözünü ettiği Türki-

ye'deki duruma, yani çağdaşlık görüntüsü adı altında hesabı veri-

lerneyecek, sahici olamayan, kolaj olarak adlandırılan örneklere gi-

rebilir miyiz?

S.- Ben katılamıyacağım ben bu son 15-20 yıldır akımların dı-

şında, sanatçılardan sözedilmesi taraftarıyım. Yani bunun genel bir

ön kavramıyla kolaj yapılıyor. Bu sanatçıdan çok bence sergileyen-

de görülen bir hastalıktır. Şimdi 1969 sonu, 1970 yıllarında birta-

kım kişisel, hiç ödün vermeyen, kendi akımının dışında sergiler ya-

pamayan, başkalarıyla kalkıp yüzleşecek eserler yapmayan bir sert

düşünce tarzı vardır. Bilirsiniz 1980'lerde mimar, sergi yaptığı za-

man sadece mimnar 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-

96 SALI TOPLANTILARI

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 yö-

neleceğim.

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 yerleşmerme-

si 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 dermek bana yapay gibi geliyor. Çünkü

ben kendimi şöyle tanımlıyorum; Türkiye'de yaşadığım zamanın

sanatına tanık olan kişi ve bu tanıklığı da bir takım metinlerle kitle-

ye yansıtan kişi olarak görüyorum önce. Sergi yapma olayına ge-

lince, gene yaşadığı dönemin sanatçılarını izleyen bir kişiyim. Yani

onları hakikaten yakından izleyen bir kişiyim yada bunu çok isti-

yorum. Ne kadar başarılı oluyorum, tabii bunu zaman gösterecek.

Sanatçıların ne ürettiklerini ve bu üretimin nereye oturtulabi-

leceği üzerine düşünüyorum. Yani demin söylediğim gibi, Türki-

ye'deki sanatm türnüyle küresel sanat içinde ele alınması gerektiği-

ne sonuna kadar inanıyorum ve Sarkis'in söylediği olguya da katı-

liyorum ki artık bugün, yani bundan 3040 yıl ev velki bu kornplek-

si, çevresel ülke insanı, ya da sanatçısı olmak olayını, çoktan sırtı-

mızdan atmış olmamız gerekirdi, en azından 1980'li yılların başın-

da. Bence sanatçılar çoktan sırtlarından attılar da, aslında belki biz-

ler eleştirmenler, kitle bu konuda daha geriden geliyor, karar vere-

miyor.

Küratorlük ile çağdaş sanat arasındaki ilişki, sanatçıyı izlerne

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 harmnoniler,

uyumlar, bütün bunları kolay kolay, kısa sürede ortaya çıkarımak

sözkonusu değil. Ayrıca yapıtları çözmek de çok kolay bir iş değil

ve çok yapıt izlemek lazım, ya da sanatçının tüm yapıtlarını izle-

mek lazım, sanatçırun yanında olmak gerekir.

S.- 20 yıldır takip ettiğim sergilerden, en iyi sergilerin sanatçı-

nın sorumluluğu altında yaptığı kişisel sergiler ya da karma sergi-

ler olduğunu söyleyebilirim.

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

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 97

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. Pa-

ris-NewYork, Paris-Berlin, Paris-Moskova, Paris- Paris sergi proje-

leriydi. Bu sergilerin kavramı hakkında bu sergilerin kavramı ve

kurucusu arasındaki ilişkileri araştıran bir çalışma yapılmamıştır

ve yapılması düşünülmemiş. 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 et-

meyeceğini 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 getirimek

için yapılmış büyük nefesli sergilerdi. Bu sergilerin kıymeti çok

(azla. Burada düşüncelerin ve yapıtların sınır taşırmadan, bileşmesi-

nin, zaten bu sergilerden dolayı, o şirmdi 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 ola-

rak çok güzel bir noktaya geldik. Ben de burada bir sergiden söz et-

mek istiyordum doğrusu. Çünkü böyle bir ihtiyaçtan doğan bir

sergiyi yapma olanağı buldum. Bu yalnız benim değil, benimle bir-

likte 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. Bilimiyorum bu ne kadar ba-

şarılı oldu, çünkü bu serginin de gerçek bir tartışması yapılmadı,

İstanbul sanat ortamında. Yani kimse bu sergiyle ilgili düşünceleri-

ni yazmadı, bu benim için çok üzücü bir şey. Çünkü ben hem bu

sergiyi yapıp hem de bununla ilgili bir şey yazınam kötü, fakat bu-

na karşılık geniş bir yankı uyandıracağını urnmuştum, Cumhuriyet

Gazetesi'yle sınırlı kaldı. Geçen ay bu sergiye bir yanıt geldi ve bu

da çok tuhaf bir yanıt, bir periferi ülkesi kornpleksi taşıyan bir ya-

nıtti. "Yunanlılara el uzatmak, iyi niyet fahişeliğidir" diye. Tabii bu

98 SALI TOPLANTILARI

çok sert bir yanıttı, ben bu yanıtı kabul etmiyorum. İyi niyetli ola-

bilmek bugün son derece iyi bir şey, asIımda bu hakaret olarak ya-

pıldıysa, 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 olimak da önemli

bir şey, günümüzde bu aids riski karşısında!

Bunu da John Cage ile ilgili bir şeye bağlamak istiyorum, çün-

kü John Cage çok kişiye elini uzatan bir insan ve "ben bütün tele-

fonlarıma kendim cevap veririm, hiçbir zaman telesekreterimne bağ-

larnıyorum, çünkü insanlarla bu ilişkiyi kendim kurmam lazım" di-

yor.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 ülke-

de bir komşu ülkeye el uzatmayı, Sarkis'in söylediği bağlamda iyi

birşey olarak görüyorum.

A.K.- Şimdi ben bir soruyu her Canan'a hem de Sarkis'e ortak

soruyorum, Sarkis biraz önce Çağdaş Sanat Müzelerinden, sergi

düzenleyicilerinden sözetti. Galiba sergileme, kalıcılık, yapıtın da-

ha sonra müzede konumlanması, her seferinde yeniden yorum gi-

bi, ya da her seferinde yeniden sahneye koyma gibi çağdaş sanata

ilişkin özel sorunları gündeme getiriyor. Önce Sarkis'e soruyorum

sizin bu konuda söyliyeceğiniz bir şey var mı?.

S.- Böyle bir sorun var bu sorunu sanatçılar getirmişlerdir.

Müzeler kopmuş durumdadır. Çağdaş Sanat müzesini kim kura-

caksa iyi kurması ve vakit kaybetmemesi lazırn, yoksa dediğim gi-

bi bütün müzeler doludur. Ellerindeki eseri nasıl kullanılacağını,

nasıl gösterileceğini bilmesi lazım. Zira 20. yüzyıldaki bir takım ya-

pıtların, 19. yüzyıldaki yapıtlar gibi sergilenemeyeciğini onlar da

anlamışlardır. Fakat bu alanda cevap verecek duruma gelernemiş-

lerdir.

A.K.- Niye aynı şekilde sergiliyorlar?.

S.- İstanbul'da bir Beuys sermnineri oldu, kitabımı da okudum,

orada birtakım tartışmalar oldu haberiniz vardır. Onun işlerinin

korumasını yapan kişi vardır konservatör vardır. Mesela onun (Be-

uys'un) işlerinin yaşatılması korunması dernektir. Beuys'un yaptı-

&, 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 hapsolması ona çekicilik kazandırıyor

ve seyirci olayı yaşamak isteyen kişi ona dokunmak istiyor. Do-

kunmak istediği zaman tabii izleri kalıyor. Dolayısıyla o malzeme

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 99

klasik çağdaki malzemeler gibi, mermerler, bromzlar, tahta üzerine

yağlıboya eserler gibi yapılmadığı için bunun eskirnesi, yaşlanması

daha kolay ve çabuk oluyor.

Konservatörler bu durumda ne yapıyorlar? Şirmdi koruyorlar,

bir kırmızı kordon koyuyorlar kirnse dokunmasın diye ve o iş ya-

şarnadan göstemelik oluyor. Yani o eski alışkanlıklarıyla o işi ko-

rumaya 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 hakkın-

da üç günlük bir seminer oldu, beni de çağırdılar. Bu saklanma ve

restore etme işine tavır takındım, yani benim düşüncem bu gibi iş-

lerin, işaretlediği noktaya doğru kanalize etrnek olduğunu söyle-

dim. Mesela bu iş nasıl yaşar, yapıtın yaşaması gerekir, budur doğ-

rusu.Yapıtın gösterdiği yoldan gitmemiz gerekiyor onunla çarpış-

madan.

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 olamdığı için şirmdi don-

durulup çaresi bulunduğu zaman diyelim bir asır sonra uyandırıl-

ması gibi şeyler. Yani şimdiki yapılan işler bu çağdaş işlerin ilacını

bekliyor.

Şimdiki durumda benim düşüncem sanatçıların dışında bu yo-

rumnu yapacak kişi hali hazırda yok fakat umutsuz değilim 19. yüz-

yılda tiyatro da aynı durumda, sanatçıların değil sahneye koyucu-

ların profesyonel anlamda sahneye koyucular ortada çıkıyor. Bu

bir ihtiyaçtan doğuyor ve neslekler bu şekilde ortaya çıkıyorlar. ya-

ni şimdiki durumda bunun icraasıru yapabilecek ne küratözler ola-

bilir, 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 sı-

nırlı. Bunlar bana göre doğru olabilirler, başkaları da ayru düşünce-

yi paylaşabilirler ya da paylaşmazlar.

Şirmdi tabii ki son derece doğru şeyler söylendi, çünkü bu tür

işler yaptığınız zaman, arna sadece bu tür işler için değil, herhangi

bir yapıtın dahi o yaşantıdan soyutlanıp bir yere konulmuş olması

onun masum hayatına bir şeyler yüklüyor. Bir nüyü düşünün, sa-

100 SALI TOPLANTILARI

hibi belli bir nü olsun, mahrem bir eser olabilir bu. Ama birdenbire

yüceltilmiş bir salonda hatta kutsal konulu resirnler arasında bu-

lunduğunu 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 düşün-

meliyiz. 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 ku-

rulmuşlardı. Bu tür işler için müze de, küratör de işlevsizdir. Bun-

lar benim alanım değil hiç. Böyle meslekler var örneğin köşebaşın-

da kahyalar çıkıyor-durup dururken, bir takım meslekler çıkıyor

ortaya. Belki bunlar işin gerekliği 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 ge-

reksinim vardır, kadrosuyla, bordrosuyla hazır bir meslek değil

arna değişen olayların çıkarttığı, bir takım gerekçelerle ortaya çıkan

bir şey bu. Bütün bunları tartışmak lazım. Bunların işlevleri ne ola-

bilir, nasıl olabilir, müze masıl olacaktır, gerekli midir ya da nasıl

bir müzeye gereksinim vardır? Bütünm bunlar ayrı bir uzmanlık ko-

nusu, benim alanım değil elbette.

S.- Böyle uzman bir eleştirimen ben görmedim, fakat böyle bir

işin bir müze tarafından alınması irmkansız 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 sa-

natçı da aynı işin , aynı yapıt olarak başka yerlerde yaşamasını isti-

yor. Bu da müze mekanı içinde olmuyor.

A.K.- Feshane en son bienalde kendi mekansal kimliğini sun-

mak için hazırlanmadı, nötr bir mekana dönüştü. Sergi salomlarına

ayrılmış, gerek işleri tanımlaması, belirlernesi açısından gerek me-

kanın 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" Çümkü mekan açısından farklıy-

dı, 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 yapımcıla-

rının, yani 1., 2. Bienalde benim, 3. Bienalde Vasıf Kortun'un kendi

PLAsSTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 101

seçeneği değildi. Bu bir takım gerekliliklerin doğurduğu sonuçlar-

di

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 duru-

munda kaldığımız bir yapı vardı.

Üçüncü bienalde büyük bir olanak doğdu, bu müzenin yapı-

mıyla 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 bitmnedi. Daha biz Gae Aulentin'in ne yaptığını tam ola-

rak görmedik, zaten göremezdik, çünkü bütün binanın içi panolar-

la kaplandı. Yani hiç bir şekilde mekanı algılama olanağımız yoktu.

Bunun yanında bienal düzenleyicisinin düşüncesi, kültürel farklı-

lıklardı. 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 keş-

fetmesi gerekiyor bunları. Bu kültür farklılıkları ülkeler olarak bize

gösterilirse, bu keşif olayı sınırlanmış oluyor. Yani izleyici oraya gi-

dip iki değişik ülkenin yapıtı arasındaki farkı kendisi göremiyor,

bu ona gösterilmiş oluyor. Yani bunu örnekle açıklarnak 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 keş-

fedecektik. Birincisi bu, bu olay bir de panolarla kapanarak bir sı-

nırlama getirilmişti ve bence sıradan bir düzenlerme gösteriyordu.

C.B.- Ben bir şey eklemek istiyorum, konu çağdaşlık sorunsa-

lından 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 izle-

yenlerin kullandığımız kavramları nerede ve nasıl kullandığımızı

düşünme aşamasında olduğumuzu düşünüyorum.

Biz birtakım sınırları aştığımızı söylüyoruz ve bütün bu sınır-

ları aşarken "plastik sanatlar” diye bir şeyin içine hapsoluyoruz.

Ama biz bunu öyle bir rasyonel mantıkla onaylayıp meşrulaştıra-

102 SALI TOPLANTILARI

rak geldik ki buraya, buna birden bire ben başkaldırmak istedim

açıkçası. Şirmdi bizim bu kadar belirsizliğin içersinde çağdaşhk so-

runsalına parmak basıp temeline inmemizin mümkün olmadığını

anlıyorum. Çünkü sanatçı olan bir kişi kendi mesleği ile ilgili tüm

terimleri derhal masaya yatırmak zorunda hissediyor kendini. Me-

sela ben bugün şu anda birden plastik sanatlar terirmi masaya yatır-

mamız 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 bir

den allak bullak oldum. Şimdi sınırlar kalktı, merkez, periferi, sa-

nat, müzeler son derece ciddi sorunsallar var ve biz her şeyi "Ay-

dınlanma Çağı"ndan aldığımız o rasyonel mantığımızla meşrulaş-

tırdık. 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 çağdaşhk sorunsalı başlığı altında tartışmayı anlam-

sız buldum birden bire.

Bu şöyle bir olay, neden hala sanat diyemiyoruz bir takım şey-

lere, özellikle bizim alanımızda ona hep bir kulp takmak gereğini

duyduk, ona hep bir vasıf yüklermek 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 terimleri-

mizi kavramlarımızı tekrar tartışmamız ve bunların üzerinde bu

kodları iyice çözmemiz gerekiyor. Çünkü başka yolu yok bu işin,

bu belirsizlikle bir yere ulaşımamız mümkün değil. Geçen günü ba-

na bir denizcilik haritası gösterdiler ve ben o denizcilik haritasın-

dan bir şey anlamadım fakat denize çıkabilecek, denizle ilgili uzak

yol kaptanı olsun ister kısa yol kaptanı olsun, ister küçük bir yel-

kenliniz olsun onların hepsi o haritayı ve ona ekli bir kitabı okuma-

yı biliyorlar ve bana dediler ki nerede olduğunuz hiç önemli değil-

dir, orada karanlıkta yanıp sönen bir fenerin ne kadar süre ile ya-

nıp söndüğünü derhal kitabınızı açıp bakarsınız ve o fenerin nere-

de ve hangi fener olduğunu bilir ve yolunuzu bulursunuz dediler.

Bu bir kod çözme yöntemi.

Şirmdi eğer sanatla uğraşıyorsak, sanatçı olarak veya sanata dı-

şardan dahil olarak, yani savaş meydanında savaşanlar ve onun dı-

şında olanlar gibi bir konurnumuz var sa o zaman kod çözmeleri-

miz sözkonusudur. Eğer bu kodları çözmesini bilmiyorsak kitlele-

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 103

rin bu işi anlamalarından ne sizin sanatınızın bir yerlere ulaşmasın-

dan ne de sanatçının gerçekten eski kodları atıp yeni kodlar koy-

masından söz etmemiz mümkün değil.

A.K.- Canan çok basit bir yanıtı var söylediğinin. Plastik sanat-

larda "Çağdaş Sanat"ın özel bir adlandırma olarak yerleştiğini gi-

derek "Plastik Sanatlar" adlandırmasının yerini aldığını ben konuş-

marmın başında da söyledim. Arna pratik bir zorunluluk vardı, 7 ta-

ne paneli adlandırırken tiyatroda çağdaşlık sorunsalı, mimarlıkta

çağdaşlık sorunsalı'nın yanında çağdaş sanatta da çağdaşlık sorun-

salı 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 ön-

ce 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 skülptür 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.

Nedenpi? Bakınız bir örnek vereyim. Ben bir sergiye gidiyorum, ora-

da figüratif, betimsel bir resim görüyorum, altırı okuyorum "kormn-

pozisyon" yazıyor. Böyle bir şey meslekten birinin yapamayacağı

bir yanlışlıktır, bence. Çünkü "kornpozisyon" aslında imgesel ola-

rak hiç bir şeyi betimlemeyen çizgiyi, rengi, biçimi neyi kullanırsa-

nız 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 getir-

miştim bu meseleye.

C.B.- Bir eleştiri daha yapabilir miyim? Postmnodern 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 yapı-

mız 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 sa-

nat arasında bir örtüşme yapamıyordu yazarlarımız diye düşünü-

yorum bazen. Çünkü her dakika Lyotard başlığı altında koca bir

yazı ve ona uyuyor mu uymuyor mu o da tartışmasız. Herkes Lyo-

104 SALI TOPLANTILARI

tard'a uyabilir, herkes Derrida'ya uyabilir oldu Türkiye'de. Bu kon-

formizmden kurtulmak lazım, yani hazır reçeteler ve hazır yapımn-

ların bize uygulanması çok büyük bir yanlış, bizleri çözermemek

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 yüzeden ben de özetlemeye girmeyeceğim. İzleyiciler-

den konuşmacılara sorular olacaktır. O soruları hangi konuşmacıya

sorduklarını belirterek yöneltirlerse yanıtlarını alacağız.

SORU-Enis Batur- Ben evsahibi sayılacağım için biraz bekle-

dim başka soru soranlar olabilir diye. Soracağım sorular birbirine

eklermeli, üç aşamadan oluşuyor ve birbirini bütünlediğini düşünü-

yorum, üçünü birden dile getireyim isterseniz, ondan sonra topar-

larız.

Şirmdi bugün çok önemli ve değerli şeyler duyduk burada arna

ben kendi payıma dinleyici olarak başlığın yarattığı soru işaretinin

yanıtına hiç yaklaşamadık. Bir kere çağdaşlık ne dernek bunu anla-

yarnadım, 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 yükliiyo-

ruz diyorsanız, o zaman net bir cevabını rica ediyorum ve müm-

künse bunun modern kavramından nasıl farklılaştırdığınızı, avan-

garda göre de nasıl konumladığınızı. Çünkü her şeyden önce bura-

da bir dilde konuşup tartışıp anlaşmaya 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

arna, 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 çe-

virdi yeniden yayınlandı, Milli Eğitim Bakanlığı yayınlarından çık-

tı.. Bu gün arasanız bu piyasada bu kitapları bulamazsınız, yani

Balzac'ın bu metnine ulaşma şansınız, kütüphanelerden yararlan-

manın dışında yok. Bu metin üzerine Picasso bir dizi illüstrasyon

yaptı siyah beyaz, bunlar Türkiye'de hiç yayınlanmadı. Bu metin

PLASTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 105

üzerine Jack İvet geçen yıl bir film çevirdi bu film buraya gelmedi

ve gelmeyecek, 4.S saatlik bir filmdi.

S.- 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 ilgilendire-

bilir, beni şahsen çok derinden etkilemiş bir hikaye, onun etrafında

yapılan her şey. Yani Balzac'ın hikayesi de, Picasso'nun illüstras-

yonları da, İvet'in filmi de, varsa psikoanalizleri de, o konuda hika-

yenin kahrarmanmm 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

yaklaşımmız, en azından Sarkis'de bu iyimserliği neye temellendi-

riyorsunuz?.

Üçüncüsü, ikinciye paralel bir şey, bu salondaki insanlar sa-

natla ilgisi olmasalar burada olmazlardı, yani yakından ilgileri ol-

duklarını varsayıyoruz, ben konuşmacıların da buna dahil olduğu-

nu sayıyorum. Aramızda çok az insan Portekiz'de yaşayan bir sine-

ma yönetmeninin adını biliyordur, bugün yaşayan bir İtalyan şai-

rin admı biliyordur. Böylesine kopuk ilişkiler içindeyiz Dünyadan

Bütün bunlarm çerçevesinde arkanızda bir resim duruyor

(Devrim Erbil'in resmi) o resme ilişkin bana bir soruyu, onun ba-

zında 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, avan-

gard,çağdaş, kontanporen, çağdaşlık nedir bundan hiç söz edilme-

di dedi ve bir de ne fark var, modern, avangard, çağdaş arasında

bunlar gelişiğüzel kullanıldı dedi. Ben birinci soruyu Beral'e yö-

neltmek istiyorum.

B.M.- Konuşmanm bir akışı oldu, herkese de gerektiği kadar

zaman kalmadı. Tabii ki çağdaşlığın ne olduğunu tartışmamız ge-

rekiyordu, çok haklıydı Enis Batur. Ben şu soruları kendine soran

insanı ya da şu soruları kendine soran toplumu, çağdaş olarak ka-

bul ediyorum: Bu benim kendi görüşüm ama, belki bir yerde de,

106 SALI TOPLANTILARI

geniş anlamda da bir çok kişinin görüşü olabilir. Çağın gerçeklerini

biliyor muyuz? Ortak dünya bilincimiz var mı? Bilim ve teknoloji-

nin ilerlemesini, sanatın ilerlemesini izliyor muyuz, bu ilerlemeye

katılıyor muyuz? Yani aktif katılımcı olarak değil, fakat bunları be-

nimsiyor 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 dol-

duruyor muyuz?

Ulusal çıkarlarımız ve ve gerekliliklerimiz ile küresel çıkarları-

mız ve gerekliliklerimiz arasındaki konurnumuz nedir, bunlardan

hangisi ağır basıyor. Ve şöyle bir soruya yanıt alınması gerekiyor.

Aydın birey ile toplum arasındaki konsensus durumu nedir? Çatış-

kı durumu nedir, çelişki dururnu nedir? Enis Batur, kabul edersiniz

ki bunlara tek tek yanıt vermek lazım. Yani bunlara yanıt verebildi-

ğimiz zaman, gerçekten çağdaşlık diye bir kavramın ne olduğunu

anlayabileceğiz, ama sanıyorum hemen hergün herkes düşünüyor

bu benim sorduklarımı. İşte bu bilinç bu soruların yanıtını verebil-

me, bence çağdaşlık oluyor.

S.> Enis Batur'un birinci sorusuna ben cevap verdiğim için, ce-

vap 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, dernin 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 oku-

muş, Şili'de okurnuş, 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 taşı-

yor.

B.M.- Bunlar bir değişimler dizisindeki insanın konumunu be-

lirliyor, yani modern insan modernist biçimde öncü olan insan, ya-

ni modernizmi yaratan insan. Avantgard insan ve çağdaş insan de-

diğimiz zaman, yüzyılın ilk yarısındaki çağının bilincini yakalamış,

yaratıcı düşünceye sahip insan da çağdaştır. Bugün ayrı dururnda-

ki insan çağdaştır, Sarkis bunu 14. yüzyıldan başlayarak ortaya

koymuş oldu.

PLASTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 107

Yani çağdaş insan yaşadığı döenemin olgularını kavrayan ve

olgular içinde yaratıcıhk gücünü kullanabilen, çağını aydınlatan in-

san gibi.

Avangard kavramı ise modernizm içinde çok yükseklere çık-

mış bir kavram, fakat giderek özelliğini yitirimeye başladı. Sonra,

bir takım modernist ütopyaların bir takım beklenen sonuçlara ulaş-

mamasından dolayı ve bu ütopyaları yaratan öncüler yani avan-

gard insanları da bu özelliklerini yitirrnesi anlamındadır.

Ama her zaman için yaşadığımız dönemde de, yüzyılın so-

nunda 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 Av-

rupa dışındaki ülkelerin üzerine inşaa edildi diyoruz. Yani bir yağ-

ma sözkonusuydu ve bunu biz söylemiyoruz. 1980'lerin başından

beri bütün uluslararası forumlarda gündeme getirildi. 20.yüzyılda-

ki bu sanatı yaratan, yarattıklarını söyleyen ülkeler bunun bir he-

saplaşmasını yaptılar. Yine Sarkis'in dediği gibi de yüzyılın orta-

sından sonra da yavaş yavaş bu katı düşüncelerini bir kenara bı-

raktılar. 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 ta-

kım 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,

ESEN KAROL

Aykut Köksal- Efendim hoşgeldiniz, bizim çağdaşlık panelleri-

nin dördüncüsünü bugün gerçekleştireceğiz. Bugünkü konumuz

grafik sanatlar, bundan önce Mimarlık, Tiyatro ve Plastik sanatlar-

da çağdaşlık sorunsalını tartışmıştık. Bugün de Grafik Sanatlarda

tartışacağız. Konuklarımız Sadık Karamustafa, Bülent Erkmen ve

Esen Karol.

Bu panellere mimarlıkta çağdaşlık sorunsalını tartışarak başla-

mıştık. Mimarlıkla grafik arasında bu iki tasarım disiplini arasında,

büyük bir koşutluk var. Bu koşutluk mimarlık panelinin de başın-

da belirttiğim gibi bu yüzyılın başında sorunsal belirleyici olma

bağlamında çok net görülüyor. Gerçekten de daha yüzyıl başına

baktığımızda modernizmin ilkelerinin, doğrularının, endüstri çağı-

run üretim sistemiyle bire bir buluştuğunu görüyoruz. Bu buluşma

özellikli mimarlık ve grafik tasarım disiplinlerinde öne çıkıyor ve

yüzyıl başından itibaren, modernizmin, özellikle mimarlık ve gra-

fikte kısa sürede onaylanmasına yol açıyor. Mimarlık ve grafik bu

konuda birbirini tarnamlayan, tümleyen iki tasarım disiplini.

Yine yüz yılın başından bir örnek vermek gerekirse modernist

söylemin militan kurumlardan biri olan BAUHAUS'da, daha baş-

langıçta, mimarlık söylemiyle grafik tasarım üzerine kurulan söy-

lemin yanyana geliştiğini görüyoruz. Belki de bu nedenle moder-

nist tikanma, yani modernizmin kendi katı kurallar dizgesinin tı-

kanmaya dönüşmesi ve o tıkanmanın getirdiği, bazılarının tekdü-

zelik, bazılarının yaratıcılığın ortadan kalkması olarak nitelediği tı-

kanma, kendini önce mimarlıkta ve grafik tasarımda gösterdi. İşte

sorunsal belirleyiciliği de bu noktada ortaya çıkıyor mimarlık ve

grafiğin.

Ust söylem düzeyinde, gerekse de doğrudan doğruya ürün

düzeyinde postmodernizm ilk örneklerini mimarlıkta ve grafik ta-

sarımda daha 1970'ler sonuna gelmeden vermeye başladı. Halbu ki

diğer disiplinlerde bir postmodern söylemin kendini göstermesi

ancak 1980'lerin yarısına, doğru olabilecekti. Ne var ki Postinoder-

112 SALI TOPLANTILARI

nizmin bu katı kurallar sistemine karşı çıkan tavrı, bu kez kuralları

yok sayan, denetimi tümden yok sayan bir yaklaşımı getirdi.

Söylemle örtüşen doğru yanıt bulma sorunsalı, işlev-biçim

problematiği, postmodernizmin denetimsiz çoğulluğunda da orta-

dan kalkıyordu. Belki de bu yüzden, postmodernizme yönelik eleş-

tiriler içinde, henüz postmodernizm diğer disiplinlerde tartışma

düzlemindeyken bile, yine bu tasarım disiplinlerinde ortaya çıktı.

Bugün grafikte yeniden modernizme dönüşlerden söz edili-

yor, neornodernizmden bahsediliyor ve sadece bir üst söylem oluş-

turma düzeyinde değil, doğrudan doğruya ürünler düzeyinde de

bunu görebiliyoruz.Türkiye'de grafik tasarımm 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

açımlayıcı bir nokta.

Bu girişin ardından, grafik sanatlarda çağdaşlık meselesinden

ne anladıklarını sayım konuşmacılardan öğrenmek istiyorum. Önce

Bülent Erkmen'e yöneliyorum.

Bülent Erkmen- Çağdaşlık kavramma iki ayrı anlam yükleyebi-

liriz.

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

"Çağdaşlık" kelimesi bu anlamda, Arnerika'nım ve Avrupa ül-

kelerinin dışmda kalan ve "az gelişmiş" diye nitelenen ülkelerde,

Batı düzeyini, gelişmiş ülkelerin düzeyini belirlernek, tanımlamak

için kullanılır. "Avrupai" kelirnesi gibi. "Ankara çok Avrupai bir şe-

hir oldu" gibi. Atilla Dorsay'ın yazdığı bir film eleştirisine koyduğu

"Düzeyli, Avrupai bir film" başlığı gibi.

Cumhuriyet sonrası dönemin düşünce anlayışını da yansıtan

bu "Çağdaş" kelirnesi o dönemde, özellikle Atatürk'ün nutukların-

da karşılığını "muasır" kelirnesinde bulur. Kelirnenin bu anlarnın-

da, teknolojik gelişmelerin ya da günün popüler, moda anlatım bi-

çimlerinin görüldüğü işler çağdaş olur.

Bu gün bu ülkelerde yapılabilecek bir "çok çağdaş bir iş" de-

ğerlendirmesine bir İngiliz ya da bir Fransız olsa olsa "çok iyi bir

iş" der. "çağdaş değil " değerlendirmesine ise olsa olsa "modası geç-

miş" der.

"Çağdaş"m ikinci anlamı ise "contemporary" anlarnında saklı

olandır. Bu anlamdaki belirgin uygulamaları, genellikle plastik sa-

natlarda, müzikte, balede, tiyatroda görüyoruz. Bu disiplinlerde

"çağdaş" kelimesi belli bir anlayışı, belirgin bir türü ifade ediyor,

bu isim altında "iş"ler üretiliyor, bu isim altında müzeler açılıyor.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 113

Çağdaş müzik gibi, çağdaş bale gibi, çağdaş tiyatro gibi, çağ-

daş sanat gibi, çağdaş sanat müzesi gibi.

CD ya da kaset satış yerlerinde görülen caz, pop, rock, newage

gibi ayrımlara çağdaş müzik tanımlamasının da eklendiğini görü-

yoruz. Stockhausen, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Schoen-

berg, Arvo Part çağdaş müziğin önemli isimlerinden bazıları. Çağ-

daş tiyatroda metnin kalktığını, yorumun ve oyuncunun öne çıktı-

ğinı; oyunun, oynanışın metnin yerine geçtiğini; yorumun, oynanı-

şin metin olduğunu gördük. Merce Cunningham çağdaş balede ha-

reketin ritm olmadığını, ritrnin uyumluluk olmadığını gösterdi, is-

kemlede oturarak yaptığı dansla bunun önemli örneklerinden biri-

ni verdi.

Plastik sanatlarda "plastik" kelimesinin bile artık kullanılmadı-

ğiru, resim-heykel ayrımmm kalktığını, bilinen tanımlamaların de-

ğiştiğini, Duchamp'la bir pisuarm 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 Bu-

nuel gibi, Erich Rohmer gibi, Tarkovski gibi, Bergmman gibi, Godard

gibi, Pasolini gibi sanatım görsel olmadığını bilen sinemacılar çıktı

ve çağdaş sinemadaki örneklerini verdiler.

Oysa "siparişe" dayalı disiplinlerde bu anlamda çağdaşlıktan

söz etmek çok zor. Tüm tasarım disiplinleri için bu böyle. Mirnar-

lık,iç mekan tasarımı, grafik tasarım, endüstri tasarımı, mobilya ta-

sarımı, moda... gibi.

Bu disiplinlerde siparişin karşılığı olan çözümlerin günün ge-

çerli anlayışları, malzemeleri, teknikleri doğrultusunda yapılmış

olması tasarlanan işleri "çağdaş" yapmaya yetiyor.

Brody ya da Emigre kökenli karakterleri kullanmak, yazı ka-

rakterlerini, elektronik ya da bilgisayar teknikleriyle daraltına ya

da genişletme yoluyla deforme etrmnek, harf aralarını, satır aralarını

açarak farklı metin dokuları oluşturmak, yazı ve resimleri dağıta-

rak, üstüste bindirerek, ekleyerek kalabalık yüzeyler yaratrnak, gö-

rüntüleri belirsizleştirmek gibi "tasarım tercihleri" grafik ürünleri

çağdaş yapmaya yetiyor. Tasarımcılar bir tarz oluşturmayı bekle-

meden, 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 toplaymnca, bu tasarım çözümlerinin içerikle, proble-

min kendisiyle olan bağı aranmamaya başlandı. Neden yapıldığına

bakılmadan nasıl yapıldığıma bakıldı. O zaman da tasarımlar özü

114 SALI TOPLANTILARI

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 süs-

lerne hali olmaması için içerikle tasarım arasında, problemle çözüm

arasında kurulacak mutlak bir bağ aranır.

Burada birkaç örnek vermek istiyorum;

FactoFinans was established

in 1990 asthe firstfactoring com-

pany in Turkey. FactoFinans is a

participation of İktisat Bank wbo bas

pioneered in tbe introduction of new and

modem financing tedlnigues in Turkish banking

system and represenis anotber öne of tbe Bank$ progressive

initiatives in tbese markets. FactoFinans is also the first Turkish mem-

ber of the Factors Cbain Internativnal, FCİ, wbo is tbe interational

umbrella organizatior for factoring companies uvrlduide.

Factotinans playeda eeyyyoyarranı röleir sbeintrudüuctüon of Ractormgintbe Trtich

economy borhas a comvepi ana as n İnstihe

n years followingi's establsh-

meni, Weseecurreniiy Mcelir h

neus papeni, penodicrks an

1- Son grafik ürünler sergisinde, işlere bakarken bu sayfayı

gördüm bir finans kuruluşunun faaliyet raporunun ilk sayfası, gör-

düğünüz gibi büyük puntodan başlıyor ve giderek küçülüyor. Bil-

diğiniz gibi bu yazı karakteri kataloglarında kullanılan karakterle-

rin farklı puntolarda ve farklı uzunluklardaki görünümü için yapıl-

mış bir görüntü anlayışını taklit eden bir sayfa düzeni anlayışı. An-

cak gördüğümüz gibi içeriğin bu sayfanın böyle tasarlanmasıyla il-

gisi yok. Ustelik bir finans kuruluşu için yapılmış bir sayfadaki

kullanılan bu düzenleme; Puntonun büyükten küçüğe gitmmesi böy-

le bir kuruluş için olumsuz bir duyguyu da içinde taşıyor.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI

Yazıların özell

Yazıların özelli

Yazıların özellikl

Yazıların özellikle

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

115

Yazıların özellikleri, çeşitleri

Yazıların özellikleri. çeşitleri

Yazıların özellikleri, çeşitle:

2- Gördüğünüz gibi bu, bir

yazı karakteri kataloğundan alın-

mış bir diadıir ve buna gönderme

yapılmaktadır birinci örnek. Fac-

to Finans sayfasının örneğini gör-

dükten bir hafta sonra Arts dergi-

sinde şu ilanı gördüm;

3- Bu bir uluslararası üyelik

ilanı, yazı tasarımcıları için yapıl-

mış, yazıya ait bir iş için yapılmış

çağrı, üyelik çağrısı ilanı. Tasarı-

mın doğru kullanılmasına olağa-

nüstü doğru bir örnek bu.

ömürleri ne olursa ols

örmnürleri olursa olsun

THETYPE

DIRECTORS CLUB

INVİTES YOU TO JOIN

TTS İNTERNATİONAL MEMBERSHİP

116 SALI TOPLANTILARI

Ü.

İlkenıy pussv.

B y M FAŞ - <

ometimes | stare

at it m the mirror when

Pm undressing and wonder

what it would I6ok like without

any hair like when | was a baby.

Sornetimes | sit at the edge of the bed

and spread my legs. And stare into

the mirror and wonder what otlers

see. Sometimes | stick my finger in my

pussy and wiggle ıt around the dark wemness

and Çecl what a cock or a tonguc must feel

when Pn sitting on it. T pull my finger out and

T always taste it and smell it. 1t's hard to describe

it smells like a baby to me (resh and full of İifc.

4- Madonna'nın sex ki-

tabını karıştırırken bu

sayfayı gördüm. Gördü-

ğünüz gibi burada da

metnin böyle dizilmesi-

nin birinci cümleyi bü-

yük gösterme ihtiyacının

dışında hiç bir anlamı

yok.

5- Bu sayfada biraz son-

ra zannediyorum Esen

arkadaşımız Arnerika

anılarını anlatırken deği-

necek olduğu Cranbrook

Akademisinin çıkardığı

bir kitabın içindeki sayfa

düzeni. Yani kendilerini

anlatmaya yönelik bir

sayfanın düzeni. Burada

da görüyorsunuz ki an-

larm bağı kurmakta zorluk çekiyoruz. Sadece biraz zorlarsak işte

Cranbrook anlatan metnin sonunda, Çağdaş Arnerikan Tasarımı ile

eş anlamlı olduğu ifadesinde en biüiyük satırı görmemiz bu düzen-

lemenin böyle olmasına sanki bir nedenmiş gibi görünebilir.

6- Şimdi bu

bir ilan metni ve

bu tür diüizenleme-

ler üzerine yapıl-

mış bir ilan. Şöyle

diyor; "Farkında

mısınız ki son za-

manlarda ilanların

hepsi büyük yazı

karakterleri ile baş-

liyor ve giderek

küçülüyor. Bunu

iyi ajanslar da ya-

pıyor, vasat ajans-

larda yapıyor hatta

kötü ajanslar da

yapıyor. Bu bir

Cranbrook islike noother institvtionin the United States.

Itispart artists'colony,part school, part museum

and part design laboratory, and it has never al-

lowed its students to be bound by the nar-

row lines separating the various design

disciplines...the effect ofCranbrook and

its graduates and faculty on the

physical en-AT,, çgelirvironment

of this coun-w,,, '\_(\_,,try has been

profoundı. ea a .For

Cranbrook,w,., — — ; surely more

than anyemisce»sotherinsti-

tution,hastherighttothink

ofitself as synonymous

| with contemporary

' American design.

GRAFIK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 117

moda mı, bir çı-

kış noktası mı

her neyse ister î ) ' I I

sevin ister nef- lkes ave

ret edin ama '\_

bundan bir so-

ç amye” | YOU NOticed that

İşte iş buna da-

yanıyor. Yani d IOt Of adS lately Start

sonuç alınıyor

olması, içerikle —| Out with really big type which

bir bağaramak- — | Gets progressively smaller as you

sızın bazı gö- : :

rüntü formülle- work your way down the page? Good agencies

rinin uygulan- are doing it. Mediocre agencies are doing it. Even

çU

ME İ MGeİi realiy lame agencies are doing it. YWilıy\* Sorne might cil) it i trend.

Üluyor' Oth breakthı h. Wh: L Hi Thı h

I ers, a breakthrough. Whatever. Love it. Hate it. The truth is, it can and

A.K- Bü- N

. hat bcen l e li. Most natabiy by eh creatoe.af W İllrijm Company adı. Tacy Weng whofaliihese — |

lent Erkmen'in T |

| DN aa gö gee P a Caş gnnn C Düzim B BAD

söylediklerin- eli H

den şöyle bir

sonuç çıkarıyo-

rum ben, çok

özetle başka bir -

dile çevirerek. Az önce sözünü ettiğimiz postmodem dönemin de-

netimsiz keyfi çoğulluğu tasarım disiplinlerinin doğruları ile çeli-

şince ortaya sahte bir çağdaşlık çıkıyor, Bülent Erkmen'in özellikle

son dönem işlerinde neornodernist bir yapı ya da modernizmin il-

kelerini yeniden farklı bir anlamda ele alan göndermeleri görüyo-

ruz, Erkmen'in yapıtı sözüyle bütünleşiyor. Sadık, sen ne düşünü-

yorsun, postmmodern 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 olagelmiştir.

Çağdaşlık sorusunun cevabını vermeden önce başka bir soru-

yu da yanıtlamaya çalışalım: Postmodernizim modernizmin nesini

118 SALI TOPLANTILARI

yıkmıştır? Postmnodern başlığı altında toplanan günümüz akımları

1970'lerden bu yana başladığı ülkeye göre Pluralizm, Swisspunk,

Yeni Dalga, Westcoast gibi çeşitli isimler alırlar. Bu akırnlar moder-

nizmin nesini yıkmış, nesine karşı çıkmış, nesini inkar etmiştir; ora-

dan girmek istiyorum meseleye. Modernist sözcüğü bir dönem ne-

redeyse küfür anlamında kullanıldı. İnsanlar birbirine hakaret et-

mek için "modernist" diyerek hakaret ettiler. Sizin de açış konuş-

masında 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, mo-

dernizmle birlikte varolmuştur diyebiliriz.

1900'lerin başlarında tasarım eğitimi diye birşey yoktu. Sanat

kökenli, sanat eğitirni görmüş insanlar görsel iletişim işiyle uğraşı-

yorlardı. 1919'da BAUHAUS kuruluyor. 1926 da Bauhaus'a bağlı

uygulamalı sanatlar okulu tasarımcı yetiştirmeye başlıyor. Bauha-

us'ta yetişen tasarımcılar Modern hareketin başını çekiyor. Moder-

nizm çok büyük işler başarıyor. Modern Grafik tasarırnda her şey

kodlarla sinyallerle anlatılınaya başlıyor. Modernizm mesaj ileti-

mini kodlara ve görsel sinyallere indirgiyor. Postmodernin ya da

postmodern başlığı altında toplanan çağdaş akımların yıktığı ve

yıkmaya çalıştığı öncelikle bu olgudur sanıyorum. Bir örnek vere-

yim: bir metinde paragraf başı birinci satırın biraz içerden başlama-

sıyla anlatılır. Okuyucu içerden başlayan satırı görür görmez, bu-

nun yeni bir paragrafın başlangıcı olduğunu anlar, bu bir görsel

sinyaldir. Bunun için ayrıca "Ey okuyucu bu bir paragraf başlangı-

dır" diye yazmanız gerekmez. Bunu anlatmmanın başka yolları da

vardır. Satırın ilk harfini metin puntosundan büyük dizersiniz, ya

da paragraflarının arasını açasınız. Bunlar, insanların hayatını ko-

laylaştıran, algılamalarını, okumalarını çabuklaştıran görsel sinyal-

lerdir. Sanıyorum Post-modernin yıkmak istediği ya da değiştir-

mek istediği Modern anlatımın tasarımcıyı son derece sınırlayan,

yaratıcılığı olumsuz etkileyen kodlar, sinyaller ve gridlere indir-

genmiş yapısıdır.

A.K.-Postmodernizmin ilk yıllarında, ortaya çıkmaya başladığı

dönemlerde siz modernist tikanmayı yaşadınız mı? Eğitim döne-

miniz belki bunların tartışıldığı dönemdi, daha sonra iüirün verme-

ye başladığınız dönem heniiz postrnodenizmin ürünleriyle ortaya

yeni yeni çıkmaya başladığı dönemdi. Siz tasarımcı olarak nasıl ya-

şadınız o dönemi?.

S.K.- Akademide iyi bir eğitim görmediğimizi söyleyebilirim,

eğitim dönemimizde biz henüz modernizmi anlammaya çalışıyor-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 119

duk. Bu tıkanmayı başka türlü yaşadım, ürün vermeye başladığım

ilk dönemlerde grafik tasarımın temel elernanlarını 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 gra-

fik tasarımın iki temel elemanının doğru yere oturtmasıdır. Başka

bir deyişle özgürlüklerine kavuşturmasıdır. Modern yanlıştır anla-

mında söylemiyorum bunu. 1980 lerin başında yazıya ve resme iş-

lerimde başka türlü bakmaya başladım, bu beni bir süre sonra il-

lüstrasyon yapmamaya kadar götürdü. İllüstrasyon yaptığım za-

man bile onu dışarıdan bir kolaj malzemesi gibi alıp kullanmayı

öğrendim. Grafik elemanların özgürce kullanılması gerektiğini an-

ladım. Kendi deneyimlerimden çıkan sonuç bu. Ama bunu moder-

nizm beni çok sıktı diye de yapımıyordum doğrusu.

Sözü şuraya getirmek istiyorum: bu değişim acaba tasarımcı-

lar modernist kalıplardan, rnodernist kodlardan sıkıldıkları için mi

gerçekleşti? Bence değil, modernizm ya da modernist dil belli bir

süre toplumsal ilişkileri, iletişimi anlatınaya yeterliydi ve iyi anlatı-

yordu. Ama sonra Dünya değişti,mnodernist dil yetersiz kaldı, hatta

engelleyici olrmaya başladı. 20.yüzyılın en büyük modernist hare-

keti olan sosyalizm çöktü. Sovyetler Birliği parçalandı. Dünya tek

merkezlilikten çok merkezli düzene geçti. Perifer ülkeler merkez

haline gelmeye başladı. Kurumlarda yöneten-yönetilen ayrımının

ortadan kalkmaya başladığından sözediliyor.

A.K.- Tekilliğe karşı çoğulluk.

S.K.- Evet, modernist dil yeni toplumsal ilişkileri ifade edernez

oldu ve tasarımcılar başka bir dil arayışına girdiler. Modernizme

karşı ilk ciddi baş kaldırının İsviçre'den gelmesi de tesadüf değil.

Grafik tasarırımnda modernist kuralların en keskin olduğu, en katı ol-

duğu yer Brockmann ve Hofmann gibi ustalarla zirveye ulaşan İs-

viçre tasarımcılığı idi. Kökeni dizgicilik olan 1968'de Basle Tasrım

Okulu'nda tipografi dersleri vermeye başlayan Wolfgang Weingart

modernist tasarıma karşı en güçlü başkaldırıyı gerçekleştirdi. Daha

sonra Weingart ve öğrencileri Amerika'ya gittiler, Weingart Ameri-

ka'da kurslar verdi. Ben bu yeni anlatım biçimlerini, yeni akırnları

böyle keyfe keder bir şey olarak görmüyorum. Toplumsal ihtiyaç-

ların sonucu olarak böyle bir dilin ya da dillerin oluştuğuna inanı-

yorum.

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-

120 SALI TOPLANTILARI

rine geçemez.

A.K.- Postmodernizmin nedensiz keyfi çoğulluğu, tasarım di-

siplinin doğru yarnt bulma, Bülent'in biraz önce üzerinde durduğu

doğru yarnt bulma zorunluluğuyla çelişmiyor mu?. Modernizmin

belirlenmiş kurullar dizgesi yanlışı ister istemez dışarıya bırakıyor-

du. Ama denetimsiz çoğulluk geldiğinde tasarım disiplininin kendi

doğrularım da keyfi bir kullamrlığa terk etti. O zaman çok rahatlık-

la az önce Bülent'in gösterdiği büyük puntodan küçük puntoya

doğru gidenkeyfi kullanım alternatifi modernist tasarım mantığın-

da sözii bile edilemezken keyfi biçimde uygulanmaya başlandı.

S.K.- Yeni olan herşey sakıncalarını da beraberinde getirir, ye-

ni bir dil önce doğru da konuşulur yanlış da konuşulur. Bir yaban-

cı dil öğrenmeye kalkıştığımızda başlangıçta çok yanlışlar yaparız.

Ben yanlışlardan korkımamaktan yanayım çiinkü uzun süre etkili

olmuyorlar; yeter ki doğrular ağır bassın. Modern sonrası akımlar

iletişimi ortadan kaldırmadı, iletişime yeni anlatım biçimleri getir-

mek için ortaya çıktı. Özellikle grafik tasarımdaki etkisi öteki disip-

linlerden farklı oldu. Örneğin reklam tasarımındaki etkisi yavaş

gelişti. Çiinkü reklam tasarımında, geniş kitlelere yönelik ciddi pa-

zarlama olaylarının sözkonusu olduğu işlerde daha yavaş bir geliş-

me gösterdi de, insan kavrayışının daha ileri olduğu alanlarda ki-

taplarda, dergilerde, konser afişlerinde kolay benimsendi. Evet her

yenilik risk taşır. Az sonra birkaç örnek de ben göstereceğim yanlış

uygulama ve dili yanlış kullanıma konusunda. Arna herşeye rağ-

men 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 ço-

ğulluğu gösteriyor. Bir de söz çoğulluğu, anlatım araçları çoğullu-

ğu var. Postinodernizm getirdiği dil çoğulluğu sadece tahribat mı

yarattı, yoksa yine modernizmde olduğu gibi doğru yarnt bulmaya

oturacak bir dil tekilliği içinde işimize yarayacak bir söz çoğulluğu

da getirdi mi?.

B.E.- Şimdi bir söz çoğulluğundan söz ediyoruz arna bu söz

çoğulluğu denetimsiz söz çoğulluğu. Her denetimin ortadan kalk-

tığında yapacağı tahribatı yaptı. Getirdi dediği zenginliği biz nere-

de aramalıyız, zenginlik dediğimiz şey nedir, gördüğümüz ele-

manların çeşitliliği, çözümlerin farklılığı ve zenginliği mi yoksa on-

ların niye olması gerekliliği konusunda ve görünenin arkasında

duran düşiince zenginliği mi? Bu görüntüde elde edilen çeşitlilik

zenginliğinin dayamlmaz lezzeti ve imkanları bize arkasındaki dii-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 121

şünceyi göz ardı etme imkanı yarattı. İşte bunu tehlikeli buluyo-

rum ben.

A.K.- Peki bugün neomnodernizm hareketinden söz edilebilir

mi?

B.E.- Bilmiyorum.

A.K.- Esen, sen merkezden geliyorsun, Dünyanın merkez ola-

rak tanımladığı bir yerden geliyorsun Amerika'dasın, New

York'dasın. Buradan oranın nasıl göründüğü belli de, oradan bura-

sı 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 sorabi-

lirim, değil mi? Merak ettiğim bir şey var; Modernizmin reddi ko-

nuşulurken, reddedilen modernizmin probleme bakış açısı mı;

yoksa probleme getirdiği görsel çözüm mii? Sonuçta hocamın da

bahsettiği gibi tartışılması gereken gerçekten problemin nasıl çö-

züldüğü. Biçimde çok seslilik sözkonusu olabilir ama probleme na-

sıl bakıldığı önemli. Bence çağdaşlık orada tartışılmalı gibi. Bu bir

soru arna yorum değil.

Özellikle Neville Brody'de görüldüğü gibi pek çok ilerici tasa-

rımcı taklit edildikleri anda modernizme sığındılar. Eğer bir neo-

modernizm sözkonusu ise belki de bu nedenden.

A.K.- Biraz açar mısın yani kendi dilleri kolayca tekrarlanan

kalıplara dönüştüğünde tekrar grafik tasarımın modernist kalıpla-

rına 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. Armnerika haritasını göre-

niniz var mı içinizde bilmiyorum. Arnerika haritanın ortasında Ek-

vator çizgisi de aşağıya indirilmiş durumda, aşağıdaki bütün kıta-

lar deforme oluyorlar ve küçük görünüyorlar. Amerika zaten dün-

yanın merkezinde, New York'da Amerika'nın merkezinde zanne-

dildiği için dışarıya pek bakılmıyor. Fakat dışardan gelenler de bü-

yük 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

122 SALI TOPLANTILARI

moda bugünlerde, beyzbol eleştirilerinde bile kullanılıyor kelirne

olarak.

A.K.- Aslında o mimarlıkla grafik tasarım arasındaki koşutlu-

ğun da bir örneği galiba. Dekonstrüktif çözümler önce mimarlıkta

ortaya çıktı.

E.K.- Öyle, 1988'de Modern Sanat Müzesi'nde açılan mirnarlık

sergisiyle Fransa'dan Amerika'ya geliyor bu kelime ve işin ilginç

yanı Derrida bu kelimenin tanımını açık bıraktığı halde herkes ta-

rafından tanımlanıp kötüye kullanılan bir kelime haline geliyor. İş-

te Derrida, Barthes, semiyoloji tartışılıyor ve felsefeciler masaya

oturup konuşuyorlar, tasarımcılar da not alıyorlar. Sonuçta biz her-

halde pek fazla bakmıyoruz kullandığımız kelimenin ne anlama

geldiğine. Ama kaç punto ile kullanacağımızı, hangi yazı karakteri-

ni kullanacağımızı çok iyi biliyoruz. Bunun dışında Armnerika'da bir

okul var adı Cranbrook Michigan'da. Hocam da eklemeler yapar

herhalde. Çok ilginç, karı-koca yönetiyor okulu. Dağların, ağaçla-

rın arasında küçük bir kampüs. Mc Coy bu karı kocanın adı. Hol-

landa'ya gidiyorlar günün birinde ve Hollanda'daki tasarım onları

çok heyecanlandırıyor. Çünkü birdenbire enternasyonal tarzın öte-

sinde, bu insanların sadece Hollanda için tasarım yaptıklarını, ken-

di dillerini kullandıklarını görüyorlar.

B.E.- Okul 1922 de Detroit Gazetesinin sahibi tarafından Blo-

omfield tepelerinde kuruluyor, kuruluşu 5 yıl sürüyor. Bauhaus

dan gelen bir mimar, ünlü Eliel Saarinen yönetimi alıyor ve o gün-

den bu güne bu akademi devam ediyor. Temel kuralı şu; Burası bir

enstitü, profesyonelleri alıyor, yani eğitim sonrası beyin hüclerini

dinlendirmeyi arnaçlayan bir yer (kendileri böyle söylüyor). Karıla-

rıyla, kocalarıyla, çocuklarıyla ve köpekleriyle gelip, burada iki yıl

süreyle yeni bir tasarım anlayışının düşüncesini ve kendisini üreti-

yorlar.

E.K.- Aslında tasarlarnaktan çok kitap okuyorlar, sonra konuş-

mayı öğreniyorlar dediklerine göre. Çok düşünüyorlar ve de çok iş

üretiyorlar. Amerika'da bile bu okulun farkında olan çok az insan

var. Fakat farkettikleri anda da taklit etmeye başlıyorlar. İşin ko-

mik tarafı ilk önce tasarımcılar bu yeni şeyleri farkediyorlar, neden

yapıldığını düşünmüyorlar, neden kelirmelerle oynandığını, neden

insanların fotoğrafları deforme ettiklerini, manipule ettiklerini dü-

şünmüyorlar ve hemen işlerinde kullanmaya başlıyorlar. Arkasın-

dan da reklarncı tasarımcılar bunu farkediyorlar, bir kere daha bi-

linçsizce kullanıyorlar ve bir haftada moda oluyor herşey. İşin gü-

zel tarafı da bir hafta sonra moda olanın ölmesi aslında. Onun için

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 123

Cranbrook'dakiler bahsedi-

len kitabı çıkarttıkları zaman

Ş —İNİR B da panik içindeydiler "Biz

ai STYOŞEN elE y L ), kendi kişiliğimizi yitirecek

e miyiz bu kitabı çıkardıktan

sonra" diye. Fakat o kadar

çabuk unutuluyor ki her şey

herhalde yitirmeyecekler.

Zaten yeni arayışlar içersin-

deler, felsefeden vazgeçmiş-

ler, çevrelerinde neler olup

bitiyor onlara bakmak isti-

yorlar. Şirmdi önce bir kaç dia

göstermek istiyorum size.

Şu anda gördüğünüz dialar

New York'da son 7 ay içinde

üretilen işler sayılabilir. Ta-

mamı iyi iş olarak How, Print veya U&k dergilerinde çıkan işler.

Aslında Amerika'da ki ilerici tasarımcılara göre, daha doğrusu Bü-

lent Bey'in bahsettiği çağdaşlığın birinci anlamında, "Bugün üretil-

miş" anlamında çağdaş olan işler.

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

kesim.

Sonuçta aslında garip bir durum sözkonusu, Hocarnın da bah-

settiği gibi grafik tasarım sipariş karşılığı yapılan bir iş ve ticariliği-

nin tartışılmaması lazım. Fakat Arnerika'da bile şu anda ticari gra-

fik tasarım ve ticari olmayan grafik tasarım diye iki şey sözkonusu

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 dekonstrüksi-

yonun zıt kelimeleri açmaya çalışmasının görülebileceği bir afiş.

Yaptıkları işler tamarmen yoruma açık işler, zaten yapım ne-

denleri de bu. Hiç bir şekilde mesajı net, en hızlı yoldan tek anlamlı

iletmeye çalışmıyorlar; farklı farklı şekillerde yorumlanmasını isti-

yorlar. Tabi aslında Bauhaus'un ne kadar karşısında olduklarını

gösteriyor.

Şu anda gördüğünüz işlerin hepsi öğrenci işleri, tabi profes-

yonel öğrenciler, profesyonelliğe ara vermiş öğrenciler Hollanda iş-

leri için yapılmış bir afiş bu.

İZLEYİCİ.- Ne için yapılmış bunlar açıklayabilir misiniz?

e€ Üroau EYEP

124 SALI TOPLANTILARI

\*. © EK- Bunların ço-

Di r Mi ğgunluğu bundan

evvel gördüğünüz

mesela Cooper yazı

karakterini tasarla-

mış olan Cooper'ı

tanıtmak için yapıl-

| mış bir afiş. Bu We-

' ingart'ın da çok tar-

| tıştığı bir afiş Hori

diye bir öğrencinin,

gerçekten öğrenci,

profesyonel öğrenci değil, Cranbrook için yapılmış bir afiş. Harfleri

kullanışına bakabilirsiniz, gerçekten çok yönden okunabiliyor pek

çok şey. Tarnamen tipografi söylemi i:zerine yapılmış bir afiş. Bazı-

ları tarafından çok nefret edildi, bir takım insanlar odalarına asabil-

mek için çıldırdılar. Bir takım insanlar çöp dedi bu iş için ama so-

nuçta 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 öğreticiler; Bazı şey-

ler söze dökülemez bazı anlatım biçimleri, bazı yapılanlar. Bazı an-

lamlar "sözaltıdır" diyorlar. Bu kişi özellikle o anlayışa ilginç bir ör-

nek.

nanners

AND -

1 ğğ e€

ı m

A XA G

©)

O

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 125

E.K.- Bu Cranbrook'la hiç ilgisi olmayan Californialı bir tasa-

rımcı, adı David Carson eğer tasarladığı dergileri bulabilirseniz

eminim heyecan duyacaksınızdır. Hiçbir şekilde okurnamış, tasa-

rımla ilgili hiçbir eğitim görmemiş sadece etrafına bakan, felsefe ile

hiç bir ilgisi olmayan bir insan. Geçen sene 142 tane ödül kazandı

dergi tasarımları ile. Gördüğünüz kırık harfleri "eski sinemaların

levhalarına bakıyorum harflerin döküldüğünü görüyorum" deyip

sayfalarında kullanmaya başladı. Görüldüğü gibi tarnamen Macin-

tosh ile çalışıyor. İşlerinde oldukça yoğun bir bilgisayar estetiği

var.

Bütün bu önekler 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 çıkartımnaya başladılar. Alternatif müzik dergisi; Rol-

ling Stone'a rakip olarak çıkartıldı. İkinci sayısında okuyucu mek-

tupları çok ilginçti, bir kere herkes tipografi terminolojisini çok iyi

biliyor, herkes bilgisiyar kullandığı için olsa gerek. Mektuplarında

sayfa tasarımlarının beyinlerinin bir çıktısı gibi göründüğünü söy-

lüyorlar ve hepsi tipografiden çok heyecanlanmış durumdalar.

Bunlar müzik dergisi okuyucuları ve derginin tasarımı veya hari

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 olrmakla meşhur. Emig-

re'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 belirsiz-

liğin belirsiz olması nedeniyle başarısız. Okunaksızhğın iletişim

yolu olarak kullanılıyor olması modernizme bir tepki belki de. Ka-

rışıklığın, belirsizliğin yaşadığımız hayatı daha iyi yansıttığını ve

daha heyecanlı olduğunu düşünüyorlar. Sonuçta böyle bir sayfayı

görerek heyecanlanan bir insanın, boğuşarak okuyacağını düşünü-

yorlar. Gerçekten de heyecanlanırsınız boğuşuyorsunuz; yenilirse-

niz de yarım kalıyor yazı. Sonuçta iyi bir örnek değil çünkü oku-

mak cidden çok zor.

Burada sadece tipografinin estetiği ile heyecanlanıp okurnaya

çalışmıyorsunuz çünkü belirsizlik yerinde. |

Bu da Rick Valicenti'nin bir işi, o da California'lı İşleri çok il-

ginç, burada çok fazla görünmüyor. Tarnamen okuma düzenini

tersinde tasarımlar yapıyor. Hiç bir sayfası başından sonuna doğru

soldan sağa okunmuyor, cümleler parça parça; bir bakırna bizim

126 SALI TOPLANTILARI

hayatımıza çok benziyor.

Kendinizi bir süpermar-

kette konserve ararken

düşünün, raflara; bir sola

bir sağa, bir sola bakıyor-

sunuz. Nesneleri algıla-

yışınızı düşünün gerçek-

ten bu sayfaları normal

hayatta çevremizi nasıl

algılıyorsak öyle algıla-

mamız gerekiyor, düz

değil.

Görsel imgenin ne kadar

arka arkaya kullanıldığı-

nı görüyorsunuz. Sonuç-

ta süper markette bizim

beynimiz de herhalde bu

hale geliyordur. Tama-

men yaşadıklarımızın

basılı işte yansıması bir

anlamda.

Aslında Sadık Hocam'a

söylemek İstedıjğam birşey var.

Benim için çok önemli. Onlar belki çok iyi eğitim görmedikle-

rini düşünüyorlar Türkiye'de. Ben oraya gittiğim zaman kendimi

hiç iyi eğitim görmemiş gibi hissetrnedim.

Sonuçta biz ne kadar bilinçsiz davranıyorsak, onlar da bilinç-

siz davranabiliyorlar. Biz ne kadar bilinçliysek, onlar da o kadar bi-

linçliler. Bunun Türkiye oranı değil dünya oranı olduğunu farket-

tim. 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 taşı-

dığı örneklerin arasında, tipografik çözümlerin, yani bilgiyi yazıya

taşıyan, grafik tasarımı tek zorunlu öğesi olan yazıya bilgiyi taşı-

yan tipografik çözümlerin önde gittiğini görüyoruz. Sen de Bü-

lent'de tipografik çözümlere başvuruyorsunuz. Şimdi de yanılmı-

yorsam Mimar Sinan Üniversitesinde tipografi konusunda öğrenci-

lere ders veriyorsun. Bizim, bir de tarihimizden devraldığımız, ya-

zının kendi mantığına müdahele ederek bilgiyi iletime geleneği de

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 127

var. Hat geleneği içinde bu var. Çağdaş grafik tasarırnda 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-

kiyor. 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 epeyice 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 tipogafik 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 gerni formu vermek, yazıyla bir

kuşresmi çizmek, bununla birlikte dinsel bir anlam yüklemek gele-

neği var. Amna 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 kernana 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 Hulüsi'nin Kurukahveci Mehmnet Efendi Logo-

su gelirdi. Onu da çok sanmıyorum çünkü İhap Hulüsi Türkiye'nin

ilk eğitim görmüş Grafik Tasarımcısı. İhap Hulüsi Almanya'da eği-

tim görmüştü ve grafik dilini bu ülkede öğrenmişti. Kendimde de

öyle bir şey hissetmiyorum.

128 SALI TOPLANTILARI

A.K.- Bülent sende tipografinin kullanımı bir dönem yazının

mantığına müdahele ederek oldu. Fakat son dönem işlere baktığı-

mızda bu defa yazının artık hiç müdahele edilmemiş biçimini kul-

lanıyorsun. Bir konuşmanda sen "antitasarım" demiştin, artık tasar-

lanmamışlık beni ilgilendiriyor demiştin. Bu anlamda işlerinde ti-

pografiyi çok doğrudan kullanma ve müdaheleyi en aza indirgeme

süreci var. Çağdaşlık meselesi ile tipografi arasındaki ilişkiden sö-

zedebilir misin biraz.

B.E.- Şöyle özetleyebilirim; Arkadaki düşünceyi aktAmada hiç

bir engel bırakmamak diişüncesinden yola çıkılabilir. Her türlü il-

lüzyona 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 ya-

tan yapıyla 1920'ler de Lisistzky'nin bir tasarımcıyı bir konstrüktör

olarak görmesi, kağıt yüzeyini bir mekan olarak algılaması, bir çağ-

daş yaklaşımda, çağdaş olmada tipik bir fark geliyor bana.

A.K.- Esen sen de Arnerika da tipografi konusunda eğitim gö-

rüyorsun, tipografi konusunda söyleyeceğin bir kaç şey olacak bi-

ze. Yanılmıyorsam yine malzemelerin var yanında.

E.K.- Var, ayrıca kaligrafi üzzerine 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 anlam-

da çağdaş. Belki bizim ortamımızda değil arna onların ortamında

medyanın etkisiyle, özellikle bilgisayarlar ve ekranın etkisiyle in-

sanlar görüntüyü daha kolay okurnaya başladılar kelirnelere naza-

ran. Dolayısıyla kelimeler görüntü gibi gözükmeye başladılar ve

çabayla bu noktaya ulaşmaya çalışıyorlar. Kaligraflara daha çok iş

çıkmaya başladı ve tipograflarda kaligrafların çalıştığı tarzda çalış-

maya başladılar. Aslında görüğümüz sayfa düzenlerinin de pek ço-

ğu birer resim gibiydiler, ilk önce görüyorsunuz, ondan sonra harf-

leri okumaya başlıyorsunuz.

Fontshop ve Fontografer diye iki tane yazılım bir çok tasarım-

ciya kendi yazı karakterlerini tasarlama şansı vermmeye başladı. Bu

da tipografide büyük bir devrim yarattı ve bu devrim çok da büyü-

yecek. Çünkü insanları Jeffery Keedy'in dediğine göre postmoder-

nist olmaktan kurtaracak bir şey; eski yazı karakterlerini kullanma-

yı bile postinodernizm ögesi olarak görüyorlar. Şu anda buna da

bir red var. Şu anda herkes kendi yazı karakterlerini tasarlıyor. Ne-

ville Brody bir röportajda "günün birinde yazı karakterleri el yazısı

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 129

gibi olacak hekesin

kendine has yazı ka-

rakteri olacak" diyor.

El yazısı değil ama

herkesin kendisi için

kendisinin tasarladığı

bir yazı karakteri söz

konusu.

Şu anda gördüğü-

nüz "Espresso"lar Al-

manya kökenli ama

daha çok Kanada'dan

satış yapan Fontshop

diye ITC'nin en büyük

rakibi haline gelen ya-

zı karakteri satan fir-

manın, en revaçta yazı

karakterleri. Tamamı

dijital teknoloji ile diji-

tal teknoloji için üreti-

len karakterler. Şurada

gördüğünüz altında

Beowolf yazan çok il-

ginç bir yazı karakteri.

İlk önce Espresso'yu

söyleyeyim, bu firmanın yöneticisi tipografi yiyip espresso içerek

yaşıyormuş onun için "espresso" yazıyor bütün bunlarda. Bu da in-

sanların 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 ba-

sıyor harfleri; form belli limitler çerçevesinde oynuyor tabii ki. Bir

anlamda GÜUTENBERCG'i referans gösteriyorlar. Nasıl ilk kazınan

harflerle iki "a" birbirine benzemiyorsa, şu anda Beowolf karakte-

rinde 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, Emnigre

de artık gittikçe büyümeye başladı. Yirmiden fazla yazı karakteri

olan bir kütüphanesi var. Sağdaki BARRY DECK diye Califor-

130 SALI TOPLANTILARI

nia'dan mezun 26 yaşında bir tasarımcınm Template Gothic adlı

yazı karakteri ve şu anda bütün dünyada en çok satanlardan bir ta-

nesi. 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 ge-

lişen aslında şu anda tutucu boyutlara ulaşacak kadar kusursuz

olan tipografi anlayışma çok ters.

Exocet, Jonathan Barnbrook diye bir İngiliz'in şu anda o da Ca-

lifornia'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 kullanımak zorundası-

nız. İnsanlar bundan o kadar sıkıldılar ki en sonunda oturmuş böy-

le bir yazı karakteri tasarlamış "'ne kadar eğlenceli değil mi?" diye

soruyor. Lütfen Helvetica kullanmayın diyor. Hatta bir virüs tasar-

lamayı düşünüyor: Macintosh'da olacakmış bu virüs, Helvetica

kullanıldığı anda yıldızlar parlayacakmış ve alet çalışmasını dur-

duracakmış. 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 kirıklığına uğradım, dergi gibi okunmuyor, içinde yazı

karakterleri var istediğiniz gibi kullanabiliyorsunuz. Çıkış dekle-

rasyonu çok ilginç bence: istismara açık. Bu bütün tipografi gelene-

ğini alt üst edecek bir şey. Bu disketi bilgisayarınıza koyup istedi-

ğiniz gibi kullanabiliyorsunuz. Hatta diyorlar ki "Lütfen istismar

edin; ne olursunuz müdahale edin ve bize yollayın" diyorlar. So-

nuçta yazabilirsiniz benden alabilir istismar edebilirsiniz. Aslında

gene bir röportajda "Eye" dergisinin 3. sayısında çıkmıştı. Tipogra-

fi inanılmaz deneysel ve gittikçe soyutlaşıyor, harfleri birleştirip

kelimeleri okumak imkansız. Harfleri tamamen ritmiyle bir anlam-

da şiirselliği ile okuyabiliyorsunuz ancak ve de bu aslında bir bakı-

ma bana şu anda boş zamanlarında yaptıkları bir şeymiş gibi görü-

nüyor çünkü iletişimde kullanmaları imkansız arma dünyanın da

nereye gideceği belli olmuyor. Özellikle orada 20 yaşın altındaki

gençlere herhangi basılı bir malzeme ile ulaşmaya ve iletişim kur-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 131

maya imkan yok. Onun için şu anda karşı çıksak da bu tip deneme-

lerin bilincinde olmamız lazım.

B.E.- Belki burada çağdaş sanat da özellikle Beuys'un öne attı-

ği "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, özellik-

le 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 gra-

fik sanatına ya da tiim tasarım disiplinlerine ilişkin bir yaklaşım

geliştirebiliriz sanıyorum.

B.E.- Evet ilk bölürnde de söylediğim gibi siparişe dayalı olma

özelliğinden dolayı bu tür disiplinlerde sözünü ettiğimiz ikinci an-

larnda çağdaşlıktan söz etrnenin çok zor olduğunu tekrarlamak ge-

rekiyor. Ancak böyle bir panel var ve bu konuda konuşacaksak

açıkçası, bazı notlar aldım yani bir deneme yapalım. Bır tasarımcı-

nm 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 ka-

lan bir iş değil kurulması gereken bir mekan inşa edilecek bir yapı

olduğunu keşfetmek.

- Metnin görüntü, görüntünün metin olduğunu bilmek.

- Güzel çirkin değelendirmelerine karşı çıkmak.

- Fikrin anahtar olduğunu, fikir iyiyse biçimin kendiliğinden oluşa-

cağını bilmek.

- İyi bir fikir yoksa, çözümü dekorasyonda, süste arama kolaylığına

kaçmamak.

Tasarımda dekorasyonun fikrin alternatıfi olmadığını görmek.

- Anlamın yerini sunuşu terketmesine engel olmak.

- Görünürde kolay, görünürde basit olanın içinde ne kadar çok dü-

şünce yattığını bilmek.

Yeteneğin, düşüncenin önünden, artık düşüncenin arkasına geçti-

ğini bilmek.

- İzleyiciyi, dışardan içeri, izleyenden katılana çeken bir tasarım an-

layışını tercih etmek.

- Grafik ürünün bir baştan çıkarma, kandırma aracı haline gelmeme-

si tasarım anlayışında bilinçli bir dolandırıcılık ahlakının yatma-

ması sağlamak.

- İyi tasarımın, iyi satan tasarım olmadığını bilmek.

132 SALI TOPLANTILARI

- Bir tasarım sorununun çözümünü süpermarket rafiından mal seç-

mek davranışında aramamak.

- Her şeyin çok fazla tasarlandığı, tasarımın içeriğin kendisi haline

geldiği günümüz çözümlerinde, içeriği aşırı tasarım elemanların-

dan arındırmak, içeriği öne çekmek.

- Tasarım çözümünü, tasarım probleminin kendisinde aramak.

- Tasarımı yapılacak "iş”in içinde bulmak.

- Tasarımı, kullanılacak malzemenin içinden (Kağıt cinsinden,cilt bi-

çiminden) çıkarmak.

- Sürekliliğin tasarım olduğunu farketmek,

- Günün geçerli tarzlarına, üsluplarına bağlı olmayan, tarzlara mah-

kum olmayan bir tasarım anlayışını yerleştirmek.

- Giderek tarzı ve dekorasyonu reddederek görünen süsün arkasında-

ki gerçek öne çıkarmak.

- Bir grafik ürüne bakıldığında ilk görünenin tarz olmamasına sağla-

mak.

- Tarzın seçilemiyeceğini, tarzın ancak oluşabileceğini bilmek.

- Tarzın önceden seçildiği tasarım anlayışına karşı çıkmak.

- Tasarım yazı karakteri ve tipografik üslup gibi yüzeysel efektlerden

arındarmak.

- Tasarım sorunlarının yazı karakteri seçimiyle çözülemiyeceğine

inanmak.

- Dikkatin tasarlanan "iş”in bütününden yazı karakterine kaymasını

önlemek.

- Günümünüzün geçerli grafik ürünlerinde sıkça rastlanan, “ne ka-

dar 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 geliştir-

mek.

Yeni formlar, yeni görüntü biçimleri önerme yerine yeni anlama bi-

çimleri, yeni algılama biçimleri önermek.

Sözümü bir alıntıyla bitirmek istiyorum Franz Kafka'nın "Dö-

nüşüm" kitabı için kendi yayıncısına, Kurt Wolf'a 25 Ekim 1915'de

gönderdiği mektup; Kafka yayıncısına diyor ki "Son mektubunuz-

da bana Ottomar Starke'nin (Starke grafik tasarımcısı) dönüşüm

için bir kapak resmi hazırlayacağını yazmışsınız bunu okuyunca

küçük ama sanatçıyı Napolyon'dan tanıdığım kadarıyla ("Napol-

yon" Starke'nin daha önce resimlediği kitap) herhalde çok gereksiz

bir korku uyandı içimde, yani Starke gerçekten bir kitap resimleyi-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 133

cisi olduğundan doğrudan böceğin resmini yapmaya kalkışabilir

gibi geldi bana, sakın yapmasın böyle bir şey, lütfen! Niyetim böy-

lece onun yetki alanını kısıtlamak değil öyküyü doğal olarak daha

iyi bildiğim için, kendisinden sadece bir ricada bulunuyorum. "Bö-

ceğin 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 yapıtımda çok iyi anlatan manifestosuydu. Sadık,

iletişim, üzerinde çok durduğun bir alan bu konuyu sana bırakıyo-

rTum.

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 disiplinidir, iletişimde bir mesaj alış-

verişi söz konusudur. Grafik tasarımda çağdaşlıktan sözederken

iletişim faktörünü hep gözönünde bulundurmamız gerekiyor. Gör-

sel iletişimde sadece grafik tasarımcı yoktur; önce mesaj vardır bu

mesajın bir sahibi mesajı iletmekle görevli olan medya ve bu mesajı

alan vardır. Bir şeyler gelişiyor, Modern bitiyor Postmodern başlı-

yor, anlayışlar değişiyor, deneysel çalışmalar yapılıyor, tipografide

bu tür değişiklikler oluyor, okuma ya da okutma zorunluluğunun

ortadan kalktığı savunuluyor. Amna iletişim ortadan kalkmıyor. İn-

sanlar 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 çağ-

daşlık tanımını yaptı. Ben çağdaşlıktan ne anladığımı anlatınamış-

tım. Bir sözcüğün ya da kavramın ne olduğunu anlamak için eş an-

lamlarını 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,

bağnazlık ya da "out"mu? Ben çağdaşlığı gelişmişlik olarak adlan-

dırıyorum. Gelişmişliği sadece teknolojik gelişmişlik olarak değil,

bilgi toplumu bağlamında kullanıyorum. Yani insanların doğru ha-

ber vermesi, doğru bilgi iletmmesi ve bunu iyi ifade etmnesi bağlamın-

da bakıyorum meseleye. Grafik tasarımda çağdaşlık, gelişmişlikle

ve demokrasiyle çok ilgili. Gelişmiş ve demokratik toplumlar ger-

çekten iyi tasarlanmış toplumlardır. Gelişmemiş, antidemokratik

134 SALI TOPLANTILARI

toplumlarda doğru ve eksiksiz bilgi iletme ve tasarlama geleneği

de gelişmemiştir. Bu toplumlar görsel iletişim açısından çağdaş de-

gillerdir, ya da çağdaşlığı henüz yakalayamamışlardır. Böyle top-

lumlarda sadece faili meçhul cinayetler ve bunları örtbas etme yön-

temleri iyi tasarlanmıştır. İnsanlar doğru bilgiyi alamazlar. Bunun

çok yakın bir örneğini bugünlerde yaşıyoruz; Çernobil meselesi.

Gerçekten çağdaş bir toplumda bir yerde atom santralının patladı-

gını, kitlelerin bundan etkilendiği gerçeğini kimse kimseden sakla-

maz ve saklayamaz. Ama çağdaş olmmayan toplumlarda bu saklanı-

yor ve saklanabiliyor. Bilginin doğru iletilmediği iletişimin yanlış

yönlendirmek, kandırmak için kullanıldığı durumlarda, görsel ile-

tişim tasarımında çağdaşlıktan sözedilemez. Ben Grafik Tasarımda

çağdaşlık kavramından grafik tasarımm, doğru ve eksiksiz bilgiyi

en iyi ve dolaysız bir şekilde yansıtmasını anlıyorum

A. Köksal bana bir soru sorduğunda, önce soruyu soruş biçi-

mine itiraz etmek bende alışkanlık haline geldi galiba. Daha önce

Dekorasyon Dergisinde, Bülent Erkmen profilinde bana sorular

sormuştu, ben sorulara cevap vermek yerine sorulara itirazımı yol-

ladım ve epeyi itişmiştik. Burada da itişelim istedim ama üzerime

gelmedi, rahatsız oldum.

Bu panelin ilk haberini aldığımda bana sadece bir başlık geldi;

"Grafik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı" Beni yakından tanıyanlar

bilirler, grafik tasarım yerine Grafik Sanatı ya da grafik sanatlar de-

yimi kullanıldığında hemen itiraz ederim ve zaman zaman da se-

vimsiz 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 kullan-

dığımız halde aynı tarifleri, aynı açıklamaları yapıyoruz. Bu yüz-

den kavga isteğimi gerçekleştiremedim. Bunu bir şaka olarak kabul

edelim.

Bir arkadaşım tebrik yolladı, Bilkent Üniversitesi'nden.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 135

BİR /98Z NiİYET

Birinci katı açtığı-

mızda "Bir ART Niyet

var" cümlesini görü-

yoruz. İkinci katta ise

"Bilkent Grafik Tasa-

rım Bölümiü" ve imza

ile mesaj tarnamlanı-

yor. Bu gerçekten bir

art niyet mi yoksa art

(sanat) niyeti mi? so-

rusu boşlukta bırakılı-

yor. Bu tamamlanma-

mış tartışmayı ben de

burada bırakıyorum.

r - \*

| |

.B'm..'w NİYET

-

MPKLU YILLAR !!

GRAFİR TASARIM BOLUMU

136 SALI TOPLANTILARI

B.E.- Amna düşünceni söyleyebilirsin.

S.K.- Bu iş konusunda söylemek istemiyorum çünkü bir arka-

daşımın bana gönderdiği özel bir karttı.

B.E.- Ama Bilkent Grafik Bölümü adına gönderiliyor, yani Bil-

kent Grafik Bölümünde yapılmış ve Bilkent Grafik Bölümü bütün

akadaşlarına bunu gönderiyor.

S.K.- Bunu bir iletişim eksikliği bağlamında bir örnek olarak

getirmedim buraya, sadece "Grafik Sanatı-Grafik Tasarım" konu-

sunda A ykut'la kapışmaya vesile olur diye getirmiştim, ama kursa-

ğımda kaldı.

Şimdi asıl anlatmak istediğim meseleye, iletişim konusuna ge-

lelim. Bu konuda bir örnek göstermek istiyorum. Bu, sizin de yaz

başında Beyoğlu İstiklal Caddesinde gördüğünüzü sandığım bir

BEYOĞLU COCĞUKLARLA GÜLÜYOR ÇD

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 137

afiş. Yapan arkadaşlarımı teşhir etmek değil niyetim. Sadece ileti-

şim konusundaki çok vahim ve temel bir yanlışı ortaya koymak is-

tiyorum.

Afişin başlığını görüyorsunuz "Beyoğlu Çocuklarla Gülüyor".

Bu afişi yaptıran kurum İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşle-

ri 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 gülü-

yor, çocuklar tramvaya asılmış ellerinde balon çok neşeliler ama ni-

ye gülüyor daha belli değil. Bunun daha sonra bir çocuk şenliği ol-

duğunu başka kanallardan öğrendim, afişten değil.

Şimdi durumum vahamneti şurada; Burada bir tramvay var bu

tramvaya iki tane çocuk asılmış ve neşeyle gidiyorlar. Bu afişin ba-

na verdiği mesaj şu "Çocuklar tramvaya asılın, ttamvaya asılmak

çok neşeli bir iştir, çok gülünç çok hoş bir iştir" mesajını alırım. Son-

ra gerçek hayatta baktığım zaman tramvayın üzerinde "Asılmak

Yasaktır" uyarısını görürüm. Ve biraz daha tramvayı izlersem, vat-

man'ın asılan çocukları kovaladığına, yakaladıklarını dövdüğüne

tanık olurum..

Bir hoşluk bir şıklık diye tasarlanan bu afiş çok vahim bir ileti-

şim yanlışı içeriyor. Çocuklara yanlış bilgi veriyor. Burada bu yan-

lışı yapan sadece tasarımcı değil. Müşteri yani mesajın sahibi çok

önemli. Bu birlikte yapılan bir yanlış. Yani biz tasarımcılarla o me-

sajın 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 kuruluşlar-

ca, 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 çık-

sın" diye. Aman, devlet bize sahip çıkmasın. Kendine sahip çıksın,

doğru bilgi versin.

İşte devlet kuruluşu tarafından yapılmış ve çevre konulu, çev-

re mesajı veren çıkartma etiketler; Ne okuyorsunuz bu diada? "Sa-

ve Marmara" yani İngilizce olarak "Marmarayı koruyun" dermek is-

tiyor. Ama tasarlanma biçimiyle bu mesajı doğru olarak algılama-

nız çok zor.

138 SALI TOPLANTILARI

MEDİITERRANCAN

İletişim konusunda

çağdaşlığın neresinde

olduğumuza dair ikinci

örnekti bu. Üçüncü ör-

nek; İstanbul Büyükşe-

hir Belediyesinin bir ila-

nı değil, yanlış bakma-

yın. Bu ilana ilk baktığı-

mızda şunu anlıyoruz;

"İstanbul Metropolü

Kongre Sarayına Kavu-

şuyor İmza Nurettin Sö-

zen" Şimdi bu ilanı gö-

ren böyle anlayacak.

Hayır değil, imza Türki-

ye Seyahat Acentaları

Birliği. Bir tipografi

oyunuyla başlıktaki sö-

zü Nurettin Sözen söy-

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 bo-

yutlarıyla olmasa bile temelde belirleyici olan ana temel çizgilerin-

de tartışmaya çalıştık. Sizler-

den, konuşmacıların yanıtla-

masını istediğiniz sorularınız

olursa panelin son bölümün-

de 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 reklamlar-

da reklam filimlerinde, tanı-

tımlarda hep şu vardır, nesne

insanın önüne çıkar, diyelim

ki işte kocanızla ilişkilerinizi

iyi etmek istiyorsanız Vita

margarini kullanmalısınız,

İSTANBUL “MEGAPOL'U —

KONGRE SARAYI'NA KAVÇŞUYOB\_

Dü ea gande nti

- ı—.ğığ,,

sa NURETTİN SOZEN

YA SEYAHAT ACENTALARI RİRLİĞİ

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 139

güzel ve çekici olmanın yolları bilmem hangi marka küpe ya da eş-

yayı kullanmaktır. Ancak bir takım nesneleri kullanarak insanın

güzelleşebileceği gibi yanılsamaların bir bilinci yaydığı öne sürülü-

yor. Şimdi genç arkadaş çok iyi açıkladı "Grafik Sanatlarının" ticari

olduğu tartışılmaz, ticaridir dedi, ben öyle anladım konuşmasın-

dan. Şimdi grafikte daha çok algılanabilir nasıl tasarlarsınız, tanıtı-

mını nasıl yaparsınız bu düşünce var gibi geliyor bana ve bunun bu

grafik tasarımının, sanatının da sanatı çok olumsuz yönde etkiledi-

ğine inanıyorum. Şunu da söyliyeyim grafikte tanıtılan şeyin insa-

nın yararına olup olmaması gibi bir durum yok, sadece o şeyi en il-

ginç şekilde en ahat anlatma olayı var. Geçenlede Bienal yapıldı bu-

rada telden sepetlere doldurulmuş yorganlar vardı yani artık in-

sanlar, sanatçılar nesneleri anlatmaya başlıyorlardı. Düşünce ve fik-

rin olmadığmı görüyoruz, bu bana göre grafik sanatların sanata

olumsuz bir etkisi gibi geliyor bana. Bu konuda ne düşiüinüyorlar

onu öğrenmek istiyorum.

A.K.- Arkadaşımız grafik tasarımla o ilişkiyi nasıl kurdu ayrıcı

onlarda da nasıl düşiünce olmadığmı düşündü.

B.E.-Ben anlamadım.

S.K.- Öncelikle grafik tasarımcılığı mesleğinin sanata zarar ver-

diği fikrine katılmıyorum.

A.K.- Sorudaki ilişkiyi ben anlamadım.

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

Sanatın ve tasarımın karşılıklı olarak birbirlerini etkilediği bir-

çok alan vardır. Grafiğin sanatın elemanlarını kullandığı, sanatın

da grafiğin elemanlarını kullandığı durumlar vardır. Amna bu hiç

bir şekilde grafik tasarım sanata zarar veriyor anlamına gelmez.

İZLEYİCİ.- Ben modernizm ve postinodernizm konusunda uz-

man bir kimse değilim özellikle son bir iki yıldır kendi yaptığım sa-

nat (tiyatro) nedeniyle benim için çok sıcacık bir tartışma. Yani

içimde dönen bir savaş var sürekli. Yani içimde modernist ve post-

modernist eğilimlerin birbirleriyle çatıştığı ve kendi işlerime karşı

çok yoğun saldırdığım ancak bir türlü çözüme ulaşamadığım bir

dönem yaşıyorum. İşte sizin bu panelinizde gördüğüm çeşitli eği-

limler yani B. Erkmen'in gerçekten Neomodernist manifestosu S.K.

nın bence postmodernist eğilimleri olan fakat çok da modernizm-

den kopmamış yaklaşımı benim içimde de dönen eğilimler aslında.

Ben belki Bülent'e daha yakın hissediyoum kendimi ama hiç de

uzak değilim Sadık Bey'den sorum şu, bende asıl sorun şuraya da-

yanıyor, sizde de onu göremedim nedir bu vardır burda göreme-

dim. Esen'in bahsettiği birşey vardı! İşte çok anlam üstüste yığıl-

140 SALI TOPLANTILARI

mış, işte tıpkı şimdiki hayatımız gibi, süpermarket gibi hayatımızın

çoğunun geçtiği yer. Ve postmoderniz konusunda en çok heycan-

landıran en çok şey öğreten şeylerden biri James'in New Leftra'daki

meşhur yazısı. 80 küsürdü yazdığı yazı ve bütün bu sounsal etrafı-

na geçerken bir kere aydın olarak toplumdaki konumunu kaybet-

miş sanatçıdan ve tasarımcıdan yani toplumu dönüştürmek iddia-

sında artık bulunamayacak bir insandan bahsediyor ve de çok

önemlisi bir bina tasarımında bunu çok iyi vurgulanıyor binayı çö-

zülürken haritasını yitirmiş günümüz insanından bahsediyor. Ka-

pitalizm ve emtiz pazarı öyle bir boyuta ulaştı ki artık diyor tıpkı

bu binadaki gibi insanlar yollarını bulamaz herhalde diyor. Ve bu

durumda bu gündelik yaşamla örtüşen postmnodern eğilimler bana

çok yakın belki onun için heycanlandırdı sonuçta iki arada derede

kalmıştık ama kararlı iki arada bi derece kalmışlıkla noktalıyor ne

bir ahlaksızlık olarak yemek ya da küfretmek bir tavır olabilir bu

noktada çünkü insanların algısı bu artık insanlar artık moderniz-

min ulaşabileceği insanlar değil, şu anda kapitalist dünya öyle bir

imaj sunmuş ki artık modernizmde büyük bir dümnyanın parçası,

küçük bir parçası olduğunu hisseden insan, artık o büyüklüğü bile

hissedemez durumda. Bu bir haritasızlık ve böyle bir durumu ka-

bullenemeyiz ama biz bildiğimizi oluruz, eski tavrımızı da sürdü-

remeyiz. Bu insana ulaşmanın başka bir yolunu bulmalıyız" diyor.

Ben B.E'e yakın hissediyorum. Çünkü kavgalıyım bu dünyüda bu

postmodern çağı kabullenmek istemiyorum. Arna S.K. ya da yakin

hissediyorum çünkü o insanlara ulaşmak derdindeyim bu algı dün-

yasında 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 ka-

pitalizmin 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; olumlayama-

yacağım 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 ko-

nu.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 141

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 arkasmdakileri görmeye çalışarak, konuşa-

rak, okuyarak en önemlisi farklı disiplinlerin farklı sorunlarına or-

tak düzlemde cevap arayarak, bu paneller dizisinde olduğu gibi.

Bir sorunun içinde kalımamak 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. Postimnodernizm 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 doğruydu bence okuduğu

manifesto kelimesi doğruydu bence okuduğu manifesto bence neo-

modernistti diyelim hatta ben kendi kendime bir ad oyunu oyna-

dım. "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. Postinodernizm

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 Bü-

lent'in ve diğer tasarımcıların postimnodernizmdeki bu çok kıymetli

yerde dönme yereli yakalama arzusuyla kendilerini birer Türk ta-

142 SALI TOPLANTILARI

sarımcı olarak Türk kültürü, Türk popüler kütltürü ile nasıl alakalı-

lar.

B.E.- Bugün İstanbul'da yaşayan, dedesi ya da babası Cumhu-

riyet 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, öy-

le görüyorum. Bunlarla beslenen bir tasarımcının bir Amerikalı, bir

Fransız, bir İngiliz, bir Alman tasarımcısıyla buluşuabileceği çok or-

tak 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 olaca-

gına inanmıyorum. O tasarımı doğru çözebilmesi için aym yollar-

dan gitmesi gerekiyor her ikisinin de. Nitekim görülmüştür ki örne-

ğin Suudi Arabistan'ın bir çok kurumsal kimlik çalışmaları, en

önemlisi Ağa Han Ödüllerinin kurumsal kimlik çahşmaları İngiliz

ve Almanlar tarafından oldukça başarılı şekilde yapılmıştır.

İZLEYİCİ.- Sonuçta bu başarı bizim kendimizi dahi ettiğimiz

kültür çevresinin mi bu kültür çevresinin değerleri içersinde başarı-

lıdır 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 kullan-

masıyla 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 kültür-

den 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 sonuç-

ta Batıya kucak açmışız hatta kucaklarına düşmüşüz denilebilir.

B.E.- Tabii ki farklı olacak, çünkü eğer bilgisayara teslim olmu-

yor ve bilgisayarı bir alet gibi kullanıyorsa kendi beslendiği kültür-

leri doğrultusunda farklı sonuçlar çıkacaktır.

İZLEYİCİ.- O zaman şuna mı varıyoruz. Biz sonuçta tasarımcı-

lar dünyası olarak ya da bu konuda düşünen insanlar olarak dahil

olduğumuz kültür çerçevesi itibariyle orada gelişmiş olan şeyleri

ancak kendimize denek alabiliriz. Yerelliğirniz bu anlamda coğrafi

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 143

bir yerellik olamaz sonucuna varıyoruz.

