

**ERKEN MODERN ÇAĞ VE AVANGARD SANATTA AKILCILIK
ELEŞTİRİLERİ**

KADİR KAYSERİLIOĞLU

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

TEMMUZ, 2017

**ERKEN MODERN ÇAĞ VE AVANGARD SANATTA AKILCILIK
ELEŞTİRİLERİ**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ
PLASTİK SANATLAR ANA BİLİM DALI**

KADİR KAYSERİLİOĞLU

DANIŞMAN:

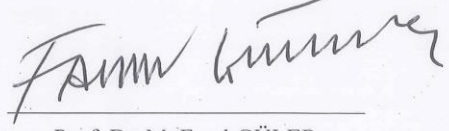
YARD. DOÇ. DR. HAKAN ÖZER

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

İSTANBUL, 2017

ONAY SAYFASI

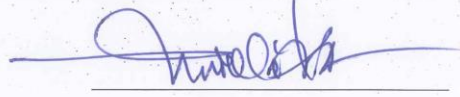
Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



Prof. Dr. M. Fazıl GÜLER

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.



Prof. Gülveli KAYA

Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.



Yard. Doç. Hakan ÖZER

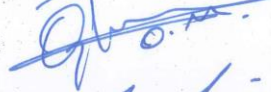
Danışman

Jüri Üyeleri

Yard. Doç. Hakan ÖZER – Yeditepe Üniversitesi



Yard. Doç. Özlem Mutaf BÜYÜKARMAN – Yeditepe Üniversitesi



Doç. Dr. Burcu PELVANOĞLU – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

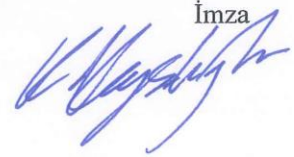


Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

03 / 07 / 2017

Kadir Kayserilioğlu

İmza


ÖZET

Bu tez çalışmasında Avrupa’da akılcılık düşüncesinin gelişimi, bu düşüncenin modernite ve kapitalizm arasındaki bağlarının incelenmesi ile başlanmış, akılcılık olgusuna yönelik eleştiriler felsefe ve avangard sanat alanlarında araştırılmıştır. Romantik gelenek, Baudelaire ve Nietzsche’nin düşünceleri akılcılık eleştirileri çerçevesinde sanat alanını göz ardı etmeden incelenmiş, yakın çağımızın düşünürlerinden örnekler ile karşılaştırılmıştır. Akılcılık ve modernite arasındaki bağ, avangard sanatçıların bakış açıları doğrultusunda incelenmiş, akıl ve modern yaşam hakkındaki görüşleri karşılaştırılarak eserler ile örneklendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: akılcılık, modernite, kapitalizm, yabancılaşma, romantizm, avangard, endüstri

ABSTRACT

This thesis starts with researching the development of rationalist philosophy in Europe and the connections between modernism and capitalism, as well as exploring the critiques towards it within the fields of philosophy and avant-garde art. Romantic tradition, thoughts of Baudelaire and Nietzsche are explored within the scope of critiques against rationality as well as taking into account the field of art. These critiques have been compared with examples from thinkers who are close to our modern era. The links between rationality and modernism are researched with regards to the perception of avant-garde artists. Their thoughts on reason and modern life are compared and exemplified through the monuments they have created.

Key Words: rationalism, modernism, capitalism, alienation, romanticism, avant-garde, industry

İÇİNDEKİLER

ONAY	i
İNTİHAL SAYFASI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
1. GİRİŞ	1
2. AKILCI DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİ	7
3. MODERN ZAMANLARDA MODERNİTE KARŞITLIĞI	19
3.1.Moderniteye Karşı Romantik Direniş	19
3.1.1. Romantik estetiğin doğuşu	20
3.1.2. Sanatın özerkliği	21
3.1.3. Ütopya vaadi	22
3.2.Baudelaire'in Modernite Analizleri	25
3.2.1. Baudelaire'in modernite eleştirisi ve sanatta özerklik düşüncesi	26
3.2.2. Baudelaire estetiğinde modern figürler	34
3.3.Nietzsche Gözünden Felsefede Akılcılık ve Modernizm Ahlakı	44
3.3.1. Modern ahlak eleştirisi ve üst insan	45
3.3.2. Nietzsche ve romantizm bağlamı	51

4. AVANGARD SANATTA AKLIN YENİDEN	
YORUMLANMASI	55
4.1.Dadaizm, Aklın Yıkımı	56
4.1.1. Aklın iflası	56
4.1.2. Rasyonelleştirilen bedene isyan	65
4.2.Gerçeküstücülük ve Yaşamın Baştan İnşası	69
4.2.1. Gerçeküstücü nesne	74
4.2.2. Bilinçsizlik ve otomatizm	83
4.3.Sitüasyonist Enternasyonal	88
4.3.1. Sitüasyonist enternasyonal'in kuruluşu ve amaçları	88
4.3.2. Sitüasyonistlerde oyun kavramı	92
5. SONUÇ	100
6. TEZ KONUSU BAĞLAMINDA KADİR KAYSERİLİOĞLU İŞLERİNİN	
ANALİZİ	103
KAYNAKÇA	108
ÖZGEÇMİŞ	112

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1, Queen Elizabeth I (The Ditchley Portrait) Marcus Gheeraerts The Younger.....	10
Şekil 3.1, Les Demoiselles D'Avignon, Pablo Picasso, 1907	42
Şekil 4.1, Squares Arranged According To The laws of Chance, Jean (Hans) Arp, 1917	59
Şekil 4.2, Adolf Der Übermensch: Schluckt Gold Und Redet Blech, John Heartfield, 1932	61
Şekil 4.3,Cadeau, Man Ray, 1921	63
Şekil 4.4, Mechanical Head (The Spirit of Our Time) Raoul Hausmann, 1920	64
Şekil 4.5, 5 Murdering Airplane, Max Ernst, 1920	66
Şekil 4.6, Nude Descending A Staircase, no. 2, Marcel Duchamp,1912	67
Şekil 4.7, Dada Panorama, Hannah Höch, 1919	68
Şekil 4.8, Memory of a Journey, René Magritte, 1955	80
Şekil 4.9, La Poupée, Hans Bellmer, 1936	81
Şekil 4.10, Untitled, Claude Cahun, 1927-1929	82
Şekil 4.11, Birth of Birds, André Masson, 1925	85
Şekil 4.12, Pietà or Revolution by Night,Max Ernst, 1923	86
Şekil 4.13, The Naked City, Guy Débord, 1957	96
Şekil 4.14, The Barber and The Berber (Defiguration), Asger Jorn,1962	98
Şekil 6.1, İsimsiz, Kadir Kayserilioğlu, 2016	104

Şekil 6.2, Kadir Kayserilioğlu, 2017	105
Şekil 6.3, Kadir Kayserilioğlu, 2017	106
Şekil 6.4, Kadir Kayserilioğlu, 2017	107



1. GİRİŞ

Akıl kavramı, tarih, felsefe, psikanaliz ve sanat gibi birçok alan tarafından yıllardır incelenmektedir. Bu kavram özellikle Batı dünyasında Aydınlanma Çağı zamanlarında derinlemesine incelenmiş, aklın nasıl kullanılacağı, toplumların yönetiminde nasıl bir enstrümana dönüşeceği hesaplanmış, bu konuda birçok düşünce üretilmiş ve karşı karşıya gelmiştir. Çağdaş felsefeyi etkileyen Fransız düşünür Michel Foucault bu konuda şöyle söylemiştir; “Bence felsefenin ve eleştirel düşüncenin on sekizinci yüzyıldan beri merkezi sorunu şu soru oldu, hala aynı sorudur ve gelecekte de aynı soru olacağını umuyorum: Kullandığımız şu Akıl nedir? Bu aklın tarihsel etkileri nelerdir? Kısıtlılıkları ve tehlikeleri nelerdir?” (Aktaran: Best & Kellner, 1998, s. 55) Görülmektedir ki, Aydınlanma projesinin bir icadı olduğu düşünülen akıl kavramı, modern dönemler sonrasında da hala bir tartışma konusu olmayı sürdürmektedir.

Aklı ve akılcılığı araştırmak bizi Rönesans devri Batı toplumlarına götürür. Bu dönemde mutlak akıldan, öznel akla geçişin ilk adımları görülür. Yapılan keşifler, gelişen bilim ve teknoloji ile doğanın gizemlerle dolu bir yer değil, keşfedilebilir ve yönetilebilir bir alan olduğu fikri ortaya çıkar (Harvey, 2014, s. 274). Perspektif tekniğinin ortaya çıkması ile alanlar ve objeler yeniden yorumlanarak, birey bilinci ve bakış açısı önem kazanır. Aydınlanma projesi ile insan aklı yüceltilir, bu doğrultuda aklın ilkelerinin değişmez evrensel normlara dayandığı görüşü gelişir. Artık devletlerin görevinin, bu akılcı ilkeler doğrultusunda çalışarak toplumları yönetmek olduğu düşüncesi yaygınlaşır. Devlet, öznel aklın bir sembolü, evrensel akılcı ilkelerin koruyucusu konumuna geçmiştir. Bireyler de bu ilkelerin sürekliliği uğruna çalışmalı, yaşam zenginleşmeli ve refah sağlanmalıdır. İnsanlar kilise dogmalarından

sıyırılmalı, özgür ve akılcı bir yaşamın sürekliliği hakim olmalıdır. Aydınlanma projesinin akla olan bu büyük inancı çağlar boyunca devam ederek yaşamın her alanında varlığını göstermiştir. Şehir planlamacılığı, mimari, psikanaliz gibi alanlar akıl merceği altında ilerlemelerini sürdürmüştür. Aklın refah sağlamada değişmez bir ilke olarak görülmesi aklın bir araç olarak görülmesine sebep olmuş ve böylece akıl bir nevi dogmaya dönüşmüştür (Horkheimer, 2010). Akılcılığın getirisi olan ilerlemecilik düşüncesi yani modernizm ile şehirlerin planlanması ve yönetilmesinde, çalışma alanlarında, eğitimde ve devlet yönetiminde ilerleme ve gelişme ilkeleri hep ön planda tutulmuştur.

Aydınlanma projesinin rasyonel bir dünya yaratma amacı beklenildiği şekilde gelişmemiştir. Savaşlar ve ihtilaller beraberinde pek çok katliamı getirmiş, iktidarlar toplum üzerinde baskı uygulayarak uzun süreli isyanlara ve çatışmalara sebep olmuştur. Akılcı bir bilinç ve pragmatik amaçlarla yeniden tasarlanan şehirler, tarihi dokuları yok etmiş, eski kültürleri ve mitolojiyi silip süpürmüş, insanları beton duvarlar arasına hapsetmiştir. İlerleme adına endüstriyelleşme ve artan iş gereksinimi ile insanların çalışma şartları ağırlaşmış, sınıflar arasındaki boşluk büyümüştür. Topluma katkı sağlaması açısından çalışmak büyük bir değer olarak yüceltilmiş ve toplumsal yaşam bir rekabete dönüşmüştür. Doğa akılcı ve faydacı bir göz ile yorumlanarak, insanların yaşamına katkıda bulunabilecek bir alan olarak görülmüş ve sonucunda doğa tahribatları, yerlerinden edilen insanlar ve ekolojik sorunlar ortaya çıkmıştır. Akılcılığın bir kolu olarak düşünülebilecek faydacılık görüşü, doğru olanın çoğunluğa fayda getiren şey olduğu inancı ile birleşince ırkçılık ve kitlesel katliamlara giden yollar açılmıştır.

Daha birçok sebep ve sonuç sayabileceğimiz bu olguların altında yatan “Akılcılık” sorunu sanatçılardan düşünörlere kadar geniş bir alanda eleştirilmiş ve

sorgulanmıştır. Bu eleştirilerin bir araştırmasını yaptığımızda düşünce dünyasında Akılcılık kavramının hala tartışılmakta olan ve günümüzdeki kapitalizm ve modernite olgularının altında yatan bir kaynak noktası olduğunu görmekteyiz. Erken modern dönemde, Kierkegaard akılcı düşünceyi ve yabancılaşma sorununu felsefi olarak ilk eleştiren düşünürlerden biridir. Nietzsche akılcılığın Batı sanatındaki etkilerini araştırmış, modern zamanların tahribatını “Tanrı öldü” diyerek özetlemiştir. Albert Camus akılcılık sonrası yabancılaşma sorununun bireylerde yarattığı anlamsızlık hissiyatını araştırmış, bu sorun üzerinden önemli edebi eserler üretmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise Frankfurt Okulu düşünürleri akılcılık durumunu, siyaset ve kültür üzerinden daha geniş çapta incelemiştir. Max Horkheimer *Akıl Tutulması* adlı kitabında, akılcılık ile doğa tahribatları, yabancılaşma ve kapitalizmin adaletsiz doğası arasındaki bağı incelemiştir. Theodor W. Adorno ise *Kültür Endüstrisi* adlı kitabında akılcılık geleneğinin bir uzantısı olan kapitalizmde insanların çalışma ve itaat etme adına belirli normlara uymaya zorlandığı, bu normları yaratan ve dayatan dev bir kültür endüstrisi olduğunu savunmuştur.

Modern akla karşı bu eleştirileri takip eden postmodern düşünürlerden Foucault ise Aydınlanma projesi devamında iktidarın biçim değiştirdiğini, tepeden inme baskıcı bir yöntem kullanmak yerine belirli teknikler aracılığıyla özneyi içeriden şekillendirmeye başladığını söylemiştir. Buna dayanarak özgürlük ve zenginlik vadeden modern iktidar söyleminin, aslında özgürlükleri disipline eden bir söylem olduğunu iddia etmiştir. Deleuze ve Guattari birlikte hazırladıkları *Anti-Ödipus* yapıtında Freud’un Ödipus Kompleksi kuramının modern psikanalizde bireylerin otoritelere boyun eğmesini sağlayan bir öğretisi gibi kullanıldığını savunmuşlardır. Judith Butler ise *Cinsiyet Belası* adlı kitabında modern toplumlarda yerleşik cinsiyet

rolleri yaratıldığını ve bu rollerin evrenselleşerek bireylere dayatıldığını ortaya koymuştur.

Akılcılık ve modernitenin yarattığı sorunlar bir anda ortaya çıkmamıştır. Tarihsel olarak incelediğimizde her dönemin farklı sorunları olduğunu ve her dönem düşünürlerinin de bu sorunlar çerçevesinde akılcılığı ve moderniteyi farklı yönlerden eleştirdiğini görürüz. Bu uzun süreli tartışma ortamından sanat alanı da etkilenmiş, sanatçılar, edebiyatçılar, şairler ürettikleri eserlerde akılcılık sorununu farklı açılardan ele almıştır. Bu uzun vadeli ve hala devam eden tartışma sürecini tüm detayları ile ortaya koymak bu tez için mümkün değildir. Ancak akılcı düşüncenin gücünün en çok hissedildiği modern zamanları, döneme yön veren düşünürlerin ve sanat akımlarının çerçevesinden inceleyebiliriz. Örneğin, Romantikler hızla değişen dünya karşısında korkuya kapılmış, makineleşen bir dünyada eski kültürlerin ve mitolojinin gizemlerine sahip çıkmıştır. Yüceltilen akıl ve ilerleme ilkelerine karşı delilik, acı çekme, vahşi tutkular ve ilkel inançlar Romantikler tarafından birer sembol olarak kullanılmış, kendi yarattıkları ütopyaları bu sembolleri kullanarak yüceltmişlerdir. Diğer taraftan, Baudelaire yaşadığı çağın Paris’inden çok etkilenmiş, hızla değişen bu şehre hem hayran kalmış hem de bu değişimin ardındaki modernite düşüncesini eleştirmiştir. Baudelaire bu zamanları en iyi analiz eden isimlerden birisidir. Başka bir bakış açısından Nietzsche, modern ahlakı köle ahlakı olarak yorumlamış, Batı sanatının ve düşünce dünyasının yıllardır akılcı düşünce sistemleri altında tutsak kalarak acı çektiğini öne sürmüştür.

Sanat dünyasında ise Avangard sanat, kendisinden önce dayatılan tüm değerlere karşı çıkmış, sanatı ve dünyayı baştan yaratmanın hayalini kurmuş, bu doğrultuda provokatif söylemler ve eserler üretmiştir. Avangardın genel olarak beslediği dünyayı değiştirme arzusu devrimci bir çizgidedir. Kapitalizme, savaşların vahşetine, burjuva

sınıfına karşı direnen Avangard, eleştirilerinin birçok bölümüne akılcılık düşüncesini de yerleştirmiştir. Sanatı iktidara hizmet eden faydacı bir anlayıştan ve burjuva beğenisinden kurtararak, onu özerkleştirmeye ve hayat ile bir hale getirmeye çalışan Avangard akımları, başta Dada ve Gerçeküstücülük olmak üzere, akıl hakkında inanılan birçok düşüncenin değişmesini talep etmişlerdir. Savaş sonrası yayılan nihilizm ortamında Dada, akılcı ve ilerlemeci ilkelerin başarısızlığını sert ve alaycı bir dil ile ortaya koymuştur. Gerçeküstücüler ise psikanalizi de kullanarak yaşamı kökünden değiştirmeye, farklı ve yeni algılar oluşturmaya çalışmışlardır. Beden, nesneler, arzular farklı bir gözden incelenmiş, bilinçaltının gizemleri yüceltilerek, kontrolsüz bilinçsizliğin ortaya koyduğu eserler makineleşen ve ruhsuzlaşan yaşama karşı birer direniş mekanizmasına dönüştürülmüştür. Avangardın son hamlelerinden sayılan Sitüasyonist Enternasyonal topluluğu ise burjuva değerlerine karşı sert bir söylem geliştirmiş, bu değerlere ait bilinen sözleri, medya ve tüketim kültürü görsellerini yapı-bozuma uğratarak değiştirmiştir. Bu hareketin öncülerinden Guy Debord yazdığı *Gösteri Toplumu* adlı kitapta kapitalist sistemi ve burjuva yaşam tarzını sert bir şekilde eleştirmiştir. Kapitalist sistemin imajlardan oluşan bir gösteri üreterek, her şeyin yerine sahtesini geçirerek bir algı yönetimi yaptığını, bu yönetimin sadece iktidar ve toplum arasında değil, bireyler arasında da oluştuğunu söylemiştir.