B.E.- Şimdi yerellik, yerelliğin kimliği nedir? Özellikle Ameri-

ka'nm coğrafi smırlarınm büyüklüğü yerel kimliklerin orada görül-

mesine neden oldu. Gerek ulusal kimlikler gerek bir ulusun Arneri-

ka gibi bir ulusun içindeki farklı kimlikler nasıl oluşuyor. Daha ön-

ce seninle konuştuğumuz gibi, tek şeyle oluşuyor; çok üretmek ina-

nılmaz 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 yapılabilsin, sonuçlar çıkarılabilsin. Özellikle Amerika'nın

sonra da İngilterenin ve diğer Avrupa ülkelerinin görünen kimlik-

leri bir; bu çokluğun olmasmdan iki; bunları basıp diüinyaya dağıtıp

ortak noktalarınm ayrışıp hatta sesi sedası çıkmayan periferi ülke-

lerinde bir şablon halinde olduklarını zannettikleri elemanlar hali-

ne 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 hassasi-

yet gelişecek çünkü intüvitif farkedilebilir bir fark olduğunu, sezgi-

sel bir fark olduğunu biliyoruz. Çünkü Polonya'ya bakıyorsunuz

Doğu Avrupa'ya bakıyorsunuz Fransa'ya bakıyorsun, bugün çok

zor değil, bizim gibi uluslararası kültüre ekspose olan insanların

bunların, farklı işlerin menşeini deşifre etmeleri. Demek ki ortada

sonuçta evrenselmiş gibi gözüken bir takım doğruların ötesinde bir

artı var ki o artı onları oraya ait bakıyor. Bu anlamda ben bunu bu-

rada henüz vakti gelmemiş bir fikir olduğunu düşünüyorum, biraz

da üzülüyorum buna açıkçası.

B.E.- Bir şey daha ekliyeyim, ilginç birşey Cranbrook bildiğiniz

gibi Michigan'm ortalarındaki bir tepelerde gelişiyor ama düşünce-

sinin altında yatan da bölgesel, yerel kimlik yaratma. Arna görüyo-

ruz ki Hollanda'dan beslenmenin ortaya koyduğu bir Hollanda et-

kisi var.

E.K.- Kültürel beslenmeden bahsettiğiniz zaman farkediyorum

aynı şeyi ben de yaşadım; üstelik çok şaşırdım okulda Amerikalı-

lardan Korelilere hepimiz aynı şekilde tasarım yapıyoruz. Hepimiz

aynı şekilde konuşuyoruz, aynı müziği dinliyoruz aynı yemeği yi-

yoruz hepimizde aynı kotlar, hepimizde aynı Mc Donalds merakı

filan, ama sonuçta bunun hepimiz kaygısmı duymaya başladık, ay-

nu kültürle büyüyor olabiliriz ama ülkelerimizde seslendiğimiz he-

144 SALI TOPLANTILARI

def kitlelerimiz çok farklı hala. Bir şekilde aym kültürle beslenirken

hepimiz aym yıllıkları karıştırıyoruz, hepimizin ilerici tasarım diye

gördüğü şey aym. Ama Amerika'daki 15-25 yaş arasındaki gençlik-

le Türkiye'deki 15-25 yaş arası gençlik bence çok farklı, algılayışları

bağlamında. Hepsi aym içkiyi içiyor, aym kot pantalonla dolaşabili-

yor ama hepsinin evinde bilgisayar yok örneğin ve ben onların oku-

yuş tarzlarının, kelimeleri algılayış tarzlarının, fotoğrafları yorum-

layış tarzlarım Amerika'dan çok farklı olduğunu düşünüyorum. B

nedenle ben ne kadar Arnerika'daki adamla aym şekilde yetişmiş

olursam olayım Türkiye'ye geldiğimde onlara seslendiğim zAman

kesinlikle onlara has bir tasarım dili oluşturımam gerektiğini düşü-

nüyorum.

B.E.- Kuşkusuz, Esen. Bir tasarımda bir hedef kitle söz konusu-

dur, hedef kitleyi iyi tammazsan ve iyi tarif etmezsen sorunlarım

anlatacağın konunun sorunlarım iyi tarif etmezsen sen buralı da ol-

san, oralı bir tasarımcı da olsan sonuç yanlış olur. Yani bir Arneri-

kalı 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 ta-

sarımcılara sorular sordu. Bu sorulardan biri de şuydu; "Bir Türk

tasarımcı olarak, Türk kimliğine sahip bir tasarımcı olarak kendini-

zi nasıl hissediyorsunuz?" Ben belki çok sert kaçan bir cevap ver-

dim. "Miles Dawis afişi yaparken kendimi nasıl Türk gibi hissedebi-

lirim bilermiyorum" dedim. Görsel iletişimde mesajın kimliğini tasa-

rımcı değil, mesajı veren ve alan belirler diye düşünüyorum. Bu

açıdan baktığımızda tasarımcı bir iletendir ama iyi iletendir, iyi ile-

tebilmeli 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

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 145

bir durumda olduğunu düşünüyorum. Ne yazık ki mimarlıkta bu

eşzamanlığı, yeni söz söylemede, önde gitmede eş zamanlığı yaka-

layamıyoruz. Grafik tasarımda, Bülent Erkmen'in manifestosu or-

taya çıkabiliyor, ürünlere dönüşebiliyor. Çok teşekkür ederim.

edebiyatta çağdaşlık sorunsalı

2 Şubat 1993

YÖNETİCİ: AYkKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: TAHSİN YÜCEL, BİLGE KARAsSU, Enis BATUR

Aykut Köksal- Bu akşamki konumuz Edebiyatta Çağdaşlık So-

runsalı. Konuşmacı konuklarımız; Sayın Tahsin Yücel, Bilge Kara-

su ve Enis Batur. Biliyorsunuz bu panel dizisi mevsim başından,

sonbahardan beri süren, mimarlıkla başlayan, ardından tiyatroda,

plastik sanatlarda, grafik sanatlarda çağdaşlık sorunsalını ele alan

bir dizi. Edebiyatta çağdaşlık sorunsalı panelinden sonra da mü-

zikte, eleştiride çağdaşlık sorunsalıru tartışmayı sürdürecek. Doğal

olarak bu dizi çağdaşlık meselesine disiplinler arası bir bağlam

içinde içinde bakmayı da kendiliğinden getiriyor. Belki bu disiplin-

ler arası bakış hem kendiliğinden panellere belirli bir izlek hazırlı-

yor, hem de çağdaşlığa böylesi genel bir çerçeve içinde bakışı, sor-

gulamayı, tartışmayı getiriyor. Bundan önceki panellerimizde sü-

rekli tartışmanın odaklaştığı konu; Özellikle yine çok gündemde

olan, çok tartışılan modernizm, postmodernizm ve hatta postmo-

dernizm sonrası arayışlar oldu. Çağdaşlık meselesi, tartışılırken bir

yerinden konu geldi buraya takıldı. Belki yine o tartışmaya bir ye-

rinden dönmek, sorgulamak acaba bize edebiyatta çağdaşlık mese-

lesine girmek açısından bazı ipuçları verebilir mi? Bilindiği gibi

modernizmin karşısında postmodernizmin çıkması özellikle tasa-

rım disiplinlerinde ortaya çıkan bir olgu. Ve mimarlık burada, o ta-

sarım disiplinleri içinde başı çekiyor. Ne ki modernizm sonrası

postmodernizm, bir çoğulluğu getirdi amma çok kısa süre içinde bu

çoğulluğun, o denetimi çok sıkı tutan modernizmin ardından dene-

timsiz, nedensiz, keyfi göndermelerin alabildiğine yaşandığı bir

dönemi getirdiği görüldü ve böylesi nedensiz çoğulculuğun, dene-

timsiz çoğulculuğun egermen olduğu postmodernizme de çok kısa

süre içinde eleştiriler yöneltilmeye başlandı. Bugün mimarlıkta ve

birçok disiplinde artık bu yüzden neomodernizmden sözedilmeye

başlandı.

Edebiyatta 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

150 SALI TOPLANTILARI

postmodernizmin çıktığı mimarlığa baktığımızda modernizme ilk

eleştirilerin kent ölçeğinde olduğunu görüyoruz. Kent ölçeğinde

modernizme yönelen eleştiriler, kaynağını dilbilim çıkışlı yapısalcı-

lıkta buluyor. Yapısalcı yöntemi kullanan CarloAymonino, Aldo-

Rossi gibi İtalyan morfologlarının, İtalyan kent bilimcilerinin yö-

nelttiği eleştiriler postmodernizmi hazırlayan eleştiriler oluyor. Ne

ki Edebiyatta metne yaklaşımda, eleştirel düzeyde yaklaşımrda ya-

pısalcı okuma, tekil okuma diye nitelenebiliyor ve çoğul okumanın

bundan çok daha geniş bir değerlendirme düzlemi oluşturduğu

söyleniyor. Örneğin bugün Postmnodern Edebiyat içinde tanımla-

nan bir çok satan romana Sayın Tahsin Yücel yapısıyla, diliyle bir

eleştiri getirdiğinde sadece bununla o roman yargılanamaz deni-

yor. Bu biraz yayılan girişten sonra ben hemen Tahsin Yücel'e yö-

nelmek istiyorum. Edebiyatta çağdaşlıktan ne anlamalıyız, Saym

Yücel?

Tahsin Yücel- Teşekkür ederim. Çağdaşlık nedir? Kesin bir bi-

çimde aydınlatılması zor bir sorun. İsterseniz, konuya edebiyat dışı

bir gözlemle gireyim. 50'li yılların ortalarında, yani benim yazarlık

yaşamımın ilk yıllarında, resim alanında çağdaşlığın göstergesi so-

yut (non-figuratif) resimdi. Soyut resimden pek bir şey anlamadığı-

nızı söylediğiniz zaman, ressam dostlar size bu durumda iyi bir ya-

zar, 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 olur-

sak, bir yanan da bir anlayış bitip bir anlayış başlıyor, son yapılan

en geçerli ve en çağdaş oluyordu. Edebiyat alanında, sorun bu den-

li kesin çizgilerle konulmamıştır ortaya. Sonraki yıllarda resmimiz

de tanık olduğumuz gibi, birçok anlayış birçok akim bir arada ya-

şayabilmiştir. Gene de, her dönemde, belirli biçimler elenip gidi-

yor. Örneğin şiirde, aruz yalnızca çağdaş olmaktan çıkmakla kal-

maz, gülünç olur. Uyaklı ölçülü şiirler de öyle. Bugün bu tür şiirle-

ri çağdaş olarak nitelemek zor. En azından adına yaraşır ozanlar

arasında, bu tür şiir yazan da yok. Ama böylesine büyük değişim-

ler her zaman görülmez. Romanda sınırlar daha bulanık. Yeni yeni

anlayışlar çıkıyor, ama eski anlayışlar da siirüyor. Roland BART-

HES, Yazının sıfır derecesi adlı yapıtında artsüremsel bir yöntem

izleyerek 1850 dolaylarında gerçekleşen birtakim toplumsal, siya-

sal 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 yapı-

tının yayımlanmasıyla Flaubert'in Madame Bovary'sinin yayımlan-

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 151

ması arasında on yıl bile yoktur? Bu kadarcık bir sürede böylesine

köklü bir değişiklik olabilir mi? Olsa da bunlar yalnızca çağın gidi-

şine bağlanabilir mi? Gerçekte, Balzac anlatı yordamları açısından

çok zengindir, bu yordamlar arasında Flaubert'in geliştirdiği Bal-

zac'ı gününü doldurmuş bir yazar olarak niteleyip romanlar yazılı-

yor. Zaman zaman böyle bir yönelime kapıldığımız olsa bile, bun-

ların 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 çağ-

daşlığın baş göstergesi olarak değerlendirilebiliyor. Çoğu eleştir-

menlerimiz sözünü ettiğiniz Kara Kitap'ı bu nedenle göklere çıkar-

dılar. Ama o zaman çağdaşlık kavramını gündemden çıkarmak da-

ha iyi olmaz mı? Bu yönelim, biraz daha değişik ve biraz daha öl-

çülü bir biçimde, kimi ozanlarımızda da görülüyor, çağdaş ya da

"modern" Türk şiirini ancak geleneğe, daha çok da Divan edebiya-

tına dönerek, ondan yararlanarak kuracağımızı söylüyorlar.

A.K.- Modernliği çağdaşlık anlamında mı kullanıyorsunuz?.

T.Y.- Evet, genellikle böyle kullanıyoruz, bence iki sözcük ara-

sında büyük bir anlam farkı yok, en azından türkçede. Divan şiiri

konusuna dönersek, çelişki ortada: eski bir dil, bugümnün insanına

yabancı, evrensellikten uzak bir duyarlık, eskimiş biçimler. Çağ-

daşlığı bunların neresinden çıkaracaksınız? Belki kuşkulu bir ulu-

sallık bulabilirsiniz burada, ama çağdaşlığı bulumazsınız. Öyleyse

edebiyatta çağdaşık 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 bul-

duğumuz değil, bugünün yazarının, bugüinün romancısının, bugü-

nün ozanının yazıya kattığıdır. Biçim olarak, içerik olarak, yorum

olarak. Burada, gelenekseli küçümsememekle birlikte, çağdaş kav-

ramına olumlu bir anlam yüklediğimi biliyorum Çoğul okuma ko-

nusuna 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 Yü-

cel'in belirttiği gibi, divan edebiyatına kadar geri dönüşe de kapıla-

rı açabilecek olan bu denetimsiz çoğulluğun bugünü bir anlamda

tarif ettiğini görüyoruz. Ne var ki bu çoğulluğun Tahsin Yücel'in

kendi çağdaşlık anlayışıyla da örtüşmediğinide görüyorum. Ger-

152 SALI TOPLANTILARI

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 rahatlık-

la 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 tanımlıyor-

sun?

Enis Batur- Çağdaşlığı tanımlamak tabi çok güç; çünkü kavra-

mı tanımlamak bile artık güç olmaya başladı. Çok basit anlamıyla,

sözlüğü elimize alıp baktığımız zaman, aym çağda yaşamış insan-

lardan ya da nesnelerden, ya da olaylardan söz etmek için kullanı-

lan bir sıfatla karşılaşıyoruz. Buna karşılık çağ kavramı zaman için-

de hızla değişmeye başladı. Eskiden çok daha geniş zaman dilimle-

rine çağ adı verilirdi. Oysa şimdi belki insanoğlunun yaşama biçi-

minin hızlanmasından kaynaklanan faktörlerle, çağ tanımı da daha

dar zaman dilimleri için kullamlır'oldu. O bakımdan artık kaygan

birıkelime elimizdeki kelime.

Ben çağdaşlığa eski anlamına dönerek bakmaya çalışacağım.

Edebiyat-Sanat bağlamında kalınacak olunursa, şüjphesiz 20.yüzyıl

ile sınırlı bir biçimde tanımlayabiliriz çağdaşlığı, ama işin içine gi-

ren ve ne yaparsak yapalım çıkartamayacağımız o modern kavra-

mı çağ tanımını bir yüzyıl tanımıyla denk olmaktan çıkarıyor.

Türkçede buna bir karşılık da önerildi çağcıl olarak moderni karşı-

lanması belki yerleşiklik kazanmadı, ama yerleşiklik kazanmaması

onun yanlış seçilmiş olması anlamına gelmez sanıyorum. En azın-

dan modern-çağdaş ayrımı çerçevesinde kargaşa devam ettiğine

göre, böyle bir ayrım getirmekte fayda var. Çağcıl dediğimizde,

modernden söz ettiğimizde, Edebiyat-Sanat tarihçileri ona bir tek-

vin noktası da buldular:

1850'lerin dolaylarından başlıyarak, şiirde Baudelaire'in temsil

ettiği bir noktadan, anlatıda Flaubert'in temsil ettiği bir anlatıdan

başlayarak klâsik denebilecek (bunun içine neoklasiği de katıyo-

Tum) çizginin ötesinde bir şeylerin başlandığı düşünülüyor. Bunun

işaretleri bulunuyor, sonra bu işaretlerden vazgeçiliyor, yeni işaret-

ler ekleniyor. Ama şöyle bir baktığımızda, gerçekten o dönem için-

de önemli bir kavşaktan geçildiğini söyliyebiliriz. Bu anlamda çağ-

cıllık tam gerçek tanımını ne zaman bulmaya başladı onu bilmiyo-

ruz. Örneğin Baudelaire bu kavramı kullanırken bizim verdiğimiz

yüklemi mi kullanıyordu, pek sanmıyorum, böyle birşey olamaz-

dı, çünkü bu kavram yükler alarak zamanın içinden bize doğru

geldi. Gene de seçerek o terimi kullanmış olsun, olmasın 20.yüzyıl

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 153

boyunca yazarlar, sanatçılar bu kavramla mesafeli ya da içiçe ol-

mak durumunda kaldılar. Zarman zaman, Tahsin beyin verdiği ör-

nekte olduğu gibi, "bugün nonfigüratif resim yapmayan ressam

çağdışıdır" denebilen dönemler geçti, herhalde her sanat dalında,

edebiyatın pek çok dalında buna benzer etki-tepki ilişkileri yaşan-

dı. Buna kayıtsız kalıp onlara hafif bıyık altından gülerek işte en

son modaları takip etmekle kendilerini yükümlü gören insanlar di-

yenler de oldu, karşılıklı birtakım sürtüşmeler yaşandı. Arna şöyle

bir dönüp baktığımızda bunlardan birinin diğerini diskalifiye etti-

ğini söylememiz güçleşiyor.

Yüzyıl başından iki örnek üzerinde durmak istiyorum; şiir ala-

nında. Hemen hemen aynı yıllarda Mayakvski de Rilke de şiir ya-

zıyorlardı. 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 çı-

kıyor. 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 düşü-

nüyor. 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) kendi-

sini tamamıyla kopmuş, çizgi dışı bir yerde görmüyordu ve bu se-

çilmiş bir tavırdı.

Mayakovski, tam tersine bunu şiir dışı metinlerinde ifade etti-

ği gibi, şiiriyle de bize gösteriyor, bir kopuştan yanaydı. Bütün kla-

sikleri gemiden atalım, dedi. Puşkin'i atalım, Dostoyevski'yi ata-

lım, bunlar bize yük oluyor, biz sıfırdan başlayalım türünden bir

tavrın içindeydi. Bunu gerçekleştirdi gerçekleştirmedi ayrı, gerçek-

leştirebilir 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 yüz-

yılın içinde bizim için hâlâ önemini koruyor. Bugün hâlâ çok

önemli bir şair, büyük bir şair olarak görülmesinin ötesinde, Ril-

ke'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

154 SALI TOPLANTILARI

yaklaşım olur. Konjonktür şairleri vardır; örneğin Lettriste'ler; şiir

yazmaktan çok bir hareket yapmaktır amaçları; Dadaistlerde oldu-

ğu 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. Ge-

nede, Rilke'yle de yanyana getirilebilecek bir çizgi değildi bu. So-

nuç olarak bu iki şiir anlayışından birini klâsiğin bir anlamda yeni-

leşerek, çağdaşlaşarak devam etmesi diye tanımlayabilirİz. Ötekini

kopuşun şiiri, modernist olarak. İki anlayış da farklı kulvarlardan,

farklı örneklerle, farklı arayışlarla devam etti. Sonuç olarak, bu ara-

yış kelimesi biraz sihirli zaten, bir yerde arayış devam ediyorsa, bir

anlayışın çerçevesinde, o genişleyecek demektir. Arayan buluyor

eninde sonunda, biri bulamıyorsa, öteki buluyor. Anlayışların için-

de arayışlar devam ettiği için bugüne kadar geliyorlar. Bütün bun-

ları şunun için söylüyorum tepkiler kısa süreli tepkilerden oluşabi-

liyor, sanat dallarının ve edebiyat türlerinin içinde kalarak baktığı-

mızda, bir romancı kuşağı kendisinden önceki kuşağa eklenerek ya

da kendisinden önceki bütün bir edebiyat geleneğine diklenerek

bir takim öneriler getiriyor, ama bu öneriler işin bundan böyle yal-

nız o yolda gideceği anlamına gelmiyor. O anda belki öyle algılanı-

yor, örneğin Yeni Romnan akımı ortaya çıktığında, bundan böyle es-

kisi gibi roman yazılamayacak diye düşünenler herhalde az değil-

di. Ama Marguerite Yourcenar yazmaya devam etti, üstelik klâsik

bir çizgide önemli kitaplar yazmmaya devam etti. Şüphesiz onun için

de, başkaları için de," çağdışı bu insanlar" diye düşünenler olmuş-

tur, ama bu bir doğru olarak önümüze gelmedi.

Bütün bunlardan hareketle, aslında bir yazarın hangi çağa ait

olduğu sorusu herhalde kendi akiına da geliyor, diye düşünme-

mek elde değil. Bütün insanlar gibi, yaptığı iş çerçevesinde "ben

hangi çağa aitim?” sorusunu zaman zaman, hatta sık sık kendine

soruyordur her yazan. Bunun çok hazır bir cevabı olacağım sanmı-

yorum; 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 oldu-

ğunu düşünebilir. Bunların üçü de kendisinde olabilir. Ayrıca bun-

ları düşünmeyebilir de. Ortaya bir ürün koyar ve bu ürünün kimi

özellikleri geçmişten gelmektedir, kimi özellikleri bugüne aittir, ki-

mi özellikleri de yarın anlaşılabilecek türden özellikler olabilir. Dö-

nüp baktığımızda, biz bugün kimi ürünleri bugünden kimilerini

düne ait saymıyor muyuz? düne ait saymıyor muyuz? Örneğin Hı-

lebnikov gibi bir şairi, vaktinden önce gelmiş bir şaire nitemiyle ele

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 155

alıyoruz. Ya da Hopkins gibi bir şairi aslında 20. yüzyıl şairidir di-

ye ele alıyoruz. Gene de, hangi çağa ait olduğunu hissederse hisset-

sin kendini, yazanı içinde yaşamadığı bir çağdan ayıran birtakım

özellikleri olsa gerek. Şimdi, çağdaşlıksa bizim buradaki sorunu-

muz, 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 ve-

rilerle birlikte var. Bunların önemlilerinden biri, gelenekle ilişki,

herhalde eskiden de vardı. Bu, ne kadar eski zamana gidersek gi-

delim geçerli bir ilişkidir, ne kadar günümüze gelirsek gelelim öy-

ledir; gelenekle ilişki kurmayı reddetmek bile gelenekle bir ilişki

biçimidir en azından. Onun ne olduğunu bilmek gerekir ki redde-

dilsin, demek ki elek var bir. Buna karşılık çağdaşımız yazar, bun-

dan önceki çağlarda yaşamış yazarlardan daha farklı bir biçimde,

daha evrensel bir zeminin üzerinde hareket etmek durumunda; ço-

ğu 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 ile-

tişim 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 A frikalı bir şairin kitabı var, alıyor. 19.

yüzyıl ya da 18. yüzyılda o kadar kolay değildi bu ilişkiler. Dolayı-

sıyla metinlerin dolaşımının yoğun bir biçimde öne çıktığı, pence-

relerin istese istemese açıldığı ve (yalnız edebiyat ürünlerinden söz

ettim demin) bütün sanat ürünleriyle, bilimle, felsefeyle, tarihle yo-

ğun bir ilişki zemininin olduğu bir yerde yazan yazarla 200 yıl ön-

ce yazan yazarın durumu arasında çok temel bir fark var. İletişim

yoğunlaşmasının, trafiğin bu denli yoğunlaşmasının bir başka cep-

hesi 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 alabile-

ceği reaksiyonlar ama cep kitabı, ama televizyon hakları yoluyla

dizi film olması, senaryoya dönüşüp film olması, ama resimlenme-

si, kısacası inanılmaz bir endüstri ağıyla donatılı olduğunun far-

kında. Buna tavır alabilir, bunun uzağında durmak isteyebilir, gö-

beğinde yeralmak isteyebilir, bir parçası olmaya kalkabilir, bunla-

rın hepsini yapabilir, ama ne yaparsa yapsın kendisini bundan so-

yutlaması elinde değil. Öyle durumlarla karşılaşıyoruz ki, bunlar

yazarı ne yazık ki eski çağdaki yazarlardan daha dezavantajlı ko-

156 SALI TOPLANTILARI

Ruma da düşürebiliyor. Örneğin bütün bu medyatik bombardıma-

nın 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 kul-

lanmasını engelleyemez, her zaman verdiğim ve hepimizin bildiği

Salinger örneğinde olduğu gibi elinde olmayabilir, elinde olmaya-

caktır bütün bunların da içinde yaşadığını bilen bir adamın, çağ-

daş yazarın.

Bunun ötesinde farkinda olmadığımız, çünkü içinde yaşadığı-

muz çağdan geldiği için belki her zaman farkinda olmadığımız bir

problem daha var. Bence 19. yüzyıl yazarı bunu bilmiyordu, daha

öncekiler hiç bilmiyordu, şimdi bakiyorsunuz ELIOT, çağdaşımız

bir yazar, bütün yapıtlarını, şiirlerini, denemelerini, oyunlarını yan

yana koysak diyelim ki 20 cilt oluşturur. Oysa, ELIOT üzerine yazı-

lan kitap sayısı herhalde 200'dür, belki çok daha fazladır. 500 üzeri-

ne yazılmış makaleleri yanyana koysak bir o kadar eder. Metinlerin

üzerine inanılmaz ölçüde üst-metin üreten bir çağda yaşıyor bugü-

nün yazarı. Ama bugün ama yarın, kendi ürettiği metinlerin de şu

ya da bu biçimde üzerine bir şeyler üretebileceğinin farkında ola-

rak yazıyor. Bunun düşünüyor mu bilmiyoruz, kimisi düşünüyor

kimisi düşünmüyor belki ama, onun gerçekliliğin, yazar gerçeklili-

ğinin artık kaçınamayacağı parçalarından biri de bu üst-metin im-

paratorluğu 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 Marguez'in Argos dergisinde

yayınlanmış bir söyleşisini okudum; orada herhalde Marguvz'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 çevi-

recekler", hadi Portekizce neyse de biraz komşu bir dil, bunu Al-

mancaya nasıl çevirecekler diye düşündüğünü ifade ediyor. Her-

halde 19. yüzyıl yazarı böyle bir şey düşünmüyordu. 19. yüzyılın

önemli yazarları bile bunu düşünmüyorlardı. Balzac zaten kitabı-

nın bin kere düzeltisini yapmaktan ve Fransızlara doğru dürüst

ulaşıp ulaşamayacağını bile kestirme olanağından yoksunken, bu-

günün yazarı belli bir noktadan sonra yapıtlarının çevrileceğini bi-

lerekte yazıyor. Bu da çağdaşlık çerçevesinde yazara başka bir çağ-

da olmayan farklı bir konum daha ekliyor.

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

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 157

dan geriye doğru gitmeye başladığımız zaman bir yazarın formas-

yonu neydi, bugün bir yazarın insan olarak formasyonu ne? ona

bakmak gerekir. Kendi alanında çok fazla bornbardımana tabi, üze-

rine 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 al-

maya başlıyor. Tam mesleki bir döküm yapmış değilim açıkçası

ama gözlemlediğim kadarıyla, 20. yüzyıl öncesine baktığımızda,

yazarların meslek dağılımlarıyla 20. yüzyıl yazarlarının meslek da-

gılımları arasında ciddi bir farklılık var. Bu meslekleri kullanış bi-

çimleri 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 Fran-

ce'da karşılaştırmalı şiir tarihi hocası, felsefe ve matematik öğreni-

mi görmüş. Formasyon çerçevesinde bu masada konuşan yazarlara

baktığımızda, biri sanat tarihinden, biri dilbiliminden, beriki felse-

feyle ilgili formasyondan geçmiş zaman zaman, alanlarıyla ilgili

dolaylı dolaysız üretimde bulunan yazarlar olduğunu görüyoruz.

Bu, çağdaşlık tanımı çerçevesinde belki daha aksesuar görünebile-

cek noktada bile olsa, önemli görünüyor bana.

Bütün bunların ortasından nasıl bir çağdaş yazar tanımı çıkı-

yor? Bana öyle geliyor ki, 10 yıldan 10 yıla, 5 yıldan 5 yıla, 20 yıl-

dan 20 yıla gözden geçirilebilecek bir çağdaşlık tanımından uzak-

laşmamız gerek. İnsarun içinde yaşadığı yüzyıla ya da çağa mesafe

alması kolay değil. Gene de onu genel hatlarında görüp, tek tek ya-

zarların 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 karşılaşıyo-

ruz ki, bu metin modern mi? Modern değilse çağdaş mı? Hangi öl-

çüye dayanarak bunları ileri sürdüğümüz belli değil; genelde belli

de, onlar bizim kendi ölçülerimiz, ama kendi ölçülerimiz, egermnen

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) mo-

dern tavırda olmayan bir yazara iyi bir yazar değil, geçmişe ait bir

158 SALI TOPLANTILARI

yazar diye bakıldı, bu oldu ve hâlâ da oluyor. Belli özellikleri nede-

niyle artık geride kalmış diye düşünülebiliyor. Öte yandan, o ara-

yış silsilesinin içinde bir şairin, bir yazarın modern olmamaya nere-

deyse özen göstererek gelenekle ilişki kurma çabasını da görüyo-

ruz. Bütün bu özelliklerin aynı insanda dönem dönem var olduğu-

nu görüyoruz. Örneğin Behcet Necatigil; Necatigil bir döneminde

modern, bir döneminde gelenekçi, bir döneminde çağdışı, bir dö-

neminde reaksiyoner mi sayılacaktır? O kendi yazma serüveninin

içindeki arayışla oradan oraya bizim eklemlerini her zaman belki

çok kolay göremeyeceğimiz biçimde geçmiş olabilir, ama onun bir

dönemine bakıp onu yukarı doğru çekmek, bir başka dönemine ba-

kıp aşağı doğru çekmek pek doğru olmaz gibi geliyor bana.

A.K.- Sağol. Ben Bilge Karasu'ya yöneliyorum, Sayın Yücel, bu-

gün postmodern olarak tanımlanan çok şeyi daha önceki yapıtlar-

da, ürünlerde de görüyoruz dedi. Geniş göndermelerin oluşturdu-

ğu çoğulluk, metinler arası ilişkiler, bunlar sizin yapıtınızda baş-

langıçtan beri görünen özellikler. Siz çağdaş olanı nasıl tanımlıyor-

sunuz ve günümüzde çağdaş edebiyat üretimini nasıl değerlendiri-

yorsunuz?

Bilge Karasu- Can sıkma pahasına biraz geriye döneceğim. Tah-

sin Bey de, Enis Bey de beni çok düşündürmüş olan, -söyledikleri

anda değil, daha önce çok düşündürmüş olan- birtakım şeyler söy-

lediler. Ben de gene oralardan yola çıkayım diyorum... Bu toplantı-

ya katılmamı istediğinizde çağdaşlık, çağcıllık üzerine birçok şey

söylemeği düşündüm; pek çoğu burada bir biçimde söylenmiş ol-

du ama, izin verirseniz, baştan alayım.

Çağcıl, çağdaş... Bir kere bu ayırımı gözetmeğe çalışacağım.

Çağ, Enis Bey'in de dediği gibi, tanımı gereği, değişen bir şey; de-

ğiştiği 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 demeye-

ceğim ama, biraz adamına göre değişen birtakım seçimlerle ele alı-

nır, 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 bölümleme-

lerden söz ettiler, bu bölümlemelerin ortaya konmasında sınırların

çizilmesinin güçlüğünden söz ettiler, doğru... Ben, hazır bölümle-

melere hiç Bakmayayım diyorum. Hazır bölümlemelere bakmaya-

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 159

yım, üstelik Türkçeden yola çıkarak düşüneyim diyorum. "Çağcıl"

ya da "çağdaş", daha önceleri bizi bayağı uzun süre ilgilendirmiş

başka sözcüklerin Türkçeleri... "Asri", "muasır" ortaya ilk atıldığın-

da bize ne düşündürürdü? Çağdaş dediğimiz zaman, çağcıl dediği-

miz zaman neler anlıyoruz. Birçok şey anladığımızı arkadaşlarımız

da söylediler. "Asri", bir zamanlar bilinegelen bir yaşama biçimine

oldukça ayklrı 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... Buğgün durum bu değil; "çağdaş" demek, çok kolay; çağdaş-

lık çok daha sevilen bir şey galiba... Biriyle çağdaş olmak, birinin

çağdaşı olmak... Demin Tahsin Bey söyledi, Balzac'la Flaubert de-

di... Gerçi aralarında yaş farkı var ama yirmi-yirmibeş yıllık yaş

farklarına bakılmıyor, çağdaş deniyor pekâlâ onlara. Arna bir baş-

ka ölçüt söz konusu olduğu zaman bunların çağdaş olmadığı da

pekâlâ söylenebiliyor...

Çağcıllık yalnız 1850 yıllarında başlamıyor. Rönesans'dan beri

"yeniler" anlamında "modernler" sözcüğü kullanılmış... Acaba çağ-

cıllığı "yenilik" olarak mı düşünmek gerekir? Birçok yerde bunun

bu anlamda kullanıldığım görüyoruz. Yenilik... Ama çeşitli sanat-

larda çeşitli yenilikler aynı biçimde ortaya çıkmıyor, bu bir... İkinci-

si, birtakım yenilikler, sonradan, asıl yenilenmeye yol açmakla kal-

mış görünüyor; sonradan, yani tarih içinden bakıldığında... Neler

yapılmışsa ona bakılıyor, çeşitli bölümlemelere girişiliyor. Tabii,

her tarih, birilerinin yaztığı tarih olduğu için, birilerinin çattığı ta-

rih olduğu için, tarihler birbirine benzemeyebilir. Nedense bazı bö-

lümlemeler öteden beri kabul edilegelmiş; ama bu bölümlemelere

de her zaman itiraz edilebiliyor, itiraz ediliyor... Şimdi ben nerede-

yim? Bilmem ki... Yani sizin çağdaşınız olduğum söylenebilir her-

halde; üçümüz de burada bir arada olduğumuza göre çağdaşız,

çağdaşız da, birbirine benzer yenilikler, benzer şeyler mi yapıyo-

rTuz? 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 Maya-

kovski örneğini verdi, bunlar ayrı ayrı yollardan gidiyorlar, ayrı

ayrı şeyler yapıyorlar, ama belli bir geçmişe oranla (işte burası bel-

ki en önemli nokta) bunlar aym bir yeniliğin içinde görülebilecek

kimseler. Şimdi yeni, bizi, belki bu açıdan, daha çok ilgilendirecek-

tir...

Çağcıllık... Sözlüğe baktığımz zaman şöyle bir şeyle karşılaşa-

160 SALI TOPLANTILARI

bilirsiniz: Çağın özelliklerini ya da çağın yeniliklerini benimseyen-

ler... Dernek ki bunlar zaten var, oluşturulmuş, yapılmış, birileri de

bunları benimsiyor... Peki bunları hazırlayanlar ya da bunları orta-

ya koyanlar yok mudur? Onlar varsa, onların durumu nedir? Onlar

çağcıllardan önceki çağcıllar mı? Bu "ortak" nitelikler bir önceki ku-

şaktan ya da bir önceki anlayıştan onları ayırıyor; ayırdığı için "ye-

ni"ler... Yalnız, "yeni" dediğimiz zaman bir şeye dikkat edelim. Ye-

niyi 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 farketmediği-

miz ölçüde mi o yeni sahiden yenidir? Bu, üçüncü bir soru. Bu so-

rulara cevap vermek kolay değil, ben de biliyorum. Yeninin farklna

varılmıyor uzun süre. Sonra yeni etlenmeğe butlanmağa başlıyor, o

zaman "bir şeyler oluyor" falan deniyor; farklna 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 yı-

hn "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 sayımayacağım, kusura bakmayın! Rahatsız

edici bir moda diyeceğim.

Modalar da var; pekl, modalar acaba yenilikle ne ölçüde çakı-

şır ya da ne ölçüde önemlidir yenilik açısından? Her moda, eski

birtakım öğelerle yeni birtaklm öğecikleri yan yana getirir; bir yılın

modası, ertesi yılın modası, gelir geçer... Amma modalar acaba daha

gizli, daha derin bir değişimin göstergesi midir? Kim bilir, belki

bunun üzerinde de azıcık düşünmek gerekir. Arna sanatta sarsıcı

yenilikler, yıldan yıla, hatta çağdan çağa, kolay kolay çıkmıyor or-

taya. Daha küçük çaptaki değişikliklerin de, modaların olduğu gi-

bi, bir katkıları oluyor, bu katkllar gelip katılıyor birbirine. Birta-

kım yenilikler yaygınlaşıyor eskidikçe; yani yenilik olmaktan çık-

tıkça, ama yaygınlaştıkça, hâlâ "yenilik" olarak görülebiliyor. İmdi,

çağcıl olmak acaba hangi yeniliğe, acaba hangi dönemin hangi ye-

niliğine uymakla gerçekleşiyor? Tarihçiler bu açıdan biraz daha ra-

hat galiba. Onlar geçmişe baktıkları için, birtakım ölçütleri gözö-

nünde bulundurdukları için, şöyle şöyle bir hareketi gevşekçe ta-

nımlıyorlar, bunun ilkelerinin ne olduğunu kendilerince ortaya ko-

yuyorlar, birtakım adlar da veriyorlar, bu "harekete" uyan...

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 161

Güzel de yazar işin içinde iken, yazısını yazar iken "ben nere-

ye gireceğim?" diye düşünür mü? Enis Bey, bu çağda bunların da

düşünülebileceğini söyledi. Dediklerine ben de katılıyorum, bun-

dan yüz yıl önce yazı yazan adamla bugün yazı yazan adam, çok,

çok değişik durumlarda; arna "ben nereye gireceğim?" diye düşü-

nüyorsa, işi kolay; önünde belli birtakım seçenekler var demektir,

bunlardan birine kapılanıverir. "Benim yaptığım nedir?" diye soru-

yor, sormağı gerekli görüyorsa, varolan durum içinde kendine bir

yer arayacak, belki de bulamayacaktır. Kendinin bulması da önem-

li 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 zo-

runda olanların sayısının artması... İnsanlar üniversitelerde bir şey-

ler yazmak zorunda oldukları için yazıyorlar. İyi de ediyorlar. Siz

okursunuz, okumazsınız, o ayrı. Şimdi, böyle bir artış karşısında

çağcıllık belki bizi daha başka türlü de ilgilendirebilir. Yanlış anla-

şılmasın, öyle eleştirinin çağcıl olup olmayacağı sorusunu ortaya

atmıyorum; ama eleştirinin çağcıl olması, ya da çağdaş yeller estir-

mesi, yararlı bir şeydir.

Belli birtakım yöntemler konmuştur ortaya; bu belli yöntem-

lerle yapıtlar irdelenir. Üstmetin yazarlarının ele alacakları metin-

lerin 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 geldiği-

me göre) şöyle bir soru da sorulabilir: Ben acaba ne zaman çağdaş-

tım? 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 dışa-

rıdaki gelişme arasında bir ilişki kurulabilir mi? Yoksa kendi için-

deki gelişme ile çağının gelişmesi arasında bir aykırılık mı var?

Bunlara bakarak bu adamın çağdaş olduğunu ya da olmadığım

söyleyebilir miyiz? Sanmıyorum. Aynı kuşağın yazarları bile, yazı-

162 SALI TOPLANTILARI

larım sürdürdükçe biribirilerine daha çok yaklaşabilir, ya da, biri-

birilerinden enikonu uzaklaşabilir. Çağdaşlık söz konusu olduğun-

da 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 söyle-

di: Çağının adamı olmak şudur ya da budur ama kişinin yalmz

kendi sanatıyla ilişkisinde, yalmz başka birtakım sanatlarla ilişki-

sinde görülecek bir nitelik değildir; toplumsal yaşamla, dünyanın

haliyle ilişkilerinde görülür.

Bütün bu söylediklerim, yaftalamanın güçlüğünü dile getir-

mek içindi. Sağolun!

A.K.- Sağolun Sayın Karasu. Evet, yaftalamanın güçlüğü bazı

kavramların bazı adlandırmaların disiplinler arası ortak kullanıl-

masında da güçlükler çıkarıyor. İster çağcıl diyelim ister modern

diye adlandıralım, bu sözcüğü kullandığımızda, mimarlıkta ya da

birçok başka disiplinde, tarımsal dönemide vardan zorunlu doğal

dilin çökmesiyle birlikte, kurmaca, yapma dil önerilmiş modernist

dönem anlaşılıyor. Bir yandan edebiyat "mmodernizm sonrası" ad-

landırmasını rahatlıkla diğer disiplinlerden alırken kendisi moder-

nizme, tanımlar taşıyabiliyor. Ben konuşmalardan böyle bir sonuç

çıkarıyorum. Sayın Yücel siz ilk konuşmanızda" kazanılmışa katı-

lan 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 yö-

neltmek istiyorum. Türk yazını dünya yazını içinde kazamlmışa

yeni kazançlar katıyor mu? Bu anlamda çağdaş mı?

T.Y.- Evet, kuşkusuz. Burada tek tek örneklere inmek zor,

ama, on yıl, yirmi yıl, otuz yıl ötelere gittiğimiz zaman da yazını-

mıza hep yeni söylemlerin, yeni içeriklerin katıldığına tamk oluyo-

Tuz.

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

yeni?

T.Y.- Enis Batur'u dinlerken düşiindüm: 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 üzeri-

ne üretilen üstmetinlerin bu yazarları da etkilemesi çok doğal. Bu

arada, üretilmiş üstmetinlerden esinlenerek metin üreten yazarlar

da olabilir. Bu konuda sornut örnekler de gösterilebilir. Düşiüince-

mizdeki bir okura göre yazdığımız da hep söylenir. Belli tepkileri

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 163

almak üzere, belli eleştirmenler için yazmak neden olmasın? Beş al-

tı ay önce, Yaşar Kemal bir yerde "Türkiye'de Fethi Naci gibi bir

eleştirmen olmasa, ben bu romanları yazmazdım" gibi bir şey söy-

lüyordu. Umarım, sözünü çarpıtmamışımdır. Ne olursa olsun, böy-

lesi bizim ülkemizde tekil bir örnek. Kendi payıma, benim böyle

bir eleştirmenim olmadı. Üzerime üretilen fazla üstmetin de olma-

dı. Sanırım, Bilge Karasu ve Enis Batur için de durum aynı. Bu açı-

dan belki de pek modern değiliz. "Medya" konusuna gelince, ger-

çekten çok yönlü bir koşullandırmayı gerçekleştiriyor. Ama koşul-

landırmadan 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 karşımız-

da tutuyor, onunla söyleşime girmemizi sağlıyor, bilim adamları-

nın, sanatçıların yapıtlarıyla bizi sürekli karşı karşıya getiriyor, yal-

nız görüntü olarak değil, ayrıntılarına da girerek. Böylece modern

ya da çağcıl bir yazın yaşamı temellendirilmiş toplumda. Bizim ül-

kemizde 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 söylemiyo-

rum, 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 yanlışı da. Bugiün çağdaş eleştiride değer

yargısından kaçınılıyor. Neden? Eleştirmen, kendisinden öncekile-

rin çok yanıldığını biliyor da ondan. Bu konuda örnekler saymakla

bitmez. Fransız yazın tarihinde, bir Ronsard'ın, bir Rabelais'nin dö-

nemlerinde el üstünde tutulduktan sonra, en az iki yüzyıl küçüm-

sendikleri, XIX. yüzyılda yeniden değerlendirilip gerçek yerlerine

konuldukları bilinir. Stendhal romanlarını sonraki kuşakların anla-

yacağını söyler, dediği de çıkar. Bunun tersi de geçerli: bir bakıyor-

sunuz, kimi yazarlar üstmetinlerde dönemin en çağcıl yazarları

olarak sunuluyor, herkes de bu kanıya katılıyor; ama birkaç yıl

sonra bu yazarlar, üstmetinleri de arkalarından sürükleyerek, unu-

tulup gidiyor. Buna bakarak diyebiliriz ki, çağdaşlık sorunu bir

başka açıdan da ele alınabilir: yapıtı, yazını algılayan kitle açısın-

dan, 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 kitlertin algıladığı çağdaşlığın ne olduğunu be-

lirlemede de belirleyicilik taşıyor.

164 SALI TOPLANTILARI

T.Y.- Enis Batur güzel bir örnek vermişti, onun üzerinde dura-

lım: Bir Elliot'ın 20 yapıtı varsa, bunlar üzerine en az 500 yapıt ya-

zılmıştır, 500 üstmetin. Gene de, bana kalırsa, üstmmetin yararına 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, roman-

dan çok daha az ilgi görüyor. Ama bu yan konulara dalarak ana

konumuzdan, edebiyatta çağcıllık konusundan uzaklaştık. Bir ör-

nekle yetineyim: bugün yazın evrenimizde çok farklı metinler gö-

rüyoruz. Şiirde de böyle, romanda da. Oysa bir zamanlar, örneğin

öyküde, yalnızca iki "çizgi"den sözedilirdi: Sait Faik ve Orhan Ke-

mal 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 yazanlar, gerek yayıncılar, gerek

okur. Hiç kuşkusuz, kimilerine daha çok, kimilerine daha az değer

veriyorlar, ama çeşitliliği, çok yönlülüğü herkes benimsemiş görü-

nüyor. Bu da, sözlerimizi iyimser bir gözlemle bitirelim dersek, ya-

zarlarımız gibi yazan ortamımızın da çağdaş olduğunu söylememi-

ze olanak vermekte.

A.K.- Sağolun Sayın Yücel. Enis üstmetinden bahsetmişken he-

men sana bu konuda bir soru yöneltmek istiyordum. Sen Türk ya-

zın ortamına, yazınsal üretmin yanısıra dergiciliğinle, yazılarınla

girdin. 1970'lerde, bugün söz ettiğimiz çağdaş olma adına, çağdaş

olanı öne sürme adına girdin. Ama o günden bugüne çok şey de-

ğişti. 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 yakala-

dığını düşünüyorsun. Dünden bugüne üstmetin üretiminde deği-

şiklikler neler oldu yöntemlerdeki değişiklikler neler oldu ve bu-

nun 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 gene-

linde bir değerlendirme yapmak ayrı bir kanal gerektiriyor, Türki-

ye'ye bakmakayrı bir kanal. Şirmdi kısaca, dünyadaki gelişiminden

söz etmek gerekirse, bağışlayın, çok kaba hatlarıyla birkaç şey söy-

leyebilirim ancak, öbür türlü saatler sürer.

Üstmetin deyince bir kere neyi kastediyoruz, hemen ondan

söz etmekte fayda var. Masumâne ortaya çıktı birden, çok gezindi

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 165

ortalıkta bu gece, bilmeyenler olabilir ya da tam net olarak ne de-

mek olduğunu merak edenler olabilir. Edebiyat ürününü metin sa-

yarsak, edebiyat ürününü konu edinen metinlere iüistmetin diyo-

ruz; bunlar da kendi aralarında çok farklı türlere ayrılabiliyorlar.

Edebiyat üzerine teorik bir çalışmayla bir uygulama çalışması ara-

sında tabii fark var; bunların kendi içlerinde bir tarihsel gelişmeleri

de var. Buna önsözü katabiliriz, arka kapak yazılarını bile katabili-

riz. Kaba çizgileriyle bakildığında, geçen yüzyılın ikinci yarısından

itibaren eleştirinin etkili olmaya başladığından söz edilebilir. Bir

olukta sanatçıların kendilerinden çıkmıştır bu tür metinler bir baş-

ka olukta da kendileri metin üretmeyen yalnız üstmetin üretenler

ortaya çıkmıştır. Geçen yüzyılın son bölürmüne damgasını vurmuş

birtakım eleştirmenlere baktığımız zaman, bunların bir kısmının

adı vardır da,artık metinleri yoktur, ya da zor bulunur. sainte-beu-

ve gibi ünlü bir isim akla geliyor örneğin. Merak edip bulacak olur-

sanız, nasıl baktıklarını anlamak için metinlerine eğilecek olursa-

nız, onların bugün bizim pozitif anlamda iistmetin çerçevesinde

kurduğumuz tanımdan bir hayli uzak olduğunu görürsünüz. Bun-

lar bir hayli duygusal metinlerdir. Hatta sonradan arka planları or-

taya çıkartıldıkça, alabildiğine kişisel noktalardan hareket ederek o

yöne gittikleride anlaşılmıştır. Victor Hugo'nun hanımına aşık ol-

duğu için Sainte-beuve'ün onun aleyhine yazı yazdığım görüp, çok

güvenilir birtakım metinlerle karşı karşıya olmadığınızı düşünebi-

lirsiniz. 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 çoğaldığı-

nı 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 geliş-

tiğini görüyoruz. Koşulların daha az gelişkin olduğu ülkelerde, da-

ha az gelişkin üstmetinlere, daha az sayıda üstmetin rastlıyoruz.

Üniversitelerin, hayatın zengin olduğu, aktif olduğu yerlerde daha

yoğun olduğunu görüyoruz bu çabanın. Bütünm bu söylediklerim-

den Türkiye için çeşitli çıkarımlar yapılabilir, ben ayrıca açmak is-

temiyorum.

20. yüzyılın getirdiği, Akademi gibi bir aktivite odağının etra-

fında oluşmuş önemli bilimsel gelişmeler var. Felsefe alanında, ta-

rih alanında, çeşitli insan bilimlerinde yoğun bir etkinlik var. Sıra-

166 SALI TOPLANTILARI

sında kendi dallarından ayrılıp bir felsefecinin, bir tarihçinin, bir

dilbilimcinin edebiyat metni üzerinde yoğunlaştığını kendi alanın-

daki gelişme yollarını onun içinden geçerek aradığını görüyoruz.

Bu anlamda bir sürü katmandan ilerleyen bir çoğalma, bir gelişme

var. Aslına bakılırsa büttümn bunlar metin ama üstmetin, sonuç ola-

rak 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 kuşatır-

ken, ister istemez hep yazarın odağından hareket etmek zorunda

kaldık burada, bir de tabii okur konusunda düşiinmek gerekiyor:

Okur çağdaş mı? Yazar için diüişündüğümüz ölçütler çerçevesinde,

yazılan metni okuyan kişiye de bakmamız gerekir. Kitapların üzer-

lerinde yazarların adları yazıyor elbette; ne yazık ki okuyanların

adları herhangi bir tarafla geçmiyor, o bakımdan onları sisli bir or-

tamın içinde, belirsiz yüz hatlarıyla biz yazı yazan insanlar ancak

bir toplam olarak düşünmek zorunda kalıyoruz, arada tek tük kişi-

sel 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 baş-

ka bir çağın çağdışı olup olamayacağımızı da bilemiyeceğiz. Üst-

metinleri kuran okuryazarlar genelde çağdaş olma özelliğini taşı-

yan kişiler. Birtakım arayışları var. Belli bir bilim dalına, birkaç bi-

lim dalına bağlı olarak geliştirebilirler görüşlerini ya da birtakım

yöntemlere bağlı olarak metinlerin üzerlerine eğilebilirler. Bunların

herbirinin genelde pozitif bir çaba olduğunu söyleyebiliriz; arala-

rında kötü yapılmış olanı varsa ayıklanır. Bunların anlamsız sayıla-

bilecek örnekleri varsa daha ikincil, üçüncül bir yere itilebilir, ama

toplam duruma baktığımız zaman tarnamıyla pozitif bir durum çı-

kıyor 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 ki-

taba, 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 me-

tinlerin de tehlikeli bir bölge oluşturdukları belki düşünülebilir.

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 167

Üstmetinlerin varlığının bir avantajı şu olabilir; sözgelimi

alımlama estetiği adı verilen bir anlayış çerçevesinde yapılan araş-

tırmalar yazanlara da, okurlara da bazı yollar gösterdi. Neleri gös-

terdi? Bir metin her dönemde aynı biçimde algılanmıyor, belli bir

dönemde, belli bir ülkede, diyelim Gothe'nin Faust'u saçmna sapan,

değersiz bir kitap olarak görülüyor. Genel olarak en azından böyle

bir izlenim oluşabiliyor, aradan yirmi yıl geçiyor, tam tersi bir de-

gerlendirme 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 bil-

mek güç aslında Faost'un önemli bir metin olmadığını, zaten başka

metinlerden yola çıkarak yapılmış olduğunu asıl arkasındaki met-

nin 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 bakıl-

dığında avantajlarından biri. Dezavantajlarından biri, belki metin

üreten kişiler çıkmazında, Tahsin beyin üzerinde durduğu açıdan

bakıldığında ortaya çıkabilir, çıkmayabilir de, ama sizin değerlen-

dirmenize bırakmak üzere bir örnek vermek istiyorum. Bugün ya-

zan insanlar, metin üretenler, üstmetinlerin olduğunu biliyorlar ar-

tık; sözgelimi birçok araştırmacı dünyada tematik inceleme yapı-

yor, alıyor Sait Faik'in yapıtında "Kırmızı" üzerine çalışıyor, çalış-

malar yapanlar da var, çalışma yapanlar da var, ama genelde böyle

bir tematik üretim var. Şirmdi bunun varlığından haberdar olan ya-

zar, ister istemez, zaman zaman, acaba bende ne gibi ternalar var

diye düşünüyor. Görünce bir türlü, görmeyince başka türlü, gör-

mezlikten gelmeye çalışıyorsunuz. Benim, edebiyat gerçi doğal bir-

şey değildir arna, doğallığımı yitirimeme yol açabilir böyle bir çaba

diye düşünüyorsunuz, arna elinizde de değil. Bir yandan da, diye-

lim Eliot üzerine Peter Ackroydun yazdığı kitapta, sizin o güne ka-

dar okurken hiç düişünmediğiniz ya da görmediğiniz bir incelik ya-

kalanmışsa o inceliğin bir karşılığının sizde olup olmadığına dö-

nüp bakmaya başlarnak gibi bir sakınca doğuyor. Yazmak, dedi-

ğim 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

168 SALI TOPLANTILARI

zaman zaman tedirgin edici olmaya başlıyor. Tahsin beyin üzerin-

de durduğu örnek te ilginç; yazan kişinin soyut bir okuru düşün-

mesi bir başka durumdur, sornut bir okuru düşünmemesi bir başka

durumdur, sornut bir okuru düşünmesi bir başka durumdur. So-

yut bir üstmetin yazarları ya da eleştirmen grubunu düşünmesi

başka bir şeydir, sornut olarak birini düşünmesi bambaşka birşey-

dir. Bütün bunlardan kendini soyutlaması mümkün müdür? San-

mıyorum. İster isternez şu ya da bu evresinde, kitabını yazdığı sıra-

larda kurduğu cümlenin bitirdiği bölümün nasıl algılanacağını dü-

şünür. Tabii, burda türlü türlü riskler vardır karşısında, örneğin

ben bu bölümü yazdım ama kimse anlayarnayacak sözgelimi, eh

varsın anlamasınlar ona bakılırsa iyi kafa patlatılırsa pekâla anlaşı-

lır ama bayağı iyi kafa patlatılması gerekir diye düşünüp yoluna

devam edebilir bir yazar, bir başka yazar aslında şöyle bir değişik-

lik yaratırsam hem yapıtırmndan önemli bir özveride bulunmamış

olurum hem de biraz daha ilişki zeminini sağlamlaştırabilirim diye

düşünebilir. Arna ola ki bu üstmetinlerin varlığı daha ilerde duran

bir okurun araya üstmetinler girdikten sonra kendisine yönelebile-

ceği türden bir metin kurmasını da sağlayabilir. Yoyce'un böyle

yaptığı ileri sürülmüştür. Anlatılanlar doğruysa, yapıtının karma-

şıklığını korumak, bir yandan da çevresindekilere ipuçları dağıta-

rak, onların üstmetinler kalermme almaları için bir tür kışkırtıcılık

yapmak istemiş. Bütün bu anlattıklarım biraz karikatür niteliği ta-

şıyor farkındayım, arna neresinden bakarsanız bakın yazan insan

nasıl okunacağı konusunda bugün 19. yüzyılın ya da daha da geri-

den bir tarih vermek gerekecekse işte Cervantes'in döneminin ya-

zarlarından hakikaten çok farklı bir konurnda. Bu üstmetinlerin

ona aracı olmasının ürettiği metne, zaman içinde kolaylıklar sağla-

yabileceği gibi bir düşüncesi olabilir ve bu onu rahatlatabilir. Tam

tersine pek çok yazar haklı olarak bu üstmetinler benim yazarken

hiç kastetrnediğim şeyleri benim üzerime yıkacaklar telaşını da ya-

şayabilir. Çünkü üstmetinlerin bana sorulursa en tedirgin edici ta-

rafları, kendi yöntemleri ve okurna prizmalarıyla yazarın pek kur-

mak isternediği 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 te-

dirginlik duyduğunu ikidebir ifade ediyor. Bu ifade ettiği tedirgin-

likler her zaman onun haklı olduğunu göstermiyor, kendisi de baş-

kalarını okuyarak bu suçu işlemiş biri olduğu için, en azından o

planda bir haklılık yaratmıyor. Bir de kendi eleştiri anlayışının ne-

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 169

redeyse olduğu gibi başkaları tarafından kendisine uygulanmasını

da sindiremediği göze çarpıyor; yazarken kendisi o açıdan çok ra-

hat kurmaca özellikleri taşıyabilecek yargılara dayanabiliyor da,

kendi metinleri üzerinde bu türden bir şeyler kotarılmasından hoş-

lanmıyor.

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

E.B.- Neydi soru? Türkiye bazında mı? Şimdi Türkiye bazında,

işin açığı pek hoş şeyler söylemek durumunda değilim. Üstmetin-

ler çerçevesinde bakacak olursak, her yerde olduğu gibi bizde de

eleştiri geleneği diye tanımlanan bir etkinlik, diyelim ki son yüzyıl

içinde gözüktü, şimdi orada da iki oluğu korumak durumundayız.

Bir, kendileri metin üreten şairlerin, romancıların, öykü yazarları-

nın, deneme yazarlarının eleştirel çalışmaları, üstmnetinleri 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 başlaya-

rak bugüne kadar çeşitli edebiyat türlerinde ürün vermiş yazarla-

rın ürettiği üstmetinler yeterli midir ayrı, ama az buz değildir ve

zengin bir yatak olarak önümüze çıkıyor. Buna karşılık, "profesyo-

nel" olarak üstmetin üretenlerin ve Türkiyede kabaca eleştirmen

denilip rahat edilen gerek değer yargıları oluşturmaları bakımın-

dan, gerek çağdaşlık zemininde olup bitenlerle kurdukları ilişki ba-

kımından çok geride kaldıklarına inanıyorum ben. Sözgelimi Fethi

Naci, benim gözümde bu çağda üretilen üstmetinlerin genel düze-

yinin çok altında kalmış bir yazar. Ürettiği metinlerin bütün o do-

nanımlardan neredeyse soyutlanmış olduğunu, arasıra bir ilişki

köprüsü aradığını, ama onun dışında "Türkiye'ye özgü bir bakışa-

çısı" gibi bir bakışaçısı 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 biryana koya-

cak olursak, dilbilim dilbilimdir. Psikanaliz psikanalizdir, o toplu-

mun insanlarına bakarken psikanaliz farklı ulusal verileri gözönü-

ne alabilir, arma transferse transferdir, başka bir şey değildir. Onun

için "biz Türkiye'de bu tip şeylerle ilgilenemeyiz "diye bakınca her-

hangi bir derinlik sağlamak mümkün olmuyor, herhangi bir çö-

zümleyicilik sağlamak mümkün olmuyor, tersine çok vahim bir or-

taya çıkıyor: Yargıçlık ortaya çıkıyor. Edebiyat yapıtını Türkiye'de-

ki eleştirmen ya onun altından bakarak yani kendini alt bir konum-

170 SALI TOPLANTILARI

da hissederek, ya da onun üstünden, tepesinden bakarak değerlen-

dirmeye 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 yö-

neltebilir 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 me-

tinlerle 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 getiri-

yor 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 bun-

ları yazmak... Bunları yazdığı ölçüde okurların da bakış açılarını

çeşitlendirir, genişletir. Bunu yapmak kolay iş değildir tabii; biribi-

rine aykırı üstmetinler olabilir, bu biribirine 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 in-

celemekten söz ediyoruz, metni anlayıp başkalarına da bu okuyu-

şu, bu anlayışı iletmekten söz ediyoruz. Metin irdelenirken, yazıda

kolaylıkla seçilmeyen bir şeylerin seçilip vurgulanması da ürkütü-

cü. Yeterki yazılan yazı, irdelediği metne dayanıyor olsun. Bu iş

kolay değil dedim; pek çok insanın pek çok şeyi okuyabilmesi, öğ-

renebilmesi de gerekiyor. Nece okunacak peki bu üstmetinler? Ba-

na sorarsanız, elden geldiğince, yazılmış oldukları dillerde okun-

ması gerekiyor. Birkaç yazarın Türkçeye çevrilmiş olması, insanla-

rın "artık bu konularda yazılmış olan her şeyi biliyoruz, dolayısıyla

biz de bu yöntemleri kullanabiliriz," demesine yetmez. Sonra, el-

bette, çeviri sorunu var. Uzmanların çevirdikleri dışında, yapılan

çevirilerin çoğu ya yanlış ya çok kötü. Bu durumda kimlerin ne de-

diği, gerçekten anlaşılmaz oluyor. Daha geçen gün böyle bir çeviri

yanlışı ile karşılaştım, inanamadım; yani o insanın bunu böyle çevi-

receğine, üstelik, yazısını da bu yanlışa dayandıracağına inanama-

dırmm. İnanamamak para etmez ki! Yapılmış; olan olmuş zaten... Di-

yeceğim, 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 za-

manla değişiyor, yepyeni metinleri de çok iyi anlayabilecek hale

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 171

geliyorlar. Yalnız, üstmetinler art arda yazıldıkça bir metne çok de-

ğişik yerlerden bakılabiliyor, o metin üzerine değişik şeyler söyle-

nebiliyor; bütün bunlar, o metni genişleten okumalardır; o metni

genişleten okumalar ne kadar çok olursa, o metin de o kadar yay-

giınlaşabiliyor, o kadar çok insanı ilgilendirebiliyor. Bu bakımdan,

bu üstmetinler çok iyi olmasa da, bir işlevleri var; aa tabii, iyi ol-

maları istenir, dilenir.

A.K.-- Sağolun Karasu.

B.K.- Sizde sağolun.

müzikte çağdaşlık sorunsalı

2 Mart 1993

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: İLHAN USMANBAşŞ, FiLiz ALi, AHMET YÜRÜR

Aykut Köksal- Edgar Varöse müziğin mekansal bir sanat oldu-

ğunu söylüyordu. Paul Valery'de Eupalinos diyaloglarında müzik-

le mimarlığı çok yakın iki sanat alanı olarak görür. Ben Var&se'den

ve Valery'den cesaret alarak müzik-mirnarlık koşutluğu ile girece-

ğim bugün konuya. 20. yüzyılda müziğin serüvenine baktığımız-

da, mimarlığın serüveniyle, önemli bir koşutluk görüldüğünü söy-

leyebiliriz. Özellikle mimarlıktaki modernist hareket, gerek öner-

meleriyle gerekse de zamanlamasıyla, müzikteki modernist hare-

ketle eşzamanlılık, eşmekânlılık gösterir. Belki küçük bir örnek;

Yüzyıl başında Viyana'da Adolf Loos süsleme yapmak cinayettir

derken, hernen hermnen aynı yıllarda, aynı kentte Schoenberg'de to-

nal kalıpları kırmaya giden çalışmalarına başlamıştı. Sayın konuk-

larımızın, Filiz Ali'nin, İlhan Usmanbaş'ın, Ahmet Yürür'ün hoşgö-

rülerine sığınarak modernist hareketin belirli noktalarına değin-

mek istiyorum.

Bir yandan yüzyıl başında Viyana'da SCHOENBERG'le Alban

BERG'le daha sonra Webern ile birlikte tonal kalıplar kırılıyor

onun yerine dizisel yapı öneriliyordu. Çok daha önce Fransa'da iz-

lenimciler modern müziği haber vermeye başlamışlardı bile.

1940'lara geldiğimizde bir yandan PİERRE SCHAEFFER'in somnut

müzik çalışmalarını, daha sonra elektronik miiziği doğuracak ve

birçok bestecinin bugüne dek yürüyeceği bir çizgi oluşturacak ça-

lışmaları, öte yandan, yine 1940'larda JOHN CAGE'in çalışmaları,

yakın zamanlarda FLUXUS hareketine kadar uzanan çalışmaları

görüyoruz. Bunlar müzikteki modernist hareketin belirli kilornetre

taşlarım oluşturuyor.

Ne var ki mimarlıkta da aynı kilomnetre taşlarını neredeyse eş-

zamanlı olarak görmemize karşın modernist mimarlıkla, moder-

nist müzik arasında hemen şu farklılaşma göze çarpıyor. Daha

yüzyıl başındaki savaşımcı ruhun ardından modernizmin mirnar-

lıkta onaylanmış bir dili getirdiğini görüyoruz. Bu onaylanmışlık

büyük bir yaygınlık kazanıyor ve giderek yüzyılın ikinci yarısında

modernist mimarlık anonim olmakla, sıradan olmakla suçlanıyor.

176 SALI TOPLANTILARI

Belki modemnizme karşı çıkışların temellendiği en önemli noktalar-

dan biri de bu.

Ne var ki müzikte aynı durum sözkonusu değil. Bugün dahi

modernist müziğin en erken örnekleri bile, bırakin onaylanmışlık-

tan geçmeyi, yaygın dinleyici kitlesine ulaşmıyor. Ulaşmanın öte-

sinde talep edilmiyor. Hâlâ o gün bulundukları öncü, avangard ko-

numda bulunuyorlar. Bugün çağdaş müzikten söz edeceğimize gö-

re, sayın konuşmacılardan deşmelerini isteyeceğim ilk ayrım orta-

ya çıkiyor.

Bu farklılaşımaya rağrnen nasıl mimarlıkta karşı-rnodernist ha-

reketler ya da modernizm sonrası ortaya çıkiyorsa, modernizme

karşı çıkışlar dünya müziğinde de hernen görünüyor. Bunun ilk ör-

nekleri arasında, 1960'larda Amerika'da Steve Reich'ın daha sonra

Philip Glass'ın çalışmalarıyla, kitlelerle daha rahat ilişkiye girebi-

len, aynı tümcenin yinelenmesine dayanan, belki yine aynı yıllarda

andy warhol'un çalışmalarından esinlenmiş olan çalışmalar.

Daha sonra da postmodernizmin müzikte de örneklerini ver-

mesi, örneğin Arvo part'un geleneksel biçimler gönderme yapan

yapıtları.

Ne ki mimarlıkta modernizmin o katı kuralları dizgesi moder-

nizm sonrasını hazırlamıştı ama müzikte böyle bir karşı çıkış ge-

reksinimi var mıydı? Yoksa, müzik yaygın ilgiye kucak açımak mı

istedi, umarım yanıtını burada arayacağız.

Efendim çok kısaca, dünya 20. yüzyıl müzik serüvenine bir iki

noktasıyla 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 mimarlıkia bir koşutluk olduğunu düşü-

nüyorum. 1950'ye varana dek Türkiye'deki mimarlık hareketinde

resmi söylemin taşıyıcılığını yüklendiği ulusal hareket hep öne çık-

mıştır. Birinci Ulusal hareketin bitmrniş olmasına karşın 2. ulusal ha-

reket 1930'lar sonundan başlayarak 1940'ların sonuna dek egemen-

liğini sürdürür. Cumhuriyet döneminin ilk besteci kuşağı diyebile-

ceğimiz Türk Beşleri'nde de aynı şekilde ulusal motiflere, ulusal te-

malara dayanmalar görülüyor. Ve bir başka koşutluk, Cumhuriyet

öncesi Birinci Ulusal Mimarlık kendi gönderme bağlamını Osman-

lı'da ararken İkinci Ulusal Mimarlığın Cumhuriyet döneminde,

halk mimarisini gönderme alanı olarak belirlemiş olduğu gibi bu-

rada da gönderme alanı herhalde çok az olarak Osmanlı'nın mo-

dern müziği oluyor ama daha çok popüler müzik, halk müziği olu-

MüziKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 177

yor ve 1950'lerden sonra ise artık daha çağdaş bir çerçeve içihde

kendini tanımlayan çağdaş Türk müziğinden söz etmeye başlaya-

biliyoruz.

Panelin ilk bölünmünde uygun görürseniz Dünyada çağdaş

müzik ne noktada oradan başlayalım. İkinci turda da Türkiye öze-

linde tartışmaya çalışalım, Sayın Filiz Ali buyrun.

Filiz Ali- Dünyada çağdaş müzik ne durumda; Galiba bir du-

raklarna dönemi yaşanmakta, çünkü son 5 yıl içersinde izlediğimiz

kadarıyla bütün dünya da yeni soluklar yeni atılımlar pek gözlem-

lenmiyor. Biraz önce sizin de sözünü ettiğiniz Steve Reich!, Philip

Glass, Terry Riley gibi minimalizmi sürdüren besteciler hâlâ gün-

demde, onların ardından belki bir postromantik alana yöneliş baş-

ladı ama daha henüz o tür büyük isimler yok ortada, ancak buna

karşın Sovyetler Birliğinin yeni bir düzene geçmesiyle biz Sovyet-

ler Birliğinde kıvıl kıvıl kaynayan bir çağdaş müzik akımı olduğu-

nu 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 ente-

resan Sophia Gubaydulina Ukraynalı çok önemli besteci var Ayt-

matof adında, bir Gürcü besteci var Kançelli, bu besteciler son 10

yıl içerİsinde zaten Sovyetler Birliği sonra Rusya genelinde isirnle-

rini duyurmuş bestecilerdi. Çoğunda görülen oydu ki geriye dö-

nüşler ve geçmişten alıntılar yapmak ön plandaydı. Bunun dışında

örneğin çok yakın bir geçmişte modern müzik çok büyük iki usta-

sını kaybetti biri John Cage'ti diğeri Olivier Messiaen'dı. Onların

yerlerini dolduracak nitelikte veya yoğunlukta besteci pek görün-

müyor. Ve benim kanıma göre son 10 yıl içersinde çağdaş müzik

alanında yeni okullar daha henüz oluşmadı ve galiba yeni okulla-

rın oluşması için gereken tarlada yeterince verimli değil. Belki de

talep yeterince yok, şu anda ben biraz karamsarım ve karamsar ol-

duğumu 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 orta-

ya çıkacak. Ben şimdilik bu kadar söylemek istiyorum.

A.K.- İlhan Usmanbaş siz çağdaş dünya müziğini nasıl tanım-

lıyorsunuz ve modernizm sonrası gelişmeleri neye bağlıyorsunuz

ve o gelişmeleri nasıl değerlendiriyor, nasıl görüyorsunuz?

İlhan Usmanbaş- Teşekkür ederim. Burada öğrenci olan arka-

daşlarım bilirler, haftada aşağı yukarı 8 saat çağdaş müzik konuşu-

yoruz, görüşüyoruz, ders veriyoruz, bir sürü şeyler okuyoruz kar-

178 SALI TOPLANTILARI

şılıklı; ve sizin dediğiniz gibi 50'lerden başlayarak çağdaş müzik

yaparı olarak biliniyorum.

Sanıyorum ki bir takım akımların oluşması, birtakım akımlara

bazı yaftalar verilmesi o müziklerin kendisinden ziyade bazı rast-

lantılara bağlı. Çünkü biraz önce söylediğim gibi, o kadar yıldan

beri çağdaş müzikle iç içeyim ki neyin değiştiğini ve neyin değiş-

mediğini pek anlayamıyorum. Sanki okyanusun ortasında yelkenli

ile gidiyorsunuz; değişen bir şey yok. Bir yağmur geliyor, bir fırtı-

na geliyor; değişen birşey yok; daima okyanusun ortasındasınız.

Genelde, belki sonradan, yaftalar konacak; bu yaftaların bir kısmı

birşeyler getirmiş olacak, bir kısını getirmemiş olacak; bunların

hepsinde ortak sözler de görebiliriz biz, müzikçiler olarak.

Eğer başka sanat dallarında MİMARİDE yahut resirnde, başka

alanlarda, benzer parelellikler kurulmuşsa, bu parelellikleri 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 kolay-

lıkla, daha rahatlıkla sürdürebiliyoruz. Bence, sandığımız kadar

sektörlik yok; yani yüzyılımızın en büyük özelliği, parçalanmışlık-

tır. 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 za-

man birden bire bütün dünya karşımıza çıkıyor. Bir yanda halk

müzikleri, yerel müzikler; en olmadık gizli kalmış birtakım etkile-

rin senfonik alana aktarılması; birtakım bestecilerin, belki ilk anda

çalışmalarını çok sınırlı tuttuklarını sandığımız bir alanda birden

bire fışkırması gibi. Birtakım besteciler var, küçük alanlarda çalışı-

yorlar 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 et-

kilenmiş oluyorlar.

Bütün bunların karışımını gerçekten belli yaftalar altında sıra-

larnaya ben imkan göremiyorum.

Bugünün insanı hem içine kapanık değil, hem de yörenin ve

yeni duyuşların kendisine getirdiği ilgileri başkasına sunmak isti-

yor. Ama isterseniz bazı çizgiler koyabiliriz, şu besteci şöyle yazı-

yor tekniği şöyledir, analiz yapınca şunları görüyoruz; Polonya

MüÜZzİKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 179

ekolü 1960'lardan sonra şunları şunları yaptı; bugün Almanya'da

neoromantizm akımı var; Arnerika'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 sanatçı-

ların .dışında kişiler, sanatçıların kullandıkları dilden çok farklı dil

kullanıyorlar ve aslında, sanatın kendisine yabancı kalıyorlar. Göz-

lemlediğim 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 sa-

lonlarında bugün en erken modernist eser bile öncü eser muarnele-

si 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 barışık-

lık kuracak bir düzlem mi arıyor kendine?

Ahmet Yürür- Sunuşa başlarken değindiğiniz müzite "zaman-

mekan ilişkisi" konusundaki kuramsal yeniliklerin nereden geldi-

ğine bakalım. "Müzikte mekansallık" kavramı ydınlanma ötesi" dü-

şünüş kapsamında benimsenmiştir.

"Müziğin mekansallığı" düşümcesi aslında bu bir paradokstur

ve aydınlanmadan uzaklaşma süreci içerisinde çağımızın bir olgu-

su olarak ortaya çıkmıştır. Müziğin başka sanatlardan en önemli

ayrımı "zamandan ibaret oluşu"dur. Müzikten ritmi, melodiyi, ar-

moniyi, 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 mekanı zaman'dan ba-

ğımsız olarak düşünme eğilimi ağır basmıştır. Hristiyanlıkta, "za-

manın varolmadığı bir varoluş türü," ya da "zaman"ın içinde varol-

duğu bir "saecula saecularum (zamanın zamanı)" kavramı yeral-

mıştır. Aydınlanmacı dönem mekan'ın varolabilmesi için zaman

boyutuna gereksinme olduğunu düşündü. Aydınlanma ötesindeki

düşünürler ise zaman diye esrarengiz bir variıık bulunmadığını za-

man'ın mekan içersindeki değişmeleri gözleyen insan zihninin pra-

tik bir icadı olduğunu ortaya koydular.

Zaman'ın insan tarafından yeniden örgütlenebileceği böylece

anlaşılınca onu parçalamak ve yeniden kurmak yoluyla sayısız ye-

180 SALI TOPLANTILARI

ni zamanlar üretebileceğimiz belirdi. Bu da sanata ve yaşama yep-

yeni bir yaratıcı nitelik kazandırdı. Biz, artık, şimdiki zarmandan

geçmişe bakan "tarihçi" tavrından uzaklaşabiliyoruz; gelecek za-

manda yaşayabiliyoruz. Zamanın akış yönünü değiştirip, örneğin,

gelecekten geçmişe doğru devinebiliyoruz; zamanın hızım değişti-

rip, örneğin, bir anın içinde bir yüzyılı geçirebiliyoruz. Zamanın

gürlüğünü değiştirip, uzun süreçler sonucu gerçekleşebilecek biri-

kimleri bir anda yoğunlaştırabiliyoruz. Çeşitli atlamalarla, sıçrarna-

larla, "zamanla oynuyoruz." Böyle bir yapı içersinde, artık, zamanı

kendi nesnelliği içersinde kavramsallaştırmak zorlaşıyor. Zamnman

ancak mekarun içinde görülebildiği ölçüde varolabiliyor.

Aydınlanmacı zaman anlayışının ötesine geçilmesi zihinlerde

zor bir dönüşüm gerektirmekteydi. Bu dönüşüm öyle beş-on yılda

başarılabilecek türrden değildir. Bugün Aydınlanma çağı hâlâ sürü-

yor; hâlâ bizler Aydınlanma'dan kalma bir dille iletişim sağlıyoruz;

eğitimimiz Aydınlanma ideallerine yönelmiş. Bu ortamrnda, bir avuç

aydınlanmacı olmayan sanatçı bağımsız bir zaman-mekan kavra-

mını işlemeğe çalışıyor. İşte, Aydınlanma-ötesi sanatın marjinalliğe

değer verişinin nedenlerinden biri de bu; sanatçı kitlenin ona du-

yarsızlığını bir "seçkin" oluşunun değil, bir "marjinal" oluşunun so-

nucu olarak algılıyor.

Yurdumuzda, yirminci yüzyıl müziği etkinliğinin konser re-

pertuarlarında birkaç marjinal parçadan ibaret kalışı olgusunu he-

men genelliyerek, bunu tüm çağımız için geçerli bir kural gibi gör-

mermek gerekir. Batı ülkelerinde, örneğin A.B.D.de, iki çeşit "sanat

müziği" etkinliği var. Bunların birine mainstream, öbürüne "alter-

natif' müzik deniliyor. Mainstream türü kitleden ilgi gören, pazar

ekonomisi koşullarında var olmağa çalışan, bunu başaramadığında

zenginlerden topladığı bağışlarla bütçesini denkleştiren konser et-

kinliklerini içeriyor. Bu konserde, haliyle, Brahmms, Çaykovski, Be-

ethoven, v.b. gibi Aydınlanma çoşkuları uyandıran kornpozitörler

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 programma baktım

son derece çok sayıda konser vardı ve çağdaş müzik örneği yok de-

necek kadar azdı, yine barok besteciler, rornantikler.

A.Y.- Ama siz resmi bir yayına bakıyorsunuz. Paris kentinin

mainsteam içinde muazzam bir çiçek açmışlığı var...Zaten Paris'i

öldüren de bu! Paris mainsteam'le çok yüklü bir kent. Bu yüzden

de, ister isternez, köhneleşti. Paris'te de, başka kentlerde de, birçok

MüzikKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 181

alternatif müzik olayları yeralıyor; arna, bu alternatif olayları ya-

panlar basına geçmekten hoşlanmazlar. Örneğin, A.B.D.de, üniver-

site kornpozitörleri örgütü vardır. Bu dev bir örgüttür. Küçük-kü-

çük birimler halinde, kornpozisyon bölümlerinin olduğu her okul-

da yaygınlaşmıştır. Her yıl, bunlar önce bölgesel kongrelerini ya-

parlar, sonra daha büyük bölgeler halinde toplanırlar ve, bur de,

ulusal kongre yaparlar. Bu kongrelerde laf kalabalığı değil, yeni

bestelenmiş müzik yapıtları yer alır. Örneğin, bir kongrede elli ka-

dar yeni yapıt seslendirilir. Bu olaylar basında fazla yankı yapmaz,

fakat, Amerika'nın entelektiiel yaşamıının özünü oluştururlar. Bu

etkinliğin yoğun bir etkisi oldu ve müzik tarihine yeni bir dönem

olarak geçecek sayısız kornpozitörün yetişmesine yol açtı.

Alternatif müzik kompozitörlerinin örgütlenişindeki ikinci bir

yol da "yeni müzik kooperatifleri oluşturuyorlar. Bu kornpozitörler

kooperatifin müzik topluluğunca seslendirilecek yapıtlar besteli-

yorlar; toplu doğaçlama yapma yolunda deneysel çalışmalar yürü-

tülüyor.

Bunlar mainstream dışında kalan örneklerin bazıları. Önü-

müzdeki yüzyılın mainstream'i herhalde bugünkünden farklı'ola-

cak. Alternatif müzik etkenliklerinin çalışmaları kuşkusuz yarına

ışık tutuyor.

Bu konuyu burada kesip Türkiye'ye bakalım? Cumhuriyetin

ilk dönemindeki aydınlanmacı hareketin, "beşler" grubunun, dev-

let konservatuarlarındaki coşkunun hızı artık tükendi. Senfoni or-

kestraları, operalar kalitesiz ve kısır bir etkinlik sunuyorlar. Yurdu-

muzda, bugün, Mimar Sinan üniversitesindeki kornpozisyon bölü-

mü / dışında, komrnpozitör 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 kalımamış olduğumuz söylenebilir. Ama,

bu kompozitörlerin yapıtlarını seslendirecek bir ensemble oluştur-

mak istediğiniz zaman, bu mümkün olmuyor.

Çünkü, çalgıcılarımıza yeni müzik için gereken formasyon ve-

rilmiyor. İşte, çağın gerisinde kalmışlığımız bu noktada. Türki-

ye'de, çalgıcılarımızın büyük çoğunluğu, kendilerini, önlerine ko-

nan mainsteam notalarını çalmakla görevli birer robot/rmemur

kimliğinde görülüyor.

A.K.- Türkiye'ye ikinci bölümde daha ayrıntılı gireceğiz arna

ben Türkiye'ye gelmeden önce sizin açtığınız yoldan biraz ilerleye-

lim diyorum.

182 SALI TOPLANTILARI

Sayın Filiz Ali ben yine size yöneleceğim, Sayın Yürür'ün söy-

ledikleri 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 eklermnek istediğiniz şeyler ne-

dir? Plastik sanatlardaki çağdaş sanat çalışmalarını, çağdaş sanat

arayışlarını anımsatan, bir arayış olduğunu görüyorum burada.

F.A.- Şirmdi tabii Ahmet'le hermen her konuda hemfikiriz. 19.

yüzyılın sonuna kadar hatta II. Dünya Savaşmna kadar yaratıcı, mü-

zik yaratıcısı kendi yaşadıği çağda, kendi yaşadığı günde karşısın-

da alıcısını buluyordu, alıcısı vardı. Diyelim ki iki Dünya Savaşı

arasında Paris'te meşhur DİYAGİLEF STRAVİNSKY'ye eser ısmnar-

lıyordu PROKOFİYEF'e eser ısmnarlıyordu, Picasso ile birlikte çalı-

şıyordu. 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 açılıma olanağı bulunamadı, bunun nede-

ni benim kanımca plak endüstrisinin çağdaş müziği, Ahrmnet'in de-

yimiyle mainstream müziğin binde biri kadar dahi satamayacağın-

dan ötürüydü. Çok daha değişik bir marketti sözkonusu 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.

MüziKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 183

IL Dünya Savaşı sonrasında Blues gibi Stoekhausen gibi beste-

cilerin oluşturmaya çalıştıkları dinamik bir ortam vardı Darm-

stadt'da. Şimdi bu ortamın ömnrü de pek vefa etmedi, yani yine ben

bütün bunları özellikle müzikte, (diğer sanatlarda belki bu kadar

değil hâlâ diğer sanatlarda bir market olduğu kanısındayım) amma

müzikte modernizm diyelim veya çağdaş müzik diyelim önü tı-

kanmış vaziyettedir. Ama kesinlikle ümitsiz değilim, çünkü ger-

çekten underground diyebileceğim akımlar var, bu akımlar her ül-

kede var, Türkiye'de bile olduğuna göre. Tabii bestecilerimizin

eserlerini çalabilecek grupların oluşmayışı, onu da zamana bırak-

mak 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 mü-

zik çalabilirsiniz, çünkü o ayrı bir dil Fransızca öğrenmek gibi, Al-

manca öğrenmek gibi.

Çalgı çalanlarımız tam olarak bilemiyorlar. Onun için de tabii

Fransa'da Armnerika'da Almanya'da olduğu gibi çağdaş müziğe yö-

nelik bir takım çok ciddi çalışmaların yapılması söz konusu olmu-

yor. 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 des-

teğini alır. Sadece sipariş olsun, yapabilsinler ve onlar çalınsın diye

ve yeni İngiliz bestecileri ortaya çıksın diye, onların eserleri tanına-

bilsin diye. Buna pek çok örnek verebiliriz.

Demek ki bu birazcık ta ortamı oluşturmakta, hem eğitimden

gelen bir dürtü gerekiyor, hem de yaratıcı insanlarımızın belki ya-

ratma içgüdüsüyle patlak vermeleri gerekiyor.

A.K.- Sayın Usmanbaş sizin de bu konuda sanırım söylemek

isteyeceğiniz bir kaç şey olacaktır, dünyadaki alternatif arayışlar,

Sayın Yürür'ün deyimiyle 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 mı diye alıyo-

ruz?

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; arna bunların çalınmaları veya bun-

ların duyurulmalarına geldiğirmiz zaman başka bir tür sorunsal

karşımıza çıkıyor. Eğer problemi, oradan, salt duyrulma açısından,

184 SALI TOPLANTILARI

ya da müzik hayatının parçlanması açısından alacak olursak tabii

ki arkadaşlarımm söylediklerine tamamen katılıyorum. Konuyu sa-

dece estetik olarak mı alacağız, yoksa günlük yaşamla ilgili, top-

lumların yaşantısıyla ilgili bir noktaya mı getireceğiz, onu bilmiyo-

rum. Siz nasıl istiyorsunuz?

A.K.- Efendim burada hemen bir soru sormak istiyorum belki,

o aradaki ilişkiyi de verecektir. Çalınınamış olan, seslendirilmermiş

olan yani bir anlamda yapıt olarak gerçeklik düzlemine geçmemiş

olan bir beste nasıl sürece katılacaktır, sürecin nasıl bir noktası ola-

cak, kendinden sonrasını nasıl belirleyebilecektir? Bu mümkün

mü?

LU.- Mümkün. Şöyle mümkün oluyor: müzik tarihinde gördü-

ğümüz birtakım örneklerden çıkarıyoruz. Diyelim ki, CHARLES

IVES'in Amerika'daki etkisi belki 40 yıl sonra ortaya çıktı; yahut

BACH'ın en önemli eserlerinin keşfedilmesi ölürnünden yüz yıl

sonra oldu...

A.K.- Ama dönemlerinde bunlar seslendiriliyordu.

LU.- Günlük hayatta evet, bir kereye mahsus belki. Bugün de

plak üzerinde bir kereye mahsus olmak üzere veya evimizde ses-

lendirdiğimiz birtakım eserler var. Şimdi genesorunsal şuna dönü-

şüyor: seslendirme mi önemli yoksa o kafaların varoluşu mu

önemli. Eğer yaygınlık, bilinmek gibi konuları ele alırsak, belkl

müzik hayatı kadar şiir hayatı da kısır bir döngü içinde olabilir

ama bu, şairlerin ve yazdıklarının yok olması demek değildir. Her-

şey belki bir süre sonra ortaya çıkar, o da başka bir şey, ama bir sü-

re sonra bile ortaya çıksa birtakım insanların içgüdüsel bir düzey

çizgileri oluyor. Yani benim burada yaptığımla Grönland'da birisi-

nin yaptığı arasında anlaşılmaz bir benzerlik ortaya çıkıyor. Şunu

demek istiyorum: Dünya bütünüyle kaynıyor, bütünüyle yaşıyor,

bu da eserler çalınsın ya da çalınınasın sonunda konu izleyici değil

sadece, konu bir sanatın sanatçıdan sanatçıya aktarılması. İzleyici-

nin gelişi onu izleyen onu takip eden bir olay. Belki tanımlaması bu

yüzden güç oluyor. Müzik yaşamına bakarsak, tıpkı mimari gibi.

MİMARİDE gerçekleşmemiş bir sürü eser vardır; bir sürüsü proje ha-

linde kalmıştır, fakat bunlar ilişkileriyle, birtakım dergiler, yazılar

ilişkileriyle bir halka teşkil ederler, çermber teşkil ederler ve birbir-

lerini etkilerler. Yani mirmmarın kafasında ortaya çıkardığı şey, ister-

se 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 al-

mamız lazım. Ama irdelemeyi doğrudan doğruya müzik yaşamı-

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 185

mızın koşulları nedir diye alacak olursak, gerçekten müzelik mü-

zik yaşamımız var ki senfoni orkestraları, operalar... bunlar yaşa-

yan 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 ressarnın

atölyesine gittiğiniz vakit herşey başka türlüdür. Aynı tabloları gö-

türüp müzeye koyun iş orada değişir. Bir yaşayan hayat var, yaşa-

yan bir müzik hayatı var. Bunun yaşadığını ben hissediyorum, be-

nim gibi besteci olan meslektaşlarım, besteci olacak olan öğrencile-

rim 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 dönüştük-

ten sonra görüyoruz. Teknolojiye dönüşmeden, büyük bir dinleyici

okuyucu kitlesi olmadan, bilim adamaları kendi aralarında o ilişki-

yi kurmuş oluyorlar. Peki böyle bir sanatın işlevi nedir derseniz, o

zaman iş başka noktaya dönüşüyor: gene de o işlev üzerinde yeni-

den konuşabiliriz çağımızda bestecilik salt müzikle ilişkili olrmak-

tan çıkmış, aslına, yaratıcılığa, dönebilmiştir. Müzik yeteneklerini

değil, yaratıcılık yeteneklerini çok geç keşfetmiş olanlar bugün bu

sanata yepyeni ufuklar getiriyorlar. Konu neredeyse müzik olmak-

tan çıkmıştır.

Seslendirilme konusuna dönersek: Çalınmadan da bir sürü

şeyler öğreniyor insan kendi eserinden; hatta çalınımaması yüzün-

den öğreniyor. Garip bir şey. Her seferinde notalarınıza tekrar ba-

kıyorsunuz, nasıldı diye düşiünüyorsunuz. Bir sürre sonra 10 sene

geçmiş mesela ne garip şeyler yazmışım, acaba geçerli olur mu di-

yorsunuz.. İşte bunun ğibi.

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

LU.- Zamanında seslendirilmiş olsaydı belki yanılacaktınız,

belki düzeltemeye kalkacaktınız. Benim başırndan öyle bir şey geç-

ti. "İyi ki seslendirilmemiş" veya "iyi ki kötü seslendirildi" diyo-

rum, çünkü 10-15 yıl geçtikten sonra o eserin o haliyle daha değerli

olduğunu gördiüm. Bazı şeyler bestecinin kafasında kendi yetene-

ğinin çerçevesinde mayalaşmasıyla oluyor. Seslendirildikten sonra,

hele bugünkü gibi kayıt yapılıp seslendirildikten şonra, birden bire

bir buzdolabına konma hikayesi çıkıyor karşımıza; bu buzdolabına

konma, eseri orada bırakıyor. Biz eski besteciler gibi çok yazma zo-

runda değiliz. Çünkü sayımız fazla. Herkes 2-3 eser yazsa kafi geli-

yor. Ama o 2-3 eser üzerinde çok daha fazla düşüinürsek daha cıvıl

cıvıl bir dünya olacak. Diyeceksiniz ki bu bir sera. Tamam. Botanik

bahçesinde de bir süirü bilmediğimiz ağaçlar, meyvalar var; orada

186 SALI TOPLANTILARI

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, arna bir kereye mahsus olmak üzere. Yani ben yaşa-

dığımı, ancak bütün dünya meslektaşlarımla yaşadığım zaman his-

sediyorum.

F.A.- Bütün meslektaşlarımla yaşadığımı hissediyorum diyor-

sunuz, meslektaşlarınız kornpozitörler mi?

İ.U.- Evet, arada ufak farklarla birlikte bütün müzisyenler di-

yelim. Bazı daha yakın meslektaşlarım var bazen uzak meslektaşla-

Tım var.

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

sak.

L.U.- Çok korkunç bir şey olurdu!

A.K.- Sağolun Sayım Usmanbaş. Efendim şimdi adım adım

Türkiye'ye gelelim diyorum.

A.Y.- Ben de, Sayımn Usmanbaş'm değindiği estetik konularını

sürdürmek istiyorum. İlhan Bey bazı kavramları tanımlamak, özel-

liklerini ortaya koymak çabasına girişti. Bunlardan biri "kornpozi-

törün giderek amatörleşmesi" süreciydi. Bu kavramı sornut bir ör-

nekle sunmağa çalışacağım. Geçenlerde, Ankara Belediyesinin 3.

Yeni Müzik Festivali kapsamında, Bilkent üniversitesi salonunda

iki konser yaptık. Bunlarda bazı genç Türk kormnpozitörlerinin ya-

pıtları da yer alıyordu. Çalınan yapıtlar üzerine dinleyicilerin gö-

rüşlerini dile getirdikleri söyleşi sırasında, adı geçen üniversitenin

kompozisyon bölümündeki bazı öğreciler yapıtı çalıman genç kom-

pozitörlerle, ısararla, şu soruyu yönelttiler: "siz de bizlerle aynı yaş-

tasmız... 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 ba-

şarmasımnm nedeni onların konservatuardan ayrılmış olmalarıdır..."

Gerçekten, festivalde yapıtları yer alan 20 ve 30 yaş kuşaklarma

mensup kompozitörlerden üçü okulda başarısız görülerek ayrıl-

mak zorunda bırakılmış gençlerdi. Bu örnekler çoğaltılabilir: Bu-

gün, Türkiye'de genç kuşak kompozitörlerinin ön sırasında gelen

6-7 isim, bir zamanlar, Ankara konservatuarından ayrılınak zorun-

da kalmışlardı. Tutucu bir akademik öğrenimin olumsuz etkisi olu-

yor. Öğrenciliğı'm sırasında, ben de, uzun süre yaratıcı çalışmalar

yapmaktan alıkonuldum. Teknik ve kuramsal çalışmalar, hiçbir za-

man yaratıcılığın ön koşulu olarak görülmemelidir. Aydımlanmacı

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 187

kültür ve sanat eğitimi, ne yazık ki, amatör "kendiliğindenliği"ni

akademizme kurban etrmiştir.