Tüm bu eleştiriler incelendiğinde, akılcılık, modernite, burjuva değerleri ve kapitalizm arasında ayrılmaz bir bağ olduğu görülür. Bu tez çalışmasında dikkatle üzerinde durulacak nokta da budur. Tarihteki modernizm ve yabancılaşma sorunlarını irdeleyen düşünürlerin ve yerleşik sistemlere karşı direnen sanatçıların işlerini incelerken temelde yatan akılcılık eleştirisine ve akıl yorumlamalarına dikkat çekmek.

Zamanına göre gerekli ve önemli bir adım olarak görülen Aydınlanma projesi, yarattığı değerler ile insanları özgürleştirmek istediği kadar onların tek tipleşmesine,

köleleşmesine ve bulundukları çevrelere ve kendilerine yabancılaşmasına da sebep olmuştur. Akılcılık, kapitalizme uzanan süreçte sürekli farklı çevreler tarafından incelenmiş, yeniden değerlendirilmiş ve sorgulanmıştır.

Bu tezde ilk olarak akılcı düşüncenin ortaya çıkışı araştırılacaktır. Bu düşünce tarzının şekillenme süreci, dönemin düşünürlerinin fikirleri ekseninde incelenecektir. Sonraki bölümde ise, erken modern zamanlarda akılcılığın ve modernitenin etkilerini bire bir yaşamış olan akımlara ve düşünürlere yer verilecektir. Romantizm akımına ve Baudelaire'in modernleşen Paris üzerindeki gözlemlerine, sanatı iktidar ve akıldan bağımsız kılma çabalarına ve modern hayat üzerindeki analizlerine geniş bir şekilde yer verilecektir. Sonrasında Nietzsche'nin modern ahlak ve köle ahlakı arasında kurduğu bağlam incelenecek, Nietzsche'nin Batı sanatı üzerindeki akılcılık hakimiyetini nasıl gördüğüne değinilecektir.

Dördüncü bölümde ise akılcılık, modernite ve kapitalizm bağlamında üretilen eleştiriler Avangard Sanat çerçevesinde ele alınacaktır. Dada akımının savaş sonrası dönemde oluşan çöküntülü ruh halini, aklın iflası olarak yorumlaması dönem içinde yapılan işlerden örnekler verilerek açıklanacaktır. Makineleşen dünyada artan yabancılaşma sorunu ve akıl ilkelerinin yetersiz kalma durumu Dadacıların alaycı ve karanlık üslupları çerçevesinde incelenecektir. Sonrasında aynı sorunların Gerçeküstücüler tarafından nasıl bir üslup ve teknikler çerçevesinde ele alındığı araştırılacaktır. Gerçeküstücülerin tüm bu sorunları irdelerken, yaşamı ve insan algısını kökünden değiştirme arzuları incelenecektir. Bu bağlamda Gerçeküstücülerin insan bedenini ve nesneleri nasıl yeniden yorumladıkları sanatçıların işlerinden örnekler verilerek açıklanacaktır. Son olarak Sitüasyonist Enternasyonal akımının burjuva değerlere karşı yönelttiği sert eleştiri ve eylemleri, rasyonelleştirilmiş şehir yaşamı ve kitle kültürü bağlamlarında ele alınacaktır.

2. AKILCI DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİ

Rönesans ve Aydınlanma'dan sonra Batı dünyası yeni bir şekle girmiş, bununla birlikte yeni bir dünya algısı ve insan kimliği oluşmuştur. Günümüzde bu kimlik üzerine yapılan tartışmalar hala sürmekte, postmodern düşünürler tarafından eleştirilmektedir. Bu kimlik akılcı bir insan kimliğidir. Bu bölümde akılcı düşüncenin Rönesans'dan başlayıp modernite projesine doğru yolculuğunu inceleyeceğiz. Bunun için öncelikle Rönesans düşünürlerinin felsefelerinden başlamalıyız.

Hristiyan dünyasında gelişen reformlar ile dini öğretiler sorgulanmaya, insan ve evren üzerine yeni tezler ortaya atılmaya başlanmıştır. Keşifler ile öğrenilen yeni teknikler, yeni buluşlar ve ortaya çıkan soylu sınıfının sanat ve bilime olan ilgisi, yeni düşüncelerin oluşmasına yön vermiştir. Bilim alanında yapılan gelişmeler, bu düşüncelerin doğumunda büyük rol oynar. Örneğin, Copernicus, Orta Çağ'da egemen olan evrenin merkezinin dünya olduğu görüşüne karşı çıkmış, dünyanın evrendeki sayısız yıldızdan sadece biri olduğunu söylemiştir. Galileo Galilei, dünyanın yuvarlak olduğu ispatlarken, Isaac Newton yerçekimi yasasını bulmuş, Bacon bilimsel yöntem ve bilimsel bilgiyi kavramlaştırmıştır. Bu tür gelişmeler, Katolik Kilisesinin dogmalarına karşı kazanılmış zaferlerdir. Bilim kendi alanında gelişirken, düşünürler arasında her türlü bilginin akıl yoluyla elde edilebileceği ve her bilginin de sorgulanabilir olduğu düşüncesi yayılmaya başlamıştır. Kilisenin yüceliği ve toplum yönetimdeki rolü tartışmaya açılmıştır. Yeni başlayan tartışma, kamusal yaşamın akla göre mi, belli bir dinsel inanca göre mi düzenleneceğidir.

Niccolo Machiavelli, Sir Thomas More, Francis Bacon gibi önemli Rönesans düşünürleri, kendilerinden sonraki kuşaklara “akıl” konusunda fikirlerini iletmeye başlamışlardır. Bu dönemde mutlak akıldan, özgün, bireysel akla geçişin ilk adımları

atılmaktadır. Bu şekilde de bilginin ve bilgi sahibi olmanın getirdiği gücün önemi dikkat çekmektedir. Rönesanslılar yaşadıkları çağdaki değişimin farkındadırlar. Bilimin gelişmesiyle, yeni teoriler doğuyor, kutsal metinler öznel bir göz ile tekrar okunuyor, kişisel yorumlar ve fikirler çarpışarak, heyecanlı bir tartışma ortamı oluşuyordu. Aynı şey dönemin resimlerinde de görülmektedir. Teokratik ve feodal bir bilinçten kalan kapalılık duygusu, yerini görkem ve sonsuzluğun hissedilebildiği perspektif tekniğine bırakır ve böylece birey bilinci netleşmeye başlar. Orta Çağ resimlerindeki yukarıdan gelen ilahi ışık, yerini Rönesans resimleri ile artık yatay olarak gelen doğal ışığa bırakır. Orta Çağ resimlerinde, nesnel aklın bir göstergesi olarak insan figürleri anlamsız bir dekor gibi bütünün bir parçasıdır. Rönesans resimlerinde ise bedenlerin bireysel varlıkları, duyuşal hazları ya da acıları, etten kemikten halleri ile daha doğal bir görünüme girmeye, birey bilincini oturtmaya başlamıştır. Ancak bu tabi ki bir geçiş evresidir. Bu dönemin bilim ve sanatla ilgilenen her bireyi, aslında yarı büyücü, yarı bilim adamıdır. Kiliseyi yadsıyıp bilime merak sararken büyüye yönelirler. Tanrının ihtişamlı eseri olarak kabul edilen evreni, panteist bir bakış açısı ile yeniden gözlemlemeye başlarlar. Bu durumu daha iyi anlayabilmek için dönemin İtalyan düşünürü Giordano Bruno'nun evren hakkındaki düşüncelerine bakmakta fayda var;

Bütün bunların yaşanılan içeriğini anlamak için, imgelemimizi çalıştırmamız gerekiyor: Gök kubbe serbest; yedi küresi ve bize yıldızlar boyunca uzaktan bakan ışıklarıyla “dünya soğanı” patlamış durumda. Katmanların ve kürelerin oluşturduğu bunaltıcı hapisane yerini kozmik maksimuma bırakmakta ya da bırakır görünmekte; tanrısal sonsuzluğa gömülen mistiğin dışında şimdiye değin insan asla böyle bir sonsuzluk izlenimi duymamıştı. (Bumin, 2010, s. 15)

Bu metin evrenin mutlak bir bilinçle yorumlanmasından, öznel gözle yorumlanmasına geçişteki panteist bakış açısını gösterir. Dini öğretiler çerçevesinde gözlemlenen evren (dolayısıyla da yaşam) artık daha bireysel yorumlara yerini bırakmaktadır. 16. yüzyıldaki bu akıl yönüyle incelenen doğa yorumu, 17. yüzyılda makine-doğa yorumuna dönüşecektir. Sonsuzluğun gizemli tanrıçası olarak görülen doğa, 17. yüzyılda bir düşüşe geçerek, bir makine olarak yorumlanacaktır. Eğer her türlü bilgi elde edilebilir ve sorgulanabilirse, doğanın sırlarına da ulaşılabilir düşüncesiyle, doğa insanın kullanımına ve sömürüsüne açık bir hale gelecek, insana yarar sağlaması gereken bir kaynak olarak görülecektir. Döneme göre, bu bilgilerin en değerlisi coğrafi bilgidir. Yeni yapılan keşifler ile yeni yerler keşfediliyor, bu da dünyanın gizemlerle dolu bir yer değil, bilinebilir ve ölçülebilir bir alan olduğu düşüncesini ortaya çıkarıyordu. Bu şekilde coğrafyayı (doğayı) kontrol altına almak, toplumları ve onları yönetecek bilgiyi de kontrol altına almak anlamına geliyordu. Bu dönemde coğrafi bilgi adeta bir meta haline gelmişti. Flaman ressam Marcus Gheeraerts The Younger tarafından yapılan Kraliçe Elizabeth resmi, bu duruma bir örnektir. Bu resimde Kraliçe Elizabeth, harita üzerinde durarak ulus üzerindeki hakimiyetini simgelemektedir. (Şekil 2.1.)

Dönemin düşünürlerinden, Francis Bacon doğa üzerinde güç sahibi olmayı bir hedef olarak yorumlar. Bütün bilgiler insana yararlı olmak, dünya üzerinde *regnum humanum* (insan egemenliği) kurmak için vardır. Böylece bütün bilgiler ve doğanın sırları, insanlığın refahına hizmet etmelidir. Bu düşünceler ilerleme düşüncesi ile olan yakınlığından ötürü erken modernite düşünceleri olarak düşünülebilir. Doğaya hakim olmak doğayı tanımaktan geçer. Doğa bilimleri insanı ve doğayı incelerken, nesneler üzerinde hakimiyet kurmaya yönelir. Bu eğilim gelecek zamanlarda insan üzerindeki hakimiyete dönüşecektir. Aynı zamanda, doğa hakkında bilgi sahibi olmak için doğa

algılanabilmelidir. Yani bilginin kaynağı doğadan çıkardığımız algılarımız, duyularımız, deneyimlerimizdir. Aklın deneyler vasıtasıyla elde ettiği bulgular, medeniyetlerin refahı için gerekli olan bilgidir. Bu şekilde bilginin kaynağı herhangi bir mistik öğretiden çıkarak, aklın kendisine yönelecektir.



Şekil 2.1. Queen Elizabeth I (The Ditchley Portrait) Marcus Gheeraerts The Younger

<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02079/Queen-Elizabeth-I-The-Ditchley-portrait>

Rönesans felsefesi Batı dünyasını köklü değişikliklere uğratmıştır. Ancak bu geçiş evresindeki düşünceler 17. yüzyılda netlik kazanacak, devamında Aydınlanma Devri ve Alman İdealizmi ile daha farklı boyutlara ulaşacaktır. Aristoteles ile başlayan Rasyonalizm, 17.yy'da yeni bir şekil almıştır. Rönesans ile başlayan doğa-bilim düşüncesi, 17.yy felsefesinde Tanrının, evrene ve insanın özüne bir düzen verdiği düşüncesidir. Özümüzde mükemmel bir tanrısal tasarım vardır ve bu en doğru bilgidir. Bu bilgiye de ancak akıl yoluyla ulaşılabilir. Bu şekilde, 17. yy rasyonalizmi için, akıl ilkelerinin evrensel ve zorunlu olduğunun düşünülmesi diyebiliriz. Akılcılık konusundaki bu ısrarlı düşüncelerin en büyük savunucusu, dönemin önemli

filozoflarından Descartes'a aittir. Kendisi aynı zamanda modernitenin öncülerinden olarak görülür. Kendi geliştirdiği Kartezyen yöntem bilimi ile doğru bilgiye ulaşmak için şüphe duyulmasını, sorgulanmasını söyler ve bunun nasıl yapılacağına dair kendi şemasını oluşturur. Bu şema ile doğru olan bilgiye ulaşırken birçok sorgulama yapılır, birçok şeyden şüphe edilir ve en sonunda o mutlak gerçek bilgiye, herkes için yararlı ve doğru olan bilgiye ulaşılır. Bu bilgi zaten özümüzde mevcuttur ancak ona ulaşmak için akılsal bir yöntemden, şüpheden ve araştırmadan faydalanılır. Yolun sonunda ulaşılan bilgi, aklın tüm gücünü kullanarak ulaşıldığı için mutlak doğru bilgidir. Zaten Descartes'a göre bilimsel araştırmalarda bulunmak, Hristiyanlık içinde hayırlı bir davranıştır. Dönemin makine-doğa felsefesini benimseyen Mersenne yazılarında bu durumdan şöyle bahseder;

Eğer pratik olmasaydı, bilimler çok önemli bir süslemeden ve yararlılıktan yoksun kalmış olurlardı. İtiraf etmek gerekir ki, Tanrı da kendisinin üretmiş olduğu şeyleri taklit etmemizi ister... Çünkü her bilim bir Tanrı verisidir ve bize yalnızca kuramcının aklını hoşnut etmesi amacıyla, boşu boşuna verilmiş olmayıp diğer insanlara yararlı olacak bir biçimde kullanılması için verilmiştir. (Aktaran: Bumin T. , 2010, s. 35)

Burada bilginin yararlı olması gerektiği üzerine yapılan vurgu dikkat çekicidir. 17.yy felsefesinde, doğuştan gelen özümüzdeki bilgi inancı Aydınlanma Felsefesi'nde değişikliğe uğrar. Bu dönemdeki yaygın düşünce, hiçbir bilginin doğuştan gelmediği, aksine herşeyin sonradan kazanıldığıdır. Dönemin en önemli tartışmaları eşitlik ve özgürlük kavramları ekseninde dönmektedir. Akıl ve duyuların tekrar incelenmesi ile birlikte Aydınlanma Felsefesi, evrensel ölçekte geçerli bir bilim ve kültür yaratma amacına yoğunlaşır. Bu amaca göre herşeyin tek ölçüsü insan ekseninde değerlendirilmelidir. Bu düşünce ileriki yıllarda Alman İdealizmi'nde farklı şekilde ele

alınacaktır. Aydınlanma Felsefesi'nin önemli düşünürlerinden John Locke, Aydınlanma'nın gerçek kurucusu olarak kabul edilir. John Locke'un düşünceleri o denli önemsenmiştir ki, İngiliz Anayasası 1930'lara dek onun öğretilerine dayanmıştır. Fransızların 1871' de kabul ettikleri anayasa da Locke' un ürünüdür (Aydın, 2002, s. 153). Locke' un düşüncelerine göre, insan doğuştan bilgilere, hazır düşüncelere sahip değildir. Yani Descartes'ın özümüzdeki doğru bilgi düşüncesine karşı çıkar. Locke için, doğru bilgiye ulaşmak için duyularımız, algımız ve deney yöntemleri geçerlidir. Her kültürün normları farklı olduğu ve her bireyin de dünyayı algılama şekli farklı olduğu için, insanlar tek tek farklı bireyler olarak düşünülmelidir. Bu farklılık, algımızı, duyularımızı, değerlendirmemizi, düşüncelerimizi ve yaşama biçimlerimizi de farklı kılar. Ancak Locke, insanda doğuştan bazı ortak eğilimlerin de olduğunu söyler. Bu ortak eğilimler, acıdan kaçma ve haza yönelmedir. Locke, erdem konusunda ise en büyük erdemın bir otoriteye bağılı olmak olduğunu söyler. Ona göre erdem sağılayan üç temel otorite vardır. Bunlar, tanrı, devlet ve dindir. İnsanın bu otorite ve erdem kaynaklarına karşı koyması anlamsız bir davranıştır. Ancak bu otoritelere boyun eğme şekli de bir köle gibi değil, özgür ve gönüllü bir şekilde olmalıdır. Zaten Locke için, insan doğuştan bu tür otoritelere bağlanma özelliğine sahiptir. Ancak her birey farklı alışkanlıklar ve eğilimler gösterdiği için toplumda çatışmalar çıkması doğaldır. Bu yüzden toplumsal yaşamda siyasal ve dinsel hoşgörü toplumun temel ilkeleri olmalıdır.

Yönetim, doğal durumlarda herkesin kendi davasının yargıcı olmasından doğan tatsız durumlarda bir çözüm aracıdır. Yönetim anlaşmazlıkta taraflardan birini oluşturuyorsa, çözüm kendiliğinden ortadan kalkar. Çünkü hem yargıçtır hem de davacı. (Aktaran: Aydın, 2002, s. 157).

Bu sözleri ile Locke bireysel seçimlere saygı duyulmasını, çatışma

durumlarında ise yönetimin (iktidarın) problem çözücü niteliğine, dolayısıyla da bir otorite unsurunun gerekliliğine dikkat çekmektedir. Bu dönemin diğer büyük düşünürü Jean-Jacques Rousseau yaklaşan modernitenin adımlarını seslendirmektedir. Hatta kendisi *moderniste* sözcüğünü 19. ve 20. yüzyıllarda kullanılacağı biçimde kullanan ilk kişidir (Berman, 2014, s. 30).

Görülüyor ki Aydınlanma Felsefesi düşünceleri, insanların özgür iradelerini ve haklarını güvence altına alan bir yönetim şekli tasarlamayı amaçlamaktadır. Akıl kavramının, toplum yönetiminde merkez noktasına gelmesi Alman İdealizmi'nde farklı şekilde yorumlanacaktır. Bu bölüm akıl kavramının genişletilmesi ve sonraki kuşaklarda modernite olarak anılan kavramın oluşmasında çok önemlidir. Bu kritik anlara öncülük eden en önemli düşünürler Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer ve G.W. Friedrich Hegel'dir. Bu dönem düşünürleri de, tıpkı Aydınlanma düşünürleri gibi mutlak, herkes için geçerli, yetkin bir felsefe ve yönetim biçimi tasarlamaya çalışmışlardır.

Kant insanların körü körüne itaat etmelerini istemez, bu yüzden akıllı özne olarak kullanmanın yollarını arar. Kant için, insan bir makinenin dışlisi olduğunda akıl özne olarak kullanılmaktadır. Bu demek oluyor ki, bireyler toplumda bir rol üstlenince, asker, doktor ya da politikacı gibi görevler aldıklarında seçme özgürlüklerini gerçekleştirerek, toplum refahına katkıda bulunurlar. Bu şekilde akıl özne olarak kullanılmış olur. Bu düşünce, modern hayattaki uzmanlaşma durumuna güzel bir örnektir. Ancak çağımız düşünürlerinden Foucault bu düşünceye karşı çıkar. Bu durumda akıl, yaratılmış belirli alanlara göre şekillenmekte, özgürce kullanılamamaktadır. Yani ortada gerçek bir seçim yoktur (Foucault, 2000, s. 178). Kant aklın bilme gücü hakkında da ilginç teoriler üretmiştir. Kant'a göre aklın bilme gücü sınırlıdır. Üç tür olgusal bilgi kaynağı vardır (Aydın, 2002, s. 179); Birincisi

Fenomenler Dünyasıdır. Burası tüm duyuşal deneyim ve algılarımızın kaynağıdır. İkincisi ise Ahlak Dünyasıdır. Bilimsel bilgi ve bilim yasalarının üretildiğı alandır. Üçüncü olarak ise Noumenler Dünyası, yani tümüyle olgusal duyular üstü bir dünyadır ve bu dünyadaki bilgileri akıl yolu ile kavrayabilmemiz mümkün değildir. Burada Kant, aklın sınırlarını kabul eder. Ona göre nesnelerin sadece görünüşlerine ve işlevselliklerine ilişkin bilgi sahibi olabiliriz. Nesnelerin özüne ise ulaşamayız. Yani Kant için, bir nesnel gerçeklik, bir de aklın ulaştığı gerçeklik (ussal gerçeklik) vardır. Bu noktada dönemin diğer büyük düşünürü Hegel farklı bir düşünce sunar. Hegel için, insan aklıyla nesnel gerçeklik aynı şeydir. Ussal olan, nesnel gerçeklikten çıkarılan bir sonuç değil, gerçekliğin ta kendisidir. Kant akıl ve nesnel gerçekliği iki ayrı boyut olarak düşünürken, Hegel bu iki boyutu birleştirmektedir. Bu mantıkta, Hegel için tarih de bugüne dek oluşmuş olan gelişimlerin ürünüdür. Tarihin ilerleme ve gelişme kavramları ekseninde, devam eden olayların mutlak sonuca ulaşma gayreti olarak yorumlanması modernite projesinin adımlarındandır.

Hegel tarihsel düşüncenin ilerleyişini dört ana bölüme ayırmıştır. (Aydın, 2002, s. 186) 1) Doğu düşüncesi, 2) Grek düşüncesi, 3) Roma düşüncesi, 4) Alman düşüncesi. Hegel için Alman düşüncesi, düşünce evriminin son evresidir. Bu düşünce ile ulaşılan sonuç, herkes için mutlak bir doğrudur. Bu doğru da yasa ve devlet otoritesi olmadan özgürlüğün olamayacağıdır. Aydınlanma dönemindeki akıl odaklı liberalleşme düşünceleri, Hegel ile otokratik bir hal alarak, iktidara hizmet eden bir araç halini almıştır. Hegel' e göre, devlet yurttaş için değil, yurttaş devlet için vardır. Herkesin tek tek bireysel seçimleri önemli değil, devletin egemenliğinin korunması önemlidir. Kısaca devlet, evrensel aklın simgesidir. Nasıl ki Tanrı dünya üzerinde hakimiyet sahibiyse, devlet de toplum üzerinde hakimiyet sahibidir. Hegel için ahlak da akıl ile aynı çizgidedir. Ahlaksal bir eylem, evrensel olarak doğru kabul edilen

aklın istenci ile uyum içinde olmalıdır. Akıl dışına çıkan her türlü fikir, eylem ve varoluş biçimleri insanın kötülüğünü istemektedir. Toplumsal istenç ve onun yansıması olan yasalar da insanı ahlaki doğrulara götürür. Yani, toplum ve devlet için faydalı olan şey, akılsal ve ahlaksaldır. Tarihi bir ilerleyiş olarak düşünen Hegel'e göre, devletler için son kararı da tarih verir. Yunan, Roma ve German İmparatorluğu'ndan sonra sırada Prusya (Almanya' nın o dönemki adı) vardır. Özgür bilgiye ve pragmatik akıla ulaşmış olan Almanlar, aklın ve ilerlemenin çağını en iyi temsil etmiş halktır. Hegel'in bu düşünceleri, onun çok farklı yorumlanmasına yol açmıştır. Bu bağlamda Hegel için, aklın merkezinde özne vardır. Toplum da bu öznel akıl merkezi ile yönetilmelidir. Devletin kutsallığını sert bir şekilde savunan Hegel için, bireyler bir nevi otoritenin, yani devletin hizmetkarlarıdır. Burada hem Kant, hem de Hegel düşüncelerinde ortak bir durum görürüz. Bu ortaklık, faydacılıktır. Bireyler toplumda çeşitli roller üstlenerek, iktidarın sürekliliğini sağladıkça, toplumsal refah ve bireylerin özgürlüğü garanti altına alınacaktır ve yaşam daha zengin ve kaliteli bir hale gelecektir. Akıl, iktidarın çizdiği alanlar içerisinde kendi öznelliğini gerçekleştirmekte, bu da evrensel doğru olduğuna inanılan değerler çerçevesinde olmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, Aydınlanma projesinin ürettiği değerlerin evrensel olmasıdır. Aydınlanma felsefesinde her sorunun tek bir doğru yanıtı vardır. Üretilen değerlere kesin doğru gözüyle bakılır ve bu doğrular kendi normlarını üretir. Bu normlar tüm insanlık için, onları özgürleştirmek ve yaşamı zenginleştirmek amacıyla geçerlidir. Jean Jacques Rousseau, insanların özgür olmaları için baskılanmaları gerektiğini düşünür. Fransız Devrimi'ndeki jakobenler Rousseau'nun bu düşünceleri doğrultusunda hareket etmiştir.

Francis Bacon ise, *New Atlantis* adlı ütöpik yapıtında, yalnızca beyaz ırk erkeklerinden oluşan seçkin bir topluluktan bahseder. Bu topluluk bilgi, ahlak ve

bilim alanlarında söz sahibi olacak ve toplum üzerinde manevi bir iktidar kuracaktır (Harvey, 2014, s. 27). Görülüyor ki, akıl Hegel'den sonra tamamen araçsallaşarak kendi başına bir olgu olmaktan çıkmış, yönetim ile paralel düşünülen bir olguya dönüşmüştür.

Geniş bir çerçeveden bakacak olursak, akıl kavramının Rönesans zamanlarında başlayan yolculuğu aynı zamanda modernitenin de yolculuğudur. Mutlak akıldan çıkılarak, toplumun merkezine öznenin yerleştirilmesi, dünyanın nesnelleştirilmesi ve herşeyin bireylerin refahı için bir araç olarak yorumlanması, bize moderniteyi getirmiştir. Birçok düşünüre göre, aklın sorgulanmasıyla birlikte modernite de başlamıştır. Marshall Berman' a göre, 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına dek uzanan evrede insanlar modern hayatı yeni yeni deneyimlemeye başlamıştır (Berman, 2014, s. 29). Aydınlanma düşüncelerinin etkileri ile Fransız Devrimi ve akabinde oluşan Amerikan Devrimi ile modernliğin somut örnekleri gerçekleşmeye başlar. Artık toplumlar tamamen akıl odaklı yönetilmekte, eski dünyaya ait inançlar, mitoloji ve hurafe olarak yadsınmakta, Sanayi Devrimi ile yeni bir sanayi toplumu yaratılarak, makine odaklı yaşamlar, ağırlaşan iş güçleri, sınıflar arası ayrımın keskinleşmesi ile tamamen akıl ve makine toplumları tasarlanmaktadır. 20. yüzyıl ve sonrasında ise artık modern kültür tüm dünyaya yayılmış ve kanıksanmıştır. Akılcılık ve modernite paralel bir şekilde aynı hedefe doğru ilerlemişler, öznel akıl toplumu ve herkes için geçerli olan akılcı insan normları yaratmışlardır. Aydınlanma projesi ile evrensel olarak kabul edilen bilim, ahlak ve hukuk modernite ile geliştirilmiş, ilerleme düşüncesi altında tüm dünyaya yayılmaya çalışılmıştır.

Aydınlanma' nın düşünceleri, Hegel ile kırılma noktasına gelmiştir. Hegel' in akıl odaklı katı düşünceleri sonradan varoluşçular tarafından yadsınmıştır.

Kierkegaard, Hegel' in bireyi tamamen önemsizleştirip, onu nesnel ve evrensel bir sistem için araç haline getirdiğini söyler (Cevizci, 2010, s. 935). 20. yüzyılda felsefe bu şekilde iki kola ayrılmıştır. Bu ayrılma noktası, Aydınlanma ile başlayan akıl sorununun, iktidar konusuna gelmesidir. Sartre, Merleau-Ponty, Althusser gibi isimler Marksist bir çizgide, Hegel' in izinden gitmiş, insanı sistemin otoritesine bağımlı kılmıştır. Nietzsche' nin açtığı yoldan giden düşünürler ise sistemi reddetmiş, insan varlığının her türlü otoriteden bağımsız gelişebileceğini öne sürmüştür. Bu yolda gidenlerden en önemlileri, Bataille, Foucault, Deleuze ve Guattari gibi düşünürlerdir. Postmodern düşünürler akılcı düşüncenin etkisi altında olan modernizmi birçok yönden eleştirmiş, yeni kavramlar üretmişlerdir (Yakupoğlu, 2014).

Kısaca özetlemek gerekirse, Aydınlanma' nın getirdiği nesnel dünya ve öznel akıl geleneği bugün hala tartışılmaktadır. Tüm bu bağlamlar düşünüldüğünde de, moderniteyi ve akılcılığı birbiri ile paralel olgular olarak görmek gerekir. Postmodern düşünürler, Aydınlanma geleneğinin uyanışından beri toplumun merkez noktasına akıllı yerleştirerek bireylerin belirli normlar altında disipline sokulduklarını düşünürler. Frankfurt Okulu düşünürleri Adorno ve Horkheimer gibi isimler ise, akılcılığın sonuçlarının doğa tahribatlarına, ırkçılığa, modernleşme hareketleri ile yerlerinden edilen insanlara vardığını savunur. Max Horkheimer *Akıl Tutulması* kitabında akılcılığın dayatmalarından şu şekilde bahseder;

Bu görüş, insan ve amaçları da içinde olmak üzere bütün varlıkları kapsayan bir sistem ya da bir hiyerarşi oluşturmayı amaçlıyordu. Bir insanın hayatının akla uygunluk derecesini belirleyen, bu bütünlükle arasındaki uyumdu. Bireysel düşünce ve davranışların ölçütü, sadece insan ve amaçları değil, bu bütünün nesnel yapısı olacaktı. (Horkheimer, 2010, s. 56)

Albert Camus, Sartre, Kierkegaard gibi varoluşçu düşünürler akıl odaklı

toplumun manevi dünyayı yok ettiğini ve insanların kendi yaşadıkları evrene yabancılaşarak, nihilizmin pençesine düştüklerini anlatır. Nietzsche çok önceden bu durumu *Tanrı öldü* diyerek anlatmıştır. Modernleşme ve akılcılık düşüncesinin yayılması ile mitolojiler güçlerini kaybetmiş, makineleşen, akıl odaklı toplumlara geçişin önü açılmıştır. Artık yeni çağ nesnel akıl ile yönetilen bir çağ değil, öznel akıl ile yönetilen, faydacı ve ilerleme düşüncesi ile maddeleşen bir çağdır. Ayrıca kendisi modernleşme hareketlerine karşı direnen Romantik akımları da ihtiyacımız olan bir tedavi olarak adlandırmaktadır (Aksakal, 2015). Düşünce dünyası akılcılık konusunda çalkalanırken, sanat dünyası da boş durmamıştır. Modernleşme hareketlerinin ilk adımları sayılan Rönesans' dan beri, akılcılığa karşı direnen sanat akımları hep olmuştur. Romantiklerden, modern sanata ve avangarda kadar, sanatçılar, edebiyatçılar ve oyun yazarları sürekli olarak moderniteyi ve iktidarı sorgulamış, kavgalarının en derinlerinde de hep akıl kavramı ile yüzleşmişlerdir.

3. MODERN ZAMANLARDA MODERNİTE KARŞITLIĞI

Akılcılık karşıtı düşünceleri incelemek istiyorsak, akılcılığın etkilerinin en çok hissedildiği zamanlara yani erken modern zamanlara bakmalıyız. Bu tezde akılcılığın ve modernitenin sorgulanırken aynı zamanda deneyimlendiği zamanlara odaklanacağız. Bu yüzden ilk başta Romantizm akımı bizim için bir başlangıç noktasıdır. Dünyanın hızla değişmeye başladığı bu evrede Romantikler değişimin farkına varmış ve bunu korku dolu gözlerle izleyerek, eski kültürlere, mitolojiye, ütopyalara ve aklın ezip geçtiği masallara ve inançlara sarılmışlardır. Romantik tepkiyi genişçe analiz ettikten sonra, iki büyük düşünürün incelemelerine değineceğiz. Baudelaire ve Nietzsche Avrupa’da hakim olan akılcı düşünce ve modernizmi gözlemleyerek, karşı çıktıkları noktaları kendine has üslupları ile belirtmişlerdir. Özellikle Baudelaire’in yaşamakta olduğu yıllarda Paris derin iç karışıklıklar yaşamış ve şehir yapısı hızla değişime uğramıştı. Akılcı ilkeler ve teknikler ile adeta baştan tasarlanan Paris’in hem sokakları hem yaşayan vatandaşları ve sanatçıları da bu değişimden etkilenmiştir. Nietzsche ise yaşadığı çağın yarattığı ahlak anlayışını sorgulamış, bunu iktidar ve sanat olguları bağlamında detaylıca incelemiştir. Bu yüzden Romantizm akımı, Baudelaire’in modern yaşam analizleri ve Nietzsche’nin modern ahlak ve akılcılık incelemeleri, bize akılcılık karşıtı düşünceleri anlayabilmemiz açısından iyi bir özet sunar.

3.1. Moderniteye Karşı Romantik Direniş

Romantizm hareketi akılcılığa karşı direnen ilk harekettir. Endüstriyelleşen, eski inançların hurafeler olarak sayıldığı toplumlarda düşünürler, şairler ve sanatçılar eski dünyanın gizeminin kaybolması karşısında korkuya kapılmışlardır. Karşılarında ilerleme düşüncesi ile endüstri yönünden gelişen toplumlar, artan çalışma saatleri ile

yorucu ve zor koşullar altında çalıştırılan insanlar, hayatın ve sanatın pragmatik yönden ele alınarak, her şeyi fayda getirecek bir şekilde tasarlama girişiminde bulunan bir toplum yapısı vardır. İlerleme düşüncesini farklı yönlerden eleştiren Romantik gelenek, kökünde dayatılan akılcı düşünce ve burjuva değerlerine karşı olduğu için, bu geleneğin çağımıza kadar geldiği ve hatta devam ettiği de düşünülebilir. Gerek akılcılık ve ilerleme düşüncesi karşısında ilk direnen akım olduğu için, gerekse de aktardığı geleneğin çağımıza kadar ulaşması bakımından, Romantizm bu tezde mutlaka incelenmesi gereken bir konudur.

3.1.1. Romantik estetiğin doğuşu

Romantizm akımının ortaya çıkması modernizm ile paraleldir. Aydınlanma Devri'nin getirdiği düşünceler ile akılcı yönetim şekli, toplumları akılcılık üzerinden şekillendirmeye başlamış ve bunun etkisi ağır bir şekilde insanlara geri dönmüştür. Eski dünyaya ait her türlü düşüncenin yozlaşmış, geçersiz ve hurafe sayılmasıyla inançlar ve mitolojiler yadsınmış, ilerleme adına iş güçleri ağırlaştırılarak sınıflar arası ayrım keskinleşmiş, şehirler akılcı bir yöntem ile yeniden tasarlanarak endüstriyelleşme ve makineleşmenin önü açılmıştır.