Ben, 37 yaşıımda, Aydmlanma-ötesi bir ortamda kendirmi ger-

çekleştirmek üzere, yurtdışma gittiğimde, büyük umutlarla, ciddi-

yetle sürdürmüş olduğum kompozitörlük öğreniminin, aslmda,

"müzik teorisi" öğreniminden ibaret olduğunu farkettim. Benim

dörtte birim kadar müzik teorisi bilrineyen, Türkiye'de amatör sayı-

lacak, müzisyenler çok özgün yaratıcı çalışmalar ortaya koymak-

taydılar. 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 oku-

yup-yazması bile olmayan, amrma müzik yaratıcılığına sahip, bir in-

san klavyede birşeyler çalıyor, ekranda bunlar bir partisyon 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 olu-

yor. Bu yüzden, amatörlük eskisi gibi hor görülmüyor, birçok arna-

tör ciddi yapıtlar veriyor. Doğal olarak, buna karşı "önüne gelen

kompozitör olmağa başladı... müzik ayağa düştü..." gibi eleştirileri

sık-sık duyuyoruz. Bence, bir kompozitör imajı, Brahmns, Beetho-

ven, Verdi gibi anıtsal, ya da; bizim "devlet sanatçıları" gibi kahra-

manca değil. Artık kornpozitörler başyapıtlar üreten ve yüzyıllar

boyunca ders kitaplarında reimleri basılan dahi yıldızlar olmuyor.

Yapıtlar daha mütevazi, daha marjinal, daha küçük topluluklara

dinletilen, daha az reklam edilen bir nitelikte. Yapıtların seslendi-

rilmesi daha yerel düzeyde oluyor. Seslendirme giderleri devlet

bütçelerinden değil, daha amatör finans kaynaklarından, çoğu kez

yaygm bir çevreden bağış toplayarak, karşılanıyor. Yani, müzik

bestelendiği zaman ille de bir anıt olması koşulu yok. Burada, za-

ten 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 çık-

ması üzerine. Bir yandan bestenin yaygm kitlelere ulaşıp ulaşma-

ması meselesi gündeme geldi. Sayım Usmanbaş bestenin estetik bil-

giye dönüşmesi için seslendirilmesine gerek yok, o zaten bestelen-

diği anda bilgiye dönüşür, o bilgi de gereken kişiler tarafından alı-

nır dedi. O gereken kişiler yine estetik bilgiyi sizin yazdığınız nota-

lardan alabilecek olan kişiler değil mi Sayım Usrnanbaş? Yani o es-

tetik bilgiyi ben alarnıyorum sonuç olarak. Zaten her durumda, Sa-

188 SALI TOPLANTILARI

ymm Usmanbaş'm diskoteğimdeki tek CD'ye geçmiş yapıtı olan Yay-

h Çalgılar Kuarteti ile yetinimnek zorundayım.

A.Y.- Müsaade ederseniz, bu konuda, İlhan Beyle aynı doğrul-

tudaki bazı görüşlerimi açıklamak istiyorum.

L.U.- 25 yaşında kalmış olurum fena mı?

A.Y.- Geçenlerde yapılan Ankara 3. Yeni Müzik Festivaline

"Moskova Yeni Müzik Derneği'nin topluluğunu davet etmiştik.

Derneğin başkanı, Filiz Hanırn'ın demin sözettiği, kornpozitör Edi-

son Denisov. Dernek 1920 yılmda, yani Sovyet Devrimi'nden üç yıl

sonra, Meyerhold'ların, Isadora Duncan'ların, Le Corbusier'lerin,

devrimin yeni kültürünü yaratmak üzere biraraya geldiği ortarnda

kurulmuş. Etkinliklerinin ilk on yılımda, 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 çalmacak ya-

pıtlara öncelik verilmesini gündeme getiriyor.1989'da politik koşul-

lar değişince, dernek ikinci kez kuruluyor. Bu arada, hatırı sayılır

bir repertuar birikimi olmuş. Festivalde bu repertuardan örnekier

çaldılar; onların yanmda da, biz Türk komnpozitörlerinin yapıtları

yer aldı. Bizirmn kompozitörler arasında, 20 yaş kuşağından altı-yedi

kişi vardı. Ruslar, bizim genç kompozitörleri dinledikten sonra, "si-

ze imreniyoruz... dediler; bizde 20 yaş kuşağı yok!"

Tehlikeler altında, 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 kornpo-

zitörleri genç öğrencilere "size çağdaş müzik öğretelim..." diye yak-

laştıklarında, onlar "benim böyle saçmalıklara karnım tok; ben

Rachmaninof gibi müzik yazmak istiyorum!" diye tepki gösteriyor-

larmış. Bu tablo, sanatm "çoğunluğun hoşuna gitmek istediğinde

kısırlaştığını, küçük ve seçkin topluluklara hitap ettiğinde yaratıcı

boyutlarınm daha iy belirdiğini" ileri sürenleri haklı çıkaracak bir

örnektir.

A.K.- Kesinlikie katılıyorum. Ben sadece müzikte estetik bilgi-

nin oluşabilmesi için seslendirmenin rolü üzerinde durmak iste-

dim.

A.Y.- Sanatm boyutlarının küçük olması, bence, çağdaş sanatım

önemli estetik değerlerinden biridir. "Küçük güzeldir" ilkesiyle dile

MüÜZİKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 189

getirilen bu estetik yönelişi sanat çalışmalarımda uyguladım ve de-

neyimim çok olumlu oldu. 20. yüzyılın, özellikle ikinci yarısında,

yapıtlarda keman "grubu," veyola "grubu" gibi toplu çalman parti-

ler 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 ke-

manmış gibi çaldığı yapıtlar bu yeni estetikte yok. Grup halinde

çalmanın terkedilmesi ile, partiyi çalan tek çalgıcının bireysel yara-

tıcılığını müzik eyleminde değerlendirme armacı güdüldü. Yirmi

kemancı bir arada çaldığında, başlarına, onları mum gibi disipline

edecek, bir tek kemnan gibi çaldıracak, despot bir orkestra şefi ge-

rek. Oysa, yeni müzik bunun tam tersini istiyor. Bir tek kemancı-

nın, partisini esneklik içinde yorumlamasındaki, her seslendirme-

de değişik yönlerden ele alarak çalmasındaki, solistik değerlerin

ön plana çıkarılması isteniyor.

A.K.- Her ne kadar Türkiye'ye değindiysek 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 he-

men 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 yap-

mıştı "Kazanılmış olanlara yeni bir kazanç katmak" ya da mimarlık

panelinde dile getirilen "Batının söylemine karşıt ya da koşut, o

söyleme katılan ya da o söyleme karşı çıkan ama yeni bir şey ekle-

yen 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 Mü-

ziğine? Sayın Usmanbaş ilk sözü size vermek istiyorum.

İ.U.- Niçin bana vermek istediğinizi söylerseniz?

A.K.- Besteci Usmanbaş'ın kendi dışındaki gerçekliğe bakması

bizim için anlamlı bir başlangıç olacak.

L.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 yaptı-

ğınız alışverişlerde, bazı seçmeler yapıyorsunuz ve buralara haki-

katen birşeyler ilave ettne konusunda Tahsin Yücel Bey'e tamamen

190 SALI TOPLANTILARI

katılıyorum. İlave etme, edilmiş olsa da olmasa da, yani ilave etti-

ğiniz şey başkasının ilave ettiğinden farklı değil ama gene de ken-

dinize göre bir ilaveyse, bu, bir çağdaşlık adımı olmuş oluyor.

Tabii, bu birşey katma, dünya müziğine birşey katma ilk yaz-

dığınız notadan, son yazdığınız notaya kadar devam ediyor, etme-

si lazım, diye düşünüyorum. Bazı insanlar bütün dünyadan hiçbir

şey duymadan ama çok gizli bir takım antenler koyarak bu çağdaş-

lıklarını sürdürüyorlar ve bu mümkündür. Kendisini soyutladığını

zannedenler ve özellikle soyutlayanlar kendilerini gerçekten soyut-

lamış olmuyorlar, kendileri için bir ortam yaratmış oluyorlar. Nor-

malde onların iç hayatlarına baktığınızda, gerçekten bütün dünya

ile alışveriş içinde olduklarını ve en azından kendi yaptıkları konu-

larda 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 şey-

den habersiz olduklarına kesinlikle inanmıyorum. Bu özel alanları

özellikle kendileri seçiyorlar ve sözde kendi içlerine kapanık kalı-

yorlar.

Katma sorunu gerçekten müzik tarihi içinde zaman zaman dü-

şündüğümüz bir şeydir. Diyelim ki GUSTAV MAHLER 20. yüzyı-

lın 2. yarısında birden bire tekrar ortaya çıktı. (1. yarısında unutul-

muştu). Normalde biz epeyi mesafe tuttuktan sonra MAHLER'in

teknik olarak, düşünce olarak, özgünlük olarak fazla bir şey katma-

dığını gördük. Ama bir de bakıyoruz ki kendi kişiliğinden o kadar

çok şey katmış ki -bu, teknik olarak, anlayış olarak gerek Wagner'e

gerek BRAHMSsS'a katmadığı bir takım şeyler kendi kişiliğinin getir-

miş olduğu katkılardır; zaten 2. yarı yüzyılda tekrar ortaya çıkma-

sının nedenlerinden bir tanesi de budur-. Unutulmasının nedeni de

buydu. Çünkü tam SCHONBERG'in WEBERN'in yıllarımda MAH-

LER'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 katkılar-

dı; davranış katkılarıydı...

Bu açıdan baktığımızda demek ki, her besteci eğer gerçekten

dünya ile ilişkiler kurmuşsa, -kurması er geç kaçınılmazdır,- birta-

kım katkılar yapacaktır. Bu katkıların ölçüsünü ölçmemize imkan

yok.

Ne nitel olarak, ne nicel olarak bunları tanımlarnamıza da im-

kan 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-

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 191

nerek koyuyorsam, birşeyler de muhakkak katıyorum. O bir şeyle-

rin ne olduğu zaten önemli değil; katmayı düşünmeniz önemli.

Çünkü sanat yaratısı -ne kadar bigâne olursanız, ne kadar diişün-

meden koysanız- gene bir yaratı, bir doğurma sancısı getiriyor. O

doğurma sancısınm da önemli katkıları vardır. Katkı o doğurma

sancısımm getirdiği katkılardır, her besteci için. Evet bu çağdaşlık

sorununa burada katılıyorum.

Türkiye'ye geleceğiz. Koşulları hepimiz çok iyi biliyoruz. Bi-

zim burada katkılarımız, sanıyorum ki biraz önce yaptığımız ta-

rumlamalarım 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 olma-

sı demektir. Yani Türkiye'de bir çağdaş müzik hayatı ortaya çık-

mamış gözükse bile gene vardır. Ancak bunu söyleyebilirim.

A.K.- Sağolun Sayım Usmanbaş. Siz Saym 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 ortamma bir baka-

lım. diyelim ki edebiyat, edebiyatta veya sinemada, resimde veya

tiyatroda ortaya çıkan yapıtlar, yaratılar ne kadar çağdaş? Bir yer-

de galiba Hocam İlhan Bey'in söylediği çok doğru, Türkiye'deki

çağdaş müzik çok çok daha çağdaş belki de daha kendi içine kapa-

nık olduğundan ötürü olduğunu düşünüyorum bir anlamda. Amma

çağdaşlık ne demek? Yaşamm devam etmesi, yaşamma katkıda bu-

lunmak, yaratıcılığın daha çoğalması bence çağla birlikte yürümek.

Şimdi bu 20 yaşmdaki kuşak beste yapmaya başladıysa büyük

ümit var demek ki yaratıcı bir kadro var. Ama ben yeterince eleşti-

ri olmadığı kanısmdayım müzik konusunda Türkiye'de, eleştiri ol-

madan da büyük yaratıların ortaya çıkacağını, çıksa bile değerlen-

direbileceğini sanmıyorum.

A.K.- Eleştiride çağdaşlık sorunu bir sonraki panelin konusu

ve siz de konuşmacı konuğumuz olacaksmız o panelde. Ancak yi-

ne de sizden bir müzik eleştirmeni olarak çağdaş Türk Sanat Müzi-

gğinin dünyadaki konumuyla ilgili çok net bir yanıt alamadık. Sa-

yın Yürür siz bu konuda neler söyleyeceksiniz?

A.Y.- Aykut Bey, ben bir tanım yaparak başlayabilir miyim?

Çağdaşlık "merak"tır. Merak etmektir, etnosantrizmden, egosant-

rizmden uzaklaşmak çevresindeki olayları mümkün olduğunca

192 SALI TOPLANTILARI

önyargısız olarak tanımağa yönelmektir. Bence, "çağdaşlık" kavra-

mının genel niteliği bu noktada odaklaştırılmalıdır. Müziğe ilişkin

özgül konularda da, müzikçiyi çağdaş yapanın "değişim" ve "çeşit-

lilik" düşüncelerine ilgi duyuşu olduğunu söyleyebiliriz.

Bu yolda çabaların yeryüzünde en fazla A.B.D.de yoğunlaştı-

ğiniı gözlemliyoruz. Avrupada ise, güçlü bir etnosantrizm egemen-

dir. 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 ölçü-

lür?" 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 ko-

misyon var. Okullardan "öğrenim"i çıkarıp, gençliğin öğrenmeyi

sevmesini sağlayan bir "eğitim" verecek yeni bir okul kavramı ya-

ratmak istiyorlar. Bu eğitimin temel hedefi bir öğrenme ortamı

oluşturmak ve küçük yaştan başlayarak, evrenimizin bilinmeyenle-

rine "merak" uyandırmak. Küçük öğrenci, akşam okuldan çıktığın-

da, eve öğrenme arzusuyla yanarak gitsin; ya da kütüphaneye gi-

dip merakını giderecek kaynaklar arasın. Bunu öğretmenin zorla-

masıyla değil, kendiliğinden yapsın...

Müziğin bu eğitimin içinde ağrlıklı bir yer tutması öngörülü-

yor. Söz konusu olan nota öğretmek falan değil. Müziği gençlerde

öğrenme dürtüsünü uyandırmak amacıyla kullanmayı düşünüyor-

lar. Ömeğin, 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-eko-

nomik olgular, v.b. Küçücük öğrencinin yaratıcı güçle dolu beyni-

ne, bu görüntüler merak enerjisi depoluyor ve öğrenci çeşitli konu-

larda daha fazla öğrenmek istiyor.

A.B.D.de zaten, yabancı kültürleri benimseme, onların düşü-

nüşünü anlayıp kendi davranışlarına katma eğilimi yeni başlamış

değildir. Örneğin, hint, v.b. kültürlerin müziğe yansıyan davranış-

larını benimseyen müzisyenler, kompozitörler vardır.

Türkiye'ye bakıyorsunuz... Bizde, bir müzik yapıtının değer-

lendirilmesi çok tipiktir. Yapıtınızı birine dinleteceğiniz zamman, da-

ha dinlemeden sorarlar. "içinde bizden birşeyler var mı?" diye. Ya

da yapıtı dinledikten sonra, içinde Türk müziğinden bir motif geç-

mişse, "çok hoşuma gitti, arada bizden birşeyler de var, ne güzel..."

MüÜZİKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 193

denir. Bu "bizden şeyler"e tutkunluk, onların dışında dünyayı gö-

zümüzün görmemesi, bence, çağdaşlığın tersidir.

Bir Türkün Türk kültürünü içinde duyması söz konusu değil-

dir. Küçük yaştan, yakın çevremizde algıladığımız kültür değerle-

rinin kimliğimizde yer etmemesi düşünülemez. Önemli olan, öğ-

rencideki bu kimliği zihinsel içe dönüklük yaratıma amacına yö-

neltmemek. Tersine, amacımız "merak" olmalıdır; eğitim çevremize

açılmağa yöneltilmelidir. Türkiye, etnosantrizmle mücadele ala-

nında henüz eksi değerlerde gezinmekte...

A.K.- Sağolun Sayın Yürür, Panel izleyicilerin sorularıyla de-

vam edecek. Önce Sayın Usmanbaş'a, Sayın Filiz Ali'ye, Sayın Ah-

met Yürür'e ekleyecekleri birşey olup olmadığını sormak istiyo-

Tum.

İ.U.- Şu anda yok, eğer bir soru gelirse belki o esnada değine-

biliriz.

İZLEYİCİ.- İlhan Bey'e bir soru sormak istiyorum. İlhan Bey si-

ze çok katılıyorum, bestelerinizin çalınımmaması size çok fazla katkı-

da bulunuyor olabilir ama, sizin bestelerinizden yararlanacak di-

ğer sanatçılar için ne düşünüyorsunuz?

LU.- Sorunun başlangıcına dönmüş olduk. Tabii ki belli bir or-

tamda bir yaşamın sadece tüp içinde değil de tüpün klrılıp 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 sıra-

sında gerekse bir meslek sahibi olmaları sırasında. Bu meraksızlık

birazcık ta müzik mesleğinde olanların, yani çalgıcıların, şarkıcıla-

rın kurumsallaşmış olmalarından geliyor. Birtakım insanlar hemen

bir yerde, bir operada, bir senfoni orkestrasında iş buluyorlar, ora-

da çalışıyorlar ve dışarda yeni birtakım yollar arAma mecburiyetini

henüz hissetmiyorlarsa, bu genişlerne ve merak olmayacaktır. Ta-

bii bu merakın doğması için çok daha fazla sayıda müzisyenin ye-

tişmesi ve kurumların dışına taşması lazım. Bu her yerde gördüğü-

müz bir olaydır. Biz umut etmekten başka bir şey söyleyemiyece-

iz.

İZLEYİCİ.- Yine aynı konuda bir soru sormak istiyorum. Genç

bestecilerimizin dünyadaki genç bestecilerle görüşmeleri, eserlerini

göstemeleri, çünkü böyle kuruluşlar var, biliyorsunuz gençlik

eserlerinin çalındığı ve karşılıklı konuşulduğu. Yani herhangi bir

şey yapılamaz mı burada? İster devleti yardımı olsun ister özel ola-

rak. Bence bu da sizin söylediğiniz merakı da, iletişimi de ve kendi

194 SALI TOPLANTILARI

ilerlemesine de son derece faydalı olur. Her zaman dışardan gelen

etki içerdeki aile etkisinden kuvvetli oluyor.

LU.- Gayet tabii. Bütün bu alanlarda öğrencilerimize tek tavsi-

yemiz: "Yaptığınız şeyleri dışarıya gönderin, birazcık para biriktir-

mişseniz, 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'nım

çevresinde kalmış olması, öğrencilerin ulaşımınım maddi olanakla-

rınm kısıtlı olması, onların hakikaten, belki başka ülkelerdeki genç-

lerden daha iyi olan bir takım eserlerini gidip oralarda takdim et-

mesine engel oluyor. Sorunumuz demek ki, para.

F.A.- Bir de düşünecek olursanız müzik okullarınm üniversite-

leşmesi de çok büyük engel teşkil etti bir bakıma, çünkü konserva-

tuarlarımız Yök'e devredilmeden önce, o zaman Devlet Güzel Sa-

natlar Akademisi olan, şimdiki Mimar Sinan Üniversitesinin çeşitli

birimleriyle 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 doğuru-

yordu ve buna olanak vardı o zaman. İşin tuhaf tarafı bu bir çeliş-

kidir. Şimdi üniversite içinde birbirimize daha yakin olmamız ge-

rekirken bu yakınlığı çeşitli nedenlerle sağlayamıyoruz. Bence bu

da çok önemlli bir etken.

A.Y.- Genç bestecilerimizin dünyadaki genç bestecilerle iletişi-

mini sağlamağa yönelik bir proje var elimizde. Yurdumuzun bü-

yük bir turizm merkezi olan Avanos'taki büyük kervansarayda,

yaz mevsimlerinde, uluslararası yeni müzük seminerleri yapılması

için Avanos Belediyesi ile görüşüyoruz.

İZLEYİCİ.- Beklan Algan- Ben konunun yaratıcılığı üstünde, bi-

raz da tiyatroya koşutlu olarak soru sormak istiyorum. Müzik ola-

ymda kompozisyondan icraya geçerken olan süreç içinde yaratıcı-

lık meselesi sadece kornpozitöre bağlı mı kalıyor? Yorum mesele-

sinde diğer şef, orkestra, çalgıcılar gibi diğer olaylar yalnız yorum-

cu olarak mı kalıyorlar? Yoksa yaratıcılık meselesi onlarım da bu

bahsetmiş olduğunuz çağdaş, ileri müzik olayında kornpozitörün

ötesinde, hiç olmazsa onun paralelinde bir yaratıcılık sözkonusu

olabiliyor mu icracılarda, yoksa yalnızca yorumcu olarak mı kalı-

yorlar?

LU.- Dediğiniz doğru, bir bakıma tiyatronun çeşitli uygulanış-

larında gördüğümüz bir paralellik var. Yani kimi kez metne tama-

men sadık ama gene de oyuncunun katkısmm, kişiliğinin büyük

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 195

olduğu tiyatro metni düşünün, bir de oyuncunun yaratısma da bı-

rakılmış bir tiyatro metni düşünelim. Aşağı yukarı her ikisi de

kompozisyonda bugün var, eskiden yoktu, bugün var. O zaman

bizim düşündüğümüzün ötesinde çalgıcıların, şarkıcınm getirmiş

olabileceği katkılar çıkmış oluyor karşımıza. Tabii eser bu yönde

zenginleşmiş oluyor, tazelenmiş oluyor her seferinde. Yani kağıt

üzerinde durduğundan veya tasavvur üzerinde durduğundan bi-

raz daha farklı yönlere gidebiliyor ama bu biraz da ortak çalışma

sonucudur. Her türlü müzikte olmayabilir. Benim yaptığım eserle-

rin pek çoğunda var bu şekilde. Gene de ben sayfaların üzerine ba-

karak acaba ne yapabilirler diye düşünüyorum. Henüz çekmece-

den çıkmamış olanlar var. Boş bıraklp bir takım küçük figürler ve-

rip onların kendi duyuşlarına kendi alışverişlerine bıraktığım şey-

lervar. Nitekim Ankara'da son sıralarda Rus grubunun gelişinde

bu şeklldeki üç dört eserimi çaldılar. Gerçekten müzisyenlerle kar-

şılıklı 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 kayde-

dilip orada dondurulmuş olarak kalması, sayfanm üzerinde don-

muş olarak kalmaktan bir adım öteye bir şeydir ama o değil, aslın-

da başka türlü yaşaması lazım.

İZLEYİCİ.-Teoman Madra- Müzikte çağdaşlık diye düşünürken

çağdaşlık içinde müzik bir paralellizim veya karşılıklı ilişkl 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 gelişiyor. Mese-

la çağdaş sanat dünyasmdan, plastik sanatlarda müzikle ilgilenen

pek olmayabiliyor. En iyi çağdaş sanatçı müzikle ilgilenmeli mi ve-

ya çok iyi kompozitör, müzisyen tüm dünya sanatları ile tiyatro ile

teknoloji ile bilgisayar ile ilgi duymak mecburiyetinde mi? Merak

nerede durmalı yoksa hiç durınamalı mı tümel sanata doğru git-

meli mi?

A.Y.- Bu dediğinize ben demin değindim. İlhan Bey amnatör-

lükle ilgili görüşlerini açıklarken, ben bu konuya yaklaşmıştım.

Kendimi örnek verirsem, ben profesyonel bir müzisyenim, fakat,

bunun yanmda, amatör bir film yapımcısıyım; amatör bir tiyatro-

cuyum. Mülti-medya'ya varan yol buradan geçebilir. Mülti medya

fakülteleri yok; mülti-imedya sanatçısınm temel eğitimini bir dalda

alıp, bunu öbür dallara yaygınlaştırması düşünülebilir. Bu nokta-

da, gene "merak" öğesine gereksinme olduğu meydanda. Başlan-

196 SALI TOPLANTILARI

giçta değindiğimiz "müziğin bir zaman sanatı oluşu" konusuna dö-

nersek, müzik kendi karargahı olan "zaman" içersinde kendini yalı-

tırsa, giderek kaynaklarını tüketir. O yüzden, görsel sanatlara bü-

yük 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 çalgıcıla-

rın yardımıyla iletebilmek için, onların sahne üzerindeki eylemleri-

ni planlamam gerektiğinden, bir rejisör, bir dramaturg da oluyo-

rum. Aynı zamanda, çalgıların görsel olarak değerlendirilmesi ça-

bası içinde, bir görsel sanatçının niteliklerini de taşımam gerekiyor.

Örneğin, geçen gün çalman bir yapıtımda, sahnede bir yumur-

ta kırılıyor. Yumurta kırılmasından ne kadar ses çıkar? "Çıt..." diye

marjinal bir ses. Gene de, bu sınırlarından kurtulup, özgürlüğe ka-

vuşmasıdır; onu bir "ses" olarak kavramlaştırırız. Alışılmış müzik

seslerinin dışındaki anlatım ögelerini kullanmakla, işte, mültirned-

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 çalıyorlar. Halbuki yeni müzik bence bir algı meselesi, zaten

algılar ne kadar açılırsa o kadar rahat, öğrencilerde yeni müziği al-

giılamaya başlayacaklar. Ne zaman küçük öğrenciler küçük etüdler

yazılacak ne zaman beşinci döneme, altıncı dönem eklenecek ve

üniversite öğrencisinden bir yeni müzik yorumu beklenecek? Özel-

likle 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 tutuş-

turmuyor?

LU.- 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 mese-

lesi-, küçük çocuğun illa geçmiş yüzyılların eserleriyle başlaması

diye bir şey sözkonusu değil. Bugün yazılmış pek çok eser var; be-

nim de var, başka arkadaşların da var. Bunların hepsi daha küçük

yaştan kullanılabilir belli bir dozda, bunu kullanmak isteyen hoca-

larımız oldukça.

İZLEYİCİ.- Acaba içerik ve biçim açısından çağdaş müzikte öy-

kü meselesinde bazı sorunsallar var mı? Öyküleme açısından.

L.U.- Ahmet Bey cevap verdi biraz önce. Bazı öyküleri tasarla-

dığını ve bunların belki çok sembolik olarak, eser yürüdükçe o öy-

MüziKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 197

künün gerçekleştiğini. Eski yüzyılların senfonik şiir biçiminde de-

gil; daha da görsel biçimde aksiyona, sahnede kemancının yapabi-

leceği bir hareketle ya da yumurtanın hareketiyle, öykünün ger-

çekleştiğini görüyoruz. Bu biraz evvel sözü edilen mültimedyanın

yahut ona yakın birtakım açıların 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 imka-

rumız var. Onu bir görsel olay haline getirme imkanımız var. Bun-

da müzikçilerin kendi yetişme baskılarından kurtulmaları lazım.

F.A.- Bazı politik besteciler var biliyorsunuz, en önemli örneği

bunun Luigi NONO'dur. Luigi NONO politik eserlerinde tiyatro-

yu 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 me-

sajını vermek için bu tiyatro öğesinden de yararlanıyor ama tiyatro

esasında müziğin içinden çıkıyor, yumurta mı tavuktan, tavuk mu

yumurtadan. Bir de Mauricio KAGEL örneği var JOHN CAGE ör-

neğimide 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 çalgılarım

falan suya sokaraktan rezil etme pahasına happening karışık tiyat-

TO yaparlar.

A.K.- Ama Nono, söylemek istediği sözü ancak bu şekilde söy-

leyebileceği için o araçlara başvuruyor, yoksa amaç bir görsel gös-

teri 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: AYkKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: UĞUR TANYELİ, ZEHRA İPŞİROĞLU,

TAHSİN YÜCEL, BERAL MAaDRAa, FiLiz ALi

Aykut Köksal- Eylül'den bu yana süren bir panel dizisini ta-

mamlıyoruz, Eylül'de başladık çağdaşlık konusunu eksen alan pa-

nellere, 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-

ni, 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 ko-

nuşmacılardan oluşuyor panelistlerimiz.

Bundan önceki panellerimizde yapılmış belirli saptamalar, or-

taya 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 İpşir-

oğlu ve Sayın Uğur Tanyeli.

Az önce söylediğim gibi tüm panelistlerimiz, Zehra İpşiroğ-

lu'nun dışında diğer panellerimize katılmışlardı. Aslında Sayın İp-

şiroğlu'da Tiyatroda Çağdaşlık panelimize çağrılı panelistlerin ara-

sındaydı ama o sıralarda Almanya'da bulunduğu için katılamamış-

tı.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 Tiyat-

roda Çağdaşlık Sorunsalı panelinin devamı niteliğindeydi. İstanbul

Şehir Tiyatroları bünyesindeki Tiyatro Araştırma Laboratuvarınm

düzenlediği "Yaratıcı Drama" konulu bir paneldi.

Efendim bu panelde nasıl bir konuşma düzeni izleyeceğiz; Be-

nim konuşmacılara önerim önce disiplinler özelinde derinleşmeye

çalışmamız, tabii ki konuşmalar başka disiplinlere göndermeleri

içerecektir. İkinci turda da disiplinler arası bir bağlamın konuşma-

nun çerçevesini çizmesi.

Bu panellerimize Eylül ayında ilk olarak mimarlık paneliyle

başlamıştık.

202 SALI TOPLANTILARI

Bu panele de mimarlık disiplininde eleştiri sorununu irdeleye-

rek, Uğur Tanyeli ile başlamak istiyorum.

Türkiye'de mimarlık eleştirisinden sözedilebilir mi? Herhalde

burada konu edeceğimiz bir çok disiplin arasında,eleştiri geleneği-

nin yokluğundan sözedebileceğimiz alanların başında mimarlık

geliyor. Mimarlığa ilişkin üst metin üretimi akademik sınırlar için-

de 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 varolma-

ya 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 Mimarlığımn

böyle bir tartışma konusunun öznesi bile olmaması neleri ortadan

yok ediyor?

Uğur Tanyeli- Sayın Köksal benim söyleyeceklerimin bir an-

lamda temel izleğini de ortaya koymuş oldu. Ben gerçekte onun

söylediklerini bir ölçüde ayrıntılandıracağım. Kendini Türkiye'de

mimarlık eleştirisinin var olmadığım söyledi ki, bunu hiçbir biçim-

de yadsıma olanağımız yok; gerçekten de Türkiye'de bir mimarlık

eleştirisi geleneğinin olduğundan sözedemeyiz. Ama, bunları tar-

tışmadan şöyle bir giriş yapmak, mimarlık eleştirisinin diğer eleşti-

ri 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 işle-

vinde gizli. Neden mimarlık alanında eleştiri yapıyoruz? Nedeni,

gerçekte, mimarlıkta meslek içi haberleşmeyi bizim eleştiriyle sağ-

layışımız. İletişimin aracı eleştiri olarak biçimleniyor. İletişimi sağ-

lamanın yanısıra, bir ikinci gerekçesi eleştirinin meslek ideolojimizi

yeniden üretme aracı olarak biçimlenişi. Böyle olunca da karnuo-

yuna açık olmayışı, büyük ölçüde mimarlık meslek çevresiyle kısıt-

lanmış olması çok doğal. Bunların dışında da tabii ki bir mimarlık

eleştirisi türü var, Türkiye'de var denemese de, dünyada var. Ka-

muoyuna yönelik olarak yapılan bir mimarlık eleştirisi var. Örne-

ğin, büyük gazetelerin mimarlık eleştirisi sütunları var Batı dünya-

sında. Ozellikle Amerika'da böyle bir gelenek yeşermiş. Fakat, bu

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 203

gerçekte o meslek içi mimarlık eleştirisini bir anlamda vulgarize

eden, bir anlamda kamuoyuna mal eden bir yan dal olarak biçimle-

niyor. Ağırlıkiı olarak mimarlık meslek eleştirisi ya da mimarlık

konuları üzerine yapılan eleştiri gerçekte mimarlığın asli bilgi ala-

runa 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 tartışabi-

lecek duruma geliyoruz.

Genel olarak mimarlık eleştirisinin tarihinden sözetmeme sa-

Tuyorum gerek yok. 15. yüzyıldan başlayarak Batı dünyasında bir

mimarlık eleştirisi geleneği var. Rönesans'tan başlayarak mimarlık

düşüncesi dediğimiz bir düşünce kategorisi oluştuğu 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 Tür-

kiye için mimari eleştiride çağdaşlık ne, ikincisi gelişmiş Batı ülke-

leri için mimarlık eleştirisinde çağdaşlık ne? Bu ikisi birbiriyle kıs-

men 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 içeri-

yor. Çünkü Türkiye'de mimarlık eleştirisinin çağdaşlığı bir anla-

tımla, yapılıyor olmasıyla sınırlı. Yani, mimarlık eleştirisi yapılıyor-

sa, Türkiye için sadece o bile çağdaşlık demek. Daha fazlası, şu ya

da bu biçimde yapılıyor olması pek önemli değil. Nasıl yapılırsa

yapılsın,-biz mimarlık eleştirisi ortamının oluşması çağdaşlık bağ-

lamında yeterli Türkiye normları açısından bakılırsa.

Oysa, batı için bu kadar yalın değil.

A.K.- Bu olumsuz manzaraya karşın, Türkiye'de bir eleştiri ge-

leneğinin oluşmasına olanak verecek bir mimarlık dergisi yayımcı-

lığı 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 deka-

rasyon dergileri. Bu dergilerin mimarlık eleştirisi ortamını besle-

mesi zemin oluşturması özlenirdi, gerekirdi de.

Ama mimari değerlendirmeler hep suya sabuna dokunmayan

204 SALI TOPLANTILARI

betimİermelerle proje takdiminden ibaret kalmış. Bunu nasıl çözüm-

lüyorsun?

U.T.- Hemen konu özeline girdiğimize göre, gerçektende mi-

marlık 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; ga-

rip olan tarafı bu. Böyle mi çok emin değilim, ancak şu kesin ki, mi-

marlık eleştirisinin ve mimarlık düşüncesinin gelişmesine bu med-

yalar yetmemiş. Bu neden olmamış? Benim vereceğim yanıt, bizim

kendi özgül mesleki ideolojimizi var edememiş oluşumuzdan kay-

naklanıyor. Biz genel, siyasal ya da toplumsal ideolojilerin dışında

biçimlenen kendi asli çalışma alanımıza, eylem alanımıza özgü ide-

olojileri var edememişiz. Bu bütün dünyada var edilmiş. Mimar

varsa mimarın bir inanç sistemide vardır. Kimilerinin tanımına gö-

re 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 oluş-

mamış. Ne olmuş? Dönemin genelgeçer siyasal ideolojisinin bir

parçası olarak biçimlenmiş mimarlık ideolojisi En basiti, yıllarca er-

ken cumhuriyetten 60'lara gelene kadar Atatürkçü geleneğin çerçe-

vesinde 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

dönüştürmüş.

A.K.- 1970'li yıllara gelmeden önce, yine biraz geziye dönelim.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında 1930'lar sonunda, 1940'larda ikinci

ulusalcı akımın resmi ideolojiye bağlı olarak ve dünyadaki eğilim-

lere 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 baktı-

ğımızda 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 bakar-

sanız, "Kentler mahvoldu, çünkü batılılar geldiler; bizirm kentimize,

ruhumuza, Türk ruhuna uymayan yapılan yaptılar ve ortamı boz-

dular" diye çok ilkel düzeyde yapılmış eleştiriler görürüz. Onun

ötesinde daha kapsamlı bir eleştiri görmüyoruz.

Oysa ki, en kötü örnekten yola çıksam, Nazi dönemi Alman-

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 205

ya'sında bile mimarlık düşüncesi bundan çok daha kapsamlı dü-

şünceler üretmiş .Beğenelim beğenmeyelim, katılalım katılmayalım

hiç önemli değil, ama en azından üzerinde kitap yazacak kadar

kapsamlı düşünmüşler. Bu tür mimarlık kitapları saçma olabilir,

aklımıza yatmayabilir, dayandıkları paradigmalar insanlık dışı ola-

bilir, hiç önemi yok. Ortada bir düşünce ürünü var. Türkiye'de ol-

mamış.

A.K.- Günümüzde de sürüyor bu.

U.T.- Büyük ölçüde sürüyor; çünkü, bu kez de başka ideoloji-

ler egemen. Şu anda bile "Yeşilci" ideolojinin egemenliğinden sö-

zetmek 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 çev-

resinde 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 yansımasını bulan

tüm eleştiri bu "yeşilci" baz üzerine oturuyor. Böyle olunca da ge-

lişmesi mümkün değil, ölü doğmuş bir eleştiri türü bu. Yeşilci ide-

olojinin arkasına takılarak mimarlığın asli bilgi alanını tartışamaz-

sınız. Tartışmaya kalktığınız zaman gidebileceğiniz yer olguları bir

kere daha, yinelemek olur, totoloji üretmmekten öteye gitmez. Olgu-

ları sıralarsınız, olguların sayısını arttırırsınız, Maçka parkı gitti

onun yanında Taksim Parkı'da gitti, Gülhane Parkı'da gitti şeklin-

de sürekli kötü örneklerin sayısını arttırırsınız, hiç bir zaman ger-

çek 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 sanat-

lara geçmek istiyorum. Plastik Sanatlarda çağdaş eleştirinin son

derece farklı sorunları var. Bu farklılaşma plastik sanatlarda çağ-

daşlığın tanımlayıcı olarak ayırt edici olmasından ileri geliyor.

Bugün tüm dünyada, çağdaş sanat, adlandırması plastik sa-

natlar tanımının yerine geçti. O zaman buna bitişik olarak da plas-

tik 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 için-

de olanların gerekse de o bünye içinde yer alan kurumların çıkarla-

206 SALI TOPLANTILARI

rını tehdit etmeye başlıyor. Galiba plastik sanatlarda çağdaş eleşti-

rinin 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 tümmüyle

kitleye yönelik bir disiplin.

Ben burada kendimi tanıtmak istiyorum bir yanılgı olmasm

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 karma-

şık 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 tanımla-

yabiliriz; bir kere sanatçınm hem ülkesin hem de dünyadaki siyasal

ekonomik toplumsal kurumlar ve koşullar içindeki durumu sözko-

nusu oluyor; yapıtm felsefi ve estetik boyutu konuya giriyor. Sa-

natçımm izleyici ile olan ilişkisi gündeme geliyor, yapıtm izleyiciyle

olan ilişkisi sözkonusu oluyor. Sanatçımm ve yapıtım hem geçmişi

hem geleceği irdelenmesi gerekiyor ve bütün bunlarm tanımlan-

ması gerekiyor, sorgulanması, gerekiyor, yorum yapılması gereki-

Or.

' 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 söz-

konusu.

Eleştiri nasıl öznel oluyor? Eleştiriye sanatçıya ve sanat yapıtı-

na nesnel bakarken aynı zamanda öznel de bakmak zorunda kalı-

nıyor ve hatta bunu daha abartılı söylemek gerekirse sanatçı ile iz-

leyici bir kenara bırakıp yapıtla birlikte bir düşünsel yolculuğa çık-

mak zorunda kalınıyor.

Daha derin tanımlara geçersek, yani bunları daha açarak iler-

lersek şöyle diyelim, eleştirinin varoluş nedeni sanat yapıtı, fakat

sanat yapıtınm varoluş nedeni tabii ki eleştiri değil, ama eleştiri ol-

madan da sanat yapıtı günümüzde tarihselleşemiyor, meşrulaşa-

miyor, yayılamıyor, kitlelere mal olamıyor. Hatta ülkeler sanat ya-

pıtları yoluyla, sanat yapıtlarınm eleştirisi yoluyla bir kültür politi-

kası oluşturuyorlar ya da kültür kimliklerini bu eleştiri bütünü üs-

tüne kuruyorlar ve bu da eleştiriyi sanat yapıtı için belirleyici bel-

geleyici, olumlayıcı ya da yadsıyıcı ve bir takım yargı ve yargılara

varıcı bir olgu durumuna getiriyor.

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 207

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 eleş-

tirinin niteliğini belirleyici. Eleştiri olumlasın olumlamasın, sanat

yapıtının gerçeği dışına çıktığı zaman ya değerini ve işlevini yitiri-

yor, ya yozlaşıyor ya da yabancılaşıyor. Örneğin bugün üretilmiş

empresyonist bir resmi olumlayan bir eleştiri, bu sanat yapıtının ta-

rihsel gerçeği dışına çıkmış oluyor. Ya da tüm yüzyıl boyunca sa-

nat yapıtlarının geçirdiği aşamaları gözardı eden ya da olumlAma-

yan bir eleştiri de sanatın tarihsel gerçeği ve sanat yapıtlarının ta-

rihsel gerçeği de sanatın tarihsel gerçeği dışına çıkmış oluyor.

Bu tür saptamalar sanat yapıtının gerçeği dışındaki gerçekle-

rin eleştiriye müdahele ettiklerini gösteriyor. Bunların nedenleri

başka tabii, sanat yapıtını eleştirmek değil, siyasal oluyor, siyasal

ideolojiler oluyor; kurumsal çıkarlar oluyor ya da bölgesel veya ye-

rel 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 olumla-

mayan eleştiri nesnel ölçütlere de dayansa her zaman sanat yapıtı-

nın gelecekte bilinmeyen durumu açısından bir risk taşıyor. Yani

bu eleştiri değer yitimine de uğrayabilir ya da değerlenebilir. Bu

yüzden eleştiri bıçak sırtında giden bir olay.

Yine bir çelişkiye değinmek istiyorum; Sanat yapıtı bağımsız-

dır ve özerktir, ama eleştiri hem sanat yapıtına hem de kitleye ba-

gımlıdır. Böyle olduğu halde bağımsız ve özerk olma savaşı verir.

Modern sanat yapıtının bağımsızlaşıp, özerkleşip kitleye yabancı-

laştığı süreç içinde eleştiri, hem sanat yapıtına öykünerek bağım-

sızlaşmaya 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 modermn sanat henüz sanat pazarının içine gir-

meden önce, yüzyılın başında, eleştiri yalnız modern sanatı burju-

vanın algılanmasına.sunarken pazarın genişlemesiyle birlikte sana-

tı pazarı sunma işlevini de yüklenmiştir. Yani bugün modern sanat

yapıtını erişilmez fiyatlara yükselten olgu, eleştirinin yüzyılın ba-

şından beri yoğunlaşan varlığıdır ve belirleyicidir. Fakat burada yi-

ne bir ikilemle karşılaşıyoruz; eleştiri bunu yaparken, özerk ve ba-

208 SALI TOPLANTILARI

ğımsız olmaya çalışırken sanat yapıtını erişilmez fiyatlara yüksel-

ten pazarın bir parçası olmak durumuna gelmiştir.

A.K.- Sağol Beral. Son cümlen dolaylı da olsa sorunun yanıtını

içeriyordu. Edebiyat Türkiye'de köklü bir eleştiri geleneğinin oldu-

ğundan rahatlıkla sözedebileceğimiz bir disiplin, 1970'lere baktığı-

mızda edebiyat eleştirisinin, özellikle Tahsin Yücel'in üretimiyle

büyük bir katkıda bulunduğu yapısalcı eleştirinin önemli bir ku-

ramsal ağırlık oluşturduğunu ve giderek diğer disiplinlere yol gös-

teren, kapı açan bir konumda bulunduğunu görüyoruz. Acaba ede-

biyat eleştirisi bugün bu yol açıcılığını yitirdi mi? önde gitmeyi yi-

tirdi mi? Bugün 1970'lerin önde giden eleştiri anlayışı yerine kriter-

leri 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 bi-

çimde belirlemekte yarar var. Bir kez, eleştiri ile kuramı birbirin-

den ayırmaya özen göstermiyoruz. Nesnel bir betimleme ya da çö-

zümleme olmaya yönelen araştırmayı da her zaman bir değer yar-

gısı içeren eleştiriyle özdeşleştirdiğimiz çok oluyor. Örneğin gös-

tergebilim çerçevesinde yapılan şeyi tanıtma eleştirisi gibi ele alan-

ları gördük. Bizde mimarlık eleştirisinin öncelikle ideolojilere bağ-

landığı 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 belirtinemiz gerek.

Edebiyat eleştirisinde çağdaşlık sorununa gelince, bu deyim-

den herhalde eleştiride çağdaşlığı, eleştirinin çağdaşlığını anlıyo-

TUZ.

A.K.- Burada çağdaşlığı modemnite değil kontanperenlik anla-

mında kullandığımızı yeniden anımsatmak istiyorum.

T.Y.- Bugün varolan, bugün yapılmakta olan eleştiriyi belirti-

yorsunuz. O zaman, ortada sorun diye pek bir şey kalmaz. Ben

çağcıllığı yeğlerdim. Beral Madra da benzer bir durumdan sözetti:

eleştirimizi yalnızca çağdaş yapıtlar üzerinde yapmıyoruz, geçmiş

dönemlerin yapıtları üzerinde de yapıyoruz. Örneğin XVI. yüzyıl-

da, Türkiye'de ya da başka bir ülkede yayımlanmış bir şiiri eleştiri-

yoruz diyelim. Yapıtın kendi döneminde de eleştirisi yapılmıştır,

sonraki dönemlerde de yapılmıştır, bizim dönemimizde de yapıla-

bilir. Söylemek bile fazla, her dönemin kendine göre, yani ötekller-

den farklı bir bakışı, yorumu olacaktır. Bunda hiç kuşkusuz dö-

nemlerin ideolojilerinin bir işlevi vardır. İdeolojilerden sıyrılamıyo-

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 209

rTuz, her şeyimize sızıyor, çünkü çevre koşullandırıyor bizi, ne denli

bağımsız kalmaya çabalarsak çabalayalım, kimliğimizin, kişiliğimi-

zin, yöntemlerimizin özel gereklerini ne denli öne çıkarırsak çıka-

ralım, sıyrılamıyoruz. Çağdaşlık ya da çağcıllık kaygısı da bir ideo-

loji. Böylece bugün yapılan eleştiri, en azından yaygın biçimde ya-

pılan eleştiri çağdaşlık koşulunu dolduruyor denilebilir.

Biz XX. yüzyılm sonlarında şöyle bir eleştiri yapıyorum, ama

XXI. yüzyılda bu eleştiri geçersiz duruma düşebilir türünden bir

kaygıdan sözettiniz. Bundan korkmak yersiz. Geçerlilik, ele aldığı-

mız yapıtları kendi koyduğumuz ömvarsayımlara, yani benimsedi-

ğimiz ilkelere (burada ideolojinin de yeri vardır) ters düşmeden,

bunlar doğrultusunda, kendi öznelliğimizin ya da görece nesnelli-

ğimizin smırları içinde yorumlamaya çalışmaktır. XIX. yüzyılm

eleştirmeni şöyle yorumlamıştır, ben böyle yorumlarım, XXI. yüz-

yılm eleştirmeni de bir başka türlü Barthes'ın çok doğru bir gözle-

mi vardır: "Eleştiri buluşlar yapmak, bir yapıtta başkalarının bula-

madıklarını bulup ortaya çıkarmak değildir" gibi bir şey söyler.

Neden başkaları gözden kaçıracak da ben bulacağım? Neden ben

gözden kaçıracağım da XXI. yüzyıl eleştirmeni bulacak? Daha son-

ra geleni daha üstün kılan bir şey mi var? Hayır, yok. Her dönem-

de birçok yeni şeyler öğreniliyor, ama birçok şeyler de unutuluyor.

Diyeceğim, örneğin müzik konusunda, örneğin yazım konusunda,

XIX. yüzyıl insanmdan 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

yönteme gelince, ben bu yöntemi yaşım 25'ten biraz fazlaydı. Bu

yöntemi her kapıyı açacak bir anahtar gibi görüyordum. Bugün 60

yaşımdayım, yaklaşımıma bağlı kaldım, onu geliştirmeye çalıştım,

ama aynu gözle bakmıyorum şimdi. Başka yöntemler, başka yakla-

şımlar da var. Onlar da değişik olanaklar sağlıyor. Yöntem açısm-

dan günümüz edebiyat eleştirisi çok zengin.

A.K.- Bugünkü bakışınızla çoğul okuma üzerine neler düşü-

nüyorsunuz?

T.Y.- Çoğul okuma çevresinde, yıllar önce Enis Batur'la bir tar-

tışmamız olmuştu. Batur, değişik yöntemleri uzlaştırarak hepsini

birleştirecek bir eleştiri, bir tür üsteleştiri istiyordu. Böylece yapıtım

daha bütüncül bir biçimde kavranabileceğini söylüyordu. Ben bu-

na karşı çıktım. Değişik yöntemlerden yararlanmanın başka şey,

onları bir potada kaynaştırmanın başka şey olduğunu söyledim.

210 SALI TOPLANTILARI

Konuyu biraz açalım dersek, yazın eleştirisinde çok uzun süre

başka araştırma alanlarından yararlanılmıştır, örneğin tarihsel yön-

temden, özellikle de ruhbilimden yararlanılmıştır. Çoğu eleştiriler,

araştırmalar tümüyle ruhbilime dalar. Sonra toplumbilim öne çı-

kar, 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, arma yapmı-

yor genellikle, çünkü sürekli olarak yazarla yapıt arasında ilişki

kurmaya çalışıyor, böylece nesne nerde, özne nerde, hepsi birbirine

karışıyor. Bir bakıyorsunuz, yazarı açıklamak için yapıta başvuru-

yorlar; bir bakıyorsunuz, yazan yapıtla açıklıyorlar. Bu arada ilginç

şeyler söyledikleri de oluyor. Ama böyle bir yaklaşımı, yöntemsel

olarak, yazınsal göstergebilimle nasıl aynı çatı altında birleştirebi-

lirsiniz? Birleştirirseniz, ortada yöntem diye bir şey kalmaz. Hiç

kuşkusuz, göstergebilimsel çözümlemenin çok eksiği var, dışarıda

bıraktığı pek çok öğe, yanıtsız bıraktığı pek çok soru var. Onun ya-

nıtsız bıraktığı soruyu bir başka yöntem yanıtlayabilir, okur da ya-

nıtları kafasında birleştirebilir. Diyeceğim, çoğul okumaya karşı

değilim. Ama hepsini tek çatı altında birleştiremezsiniz. Ünlü dilbi-

limci Saussure'ün bir sözü geliyor usuma: Eğer Alpler'in bir pano-

ramasını çıkarmak istiyorsak, bir noktada durup oradan çıkarma-

mız gerekir; birkaç tepeden birden çıkaralım dersek, her şey birbi-

rine karışır, tep bir tepe seçmek zorundayız, ama başkma tepeler-

den de başka panoramalar çıkarılabilir. Eleştiriyi yapan kişi de belli

bir açı seçmek durumundadır. Sanırım, Uğur Tanyeli de bunu söy-

lemek istermişti. Değişik panoramalar, değişik bakışlar, yaklaşımlar

bir yerde bütünlenecekse, bu yer okurun anlığıdır.

A.K.- Sağolun Sayın Yücel, Ben şimdi tiyatroya gelmek istiyo-

rum ve önce az önce Sevgili Beral'in söylediği bir cümleyi tekrarla-

yacağım! "Eleştirinin yazgısı sanat yapıtına doğrudan bağımlıdır"

dedi Beral. Bu cümleden yola çıkarak tiyatroda çağdaşlık sorunu

açısından oldukça umutsuz bir manzaranın da hernen ortaya çıktı-

ğiını söyleyebiliriz. Eğer üretilen ürünlere kendi çağdaşlığı bağım-

lıysa tiyatrodaki çağdaş eleştirinin ki bir oranda bağımlı olduğu

gerçektir, bugün tiyotroda bir çağdaş eleştiri düzleminden sözet-

mek çok güç, Çünkü Türkiye'de çağdaş bir tiyatrodan söz etmek

çok güç.

Giderek Türkiye'de, kurumsallaşmış yapısıyla, varolan kurulu

düzeniyle hermen hemen tüm tiyatrolar, ödenekliler ödeneksizler,

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 211

aym eleştiri bağlamının öznesi olacak durumda.

Bir de buna paralel olarak bir başka olay var tiyatroda eleştiri-

nin çağdaşlık boyutunu belirleyen. Hâlâ tiyatro eleştirisi, metin

eleştirisi, düzlemine takılıp kalınıyor. Belki de buraya takılıp kal-

mak zorunda kalıyor diğer düzlem zaten baştan önsel olarak orta-

dan kalktığı için.

Evet çağdaş tiyatro ve tiyatroda çağdaş eleştiri ilişkisi bağla-

mmda siz ne düşünüyorsunuz Sayın İpşiroğlu?

Zehra İpşiroğlu- Siz diyorsunuz ki bizim tiyatromuz çağdaş ola-

madığı için eleştiri de çağdaş olamıyor, yani metin eleştirisi düzle-

minde kalıyor. Olabilir ama bu düzlemde bile yeterli değil. Bence

en önemli sorun retorik sorunu var. "Efruz Bey"de rüzgar ne yön-

den eserse o yöne savrulan, gittiği her yerde astığı astık kestiği kes-

tik tavırlarıyla büyük bir otorite olarak ortaya çıkan ama gerçekler-

le hiç ilgisi olmayan ilginç bir tip yaratıyor Örner 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 çoğu-

muza 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 karşıla-

şıyoruz, politikada, bilim dünyasında, kültür ve sanat yaşamımız-

da, kültür yaşamımızdan hiç eksik olmayan panallerde, açık otu-

rumlarda hemen her yerde karşımızda belki de içimizde.

Efruz Bey'ciliği şöyle tammlıyabiliriz, düşümncenin 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 örne-

ğin laiklik, demokrasi sözcüklerinin gerçek anlamlarından saptırıl-

maya çalışılması bence bunun çok çarpıcı göstergeleri.

Düşünceden yoksun bir retoriğe nasıl karşı çıkılabilir, dilin

düşünceyi dondurması ya da yok etmesini nasıl önleyebiliriz? Ün-

lü çek yazan ve politikacısı Vaclav Havel, Çek toplumunun yaşadı-

ği uzun baskılar sonucu dilin çarpıtılarak kavramların gerçek an-

lamlarım yok edilmesine ya da saptırılmasına karşın bir tür duyar-

lik ve bağışıklık kazandığını söylüyor. Bizler bu bağışıklığı bu du-

yarlığı nasıl kazanabiliriz?

212 SALI TOPLANTILARI

Öyle sanıyorum ki bu bağışıklığı kazanmanın tek yolu eleştirel

düşünce, eleştiriyel düşünme yetisinin geliştirilmesi. Eleştirel dü-

şünmede retorikte olduğu gibi dil düşünceye değil, 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 dur-

duğu gibi.

Yani amaç anlammak kavramak, çözümlemek sözkonusu olgu-

yu olumlu ve olumsuz yönleriyle açığa çıkartmak, aydınlatmak.

Bu bakımdan eleştirel düşünce yalnız düşünsel bir etkinlik de-

ğil aynı zamanda yaşam karşısında alınması gereken temel bir ta-

vır. Biz de bunun yeterince gelişmemiş olması doğal olarak eleştiri

anlayışının da gelişmesini engelliyor, özellikle kültür ve sornut ya-

şarrumızda görüyoruz Efruz Bey'lerin cirit attığını.

Tiyatroda bu durum belki de edebiyat eleştirisine oranla çok

daha belirgin bir biçimde ortaya çıkıyor. Çünkü tiyatro eleştirme-

ninden hem eleştiri yazdığı oyunun metnini okumuş olması ve

üzerinde iyice düşünmüş olması gerekiyor, hemrn de sahnedeki yo-

rumla ayrıntılı bir biçimde hesaplaşması. Ancak o gazetelerde der-

gilerde çıkan eleştirilere bunun pek gerçekleşemediğini 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, oyu-

nun adı, sanatçının adı, değiştirilerek kolayca üretilebilecek eleştiri

örnekleri sürekli görülü yor.

Z.İ.- "Eleştirinin eleştirisi" kitabını hazırladığım dönemde bu

kalıplardan yola çıkarak aslında her eleştiri yazısına uygulanabile-

cek hazır düşünce modelleri hazırlamıştım. Eleştiriler bu modellere

göre yazıldığında eleştirmenin oyun metnini okuması gerekmiyor,

oyunu görmesi de gerekmiyor. Kalıpları eğer ustaca kullanabili-

yorsa, yani retorik sanatını biliyorsa belgelerde çıkan yazıyı tiyat-

roya gitmeden de kolaylıkla kıvırabilir, bunu göstermek istemiş-

tim.

Kalıplar düşünmeye egemen olmaya başlayınca ele alman ko-

nu tiyatro eleştirisiyse, incelenen oyun önemini bütünüyle yitiriyor

eleştirmen okuduklarını ve gördüklerini değil kafasındaki hazır

kalıpları kaleme alıyor. Bu nedenle de sahne betimlemelerine doğal

olarak hiç yer vermiyor, beğendim beğenmedim, oyuncular ben-

den tam not aldı almadı gibi aşırı öznel değişler ya da hiç temeli ol-

mayan saptamalar ağırlık kazanıyor. Öyle ki demin de söylediğim

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 213

gibi okuyucunun eleştirinenin oyunu okumadan ya da görineden

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.İ.- Bütünsel yapının çıkarılabilmesi için düşünsel altyapının

kurulması gerekiyor.Tiyatro eğer metne dayalı bir tiyatro ise eleş-

tirmenin metni okumuş içerdiği anlamların metnin yapısının, dili-

nin ve benzeri özellikleri üzerinde durmuş olması gerekiyor. Yani

belli bir ön birikim gerekiyor ki sahne yorumunu değerlendirebil-

sin. Biz dergilerdeki yazılara baktığımız zaman böyle bir ön biriki-

min 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 eleştirinin böyle

kalıplarla yinelenmesine davet edici bir durum.

Z.İ.- 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 sa-

vunuyorlardı. Ama bu bir yerde yurnurta 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 bek-

leyebilir, yani Çehov'a özgü bir sahneleme ve oyunculuk anlayışıy-

la koşullanmış olabilir ve umduğumu bulamayınca düş kırıklığına

uğrayabilir. Oysa yönetmen yazar çok yeni bir yorum getirebilir.

Hiç eleştirmenin düşüinemiyeceği yepyeni bir şey getirebilir, dahası

yazarın iletisine bile karşı çıkabilir. Çüinkü her sanat yapıtının ya-

zardan, yazarın iletisinden bağımsız bir özgün yaşamı var. Bu ba-

kımdan yorumlayan özgürdür. Ama özgürlük başıboşluk anlamı-

na gelmiyor yani yönetmenin oyun metninden bağımsız olarak de-

ğil, oyun metninin içerdiği göstergelerden yola çıkarak oyunla he-

saplaşması gerekiyor. Kalıpçılığa, retoriğe düşmeyen bir eleştirmen

de yönetmenin yorumunda ne denli tutarlı ve yaratıcı olduğunu ne

denli kolaya kaçtığını ya da izleyiciyi kolayından tavlamak amacıy-

la bir takım efektlere başvurduğunu bence kolaylıkla saptayabilir.

Yine eleştirmenlerin söylediği bir şey var diyorlar ki "biz tiyat-

ro bilimci değiliz, tiyatroyu seviyoruz, belli bir sanat duyarlığımız-

214 SALI TOPLANTILARI

da var öyle içimizden geldiği gibi yazıyoruz" Tiyatro sevgisi, yani

sanat duyarlığı, yazı yazma yeteneği bunlar tabii eleştiri yazabil-

menin temel koşulları ama yeterli olduğu kesinlikle söylenemez.

Çünkü düşünsel bir altyapı yoksa eleştiri ister istemez boş bir reto-

riğe dönüşüyor. Yani eleştirel düşünceden yoksun bir eleştiri anla-

yışı kendi kendisini yok ediyor.

T.Y.- İzin verirseniz bir şey söyliyeceğim, Zehra İpşiroğlu eleş-

tiri nasıl olmalıdır düşüncesinden yola çıkarak belli bir sınıf eleşti-

riyi 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? Cum-

huriyet kitap ekinin "vitrindekiler" sayfasını hazırlayanları herhal-

de eleştiri yaptıklarını düşünmüyorlar. Andıkları kitapları okumna-

dan 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 sözetmedim,

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 gerçekleşemiyor bir türlü.

A.K.- En önemlisi söylediğiniz gibi düşünsel temelini tanımla-

madan yola çıkıyor.

Z.İ.- Tiyatro eleştirmeni benim hoşuma gitti diyor, gitmedi di-

yor, ben zaten tiyatro bilimci değilim diyor, böylece kolaylıkla çıkı-

yor işin içinden. Tiyatro eleştirisinin özel bir durumu var. Ben öyle

sanıyorum ki belki.

T.Y.- Konuyu ben incelemiş değilim, ama bu düzeyi aşan eleş-

tiriler de bulunduğunu sanıyorum.

Z.İ.- Tek tük nitelikli eleştiri yazıları çıkıyor tabii.

A.K.- Müzik alanına gelince son derece farklı bir durumla kar-

şılaşıyoruz. Diğer tüm disiplinlerde çağdaş üretimle o çağdaş üreti-

mi kendine özne alan eleştiriden söz ettik. Ne var ki müzik alanın-

daki 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 yo-

Tum eleştirisi düzleminde mi kalıyor Türkiye'de, bu düzlemde kal-

mamasını sağlayacak bir üretimi var mı? Yorum eleştirisi düzle-

minde çağdaşlığın ölçüsüne, böyle bir ölçüden sözedilebilir mi?

Filiz Ali- Bir kere benim iki yıldır eleştiri yazısı yazmadığımı

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 215

biliyor musunuz? Neden eleştiri yazımıyorum? Çünkü benden eleş-

tiri yazmam istenmiyor, benden suya sabuna dokunmayan tanıtım

yazıları yazmam isteniyor.

A.K.- İpşiroğlu'nun tanımladığı kalıpları uygulamanız isteni-

yor.

F.A.- Evet ya röportaj yapmam isteniyor yahut tanıtım yazısı

yazmam isteniyor. Mesela ben şimdi Çaykovski ile falan uğraşıyo-

rum. Kimse tabii rahatsız olmuyor Çaykovski ile uğraşırken, Çay-

kovski'de ölmüş bulunuyor kimse rahatsız olmuyor. Yani Çay-

kovski'nin iyi mi kötü mü olduğu hakkında da bir şey yazmıyo-

rum, yalnız Çaykovski'nin özel hayatını yazıyorum herkes bayılı-

yor o yazıya. Yani özel hayatında bu adam eşcinseldi diyorum, çok

beğenildi o yazı, halbuki herkes biliyordu bunu.

Aslımda bakarsanız Türkiye'de içinde bulunduğumuz müzik

ortamı gerçekten çok tuhaf bir müzik ortamıdır. Çünkü müzikte

sesler uçar gider o seslerin yorumudur önemli olan, nasıl yorum-

landığıdır. Çağdaşlığa hiç girmeyeceğim Türkiye'de şu sıralarda,

özellikle son 10 yılda çağdaş üretimde, söz bile edilemez, yani çağ-

daş müzik üretimi diye bir şey yok, neden yok? Çünkü biraz önce

değindiğim gibi müzik artık ticaret alanma girmiş bulunuyor. Mü-

zik üretimi değil, müziğin satışı var. Belki bu birazcık plastik sanat-

larda 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 alıcı-

sı çoğalır mı onu da bilmiyorum, çoğalır da diyemeyiz.

Müzik eleştirisi tabii çok iki ucu ballı değnek çünkü uçup gi-

den sesler üzerine oturup yazı yazıyorsunuz. Bu arada yabancı ül-

kelerdeki bir gazeteyi aldığmız vakit o gazetenin sanat sayfaları

vardır, o sanat sayfalarmm bir tanesi veya yarım sayfası müziğe

ayrılmıştır ve müziğin bir kaç değişik makalesi vardır bu sayfalar-

da, eleştiri vardır, ya bir opera eleştirisidir ya da çağdaş bir konser

eleştirisidir. Bazı yenilikler ortaya çıkmıştır onlardan bahsedilir.

Ama temelde bu eleştirileri yazan kişiler okuyucularınm 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

216 SALI TOPLANTILARI

Zehra Hanım'ın söylediği gibi belirli şablonlarınız vardır, işte "Yo-

rumcu 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 bun-

dan mı ibaret ?"diye, o sormadan ben soruyorum.

F.A.- Benim yıllarca üzerinde durduğum çok önemsediğim 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 ya-

zılarımdan bir şeyler öğrendiğini söyleyenler. Bu da bence çok

önemli, müzik kitap gibi okunmadığı için, müzikle uğraşan kişiler-

de bir senfoninin partisyonunu alıpta kolaylıkla okuyamaz, okudu-

ğu vakit duymayabilir. Bazı, partisyon okurken duyan çok yete-

nekli 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 ko-

şullar 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 şe-

yisi 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 zarman "Bu adam nasıl devlet

sanatçısı oldu peki ama sesi yok." O zaman benim yapabileceğim

bir şey yok o yüzden Çaykovski ile uğraşıyorum, durum bu. İstan-

bul'daki müzik yaşamı, müzik eleştirisi son iki veya üç yıldır bu

durumda. Bir de ayrıca şu da çok vahim bence, büyük parlak der-

gilerde insanlar çıkıyorlar ve röportajlar yapıyorlar insanlarla, bu

insanlar kendilerinin ne kadar müthiş olduklarını söylüyorlar, ken-

dileriyle 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 karşı-

ya müzik eleştirmeni şu anda, yani yapılan iş ile gerçek sanat ara-

sında 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.- Urmnutsuz değil, sadece durumu saptıyorum şu anda, in-

şallah düzelir.

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 217

A.K.- Ben de şimdi hernen 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 dışmdaki alanlarda yapılan konuşmala-

rı duyunca benim içim ferahladı; çünkü, mimarların hakkını yerni-

şim ben. Mimarlık dünyası doğrusu bu denli iletimsiz değil. Ora-

daki üretim gerçektende kıyaslanmayacak kadar büyük Kamuoyu-

na yayılmamış olabilir, ama mirmnmarlık alanımmdaki geniş üretimin

hakkını yemeden konuşmamız gerekiyor.

A.K.- Panelimizin ikinci turunda, eleştiride çağdaşlık meselesi-

ni disiplinler arası bağlamda ele alacağız. Bir yandan ortak bir çağ-

daşlık tanımı var mı onu araştıracağız , bir yandan da her disipli-

nin kendi içinde eleştiri yöntemlerini kurarken, oluştururken diğer

disiplinlerden yararlandığı noktalar, düzlemler nelerdir, onu sor-

gulayacağız. Ben Tanyeli'den başlamak istiyorum, az önce Saym

Yücel'e mimarlık eleştirisinde, kentbilim eleştirisinde önemli bir

ağırlık taşıyan dilbilim çıkışlı yöntemlerden sözettik. Disiplinler

arası bir tanıma oturtursak nereye oturturuz çağdaş eleştiriyi , bu

ilk sorun, ikincisi disiplinler arası yöntem alışverişi çerçevesinde

neler söyleyebiliriz mimarlık eleştirisi için?

U.T.- Disiplinler arası bir çerçeveden bakacak olursak. Ben ola-

bildiğince mimarlık özeline inmemeye çalışacağım. Ancak, mimar-

lık disiplinler arası etkileşim bile gerçekte mimarlığın kendi özgül

sorunlarından kaynaklanıyor. Örneğin, mimarlık bir anlamda ya-

pısalcı 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, arna

herhalde söylemekte yarar var; yoksa hiçbirşey söylemiş olmayaca-

ğim.

Şöyle söyleyeyim: Yaklaşık olarak 1920-1960 aralığında dünya

mimarlığı belirli bir düşünce kalıpları sistemi oluşturdu kendisine.

Bunu istersek, Modernizm diye açıklayabiliriz. Böyle olunca mi-

marlıkta aslımda eleştiri Batı dünyasında büyük oranda ortadan

kalktı. Çünkü, Modemniz'min smırları içinde yapılan herşey apriori

olarak doğruydu; deneydışı olarak hiç sorgulanmaksızım doğruy-

du. Böyle olunca eleştiri var olamazdı. O düşünce kalıbınm içinde

ürün veriyorsanız, yaptığınız ona uygunsa ,zaten eleştirecek bir ko-

nu kalmaz. Doğruyu yapmışsınız demektir. Mimarlıkta, çünkü, alı-

şılagelmiş eleştiri türü edebiyatta olduğu gibi yapıtı yeniden oku-

mak, yeniden değerlendirmek demek değil. Gerçekte, doğru olup

218 SALI TOPLANTILARI

olmadığını tartışmak bir anlamda. Mimarlığın böyle özel bir duru-

mu var, yapılanın doğruluğuna, yanlışlığına karar veriyorsunuz

eleştiri mekanizmalarıyla. Onun ne olduğu ikinci planda kalan bir-

şey. Böyle olunca da apriorin doğruluklar ve yanlışlıklar sözkonu-

suydu.

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 an-

lamak için uzun biz düşünsel uğraş vermeniz gerekmezdi. Bu ne-

denle de 1920-60 arasında Batı düimyasında kaydadeğer parlak dü-

şünce ürünleri içerdiği varsayılabilecek bir eleştiri geleneği yeşer-

medi. Doğal olarak Colin Rowe gibi birkaç çizgiden kişiliği bu ge-

nellemeden hariç tutuyorum. 60'lı yılların sonuna gelindiğinde, öy-

le bir noktaya gelindi ki, artık bu sistem ikna ediciliğini yitirdi.İşte

o zaman bir eleştiri çerçevesi aranmaya başlandı. Nereden buluna-

caktı, neye dayanarak eleştiri yapılacaktı? Çünkü eleştiri yapalabil-

mek için bir referans noktasına ihtiyacımız var. Her alanda yapılan

her eleştiri belirli bir referans sistemi yoksa var olamıyacaktır. Dil-

bilim o zaman gündeme geldi. Yapıtı içinde okumanın, yanı yapı-

salcı eleştirinin mimarlıkta gündeme gelişi böyle bir zorunluluğu

aşmak için oldu.

A.K.- İşlevselci bakışa büyük bir eleştiri gelmesinde ve moder-

nizm 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 ol-

du.

A.K.- Ben hemen Tahsin Yücel'e dönmek istiyorum, edebiyat

alanındaki dilbilim çıkışlı yapısalcı eleştirinin başka disiplinlerdeki

uzanımlarını, etkilerini görüyoruz. Edebiyat eleştirisinde de diğer

disiplinlerden gelen okumalar, oldu mu? Disiplinler arası etkile-

şim, eleştiri bağlamnında ne oldu edebiyatta?

T.Y.- Baştada söylediğim gibi edebiyat eleştirisinde başka alan-

lardan çok yararlanılmıştır, fazlasıyla yararlanılmıştır. Plastik sa-

natlar, mimarlık, müzik alanındaki eleştirilerde de edebiyat eleşti-

risinin etkisini sık sık görürüz.

Şimdi disiplinler arası ilişki dediğimiz zaman, müzik eleştirisi-

nin, tiyatro eleştirisinin edebiyat eleştirisine etkisinden mi sözede-

ceğiz?

A.K.- Daha sornutlaştırmak istiyorum soruyu, örneğin Tanye-

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 219

li'nin sözünü ettiği yüzyıl başındaki işlevselci eleştirinin edebiyat

eleştirisinde bir uzanımı var mı?

T.Y.- Bildiğim kadarıyla yok sanıyorum, olabilir de. Söyledi-

ğim gibi belirli ideolojiler gerçekten eleştirileri etkiliyor.

A.K.- Biçim-içerik ilişkisi tartışmalarını ve oradan temellenen

eleştiriyi işlevselci eleştiriye koşut göremez miyiz?

T.Y.- Elbette bir ara bizim eleştirimizde güzel ile yararlı, birbi-

rinden ayrılmazdı.

A.K.- Peki bugün çağdaş eleştiride belirli bir ortak yaklaşım

var mı? Modernist dönemin başangıcında koşutluk net olarak gö-

rülüyor.

T.Y.- Ortak yaklaşımlar var örneğin göstergebiliminde. Göster-

gebilim alanında çok esinlendiler. Örneğin Fransa'da mimarlar

göstergebilimden çok esinlendiler. Müzik ve plastik sanatlar ala-

nında da göstergebilimsel araştırma yapanları biliyorum.

A.K.- Bir etkilenme var arna bugün çağdaş eleştiride bir ortak

tanımdan tam sözedilernez diyorsunuz.

T.Y.- Bir de Filiz Ali'nin üzerinde durduğu konuda son olarak

kısa birşey söylemek istiyorum. Aslında eleştirinin devre dışı bıra-

kılması yalnız müzikte değil tiyatroda da var, plastik sanatlarda da

var, sinemada da var. Bu da gene günün iletişim olanaklarının ge-

tirdiği 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 etmnek istiyorum çok önemli. Tahsin

Bey ,aslında sanatçının en azından müzisyenlerin buna yani eleşti-

riye çok ihtiyacı olduğunu biliyorum. Sanatçı ancak eleştirmen sa-

yesinde müzikte var olabilir, çünkü biraz önce değindiğim gibi ses-

ler uçar gider fakat kağıt üzerinde yazı kalır ve kendi hakkında, bir

konseri verdikten sonra o konser hakkında birilerinin birşey söyle-

mesini ve yazmasını ister. Yazılmadığı vakit konser verilmemiş gi-

bi olabilir hatta. Bu sanatçı için büyük bir kayıptır, hatta yabancılar

"Lütfen konserden sonra hakkımızda çıkan eleştirileri bize gönde-

rir misiniz" derler, biz de gönderemeyiz ve onlar Türkiye'de konser

vermermiş olurlar, çünkü portfolyolarına Türkiye'de ki konserleriy-

le ilgili yazı koyamazlar.

A.K.- Sayın İpşiroğlu, disiplinler arası ilişkiden söz edince, ti-

yatroda eleştirisinde, bir yanlışı getiren, iki disiplin arasındaki iliş-

ki geliyor gündeme. Edebiyat eleştirisiyle, tiyatro eleştirisinin yön-

temleriyle yaklaşımıyla neredeyse aynı görülmesi, aynı kılınması,

Tiyatro eleştirisinin, çağdaşlık bağlamında ve tiyatronun kendine

220 SALI TOPLANTILARI

özgü bütünsel yapısı bağlamında içerdiği farklılıklar var. Burada

disiplinler arasındaki ilişki aleyhte çalışan bir mekanizmmaya dönü-

şüyor.

Z.l- Sorusunu yanıtlamadan önce ben de Tahsin Bey'e birşey

söylemek istiyorum. Dönemin getirdiği araçlar dedi ya tabii buna

ben de katılıyorum. Arna çok önemli başka bir nokta var, belki bu

onun üzerinde dinleyicilerle de tartışabiliriz. Sorunların bastırma

sı, yok sayılması. Yani eleştiri istenmiyor.

T.Y.- Ayru şey, eleştirmenin devre dışı bırakılması aynı şey.

Z.l.- Edebiyat eleştirisi ile tiyatro eleştirisi arasındaki bağlantı-

ya 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 eleştirmeninin de yapıtı okuması gerekiyor.

A.K.- Peki bir tiyatro oyunu metne de dayansa, onun artık ti-

yatro metni olmaktan çıkıp tiyatro oyununa dönüşmesi için O tiyat-

ral strüktürün içerdiği bütün öğelerle yeni bir bütün oluşturması

gerekmiyor mu?

Z.İ.— Tabii, örneğin sahnelemede bir yorum getiriliyor o yo-

rumda aynı zammanda plastik sanatlardan da yararlanılıyor, müzik-

ten de yararlanılıyor.Tümsel bir sanat tiyatro, öyle olduğu için ti-

yatro eleştirmeninin metne dayansa da dayanmasa da diğer sanat

dallarını da bilrnesi gerekiyor. Müziği bilmesi gerekiyor, plastik sa-

natları bilmesi gerekiyor. Çok modern bir sahneleme ile karşılaştı-

ğında şaşırmamalı. Örneğin Kenan Işık Nazım Hikmet'in bir oyu-

nunu sahnelemişti "İvan İvanoviç var mıydı, yok muydu" çok mo-

dern 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 gelişme-

lerden plastik sanatlar alanındaki gelişmelerden haberi olsa, yakla-

şırnı barnmbaşka olurdu. Eğer oyun metne dayanıyorsa metne nasıl

bir yorum getirildiğini anlayabilmesi için eleştirmenin metni yeti-

niliyor. Bilmesi gerekiyor. Oysa çoğu kez ansiklopedik bilgilerle.

Kısaca eleştirimenin 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 ol-

mayacak demektir. O zaman çağdaş sanat üretiminedire geliyoruz

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 221

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 tü-

münü konu alan-bu kuramsal olur, kavramsal olarak yapıtın içinde

olur, yani bu bir müzik olur, bir yazım olur-tümünü içeren bir olay-

dır. Bir kere ülkemizde çağdaş sanat üretiminin böyle olduğu ko-

nusunda bir kanı yok. Biz hâlâ resim diye anlatıyoruz, heykel diyo-

TUZ VS.

Bütün bunların yanında, dediğimiz anlamda bir çağdaş sanat

üretimi var diyelim, peki bunun karşısında bu çağdaş sanat üreti-

mini dünya ölçeğinde değerlendiren, yani zaman ve mekan açısın-

dan dünya ölçeğinde değerlendiren bir eleştiri var mı diyoruz. Tür-

kiye'de böyle bir eleştiri var mı yokmu yu ben şöyle yanıtlamak is-

tiyorum. Yüzyıl içinde eleştiri iki önemli ana konuyu gündeme ge-

tirdi. Modernist eleştiri dünya sanatını ikiye böldü, ne dedi? Yüzyı-

lın sanatını oluşturanlar Batı Avrupa ve Arnerika yüzyılın sanatını

yaratanlar oldu, ikinci bölüm ise yüzyılın sanatını yaratanlardan

kopya çekenler. Tarnam bunu gündeme getiren sanatçıların yapıt-

ları ve sanatçıların kendileri değildir, bunu dünyaya kabul ettiren

eleştiridir, metinlerdir. Çünkü bunu şöyle söylüyorum, yüzyılın sa-

natını yaratan sanatçılar hiçbir zaman böyle bir şey söylermediler

tam tersine Matisse'den Rothko'ya kadar bütün büyük sanatçılar,

dünyadaki sanatı bir bütün olarak algıladılar, böyle bir ayrım yap-

madılar. Dolayısıyla eleştiri bunu yarattı, dolayısıyla bu o kadar

ileri gitti ki kendi kendini yemeye başladı. Modern sanat yalnız ba-

tının kaynaklarından değil Asya'nın, Afrika'nın, Amerika'nın kay-

naklarından yararlanılarak ortaya çıkmıştır demeye başladı ve bu

düşünce gelişerek bugün metinler yoluyla ve yine eleştiri yoluyla

oluşturulan küresel bir sanat kavramına doğru geliyor. Yani yüzyı-

lın içinde aşağı yukarı 1. yarısında ve 2. yarısındaki bu değişikliğe

Türkiye'deki sanat eleştirisi nasıl cevap vermiştir. Buna biz ne ya-

zık ki, cevap verememiştir, diyoruz. Modernist eleştirinin ikiye böl-

düğü sanata karşı herhangi bir cevap verilermemiştir. Bugün küre-

sel sanat deniyor, buna da bir cevap veremiyor.

Plastik sanatlar olarak adlandırılan ve benim çok yetersiz bul-

duğum terim içinde eleştiriden sözedeyim. Büyük ölçüde tanıtım

ağırlıkiı, büyük, resim ağırlıklı büyük ölçüde ulusal ve yerel değer-

ler üstündeduran bir eleştiri, büyük ölçüde sanatçıyla olan kişisel

ilişkiler sonucu olan eleştiri, büyük ölçüde sanat pazarı arz ve talep

222 SALI TOPLANTILARI

üstüne kurulmuş bir eleştiri. Yani bu sanat üretimi nereden başla-

dıysa, 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 siya-

sal, kuramsal ve kişisel ideolojiler ve çıkarlara yönlendi, bir anlam-

da 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 berabe-

rinde getiriyor. Bu durumda Türkiye devamlı tüketici bir toplum

durumundadır. Sadece alır ama bunun karşılığında o tüketici top-

luma Türkiye henüz kendisi bir şey veremiyor, verebilmek için pek

çok atılımlar yapılımıştır, devlet, Kültür Bakanlığı, Milli Eğitirm Ba-

kanlığı, kanalıyla Dünya Kültür ve Sanat ortamına girebilmesi için

bazı müzisyenlerimize destek olmuştur, bazı plaklar yapılmıştır, o

plaklar mesela satılmamıştır, bir kaç kişiye arımağan edilmiştir ve

bizim dünya piyasasına, dünya platformuna girmemiz sözkonusu

olmamıştır.

Burada eleştiriye gelelim yeniden, eleştirinin herhangi bir ya-

rarı ya da zararı oluyor muydu Türk müzisyenlerimizin veya Türk

müziğinin dünya piyasasına girebilmesine, yani evrenselleşmeye

yönelik eleştirmenlerin herhangi bir katkısı oluyor muydu? Zan-

netmiyorum orada da çok yetersiziz. Belki de onun alt yapısını, ev-

renselleşmenin uluslararası olmanın alt yapısını belki de eleştir-

menler hazırlamak zorundaydılar, belki de değil, belki de yaratıcı-

larla 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 çıkişın yanında eleştirile-

riyle yer alan eleştirmenler. Edebiyatta görülüyor ikinci Yeni'de gö-

Tüyoruz.

F.M.- Müzikte şöyle bir zorluk da var, müzik diğer disiplinler-

den çok pahalı bir sanat. Burada çağdaş yaratıyı desteklemek pe-

şinde olmak için bayağı finans gücünüzün olması lazım bunu da

eleştirmenler tabii ki yapamazlar.

A.K.- Urnarım, beş disipline dağılmasıyla doğal bir dağınıklık

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 223

içinde olan panelimiz, büyük bir dağınıklığa uğramadan seyrede-

bilmiştir. Şimdi izleyicilerin sorular yöneliyoruz.

İZLEYİCİ.- Sanatçı yapılan eleştiriye cevap verinek zorunda mı

ve bu cevapları yeterli buluyor mu sayın eleştirmenlerimiz?

T.Y.- Sanatçı eleştiriye, yanıt verinek zorunda değil ama yanıt

vermernesi gerekir de diyemeyiz. Şu var ki, sanatçı eleştirmene ya-

rut verirken bir yerde sanatçı kişiliğinden sıyrılıyor, kendisi de bir

tür eleştirmen niteliğine bürünüyor. "Sen bunu böyle yorumluyor-

sun, yorumun yanlıştır" diyor, ve tanık olarak da kendisi olan sa-

natçıyı gösteriyor. Ne olursa olsun, sanatçınm yararmadır eleştir-

mene kulak vermek. Kirni durumlarda, sanatçı haksızlıkiara da uğ-

ruyor sanatçılar, diyelim ki bir yapıta biri çok iyi diyor biri çok kö-

tü diyor. Yargılar her zaman tartışılabilir, ama bu iki uçun uzlaştı-

rılması zor bir şey. Yani sen de haklısm, sen de haklısım diyemeyiz,

özellikle sornut konularda. O bakırndan sanatçınm eleştirimnene ku-

lak vermesinde yarar vardır, haksız da olsa. En azından anlattığını

yeterince iyi anlatamadığım görür.

İZLEYİCİ.- Burada çağdaş eleştiriden sözediyoruz arna çağdaş

eleştiriye gelmeden önce eleştirinin nerelerde yapılacağı konusunu

konuşalım gazeteler, hangi gazete de hakiik eleştiri yaymlanıyor.

Soruyorum içinde hakiki eleştiri olan bir gazete bir dergi var mı?

F.A.- Öyle bir yaraya parrnak bastmız ki müthiş acıdı, mesela

bir örnek vereyim, ben bir gazete de eleştiri adına küçük kornpli-

meler yazıyordum, bir daktilo sayfası yazıyorum, bir veya iki cüm-

lesi gerçek eleştiriye giriyor, yani bir yorum üzerine veya bir müzik

üzerine şöyleydi, böyleydi, böyle olması gerekirdi diyorum, gaze-

teyi almca bakıyorum o iki cümle gitmiş, cümle yok, geri kalan kıs-

mı tarutımdı şuydu buydu sanatçınm adı falan. Asıl can noktası çe-

kirdeği gitmiş bu bir iki üç beş. Sonunda Klayderman hakkında bir

yazı yazmıştım, o tümüyle gitmiş, yani Klayderman'ı nasıl eleştiri-

rim diye düşündü Türk ulusu, hiçbir şeysi yayımlanmadı. Klayder-

man'ı eleştirmememiz gerekiyordu besbelli Türkiye'de herhalde

alınırdı kendisi ki son derece yumuşak bir eleştiriydi kendisini şe-

ker bir şekilde eleştirmiştim.

B.M.- Ben de, bir uluslararası sergiyi düzenledikten sonra, ora-

daki sanatçıları eleştirdim-hep yaparım bunu- bir çeşit özeleştiri de

oluyor. Tabii bu sonuçta işimi kaybettim orada, bir sanatçıyı eleş-

tirdiğim için.

İZLEYİCİ.- Sanıyorum biz ulus olarak eleştiriyi çok fazla kaldı-

Tamıyoruz.

A.K.- Öyle bir gelenek yok.

224 SALI TOPLANTILARI

U.T.- Bu ulusal özelliklerimizden kaynaklanmıyor; ırksal bir

“özellik de şeyde değil. Geçirdiğimiz tarihsel sürecin doğal bir sonu-

cu. Bin süreci yaşamadıysanız, o sürecin sonuçlarını da yaşaya-

mazsmız. Eleştiri bugün başlamadı. Kitabından öğrenerek eleştiri

yapmaya bugün başlasak bile, kim dinleyecek sizi? Önemli olan o

ortamı yaratmak. Eleştiri ortamını yaratırsanız, sizin söylediğinizi

dinlemişler, dinlermemişler hiçbir önemi kalmaz. Hatta, eleştirdiği-

niz kimsenin bile sizi dinlemesi gerekmiyor o zaman. Alıp çöpe

atabilir yaydıklarınızı hiç önemi yok. Ama, eleştirinin yine de ya-

pılması gerekiyor. Çünkü, gerçek eleştiriyi o sanatçıya doğruyu

yanlışı göstermek için yapmıyorsunuz; siz aslında bir üretim alanı-

nu her özel durumda yeniden tanımlayacak, yeniden biçimlendiri-

yorsunuz. 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 finansıman

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, arkasım-

dan mimarlık ve edebiyat eleştirisi, sanat eleştirisi var mı olacak?

Hayır! Nesillerce konuşulacak, nesillerce tartışılacak, nesillerce ha-

vanda su dövülecek. Eleştirel ortam ondan sonra adım adım oluşa-

cak. 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 zarmanda 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 oluş-

turulmuyor? Niçin bu panelden faydalanarak çevrelerin birer pro-

fesyonel eleştirmen edinmeleri her dalda edinmeleri için bir çağrı

yapmayalım ki?

İZLEYİCİ.- Ama bu çok doğru bir nokta, çünkü toplumu

yijnlendirecek olanlar kitledir, bugün Uğur Mumcu hadisesinde

halk hareket ettiği zaman basm kulak vermek zorunda kalmıştır.

Biliyorsunuz haber merkezi de görevden almmamıştır çünkü halka

karşı bir hareket olacaktır. Halk olaya sahip çıktığı zaman gazeteler

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 225

de yer vermmek zorundadır. Bu çok doğru bir nokta, biz sandığınız

gibi değiliz ben şahsen açım ve eleştiri bekliyorum, ben Filiz Ha-

rum'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 ger-

çekleşmesine olanak sağlayan Yapı Kredi Kültür Merkezi'ne teşek-

kür ediyorum.

Yapı Kredi Kültür 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.

MİMARİDE 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 \* Canan Beykal \* Beral Madra

Grafik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı

Bülent Erkmen \* Sadık Karamustafa \* Esen Karol

Edebiyatta Çağdaşlık Sorunsalı

Tahsin Yucel \* 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

|

9 \*7B9753632256

(p

les)

O

5

Z

—

İam

leyi

(p!

lesi

C

lesi

©

lesi

2

>

A

P

Z

Z

U

>

Z

<

a

>

Z

>

Z

n

>

JZ>

—

©OHO

SALI TOPLANTILARI 92-93

geçmişiyle

geleceği arasında

kıvranan sanat

OÇAĞDAŞLIK SORUNLARI

YAPI KREDİ YAYINLARI

GEÇMİŞİYLE GELECEK ÂRASINDA

KIVRANAN SANAT

Çağdaşlık Sorunları

Geçmişiyle Gelecek

Arasında Kıvranan

Sanat

Çağdaşlık Sorunları

REDAKSİYON:

VEYSEL UĞURLU

oONo

Yapı Kredi Kültür 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.

Tarutım için yapılacak kısa alıntılar dışında

yayınaının 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) 2930723

Kapak Düzeni: Mehmet Ulusel

Ofset Hazırlık: Nahide Dikel

Baskı: Altan Matbaacılık Ltd. Şii.

içindekiler

7 Çağdaşlığı Sorgulamak

9 MİMARİDE 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 Erkmen, 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 Ipşimglu, Tahsin Yücel, Beral Madra, Filiz Ali

Yönetici: Aykut Köksal

çağdaşlığı sorgulamak

Cumhuriyet'in ilk yıllarındarı bugüne, resmi söylemin taşıyıcılığını

yüklendiği temel sorunsalların başında "muasır" olmak yer alır. Ne

ki bakışım Batı'ya/Dünya'ya odaklamış görünen bu söylem ger-

çekte odağını kendi içine kapatır ve "muasır" olmayı da yalnızca

"kendinden menkul" bir çerçeveye oturtur. Bu yüzden, bugün çağ-

daşlığı yeniden sorgulamak, yanı sıra bu kapalı çerçeveyi de sorgu-

lamayı getiriyor.

Artık küresel gerçekliğinin ayırdına varmış Dünya'da kendi

koordinatlarının dışına çıkamayan bir bakışın çağdaşlığından da

söz etmmek mümkün değil. Başka bir deyişle, yerelliğin sınırları için-

de kendini tanımlayarak küresel eşzamanlılık içinde var olunamı-

yor. Evrensel olmak için önce yerel olmak değil, bütüne eklemle-

nen ve bütünle eşzamanlılığı yakalayan yeni bir söz, yeni bir soru,

yeni bir yarıt üretmek gerekiyor. Zamanı yerel kılan pararnetreler,

yalnızca yerel saatlerde kaldı.

İşte, Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde, yedi ay boyunca, yedi ay-

rı oturumda, mimarlıktan tiyatroya, plastik sanatlardan grafik sa-

natlara, edebiyattan müziğe ve eleştiriye uzanan disiplinler arası

bir bağlarmnda, bu izlek doğrultusunda, çağdaşlık sorunsalı ele alın-

dı.

Günümüzde çağdaşlığın tartışılmasına önemli bir katkı getiren

"Çağdaşlık Sorunsalı" panellerinin gerçekleşmesine ve yayınlana-

rak kalıcılık kazanmasına olanak sağlayan Yapı Kredi Kültür Mer-

kezi'nin ve Yapı Kredi yönetiminin bu anlamlı çabası kutlanmalı-

dır.

Aykut Köksal,

16 Temmuz 1993, Moda

MİMARİDE çağdaşlık sorunsalı

13 Ekim 1992

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: ATİLLA YÜCEL, DOĞAN KUBAN,

TURGUT CANSEVER, UĞUR TANYELİ

Aykut Köksal- Bugün Yapı Kredi Kültür Merkezi'nin Salı Top-

lantıları'nın ilk sanat ve kültür panelini gerçekleştireceğiz. Bu top-

lantıyı mimarlık konusunda yapacağız. Once yedi toplantıdan olu-

şacak oturumlardan sözetmek istiyorum. Bu yedi toplantıyı bütün-

sel izlek, bütünsel tema içinde ele aldık ve yedi ayrı disiplinde çağ-

daşlık sorunsalı tartışılacak bu toplantılarda. Sırasıyla mimarlıkta,

tiyatroda, 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 ikinciyi

biraz yanıtlamaya çalışayım. Mimarlık her zaman sorunsal belirle-

yiciliği 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 Mirnmarlıkla başlatınamızın bir ne-

deni bu. Mimarlıkta Çağdaşlık Sorunsalını nasıl tanımlıyoruz, ne-

dir Mimarlıkta Çağdaşlık? Çağdaş olma nedir? Çağdaşlık çeşitli di-

siplinlerde bazen farklı anlamlara da sahip oluyor. Bazen deyim

olarak özelleşiyor, örneğin plastik sanatlarda, çağdaşlık dediğimiz

zaman çok net tanımlanan birşey anlıyoruz. A vrupa'da Çağdaş Sa-

nat Müzeleri kuruluyor. Burdaki 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, yapıtın 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-

12 SALI TOPLANTILARI

sel tanımı 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 konuşma-

larımda vurguladığım iki olgudan sözedeceğim. Çağdan ve çağdaş

diye ikiye ayırıyorum, her tuturnu çağdan olmak demek, bizim za-

manımızda yaşamak, birtakım etkinliklerde bulunmak ve varlığını

şu veya bu şekilde ifade etinek demek. Çağdan bütün çağdışı yaşa-

yan artıkları da içeriyor "artık" sözü beğenilmeyebilir. Arma 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; anma yaşamaya devam ediyorlar,

dolayısıyla ben onlara çağdaş demiyorum, çağdan diyorum. Bun-

lar anakronik yani zamana ters düşen olgular, eşyalar, davranışlar

vs. Batıl inanç çağdaş mı? Hatta kökenleri ne kadar kanalize edilir-

se edilsin. Değil ama bu çağda yaşamnaya devam ediyor. Liberalizm

çağdaş mı? Bunu tanımlayan koşulların çoğu yok oldu ama yaşa-

maya devam ediyor. Yeni camiler yapıyoruz. Bu camiler çağdaş

mı? ama her gün yapılmaya devam ediliyor. Bu şekilde neyin çağ-

daş 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 ko-

şullara 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 se-

külarizmi ile Fransız laisizmi arasında çok fark olduğunu ve lai-

sizm kelimesinin temelde Fransızların, bir noktada tıpkı Ata-

türk'ün de Türkiye'de yaptığı gibi, dini kesinlikle hatta öğretimden

bile çıkarımak anlamına geldiğini, yani dinle ilgili hiçbir şey kitapta

yazmayacak, okutulan eğitimde olmayacak diye anlatırken Kastor-

yadis şöyle dedi: Peki, Notrdam yahut Chartres orada dururken ve

adama tarih anlatırken bunu yok mu sayacağız, yani nasıl anlataca-

ğız Chartres kilisesini, eğer dinden hiç bahsetmezse tarih kitabı."