Fransız Devrimi'nin gerçekleşmesine yön veren Aydınlanma düşünceleri, monarşiyi yıkarak yerine cumhuriyeti getirmiştir. Ancak akıl tabanlı düşünce modeli olan cumhuriyet de verdiği sözleri tutmamış, Fransa' da uzun ve kanlı bir süreç başlatmıştır. Aydınlanma'nın akılcı, pozitivist ve materyalist düşüncelerinin sürdürüldüğü bu modernizm dönemi, bilimsel gelişmelerin yükseldiği, eşitlik ve kardeşlik düşüncelerinin yayıldığı, fakat aynı zamanda büyük şahsiyetlerin toplumlar üzerinde baskısının arttığı, insanların tek tipleştirildiği, büyük isyanların ve kanlı devrimlerin yaşandığı uzun bir süreçtir. Romantizmin gelişimi de bu modernite sürecine bir tepki olarak başlamıştır. Avrupa'da yaşanan feodal düzenden modern

kapitalist düzene geçişteki uzun yolculuk boyunca Romantizm farklı şekillerde gelişmiştir. Ali Artun, bu dönemi şöyle tarif eder;

Devrimlerin eşitlik vaadine rağmen, egemenlik ve “evrensel haklar”, sonunda hep yönetenlerin malı olmuştur. “Evrensel bir özne olarak insan” ideali, hümanist ilkeler, hep lafta kalmıştır. Örneğin kadınların ve sömürge halklarının siyaset yapma hakları, egemenlik hakları yoktur. Kendi devrimlerini göklere çıkaranlar, onu örnek almaya yeltenen sömürge halklarını ezmeye girişirler. (Artun A. , 2011, s. 23)

Bu süreçte romantizmin ilk yazılı kullanımı, İngiliz Rönesansı sırasında, 1652'de olmuştur. Kelime “Sıradışı”, “yoğun”, “benzersiz”, “uç noktada” gibi anlamlar taşımaktadır. Kelimenin Fransa ve Almanya' da kullanımı farklı anlamlardadır. “Romantique” kelimesinden önce Fransızca'da, “yaban”, “alışılmadık olan”, “maceralı” anlamlarına gelen “romanesque” kullanılmaktaydı. “Romantique” kelimesinin gerçek anlamda dile getirilişi ise Jean Jacques Rousseau tarafından 1777'de olmuştur (Aksakal, 2015, s. 16).

3.1.2. Sanatın özerkliği

Jürgen Habermas, iki yüz yıldır modernliğin modernliğe karşı bir söylem ürettiğini ve bunun da “Aydınlanma'nın dar kafalılığını aydınlattığını” söyler (Aktaran: Artun A. , s. 23). Romantizm de bu modernlik karşıtı söylemlerin öncüsü konumundadır. Amerikalı sanat eleştirmeni ve tarihçi, Thomas McEvelley sanatta Romantik eleştirinin Kant ile başladığını söyler. Kant, sanatı teorik ve pratik akıldan kopararak ona özerklik vermiştir. Romantikler de sanatın bu özerklik durumunu destekleyerek, sanatın egemen bilgi rejimine hizmet etmemesi gerektiğini savunmuşlardır. Bu düşünce son avangard hareketlerine, Sitüasyonist Enternasyonal'e ve akabinde gerçekleşen 1968 ayaklanmalarına kadar devam etmiştir. Her ne kadar

Kant, Romantiklerin aklın egemenliği karşısındaki duruşlarını saygısızlık olarak nitelese de, Romantikler onun dũřuncelerini kendi saflarında kullanmaktan çekinmemiştir. Kant için, gũzelin amacı, amaçsız olmasıdır. Birşeyin gũzel olup olmaması, dışarıdan bir yerden, bilim veya etik değerler merkezinden, iktidarın belirlediği ilkeler tarafından yönetilemez. Fransız yazar Thophile Gautier, yazılarında bu konudan “Hayır sizi gidi ahmaklar, roman bir çift ayakkabı değildir, drama da demiryolu değildir” diyerek bahseder (Aktaran: Artun A. , 2015, s. 107). Burada adı geçen ahmaklar burjuvazidir. Yani modern dũnyada yönetimi ele geçirmiş, merkezi aklı ve bilgiyi kullanan kesim. Walter Benjamin ise Romantiklerin “Aydınlanma'nın tersine, biçimi sanatın bir gũzellik kuralı, bu kurala uyulmasını da yapıtın hoşnutluk verici ya da yũceltici etkisinin zorunlu bir önkoşulu olarak kavramadıklarını” söyler (Benjamin W. , 2013, s. 135). Romantiklerin sanatı özerkleştirme çabaları ile, sanat hem sarayın ve onun devamı olan burjuva rasyonalizminin hem de kilisenin himayesi altından çıkmaya başlamıştır. Bu kopuş ile sanat zgũr bir yaşama işaret vermektedir. Önceden iktidar normlarına hizmet eden sanat, artık zgũr toplumlara, daha doğal, smũrũsũz, mitolojinin ve inançların bũyũsũnũ yitirmedideği bir hayata karşı ışık yakmaktadır. Romantiklerin kurduğu ütopyada, insanlar yabancılaşmaya uğramayacaktır. Dũnya hala mitlerin ve gizemlerin bũyũsũnũ taşıymaktadır. Bu topik zlem, Romantik eserlere gizemli semboller, mitolojiye yapılan göndermeler ve yoğun duygular ile taşınır. Akılcılaşan dũnyaya karşı Romantikler gizemi, bũyũyũ, mitolojileri ve masalsı anlatımları bir direniş unsuru olarak kullanırlar.

3.1.3. Ütopya Vaadi

Romantiklerin sanatın özerkliği konusunda Kant'dan etkilendiklerini söylemiştik. Kant, kendi çağdaşı olan Hegel ile bu noktada ayrılır. Hegel sanatın da

diğer herşey gibi ulus devlete hizmet etmesi gerektiğini savunur. Ayrıca Hegel'in felsefesinde ulus devlet tarihte aklın en yüksek ve nihai biçimidir. 17. yüzyılda Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'nin oluşumu bir ulus devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurum olarak düşünülür (Kreft, 2011, s. 23). Bu akademinin yücelttiği klasizme savaş açan romantizm, sanatın kökten bağımsızlığına inanır ve iktidarın dayatmacı bilgisini sanat üzerinde uygulamayı reddeder. Önceden Théophile Gauthier'nin de yazılarında desteklediği gibi, sanatı ahlaktan ve siyasetten uzaklaştırma eğilimleri, sanatı apolitikleştirme çabaları değildir. Bu hamleler, devrim sonrası yeni kapitalizm ve ulus devletçilik dünyasına yönelik radikal eleştirilerdi. Bu yeni dünya hem vahşi yönetim tarzı hem de tinsellikten yoksun olması sebebiyle eleştiriliyordu. Dolayısıyla Romantikler akılcı bir dünya ile kavgaya ederken bir tinsellik, bir ütopya sunarak insanlarda oluşan yabancılaşmayı ortadan kaldırmaya çalışmışlardır. Bu düşünce yeni bir sanat dini kavramını ortaya çıkarır. Richard Wagner'e göre modernite toplumda bireyleri birbirinden ayırmış, yalnızlaştırmıştır, ancak Romantizm onları bir araya getirebilecek, bütünleşmiş bir toplumu tekrar yaratabilecek güce sahiptir. Vincent Van Gogh ise modern toplumlarda artık yerleşik dinlerin yaralara derman olamadığını ancak bu yaraları iyileştiren yeni bir sanat dini düşüncesi olabileceğini söyler (Kreft, 2011, s. 35-36).

Romantizmin özünde akılcılıkla mücadele ettiğini biliyoruz. Akılcılığın en büyük özelliklerinden biri, doğayı ve insanı pragmatik bir mercekten inceleyerek, fayda çıkarmaktır. Doğadan fayda sağlayan bu düşünce biçimi, bireylerin yaşamlarından da fayda sağlamaya çalışır. Romantizm bu düşünceye karşı olarak insan varlığının bütünlüğünü savunur. İnsan yetileri bölünemez ve sömürülemez, herhangi bir amaç ve otoritenin faydası uğruna kullanıma açılmaz. Schiller modern hayatın insanları birbirinden ve doğa arasındaki uyumdan kopardığına inanır.

Makineleşen bir toplum git gide doğadan ve doğal olandan uzaklaşmaktadır. Karl Marx ise modern hayatın getirisi olan sanayi toplumunun işçileri yabancılaşmaya ittiğini söyler. Kendi elleri ile ürettikleri eşyalar ve eserler, işin sonunda satışa çıkarılır ya da piyasanın içine yönlendirilir. Bu şekilde işçiler üretimlerinden koparılır ve kendi emeklerine yabancılaştırılırlar. Romantikler, modern iş makinelerini de emek sürecini parçalayan, işçinin emeğinden ruhu söküp alan, ürünü şeyleştiren aletler olduklarını düşünürerek yadsır. Marx, entelektüel ve sanatçıların da proletaryanın mensupları olduğunu söyler ve bu durumu kendi sözleriyle şöyle anlatır;

Ancak iş bulabildikleri müddetçe yaşarlar ve... ancak emekleri sermayeyi arttırdığı müddetçe iş bulabilirler. Kendilerini parça parça satmak zorunda olan bu işçiler diğer her ticari mal gibi birer metadırlar dolayısıyla rekabetin iniş çıkışlarına, piyasanın dalgalanmalarına tabidirler. (Aktaran: Berman, 2014, s. 164)

Romantiklerin ütopyasında ise sanat özerktir ve kimse sanatçının ve zanaatçının üzerinde egemenlik sağlayamaz. Sanatçı, emek sürecini, çalışma tekniğini ve üreteceği şeyi baştan sonra kendisi kurgular. Bu düşünceler, 19. yüzyılın sosyalist ütopyelerine yön vererek, Saint-Simon, Fourier, Marx, William Morris, Oscar Wilde gibi isimleri etkilemiştir. William Morris, ütöpik çalışması *Gelecekte Anılar*'da modern uygarlıktan nefret ettiğini açıkça söylemekte, bu uygarlığın ruhu ve emeği alınıp satılabilir bir metaya dönüştürdüğünü söylemektedir. Yine 19. yüzyılın Proudhon, Kropotkin ve Bakunin gibi önemli anarşist isimleri de birçok düşünür tarafından Romantikler olarak değerlendirilmektedir. Kendi kurguladıkları anarko-liberter sistem ve mevcut ekonomik düzene yaptıkları muhalefet ile, tasarladıkları ve hedefledikleri dünya romantizm coşkularıyla özlem duyulan, modernite öncesi dönemlerin dünyasıdır. İngiliz tarihçi ve düşünür Peter Marshall, anarşizmi

“imkansızı istemek” olarak yorumlar. Bu durum Romantiklerdeki ütopyacılık geleneğinin ilk romantiklerden 20. yüzyıl sol akımlarına ve günümüze kadar devam ettiğini göstermektedir.¹

Emeğin kutsallığına, mitlerin canlılığına, iktidarların despotluğundan uzak, makineleşmemiş modernite öncesi toplumlardaki zamanları özleyerek, bu özlemi gelecek tutkusuyla birleştiren Romantikler, birgün mutlaka hedefledikleri ütöpik günlerin geleceğine inanmışlardır. Romantikler için mitoloji de ütopyayı destekleyen, ütopyacılık ruhunu canlı tutan bir unsudur. Mitoloji yabancılaşmaya karşı günlük hayatı renklendiren, hayal gücünü canlı tutan ve romantik direniş açısından sınırsız sembol sunabilecek güçlü bir alandır. Bu yüzden, Romantizm için ütopya ve mitoloji arasında güçlü bir bağ vardır. Schlegel, mitolojiye ve ütopyaya olan inancından şöyle bahseder; “Bir gün insanlar, tanrısal güçlerini yeniden keşfedecek ve hala gelmesi beklenen Altın Çağı tanıyacaklardır. İşte mitolojiden beklediğim budur” (Aktaran: Artun A. , 2015, s. 112) .

3.2. Baudelaire’in Modernite Analizleri

Charles Baudelaire yaşadığı dönemin Paris’ini olağanüstü bir göz ile gözlemlemiştir. Gelişmekte olan Paris, şehir olarak hızla değişmekte, bu değişim insanların yaşamlarını, yeni kültürlerin ortaya çıkmasını da etkilemektedir. Sıra dışı bir yaşam süren Baudelaire bu hızla değişen şehir yaşamını en derin noktalarına kadar gözlemlemiş ve yaşamış, döneme hakim olan ilerlemecilik düşüncesini farklı yönlerden eleştirmiştir. Aynı zamanda bir sanat eleştirmeni olan Baudelaire, değişen koşulların sanat üzerindeki etkisini de gözlemleyerek sanatı faydacı bir bakış açısından kopararak, hayatın kendisine doğru yöneltilmesi gerektiğini, sanatın

¹ Adı geçen kişilerin yaşadıkları dönemdeki fikirlerini etkileyen süreçleri Romantizm ve modernleşme dinamikleri açısından ele alan daha detaylı bir araştırma için bkz. Aksakal, H. 2015.

özerkleşmesini savunmuştur. Baudelaire, şehir yaşamının karanlık noktalarını överek, sıradan ya da dışlanmış insanları övgülerle göklere çıkarmış, bu şekilde akılcı söylemlerin normlarına karşı kendi kahramanlaştırdığı insanları koymuştur. Modernite ve akılcılık birbiri ile hep paralel giden unsurlar olduğu için ve Baudelaire bu iki unsuru da çok iyi incelediği ve farklı düşünceler öne sürdüğü için kendisinden ve düşüncelerinden bahsetmek gerekir.

3.2.1. Baudelaire'in modernite eleştirisi ve sanatta özerklik düşüncesi

George Simmel, Charles Baudelaire'i modernitenin ilk sosyologu olarak tanımlar (Aktaran: Artun A. , s. 44). Gerçekten de Baudelaire yaşadığı çağın Paris'ini müthiş bir şekilde gözlemleyerek, şehirde yaşanan hızlı değişme tanık olmuş, insanlar üzerindeki etkilerini de şehrin en üst sınıflarından en alt tabakalarına kadar bire bir görmüş, deneyimlemiş ve bunları eserlerine aktarmıştır. Baudelaire'in Paris'i hem teknoloji ve ticaret açısından hızlıca değişen bir kent hem de politik çalkantılarla dolu, isyanların patlak verdiği bir kenttir. Bastırılan isyanlar ve iç karışıklıklar sonrası harabeye dönen kent yeniden yapılmış ve Paris hızlı bir şekilde değişime uğramıştır. Tüm bu gelişme ve kaos nüfusun da artmasına sebep olmuş, sokaklar kalabalıklarla, caddeler hızla akan trafikle tanışmıştır. Baudelaire'in tanıklık ettiği bu yaşam, günümüzde modern kent hayatı olarak sayılan yaşamın ilk örneklerindendir. Buradaki modern kelimesi önemlidir çünkü Paris'in kent hayatı, önceki yüzyıllardaki şehir yaşamından farklıdır. Hegel, ölümünden kısa bir süre önce Paris'i ilk ziyaret ettiğinde, eşine izlenimlerini şu şekilde yazmıştır;

Sokaklarda dolaştığımda, insanların tıpkı Berlin'dekilere benzediğini görüyorum; Aynı giysiler, aşağı yukarı aynı yüzler, aynı manzara. Tek bir farkla: Yoğun bir kalabalık içindeler... (Aktaran: Benjamin W. , 2014, s. 97)

Modernleşme hareketleri ile Paris bir nevi baştan yaratılmış ve kullanılan bu

model zamanla tüm dünyada şehir planlamacılık adına benimsenmiştir. Şehirlerin rasyonel olarak planlanması yaşam alanlarına verdiği şatafat ve işlevsellik kadar, birçok insanın hayatını da derinden etkilemiş, bireylerde yabancılaşmanın artmasına ön ayak olmuştur. Baudelaire yaşadığı şehrin görkemine ve hareketli yaşamına her ne kadar hayran kalsa da, modernleşmenin tahribatlarını da yaşamı boyunca eleştirmiş, şehrin verdiği çöküntülü ruh halini kendisinde ve eserlerinde yaşatmıştır.

Aydınlanma düşüncesinin getirdiği akılcılık ile moderniteyi birbirinden ayıramaz olarak düşündüğümüz için, Baudelaire modernite eleştirileri bakımından önemli bir yerdedir. Baudelaire yaşamakta olan modernizm ile ideolojik modernite düşüncesini birbirinden ayırmıştır. Kaynağını akılcılıktan, bilimsellikten ve ilerlemeden alan ideolojik ilerlemecilik düşüncesine karşı çıkar ancak yaşamakta olan modernizmin sosyal olgularını sanata aksettirir. Bu bölümde Baudelaire'in modernite eleştirilerini, sanayileşme, materyalist toplum ve burjuvaya karşı olan düşüncelerini inceleyeceğiz. Ancak öncelikle, Baudelaire'in Paris'ini oluşturan etkenlerden bahsetmekte fayda var.

Baudelaire'in gençlik yıllarında Paris politik olarak çalkantılıdır. 1848 Haziranı'nda 25.000 kişi ordu tarafından öldürülmüş, III. Napoleon'a iktidar yolu açılmıştır. 1850'lerin sonlarında Baudelaire ünlü eseri *Paris Sıkıntısı* üzerinde çalışırken III. Napoleon ve valisi Eugène Haussmann, Orta Çağ'dan kalmış bu şehri değiştirmeye başlamıştı. O gün için devrim sayılacak dolaşım sistemleri ve *boulevard* adı verilen dev bulvarlar düzenlenmeye başlanmıştı. Bu bulvarlar ile at arabalarının dolaşım hızı artıyor, trafik ve ticaret yükseliş kazanıyordu. Caddeler boyunca açılan cafeler, restoranlar, dükkânlar ile sokaklar insanlarla dolup taşıyor, güçlenen ticaret ile nüfus hızla artıyordu. Her bir caddenin sonuna anıtlar yapılıyor, böylece şehrin içinde dolaşmak görkemli bir yolculuğa dönüşüyordu. Bulvarlar sadece ticareti

güçlendirmekle kalmıyor, aynı zamanda yeni isyan olasılıklarına karşı barikat kurulmalarını engellemek, orduların ise daha rahat ve sistemli bir şekilde caddelerden geçişler yapmasına olanak sağlıyordu (Berman, 2014, s. 206).

Tüm bunlar bir şehri rasyonel yönden tasarlayanın göstergeleridir. Şehirler, bireylerin yaşam kalitelerini arttırmak amacıyla tasarlandığı kadar, politik amaçlara hizmet eder şekilde de tasarlanmaktadır. Ancak şehirdeki bu hızlı gelişim, birçok insanın da hayatını olumsuz etkilemiştir. Yeni inşaatlar yüzlerce binanın yıkımına ve binlerce insanı evlerinden ayrılmaya zorlamıştır. Nüfusun hızla artışı ve yerlerinden edilen insanlar ile işsizlik oranı da bir o kadar yükselmiş, kent merkezi dışında kalan bölgelerde kolera ve tifo salgınları başlamıştır. Baudelaire'in en canlı modernlik eleştirilerinden birine 1855 tarihli *Modern İlerleme Fikrinin Güzel Sanatlara Uygulanması Üzerine* adlı denemesinde görülebilir. Burada sadece modern ilerleme fikrine değil, modern düşünüş biçimine de saldırır.

Şeytandan kaçarcasına uzak durmak istediğim, pek revaçta olan bir hata daha var. 'İlerleme' ülküsünden söz ediyorum. Doğa ve Tanrı'nın izni dışında, bugünün felsefesinin icat ettiği bu karanlık fener – bu modern fener tüm bilgi nesneleri üzerine bir kargaşa akını yağıdır; özgürlük kaynayıp gidiyor, ceza (châtiment) yok oluyor. (Aktaran: Berman, 2014, s. 191)

Baudelaire burada tıpkı kendisinden önceki Romantikler gibi, modernliğin tinsel olan herşeyi yok ederek, dünyayı maddeselleştirmesi karşısında endişe içindedir. Baudelaire'de sanattaki özerkleşme fikrinin oluşmasında 1848'de yaşanan düş kırıklığının da etkisi vardır. Önceleri sanatın ahlaktan ve faydadan ayrılamayacağını savunurken, 1848'de Paris'de yaşanan şiddet olayları yüzünden fikirleri değişir (Artun A. , s. 12). Kendini ve sanat anlayışını tamamen iktidara hizmet eden ahlak, bilgi ve akıl kavramlarından yalıtır. Sanat herhangi bir iktidarın

amaçlarına uygun yönde şekillenmemeli, tek başına özerk varoluşunu gerçekleştirmelidir. Yaşamı ve sanatı ilerleme fikrinden soyutladığı gibi, bir adım daha ileri giderek sanatçıyı geçmiş ve gelecek bağlamından da çıkarır. “Sanatçının tek kaynağı kendisidir... Sadece kendi güvenliği için ayak direr. Çocuksuz ölür. Kendi kralı, kendi papazı, kendi Tanrısı olmuştur.” (Aktaran: Berman, 2014, s. 192) O zamanlara dek süregelen sanatın iktidara ve iktidarın bilgisine hizmet etmesi düşüncesi, Baudelaire'de daha da ileri giderek, sanatı tamamen bireyin kendi iç dünyasına yerleştirilir. Zaten Baudelaire için hayal gücü akıldan çok daha üstün ve yücedir. Kendisi dünyayı da hayal gücünün yarattığını söyler ve 1859 Salonu üzerine yazdığı yazıda, “Madem ki dünyayı imgelem yaratmıştır, öyleyse dünyaya imgelem hükmetmelidir” der (Aktaran: Artun A. , 2014, s. 26). Romantizmde öne çıkarılan sanatçının mizacı burada sanatçının imgelemi ile yer değiştirir. Romantiklerden beri süre gelmekte olan sanatın özerkliği düşüncesi Baudelaire'de imgelem üzerinden devam eder. Hayalgücüne olan bu hayranlığının temelinde Baudelaire'in gerçekliğin temsili olan şeylere karşı olan tepkisi yatar. Bunun temelinde de tabii ki modernitenin getirdiği endüstriyelleşme ve teknoloji karşısında köleleşen toplumların ve sözlerini tutmayan burjuvazinin yarattığı kötü durum vardır.

Baudelaire çevresini saran makineleşmiş, materyalist toplumun durumundan memnun değildir ve böylece sanattaki materyalizmi ve akılcılığı da red ederek, sanatta gerçeğin temsilini yapma durumuna karşı çıkar. Gerçekçilik ve ideal güzellik faydacı bir akılın ürünüdür. Modern ressamı hayal ettiklerini değil, gördüklerini resmettikleri gerekçesiyle yadsır. O'nun için sanat “varolanı temsil etmek için faydasız ve usandırıcıdır.” Şöyle devam eder; “Çünkü var olan hiçbirşey tatmin etmez beni... Düşlerimdeki canavarları kesinkes ehemmiyetsiz olan şeylere yeğlerim.” (Aktaran: Berman, 2014, s. 193) Sartre, Baudelaire'deki doğanın kopya edilmesine karşı

tepkinin altında, çağdaşları Auguste Comte, Saint-Simon ve Marx'ın da paylaştığı anti-natüralist akımın yattığına inanır. Aralarındaki farklılıklara rağmen her üç düşünürün de hedefledikleri, insanın kendi kaderini eline alarak doğa koşullarına boyun eğmeden, kendi yolunu çizmesi, kendi gerçekliğini yaratabilmesidir. Bu yüzden Baudelaire'in de gözde sanatçıları Poe, Rabelais ve Goya gibi gücünü imgelemenden alan sanatçılardır.

Baudelaire'in bu tutumu geleceğin sanatçıları arasında da görülür. Kandinsky gibi 20. yy sanatçıları maddesel gerçeklikten tamamen arındırılmış “soyut” eserler üretmişlerdir. Özellikle Kandinsky'nin *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı eseri yer yer Baudelaire'in düşünceleri ile benzerlikler barındırır. Kandinsky ilerleme fikrinin toplumun dört bir yanını sardığı, materyalizmin insanları ruhsallıktan koparıp uyuşturduğu, böyle bir zamanda da sanatın adi ihtiyaçlara hizmet ettiğini söyler. Buradaki adi ihtiyaçlar, sanatın sanayi ve iktidara fayda sağlaması için kullanılmasıdır.

Böyle zamanlarda sanat, adi ihtiyaçlara hizmet etmekte, maddi amaçlar için kullanılmaktadır. Özünü somut gerçeklerde arar, çünkü daha yüce bir şeyden haberi yoktur. Tek amacı nesneleri yeniden üretmektir ve aynı şeyleri üretip durur. 'Ne?' sorusu ortadan kalkar, yalnızca 'nasıl?' sorusu kalır. Bu maddi nesneler hangi yöntemle yeniden üretileceklerdir? Bu sorudan başka bir doğru yoktur. Sanat ruhunu kaybetmiştir. (Kandinsky, 2015, s. 35)

Schlegel'e göre de sanat aklın dayattığı sınırları kabul edemez. Schlegel sanat ve miti aynı ölçekte değerlendirir. Mit, “Bilincin bir türlü kavrayamadıklarının, hayal gücünün o güzel dağınıklığının, insan doğasının ilksel kaosunun” merkezidir (Aktaran: Artun A. , 2015, s. 110). Hayal gücünü kuvvetlendiren her element mitlerin gizemli mirasından gelmektedir. Baudelaire akılcı toplumun herşeyden fayda

sağlamasını, tinselliği de maddecilik yararına kurban etmesini kendi dizeleriyle, hayalgücünden ilham alarak şu şekilde eleştirir;

Ey giysilerine ağlayan hilkat garibeleri!

Ey gülünç göğüsler! Maskelere yaraşır gövdeler!

Ey eğri büğrü, cılız, göbekli ya da pörsük bedenler,

Yarar tanrısının, amansız ve serinkanlı,

Çocukken, tunçtan bezlerle kundakladığı! (Aktaran: Orfila, 2012, s. 82)

Gerçek güzelliğin dehşet verici şeylerde olduğunu düşünen Baudelaire, burada “yarar tanrısı” diyerek akılcı düşünüşün pragmatizmini eleştirirken, bedensel anormallikler ve çirkinlikleri abartarak, hayal gücünün korkunç derinliklerinden örnekler verir. Baudelaire sanatçının bireyselliğine ve hayal gücünden beslenmesine vurgu yaparken, bir taraftan da gerçek sanatın şehirde ortaya çıkabileceğini söyler. Modern sanatçı evini, kalabalığın, çokluğun, devinimin sonsuz akışında, sürekli işleyen hayatın ortasında kurmalıdır. Yani metropolde. Modern sanatçının görevi, şehirde yaşanan dönüşümlere kendi ruhunu ve duyarlılığını koymak ve bu patlayıcı hissiyatı kendi yapıtlarında hayata geçirmektir. Yani, modern sanatçılar modernizmi desteklemez ama teşhir eder. Modern sanatçının bu tasviri ancak 20. yüzyılda gerçekleşecek, fütürizmde, dadacılıkta kendini gösterecektir. Ayrıca, çağının sorunlarının farkında olan ve onu teşhir eden sanatçı acı çekmeyi seçmiş sanatçıdır. Çünkü modern zamanlar yıpratıcıdır. Baudelaire'in kendi değimi ile *spleen*'dir. Usanç, yılgınlık, bıkkınlık, sıkıntı. Modernliğin materyalist düşünce şekli kitlelere bunu hissettirir. Bunların farkında olan sanatçı da acı çekmeye mahkumdur. “Bütün sanatçılar acı çeker ve bu acı sanatçıların güzellik ve adalet duyguları geliştiği ölçüde büyür” der Baudelaire (Aktaran: Artun A. , 2014, s. 76). Théophile Gautier de 1868'de

Kötülük Çiçekleri'nin üçüncü baskısı için hazırladığı tanıtma yazısında bu konudan, “Adına yazıncılık denen o acılı yaşama kendini adayacak kişiyi öyle iç karartıcı, öyle eğreti, öyle acınacak bir yaşam beklemektedir ki!” diye bahseder (Aktaran: Orfila, 2012, s. 85). Baudelaire çağının ahlak normlarına uymayan bir yaşam sürmüş ve frengiden ölmüştür. Frengi sahibi olduğundan da uzun süre boyunca haberdar olmuştur. Baudelaire'in çağının sıkıntısını hem aklında hem de vücudunda hissetmiş ve bunu politik söylemlerine de yansıtmıştır. Susan Sontag, zamanın anti-demokratlarının frengiyi korkunç olduğu kadar aşağılayıcı bir hastalık olarak gördüklerini ve bu hastalığı “eşitlikçi bir çağın kutsallığı yadsıyışını yerden yere vurmak için” kullandıklarını yazar (Aktaran: Orfila, 2012, s. 80). Baudelaire ise 1848 barikatlarında sokaklardayken, içinde devrim coşkusunu yaşamaktadır. Bu coşkusunu anti-demokratların frengi üzerinden yaptıkları söyleme karşı bir söylem oluşturarak, “Evet, yaşasın devrim! diyorum; yaşasın yıkım! (...) Hepimiz nasıl ki kemiklerimizde frengi besliyorsak, damarlarımızda da cumhuriyetçi ruh taşıyoruz; demokratik ve zührevi bir iltihabımız var” diyerek anlatır (Aktaran: Artun A. , 2014, s. 19). Burada ayrıca görülebileceği gibi Baudelaire için önemli olan devrimin kendisidir. Modernizmin yıkıcılığını sanatına ve hayatına aksettiren modern sanatçılar, Baudelaire'den sonra avangardı yaratacaktır. Sanatçının çağdaşı olduğu toplumun sıkıntılarını farketmesi ve acı çekmesi ile Giorgio Agamben'in “çağdaş kişi” hakkındaki yorumları arasında paralellik kurulabilir. Giorgio Agamben, kendi zamanının sıkıntılarını gören, bu sıkıntılara karşı çözümler arayan kişinin, çağına mesafeli olsa da o çağda yaşadığını biliyorsa, çağdaş bir kişi olacağını söyler.

Kendi zamanıyla mükemmelen çakışmayan, çağın taleplerine de uymayan ve bu yüzden, bu anlamda, güncel olmayan kişi, gerçekte kendi zamanına ait ve çağdaştır; fakat bilhassa bu nedenle, bilhassa bu irtibatsızlık ve bu anakronizm

aracılığıyla, kendi zamanını görme ve kavrama konusunda başkalarından çok daha yeteneklidir. (Agamben, 2013, s. 42)

Baudelaire modernite eleştirilerine yazılarında da yer verir. *Paris Sıkıntısı* yapıtındaki *Yoksulların Gözleri* buna bir örnektir. Bu hikayede bir adam, sevdiği kadına neden ondan soğuduğunu açıklamaktadır. Yakın zamanda yaşadıkları bir anıdan bahsetmeye başlar. Bu anıda, hikayedeki çift yeni yapılmış bulvarlardan birinde bir kafenin terasında oturmaktadırlar. Bu bulvar henüz yeni yapılmaya başlandığı için hala yıkıntılarla doludur. Fakat kafe yine de tüm ihtişamını sergilemektedir. Baudelaire bu kafedeki lüksü ve görkemi romantik bir dille hem yüceltir hem de yerer. Kafalarında meyveler taşıyan kişileri peri kızlarına benzeterek, “Oburluğa pezevenklik yapan koskoca bir tarih ve mitoloji” diye betimler (Aktaran: Berman, 2014, s. 204). Burada sevgililer mutlu bir şekilde otururken birden dışarıdaki fakir bir aile ile göz göze gelirler. Paçavralara bürünmüş bir şekilde, bir baba, genç bir çocuk ve bir bebek tam karşılarında durmuş, kafedeki lüksün ve bolluğun keyfini yaşayan insanlara imrenir gözlerle bakmaktadırlar. Bakışlarında düşmanca bir tavır yoktur, kaderlerine boyun eğmiş bir şekilde, kafedeki ihtişama uzaktan imrenerek bakmaktadırlar. Bu yüzden hikayedeki adam bu durumdan utanır. “Biraz utanmıştım bizim için fazla büyük olan kadehlerimizden ve sürahilerimizden” diyerek durumun adaletsizliğinden ötürü hissettiği utancını dile getirir. Ancak kadın bu durumdan rahatsız olmuştur. “Dayanamıyorum bu fincan gözlü adamlara! Müdüre söyle de kovsun şunları” der kadın. Hikayenin anlatıcısı olan adam, bu yüzden sevgilisinden soğumuştur. Bu olay onu öfkелendirdiği kadar üzmüştür de. “İnsanların birbirini anlaması ne kadar güç, düşünceler ne kadar aktarılamaz” diyerek hayıflanır.² Bu yapıttaki modernite eleştirisinin en önemli kilit taşı, anlatılan hikayenin bir bulvarda

² Charles Baudelaire’in *Yoksulların Gözleri* adlı hikayesinin aktarıldığı kaynak için bkz. Berman, M. *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, s. 203-205

geçiyor olmasıdır. Bulvar Haussmann Paris'inin önemli bir modernleşme özelliğidir. Yeni yapılan bulvarın hala yıkıntılarını tutuyor olması, orada hala hayatta kalmaya çalışan, gidecek bir yer bulamayan fakir aileyi ortaya çıkarır. Ayrıca bulvarların oluşmasıyla şehir içindeki akış hızlanmıştır. Önceden sadece mahallelerine kapanmış olan fakir insanlar artık her yerdedir. Kaldırımlar her sınıftan insanın bir biri ile karşılaştığı yerlere dönüşmüştür. Sınıf ayrımının bu kadar keskinleştiği bir dönemde, sürekli yerlerinden edilen fakir insanlar başlarının çaresine bakmak zorunda bırakılmıştır. Burada kadının yoksul ailenin varlığından rahatsız olmasının nedeni yatmaktadır. Sorun ailenin onlara nefret dolu gözlerle bakması ya da imrenmeleri değil, sorun onların gitmemesi, hala görünür olmalarıdır. Modernleşen şehrin gizlemeye çalıştığı her şey, her türlü yöntemle rağmen yine de gün yüzüne çıkıyor, yine de görünür oluyordur.