Bizdellaiklik var, bir anlamda. Laiklik acaba çağdan mı, çağdaş mı?

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 13

Böyle doğrudan, olgulara ilişik sorular sorulduğu zaman çağdan

ile çağdaşı ayırmak bir parça daha kolay oluyor. Ben ikinci konuş-

mamda çağdaş sorunlar vurgulamaya çalışacağım. Bu konu o ka-

dar çok konuşuldu ki, sonunda uzun uzun anlatmak beni sıkımaya

başladı, sizleri de sıktığını düşünüyorum. Sonunda ben bu işi afo-

rizmalara indirmeye karar verdim. Gerçi benim özdeyiş söyleyip

söyleyemiyeceğim belli değil ama, ben daha sade tanımlara indir-

gemeye çalışıyorum. Anladığım kadarıyla çağdaşlaşma batıda

"Modernizm" dediğimiz şey, ona tekabül ediyor. Nedir Moder-

nizm? Bence 19. yüzyıldan bu yana birbirine eş anlamlı olarak ka-

bul edilebilen birçok düşünceyi içeriyor. Başlıcaları; Değişme ve

iyileşme, 19. yüzyıl başından bu yana inanılıyor; İkincisi "Avan-

gard"; üçüncüsü Sanat ve mimarlığın Rornantiklerden bu yana de-

ğişmenin hem habercisi, hem de öncüsü oldukları düşüncesi.

Sanat ve edebiyatta Rornantizimden 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 yer-

leşiyor ve karşı kültürü temsil ediyor; kültür otoritesine karşı çıkı-

yor; burjuva zevkine karşı çıkıyor ve de belli bir süre sonunda pa-

zar bilinçli oluyor. Doğrudan doğruya satışa dönük bir şeyi var. Pi-

casso'dan başlayarak daha açık olarak bunu görüyoruz. Son za-

manların postinodernizmini de modernizm içinde ancak anlayabi-

liyorum, çünkü onların söyledikleri bütün formrnüller daha önceki

söylenenlerin aynısı. Onlar da burjuvaya karşı çıkıyorlar, onlarda

kültür otoritesine karşı çıkıyorlar, onlar da kişisel olarak sahnenin

ortasında kendi çe vrelerinde dünyalarını kuruyorlar.

Burjuvaya karşı çıkmasına karşın bu akımların hepsi burjuva.

Bence 18. yüzyıldan bu yana burjuvanın ötesinde birşey yok. Sade-

ce değişik söylemler var.

Ama burjuvaya ve otoriteye karşı çıkmak pazarlamak için

fevkalade bir araç.

Peki burjuva dediğimiz adam kim? bana kalırsa burjuva dedi-

ğimiz adam akılcılığı temel dünya görüşü yapan adam demek Ya-

ni objektif bir dünya görüşüne sahip olan. Modernizm bu, burjuva

da o,çağdaşlık da bence Türkiye'de buna erişmeye çalışan bir da v-

ranış. Değişmeye adapte mükemmelen oluyor burjuva. Hatta ben-

ce kilise bile, katolik kilisesinin tarihini okursanız mükemmelen

kendini değişime ayak uydurarak korumuş. Ondan sonra düalite-

14 SALI TOPLANTILARI

den de korkmuyor, kutuplaşmadan da korkmuyor bence. Dialek-

tik, kanırmca, Avrupa düşüncesinin, burju va düşüncesinin temelin-

de 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, yabancılık üreti-

yor. Ama yaratıcı bir ortam olduğu da kesin; yani bugün ne yaratıl-

mışsa o ortamda, sanayii kentinde yaratılmıştır. Birleştirici bir yanı

var, o da tüketim. Tüketimde herkes birleşiyor; fakir, zengin. Tüke-

tim birleştirici bir faktör. Şimdi, aslında gazetelerin adamakıllı güç-

lenmeye başladığı 19. yüzyıldan bu yana, medyanın egemen oldu-

ğu bir ortam var. Dolayısıyla bu büyüdükçe insanın kendini du-

yurması büyük bir çaba gerektiriyor. Bir yandan bilgiakıyor ki bir-

leştirici 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 öğrenemiyor-

sunuz. Yeni modalar geldiği zaman hepsini izlernek bile zor. Bilirm-

de de öyle, insan yayınları izleyemiyor. Yani absorbe edilemiyen

müthiş bir bilgi var ve yüzeysel olarak medya tarafından ortaya sü-

rülüyor. Çok söylem var, çaresiz olarak pluralist. Bu Pluralizim her

kılığa bürünebilir, en yeni ve en eski kılıklara. İşte agnostik olur,

ateist olur, yahut kökten dinci olabilir, Pozitivist olur, Yeni Poziti-

vist olur, Sosyalist olur ne isterseniz, ne kadar izm takabilirseniz ta-

kabilirsiniz. Bunlar arasında sürekli karşıtlaşmmna var. Fakat bu kar-

şıtlaşma "estabishment"in bir parçası haline getirmiş Batı kültürü.

Rilke'nin bir sözü var "pratik gücünü öyle gerki iki uca değsin" ya-

ni "iki kontradiksiyon arasında istediğin kadar uzan" demek isti-

yor.

Bu, besbelli bir "stress" dernek sürekli bir "stress" Ama aynı

zamanda, farklılığı yaratan bir şey. Böyle durumlarda şöyle bir so-

run var; en "avangard" olan bile marjinal oluyor. O kadar çok söy-

lem var ki, o söylem içinde her tek söylem aslında kısmi kalıyor ve

çabukta geçebiliyor.

Hatırlayacaksınız, Picasso'nun erken dönemini, moderrr mi-

marinin başında Le Corbunün hatta Bauhaus'un durumlarını

anımsayın 1950'lere gelene kadar kendilerini ne kadar zor kabul et-

tirebildiler topluma. Sonra birden bire sonradan söylemleri genel-

leşti. Çünkü "estabishment"in parçası oldu ve medya da onları ka-

bul ettirdi. Postmodernistler ne yaptılar, bence Modern öncesine

döndüler. Neo-pozitivistler var, Neo-produktüvistler var, sanayii

estetiğine yeniden geri dönenler var, Neorasyonistler var, Aldo

Rossi. Bunlar geriye bakıp birşeyler yapıyorlar.

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 15

Yani modernizmin yüksek noktasmımdan evvelkı çok çeşitli

söylemlerden bir tanesine tekrar yamnanıyorlar.

Burada söylemin karekteri ortaya çıkıyor: Metropol ve medya

öylesine büyük ve güçlü fakat o oranda yüzeysel ki durum insanı

ya yalnızlığa sevkediyor 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 du-

yurma isteği sonunda bir retoriğe dönüşüyor lafazanlığa dönüşü-

yor. Arnacı da mimarlık ve sanattan çok kendisi oluyor.

A.K.- Sağolun Sayın Kuban, görüyoruz Sayın Kuban Çağdaşlı-

ği daha çok modernist pararmnetreler bağlamında tanımlıyor. Ben bu

noktada saym Uğur Tanyeli'ye dönüyorum. Saym Tanyeli, Ku-

ban'm ele aldığı çerçeveye yeniden bazı göndermeler yaparak dö-

nersek, Sayım Kuban çağdaşlaşmanın batıda modernizm denilen

şey olduğunu ve postmodernizmin de aslında modernizmin içinde

yeraldığını söyledi. Ve bu parametreler bağlamında da çağdaşlığı

tanımladı. Doğan Kuban çoğullukla modernizm arasında doğru-

dan bir ilişki kuruyor. Peki modernizmin getirdiği tekillikle, mo-

dernizm sonrasımm endüstri toplumunun zorunlu olarak içerdiği

çoğulluğu gündeme getirmesini, nasıl değerlendirebiliriz? Giderek,

günümüzde yaşadığımız ve endüstri toplumunun içerdiği dil ço-

ğulluğu içindeki lafazanlığa dönüşen söz çoğulluğu çağdaşlıktan

nerede ayrılır? Gerçekten bu çoğulluğu modernizm içeriyor muy-

du? Belki karşıtı olarak içeriyor, amma kendisi olarak içeriyor muy-

du? 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 soru-

suna yanıt vermeden önce şöyle bir gerçeğe ya da kendimce gerçek

bulduğum şeye dikkat çekmek istiyorum. Çağdaşlaşma ile Moder-

nizm gerçekte aynı şey mi? Yani, çağdaşlaşma eşittir Modernizm

denilebilir mi? Gerçekte çağdaşlaşma bizim gibi batılı olmayan top-

lumlara özgü bir söylem. Batıya özgü bir kavram ya da söylem de-

gil; Batı'nın çağdaşlaşma diye bir sorunu da yok. Açıkçası Batı'ya

özgü bir çağdaşlaşma söylemi olmadığı gibi, onların çağdaş olanı

yakalamnak, çağdaşa katılmak diye bir dertleri de yok. Doğal olarak

yok; çünkü, bizim çağdaşlık olarak tanımladığımız olgular bütünü-

nü yaratan odak zaten Batı. Durum böyle olunca, çağdaşlaşma söy-

lemi sadece bizim kendi özel gereksinmelerimiz, amaç ve hatta ge-

leneklerimiz çerçevesinde biçimlendirdiğimiz bir söylem olrnak zo-

runda kalıyor. Biz batıya benzemeye karar verdiğimiz andan başla-

16 SALI TOPLANTILARI

yarak, çağdaşlaşma diye bir dert ve giderek de bir söylem tanımla-

mışız. Bir kere çağdaşlık sorunsalının böyle bir yerellik boyutu ol-

duğuna inanıyorum. Bizim dilimizde "çağdaş" kavramının ortaya

çıkışı bile, gerçekte Batılılaşınaya başlarnamızla zamandaş. "Muas-

sır" sözcüğünün eski Osmanlıca'da bir karşılığının bulunduğunu

söyleyemmem. Sözcük 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış ve

doğrudan doğruya Batılılaşmayla bağlantılı bir kavrama işaret et-

mek 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 Batılı-

laşma sürecimizin bir ürünü. Bu süreç bizim çağdaş olduklarını

düşünerek tanımladığımız Batılı verilerden oluşan ve sınırlarını

kendi belirlediğimiz bir sistemi, bir düşünce kalıbını varetmmemiz

süreci. Dolayısıyla, Türkiye ve Türk Batılılaşması bağlamında dü-

şünmeksizin "Modernizm eşittir çağdaşlaşma" gibi bir denklem

kurmamız, saruyorum ki, çok da doğru olmayacak. Bunu doğru kı-

lan tek şey, bizim daira ve sadece kendimizi referans alarak ko-

nuşma alışkanlığımızdır. O halde, yalnızca Türkiye için geçerli bir

"Modernizm eşittir çağdaşlaşma" denklemini belki kurabiliriz. An-

cak, 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 üslu-

ba 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 Cedid diye niteleniyor.

Böyle bir bakiş açısıyla Osmanlı ve sonra da Cumhuriyet Türkiyesi

için Batı'dan gelen herşeyin değer yargıları süzgecinden hemen he-

men hiç geçmeksizin, çağdaş sayıldığı kesin. Modernizm de çağ-

daş, arna tam tersi davranışlar da çağdaş sayılabiliyor bu kültürel

coğrafyada. Onları çağdaş kılan şey gerçekte yeni oluşları değil,

Türkler tarafından yeni yeni tanınmakta oluşları. Dolayısıyla, Ba-

tı'da tanımlandığı biçimiyle Modernizm herhalde Türk çağdaşlaş-

ma söylemine hiçbir biçimde denk düşmüyor.

Sanıyorum Köksal'ın sorduğu farkiı bir süruydu 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

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 17

konuya dönmek istiyorum. Kuban'dan Ankara'da (Sanart Sermpoz-

yumu'nda) da dinlemiştik. Post-Modern söylemi lafazanlık olarak

nitelemişti. Buna ben de pekala katılabilirim. Salt düşünce bağla-

mında ele alınırsa, bazı Post-Modern metinlerin düpedüz lafazanca

olduğu söylenebilir. Fakat, bu Batı için çok işlevsel, çok doğru bir

lafazanlık; çünkü, gerisindeki mirnarlıkla, mimnari 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 beklediği-

miz, sanıyorum, anlamsızlığa, absürditeye varan bir yönelim. Oy-

sa, Post-Modernizm örneğinde absürdite anlamlı bir mirnarlığa dö-

nüşüyor. Ama, bu anlamlılık tabii ki kendi söylemi çerçevesinde

sözkonusu. Yoksa, bunu başka bir söylem çerçevesinde değerlendi-

rirseniz, O zaman onu anlamlandırmak olanağından da yoksun ka-

İırsınız.

A.K.- Mimarlığın çağdaşlık bağlamında sorgulanması doğal

olarak hernen modernizm-postmodernizm tartışmasını getiriyor,

son derece doğal. Şu yönde açabilir miyiz; Post-rnodernizmin getir-

diği çoğulluğun kendi mantığını Endüstri toplumunda bulduğunu

biliyoruz. Batı Sayın Kuban'm lafazanlık olarak tanımladığı söy-

lemle, ama çok anlamlı bir söylemle, aslında düşünsel arka düz-

lemde bir şeyi tartışan, yeni bir şey getiren söylemle çoğulluğu tar-

tışıyor ve ürünler veriyor. Ben yeniden çok doğrudan bir soru sor-

mak 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 manzara-

nın 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 söylemi-

nin çerçevesinde düşünülürse ya da sadece sözlük anlamında ele

alınırsa, bu ülkede büyük ölçüde Batı'da üretilen söylemlere katıl-

mak olarak tanımlanıyor. Oysa, bunun ne kadar çağdaş ve ne ka-

dar geçerli olduğu sorunu apayrı bir sorun, çok tartışmalı bir so-

run.

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 katıl-

mayalım) özel bir söylem kurmayı, bugünü ve geleceği sorgulama-

yı yeğleyen, aslında Türkiye'de de pek çok sayıda olmayan mimar-

larımızdan biri. Ne yazık ki Sayın Turgut Cansever'in söylemi pek

18 SALI TOPLANTILARI

tartışılmıyor. Sayın Cansever'in çağdaşlığa nasıl baktığını, Türki-

ye'de günümüzde mimarlıkta çağdaşlığı nasıl ele aldığını öğren-

mek istiyoruz.

Turgut Cansever- Sorunun bence iki esaslı yaklaşımı var. Bir ta-

nesi bugünkü durumun tahlili, biraz evvel Sayın Kuban'ın batı,

Avrupa'nın son bir iki asrının tahlilini yaptığı gibi bir tahlil yapa-

rak, bilhassa U.T.nin de işaret ettiği gibi Türkiye'de bu iş nasıl anla-

şılıyor sorusunu sormak.

İkinci soru şekli de şöyle oluyor; kelirne 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, de-

gerlendiren ve gelecek için bir çözüm arama tavrı. Bu anlamda çağ-

daş insan geçmişle geleceğin arasında bulunup bir geleceği tasarla-

mak, kurmak, inşa etmnek için çaba sarfeden insan oluyor. Tabii ta-

rif içersinde bakıldığında çeşitli kültür faaliyetlerinin benzer istika-

metteki 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 yarı-

sında yapılan tartışmaların bir çoğu müzik alanında 30 sene sonra

gündeme geliyor. Dolayısıyla bir belirlermme daha yapmaya gerek

oluyor. Çağdaşlıktan söz edilirse belki filan disiplin için çağın me-

seleleri neydi neler tartışılıyordu? Ve o tartışmalara geleceğe yöne-

lik harekete katılım yoğunluğu ne kadardı? Bu gelecek için tasa-

rımlara katılıma yoğunluğu ölçeğinde insanlar çağını yaşar kişiler

oluyorlar. Yani Corbusier 1925-1935 yıllarında. O anda kirmnsenin

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 geliş-

mesinin yapısı takip edilirse o adımı atmak artık bir kader haline

gelmiş bulunuyor. Yani tarihi süreç içinde varılan noktayı yani ya-

şadığı anı bütün etkenleriyle değer- lendirerek, kabullenerek değil

değerlendirerek, bunun içersinden çıkartılabilecek bir geleceği ya-

hut olması gereken bir geleceği tasav vur eden kişiler çağdaş olu-

yorlar.

Tabii bunu böyle değil, bu tahlili yapınadan 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

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 19

yaptıkları gayreti, geldikleri noktayı değerlendirme çabasmı hiçe

sayan, onun farkında olmayan bir davranış bulunuyor. Aslında bü-

tünüyle çağdaşlaşmanın karşıtı bir davranışlar düzeyi ortaya çıkı-

yor.

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 Mo-

dernizm 40 sene yaşıyor, postmnodernizm 20 sene yaşıyor sonra

tekrar postmodernizmle modernizm öncesi düşüncelere gidiliyor.

O da belki bir çok şeyle beraber 5-10 sene yaşar veya yaşamaz. Bel-

ki bu tavırla Asrı-Saadet denilen çağın tavrı arasındaki, her ikisi de

biraz çağdaşlık tavrı içersinde bulunuyor, kendi çağlarının mesele-

leri içersinde bulunan bu ikisi arasında fark ne?

Herzaman insanlığı tehdit eden çok önemli bir şey, varlığın

karşısındaki insanın tavrındaki yanılgılardır. İnsanlar çok kolaylık-

la bir çok önemsiz şeyi, çok önemli zannedebilen varlıklar. Özellik-

le de bütüncül bir yaklaşımın olmadığı ortamda bir bakıyorsunuz

bir insan beş sene bu konuyu tartışıyor. O beş sene içerisinde on-

dan başka bir şey yok sanıyor insanlar. Fakat beş sene sonra o kü-

çücük şey farkedilince o insan silinip gidiyor. Tabi bu kadar kolay

silinip gitmek için önemli eksiklerle yüklü olmak lazım. Bu olu-

şumda dolayısıyla çözümlerin örnrü de kısa oluyor. Daha uzun va-

deli geçerliği olan ve çözümlerin bütünlüğü varlığın yapısına uy-

gun ve bütüncül bir yaklaşımla gerçekleştirilen bu ürünün gelecek

nesillere bırakılacak bir ürünün, gelecek nesillere de hizmet edebi-

lir bir yeteneğe sahip olması bakımından önemi var. Buna yönel-

mek 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 konuşmarmnda dedim ki

"o kadar fazla yakın tahlille burnumuzun ucuyla meşguluz ki,

uzaklara bakmaya, hem geçmişin hem geleceğin uzaklarına bak-

maya imkanımız yok." Geleceğin uzaklarına baktığınız zaman da-

ha uzun vadeli çözümler üretmek sorumluluğunu yükleniyorsu-

nuz. Bu sorumluluğu yüklendiğiniz zaman 30 senede, 50 senede

tamamen unutulmak da mümkün. Ama bunu yapan bir kişi çağ-

daş değil mi? Aksine belki esas çağdaş o. Çağdaşlığı, bugünün çağ-

daşlığını özel olarak tarif etmeye ihtiyaç var. Yani uzun geçmişten

uzak geleceğe bakarken, o geçmişten geldiğimiz noktada neye sa-

hip olduğumuzu değerlendirmek gereklidir. Elimizde ne var, in-

sanlığın bu çabaları sonucunda elde bulunan ne? Yani bugünün kı-

20 SALI TOPLANTILARI

sa değerlendirmelerini daha büyük bir perspektif içinde yerleştirip,

ordan ileriye doğru yönelmek gerekir.

Şimdi bugün insanların gözlerini karnaştıran, pahalı malzermne-

ler insanlık tarihinde hiç olmadık derecede pahalı binalar inşaa edi-

yoruz. Çok karmaşık teknikler. Hem inşaası pahalı hem kullanışı

pahalı. Binayı camla çeviriyoruz, ayna gibi, cilalı gibi parlıyorlar,

arma içersinden sıcağı dışarıya pornpalıyoruz, bu işi yapacak maki-

neler yapıyoruz, o makineler durmadan çalışıyor.ve havayı içerden

dışarıya pompalıyor. Bir taraftan herkesin gözünü kamnaştıran bu

müthiş olay cereyan ederken, insanlık tarihinde bugüne kadar hiç-

bir benzeri olrmamış 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, ko-

runmuş,itina ile yapılmış Barok Çağı, orta çağda yapılmış ürünleri,

onların büyük değerleri dışmımda akil alımaz 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 düşüinürseniz, bağırmamayı

telkin etmeye ihtiyaç olabilir. Dolayısıyla bana öyle geliyor ki Tür-

kiye bugün, eğer Batının yaşadığını ve elde ettiğini, insanlığı peşin-

den sürükleyerek, insanlığı getirdiği noktayı sükunetle incelerse;

ve buradan hareket ederek hem Batıya hem bütün insanlığa acaba

nasıl bir çözüm getirebiliriz diye sorarsa, bu çağdaş olmanın ilk

adımını teşkil edecektir.

A.K.- Sayın Yücel şimdi bir farklılaşıma görüyoruz, gerek bakış

açısında, gerek değerlendirmede, Sayın Kuban çağdaşlaşmanın ba-

tıda modernizm denilen şey olduğunu söylerken, sayın Tanyeli

"hayır bu sadece Türkiye'ye özel bir olaydır. Türkiye'de belki batı-

da hiç olmayan bir kavram olarakortaya çıkmıştır." Muassır Mede-

niyete Ulaşmak", yani batılılaşımak. Çağdaşlaşmak da bu anlamda

kullanılmıştır, anma bugünün konusu da galiba bu olmamalıdır" de-

di ve konuya ilişkin özel yaklaşımını ıkinci turda geliştireceğini

söyledi. Sayın Cansever de Sayın Kuban'ın tam karşısında yer ala-

rak "çağdaşlaşma, batılılaşıma anlamına içermemelidir. Çağdaşlaş-

ma, geçmişle gelecek arasında, insanın geleceği kurmaya yönelik

olarak yapacağı herşeydir" dedi. Sayın Cansever bugünü yaşarken

geleceği belirlemek çağdaş olmaktır dedi. Sizin bu konuda yaklaşı-

mınızı ele alabilir miyiz?

Atilla Yücel- Müsaade ederseniz bu yaklaşımlar hakkindaki de-

gerlendirmeye geçmeden önceki öyle anlaşılıyor tartışmanın ikinci

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 21

aşamasında bu sorun daha açık olarak giüindeme gelecek. daha çok

analitik bir tablonun ortaya konduğu şu ilk bölümde belki kısınen

değinen, belki değinilmeyen bir kaç konuya da değinme fırsatı ol-

duğunu düşünerek önce tartışmayı biraz daha açmayı düşünüyo-

Tum.

Gerçekte mimarlık ve çağdaşlık sorunsalı başlığında insanı ra-

hatsız 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 hermen bu

çağdaşlaşmayı, benim tekrar etmek istemediğim muassırlaşmayı fi-

lan çağrıştıran şeyleri doğal uzantılar olarak gündeme getiriyor.

Bunlar farkiı şeyler, bunların farkiı şeyler olduğuna katılrnamak

bana pek mümkün görünmüyor. Bu sorunu sorun edinmeyen top-

lumlar ve kültürler için böyle bir tartışma anlamsız olurdu. Çağ-

daşlıkla çağdaşlaşma veya çağdan olmak arasında yaşadığımız mi-

marlık ortamında bu kavramların çağrıştırdığı birden çok kavram

var. Mimarlığın başka kültür faaliyetlerinde olduğu gibi amrma mi-

marlığın bütün tecimsel boyutlarını düşündüğümüzde ve başta siz

vurguladınız, gündem belirleyici yanma o açıdan baktığımızda bu

farklı kavramlar daha da önem kazanıyor.

Daha önceki tartışmacıların değindiği gibi çağdaşlık ile mo-

dernizm arasında ilişkiler var, ayniyet değil ama ilişkiler var. Mo-

dernizm ile yenileştirme innovasyon arasındaki ilişkiler var. Bugü-

nün mimarlık söylemlerine, tartışmalarına, farklı tavırlarına, bun-

lara ister moda, ister ideoloji ne dersek diyelim bu yenilerne ile öy-

künme-taklit-arasında, imitasyon arasındaki benzerlikler/ farklılık-

lar var. İmitasyon ile tekrar arasında ilişkiler var. Tekrarın karşısı-

da da yeniden yaratma veya "icat” Bütün bunlar çok değişik kav-

ramlar: yarına, yeniye, ya da geçmişe düne tarihe yönelik arna hep-

si bugün kullanılan, hepsi bugün gündeme gelen, hepsi bugünün

söylemini gerçekte ya da zahiri olarak oluşturan bir takımm kavram-

lar; tümü bugün yaşanıyor. Yani çağdan ya da çağdaş, bunları ya-

şamnak da çağdaşlık olmayabilir amma yaşanıyor. Sadece biz yaşamı-

yoruz herkes yaşıyor, biz de ona uyuyoruz.

Çağdaşlığı sadece mimarlıkla, mimarlığın içindeki kavramlar-

la sınırlı olarak görmezsek, bugünü yaşamak herhangi bir insan

için toplumsal düzeyi veya kültürel kimliği ne olursa olsun yaşa-

mak dersek, tabii bu mimarlıkla filan sınırlı bir iş değil. Mirmarlıkla

ilgili çağdaşlık sorunu da çağdaşlaşma değil, çağdaşlık veya çağ-

danlık sorunsalı, bugüne ait olma sorununu da yani mimarlığın

22 SALI TOPLANTILARI

öncesinde arka planda var olan bütün çağdaş gerçeklik boyutlarını

da kaçınılmaz olarak içeriyor. Yani toplumbilimsel anlamda çağ-

daşlık sorunu, ekonomik olarak çağdaşlık sorun ideolojik, felsefi

etik olarak kısaca güncel gerçeklerin içerdiği bütün boyutların her-

hangi bir aktivite ile ve konurnuz olan mimarlığın ilişkisi olarak

karşımızda bulunuyor. Çağdaşlık aslında, herhalde bu bağlarnda

ele alınması gereken birşey, yani onu biçim meselesine indirgerne-

mek daha ihtiyatlı, daha doğru olur. Bir kere konuyu bu anlamda

genişletmeye ihtiyaç var.

Ben bu konuda en az konuşacak kişilerden biriyim. Tarihçi ol-

madığım için, arma tarihçilerin de var olduğu bir masa başında-

Turgut Bey'de Doğan Bey'de değindi. Salt çağdaşlaşma değilse me-

selemiz ve sadece Türkiye ile sınırlı bir konuyu tartışmıyorsak,

çağdaşlığın mimarlıkta, değişik zamanlarda neyi ifade ettiğini fark-

hi açılardan gündeme getirebiliriz. yani bir tarihsel bakışa mutlaka

ihtiyacımız var. Belki çağdaşlıkla çağdaşlaşma kavramları arasında

değil ama çağdaşlıkla modernizm, geniş anlamda modernizm ara-

sındaki ilişkiler açısından bu önemli yani 20. yüzyılın, 1920'lerin

modernizmini değil, genellikle modernizmi geçerli bir kavram ola-

rak görüyorsak, modernizmin insanlık tarihinin özellikle bazı dö-

nemlerinde özel bir anlamı olabileceğini düşünebiliyorum. Çağ-

daşlık ve modernizm anlamında yenilikçiliği Turgut Beyin değin-

diği gününe 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 öz-

gü değil ve galiba tesadüfi oluşumlar da değil. Örneğin göçebe top-

lumlardan yerleşikliğe geçiş, ya da feodal yapılardan kapitalistliğe

geçişin; kapalı ticaret mekanizmalarından, deniz aşırı ticaret aktivi-

telerinin mümkün olduğu aşamaya geçiş gibi dönemlerde, Röne-

sansta veya 20. yüzyıl başında, böyle bir tarihsel perspektifte yeni-

likçiliğin geçerlik kazandığı bir toplum bilimsel-ekonomik ve çoğ-

rafi arka plandan söz etmek mümkün. Dolayısıyla, kaçınılmaz ide-

olojik arka planların olduğunu söylemek de herhalde çok büyük

bir iddia değil; arna bunu da saptamak lazım. Bugüne özgü kendi

mimarlık ortamımızla sınırlı bir söylemin içine hapsolmamak açı-

sından yine böyle bir genişletmeye de ihtiyaç olduğunu sanıyo-

rum. Buna karşılık oluşumların çok daha durağan, sürekliliklerin

çok daha egemen olduğu dönemler var. O dönemlerdeki yenileşme

bana kalırsa daha çok biçimsel yenileşmeler gibi görünüyor. Örne-

ğin Maniyerizm, Barok filan gibi oluşumlar. Veya bugün için çok

hızlı değişen; daha çok medyanın ve o tecimsel, daha çok bağıran

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 23

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 bugü-

nün çağdaşlık sorunsalı dediğimiz zaman ve mimarlıkla ilintisini

kurarak başka bir sanat aktivitesi değil, mimarlık dediğimiz za-

man, mimarlığın kendine özgü, özgül gerçeklik meselesini de

unutmamak gerekiyor. Mimar olguların kullanım değeri içermesi,

teknoloji ile ilgili olma özelliği olarak mekansal boyutunu, çevresel

boyutunu ve belirli bir terimselliği az veya çok içermesi gibi özel-

liklerini 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 oluşumları-

na baktığımızda; işte üçte biri doğru dürüst barınamayan büyük

nüfusa baktığımızda kent bağlarnı önemli bir kriter olarak karşımı-

za 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 kül-

türler, 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 değin-

diği (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 sa-

tın 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,

24 SALI TOPLANTILARI

bütün sözünü ettiğim ve ettiğimiz tarihsel ve çevresel referans sis-

temi içinde, çağdaşlığı bu anlamda bir meşruiyet noktasına getire-

cek etik ve eleştirel kriterlerimiz nedir? Böyle bir araç elimizde var

mı? Benim kişisel görüşüm, bu araçların demin sözünü ettiğim ve

zaten özellikle bugün mimarinin kendi gerçekliğini ortaya koyan

teknoloji, kentli toplum ve ekoloji gibi şeyler olduğu bunlara başka

hususlarda eklenebilir; arma en önemlisi bunlar.

Doğan Bey'in lafazanlık dediği medya çığırtganlığının ötesin-

de, değerlendirmeye imkan veren böyle bir kritik süzgeçten sözet-

memiz mümkün gibi geliyor.

A.K.- Birinci turun ardından ben yine Doğan Kuban'a dönüyo-

rum. 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 Türki-

ye'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 kurtulunabile-

ceğine inanıldı. Tabii bütün dünya değil. Bugün hâlâ öyle düşün-

meyen çok, Müslüman, Hintli vs. var. Dolayısıyla aslında Tarzı Ce-

dit yok. Muassırlaşma tümü Batı kültürleri dışında kalmış, endüst-

Ti toplumuna girememiş toplumların dünyada yaşamak savaşları-

nın yönteminden ibarettir. Onun için Batıyı bir kez almaya başla-

dıktan sonra, toptan herşeyini almağa zorlanıyoruz ve alıyoruz. Biz

katılmak istiyoruz, adı ne olursa olsun. Çağdaşlık bence Batılı ol-

mayan 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 ge-

rekiyor. O zaman tek tutum var; özellikle Batılı söylemin etkisini

çok fazla hissedenlerin Batılı söylemden farklı birşey yaratması; Bu

olmuyorsa çağdaşlıktan öteye sorunlarımız var dernektir.

Şu olguyu ısrarla anımsamak gerek: Batıda toplumun ürettiği

bütün karşıtmış gibi görünen ürünlerin bu söylemlerin Müşterisi

kim? Hiç değişmeyen bir Batı toplumu, Burjuva toplumu Postmo-

dernistleri de satın alıyor, Modernistleri de. Hala büyük milyonlar-

la onlar Van Gogh, hatta romantik satın alıyorlar. Sonra Venturi'ye

Aldo Rossi'ye de işveriyorlar. Batı tarihinde asıl büyük söylem dı-

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 25

şardan baktığımızda, kentin ve kentlinin oluşumu ve dünya ege-

menliğidir, başka birşey değil.

İlk temel kent. Orada herşey üretiliyor. Bugün de kent ege-

men dünyaya. Şimdi o kentlinin bir takım özellikleri var bizde ol-

mayan. Biz kendimizi karşı karşıya koyalım onların bakalım, hangi

söylediklerinden vazgeçebiliriz? Biz ne yaptık? Onlardan daha hız-

lı kentli olduk, daha doğrusu kente göçtük, kentli olmadan kentli

olduk çaresiz. Ama kentler tanımsız azglomeralar.

İkincisi bilimdeki yayalık, bizde bilimsel düşünce mi var? ha-

yır, İslam kültüründe ortaçağda bitmiş. Arna bugün bilim deme-

den ağzını açan bir Müslüman var mı? Yok.

Peki teknoloji, teknolojiden vazgeçen bir müslüman var mı?

yok. sanayiden, serbest ticaretten vazgeçen... yok. Bir aralık Batılı

bu sefer, sosyalizm moda olduğu zaman, o tarafa yanaşan müslü-

manlar da az değil. Batı nereye çekerse herkes de aynı lafları söyle-

ye söyleye onun peşinden gidiyor. Şimdi yeşiller çıktı, bizde de ye-

şiller 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 zo-

rundasınız. Çünkü her dakika sizi yönlendiriyor. İster beğenin, is-

ter beğenmeyin, fakat size her şeyiyle egemen; düşüncesiyle ege-

men, sanatını satıyor, gemisini satıyor, nesi varsa satıyor. Siz de al-

mak zorundasınız, yaşamak için. Üstelik alışmışsınız bunu almaya

taa 18. yüzyıldan bu yana. Dolayısıyla asıl sorun bence Dünya ege-

menliğine karşı bizim tavrımız. Yoksa bizim alrmak zorunda oldu-

ğumuz tarihi bir zorlamaydı. Hemen hemen kesin bir zorunluluk-

tu. Bu çağdaşlığı beğenip beğenmemek önemli değil. Ama biz çağ-

daş dediğimiz zaman Batıyla eşit düzeyde olma çabasını tanımlıyo-

ruz. Bu bağımsız olma çabasıdır. Kuşkusuz en kolayı taklit etmmek-

tir taklit ediyoruz, taklit etmemek için yaratımak gerek, yaratarnıyo-

ruz daha. Yaratmak için kendi tarihimizi bilmek gerek, nesnel ola-

rak değerlendirmek gerek onu bilmiyoruz. Yaratmak için belki de

şu anda hiçbir potansiyeli yok. Goethe'nin bir sözü var bakln yine

Goethe'den alıyoruz, bizde yok çünkü bu söylem, "İnsanların yük-

seldiği dönemler objektif oldukları dönemlerdir geri kaldıkları,

battıkları, bozulmağa yüz tuttukları 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,

26 SALI TOPLANTILARI

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 ta-

bii, büyük ataletler var. Ayrıca teknolojinin ilerlermemiş, olduğu bir

dönemde kolu kuvvetli olan adam, geçerli bir adamdır. Taa ki kar-

şıda ondan sonra karşısına "tüfek icat oldu mertlik bozuldu" olayı

gelinceye kadar.

Dolayısıyla biz katılıyoruz Batıya. Kuşkusuz katılım başka, ka-

tılmanın niteliği başka. Yani araba üretmek başka, araba kullanımak

başka birşey. Arabanın nesini üretiyoruz, bilimsel olarak üretmiyo-

ruz biz arabayı, biz teknolojik olarak üretiyoruz, biz teknolojiyi sa-

tınalıyoruz 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 Corbusi-

er düzeyine de varamadık daha bence, içimizde varan vardır. Böyle

konuşunca herkes kızıyor; Ahmet var Mehmet var diyorlar. Türki-

ye de en büyük bilim adarmları da yetişebilir, Yale Üniversitesinde

bilmem ne yapabilir önemli değil. Toplum olarak biz La Corbusi-

er'in düzeyine, hatta modernizmin 1960 düzeyine gelmiş toplum

değiliz. Mimarlıkta ve teknolojide de tabii. Onun için bizim sorunu-

muz 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. Burjuvazi-

nin oluşumu temel bir tarihi olgu. Burjuva sosyalizm çıktıktan son-

raki burjuva değil. Burjuva büyük bir tarihi gerçek, Batı uygarlığı

demektir. Yani aristokrasinin karşısında kendi özgürlüğünü ilan et-

miş bir kentli dernek. Bütün batı bilimi felsefesi vs. temelde onun

üzerine oturmuştur. Marx'ı da o yetiştirmiştir... hepsini de. Oturur-

lar 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

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 27

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

Ondan sonra çağdaş kuramsal söylem bizim kafamızı karıştırı-

yor. Bizde hiçbir temeli olmadığı için, bunu anlayamadık. Derri-

da'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 ada-

mım, ne diye öğreneyim ben hiç merak etmiyorum.

Bu lafazanlık bizimkilerin kafasını karıştırıyor, saptırıyor ger-

çekleri, bizim açımızdan saptırıyor. Kendi açılarından birşeyi besli-

yordur, 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. Bizirmm Derrida'dan önce anlamamız

gereken söylem çok, bir tane değil ki. Derrida onların yanında özel-

likle 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, oku-

masalar ne olacak? ondan evvel ne okumuşlar Tolstoy'u mu, Tho-

mas Man'ı mı iyi okumuşlar, Goethe'yi mi iyi biliyorlar? Urnberto

Eco nasıl çıkıyor ortaya?

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

D.K.- Hayır hayır, şimdi diğer yöne dönebiliriz. Zaten konuş-

ma da böyle olması gerek.

Bugünkü söylem kesinlikle batılıdır. Eğer biz çağdaş olmak is-

tiyorsak 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 bir-

şeyi 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 geri-

de. O zaman Fransa'da okuyanlar Batıyı öğreniyorlardı, Voltaire'i

Rousseau'yu okuyorlardı. İslamdan da haberdardılar, Arapça,

28 SALI TOPLANTILARI

Farsça okuyorlardı. Onların yanında bizim bugünkü aydınlar hafif

kalır kuşkusuz genelleme yapmamalı! Ama kendilerine ilişkin hiç-

bir 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 sap-

lanmış kalmış bir kültür.

Bunu söylemekle onu küçük görmüyorum. Ben Müslümanlar

daha büyük falan demiyorum. Onlar ortaçağda kalmışlar. Ama Ba-

tı'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 sap-

lanmıştır. Avrupa Birliği hikayesini biliyoruz; Adamlar Avrupa di-

yorlar, başka bir şey demiyorlar. Örneğin Osmanlı İmparatorlu-

ğu'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? Dernek ki Av-

Tupa'yı bu adamlar Orta çağdaki Haçlılar gibi düşünüyorlar. Sırbis-

tan'da ki durum da öyle, Bosna Herseğe karşı gayet açık kendi ara-

larında kavgalar yaptılar Ortadokslarla Katolikler, fakat sonunda

anlaştılar, Avrupa iki tarafa girdi. Bosna Hersek'e gelince, orda

Müslümanlar var hayır! Orda anlaşamıyorlar.

Ben hep bunu bizi methetmek için söylemiyorum. Biz onlar-

dan çok geriyiz o tamam. Ama onlar da kendilerini bize gösterdik-

leri gibi değiller,başka bir dünyanın adamları

Şimdi dünya kültürü bu tek merkezlilikten kurtulmak zorun-

dadır. yani eğer bizim çağdaş söylemimiz olacaksa tek merkezlilik-

ten 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. Dev-

let değiştiriyorlar, sınır değiştiriyorlar, hükümrnet değiştiriyorlar.

Belkl treni çoktan kaçırmış olabiliriz. O da var. Ama en azından bu-

nunla savaşmak gerek, buna karşı bir söylem çıkarabilir miyiz? Çı-

karamaz mıyız asıl sorun budur.

A.K.- Sayın Kuban güzel bir noktaya geldik, sizin konuşmanız

birden bire değişti, şimdi panelin konusu olan çağdaşlık tartışması-

na ulaştık.

D.K.- Değişmedi, aynı mantığın devamı.

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 29

A.K.- Sözcüğün çok anlamı var, batıda da çok anlamlı sözcük-

ler var. "Çağdaş" sözcüğü de tabii farklı anlamlar taşıyor Türk-

çe'de, sizin konuşmanızın ikinci bölümünde tanımladığınız anlam-

da 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 ege-

men 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, di-

yorlar. Egemenlik söyletiyor. Doğrusu Çin Tarihi'ni Çinliden daha

iyi biliyorlar, İslam Tarihini Müslümandan iyi biliyorlar. Şirmdi

gerçekten tek soru budur; Acaba Batı mı gerçekten dünya kültürü-

nün tek temsilcisi olacak bundan sonra, yoksa acaba bunun dışın-

da, 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 her-

şeye hiç demiş, Hayyam'ı okursanız 13. yüzyılda "herşey hiçtir" de-

miş. 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 krista-

lize olduğunu, berraklaştığını ve aslında belki de panel öncesi, pa-

nel başlarken tanımlanan noktaya geldiğini görüyorum. Gerek Sa-

yın Yücel'in gerek Sayın Cansever'in ve gerekse Sayın Kuban'ın

söylediklerinden ortak birşey çıkıyor. Gerçekten çağdaş olmak yeni

bir soruyu gündeme getirerek. 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 ulaşıyo-

ruz. Şunu da eklemek istiyorum, aslında bu anlamda bir kontamn-

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-

30 SALI TOPLANTILARI

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 kurtulma-

mız gerekiyor...

A.K.- Çağdaşlığı şimdiye kadar şöyle ya da böyle ele aldık,ama

şimdi ortak bir çağdaş olma tanımına ulaştık. Sayım Kuban'ın dün-

ya kültürünü yalnızca batı mı temsil edecek sorusunun içersinde

bu var. Saym Cansever'in söylediklerinde de bu var. Gerçekten

Türkiye'de çağdaş olma, bir yeni soruyu gündeme getirmeyse;

Türk Mimarlığı'nda çağdaşlık olası mı? Türk Mimarliğı yeni bir so-

ruyu gündeme getiriyor mu, getirebilir mi?

U.T.- Potansiyel olarak var mı böyle bir şansı dünya mimarlığı

içinde? Bu sorunu herhalde araştırmak lazım. Bu kadar zor bir so-

runa şöyle bir yoldan yaklaşabiliriz belki. Ben kestirmeden gide-

yim. Önce "Türk mimarlığı için çağdaşlık sözkonusu olacaksa, eli-

mizdeki seçenekler nelerdir?" sorusuna belki cevap vermek gerek.

Biz hangi yoldan gidebiliriz? Önümüzde iki yol var: Ya Batı'ya tü-

müyle 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 başarılabilir birşey değil. Batı'ya katılmak yeni bir Voltai-

re, yeni bir Marx, Levi-Strauss, Hobbes çıkarmakla eşanlarnlı. Dola-

yısıyla, şimdi bu noktaya gelindiğinde, biz bir gün gelir de Batı'ya

muhalif söylemler üretirsek, aslında karşı-Batıcı olmayacağız; aksi-

ne, Batı'ya katılmış olacağız bir anlamda. O ürettiğimiz söylemler

Batı gibi söylem üretebilir hale geldiğimizi kanıtlayacak. Bugün

dün yada sadece Batı dünyası söylemler ya da -daha doğru deyişle-

geniş kapsamlı söylemler üretebiliyor. Biz üretebildiğimizde, çağ-

daşlığı 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 yapabilecekmişiz gibi

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 31

gözükmüyor. Önümüzde böyle bir seçenek zaten yok. Batı'nın dı-

şında varolma olanağı var mı bize? Şu anda sadece aynaya baksak,

bunun olmadığını herhalde hepimiz söyleyebiliriz. Hiçbirimiz kaf-

tanla gezmiyoruz, çizme giymiyoruz. Sadece böyle baktığımızda

bile Batı'nın dışında başka bir katagoriye ait söylemler tanımlaya-

bileceğimize inanamıyorum. Daha da zoru, söylemler değil, bir

dünya tanımlayabilir miyiz artık, geçmişte tanımladığımız gibi Ba-

tı'lı olmayan? Böyle bir şey olabilir mi?

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

kar.

A.K.- Batının karşısında kendi kimliğimizi sorgulamaya, kirn-

lik meselesine geliyoruz. Ve yine mimarlıktan uzaklaşıyoruz. Kirn-

lik meselesi de tabii başlıbaşına ayrı bir tartışıma konusu.

U.T.- Bunu tartışmayalım. Biz kendi kimliğimizi koruyor mu-

yuz, koruyamnaz mıyız hiç önemli değil. Bir İngiliz ve Alman ken-

dine soruyor mu, "ben İngilizliğirni koruyor muyum, Almanlığımı

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 üretememişiz aslında çok büyük farkı olmayacak.

Gerçekte önemli olan dünyadaki entellektüel üretime katılıp katıl-

madığımızdır. Bu bu kadar basit. Entellektüel üretimi bugün dün-

yada sadece ve sadece Batı yapıyor. Batı'nın dışında bir entellektü-

el üretim, Doğan Bey'in de belirttiği gibi marjinal üretimdir. Biz bu

marjinal söylemler yerine, Batı' nın söylemler bütünü içinde yerala-

bilecek bir ya da birçok söylem üretebildiğimizde zaten Batı'ya ka-

tılmış olacağız ki, o söylemlerin Batı'nın bugünkü söylemlerine

muhalif olmasının hiçbir önemi kalmayacak. Dekonstrüktivist söy-

lem Batı'da Modernist söyleme ne kadar muhalifse, bizim üretece-

ğimiz Batılı olmayan söylem de ancak o kadar muhalif olacak Ba-

tı'daki söyleme. Dolayısıyla, gerçekte Doğululuk-Batılılık sorunsalı

bağlamında artık tanımlanamayan bir başka tür üretimimiz olmuş

olacak. Dernek ki, çağdaşlık sorunu bu biçimde düşünülmeli.

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

D.K.- Bizim çıkmazlarımızdan birisi psikolojik koşullandır-

mışız, Batı Batı olmayan, demektense Batı ve dünya diye düşün-

mek daha iyi, o zaman Batı belki giderek marjinal kalabilir.

U.T.- Batı'nın marjinal kalması için, önce bütün medyaları de-

netleyemez olması gerekir. Bütün mimarlık dergileri Batı'da ya-

32 SALI TOPLANTILARI

yımlanırken, bütün felsefe dergileri Batı'da yayımlanırken Batı

marjinal kalmayacaktır.

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

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 söy-

lemlerin temeli oluşacaktır.

U.T.- Arna oluşmadı.

A.K.- Peki bir soru yöneltmek istiyorum, muhalif olmaktan sö-

zediyoruz, muhalif olmak Batı söylemini tümüyle karşısına alarak

muhalif olmak mıdır, yoksa o söylemin içinde yeralıp muhalif ol-

mak mıdır?

U.T.- O ikisinin çok farklı olmadığını ben aslında dermnin söyle-

dim. 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 Üniversi-

tesi'nin yayınından öğrendik. Sadece Hasan Fethi gerçeğini bile dü-

şünürsek, gerçekte Batı'nın muhalif söylemleri ne denli belirlediği-

ni, 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 bir-

şey değil. Bugün batılılar soru soruyorlarsa, soruları da insanlık ta-

rihinde sadece batılılar sormadılar. Değerlendirilmesi gereken hu-

sus şudur; Batı ne kadar doğru soru soruyor? Çünkü bir soru sor-

duğunuz zaman, Batılı olunmaz insan olunur. Bu dünyada, dünya-

nın 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 anlatınak

isterim. Beraberdik 1975'de D. Kuban, Nezih Eldem ve Yıldırım Ya-

vuz 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 Doğuyakarşı, esas itibarıyla politik ve kültürel gösteri. Konfe-

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 33

ransın konusu "Batı Avrupa'nın Büyük Şehirlerinin Geleceği". Ken-

dilerini ihtiyar kıtanın ümitleri, özellikle Fransızlar bütün bir gün

büyük şehirler için gerçekten bir gelecek olmadığını bir ağlama üs-

lubu ile dile getirdiler. İkinci gün aynı hava ve tavır içinde başladı.

Bu ortamda Kuban Türkiye'de korumanın Büyük Şehirlerin koru-

ma meselesinin tamamen farklı ve esas itibariyle kültürel mesele-

lerden kaynakiahdığını anlattı. Ben de Osmanlı Şehirlerinin konut

Mahalle ve Şehir dokusunun özellikleri yapıların özellikleri, konut-

ların inşa teknikleri ile malzermne tercihleri sebebiyle değişen şartla-

ra göre sürekli olarak değişmeye açık ve değişmeye imkan veren

özelliklere sahip olduklarını, dolayısıyla değişmeyen donmuş stao-

tik bir fiziki yapıya sahip olan batı Avrupa Şehirlerinden çok farklı

koruma sorunları ile karşı kalıyor. Bulunduğumuzu anlattım. Buna

ilaveten kalıcı malzermne ile vücuda getirilmiş olan Batı Avrupa'nun

Büyük Şehirlerini bu eski özelliklerini terketineden korurnayacak-

larını, bu şekilde yok olmaya mahkum bulunduklarını, Osmanlı

Şehirlerinin kalıcı odak noktalarının etrafında değişmeye açık ko-

nut stoklarının şehirlerin asli değerlerini devam ettirerek geleceğin

meselelerini karşılayacak özellikleri ile bir süreçolarak onları var

eden kültürel temel var oldukça yeni şartlara uyarak devam edile-

ceklerini anlattım. Şehirlerin Batı'da olduğu gibi değişmez yapılar

olması yerine değişebilir olmalarının faydalarını farkedebilmek

için ilgili soruları sormak elbetteki ilk idrak aşamnasını teşkil edecek

bu alanda daha sağlam ve niteliği ile uyum içinde irnkamm 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 mem-

leketimiz, çare bulamıyoruz, bilimnem Notrdam carsiyerlerin arasın-

da kaldı, bilrinem nerelerden sluetler çiziyoruz, Notrdam'ın kuleleri

gözüksün diye. Hayrola, bunları Prost 1938 de Türkiye'de çizdi İs-

tanbul 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 bi-

liyoruz 40 rakımı, bunlar şimdi onu keşfetmnek peşindeler. Yalnız o

da değil, resim tenkidi hakkında Diinyada yazılanları bir okuyun,

aşağı yukarı 30 sene evvel Amerika'lılar Fransa'da resim tenkidi

bitmiştir diye yazıyorlardı, resim sanatı da bitmiştir tenkidle bera-

ber diyorlardı. Batı dünyası o kadar homnojen değil. O konferansta

Fransızlar yine ağladılar, ağladılar ikinci gün başkanlık eden bir

hoca var, bir Rumn, Berlin Üniversitesi'nden, adamın da burasına

34 SALI TOPLANTILARI

geldi, hepimiz aynı. Rurn dedi ki akşam saat dörtte benim başkanlı-

ğım bitiyor, bugünkü konuşmalar hakkında ben bir konuşma yapa-

cağım dedi. Doğan kalktı, bazı laflar söyledi, arkasından ben kalk-

tım 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 "konuş-

mayacağım çünkü söylemek istediklerim fazlasıyla söylendi" dedi.

Akşam da gemiden çıkarken "Yaşasın Türkler, Yaşasın Türkler" di-

ye tempo tuttu millet.

Söylediğim basit birşeydi; Batı Avrupa'nın büyük şehirleri söz-

konusu, bu büyük şehirleri kurtarmak istiyorlar, ve bu büyük şe-

hirler değişmez olarak inşaa edilmişler, değişmez oldukları için de-

ğişen şartlara uyum şansı yok. Dolayısıyla yok olacaklar ve onları

kurtarmak için çaba sarfetmeye de değmez ve kurtulamazlar. Hal-

buki, Rum’a dedim ki ben; Bizim kültiürlerimizde şehir, değişmek

için organize olmuştur, sürekli değişen bir yapıya sahiptir, değiş-

meyen yerleri de vardı. O zaman da bunun yok olmasından korku

da yoktu zamanında. Amma bunu yaşatacak irade var olduğu takdir-

de. 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 sorulma-

mış 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 bir-

şey.

Acaba bu kaybettiklerimiz içersinden yeni başka çözümler çı-

kabilir mi? Tabii ki tartışma felsefe alanında cereyan edecektir. Bi-

zim şanssızlığımız, batıda olan biteni, çok çok geriden takip etrnek-

tir, Kuban'ın işaret ettiği gibi. Yani bütün batı felsefe tarihinde, bü-

tün felsefe tarihinin bir temel yanılgı sebebiyle çıkmaz içinde oldu-

ğu ilk defa 20. asırda ortaya konmuştur varlık felsefesiyle. Bütün

batı felsefesi 25 asır tabii Marxizm de dahil hep ikili bir varlık telak-

kisinden hareket ederek, onun üzerinde bina etmiş, sorularını sora-

rak ilerlemiştir. Halbuki varlığın yapısı ikili değildir, çok daha kar-

maşıktır demiştir varlık felsefesi. Yani bir bakırna daha evvel doğu

kültürlerinde söylenmiş olduğu gibi. Ve burdan da bütün batı fel-

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 35

sefesi tenkidi yapılmıştır. Bizim de söyleyeceğimiz şeyler var doğ-

rusu; 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 hatırlarnamız

lazım.

Yani katılımı Avrupa Konseyi'nden öğrenmemize gerek yok

Çünkü Avrupa Konseyi, Osmanlı mahalle teşkilatının lağvedil-

mediği tek ülke olan Arnavutluk'ta, İtalyan komünist Partisi tara-

fından katılım ve mahallelinin kendi kendisini idare etmesi öğre-

nildikten sonra, Avrupa Konseyi de İtalyan solcuların da, bunu öğ-

renmiş bulunuyorlar.

Ama 15 senedir Alman Arkeoloji Enstitüsüinde Osmanlı Ma-

halle teşkilatını inceleyen insanlar var. Önemli olan husus Türki-

ye'de aramızda bu sözlerden bahsedenlerin, söylediklerine kulak

vermesini öğrenmek aynı zamanda. Hepimizin herşeyi birden bul-

mamıza imkan yok, arma kulak vermeyi ve hakikaten karşımıza çı-

kan çözüm veya soruları farketmeyi ve konuyu değerlendirerek

ilerlemeye başlamayı öğrenmemiz lazım. Bu da başarılı olan bütün

kültürlerin başarısının sebebi-kökeni.

Gothe'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 bö-

lüm devam ediyor "bir kavim şirke diüişmedikçe helak etmeyiz"!

Şimdi nedir gizli olan. Bir şeyi öbüründen doğru olmayan bir hiye-

rarşi 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. Got-

he'nin söylediğinde çözüme erişiyorlar. Fakat bunun eğitimine tâbi

olmayan insanların bu gizli, bozuk hiyerarşik kararların içine düş-

meleri, 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 dü-

şünceler felsefeler de biliyor. Ama bunu bugün biz gerçekte günde-

me getirme yeteneğini kaybetmiş durumdayız.

Ben buradan mimmariye dönmek istiyorum. Bakınız modern

36 SALI TOPLANTILARI

mimarinin, 19. asrın 20. asrın başında eklektisizminin kof göterişçi-

liğe karşı çıkış ahlaki bir olaydır. Çok da önemli bir olaydı. Bu kof-

luk 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 kültürle-

rin bu amaca katılımlarını da farkettiğini ve bunların da yeni etik

hareketin, ahlaki hareketin mimarlık alanında tarnamlayıcısı oldu-

ğunu ortaya koydu. "Hareket"in vasıflarından bazıları berraklık, sa-

delik, yapının içi ile dışı içinde tutarlılık iken teknoloji ile mimari

ifade arasındaki bütünlük gibi düşünceler bir süre sonra çok kolay-

lıkla, yanılgılara dönüştü. Bu yanılgılar hareketi başlatanların da

yanılgılarıyla da büyüdü, La Corbusier'in "herşeyi makine kültü-

nün halledeceği" hususundaki sözlerinde ki gizli putperestlikte ol-

duğu gibi. O sözlerle La Corbusier, o cümlesiyle makineye tapar

hale gelmiş oluyordu. Onunla bu bir anlamda, bir anda geniş ufuk-

lu yaklaşımını kaybedip tek başına makinelerin ürettikleriyle bir in-

san dünyasını meydana getirmeye yöneldi. Sonuçta çok dar kalıp-

lar gündeme geldi. O kalıplar bir başka insan yanılgısını durmadan

kendisiyle böbürlenmeyi, daha büyük şeyler yapmanın başarı ol-

duğu zannınm doğmasına sebep oldu. Bu büyüklükler ile mirnar

böbürleniyor, yaptıran böbürleniyor, onun malzemelerini üreten

fabrikatörler alkış tutuluyor. Teknoloji adeta bir ilah oluyor..

Bu yanılgılarla insan dışı, insanı tarnamen dışlayan bir çevre

oluştu. Bu insanı dışlayan çevrenin tekdüzeliği karşısında gelen

postmodern hareket, Postinodern hareket de tarihle ilişkinin kurul-

masının nasıl lazım geldiğini, yahut rasyonel dışı verilerin gündem

içerisinde nerede nasıl yeralacağını ayrıntılı şekilde ssormadan,

dünyayı bir gösteriler alanı haline getirir oldu. Modern hareketin

tekdüzeliği ve bu tekdüzeliği aşmak için atılan adırnlar, bu defa ka-

osun oluşmasına sebep olan bir ferdiyyetçilik tavrı günümüze ha-

kim oldu.

Batıdaolan bu gelişmeyi aslında Rönesans sonrası batı dünya-

sının zikzakları olarak görmek mümkün. Hep böyle bir ikilik telak-

kisini batı alernini, batı düşüncesini bir taraftan öbür tarafa döndür-

mesi gibi bir olay. Bu yani Rönesans, varlığı bütünüyle madde ola-

rak 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 ekle-

nen ve bu maddi yapıyı gizleyen hareketli ve ışık ve gölge ile inma-

terialler irilmiş. Mimari ile Rönesansa karşı bir tavır oluştu.

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 37

Bütün Batı felsefesinin düşüncesinin, ve sanatının bu birbirini

reddeden gidiş gelişlerinin özüne inilince bu birbirini karşıt aşmna-

ların çıkış yollarının olduğunu açıklamaya ihtiyaç olduğu da görü-

lür. Bu zikzaklar batıyla içersinde yaratıcılık gibi görünen bir or-

lam yanında aynı zamanda da büyük bir çelişkiler, çatışımalar dün-

yası meydana.gelinmiş bulunuyor. Sahte de olsa insanları insan

yapmak iddiasıyla doğuya giden sörnürgeciler, insanı ve hareketli

yok eden, tahrip eden vahşiler oldular. Bugün herhalde bütün in-

sanlık adına hem postinodernizmin hem de modernizm nasıl aşıla-

cağı sorusunu sormak Batının vahşi çelişkilerini aşmak için kaçınıl-

maz 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 olmuştu, 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 gerekti-

ği sorunu, ferdin bütünlük içerisinde yüceliğini nasıl koruyabilece-

gini, 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 olmadı-

gını ve bu insanca olmayan tavırları aşmanın yollarının neler olaca-

gının tartışılmasının zaruri olduğuna inanmıyorum. Sonuç olarak

çözüme erişebilmek için sayısı birkaç yüz veya birkaç bine çıkartı-

labilecek soruların Türkiye'de sorulmasını sorgulamak ve cevapla-

rını verebilmek. Bu soruların dünyada, her yerde sorulmasını iste-

mek 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 kurınaya örnek olarak kendi söy-

leminizi sundunuz. Tabii tartışılıması, bu panelin boyutlarının ol-

dukça 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 sözkonusu 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 kar-

şısında olma, onun gündeminin içinde, ya da dışında olma konu-

sunda birkaç şey söylemek istiyorum. Tabi burada bir yanılgıya

düşmemek lazım ki burda konuşanların hiç biri öyle bir eğilimi or-

38 SALI TOPLANTILARI

taya koymadılar ama gene de yanlış anlaşılımamak gerekiyor. Yani

kesin olarak, ideolojik anlamda Batıya karşı olmak gibi ucuz bir ifa-

deyi kastetmiyorum ve kastetmediğimizi sanıyorum. Batıya karşı

da olunabilir, Batının söylemini belirlerne biçimine de karşı oluna-

bilir. Yani gündem belirlemeye yeterliğimniz varsa, onu da belirle-

yebiliriz. Ama çıkış yolunun, Batının eleştirdiğimiz tavrının bizzat

kendisi olma yanılgısına asla düşmemek lazım. Yani o ben merkez-

li, narsist tavrının çok benzerini yani kendi dışında bütün gerçek-

likleri yok sayan batılı tavrını batıya karşı takınımak. Herhalde böy-

le bir kültürel yanılgıya düşmemek gerek; kastedilen bu değil. Eleş-

tirel tavır ve soru sorma derken, kastedilen bu değil; bu konuya bir

açıklık getirmek lazım, bu bir. İkincisi Turgut Bey'in sık sık değin-

diği, Batının 25 yıldır ürettiği felsefenin ikili-duralist-özelliği soru-

nu gerçekten önemli bir sorun ve bugünün onay gören, tartışılan

tırnak içindaki ifadelerle, izlerle, modalarla, akırnlarla adı konan ta-

vırları genelde bu. Turgut Bey'in değindiği o gel git hareketi içinde

dualist düinya görüşüne büyük ölçüde dayanılıyor galiba. Yani mo-

dernistlerin önemli sloganlarından yahut amaçlarından bir tanesi

bu düalizmi, ruh ve düşünce arasındaki duralizmi örneğin 19. yüz-

yıl biçim dünyası ile teknoloji arasındaki kopukluğu ortadan kal-

dırmak, bunu aşmak idi. 20 yüzyıl başında da Batı rasyonalzmi, ba-

tı pozitivizmi, Batı objektifizmi bunu aşmaya çalışıyordu. Bunu aş-

maya çalışırken de gene temel güdümleyicisi büyük ölçüde rasyo-

nalizm, bilirnsellik 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 sorgulanmı-

yor mu? Sorgulanıyor. Rönesansla Barok, Modernizmle Postrno-

dernizm, çok sık gidip gelen rasyonalite ile inrasyonalite, duygu

dünyasının varlığı, özerkliği, öncülüğü meselesi, en azından marji-

nal değilse bile biraz güncel temel akımların kenarında duran ay-

dınların sorguladığı konular bunlar.

Dolayısıyla rasyonalite sadece Batıda yok, Doğan Bey değindi

işte, Doğuda bütün islam öğretilerinin geornetrik rasyonel akılcı

yapısı herhalde MİMARİDE de geçerli, bu büyük rasyonel hiçte Batı-

dakinden eksik kalmayan, onun dışında, en azından ondan aşağı

addedilmeyecek bir rasyonel.

Arna biz soruyu daha genel sorabiliriz, Batının söylemi içinde

değil, çok genel bir söylem içinde, mesela rasyonalite ile veya ras-

yonalizm ile onun dışında alternatiflerin varlığı çevresinde sorabili-

riz; Batıdan bağımsız olarak. Sorulamaz mı sorulur, bu İslam içinde

MİMARİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 39

de sorulur, çünkü global bir sorudur bu, globalitenin gereğidir. Son

olarak deminki soruların cevabını arama babında kesin cevap, her-

halde bir kişinin vereceği bir yanıt hiç değil, bu benim kişisel inan-

cım. Bütün diüinyada bu düalizm, başarılıyorsa ne ala arna, plurali-

lenin, çoğulculuk değilse bile çoğulluğun, ortaya koyduğu Turgut

Bey'e nerdeyse katılacağım bir kaos noktasına, bir kirlenimme nokta-

sına varan bir çevre var.. Çevreden kastım ekoloji değil, görsel çev-

re, 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 Canse-

ver'in de üzerinde durduğu noktaya geliyoruz. Çoğulluk içinde de-

netlenebilirlik mümkiin miü? Acaba bunu mu tartışıyor şu anda

dünya mimarlığı?

A.Y.- Dünya mimarlığının bunu tartıştığını sanmıyorum. Yeni

modernistler için belki, yeni rnodernist bakışlarda bu arayış var; ol-

duğunu sanıyorum. Ama diinya mimarlığının gündemi,ortak etik

oluşturturduğu filan değil, öyle birşeylerden bahseden kimsenin

çok fazla olduğunu sanmıyorum. Arna mesela Yeni Modernistler

dediniz, onlarda belki böyle bir arayışın, daha arınmış bir ortamın

özlemi var denebilir. Benim söziünü ettiğim çoğulluk içinde, tabi

yani diktadan filan sözetmiyoruz, belki bu kişi idrakında gene bi-

reyselci bir ortam içersinde kaçınılmazlıkların, çaresizliklerin yani

kaosun getjreceği katastrofun kaygıları olabilir. Bu bağlamda özel-

likle yine çevreden sözetmek gerekecektir. Aranabilecek bir durul-

ma, hiç olmazsa bir kritik değerlen- dirme gereğinin ortaya çıkaca-

ğını sanıyorum. Yani daha durulmuş bir ortamın, en azından bazı

görüntülerinin ortaya çıkacağını sanıyorum. Yoksa parçalanmanın

sonsuzluğunu düşiüinmek miümkün değil.Yani beş yılda değişen

görüntülerin, yanyana, üstüste yığılarak iiç ayda bir değişeceğini

insan kolay kolay diüişüinemiyor. Bu, dümya niifusunun 100 milyara

çıkmasını düşiüinmek 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 söyle-

mek 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 alrnak olmalı soru sormayı kolaycı bir ifade

olarak kullanmıyoruz burada. Hakikaten soru sormak işin başlan-

gici gibi geliyor. Proje çizen insan açısından söylüyorum basite in-

dirgenmiş bir ifadeyle, 100 metrekare tasarlarken bile 1/5000 den

40 SALI TOPLANTILARI

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 tanımla-

madan onu gerçekleştiremiyeceğimizi kabul etrnek gerek çağdaşlık

için ettiğimiz lafları kabul ediyorsanız, mimnarlık için de kabul et-

meniz gerekiyor. Yani çağdaş olabilimek için soru sormaktan söze-

dildi, bir de yeni söylem yaratma olgusu var. Yaratıp yaratamıya-

cağımız belli değil, şu anda yaratamıyacağımız da muhakkak. Fa-

kat bu çaba önemli, çağdaşlık da bu çabanın başladığı yerde belki

de başlar.

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

ediyorum.

tzı/atroda çağdaşlık sorunsalı

asım 1992

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: METİN AND, BEKLAN ALGAN, CEVAT ÇAPAN,

ORHAN ALKAYA

Aykut Köksal- Çağdaşlık sorunsalını konu alan paneller dizirni-

zin ikincisini gerçekleştireceğiz. Geçen panelde mimarlıkta çağdaş-

lık sorunsalı işlenmişti, bu ay da tiyatroda çağdaşlık sorunsalını iş-

lerneye, 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

bütününün farklı düzlemlere doğru gitmesine yol açmıştı. Çağdaş-

lıktan 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 düze-

yinde kalmadığını, pratik düzeyde de yaşama geçirildiğini görüyo-

TUZ.

Tiyatro hangi noktada, tiyatro ileriye mi, geriye mi gidiyor,

çağdaş olanı yakalarnada Türk tiyatrosu hangi durumda? Bugün

üzerinde duracağımız, çeşitli yönleriyle, çeşitli boyutlarıyla tartışa-

cağımız konu bu olacak.

Tiyatro düşüncesinin ve tiyatro dünyasının ayrı çephelerinden

kişiler konuklarımız. Konuşmaları panelin akışına göre iki ya da üç

turda tammamlamnaya çalışacağız.

Ben giriş sözünü fazla uzatmadan Sayın Metin And'a yönel-

mek istiyorum. Sayın And daha önce kendisiyle yaptığım bir söyle-

şide on yıldır Türkiye'de tiyatroya gitmediğini söylüyordu. Aslın-

da 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 tiyatroda çağdaşlıktan ne anlıyoruz ve gide-

rek Türk tiyatrosu çağdaş olanı yakalamada hangi noktada?

Metin And- Evet bu tiyatro'ya gitmeyişim bizim tiyatroyu kü-

44 SALI TOPLANTILARI

çümsediğim için değil, ben dışarda da gitmiyorum tiyatroya, yal-

nız Asya tiyatrosu olursa onları seyrediyorum, onun dışında hiç bir

tiyatroya gitmiyorum.

Bu biraz da mide fesadı ile açıklanabilir, çok yemek yiyen biri-

nin sonunda artık hiç yemek istememesine benzer. Bütün hayatım

o koltukta geçti, o koltuğu artık çok sıkıcı bulmaya başladım.

Buradan hareketle sözürmne başlayacağım, ben yalnız Türki-

ye'yi değil, dümnyada pek çok memleketin, Avrupa memleketlerinin

de tiyatroda pek çağdaş olduğunu sanmıyorum bazı istisnaların dı-

şında.

Ben iki yön buluyorum çağdaş olmak için tiyatroda, tiyatro-

nun 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 tiyatrocu olmaya başladılar, tiyatrocular da antro-

polog 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 al-

dım. Tiyatroya ölmüş gözüyle bakıyorlar ve tiyatroyu yeniden di-

riltimek çabasmdalar. Bu çabanın sonucu olaraktan da bu iki disip-

linde araştırmalar sürdürüyorlar ve bu şekilde örnek veriyorlar. Bu

henüz bir siüireç durumunda, hiç bir zaman neticeye varılamayacak

fakat buradaki süreçte 21. yüzyılın tiyatrosunun hazırlandığını, ha-

zırlığının yapıldığını görüyoruz. Aşağı yukarı şimdiden ne olacağı

belli belki Michael JACKSON şovu gibi bir şey olacak tiyatro. He-

nüz bunu kestirermeyiz fakat görünürde birtakım çok farklı şeyler

olacağı belli. Şimdi buradaki amaçtan antropoloji ve tiyatronun ne-

ler getirebileceğidir, tiyatrodaki bazı yanlışları silebileceğine inaru-

yorum ben. Daha doğrusu bunları kullananların inancı bu.

Birincisi tiyatroyu tıpkı müzik gibi evrensel bir dil haline sok-

mak, gerek antropoloji yoluyla gerek interkültürel araştırmalar yo-

luyla taze kan vermek ve ona yepyeni bir canlılık sağlamak.

Sonra konular bakımından da tüketilmiş tiyatro, kimi mesaj ti-

yatrosu oluyor, politik bir şeyler söylüyor, o geçince onun modası

da geçiyor bir arada. Evrenseli bulmak tiyatroda, bir örnek vermek

istiyorum; Ben 15 sene gazete eleştirmenliği yaptığım sırada 1B-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 45

SEN'in bir oyunu oynanıyordu Devlet Tiyatrosunda Hortlaklar ve

bu konuda eleştirirme koyduğum başlık "Penisilin öncesi bir oyun"

diye yazdım. ÇÜnkü Hortlaklar'ı bilenler oradaki en önemli soru-

nun frengi olduğunu görürler, irsi olarak frenginin yaptığı tahriba-

t. Halbuki penisilin olan bir dönemde frengi diye bir hastalık kal-

madı, kolayca tedavi ediliyor, o zaman Ibsen'in aldığı tema eskiler-

de kalıyor. Diyelim ki Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde

yazılan piyesler bugün geçerliliğini kaybediyor, yani oradaki me-

sajlar etkisiz kalıyor. İnsanoğlunun birtakım temaları var ki onlar

hiçbir zaman eskimiyorlar, en eski insandan bugüne kadar insa-

noğlunun evrenle hesaplaşması, bu çok kalıcı birşey bugün de var,

bu kadar teknoloji ilerlemesine karşın bugünde aynı sorunlarla

karşılaşıyoruz. Çok zengin olan çok ileri olan Amnerika'da bir kıtlık

oluyor, toprak çatlıyor, ürün vermiyor veya bir sel felaketi oluyor

bütün evler su altında kalıyor ve hiçbir şey yapamıyorlar, çaresiz-

lik içindeler. Eski insan da çaresizlik içindeydi. Yani evrenle hesap-

laşma ve evrensel konu. İşte Antonin Artaud buradan hareketle

birtakım yönergeler saptadı ve bugünkü tiyatro adamları bu doğ-

rTultuda 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 ka-

nıksanmış 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, kimıldamna-

dan onları seyretmek oluyordu. Bu çok pasif bir şey. Sanatta pasif-

lik olmaması gerekir, insan biraz devingen olmalı, kendi hayal gü-

cünü katmalı, fakat bugün gördüğümüz tiyatroda hayal gücüne de

yer yok. Etiyle kemiği ile birtakim insanlar çıkiyor, giydirmişler bir

güzel, odadaki biblolar da yerli yerinde, duvarda tablolar vs. Her-

şeyi biliyoruz, hiçbir şekilde hayal gücümüzü kullanmıyoruz. Hal-

buki 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. Bu-

nu 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 PİCASSO'nun bir tablosunun altın-

46 SALI TOPLANTILARI

da "Balık" yazıyor, bir adam geliyor Picasso'ya "Bunun neresi balık,

balık değil resim" diyor. Bu söz tiyatroda da söylenebilmelidir "Bu

tiyatrodur, o değil bu değil ama tiyatrodur" İşte sanat olamıyor.

Edebiyatın boyunduruğu altında bir şey, hiçbir zaman tiyatro ola-

mıyor. İşte antropoloji ve interkültürel kaynaklarla, yöntemlerle ti-

yatroya tiyatroluğu geri verilecek.

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

Edebiyatın tutsağı olan bir tiyatroda, tiyatro gerçekliğini sırf

metin gerçeklği düzlemine indirgersek konuların tükenmesi diye

bir olgu karşımıza çıkabiliyor.

Şimdi ben hernen 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 kullandı-

ğim, bitirdiğini söyleyebilir miyiz?

M.A.- Hayır tam tersine söylüyorum, tiyatro kendi temel ola-

naklarını kullanamamıştır, edebiyatın boyunduruğuna geçmiştir

ve söze dayanan bir şey olmuştur.

A.K.- O yüzden konuların tükenmesi bir tikanma olarak ortaya

çıkıyor.

M.A.- Tiyatronun kendi bünyesine aykırı bir olay var, tiyatro

hepimizin bildiği gibi "thea" kelimesinden türetilmiş görmek de-

mek, görülen bir şeydir her şeyden önce. Benirm çok sevdiğim Ric-

hard Southem diye bir tiyatro teoricisi var, bir kaç sene önce öldü,

o diyor ki "En güzel tiyatro sağırların 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 di-

yor, görüntü var, o da sağırlar içindir diyor. Bunlar birbirine bin-

miyor, yani mesela Berlin'de, ben o sırada Almanya'da ders veri-

yordum bir üniversitede, Almanya'da henüz birleşmemişti. O uzun

yolları göze alıp bölümdeki profösörler ve öğrencilerle haftada bir

kere o piyesi ("Death, Destruction, Detroit") izlemeye gidiyorduk.

Her görüşümüzde yeni bir anlam kazanıyordu oyun, bir yazı geçi-

yor, benim Almancam yok sayılır, soruyorum yanımdaki Alman'a

ne yazıyor diye, o da "Sen ne kadar anlıyorsan ben de o kadar anlı-

yorum" diyor. Yani metinle görüntü değmiyor birbirine. Aslında

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 47

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 de-

diğimiz metin, sinemacının denetiminde olan bir metindir. Tiyatro-

da da en azından o olmalıdır. Birçok büyük sinema rejisörleri se-

naryo metinlerini kendileri yazıyorlar, bazen de birileriyle işbirliği

yapıyorlar veya gelen senaryoyu istediği gibi değiştirebiliyorlar.

Bizde kılına dokunulamıyor, yani oyun yazarı evinde, yazıyor ti-

yatrocular 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, rastlayarnadığımız çalışmaları

Deneme Sahnesi'nde yapıyordu. Sayın Algan, Sayın And'ın söyle-

diğinden çıkartabileceğimiz net bir sonuç var; Tiyatro metinsel üre-

tim düzeyinde ele alınırsa bazı tikanmalar ortaya çıkacaktır çok do-

galolarak. Ama tiyatro kendi olanaklarıyla bunun çok daha ötesin-

de. Katılımın devreye girdiği bir mekanın içinde, oyunun, seyirci-

nin, oyuncunun birlikteliğinin anlamsal yükler taşımaya başladığı

ve bu olanaklarla sözünü söylemeye çalışan bir sanat dalı tiyatro.

Bu anlamda dünya tiyatrosu hangi noktada? Siz çağdaşlıktan ne

anlıyorsunuz, çağdaş olan ne sizce? Giderek Türkiye'deki bugünkü

tiyatronun bu bağlamda konumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Beklan Algan- Evet çağdaşlık meselesini şöyle özümlemeye ça-

lışayım, ben kısaca toparlayabilirsem, bence çağdaşlık ki bunu bu

anlam içinde tiyatroya bakmamız gerekir herhalde. Belirli bir za-

man ve uzam içinde düşün, sanat, bilim ve tekniğin en son atılımn-

larını izlemek, bunların arasındaki bağları ve ilişkileri tarihsel bo-

yutunda inceleyerek yorumlamak ve elden geliyorsa aktarmak bir

çağdaşlık noktası olarak ele alınabilir. Çağdaşlığı bu şekilde tanım-

lamaya kalkarsak, tiyatronun yeri neresidir, bence, uzmanı sayıl-

mam katiyyen, herhalde uzmanı olduğunu söyleyecek uzman da

vardır Ama azdır. Dünya tiyatrosunu saptamak gerekiyorsa bilebil-

diğim, izleyebildiğim kadarıyla bence çağ dışıdır. Bazı atılımlara

gebe olmaya çalışan çalışmaların ötesinde, özellikle kurumsallaş-

mış dediğimiz tiyatronun meselesi bu tanım açısından çağ dışıdır.

Çünkü henüz dedikleri gibi Kopernik devrimini bile yaprnamış bir

durumdadır. Sanat dalları arasında da bence en geri kalmışıdır, se-

bebi çok açık ve belirlidir.

A.K.- Hangi yönleriyle çağ dışıdır?

B.A.- Çünkü demin çağdaşlık dediğimiz deyimin, tanırnlarna-

48 SALI TOPLANTILARI

nın fenomenlerini yaşarnamaktadır. Nedir düşün, diğer sanat dal-

ları, 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 çağdaşlıktır diye tanım-

ladığım zaman ben, tiyatro bunu sanmıyorum ki yapmaya bile ça-

lışmıyor henüz. Bu açıdan tabiatıyla hele böyle korkunç bir hızla

ilerleyen dünya'da davamlı geri kalımak 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 kastediyorsu-

nuz?

B.A.- Hayır, bunu söyleyince tepemizde bilmem ne ışınlarının

değil, zaten ilerde Metin Bey'in söylemeye çalıştığı gibi tiyatronun

kendi özdiline 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 özdili tanımlarnaya doğru

gidebilir miyiz?

B.A.- Farklılık ilk önce çıplaklığa, kendi özbenliğine dönüş de-

mektir, yani teker teker ele alırsak, tiyatro da bir iletişim organı ol-

duğuna göre ve bu iletişim organlarının bu kadar delice, hızlıca in-

san varlığını ve ilişkilerini etkilediği bir dünyada diğer iletişim or-

ganları bunun için de tiyatro, sinema, radyo, televizyon video, ba-

sın ve her türlü iletişim araçlarıyla karşılaştırdığımızda tiyatroda

ne var ki öbür iletişim araçlarında olamayan diye bir soruya varılı-

yor. Bu eninde sonunda herkesin bildiği gibi açıkça canlı bir insa-

nın 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 sa-

natlar da dahil olmak üzere tiyatroyu ayıran bir özellik olarak baş-

lıyor. Şirmdi oradan başlarsak deniliyor özüne dönmemiz gereki-

yor.

Çağdaş tiyatro giderek oradan başlaması gerekiyor, tabi bura-

da parantez arası bir şey söylememiz gerekiyor, yanlış bir anlama

olmasın, buradaki tiyatro anlamım ben bugünkü tiyatro, opera, ba-

le filan falan deyiminin hepsini kapsayan bir anlamda kullanıyo-

rum, buna tiyatro da demiyebiliriz, yani sahne üstü gösterimi ola-

rak ele alabiliriz. O bakırndan o noktaya dönüp o noktadan itibaren

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 49

yeniden kurulması, inşaa edilmesi gereken bir süreci yaşaması ge-

rektiğini düşünüyorum tiyatroda.

Uzatmadan konuyu özellikle Metin Bey'in biraz evvel bahset-

miş olduğu işaretler, kültürler arası meseleye biraz değinilirse ko-

nuşulacak sözler olabilir.

A.K.- Sağolun Sayın Algan, Sayın Çapan bu cenahta bir con-

sensus ortaya çıktı daha ilk başta.

Cevat Çapan- Ben bir masalla başlarnak istiyorum; Tanrı evreni

yaratmış; altı gün geçmiş. Yedinci günde bakmış, insanlar sıkılıyor

fena halde. Eğlensinler diye tiyatroyu onlara arımağan etmiş. Bu

Veler Brook'tan naklen bir masal. Kendim uydurmadım. Tiyatro in-

sanları bir süre eğlendirmiş, insanlar tiyatro ile eğlenip ilgileniyor-

lar bir çeşit. O zaman tiyatro çağdışı görünmüyor, amna bir süre

sonra sıkılınaya 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, meleklerin-

den birini çağırmış, bir kelime yazmış kağıda, meleklere vererek

alın götürün, bunları insanlara verin demiş. Melek de getirmiş o

kelimeyi vermiş insanlara. Açınış okumuşlar. Şimdi isterseniz bu-

rada yüksek sesle düşünelim, okuduğum metin İngilizce idi, "İnte-

rest" diye bir kelime. Ben bunun "ilgi" olarak çevrilmesinden yana-

yım, arna bu çıkar olarak da "faiz" olarak da, "yarar" olarak da çev-

rilebilir. Bu kelimeyi anlamaya çalışmışlar insanlar; "ilgi", "yarar",

“çıkar" Kişiye göre değişen bir şey, ancak "ortak çıkar, yarar" olur-

sa, belki eğlenceli bir şey olabilir diye düşünmüşler. Bu "ortak ya-

rar", bu "ortak ilgi" tiyatroyu kurtaran bir şey olmuş. Bu sadece ti-

yatro için değil, öbür sanat dalları için de geçerli bir mesele olarak

düşünülebilir.

Tabii burada bu masal bizi Metin And'ın sözlerine de yaklaştı-

rıyor. Yani gerçekten bir çeşit kültürler arası ilgi olması gerekir ki,

tiyatro çağdaş olabilsin. Çünkü tiyatro ve öbür sanatlar, ama özel-

likle tiyatro, toplumsal bir sanat olan tiyatro, ister istemez insanlar

arasındaki ilişkileri, kültürler arasındaki ilişkileri de göz önünde

bulundurmak zorundadır. Yani böyle yaptığı zaman, söyleyecek il-

ginç bir sözü olabilir, yani ilgi, bir ilginçlik yaratabilir. Zaman za-

man tiyatronun bu ilginçliği yakaladığını görüyoruz tarihte, yani

burada bir tiyatro tarihi dersi vermek istemiyorum. Tiyatronun

çağdaş olabildiği dönemler var. Bu dil çağ değiştikçe zaman akışı

içinde elbette eskiyor, ama tiyatro çok kolay değişen bir sanat de-

ğil, tutucu bir biçimi var tiyatronun. Biraz seyircinin beğenisine

bağlı. Belki biraz değişen koşulları, Beklan'ın söylediği teknolojik,

50 SALI TOPLANTILARI

bilimsel alandaki ilerlemeleri hernen 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 bi-

liyor, 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 sahnedecanlandırışı 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, ti-

yatro 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 gi-

zini büyük bir kendini adama ile, kendilerini o işe adayarak yapı-

yorlar. Yani dillerini, tiyatro dilini en yetkin biçime getirmeye çalı-

şıyorlar. Bunu bizim tiyatro eğitimimizle karşılaştırdığımız zaman,

inanılımayacak kadar güç bir şey. Bu yüzden tiyatro antropolojisi

gündeme geliyor bir anlamda. Çünkü tiyatro antropolojisi toplum-

ların, 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 uygulayıcıla-

rının Asya ile ilgilenmelerinin temelinde bu yatıyor. Yani bakıyor-

sunuz Hindistan'a, Çin'e, Uzak doğuya gidiyorlar, orada bu gele-

neksel tiyatronun bir çeşit uygulama gizlerini bulmaya çalışıyorlar.

Bunda Antonin artaud'nun da büyük katkısı var, bir çeşit bize ha-

tırlatması var. Tabii bu mide fesadı hikayesi de ilginç! Ben aç kal-

mış hissediyorum kendimi. Aslında tiyatro için hiç bir zaman yete-

rince doymamış gibi görüyorum. Bu yüzden de bir takım abur cu-

bur şeylerle karnımı doyurmaya çalışıyorum. Çünkü her yerde ke-

çi boynuzu gibi de olsa, tiyatronun bazı besinleri karşımıza çıkabi-

liyor.

Tiyatronun Türkiye'de, yabancı ülkelerde, bir çok ülkede çağ-

dışı oluşunun nedeni, insanların çağdışı bir yaşama biçimi seçmele-

rinden kaynaklanıyor. Yani her sanat saygın bir iş ortaya koymak

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 5I

istiyorsa, hayatın niteliğini araştırır, nasıl bir hayat yaşıyoruz? Bu-

nu 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, bi-

limin en ince buluşlarını bilmesini bekleyemeyiz. Çünkü bir sanat-

çının, bir tiyatrocunun gerçekliği algılayışı, gerçeklikle ilgili sezgi-

leri çok başka dalga uzunluklarında olabilir. Ama bundan yararla-

nabiliyorsa, yararlanması onu zenginleştiren bir şeydir. Onun dili-

ni daha anlamlı, daha etkili kılan bir özelliktir. Elbette onlardan ya-

rarlanmalıdır.

Ibsen konusuna gelince; Ben Hortlaklar'ın çağdışı bir oyun ol-

duğunu sanmıyorum. Çünkü birtakırn oyunlar yazıldıkları dönem-

de 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 almıyordur,

Hortlaklar'ın teması frengi değildir, dürüst yaşamaktır. MAdam

Alving, Nora gibi kapısını çarpıp çıksaydı, gördüğünüz evde kal-

mış, umutsuz kadın olmayabilirdi. Yani kocasının yalanlarını ört-

meye çalışan iki yüzlü bir kadın olmasaydı, seyrettiğimiz oyun or-

taya çıkmazdı. Ibsen'in her zaman, çoğu zaman oyunlarında ele al-

dığı sorun ahlak sorunudur, ya da hayatın niteliği sorunudur. İn-

sanlar nasıl yaşıyorlar. Yaban Ördeği'nde Ekdallar neden öyle yaşı-

yorlar. 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 çıkar-

lar. Yani bu bakımdan haklı Metin And, çünkü oyun bir frengi so-

runuymuş gibi anlatılıyorsa, oyun o zaman eskimiştir. Çağdaş ti-

yatro, 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 yüz-

den de Jan Kott Çağdaşımız Shakespeare diye bir kitap yazabilmiş-

tir 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.- Bıktırmayalım, müşteri velinimetimizdir.

A.K.- Sayın Alkaya, sanıyorum yavaş yavaş Türkiye'de tiyatro-

nun niye çağ dışı bir konumda olduğunu da sorgulamaya başlama-

mız gerekiyor. Sayın Algan'ın 10 yıl önce denemeler yapmaya ça-

52 SALI TOPLANTILARI

lıştığı, çağdaş olana yönelik arayışları uygulamaya çalıştığı bir ku-

rum, bugün gişe derdi önde olan bir kururna dönüşmüş. Acaba zo-

runlu 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 kay-

gim var. Türkçe çok ilginç bir dil, Türkiye ilginç bir toplum, her şey

başka anlamlara geliyor. Biz müthiş bir kavram erozyonu içinde-

yiz. Geçenlerde bir vakıf toplantısında, politik bazı olan insanların

kuracağı bir vakif bu, böyle bir şey önerdim; en başta devrim söz-

cüğünün önüne iki nokta üstüste koyup ne anlama geldiğini anla-

talım dedim. Çünkü oradaki insanların, benim, kendimizi devrimci

insanlar olarak tanımlamak gibi bir meselemniz var. Şimdi çağdaş-

lık, 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 strüiktürünün için-

de 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 hissediyo-

rum kendimi: Değişenin içinde aynı kalanı yakalayandır bence çağ-

daş 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 tü-

kendiğinde hâlâ sürinekte 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 ya-

kalamış bir edebi akımı, bir tiyatro oyununu, her neyse, alıp bura-

ya getirip 1/1 uyguladığınız zaman çağdaş olmazsınız. Oyun ya-

pıldığı yerde ve anda çağdaştır, siz onu bir saat sonra buraya taşır

ve aynen tekrarlarsanız çağdaş olmazsınız. Çünkü herhangi bir

katkınız yoktur. Çağdaşlık aynı zamanda bir katkı içerir bence. Bir

de sözlüklerde tali anlam olarak kullanılan bir karşılığı eklernek is-

tiyorum; eşzamanlılıktır çağdaşlık. Şimdi birkaç örnek verirsem

daha iyi anlaşılacak. Örneğin, bizim ülkemizin tiyatrosunu sordu-

nuz... Cumhuriyet Dönemi yazarları iyi yazarlar, yetenekli yazarlar

ama bakıyorsunuz yapıtları kalımamış bugüne. Mesela Necip Fa-

zıl'ın "Reis Bey"i kalrnamış da Aristophanes'in "Eşek Arıları" çağ-

TİYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 53

daş. Aristophanes'in "Eşek Arıları"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 kalrnamış, arna Aristophanes'in mübadele değeri var. Söyle-

mek istediğim bir şeyi Cevat Çapan söyledi; ben de Hortlaklar'ın

çağdaş bir oyun olduğunu düşünüyorum. Ola ki frenginin yerine

AlDS'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 çıkına konusun-

da...

O.A.- Elimden geleni yaparım ama ben öncelikle edebiyatçı-

yım. Belki bundan çok fazla kurtulamayabilirim. Şirmdi Shakespea-

re 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, tamarmen müzeografik anlam-

da, Elizabeth döneminin bütün gereklerine uyarak hatta Globe Ti-

yatrosu'nun eşi bir tiyatro inşaa edilerek oynandığında,o oyun me-

tinsel olarak çağdaş olmasına rağımnen 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. Söy-

lediğiniz arkaik bir uygulamadır. Bunun hayatta yeri yok mudur?

Vardır tabii... 16. yüzyılda insanlar nasıl tiyatro seyrediyorlardı ko-

nulu bir laboratuvarda bu çok çarpıcı olabilir. Ama bu çağdaş ti-

yatro değil. Shakespeare'de çağdaş olan göstergesel olan değildir ki

zaten.

A.K.- Dernek ki metinsel gerçekliğin dışında.

C.Ç.- Cevap vermiştim ben sanıyorum.

A.K.- Tartışma yeniden metin düzeyine geldi. O noktadan ha-

reket 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 insa-

nın varolmasından beri değişmeyen temel izlekleri sürüyor olma-

54 SALI TOPLANTILARI

sında arketipel izlekleri sürüyor olmasında. Aşkı, ihtirası, tutkuyu,

iktidar yönelişini vs. bunları sürüyor ve bunları müthiş bir kurgu

ile geliştiriyor olmasmnda; birbirine zincirleme izlekler olarak bağlı-

yor olmasmda. Bu anlamda Shakespeare çağdaş, bu anlamda admı

vermeye gerek var mı bilmiyorum, bir sürü Türk yazarı çağdaş de-

ğil.

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 kon-

sensus oluştu. Ben de orada büyük ölçüde kendimi size yakın his-

sediyorum; ama acaba biz mi çağ dışıyız?. İlk başta okuyacaktım;

ben pek fazla optimnist bir insan olmadığım için, alımtım da Fuen-

tes'in makalesinden bir paragraf: "En sonunda Homner'in kahrarna-

nı kibrini doyurabilecek, artık doğayı mahvetme yeteneğimiz var.