3.2.2. Baudelaire estetiğinde modern figürler

Modernleşme ile toplumlar artık birer “tasarım” olarak görülmeye başlanır ve bu tasarım akıl, bilim ve ilerleme ilkeleri tarafından incelenip değerlendirilir. Sanat da bu ekseninde akademinin öğretileri altında varolur. Baudelaire ise metropoldeki modern hayata gözlerini diker. Sanatçının şehrin içindeki yaşamı bir tasarım değil, bir “oluş” olarak ele almasını düşünerek, şehrin her türlü varoluş biçimlerini gözlemler ve modern hayattan kahramanlar yaratır. Baudelaire, modern hayatı ele alan ressamların rasyonel konularla, siyaset ve zaferlerle ilgilendiğini düşündüğü için, sanatçının dikkatini şehrin yeraltı kısımlarına, görülmek istenmeyen yerlere de vermesi gerektiğini düşünür. Baudelaire'in modern hayat kahramanları her zaman şiirlerinde varolmuştur. Onlar *Kötülük Çiçekleri*'dir. Walter Benjamin'e göre, “Kahraman, modernizmin hakiki öznesidir. Başka bir deyişle modernizmi yaşamak kahramanca bir yaradılış gerektirir.” (Aktaran: Artun A. , 2014, s. 11) Kenar mahallelerin berduşları,

kumarbazları, hayat kadınları, dilencileri, seraserileri Baudelaire'in gözünde modern hayatın kahramanlarıdır ve modernlik deneyimini yaşatırlar. Baudelaire modernliği bir tasarım değil, oluş olarak gördüğü ve her zaman şehrin sakladığı lüks görüntüsünün ardındaki gizemi aradığı için, yeraltı dünyası da Baudelaire için gizemlerle dolu, kahramanca bir dünyadır. Baudelaire 1846 Salonu üzerine yazısında şöyle sorar;

Antik zamanların idealleştirilmesinden başka bir şey olmamasına rağmen, koca klasik geleneğin yıkılmasından sonra ne olacak? Endişeye yer yoktur; modern zamanlar da en az öncekiler kadar, yüce temalara, destansı niteliklere ve kendine özgü güzellik formuna sahiptir. (Aktaran: Çubuk, 2012, s. 41)

Sanatçının gerçek yuvasının şehir olduğunu düşünen Baudelaire'in burada yazdığı gibi, modern zamanların antik zamanlardaki kahramanlıklardan bir farkı yoktur. Sanatçının görevi bu zamanlara tanıklık edip, akademinin tek yönlü dayatmasından kendini kurtararak, şehirde yaşanan tüm süreçli ve her türlü varoluşu kendi yapıtlarında hayata geçirmektir. Baudelaire'in modern hayat kahramanları ve karakterleri, modern zaman içinde yaşadıkları, ilerlemenin yıkıcılığı içindeki dirençlerini korudukları için kahramandırılar ve varoluşları ile ilerleme düşüncesine ters durumlar oluştururlar. Baudelaire bu kahramanları kendi şiirsel hayal gücünün odağına yerleştirir. Şiirlerinde bu kahramanlar sık sık görülür. Böylece şehrin kenar mahallelerinde yaşayan kahramanlar, Baudelaire'in estetik manifestosunun sembollerine dönüşürler. Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* kitabının ilk düşündüğü başlık *Lezbiyenler*'dir (Artun A. , 2014, s. 12). 19. yüzyıl endüstrisi kadınları da endüstride rol almaya çeker. Bu durum başlarda kadınların erkekler ile eşit statüye gelmesi olarak yorumlanır ancak asıl amaçlanan iş gücünün artmasıdır. Baudelaire kendi lezbiyenini bir ahlaksızlık anıtı olarak sunar ve adeta yerin dibine batırarak

yüceltir. Kadının bu yeni erkeksi doğasına cinsel bir vurgu yaparak, onu endüstrinin yarattığı “kadın” normunun karşısında diker. Kadınları sadece sıradan bir yurttaş olarak çalışan varlıklar olarak görmek isteyen düşünceye karşı, lezbiyen çalışmayan ve tamamen farklı bir arzu kulvarında olan, “çalışan kadın” normu dışında bir figürdür. Böylece estetik olarak modernizm, endüstriyel ve akılcı modernizme meydan okur. Aynı şekilde Baudelaire'in yapıtlarında *femme fatale*, yani öldüren kadın figürü de yüceltilir. Femme fatale, Baudelaire ve Gautier gibi yazarların, Moreau ve Rossetti gibi ressamların da resimlerinde ortaya çıkmıştır. Femme fatale, üretimin fetişleştirildiği endüstri toplumunda hiçbir şey üretmeyen bir kadındır. Aile ve evlilik normlarına uymayan bir figürdür. Böylelikle ataerkil düşüncenin, norm dışı yaşam süren kadınlara karşı geliştirdiği korku ve düşmanca tavrın yarattığı bir semptomun karakterize edilmiş halidir. Baudelaire ile yüceltilen femme fatale, eril sistemin ve ilerlemeci endüstrinin karşısında yer alarak, yine Baudelaire'in estetik modernizminin sembollerinden biri olur (Büyükgöze, 2005). Kent yaşamı içinden başka bir kahraman da paçavracı (chiffonnier) olarak karşımıza çıkar. Paçavracı, Paris'i gündüzden geceye dolaşır, çöplerini karıştırır, işine yarayabileceği şeyleri kendine ayırır. Baudelaire paçavracıyı israfın kaydını tutan bir kişi olarak anlatır.

İşte başkentte günün çöpünü toplaması gereken adam. Büyük kentin savurup attığı, kaybettiği, ayaklar altına aldığı, kırıp döktüğü her şeyi topluyor, ayıklıyor, sınıflandırıyor. İfratın ve israfın kaydını tutuyor. Dikkatli dikkatli seçiyor, ayırıyor; endüstri tanrıçasının dişleri arasında yeniden şekle girecek olanları biriktiriyor... Bütün günlerini başıboş dolaşmak ve uyak aramakla geçiren genç şairler gibi, başını sallaya sallaya, kaldırım taşlarına toslaya toslaya geliyor. (Aktaran: Artun A. , 2014, s. 13)

Paçavracı ve şair arasındaki benzetme, 20. yüzyıl avangardının felsefesi olan,

sanatın hayatın içinde erimesi düşüncesi için mükemmel bir örnektir. Paçavracı burada hem modern hayatın yıkıcılığından arta kalan israfı bir belge niteliği olarak kaydını alıp sunmakta, hem de vaktini aynı ilham arayan bir şair gibi kullanmakta, şehri gezmekte, gizlenen kiri ve yıkımı ifşa etmektedir. Lezbiyenler, fahişeler, paçavracılar, yan kesiciler ve daha birçok Paris'in karanlık sokaklarını mesken edinmiş kişi Baudelaire şiirinde kahramanlaştırılarak yüceltilirler. Her biri modernliği afişe eden aktörlerdir. Her biri estetik modern manifestonun sembolleridir. Baudelaire'in kahramanlarının yanı sıra, modern hayatta modernliğe karşı duruşlar sergileyen karakterler de vardır. Bunlar bohemler, dandyler ve flâneurlerdir. Baudelaire için bohemler, sanatın hayatın kendisi olduğu ütöpik bir dünya sanki gerçekleşmiş gibi yaşarlar. 1830 sonrası başlayan dönemde romantizm akımı ve dolayısı ile de ütopyalar yükselişe geçer. Bu dönem birçok sanatçı ve şairin bohem hayatı yaşadığı bir dönemdir. Hemen hemen hepsi böyle bir yaşam tarzında ömürlerini tamamlamış, geri kalanları ise en azından gençliklerini Bohemya'ya adanmışlardır.

Marx'a göre bohemler devrim düşmanıdır. Onları burjuva sınıfından farklı görmez. (Artun A. , 2014, s. 15). Damadı Lafargue'ye göre ise, bohemler tam tersi bir şekilde devrimci ve anarşisttir. Kural tanımayan, kendi bireyselliklerine özgü tavırlarıyla kendilerini aşşağılayan toplumun bir hiç olduğunu gösterirler. Bohemlerin yaşama şekli, şana, şöhrete ve bunların yayın piyasası tarafından istismar edilmesine karşı bir direniştir. Bu yönden bohemler sanatın akılcılık ve endüstrinin herşeyden fayda sağlaması için kullanılmasına karşı çıkan Romantikler ile aynı kulvarda sayılabilir. Zaten Bohemya ütopyası da, Romantik gelenekten gelen ütopyacılık düşüncesinin bir yankısıdır.

Baudelaire'in bir başka modern hayat kahramanı da dandydir. Sözcük olarak

dandy İngiltere çıkışlı bir kelimedir. Londra konuşma ağzına ait olan dandy, 1813-1816 zamanlarında seçkin ve züppe dönemini anlatmak için kullanılmıştır. Çağdaş İngilizce’de ise, tüm zamanını ve parasını dış görünüşüne harcayan adam ve gülünç bir şekilde sık sık kullanılan olarak tanımlanır (Çubuk, 2012, s. 15). Dandynin ortaya çıkışı, Avrupa’da sosyal sınıfların keskinleştiği, aristokrasinin düşüşe geçerek yerini burjuvaziye bırakmaya başladığı zamanlara denk gelir. Walter Benjamin dandynin ortaya çıkışı ile ilgili *Pasajlar* adlı yapıtında şöyle söyler;

Dandy, dünya ticaretinde lider konumunda olan İngilizler’in yarattığı bir tipti. Bütün yeryüzünü saran ticaret ağı, Londra’daki borsacıların elindeydi; bu ağın delikleri düşünülebilecek en çeşitli, en beklenmedik ve en çok görülen titreşimleri algılayabilmekteydi. Tüccarın yapması gereken, bunlar karşısında harekete geçmek, ama tepkilerini belli etmemektir. Böylece ortaya çıkan iç çatışkının üstesinden gelme işini dandyler aldılar. Bu üstesinden gelme eylemi için gerekli olan anlamlı idmanları geliştirdiler. Ani tepkileri gerginlikten uzak, dahası iyice rahat davranışlarla ve mimiklerle birleştirdiler. (Aktaran: Çubuk, 2012, s. 16)

Dandyler, kişiliklerinde ve dış görünüşlerinde mükemmeli arayan, bunu giyim tarzları ve tavırları ile topluma gösteren, kendilerini nesneleştirerek bireysel bir anıta dönüştürme gayreti içinde olan insanlardı. Onlardaki bu bireyci estetizm aslında yöneticilerin dayattığı genel estetik ve yaşam biçimleri ile ters düşüyor, dandyler de bu durumu kendileri için bir avantaj olarak görerek, insanları sürekli olarak şaşırtmanın, kendi bireysellikleri ve farklılıklarını özenle yaşamanın gururu ve kibirini taşıyorlardı. Dandyler toplumdaki yaşamları kadar edebiyat ve şiirde de varolmuşlar, sanatın değişimine bireysel varoluşları ile yön vermişlerdir. Paris’in dandyler ile tanışması Prens IV. George’un baş danışmanlığını yapmış George Bryan Brummell

(1778-1840) ile olur. Kendisi orta sınıfa mensup olmasına rağmen, kendi geliştirdiği giyim tarzı, üzerinde bolca düşündüğü tavırları ve üslubu, iyi eğitim görmüş olması ve kraliyet ailesinden tanıdıkları sayesinde İngiliz aristokrasisinin içine girmeyi başarmıştır. Brummell dönemine göre farklı ve şık görülen kıyafetleri, çökmekte olan aristokrasiye has davranışları ile merak edilen ve özenilen bir karakter yaratıyor, yeni bir erkek tipini oluşturuyordu. Brummell'in geliştirdiği dandylik, “sosyal dandylik” olarak adlandırılabilir. Brummell ile moda haline gelen dandylik ve bu modanın mensupları kulüplere ve salonlara gider, bakımlı ve temiz kıyafetleri ile kalabalıklarda boy gösterir, herkesi kendilerine hayran bırakırlardı. Brummell'in başlattığı sosyal dandy figürü, Puşkin, Byron, Oscar Wilde ve Coco Chanel gibi isimlere ilham olur. Brummel, İngiltere'de aristokrasinin çöküşü, artan borçları ve sarayın gözünden düşmesi ile 1816'da Paris'e taşınır. Brummel'in biyografisini yazan Jules Barbey d'Aurevilly de Brummel kadar bir dandydir. Brummel'in hayatını dramatikleştirerek yazan Barbey, ekonomik olarak en sıkıntıda olduğu zamanlarda bile beyaz eldivenlerini giymekten vazgeçmemiş, yıkılıp giden aristokrasinin hayaletini kendi üzerinde taşımaya özen göstermiştir (Artun A. , 2014).

Baudelaire'in dandy algısı, Brummel ve Oscar Wilde gibi isimlerin dandy yaşamlarına göre daha farklı ve daha asidir. Baudelaire'in kendisi de bir dandydir. Sartre, Baudelaire'in yirmili yaşlarında kaleme aldığı *Fanfarlo* romanındaki baş karakter Samuel Cramer'in aslında Baudelaire'in kendisi olduğunu ve bu romanın bir nevi itirafname olduğunu ileri sürer. Romanda Samuel karakteri şöyle tasvir edilir;

Samuell'in soylu ve saf bir alnı var, gözleri kahve kadar parlak, burnu muzip ve alaycı, dudakları küstah ve şehvetli, çenesi kare biçiminde ve zorba, saçları kendini beğenmişçesine Rafaelimsi. Aynı zamanda büyük bir miskin, tutkun bir kederli ve mutsuz bir ünlü. Çünkü yaşamında, olgunlaşmamış

düşüncelerden başka hiçbir şey olmamış. Çevresinde hiç duymadan ısıldayan tembellik güneşi, gökyüzünün ona verdiği deha parçasını buharlaştırıyor ve yiyip bitiriyor. (Aktaran: Dinçer, 2007, s. 27)

Bu tasvirde Samuel'in soylu görünümüne ve etrafında parlayan tembellik güneşine vurgu yapılır. Tembelliğe, çalışmamaya rağmen soylu bir görüntüye sahip olmak klasik bir dandy tasviridir. Ayrıca tembellik ve çalışmama durumu yüceltilerek modern hayatın karşısına konmuş olur. Baudelaire ve başka dandyler, kendilerini inşa ettikleri özel varoluşları ile cinsiyet kimliklerini de karmaşaya sokarlar. Aynı romanda Samuel, “bir kadın gibi, erkek arkadaşlarının da aklını başından alabilir” denilerek tanımlanır (Aktaran: Dinçer, 2007, s. 26). Burada Samuel'in dandy güzelliği o kadar yücedir ki, yerleşik cinsiyet normlarını aşan bir boyuttadır. Brummell belirgin bir kadınsı davranış sergilemese de, cinsel kimliğine ilişkin bir belirsizlik hissi uyandıran ve dönemin yerleşik erkek giyimini sarsarak, katıldığı davetlerde hem erkek hem de kadınları kendine hayran bırakacak özgünlükte bir karakter yaratmıştır. Oscar Wilde ise toplumsal yaşamda benimsediği dandy kimliğinin merkezine bireysel hazzı yerleştirmiştir. Sadece bireysel haz uğruna takındığı dandy pozu ile egemen toplumsal cinsiyet kimliklerinin aslında birer toplumsal kurgu olduklarını gözler önüne sermiştir. Wilde'in zamanına göre oldukça sert kabul edilen bu kimliği onun eşcinsel olduğu gerekçesi ile yargılanmasıyla sonuçlanmıştır (Çubuk, 2012, s. 54). Dandyler ve bohemler gibi birçok sanatçı dış görünüşleri ve tavırları ile burjuvaziyi şok etmeyi kendilerine misyon olarak belirlemişlerdir. Şair Nerval tasmaıyla bir ıstakoz gezdirerek dolaşırdı. Ressam Pelletier evcilleştirilmiş bir çakal ile sokaklarda yürürdü. Burjuvanın huzurunu kaçırabilecek, üstlerine merak ve öfke çekebilecek ne gerekiyorsa yaparlardı (Holland, s. 237). Tüm bu hareketler yine anti-natüralist bir düşüncenin ürünüdür. Doğanın yerine yapaylık yani hayal gücünün yerleştirilmesi.

Hayal gücü ile süslenen kıyafetler ve yaşam tarzları modern estetiğin yapı taşlarındandır. Baudelaire de ömrü boyunca kendini nesnelleştirerek, her gün kendini hayal gücü ile baştan tasarlamış olabilir. Bu durum, Baudelaire'in kendi sözlerinden de anlaşılabilir;

Yara bende, bıçak bendedir;

Kurban da ben, cellât da benim. (Sartre, 1964, s. 15)

Baudelaire de kendinden önceki ve sonraki dandyler gibi rasyonaliteye, çalışmaya, ilerleme ve topluma faydalı olma ilkesine karşıdır. Baudelaire çalışmayı “mumyalanmış ruhları koruyan tuz” olarak görür (Aktaran: Holland, s. 238). Dandylerin tek çalışması kendileridir. Kendilerini bir sanat eseri olarak tasarlayıp, aristokrasiyi özlemle anan burjuva kesiminin bir yergisini yaparlar. Aynı zamanda ne kadar toplumun içinde var olsalar da, topluma karşı kayıtsız, mesafeli, ukala ve soğuklardır. Bu mesafeli ve hiçbirşeyden şaşırmayan tavırları, toplumun bayağılığına, materyalist ve yozlaşmışlığına karşı alınan bir tavidir. Dolayısıyla Baudelaire için dandynin varoluşu, modern ilerlemecilik ve akılcılık ilkelerine ters bir konumdadır.

Modern, uygar bir insanla, bir vahşiyi, veya uygar denilen bir milletle, barbar denilen bir milleti kıyasladığımızda... kim bütün itibarı vahşinin hak ettiğini görmezden gelebilir? O doğası bakımından ansiklopediktir, oysa uygar insan uzmanlığının dar sınırlarına hapsolmuştur. Uygar insan ilerleme felsefesini iktidarsızlaşmasını ve çöküşünü teselli etmek üzere icat eder... Ama bir vahşi? O cesur olmak zorundaki bir savaşçı, melankolik anların şairidir. Günbatımıyla içlenince yitik zamanlar ve ataları üzerine terennüme koyulur. İşte o zaman artık idealin sınırlarındadır. Onun ne eksikliği olabilir ki? O bir rahip, hekim ve büyücüdür. Daha da ötesinde bir dandy'dir. Güzellik fikrine hayat veren form ve edep erbabı. (Aktaran: Artun A. , 2014, s. 30-31)



Şekil 3.1 Les Demoiselles D'Avignon, Pablo Picasso, 1907

https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d'Avignon

Modern hayat insanı akılcıdır, bir meslek grubunda uzmanlaşma amacı içindedir ve kendi uzmanlaşmasının dışındaki alanlara karşı mesafelidir. Dolayısıyla hayal gücünden yoksundur. İşte dünyayı hayal gücünün yönetmesi gerektiğine inanan Baudelaire'in dandysi ise kendisini hayal gücüyle baştan yaratarak, nesnelleştirir ve akılcı toplumun karşısına bir yapıt olarak sunar. Burada yüceltilen uygar olmama durumu yani *vahşilik*, modern estetiğin içine siner. 20. yüzyılda sanatta vahşilik ve vahşi kültürler büyük yer kazanacaktır. *Picasso'nun Les Demoiselles D'Avignon* adlı eseri buna iyi bir örnektir. (Şekil 3.1) Bu eserde Picasso'nun Trocadéro Müzesi'nden bildiği Afrika kabilelerine ait ikonlar, kendisinin ziyaret ettiği bir genelevdeki fahişeler ile estetik yönden birleşir. Genelev ve müze, modern hayat ile uygarlaşmamış toplumlar birbirine karışır.