Artık doğada tragedyanın kahramanı gibi ölümü tanıyacak"

Bugün geldiğimiz noktada bizim anladığımız anlamdaki çağ-

daşlık tükeniyor mu acaba?. Yani biz üretilen her şeyi çağ dışı bu-

luyorsak, acaba biz mi kontr noktadayız. Kendimi size çok yakın

hissederek söylüyorum, acaba biz mi çağ dışı kaldık?.

Çağdaşlığın ölçüsü nedir? Forme olduğunuz süreçte edindiği-

niz değerler, düşünceler skalasıdır; bunun toplamıdır çağdaşlık.

Kendi oluşumunuzun ve kendi sürdürdüğünüz hayatm temelinde,

odağında yakalayabildiğiniz şeyler çağdaştır. Acaba hayat, şu post-

modern strüktürün içinde bambaşka bir mecraya mı akıyor? Acaba

biz o yüzden mi bir kanalda tiyatroyu sıfırdan başlatmak, bir ka-

nalda showbusiness'e projekte etmnek gibi bir ikilemle karşı karşı-

yayız? Bakıyoruz, 20. yüzyıl müthiş bir akımlar, ekoller, metodlar

patlamasma sahne olmuş ve 20. yüzyıl sonunda biz, çok büyük öl-

çüde, tiyatroyu 3.000 yıl geriye götürsek ve oradan yeniden mi inşa

etsek, gibi şeyleri düşünmeye başlamışız. Bir yandan da müthiş bir

disütopya üretmişiz. Sayım And'm disütopyası çok tartışılır gibi ş;e-

liyor bana. Pozitif anlamda çok akla yakın yönleri var. 21. yüz.yılm

tiyatrosu Show business mi olacak, bir Michael Jackson şovunun

izdüşümü mü olacak? Bütün bunlar önemli, ama gene d tiyatro

var olacaksa metinle birlikte var olacak, tekstüel bir yapısı olacak

diyedüşünüyorum. O anlamda tiyatroyu müziğe yaklaştırmak pek

mümkün görünmüyor. Tiyatroyu müziğe yaklaştırmak, ırtirzij;e de

haksızlıktır çünkü. Tiyatro o zaman başka bir şey olur, tıyatro ol-

maktan çıkar. Teksti dışlamış olan yeni bir yapı olursa, yenı bir te-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 55

atral yapı olursa, yeni bir metod ortaya çıkarsa, bu tiyatroyu dışla-

mış dermektir. Bazı türler ölür. Nasıl dinazorlar ortadan kalkıyorsa,

belki 8-10 yıl sonra insan soyu da ortadan kalkabilir! Kalkmasa bi-

le, 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 ara-

mak gerektiğini düşünüyorum.

Kültür antropolojisi çok önemli 1970 lerde özellikle bu konuda

patlama oldu. Multikültüralizm hareketinin patlarnası, çok fazla

postmnodern strüktürün içersinde oldu Afrika'dan bir şeyler, As-

ya'dan bir şeyler, biraz Orta Doğu biraz Latin Amerika, yani herke-

sin taşıdığı birikimi ortaladı ve o ortalarmanın sonucunda sorgulan-

mamış bir sentez ortaya çıktı.

Türkiye'de Çağdaş Tiyatrodan söz etinek mümkün mü? Bence

mümkün değil. Çünkü zamana dayar:klı, bugün hâlâ kalıcılığını

koruyan, postmnodern bir strüktür a',ısından değil, bizim değerleri-

miz açısından, yani bizim çağdaşlığa yüklediğimiz aydınlanma te-

melli olan ya da Shakespeare temelli olan ya da Aristophanes te-

melli olan her neyse, değerler açısından kalıcı olan bir yapıt var

mı? Yok gibi geliyor bana. Olmaması da çok doğal, her şey gibi ti-

yatro da çok geç gelmiş bu coğrafyaya. Nasıl bizim ressamlarımız

Picasso kübizmi araştırırken, yeni yeni empresyonizmi keşfedip

baş tacı etmişse, tiyatroda da, laboratuvarlar kurulmuşken, biz hâlâ

15. yüzyılda İspanyol Tiyatrosunda bulunmuş olan smültane dekor

sistemini çok büyük yenilik zannetmişiz. Vasfi Rıza ekolünü kaste-

diyorum, müthiş bir yenilik gibi gelmiş smültane sahne. Oysa 17

yüzyılda bütün Avrupa tiyatrosunda var, 15.yüzyılda İspanyol ti-

yatrosunda var. Her şey gibi Batılı anlamda, Yunani anlamda tiyat-

ro bize geç geldiği için, şanssız bir durum sözkonusu. En fazla çağ-

daşlığa yaklaşanlar, temnel izlekleri sürenler, metin anlamında Na-

zım Hikmet'in Ferhat ile Şirin'inde bir çağdaşlık yakalarmak inüm-

kün ama onu Leyla ile Mecnun'da da yakalarsınız, Rorneo ve Jüli-

et'te de yakalarsınız. O ümitsiz aşkın hikâyesi çok temel bir izlektir.

Konuşmayı açarken Türk Tiyatrosu ileriye mi geriye mi gidiyor de-

miştik, ben Türk Tiyatrosu'nun ne ileriye ne geriye gittiğine inan-

miyorum.

A.K.- Ben Orhan Alkaya'dan alıntı yaparak söze girmek istiyo-

rum. Orhan Alkaya çağdaşlık bir katkıdır demişti, özgün olanı ya-

kalamak, 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

56 SALI TorLAN'TILARI

söylem geliştirme olarak tanımlayabilir miyiz? Şirmdi yine metinin

ötesine geçerek Türk Tiyatrosu çağdaş olanı nasıl yakalayabilir?

M.A.- Söze başlamadan önce demin Cevat Çapan Ibsen konu-

suna değindi, ben oldum olası Ibsen'i severmedim ama frengi ola-

yında haklıdır. O zaman gençlik yıllarında her yazıya çekici bir

başlık bulmak hevesiyle yapılmış bir şey, New York'da eleştirimnen-

ler de bunu sık sık yaparlar, böyle bir çarpıcı başlık bende "penisi-

lin öncesi" boşluğunu doldurttu gayet tabii ki Iİbsenin bu oyunu

yalnız frengiden ibaret değil Hortlaklar'da, o bakırndan uyarısı için

kendisine teşekkür ederim, haklıdır tarnamnen.

Şimdi ben bu metin meselesine geliyorum, ondan önce de kü-

çük bir fıkra anlatmak istiyorum. Beni Japonya'ya bir seri konfe-

rans vermek için çağırdılar bir ara. fakat Japonlar herşeyi Japonca-

ya çevirmek istiyorlar, Bunun için görevli profösör bana yazdı ve

konferansın metnini bir ay önceden gönderin, ben de çevireceğim

dedi. Ben de ona mektup yazdım "Ben hiç bir konferansırnda hatır-

latma kağıdı bile kullanınam, sadece konuşurum, onun için size

metin veremiyeceğim, metin versem de onu takip edemem, aklırna

o sırada ne gelirse onu konuşurum" dedim, derslerde de öyle, yani

bir yere giderken ne söyleyeceğimi bilmeden giderim öyle alışmı-

şım.

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, Ja-

ponlar gülüyor, dikkat ettim üç veya dört kere "metin" kelimesi

geçti Türkçe olarak, ve buna güldüler. Demiş ki metin durnek Türk-

çede teksttir aynı zamanda konferansçının da adıdır, Metin "me-

tin"i sevrniyor

Aslında metin tiyatroda eğer bir yazarın bugün olduğu gibi

evinde yazıp tiyatroya getirdiği metinse, evet ben metne karşıyım,

fakat metin olmayan tiyatroda bile metin vardır. Metinsiz tiyatro

olmaz o bakımdan katılıyorum.

Örneğin balede yazılı bir metin belki yarım sayfa belki üç sa-

tırlık metin vardır fakat balenin metni vardır aslında baştan sona

kadar gider. Şimdi yazarları bakımından birkaç kısma ayrılır me-

tin. Bir yazar vardır ki o aynı zamanda tiyatronun içindedir o

adam, büyük yazarların hepsi böyle. Sözpelimi 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 roportajda bugün be-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 57

lirttik Shakespeare, Rorneo Jüliet'i yazıyor evinde ertesi gün orada

Mercutio rolünü oynuyor.

Moli&re hem topluluğun başı hemrm baş oyuncusu hem de yaza-

rı. 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

tiyatrocu gibi işliyor, böyle yazarlar var. Türkiye'de pek makbul

değil bu yazar ama ben çok seviyorum Peter Shaffr'ın oyunlarında

bu var, mesela "Eguus (Küheylan)" diye çevrildi bizde; hangi yerde

sahneye koyarsanız koyun belli bir düzeyi tutturur, hatta bizde oy-

nandı. Cüneyt Gökçer İngiltere'ye gitti gördü ondan sonra koydu

sahneye dediler. Halbuki gitmrnedi biliyorum fakat ingiltere'deki ka-

dar başarılı öldu. Mozart'ın Arnadeus filmi olsun, filrninde senar-

yosunu 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 ya-

zan. Ben edebi heyette olduğum için biliyorum tiyatro oyun açlığı

çekiyor. Arman Türk Yazarlarını oynayalım deniyor ve ne gelirse

oynuyor. Bir oyunu oynanan yazar (Bir takım entrikalar dönüyor

durmadamn). Bir kısmı basınla ilişkili olduğu için baskı yapıyor ti-

yatroya, aleyhinize yazılar yazarım ille bu oyunu oynatın diye. Bü-

tün bu dalavereleri bildiğim için Türk seyircisine gayet nahoş, hiç

tiyatro ile ilgisi olmayan şeyler veriliyor.

Türkiye de de var böyle tiyatrocu 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 zannediyo-

rum benim çok sevdiğim Tanzirnat Döneminden çok geriye düş-

tük, çünkü bu olay tanzimatta vardı. Osmanlı Tiyatrosunda yazar-

lar da tiyatronun içine girmişlerdi, o zamanki yazarlar Ali Bey, Na-

mık Kemal, Ahmet Mithat da bir ara girmişti, içindeydiler tiyatro-

nun. 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-

58 SALI TOPLANTILARI

mak üzere, orada yazar var zaman zaman, fakat tamamiyle bir

adamm, rejisörün tasarımı bir bütün oyun. Ve bunlar yazarları ışık-

çı neyse dekorcu neyse o gibi kullanıyorlar, yani yazarın da bir kat-

kısı oluyor. Fakat bu çalışma sonunda toplu, kollektif bir çalışma

olarak ortaya çıkıyor. Onun için çok güzel tiyatro, ben çok seyret-

tim 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.

Tamnamiyle bir ekip çalışması ama bir beyin bir yaratıcı var. İş-

te onu diyorum, Şair şiir yazıyor, şiirin yaratıcısı şair, resmnin yara-

tıcısı ressam, binanın yaratıcısı mimar, peki tiyatronun yaratıcısı

kim?. Bu soruyu sormak lazım, işte tiyatronun yaratıcısı oyuncu ve

Tejisör yani iki unsur var. Türkiye'de inanm bir tek tiyatro adamı

gelmiştir, tiyatro kafası belki şaşıracaksınız bunu söylediğim za-

man İsmail Hakkı Baltacıoğlu, İsmail Hakkı Baltacıoğlı tiyatro ile

çok ilgilenmiştir. Tiyatroda öze doğru araştırmıştır. Bütün Rus

Vahtangof'ları, Meyerhold'leri incelemiş ve bunlardan çıkardığımız

öz tiyatro nedir, öz tiyatroda kabukları çıkarırsanız geriye iki şey

kalır. Biraz evvel Beklan Algan'ın söylediği şey seyirci ve oyuncu

kalıyor, işte tiyatro sanatı budur. Onun üstüne eklenen şeyler gü-

zel, zenginleştiri onu arna hiç bir zaman bu ikisi arasındaki alışve-

rişi etkilernemiştir. Bu alış veriş kaybolmuştur Türkiye'de, işte be-

nim tiyatroda çağ dışı anlayışım, seyirci oyuncu ilişkisinin kaybol-

masımdandır.

Şimdi altın çağlara bakalım; Antik Yunan Tiyatrosu; Bir festi-

valde Yunan seyircisi belki 20 tane Kral OIDIPUS 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 Me-

dea onun için önemli değil, Medea ya da Kral OIDIPUS önemli de-

gil, önemli olan onun nasıl oynandığı ve nasıl gerçekleştirildiği.

Koltuğa böyle mıhlanıp ta sonuna kadar seyretmiyor, ben işte bu

canlı ilişkiyi kastediyorum. Bunun üstüne bir çok göstergeler kine-

tik unsurlar, tekst, söz, müzik, makyaj, dekor ne koyarsanız koyun

arna bu ikili ilişkidir tiyatroyu yapan ve bunu ilk defa Türkiye'de

canlı bir sesle söyleyen İsmail Hakkı Baltacıoğlu olmuştur ve uygu-

larna da yapmıştır. Tiyatroculuğu zayıf olduğu için uygulamaları

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 59

ilgi görmemiştir, fakat kitapları çok ilginçtir ve bize bunu öğreti-

yor, bunu hepimiz biliyoruz bugün ama bir çeşit bilmezlikten geli-

yoruz. Gene de yazar olamaz filan demesem bile tiyatro sanatını

arayalım her şeyden önce. O edebiyatın malı tekst tabii tekst de

olur, olrmaz arna 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 ilşkisi kaybolmuştur" Sonunda bu oyuncu seyirci

ilişkisini buluyoruz ve bunun üzerine inşaa edilecek çağdaş olan.

Saym Algan, sizin de 1970'lerdeki çalışmalarınız o ilişkiden yola çı-

karak tiyatronun sözünü kurmaktı, çağdaş bir tiyatro dili oluştur-

maktı. Niye o arayışlardan geriye gidildi?

B.A.- Bu soruya gelmeden önce ilginç bir noktada kaldı, ora-

dan 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 çağ-

daş bir katkıdır, oluşum vardır denilecek. Ben onu biraz evvel Me-

tin'in değindiği noktadan da almak istiyorum. Kısaca yaratıcılık

meselesi nedir ki tiyatroda yaratıcılık nedir diye bakalım. Yaratıcı-

lık bildiğim kadar son yıllarda ele alman değinilen ve araştırılan

operasyon masasına konulmuş bir konu olmasına rağrnen şu nok-

talar denilebiliyor ancak, uzmanları, doktorları veya alanlarda çalı-

şan kişiler. Normal bir takıntısı olmayan her insanda yaratıcı bir

güç potansiyeli vardır. Mesele bu potansiyeli nasıl deşifre edip or-

taya çıkarılması dedikten sonra bu prosesi yaşarna geçiren veya or-

taya 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 yaratı-

cılık potansiyeli dışlanmış olarak karşımıza çıktığı vakit anlanması

için bir ölçü kendi kendirme, 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 ala-

nına geliyor. Sanatı üreticilik diye, sanat üretiliyor diye tanımlıyo-

ruz bunu. Halbu ki üreticilik malum, doğrudan doğruya birbirinin

eşi tıpkısı olması, sanayi kolundan aktarılması.

A.K.- Dizisel üretirne sözkonusu olduğunda.

B.A.- Akan band meselesi, yürüyen band olayı ile karşı karşı-

yayız. Buna karşılık yaratıcılık dediğim gibi bir kereye mahsus, bir

kişi tarafından, şimdi bir kişi tarafından bir kereye mahsus mesele-

60 SALI TOPLANTILARI

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 tiyatroda yaratıcılık kime aittir? Hermen

diyoruz ki kollektif bir yaratırndır, acaba öyle mi, yaratıcılığın kol-

lektif olmasına imkan var mı acaba. Eğer varsa demek ki herkes de-

rece derece değişik bir yaratım meselesini gelip tiyatro olayına atı-

yor, o toplanıyor, oradan bir bütün olarak eğer çıkabiliyorsa çıkı-

yor. Eğer değil de bir kişiye ait, bir kişi sözkonusu ise bu değişik fe-

nomenlerin 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 ya-

zılı 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 iyiyse, 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 tiyatroda kimdir?. Ben şahsen

kollektif bir yaratıcılığı şu anki anlayışımın 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 sü-

rü kimse de oyuncu değil diyor. Bugünün yeni akımlarının daha

fazla rejisör falan diyor, benirim hoşumna gidiyor arna 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 uzatınamamk

için toplamaya çalışayım bu yeni mi diyelim veya bu değişik bilim

düşün alanlarının tiyatroya akışı nedeniyle yaşadığımız çağda bir-

den bire tiyatroya bakışımızın termnel ögeleri 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 tiyatroda ilerliyor. Her yerde dünyanın neresinde olursa

olsun oyun ortaya konulduğu vakit, konulmaya başlandığı vakit

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 61

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 oyun-

cuların ve diğer tiyatro yapımcılarının değişik fikirlerini potasına,

potaya getirmeye çalışır da eninde sonunda o pota içinde bir bü-

tünleşmeye götürmeye ve başarı derecesi bu bütünleşme ve birleş-

mesinden doğuyor. Hayır! bugünlerde demeye kalkıyoruz ki,yolu-

nu arıyoruz bu nasıl olur diye. Bu bütünleşmeye birbirine benze-

meye, bir konsensusa, evete giden değil, kendi kimliklerini koru-

mak şartıyla karşı karşıya kaldı. Yani nedir tiyatro olayı aktörler

grubu dersek aktörler grubunu o konu üzerindeki birbiriyle uyuş-

ması, eninde sonunda bağdaşması değil kendi özgünlüklerini sa-

vunmalarını. Aktörlerin rejisörle, rejisörün metinle, metinin diğer

tiyatro elemanlarıyla buluşması, öpüşmesi, sarılıp benzer bir nok-

tada 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, çatışmada-

ki ana noktaları koruma olayında, yani yaptığımız tiyatro o bir

gün, açılış gününe doğru giden hummalı kaotik yaşam düzeni için-

de varmak istediğimiz o mutlu anı ters yüz etmeye başlıyoruz. Bü-

tün bunların içinde kısaca anlatmrnaya, bence anlatmaya çalıştığımız

kimlik ve yaratıcılık meselesinin korunması olayı yola çektiği gü-

dümlediği 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 ka-

lıcılığı olmadığı için, yani resmi bir kimlik kazanamadığı için yal-

nuz yapılmalarının istek ve heveslerine bağlı kaldığı ve onlar şu ve-

ya bu nedenle ortadan çekilmek zorunda kaldıkları vakit olduğu

gibi işin hiçbir iz bırakmaksızın silinme meselesi. Yeni bir fırsat çık-

tığı vakit yeniden, siz 10 yıl evvelki insan değilsiniz ve bir 10 yıl-

dan daha evvelden başlarnak mecburiyeti hasıl oluyor. Hiç göstere-

ceğiniz malzeme yok, ortada yok olmuş hepsi. Özellikle bu gibi ça-

lışmalarda metni gösteremiyeceğiniz için yaptığınız şey perdenin

kapandığı gün bitiyor, yok oluyor bu acı tarih, boyuna kendini yi-

neliyor.

AK.- Evet Sayın Algan sağolun, Sayın Çapan az önceki konuş-

62 SALI TOPLANTILARI

manız da çağ dışı olmak zorunda tiyatro dediniz biz çağ dışını ya-

şıyoruz diye bir genelleme yaptınız.

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

yaşıyorsa olabiliyor.

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. Gerçek-

ten Türk Tiyatrosu bir katkı getirebilir mi? Yeni bir özgün söz geti-

rebilir mi? Getirdiği Batı şöylemine bir ek olabilir mi? Ya da ona

muhalif bir söylem mi olacaktiır? Çağdaşlığın bir katkı olarak ta-

nımlanması herhalde karşı çıkılmayacak bir tanım gibi geliyor ba-

na.

C.Ç.- Tabi getirmezlerse, gidip kendimizi denize atrnamız la-

zım. İlk sorunuza döneyim. Tiyatroda bir arayış var mı çağdaşlaş-

mak için? Tiyatro ne zaman çağdışı duruma düşüyor? Kendi çağını

anlayamaz ve anlatarnaz duruma geldiği zaman. Böyle birtakım

şeyleri terncit pilavı gibi seyircisine sunduğu zaman, tiyatro çağdışı

oluyor. Bakıyoruz. Bu eskime nereden kaynaklanıyor? Bir çeşit be-

yinsizlikten, düşünmemekten kaynaklanıyor ya da duymamaktan

yani yeterince canh olamamaktan, yaşayamamaktan kaynaklanı-

yor. Bu yüzden de tiyatro tarihine baktığımız zaman, tiyatronun

canh dönemleri var. Altın çağ dediğimiz dönemleri var. Bir de ti-

yatronun karanlık dönemleri var, çağdışı olduğu dönemleri var. Ti-

yatroyu bu karanlık dönemlerden kurtaran kişiler, durumlar tiyat-

ronun yeniden içinde yaşadığı gerçekliği düşünmesiyle, yorumla-

mayabaşlamasıyla ve onun önemli yanlarını anlatabilecek en etkin

dili bulmasıyla gerçekleşiyor. Bu çağdaşlığı gerçekleştirmek, diye-

lim ki çağdaş tiyatro doğduğu zaman bu parlak örnekleri görüyo-

Tuz. Eski Yunan'da. Burada diyelim ki metinler bir kenara itilse de,

oradaki uygulamanın başarısı, o coşkuyu çağdaşlığı sağlhıyor, ama

bence metinlerin de bir payı var. Yani Sofokles'i büsbütün Euripi-

des'i büsbütün bir kenara iterneyiz. Tıpki Shakespeare, Lope de Ve-

ga'yı, Moliere'i de o metinleri yazdıkları için bir kenara itemediği-

miz gibi. Fakat bu yazarların, bu yaratıcıların gizi Metin And'ın

söylediği gibi yaptıkları işin tümünü çok iyi bilmeleri, yani o dili

çok iyi kullanabilecek bir yetkinlikte olmaları. 18. yüzyılda 19. yüz-

yılda tiyatronun çağdışı olmaya başladığını görüyoruz. Bu çağdışı-

lığı ortadan kaldırabilecek bir arayış içinde, bir adam ortaya çıkı-

yor. Büchner'in, Danton'un Ölümü de tiyatroya çağdaşlığı kazandı-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 63

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 görüyo-

ruz, Strindberg'i görüyoruz, çehov'u görüyoruz, wedekind'i görü-

yoruz, Bernard Shaw'u görüyoruz. Hatta bunlar yazdıkları metin-

lerle bir anlamda çağdaşlık kazandırıyorlar. Yaptıkları işe gene ka-

tılıyorum. Metin And bu yazarların ortaya çıkardıkları metinler de

evde yazılmış, tiyatroyu bilmmeyen insanların metinleri değil.

İbsen oyunlarını yazmaya başladığı zaman, 120 tane oyun sah-

neye koymuş, bir tiyatro dramaturgu ve tiyatro yönetmmeni Çehov

belki tiyatronun içinde çalışmamış ama Stanislavski ile çok verimli

iş yapabilecek bir tiyatro duyarlığı var. Ve bu tiyatro duyarlığı Sta-

nislavski'yi zaman zaman aşan bir duyarlık. Yani Stanislavski'nin

yorumlarının yanlışlarını ortaya koyabilen bir duyarlık. Ama çağın

hızlı değişimi tiyatronun yalnız metinle çağdaşlaşabilmesini güç-

leştiriyor. Çünkü ister istemez yalnız metinle yaşamnaya çalışan ti-

yatrolar var. Tiyatronun beslenme kaynağı olan oyuncunun yetiş-

mesi veya yönetmenin, tiyatronun temelinde yatan bu işbirliğini

diyelim ki bireysel yaratıcılıkla toplum yaratıcılığını birleştirebile-

cek gücü görmelerini önlüyor. Bunda belki tiyatro mesleğinin, ti-

yatro ticaretinin de bir zorlaması var. Bakıyorsunuz, tiyatrolar bir-

takım şirketlerin ilgisizliği tepkisizliği yüzünden bir ırkçılığa düş-

müş. Burada türm Amerika'yı düşünmeyelim.

Ama birtakım tiyatrocular, aklıevvel tiyatrocular, bu tepkisizli-

ği gidermek için diyelim ki tango müziği çalan bir oyun sahneli-

yorlar ve oyuncular gidip seyircileri dansa kaldırıyorlar. Hatta er-

kek oyuncu erkek seyirciyi dansa kaldırabiliyor ki tepkisi daha şi-

detli olsun. Bu Kenneth Tynan'ın başma gelmiş bir şey. Observer'in

uzun yıllar tiyatro eleştirmenliğini yapan ve tiyatroda, tiyatronun

bu içi geçmişliğini, çağdışılığını çok acıklı bir şekilde anlatıp bun-

dan kurtulmasmı isteyen Kenneth Tinen böyle bir oyuncunun ken-

disini tango yapmak için üzerine yürüdüğünü görünce, dehşete

kapılmış ve "istemiyorum böyle tiyatro" demiş. Bir örnek daha var.

1971'de New York'da ilginç isirmli bir tiyatro vardı. James Joyce Li-

gurd Theatre! Arnan yarrabbi, ne kadar dehşetengiz bir isim değil

mi? Jarnes Joys Liguet Theatere, 10 dolar veriyorsunuz giriyorsu-

nuz tiyatroya. Ben girmedim, yani kıyarnadım 10 dolara. Giriyor-

sunuz gayet yumuşak bakışlı ve davranışlı insanlar diyorlar ki

"Lütfen paltonuzu, ceketinizi çıkarın, papuçlarınızı çıkarın", çıkarı-

yorsunuz. 10 dolar verdiniz bir kere yani tiyatroya girdiniz. Gayet

64 SALI TOPLANTILARI

yumuşak halılar olan bir salonda başka bir seyircinin yanma oturu-

yorsunuz ve bütün tiyatro dokunma oluyor. Yani İnsanlar birbirle-

rine o kadar dokunamaz hale gelmişler ki, bu dokunma onları in-

sanlaştıran, yani tiyatronun aslında başka yollardan şimdiye kadar

daha doğal biçimde yaptığı bir şeyi 10 dolar karşılığında yapmanı-

zı sağlayabiliyor.

İZLEYİCİ- Cevat Bey tepkili bir dinleyici olarak amatör tiyatro-

cuyu da bu işe biraz katar mısınız?

C.Ç.- Aşk olmayınca meşk olmaz, tabii amatörleri de konuşa-

lhım. Şimdi amatörler; Amatörlük Türkiye'de çok acıkir bir durum-

da. Çünkü tiyatro sevenlerin tiyatroyu canlandırmak için kendi iç-

lerinde duydukları heyecanı, yok olmuş olan bir heyecanı yeniden

yaratmak için kendilerini ortaya atan insanlar. Fakat çoğu zaman-

lar tiyatronun çok disiplinli bir uğraş olduğunu bir türlü onlara öğ-

retemiyorsunuz. Yani belki burada onlara yol gösterecek insanların

eksikliği olabilir. Bu yüzden amatör tiyatrolar bu heyecanı akintıya

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 dışlığını kendi canh

çağdaş tiyatro anlayışlarıyla ama bir amatör topluluğunun gücü öl-

çüsünde ortaya attılar ve birden Erdek gibi bir yerde bir tiyatro

coşkunluğu yaşandı. Yani İsmmail Hakkı Baltacıoğlu'nun gerçekleş-

tirmek istediği tiyatronun küçük bir örneği yaşandı. Bu birkaç yaz

da sürdü. Şeyi hatırlatıyor insana bu genç oyuncuların bu davranı-

şı, AÇOK diye bir topluluk var bugün Türkiye'de, Bilsak da bazı iş-

ler var fakat bunlar bu azgın çağ dışıhk içinde o kadar küçük şeyler

ki, insana Shakespeare'in bir sonesini hatırlatıyor. Şöyle diyor Sha-

kespeare sonesinde "Nasıl başa çıksın bu azgınhkla güzellik, bütün

gücü'bir çiçeğin açışı kadarsa eğer" böyle güzel bir şekilde bitirebi-

lirim sözümü.

A.K.- Sağolun Sayın Çapan.

İZLEYİCİ- Peki bir ruh bir canhhk kazandıramaz mı bu yozlaş-

maya.

C.Ç.- Yalnız ruh değil, çahşma ve bilinçli disiplinli bir çahşma

o konuda sanıyorum Metin And'ın bize anlatacağı çok şey var. Ne-

den Asya tiyatrosunu birtakım insanlar hayranlıkla keşfediyorlar,

çünkü orada inanılmaz bir çaba gerektiğini görüyoruz, sahnedeki

veya oyun alanındaki insanın seyircisine canh bir anlatım yolunu

bulması için nasıl bir eğitimden geçmesi gerekiyor, bunu keşfedi-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 6 5

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 söyleye-

bilir 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 çalışmaları nerede yapacaktınız Sa-

yın Algan.

C.Ç.- Etkisi yok demedim.

A.K.-Peki pardon geri aldım.

C.Ç.- Elbette etkisi var. Kendini o küpün içine hapsedilmiş his-

sediyorsa tiyatrocu, 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 coş-

turan birşey olabilir. Peter Brook "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası",

yahut Bahar Noktası diye bir oyun var ya Can Yücel'in çağdaşlaş-

tırdığı, Beklan'ın da deneme sahnesinin başındayken, Başar Sabun-

cu ve oradaki toplulukla Orhan Alkaya'nın da içinde olduğu toplu-

lukla çağdaşlaştırdığı bir kutu sahnede koydu. Peter Brook "Bir

Yaz Dönemi Gecesi Rüyası"nı yani Alduyeh diye bir tiyatroda

Londra'da bir küp, fakat bu küpü o kadar yaratıcı bir şekilde kul-

landı ki. Şimdi nedir "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası"? Özü cinsel

enerji, aşk, coşku. Shakespeare kendi döneminin tiyatrosunda dili-

nin gücüyle, dilinin güzelliğinin gücüyle oyuncularının yaptıkları

işe inanmalarının gücüyle belki başarılı bir şekilde oynatmış. Ama

günümüze geldiği zaman bizim bunu oyunun içindeki devingenli-

ği bu coşkuyu bu patlamak üzere olan cinsel enerjiyi anlayabilme-

miz için yönetmenin bu püf noktayı yakalaması lazım. İşte o küp

sahne Peter Brook için, o püf nokta oluyor. Ne yapıyor; Yaldızlı ka-

gıtlarla kaplanmış üç duvarı, 4. duvar seyircilere açık ve orada

66 SALI TOPLANTILARI

Hermia ile Leasander veya İskender, Dimitri ile Elena, Dimitrius ile

birbirlerini kovahyorlar. Yani kızışmış genç kız ve delikanlılar ola-

cak. Yani Allah ellerine düşürmesin birbirlerini, böyle bir cinsel

şehvetle. Şimdi bunun sormnut olarak seyirciye geçmesi çok önemli,

yani seyircinin bu yaşantıyı duyması lazım. Koşuyorlar karşılarına

duvar çıkıyor, duvara tırımanacak kadar şiddetle koşuyorlar. Yani

o duvar, o sınır birdenbire o oyunun sınırsız gücünü seyirciye ak-

taran birşey oluyor, ve o kadar. Sonunda, oyunun sonu çok mutlu

biliyorsunuz. Çifter çifter düğünler oluyor Hesiys ile Hipolita, Her-

mia ile Lisandır, Eleni ile Dimitri ayrıca sanatkarlar arasındaki dü-

ğünler. Yani böyle birkaç düğün birden. Şey gibi SHP Belediyeleri-

nin 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 şöy-

le bitiriyorlar; Salona iniyorlar ve seyircilerle sarıhyorlar..Böyle bir

coşkunluğu belki bizden de bekleyebilisiniz.

A.K.- Burada kutu sahnenin, kutu sahne olma gerçekliğini kul-

lanıyor. Boş bir mekân da verseniz,bu yapıdan yola çıkıp orada bir

kutu sahne yapabilir.

C.Ç.- Tabi nitekim aynı oyunu Başar Sabuncu denermne sahnesi-

ne 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 Bek-

lan Algan'ın kutu sahneyi bütün tarihsel bağlamı içinde yerli yeri-

ne oturttuğunu anımsıyorum. 4. duvarı da jaluzilerle kurmuştu

Beldan Algan.

B.A.- O konuyla ilgili birşey söylemek istiyorum, sıram olma-

masına rağmen. Çünkü bizim Cevat'la aramızda eskiden beri süre-

gelen bu mesele hala devam ediyor. Haklı Cevat bir sürü bakım-

dan, Ama ben biraz daha ileri giderek aşırı bir söz söylemek istiyo-

rum. Eğer Türkiye'de bugün tiyatro yapılan her kentte diyelim, iki-

şer üçer tane boş alan tiyatroculara verilse ilk on sene içinde başka

tiyatrocular muhakak yetişecektir. Yani bu kadar basit şey, bir dür-

tü yaratacağına kesinlikle inandığım bir şey. Bir kere düşünce tar-

zından, düşünün bir kere, yazarından tutun klasik anlamda yaza-

rından tutun, oraya bir oyun yazacağım demeye başladığı vakit,

çünkü ne şekilde yazar olursa olsun bir tiyatro biliyor ki oyun yazı-

yor. Bildiği tiyatro yüzde doksan dokuz o kutunun içinde ceryan

edecek bir tiyatro. Onun için istemese, bilmese tiyatroyu çok az bil-

miş olsa da öyle bir konsepsiyonu bir kavramı var.

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 67

Şimdi böyle bir tiyatroya attığımız zaman yazarı, eğer tuzu

olan bir kişiyse muhakak başka şeyler. Bırakin onu yönetmeni deli-

ye 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 çevre-

sel tiyatro oyuncusuyla kapalı kutu oyuncusunun yetiştirilmesi tar-

zından 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 ti-

yatrosunun geleceğinde, meselesinden basit bir vurgu olarak söyle-

diğim bu.

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

M.A.- Ben gerek Sayın Çapan'a, gerek Beklan Algan'a iki ba-

kırndan katılıyorum. Ben verdiği örneğe bir başka örnek katacağım

kutu tiyatro için. Kutu tiyatroyu, kutu tiyatro ile alay etrnek için

kullanılan bir şey. O da Bertoldt Brecht. B. Brecht'ın eski Doğu Ber-

lin'de ki tiyatrosu eski bir müzikhol, kutu tiyatro ve üstelik de altın

yaldızlı kakmalar ve rölyeflerle süslü bir tiyatro. Burada belki yal-

nız o tiyatroyu buldu ama illüzyonist bir tiyatrodan antiilüzyonist

bir tiyatro çıkarmanın yolunu buldu. Şöyle yaptı; Mesela o meşhur

yarım perdesi var ya, ışıkiar devamh aynı şekilde yanıyor, çıplak

ışıklar ama daha da ileriye gitti çerçevenin dışına çıktı.

A.K.- Belki de Beklan Algan'ın tarumladığı olanaklara sahip ol-

saydı, o yabancılaştırmayı kullanmasına gerek kalmayacaktı.

M.A.-Yani bununla, çerçeve gerçeğiyle alay ederekten kendi ti-

yatro anlayışını getirdiler.

A.K.- Sayın Alkaya'ya dönüyorum. Bu konuda ekiemek iste-

dikleriniz dinlemek istiyoruz. Bir de yine sizin az önceki sözünüz-

den 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 gerMim 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 artik.

Katkı nasıl olacak? Katkının nasıl olacağı değil katkının olma-

sıyla ne olacak, olmAmasıyla ne olacak, bu daha önemli bence. Ya-

ratıcıhk tamarmen bireysel bir şey midir? yoksa kollektif ve taşına-

bilir bir şey midir? Bu da ciddi başlıbaşına bir tartışıma konusu bel-

ki.

Yaratıcılığın alanı kollektife taşınabilir. Nasıl taşınır?. Bir kişi-

nin çok özel sergisi, çok özel birikimi bir diğeri ile buluşturuldu-

68 SALI TOPLANTILARI

ğüunda taşınır yaratıcılık. Bu buluşma, bu birliktelik gerçekleştirildi-

ğinde taşınır. Bunun için gereken tanışma süreci gerçekleştiğinde

taşınır. Yani tiyatroyu yapan insanlar, yapmak sözcüğünü özellikle

kullanıyorum, birbirleriyle yaşarnayı öğrendikleri zaman yaratıcı-

lik kollektife taşınır. Taşınamadığı zamrman yapılan şeyin yaratıcı ya

da çağdaş, olumlu herhangi bir anlamda tiyatro olması sözkonusu

değildir. Bir noktadan sonra, figğürüinü oyuncu gerçekleştiriyor ve o

kreasyonu her gösteride yeniden oluşturan da oyuncu. Ama oyun-

cular sahne üzerinde birbirleriyle alışverişini tammamlayarnamışlar-

sa yapılan işin yaratıcı bir iş olması zaten mümkün değil. Yani bir-

birlerini hissedebilecek sezebilecek yaşama olgunluğuna gelme-

mişlerse, mümkün değil. Bu çağın tiyatrosu birlikte düşüinmeyi öğ-

renmiş insanların tiyatrosu.

Bu anlamda benirm konuşmamın koptuğu noktadan alarak

söylemek istiyorum. Teksti kesinlikle evde üretilen edebiyat eseri

dramatik edebiyat eseri olarak görmüyorum ve Sayın And'a katılı-

yorum. T.S.Eliot'un şiire getirdiği çok büyük bir katkı olan obzecti-

ve corelatine kavram bütün sanatlara yayılabilir; realite boşlukta

asıh değildir. Mutlaka hısımhk ilişkileri kurularak vardır her reali-

te.

Bir oyunun kimler tarafından oynanacağı, nerede oynanacağı,

nasıl oynanacağı ile çok yakından ilişkilidir. Tiyatro metni ve onun

üretimi Benim itiraz ettiğim, metinin ortadan kalkmasının miim-

kün olmayacağıdır. Ne kadar kaldırabilirsiniz?. Diyelim Heiner

Müller'in Hamlet Machine'ini ne kadar kaldırabilirsiniz? Metniniz

beş sayfahk bir snopsistir. Ama sonuçta metindir belirleyecek olan.

O metni tümüyle kaldırdığınız zaman, yapılan işe başka bir ad bul-

mak gerekir. Tiyatroyu daha fazla yüceltineye de gerek yok belki.

Yani belli bir düşünceyi mutlaka tiyatro olarak ifade etinek zorun-

da değiliz. Nasıl büyük aile yapısı dağildiktan sonra rornan sanatı

zayıfladı ve yerine tekst diye yeni bir tü çıktıysa, belki bir başka

kanal daha açılacaktır ve o başka kanal kendini kendi irnkânları ve

araçlarıyla ifade etrneyi becerecektir.

Katkıyı da içermek üzere çağdaşlık mümkün müdür? Bir bü-

yük organizmanın içinde görmek gerekiyor belki her şeyi. Bilebil-

diğimiz, anlayabildiğimiz, bize aktarılan kadarıyla tarihi dönemler

gösteriyor. Belli dönemlerde çok parlak çıkışlar, belli dönemlerde

büyük çöküşler yaşandığını görüyoruz. Ben, büyük çöküş, çürüme

devresinde yaşadığımızı düşüinüyorum. Bizirm "rornantik çağ"ımız

belki 21. yüzyılda 22. yüzyılda gelecek, dünya kalırsa!.. Şu anda ya-

şamın içinde neler olup bitiyor, bunu kavramak çok önemli. Çünkü

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 69

ben insanların 20. yüzyıl ortasından itibaren rasyonaliteyi yitirdik-

lerini düşünüyorum.

Birileri çıkıp yağmur ormanlarının yarısını yok ediyorsa ve

böylece Dünyanın oksijen imkanının yarısmı yok ediyorsa, burada

rasyonel bir yan bulunamaz. Birileri çıkıp dünyayı ve güneş siste-

mini yok edebilecek nükleer birikimin 7 katını üretip depoluyorsa,

burada bir rasyonalite kalmamış demektir. Yaşanan çağ aklını yitir-

miş bir çağdır. Dolayısıyla şu anda yaşanan sürecin içerisinde çıka-

cak olan işler, tiyatro veya başka bir alanda çok büyük umutlar va-

ad etmemektedir bence. Yeni bir altın çağ göremiyorum yakında,

ama bir arayış çağı görüyorum. Bu da nereden geliyor? Bütün din-

lerin, bütün ideolojilerin temelinde bir kavram vardır; Humanum

kavramı; insanlık ailesi... Bu insanlık ailesine doğru giden her ara-

yış; yeni bir rasyoneli içeren, yeni bir rasyonele yönelişi içeren bu

arayış, bulunduğu mecrayı kıpırdatacaktır. Bu tiyatroda ise tiyatro-

yu kıpırdatacaktır.

Sentez bir doruğa vardı bence, sentetiklik bir doruğa vardı.

Şimdi nasıl ayırabiliriz. Yani sahnedeki her oyuncuyu herm birlikte-

liğin içinde, hem de tek başına nasıl var edebiliriz. Buna dönük ça-

lışmalar, bir ucundan yakalayan çalışmalar yapılıyor. Sinemada

Godard'ın denediği, çok benzer bir şey birimleri ayrıştırmak ve ay-

rışan birimleri uyum içerisinde bir arada kullanmak. Yani sesi, di-

yaloğu, 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. Mo-

dernizm belli bir doruğu yakaladı. Biz hâlâ, çağdaşlıktan ayırarak

söylüyorum, modernizm kavramları içinde düşünen insanlarız.

Kendimi en azından öyle görüyorum. Ama bir kuşak var ve o ku-

şak belki modernizmin kavramlarıyla düşünmüyor, bambaşka

kavramlarla düşünüyor ya da henüz kavramları oluşmadığı için

farklı bir düşünce yapısı strüktrü var.

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

O.A.- Böyle iddalı adlar koymak istemiyorum. Ben kuramcı

değilim. "Yeni modernizm" demek bana çok iddalı geliyor. Bir ras-

yonaliteye ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. Yeni bir çağdaşlığın

ancak yeni bir rasyonalite ile başlayacağını düşünüyorum. Bugün

anladığım anlamda çağdaşlık için çok büyük sözler söylemek iste-

miyorum. Bittiği gibi bir sezgim var.

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

limizi sonlandırdı.

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

70 SALI TOPLANTILARI

selesinde bir şeyler eklemek istiyorum. Bir Türk olarak Türkiye'de

yaşayan bir insan olarak düşündüğünde, doğrusu bana komik geli-

yor. Sanki İtalyan sahnede mütiş bir şey yaptık, bir yere geldik, tı-

kandık ve bize meydanlar gerekiyor gibi... Her tür imkân, tiyatro-

nun var edici, belirleyici koşulları içinde her türlü irnkân denenebi-

lir.

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 kollektiflik ve

seyircinin çağdaşlaştırılması konusunda bana tiyatro tarihinin en

heyecan verici dönemi ki başlangıçta şöylendi. Opera, bale falan

bütün bunları tiyatrodan ayrıymış gibi görüyoruz. Hepsi bir sanat.

Bana hayranlık veren 20. yüzyılda oldu bu olay. 20. yüzyıl başlan-

gıcında Dizghilev'in Ballet Russe gösterimleri. Burada kollektiflik

de, seyircinin yetiştirilmesi de çağdaşlık da burda hepsini buluyo-

ruz. Buradaki kollektiflik göz kamaştırıcı bir kollektiflik. Düşiinün

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

albürm yapacağım böyle bütün resimlerle. Düşünün ki müzisyenle-

ri alalım Stravinsky Manuel de Falla, Erik Satie gibi devrin en bü-

yük müzisyenleri, Ressamları alalım Picasso başta olmak üzere bü-

tün meşhur ressamlar ondan sonra dansçılar Nijinsk y'ler, Pavlova-

lar, Şairler Jean Coeteau filan. Bütiüimn bunlar arasında bir arkadaşlık

var. Mesela hepsi ressam olup Diaghilev'in portresini yapmak isti-

yorlar.

Bir sürü portre var. Diaghilev'in kimini Jean Cocteau yapmış,

kimini Picasso yapmış filan. Ben bunu ilk ağızdan duydum. Stra-

vinsky'nin müziğini ilk kez Pierre Montaux diye bir şef Fransız şefi

yönetiyor. Ben Amerika'da tanıştım, çok yaşlanmıştı. Dedi ki Stra-

vinsky müziği çalınırken eski Yunanlı'ların taş atrnası gibi dorna-

tesler gibi şeyler atmışlar. Fakat zamanla büyük coşkulu seyirci

bulmuş, seyirciyi o düzeye getirmişler. Bence 20. yüzyılın en önem-

li 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.

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 71

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 olu-

yor. Asya tiyatrosunda eğitim şirmndi örnek oluyor. Batılı tiyatrocu-

lar Asya'ya gidiyorlar orada uzun süre geçiriyorlar. Ben Çin'e git-

tim. Orada okullara baktım, 9 yıl tamamıyla vücutlarını geliştiri-

yorlar, akrobasi yapıyorlar, örneğin göz sınıfına girdim. Çocuklar

yerlere oturuyorlar piyano eşliğinde gözlerini dolaştırıyorlar, ya-

rım saat bir saat bu işi yapıyorlar ve gözlerine hakim oluyorlar. İs-

tediği 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 yetiştiriyor-

lar. 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 elbisele-

rini 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 hermnen gördük. Beklan Algan'ın da yaptığı

çok doğru, zannediyorum tek kişi Türkiye'de. Bunlarla çağ içine gi-

rebiliriz.

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

B.A.- Metin öyle şeyler söyledi ki gururdan ne söyleyeceğimni

unuttum. Ben şunu belirtmak istiyorum

bu kadar eleştiri olumlu olumsuz , müspet menfi konuşmalar-

dan sonra aca son turların belki kısa bir kısınını kendi toplumu-

muz içinde Türkiye'de yaşadığımız toplum içinde, bu görüşlerin

ışığında yarının tiyatrosuna elvercek olumlu ne gibi öneriler getire-

biliriz, olmasını diliyoruz. Muhakkak onlar da başkaları gibi dos-

yada kahr ama hiç olmaz sa konuşulmuş olur.

A.K.- Kısaca önerileriniz.

B.A.- Benim tek düşündüğüm bu şeylerden bir tanesi şöyle, bir

tanesi ama önermli bir şey olabilir, gene urnutsuzluk çemberi içinde

konuşuyorum ama hiç olmazsa bu konuda Cevat ile Metin gibi bu

işlerin öğretim safhasında da çok uğraşmış ve uğraşmakta olan ho-

calarımız var aramızda onların konusuna bağlayarak söylemek is-

tediğim bir şeyler var, o da şu; Tiyatronun Türkiye de yapılan ti-

yatronun şemasına baktığımız vakit, ödenekli tiyatro var, özel ti-

72 SALI ToOPLANTILARI

yatrolar var, arnatör 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, öde-

nekli ve kurumsallaşmış tiyatrolardan bir şey beklermemek lazım.

Beklemiş olmak onlara yapamayacakları işi yükleyerek tenkit etine

yolunu açmaktan başka bir işe yaramaz. Onlar çok iyi oyunlarda

olamak şartıyla oyunlar varmak durumundalar, bir fabrika gibi ça-

lışırlar, çok iyi mal çıkarırlar çok kötü mal çıkarıralar başka. Fakat

bu kurumların onun dışında yapması gereken iki aşamalı çalaışma-

ları gerekirdi. Bir tanesi deneme bölümü açmalılar, denemne 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 gi-

rer, her türlü teorik kuramsal ve uygulamalı olarak. Kurarmnsal de-

diğimiz vakit ilk başta söylemeye çalıştığım gibi tüm bilim ve dü-

şün dallarının tiyatroya akmasına açık kapılar bırakilacak şekilde

tabii Cevat'ın söylediği gibi; Tiyatyrocuı bunların ustası veya uz-

manı olacak değil fakat yaşadığı çağın değişkenliğini nereden anla-

yacaktır?. Dışarıya, sokağa çıktığı vakit, teknik dediği vakit o yan-

lışlığa düşmüş olmamak için tekrarlıyorum, teknikten şunu kaste-

diyorum. Bir uzay çağını yaşıyorsa insan, bunu için de teknolojinin

nasıl geliştiğini ve insan ilişkilerini nasıl değiştirdiğini farkına var-

ması lazım, uzman olması geekmez. Araştırma bürosu olacak bu

araştırmadan çıkan değerler olgular deneme sahnesinden seyirci-

siyle karşı karşıya denenecektir. Zaten büyük tiyatro onu alıp on-

dan yararlanacaktır. Yaşaması için ondan yararlanacaktır. Onun

için deneme sahnesinin bugünkü konumu tehlikeli bir konurndur.

Araştırma olmayan deneysel tiyatrolar birdenbire kurumsal tiyat-

ronun yaşamasına malzeme üreten mahiyete girip kimliklerinide

kaybediyorlar. Fakat burada özellikle bizim toplumumuz için

önemli olacağını tahmin ettiğim birşey üniversite yani tiyatro bö-

lümleri olan üniversiteler burada nasıl rol oynar. Tabii üniversite-

rin içinde bulundukları problemleri bizden çok onlar çok iyi bili-

yorlar. Ne kadar çok yapmak istedikleri şey var da onda birini bel-

ki yapabiliyorlar.

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

B.A.- Fakat yapılabilirse şu tehlikeyi önliyerek yapılması ge-

rekli bir şey var, acaba üniversitelerde programa konur da belki bir

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 73

pün 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 çalışmaları

özellikle araştırma çalışmalarını yürütecek kişiler, ister kendi top-

lumu-muzdan ister yabancı, burada fark görülmez. Onlara imkan

açarak kendi imkanlarıyla oranın döllenmesini ve zenginleşmesini

sağlamak. Çünkü dışarda ki hele bizim gibi toplumda yalnız bele-

diyeye, devlete bağlı para alabileceğin bir şeyde bunlar bizim yap-

tığımız gibi bir süre gidiyor, bir zaman sonra siz gidersiniz 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 to-

humndan başka ileriye bir şey beklememek lazım, kendimizi tatmnin

için yapıyoruz da denilebilir bu. Başka bir şey yapmak isternediği-

miz için de fakat böyle toplumun temel noktalarına doğru akacak

bir zenginlik bolluk ve döllük edecek şeyler değil. O bakırndan be-

nim 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 tiyatrolog arkadaşlar daha

iyi söyleyecektir, tiyatronun çekmiş olduğu, Dünya tiyatrosunun

çekmiş olduğu bir şey, bilgi ve deneyim aktarımı olmuyor tiyatro-

da. Yazılı teksten bahsetmiyoruz o kalıcı bir şey, o binlerce sene ka-

labiliyor, ama tiyatro olayı sahnede gösteriliyor. Seyretmiş, duy-

muş olduğumuz bir gösteri, bunun aktarımı yok, bunun tarihçesini

nasıl ayarlayacağız, araştıracağız. Ne olmuş bizden önce, nasıl gel-

miş bilmem ne. Şimdi artık içinde yaşadığımız bu ileri imkanlı bir

çağda hiç olmazsa videolarla ve başka türlü iletişim araçlarıyla de-

nildiği gibi burada dünyanın bir sürü yerinde aynı sancıyı duy-

makta 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 üçün-

cü 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 gere-

kiyor, araştırma hele kuramsal boyuttaki araştırmaları dışardaki ki-

74 SALI TOPLANTILARI

şilerin, onlardan süzüp, alıp tiyatroya dökülmesi gereken şeyler.

O.A.- Küçük bir yanlış anlama olduğu için kanaat belirtmek is-

tiyorum. Biz kavramları çok kaymış bir dile sahibiz, ama bunun

yanı sıra çok doğru kullandığımız, tam anlamıda kullandığımız ba-

zı kavramlar da, özel koşullara tekabül etmnediği için yanlış anlaşı-

lıyor.

Bu amatör, profesyonel ayrımında da böyle. Adı zikredildiği

için, özellikle Bilsak Tiyatro Atölyesi'ni mesela, arnatör tiyatro kap-

samında görmek, AÇOK'u amatör tiyatro kapsamında görmek bu

hem doğrudur hem yanlıştır.

Ya da Tiyatrosunu, Kumpanya Sahnesi'ni amatör tiyatro ola-

rak görmek doğrudur. Çünkü bu tiyatroları kuran, yaşatan insan-

lar hayatlarını tiyatrodan kazanmıyorlar. Ama yanlıştır, bu insan-

lar hayatını tiyatrodan kazanan insanlarla kıyaslanamayacak ölçü-

de gerçek anlarmnda tiyatro yapmaktadırlar. Bütün enerjilerini bü-

tün birikimlerini tiyatroya aktarmakta ve yeni arayışların izlerini

sürmektedirler. Kavramlar kullanıla kullanıla yeni anlamlar edinir-

ler. "Galatı meşhur, kelamı fasihten evladır" derler.

Bugün profesyonel tiyatrocu diye adlandırılabilecek insanların

yaklaşık 7 80'i ödenekli tiyatrolardadır. Bu insanların belki yarısı-

nın birinci işleri dublajdır, talk showdur,dizi filmdir vs. O zaman

birinci işi tiyatro yapmak olan amatörle birinci işi dublaj yapınak

olan profesyonel tiyatrocuyu yanyana koyduğumuzda, hangisinin

amatör hangisinin profesyonel olduğunu anlamakta güçlük çeke-

TIZ.

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 kal-

dım orada tanık oldum, bir tiyatro stüdyosunda (Strasbeng'in Ac-

tor's studio'sunda) pazartesi geceleri genç yazarlarla oyuncuların

buluştuğu 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 gü-

neyde, küçük bir otelde, aktöre diyor ki, bir takım tiklerin olsun, si-

nir bir adam olacak o otelin resepsiyonundaki adam, şöyle oranı

buranı kaşı diyor. Birden bakıyorsunuz piyes canlanıveriyor ufak

tefek şeylerle. Niye olmasın İngiltere'de de denendi bu, pazar gece-

leri Royal Court Tiyatrosunda daha bitmmemiş piyesi aktörler de-

korsuz filan tecrübe ediyorlar. Bundan aktörler de bir şey kazanı-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 75

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 tiyatro-

sundan beklemek abes olur. Genç oyuncular bunu yapıyorlardı,

Genç Oyuncular'da yaşlı Ahmnet Kutsi Tecer de vardı, ama genç ya-

zarlar da vardı. Onun çok önemli bir sonucu Genco Erkal gibi bi-

rinci sınıf oyuncular oradan yetişti, ben de gördüm. Erdek'teki ya-

pılanlar bence çok büyük aşarnadır Türk Tiyatrosu için.

A.K.- Sayın Çapan, sizin bu konuda eklermek istediğiniz bir şey

var mı?

C.Ç.-Bütün bu olumlu önerilere katılıyorum Gerçekten tiyat-

ronun çağdaş olabilmesi için çok sabırlı, çok bilinçli, çok akıllı bir

takım çabalar gösterilmesi gerekir ki, bunu üniversitelerin yapabi-

leceğini Metin And'ın verdiği örnekten de anlıyoruz, benzer örnek-

ler çoğaltılabilir. Onun için Beklan'ın bu özlemlerine ben katılıyo-

rum. Ama şöyle bir soru sormaktan da kendimi alamıyorum. Aca-

ba bu tiyatrolar kapatılsa ve yasaklansa daha olumlu bir sonuç ala-

maz mıyız?

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

İZLEYİCİ- Zaten kapattılar iki tanesi iptal edildi, bu sene hiç

bir şey seyredemiyoruz.

C.Ç.- Hatta yasaklasınlar, tiyatro denilen kötü işin ben yasak-

lanmasından 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 bulan-

dır. Ama bu evrensel değerler skalası dediğimiz şey nereden geldi,

gökten zembille mi düştü? Hayır! Yüzlerce kültürün bileşimidir ev-

rensel değerler skalası. O zaman, önce kültürü belirleyen şeyler

arasında coğrafyanın, dilin olduğunu hiç unutmamak gerekir. Bi-

zim en büyük sorunlarımızdan birisi, modernite eşittir batıcılık for-

mülünün kaçınılmaz bir sonucudur bu, kendi kültürümüze hiç dö-

nüp bakma lütfunda bulunmadık. Zannediyorum artık çok yağrna-

lanmış, izleri bile silinimiş de olsa, kendi kültürümüzün köklerini

aramakta fayda var. Evrensele giden yolun, o çok klasik formülün

buradan geçtiğine inanıyorum.

A.K.- Panelimizin konuşmacıları tiyatroda çağdaşlığı kendile-

rine göre değerlendirdiler ve ortak bir noktada uzlaşıldı, tiyatro-

nun edebiyatın tutsağı olmadığını, yani metinsel gerçeklikten, me-

tinden ibaret olmadığı söylendi. Tabii çağdaşlık olayında metin

gerçekliğinin ötesinde aramnak gerektiği doğal olarak çıktı.

76 SALI TOPLANTILARI

Sayın And oyuncu-seyirci ilişkisinin kaybolduğunu, özde o

ilişkinin kurulması gerektiğini ya da o ilişkiye dayanan, oradan

yükselen, onun üzerine oturmuş bir tiyatronun geleceği oluştura-

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 konuşmaları-

nızda 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. Arna doğaç tiyatrosu varsa metinsiz

tiyatro o zaman mümkündür ve eskiye dönülmesi gerekliliği gibi

veya eskinin de yeniden ele alınıp derlenip toparlanmasmdan ya-

nayım. Yani eski Türk Tiyatrosunun işlenmesinden yanayım.

A.K.- Saym And bunabirşey 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 söyliyeyim 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 müdahele edebilir. Siz yazarsmız, gazetelerde yazıyorsu-

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 tiyatrocu bilinçsiz, çün-

TiYATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 77

kü hiçbir şey bilmiyor. Ben tiyatrocu değilim, çok yakından da ilgi-

lenmiyorum, kebapçıda çalışıyorum. Bir tiyatro paneli oluyor ve ti-

yatrocular yok. Ben Ylldız Kenter Tiyatrosuna gittim geçen gün,

pitmeden önce oynunda geçebilecekleri yazdım, kebapçıyım arna

oyunda geçebilecekleri tahmnin edebiliyorum ve benim için değişik-

lik olmadığını bildiğim ikincisine gitmiyorum. Seyirci geliyor ama

ikinciye gelmiyor, gerçekten böyle, suç sizdedir, suç tiyatrocular-

dadır. 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 çağ-

daş mı, çağdaş neden? Çünkü bu binanın termmelinde şu anda bil-

mem hangi köydeki kadının alın teri var, çünkü parasını oraya ya-

tırıyor. 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 ye-

rinde şimdiye kadar çağdaş tiyatro kurumlardan çıkmamıştır, bun-

dan sonra da çıkmayacaktır.

Bunlar parasız, özerk, özellikle bundan sonra "Özerk Tiyatro"

lafının kullanılmasını rica edeceğim. Çünkü bu kişilerin bu işi pa-

rasız yapmalarının sebebi amrmatör olmalarından değil, bu toplum-

dan 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 Ti-

yatrosu'nda bir oyunun maliyeti iki milyar liraydı. Eminim ki bu

topluluklara bu parayı verseydiniz çok daha düzeyli yapıtlar orta-

ya çıkardı, eğer amatörlük varsa o parayla o oyunları çıkaran ku-

rurmlar armmatördür bence. Bu yüzden sizdeb ricarn bu tür çalışmala-

rı destekleyeceksek bunlara gereken saygıyı ve ağırlığı vermemiz

gerekir. Eleştirmenlerimizin eleştirmesi lazım, seyircilerin gitmmesi

lazım ve tanımladığımız zaman "Özerk Tiyatro" dernemiz lazım.

A.K.- Sanıyorum Orhan Alkaya sizin görüşünüz doğrultusun-

da Amatörlük, profesyonellik tanımını ters yüz etti.

İZLEYİCİ- Benim öğrenmek istediğim Metin And'dan çağdaş-

lıkta eleştirmenin yeri nedir veya sorumlulukları. Seyirciyi, oyun-

cuyu, yazan anladıkta eleştirimneni anlamadık.

M.A.- Evet eleştirmenin yeri, o da Türkiye de maalesef yok sa-

yılır, eleştirmenlik ayrı bir meslek olamıyor, Türkiye'de böyle bir

78 SALI TOPLANTILARI

şey yok. Nitekim başka alanlarda olmadığı gibi. Mesela romancılık

da bir meslek, pek az kişiye nasip oluyor, yani rornanıyla hayatını

kazanan çok az kimse oluyor. Değişik eleştirmen anlayışları var,

mesela New York daki eleştirmenler, büyük gazetelede yazanlar

bir nevi tüketicinin sözcüsü gibi hareket ediyorlar. Eğer bir kornedi

seyredecekse onu uyarıyor ve buna seyirci çok iyi uyuyor. Yani 100

Dolara 200 Dolar'a patlıyor bir ailenin Brodway'de bir oyun seyret-

mesi, o 200 Doların karşılığını alacak mı alamayacak mı, yernek fi-

lan da yiyorlar. Mesela Tenessee Williarms'ın bir oyunu üç günde

kalktı, eleştirmenler veryansın ettiler, üç günde zararm neresinden

dönülse kardır diye kaldırdılar. Bu tür bir eleştirmenlik var. Bir de

daha çok teorik düşünen eleştirmen var bu da bizde yok, birincisi-

nin olmadığı gibi. Yani biraz yol gösteren, o eserin biraz daha iyi

anlaşılmasına yol açan kirmnse. 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 gitmi-

yorlar, zaten pek az yazı çıkıyor. Konu komşu birbirine söylüyor

"Bu oyun iyidir gidin veya gitmeyin" diyor öyle oluyor.

O.A.- Eleştiri başh başına bir birim değil, bir sanat eserinin

üzerine yapılan bir şey. Dolayısıyla, bizde niye eleştirinen yok'un

cevabını ararken, kaçınılmaz olarak bizde ne kadar tiyatro var?

Eleştiri metninin yazılabileceği bir bütünün olması lazım karşınız-

da. Yani binlerce defa tekrarlanmış bir kahbim kötü bir yorumu

üzerine ne yazılabilir? Bir şey yazılamaz, o yazı defalarca yazılmış-

tır, çünkü. Bir kere A tiyatrosu için yazılmış yazıyı B CD 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 eğiti-

mi veren okulların araştırma veya deneysel laboratuvarlar kurma-

sıyla acaba bir çözüm bulunabilir mi? Ya da böyle araştırma labo-

ratuvarları çoğaltılabilir mi diye bir soru aklıma geldi. Bu herhalde

imkansız, böylesine yeniliklerin yapılması, çünkü sanıyorumilk

kez Türkiye'de 1992 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nde Müzikal

bölüm açıldı, daramatik oyunculuğun dışında sadece iki öğrencisi

var. Sanıyorum böylesi bir şey beklernek herhalde hayal.

O.A.- Bir şey belirtmmek istiyorum, bu söyleyeceğim şeyin yapı-

labileceğine de inanıyorum.

Üniversitelerimizin ne kadar yoksun ve dertli olduklarını he-

pimiz biliyoruz. Buna rağmnen bir sürü kollarda da eğitirm veriyor-

lar. Şimdi buradan mezun olan arkadaşların Türkiye'de kendi iş

kollarında ne kadar çalıştığına bakın. Yazar yetiştiren, Drarnaturg

TiYyATRODA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 79

yetiştiren bölümlerden mezun olanların onda biri ancak meslek

Aalanlarında iş bulabiliyor.

Bu yetiştirilmiş insan gücünü toplum değerlendiremiyor. Fa-

kat bu mezun olmuş insanlara mezuniyet sonrası çalışma alanı açı-

lırsa burada uzun süreli araştırma yapma alanları elde ederler.

Bu bütçe meselesi midir, muhakkak, fakat iki odadan da başla-

yabilir.

C.Ç.- Bir öneri daha; Bir kere arakadaşın öfkesini çok sağlıkiı

bulduğumu söyliyeyim. Bir de bir öfke eksikliği var bu toplumda,

ölke bir takım şeylerin yaratılmasında yardımcı olabilir. Tepkisiz

yaşamak da sanırım çağdaşlığa götürüyor. Bu arada olumlu yolda

atılacak adırnlardan biri seyirci yetişmesi. Tabii seyirciyi tiyatro ye-

liştirir, iyi bir tiyatro seyircisiyle iletişim kurar va başka türlü tepki-

ler 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. Ço-

Bu 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, uy-

gulama olarak okullarda yapılması yalnızca okul müsarnereleriyle

sınırh kalmasın. 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 ola-

rak yapacak bir takım tiyatrocularla çok değil belki 5-10 tiyatrocuy-

la böyle bir adım atılsa, en azından hiç çalışmadan para kazanan

insanlar o dururndan, O utanç verici durumdan kurtulacaktır, hern

de o potansiyeli birikimi yararh 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 iyirnser tiyatroların kapatılmasından ve yasak-

lanmasından daha başka türlü öneride de bulunabilirimn.

M.A.- Ben bu eğitim konusuna katkıda bulunacağım müzik

paralelinde. Biz II. Mahmud'dan beri çok sesli müzik diyoruz, şim-

di iki tane konser salonu var doluyor, mesela Ankara'da curna ge-

celeri bilet bulunamıyor. Acaba çok sesli müzik bizim yaşarmnımıza

geçti mi? Benim bir test ölçüm var, diyorum ki bir konserden çı-

kanlardan gelişigüzel iki kişiyi bir araya getirin, onlara iki sesli bir

ezgi söyletmeye çalışın, söyleyebilecekler mi? Yemin ederim ki

söyleyemiyeceklerdir, ama iki tane küçük 6 yaşında Avusturya'lı

80 SALI TOPLANTILARI

veya İngiliz çocuğunu getirin ikisi iki sesli hatta üçü üç sesli bir ez-

giyi söyleyebilirler. Yani bütün mesele çocukluktan başlıyor, çocuk

gözünü birtakım tiyatro, sanat çalışmalarıyla açıyor, kendileri ha-

zırlıyor 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 tiyatrormuzda çoluk çocuk hepsi yetişiyorlardı. Bir olayı

kitabıma da aktardım, uzun zaman Türkiye'de bulunmuş bir ya-

bancının anılarında Karagöz'ü uzun uzun anlatıyor. Bu sırada il-

ginç bir olaydan bahsediyor; Bir gün Karagöz temsiline gidiyor, o

zaman Karagöz açık saçık, olmadık şeyler söyleniyor, canlılığı da

oradan geliyor, yani Karagöz'ün istediğini söyleyebilime özgürlü-

ğünden. Adam diyor ki "Yanırmda bir adam, onun yanında da 11

yaşında bir kız çocuğu var, ona döndüm bunlar bu kız çocuğuna

seyrettirilirmi dedim, adam da; Nasıl olsa öğrenecek bir gün, otur-

sun şimdiden öğrensin bütün bu hayat gerçeklerini dedi" diye an-

latıyor. O zaman öyle sanatçılar vardı çekirdekten yetişen, Batı ti-

yatrosu gelince o bir takım elit insanların tekelinde oldu halka ge-

çernedi, halk yetişemedi. İyi devreleri olmuştur, 1960'lı yıllarda An-

kara 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 edebiliyor-

du. Ama tiyatrocular kendi egoları ile bu seyircileri bozdular.

A.K.- Bugünkü panelimiz burada sona erdi konuşmacılara ve

izleyicilere teşekkür ederiz.

plastik sanatlarda

w

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 Sarkls.

Daha önce iki ayrı disiplinde çağdaşlığı tartıştık. Bütün bu di-

siplinler arasında plastik sanatların ayrı bir yeri var. O ayrılık çağ-

daşlığın yani kontamporenliğin plastik sanatlarda yerleşik bir ta-

nım 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.

Çağdaşlıktan ne anlıyoruz? Sanatın doğal dil dönemi, yani

anonim üretim döneminde, bireyin olmadığı dönemde çağdaşlık-

tan 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 yapıtı-

nın ağırlık noktasının da artık düşünsel arka düzleme geçtiğini

gösteriyor. İşte bizi çağdaşlığa, 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 ta-

şıyor. Hernen bir soru ile Sarkis'e yönelmek istiyorum. Sizin çağ-

daşlık tanımınızı alarak başlamak istiyorum. Siz Türkiye'li bir sa-

natçısınız ancak Fransa'da üretiminizi sürdürüyorsunuz, başka bir

deyişle bir periferi ülkesindensiniz, ama üretiminiz merkezde.

Çağdaşlık olgusuna periferiden bakışla, merkezden bakış ara-

sında 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

84 SALI TOPLANTILARI

bizleri yalnız iki tur dinleyecek kadarsa iki tur konuşuruz, gerekir-

se üçüncü bir tur yaparız.

S.- Ben çağdaşhk konusunu 1945 den alarak başlamak istiyor-

dum, hatta çok daha gerilere gidip, buraya gelmeden önce şunu

sordum kendirme; Bu 14. Asırda veya 15. Asırda çağdaş olmak nasıl

oluyor ve neden sonra çağdaş olunuyor, onu biraz açıklamak ve

anlatmmak niyetindeyim. Sizin de söylediğiniz gibi, birey sorunu or-

taya konmadan çağdaşhk 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 gönerdiği

imaj, simge tartışılmaz. Dolayısıyla burada çağdaşhk sorununu tar-

tışmamız biraz güç. Fakat 14. yüzyılın sonlarına doğru bu ikona sa-

natında belirli bir korku vermne sahneleri oluşmaya başhyor. Yani

çizimde, şekilde. Çok misallerle konuşacağım ben, mesela 14. yüz-

yılda yaşayan bir ikonacı ki adı vardır, ondan önceki ikonalarda da

pek sorun olarak kaale alınmazdı. Bu Yunanh TEOFAN diye bir

ikonacı, bunun işlerine baktığımız zaman, şekillerin çok sert, kor-

kutucu, yani ona baktığımızda insanoğlunun başkaldırması diye

bir şey olamıyacağını, yani bir yerde bir emir görüntüsü yaptığını

ve bu emrin de tanrı tarafından geldiğini anlatır. Buna karşı koy-

mak demiyeceğim, daha çok insanın acısını görüp, bu acıyı dile ge-

tirmeye çahşan başka bir ikonacının kalkıp bu durumlara nasıl ce-

vap 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 oldu-

ğunu dile getirmiştir. Ve bunu dile getirmesi, o çağın insanına ışık

getirmiştir. Bu bakımdan ben Andre Rublef'in, yani 15.yüzyıl ba-

şında ikonasını yapan Andre Rublef'i çağına ışık getirdiği için çağ-

daş bir sanatçı olarak görüyorum. 14. asrı atlayıp, hatta daha da

fazla, 18. yüzyılın sonlarına doğru, başka bir sanatçının bir kaç işi-

ni almak istiyorum ve 1890 küsürlere kadar resirnde ve heykelde

kadın figürünün durumunu gözler önüne getirdiğirniz zaman şu-

nu görüyoruz. Kadın kendisini gösteren ve göstermeyi yeğleyen

bir figür değildir. Yani kadın göğsünü, karnını , bacaklarını seyirci-

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 85

ye dönerek gösteren, daha doğrusu sanatçı tarafından gösterilen

bir figür değildir. 1895 lerden biraz sonra Viyana'lı Klimt'in resim-

lerine baktığımız zamman, onun işlerinde kadın artık başkaldıran ve

göğsünü karnını bacaklarını hiç çekinmeden bize doğru bakarak

gösteren bir kadın figürü yaptığını görüyoruz. Ve orada bu baş kal-

dırma çağdaş bir tavırdır. Tabii o zamanlarda bu baş kaldırma, ce-

vap verme o zaman bir takım mirmarlarda da olmuştur. Eğer bir

isim vermek gerekirse Adolf Loose diye, yine Avusturya'lı bir mi-

mar var. O da kokuşmuş rokoko sanatına süssüz bir mimari ile ce-

vap vermiştir. Yani o devir artık utanmanın, saklanmanın son bul-

ması gerektiğini ve tabii yazılarıyla Freude'un o zamanlardaki ya-

zılarıyla beslenerek bir çağı aydınlatma durumu ortaya çıkıyor. Bu

bakımdan Klirnt'in de bu resimlerinin çağdaş olduğunu ve o devir-

de Klirnt'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 dernek, bu grupta

5-6 sanatçı bulunuyordu. Bir kısmmı resim yapan, bir kısmını fotoğraf

çeken, bir kısmı filim yapan ve bir kısmı müzik besteleyen bir grup.

Bunların yaşları 25 ile 35 arasındaydı ve yaptıkları resimler, hey-

keller, daha çok resimden bahsedeceğim, siyah beyaz çok kara, is-

teyerek kullanılmış pis bir siyah ve isteyerek kullanılmış pis, kirli

bir beyazla resimlerini yapıyorlardı. Ve bunların büyük tartışma-

lardan sonra dertleri dile getirildi, yaptıkları işler kadavra dolu iş-

ler ve çok parodili işler. Bunları yapmalarının sebepleri üzerine tar-

tışıldı ve şu noktaya varıldı;

Biliyorsunuz Sovyetler Birliğinde 1925'den itibaren uzun sene-

ler kadavra resmi yapmak yasaktı ve aynı zamanda bu yasağın ya-

nında bir de propaganda sanatının çok önemli olduğunu, sanatı

demek biraz güç, propaganda dernek 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, hal-

kın hayallerini dile getiren, yani bayram resimleri gibi diyeceğim,

yahut bir takım papazların yaptığı kilise resimleri gibi diyeceğim

ve modernist bir tavırdan bahsedemiyeceğim. Fakat benim için de

bu kişiler bir ışık getirdikleri için çağdaş sanatçılardır.

86 SALI TOPLANTILARI

Şimdi bir parantez açınam gerekiyor, konuşmamın başında da

değindim O devirde KLİMT çağdaş bir sanatçıydı derken, dolayı-

sıyla birtakım zamanlarda bir takım sanatçıların yaptığı işlerin çağ-

daş olabileceklerini, birtakım zamanlarda aynı sanatçının yaptığı

işlerin çağdaş denemiyeceğini de belirtrnek istiyorum. Bunun için

de bir iki misal verimem 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 fikir-

de değilim, yani bu o güne kadar dile getirdiği, simgelerini oluştur-

duğu biçimleri o, 1927-28 yılından sonra yaptığı resirnlerdeki figür-

lerin giysilerinin üzerine giydirmiştir. Bu bakımdan benim için de

bu zor şartlarda bile böyle bir davranışın dile getirilmesi çağdaşlık-

tır.

Tabii başka bir misal de vermem gerekiyor, hangi sanatçı han-

gi durumlarda artık çağdaş olamıyor dediğimiz zaman aynı devir-

de yine Rusya'dan misal vereceğim Roçenko'yu ve Tatlin'i ele aldı-

ğımız zaman 1915-1925 aralarında ne denli avangard, çağdaş sa-

natçılar idiyseler de 1930 yıllarından sonra hiç tadı olmayan, hiç bir

düşüncesel yenilik getirmeyen, kötü ve çağdaş olamnayan işler yap-

mışlardır, bunu da belirtmek istiyorum.

A.K.- Şimdiye kadar verdiğiniz örnekierde bir çağdaş sanatçı-

nın ürününün, çağı aydınlatma gibi bir durum yarattığını söyledi-

niz ve örnekler verdiniz. Peki yüzyılımızda, 20. yüzyılda yapıtın

kendi gerçeklik düzleminde çağdaşlık hangi hesaplaşmanın sonu-

cuydu? Düşünsel arka düzlemdeki hesaplaşma, yapıtın kendi için-

deki hesaplaşma nasıl ortaya çıkıyor, bu süreç nasıl yaşandı, bugü-

ne nasıl gelindi, biraz bundan sözedebilir miyiz?

S.- Şimdi bu yüzyıldaki sorunlara hep misallerle cevap verme-

ye çalışacağım, bundan 5-6 ay önce Bonn'da bir sergi açıldı Territo-

rium 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 politika-

ya el attıkları zaman, misal olarak Hanz Haacke'yi Alman asıllı

Amerika'da yaşayan Hans Hake'yi misal vermeye çalıştığımız za-

man onun da işlerine "Bu sanat değildir, bu politikadır" dendi. Ve

bir takım sanatçılar bilirne, ilime el attılar, onların da işlerine yıllar

yılı "bunlar sanat eseri değildir" dendi. Onların sanat eseri olma,

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 87

kabul edilme sürecinin ne kadar olacağını söylermek güç. Tartışma-

ya 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 yöneli-

yorum. 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 özelleş-

miş dillerin, özelleşmiş kişisel dillerin belirleyici olduğunu görüyo-

ruz. Bu belirleyicilik o ürünün sanat piyasasında, tanımlayıcı de-

gerler oluşturuyor. O tanımlanış sonucunda sanat yapıtı kendi özel

Liçim sözlüğü ile sanat piyasasında belirli bir değer oluşturuyor.

Giderek o değerler onu seyirlik bir nesne haline getiriyor. O tekil-

lik de bunun bir anlamda taşıyıcısı oluyor. Çağdaş sanatta ise böy-

le bir tekillik yok, tam anlamıyla bir söz çoğulluğu var. Yine çağdaş

sanatın uzağında duran bakışı, soruya yanıt aramak yerine, yanıta

soru yakıştırmak tavrı içinde görüyoruz. Bu yaklaşırnda yapıt apri-

ori olarak kendini önden belirliyor. Çağdaş sanatçının söz çoğullu-

gunu 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 "Çağdaş-

lık 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 mu-

dur?" diye. Ve tabii bahsettiğiniz tekillik, doğrudan doğruya üslu-

ba 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 di-

lin, üslup olmadığını anlıyor. Çünkü bugüne kadar baktığımızda

geleneğin içinde gerçekten de dil sorunu hep üslupla örtüştürül-

müştür 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

88 SALI TOPLANTILARI

bu sorun biçmin düşününün önüne geçtiği gibi değil, tersine düşü-

nünün biçimin oluşturduğu, bu nedenle de kişisel bir lepçe, bir üs-

lup ve de sonunda bir imzaya tekabül eden bir dizgeyi oluşturmayı

arnaç edinmedi.

A.K.- Canan, burada hemen söze girmek istiyorum, imza de-

din, o zaman imza kendi başma bütün değerleri yükleniyor. Ve yi-

ne var olan sisternin içinde, piyasa sistemi diyelim, ne dersek diye-

lim onaylanmış bir sistemin içinde, o değeri değer kılan da tek ba-

şına 0 imza ve onun yüklendiği arkadaki üslup dediğin, biçim de-

diğin her şey oluyor.

C.B.- Arna burada irmza yüklenmiyor, aslında imzayı yükleyen

başka bir dizge var. Bu dizge; istediğiniz kadar özgün, kişisel, yö-

resel 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, res-

min değil arna sanatmm sorunsalını tartışırken ilk temellendiği so-

rTunsal tuval-şasinin varlık nedeni üzerineydi. Bunun işlevini sor-

guladı, 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 mese-

lenin içine girdi.

Bütün bu sornut meseleler üslup ve kişisel lehçeden hareket et-

miş ve imzayı yüklemiş olan batı sanatının geleneksel dizgesiydi.

AsImda bu sorgulanıyor sanat sorgulanırken ve bunun içinde tabii

bize örnek teşkil eden, yani dilin değişmesi için ilk büyük ivrneyi

veren hiç kuşkusuz Marcel Duchamp'ım Ready-Made'leri geçmiş

sanatm karşısında duruyor. Ready-Made'lerin hala pek çok kişi ta-

rafından yeterince ahlaşıldığını sanımıyorum. Bir kere önce formna-

list eleştirmenler onları yeterince anlamadılar, sanat dizgesine ço-

mak soktuğu için. Çünkü sanatı biçimsel bir gelişim içinde ele al-

dıklarından ki bunda çok haklıdırlar, gerçekten de sanat biçirmsel

bir gelişim göstermiştir elbette, üisluba dayandığı için. Bu nedenle

de Marcel Duchamp'mım Ready-Made'lerine bir "anti" kavram yükle-

yip, Onu o biçimsel çizelgenin dışımnda tutmaya özen göstermişler-

dir. Özellikle formalist eleştirmenler ki Greenberg başta, bütün Av-

Tupa 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 te-

mellenmiş bir gelenektir deniyor. Söz bu geleneğin içinde yer alıp

ta istediğiniz kadar özgün, kişisel imgeler koysanız bile bu gelene-

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 89

yin temelinden kopmanız ve ayrılıyorum demeniz mümkün değil

aslında. Baştan, a priori olarak onaylamanız gereken bir dizgedir

bLu. Duchamp'ım Ready-Made'lerini örneğin Pop'çuların yaptıkları

işle aynı anlamda ele almakta bence tutarlı değildir. Çünkü Duc-

hamp'ım yapmış olduğu olay, sanat eserinin durmuş olduğu yere

sanat dışı bir şey koyarak bu estetiği yeni bir yola kavuşturması

değil, aksine bu geleneksel dizgenin tümden dilinin değişmesine,

bu geleneğin estetik dilinin yok sayılmasına yönelik bir problema-

tiği vardır. Duchamp'ı böyle ele almazsak, biçimsel ve görsel bir al-

pılamada ısrar edersek ve imgeler yerine objeler sunmakla, onların

Liçimlerini 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 kü-

ratörlüğünle de yaşama sokuyorsun. Ben senin çağdaş sanat konu-

sundaki düşünsel üretimini gözden geçirdiğimde bazı kavramların

çok belirleyici olduğunu görüyorum. Örneğin sen çağdaş sanatı ta-

nımlarken sürekli belirleyici olan metaforlar örgüsünden söz edi-

yorsunuz ve bu metaforlar örgüsünü günümüzün postmodern

davranışı içinde tanımlıyorsun, bu tanımın bir yüzü. Arna öte yan-

dan, özellikle son zamanlardaki çağdaşlık adına yapılan bir takım

çalışmaları eleştirirken postinodern gevşekliğin, postinodern eklek-

tisizmin sonuçlarından söz ediyorsun. Aslında bu ikincisi çok doğ-

ru bir saptama, tasarım disiplinlerinde ortaya çıkan Postmnoder-

nizmde denetimin ortadan kalkması, Modernizm'in sıkı denetim

düzenine karşı çıkan arayışlardı. Sahicilikten yoksun, sahte çağdaş

sanat ürünleri dediğimiz ürünler, postinodernizmin denetimsizliğe

kapı açmasından dolayı ortaya çıktı.

Çağdaş sanat yapıtının içinde yoğun bir iç denetim olması ge-

rektiği herhalde yadsınamaz. Çağdaş sanatı postinodernizm bağla-

mına yerleştirmeye bugün hala sahip çıkıyor musun önce onu öğ-

renmek istiyorum.

Beral Madra- Kuşkusuz, bu aslında bir başlık.

A.K.- Çünkü karşı çıktığın Kitch. Kitch'e yer verime de postrno-

dernizmin 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 kullanıyo-

ruz, tabi kendimize bir takım yönlendirmeler koymak için. Bir yüz-

yıl boyunca modernizm'den bahsettiğimiz gibi. Bunun bir değişimi

sözkonusu oldu. Bu değişimi masıl tanımlarnamız gerekiyordu?

90 SALI TOPLANTILARI

Modernizmden sonra gelen bir dönem olarak, onun için o başlığa

da fazla takılmayalım. Çünkü belki de postmodernizmi şimdi geç-

mek üzereyiz, başka bir deneyim de geliyor, neornodernizm gibi!

Aslında şu ana kadar en sağlam terim modernizm, bunun ko-

nusunda hiç kimsenin kuşkusu yok, bir modernizm yaşandı. Ben

buna girmeden önce, deneyim bana plastik sanatlarda çağdaşlık

sorunsalı diye konuyu verdiğiniz zaman, çok irkildim. Bence Tür-

kiye'de periferi olarak veya şöyle diyelim -şimdi değişmekteyiz pe-

riferi ile merkez arası olmaktayız- amma daha önce periferide yaşa-

mış bir insan olarak bu çağdaşlık sorunsalına yaklaşımımız her za-

man güç oldu. Bu güçlüğü, soruyu sorduğum zarmnman yeniden yaşa-

dım.

Düşünüyorum ki, bu çağdaşlık sorunsalında birtakım düzlem-

ler var ve Türkiye'de bu düzlemler nerede ve Şimdiye kadar hangi

düzlemlerde çağdaşlık sorunsalı tartışıldı? Belki şu andaki tartış-

mamız en kuramsal düzlemde, ben bundan önceki panellerde bu

başlangıcı yaşamadığımı söyleyebilirim.

Çağdaşlık deyince, özellikle bugün hiç çağdaş değilim. Biliyor-

sunuz benim bir Çağdaş Sanat Merkez'im var, bu merkezin önün-

de Şimdi büyük bir enstalasyon var. Şöyle ki, Büyükşehir Belediye-

si 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 olu-

yor. Yani şunu söylemek istiyorum; İstanbul uluslararası bir kültür

merkezi olma yolundayken, küçük bir çağdaş sanat merkezi önün-

de bu çöp yığınının olması büyük bir karşıtlık oluşturuyor. Biz

Türkiye'de bu karşıtlıklar içinde yolumuzu bulmaya çalışan insan-

larız. Şöyle ki; aşağı yukarı bu ülkede 50 yıldır resim tartışılıyor fa-

kat konular her zaman soyut, figür nedir, heykel anıt mıdır, değil

midir, temsiliyet midir, sornut mudur vs. ki bir kaç gün önceki pa-

nelde de gene bu düzeyde konuşuldu. Sonra özgürlük tartışılıyor,

batı kopyacılığı tartışılıyor ve bütün bunlar Çağdaş Sanat başlığı

altında tartışılıyor.

Bu arada son yıllarda modernizm, postmnodernizm gündeme

geldi, individüalizm, plüralizm gündeme geldi, bunun yanında ne-

okonservatizm gündeme geldi, son zamanlarda neoosmanlılıktan

söz ediliyor vs. Bu çağdaşlık nerede? Bütün bunlar plastik sanatla-

Ta tümüyle yansıyor mu? Yani Türkiye'de plastik sanatlar alanında

çalışan sanatçılar bu karşıtlıkların içinde ne yapıyorlar?

Şimdi, biz niye çağdaşlık sorunsalını tartışıyoruz diye düşünnü-

yorum, çağdaş olmayan çağın gerisinde kalan, çağı reddeden, çağa

PLAsSTiİk SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI g91

karşı çıkan, çağa karşı savaşan yapıtlar mı var Türkiye'de, yani bu-

nun için mi bunu burada tartışıyoruz?

Bence bunlar var ve bunların varlığını çok küçük bir çevre ka-

Lul ediyor. Büyük bir çevre bunların, yani çağa karşı çıkan yapıtla-

rın, çağdaş olmayan yapıtların olduğunun farkında bile değil. Şirn-

di burada karmaşık çoğulcu bir üretimle karşı karşıyayız. Yani ger-

çek 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 sı-

giınarak sürekli kendini kabul ettiriyor, diyebiliriz. Bu postmmoder-

nizmde ne var? Bir hedonizm var, bir gevşeklik, geniş bir hoşgörü

var, bir tarafsızlık, yansızlık, bir kayıtsızlık var ve her şey geçerli-

dir, var. Bunlar postmodernizmin bir bakıma getirdiği ölçütler.

Fakat ben bu düzlemsizlik içinde bir çıkar yol olması gerekti-

ğine inanıyorum, çünkü bu düzlemsizlik yahut karışık düzlemler

sürdükçe, biz plastik sanatlarda gerçek çağdaşlığın ne olduğunu

kolay kolay anlayamıyacağız. Şimdi ne öneriyorum; Bir kere Türki-

ye'de 20. yüzyıl sanat gelişmelerinin, dünya sanat geişmelerinin dı-

şında kalamıyacağı fikrine kendimizi alıştırımamız gerektiğini.

Türkiye'deki sanat üretiminin 20.yüzyıldaki sanat kavramla-

rıyla ve felsefeleri ile karşılaştırmalı olarak ele alınması gerektiğini.

Bugüne kadar bunun geniş kapsamlı yapıldığına inanmıyorum ve

sanatçıların bugün postinodernizm başlığı altında yaptıkları alıntı-

ların gerçekten çok iyi incelenmesi gerektiğine inanıyorum.

Yani her alıntının nedeni olmalıdır, sanatçı bu nedenin arka-

sında durabiliyorsa, hesabını verebiliyorsa bu alıntının bedelini

ödüyorsa, o zaman biz rahat edebiliriz, güven duyabiliriz sanatçı-

ya, sanatçı da kendine güven duyabilir.

A.K.- Az önce Canan'ın belirttiği, çağdaş sanatın içerdiği söz

çoğulluğu, yani bir üslup tekilliğinin içinde kalrınama, denetimsiz

bir dil çoğulluğuna kadar gitme tehlikesi yaşıyor. O çoğulluk için-

de de tesadüfi olan, hesabı verilemeyen, sahici olamayan hatta bel-

ki geriye dönük yanılsamacı tavırlar bile yer bu çoğulluğun doğru

algılanınaması mı?

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

Bugünkü sanatçının hem sonsuz olanakları var, hern de son-

suz olanaksızlıkları var. Böyle bir paradoksun ortasında duruyor

sanatçı. Bir taraftan müthiş bir bilgilenme olanağı var; bizim ülke-

mizde de bunu yoğun bir şekilde yaşıyoruz. Gerçi tabi yine bir çok

92 SALI TOPLANTILARI

alt yapı eksik, yani hiç bir Avrupa kentindeki gibi değil, İstan-

bul'daki kitaplıklar. Belki bir çok alanda kendini bilgilendirme ola-

nağı var sanatçının, fakat özellikle çağdaş sanat alanında bilgilen-

mesi 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 getiriryor yani bu bilgiler nasıl

özümsenecek? Burada bireye geliyorum, yani bireyin bugünkü du-

rurnuna geliyoruz. Bence bu masada oturan insanları izin verirse-

niz birey olarak açıklıyayım -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 ko-

nuşmak ve hitab etmek durumunda olduğumuz için ona bağlanı-

yor iş. Burada farklı işlemler sözkonusu. Yani Canan'ın işlevi de sa-

natta farklı, çünkü bir şehirde oturuyor, bir ülkede oturuyor. Sar-

kis'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 basa-

maklarından geliyor olabiliriz. Öte yandan ortak yönlerimiz var,

sanat ve kültürün içindeyiz, bununla uğraşıyoruz. Sorgulama ve

eleştiri yapıyoruz, düşlerimiz var ütopyalarımız var, bir bakırna

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 bölge-

lerinde yaşıyorlar, hem toplumsal bölgelerinde yaşıyorlar. Sarkis

çok değişik toplumsal bölgelere girip çıkıyor. Bölgeler arasına gir-

me bir interpozisyon durumu yaratır. Duyum ötesi araştırmaları

var. Yani bir eleştirmenin ya da başka herhangi bir daldaki insanın

araştıramayacağı alanları araştırıyor. İçtepileri, özümsemeleri güç-

lü, soyutlama içtepileri güçlü, bilgileri güçlü, çatışkıları güçlü, çe-

lişkileri değişik dozlarda, dönüşüm yapıyor, belki insanlığı daha

farklı ve sağdusu sezgileri, yadsımaları, doğrulamaları hepsi ger-

çekten başkalarına katkı sağlayacak derecede güçlü. Bu durum bir-

çok 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 takim özelliklerimiz var.

PLAsSTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 93

Bütün burada bahsettiğim olguların bir işlem alanı var diye

düşünüyorum. Bu işlem alanını da yapıt ve yapıtla ilgili sergile-

me,eylem ve işlemleri olarak düşünüyorum. Yani burada hepimi-

zin önünde olan şey kitle, eleştirmenler, sanatçılar ve yapıt, ve bu-

nun 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 sa-

natçı bu infrastrüktür içinde hem bağımlı, çünkü bu yapıtla ilgili

bütün olaylara bütün işlemlere bağımlı olarak yaşamak zorunda.

Yani yapıtını sergiliyor, müzeye veriyor ya da koleksiyoncuya satı-

yor, fakat her zaman için ondan sorumlu, burada özgürlüğünü yiti-

riyor. Yani bir şekilde sınırlı özgürlük alanı oluyor ve sanatçı hep

arayış içinde.

Öte yandan eleştirmen iletici durumda ve eleştirmenin duru-

mu çok daha sınırlı. Burada bence en özgür dururmda olan sanatçı,

eleştirmen ve sanat yapıtından sonra kitle. Yani kitlenin yapıtla

ilişki kurmakta özgürlüğü gerçekten çok. Bu özgürlük gelişmiş ül-

kelerde bu infrastrüktürün daha kitleye yönelik hazırlanmasından

dolayı da çok daha etkin oluyor. Bilemiyorum bireylerin dururnu-

nu açıklayabildim mi, bu çağdaş sanat sistemi içinde. Tabii burada

sakincalı durumlar var, onu da postf'nodernizme bağlayıp sözümü

bitirmek istiyorum.

Şimdi sanatçıları ayırıyorum, eleştirmenler ve infrastrüktürün

dışındaki kişilerin, postmodernizm başlığı altına girmmesi bu çağ-

daşlaşma olayını geriletiyor. Birincisi tanısızlık yani agnostik tavır,

ikincisi bilginin yayılmasına engel olmak, boş sözlülük ve statiklik

yani sanatın değişimlerine ayak uyduramamak, sonra fanatizim ve

katılık. Sanatı kitleye ulaştıran kişilerde, bireylerde bu tür şeylere

rastladığımız zaman ki -günümüzde postmodernizmin gevşeklik

başlığı altında sanki bunlara yer veriliyormuş gibi görünüyor vebu

bir tavır haline geliyor- o zaman, plastik sanatlarda çağdaşlaşmıma

sorunu geriliyor ki, ben ülkermnizde böyle bir tehlikeyi izliyorum.

A.K.- Belki diğer turda örneklemelere girebiliriz. Ben yeniden

Sarkis'e yönelmek istiyorum, gerek Beral'in gerek Canan'ın değin-

diği konulara ekliyeceği şeyler vardır sanırım. Bir de ilk sorudan

arta kalan bir bölüm vardı, periferi ve merkez ilişkisini açıklar mı-

sınız lütfen.

S.- Postmodernizm hakkinda söz söylemiyeceğim, şu son yıl-

larda gezdiğim, iş yaptığim 20-30 ülkede postmodernizm üzerine

hiç bir tartışmaya şahit olmadım. Bizim Paris'te bir enstitürnüz var,

tartışma enstitüsü, orada şimdiye kadar postmodern tartışması ya-

94 SALI TOPLANTILARI

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 gereki-

yor.

S. Ben buradaki durumu çok iyi bilmediğim için, burada post-

modernizm sorununa nasıl gelindiğini, yani bugiün bunun dışında

öğrenmek isterim. Bu konuya girmek sanatçının sorunu değil der-

ken kimin sorunu oluyor? Rusya'da, Kore'de, Güiney Amerika'da

bu şekilde aşırı bir postimodern konuşmasına nedense şahit olama-

dım. Eleştirmenlere gelince, biz buranın dışındaki durumları, belki

25-28 yıldan beriki durumları biraz fazla büiyütüyoruz gibi bir his-

sim var. Tabii bu modern ortamı bu çağdaş sanat ortamını yaşa-

mak için buradan ve diğer ülkelerden, merkez olan ülkelere bir göç

olmuştur. Hatta Picasso gibi bir adamın İspanya'dan kalkip Fran-

sa'ya gitmesi, orada Le Matta'nın Fransa'ya gitmesi, onun o anki

merkezlik durumunu saptadığını gösterir. Yani modern tarihine

baktığımız zaman, yani Manet'in 1865'in sonrasını diyelim birinci

dünya harbine kadar o merkeze bir hiicum olmuştur.

1945'den sonra bu hüicum 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 anlarna da

gelmiyor o zamanlar ekonomi güçlüydü de sanatçılar güçsüzdü,

çok güçlü sanatçılar vardı. Kendi meselelerinin ne olduğunu, Av-

rupa sanatından ne gibi farkları olduklarını düşüncesel ve şekilsel

bir şekilde onlara cevap vererek o ortamı kurmuşlardır. yani New

York'un bütün avantajları, tabi düşünsel, çizgisel, şekilsel ve eko-

nomik merkezin Paris'ten New York'a geçmesini sağlamıştır. Paris

1865 den 1945'e kadar sürren kocaman bir hegornonya dersek, bura-

da insanın bir başkaldırışı vardır, kitlenin de bir başkaldırışı vardır.

Bu başkaldırış tabii kuvvetli olduğunu gösteren, Arnerika'nın baş-

kaldırışıyla, merkez oraya geçmiştir. Tabii sanatçı güçleri var ve

bunu ben 1973 yılına kadar getiriyorum. Yani 1973 yılında petrol

krizi olduğundan beri eğer bir parça yakindan baktığınız zaman

üretilen işler resim olsun, heykel olsun, başka şeyler olsun sarsıl-

maya 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 boş-

luğunu doldurmaya yarayan işler ve akımlardır.

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 95

New York'un merkezliği de sallandıktan sonra, Paris'in mer-

kez olma durumu sallandıktan sonra, bir takırn başka merkezlar

ortaya çıkmaya başlıyor. Yani Japonya ekonomik gücüne güvene-

rek, bizim merkez olabilme durumumuz olabilir diye ortaya atılı-

yor ve o da olmuyor.

Yani şu duruma baktığınız zaman, ekonomik kriz ve aynı za-

manda 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 zammanda rahatlamasına da yol açıyor.

Şöyle bir durumu çizersek şu an Moskova veya Kopenhag ve-

ya Seul veya Sao Paolo veya İtalya'nın küçük bir şehri hatta Yugos-

lavya'nın Montenego kenti veya Sofya. Bunlar artık hiç bir kornp-

leksi olmadan sergi üretip ve üretilen yerin merkez olabileceğini

savunmaya başlıyorlar, durum bu. Yani artık bizim batıya karşı

kompleksimiz, bilrnem nesi filan falan artık sözkonusu olamaz. İş

bu duruma gelince, bizirm buradaki sanat ortamını güçlü bir şekil-

de sunabilmemiz için burada sanatçı potansiyelinin olduğuna ina-

nıyorum. Fakat eğitim ve sanat merkezleri ve müzelerin zayıf oldu-

Bunu, işlevlerini yapamadıklarını benim söylememe bile gerek

yok.

Dergileri kaale almak istermiyorum, bu sizin söylediğiniz alt

yapılar sanatçılarla aynı hizada gidemiyorlar. Yani sanatçıların, Be-

ral'in de dediği gibi, sanatçılar daha önde durumdalar, daha kav-

galarını veriri durumdalar ve savaşım içindeler. Bütün bu durum-

ları ele alıp analizlerini yapmmamız gerekiyor.

A.K.- Burada az önce Beral'in örneklerle sözünü ettiği Türki-

ye'deki duruma, yani çağdaşlık görüntüsü adı altında hesabı veri-

lerneyecek, sahici olamayan, kolaj olarak adlandırılan örneklere gi-

rebilir miyiz?

S.- Ben katılamıyacağım ben bu son 15-20 yıldır akımların dı-

şında, sanatçılardan sözedilmesi taraftarıyım. Yani bunun genel bir

ön kavramıyla kolaj yapılıyor. Bu sanatçıdan çok bence sergileyen-

de görülen bir hastalıktır. Şimdi 1969 sonu, 1970 yıllarında birta-

kım kişisel, hiç ödün vermeyen, kendi akımının dışında sergiler ya-

pamayan, başkalarıyla kalkıp yüzleşecek eserler yapmayan bir sert

düşünce tarzı vardır. Bilirsiniz 1980'lerde mimar, sergi yaptığı za-

man sadece mimnar 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-

96 SALI TOPLANTILARI

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 yö-

neleceğim.

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 yerleşmerme-

si 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 dermek bana yapay gibi geliyor. Çünkü

ben kendimi şöyle tanımlıyorum; Türkiye'de yaşadığım zamanın

sanatına tanık olan kişi ve bu tanıklığı da bir takım metinlerle kitle-

ye yansıtan kişi olarak görüyorum önce. Sergi yapma olayına ge-

lince, gene yaşadığı dönemin sanatçılarını izleyen bir kişiyim. Yani

onları hakikaten yakından izleyen bir kişiyim yada bunu çok isti-

yorum. Ne kadar başarılı oluyorum, tabii bunu zaman gösterecek.

Sanatçıların ne ürettiklerini ve bu üretimin nereye oturtulabi-

leceği üzerine düşünüyorum. Yani demin söylediğim gibi, Türki-

ye'deki sanatm türnüyle küresel sanat içinde ele alınması gerektiği-

ne sonuna kadar inanıyorum ve Sarkis'in söylediği olguya da katı-

liyorum ki artık bugün, yani bundan 3040 yıl ev velki bu kornplek-

si, çevresel ülke insanı, ya da sanatçısı olmak olayını, çoktan sırtı-

mızdan atmış olmamız gerekirdi, en azından 1980'li yılların başın-

da. Bence sanatçılar çoktan sırtlarından attılar da, aslında belki biz-

ler eleştirmenler, kitle bu konuda daha geriden geliyor, karar vere-

miyor.

Küratorlük ile çağdaş sanat arasındaki ilişki, sanatçıyı izlerne

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 harmnoniler,

uyumlar, bütün bunları kolay kolay, kısa sürede ortaya çıkarımak

sözkonusu değil. Ayrıca yapıtları çözmek de çok kolay bir iş değil

ve çok yapıt izlemek lazım, ya da sanatçının tüm yapıtlarını izle-

mek lazım, sanatçırun yanında olmak gerekir.

S.- 20 yıldır takip ettiğim sergilerden, en iyi sergilerin sanatçı-

nın sorumluluğu altında yaptığı kişisel sergiler ya da karma sergi-

ler olduğunu söyleyebilirim.

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

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 97

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. Pa-

ris-NewYork, Paris-Berlin, Paris-Moskova, Paris- Paris sergi proje-

leriydi. Bu sergilerin kavramı hakkında bu sergilerin kavramı ve

kurucusu arasındaki ilişkileri araştıran bir çalışma yapılmamıştır

ve yapılması düşünülmemiş. 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 et-

meyeceğini 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 getirimek

için yapılmış büyük nefesli sergilerdi. Bu sergilerin kıymeti çok

(azla. Burada düşüncelerin ve yapıtların sınır taşırmadan, bileşmesi-

nin, zaten bu sergilerden dolayı, o şirmdi 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 ola-

rak çok güzel bir noktaya geldik. Ben de burada bir sergiden söz et-

mek istiyordum doğrusu. Çünkü böyle bir ihtiyaçtan doğan bir

sergiyi yapma olanağı buldum. Bu yalnız benim değil, benimle bir-

likte 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. Bilimiyorum bu ne kadar ba-

şarılı oldu, çünkü bu serginin de gerçek bir tartışması yapılmadı,

İstanbul sanat ortamında. Yani kimse bu sergiyle ilgili düşünceleri-

ni yazmadı, bu benim için çok üzücü bir şey. Çünkü ben hem bu

sergiyi yapıp hem de bununla ilgili bir şey yazınam kötü, fakat bu-

na karşılık geniş bir yankı uyandıracağını urnmuştum, Cumhuriyet

Gazetesi'yle sınırlı kaldı. Geçen ay bu sergiye bir yanıt geldi ve bu

da çok tuhaf bir yanıt, bir periferi ülkesi kornpleksi taşıyan bir ya-

nıtti. "Yunanlılara el uzatmak, iyi niyet fahişeliğidir" diye. Tabii bu

98 SALI TOPLANTILARI

çok sert bir yanıttı, ben bu yanıtı kabul etmiyorum. İyi niyetli ola-

bilmek bugün son derece iyi bir şey, asIımda bu hakaret olarak ya-

pıldıysa, 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 olimak da önemli

bir şey, günümüzde bu aids riski karşısında!

Bunu da John Cage ile ilgili bir şeye bağlamak istiyorum, çün-

kü John Cage çok kişiye elini uzatan bir insan ve "ben bütün tele-

fonlarıma kendim cevap veririm, hiçbir zaman telesekreterimne bağ-

larnıyorum, çünkü insanlarla bu ilişkiyi kendim kurmam lazım" di-

yor.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 ülke-

de bir komşu ülkeye el uzatmayı, Sarkis'in söylediği bağlamda iyi

birşey olarak görüyorum.

A.K.- Şimdi ben bir soruyu her Canan'a hem de Sarkis'e ortak

soruyorum, Sarkis biraz önce Çağdaş Sanat Müzelerinden, sergi

düzenleyicilerinden sözetti. Galiba sergileme, kalıcılık, yapıtın da-

ha sonra müzede konumlanması, her seferinde yeniden yorum gi-

bi, ya da her seferinde yeniden sahneye koyma gibi çağdaş sanata

ilişkin özel sorunları gündeme getiriyor. Önce Sarkis'e soruyorum

sizin bu konuda söyliyeceğiniz bir şey var mı?.

S.- Böyle bir sorun var bu sorunu sanatçılar getirmişlerdir.

Müzeler kopmuş durumdadır. Çağdaş Sanat müzesini kim kura-

caksa iyi kurması ve vakit kaybetmemesi lazırn, yoksa dediğim gi-

bi bütün müzeler doludur. Ellerindeki eseri nasıl kullanılacağını,

nasıl gösterileceğini bilmesi lazım. Zira 20. yüzyıldaki bir takım ya-

pıtların, 19. yüzyıldaki yapıtlar gibi sergilenemeyeciğini onlar da

anlamışlardır. Fakat bu alanda cevap verecek duruma gelernemiş-

lerdir.

A.K.- Niye aynı şekilde sergiliyorlar?.

S.- İstanbul'da bir Beuys sermnineri oldu, kitabımı da okudum,

orada birtakım tartışmalar oldu haberiniz vardır. Onun işlerinin

korumasını yapan kişi vardır konservatör vardır. Mesela onun (Be-

uys'un) işlerinin yaşatılması korunması dernektir. Beuys'un yaptı-

&, 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 hapsolması ona çekicilik kazandırıyor

ve seyirci olayı yaşamak isteyen kişi ona dokunmak istiyor. Do-

kunmak istediği zaman tabii izleri kalıyor. Dolayısıyla o malzeme

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 99

klasik çağdaki malzemeler gibi, mermerler, bromzlar, tahta üzerine

yağlıboya eserler gibi yapılmadığı için bunun eskirnesi, yaşlanması

daha kolay ve çabuk oluyor.

Konservatörler bu durumda ne yapıyorlar? Şirmdi koruyorlar,

bir kırmızı kordon koyuyorlar kirnse dokunmasın diye ve o iş ya-

şarnadan göstemelik oluyor. Yani o eski alışkanlıklarıyla o işi ko-

rumaya 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 hakkın-

da üç günlük bir seminer oldu, beni de çağırdılar. Bu saklanma ve

restore etme işine tavır takındım, yani benim düşüncem bu gibi iş-

lerin, işaretlediği noktaya doğru kanalize etrnek olduğunu söyle-

dim. Mesela bu iş nasıl yaşar, yapıtın yaşaması gerekir, budur doğ-

rusu.Yapıtın gösterdiği yoldan gitmemiz gerekiyor onunla çarpış-

madan.

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 olamdığı için şirmdi don-

durulup çaresi bulunduğu zaman diyelim bir asır sonra uyandırıl-

ması gibi şeyler. Yani şimdiki yapılan işler bu çağdaş işlerin ilacını

bekliyor.

Şimdiki durumda benim düşüncem sanatçıların dışında bu yo-

rumnu yapacak kişi hali hazırda yok fakat umutsuz değilim 19. yüz-

yılda tiyatro da aynı durumda, sanatçıların değil sahneye koyucu-

ların profesyonel anlamda sahneye koyucular ortada çıkıyor. Bu

bir ihtiyaçtan doğuyor ve neslekler bu şekilde ortaya çıkıyorlar. ya-

ni şimdiki durumda bunun icraasıru yapabilecek ne küratözler ola-

bilir, 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 sı-

nırlı. Bunlar bana göre doğru olabilirler, başkaları da ayru düşünce-

yi paylaşabilirler ya da paylaşmazlar.

Şirmdi tabii ki son derece doğru şeyler söylendi, çünkü bu tür

işler yaptığınız zaman, arna sadece bu tür işler için değil, herhangi

bir yapıtın dahi o yaşantıdan soyutlanıp bir yere konulmuş olması

onun masum hayatına bir şeyler yüklüyor. Bir nüyü düşünün, sa-

100 SALI TOPLANTILARI

hibi belli bir nü olsun, mahrem bir eser olabilir bu. Ama birdenbire

yüceltilmiş bir salonda hatta kutsal konulu resirnler arasında bu-

lunduğunu 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 düşün-

meliyiz. 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 ku-

rulmuşlardı. Bu tür işler için müze de, küratör de işlevsizdir. Bun-

lar benim alanım değil hiç. Böyle meslekler var örneğin köşebaşın-

da kahyalar çıkıyor-durup dururken, bir takım meslekler çıkıyor

ortaya. Belki bunlar işin gerekliği 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 ge-

reksinim vardır, kadrosuyla, bordrosuyla hazır bir meslek değil

arna değişen olayların çıkarttığı, bir takım gerekçelerle ortaya çıkan

bir şey bu. Bütün bunları tartışmak lazım. Bunların işlevleri ne ola-

bilir, nasıl olabilir, müze masıl olacaktır, gerekli midir ya da nasıl

bir müzeye gereksinim vardır? Bütünm bunlar ayrı bir uzmanlık ko-

nusu, benim alanım değil elbette.

S.- Böyle uzman bir eleştirimen ben görmedim, fakat böyle bir

işin bir müze tarafından alınması irmkansız 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 sa-

natçı da aynı işin , aynı yapıt olarak başka yerlerde yaşamasını isti-

yor. Bu da müze mekanı içinde olmuyor.

A.K.- Feshane en son bienalde kendi mekansal kimliğini sun-

mak için hazırlanmadı, nötr bir mekana dönüştü. Sergi salomlarına

ayrılmış, gerek işleri tanımlaması, belirlernesi açısından gerek me-

kanın 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" Çümkü mekan açısından farklıy-

dı, 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 yapımcıla-

rının, yani 1., 2. Bienalde benim, 3. Bienalde Vasıf Kortun'un kendi

PLAsSTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 101

seçeneği değildi. Bu bir takım gerekliliklerin doğurduğu sonuçlar-

di

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 duru-

munda kaldığımız bir yapı vardı.

Üçüncü bienalde büyük bir olanak doğdu, bu müzenin yapı-

mıyla 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 bitmnedi. Daha biz Gae Aulentin'in ne yaptığını tam ola-

rak görmedik, zaten göremezdik, çünkü bütün binanın içi panolar-

la kaplandı. Yani hiç bir şekilde mekanı algılama olanağımız yoktu.

Bunun yanında bienal düzenleyicisinin düşüncesi, kültürel farklı-

lıklardı. 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 keş-

fetmesi gerekiyor bunları. Bu kültür farklılıkları ülkeler olarak bize

gösterilirse, bu keşif olayı sınırlanmış oluyor. Yani izleyici oraya gi-

dip iki değişik ülkenin yapıtı arasındaki farkı kendisi göremiyor,

bu ona gösterilmiş oluyor. Yani bunu örnekle açıklarnak 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 keş-

fedecektik. Birincisi bu, bu olay bir de panolarla kapanarak bir sı-

nırlama getirilmişti ve bence sıradan bir düzenlerme gösteriyordu.

C.B.- Ben bir şey eklemek istiyorum, konu çağdaşlık sorunsa-

lından 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 izle-

yenlerin kullandığımız kavramları nerede ve nasıl kullandığımızı

düşünme aşamasında olduğumuzu düşünüyorum.

Biz birtakım sınırları aştığımızı söylüyoruz ve bütün bu sınır-

ları aşarken "plastik sanatlar” diye bir şeyin içine hapsoluyoruz.

Ama biz bunu öyle bir rasyonel mantıkla onaylayıp meşrulaştıra-

102 SALI TOPLANTILARI

rak geldik ki buraya, buna birden bire ben başkaldırmak istedim

açıkçası. Şirmdi bizim bu kadar belirsizliğin içersinde çağdaşhk so-

runsalına parmak basıp temeline inmemizin mümkün olmadığını

anlıyorum. Çünkü sanatçı olan bir kişi kendi mesleği ile ilgili tüm

terimleri derhal masaya yatırmak zorunda hissediyor kendini. Me-

sela ben bugün şu anda birden plastik sanatlar terirmi masaya yatır-

mamız 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 bir

den allak bullak oldum. Şimdi sınırlar kalktı, merkez, periferi, sa-

nat, müzeler son derece ciddi sorunsallar var ve biz her şeyi "Ay-

dınlanma Çağı"ndan aldığımız o rasyonel mantığımızla meşrulaş-

tırdık. 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 çağdaşhk sorunsalı başlığı altında tartışmayı anlam-

sız buldum birden bire.

Bu şöyle bir olay, neden hala sanat diyemiyoruz bir takım şey-

lere, özellikle bizim alanımızda ona hep bir kulp takmak gereğini

duyduk, ona hep bir vasıf yüklermek 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 terimleri-

mizi kavramlarımızı tekrar tartışmamız ve bunların üzerinde bu

kodları iyice çözmemiz gerekiyor. Çünkü başka yolu yok bu işin,

bu belirsizlikle bir yere ulaşımamız mümkün değil. Geçen günü ba-

na bir denizcilik haritası gösterdiler ve ben o denizcilik haritasın-

dan bir şey anlamadım fakat denize çıkabilecek, denizle ilgili uzak

yol kaptanı olsun ister kısa yol kaptanı olsun, ister küçük bir yel-

kenliniz olsun onların hepsi o haritayı ve ona ekli bir kitabı okuma-

yı biliyorlar ve bana dediler ki nerede olduğunuz hiç önemli değil-

dir, orada karanlıkta yanıp sönen bir fenerin ne kadar süre ile ya-

nıp söndüğünü derhal kitabınızı açıp bakarsınız ve o fenerin nere-

de ve hangi fener olduğunu bilir ve yolunuzu bulursunuz dediler.

Bu bir kod çözme yöntemi.

Şirmdi eğer sanatla uğraşıyorsak, sanatçı olarak veya sanata dı-

şardan dahil olarak, yani savaş meydanında savaşanlar ve onun dı-

şında olanlar gibi bir konurnumuz var sa o zaman kod çözmeleri-

miz sözkonusudur. Eğer bu kodları çözmesini bilmiyorsak kitlele-

PLAsTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 103

rin bu işi anlamalarından ne sizin sanatınızın bir yerlere ulaşmasın-

dan ne de sanatçının gerçekten eski kodları atıp yeni kodlar koy-

masından söz etmemiz mümkün değil.

A.K.- Canan çok basit bir yanıtı var söylediğinin. Plastik sanat-

larda "Çağdaş Sanat"ın özel bir adlandırma olarak yerleştiğini gi-

derek "Plastik Sanatlar" adlandırmasının yerini aldığını ben konuş-

marmın başında da söyledim. Arna pratik bir zorunluluk vardı, 7 ta-

ne paneli adlandırırken tiyatroda çağdaşlık sorunsalı, mimarlıkta

çağdaşlık sorunsalı'nın yanında çağdaş sanatta da çağdaşlık sorun-

salı 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 ön-

ce 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 skülptür 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.

Nedenpi? Bakınız bir örnek vereyim. Ben bir sergiye gidiyorum, ora-

da figüratif, betimsel bir resim görüyorum, altırı okuyorum "kormn-

pozisyon" yazıyor. Böyle bir şey meslekten birinin yapamayacağı

bir yanlışlıktır, bence. Çünkü "kornpozisyon" aslında imgesel ola-

rak hiç bir şeyi betimlemeyen çizgiyi, rengi, biçimi neyi kullanırsa-

nız 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 getir-

miştim bu meseleye.

C.B.- Bir eleştiri daha yapabilir miyim? Postmnodern 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 yapı-

mız 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 sa-

nat arasında bir örtüşme yapamıyordu yazarlarımız diye düşünü-

yorum bazen. Çünkü her dakika Lyotard başlığı altında koca bir

yazı ve ona uyuyor mu uymuyor mu o da tartışmasız. Herkes Lyo-

104 SALI TOPLANTILARI

tard'a uyabilir, herkes Derrida'ya uyabilir oldu Türkiye'de. Bu kon-

formizmden kurtulmak lazım, yani hazır reçeteler ve hazır yapımn-

ların bize uygulanması çok büyük bir yanlış, bizleri çözermemek

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 yüzeden ben de özetlemeye girmeyeceğim. İzleyiciler-

den konuşmacılara sorular olacaktır. O soruları hangi konuşmacıya

sorduklarını belirterek yöneltirlerse yanıtlarını alacağız.

SORU-Enis Batur- Ben evsahibi sayılacağım için biraz bekle-

dim başka soru soranlar olabilir diye. Soracağım sorular birbirine

eklermeli, üç aşamadan oluşuyor ve birbirini bütünlediğini düşünü-

yorum, üçünü birden dile getireyim isterseniz, ondan sonra topar-

larız.

Şirmdi bugün çok önemli ve değerli şeyler duyduk burada arna

ben kendi payıma dinleyici olarak başlığın yarattığı soru işaretinin

yanıtına hiç yaklaşamadık. Bir kere çağdaşlık ne dernek bunu anla-

yarnadım, 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 yükliiyo-

ruz diyorsanız, o zaman net bir cevabını rica ediyorum ve müm-

künse bunun modern kavramından nasıl farklılaştırdığınızı, avan-

garda göre de nasıl konumladığınızı. Çünkü her şeyden önce bura-

da bir dilde konuşup tartışıp anlaşmaya 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

arna, 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 çe-

virdi yeniden yayınlandı, Milli Eğitim Bakanlığı yayınlarından çık-

tı.. Bu gün arasanız bu piyasada bu kitapları bulamazsınız, yani

Balzac'ın bu metnine ulaşma şansınız, kütüphanelerden yararlan-

manın dışında yok. Bu metin üzerine Picasso bir dizi illüstrasyon

yaptı siyah beyaz, bunlar Türkiye'de hiç yayınlanmadı. Bu metin

PLASTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 105

üzerine Jack İvet geçen yıl bir film çevirdi bu film buraya gelmedi

ve gelmeyecek, 4.S saatlik bir filmdi.

S.- 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 ilgilendire-

bilir, beni şahsen çok derinden etkilemiş bir hikaye, onun etrafında

yapılan her şey. Yani Balzac'ın hikayesi de, Picasso'nun illüstras-

yonları da, İvet'in filmi de, varsa psikoanalizleri de, o konuda hika-

yenin kahrarmanmm 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

yaklaşımmız, en azından Sarkis'de bu iyimserliği neye temellendi-

riyorsunuz?.

Üçüncüsü, ikinciye paralel bir şey, bu salondaki insanlar sa-

natla ilgisi olmasalar burada olmazlardı, yani yakından ilgileri ol-

duklarını varsayıyoruz, ben konuşmacıların da buna dahil olduğu-

nu sayıyorum. Aramızda çok az insan Portekiz'de yaşayan bir sine-

ma yönetmeninin adını biliyordur, bugün yaşayan bir İtalyan şai-

rin admı biliyordur. Böylesine kopuk ilişkiler içindeyiz Dünyadan

Bütün bunlarm çerçevesinde arkanızda bir resim duruyor

(Devrim Erbil'in resmi) o resme ilişkin bana bir soruyu, onun ba-

zında 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, avan-

gard,çağdaş, kontanporen, çağdaşlık nedir bundan hiç söz edilme-

di dedi ve bir de ne fark var, modern, avangard, çağdaş arasında

bunlar gelişiğüzel kullanıldı dedi. Ben birinci soruyu Beral'e yö-

neltmek istiyorum.

B.M.- Konuşmanm bir akışı oldu, herkese de gerektiği kadar

zaman kalmadı. Tabii ki çağdaşlığın ne olduğunu tartışmamız ge-

rekiyordu, çok haklıydı Enis Batur. Ben şu soruları kendine soran

insanı ya da şu soruları kendine soran toplumu, çağdaş olarak ka-

bul ediyorum: Bu benim kendi görüşüm ama, belki bir yerde de,

106 SALI TOPLANTILARI

geniş anlamda da bir çok kişinin görüşü olabilir. Çağın gerçeklerini

biliyor muyuz? Ortak dünya bilincimiz var mı? Bilim ve teknoloji-

nin ilerlemesini, sanatın ilerlemesini izliyor muyuz, bu ilerlemeye

katılıyor muyuz? Yani aktif katılımcı olarak değil, fakat bunları be-

nimsiyor 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 dol-

duruyor muyuz?

Ulusal çıkarlarımız ve ve gerekliliklerimiz ile küresel çıkarları-

mız ve gerekliliklerimiz arasındaki konurnumuz nedir, bunlardan

hangisi ağır basıyor. Ve şöyle bir soruya yanıt alınması gerekiyor.

Aydın birey ile toplum arasındaki konsensus durumu nedir? Çatış-

kı durumu nedir, çelişki dururnu nedir? Enis Batur, kabul edersiniz

ki bunlara tek tek yanıt vermek lazım. Yani bunlara yanıt verebildi-

ğimiz zaman, gerçekten çağdaşlık diye bir kavramın ne olduğunu

anlayabileceğiz, ama sanıyorum hemen hergün herkes düşünüyor

bu benim sorduklarımı. İşte bu bilinç bu soruların yanıtını verebil-

me, bence çağdaşlık oluyor.

S.> Enis Batur'un birinci sorusuna ben cevap verdiğim için, ce-

vap 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, dernin 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 oku-

muş, Şili'de okurnuş, 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 taşı-

yor.

B.M.- Bunlar bir değişimler dizisindeki insanın konumunu be-

lirliyor, yani modern insan modernist biçimde öncü olan insan, ya-

ni modernizmi yaratan insan. Avantgard insan ve çağdaş insan de-

diğimiz zaman, yüzyılın ilk yarısındaki çağının bilincini yakalamış,

yaratıcı düşünceye sahip insan da çağdaştır. Bugün ayrı dururnda-

ki insan çağdaştır, Sarkis bunu 14. yüzyıldan başlayarak ortaya

koymuş oldu.

PLASTİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 107

Yani çağdaş insan yaşadığı döenemin olgularını kavrayan ve

olgular içinde yaratıcıhk gücünü kullanabilen, çağını aydınlatan in-

san gibi.

Avangard kavramı ise modernizm içinde çok yükseklere çık-

mış bir kavram, fakat giderek özelliğini yitirimeye başladı. Sonra,

bir takım modernist ütopyaların bir takım beklenen sonuçlara ulaş-

mamasından dolayı ve bu ütopyaları yaratan öncüler yani avan-

gard insanları da bu özelliklerini yitirrnesi anlamındadır.

Ama her zaman için yaşadığımız dönemde de, yüzyılın so-

nunda 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 Av-

rupa dışındaki ülkelerin üzerine inşaa edildi diyoruz. Yani bir yağ-

ma sözkonusuydu ve bunu biz söylemiyoruz. 1980'lerin başından

beri bütün uluslararası forumlarda gündeme getirildi. 20.yüzyılda-

ki bu sanatı yaratan, yarattıklarını söyleyen ülkeler bunun bir he-

saplaşmasını yaptılar. Yine Sarkis'in dediği gibi de yüzyılın orta-

sından sonra da yavaş yavaş bu katı düşüncelerini bir kenara bı-

raktılar. 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 ta-

kım 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,

ESEN KAROL

Aykut Köksal- Efendim hoşgeldiniz, bizim çağdaşlık panelleri-

nin dördüncüsünü bugün gerçekleştireceğiz. Bugünkü konumuz

grafik sanatlar, bundan önce Mimarlık, Tiyatro ve Plastik sanatlar-

da çağdaşlık sorunsalını tartışmıştık. Bugün de Grafik Sanatlarda

tartışacağız. Konuklarımız Sadık Karamustafa, Bülent Erkmen ve

Esen Karol.

Bu panellere mimarlıkta çağdaşlık sorunsalını tartışarak başla-

mıştık. Mimarlıkla grafik arasında bu iki tasarım disiplini arasında,

büyük bir koşutluk var. Bu koşutluk mimarlık panelinin de başın-

da belirttiğim gibi bu yüzyılın başında sorunsal belirleyici olma

bağlamında çok net görülüyor. Gerçekten de daha yüzyıl başına

baktığımızda modernizmin ilkelerinin, doğrularının, endüstri çağı-

run üretim sistemiyle bire bir buluştuğunu görüyoruz. Bu buluşma

özellikli mimarlık ve grafik tasarım disiplinlerinde öne çıkıyor ve

yüzyıl başından itibaren, modernizmin, özellikle mimarlık ve gra-

fikte kısa sürede onaylanmasına yol açıyor. Mimarlık ve grafik bu

konuda birbirini tarnamlayan, tümleyen iki tasarım disiplini.

Yine yüz yılın başından bir örnek vermek gerekirse modernist

söylemin militan kurumlardan biri olan BAUHAUS'da, daha baş-

langıçta, mimarlık söylemiyle grafik tasarım üzerine kurulan söy-

lemin yanyana geliştiğini görüyoruz. Belki de bu nedenle moder-

nist tikanma, yani modernizmin kendi katı kurallar dizgesinin tı-

kanmaya dönüşmesi ve o tıkanmanın getirdiği, bazılarının tekdü-

zelik, bazılarının yaratıcılığın ortadan kalkması olarak nitelediği tı-

kanma, kendini önce mimarlıkta ve grafik tasarımda gösterdi. İşte

sorunsal belirleyiciliği de bu noktada ortaya çıkıyor mimarlık ve

grafiğin.

Ust söylem düzeyinde, gerekse de doğrudan doğruya ürün

düzeyinde postmodernizm ilk örneklerini mimarlıkta ve grafik ta-

sarımda daha 1970'ler sonuna gelmeden vermeye başladı. Halbu ki

diğer disiplinlerde bir postmodern söylemin kendini göstermesi

ancak 1980'lerin yarısına, doğru olabilecekti. Ne var ki Postinoder-

112 SALI TOPLANTILARI

nizmin bu katı kurallar sistemine karşı çıkan tavrı, bu kez kuralları

yok sayan, denetimi tümden yok sayan bir yaklaşımı getirdi.

Söylemle örtüşen doğru yanıt bulma sorunsalı, işlev-biçim

problematiği, postmodernizmin denetimsiz çoğulluğunda da orta-

dan kalkıyordu. Belki de bu yüzden, postmodernizme yönelik eleş-

tiriler içinde, henüz postmodernizm diğer disiplinlerde tartışma

düzlemindeyken bile, yine bu tasarım disiplinlerinde ortaya çıktı.

Bugün grafikte yeniden modernizme dönüşlerden söz edili-

yor, neornodernizmden bahsediliyor ve sadece bir üst söylem oluş-

turma düzeyinde değil, doğrudan doğruya ürünler düzeyinde de

bunu görebiliyoruz.Türkiye'de grafik tasarımm 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

açımlayıcı bir nokta.

Bu girişin ardından, grafik sanatlarda çağdaşlık meselesinden

ne anladıklarını sayım konuşmacılardan öğrenmek istiyorum. Önce

Bülent Erkmen'e yöneliyorum.

Bülent Erkmen- Çağdaşlık kavramma iki ayrı anlam yükleyebi-

liriz.

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

"Çağdaşlık" kelimesi bu anlamda, Arnerika'nım ve Avrupa ül-

kelerinin dışmda kalan ve "az gelişmiş" diye nitelenen ülkelerde,

Batı düzeyini, gelişmiş ülkelerin düzeyini belirlernek, tanımlamak

için kullanılır. "Avrupai" kelirnesi gibi. "Ankara çok Avrupai bir şe-

hir oldu" gibi. Atilla Dorsay'ın yazdığı bir film eleştirisine koyduğu

"Düzeyli, Avrupai bir film" başlığı gibi.

Cumhuriyet sonrası dönemin düşünce anlayışını da yansıtan

bu "Çağdaş" kelirnesi o dönemde, özellikle Atatürk'ün nutukların-

da karşılığını "muasır" kelirnesinde bulur. Kelirnenin bu anlarnın-

da, teknolojik gelişmelerin ya da günün popüler, moda anlatım bi-

çimlerinin görüldüğü işler çağdaş olur.

Bu gün bu ülkelerde yapılabilecek bir "çok çağdaş bir iş" de-

ğerlendirmesine bir İngiliz ya da bir Fransız olsa olsa "çok iyi bir

iş" der. "çağdaş değil " değerlendirmesine ise olsa olsa "modası geç-

miş" der.

"Çağdaş"m ikinci anlamı ise "contemporary" anlarnında saklı

olandır. Bu anlamdaki belirgin uygulamaları, genellikle plastik sa-

natlarda, müzikte, balede, tiyatroda görüyoruz. Bu disiplinlerde

"çağdaş" kelimesi belli bir anlayışı, belirgin bir türü ifade ediyor,

bu isim altında "iş"ler üretiliyor, bu isim altında müzeler açılıyor.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 113

Çağdaş müzik gibi, çağdaş bale gibi, çağdaş tiyatro gibi, çağ-

daş sanat gibi, çağdaş sanat müzesi gibi.

CD ya da kaset satış yerlerinde görülen caz, pop, rock, newage

gibi ayrımlara çağdaş müzik tanımlamasının da eklendiğini görü-

yoruz. Stockhausen, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Schoen-

berg, Arvo Part çağdaş müziğin önemli isimlerinden bazıları. Çağ-

daş tiyatroda metnin kalktığını, yorumun ve oyuncunun öne çıktı-

ğinı; oyunun, oynanışın metnin yerine geçtiğini; yorumun, oynanı-

şin metin olduğunu gördük. Merce Cunningham çağdaş balede ha-

reketin ritm olmadığını, ritrnin uyumluluk olmadığını gösterdi, is-

kemlede oturarak yaptığı dansla bunun önemli örneklerinden biri-

ni verdi.

Plastik sanatlarda "plastik" kelimesinin bile artık kullanılmadı-

ğiru, resim-heykel ayrımmm kalktığını, bilinen tanımlamaların de-

ğiştiğini, Duchamp'la bir pisuarm 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 Bu-

nuel gibi, Erich Rohmer gibi, Tarkovski gibi, Bergmman gibi, Godard

gibi, Pasolini gibi sanatım görsel olmadığını bilen sinemacılar çıktı

ve çağdaş sinemadaki örneklerini verdiler.

Oysa "siparişe" dayalı disiplinlerde bu anlamda çağdaşlıktan

söz etmek çok zor. Tüm tasarım disiplinleri için bu böyle. Mirnar-

lık,iç mekan tasarımı, grafik tasarım, endüstri tasarımı, mobilya ta-

sarımı, moda... gibi.

Bu disiplinlerde siparişin karşılığı olan çözümlerin günün ge-

çerli anlayışları, malzemeleri, teknikleri doğrultusunda yapılmış

olması tasarlanan işleri "çağdaş" yapmaya yetiyor.

Brody ya da Emigre kökenli karakterleri kullanmak, yazı ka-

rakterlerini, elektronik ya da bilgisayar teknikleriyle daraltına ya

da genişletme yoluyla deforme etrmnek, harf aralarını, satır aralarını

açarak farklı metin dokuları oluşturmak, yazı ve resimleri dağıta-

rak, üstüste bindirerek, ekleyerek kalabalık yüzeyler yaratrnak, gö-

rüntüleri belirsizleştirmek gibi "tasarım tercihleri" grafik ürünleri

çağdaş yapmaya yetiyor. Tasarımcılar bir tarz oluşturmayı bekle-

meden, 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 toplaymnca, bu tasarım çözümlerinin içerikle, proble-

min kendisiyle olan bağı aranmamaya başlandı. Neden yapıldığına

bakılmadan nasıl yapıldığıma bakıldı. O zaman da tasarımlar özü

114 SALI TOPLANTILARI

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 süs-

lerne hali olmaması için içerikle tasarım arasında, problemle çözüm

arasında kurulacak mutlak bir bağ aranır.

Burada birkaç örnek vermek istiyorum;

FactoFinans was established

in 1990 asthe firstfactoring com-

pany in Turkey. FactoFinans is a

participation of İktisat Bank wbo bas

pioneered in tbe introduction of new and

modem financing tedlnigues in Turkish banking

system and represenis anotber öne of tbe Bank$ progressive

initiatives in tbese markets. FactoFinans is also the first Turkish mem-

ber of the Factors Cbain Internativnal, FCİ, wbo is tbe interational

umbrella organizatior for factoring companies uvrlduide.

Factotinans playeda eeyyyoyarranı röleir sbeintrudüuctüon of Ractormgintbe Trtich

economy borhas a comvepi ana as n İnstihe

n years followingi's establsh-

meni, Weseecurreniiy Mcelir h

neus papeni, penodicrks an

1- Son grafik ürünler sergisinde, işlere bakarken bu sayfayı

gördüm bir finans kuruluşunun faaliyet raporunun ilk sayfası, gör-

düğünüz gibi büyük puntodan başlıyor ve giderek küçülüyor. Bil-

diğiniz gibi bu yazı karakteri kataloglarında kullanılan karakterle-

rin farklı puntolarda ve farklı uzunluklardaki görünümü için yapıl-

mış bir görüntü anlayışını taklit eden bir sayfa düzeni anlayışı. An-

cak gördüğümüz gibi içeriğin bu sayfanın böyle tasarlanmasıyla il-

gisi yok. Ustelik bir finans kuruluşu için yapılmış bir sayfadaki

kullanılan bu düzenleme; Puntonun büyükten küçüğe gitmmesi böy-

le bir kuruluş için olumsuz bir duyguyu da içinde taşıyor.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI

Yazıların özell

Yazıların özelli

Yazıların özellikl

Yazıların özellikle

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

115

Yazıların özellikleri, çeşitleri

Yazıların özellikleri. çeşitleri

Yazıların özellikleri, çeşitle:

2- Gördüğünüz gibi bu, bir

yazı karakteri kataloğundan alın-

mış bir diadıir ve buna gönderme

yapılmaktadır birinci örnek. Fac-

to Finans sayfasının örneğini gör-

dükten bir hafta sonra Arts dergi-

sinde şu ilanı gördüm;

3- Bu bir uluslararası üyelik

ilanı, yazı tasarımcıları için yapıl-

mış, yazıya ait bir iş için yapılmış

çağrı, üyelik çağrısı ilanı. Tasarı-

mın doğru kullanılmasına olağa-

nüstü doğru bir örnek bu.

ömürleri ne olursa ols

örmnürleri olursa olsun

THETYPE

DIRECTORS CLUB

INVİTES YOU TO JOIN

TTS İNTERNATİONAL MEMBERSHİP

116 SALI TOPLANTILARI

Ü.

İlkenıy pussv.

B y M FAŞ - <

ometimes | stare

at it m the mirror when

Pm undressing and wonder

what it would I6ok like without

any hair like when | was a baby.

Sornetimes | sit at the edge of the bed

and spread my legs. And stare into

the mirror and wonder what otlers

see. Sometimes | stick my finger in my

pussy and wiggle ıt around the dark wemness

and Çecl what a cock or a tonguc must feel

when Pn sitting on it. T pull my finger out and

T always taste it and smell it. 1t's hard to describe

it smells like a baby to me (resh and full of İifc.

4- Madonna'nın sex ki-

tabını karıştırırken bu

sayfayı gördüm. Gördü-

ğünüz gibi burada da

metnin böyle dizilmesi-

nin birinci cümleyi bü-

yük gösterme ihtiyacının

dışında hiç bir anlamı

yok.

5- Bu sayfada biraz son-

ra zannediyorum Esen

arkadaşımız Arnerika

anılarını anlatırken deği-

necek olduğu Cranbrook

Akademisinin çıkardığı

bir kitabın içindeki sayfa

düzeni. Yani kendilerini

anlatmaya yönelik bir

sayfanın düzeni. Burada

da görüyorsunuz ki an-

larm bağı kurmakta zorluk çekiyoruz. Sadece biraz zorlarsak işte

Cranbrook anlatan metnin sonunda, Çağdaş Arnerikan Tasarımı ile

eş anlamlı olduğu ifadesinde en biüiyük satırı görmemiz bu düzen-

lemenin böyle olmasına sanki bir nedenmiş gibi görünebilir.

6- Şimdi bu

bir ilan metni ve

bu tür diüizenleme-

ler üzerine yapıl-

mış bir ilan. Şöyle

diyor; "Farkında

mısınız ki son za-

manlarda ilanların

hepsi büyük yazı

karakterleri ile baş-

liyor ve giderek

küçülüyor. Bunu

iyi ajanslar da ya-

pıyor, vasat ajans-

larda yapıyor hatta

kötü ajanslar da

yapıyor. Bu bir

Cranbrook islike noother institvtionin the United States.

Itispart artists'colony,part school, part museum

and part design laboratory, and it has never al-

lowed its students to be bound by the nar-

row lines separating the various design

disciplines...the effect ofCranbrook and

its graduates and faculty on the

physical en-AT,, çgelirvironment

of this coun-w,,, '\_(\_,,try has been

profoundı. ea a .For

Cranbrook,w,., — — ; surely more

than anyemisce»sotherinsti-

tution,hastherighttothink

ofitself as synonymous

| with contemporary

' American design.

GRAFIK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 117

moda mı, bir çı-

kış noktası mı

her neyse ister î ) ' I I

sevin ister nef- lkes ave

ret edin ama '\_

bundan bir so-

ç amye” | YOU NOticed that

İşte iş buna da-

yanıyor. Yani d IOt Of adS lately Start

sonuç alınıyor

olması, içerikle —| Out with really big type which

bir bağaramak- — | Gets progressively smaller as you

sızın bazı gö- : :

rüntü formülle- work your way down the page? Good agencies

rinin uygulan- are doing it. Mediocre agencies are doing it. Even

çU

ME İ MGeİi realiy lame agencies are doing it. YWilıy\* Sorne might cil) it i trend.

Üluyor' Oth breakthı h. Wh: L Hi Thı h

I ers, a breakthrough. Whatever. Love it. Hate it. The truth is, it can and

A.K- Bü- N

. hat bcen l e li. Most natabiy by eh creatoe.af W İllrijm Company adı. Tacy Weng whofaliihese — |

lent Erkmen'in T |

| DN aa gö gee P a Caş gnnn C Düzim B BAD

söylediklerin- eli H

den şöyle bir

sonuç çıkarıyo-

rum ben, çok

özetle başka bir -

dile çevirerek. Az önce sözünü ettiğimiz postmodem dönemin de-

netimsiz keyfi çoğulluğu tasarım disiplinlerinin doğruları ile çeli-

şince ortaya sahte bir çağdaşlık çıkıyor, Bülent Erkmen'in özellikle

son dönem işlerinde neornodernist bir yapı ya da modernizmin il-

kelerini yeniden farklı bir anlamda ele alan göndermeleri görüyo-

ruz, Erkmen'in yapıtı sözüyle bütünleşiyor. Sadık, sen ne düşünü-

yorsun, postmmodern 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 olagelmiştir.

Çağdaşlık sorusunun cevabını vermeden önce başka bir soru-

yu da yanıtlamaya çalışalım: Postmodernizim modernizmin nesini

118 SALI TOPLANTILARI

yıkmıştır? Postmnodern başlığı altında toplanan günümüz akımları

1970'lerden bu yana başladığı ülkeye göre Pluralizm, Swisspunk,

Yeni Dalga, Westcoast gibi çeşitli isimler alırlar. Bu akırnlar moder-

nizmin nesini yıkmış, nesine karşı çıkmış, nesini inkar etmiştir; ora-

dan girmek istiyorum meseleye. Modernist sözcüğü bir dönem ne-

redeyse küfür anlamında kullanıldı. İnsanlar birbirine hakaret et-

mek için "modernist" diyerek hakaret ettiler. Sizin de açış konuş-

masında 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, mo-

dernizmle birlikte varolmuştur diyebiliriz.

1900'lerin başlarında tasarım eğitimi diye birşey yoktu. Sanat

kökenli, sanat eğitirni görmüş insanlar görsel iletişim işiyle uğraşı-

yorlardı. 1919'da BAUHAUS kuruluyor. 1926 da Bauhaus'a bağlı

uygulamalı sanatlar okulu tasarımcı yetiştirmeye başlıyor. Bauha-

us'ta yetişen tasarımcılar Modern hareketin başını çekiyor. Moder-

nizm çok büyük işler başarıyor. Modern Grafik tasarırnda her şey

kodlarla sinyallerle anlatılınaya başlıyor. Modernizm mesaj ileti-

mini kodlara ve görsel sinyallere indirgiyor. Postmodernin ya da

postmodern başlığı altında toplanan çağdaş akımların yıktığı ve

yıkmaya çalıştığı öncelikle bu olgudur sanıyorum. Bir örnek vere-

yim: bir metinde paragraf başı birinci satırın biraz içerden başlama-

sıyla anlatılır. Okuyucu içerden başlayan satırı görür görmez, bu-

nun yeni bir paragrafın başlangıcı olduğunu anlar, bu bir görsel

sinyaldir. Bunun için ayrıca "Ey okuyucu bu bir paragraf başlangı-

dır" diye yazmanız gerekmez. Bunu anlatmmanın başka yolları da

vardır. Satırın ilk harfini metin puntosundan büyük dizersiniz, ya

da paragraflarının arasını açasınız. Bunlar, insanların hayatını ko-

laylaştıran, algılamalarını, okumalarını çabuklaştıran görsel sinyal-

lerdir. Sanıyorum Post-modernin yıkmak istediği ya da değiştir-

mek istediği Modern anlatımın tasarımcıyı son derece sınırlayan,

yaratıcılığı olumsuz etkileyen kodlar, sinyaller ve gridlere indir-

genmiş yapısıdır.

A.K.-Postmodernizmin ilk yıllarında, ortaya çıkmaya başladığı

dönemlerde siz modernist tikanmayı yaşadınız mı? Eğitim döne-

miniz belki bunların tartışıldığı dönemdi, daha sonra iüirün verme-

ye başladığınız dönem heniiz postrnodenizmin ürünleriyle ortaya

yeni yeni çıkmaya başladığı dönemdi. Siz tasarımcı olarak nasıl ya-

şadınız o dönemi?.

S.K.- Akademide iyi bir eğitim görmediğimizi söyleyebilirim,

eğitim dönemimizde biz henüz modernizmi anlammaya çalışıyor-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 119

duk. Bu tıkanmayı başka türlü yaşadım, ürün vermeye başladığım

ilk dönemlerde grafik tasarımın temel elernanlarını 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 gra-

fik tasarımın iki temel elemanının doğru yere oturtmasıdır. Başka

bir deyişle özgürlüklerine kavuşturmasıdır. Modern yanlıştır anla-

mında söylemiyorum bunu. 1980 lerin başında yazıya ve resme iş-

lerimde başka türlü bakmaya başladım, bu beni bir süre sonra il-

lüstrasyon yapmamaya kadar götürdü. İllüstrasyon yaptığım za-

man bile onu dışarıdan bir kolaj malzemesi gibi alıp kullanmayı

öğrendim. Grafik elemanların özgürce kullanılması gerektiğini an-

ladım. Kendi deneyimlerimden çıkan sonuç bu. Ama bunu moder-

nizm beni çok sıktı diye de yapımıyordum doğrusu.

Sözü şuraya getirmek istiyorum: bu değişim acaba tasarımcı-

lar modernist kalıplardan, rnodernist kodlardan sıkıldıkları için mi

gerçekleşti? Bence değil, modernizm ya da modernist dil belli bir

süre toplumsal ilişkileri, iletişimi anlatınaya yeterliydi ve iyi anlatı-

yordu. Ama sonra Dünya değişti,mnodernist dil yetersiz kaldı, hatta

engelleyici olrmaya başladı. 20.yüzyılın en büyük modernist hare-

keti olan sosyalizm çöktü. Sovyetler Birliği parçalandı. Dünya tek

merkezlilikten çok merkezli düzene geçti. Perifer ülkeler merkez

haline gelmeye başladı. Kurumlarda yöneten-yönetilen ayrımının

ortadan kalkmaya başladığından sözediliyor.

A.K.- Tekilliğe karşı çoğulluk.

S.K.- Evet, modernist dil yeni toplumsal ilişkileri ifade edernez

oldu ve tasarımcılar başka bir dil arayışına girdiler. Modernizme

karşı ilk ciddi baş kaldırının İsviçre'den gelmesi de tesadüf değil.

Grafik tasarırımnda modernist kuralların en keskin olduğu, en katı ol-

duğu yer Brockmann ve Hofmann gibi ustalarla zirveye ulaşan İs-

viçre tasarımcılığı idi. Kökeni dizgicilik olan 1968'de Basle Tasrım

Okulu'nda tipografi dersleri vermeye başlayan Wolfgang Weingart

modernist tasarıma karşı en güçlü başkaldırıyı gerçekleştirdi. Daha

sonra Weingart ve öğrencileri Amerika'ya gittiler, Weingart Ameri-

ka'da kurslar verdi. Ben bu yeni anlatım biçimlerini, yeni akırnları

böyle keyfe keder bir şey olarak görmüyorum. Toplumsal ihtiyaç-

ların sonucu olarak böyle bir dilin ya da dillerin oluştuğuna inanı-

yorum.

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-

120 SALI TOPLANTILARI

rine geçemez.

A.K.- Postmodernizmin nedensiz keyfi çoğulluğu, tasarım di-

siplinin doğru yarnt bulma, Bülent'in biraz önce üzerinde durduğu

doğru yarnt bulma zorunluluğuyla çelişmiyor mu?. Modernizmin

belirlenmiş kurullar dizgesi yanlışı ister istemez dışarıya bırakıyor-

du. Ama denetimsiz çoğulluk geldiğinde tasarım disiplininin kendi

doğrularım da keyfi bir kullamrlığa terk etti. O zaman çok rahatlık-

la az önce Bülent'in gösterdiği büyük puntodan küçük puntoya

doğru gidenkeyfi kullanım alternatifi modernist tasarım mantığın-

da sözii bile edilemezken keyfi biçimde uygulanmaya başlandı.

S.K.- Yeni olan herşey sakıncalarını da beraberinde getirir, ye-

ni bir dil önce doğru da konuşulur yanlış da konuşulur. Bir yaban-

cı dil öğrenmeye kalkıştığımızda başlangıçta çok yanlışlar yaparız.

Ben yanlışlardan korkımamaktan yanayım çiinkü uzun süre etkili

olmuyorlar; yeter ki doğrular ağır bassın. Modern sonrası akımlar

iletişimi ortadan kaldırmadı, iletişime yeni anlatım biçimleri getir-

mek için ortaya çıktı. Özellikle grafik tasarımdaki etkisi öteki disip-

linlerden farklı oldu. Örneğin reklam tasarımındaki etkisi yavaş

gelişti. Çiinkü reklam tasarımında, geniş kitlelere yönelik ciddi pa-

zarlama olaylarının sözkonusu olduğu işlerde daha yavaş bir geliş-

me gösterdi de, insan kavrayışının daha ileri olduğu alanlarda ki-

taplarda, dergilerde, konser afişlerinde kolay benimsendi. Evet her

yenilik risk taşır. Az sonra birkaç örnek de ben göstereceğim yanlış

uygulama ve dili yanlış kullanıma konusunda. Arna herşeye rağ-

men 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 ço-

ğulluğu gösteriyor. Bir de söz çoğulluğu, anlatım araçları çoğullu-

ğu var. Postinodernizm getirdiği dil çoğulluğu sadece tahribat mı

yarattı, yoksa yine modernizmde olduğu gibi doğru yarnt bulmaya

oturacak bir dil tekilliği içinde işimize yarayacak bir söz çoğulluğu

da getirdi mi?.

B.E.- Şimdi bir söz çoğulluğundan söz ediyoruz arna bu söz

çoğulluğu denetimsiz söz çoğulluğu. Her denetimin ortadan kalk-

tığında yapacağı tahribatı yaptı. Getirdi dediği zenginliği biz nere-

de aramalıyız, zenginlik dediğimiz şey nedir, gördüğümüz ele-

manların çeşitliliği, çözümlerin farklılığı ve zenginliği mi yoksa on-

ların niye olması gerekliliği konusunda ve görünenin arkasında

duran düşiince zenginliği mi? Bu görüntüde elde edilen çeşitlilik

zenginliğinin dayamlmaz lezzeti ve imkanları bize arkasındaki dii-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 121

şünceyi göz ardı etme imkanı yarattı. İşte bunu tehlikeli buluyo-

rum ben.

A.K.- Peki bugün neomnodernizm hareketinden söz edilebilir

mi?

B.E.- Bilmiyorum.

A.K.- Esen, sen merkezden geliyorsun, Dünyanın merkez ola-

rak tanımladığı bir yerden geliyorsun Amerika'dasın, New

York'dasın. Buradan oranın nasıl göründüğü belli de, oradan bura-

sı 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 sorabi-

lirim, değil mi? Merak ettiğim bir şey var; Modernizmin reddi ko-

nuşulurken, reddedilen modernizmin probleme bakış açısı mı;

yoksa probleme getirdiği görsel çözüm mii? Sonuçta hocamın da

bahsettiği gibi tartışılması gereken gerçekten problemin nasıl çö-

züldüğü. Biçimde çok seslilik sözkonusu olabilir ama probleme na-

sıl bakıldığı önemli. Bence çağdaşlık orada tartışılmalı gibi. Bu bir

soru arna yorum değil.

Özellikle Neville Brody'de görüldüğü gibi pek çok ilerici tasa-

rımcı taklit edildikleri anda modernizme sığındılar. Eğer bir neo-

modernizm sözkonusu ise belki de bu nedenden.

A.K.- Biraz açar mısın yani kendi dilleri kolayca tekrarlanan

kalıplara dönüştüğünde tekrar grafik tasarımın modernist kalıpla-

rına 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. Armnerika haritasını göre-

niniz var mı içinizde bilmiyorum. Arnerika haritanın ortasında Ek-

vator çizgisi de aşağıya indirilmiş durumda, aşağıdaki bütün kıta-

lar deforme oluyorlar ve küçük görünüyorlar. Amerika zaten dün-

yanın merkezinde, New York'da Amerika'nın merkezinde zanne-

dildiği için dışarıya pek bakılmıyor. Fakat dışardan gelenler de bü-

yük 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

122 SALI TOPLANTILARI

moda bugünlerde, beyzbol eleştirilerinde bile kullanılıyor kelirne

olarak.

A.K.- Aslında o mimarlıkla grafik tasarım arasındaki koşutlu-

ğun da bir örneği galiba. Dekonstrüktif çözümler önce mimarlıkta

ortaya çıktı.

E.K.- Öyle, 1988'de Modern Sanat Müzesi'nde açılan mirnarlık

sergisiyle Fransa'dan Amerika'ya geliyor bu kelime ve işin ilginç

yanı Derrida bu kelimenin tanımını açık bıraktığı halde herkes ta-

rafından tanımlanıp kötüye kullanılan bir kelime haline geliyor. İş-

te Derrida, Barthes, semiyoloji tartışılıyor ve felsefeciler masaya

oturup konuşuyorlar, tasarımcılar da not alıyorlar. Sonuçta biz her-

halde pek fazla bakmıyoruz kullandığımız kelimenin ne anlama

geldiğine. Ama kaç punto ile kullanacağımızı, hangi yazı karakteri-

ni kullanacağımızı çok iyi biliyoruz. Bunun dışında Armnerika'da bir

okul var adı Cranbrook Michigan'da. Hocam da eklemeler yapar

herhalde. Çok ilginç, karı-koca yönetiyor okulu. Dağların, ağaçla-

rın arasında küçük bir kampüs. Mc Coy bu karı kocanın adı. Hol-

landa'ya gidiyorlar günün birinde ve Hollanda'daki tasarım onları

çok heyecanlandırıyor. Çünkü birdenbire enternasyonal tarzın öte-

sinde, bu insanların sadece Hollanda için tasarım yaptıklarını, ken-

di dillerini kullandıklarını görüyorlar.

B.E.- Okul 1922 de Detroit Gazetesinin sahibi tarafından Blo-

omfield tepelerinde kuruluyor, kuruluşu 5 yıl sürüyor. Bauhaus

dan gelen bir mimar, ünlü Eliel Saarinen yönetimi alıyor ve o gün-

den bu güne bu akademi devam ediyor. Temel kuralı şu; Burası bir

enstitü, profesyonelleri alıyor, yani eğitim sonrası beyin hüclerini

dinlendirmeyi arnaçlayan bir yer (kendileri böyle söylüyor). Karıla-

rıyla, kocalarıyla, çocuklarıyla ve köpekleriyle gelip, burada iki yıl

süreyle yeni bir tasarım anlayışının düşüncesini ve kendisini üreti-

yorlar.

E.K.- Aslında tasarlarnaktan çok kitap okuyorlar, sonra konuş-

mayı öğreniyorlar dediklerine göre. Çok düşünüyorlar ve de çok iş

üretiyorlar. Amerika'da bile bu okulun farkında olan çok az insan

var. Fakat farkettikleri anda da taklit etmeye başlıyorlar. İşin ko-

mik tarafı ilk önce tasarımcılar bu yeni şeyleri farkediyorlar, neden

yapıldığını düşünmüyorlar, neden kelirmelerle oynandığını, neden

insanların fotoğrafları deforme ettiklerini, manipule ettiklerini dü-

şünmüyorlar ve hemen işlerinde kullanmaya başlıyorlar. Arkasın-

dan da reklarncı tasarımcılar bunu farkediyorlar, bir kere daha bi-

linçsizce kullanıyorlar ve bir haftada moda oluyor herşey. İşin gü-

zel tarafı da bir hafta sonra moda olanın ölmesi aslında. Onun için

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 123

Cranbrook'dakiler bahsedi-

len kitabı çıkarttıkları zaman

Ş —İNİR B da panik içindeydiler "Biz

ai STYOŞEN elE y L ), kendi kişiliğimizi yitirecek

e miyiz bu kitabı çıkardıktan

sonra" diye. Fakat o kadar

çabuk unutuluyor ki her şey

herhalde yitirmeyecekler.

Zaten yeni arayışlar içersin-

deler, felsefeden vazgeçmiş-

ler, çevrelerinde neler olup

bitiyor onlara bakmak isti-

yorlar. Şirmdi önce bir kaç dia

göstermek istiyorum size.

Şu anda gördüğünüz dialar

New York'da son 7 ay içinde

üretilen işler sayılabilir. Ta-

mamı iyi iş olarak How, Print veya U&k dergilerinde çıkan işler.

Aslında Amerika'da ki ilerici tasarımcılara göre, daha doğrusu Bü-

lent Bey'in bahsettiği çağdaşlığın birinci anlamında, "Bugün üretil-

miş" anlamında çağdaş olan işler.

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

kesim.

Sonuçta aslında garip bir durum sözkonusu, Hocarnın da bah-

settiği gibi grafik tasarım sipariş karşılığı yapılan bir iş ve ticariliği-

nin tartışılmaması lazım. Fakat Arnerika'da bile şu anda ticari gra-

fik tasarım ve ticari olmayan grafik tasarım diye iki şey sözkonusu

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 dekonstrüksi-

yonun zıt kelimeleri açmaya çalışmasının görülebileceği bir afiş.

Yaptıkları işler tamarmen yoruma açık işler, zaten yapım ne-

denleri de bu. Hiç bir şekilde mesajı net, en hızlı yoldan tek anlamlı

iletmeye çalışmıyorlar; farklı farklı şekillerde yorumlanmasını isti-

yorlar. Tabi aslında Bauhaus'un ne kadar karşısında olduklarını

gösteriyor.

Şu anda gördüğünüz işlerin hepsi öğrenci işleri, tabi profes-

yonel öğrenciler, profesyonelliğe ara vermiş öğrenciler Hollanda iş-

leri için yapılmış bir afiş bu.

İZLEYİCİ.- Ne için yapılmış bunlar açıklayabilir misiniz?

e€ Üroau EYEP

124 SALI TOPLANTILARI

\*. © EK- Bunların ço-

Di r Mi ğgunluğu bundan

evvel gördüğünüz

mesela Cooper yazı

karakterini tasarla-

mış olan Cooper'ı

tanıtmak için yapıl-

| mış bir afiş. Bu We-

' ingart'ın da çok tar-

| tıştığı bir afiş Hori

diye bir öğrencinin,

gerçekten öğrenci,

profesyonel öğrenci değil, Cranbrook için yapılmış bir afiş. Harfleri

kullanışına bakabilirsiniz, gerçekten çok yönden okunabiliyor pek

çok şey. Tarnamen tipografi söylemi i:zerine yapılmış bir afiş. Bazı-

ları tarafından çok nefret edildi, bir takım insanlar odalarına asabil-

mek için çıldırdılar. Bir takım insanlar çöp dedi bu iş için ama so-

nuçta 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 öğreticiler; Bazı şey-

ler söze dökülemez bazı anlatım biçimleri, bazı yapılanlar. Bazı an-

lamlar "sözaltıdır" diyorlar. Bu kişi özellikle o anlayışa ilginç bir ör-

nek.

nanners

AND -

1 ğğ e€

ı m

A XA G

©)

O

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 125

E.K.- Bu Cranbrook'la hiç ilgisi olmayan Californialı bir tasa-

rımcı, adı David Carson eğer tasarladığı dergileri bulabilirseniz

eminim heyecan duyacaksınızdır. Hiçbir şekilde okurnamış, tasa-

rımla ilgili hiçbir eğitim görmemiş sadece etrafına bakan, felsefe ile

hiç bir ilgisi olmayan bir insan. Geçen sene 142 tane ödül kazandı

dergi tasarımları ile. Gördüğünüz kırık harfleri "eski sinemaların

levhalarına bakıyorum harflerin döküldüğünü görüyorum" deyip

sayfalarında kullanmaya başladı. Görüldüğü gibi tarnamen Macin-

tosh ile çalışıyor. İşlerinde oldukça yoğun bir bilgisayar estetiği

var.

Bütün bu önekler 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 çıkartımnaya başladılar. Alternatif müzik dergisi; Rol-

ling Stone'a rakip olarak çıkartıldı. İkinci sayısında okuyucu mek-

tupları çok ilginçti, bir kere herkes tipografi terminolojisini çok iyi

biliyor, herkes bilgisiyar kullandığı için olsa gerek. Mektuplarında

sayfa tasarımlarının beyinlerinin bir çıktısı gibi göründüğünü söy-

lüyorlar ve hepsi tipografiden çok heyecanlanmış durumdalar.

Bunlar müzik dergisi okuyucuları ve derginin tasarımı veya hari

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 olrmakla meşhur. Emig-

re'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 belirsiz-

liğin belirsiz olması nedeniyle başarısız. Okunaksızhğın iletişim

yolu olarak kullanılıyor olması modernizme bir tepki belki de. Ka-

rışıklığın, belirsizliğin yaşadığımız hayatı daha iyi yansıttığını ve

daha heyecanlı olduğunu düşünüyorlar. Sonuçta böyle bir sayfayı

görerek heyecanlanan bir insanın, boğuşarak okuyacağını düşünü-

yorlar. Gerçekten de heyecanlanırsınız boğuşuyorsunuz; yenilirse-

niz de yarım kalıyor yazı. Sonuçta iyi bir örnek değil çünkü oku-

mak cidden çok zor.

Burada sadece tipografinin estetiği ile heyecanlanıp okurnaya

çalışmıyorsunuz çünkü belirsizlik yerinde. |

Bu da Rick Valicenti'nin bir işi, o da California'lı İşleri çok il-

ginç, burada çok fazla görünmüyor. Tarnamen okuma düzenini

tersinde tasarımlar yapıyor. Hiç bir sayfası başından sonuna doğru

soldan sağa okunmuyor, cümleler parça parça; bir bakırna bizim

126 SALI TOPLANTILARI

hayatımıza çok benziyor.

Kendinizi bir süpermar-

kette konserve ararken

düşünün, raflara; bir sola

bir sağa, bir sola bakıyor-

sunuz. Nesneleri algıla-

yışınızı düşünün gerçek-

ten bu sayfaları normal

hayatta çevremizi nasıl

algılıyorsak öyle algıla-

mamız gerekiyor, düz

değil.

Görsel imgenin ne kadar

arka arkaya kullanıldığı-

nı görüyorsunuz. Sonuç-

ta süper markette bizim

beynimiz de herhalde bu

hale geliyordur. Tama-

men yaşadıklarımızın

basılı işte yansıması bir

anlamda.

Aslında Sadık Hocam'a

söylemek İstedıjğam birşey var.

Benim için çok önemli. Onlar belki çok iyi eğitim görmedikle-

rini düşünüyorlar Türkiye'de. Ben oraya gittiğim zaman kendimi

hiç iyi eğitim görmemiş gibi hissetrnedim.

Sonuçta biz ne kadar bilinçsiz davranıyorsak, onlar da bilinç-

siz davranabiliyorlar. Biz ne kadar bilinçliysek, onlar da o kadar bi-

linçliler. Bunun Türkiye oranı değil dünya oranı olduğunu farket-

tim. 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 taşı-

dığı örneklerin arasında, tipografik çözümlerin, yani bilgiyi yazıya

taşıyan, grafik tasarımı tek zorunlu öğesi olan yazıya bilgiyi taşı-

yan tipografik çözümlerin önde gittiğini görüyoruz. Sen de Bü-

lent'de tipografik çözümlere başvuruyorsunuz. Şimdi de yanılmı-

yorsam Mimar Sinan Üniversitesinde tipografi konusunda öğrenci-

lere ders veriyorsun. Bizim, bir de tarihimizden devraldığımız, ya-

zının kendi mantığına müdahele ederek bilgiyi iletime geleneği de

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 127

var. Hat geleneği içinde bu var. Çağdaş grafik tasarırnda 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-

kiyor. 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 epeyice 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 tipogafik 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 gerni formu vermek, yazıyla bir

kuşresmi çizmek, bununla birlikte dinsel bir anlam yüklemek gele-

neği var. Amna 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 kernana 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 Hulüsi'nin Kurukahveci Mehmnet Efendi Logo-

su gelirdi. Onu da çok sanmıyorum çünkü İhap Hulüsi Türkiye'nin

ilk eğitim görmüş Grafik Tasarımcısı. İhap Hulüsi Almanya'da eği-

tim görmüştü ve grafik dilini bu ülkede öğrenmişti. Kendimde de

öyle bir şey hissetmiyorum.

128 SALI TOPLANTILARI

A.K.- Bülent sende tipografinin kullanımı bir dönem yazının

mantığına müdahele ederek oldu. Fakat son dönem işlere baktığı-

mızda bu defa yazının artık hiç müdahele edilmemiş biçimini kul-

lanıyorsun. Bir konuşmanda sen "antitasarım" demiştin, artık tasar-

lanmamışlık beni ilgilendiriyor demiştin. Bu anlamda işlerinde ti-

pografiyi çok doğrudan kullanma ve müdaheleyi en aza indirgeme

süreci var. Çağdaşlık meselesi ile tipografi arasındaki ilişkiden sö-

zedebilir misin biraz.

B.E.- Şöyle özetleyebilirim; Arkadaki düşünceyi aktAmada hiç

bir engel bırakmamak diişüncesinden yola çıkılabilir. Her türlü il-

lüzyona 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 ya-

tan yapıyla 1920'ler de Lisistzky'nin bir tasarımcıyı bir konstrüktör

olarak görmesi, kağıt yüzeyini bir mekan olarak algılaması, bir çağ-

daş yaklaşımda, çağdaş olmada tipik bir fark geliyor bana.

A.K.- Esen sen de Arnerika da tipografi konusunda eğitim gö-

rüyorsun, tipografi konusunda söyleyeceğin bir kaç şey olacak bi-

ze. Yanılmıyorsam yine malzemelerin var yanında.

E.K.- Var, ayrıca kaligrafi üzzerine 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 anlam-

da çağdaş. Belki bizim ortamımızda değil arna onların ortamında

medyanın etkisiyle, özellikle bilgisayarlar ve ekranın etkisiyle in-

sanlar görüntüyü daha kolay okurnaya başladılar kelirnelere naza-

ran. Dolayısıyla kelimeler görüntü gibi gözükmeye başladılar ve

çabayla bu noktaya ulaşmaya çalışıyorlar. Kaligraflara daha çok iş

çıkmaya başladı ve tipograflarda kaligrafların çalıştığı tarzda çalış-

maya başladılar. Aslında görüğümüz sayfa düzenlerinin de pek ço-

ğu birer resim gibiydiler, ilk önce görüyorsunuz, ondan sonra harf-

leri okumaya başlıyorsunuz.

Fontshop ve Fontografer diye iki tane yazılım bir çok tasarım-

ciya kendi yazı karakterlerini tasarlama şansı vermmeye başladı. Bu

da tipografide büyük bir devrim yarattı ve bu devrim çok da büyü-

yecek. Çünkü insanları Jeffery Keedy'in dediğine göre postmoder-

nist olmaktan kurtaracak bir şey; eski yazı karakterlerini kullanma-

yı bile postinodernizm ögesi olarak görüyorlar. Şu anda buna da

bir red var. Şu anda herkes kendi yazı karakterlerini tasarlıyor. Ne-

ville Brody bir röportajda "günün birinde yazı karakterleri el yazısı

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 129

gibi olacak hekesin

kendine has yazı ka-

rakteri olacak" diyor.

El yazısı değil ama

herkesin kendisi için

kendisinin tasarladığı

bir yazı karakteri söz

konusu.

Şu anda gördüğü-

nüz "Espresso"lar Al-

manya kökenli ama

daha çok Kanada'dan

satış yapan Fontshop

diye ITC'nin en büyük

rakibi haline gelen ya-

zı karakteri satan fir-

manın, en revaçta yazı

karakterleri. Tamamı

dijital teknoloji ile diji-

tal teknoloji için üreti-

len karakterler. Şurada

gördüğünüz altında

Beowolf yazan çok il-

ginç bir yazı karakteri.

İlk önce Espresso'yu

söyleyeyim, bu firmanın yöneticisi tipografi yiyip espresso içerek

yaşıyormuş onun için "espresso" yazıyor bütün bunlarda. Bu da in-

sanların 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 ba-

sıyor harfleri; form belli limitler çerçevesinde oynuyor tabii ki. Bir

anlamda GÜUTENBERCG'i referans gösteriyorlar. Nasıl ilk kazınan

harflerle iki "a" birbirine benzemiyorsa, şu anda Beowolf karakte-

rinde 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, Emnigre

de artık gittikçe büyümeye başladı. Yirmiden fazla yazı karakteri

olan bir kütüphanesi var. Sağdaki BARRY DECK diye Califor-

130 SALI TOPLANTILARI

nia'dan mezun 26 yaşında bir tasarımcınm Template Gothic adlı

yazı karakteri ve şu anda bütün dünyada en çok satanlardan bir ta-

nesi. 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 ge-

lişen aslında şu anda tutucu boyutlara ulaşacak kadar kusursuz

olan tipografi anlayışma çok ters.

Exocet, Jonathan Barnbrook diye bir İngiliz'in şu anda o da Ca-

lifornia'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 kullanımak zorundası-

nız. İnsanlar bundan o kadar sıkıldılar ki en sonunda oturmuş böy-

le bir yazı karakteri tasarlamış "'ne kadar eğlenceli değil mi?" diye

soruyor. Lütfen Helvetica kullanmayın diyor. Hatta bir virüs tasar-

lamayı düşünüyor: Macintosh'da olacakmış bu virüs, Helvetica

kullanıldığı anda yıldızlar parlayacakmış ve alet çalışmasını dur-

duracakmış. 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 kirıklığına uğradım, dergi gibi okunmuyor, içinde yazı

karakterleri var istediğiniz gibi kullanabiliyorsunuz. Çıkış dekle-

rasyonu çok ilginç bence: istismara açık. Bu bütün tipografi gelene-

ğini alt üst edecek bir şey. Bu disketi bilgisayarınıza koyup istedi-

ğiniz gibi kullanabiliyorsunuz. Hatta diyorlar ki "Lütfen istismar

edin; ne olursunuz müdahale edin ve bize yollayın" diyorlar. So-

nuçta yazabilirsiniz benden alabilir istismar edebilirsiniz. Aslında

gene bir röportajda "Eye" dergisinin 3. sayısında çıkmıştı. Tipogra-

fi inanılmaz deneysel ve gittikçe soyutlaşıyor, harfleri birleştirip

kelimeleri okumak imkansız. Harfleri tamamen ritmiyle bir anlam-

da şiirselliği ile okuyabiliyorsunuz ancak ve de bu aslında bir bakı-

ma bana şu anda boş zamanlarında yaptıkları bir şeymiş gibi görü-

nüyor çünkü iletişimde kullanmaları imkansız arma dünyanın da

nereye gideceği belli olmuyor. Özellikle orada 20 yaşın altındaki

gençlere herhangi basılı bir malzeme ile ulaşmaya ve iletişim kur-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 131

maya imkan yok. Onun için şu anda karşı çıksak da bu tip deneme-

lerin bilincinde olmamız lazım.

B.E.- Belki burada çağdaş sanat da özellikle Beuys'un öne attı-

ği "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, özellik-

le 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 gra-

fik sanatına ya da tiim tasarım disiplinlerine ilişkin bir yaklaşım

geliştirebiliriz sanıyorum.

B.E.- Evet ilk bölürnde de söylediğim gibi siparişe dayalı olma

özelliğinden dolayı bu tür disiplinlerde sözünü ettiğimiz ikinci an-

larnda çağdaşlıktan söz etrnenin çok zor olduğunu tekrarlamak ge-

rekiyor. Ancak böyle bir panel var ve bu konuda konuşacaksak

açıkçası, bazı notlar aldım yani bir deneme yapalım. Bır tasarımcı-

nm 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 ka-

lan bir iş değil kurulması gereken bir mekan inşa edilecek bir yapı

olduğunu keşfetmek.

- Metnin görüntü, görüntünün metin olduğunu bilmek.

- Güzel çirkin değelendirmelerine karşı çıkmak.

- Fikrin anahtar olduğunu, fikir iyiyse biçimin kendiliğinden oluşa-

cağını bilmek.

- İyi bir fikir yoksa, çözümü dekorasyonda, süste arama kolaylığına

kaçmamak.

Tasarımda dekorasyonun fikrin alternatıfi olmadığını görmek.

- Anlamın yerini sunuşu terketmesine engel olmak.

- Görünürde kolay, görünürde basit olanın içinde ne kadar çok dü-

şünce yattığını bilmek.

Yeteneğin, düşüncenin önünden, artık düşüncenin arkasına geçti-

ğini bilmek.

- İzleyiciyi, dışardan içeri, izleyenden katılana çeken bir tasarım an-

layışını tercih etmek.

- Grafik ürünün bir baştan çıkarma, kandırma aracı haline gelmeme-

si tasarım anlayışında bilinçli bir dolandırıcılık ahlakının yatma-

ması sağlamak.

- İyi tasarımın, iyi satan tasarım olmadığını bilmek.

132 SALI TOPLANTILARI

- Bir tasarım sorununun çözümünü süpermarket rafiından mal seç-

mek davranışında aramamak.

- Her şeyin çok fazla tasarlandığı, tasarımın içeriğin kendisi haline

geldiği günümüz çözümlerinde, içeriği aşırı tasarım elemanların-

dan arındırmak, içeriği öne çekmek.

- Tasarım çözümünü, tasarım probleminin kendisinde aramak.

- Tasarımı yapılacak "iş”in içinde bulmak.

- Tasarımı, kullanılacak malzemenin içinden (Kağıt cinsinden,cilt bi-

çiminden) çıkarmak.

- Sürekliliğin tasarım olduğunu farketmek,

- Günün geçerli tarzlarına, üsluplarına bağlı olmayan, tarzlara mah-

kum olmayan bir tasarım anlayışını yerleştirmek.

- Giderek tarzı ve dekorasyonu reddederek görünen süsün arkasında-

ki gerçek öne çıkarmak.

- Bir grafik ürüne bakıldığında ilk görünenin tarz olmamasına sağla-

mak.

- Tarzın seçilemiyeceğini, tarzın ancak oluşabileceğini bilmek.

- Tarzın önceden seçildiği tasarım anlayışına karşı çıkmak.

- Tasarım yazı karakteri ve tipografik üslup gibi yüzeysel efektlerden

arındarmak.

- Tasarım sorunlarının yazı karakteri seçimiyle çözülemiyeceğine

inanmak.

- Dikkatin tasarlanan "iş”in bütününden yazı karakterine kaymasını

önlemek.

- Günümünüzün geçerli grafik ürünlerinde sıkça rastlanan, “ne ka-

dar 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 geliştir-

mek.

Yeni formlar, yeni görüntü biçimleri önerme yerine yeni anlama bi-

çimleri, yeni algılama biçimleri önermek.

Sözümü bir alıntıyla bitirmek istiyorum Franz Kafka'nın "Dö-

nüşüm" kitabı için kendi yayıncısına, Kurt Wolf'a 25 Ekim 1915'de

gönderdiği mektup; Kafka yayıncısına diyor ki "Son mektubunuz-

da bana Ottomar Starke'nin (Starke grafik tasarımcısı) dönüşüm

için bir kapak resmi hazırlayacağını yazmışsınız bunu okuyunca

küçük ama sanatçıyı Napolyon'dan tanıdığım kadarıyla ("Napol-

yon" Starke'nin daha önce resimlediği kitap) herhalde çok gereksiz

bir korku uyandı içimde, yani Starke gerçekten bir kitap resimleyi-

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 133

cisi olduğundan doğrudan böceğin resmini yapmaya kalkışabilir

gibi geldi bana, sakın yapmasın böyle bir şey, lütfen! Niyetim böy-

lece onun yetki alanını kısıtlamak değil öyküyü doğal olarak daha

iyi bildiğim için, kendisinden sadece bir ricada bulunuyorum. "Bö-

ceğin 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 yapıtımda çok iyi anlatan manifestosuydu. Sadık,

iletişim, üzerinde çok durduğun bir alan bu konuyu sana bırakıyo-

rTum.

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 disiplinidir, iletişimde bir mesaj alış-

verişi söz konusudur. Grafik tasarımda çağdaşlıktan sözederken

iletişim faktörünü hep gözönünde bulundurmamız gerekiyor. Gör-

sel iletişimde sadece grafik tasarımcı yoktur; önce mesaj vardır bu

mesajın bir sahibi mesajı iletmekle görevli olan medya ve bu mesajı

alan vardır. Bir şeyler gelişiyor, Modern bitiyor Postmodern başlı-

yor, anlayışlar değişiyor, deneysel çalışmalar yapılıyor, tipografide

bu tür değişiklikler oluyor, okuma ya da okutma zorunluluğunun

ortadan kalktığı savunuluyor. Amna iletişim ortadan kalkmıyor. İn-

sanlar 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 çağ-

daşlık tanımını yaptı. Ben çağdaşlıktan ne anladığımı anlatınamış-

tım. Bir sözcüğün ya da kavramın ne olduğunu anlamak için eş an-

lamlarını 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,

bağnazlık ya da "out"mu? Ben çağdaşlığı gelişmişlik olarak adlan-

dırıyorum. Gelişmişliği sadece teknolojik gelişmişlik olarak değil,

bilgi toplumu bağlamında kullanıyorum. Yani insanların doğru ha-

ber vermesi, doğru bilgi iletmmesi ve bunu iyi ifade etmnesi bağlamın-

da bakıyorum meseleye. Grafik tasarımda çağdaşlık, gelişmişlikle

ve demokrasiyle çok ilgili. Gelişmiş ve demokratik toplumlar ger-

çekten iyi tasarlanmış toplumlardır. Gelişmemiş, antidemokratik

134 SALI TOPLANTILARI

toplumlarda doğru ve eksiksiz bilgi iletme ve tasarlama geleneği

de gelişmemiştir. Bu toplumlar görsel iletişim açısından çağdaş de-

gillerdir, ya da çağdaşlığı henüz yakalayamamışlardır. Böyle top-

lumlarda sadece faili meçhul cinayetler ve bunları örtbas etme yön-

temleri iyi tasarlanmıştır. İnsanlar doğru bilgiyi alamazlar. Bunun

çok yakın bir örneğini bugünlerde yaşıyoruz; Çernobil meselesi.

Gerçekten çağdaş bir toplumda bir yerde atom santralının patladı-

gını, kitlelerin bundan etkilendiği gerçeğini kimse kimseden sakla-

maz ve saklayamaz. Ama çağdaş olmmayan toplumlarda bu saklanı-

yor ve saklanabiliyor. Bilginin doğru iletilmediği iletişimin yanlış

yönlendirmek, kandırmak için kullanıldığı durumlarda, görsel ile-

tişim tasarımında çağdaşlıktan sözedilemez. Ben Grafik Tasarımda

çağdaşlık kavramından grafik tasarımm, doğru ve eksiksiz bilgiyi

en iyi ve dolaysız bir şekilde yansıtmasını anlıyorum

A. Köksal bana bir soru sorduğunda, önce soruyu soruş biçi-

mine itiraz etmek bende alışkanlık haline geldi galiba. Daha önce

Dekorasyon Dergisinde, Bülent Erkmen profilinde bana sorular

sormuştu, ben sorulara cevap vermek yerine sorulara itirazımı yol-

ladım ve epeyi itişmiştik. Burada da itişelim istedim ama üzerime

gelmedi, rahatsız oldum.

Bu panelin ilk haberini aldığımda bana sadece bir başlık geldi;

"Grafik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı" Beni yakından tanıyanlar

bilirler, grafik tasarım yerine Grafik Sanatı ya da grafik sanatlar de-

yimi kullanıldığında hemen itiraz ederim ve zaman zaman da se-

vimsiz 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 kullan-

dığımız halde aynı tarifleri, aynı açıklamaları yapıyoruz. Bu yüz-

den kavga isteğimi gerçekleştiremedim. Bunu bir şaka olarak kabul

edelim.

Bir arkadaşım tebrik yolladı, Bilkent Üniversitesi'nden.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 135

BİR /98Z NiİYET

Birinci katı açtığı-

mızda "Bir ART Niyet

var" cümlesini görü-

yoruz. İkinci katta ise

"Bilkent Grafik Tasa-

rım Bölümiü" ve imza

ile mesaj tarnamlanı-

yor. Bu gerçekten bir

art niyet mi yoksa art

(sanat) niyeti mi? so-

rusu boşlukta bırakılı-

yor. Bu tamamlanma-

mış tartışmayı ben de

burada bırakıyorum.

r - \*

| |

.B'm..'w NİYET

-

MPKLU YILLAR !!

GRAFİR TASARIM BOLUMU

136 SALI TOPLANTILARI

B.E.- Amna düşünceni söyleyebilirsin.

S.K.- Bu iş konusunda söylemek istemiyorum çünkü bir arka-

daşımın bana gönderdiği özel bir karttı.

B.E.- Ama Bilkent Grafik Bölümü adına gönderiliyor, yani Bil-

kent Grafik Bölümünde yapılmış ve Bilkent Grafik Bölümü bütün

akadaşlarına bunu gönderiyor.

S.K.- Bunu bir iletişim eksikliği bağlamında bir örnek olarak

getirmedim buraya, sadece "Grafik Sanatı-Grafik Tasarım" konu-

sunda A ykut'la kapışmaya vesile olur diye getirmiştim, ama kursa-

ğımda kaldı.

Şimdi asıl anlatmak istediğim meseleye, iletişim konusuna ge-

lelim. Bu konuda bir örnek göstermek istiyorum. Bu, sizin de yaz

başında Beyoğlu İstiklal Caddesinde gördüğünüzü sandığım bir

BEYOĞLU COCĞUKLARLA GÜLÜYOR ÇD

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 137

afiş. Yapan arkadaşlarımı teşhir etmek değil niyetim. Sadece ileti-

şim konusundaki çok vahim ve temel bir yanlışı ortaya koymak is-

tiyorum.

Afişin başlığını görüyorsunuz "Beyoğlu Çocuklarla Gülüyor".

Bu afişi yaptıran kurum İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşle-

ri 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 gülü-

yor, çocuklar tramvaya asılmış ellerinde balon çok neşeliler ama ni-

ye gülüyor daha belli değil. Bunun daha sonra bir çocuk şenliği ol-

duğunu başka kanallardan öğrendim, afişten değil.

Şimdi durumum vahamneti şurada; Burada bir tramvay var bu

tramvaya iki tane çocuk asılmış ve neşeyle gidiyorlar. Bu afişin ba-

na verdiği mesaj şu "Çocuklar tramvaya asılın, ttamvaya asılmak

çok neşeli bir iştir, çok gülünç çok hoş bir iştir" mesajını alırım. Son-

ra gerçek hayatta baktığım zaman tramvayın üzerinde "Asılmak

Yasaktır" uyarısını görürüm. Ve biraz daha tramvayı izlersem, vat-

man'ın asılan çocukları kovaladığına, yakaladıklarını dövdüğüne

tanık olurum..

Bir hoşluk bir şıklık diye tasarlanan bu afiş çok vahim bir ileti-

şim yanlışı içeriyor. Çocuklara yanlış bilgi veriyor. Burada bu yan-

lışı yapan sadece tasarımcı değil. Müşteri yani mesajın sahibi çok

önemli. Bu birlikte yapılan bir yanlış. Yani biz tasarımcılarla o me-

sajın 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 kuruluşlar-

ca, 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 çık-

sın" diye. Aman, devlet bize sahip çıkmasın. Kendine sahip çıksın,

doğru bilgi versin.

İşte devlet kuruluşu tarafından yapılmış ve çevre konulu, çev-

re mesajı veren çıkartma etiketler; Ne okuyorsunuz bu diada? "Sa-

ve Marmara" yani İngilizce olarak "Marmarayı koruyun" dermek is-

tiyor. Ama tasarlanma biçimiyle bu mesajı doğru olarak algılama-

nız çok zor.

138 SALI TOPLANTILARI

MEDİITERRANCAN

İletişim konusunda

çağdaşlığın neresinde

olduğumuza dair ikinci

örnekti bu. Üçüncü ör-

nek; İstanbul Büyükşe-

hir Belediyesinin bir ila-

nı değil, yanlış bakma-

yın. Bu ilana ilk baktığı-

mızda şunu anlıyoruz;

"İstanbul Metropolü

Kongre Sarayına Kavu-

şuyor İmza Nurettin Sö-

zen" Şimdi bu ilanı gö-

ren böyle anlayacak.

Hayır değil, imza Türki-

ye Seyahat Acentaları

Birliği. Bir tipografi

oyunuyla başlıktaki sö-

zü Nurettin Sözen söy-

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 bo-

yutlarıyla olmasa bile temelde belirleyici olan ana temel çizgilerin-

de tartışmaya çalıştık. Sizler-

den, konuşmacıların yanıtla-

masını istediğiniz sorularınız

olursa panelin son bölümün-

de 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 reklamlar-

da reklam filimlerinde, tanı-

tımlarda hep şu vardır, nesne

insanın önüne çıkar, diyelim

ki işte kocanızla ilişkilerinizi

iyi etmek istiyorsanız Vita

margarini kullanmalısınız,

İSTANBUL “MEGAPOL'U —

KONGRE SARAYI'NA KAVÇŞUYOB\_

Dü ea gande nti

- ı—.ğığ,,

sa NURETTİN SOZEN

YA SEYAHAT ACENTALARI RİRLİĞİ

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 139

güzel ve çekici olmanın yolları bilmem hangi marka küpe ya da eş-

yayı kullanmaktır. Ancak bir takım nesneleri kullanarak insanın

güzelleşebileceği gibi yanılsamaların bir bilinci yaydığı öne sürülü-

yor. Şimdi genç arkadaş çok iyi açıkladı "Grafik Sanatlarının" ticari

olduğu tartışılmaz, ticaridir dedi, ben öyle anladım konuşmasın-

dan. Şimdi grafikte daha çok algılanabilir nasıl tasarlarsınız, tanıtı-

mını nasıl yaparsınız bu düşünce var gibi geliyor bana ve bunun bu

grafik tasarımının, sanatının da sanatı çok olumsuz yönde etkiledi-

ğine inanıyorum. Şunu da söyliyeyim grafikte tanıtılan şeyin insa-

nın yararına olup olmaması gibi bir durum yok, sadece o şeyi en il-

ginç şekilde en ahat anlatma olayı var. Geçenlede Bienal yapıldı bu-

rada telden sepetlere doldurulmuş yorganlar vardı yani artık in-

sanlar, sanatçılar nesneleri anlatmaya başlıyorlardı. Düşünce ve fik-

rin olmadığmı görüyoruz, bu bana göre grafik sanatların sanata

olumsuz bir etkisi gibi geliyor bana. Bu konuda ne düşiüinüyorlar

onu öğrenmek istiyorum.

A.K.- Arkadaşımız grafik tasarımla o ilişkiyi nasıl kurdu ayrıcı

onlarda da nasıl düşiünce olmadığmı düşündü.

B.E.-Ben anlamadım.

S.K.- Öncelikle grafik tasarımcılığı mesleğinin sanata zarar ver-

diği fikrine katılmıyorum.

A.K.- Sorudaki ilişkiyi ben anlamadım.

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

Sanatın ve tasarımın karşılıklı olarak birbirlerini etkilediği bir-

çok alan vardır. Grafiğin sanatın elemanlarını kullandığı, sanatın

da grafiğin elemanlarını kullandığı durumlar vardır. Amna bu hiç

bir şekilde grafik tasarım sanata zarar veriyor anlamına gelmez.

İZLEYİCİ.- Ben modernizm ve postinodernizm konusunda uz-

man bir kimse değilim özellikle son bir iki yıldır kendi yaptığım sa-

nat (tiyatro) nedeniyle benim için çok sıcacık bir tartışma. Yani

içimde dönen bir savaş var sürekli. Yani içimde modernist ve post-

modernist eğilimlerin birbirleriyle çatıştığı ve kendi işlerime karşı

çok yoğun saldırdığım ancak bir türlü çözüme ulaşamadığım bir

dönem yaşıyorum. İşte sizin bu panelinizde gördüğüm çeşitli eği-

limler yani B. Erkmen'in gerçekten Neomodernist manifestosu S.K.

nın bence postmodernist eğilimleri olan fakat çok da modernizm-

den kopmamış yaklaşımı benim içimde de dönen eğilimler aslında.