Baudelaire için dandy, modern hayatın içinde hem bir sanatçı hem de bir vahşidir. Çalışmaması, kendini beğenmiş aristokrat tavırlarıyla insanlarla arasına bir

mesafe koyarak burjuvaziyi yermesi, akılcı dayatmalara uymayan bir yaşam tarzı seçmesi ile tamamen ilerleme kültürünün karşısındadır ve modern estetiğin en önemli sembollerinden biridir. Baudelaire onu, “kokuşmuşluk dönemi içindeki son kahramanlık pırıltısı” olarak tanımlar (Aktaran: Artun A. , 2014, s. 24).

Modern hayatı sahneleyen bir diğer kahraman da flâneurdür. Flâneur Fransızca'da “aylak”, “avare dolaşan birey” anlamını taşır (Benjamin W. , 2014). Flâneurlar kendilerine dayatılan çalışma zorunluluğunu red eder, bütün gün şehirde dolaşır, kalabalıkların içine akarlar. Onların işleri kalabalıkların içinde var olmak, kent yaşamının sırlarını çözmek ve kenti tanımaktır. Walter Benjamin'e göre flâneur, kendisini geldiği kökenden, sınıf ve tabakadan koparmış, kalabalığın içinde kendini evinde hissedenden bireydir (Benjamin W. , 2014, s. 97). Modern hayatta zaman önemli bir kavramdır. Çalışan insanın zamanı kısıtlıdır ve zaman bölünmek zorundadır. Mesai ve serbest zaman olarak bölünen zaman, çalışan insan için kıymetli ve dikkatlice hesaplanması gereken bir olgudur. Flâneur için ise, zaman tamamen kendisindir ve sonsuzdur. Flâneurler şehri arşınladıkça, her insanı gözlemleyip, her insanla dialog haline geçtikçe, zamansızlıkları ve aylaklıkları ile onları şaşkına çevirirler. Flâneurun aylaklığı, mesaisinden başını kaldıramayan modern insanın bir yergisi gibidir. Uzmanlaşmaya, zamanın rasyonelleşerek bölünmesine karşı bir direniştir.

Flâneurler şehri rasyonel bir tasarım olarak olarak görmeyi red eder, birlikte yaşanması ve deneyimlenmesi gereken bir bütün olarak görürler. Gündüzden geceye yaptıkları tüm yürüyüşlerde modern şehrin insanlara sunduğu alanların dışındaki, keşfedilmemiş, gizlenmiş sırları ararlar. Bir nevi, rasyonel şehrin ardındaki bilinmezliği, sonsuzluğu arayıştır bu. Baudelaire bu sonsuzluk arayışını dizelerinde şöyle ifade eder;

Ey Ölüm, koca kaptan, demir alalım! Haydi!...

Bu ateş öylesine yakıyor beynimizi,

Cennet ya da Cehennem, dalalım bu girdaba,

Bilinmez'in dibine bulmak için yeniyi. (Aktaran: Artun A. , 2014, s. 45-46)

Füzeler yapıtında ise “Ruhun doğaüstü diyebileceğimiz bazı durumlarında yaşamın derinliği, ne kadar sıradan olursa olsun, bir görünümde ortaya çıkar. Ve o görünüm yaşamın simgesi halini alır” diyerek şehrin sınırlılığı arasında kalmış sonsuzluk anlarının peşinde olmaktan bahseder (Aktaran: Kopp, 2016, s. 11). Flâneurün yaptığı ve gelecekte Breton'un Nadja yapıtında, sitüasyonistlerin yapacağı rastgele şehir yürüyüşlerinde aranan şey budur. Tesadüfi karşılaşmalardaki gizem, rasyonelleştirilmiş şehrin farklı açılardan deneyimlenmesi ve yaşanması, flâneurler ve 20. yüzyıl sanatçılarının ortak amaçlarıdır.

Baudelaire modernitenin akılcı ve ilerlemeci düşünce biçimine karşılık, yaşanan modern hayatı estetikleştirmiş, bunun modern hayatı teşhir eden, sanatta farklı bir üslup olarak ortaya çıkan yeni bir güç olduğunu söylemiştir. Sokak serserilerinden, flâneurlere, bohemlere ve dandylere kadar herkes bu süreçte bir sanatçıdır ve bu tiyatronun oyuncularıdır. Baudelaire'in sanatın tasarlanmış nesneler olabileceği anlayışına karşı çıkarak, sanatı tamamen bireylerin varoluşuna indirmesi ile sanat bir “fikir” olarak düşünölmeye başlanmış ve bu düşünce avangard sanata giden yolu açmıştır.

3.3.Nietzsche Gözünden Felsefede Akılcılık ve Modernizm Ahlakı

Friedrich Wilhelm Nietzsche halen tartışılmakta olan, düşünce tarihinde ayrı yere sahip önemli bir filozoftur. Çağına göre alışılmamış tarzda olan düşünceleri birçok kesim tarafından farklı şekillerde incelenmiş, farklı yönlele çekilmiştir. Nietzsche'nin düşünceleri adeta takipçiler yaratarak günümüzün postmodern

düşünürlerine zemin hazırlamıştır. Foucault, Derrida, Bataille, Deleuze gibi postmodern düşünürler, düşünme sistemlerinde Nietzsche'den açıkça etkilenmiş, kuramlarını Nietzsche düşünceleri üzerine kurgulamışlardır. Felsefe ve toplum biliminde olduğu kadar sanat alanında da hem düşünceleri hem de üslubuyla etkili olan Nietzsche yaşadığı çağı ve onun ahlak anlayışını acımasızca eleştirmiştir. Bu bölümde Nietzsche'nin akılcılık kuramları ve modern çağın ahlak anlayışına karşı kurduğu düşüncelerini ve Nietzsche'nin Romantizm akımı düşünceleri ile benzer düştüğü durumları inceleyeceğiz.

3.3.1. Modern ahlak eleştirisi ve üstinsan

Akılcı düşüncenin getirisi olan ilerlemecilik düşüncesinde, dolayısıyla Nietzsche'nin yaşadığı zamana denk düşen, iki tip ahlak anlayışı vardır. Bu ahlak anlayışı modernizmin temel ahlak anlayışını oluşturur diyebiliriz. Bunlar Yararcı Ahlak ve Ödev Ahlakıdır (Köse, 2008). Yararcı ahlak anlayışı pragmatizmin ahlak anlayışını oluşturur. Bir eylemin yarar ilkesine uyduğu, ilk aşamada eylemden etkilenen herkese, son çözümlemede de en yüksek sayıda insanın mutluluğuna katkı yaptığı sürece, eylem ahlaki açıdan doğrudur. Bireyler mutluluklarını acı ve haz ilişkisi üzerinden değerlendirdikleri, acıdan kaçıp haza yöneldikleri için, çoğunluk sayıda insanın hazzını, mutluluğunu, refahını sağlayan eylemler yararlı olarak kabul edilir. Bireyler eylemlerinde içinde yaşadıkları toplumun da refahını düşünerek sorumluluk sahibi olma ilkesini benimsemelidir. Bu noktada hem bireyin, hem de toplumun ortak mutluluğunu sağlarken ona rehber olacak merkez yine akıldır. Hem bireyin, hem de toplumun nasıl mutlu olacağına, hangi eylemin potansiyel olarak yararlı olabileceğine karar veren rehber, toplumsal yaşamı düzenleyen akıldır. İnsan artık dini kuralların gölgesinde doğrularını seçen bir varlık değil, yönetici makamların belirlediği doğrular ışığında, hem kendine hem de topluma nasıl yarar sağlayacağını

bilen bir varlıktır.

İkinci modern ahlak anlayışı olarak Ödev ahlakı, bir eylemin sonucundan çok eylemin temelindeki ilke ve ödevin önemli olduğunu savunan, insanın akıl sahibi bir varlık olarak, yerine getirmek durumunda olduğu bir takım ödevleri olduğunu söyleyen, ahlakın temeline ödevi yerleştiren bir ahlak anlayışıdır. Bu ahlakın kurucusu olan Kant'a göre, “Doğadaki her şey yasalara etkide bulunur. Yalnızca akıl sahibi bir varlık, yasaların tasarımına göre, yani ilkelere göre eylemde bulunma yetisine sahiptir.” (Aktaran: Köse, 2008, s. 37) Ödev ahlakı, aklın belirlediği ilkelere göre hareket etmek, dolayısıyla herkesin bu ilkeleri doğru kabul edebileceğini beklemek demektir. Bu bağlantıda, ödev olarak benimsenen görevler ve ilkeler aklın buyruklarıdır ve evrensel bir ahlak yasası olarak planlanmaktadır.

Nietzsche'ye göre, Hegel, Marx, Kant ve Descartes gibi modern ahlak düşüncesinin oluşumuna katkıda bulunan düşünürler, kendi düşünce sistemleri için bir kısım ön kabullere ve varsayımlara ihtiyaç duyarlar. Bu varsayımlar ile kendi sistemlerini meşrulaştırırken, kendilerini teyit etmenin de hazzını yaşayarak, kendi sistemlerinin mutlak doğruluğuna inanır ve bu mutlaklığın ötesinde olabilecek tüm ihtimalleri red ederler (Aksakal, 2015). Nietzsche için, dünya görüşlerinin, ahlak ve değer anlayışlarının mutlaklığı kesin olarak cevaplanamaz. Düşüncelerimiz tasarlanmış amaçlara hizmet eden araçlardır ve her çağın düşünce ve değer sistemleri, o çağı yansıtan güçlü ya da zayıf kişilerin arzuları ve içgüdüleriyle belirlenir. Nietzsche bu yüzden mutlak değer yargılarına ve toplumun bu yargılara göre yönetilmesine karşı çıkar. Modern ahlakın ve akılcılığın normları karşısına Köle Ahlakı'nı getirir. Nietzsche için toplumda yaygın olarak kabul edilen ahlak köle ahlakından başka bir şey değildir. Hatta bu ahlak türü Nietzsche için Avrupa medeniyetinin başlangıcından beri hakimdir ve yaşadığı çağın içinde bulunduğu

nihilizm krizinin de sorumlusudur.

Benim ana ilkem: Ahlaki fenomenler yoktur, bu fenomenlerin tersine yalnızca bir ahlaki yorumu mevcuttur. (Aktaran: Köse, s. 40)

Bu sözleri ile Nietzsche ahlaki fenomenlerin gerçekte var olmadığını, ahlak üzerine kurulan tüm ilke, norm ve ödevlerin belirli fenomenlerin yorumlanmasından ibaret olduğunu söylemektedir. Bu ilerleme fikri ve akılcı düşüncenin tam ters tarafında yer alan bir düşünce yöntemidir. Modernizmin yükselmekte olduğu, köle ahlakının güçlendiği zamanlarda Nietzsche'nin tabiri ile *Decadence* ortaya çıkar. *Decadence* Latince'den gelen, Fransızca bir terimdir ve dilimizde çürüme, bozulma, çözülme ya da çöküntü anlamlarını karşılar (Coşar, 2002, s. 19). Modern zamanların en belirgin sorunlarından olan yabancılaşma etkisi içinde olan bireyler, modern ahlak duvarları arasında hapsolunca ortaya *Decadence* çıkar. Genel algının tersine kötülük, fuhuş, suç, lüks ve zevk sefa artıyor diye *Decadence* ortaya çıkmaz. Aslında bu durumlar tam da *Decadence*'in yani toplumsal çöküntü ruhunun sonuçlarıdır. *Decadence*'in belirgin çizgileri şunlardır (Coşar, s. 21-22);

- 1- Nerede tükenmişlik varsa ve artıyorsa, orada ilerlemeden söz edilir.
- 2- Acı çekmede birleşmeye dayanan bir ahlak ortaya çıkar.
- 3- Neden ve etki yanlış yerlere konulur, birey *Decadence*'in nedenini kendisinden başka yerlerde aramaya başlar.
- 4- Artık acı çekilmeyecek bir durum özlenir, bilinçsiz durumlar bilinçli durumlara üstün tutulur.

Görüldüğü gibi toplumun içinde hapsediği çöküntü ve yozlaşma durumunda ilerlemecilik düşüncesinin etkisi büyüktür. Nietzsche çöküntüye karşı *Güç İstenci* ve *Üstinsan* kavramlarını öne sürer. Nietzsche için tüm canlılıkta Güç İstenci hakimdir.

“Bu dünya güç istencidir – ve başka hiçbir şey değil! Siz kendiniz de bu güç istencisiniz – ve başka hiçbir şey değil!” diyen Nietzsche (Aktaran: Kemaloğlu, s. 24), yaşamın Darwin’in öne sürdüğü gibi korunması ve sürdürülmesi amacıyla değil, yükseltilmesi ve güçlenmesi amacıyla ortaya çıkıp gerçekleştiğini söyler. Her birey gücü aramaktadır. Yaşam hayatta kalabilme güdüsü üzerine değil, yaşamı yükselterek güce ulaşma arzusu üzerine kuruludur. Köle ahlakına mensup olan insanlar bile, kendilerinden daha güçsüz biri üzerinde hakimiyet kurmak isterler. Ancak burada bahsedilen güç, ilk anda aklımıza geldiğinden daha farklı bir anlam içerir. Nietzsche'nin *Der Wille Zur Macht* olarak tanımladığı Güç İstenci kavramında “macht” kelimesini kullanışı önemli bir noktadır. Pearson, macht ile möglich'in kaynaktaki bağları üzerinde durarak, möglich'in machen fiili ile yakın bağlantısı olduğunu, bunun da yapmak ya da yaratmak anlamına geldiğini söyler (Coşar, s. 28). Bu yüzden Nietzsche'nin güç kelimesini kullanırken anlatmak istediği bir iktidar kurmak ya da ezici bir güce ulaşmaktan çok, yaratma gücüne sahip olmaktır. Aksine kuvvetli bir güç istencine sahip kişiler, başkalarını kontrol etme ve onlar üzerinde baskı kurma ihtiyacı hissetmezler. Bu köle ahlakına mensup, zayıf kişilerin yapabileceği türden bir davranıştır. Nietzsche, bu bağlantıda rekabetçi kapitalist düzeni de eleştirir;

Servet edinirler ve böylece daha da yoksullaşırlar. Güç ve gücün kaldıracını isterler, yani çok para sahibi olmayı isterler – bu çulsuzlar.” (...) [O maymunlar] “birbirlerinin sırtından tırmanırlar, böylece çamura ve derine batarlar. (Aktaran: Aksakal, 2015, s. 160)

Bu yönden iki türlü güç istenci bulunduğu söylenilebilir. Biri, yaratıcı, yaşamı olumlayan, veren ve dağıtan bir güç, diğeri ise Decadence değerleri içinde ifadesini bulan, zayıfların istemindeki, yaşamı olumsuzlayan ve başkaları üzerinde iktidar

kurma arzusuyla ortaya çıkan çıkan güç istenci. Zaten güç istencinin bastırıldığı ve zayıfladığı yerler, ilerlemenin en çok konuşulduğu, Decadence'in yükselmekte olduğu yerlerdir.

Bir yanda, yaşama karşı alttan alta öç güden o yozlaşmış içgüdü (...) öbür yanda doluluktan, dolup taşmaktan doğmuş en yüksek olumlama ilkesi, sınırlama bilmeyen bir evet deyiş, acının kendisine suçun kendisine, varlığın sorunsal ve yabancı nesi varsa hepsine... Yaşama karşı bu en sonuncu, en sevinçli, en coşkun ve taşkın 'evet' deyiş yalnızca en yükseği değildir bilgeliklerin, hem de en derini, doğrunun ve bilimin en sağlamca doğrulayıp destekledikleridir. Varolan hiçbir şey düşülemez toplamdan, hiçbir şeyden geçilemez. (...) Zayıflar için, zayıflıklarının verdiği esinle, gerçekten korkup kaçmak, yani 'ülkü' nasıl bir zorunluluksa, güçlüler için de böyledir bilmek, gerçeğe 'evet' demek. (Aktaran: Kemaloğlu, 2011, s. 25-26)

Nietzsche'nin güç üzerine söyledikleri bir takım çevreler tarafından farklı yorumlanarak Nietzsche ve ırkçı düşünceler arasında bir bağlantı olabileceği düşüncesini yaratmıştır. Nietzsche kendisi de belirttiği gibi güç ve isteme arasındaki bağın iktidar ve politik söylemlerden uzak olduğunu ortaya defalarca koymuştur. Güç İstenci'nin serbest bırakılması tamamen modern ahlaka karşı bir durumdur. Mutlak ahlak altında standartlaşan ve köleleştirilen hayatın karşısına, tamamen yaratıcı, coşkulu ve özgür bir hayat koymaktır.