Ben belki Bülent'e daha yakın hissediyoum kendimi ama hiç de

uzak değilim Sadık Bey'den sorum şu, bende asıl sorun şuraya da-

yanıyor, sizde de onu göremedim nedir bu vardır burda göreme-

dim. Esen'in bahsettiği birşey vardı! İşte çok anlam üstüste yığıl-

140 SALI TOPLANTILARI

mış, işte tıpkı şimdiki hayatımız gibi, süpermarket gibi hayatımızın

çoğunun geçtiği yer. Ve postmoderniz konusunda en çok heycan-

landıran en çok şey öğreten şeylerden biri James'in New Leftra'daki

meşhur yazısı. 80 küsürdü yazdığı yazı ve bütün bu sounsal etrafı-

na geçerken bir kere aydın olarak toplumdaki konumunu kaybet-

miş sanatçıdan ve tasarımcıdan yani toplumu dönüştürmek iddia-

sında artık bulunamayacak bir insandan bahsediyor ve de çok

önemlisi bir bina tasarımında bunu çok iyi vurgulanıyor binayı çö-

zülürken haritasını yitirmiş günümüz insanından bahsediyor. Ka-

pitalizm ve emtiz pazarı öyle bir boyuta ulaştı ki artık diyor tıpkı

bu binadaki gibi insanlar yollarını bulamaz herhalde diyor. Ve bu

durumda bu gündelik yaşamla örtüşen postmnodern eğilimler bana

çok yakın belki onun için heycanlandırdı sonuçta iki arada derede

kalmıştık ama kararlı iki arada bi derece kalmışlıkla noktalıyor ne

bir ahlaksızlık olarak yemek ya da küfretmek bir tavır olabilir bu

noktada çünkü insanların algısı bu artık insanlar artık moderniz-

min ulaşabileceği insanlar değil, şu anda kapitalist dünya öyle bir

imaj sunmuş ki artık modernizmde büyük bir dümnyanın parçası,

küçük bir parçası olduğunu hisseden insan, artık o büyüklüğü bile

hissedemez durumda. Bu bir haritasızlık ve böyle bir durumu ka-

bullenemeyiz ama biz bildiğimizi oluruz, eski tavrımızı da sürdü-

remeyiz. Bu insana ulaşmanın başka bir yolunu bulmalıyız" diyor.

Ben B.E'e yakın hissediyorum. Çünkü kavgalıyım bu dünyüda bu

postmodern çağı kabullenmek istemiyorum. Arna S.K. ya da yakin

hissediyorum çünkü o insanlara ulaşmak derdindeyim bu algı dün-

yasında 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 ka-

pitalizmin 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; olumlayama-

yacağım 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 ko-

nu.

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 141

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 arkasmdakileri görmeye çalışarak, konuşa-

rak, okuyarak en önemlisi farklı disiplinlerin farklı sorunlarına or-

tak düzlemde cevap arayarak, bu paneller dizisinde olduğu gibi.

Bir sorunun içinde kalımamak 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. Postimnodernizm 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 doğruydu bence okuduğu

manifesto kelimesi doğruydu bence okuduğu manifesto bence neo-

modernistti diyelim hatta ben kendi kendime bir ad oyunu oyna-

dım. "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. Postinodernizm

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 Bü-

lent'in ve diğer tasarımcıların postimnodernizmdeki bu çok kıymetli

yerde dönme yereli yakalama arzusuyla kendilerini birer Türk ta-

142 SALI TOPLANTILARI

sarımcı olarak Türk kültürü, Türk popüler kütltürü ile nasıl alakalı-

lar.

B.E.- Bugün İstanbul'da yaşayan, dedesi ya da babası Cumhu-

riyet 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, öy-

le görüyorum. Bunlarla beslenen bir tasarımcının bir Amerikalı, bir

Fransız, bir İngiliz, bir Alman tasarımcısıyla buluşuabileceği çok or-

tak 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 olaca-

gına inanmıyorum. O tasarımı doğru çözebilmesi için aym yollar-

dan gitmesi gerekiyor her ikisinin de. Nitekim görülmüştür ki örne-

ğin Suudi Arabistan'ın bir çok kurumsal kimlik çalışmaları, en

önemlisi Ağa Han Ödüllerinin kurumsal kimlik çahşmaları İngiliz

ve Almanlar tarafından oldukça başarılı şekilde yapılmıştır.

İZLEYİCİ.- Sonuçta bu başarı bizim kendimizi dahi ettiğimiz

kültür çevresinin mi bu kültür çevresinin değerleri içersinde başarı-

lıdır 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 kullan-

masıyla 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 kültür-

den 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 sonuç-

ta Batıya kucak açmışız hatta kucaklarına düşmüşüz denilebilir.

B.E.- Tabii ki farklı olacak, çünkü eğer bilgisayara teslim olmu-

yor ve bilgisayarı bir alet gibi kullanıyorsa kendi beslendiği kültür-

leri doğrultusunda farklı sonuçlar çıkacaktır.

İZLEYİCİ.- O zaman şuna mı varıyoruz. Biz sonuçta tasarımcı-

lar dünyası olarak ya da bu konuda düşünen insanlar olarak dahil

olduğumuz kültür çerçevesi itibariyle orada gelişmiş olan şeyleri

ancak kendimize denek alabiliriz. Yerelliğirniz bu anlamda coğrafi

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 143

bir yerellik olamaz sonucuna varıyoruz.

B.E.- Şimdi yerellik, yerelliğin kimliği nedir? Özellikle Ameri-

ka'nm coğrafi smırlarınm büyüklüğü yerel kimliklerin orada görül-

mesine neden oldu. Gerek ulusal kimlikler gerek bir ulusun Arneri-

ka gibi bir ulusun içindeki farklı kimlikler nasıl oluşuyor. Daha ön-

ce seninle konuştuğumuz gibi, tek şeyle oluşuyor; çok üretmek ina-

nılmaz 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 yapılabilsin, sonuçlar çıkarılabilsin. Özellikle Amerika'nın

sonra da İngilterenin ve diğer Avrupa ülkelerinin görünen kimlik-

leri bir; bu çokluğun olmasmdan iki; bunları basıp diüinyaya dağıtıp

ortak noktalarınm ayrışıp hatta sesi sedası çıkmayan periferi ülke-

lerinde bir şablon halinde olduklarını zannettikleri elemanlar hali-

ne 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 hassasi-

yet gelişecek çünkü intüvitif farkedilebilir bir fark olduğunu, sezgi-

sel bir fark olduğunu biliyoruz. Çünkü Polonya'ya bakıyorsunuz

Doğu Avrupa'ya bakıyorsunuz Fransa'ya bakıyorsun, bugün çok

zor değil, bizim gibi uluslararası kültüre ekspose olan insanların

bunların, farklı işlerin menşeini deşifre etmeleri. Demek ki ortada

sonuçta evrenselmiş gibi gözüken bir takım doğruların ötesinde bir

artı var ki o artı onları oraya ait bakıyor. Bu anlamda ben bunu bu-

rada henüz vakti gelmemiş bir fikir olduğunu düşünüyorum, biraz

da üzülüyorum buna açıkçası.

B.E.- Bir şey daha ekliyeyim, ilginç birşey Cranbrook bildiğiniz

gibi Michigan'm ortalarındaki bir tepelerde gelişiyor ama düşünce-

sinin altında yatan da bölgesel, yerel kimlik yaratma. Arna görüyo-

ruz ki Hollanda'dan beslenmenin ortaya koyduğu bir Hollanda et-

kisi var.

E.K.- Kültürel beslenmeden bahsettiğiniz zaman farkediyorum

aynı şeyi ben de yaşadım; üstelik çok şaşırdım okulda Amerikalı-

lardan Korelilere hepimiz aynı şekilde tasarım yapıyoruz. Hepimiz

aynı şekilde konuşuyoruz, aynı müziği dinliyoruz aynı yemeği yi-

yoruz hepimizde aynı kotlar, hepimizde aynı Mc Donalds merakı

filan, ama sonuçta bunun hepimiz kaygısmı duymaya başladık, ay-

nu kültürle büyüyor olabiliriz ama ülkelerimizde seslendiğimiz he-

144 SALI TOPLANTILARI

def kitlelerimiz çok farklı hala. Bir şekilde aym kültürle beslenirken

hepimiz aym yıllıkları karıştırıyoruz, hepimizin ilerici tasarım diye

gördüğü şey aym. Ama Amerika'daki 15-25 yaş arasındaki gençlik-

le Türkiye'deki 15-25 yaş arası gençlik bence çok farklı, algılayışları

bağlamında. Hepsi aym içkiyi içiyor, aym kot pantalonla dolaşabili-

yor ama hepsinin evinde bilgisayar yok örneğin ve ben onların oku-

yuş tarzlarının, kelimeleri algılayış tarzlarının, fotoğrafları yorum-

layış tarzlarım Amerika'dan çok farklı olduğunu düşünüyorum. B

nedenle ben ne kadar Arnerika'daki adamla aym şekilde yetişmiş

olursam olayım Türkiye'ye geldiğimde onlara seslendiğim zAman

kesinlikle onlara has bir tasarım dili oluşturımam gerektiğini düşü-

nüyorum.

B.E.- Kuşkusuz, Esen. Bir tasarımda bir hedef kitle söz konusu-

dur, hedef kitleyi iyi tammazsan ve iyi tarif etmezsen sorunlarım

anlatacağın konunun sorunlarım iyi tarif etmezsen sen buralı da ol-

san, oralı bir tasarımcı da olsan sonuç yanlış olur. Yani bir Arneri-

kalı 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 ta-

sarımcılara sorular sordu. Bu sorulardan biri de şuydu; "Bir Türk

tasarımcı olarak, Türk kimliğine sahip bir tasarımcı olarak kendini-

zi nasıl hissediyorsunuz?" Ben belki çok sert kaçan bir cevap ver-

dim. "Miles Dawis afişi yaparken kendimi nasıl Türk gibi hissedebi-

lirim bilermiyorum" dedim. Görsel iletişimde mesajın kimliğini tasa-

rımcı değil, mesajı veren ve alan belirler diye düşünüyorum. Bu

açıdan baktığımızda tasarımcı bir iletendir ama iyi iletendir, iyi ile-

tebilmeli 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

GRAFİK SANATLARDA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 145

bir durumda olduğunu düşünüyorum. Ne yazık ki mimarlıkta bu

eşzamanlığı, yeni söz söylemede, önde gitmede eş zamanlığı yaka-

layamıyoruz. Grafik tasarımda, Bülent Erkmen'in manifestosu or-

taya çıkabiliyor, ürünlere dönüşebiliyor. Çok teşekkür ederim.

edebiyatta çağdaşlık sorunsalı

2 Şubat 1993

YÖNETİCİ: AYkKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: TAHSİN YÜCEL, BİLGE KARAsSU, Enis BATUR

Aykut Köksal- Bu akşamki konumuz Edebiyatta Çağdaşlık So-

runsalı. Konuşmacı konuklarımız; Sayın Tahsin Yücel, Bilge Kara-

su ve Enis Batur. Biliyorsunuz bu panel dizisi mevsim başından,

sonbahardan beri süren, mimarlıkla başlayan, ardından tiyatroda,

plastik sanatlarda, grafik sanatlarda çağdaşlık sorunsalını ele alan

bir dizi. Edebiyatta çağdaşlık sorunsalı panelinden sonra da mü-

zikte, eleştiride çağdaşlık sorunsalıru tartışmayı sürdürecek. Doğal

olarak bu dizi çağdaşlık meselesine disiplinler arası bir bağlam

içinde içinde bakmayı da kendiliğinden getiriyor. Belki bu disiplin-

ler arası bakış hem kendiliğinden panellere belirli bir izlek hazırlı-

yor, hem de çağdaşlığa böylesi genel bir çerçeve içinde bakışı, sor-

gulamayı, tartışmayı getiriyor. Bundan önceki panellerimizde sü-

rekli tartışmanın odaklaştığı konu; Özellikle yine çok gündemde

olan, çok tartışılan modernizm, postmodernizm ve hatta postmo-

dernizm sonrası arayışlar oldu. Çağdaşlık meselesi, tartışılırken bir

yerinden konu geldi buraya takıldı. Belki yine o tartışmaya bir ye-

rinden dönmek, sorgulamak acaba bize edebiyatta çağdaşlık mese-

lesine girmek açısından bazı ipuçları verebilir mi? Bilindiği gibi

modernizmin karşısında postmodernizmin çıkması özellikle tasa-

rım disiplinlerinde ortaya çıkan bir olgu. Ve mimarlık burada, o ta-

sarım disiplinleri içinde başı çekiyor. Ne ki modernizm sonrası

postmodernizm, bir çoğulluğu getirdi amma çok kısa süre içinde bu

çoğulluğun, o denetimi çok sıkı tutan modernizmin ardından dene-

timsiz, nedensiz, keyfi göndermelerin alabildiğine yaşandığı bir

dönemi getirdiği görüldü ve böylesi nedensiz çoğulculuğun, dene-

timsiz çoğulculuğun egermen olduğu postmodernizme de çok kısa

süre içinde eleştiriler yöneltilmeye başlandı. Bugün mimarlıkta ve

birçok disiplinde artık bu yüzden neomodernizmden sözedilmeye

başlandı.

Edebiyatta 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

150 SALI TOPLANTILARI

postmodernizmin çıktığı mimarlığa baktığımızda modernizme ilk

eleştirilerin kent ölçeğinde olduğunu görüyoruz. Kent ölçeğinde

modernizme yönelen eleştiriler, kaynağını dilbilim çıkışlı yapısalcı-

lıkta buluyor. Yapısalcı yöntemi kullanan CarloAymonino, Aldo-

Rossi gibi İtalyan morfologlarının, İtalyan kent bilimcilerinin yö-

nelttiği eleştiriler postmodernizmi hazırlayan eleştiriler oluyor. Ne

ki Edebiyatta metne yaklaşımda, eleştirel düzeyde yaklaşımrda ya-

pısalcı okuma, tekil okuma diye nitelenebiliyor ve çoğul okumanın

bundan çok daha geniş bir değerlendirme düzlemi oluşturduğu

söyleniyor. Örneğin bugün Postmnodern Edebiyat içinde tanımla-

nan bir çok satan romana Sayın Tahsin Yücel yapısıyla, diliyle bir

eleştiri getirdiğinde sadece bununla o roman yargılanamaz deni-

yor. Bu biraz yayılan girişten sonra ben hemen Tahsin Yücel'e yö-

nelmek istiyorum. Edebiyatta çağdaşlıktan ne anlamalıyız, Saym

Yücel?

Tahsin Yücel- Teşekkür ederim. Çağdaşlık nedir? Kesin bir bi-

çimde aydınlatılması zor bir sorun. İsterseniz, konuya edebiyat dışı

bir gözlemle gireyim. 50'li yılların ortalarında, yani benim yazarlık

yaşamımın ilk yıllarında, resim alanında çağdaşlığın göstergesi so-

yut (non-figuratif) resimdi. Soyut resimden pek bir şey anlamadığı-

nızı söylediğiniz zaman, ressam dostlar size bu durumda iyi bir ya-

zar, 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 olur-

sak, bir yanan da bir anlayış bitip bir anlayış başlıyor, son yapılan

en geçerli ve en çağdaş oluyordu. Edebiyat alanında, sorun bu den-

li kesin çizgilerle konulmamıştır ortaya. Sonraki yıllarda resmimiz

de tanık olduğumuz gibi, birçok anlayış birçok akim bir arada ya-

şayabilmiştir. Gene de, her dönemde, belirli biçimler elenip gidi-

yor. Örneğin şiirde, aruz yalnızca çağdaş olmaktan çıkmakla kal-

maz, gülünç olur. Uyaklı ölçülü şiirler de öyle. Bugün bu tür şiirle-

ri çağdaş olarak nitelemek zor. En azından adına yaraşır ozanlar

arasında, bu tür şiir yazan da yok. Ama böylesine büyük değişim-

ler her zaman görülmez. Romanda sınırlar daha bulanık. Yeni yeni

anlayışlar çıkıyor, ama eski anlayışlar da siirüyor. Roland BART-

HES, Yazının sıfır derecesi adlı yapıtında artsüremsel bir yöntem

izleyerek 1850 dolaylarında gerçekleşen birtakim toplumsal, siya-

sal 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 yapı-

tının yayımlanmasıyla Flaubert'in Madame Bovary'sinin yayımlan-

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 151

ması arasında on yıl bile yoktur? Bu kadarcık bir sürede böylesine

köklü bir değişiklik olabilir mi? Olsa da bunlar yalnızca çağın gidi-

şine bağlanabilir mi? Gerçekte, Balzac anlatı yordamları açısından

çok zengindir, bu yordamlar arasında Flaubert'in geliştirdiği Bal-

zac'ı gününü doldurmuş bir yazar olarak niteleyip romanlar yazılı-

yor. Zaman zaman böyle bir yönelime kapıldığımız olsa bile, bun-

ların 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 çağ-

daşlığın baş göstergesi olarak değerlendirilebiliyor. Çoğu eleştir-

menlerimiz sözünü ettiğiniz Kara Kitap'ı bu nedenle göklere çıkar-

dılar. Ama o zaman çağdaşlık kavramını gündemden çıkarmak da-

ha iyi olmaz mı? Bu yönelim, biraz daha değişik ve biraz daha öl-

çülü bir biçimde, kimi ozanlarımızda da görülüyor, çağdaş ya da

"modern" Türk şiirini ancak geleneğe, daha çok da Divan edebiya-

tına dönerek, ondan yararlanarak kuracağımızı söylüyorlar.

A.K.- Modernliği çağdaşlık anlamında mı kullanıyorsunuz?.

T.Y.- Evet, genellikle böyle kullanıyoruz, bence iki sözcük ara-

sında büyük bir anlam farkı yok, en azından türkçede. Divan şiiri

konusuna dönersek, çelişki ortada: eski bir dil, bugümnün insanına

yabancı, evrensellikten uzak bir duyarlık, eskimiş biçimler. Çağ-

daşlığı bunların neresinden çıkaracaksınız? Belki kuşkulu bir ulu-

sallık bulabilirsiniz burada, ama çağdaşlığı bulumazsınız. Öyleyse

edebiyatta çağdaşık 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 bul-

duğumuz değil, bugünün yazarının, bugüinün romancısının, bugü-

nün ozanının yazıya kattığıdır. Biçim olarak, içerik olarak, yorum

olarak. Burada, gelenekseli küçümsememekle birlikte, çağdaş kav-

ramına olumlu bir anlam yüklediğimi biliyorum Çoğul okuma ko-

nusuna 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 Yü-

cel'in belirttiği gibi, divan edebiyatına kadar geri dönüşe de kapıla-

rı açabilecek olan bu denetimsiz çoğulluğun bugünü bir anlamda

tarif ettiğini görüyoruz. Ne var ki bu çoğulluğun Tahsin Yücel'in

kendi çağdaşlık anlayışıyla da örtüşmediğinide görüyorum. Ger-

152 SALI TOPLANTILARI

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 rahatlık-

la 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 tanımlıyor-

sun?

Enis Batur- Çağdaşlığı tanımlamak tabi çok güç; çünkü kavra-

mı tanımlamak bile artık güç olmaya başladı. Çok basit anlamıyla,

sözlüğü elimize alıp baktığımız zaman, aym çağda yaşamış insan-

lardan ya da nesnelerden, ya da olaylardan söz etmek için kullanı-

lan bir sıfatla karşılaşıyoruz. Buna karşılık çağ kavramı zaman için-

de hızla değişmeye başladı. Eskiden çok daha geniş zaman dilimle-

rine çağ adı verilirdi. Oysa şimdi belki insanoğlunun yaşama biçi-

minin hızlanmasından kaynaklanan faktörlerle, çağ tanımı da daha

dar zaman dilimleri için kullamlır'oldu. O bakımdan artık kaygan

birıkelime elimizdeki kelime.

Ben çağdaşlığa eski anlamına dönerek bakmaya çalışacağım.

Edebiyat-Sanat bağlamında kalınacak olunursa, şüjphesiz 20.yüzyıl

ile sınırlı bir biçimde tanımlayabiliriz çağdaşlığı, ama işin içine gi-

ren ve ne yaparsak yapalım çıkartamayacağımız o modern kavra-

mı çağ tanımını bir yüzyıl tanımıyla denk olmaktan çıkarıyor.

Türkçede buna bir karşılık da önerildi çağcıl olarak moderni karşı-

lanması belki yerleşiklik kazanmadı, ama yerleşiklik kazanmaması

onun yanlış seçilmiş olması anlamına gelmez sanıyorum. En azın-

dan modern-çağdaş ayrımı çerçevesinde kargaşa devam ettiğine

göre, böyle bir ayrım getirmekte fayda var. Çağcıl dediğimizde,

modernden söz ettiğimizde, Edebiyat-Sanat tarihçileri ona bir tek-

vin noktası da buldular:

1850'lerin dolaylarından başlıyarak, şiirde Baudelaire'in temsil

ettiği bir noktadan, anlatıda Flaubert'in temsil ettiği bir anlatıdan

başlayarak klâsik denebilecek (bunun içine neoklasiği de katıyo-

Tum) çizginin ötesinde bir şeylerin başlandığı düşünülüyor. Bunun

işaretleri bulunuyor, sonra bu işaretlerden vazgeçiliyor, yeni işaret-

ler ekleniyor. Ama şöyle bir baktığımızda, gerçekten o dönem için-

de önemli bir kavşaktan geçildiğini söyliyebiliriz. Bu anlamda çağ-

cıllık tam gerçek tanımını ne zaman bulmaya başladı onu bilmiyo-

ruz. Örneğin Baudelaire bu kavramı kullanırken bizim verdiğimiz

yüklemi mi kullanıyordu, pek sanmıyorum, böyle birşey olamaz-

dı, çünkü bu kavram yükler alarak zamanın içinden bize doğru

geldi. Gene de seçerek o terimi kullanmış olsun, olmasın 20.yüzyıl

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 153

boyunca yazarlar, sanatçılar bu kavramla mesafeli ya da içiçe ol-

mak durumunda kaldılar. Zarman zaman, Tahsin beyin verdiği ör-

nekte olduğu gibi, "bugün nonfigüratif resim yapmayan ressam

çağdışıdır" denebilen dönemler geçti, herhalde her sanat dalında,

edebiyatın pek çok dalında buna benzer etki-tepki ilişkileri yaşan-

dı. Buna kayıtsız kalıp onlara hafif bıyık altından gülerek işte en

son modaları takip etmekle kendilerini yükümlü gören insanlar di-

yenler de oldu, karşılıklı birtakım sürtüşmeler yaşandı. Arna şöyle

bir dönüp baktığımızda bunlardan birinin diğerini diskalifiye etti-

ğini söylememiz güçleşiyor.

Yüzyıl başından iki örnek üzerinde durmak istiyorum; şiir ala-

nında. Hemen hemen aynı yıllarda Mayakvski de Rilke de şiir ya-

zıyorlardı. 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 çı-

kıyor. 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 düşü-

nüyor. 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) kendi-

sini tamamıyla kopmuş, çizgi dışı bir yerde görmüyordu ve bu se-

çilmiş bir tavırdı.

Mayakovski, tam tersine bunu şiir dışı metinlerinde ifade etti-

ği gibi, şiiriyle de bize gösteriyor, bir kopuştan yanaydı. Bütün kla-

sikleri gemiden atalım, dedi. Puşkin'i atalım, Dostoyevski'yi ata-

lım, bunlar bize yük oluyor, biz sıfırdan başlayalım türünden bir

tavrın içindeydi. Bunu gerçekleştirdi gerçekleştirmedi ayrı, gerçek-

leştirebilir 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 yüz-

yılın içinde bizim için hâlâ önemini koruyor. Bugün hâlâ çok

önemli bir şair, büyük bir şair olarak görülmesinin ötesinde, Ril-

ke'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

154 SALI TOPLANTILARI

yaklaşım olur. Konjonktür şairleri vardır; örneğin Lettriste'ler; şiir

yazmaktan çok bir hareket yapmaktır amaçları; Dadaistlerde oldu-

ğu 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. Ge-

nede, Rilke'yle de yanyana getirilebilecek bir çizgi değildi bu. So-

nuç olarak bu iki şiir anlayışından birini klâsiğin bir anlamda yeni-

leşerek, çağdaşlaşarak devam etmesi diye tanımlayabilirİz. Ötekini

kopuşun şiiri, modernist olarak. İki anlayış da farklı kulvarlardan,

farklı örneklerle, farklı arayışlarla devam etti. Sonuç olarak, bu ara-

yış kelimesi biraz sihirli zaten, bir yerde arayış devam ediyorsa, bir

anlayışın çerçevesinde, o genişleyecek demektir. Arayan buluyor

eninde sonunda, biri bulamıyorsa, öteki buluyor. Anlayışların için-

de arayışlar devam ettiği için bugüne kadar geliyorlar. Bütün bun-

ları şunun için söylüyorum tepkiler kısa süreli tepkilerden oluşabi-

liyor, sanat dallarının ve edebiyat türlerinin içinde kalarak baktığı-

mızda, bir romancı kuşağı kendisinden önceki kuşağa eklenerek ya

da kendisinden önceki bütün bir edebiyat geleneğine diklenerek

bir takim öneriler getiriyor, ama bu öneriler işin bundan böyle yal-

nız o yolda gideceği anlamına gelmiyor. O anda belki öyle algılanı-

yor, örneğin Yeni Romnan akımı ortaya çıktığında, bundan böyle es-

kisi gibi roman yazılamayacak diye düşünenler herhalde az değil-

di. Ama Marguerite Yourcenar yazmaya devam etti, üstelik klâsik

bir çizgide önemli kitaplar yazmmaya devam etti. Şüphesiz onun için

de, başkaları için de," çağdışı bu insanlar" diye düşünenler olmuş-

tur, ama bu bir doğru olarak önümüze gelmedi.

Bütün bunlardan hareketle, aslında bir yazarın hangi çağa ait

olduğu sorusu herhalde kendi akiına da geliyor, diye düşünme-

mek elde değil. Bütün insanlar gibi, yaptığı iş çerçevesinde "ben

hangi çağa aitim?” sorusunu zaman zaman, hatta sık sık kendine

soruyordur her yazan. Bunun çok hazır bir cevabı olacağım sanmı-

yorum; 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 oldu-

ğunu düşünebilir. Bunların üçü de kendisinde olabilir. Ayrıca bun-

ları düşünmeyebilir de. Ortaya bir ürün koyar ve bu ürünün kimi

özellikleri geçmişten gelmektedir, kimi özellikleri bugüne aittir, ki-

mi özellikleri de yarın anlaşılabilecek türden özellikler olabilir. Dö-

nüp baktığımızda, biz bugün kimi ürünleri bugünden kimilerini

düne ait saymıyor muyuz? düne ait saymıyor muyuz? Örneğin Hı-

lebnikov gibi bir şairi, vaktinden önce gelmiş bir şaire nitemiyle ele

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 155

alıyoruz. Ya da Hopkins gibi bir şairi aslında 20. yüzyıl şairidir di-

ye ele alıyoruz. Gene de, hangi çağa ait olduğunu hissederse hisset-

sin kendini, yazanı içinde yaşamadığı bir çağdan ayıran birtakım

özellikleri olsa gerek. Şimdi, çağdaşlıksa bizim buradaki sorunu-

muz, 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 ve-

rilerle birlikte var. Bunların önemlilerinden biri, gelenekle ilişki,

herhalde eskiden de vardı. Bu, ne kadar eski zamana gidersek gi-

delim geçerli bir ilişkidir, ne kadar günümüze gelirsek gelelim öy-

ledir; gelenekle ilişki kurmayı reddetmek bile gelenekle bir ilişki

biçimidir en azından. Onun ne olduğunu bilmek gerekir ki redde-

dilsin, demek ki elek var bir. Buna karşılık çağdaşımız yazar, bun-

dan önceki çağlarda yaşamış yazarlardan daha farklı bir biçimde,

daha evrensel bir zeminin üzerinde hareket etmek durumunda; ço-

ğu 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 ile-

tişim 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 A frikalı bir şairin kitabı var, alıyor. 19.

yüzyıl ya da 18. yüzyılda o kadar kolay değildi bu ilişkiler. Dolayı-

sıyla metinlerin dolaşımının yoğun bir biçimde öne çıktığı, pence-

relerin istese istemese açıldığı ve (yalnız edebiyat ürünlerinden söz

ettim demin) bütün sanat ürünleriyle, bilimle, felsefeyle, tarihle yo-

ğun bir ilişki zemininin olduğu bir yerde yazan yazarla 200 yıl ön-

ce yazan yazarın durumu arasında çok temel bir fark var. İletişim

yoğunlaşmasının, trafiğin bu denli yoğunlaşmasının bir başka cep-

hesi 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 alabile-

ceği reaksiyonlar ama cep kitabı, ama televizyon hakları yoluyla

dizi film olması, senaryoya dönüşüp film olması, ama resimlenme-

si, kısacası inanılmaz bir endüstri ağıyla donatılı olduğunun far-

kında. Buna tavır alabilir, bunun uzağında durmak isteyebilir, gö-

beğinde yeralmak isteyebilir, bir parçası olmaya kalkabilir, bunla-

rın hepsini yapabilir, ama ne yaparsa yapsın kendisini bundan so-

yutlaması elinde değil. Öyle durumlarla karşılaşıyoruz ki, bunlar

yazarı ne yazık ki eski çağdaki yazarlardan daha dezavantajlı ko-

156 SALI TOPLANTILARI

Ruma da düşürebiliyor. Örneğin bütün bu medyatik bombardıma-

nın 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 kul-

lanmasını engelleyemez, her zaman verdiğim ve hepimizin bildiği

Salinger örneğinde olduğu gibi elinde olmayabilir, elinde olmaya-

caktır bütün bunların da içinde yaşadığını bilen bir adamın, çağ-

daş yazarın.

Bunun ötesinde farkinda olmadığımız, çünkü içinde yaşadığı-

muz çağdan geldiği için belki her zaman farkinda olmadığımız bir

problem daha var. Bence 19. yüzyıl yazarı bunu bilmiyordu, daha

öncekiler hiç bilmiyordu, şimdi bakiyorsunuz ELIOT, çağdaşımız

bir yazar, bütün yapıtlarını, şiirlerini, denemelerini, oyunlarını yan

yana koysak diyelim ki 20 cilt oluşturur. Oysa, ELIOT üzerine yazı-

lan kitap sayısı herhalde 200'dür, belki çok daha fazladır. 500 üzeri-

ne yazılmış makaleleri yanyana koysak bir o kadar eder. Metinlerin

üzerine inanılmaz ölçüde üst-metin üreten bir çağda yaşıyor bugü-

nün yazarı. Ama bugün ama yarın, kendi ürettiği metinlerin de şu

ya da bu biçimde üzerine bir şeyler üretebileceğinin farkında ola-

rak yazıyor. Bunun düşünüyor mu bilmiyoruz, kimisi düşünüyor

kimisi düşünmüyor belki ama, onun gerçekliliğin, yazar gerçeklili-

ğinin artık kaçınamayacağı parçalarından biri de bu üst-metin im-

paratorluğu 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 Marguez'in Argos dergisinde

yayınlanmış bir söyleşisini okudum; orada herhalde Marguvz'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 çevi-

recekler", hadi Portekizce neyse de biraz komşu bir dil, bunu Al-

mancaya nasıl çevirecekler diye düşündüğünü ifade ediyor. Her-

halde 19. yüzyıl yazarı böyle bir şey düşünmüyordu. 19. yüzyılın

önemli yazarları bile bunu düşünmüyorlardı. Balzac zaten kitabı-

nın bin kere düzeltisini yapmaktan ve Fransızlara doğru dürüst

ulaşıp ulaşamayacağını bile kestirme olanağından yoksunken, bu-

günün yazarı belli bir noktadan sonra yapıtlarının çevrileceğini bi-

lerekte yazıyor. Bu da çağdaşlık çerçevesinde yazara başka bir çağ-

da olmayan farklı bir konum daha ekliyor.

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

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 157

dan geriye doğru gitmeye başladığımız zaman bir yazarın formas-

yonu neydi, bugün bir yazarın insan olarak formasyonu ne? ona

bakmak gerekir. Kendi alanında çok fazla bornbardımana tabi, üze-

rine 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 al-

maya başlıyor. Tam mesleki bir döküm yapmış değilim açıkçası

ama gözlemlediğim kadarıyla, 20. yüzyıl öncesine baktığımızda,

yazarların meslek dağılımlarıyla 20. yüzyıl yazarlarının meslek da-

gılımları arasında ciddi bir farklılık var. Bu meslekleri kullanış bi-

çimleri 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 Fran-

ce'da karşılaştırmalı şiir tarihi hocası, felsefe ve matematik öğreni-

mi görmüş. Formasyon çerçevesinde bu masada konuşan yazarlara

baktığımızda, biri sanat tarihinden, biri dilbiliminden, beriki felse-

feyle ilgili formasyondan geçmiş zaman zaman, alanlarıyla ilgili

dolaylı dolaysız üretimde bulunan yazarlar olduğunu görüyoruz.

Bu, çağdaşlık tanımı çerçevesinde belki daha aksesuar görünebile-

cek noktada bile olsa, önemli görünüyor bana.

Bütün bunların ortasından nasıl bir çağdaş yazar tanımı çıkı-

yor? Bana öyle geliyor ki, 10 yıldan 10 yıla, 5 yıldan 5 yıla, 20 yıl-

dan 20 yıla gözden geçirilebilecek bir çağdaşlık tanımından uzak-

laşmamız gerek. İnsarun içinde yaşadığı yüzyıla ya da çağa mesafe

alması kolay değil. Gene de onu genel hatlarında görüp, tek tek ya-

zarların 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 karşılaşıyo-

ruz ki, bu metin modern mi? Modern değilse çağdaş mı? Hangi öl-

çüye dayanarak bunları ileri sürdüğümüz belli değil; genelde belli

de, onlar bizim kendi ölçülerimiz, ama kendi ölçülerimiz, egermnen

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) mo-

dern tavırda olmayan bir yazara iyi bir yazar değil, geçmişe ait bir

158 SALI TOPLANTILARI

yazar diye bakıldı, bu oldu ve hâlâ da oluyor. Belli özellikleri nede-

niyle artık geride kalmış diye düşünülebiliyor. Öte yandan, o ara-

yış silsilesinin içinde bir şairin, bir yazarın modern olmamaya nere-

deyse özen göstererek gelenekle ilişki kurma çabasını da görüyo-

ruz. Bütün bu özelliklerin aynı insanda dönem dönem var olduğu-

nu görüyoruz. Örneğin Behcet Necatigil; Necatigil bir döneminde

modern, bir döneminde gelenekçi, bir döneminde çağdışı, bir dö-

neminde reaksiyoner mi sayılacaktır? O kendi yazma serüveninin

içindeki arayışla oradan oraya bizim eklemlerini her zaman belki

çok kolay göremeyeceğimiz biçimde geçmiş olabilir, ama onun bir

dönemine bakıp onu yukarı doğru çekmek, bir başka dönemine ba-

kıp aşağı doğru çekmek pek doğru olmaz gibi geliyor bana.

A.K.- Sağol. Ben Bilge Karasu'ya yöneliyorum, Sayın Yücel, bu-

gün postmodern olarak tanımlanan çok şeyi daha önceki yapıtlar-

da, ürünlerde de görüyoruz dedi. Geniş göndermelerin oluşturdu-

ğu çoğulluk, metinler arası ilişkiler, bunlar sizin yapıtınızda baş-

langıçtan beri görünen özellikler. Siz çağdaş olanı nasıl tanımlıyor-

sunuz ve günümüzde çağdaş edebiyat üretimini nasıl değerlendiri-

yorsunuz?

Bilge Karasu- Can sıkma pahasına biraz geriye döneceğim. Tah-

sin Bey de, Enis Bey de beni çok düşündürmüş olan, -söyledikleri

anda değil, daha önce çok düşündürmüş olan- birtakım şeyler söy-

lediler. Ben de gene oralardan yola çıkayım diyorum... Bu toplantı-

ya katılmamı istediğinizde çağdaşlık, çağcıllık üzerine birçok şey

söylemeği düşündüm; pek çoğu burada bir biçimde söylenmiş ol-

du ama, izin verirseniz, baştan alayım.

Çağcıl, çağdaş... Bir kere bu ayırımı gözetmeğe çalışacağım.

Çağ, Enis Bey'in de dediği gibi, tanımı gereği, değişen bir şey; de-

ğiştiği 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 demeye-

ceğim ama, biraz adamına göre değişen birtakım seçimlerle ele alı-

nır, 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 bölümleme-

lerden söz ettiler, bu bölümlemelerin ortaya konmasında sınırların

çizilmesinin güçlüğünden söz ettiler, doğru... Ben, hazır bölümle-

melere hiç Bakmayayım diyorum. Hazır bölümlemelere bakmaya-

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 159

yım, üstelik Türkçeden yola çıkarak düşüneyim diyorum. "Çağcıl"

ya da "çağdaş", daha önceleri bizi bayağı uzun süre ilgilendirmiş

başka sözcüklerin Türkçeleri... "Asri", "muasır" ortaya ilk atıldığın-

da bize ne düşündürürdü? Çağdaş dediğimiz zaman, çağcıl dediği-

miz zaman neler anlıyoruz. Birçok şey anladığımızı arkadaşlarımız

da söylediler. "Asri", bir zamanlar bilinegelen bir yaşama biçimine

oldukça ayklrı 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... Buğgün durum bu değil; "çağdaş" demek, çok kolay; çağdaş-

lık çok daha sevilen bir şey galiba... Biriyle çağdaş olmak, birinin

çağdaşı olmak... Demin Tahsin Bey söyledi, Balzac'la Flaubert de-

di... Gerçi aralarında yaş farkı var ama yirmi-yirmibeş yıllık yaş

farklarına bakılmıyor, çağdaş deniyor pekâlâ onlara. Arna bir baş-

ka ölçüt söz konusu olduğu zaman bunların çağdaş olmadığı da

pekâlâ söylenebiliyor...

Çağcıllık yalnız 1850 yıllarında başlamıyor. Rönesans'dan beri

"yeniler" anlamında "modernler" sözcüğü kullanılmış... Acaba çağ-

cıllığı "yenilik" olarak mı düşünmek gerekir? Birçok yerde bunun

bu anlamda kullanıldığım görüyoruz. Yenilik... Ama çeşitli sanat-

larda çeşitli yenilikler aynı biçimde ortaya çıkmıyor, bu bir... İkinci-

si, birtakım yenilikler, sonradan, asıl yenilenmeye yol açmakla kal-

mış görünüyor; sonradan, yani tarih içinden bakıldığında... Neler

yapılmışsa ona bakılıyor, çeşitli bölümlemelere girişiliyor. Tabii,

her tarih, birilerinin yaztığı tarih olduğu için, birilerinin çattığı ta-

rih olduğu için, tarihler birbirine benzemeyebilir. Nedense bazı bö-

lümlemeler öteden beri kabul edilegelmiş; ama bu bölümlemelere

de her zaman itiraz edilebiliyor, itiraz ediliyor... Şimdi ben nerede-

yim? Bilmem ki... Yani sizin çağdaşınız olduğum söylenebilir her-

halde; üçümüz de burada bir arada olduğumuza göre çağdaşız,

çağdaşız da, birbirine benzer yenilikler, benzer şeyler mi yapıyo-

rTuz? 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 Maya-

kovski örneğini verdi, bunlar ayrı ayrı yollardan gidiyorlar, ayrı

ayrı şeyler yapıyorlar, ama belli bir geçmişe oranla (işte burası bel-

ki en önemli nokta) bunlar aym bir yeniliğin içinde görülebilecek

kimseler. Şimdi yeni, bizi, belki bu açıdan, daha çok ilgilendirecek-

tir...

Çağcıllık... Sözlüğe baktığımz zaman şöyle bir şeyle karşılaşa-

160 SALI TOPLANTILARI

bilirsiniz: Çağın özelliklerini ya da çağın yeniliklerini benimseyen-

ler... Dernek ki bunlar zaten var, oluşturulmuş, yapılmış, birileri de

bunları benimsiyor... Peki bunları hazırlayanlar ya da bunları orta-

ya koyanlar yok mudur? Onlar varsa, onların durumu nedir? Onlar

çağcıllardan önceki çağcıllar mı? Bu "ortak" nitelikler bir önceki ku-

şaktan ya da bir önceki anlayıştan onları ayırıyor; ayırdığı için "ye-

ni"ler... Yalnız, "yeni" dediğimiz zaman bir şeye dikkat edelim. Ye-

niyi 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 farketmediği-

miz ölçüde mi o yeni sahiden yenidir? Bu, üçüncü bir soru. Bu so-

rulara cevap vermek kolay değil, ben de biliyorum. Yeninin farklna

varılmıyor uzun süre. Sonra yeni etlenmeğe butlanmağa başlıyor, o

zaman "bir şeyler oluyor" falan deniyor; farklna 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 yı-

hn "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 sayımayacağım, kusura bakmayın! Rahatsız

edici bir moda diyeceğim.

Modalar da var; pekl, modalar acaba yenilikle ne ölçüde çakı-

şır ya da ne ölçüde önemlidir yenilik açısından? Her moda, eski

birtakım öğelerle yeni birtaklm öğecikleri yan yana getirir; bir yılın

modası, ertesi yılın modası, gelir geçer... Amma modalar acaba daha

gizli, daha derin bir değişimin göstergesi midir? Kim bilir, belki

bunun üzerinde de azıcık düşünmek gerekir. Arna sanatta sarsıcı

yenilikler, yıldan yıla, hatta çağdan çağa, kolay kolay çıkmıyor or-

taya. Daha küçük çaptaki değişikliklerin de, modaların olduğu gi-

bi, bir katkıları oluyor, bu katkllar gelip katılıyor birbirine. Birta-

kım yenilikler yaygınlaşıyor eskidikçe; yani yenilik olmaktan çık-

tıkça, ama yaygınlaştıkça, hâlâ "yenilik" olarak görülebiliyor. İmdi,

çağcıl olmak acaba hangi yeniliğe, acaba hangi dönemin hangi ye-

niliğine uymakla gerçekleşiyor? Tarihçiler bu açıdan biraz daha ra-

hat galiba. Onlar geçmişe baktıkları için, birtakım ölçütleri gözö-

nünde bulundurdukları için, şöyle şöyle bir hareketi gevşekçe ta-

nımlıyorlar, bunun ilkelerinin ne olduğunu kendilerince ortaya ko-

yuyorlar, birtakım adlar da veriyorlar, bu "harekete" uyan...

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 161

Güzel de yazar işin içinde iken, yazısını yazar iken "ben nere-

ye gireceğim?" diye düşünür mü? Enis Bey, bu çağda bunların da

düşünülebileceğini söyledi. Dediklerine ben de katılıyorum, bun-

dan yüz yıl önce yazı yazan adamla bugün yazı yazan adam, çok,

çok değişik durumlarda; arna "ben nereye gireceğim?" diye düşü-

nüyorsa, işi kolay; önünde belli birtakım seçenekler var demektir,

bunlardan birine kapılanıverir. "Benim yaptığım nedir?" diye soru-

yor, sormağı gerekli görüyorsa, varolan durum içinde kendine bir

yer arayacak, belki de bulamayacaktır. Kendinin bulması da önem-

li 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 zo-

runda olanların sayısının artması... İnsanlar üniversitelerde bir şey-

ler yazmak zorunda oldukları için yazıyorlar. İyi de ediyorlar. Siz

okursunuz, okumazsınız, o ayrı. Şimdi, böyle bir artış karşısında

çağcıllık belki bizi daha başka türlü de ilgilendirebilir. Yanlış anla-

şılmasın, öyle eleştirinin çağcıl olup olmayacağı sorusunu ortaya

atmıyorum; ama eleştirinin çağcıl olması, ya da çağdaş yeller estir-

mesi, yararlı bir şeydir.

Belli birtakım yöntemler konmuştur ortaya; bu belli yöntem-

lerle yapıtlar irdelenir. Üstmetin yazarlarının ele alacakları metin-

lerin 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 geldiği-

me göre) şöyle bir soru da sorulabilir: Ben acaba ne zaman çağdaş-

tım? 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 dışa-

rıdaki gelişme arasında bir ilişki kurulabilir mi? Yoksa kendi için-

deki gelişme ile çağının gelişmesi arasında bir aykırılık mı var?

Bunlara bakarak bu adamın çağdaş olduğunu ya da olmadığım

söyleyebilir miyiz? Sanmıyorum. Aynı kuşağın yazarları bile, yazı-

162 SALI TOPLANTILARI

larım sürdürdükçe biribirilerine daha çok yaklaşabilir, ya da, biri-

birilerinden enikonu uzaklaşabilir. Çağdaşlık söz konusu olduğun-

da 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 söyle-

di: Çağının adamı olmak şudur ya da budur ama kişinin yalmz

kendi sanatıyla ilişkisinde, yalmz başka birtakım sanatlarla ilişki-

sinde görülecek bir nitelik değildir; toplumsal yaşamla, dünyanın

haliyle ilişkilerinde görülür.

Bütün bu söylediklerim, yaftalamanın güçlüğünü dile getir-

mek içindi. Sağolun!

A.K.- Sağolun Sayın Karasu. Evet, yaftalamanın güçlüğü bazı

kavramların bazı adlandırmaların disiplinler arası ortak kullanıl-

masında da güçlükler çıkarıyor. İster çağcıl diyelim ister modern

diye adlandıralım, bu sözcüğü kullandığımızda, mimarlıkta ya da

birçok başka disiplinde, tarımsal dönemide vardan zorunlu doğal

dilin çökmesiyle birlikte, kurmaca, yapma dil önerilmiş modernist

dönem anlaşılıyor. Bir yandan edebiyat "mmodernizm sonrası" ad-

landırmasını rahatlıkla diğer disiplinlerden alırken kendisi moder-

nizme, tanımlar taşıyabiliyor. Ben konuşmalardan böyle bir sonuç

çıkarıyorum. Sayın Yücel siz ilk konuşmanızda" kazanılmışa katı-

lan 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 yö-

neltmek istiyorum. Türk yazını dünya yazını içinde kazamlmışa

yeni kazançlar katıyor mu? Bu anlamda çağdaş mı?

T.Y.- Evet, kuşkusuz. Burada tek tek örneklere inmek zor,

ama, on yıl, yirmi yıl, otuz yıl ötelere gittiğimiz zaman da yazını-

mıza hep yeni söylemlerin, yeni içeriklerin katıldığına tamk oluyo-

Tuz.

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

yeni?

T.Y.- Enis Batur'u dinlerken düşiindüm: 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 üzeri-

ne üretilen üstmetinlerin bu yazarları da etkilemesi çok doğal. Bu

arada, üretilmiş üstmetinlerden esinlenerek metin üreten yazarlar

da olabilir. Bu konuda sornut örnekler de gösterilebilir. Düşiüince-

mizdeki bir okura göre yazdığımız da hep söylenir. Belli tepkileri

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 163

almak üzere, belli eleştirmenler için yazmak neden olmasın? Beş al-

tı ay önce, Yaşar Kemal bir yerde "Türkiye'de Fethi Naci gibi bir

eleştirmen olmasa, ben bu romanları yazmazdım" gibi bir şey söy-

lüyordu. Umarım, sözünü çarpıtmamışımdır. Ne olursa olsun, böy-

lesi bizim ülkemizde tekil bir örnek. Kendi payıma, benim böyle

bir eleştirmenim olmadı. Üzerime üretilen fazla üstmetin de olma-

dı. Sanırım, Bilge Karasu ve Enis Batur için de durum aynı. Bu açı-

dan belki de pek modern değiliz. "Medya" konusuna gelince, ger-

çekten çok yönlü bir koşullandırmayı gerçekleştiriyor. Ama koşul-

landırmadan 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 karşımız-

da tutuyor, onunla söyleşime girmemizi sağlıyor, bilim adamları-

nın, sanatçıların yapıtlarıyla bizi sürekli karşı karşıya getiriyor, yal-

nız görüntü olarak değil, ayrıntılarına da girerek. Böylece modern

ya da çağcıl bir yazın yaşamı temellendirilmiş toplumda. Bizim ül-

kemizde 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 söylemiyo-

rum, 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 yanlışı da. Bugiün çağdaş eleştiride değer

yargısından kaçınılıyor. Neden? Eleştirmen, kendisinden öncekile-

rin çok yanıldığını biliyor da ondan. Bu konuda örnekler saymakla

bitmez. Fransız yazın tarihinde, bir Ronsard'ın, bir Rabelais'nin dö-

nemlerinde el üstünde tutulduktan sonra, en az iki yüzyıl küçüm-

sendikleri, XIX. yüzyılda yeniden değerlendirilip gerçek yerlerine

konuldukları bilinir. Stendhal romanlarını sonraki kuşakların anla-

yacağını söyler, dediği de çıkar. Bunun tersi de geçerli: bir bakıyor-

sunuz, kimi yazarlar üstmetinlerde dönemin en çağcıl yazarları

olarak sunuluyor, herkes de bu kanıya katılıyor; ama birkaç yıl

sonra bu yazarlar, üstmetinleri de arkalarından sürükleyerek, unu-

tulup gidiyor. Buna bakarak diyebiliriz ki, çağdaşlık sorunu bir

başka açıdan da ele alınabilir: yapıtı, yazını algılayan kitle açısın-

dan, 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 kitlertin algıladığı çağdaşlığın ne olduğunu be-

lirlemede de belirleyicilik taşıyor.

164 SALI TOPLANTILARI

T.Y.- Enis Batur güzel bir örnek vermişti, onun üzerinde dura-

lım: Bir Elliot'ın 20 yapıtı varsa, bunlar üzerine en az 500 yapıt ya-

zılmıştır, 500 üstmetin. Gene de, bana kalırsa, üstmmetin yararına 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, roman-

dan çok daha az ilgi görüyor. Ama bu yan konulara dalarak ana

konumuzdan, edebiyatta çağcıllık konusundan uzaklaştık. Bir ör-

nekle yetineyim: bugün yazın evrenimizde çok farklı metinler gö-

rüyoruz. Şiirde de böyle, romanda da. Oysa bir zamanlar, örneğin

öyküde, yalnızca iki "çizgi"den sözedilirdi: Sait Faik ve Orhan Ke-

mal 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 yazanlar, gerek yayıncılar, gerek

okur. Hiç kuşkusuz, kimilerine daha çok, kimilerine daha az değer

veriyorlar, ama çeşitliliği, çok yönlülüğü herkes benimsemiş görü-

nüyor. Bu da, sözlerimizi iyimser bir gözlemle bitirelim dersek, ya-

zarlarımız gibi yazan ortamımızın da çağdaş olduğunu söylememi-

ze olanak vermekte.

A.K.- Sağolun Sayın Yücel. Enis üstmetinden bahsetmişken he-

men sana bu konuda bir soru yöneltmek istiyordum. Sen Türk ya-

zın ortamına, yazınsal üretmin yanısıra dergiciliğinle, yazılarınla

girdin. 1970'lerde, bugün söz ettiğimiz çağdaş olma adına, çağdaş

olanı öne sürme adına girdin. Ama o günden bugüne çok şey de-

ğişti. 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 yakala-

dığını düşünüyorsun. Dünden bugüne üstmetin üretiminde deği-

şiklikler neler oldu yöntemlerdeki değişiklikler neler oldu ve bu-

nun 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 gene-

linde bir değerlendirme yapmak ayrı bir kanal gerektiriyor, Türki-

ye'ye bakmakayrı bir kanal. Şirmdi kısaca, dünyadaki gelişiminden

söz etmek gerekirse, bağışlayın, çok kaba hatlarıyla birkaç şey söy-

leyebilirim ancak, öbür türlü saatler sürer.

Üstmetin deyince bir kere neyi kastediyoruz, hemen ondan

söz etmekte fayda var. Masumâne ortaya çıktı birden, çok gezindi

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 165

ortalıkta bu gece, bilmeyenler olabilir ya da tam net olarak ne de-

mek olduğunu merak edenler olabilir. Edebiyat ürününü metin sa-

yarsak, edebiyat ürününü konu edinen metinlere iüistmetin diyo-

ruz; bunlar da kendi aralarında çok farklı türlere ayrılabiliyorlar.

Edebiyat üzerine teorik bir çalışmayla bir uygulama çalışması ara-

sında tabii fark var; bunların kendi içlerinde bir tarihsel gelişmeleri

de var. Buna önsözü katabiliriz, arka kapak yazılarını bile katabili-

riz. Kaba çizgileriyle bakildığında, geçen yüzyılın ikinci yarısından

itibaren eleştirinin etkili olmaya başladığından söz edilebilir. Bir

olukta sanatçıların kendilerinden çıkmıştır bu tür metinler bir baş-

ka olukta da kendileri metin üretmeyen yalnız üstmetin üretenler

ortaya çıkmıştır. Geçen yüzyılın son bölürmüne damgasını vurmuş

birtakım eleştirmenlere baktığımız zaman, bunların bir kısmının

adı vardır da,artık metinleri yoktur, ya da zor bulunur. sainte-beu-

ve gibi ünlü bir isim akla geliyor örneğin. Merak edip bulacak olur-

sanız, nasıl baktıklarını anlamak için metinlerine eğilecek olursa-

nız, onların bugün bizim pozitif anlamda iistmetin çerçevesinde

kurduğumuz tanımdan bir hayli uzak olduğunu görürsünüz. Bun-

lar bir hayli duygusal metinlerdir. Hatta sonradan arka planları or-

taya çıkartıldıkça, alabildiğine kişisel noktalardan hareket ederek o

yöne gittikleride anlaşılmıştır. Victor Hugo'nun hanımına aşık ol-

duğu için Sainte-beuve'ün onun aleyhine yazı yazdığım görüp, çok

güvenilir birtakım metinlerle karşı karşıya olmadığınızı düşünebi-

lirsiniz. 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 çoğaldığı-

nı 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 geliş-

tiğini görüyoruz. Koşulların daha az gelişkin olduğu ülkelerde, da-

ha az gelişkin üstmetinlere, daha az sayıda üstmetin rastlıyoruz.

Üniversitelerin, hayatın zengin olduğu, aktif olduğu yerlerde daha

yoğun olduğunu görüyoruz bu çabanın. Bütünm bu söylediklerim-

den Türkiye için çeşitli çıkarımlar yapılabilir, ben ayrıca açmak is-

temiyorum.

20. yüzyılın getirdiği, Akademi gibi bir aktivite odağının etra-

fında oluşmuş önemli bilimsel gelişmeler var. Felsefe alanında, ta-

rih alanında, çeşitli insan bilimlerinde yoğun bir etkinlik var. Sıra-

166 SALI TOPLANTILARI

sında kendi dallarından ayrılıp bir felsefecinin, bir tarihçinin, bir

dilbilimcinin edebiyat metni üzerinde yoğunlaştığını kendi alanın-

daki gelişme yollarını onun içinden geçerek aradığını görüyoruz.

Bu anlamda bir sürü katmandan ilerleyen bir çoğalma, bir gelişme

var. Aslına bakılırsa büttümn bunlar metin ama üstmetin, sonuç ola-

rak 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 kuşatır-

ken, ister istemez hep yazarın odağından hareket etmek zorunda

kaldık burada, bir de tabii okur konusunda düşiinmek gerekiyor:

Okur çağdaş mı? Yazar için diüişündüğümüz ölçütler çerçevesinde,

yazılan metni okuyan kişiye de bakmamız gerekir. Kitapların üzer-

lerinde yazarların adları yazıyor elbette; ne yazık ki okuyanların

adları herhangi bir tarafla geçmiyor, o bakımdan onları sisli bir or-

tamın içinde, belirsiz yüz hatlarıyla biz yazı yazan insanlar ancak

bir toplam olarak düşünmek zorunda kalıyoruz, arada tek tük kişi-

sel 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 baş-

ka bir çağın çağdışı olup olamayacağımızı da bilemiyeceğiz. Üst-

metinleri kuran okuryazarlar genelde çağdaş olma özelliğini taşı-

yan kişiler. Birtakım arayışları var. Belli bir bilim dalına, birkaç bi-

lim dalına bağlı olarak geliştirebilirler görüşlerini ya da birtakım

yöntemlere bağlı olarak metinlerin üzerlerine eğilebilirler. Bunların

herbirinin genelde pozitif bir çaba olduğunu söyleyebiliriz; arala-

rında kötü yapılmış olanı varsa ayıklanır. Bunların anlamsız sayıla-

bilecek örnekleri varsa daha ikincil, üçüncül bir yere itilebilir, ama

toplam duruma baktığımız zaman tarnamıyla pozitif bir durum çı-

kıyor 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 ki-

taba, 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 me-

tinlerin de tehlikeli bir bölge oluşturdukları belki düşünülebilir.

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 167

Üstmetinlerin varlığının bir avantajı şu olabilir; sözgelimi

alımlama estetiği adı verilen bir anlayış çerçevesinde yapılan araş-

tırmalar yazanlara da, okurlara da bazı yollar gösterdi. Neleri gös-

terdi? Bir metin her dönemde aynı biçimde algılanmıyor, belli bir

dönemde, belli bir ülkede, diyelim Gothe'nin Faust'u saçmna sapan,

değersiz bir kitap olarak görülüyor. Genel olarak en azından böyle

bir izlenim oluşabiliyor, aradan yirmi yıl geçiyor, tam tersi bir de-

gerlendirme 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 bil-

mek güç aslında Faost'un önemli bir metin olmadığını, zaten başka

metinlerden yola çıkarak yapılmış olduğunu asıl arkasındaki met-

nin 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 bakıl-

dığında avantajlarından biri. Dezavantajlarından biri, belki metin

üreten kişiler çıkmazında, Tahsin beyin üzerinde durduğu açıdan

bakıldığında ortaya çıkabilir, çıkmayabilir de, ama sizin değerlen-

dirmenize bırakmak üzere bir örnek vermek istiyorum. Bugün ya-

zan insanlar, metin üretenler, üstmetinlerin olduğunu biliyorlar ar-

tık; sözgelimi birçok araştırmacı dünyada tematik inceleme yapı-

yor, alıyor Sait Faik'in yapıtında "Kırmızı" üzerine çalışıyor, çalış-

malar yapanlar da var, çalışma yapanlar da var, ama genelde böyle

bir tematik üretim var. Şirmdi bunun varlığından haberdar olan ya-

zar, ister istemez, zaman zaman, acaba bende ne gibi ternalar var

diye düşünüyor. Görünce bir türlü, görmeyince başka türlü, gör-

mezlikten gelmeye çalışıyorsunuz. Benim, edebiyat gerçi doğal bir-

şey değildir arna, doğallığımı yitirimeme yol açabilir böyle bir çaba

diye düşünüyorsunuz, arna elinizde de değil. Bir yandan da, diye-

lim Eliot üzerine Peter Ackroydun yazdığı kitapta, sizin o güne ka-

dar okurken hiç düişünmediğiniz ya da görmediğiniz bir incelik ya-

kalanmışsa o inceliğin bir karşılığının sizde olup olmadığına dö-

nüp bakmaya başlarnak gibi bir sakınca doğuyor. Yazmak, dedi-

ğim 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

168 SALI TOPLANTILARI

zaman zaman tedirgin edici olmaya başlıyor. Tahsin beyin üzerin-

de durduğu örnek te ilginç; yazan kişinin soyut bir okuru düşün-

mesi bir başka durumdur, sornut bir okuru düşünmemesi bir başka

durumdur, sornut bir okuru düşünmesi bir başka durumdur. So-

yut bir üstmetin yazarları ya da eleştirmen grubunu düşünmesi

başka bir şeydir, sornut olarak birini düşünmesi bambaşka birşey-

dir. Bütün bunlardan kendini soyutlaması mümkün müdür? San-

mıyorum. İster isternez şu ya da bu evresinde, kitabını yazdığı sıra-

larda kurduğu cümlenin bitirdiği bölümün nasıl algılanacağını dü-

şünür. Tabii, burda türlü türlü riskler vardır karşısında, örneğin

ben bu bölümü yazdım ama kimse anlayarnayacak sözgelimi, eh

varsın anlamasınlar ona bakılırsa iyi kafa patlatılırsa pekâla anlaşı-

lır ama bayağı iyi kafa patlatılması gerekir diye düşünüp yoluna

devam edebilir bir yazar, bir başka yazar aslında şöyle bir değişik-

lik yaratırsam hem yapıtırmndan önemli bir özveride bulunmamış

olurum hem de biraz daha ilişki zeminini sağlamlaştırabilirim diye

düşünebilir. Arna ola ki bu üstmetinlerin varlığı daha ilerde duran

bir okurun araya üstmetinler girdikten sonra kendisine yönelebile-

ceği türden bir metin kurmasını da sağlayabilir. Yoyce'un böyle

yaptığı ileri sürülmüştür. Anlatılanlar doğruysa, yapıtının karma-

şıklığını korumak, bir yandan da çevresindekilere ipuçları dağıta-

rak, onların üstmetinler kalermme almaları için bir tür kışkırtıcılık

yapmak istemiş. Bütün bu anlattıklarım biraz karikatür niteliği ta-

şıyor farkındayım, arna neresinden bakarsanız bakın yazan insan

nasıl okunacağı konusunda bugün 19. yüzyılın ya da daha da geri-

den bir tarih vermek gerekecekse işte Cervantes'in döneminin ya-

zarlarından hakikaten çok farklı bir konurnda. Bu üstmetinlerin

ona aracı olmasının ürettiği metne, zaman içinde kolaylıklar sağla-

yabileceği gibi bir düşüncesi olabilir ve bu onu rahatlatabilir. Tam

tersine pek çok yazar haklı olarak bu üstmetinler benim yazarken

hiç kastetrnediğim şeyleri benim üzerime yıkacaklar telaşını da ya-

şayabilir. Çünkü üstmetinlerin bana sorulursa en tedirgin edici ta-

rafları, kendi yöntemleri ve okurna prizmalarıyla yazarın pek kur-

mak isternediği 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 te-

dirginlik duyduğunu ikidebir ifade ediyor. Bu ifade ettiği tedirgin-

likler her zaman onun haklı olduğunu göstermiyor, kendisi de baş-

kalarını okuyarak bu suçu işlemiş biri olduğu için, en azından o

planda bir haklılık yaratmıyor. Bir de kendi eleştiri anlayışının ne-

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 169

redeyse olduğu gibi başkaları tarafından kendisine uygulanmasını

da sindiremediği göze çarpıyor; yazarken kendisi o açıdan çok ra-

hat kurmaca özellikleri taşıyabilecek yargılara dayanabiliyor da,

kendi metinleri üzerinde bu türden bir şeyler kotarılmasından hoş-

lanmıyor.

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

E.B.- Neydi soru? Türkiye bazında mı? Şimdi Türkiye bazında,

işin açığı pek hoş şeyler söylemek durumunda değilim. Üstmetin-

ler çerçevesinde bakacak olursak, her yerde olduğu gibi bizde de

eleştiri geleneği diye tanımlanan bir etkinlik, diyelim ki son yüzyıl

içinde gözüktü, şimdi orada da iki oluğu korumak durumundayız.

Bir, kendileri metin üreten şairlerin, romancıların, öykü yazarları-

nın, deneme yazarlarının eleştirel çalışmaları, üstmnetinleri 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 başlaya-

rak bugüne kadar çeşitli edebiyat türlerinde ürün vermiş yazarla-

rın ürettiği üstmetinler yeterli midir ayrı, ama az buz değildir ve

zengin bir yatak olarak önümüze çıkıyor. Buna karşılık, "profesyo-

nel" olarak üstmetin üretenlerin ve Türkiyede kabaca eleştirmen

denilip rahat edilen gerek değer yargıları oluşturmaları bakımın-

dan, gerek çağdaşlık zemininde olup bitenlerle kurdukları ilişki ba-

kımından çok geride kaldıklarına inanıyorum ben. Sözgelimi Fethi

Naci, benim gözümde bu çağda üretilen üstmetinlerin genel düze-

yinin çok altında kalmış bir yazar. Ürettiği metinlerin bütün o do-

nanımlardan neredeyse soyutlanmış olduğunu, arasıra bir ilişki

köprüsü aradığını, ama onun dışında "Türkiye'ye özgü bir bakışa-

çısı" gibi bir bakışaçısı 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 biryana koya-

cak olursak, dilbilim dilbilimdir. Psikanaliz psikanalizdir, o toplu-

mun insanlarına bakarken psikanaliz farklı ulusal verileri gözönü-

ne alabilir, arma transferse transferdir, başka bir şey değildir. Onun

için "biz Türkiye'de bu tip şeylerle ilgilenemeyiz "diye bakınca her-

hangi bir derinlik sağlamak mümkün olmuyor, herhangi bir çö-

zümleyicilik sağlamak mümkün olmuyor, tersine çok vahim bir or-

taya çıkıyor: Yargıçlık ortaya çıkıyor. Edebiyat yapıtını Türkiye'de-

ki eleştirmen ya onun altından bakarak yani kendini alt bir konum-

170 SALI TOPLANTILARI

da hissederek, ya da onun üstünden, tepesinden bakarak değerlen-

dirmeye 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 yö-

neltebilir 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 me-

tinlerle 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 getiri-

yor 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 bun-

ları yazmak... Bunları yazdığı ölçüde okurların da bakış açılarını

çeşitlendirir, genişletir. Bunu yapmak kolay iş değildir tabii; biribi-

rine aykırı üstmetinler olabilir, bu biribirine 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 in-

celemekten söz ediyoruz, metni anlayıp başkalarına da bu okuyu-

şu, bu anlayışı iletmekten söz ediyoruz. Metin irdelenirken, yazıda

kolaylıkla seçilmeyen bir şeylerin seçilip vurgulanması da ürkütü-

cü. Yeterki yazılan yazı, irdelediği metne dayanıyor olsun. Bu iş

kolay değil dedim; pek çok insanın pek çok şeyi okuyabilmesi, öğ-

renebilmesi de gerekiyor. Nece okunacak peki bu üstmetinler? Ba-

na sorarsanız, elden geldiğince, yazılmış oldukları dillerde okun-

ması gerekiyor. Birkaç yazarın Türkçeye çevrilmiş olması, insanla-

rın "artık bu konularda yazılmış olan her şeyi biliyoruz, dolayısıyla

biz de bu yöntemleri kullanabiliriz," demesine yetmez. Sonra, el-

bette, çeviri sorunu var. Uzmanların çevirdikleri dışında, yapılan

çevirilerin çoğu ya yanlış ya çok kötü. Bu durumda kimlerin ne de-

diği, gerçekten anlaşılmaz oluyor. Daha geçen gün böyle bir çeviri

yanlışı ile karşılaştım, inanamadım; yani o insanın bunu böyle çevi-

receğine, üstelik, yazısını da bu yanlışa dayandıracağına inanama-

dırmm. İnanamamak para etmez ki! Yapılmış; olan olmuş zaten... Di-

yeceğim, 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 za-

manla değişiyor, yepyeni metinleri de çok iyi anlayabilecek hale

EDEBİYATTA ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 171

geliyorlar. Yalnız, üstmetinler art arda yazıldıkça bir metne çok de-

ğişik yerlerden bakılabiliyor, o metin üzerine değişik şeyler söyle-

nebiliyor; bütün bunlar, o metni genişleten okumalardır; o metni

genişleten okumalar ne kadar çok olursa, o metin de o kadar yay-

giınlaşabiliyor, o kadar çok insanı ilgilendirebiliyor. Bu bakımdan,

bu üstmetinler çok iyi olmasa da, bir işlevleri var; aa tabii, iyi ol-

maları istenir, dilenir.

A.K.-- Sağolun Karasu.

B.K.- Sizde sağolun.

müzikte çağdaşlık sorunsalı

2 Mart 1993

YÖNETİCİ: AYKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: İLHAN USMANBAşŞ, FiLiz ALi, AHMET YÜRÜR

Aykut Köksal- Edgar Varöse müziğin mekansal bir sanat oldu-

ğunu söylüyordu. Paul Valery'de Eupalinos diyaloglarında müzik-

le mimarlığı çok yakın iki sanat alanı olarak görür. Ben Var&se'den

ve Valery'den cesaret alarak müzik-mirnarlık koşutluğu ile girece-

ğim bugün konuya. 20. yüzyılda müziğin serüvenine baktığımız-

da, mimarlığın serüveniyle, önemli bir koşutluk görüldüğünü söy-

leyebiliriz. Özellikle mimarlıktaki modernist hareket, gerek öner-

meleriyle gerekse de zamanlamasıyla, müzikteki modernist hare-

ketle eşzamanlılık, eşmekânlılık gösterir. Belki küçük bir örnek;

Yüzyıl başında Viyana'da Adolf Loos süsleme yapmak cinayettir

derken, hernen hermnen aynı yıllarda, aynı kentte Schoenberg'de to-

nal kalıpları kırmaya giden çalışmalarına başlamıştı. Sayın konuk-

larımızın, Filiz Ali'nin, İlhan Usmanbaş'ın, Ahmet Yürür'ün hoşgö-

rülerine sığınarak modernist hareketin belirli noktalarına değin-

mek istiyorum.

Bir yandan yüzyıl başında Viyana'da SCHOENBERG'le Alban

BERG'le daha sonra Webern ile birlikte tonal kalıplar kırılıyor

onun yerine dizisel yapı öneriliyordu. Çok daha önce Fransa'da iz-

lenimciler modern müziği haber vermeye başlamışlardı bile.

1940'lara geldiğimizde bir yandan PİERRE SCHAEFFER'in somnut

müzik çalışmalarını, daha sonra elektronik miiziği doğuracak ve

birçok bestecinin bugüne dek yürüyeceği bir çizgi oluşturacak ça-

lışmaları, öte yandan, yine 1940'larda JOHN CAGE'in çalışmaları,

yakın zamanlarda FLUXUS hareketine kadar uzanan çalışmaları

görüyoruz. Bunlar müzikteki modernist hareketin belirli kilornetre

taşlarım oluşturuyor.

Ne var ki mimarlıkta da aynı kilomnetre taşlarını neredeyse eş-

zamanlı olarak görmemize karşın modernist mimarlıkla, moder-

nist müzik arasında hemen şu farklılaşma göze çarpıyor. Daha

yüzyıl başındaki savaşımcı ruhun ardından modernizmin mirnar-

lıkta onaylanmış bir dili getirdiğini görüyoruz. Bu onaylanmışlık

büyük bir yaygınlık kazanıyor ve giderek yüzyılın ikinci yarısında

modernist mimarlık anonim olmakla, sıradan olmakla suçlanıyor.

176 SALI TOPLANTILARI

Belki modemnizme karşı çıkışların temellendiği en önemli noktalar-

dan biri de bu.

Ne var ki müzikte aynı durum sözkonusu değil. Bugün dahi

modernist müziğin en erken örnekleri bile, bırakin onaylanmışlık-

tan geçmeyi, yaygın dinleyici kitlesine ulaşmıyor. Ulaşmanın öte-

sinde talep edilmiyor. Hâlâ o gün bulundukları öncü, avangard ko-

numda bulunuyorlar. Bugün çağdaş müzikten söz edeceğimize gö-

re, sayın konuşmacılardan deşmelerini isteyeceğim ilk ayrım orta-

ya çıkiyor.

Bu farklılaşımaya rağrnen nasıl mimarlıkta karşı-rnodernist ha-

reketler ya da modernizm sonrası ortaya çıkiyorsa, modernizme

karşı çıkışlar dünya müziğinde de hernen görünüyor. Bunun ilk ör-

nekleri arasında, 1960'larda Amerika'da Steve Reich'ın daha sonra

Philip Glass'ın çalışmalarıyla, kitlelerle daha rahat ilişkiye girebi-

len, aynı tümcenin yinelenmesine dayanan, belki yine aynı yıllarda

andy warhol'un çalışmalarından esinlenmiş olan çalışmalar.

Daha sonra da postmodernizmin müzikte de örneklerini ver-

mesi, örneğin Arvo part'un geleneksel biçimler gönderme yapan

yapıtları.

Ne ki mimarlıkta modernizmin o katı kuralları dizgesi moder-

nizm sonrasını hazırlamıştı ama müzikte böyle bir karşı çıkış ge-

reksinimi var mıydı? Yoksa, müzik yaygın ilgiye kucak açımak mı

istedi, umarım yanıtını burada arayacağız.

Efendim çok kısaca, dünya 20. yüzyıl müzik serüvenine bir iki

noktasıyla 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 mimarlıkia bir koşutluk olduğunu düşü-

nüyorum. 1950'ye varana dek Türkiye'deki mimarlık hareketinde

resmi söylemin taşıyıcılığını yüklendiği ulusal hareket hep öne çık-

mıştır. Birinci Ulusal hareketin bitmrniş olmasına karşın 2. ulusal ha-

reket 1930'lar sonundan başlayarak 1940'ların sonuna dek egemen-

liğini sürdürür. Cumhuriyet döneminin ilk besteci kuşağı diyebile-

ceğimiz Türk Beşleri'nde de aynı şekilde ulusal motiflere, ulusal te-

malara dayanmalar görülüyor. Ve bir başka koşutluk, Cumhuriyet

öncesi Birinci Ulusal Mimarlık kendi gönderme bağlamını Osman-

lı'da ararken İkinci Ulusal Mimarlığın Cumhuriyet döneminde,

halk mimarisini gönderme alanı olarak belirlemiş olduğu gibi bu-

rada da gönderme alanı herhalde çok az olarak Osmanlı'nın mo-

dern müziği oluyor ama daha çok popüler müzik, halk müziği olu-

MüziKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 177

yor ve 1950'lerden sonra ise artık daha çağdaş bir çerçeve içihde

kendini tanımlayan çağdaş Türk müziğinden söz etmeye başlaya-

biliyoruz.

Panelin ilk bölünmünde uygun görürseniz Dünyada çağdaş

müzik ne noktada oradan başlayalım. İkinci turda da Türkiye öze-

linde tartışmaya çalışalım, Sayın Filiz Ali buyrun.

Filiz Ali- Dünyada çağdaş müzik ne durumda; Galiba bir du-

raklarna dönemi yaşanmakta, çünkü son 5 yıl içersinde izlediğimiz

kadarıyla bütün dünya da yeni soluklar yeni atılımlar pek gözlem-

lenmiyor. Biraz önce sizin de sözünü ettiğiniz Steve Reich!, Philip

Glass, Terry Riley gibi minimalizmi sürdüren besteciler hâlâ gün-

demde, onların ardından belki bir postromantik alana yöneliş baş-

ladı ama daha henüz o tür büyük isimler yok ortada, ancak buna

karşın Sovyetler Birliğinin yeni bir düzene geçmesiyle biz Sovyet-

ler Birliğinde kıvıl kıvıl kaynayan bir çağdaş müzik akımı olduğu-

nu 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 ente-

resan Sophia Gubaydulina Ukraynalı çok önemli besteci var Ayt-

matof adında, bir Gürcü besteci var Kançelli, bu besteciler son 10

yıl içerİsinde zaten Sovyetler Birliği sonra Rusya genelinde isirnle-

rini duyurmuş bestecilerdi. Çoğunda görülen oydu ki geriye dö-

nüşler ve geçmişten alıntılar yapmak ön plandaydı. Bunun dışında

örneğin çok yakın bir geçmişte modern müzik çok büyük iki usta-

sını kaybetti biri John Cage'ti diğeri Olivier Messiaen'dı. Onların

yerlerini dolduracak nitelikte veya yoğunlukta besteci pek görün-

müyor. Ve benim kanıma göre son 10 yıl içersinde çağdaş müzik

alanında yeni okullar daha henüz oluşmadı ve galiba yeni okulla-

rın oluşması için gereken tarlada yeterince verimli değil. Belki de

talep yeterince yok, şu anda ben biraz karamsarım ve karamsar ol-

duğumu 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 orta-

ya çıkacak. Ben şimdilik bu kadar söylemek istiyorum.

A.K.- İlhan Usmanbaş siz çağdaş dünya müziğini nasıl tanım-

lıyorsunuz ve modernizm sonrası gelişmeleri neye bağlıyorsunuz

ve o gelişmeleri nasıl değerlendiriyor, nasıl görüyorsunuz?

İlhan Usmanbaş- Teşekkür ederim. Burada öğrenci olan arka-

daşlarım bilirler, haftada aşağı yukarı 8 saat çağdaş müzik konuşu-

yoruz, görüşüyoruz, ders veriyoruz, bir sürü şeyler okuyoruz kar-

178 SALI TOPLANTILARI

şılıklı; ve sizin dediğiniz gibi 50'lerden başlayarak çağdaş müzik

yaparı olarak biliniyorum.

Sanıyorum ki bir takım akımların oluşması, birtakım akımlara

bazı yaftalar verilmesi o müziklerin kendisinden ziyade bazı rast-

lantılara bağlı. Çünkü biraz önce söylediğim gibi, o kadar yıldan

beri çağdaş müzikle iç içeyim ki neyin değiştiğini ve neyin değiş-

mediğini pek anlayamıyorum. Sanki okyanusun ortasında yelkenli

ile gidiyorsunuz; değişen bir şey yok. Bir yağmur geliyor, bir fırtı-

na geliyor; değişen birşey yok; daima okyanusun ortasındasınız.

Genelde, belki sonradan, yaftalar konacak; bu yaftaların bir kısmı

birşeyler getirmiş olacak, bir kısını getirmemiş olacak; bunların

hepsinde ortak sözler de görebiliriz biz, müzikçiler olarak.

Eğer başka sanat dallarında MİMARİDE yahut resirnde, başka

alanlarda, benzer parelellikler kurulmuşsa, bu parelellikleri 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 kolay-

lıkla, daha rahatlıkla sürdürebiliyoruz. Bence, sandığımız kadar

sektörlik yok; yani yüzyılımızın en büyük özelliği, parçalanmışlık-

tır. 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 za-

man birden bire bütün dünya karşımıza çıkıyor. Bir yanda halk

müzikleri, yerel müzikler; en olmadık gizli kalmış birtakım etkile-

rin senfonik alana aktarılması; birtakım bestecilerin, belki ilk anda

çalışmalarını çok sınırlı tuttuklarını sandığımız bir alanda birden

bire fışkırması gibi. Birtakım besteciler var, küçük alanlarda çalışı-

yorlar 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 et-

kilenmiş oluyorlar.

Bütün bunların karışımını gerçekten belli yaftalar altında sıra-

larnaya ben imkan göremiyorum.

Bugünün insanı hem içine kapanık değil, hem de yörenin ve

yeni duyuşların kendisine getirdiği ilgileri başkasına sunmak isti-

yor. Ama isterseniz bazı çizgiler koyabiliriz, şu besteci şöyle yazı-

yor tekniği şöyledir, analiz yapınca şunları görüyoruz; Polonya

MüÜZzİKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 179

ekolü 1960'lardan sonra şunları şunları yaptı; bugün Almanya'da

neoromantizm akımı var; Arnerika'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 sanatçı-

ların .dışında kişiler, sanatçıların kullandıkları dilden çok farklı dil

kullanıyorlar ve aslında, sanatın kendisine yabancı kalıyorlar. Göz-

lemlediğim 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 sa-

lonlarında bugün en erken modernist eser bile öncü eser muarnele-

si 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 barışık-

lık kuracak bir düzlem mi arıyor kendine?

Ahmet Yürür- Sunuşa başlarken değindiğiniz müzite "zaman-

mekan ilişkisi" konusundaki kuramsal yeniliklerin nereden geldi-

ğine bakalım. "Müzikte mekansallık" kavramı ydınlanma ötesi" dü-

şünüş kapsamında benimsenmiştir.

"Müziğin mekansallığı" düşümcesi aslında bu bir paradokstur

ve aydınlanmadan uzaklaşma süreci içerisinde çağımızın bir olgu-

su olarak ortaya çıkmıştır. Müziğin başka sanatlardan en önemli

ayrımı "zamandan ibaret oluşu"dur. Müzikten ritmi, melodiyi, ar-

moniyi, 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 mekanı zaman'dan ba-

ğımsız olarak düşünme eğilimi ağır basmıştır. Hristiyanlıkta, "za-

manın varolmadığı bir varoluş türü," ya da "zaman"ın içinde varol-

duğu bir "saecula saecularum (zamanın zamanı)" kavramı yeral-

mıştır. Aydınlanmacı dönem mekan'ın varolabilmesi için zaman

boyutuna gereksinme olduğunu düşündü. Aydınlanma ötesindeki

düşünürler ise zaman diye esrarengiz bir variıık bulunmadığını za-

man'ın mekan içersindeki değişmeleri gözleyen insan zihninin pra-

tik bir icadı olduğunu ortaya koydular.

Zaman'ın insan tarafından yeniden örgütlenebileceği böylece

anlaşılınca onu parçalamak ve yeniden kurmak yoluyla sayısız ye-

180 SALI TOPLANTILARI

ni zamanlar üretebileceğimiz belirdi. Bu da sanata ve yaşama yep-

yeni bir yaratıcı nitelik kazandırdı. Biz, artık, şimdiki zarmandan

geçmişe bakan "tarihçi" tavrından uzaklaşabiliyoruz; gelecek za-

manda yaşayabiliyoruz. Zamanın akış yönünü değiştirip, örneğin,

gelecekten geçmişe doğru devinebiliyoruz; zamanın hızım değişti-

rip, örneğin, bir anın içinde bir yüzyılı geçirebiliyoruz. Zamanın

gürlüğünü değiştirip, uzun süreçler sonucu gerçekleşebilecek biri-

kimleri bir anda yoğunlaştırabiliyoruz. Çeşitli atlamalarla, sıçrarna-

larla, "zamanla oynuyoruz." Böyle bir yapı içersinde, artık, zamanı

kendi nesnelliği içersinde kavramsallaştırmak zorlaşıyor. Zamnman

ancak mekarun içinde görülebildiği ölçüde varolabiliyor.

Aydınlanmacı zaman anlayışının ötesine geçilmesi zihinlerde

zor bir dönüşüm gerektirmekteydi. Bu dönüşüm öyle beş-on yılda

başarılabilecek türrden değildir. Bugün Aydınlanma çağı hâlâ sürü-

yor; hâlâ bizler Aydınlanma'dan kalma bir dille iletişim sağlıyoruz;

eğitimimiz Aydınlanma ideallerine yönelmiş. Bu ortamrnda, bir avuç

aydınlanmacı olmayan sanatçı bağımsız bir zaman-mekan kavra-

mını işlemeğe çalışıyor. İşte, Aydınlanma-ötesi sanatın marjinalliğe

değer verişinin nedenlerinden biri de bu; sanatçı kitlenin ona du-

yarsızlığını bir "seçkin" oluşunun değil, bir "marjinal" oluşunun so-

nucu olarak algılıyor.

Yurdumuzda, yirminci yüzyıl müziği etkinliğinin konser re-

pertuarlarında birkaç marjinal parçadan ibaret kalışı olgusunu he-

men genelliyerek, bunu tüm çağımız için geçerli bir kural gibi gör-

mermek gerekir. Batı ülkelerinde, örneğin A.B.D.de, iki çeşit "sanat

müziği" etkinliği var. Bunların birine mainstream, öbürüne "alter-

natif' müzik deniliyor. Mainstream türü kitleden ilgi gören, pazar

ekonomisi koşullarında var olmağa çalışan, bunu başaramadığında

zenginlerden topladığı bağışlarla bütçesini denkleştiren konser et-

kinliklerini içeriyor. Bu konserde, haliyle, Brahmms, Çaykovski, Be-

ethoven, v.b. gibi Aydınlanma çoşkuları uyandıran kornpozitörler

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 programma baktım

son derece çok sayıda konser vardı ve çağdaş müzik örneği yok de-

necek kadar azdı, yine barok besteciler, rornantikler.

A.Y.- Ama siz resmi bir yayına bakıyorsunuz. Paris kentinin

mainsteam içinde muazzam bir çiçek açmışlığı var...Zaten Paris'i

öldüren de bu! Paris mainsteam'le çok yüklü bir kent. Bu yüzden

de, ister isternez, köhneleşti. Paris'te de, başka kentlerde de, birçok

MüzikKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 181

alternatif müzik olayları yeralıyor; arna, bu alternatif olayları ya-

panlar basına geçmekten hoşlanmazlar. Örneğin, A.B.D.de, üniver-

site kornpozitörleri örgütü vardır. Bu dev bir örgüttür. Küçük-kü-

çük birimler halinde, kornpozisyon bölümlerinin olduğu her okul-

da yaygınlaşmıştır. Her yıl, bunlar önce bölgesel kongrelerini ya-

parlar, sonra daha büyük bölgeler halinde toplanırlar ve, bur de,

ulusal kongre yaparlar. Bu kongrelerde laf kalabalığı değil, yeni

bestelenmiş müzik yapıtları yer alır. Örneğin, bir kongrede elli ka-

dar yeni yapıt seslendirilir. Bu olaylar basında fazla yankı yapmaz,

fakat, Amerika'nın entelektiiel yaşamıının özünü oluştururlar. Bu

etkinliğin yoğun bir etkisi oldu ve müzik tarihine yeni bir dönem

olarak geçecek sayısız kornpozitörün yetişmesine yol açtı.

Alternatif müzik kompozitörlerinin örgütlenişindeki ikinci bir

yol da "yeni müzik kooperatifleri oluşturuyorlar. Bu kornpozitörler

kooperatifin müzik topluluğunca seslendirilecek yapıtlar besteli-

yorlar; toplu doğaçlama yapma yolunda deneysel çalışmalar yürü-

tülüyor.

Bunlar mainstream dışında kalan örneklerin bazıları. Önü-

müzdeki yüzyılın mainstream'i herhalde bugünkünden farklı'ola-

cak. Alternatif müzik etkenliklerinin çalışmaları kuşkusuz yarına

ışık tutuyor.

Bu konuyu burada kesip Türkiye'ye bakalım? Cumhuriyetin

ilk dönemindeki aydınlanmacı hareketin, "beşler" grubunun, dev-

let konservatuarlarındaki coşkunun hızı artık tükendi. Senfoni or-

kestraları, operalar kalitesiz ve kısır bir etkinlik sunuyorlar. Yurdu-

muzda, bugün, Mimar Sinan üniversitesindeki kornpozisyon bölü-

mü / dışında, komrnpozitör 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 kalımamış olduğumuz söylenebilir. Ama,

bu kompozitörlerin yapıtlarını seslendirecek bir ensemble oluştur-

mak istediğiniz zaman, bu mümkün olmuyor.

Çünkü, çalgıcılarımıza yeni müzik için gereken formasyon ve-

rilmiyor. İşte, çağın gerisinde kalmışlığımız bu noktada. Türki-

ye'de, çalgıcılarımızın büyük çoğunluğu, kendilerini, önlerine ko-

nan mainsteam notalarını çalmakla görevli birer robot/rmemur

kimliğinde görülüyor.

A.K.- Türkiye'ye ikinci bölümde daha ayrıntılı gireceğiz arna

ben Türkiye'ye gelmeden önce sizin açtığınız yoldan biraz ilerleye-

lim diyorum.

182 SALI TOPLANTILARI

Sayın Filiz Ali ben yine size yöneleceğim, Sayın Yürür'ün söy-

ledikleri 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 eklermnek istediğiniz şeyler ne-

dir? Plastik sanatlardaki çağdaş sanat çalışmalarını, çağdaş sanat

arayışlarını anımsatan, bir arayış olduğunu görüyorum burada.

F.A.- Şirmdi tabii Ahmet'le hermen her konuda hemfikiriz. 19.

yüzyılın sonuna kadar hatta II. Dünya Savaşmna kadar yaratıcı, mü-

zik yaratıcısı kendi yaşadıği çağda, kendi yaşadığı günde karşısın-

da alıcısını buluyordu, alıcısı vardı. Diyelim ki iki Dünya Savaşı

arasında Paris'te meşhur DİYAGİLEF STRAVİNSKY'ye eser ısmnar-

lıyordu PROKOFİYEF'e eser ısmnarlıyordu, Picasso ile birlikte çalı-

şıyordu. 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 açılıma olanağı bulunamadı, bunun nede-

ni benim kanımca plak endüstrisinin çağdaş müziği, Ahrmnet'in de-

yimiyle mainstream müziğin binde biri kadar dahi satamayacağın-

dan ötürüydü. Çok daha değişik bir marketti sözkonusu 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.

MüziKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 183

IL Dünya Savaşı sonrasında Blues gibi Stoekhausen gibi beste-

cilerin oluşturmaya çalıştıkları dinamik bir ortam vardı Darm-

stadt'da. Şimdi bu ortamın ömnrü de pek vefa etmedi, yani yine ben

bütün bunları özellikle müzikte, (diğer sanatlarda belki bu kadar

değil hâlâ diğer sanatlarda bir market olduğu kanısındayım) amma

müzikte modernizm diyelim veya çağdaş müzik diyelim önü tı-

kanmış vaziyettedir. Ama kesinlikle ümitsiz değilim, çünkü ger-

çekten underground diyebileceğim akımlar var, bu akımlar her ül-

kede var, Türkiye'de bile olduğuna göre. Tabii bestecilerimizin

eserlerini çalabilecek grupların oluşmayışı, onu da zamana bırak-

mak 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 mü-

zik çalabilirsiniz, çünkü o ayrı bir dil Fransızca öğrenmek gibi, Al-

manca öğrenmek gibi.

Çalgı çalanlarımız tam olarak bilemiyorlar. Onun için de tabii

Fransa'da Armnerika'da Almanya'da olduğu gibi çağdaş müziğe yö-

nelik bir takım çok ciddi çalışmaların yapılması söz konusu olmu-

yor. 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 des-

teğini alır. Sadece sipariş olsun, yapabilsinler ve onlar çalınsın diye

ve yeni İngiliz bestecileri ortaya çıksın diye, onların eserleri tanına-

bilsin diye. Buna pek çok örnek verebiliriz.

Demek ki bu birazcık ta ortamı oluşturmakta, hem eğitimden

gelen bir dürtü gerekiyor, hem de yaratıcı insanlarımızın belki ya-

ratma içgüdüsüyle patlak vermeleri gerekiyor.

A.K.- Sayın Usmanbaş sizin de bu konuda sanırım söylemek

isteyeceğiniz bir kaç şey olacaktır, dünyadaki alternatif arayışlar,

Sayın Yürür'ün deyimiyle 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 mı diye alıyo-

ruz?

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; arna bunların çalınmaları veya bun-

ların duyurulmalarına geldiğirmiz zaman başka bir tür sorunsal

karşımıza çıkıyor. Eğer problemi, oradan, salt duyrulma açısından,

184 SALI TOPLANTILARI

ya da müzik hayatının parçlanması açısından alacak olursak tabii

ki arkadaşlarımm söylediklerine tamamen katılıyorum. Konuyu sa-

dece estetik olarak mı alacağız, yoksa günlük yaşamla ilgili, top-

lumların yaşantısıyla ilgili bir noktaya mı getireceğiz, onu bilmiyo-

rum. Siz nasıl istiyorsunuz?

A.K.- Efendim burada hemen bir soru sormak istiyorum belki,

o aradaki ilişkiyi de verecektir. Çalınınamış olan, seslendirilmermiş

olan yani bir anlamda yapıt olarak gerçeklik düzlemine geçmemiş

olan bir beste nasıl sürece katılacaktır, sürecin nasıl bir noktası ola-

cak, kendinden sonrasını nasıl belirleyebilecektir? Bu mümkün

mü?

LU.- Mümkün. Şöyle mümkün oluyor: müzik tarihinde gördü-

ğümüz birtakım örneklerden çıkarıyoruz. Diyelim ki, CHARLES

IVES'in Amerika'daki etkisi belki 40 yıl sonra ortaya çıktı; yahut

BACH'ın en önemli eserlerinin keşfedilmesi ölürnünden yüz yıl

sonra oldu...

A.K.- Ama dönemlerinde bunlar seslendiriliyordu.

LU.- Günlük hayatta evet, bir kereye mahsus belki. Bugün de

plak üzerinde bir kereye mahsus olmak üzere veya evimizde ses-

lendirdiğimiz birtakım eserler var. Şimdi genesorunsal şuna dönü-

şüyor: seslendirme mi önemli yoksa o kafaların varoluşu mu

önemli. Eğer yaygınlık, bilinmek gibi konuları ele alırsak, belkl

müzik hayatı kadar şiir hayatı da kısır bir döngü içinde olabilir

ama bu, şairlerin ve yazdıklarının yok olması demek değildir. Her-

şey belki bir süre sonra ortaya çıkar, o da başka bir şey, ama bir sü-

re sonra bile ortaya çıksa birtakım insanların içgüdüsel bir düzey

çizgileri oluyor. Yani benim burada yaptığımla Grönland'da birisi-

nin yaptığı arasında anlaşılmaz bir benzerlik ortaya çıkıyor. Şunu

demek istiyorum: Dünya bütünüyle kaynıyor, bütünüyle yaşıyor,

bu da eserler çalınsın ya da çalınınasın sonunda konu izleyici değil

sadece, konu bir sanatın sanatçıdan sanatçıya aktarılması. İzleyici-

nin gelişi onu izleyen onu takip eden bir olay. Belki tanımlaması bu

yüzden güç oluyor. Müzik yaşamına bakarsak, tıpkı mimari gibi.

MİMARİDE gerçekleşmemiş bir sürü eser vardır; bir sürüsü proje ha-

linde kalmıştır, fakat bunlar ilişkileriyle, birtakım dergiler, yazılar

ilişkileriyle bir halka teşkil ederler, çermber teşkil ederler ve birbir-

lerini etkilerler. Yani mirmmarın kafasında ortaya çıkardığı şey, ister-

se 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 al-

mamız lazım. Ama irdelemeyi doğrudan doğruya müzik yaşamı-

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 185

mızın koşulları nedir diye alacak olursak, gerçekten müzelik mü-

zik yaşamımız var ki senfoni orkestraları, operalar... bunlar yaşa-

yan 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 ressarnın

atölyesine gittiğiniz vakit herşey başka türlüdür. Aynı tabloları gö-

türüp müzeye koyun iş orada değişir. Bir yaşayan hayat var, yaşa-

yan bir müzik hayatı var. Bunun yaşadığını ben hissediyorum, be-

nim gibi besteci olan meslektaşlarım, besteci olacak olan öğrencile-

rim 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 dönüştük-

ten sonra görüyoruz. Teknolojiye dönüşmeden, büyük bir dinleyici

okuyucu kitlesi olmadan, bilim adamaları kendi aralarında o ilişki-

yi kurmuş oluyorlar. Peki böyle bir sanatın işlevi nedir derseniz, o

zaman iş başka noktaya dönüşüyor: gene de o işlev üzerinde yeni-

den konuşabiliriz çağımızda bestecilik salt müzikle ilişkili olrmak-

tan çıkmış, aslına, yaratıcılığa, dönebilmiştir. Müzik yeteneklerini

değil, yaratıcılık yeteneklerini çok geç keşfetmiş olanlar bugün bu

sanata yepyeni ufuklar getiriyorlar. Konu neredeyse müzik olmak-

tan çıkmıştır.

Seslendirilme konusuna dönersek: Çalınmadan da bir sürü

şeyler öğreniyor insan kendi eserinden; hatta çalınımaması yüzün-

den öğreniyor. Garip bir şey. Her seferinde notalarınıza tekrar ba-

kıyorsunuz, nasıldı diye düşiünüyorsunuz. Bir sürre sonra 10 sene

geçmiş mesela ne garip şeyler yazmışım, acaba geçerli olur mu di-

yorsunuz.. İşte bunun ğibi.

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

LU.- Zamanında seslendirilmiş olsaydı belki yanılacaktınız,

belki düzeltemeye kalkacaktınız. Benim başırndan öyle bir şey geç-

ti. "İyi ki seslendirilmemiş" veya "iyi ki kötü seslendirildi" diyo-

rum, çünkü 10-15 yıl geçtikten sonra o eserin o haliyle daha değerli

olduğunu gördiüm. Bazı şeyler bestecinin kafasında kendi yetene-

ğinin çerçevesinde mayalaşmasıyla oluyor. Seslendirildikten sonra,

hele bugünkü gibi kayıt yapılıp seslendirildikten şonra, birden bire

bir buzdolabına konma hikayesi çıkıyor karşımıza; bu buzdolabına

konma, eseri orada bırakıyor. Biz eski besteciler gibi çok yazma zo-

runda değiliz. Çünkü sayımız fazla. Herkes 2-3 eser yazsa kafi geli-

yor. Ama o 2-3 eser üzerinde çok daha fazla düşüinürsek daha cıvıl

cıvıl bir dünya olacak. Diyeceksiniz ki bu bir sera. Tamam. Botanik

bahçesinde de bir süirü bilmediğimiz ağaçlar, meyvalar var; orada

186 SALI TOPLANTILARI

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, arna bir kereye mahsus olmak üzere. Yani ben yaşa-

dığımı, ancak bütün dünya meslektaşlarımla yaşadığım zaman his-

sediyorum.

F.A.- Bütün meslektaşlarımla yaşadığımı hissediyorum diyor-

sunuz, meslektaşlarınız kornpozitörler mi?

İ.U.- Evet, arada ufak farklarla birlikte bütün müzisyenler di-

yelim. Bazı daha yakın meslektaşlarım var bazen uzak meslektaşla-

Tım var.

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

sak.

L.U.- Çok korkunç bir şey olurdu!

A.K.- Sağolun Sayım Usmanbaş. Efendim şimdi adım adım

Türkiye'ye gelelim diyorum.

A.Y.- Ben de, Sayımn Usmanbaş'm değindiği estetik konularını

sürdürmek istiyorum. İlhan Bey bazı kavramları tanımlamak, özel-

liklerini ortaya koymak çabasına girişti. Bunlardan biri "kornpozi-

törün giderek amatörleşmesi" süreciydi. Bu kavramı sornut bir ör-

nekle sunmağa çalışacağım. Geçenlerde, Ankara Belediyesinin 3.

Yeni Müzik Festivali kapsamında, Bilkent üniversitesi salonunda

iki konser yaptık. Bunlarda bazı genç Türk kormnpozitörlerinin ya-

pıtları da yer alıyordu. Çalınan yapıtlar üzerine dinleyicilerin gö-

rüşlerini dile getirdikleri söyleşi sırasında, adı geçen üniversitenin

kompozisyon bölümündeki bazı öğreciler yapıtı çalıman genç kom-

pozitörlerle, ısararla, şu soruyu yönelttiler: "siz de bizlerle aynı yaş-

tasmız... 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 ba-

şarmasımnm nedeni onların konservatuardan ayrılmış olmalarıdır..."

Gerçekten, festivalde yapıtları yer alan 20 ve 30 yaş kuşaklarma

mensup kompozitörlerden üçü okulda başarısız görülerek ayrıl-

mak zorunda bırakılmış gençlerdi. Bu örnekler çoğaltılabilir: Bu-

gün, Türkiye'de genç kuşak kompozitörlerinin ön sırasında gelen

6-7 isim, bir zamanlar, Ankara konservatuarından ayrılınak zorun-

da kalmışlardı. Tutucu bir akademik öğrenimin olumsuz etkisi olu-

yor. Öğrenciliğı'm sırasında, ben de, uzun süre yaratıcı çalışmalar

yapmaktan alıkonuldum. Teknik ve kuramsal çalışmalar, hiçbir za-

man yaratıcılığın ön koşulu olarak görülmemelidir. Aydımlanmacı

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 187

kültür ve sanat eğitimi, ne yazık ki, amatör "kendiliğindenliği"ni

akademizme kurban etrmiştir.

Ben, 37 yaşıımda, Aydmlanma-ötesi bir ortamda kendirmi ger-

çekleştirmek üzere, yurtdışma gittiğimde, büyük umutlarla, ciddi-

yetle sürdürmüş olduğum kompozitörlük öğreniminin, aslmda,

"müzik teorisi" öğreniminden ibaret olduğunu farkettim. Benim

dörtte birim kadar müzik teorisi bilrineyen, Türkiye'de amatör sayı-

lacak, müzisyenler çok özgün yaratıcı çalışmalar ortaya koymak-

taydılar. 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 oku-

yup-yazması bile olmayan, amrma müzik yaratıcılığına sahip, bir in-

san klavyede birşeyler çalıyor, ekranda bunlar bir partisyon 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 olu-

yor. Bu yüzden, amatörlük eskisi gibi hor görülmüyor, birçok arna-

tör ciddi yapıtlar veriyor. Doğal olarak, buna karşı "önüne gelen

kompozitör olmağa başladı... müzik ayağa düştü..." gibi eleştirileri

sık-sık duyuyoruz. Bence, bir kompozitör imajı, Brahmns, Beetho-

ven, Verdi gibi anıtsal, ya da; bizim "devlet sanatçıları" gibi kahra-

manca değil. Artık kornpozitörler başyapıtlar üreten ve yüzyıllar

boyunca ders kitaplarında reimleri basılan dahi yıldızlar olmuyor.

Yapıtlar daha mütevazi, daha marjinal, daha küçük topluluklara

dinletilen, daha az reklam edilen bir nitelikte. Yapıtların seslendi-

rilmesi daha yerel düzeyde oluyor. Seslendirme giderleri devlet

bütçelerinden değil, daha amatör finans kaynaklarından, çoğu kez

yaygm bir çevreden bağış toplayarak, karşılanıyor. Yani, müzik

bestelendiği zaman ille de bir anıt olması koşulu yok. Burada, za-

ten 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 çık-

ması üzerine. Bir yandan bestenin yaygm kitlelere ulaşıp ulaşma-

ması meselesi gündeme geldi. Sayım Usmanbaş bestenin estetik bil-

giye dönüşmesi için seslendirilmesine gerek yok, o zaten bestelen-

diği anda bilgiye dönüşür, o bilgi de gereken kişiler tarafından alı-

nır dedi. O gereken kişiler yine estetik bilgiyi sizin yazdığınız nota-

lardan alabilecek olan kişiler değil mi Sayım Usrnanbaş? Yani o es-

tetik bilgiyi ben alarnıyorum sonuç olarak. Zaten her durumda, Sa-

188 SALI TOPLANTILARI

ymm Usmanbaş'm diskoteğimdeki tek CD'ye geçmiş yapıtı olan Yay-

h Çalgılar Kuarteti ile yetinimnek zorundayım.

A.Y.- Müsaade ederseniz, bu konuda, İlhan Beyle aynı doğrul-

tudaki bazı görüşlerimi açıklamak istiyorum.

L.U.- 25 yaşında kalmış olurum fena mı?

A.Y.- Geçenlerde yapılan Ankara 3. Yeni Müzik Festivaline

"Moskova Yeni Müzik Derneği'nin topluluğunu davet etmiştik.

Derneğin başkanı, Filiz Hanırn'ın demin sözettiği, kornpozitör Edi-

son Denisov. Dernek 1920 yılmda, yani Sovyet Devrimi'nden üç yıl

sonra, Meyerhold'ların, Isadora Duncan'ların, Le Corbusier'lerin,

devrimin yeni kültürünü yaratmak üzere biraraya geldiği ortarnda

kurulmuş. Etkinliklerinin ilk on yılımda, 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 çalmacak ya-

pıtlara öncelik verilmesini gündeme getiriyor.1989'da politik koşul-

lar değişince, dernek ikinci kez kuruluyor. Bu arada, hatırı sayılır

bir repertuar birikimi olmuş. Festivalde bu repertuardan örnekier

çaldılar; onların yanmda da, biz Türk komnpozitörlerinin yapıtları

yer aldı. Bizirmn kompozitörler arasında, 20 yaş kuşağından altı-yedi

kişi vardı. Ruslar, bizim genç kompozitörleri dinledikten sonra, "si-

ze imreniyoruz... dediler; bizde 20 yaş kuşağı yok!"

Tehlikeler altında, 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 kornpo-

zitörleri genç öğrencilere "size çağdaş müzik öğretelim..." diye yak-

laştıklarında, onlar "benim böyle saçmalıklara karnım tok; ben

Rachmaninof gibi müzik yazmak istiyorum!" diye tepki gösteriyor-

larmış. Bu tablo, sanatm "çoğunluğun hoşuna gitmek istediğinde

kısırlaştığını, küçük ve seçkin topluluklara hitap ettiğinde yaratıcı

boyutlarınm daha iy belirdiğini" ileri sürenleri haklı çıkaracak bir

örnektir.

A.K.- Kesinlikie katılıyorum. Ben sadece müzikte estetik bilgi-

nin oluşabilmesi için seslendirmenin rolü üzerinde durmak iste-

dim.

A.Y.- Sanatm boyutlarının küçük olması, bence, çağdaş sanatım

önemli estetik değerlerinden biridir. "Küçük güzeldir" ilkesiyle dile

MüÜZİKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 189

getirilen bu estetik yönelişi sanat çalışmalarımda uyguladım ve de-

neyimim çok olumlu oldu. 20. yüzyılın, özellikle ikinci yarısında,

yapıtlarda keman "grubu," veyola "grubu" gibi toplu çalman parti-

ler 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 ke-

manmış gibi çaldığı yapıtlar bu yeni estetikte yok. Grup halinde

çalmanın terkedilmesi ile, partiyi çalan tek çalgıcının bireysel yara-

tıcılığını müzik eyleminde değerlendirme armacı güdüldü. Yirmi

kemancı bir arada çaldığında, başlarına, onları mum gibi disipline

edecek, bir tek kemnan gibi çaldıracak, despot bir orkestra şefi ge-

rek. Oysa, yeni müzik bunun tam tersini istiyor. Bir tek kemancı-

nın, partisini esneklik içinde yorumlamasındaki, her seslendirme-

de değişik yönlerden ele alarak çalmasındaki, solistik değerlerin

ön plana çıkarılması isteniyor.

A.K.- Her ne kadar Türkiye'ye değindiysek 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 he-

men 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 yap-

mıştı "Kazanılmış olanlara yeni bir kazanç katmak" ya da mimarlık

panelinde dile getirilen "Batının söylemine karşıt ya da koşut, o

söyleme katılan ya da o söyleme karşı çıkan ama yeni bir şey ekle-

yen 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 Mü-

ziğine? Sayın Usmanbaş ilk sözü size vermek istiyorum.

İ.U.- Niçin bana vermek istediğinizi söylerseniz?

A.K.- Besteci Usmanbaş'ın kendi dışındaki gerçekliğe bakması

bizim için anlamlı bir başlangıç olacak.

L.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 yaptı-

ğınız alışverişlerde, bazı seçmeler yapıyorsunuz ve buralara haki-

katen birşeyler ilave ettne konusunda Tahsin Yücel Bey'e tamamen

190 SALI TOPLANTILARI

katılıyorum. İlave etme, edilmiş olsa da olmasa da, yani ilave etti-

ğiniz şey başkasının ilave ettiğinden farklı değil ama gene de ken-

dinize göre bir ilaveyse, bu, bir çağdaşlık adımı olmuş oluyor.

Tabii, bu birşey katma, dünya müziğine birşey katma ilk yaz-

dığınız notadan, son yazdığınız notaya kadar devam ediyor, etme-

si lazım, diye düşünüyorum. Bazı insanlar bütün dünyadan hiçbir

şey duymadan ama çok gizli bir takım antenler koyarak bu çağdaş-

lıklarını sürdürüyorlar ve bu mümkündür. Kendisini soyutladığını

zannedenler ve özellikle soyutlayanlar kendilerini gerçekten soyut-

lamış olmuyorlar, kendileri için bir ortam yaratmış oluyorlar. Nor-

malde onların iç hayatlarına baktığınızda, gerçekten bütün dünya

ile alışveriş içinde olduklarını ve en azından kendi yaptıkları konu-

larda 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 şey-

den habersiz olduklarına kesinlikle inanmıyorum. Bu özel alanları

özellikle kendileri seçiyorlar ve sözde kendi içlerine kapanık kalı-

yorlar.

Katma sorunu gerçekten müzik tarihi içinde zaman zaman dü-

şündüğümüz bir şeydir. Diyelim ki GUSTAV MAHLER 20. yüzyı-

lın 2. yarısında birden bire tekrar ortaya çıktı. (1. yarısında unutul-

muştu). Normalde biz epeyi mesafe tuttuktan sonra MAHLER'in

teknik olarak, düşünce olarak, özgünlük olarak fazla bir şey katma-

dığını gördük. Ama bir de bakıyoruz ki kendi kişiliğinden o kadar

çok şey katmış ki -bu, teknik olarak, anlayış olarak gerek Wagner'e

gerek BRAHMSsS'a katmadığı bir takım şeyler kendi kişiliğinin getir-

miş olduğu katkılardır; zaten 2. yarı yüzyılda tekrar ortaya çıkma-

sının nedenlerinden bir tanesi de budur-. Unutulmasının nedeni de

buydu. Çünkü tam SCHONBERG'in WEBERN'in yıllarımda MAH-

LER'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 katkılar-

dı; davranış katkılarıydı...

Bu açıdan baktığımızda demek ki, her besteci eğer gerçekten

dünya ile ilişkiler kurmuşsa, -kurması er geç kaçınılmazdır,- birta-

kım katkılar yapacaktır. Bu katkıların ölçüsünü ölçmemize imkan

yok.

Ne nitel olarak, ne nicel olarak bunları tanımlarnamıza da im-

kan 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-

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 191

nerek koyuyorsam, birşeyler de muhakkak katıyorum. O bir şeyle-

rin ne olduğu zaten önemli değil; katmayı düşünmeniz önemli.

Çünkü sanat yaratısı -ne kadar bigâne olursanız, ne kadar diişün-

meden koysanız- gene bir yaratı, bir doğurma sancısı getiriyor. O

doğurma sancısınm da önemli katkıları vardır. Katkı o doğurma

sancısımm getirdiği katkılardır, her besteci için. Evet bu çağdaşlık

sorununa burada katılıyorum.

Türkiye'ye geleceğiz. Koşulları hepimiz çok iyi biliyoruz. Bi-

zim burada katkılarımız, sanıyorum ki biraz önce yaptığımız ta-

rumlamalarım 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 olma-

sı demektir. Yani Türkiye'de bir çağdaş müzik hayatı ortaya çık-

mamış gözükse bile gene vardır. Ancak bunu söyleyebilirim.

A.K.- Sağolun Sayım Usmanbaş. Siz Saym 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 ortamma bir baka-

lım. diyelim ki edebiyat, edebiyatta veya sinemada, resimde veya

tiyatroda ortaya çıkan yapıtlar, yaratılar ne kadar çağdaş? Bir yer-

de galiba Hocam İlhan Bey'in söylediği çok doğru, Türkiye'deki

çağdaş müzik çok çok daha çağdaş belki de daha kendi içine kapa-

nık olduğundan ötürü olduğunu düşünüyorum bir anlamda. Amma

çağdaşlık ne demek? Yaşamm devam etmesi, yaşamma katkıda bu-

lunmak, yaratıcılığın daha çoğalması bence çağla birlikte yürümek.

Şimdi bu 20 yaşmdaki kuşak beste yapmaya başladıysa büyük

ümit var demek ki yaratıcı bir kadro var. Ama ben yeterince eleşti-

ri olmadığı kanısmdayım müzik konusunda Türkiye'de, eleştiri ol-

madan da büyük yaratıların ortaya çıkacağını, çıksa bile değerlen-

direbileceğini sanmıyorum.

A.K.- Eleştiride çağdaşlık sorunu bir sonraki panelin konusu

ve siz de konuşmacı konuğumuz olacaksmız o panelde. Ancak yi-

ne de sizden bir müzik eleştirmeni olarak çağdaş Türk Sanat Müzi-

gğinin dünyadaki konumuyla ilgili çok net bir yanıt alamadık. Sa-

yın Yürür siz bu konuda neler söyleyeceksiniz?

A.Y.- Aykut Bey, ben bir tanım yaparak başlayabilir miyim?

Çağdaşlık "merak"tır. Merak etmektir, etnosantrizmden, egosant-

rizmden uzaklaşmak çevresindeki olayları mümkün olduğunca

192 SALI TOPLANTILARI

önyargısız olarak tanımağa yönelmektir. Bence, "çağdaşlık" kavra-

mının genel niteliği bu noktada odaklaştırılmalıdır. Müziğe ilişkin

özgül konularda da, müzikçiyi çağdaş yapanın "değişim" ve "çeşit-

lilik" düşüncelerine ilgi duyuşu olduğunu söyleyebiliriz.

Bu yolda çabaların yeryüzünde en fazla A.B.D.de yoğunlaştı-

ğiniı gözlemliyoruz. Avrupada ise, güçlü bir etnosantrizm egemen-

dir. 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 ölçü-

lür?" 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 ko-

misyon var. Okullardan "öğrenim"i çıkarıp, gençliğin öğrenmeyi

sevmesini sağlayan bir "eğitim" verecek yeni bir okul kavramı ya-

ratmak istiyorlar. Bu eğitimin temel hedefi bir öğrenme ortamı

oluşturmak ve küçük yaştan başlayarak, evrenimizin bilinmeyenle-

rine "merak" uyandırmak. Küçük öğrenci, akşam okuldan çıktığın-

da, eve öğrenme arzusuyla yanarak gitsin; ya da kütüphaneye gi-

dip merakını giderecek kaynaklar arasın. Bunu öğretmenin zorla-

masıyla değil, kendiliğinden yapsın...

Müziğin bu eğitimin içinde ağrlıklı bir yer tutması öngörülü-

yor. Söz konusu olan nota öğretmek falan değil. Müziği gençlerde

öğrenme dürtüsünü uyandırmak amacıyla kullanmayı düşünüyor-

lar. Ömeğin, 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-eko-

nomik olgular, v.b. Küçücük öğrencinin yaratıcı güçle dolu beyni-

ne, bu görüntüler merak enerjisi depoluyor ve öğrenci çeşitli konu-

larda daha fazla öğrenmek istiyor.

A.B.D.de zaten, yabancı kültürleri benimseme, onların düşü-

nüşünü anlayıp kendi davranışlarına katma eğilimi yeni başlamış

değildir. Örneğin, hint, v.b. kültürlerin müziğe yansıyan davranış-

larını benimseyen müzisyenler, kompozitörler vardır.

Türkiye'ye bakıyorsunuz... Bizde, bir müzik yapıtının değer-

lendirilmesi çok tipiktir. Yapıtınızı birine dinleteceğiniz zamman, da-

ha dinlemeden sorarlar. "içinde bizden birşeyler var mı?" diye. Ya

da yapıtı dinledikten sonra, içinde Türk müziğinden bir motif geç-

mişse, "çok hoşuma gitti, arada bizden birşeyler de var, ne güzel..."

MüÜZİKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 193

denir. Bu "bizden şeyler"e tutkunluk, onların dışında dünyayı gö-

zümüzün görmemesi, bence, çağdaşlığın tersidir.

Bir Türkün Türk kültürünü içinde duyması söz konusu değil-

dir. Küçük yaştan, yakın çevremizde algıladığımız kültür değerle-

rinin kimliğimizde yer etmemesi düşünülemez. Önemli olan, öğ-

rencideki bu kimliği zihinsel içe dönüklük yaratıma amacına yö-

neltmemek. Tersine, amacımız "merak" olmalıdır; eğitim çevremize

açılmağa yöneltilmelidir. Türkiye, etnosantrizmle mücadele ala-

nında henüz eksi değerlerde gezinmekte...

A.K.- Sağolun Sayın Yürür, Panel izleyicilerin sorularıyla de-

vam edecek. Önce Sayın Usmanbaş'a, Sayın Filiz Ali'ye, Sayın Ah-

met Yürür'e ekleyecekleri birşey olup olmadığını sormak istiyo-

Tum.

İ.U.- Şu anda yok, eğer bir soru gelirse belki o esnada değine-

biliriz.

İZLEYİCİ.- İlhan Bey'e bir soru sormak istiyorum. İlhan Bey si-

ze çok katılıyorum, bestelerinizin çalınımmaması size çok fazla katkı-

da bulunuyor olabilir ama, sizin bestelerinizden yararlanacak di-

ğer sanatçılar için ne düşünüyorsunuz?

LU.- Sorunun başlangıcına dönmüş olduk. Tabii ki belli bir or-

tamda bir yaşamın sadece tüp içinde değil de tüpün klrılıp 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 sıra-

sında gerekse bir meslek sahibi olmaları sırasında. Bu meraksızlık

birazcık ta müzik mesleğinde olanların, yani çalgıcıların, şarkıcıla-

rın kurumsallaşmış olmalarından geliyor. Birtakım insanlar hemen

bir yerde, bir operada, bir senfoni orkestrasında iş buluyorlar, ora-

da çalışıyorlar ve dışarda yeni birtakım yollar arAma mecburiyetini

henüz hissetmiyorlarsa, bu genişlerne ve merak olmayacaktır. Ta-

bii bu merakın doğması için çok daha fazla sayıda müzisyenin ye-

tişmesi ve kurumların dışına taşması lazım. Bu her yerde gördüğü-

müz bir olaydır. Biz umut etmekten başka bir şey söyleyemiyece-

iz.

İZLEYİCİ.- Yine aynı konuda bir soru sormak istiyorum. Genç

bestecilerimizin dünyadaki genç bestecilerle görüşmeleri, eserlerini

göstemeleri, çünkü böyle kuruluşlar var, biliyorsunuz gençlik

eserlerinin çalındığı ve karşılıklı konuşulduğu. Yani herhangi bir

şey yapılamaz mı burada? İster devleti yardımı olsun ister özel ola-

rak. Bence bu da sizin söylediğiniz merakı da, iletişimi de ve kendi

194 SALI TOPLANTILARI

ilerlemesine de son derece faydalı olur. Her zaman dışardan gelen

etki içerdeki aile etkisinden kuvvetli oluyor.

LU.- Gayet tabii. Bütün bu alanlarda öğrencilerimize tek tavsi-

yemiz: "Yaptığınız şeyleri dışarıya gönderin, birazcık para biriktir-

mişseniz, 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'nım

çevresinde kalmış olması, öğrencilerin ulaşımınım maddi olanakla-

rınm kısıtlı olması, onların hakikaten, belki başka ülkelerdeki genç-

lerden daha iyi olan bir takım eserlerini gidip oralarda takdim et-

mesine engel oluyor. Sorunumuz demek ki, para.

F.A.- Bir de düşünecek olursanız müzik okullarınm üniversite-

leşmesi de çok büyük engel teşkil etti bir bakıma, çünkü konserva-

tuarlarımız Yök'e devredilmeden önce, o zaman Devlet Güzel Sa-

natlar Akademisi olan, şimdiki Mimar Sinan Üniversitesinin çeşitli

birimleriyle 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 doğuru-

yordu ve buna olanak vardı o zaman. İşin tuhaf tarafı bu bir çeliş-

kidir. Şimdi üniversite içinde birbirimize daha yakin olmamız ge-

rekirken bu yakınlığı çeşitli nedenlerle sağlayamıyoruz. Bence bu

da çok önemlli bir etken.

A.Y.- Genç bestecilerimizin dünyadaki genç bestecilerle iletişi-

mini sağlamağa yönelik bir proje var elimizde. Yurdumuzun bü-

yük bir turizm merkezi olan Avanos'taki büyük kervansarayda,

yaz mevsimlerinde, uluslararası yeni müzük seminerleri yapılması

için Avanos Belediyesi ile görüşüyoruz.

İZLEYİCİ.- Beklan Algan- Ben konunun yaratıcılığı üstünde, bi-

raz da tiyatroya koşutlu olarak soru sormak istiyorum. Müzik ola-

ymda kompozisyondan icraya geçerken olan süreç içinde yaratıcı-

lık meselesi sadece kornpozitöre bağlı mı kalıyor? Yorum mesele-

sinde diğer şef, orkestra, çalgıcılar gibi diğer olaylar yalnız yorum-

cu olarak mı kalıyorlar? Yoksa yaratıcılık meselesi onlarım da bu

bahsetmiş olduğunuz çağdaş, ileri müzik olayında kornpozitörün

ötesinde, hiç olmazsa onun paralelinde bir yaratıcılık sözkonusu

olabiliyor mu icracılarda, yoksa yalnızca yorumcu olarak mı kalı-

yorlar?

LU.- Dediğiniz doğru, bir bakıma tiyatronun çeşitli uygulanış-

larında gördüğümüz bir paralellik var. Yani kimi kez metne tama-

men sadık ama gene de oyuncunun katkısmm, kişiliğinin büyük

MüzikTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 195

olduğu tiyatro metni düşünün, bir de oyuncunun yaratısma da bı-

rakılmış bir tiyatro metni düşünelim. Aşağı yukarı her ikisi de

kompozisyonda bugün var, eskiden yoktu, bugün var. O zaman

bizim düşündüğümüzün ötesinde çalgıcıların, şarkıcınm getirmiş

olabileceği katkılar çıkmış oluyor karşımıza. Tabii eser bu yönde

zenginleşmiş oluyor, tazelenmiş oluyor her seferinde. Yani kağıt

üzerinde durduğundan veya tasavvur üzerinde durduğundan bi-

raz daha farklı yönlere gidebiliyor ama bu biraz da ortak çalışma

sonucudur. Her türlü müzikte olmayabilir. Benim yaptığım eserle-

rin pek çoğunda var bu şekilde. Gene de ben sayfaların üzerine ba-

karak acaba ne yapabilirler diye düşünüyorum. Henüz çekmece-

den çıkmamış olanlar var. Boş bıraklp bir takım küçük figürler ve-

rip onların kendi duyuşlarına kendi alışverişlerine bıraktığım şey-

lervar. Nitekim Ankara'da son sıralarda Rus grubunun gelişinde

bu şeklldeki üç dört eserimi çaldılar. Gerçekten müzisyenlerle kar-

şılıklı 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 kayde-

dilip orada dondurulmuş olarak kalması, sayfanm üzerinde don-

muş olarak kalmaktan bir adım öteye bir şeydir ama o değil, aslın-

da başka türlü yaşaması lazım.

İZLEYİCİ.-Teoman Madra- Müzikte çağdaşlık diye düşünürken

çağdaşlık içinde müzik bir paralellizim veya karşılıklı ilişkl 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 gelişiyor. Mese-

la çağdaş sanat dünyasmdan, plastik sanatlarda müzikle ilgilenen

pek olmayabiliyor. En iyi çağdaş sanatçı müzikle ilgilenmeli mi ve-

ya çok iyi kompozitör, müzisyen tüm dünya sanatları ile tiyatro ile

teknoloji ile bilgisayar ile ilgi duymak mecburiyetinde mi? Merak

nerede durmalı yoksa hiç durınamalı mı tümel sanata doğru git-

meli mi?

A.Y.- Bu dediğinize ben demin değindim. İlhan Bey amnatör-

lükle ilgili görüşlerini açıklarken, ben bu konuya yaklaşmıştım.

Kendimi örnek verirsem, ben profesyonel bir müzisyenim, fakat,

bunun yanmda, amatör bir film yapımcısıyım; amatör bir tiyatro-

cuyum. Mülti-medya'ya varan yol buradan geçebilir. Mülti medya

fakülteleri yok; mülti-imedya sanatçısınm temel eğitimini bir dalda

alıp, bunu öbür dallara yaygınlaştırması düşünülebilir. Bu nokta-

da, gene "merak" öğesine gereksinme olduğu meydanda. Başlan-

196 SALI TOPLANTILARI

giçta değindiğimiz "müziğin bir zaman sanatı oluşu" konusuna dö-

nersek, müzik kendi karargahı olan "zaman" içersinde kendini yalı-

tırsa, giderek kaynaklarını tüketir. O yüzden, görsel sanatlara bü-

yük 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 çalgıcıla-

rın yardımıyla iletebilmek için, onların sahne üzerindeki eylemleri-

ni planlamam gerektiğinden, bir rejisör, bir dramaturg da oluyo-

rum. Aynı zamanda, çalgıların görsel olarak değerlendirilmesi ça-

bası içinde, bir görsel sanatçının niteliklerini de taşımam gerekiyor.

Örneğin, geçen gün çalman bir yapıtımda, sahnede bir yumur-

ta kırılıyor. Yumurta kırılmasından ne kadar ses çıkar? "Çıt..." diye

marjinal bir ses. Gene de, bu sınırlarından kurtulup, özgürlüğe ka-

vuşmasıdır; onu bir "ses" olarak kavramlaştırırız. Alışılmış müzik

seslerinin dışındaki anlatım ögelerini kullanmakla, işte, mültirned-

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 çalıyorlar. Halbuki yeni müzik bence bir algı meselesi, zaten

algılar ne kadar açılırsa o kadar rahat, öğrencilerde yeni müziği al-

giılamaya başlayacaklar. Ne zaman küçük öğrenciler küçük etüdler

yazılacak ne zaman beşinci döneme, altıncı dönem eklenecek ve

üniversite öğrencisinden bir yeni müzik yorumu beklenecek? Özel-

likle 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 tutuş-

turmuyor?

LU.- 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 mese-

lesi-, küçük çocuğun illa geçmiş yüzyılların eserleriyle başlaması

diye bir şey sözkonusu değil. Bugün yazılmış pek çok eser var; be-

nim de var, başka arkadaşların da var. Bunların hepsi daha küçük

yaştan kullanılabilir belli bir dozda, bunu kullanmak isteyen hoca-

larımız oldukça.

İZLEYİCİ.- Acaba içerik ve biçim açısından çağdaş müzikte öy-

kü meselesinde bazı sorunsallar var mı? Öyküleme açısından.

L.U.- Ahmet Bey cevap verdi biraz önce. Bazı öyküleri tasarla-

dığını ve bunların belki çok sembolik olarak, eser yürüdükçe o öy-

MüziKTE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 197

künün gerçekleştiğini. Eski yüzyılların senfonik şiir biçiminde de-

gil; daha da görsel biçimde aksiyona, sahnede kemancının yapabi-

leceği bir hareketle ya da yumurtanın hareketiyle, öykünün ger-

çekleştiğini görüyoruz. Bu biraz evvel sözü edilen mültimedyanın

yahut ona yakın birtakım açıların 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 imka-

rumız var. Onu bir görsel olay haline getirme imkanımız var. Bun-

da müzikçilerin kendi yetişme baskılarından kurtulmaları lazım.

F.A.- Bazı politik besteciler var biliyorsunuz, en önemli örneği

bunun Luigi NONO'dur. Luigi NONO politik eserlerinde tiyatro-

yu 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 me-

sajını vermek için bu tiyatro öğesinden de yararlanıyor ama tiyatro

esasında müziğin içinden çıkıyor, yumurta mı tavuktan, tavuk mu

yumurtadan. Bir de Mauricio KAGEL örneği var JOHN CAGE ör-

neğimide 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 çalgılarım

falan suya sokaraktan rezil etme pahasına happening karışık tiyat-

TO yaparlar.

A.K.- Ama Nono, söylemek istediği sözü ancak bu şekilde söy-

leyebileceği için o araçlara başvuruyor, yoksa amaç bir görsel gös-

teri 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: AYkKUT KÖKSAL

KONUŞMACILAR: UĞUR TANYELİ, ZEHRA İPŞİROĞLU,

TAHSİN YÜCEL, BERAL MAaDRAa, FiLiz ALi

Aykut Köksal- Eylül'den bu yana süren bir panel dizisini ta-

mamlıyoruz, Eylül'de başladık çağdaşlık konusunu eksen alan pa-

nellere, 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-

ni, 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 ko-

nuşmacılardan oluşuyor panelistlerimiz.

Bundan önceki panellerimizde yapılmış belirli saptamalar, or-

taya 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 İpşir-

oğlu ve Sayın Uğur Tanyeli.

Az önce söylediğim gibi tüm panelistlerimiz, Zehra İpşiroğ-

lu'nun dışında diğer panellerimize katılmışlardı. Aslında Sayın İp-

şiroğlu'da Tiyatroda Çağdaşlık panelimize çağrılı panelistlerin ara-

sındaydı ama o sıralarda Almanya'da bulunduğu için katılamamış-

tı.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 Tiyat-

roda Çağdaşlık Sorunsalı panelinin devamı niteliğindeydi. İstanbul

Şehir Tiyatroları bünyesindeki Tiyatro Araştırma Laboratuvarınm

düzenlediği "Yaratıcı Drama" konulu bir paneldi.

Efendim bu panelde nasıl bir konuşma düzeni izleyeceğiz; Be-

nim konuşmacılara önerim önce disiplinler özelinde derinleşmeye

çalışmamız, tabii ki konuşmalar başka disiplinlere göndermeleri

içerecektir. İkinci turda da disiplinler arası bir bağlamın konuşma-

nun çerçevesini çizmesi.

Bu panellerimize Eylül ayında ilk olarak mimarlık paneliyle

başlamıştık.

202 SALI TOPLANTILARI

Bu panele de mimarlık disiplininde eleştiri sorununu irdeleye-

rek, Uğur Tanyeli ile başlamak istiyorum.

Türkiye'de mimarlık eleştirisinden sözedilebilir mi? Herhalde

burada konu edeceğimiz bir çok disiplin arasında,eleştiri geleneği-

nin yokluğundan sözedebileceğimiz alanların başında mimarlık

geliyor. Mimarlığa ilişkin üst metin üretimi akademik sınırlar için-

de 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 varolma-

ya 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 Mimarlığımn

böyle bir tartışma konusunun öznesi bile olmaması neleri ortadan

yok ediyor?

Uğur Tanyeli- Sayın Köksal benim söyleyeceklerimin bir an-

lamda temel izleğini de ortaya koymuş oldu. Ben gerçekte onun

söylediklerini bir ölçüde ayrıntılandıracağım. Kendini Türkiye'de

mimarlık eleştirisinin var olmadığım söyledi ki, bunu hiçbir biçim-

de yadsıma olanağımız yok; gerçekten de Türkiye'de bir mimarlık

eleştirisi geleneğinin olduğundan sözedemeyiz. Ama, bunları tar-

tışmadan şöyle bir giriş yapmak, mimarlık eleştirisinin diğer eleşti-

ri 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 işle-

vinde gizli. Neden mimarlık alanında eleştiri yapıyoruz? Nedeni,

gerçekte, mimarlıkta meslek içi haberleşmeyi bizim eleştiriyle sağ-

layışımız. İletişimin aracı eleştiri olarak biçimleniyor. İletişimi sağ-

lamanın yanısıra, bir ikinci gerekçesi eleştirinin meslek ideolojimizi

yeniden üretme aracı olarak biçimlenişi. Böyle olunca da karnuo-

yuna açık olmayışı, büyük ölçüde mimarlık meslek çevresiyle kısıt-

lanmış olması çok doğal. Bunların dışında da tabii ki bir mimarlık

eleştirisi türü var, Türkiye'de var denemese de, dünyada var. Ka-

muoyuna yönelik olarak yapılan bir mimarlık eleştirisi var. Örne-

ğin, büyük gazetelerin mimarlık eleştirisi sütunları var Batı dünya-

sında. Ozellikle Amerika'da böyle bir gelenek yeşermiş. Fakat, bu

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 203

gerçekte o meslek içi mimarlık eleştirisini bir anlamda vulgarize

eden, bir anlamda kamuoyuna mal eden bir yan dal olarak biçimle-

niyor. Ağırlıkiı olarak mimarlık meslek eleştirisi ya da mimarlık

konuları üzerine yapılan eleştiri gerçekte mimarlığın asli bilgi ala-

runa 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 tartışabi-

lecek duruma geliyoruz.

Genel olarak mimarlık eleştirisinin tarihinden sözetmeme sa-

Tuyorum gerek yok. 15. yüzyıldan başlayarak Batı dünyasında bir

mimarlık eleştirisi geleneği var. Rönesans'tan başlayarak mimarlık

düşüncesi dediğimiz bir düşünce kategorisi oluştuğu 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 Tür-

kiye için mimari eleştiride çağdaşlık ne, ikincisi gelişmiş Batı ülke-

leri için mimarlık eleştirisinde çağdaşlık ne? Bu ikisi birbiriyle kıs-

men 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 içeri-

yor. Çünkü Türkiye'de mimarlık eleştirisinin çağdaşlığı bir anla-

tımla, yapılıyor olmasıyla sınırlı. Yani, mimarlık eleştirisi yapılıyor-

sa, Türkiye için sadece o bile çağdaşlık demek. Daha fazlası, şu ya

da bu biçimde yapılıyor olması pek önemli değil. Nasıl yapılırsa

yapılsın,-biz mimarlık eleştirisi ortamının oluşması çağdaşlık bağ-

lamında yeterli Türkiye normları açısından bakılırsa.

Oysa, batı için bu kadar yalın değil.

A.K.- Bu olumsuz manzaraya karşın, Türkiye'de bir eleştiri ge-

leneğinin oluşmasına olanak verecek bir mimarlık dergisi yayımcı-

lığı 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 deka-

rasyon dergileri. Bu dergilerin mimarlık eleştirisi ortamını besle-

mesi zemin oluşturması özlenirdi, gerekirdi de.

Ama mimari değerlendirmeler hep suya sabuna dokunmayan

204 SALI TOPLANTILARI

betimİermelerle proje takdiminden ibaret kalmış. Bunu nasıl çözüm-

lüyorsun?

U.T.- Hemen konu özeline girdiğimize göre, gerçektende mi-

marlık 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; ga-

rip olan tarafı bu. Böyle mi çok emin değilim, ancak şu kesin ki, mi-

marlık eleştirisinin ve mimarlık düşüncesinin gelişmesine bu med-

yalar yetmemiş. Bu neden olmamış? Benim vereceğim yanıt, bizim

kendi özgül mesleki ideolojimizi var edememiş oluşumuzdan kay-

naklanıyor. Biz genel, siyasal ya da toplumsal ideolojilerin dışında

biçimlenen kendi asli çalışma alanımıza, eylem alanımıza özgü ide-

olojileri var edememişiz. Bu bütün dünyada var edilmiş. Mimar

varsa mimarın bir inanç sistemide vardır. Kimilerinin tanımına gö-

re 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 oluş-

mamış. Ne olmuş? Dönemin genelgeçer siyasal ideolojisinin bir

parçası olarak biçimlenmiş mimarlık ideolojisi En basiti, yıllarca er-

ken cumhuriyetten 60'lara gelene kadar Atatürkçü geleneğin çerçe-

vesinde 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

dönüştürmüş.

A.K.- 1970'li yıllara gelmeden önce, yine biraz geziye dönelim.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında 1930'lar sonunda, 1940'larda ikinci

ulusalcı akımın resmi ideolojiye bağlı olarak ve dünyadaki eğilim-

lere 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 baktı-

ğımızda 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 bakar-

sanız, "Kentler mahvoldu, çünkü batılılar geldiler; bizirm kentimize,

ruhumuza, Türk ruhuna uymayan yapılan yaptılar ve ortamı boz-

dular" diye çok ilkel düzeyde yapılmış eleştiriler görürüz. Onun

ötesinde daha kapsamlı bir eleştiri görmüyoruz.

Oysa ki, en kötü örnekten yola çıksam, Nazi dönemi Alman-

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 205

ya'sında bile mimarlık düşüncesi bundan çok daha kapsamlı dü-

şünceler üretmiş .Beğenelim beğenmeyelim, katılalım katılmayalım

hiç önemli değil, ama en azından üzerinde kitap yazacak kadar

kapsamlı düşünmüşler. Bu tür mimarlık kitapları saçma olabilir,

aklımıza yatmayabilir, dayandıkları paradigmalar insanlık dışı ola-

bilir, hiç önemi yok. Ortada bir düşünce ürünü var. Türkiye'de ol-

mamış.

A.K.- Günümüzde de sürüyor bu.

U.T.- Büyük ölçüde sürüyor; çünkü, bu kez de başka ideoloji-

ler egemen. Şu anda bile "Yeşilci" ideolojinin egemenliğinden sö-

zetmek 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 çev-

resinde 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 yansımasını bulan

tüm eleştiri bu "yeşilci" baz üzerine oturuyor. Böyle olunca da ge-

lişmesi mümkün değil, ölü doğmuş bir eleştiri türü bu. Yeşilci ide-

olojinin arkasına takılarak mimarlığın asli bilgi alanını tartışamaz-

sınız. Tartışmaya kalktığınız zaman gidebileceğiniz yer olguları bir

kere daha, yinelemek olur, totoloji üretmmekten öteye gitmez. Olgu-

ları sıralarsınız, olguların sayısını arttırırsınız, Maçka parkı gitti

onun yanında Taksim Parkı'da gitti, Gülhane Parkı'da gitti şeklin-

de sürekli kötü örneklerin sayısını arttırırsınız, hiç bir zaman ger-

çek 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 sanat-

lara geçmek istiyorum. Plastik Sanatlarda çağdaş eleştirinin son

derece farklı sorunları var. Bu farklılaşma plastik sanatlarda çağ-

daşlığın tanımlayıcı olarak ayırt edici olmasından ileri geliyor.

Bugün tüm dünyada, çağdaş sanat, adlandırması plastik sa-

natlar tanımının yerine geçti. O zaman buna bitişik olarak da plas-

tik 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 için-

de olanların gerekse de o bünye içinde yer alan kurumların çıkarla-

206 SALI TOPLANTILARI

rını tehdit etmeye başlıyor. Galiba plastik sanatlarda çağdaş eleşti-

rinin 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 tümmüyle

kitleye yönelik bir disiplin.

Ben burada kendimi tanıtmak istiyorum bir yanılgı olmasm

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 karma-

şık 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 tanımla-

yabiliriz; bir kere sanatçınm hem ülkesin hem de dünyadaki siyasal

ekonomik toplumsal kurumlar ve koşullar içindeki durumu sözko-

nusu oluyor; yapıtm felsefi ve estetik boyutu konuya giriyor. Sa-

natçımm izleyici ile olan ilişkisi gündeme geliyor, yapıtm izleyiciyle

olan ilişkisi sözkonusu oluyor. Sanatçımm ve yapıtım hem geçmişi

hem geleceği irdelenmesi gerekiyor ve bütün bunlarm tanımlan-

ması gerekiyor, sorgulanması, gerekiyor, yorum yapılması gereki-

Or.

' 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 söz-

konusu.

Eleştiri nasıl öznel oluyor? Eleştiriye sanatçıya ve sanat yapıtı-

na nesnel bakarken aynı zamanda öznel de bakmak zorunda kalı-

nıyor ve hatta bunu daha abartılı söylemek gerekirse sanatçı ile iz-

leyici bir kenara bırakıp yapıtla birlikte bir düşünsel yolculuğa çık-

mak zorunda kalınıyor.

Daha derin tanımlara geçersek, yani bunları daha açarak iler-

lersek şöyle diyelim, eleştirinin varoluş nedeni sanat yapıtı, fakat

sanat yapıtınm varoluş nedeni tabii ki eleştiri değil, ama eleştiri ol-

madan da sanat yapıtı günümüzde tarihselleşemiyor, meşrulaşa-

miyor, yayılamıyor, kitlelere mal olamıyor. Hatta ülkeler sanat ya-

pıtları yoluyla, sanat yapıtlarınm eleştirisi yoluyla bir kültür politi-

kası oluşturuyorlar ya da kültür kimliklerini bu eleştiri bütünü üs-

tüne kuruyorlar ve bu da eleştiriyi sanat yapıtı için belirleyici bel-

geleyici, olumlayıcı ya da yadsıyıcı ve bir takım yargı ve yargılara

varıcı bir olgu durumuna getiriyor.

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 207

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 eleş-

tirinin niteliğini belirleyici. Eleştiri olumlasın olumlamasın, sanat

yapıtının gerçeği dışına çıktığı zaman ya değerini ve işlevini yitiri-

yor, ya yozlaşıyor ya da yabancılaşıyor. Örneğin bugün üretilmiş

empresyonist bir resmi olumlayan bir eleştiri, bu sanat yapıtının ta-

rihsel gerçeği dışına çıkmış oluyor. Ya da tüm yüzyıl boyunca sa-

nat yapıtlarının geçirdiği aşamaları gözardı eden ya da olumlAma-

yan bir eleştiri de sanatın tarihsel gerçeği ve sanat yapıtlarının ta-

rihsel gerçeği de sanatın tarihsel gerçeği dışına çıkmış oluyor.

Bu tür saptamalar sanat yapıtının gerçeği dışındaki gerçekle-

rin eleştiriye müdahele ettiklerini gösteriyor. Bunların nedenleri

başka tabii, sanat yapıtını eleştirmek değil, siyasal oluyor, siyasal

ideolojiler oluyor; kurumsal çıkarlar oluyor ya da bölgesel veya ye-

rel 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 olumla-

mayan eleştiri nesnel ölçütlere de dayansa her zaman sanat yapıtı-

nın gelecekte bilinmeyen durumu açısından bir risk taşıyor. Yani

bu eleştiri değer yitimine de uğrayabilir ya da değerlenebilir. Bu

yüzden eleştiri bıçak sırtında giden bir olay.

Yine bir çelişkiye değinmek istiyorum; Sanat yapıtı bağımsız-

dır ve özerktir, ama eleştiri hem sanat yapıtına hem de kitleye ba-

gımlıdır. Böyle olduğu halde bağımsız ve özerk olma savaşı verir.

Modern sanat yapıtının bağımsızlaşıp, özerkleşip kitleye yabancı-

laştığı süreç içinde eleştiri, hem sanat yapıtına öykünerek bağım-

sızlaşmaya 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 modermn sanat henüz sanat pazarının içine gir-

meden önce, yüzyılın başında, eleştiri yalnız modern sanatı burju-

vanın algılanmasına.sunarken pazarın genişlemesiyle birlikte sana-

tı pazarı sunma işlevini de yüklenmiştir. Yani bugün modern sanat

yapıtını erişilmez fiyatlara yükselten olgu, eleştirinin yüzyılın ba-

şından beri yoğunlaşan varlığıdır ve belirleyicidir. Fakat burada yi-

ne bir ikilemle karşılaşıyoruz; eleştiri bunu yaparken, özerk ve ba-

208 SALI TOPLANTILARI

ğımsız olmaya çalışırken sanat yapıtını erişilmez fiyatlara yüksel-

ten pazarın bir parçası olmak durumuna gelmiştir.

A.K.- Sağol Beral. Son cümlen dolaylı da olsa sorunun yanıtını

içeriyordu. Edebiyat Türkiye'de köklü bir eleştiri geleneğinin oldu-

ğundan rahatlıkla sözedebileceğimiz bir disiplin, 1970'lere baktığı-

mızda edebiyat eleştirisinin, özellikle Tahsin Yücel'in üretimiyle

büyük bir katkıda bulunduğu yapısalcı eleştirinin önemli bir ku-

ramsal ağırlık oluşturduğunu ve giderek diğer disiplinlere yol gös-

teren, kapı açan bir konumda bulunduğunu görüyoruz. Acaba ede-

biyat eleştirisi bugün bu yol açıcılığını yitirdi mi? önde gitmeyi yi-

tirdi mi? Bugün 1970'lerin önde giden eleştiri anlayışı yerine kriter-

leri 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 bi-

çimde belirlemekte yarar var. Bir kez, eleştiri ile kuramı birbirin-

den ayırmaya özen göstermiyoruz. Nesnel bir betimleme ya da çö-

zümleme olmaya yönelen araştırmayı da her zaman bir değer yar-

gısı içeren eleştiriyle özdeşleştirdiğimiz çok oluyor. Örneğin gös-

tergebilim çerçevesinde yapılan şeyi tanıtma eleştirisi gibi ele alan-

ları gördük. Bizde mimarlık eleştirisinin öncelikle ideolojilere bağ-

landığı 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 belirtinemiz gerek.

Edebiyat eleştirisinde çağdaşlık sorununa gelince, bu deyim-

den herhalde eleştiride çağdaşlığı, eleştirinin çağdaşlığını anlıyo-

TUZ.

A.K.- Burada çağdaşlığı modemnite değil kontanperenlik anla-

mında kullandığımızı yeniden anımsatmak istiyorum.

T.Y.- Bugün varolan, bugün yapılmakta olan eleştiriyi belirti-

yorsunuz. O zaman, ortada sorun diye pek bir şey kalmaz. Ben

çağcıllığı yeğlerdim. Beral Madra da benzer bir durumdan sözetti:

eleştirimizi yalnızca çağdaş yapıtlar üzerinde yapmıyoruz, geçmiş

dönemlerin yapıtları üzerinde de yapıyoruz. Örneğin XVI. yüzyıl-

da, Türkiye'de ya da başka bir ülkede yayımlanmış bir şiiri eleştiri-

yoruz diyelim. Yapıtın kendi döneminde de eleştirisi yapılmıştır,

sonraki dönemlerde de yapılmıştır, bizim dönemimizde de yapıla-

bilir. Söylemek bile fazla, her dönemin kendine göre, yani ötekller-

den farklı bir bakışı, yorumu olacaktır. Bunda hiç kuşkusuz dö-

nemlerin ideolojilerinin bir işlevi vardır. İdeolojilerden sıyrılamıyo-

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 209

rTuz, her şeyimize sızıyor, çünkü çevre koşullandırıyor bizi, ne denli

bağımsız kalmaya çabalarsak çabalayalım, kimliğimizin, kişiliğimi-

zin, yöntemlerimizin özel gereklerini ne denli öne çıkarırsak çıka-

ralım, sıyrılamıyoruz. Çağdaşlık ya da çağcıllık kaygısı da bir ideo-

loji. Böylece bugün yapılan eleştiri, en azından yaygın biçimde ya-

pılan eleştiri çağdaşlık koşulunu dolduruyor denilebilir.

Biz XX. yüzyılm sonlarında şöyle bir eleştiri yapıyorum, ama

XXI. yüzyılda bu eleştiri geçersiz duruma düşebilir türünden bir

kaygıdan sözettiniz. Bundan korkmak yersiz. Geçerlilik, ele aldığı-

mız yapıtları kendi koyduğumuz ömvarsayımlara, yani benimsedi-

ğimiz ilkelere (burada ideolojinin de yeri vardır) ters düşmeden,

bunlar doğrultusunda, kendi öznelliğimizin ya da görece nesnelli-

ğimizin smırları içinde yorumlamaya çalışmaktır. XIX. yüzyılm

eleştirmeni şöyle yorumlamıştır, ben böyle yorumlarım, XXI. yüz-

yılm eleştirmeni de bir başka türlü Barthes'ın çok doğru bir gözle-

mi vardır: "Eleştiri buluşlar yapmak, bir yapıtta başkalarının bula-

madıklarını bulup ortaya çıkarmak değildir" gibi bir şey söyler.

Neden başkaları gözden kaçıracak da ben bulacağım? Neden ben

gözden kaçıracağım da XXI. yüzyıl eleştirmeni bulacak? Daha son-

ra geleni daha üstün kılan bir şey mi var? Hayır, yok. Her dönem-

de birçok yeni şeyler öğreniliyor, ama birçok şeyler de unutuluyor.

Diyeceğim, örneğin müzik konusunda, örneğin yazım konusunda,

XIX. yüzyıl insanmdan 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

yönteme gelince, ben bu yöntemi yaşım 25'ten biraz fazlaydı. Bu

yöntemi her kapıyı açacak bir anahtar gibi görüyordum. Bugün 60

yaşımdayım, yaklaşımıma bağlı kaldım, onu geliştirmeye çalıştım,

ama aynu gözle bakmıyorum şimdi. Başka yöntemler, başka yakla-

şımlar da var. Onlar da değişik olanaklar sağlıyor. Yöntem açısm-

dan günümüz edebiyat eleştirisi çok zengin.

A.K.- Bugünkü bakışınızla çoğul okuma üzerine neler düşü-

nüyorsunuz?

T.Y.- Çoğul okuma çevresinde, yıllar önce Enis Batur'la bir tar-

tışmamız olmuştu. Batur, değişik yöntemleri uzlaştırarak hepsini

birleştirecek bir eleştiri, bir tür üsteleştiri istiyordu. Böylece yapıtım

daha bütüncül bir biçimde kavranabileceğini söylüyordu. Ben bu-

na karşı çıktım. Değişik yöntemlerden yararlanmanın başka şey,

onları bir potada kaynaştırmanın başka şey olduğunu söyledim.

210 SALI TOPLANTILARI

Konuyu biraz açalım dersek, yazın eleştirisinde çok uzun süre

başka araştırma alanlarından yararlanılmıştır, örneğin tarihsel yön-

temden, özellikle de ruhbilimden yararlanılmıştır. Çoğu eleştiriler,

araştırmalar tümüyle ruhbilime dalar. Sonra toplumbilim öne çı-

kar, 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, arma yapmı-

yor genellikle, çünkü sürekli olarak yazarla yapıt arasında ilişki

kurmaya çalışıyor, böylece nesne nerde, özne nerde, hepsi birbirine

karışıyor. Bir bakıyorsunuz, yazarı açıklamak için yapıta başvuru-

yorlar; bir bakıyorsunuz, yazan yapıtla açıklıyorlar. Bu arada ilginç

şeyler söyledikleri de oluyor. Ama böyle bir yaklaşımı, yöntemsel

olarak, yazınsal göstergebilimle nasıl aynı çatı altında birleştirebi-

lirsiniz? Birleştirirseniz, ortada yöntem diye bir şey kalmaz. Hiç

kuşkusuz, göstergebilimsel çözümlemenin çok eksiği var, dışarıda

bıraktığı pek çok öğe, yanıtsız bıraktığı pek çok soru var. Onun ya-

nıtsız bıraktığı soruyu bir başka yöntem yanıtlayabilir, okur da ya-

nıtları kafasında birleştirebilir. Diyeceğim, çoğul okumaya karşı

değilim. Ama hepsini tek çatı altında birleştiremezsiniz. Ünlü dilbi-

limci Saussure'ün bir sözü geliyor usuma: Eğer Alpler'in bir pano-

ramasını çıkarmak istiyorsak, bir noktada durup oradan çıkarma-

mız gerekir; birkaç tepeden birden çıkaralım dersek, her şey birbi-

rine karışır, tep bir tepe seçmek zorundayız, ama başkma tepeler-

den de başka panoramalar çıkarılabilir. Eleştiriyi yapan kişi de belli

bir açı seçmek durumundadır. Sanırım, Uğur Tanyeli de bunu söy-

lemek istermişti. Değişik panoramalar, değişik bakışlar, yaklaşımlar

bir yerde bütünlenecekse, bu yer okurun anlığıdır.

A.K.- Sağolun Sayın Yücel, Ben şimdi tiyatroya gelmek istiyo-

rum ve önce az önce Sevgili Beral'in söylediği bir cümleyi tekrarla-

yacağım! "Eleştirinin yazgısı sanat yapıtına doğrudan bağımlıdır"

dedi Beral. Bu cümleden yola çıkarak tiyatroda çağdaşlık sorunu

açısından oldukça umutsuz bir manzaranın da hernen ortaya çıktı-

ğiını söyleyebiliriz. Eğer üretilen ürünlere kendi çağdaşlığı bağım-

lıysa tiyatrodaki çağdaş eleştirinin ki bir oranda bağımlı olduğu

gerçektir, bugün tiyotroda bir çağdaş eleştiri düzleminden sözet-

mek çok güç, Çünkü Türkiye'de çağdaş bir tiyatrodan söz etmek

çok güç.

Giderek Türkiye'de, kurumsallaşmış yapısıyla, varolan kurulu

düzeniyle hermen hemen tüm tiyatrolar, ödenekliler ödeneksizler,

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 211

aym eleştiri bağlamının öznesi olacak durumda.

Bir de buna paralel olarak bir başka olay var tiyatroda eleştiri-

nin çağdaşlık boyutunu belirleyen. Hâlâ tiyatro eleştirisi, metin

eleştirisi, düzlemine takılıp kalınıyor. Belki de buraya takılıp kal-

mak zorunda kalıyor diğer düzlem zaten baştan önsel olarak orta-

dan kalktığı için.

Evet çağdaş tiyatro ve tiyatroda çağdaş eleştiri ilişkisi bağla-

mmda siz ne düşünüyorsunuz Sayın İpşiroğlu?

Zehra İpşiroğlu- Siz diyorsunuz ki bizim tiyatromuz çağdaş ola-

madığı için eleştiri de çağdaş olamıyor, yani metin eleştirisi düzle-

minde kalıyor. Olabilir ama bu düzlemde bile yeterli değil. Bence

en önemli sorun retorik sorunu var. "Efruz Bey"de rüzgar ne yön-

den eserse o yöne savrulan, gittiği her yerde astığı astık kestiği kes-

tik tavırlarıyla büyük bir otorite olarak ortaya çıkan ama gerçekler-

le hiç ilgisi olmayan ilginç bir tip yaratıyor Örner 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 çoğu-

muza 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 karşıla-

şıyoruz, politikada, bilim dünyasında, kültür ve sanat yaşamımız-

da, kültür yaşamımızdan hiç eksik olmayan panallerde, açık otu-

rumlarda hemen her yerde karşımızda belki de içimizde.

Efruz Bey'ciliği şöyle tammlıyabiliriz, düşümncenin 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 örne-

ğin laiklik, demokrasi sözcüklerinin gerçek anlamlarından saptırıl-

maya çalışılması bence bunun çok çarpıcı göstergeleri.

Düşünceden yoksun bir retoriğe nasıl karşı çıkılabilir, dilin

düşünceyi dondurması ya da yok etmesini nasıl önleyebiliriz? Ün-

lü çek yazan ve politikacısı Vaclav Havel, Çek toplumunun yaşadı-

ği uzun baskılar sonucu dilin çarpıtılarak kavramların gerçek an-

lamlarım yok edilmesine ya da saptırılmasına karşın bir tür duyar-

lik ve bağışıklık kazandığını söylüyor. Bizler bu bağışıklığı bu du-

yarlığı nasıl kazanabiliriz?

212 SALI TOPLANTILARI

Öyle sanıyorum ki bu bağışıklığı kazanmanın tek yolu eleştirel

düşünce, eleştiriyel düşünme yetisinin geliştirilmesi. Eleştirel dü-

şünmede retorikte olduğu gibi dil düşünceye değil, 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 dur-

duğu gibi.

Yani amaç anlammak kavramak, çözümlemek sözkonusu olgu-

yu olumlu ve olumsuz yönleriyle açığa çıkartmak, aydınlatmak.

Bu bakımdan eleştirel düşünce yalnız düşünsel bir etkinlik de-

ğil aynı zamanda yaşam karşısında alınması gereken temel bir ta-

vır. Biz de bunun yeterince gelişmemiş olması doğal olarak eleştiri

anlayışının da gelişmesini engelliyor, özellikle kültür ve sornut ya-

şarrumızda görüyoruz Efruz Bey'lerin cirit attığını.

Tiyatroda bu durum belki de edebiyat eleştirisine oranla çok

daha belirgin bir biçimde ortaya çıkıyor. Çünkü tiyatro eleştirme-

ninden hem eleştiri yazdığı oyunun metnini okumuş olması ve

üzerinde iyice düşünmüş olması gerekiyor, hemrn de sahnedeki yo-

rumla ayrıntılı bir biçimde hesaplaşması. Ancak o gazetelerde der-

gilerde çıkan eleştirilere bunun pek gerçekleşemediğini 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, oyu-

nun adı, sanatçının adı, değiştirilerek kolayca üretilebilecek eleştiri

örnekleri sürekli görülü yor.

Z.İ.- "Eleştirinin eleştirisi" kitabını hazırladığım dönemde bu

kalıplardan yola çıkarak aslında her eleştiri yazısına uygulanabile-

cek hazır düşünce modelleri hazırlamıştım. Eleştiriler bu modellere

göre yazıldığında eleştirmenin oyun metnini okuması gerekmiyor,

oyunu görmesi de gerekmiyor. Kalıpları eğer ustaca kullanabili-

yorsa, yani retorik sanatını biliyorsa belgelerde çıkan yazıyı tiyat-

roya gitmeden de kolaylıkla kıvırabilir, bunu göstermek istemiş-

tim.

Kalıplar düşünmeye egemen olmaya başlayınca ele alman ko-

nu tiyatro eleştirisiyse, incelenen oyun önemini bütünüyle yitiriyor

eleştirmen okuduklarını ve gördüklerini değil kafasındaki hazır

kalıpları kaleme alıyor. Bu nedenle de sahne betimlemelerine doğal

olarak hiç yer vermiyor, beğendim beğenmedim, oyuncular ben-

den tam not aldı almadı gibi aşırı öznel değişler ya da hiç temeli ol-

mayan saptamalar ağırlık kazanıyor. Öyle ki demin de söylediğim

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 213

gibi okuyucunun eleştirinenin oyunu okumadan ya da görineden

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.İ.- Bütünsel yapının çıkarılabilmesi için düşünsel altyapının

kurulması gerekiyor.Tiyatro eğer metne dayalı bir tiyatro ise eleş-

tirmenin metni okumuş içerdiği anlamların metnin yapısının, dili-

nin ve benzeri özellikleri üzerinde durmuş olması gerekiyor. Yani

belli bir ön birikim gerekiyor ki sahne yorumunu değerlendirebil-

sin. Biz dergilerdeki yazılara baktığımız zaman böyle bir ön biriki-

min 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 eleştirinin böyle

kalıplarla yinelenmesine davet edici bir durum.

Z.İ.- 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 sa-

vunuyorlardı. Ama bu bir yerde yurnurta 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 bek-

leyebilir, yani Çehov'a özgü bir sahneleme ve oyunculuk anlayışıy-

la koşullanmış olabilir ve umduğumu bulamayınca düş kırıklığına

uğrayabilir. Oysa yönetmen yazar çok yeni bir yorum getirebilir.

Hiç eleştirmenin düşüinemiyeceği yepyeni bir şey getirebilir, dahası

yazarın iletisine bile karşı çıkabilir. Çüinkü her sanat yapıtının ya-

zardan, yazarın iletisinden bağımsız bir özgün yaşamı var. Bu ba-

kımdan yorumlayan özgürdür. Ama özgürlük başıboşluk anlamı-

na gelmiyor yani yönetmenin oyun metninden bağımsız olarak de-

ğil, oyun metninin içerdiği göstergelerden yola çıkarak oyunla he-

saplaşması gerekiyor. Kalıpçılığa, retoriğe düşmeyen bir eleştirmen

de yönetmenin yorumunda ne denli tutarlı ve yaratıcı olduğunu ne

denli kolaya kaçtığını ya da izleyiciyi kolayından tavlamak amacıy-

la bir takım efektlere başvurduğunu bence kolaylıkla saptayabilir.

Yine eleştirmenlerin söylediği bir şey var diyorlar ki "biz tiyat-

ro bilimci değiliz, tiyatroyu seviyoruz, belli bir sanat duyarlığımız-

214 SALI TOPLANTILARI

da var öyle içimizden geldiği gibi yazıyoruz" Tiyatro sevgisi, yani

sanat duyarlığı, yazı yazma yeteneği bunlar tabii eleştiri yazabil-

menin temel koşulları ama yeterli olduğu kesinlikle söylenemez.

Çünkü düşünsel bir altyapı yoksa eleştiri ister istemez boş bir reto-

riğe dönüşüyor. Yani eleştirel düşünceden yoksun bir eleştiri anla-

yışı kendi kendisini yok ediyor.

T.Y.- İzin verirseniz bir şey söyliyeceğim, Zehra İpşiroğlu eleş-

tiri nasıl olmalıdır düşüncesinden yola çıkarak belli bir sınıf eleşti-

riyi 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? Cum-

huriyet kitap ekinin "vitrindekiler" sayfasını hazırlayanları herhal-

de eleştiri yaptıklarını düşünmüyorlar. Andıkları kitapları okumna-

dan 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 sözetmedim,

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 gerçekleşemiyor bir türlü.

A.K.- En önemlisi söylediğiniz gibi düşünsel temelini tanımla-

madan yola çıkıyor.

Z.İ.- Tiyatro eleştirmeni benim hoşuma gitti diyor, gitmedi di-

yor, ben zaten tiyatro bilimci değilim diyor, böylece kolaylıkla çıkı-

yor işin içinden. Tiyatro eleştirisinin özel bir durumu var. Ben öyle

sanıyorum ki belki.

T.Y.- Konuyu ben incelemiş değilim, ama bu düzeyi aşan eleş-

tiriler de bulunduğunu sanıyorum.

Z.İ.- Tek tük nitelikli eleştiri yazıları çıkıyor tabii.

A.K.- Müzik alanına gelince son derece farklı bir durumla kar-

şılaşıyoruz. Diğer tüm disiplinlerde çağdaş üretimle o çağdaş üreti-

mi kendine özne alan eleştiriden söz ettik. Ne var ki müzik alanın-

daki 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 yo-

Tum eleştirisi düzleminde mi kalıyor Türkiye'de, bu düzlemde kal-

mamasını sağlayacak bir üretimi var mı? Yorum eleştirisi düzle-

minde çağdaşlığın ölçüsüne, böyle bir ölçüden sözedilebilir mi?

Filiz Ali- Bir kere benim iki yıldır eleştiri yazısı yazmadığımı

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 215

biliyor musunuz? Neden eleştiri yazımıyorum? Çünkü benden eleş-

tiri yazmam istenmiyor, benden suya sabuna dokunmayan tanıtım

yazıları yazmam isteniyor.

A.K.- İpşiroğlu'nun tanımladığı kalıpları uygulamanız isteni-

yor.

F.A.- Evet ya röportaj yapmam isteniyor yahut tanıtım yazısı

yazmam isteniyor. Mesela ben şimdi Çaykovski ile falan uğraşıyo-

rum. Kimse tabii rahatsız olmuyor Çaykovski ile uğraşırken, Çay-

kovski'de ölmüş bulunuyor kimse rahatsız olmuyor. Yani Çay-

kovski'nin iyi mi kötü mü olduğu hakkında da bir şey yazmıyo-

rum, yalnız Çaykovski'nin özel hayatını yazıyorum herkes bayılı-

yor o yazıya. Yani özel hayatında bu adam eşcinseldi diyorum, çok

beğenildi o yazı, halbuki herkes biliyordu bunu.

Aslımda bakarsanız Türkiye'de içinde bulunduğumuz müzik

ortamı gerçekten çok tuhaf bir müzik ortamıdır. Çünkü müzikte

sesler uçar gider o seslerin yorumudur önemli olan, nasıl yorum-

landığıdır. Çağdaşlığa hiç girmeyeceğim Türkiye'de şu sıralarda,

özellikle son 10 yılda çağdaş üretimde, söz bile edilemez, yani çağ-

daş müzik üretimi diye bir şey yok, neden yok? Çünkü biraz önce

değindiğim gibi müzik artık ticaret alanma girmiş bulunuyor. Mü-

zik üretimi değil, müziğin satışı var. Belki bu birazcık plastik sanat-

larda 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 alıcı-

sı çoğalır mı onu da bilmiyorum, çoğalır da diyemeyiz.

Müzik eleştirisi tabii çok iki ucu ballı değnek çünkü uçup gi-

den sesler üzerine oturup yazı yazıyorsunuz. Bu arada yabancı ül-

kelerdeki bir gazeteyi aldığmız vakit o gazetenin sanat sayfaları

vardır, o sanat sayfalarmm bir tanesi veya yarım sayfası müziğe

ayrılmıştır ve müziğin bir kaç değişik makalesi vardır bu sayfalar-

da, eleştiri vardır, ya bir opera eleştirisidir ya da çağdaş bir konser

eleştirisidir. Bazı yenilikler ortaya çıkmıştır onlardan bahsedilir.

Ama temelde bu eleştirileri yazan kişiler okuyucularınm 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

216 SALI TOPLANTILARI

Zehra Hanım'ın söylediği gibi belirli şablonlarınız vardır, işte "Yo-

rumcu 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 bun-

dan mı ibaret ?"diye, o sormadan ben soruyorum.

F.A.- Benim yıllarca üzerinde durduğum çok önemsediğim 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 ya-

zılarımdan bir şeyler öğrendiğini söyleyenler. Bu da bence çok

önemli, müzik kitap gibi okunmadığı için, müzikle uğraşan kişiler-

de bir senfoninin partisyonunu alıpta kolaylıkla okuyamaz, okudu-

ğu vakit duymayabilir. Bazı, partisyon okurken duyan çok yete-

nekli 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 ko-

şullar 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 şe-

yisi 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 zarman "Bu adam nasıl devlet

sanatçısı oldu peki ama sesi yok." O zaman benim yapabileceğim

bir şey yok o yüzden Çaykovski ile uğraşıyorum, durum bu. İstan-

bul'daki müzik yaşamı, müzik eleştirisi son iki veya üç yıldır bu

durumda. Bir de ayrıca şu da çok vahim bence, büyük parlak der-

gilerde insanlar çıkıyorlar ve röportajlar yapıyorlar insanlarla, bu

insanlar kendilerinin ne kadar müthiş olduklarını söylüyorlar, ken-

dileriyle 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 karşı-

ya müzik eleştirmeni şu anda, yani yapılan iş ile gerçek sanat ara-

sında 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.- Urmnutsuz değil, sadece durumu saptıyorum şu anda, in-

şallah düzelir.

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 217

A.K.- Ben de şimdi hernen 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 dışmdaki alanlarda yapılan konuşmala-

rı duyunca benim içim ferahladı; çünkü, mimarların hakkını yerni-

şim ben. Mimarlık dünyası doğrusu bu denli iletimsiz değil. Ora-

daki üretim gerçektende kıyaslanmayacak kadar büyük Kamuoyu-

na yayılmamış olabilir, ama mirmnmarlık alanımmdaki geniş üretimin

hakkını yemeden konuşmamız gerekiyor.

A.K.- Panelimizin ikinci turunda, eleştiride çağdaşlık meselesi-

ni disiplinler arası bağlamda ele alacağız. Bir yandan ortak bir çağ-

daşlık tanımı var mı onu araştıracağız , bir yandan da her disipli-

nin kendi içinde eleştiri yöntemlerini kurarken, oluştururken diğer

disiplinlerden yararlandığı noktalar, düzlemler nelerdir, onu sor-

gulayacağız. Ben Tanyeli'den başlamak istiyorum, az önce Saym

Yücel'e mimarlık eleştirisinde, kentbilim eleştirisinde önemli bir

ağırlık taşıyan dilbilim çıkışlı yöntemlerden sözettik. Disiplinler

arası bir tanıma oturtursak nereye oturturuz çağdaş eleştiriyi , bu

ilk sorun, ikincisi disiplinler arası yöntem alışverişi çerçevesinde

neler söyleyebiliriz mimarlık eleştirisi için?

U.T.- Disiplinler arası bir çerçeveden bakacak olursak. Ben ola-

bildiğince mimarlık özeline inmemeye çalışacağım. Ancak, mimar-

lık disiplinler arası etkileşim bile gerçekte mimarlığın kendi özgül

sorunlarından kaynaklanıyor. Örneğin, mimarlık bir anlamda ya-

pısalcı 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, arna

herhalde söylemekte yarar var; yoksa hiçbirşey söylemiş olmayaca-

ğim.

Şöyle söyleyeyim: Yaklaşık olarak 1920-1960 aralığında dünya

mimarlığı belirli bir düşünce kalıpları sistemi oluşturdu kendisine.

Bunu istersek, Modernizm diye açıklayabiliriz. Böyle olunca mi-

marlıkta aslımda eleştiri Batı dünyasında büyük oranda ortadan

kalktı. Çünkü, Modemniz'min smırları içinde yapılan herşey apriori

olarak doğruydu; deneydışı olarak hiç sorgulanmaksızım doğruy-

du. Böyle olunca eleştiri var olamazdı. O düşünce kalıbınm içinde

ürün veriyorsanız, yaptığınız ona uygunsa ,zaten eleştirecek bir ko-

nu kalmaz. Doğruyu yapmışsınız demektir. Mimarlıkta, çünkü, alı-

şılagelmiş eleştiri türü edebiyatta olduğu gibi yapıtı yeniden oku-

mak, yeniden değerlendirmek demek değil. Gerçekte, doğru olup

218 SALI TOPLANTILARI

olmadığını tartışmak bir anlamda. Mimarlığın böyle özel bir duru-

mu var, yapılanın doğruluğuna, yanlışlığına karar veriyorsunuz

eleştiri mekanizmalarıyla. Onun ne olduğu ikinci planda kalan bir-

şey. Böyle olunca da apriorin doğruluklar ve yanlışlıklar sözkonu-

suydu.

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 an-

lamak için uzun biz düşünsel uğraş vermeniz gerekmezdi. Bu ne-

denle de 1920-60 arasında Batı düimyasında kaydadeğer parlak dü-

şünce ürünleri içerdiği varsayılabilecek bir eleştiri geleneği yeşer-

medi. Doğal olarak Colin Rowe gibi birkaç çizgiden kişiliği bu ge-

nellemeden hariç tutuyorum. 60'lı yılların sonuna gelindiğinde, öy-

le bir noktaya gelindi ki, artık bu sistem ikna ediciliğini yitirdi.İşte

o zaman bir eleştiri çerçevesi aranmaya başlandı. Nereden buluna-

caktı, neye dayanarak eleştiri yapılacaktı? Çünkü eleştiri yapalabil-

mek için bir referans noktasına ihtiyacımız var. Her alanda yapılan

her eleştiri belirli bir referans sistemi yoksa var olamıyacaktır. Dil-

bilim o zaman gündeme geldi. Yapıtı içinde okumanın, yanı yapı-

salcı eleştirinin mimarlıkta gündeme gelişi böyle bir zorunluluğu

aşmak için oldu.

A.K.- İşlevselci bakışa büyük bir eleştiri gelmesinde ve moder-

nizm 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 ol-

du.

A.K.- Ben hemen Tahsin Yücel'e dönmek istiyorum, edebiyat

alanındaki dilbilim çıkışlı yapısalcı eleştirinin başka disiplinlerdeki

uzanımlarını, etkilerini görüyoruz. Edebiyat eleştirisinde de diğer

disiplinlerden gelen okumalar, oldu mu? Disiplinler arası etkile-

şim, eleştiri bağlamnında ne oldu edebiyatta?

T.Y.- Baştada söylediğim gibi edebiyat eleştirisinde başka alan-

lardan çok yararlanılmıştır, fazlasıyla yararlanılmıştır. Plastik sa-

natlar, mimarlık, müzik alanındaki eleştirilerde de edebiyat eleşti-

risinin etkisini sık sık görürüz.

Şimdi disiplinler arası ilişki dediğimiz zaman, müzik eleştirisi-

nin, tiyatro eleştirisinin edebiyat eleştirisine etkisinden mi sözede-

ceğiz?

A.K.- Daha sornutlaştırmak istiyorum soruyu, örneğin Tanye-

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 219

li'nin sözünü ettiği yüzyıl başındaki işlevselci eleştirinin edebiyat

eleştirisinde bir uzanımı var mı?

T.Y.- Bildiğim kadarıyla yok sanıyorum, olabilir de. Söyledi-

ğim gibi belirli ideolojiler gerçekten eleştirileri etkiliyor.

A.K.- Biçim-içerik ilişkisi tartışmalarını ve oradan temellenen

eleştiriyi işlevselci eleştiriye koşut göremez miyiz?

T.Y.- Elbette bir ara bizim eleştirimizde güzel ile yararlı, birbi-

rinden ayrılmazdı.

A.K.- Peki bugün çağdaş eleştiride belirli bir ortak yaklaşım

var mı? Modernist dönemin başangıcında koşutluk net olarak gö-

rülüyor.

T.Y.- Ortak yaklaşımlar var örneğin göstergebiliminde. Göster-

gebilim alanında çok esinlendiler. Örneğin Fransa'da mimarlar

göstergebilimden çok esinlendiler. Müzik ve plastik sanatlar ala-

nında da göstergebilimsel araştırma yapanları biliyorum.

A.K.- Bir etkilenme var arna bugün çağdaş eleştiride bir ortak

tanımdan tam sözedilernez diyorsunuz.

T.Y.- Bir de Filiz Ali'nin üzerinde durduğu konuda son olarak

kısa birşey söylemek istiyorum. Aslında eleştirinin devre dışı bıra-

kılması yalnız müzikte değil tiyatroda da var, plastik sanatlarda da

var, sinemada da var. Bu da gene günün iletişim olanaklarının ge-

tirdiği 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 etmnek istiyorum çok önemli. Tahsin

Bey ,aslında sanatçının en azından müzisyenlerin buna yani eleşti-

riye çok ihtiyacı olduğunu biliyorum. Sanatçı ancak eleştirmen sa-

yesinde müzikte var olabilir, çünkü biraz önce değindiğim gibi ses-

ler uçar gider fakat kağıt üzerinde yazı kalır ve kendi hakkında, bir

konseri verdikten sonra o konser hakkında birilerinin birşey söyle-

mesini ve yazmasını ister. Yazılmadığı vakit konser verilmemiş gi-

bi olabilir hatta. Bu sanatçı için büyük bir kayıptır, hatta yabancılar

"Lütfen konserden sonra hakkımızda çıkan eleştirileri bize gönde-

rir misiniz" derler, biz de gönderemeyiz ve onlar Türkiye'de konser

vermermiş olurlar, çünkü portfolyolarına Türkiye'de ki konserleriy-

le ilgili yazı koyamazlar.

A.K.- Sayın İpşiroğlu, disiplinler arası ilişkiden söz edince, ti-

yatroda eleştirisinde, bir yanlışı getiren, iki disiplin arasındaki iliş-

ki geliyor gündeme. Edebiyat eleştirisiyle, tiyatro eleştirisinin yön-

temleriyle yaklaşımıyla neredeyse aynı görülmesi, aynı kılınması,

Tiyatro eleştirisinin, çağdaşlık bağlamında ve tiyatronun kendine

220 SALI TOPLANTILARI

özgü bütünsel yapısı bağlamında içerdiği farklılıklar var. Burada

disiplinler arasındaki ilişki aleyhte çalışan bir mekanizmmaya dönü-

şüyor.

Z.l- Sorusunu yanıtlamadan önce ben de Tahsin Bey'e birşey

söylemek istiyorum. Dönemin getirdiği araçlar dedi ya tabii buna

ben de katılıyorum. Arna çok önemli başka bir nokta var, belki bu

onun üzerinde dinleyicilerle de tartışabiliriz. Sorunların bastırma

sı, yok sayılması. Yani eleştiri istenmiyor.

T.Y.- Ayru şey, eleştirmenin devre dışı bırakılması aynı şey.

Z.l.- Edebiyat eleştirisi ile tiyatro eleştirisi arasındaki bağlantı-

ya 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 eleştirmeninin de yapıtı okuması gerekiyor.

A.K.- Peki bir tiyatro oyunu metne de dayansa, onun artık ti-

yatro metni olmaktan çıkıp tiyatro oyununa dönüşmesi için O tiyat-

ral strüktürün içerdiği bütün öğelerle yeni bir bütün oluşturması

gerekmiyor mu?

Z.İ.— Tabii, örneğin sahnelemede bir yorum getiriliyor o yo-

rumda aynı zammanda plastik sanatlardan da yararlanılıyor, müzik-

ten de yararlanılıyor.Tümsel bir sanat tiyatro, öyle olduğu için ti-

yatro eleştirmeninin metne dayansa da dayanmasa da diğer sanat

dallarını da bilrnesi gerekiyor. Müziği bilmesi gerekiyor, plastik sa-

natları bilmesi gerekiyor. Çok modern bir sahneleme ile karşılaştı-

ğında şaşırmamalı. Örneğin Kenan Işık Nazım Hikmet'in bir oyu-

nunu sahnelemişti "İvan İvanoviç var mıydı, yok muydu" çok mo-

dern 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 gelişme-

lerden plastik sanatlar alanındaki gelişmelerden haberi olsa, yakla-

şırnı barnmbaşka olurdu. Eğer oyun metne dayanıyorsa metne nasıl

bir yorum getirildiğini anlayabilmesi için eleştirmenin metni yeti-

niliyor. Bilmesi gerekiyor. Oysa çoğu kez ansiklopedik bilgilerle.

Kısaca eleştirimenin 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 ol-

mayacak demektir. O zaman çağdaş sanat üretiminedire geliyoruz

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 221

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 tü-

münü konu alan-bu kuramsal olur, kavramsal olarak yapıtın içinde

olur, yani bu bir müzik olur, bir yazım olur-tümünü içeren bir olay-

dır. Bir kere ülkemizde çağdaş sanat üretiminin böyle olduğu ko-

nusunda bir kanı yok. Biz hâlâ resim diye anlatıyoruz, heykel diyo-

TUZ VS.

Bütün bunların yanında, dediğimiz anlamda bir çağdaş sanat

üretimi var diyelim, peki bunun karşısında bu çağdaş sanat üreti-

mini dünya ölçeğinde değerlendiren, yani zaman ve mekan açısın-

dan dünya ölçeğinde değerlendiren bir eleştiri var mı diyoruz. Tür-

kiye'de böyle bir eleştiri var mı yokmu yu ben şöyle yanıtlamak is-

tiyorum. Yüzyıl içinde eleştiri iki önemli ana konuyu gündeme ge-

tirdi. Modernist eleştiri dünya sanatını ikiye böldü, ne dedi? Yüzyı-

lın sanatını oluşturanlar Batı Avrupa ve Arnerika yüzyılın sanatını

yaratanlar oldu, ikinci bölüm ise yüzyılın sanatını yaratanlardan

kopya çekenler. Tarnam bunu gündeme getiren sanatçıların yapıt-

ları ve sanatçıların kendileri değildir, bunu dünyaya kabul ettiren

eleştiridir, metinlerdir. Çünkü bunu şöyle söylüyorum, yüzyılın sa-

natını yaratan sanatçılar hiçbir zaman böyle bir şey söylermediler

tam tersine Matisse'den Rothko'ya kadar bütün büyük sanatçılar,

dünyadaki sanatı bir bütün olarak algıladılar, böyle bir ayrım yap-

madılar. Dolayısıyla eleştiri bunu yarattı, dolayısıyla bu o kadar

ileri gitti ki kendi kendini yemeye başladı. Modern sanat yalnız ba-

tının kaynaklarından değil Asya'nın, Afrika'nın, Amerika'nın kay-

naklarından yararlanılarak ortaya çıkmıştır demeye başladı ve bu

düşünce gelişerek bugün metinler yoluyla ve yine eleştiri yoluyla

oluşturulan küresel bir sanat kavramına doğru geliyor. Yani yüzyı-

lın içinde aşağı yukarı 1. yarısında ve 2. yarısındaki bu değişikliğe

Türkiye'deki sanat eleştirisi nasıl cevap vermiştir. Buna biz ne ya-

zık ki, cevap verememiştir, diyoruz. Modernist eleştirinin ikiye böl-

düğü sanata karşı herhangi bir cevap verilermemiştir. Bugün küre-

sel sanat deniyor, buna da bir cevap veremiyor.

Plastik sanatlar olarak adlandırılan ve benim çok yetersiz bul-

duğum terim içinde eleştiriden sözedeyim. Büyük ölçüde tanıtım

ağırlıkiı, büyük, resim ağırlıklı büyük ölçüde ulusal ve yerel değer-

ler üstündeduran bir eleştiri, büyük ölçüde sanatçıyla olan kişisel

ilişkiler sonucu olan eleştiri, büyük ölçüde sanat pazarı arz ve talep

222 SALI TOPLANTILARI

üstüne kurulmuş bir eleştiri. Yani bu sanat üretimi nereden başla-

dıysa, 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 siya-

sal, kuramsal ve kişisel ideolojiler ve çıkarlara yönlendi, bir anlam-

da 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 berabe-

rinde getiriyor. Bu durumda Türkiye devamlı tüketici bir toplum

durumundadır. Sadece alır ama bunun karşılığında o tüketici top-

luma Türkiye henüz kendisi bir şey veremiyor, verebilmek için pek

çok atılımlar yapılımıştır, devlet, Kültür Bakanlığı, Milli Eğitirm Ba-

kanlığı, kanalıyla Dünya Kültür ve Sanat ortamına girebilmesi için

bazı müzisyenlerimize destek olmuştur, bazı plaklar yapılmıştır, o

plaklar mesela satılmamıştır, bir kaç kişiye arımağan edilmiştir ve

bizim dünya piyasasına, dünya platformuna girmemiz sözkonusu

olmamıştır.

Burada eleştiriye gelelim yeniden, eleştirinin herhangi bir ya-

rarı ya da zararı oluyor muydu Türk müzisyenlerimizin veya Türk

müziğinin dünya piyasasına girebilmesine, yani evrenselleşmeye

yönelik eleştirmenlerin herhangi bir katkısı oluyor muydu? Zan-

netmiyorum orada da çok yetersiziz. Belki de onun alt yapısını, ev-

renselleşmenin uluslararası olmanın alt yapısını belki de eleştir-

menler hazırlamak zorundaydılar, belki de değil, belki de yaratıcı-

larla 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 çıkişın yanında eleştirile-

riyle yer alan eleştirmenler. Edebiyatta görülüyor ikinci Yeni'de gö-

Tüyoruz.

F.M.- Müzikte şöyle bir zorluk da var, müzik diğer disiplinler-

den çok pahalı bir sanat. Burada çağdaş yaratıyı desteklemek pe-

şinde olmak için bayağı finans gücünüzün olması lazım bunu da

eleştirmenler tabii ki yapamazlar.

A.K.- Urnarım, beş disipline dağılmasıyla doğal bir dağınıklık

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 223

içinde olan panelimiz, büyük bir dağınıklığa uğramadan seyrede-

bilmiştir. Şimdi izleyicilerin sorular yöneliyoruz.

İZLEYİCİ.- Sanatçı yapılan eleştiriye cevap verinek zorunda mı

ve bu cevapları yeterli buluyor mu sayın eleştirmenlerimiz?

T.Y.- Sanatçı eleştiriye, yanıt verinek zorunda değil ama yanıt

vermernesi gerekir de diyemeyiz. Şu var ki, sanatçı eleştirmene ya-

rut verirken bir yerde sanatçı kişiliğinden sıyrılıyor, kendisi de bir

tür eleştirmen niteliğine bürünüyor. "Sen bunu böyle yorumluyor-

sun, yorumun yanlıştır" diyor, ve tanık olarak da kendisi olan sa-

natçıyı gösteriyor. Ne olursa olsun, sanatçınm yararmadır eleştir-

mene kulak vermek. Kirni durumlarda, sanatçı haksızlıkiara da uğ-

ruyor sanatçılar, diyelim ki bir yapıta biri çok iyi diyor biri çok kö-

tü diyor. Yargılar her zaman tartışılabilir, ama bu iki uçun uzlaştı-

rılması zor bir şey. Yani sen de haklısm, sen de haklısım diyemeyiz,

özellikle sornut konularda. O bakırndan sanatçınm eleştirimnene ku-

lak vermesinde yarar vardır, haksız da olsa. En azından anlattığını

yeterince iyi anlatamadığım görür.

İZLEYİCİ.- Burada çağdaş eleştiriden sözediyoruz arna çağdaş

eleştiriye gelmeden önce eleştirinin nerelerde yapılacağı konusunu

konuşalım gazeteler, hangi gazete de hakiik eleştiri yaymlanıyor.

Soruyorum içinde hakiki eleştiri olan bir gazete bir dergi var mı?

F.A.- Öyle bir yaraya parrnak bastmız ki müthiş acıdı, mesela

bir örnek vereyim, ben bir gazete de eleştiri adına küçük kornpli-

meler yazıyordum, bir daktilo sayfası yazıyorum, bir veya iki cüm-

lesi gerçek eleştiriye giriyor, yani bir yorum üzerine veya bir müzik

üzerine şöyleydi, böyleydi, böyle olması gerekirdi diyorum, gaze-

teyi almca bakıyorum o iki cümle gitmiş, cümle yok, geri kalan kıs-

mı tarutımdı şuydu buydu sanatçınm adı falan. Asıl can noktası çe-

kirdeği gitmiş bu bir iki üç beş. Sonunda Klayderman hakkında bir

yazı yazmıştım, o tümüyle gitmiş, yani Klayderman'ı nasıl eleştiri-

rim diye düşündü Türk ulusu, hiçbir şeysi yayımlanmadı. Klayder-

man'ı eleştirmememiz gerekiyordu besbelli Türkiye'de herhalde

alınırdı kendisi ki son derece yumuşak bir eleştiriydi kendisini şe-

ker bir şekilde eleştirmiştim.

B.M.- Ben de, bir uluslararası sergiyi düzenledikten sonra, ora-

daki sanatçıları eleştirdim-hep yaparım bunu- bir çeşit özeleştiri de

oluyor. Tabii bu sonuçta işimi kaybettim orada, bir sanatçıyı eleş-

tirdiğim için.

İZLEYİCİ.- Sanıyorum biz ulus olarak eleştiriyi çok fazla kaldı-

Tamıyoruz.

A.K.- Öyle bir gelenek yok.

224 SALI TOPLANTILARI

U.T.- Bu ulusal özelliklerimizden kaynaklanmıyor; ırksal bir

“özellik de şeyde değil. Geçirdiğimiz tarihsel sürecin doğal bir sonu-

cu. Bin süreci yaşamadıysanız, o sürecin sonuçlarını da yaşaya-

mazsmız. Eleştiri bugün başlamadı. Kitabından öğrenerek eleştiri

yapmaya bugün başlasak bile, kim dinleyecek sizi? Önemli olan o

ortamı yaratmak. Eleştiri ortamını yaratırsanız, sizin söylediğinizi

dinlemişler, dinlermemişler hiçbir önemi kalmaz. Hatta, eleştirdiği-

niz kimsenin bile sizi dinlemesi gerekmiyor o zaman. Alıp çöpe

atabilir yaydıklarınızı hiç önemi yok. Ama, eleştirinin yine de ya-

pılması gerekiyor. Çünkü, gerçek eleştiriyi o sanatçıya doğruyu

yanlışı göstermek için yapmıyorsunuz; siz aslında bir üretim alanı-

nu her özel durumda yeniden tanımlayacak, yeniden biçimlendiri-

yorsunuz. 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 finansıman

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, arkasım-

dan mimarlık ve edebiyat eleştirisi, sanat eleştirisi var mı olacak?

Hayır! Nesillerce konuşulacak, nesillerce tartışılacak, nesillerce ha-

vanda su dövülecek. Eleştirel ortam ondan sonra adım adım oluşa-

cak. 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 zarmanda 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 oluş-

turulmuyor? Niçin bu panelden faydalanarak çevrelerin birer pro-

fesyonel eleştirmen edinmeleri her dalda edinmeleri için bir çağrı

yapmayalım ki?

İZLEYİCİ.- Ama bu çok doğru bir nokta, çünkü toplumu

yijnlendirecek olanlar kitledir, bugün Uğur Mumcu hadisesinde

halk hareket ettiği zaman basm kulak vermek zorunda kalmıştır.

Biliyorsunuz haber merkezi de görevden almmamıştır çünkü halka

karşı bir hareket olacaktır. Halk olaya sahip çıktığı zaman gazeteler

ELEŞTİRİDE ÇAĞDAŞLIK SORUNSALI 225

de yer vermmek zorundadır. Bu çok doğru bir nokta, biz sandığınız

gibi değiliz ben şahsen açım ve eleştiri bekliyorum, ben Filiz Ha-

rum'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 ger-

çekleşmesine olanak sağlayan Yapı Kredi Kültür Merkezi'ne teşek-

kür ediyorum.

Yapı Kredi Kültür 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.

MİMARİDE 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 \* Canan Beykal \* Beral Madra

Grafik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı

Bülent Erkmen \* Sadık Karamustafa \* Esen Karol

Edebiyatta Çağdaşlık Sorunsalı

Tahsin Yucel \* 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

|

9 \*7B9753632256