Nietzsche, *Güç İstenci* kitabında bir gizemciyi “Kendi mutluluğundan yeteri kadarına ve aşırısına sahip olan ve onu vermek istediğinden dolayı, kendi mutluluğu için bir dil arayan kişi” olarak tanımlar (Aktaran: Bataille, 2000, s. 213). Dolayısıyla güç, bir yerde bulunan ve ulaşıp ele geçirilen bir şey değil, içimizden gelen bir yaratma ve verme arzusudur. Güç İstenci'nin özgürleşmesiyle baskıcı ahlak ve demokratik kölelik

de sona erer ve bu da iktidarın bitimi, tüm değerlerin yeniden değerlendirilmesinin bir başlangıcı olur. Bu başlangıç, Üstinsan'a giden yoldur. Görüldüğü üzere insan aşılması gereken bir şeydir ve Nietzsche bunu özellikle *Böyle Buyurdu Zerdüşt* eserinde defalarca tekrarlar. Aşılarak geçilecek olan Üstinsan tipi ne dini ne de akılcı ahlak anlayışlarına sığmayan, yeni ve henüz oluşmamış bir çağın insanıdır. Bir nevi ütopyadır. Planlanan bu Üstinsan modeli, kendi bütünüyle sınırlanan, yaşam alanında durağan olmayan, sürekli değişen, kendi kendini aşan, doğanın yaratıcı erkini özünde yoğunlaştırarak biçimlendiren, yaratıcı eyleme dönüştüren bir modeldir (Bozkurt, 2002, s. 50). Dolayısıyla modern ahlak normları altında sabitlenmiş bir model değildir.

Nietzsche'nin modern ahlak üzerine eleştirileri, insanı tamamen dini inançlar ve akılcı düşüncelerin sistematüğinden soyutlayarak, yaratıcı, dizginlenemez ve aşılması gereken bir varlık olarak yorumlaması sanat alanında da büyük etkiler yaratmıştır. Yaratıcılığın büyük gücüne yaptığı vurgu ve Üstinsan'ı tüm değer sistemlerinden bağımsız kılarak, sürekli devinimde olan yaratıcı üstün bir model olarak ortaya koyması da sanatı özgün ve yüce yaratma eylemi olarak algılayan düşünceleri gelişmesine olanak sağlamıştır. Avangard akımlarının yıkıcı üsluplarında, özellikle dadaist ve sürrealist hareketlerde, insanı özgürleştirmeye, iktidar ve iktidarın dayattığı normlardan koparmaya çalışan bu çaba net bir şekilde görülebilir. Ahu Antmen *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* kitabında Dadacıların amaçlarından şöyle söz eder;

Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulanmaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir. Dünyayı saçma bir

savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına rasyonel aklın tam karşıtına, denetimsiz bir akıl-dışı'na öncelik veren Dadacılar, kendi absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir (Antmen, 2013, s. 123-124).

3.3.2. Nietzsche ve romantizm bağlamı

Nietzsche Romantikleri birçok yönden eleştirmiş olsa da bazı alanlarda onlarla arasında bir bağlantı bulunur. Eric Auerbach, Romantizmin “dış hatları net bir biçimde belirlenebilen sistematik bir birlikten çok, şiirsel bir atmosfer birliği” sunduğunu söylemiştir (Aktaran: Gökalp, 2009, s. 41). George Lukacs ise *Aklın Yıkımı* adlı kitabında, Nietzsche ve Heidegger'in kökleri Schelling'de bulunan irrasyonalist bir düşünce akımının mensupları olduklarını söyler (Aktaran: Gökalp, 2009, s. 41). Aydınlanma düşüncesine karşı tavrı alanlar ilk olarak Romantiklerdir. Tüm Aydınlanma projesine bakıldığında doğa bilimlerini model alan bir toplum bilimi inşa etme planı görünür. Nietzsche ve takipçileri bu toplum bilimi anlayışına karşı çıkmışlardır. Romantikler gibi toplumun merkezine aklın yerleştirilmesine karşı olan görüş, Nietzsche'de de görülür. Nietzsche'nin teori ve mantık karşıtı düşünceleri ilk olarak *Tragedya'nın Doğuşu* adlı eserinde karşımıza çıkar. Bu yapıtta Nietzsche, Sokrates'i mantık ve diyalektiğin vazgeçilmez savunucusu, akılcı yöntemin mucidi olarak yorumlar (Nietzsche, 2012). Nietzsche'nin Sokratesçilik olarak tanımladığı akılcı tavrı sanata düşman bir tavidir. Bu düşünce bir nevi Aydınlanma düşüncelerinin ilk adımlarıdır. Kavramlarla çalışan bir bilinçli teorik zihin yapısı, algılar ve sezgiler arasına mesafe koyar. Bu düşüncenin gelişimi modernitede eski dünyaya ait olan tüm mitlerin değersizleşmesi ile sonuçlanmaktadır. Bu durum hayatın her alanına yayılmıştır.

Modern dünyamız, bütünüyle, İskenderci kültürün ağına takılmıştır ve kendi ideali olarak bilginin en etkili araçlarıyla donanmış ve ilk örneğini ve atasını Sokrates'in oluşturduğu bilimin hizmetinde çalışan kuramsal insanı tanır. Bizim bütün eğitim metotlarımız da, kaynaklarını bu idealden alırlar. Var oluşun bütün diğer biçimleri, hedeflenmiş değil izin verilmiş bir varoluş olarak onun yanında, tükenircesine mücadele verirler. (Nietzsche, s. 119-120)

Nietzsche bilimin esiri olmuş bir bilincin yaratıcılıktan yoksun olacağını düşünür. Asıl yaratıcılık, içgüdülerden, tutkulardan, bilinç dışından gelmektedir. Akılcı düşüncenin sezgileri yok saymasına karşı çıkan Romantikler ile Nietzsche arasında burada büyük bir benzerlik görülür. Bu tutum 20. yüzyıl sanat akımlarında da göze çarpar. Sürrealistlerin ve CoBrA akımı sanatçılarının işlerinde bilinçdışı ve mitler oldukça büyük yer kaplar. CoBrA akımı sanatçılarından olan Asger Jorn, diğer CoBrA sanatçıları gibi işlerinde mit ve ilkelliğe önem verir. Jorn, resimlerinde mit ve ilkelliğin yüceltilmesini mantık kurallarına sırt dönmek olarak tanımlar. “Deneyimimizde mantığın kontrolü ele almasına izin vermeden hislerimizi spontane bir şekilde ifade etmeye çalışıyoruz. Amacımız mantığın gücünden çıkmak... yaşamın komutasına girmektir” diyerek Asger Jorn, yaşamın yaratıcı gücünü mantığın yerine koyar (Aktaran: al., 2009, s. 57).

Mit olmadan her kültür yaratıcılığının sağlıklı doğal gücünü kaybeder: yalnızca mitlerle tanımlanmış bir anlayış bir bütün kültürel hareketi birleştirebilir. Mit tek başına hayal gücünün tüm güçlerini ve Apolloncu düşü amaçsız dolanmalardan kurtarabilir. (Aktaran: al., 2009, s. 58)

Nietzsche'nin yukarıda bahsettiği Apolloncu düş, Grek tanrısı Apollon'un mitolojideki karakterinin sanat üzerine yansımasıdır. Nietzsche için Apollon ve Dionysos olarak sanatın iki yaratıcı tanrısı vardır. İnsanın tüm yaratımlarının kaynağı

bu iki mitolojik tanrının karakteri ve sembolize ettikleridir. Apollon ölçünün, dengenin, ışığın kaynağıyken, Dionysos ise coşkunun, yaratıcı taşkınlığının, kendinden geçmenin ve müziğin tanrısıdır. Nietzsche tarih, insan, sanat, felsefe ve uygarlık gibi konulara ilişkin düşüncelerini bu iki kaynak üzerinden yürütür. İnsan tüm mantığın olduğu kadar, mitlerin de bir birikimidir. Nietzsche Sokrates öncesi Yunan sanatınının, tragedyanın, Apollon ve Dionysos kaynaklarının en verimli şekilde kullanıldığı bir dönem olduğunu düşünür. Nietzsche için Yunan Tragedya'sı insanı akıl varlığı olarak sınırlandırmayan, onu evrenin bütünü içinde özgür, yaratıcı bir varlık olarak gören bir felsefenin ürünüdür. Thales, Anaksimenes, Anaksimandros, Herakleitos ve Empedokles gibi doğacı bilgiler bu felsefeye sahip olmuştur ancak Sokrates'den sonra bu durum değişime uğrayarak, insanın evrenle bir olan özgür varoluşu, özünden koparılarak akıl merceği içine sıkıştırılmaya başlanmıştır. Sokratesçilik yaşama ve sanata düzen getirirken, eski Grek dehası içgüdüsel olanın hesapsız yaratıcılığı ile ilgilenmiştir.

Sokratesçilik araştıran gözlerini nereye çevirirse çevirsin orada iç görü eksikliğini ve yanılsamanın gücünü görür ve bu eksiklikten yola çıkarak var olan her şeyin özünde sapkın ve kusurlu olduğu sonucuna varır. (Aktaran: Gökalp, 2009, s. 71)

Bu sözleriyle Sokratesçilik olarak tanımladığı düşünce biçiminin baskıcı tarafını eleştiren Nietzsche aynı zamanda bilimi de Decadence'in batağına saplanmış olarak görür. Nietzsche için bilim kesin yargılar peşinde koşmakta, mutlak bir bilgi arayarak kesin yargılar oluşturmaktadır. Bu kesinlik, bizim için önemli olan mitleri yadırgamakta ve küçük detaylara hapsolarak herkes için tartışmasız doğrular yaratmaktadır.

Şimdi yıkılmış felsefeler ve teoloji'ler bilimin içine girdi. Kökler ölmüş olsa

bile, dallar hala canlı. Tarih duygusu, özellikle teoloji, mitos ama felsefeye karşı da bir güç olarak çok gelişti. Doğa bilimi, mutlak bilgi peşinde en büyük bayramını kutluyor. ... Değerli olan kesinlik derecesi ile belirleniyor, insanlar için vazgeçilmezlik ölçüsüyle değil. İnançla bilgi arasındaki eski mücadele. (Aktaran: Coşar, 2002, s. 69)

Romantikler de bilimin herşeyi açıklayamayacağını düşünmüş, aklın otoritesi altında eski dünyanın gizemlerinin ve inançlarının yok olmasını korku ve öfkeyle karşılamışlardır. Bu yüzden romantikler sanatlarında coşkulara, içgüdülere ve tutkulara vurgu yaparlar. Nietzsche de yazılarında oldukça tutkulu, şairane denilebilecek bir üslup benimser. Tasvirleri mitsel ve şiirseldir. Çünkü Nietzsche akla değil tutkulara hitap eden bir dil kullanmayı tercih etmiştir. Düşüncelerinin gelecekte gerçekleşmeleri ya da doğruluğu üzerinde bir iddiada bulunmaz ancak yaşamdan yılmayan, varlığının sınırlarını aşmaya çalışan bir insan türünün yetiştirilmesine yardım etmeye çalışır. Bu yüzden tıpkı Romantikler gibi söylemlerinde mantığımızı değil, içgüdülerimizi ve coşkularımızı harekete geçirecek bir üslup benimser (Bozkurt, 2002, s. 53). Romantikler sanatın özerkliğini savunurken, Nietzsche de sanatı hayattaki en yüksek görev ve metafizik nitelikli tek faaliyet olarak görür (Gökalp, 2009, s. 72).

Şiirsel betimlemeleri ile mitolojik benzetmeleri, coşku ve tutkulara hitap eden sert üslubu, bozulmamış, dokunulmamış, saf geçmiş zamanların kadim bilgilerine duyulan özlem, bu özlemin modern hayatın akılcı hesaplamaları ve ahlak anlayışına karşı kullanması ile Nietzsche Romantiklerle oldukça benzer yanlar barındırmaktadır. İnsanın yaratıcı özüne ve güç istencine yoğunlaşarak, aklın tersine en derin tutkularına, içgüdülerine hitap etmesi ile sanat alanında birçok fikrin de gelişmesine yön vermiştir.

4. AVANGARD SANATTA AKLIN YENİDEN YORUMLANMASI

Avangard sanat kendinden önce gelen tüm sanat öğretilerine karşı çıkmış ve zamanın yıkıcı ruhunu eserlerine yansıtmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası bireyler üzerinde oluşan etki karmaşa, yıkıntı ve umutsuzluktur. Aynı zamanda hızla değişen sosyal yaşam, bireyler üzerinde de bu “hız” hissini etkinleştirmektedir. Avangardın da estetiği bu yönde gelişmiştir. Yıkıcılık, hız, öfke, yabancılaşma sonucu ortaya çıkan garip ve akıl almaz figürler/nesneler, kara mizah ve vahşi tutkulardır. Bu yönden Avangard estetiği Romantik akım ile benzeştirebiliriz. Hatta bu düşünce bize Romantik geleneğin hiç bitmemiş olduğunu bir kere daha gösteriyor olabilir. İnsanın yabancı hissettiği maddeselleşen ve akılcılaştan dünyaya karşı tepki hiçbir zaman sönmemiştir. Avangard sanat da, başta Dada akımı olmak üzere nesnelleşen dünyanın değerlerini vahşice eleştirmiş ve yıkmak için elinden geleni yapmıştır. Bu bölümde inceleyeceğimiz başlıklar tarihsel sıra ile Dadaizm, Gerçeküstücülük ve Sitüasyonist Enternasyonal akımlarıdır. Her üç akım da çağın düşüncelerinden, psikanalizden ve Marksizmden oldukça etkilenmiş, sanatlarını ve söylemlerini içinde yaşadıkları kapitalist dünyayı değiştirmeye adanmıştır. Bizim üstünde duracağımız noktalar, her üç akımın da yaşadıkları dünyayı değiştirme arzuları ve hareketlerinde akılcılık ve akılcılığın getirisi olan olgulara karşı direnişleridir. Dada savaş sonrası toplumun üzerinde bulunan çöküntülü ruh halini işlerine taşıırken, aklın hükümdarlığının nasıl da yok olduğunu gösteren dalgacı bir estetik yaratır. Gerçeküstücüler bir delilik kültürü yaratarak, bilinçsizliği ve bilinçaltının gizemlerini yüceltirler. Nesneleri ve bedeni başka algılar ile tekrar görmeyi deneyerek, rüyaların gizemlerini el üstünde tutarak, tüm bunları kapitalist topluma karşı birer direniş unsuru olarak kullanırlar. Sitüasyonist Enternasyonal ise kendi icat ettiği kavramlar ve teknikler ile

rasyonelleştirilen şehir hayatını değiştirmeyi, şehri ve tüketim kültürü metalarını farklı türlerde kullanmanın yollarını arar.

4.1. Dadaizm, Aklın Yıkımı

Modern sanattaki öncü akımlardan, muhalif tavrı ve bulduğu yeni estetik teknikleri ile en önemlilerinden biri de Dada akımıdır. 1916 yılında İsviçre’de, Alman şair ve düşünür Hugo Ball, Zürih’in arka mahallelerinden birinde Cabaret Voltaire isimli bir mekan açar. Cabaret Voltaire bir gece kulübü ve sanat lokali olarak Dada’nın başladığı yer olarak bilinir. Kulübün ilk müdavimleri Rumen şair Tristan Tzara, Rumen ressam Marcel Janco, Fransız asıllı Alman ressam ve heykeltıraş Hans Arp gibi öncü isimlerdir (Antmen, 2013). Cabaret Voltaire kısa sürede sanatçıların yeni fikirler ürettiği, aktif bir sanatsal hareketler merkezine dönüşmüştür. Hugo Ball, Dada sanatçılarından Richard Hülsenbeck ile birlikte sözlükten rastgele seçtikleri Dada kelimesi ile bu akımın ismini buldukları söylenir (Antmen, 2013, s. 121). Dada’nın oluşumu savaş karşıtı düşüncelerin birleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Amerikalı yazar Ernest Hemingway’in “Dünyada yaşanmış en büyük, en ölümcül, en kötü idare edilmiş toplu kıyım” diyerek ifade ettiği Birinci Dünya Savaşı, Dadacılar için burjuva değerlerinin bir uzantısı, bir burjuva yolsuzluğudur (Aktaran: Antmen, 2013, s. 123). Bu yüzden Dada’nın temelinde her zaman burjuvanın temsil ettiği değerlere karşı bir muhalefet yatmaktadır. Bu değerlerin temelinde de akılcı düşünce vardır. Bu bölümde Dadacı sanatçıların ürettiği işleri ve söylemlerini akıl ve beden olarak iki ayrı bölüm altında inceleyeceğiz.

4.1.1. Aklın iflası

Dada’nın burjuva değerlerine yani akılcı değerlere karşı çıktığını söylemiştik. Dada’nın tüm kavgasının temelinde akıl olgusunun sorgulanması, tekrar gözden geçirilme hareketi yatmaktadır. Tristan Tzara, Dada Manifestosunda mantığın

tamamen ortadan kaldırılmasını talep eder. Tzara, bilimi herşeyi düzen içinde görmek isteyen bir oluşum olarak değerlendirir. Ayrıca Tzara için, mantık her zaman yanıltıcıdır. Akılcı yöntem tüm değerleri pragmatik bir süzgeçten geçirerek araçsallaştırmış, değerlerin niteliklerini ve işlevlerini maddesel bir çerçeve içinde yorumlayarak özlerinden koparmıştır. Frankfurt Okulu düşünürlerinde Max Horkheimer bu durumu *Akıl Tutulması* kitabında şöyle anlatır;

Bütün varlık alanlarının bir araçlar alanına dönüştürülmesi, bunları kullanması gereken öznenin de yok oluşuna yol açar. Modern sanayi toplumuna o nihilist görünümünü veren budur. Özneyi yücelten öznelleşme, onu aynı zamanda yok oluşa da mahkum etmektedir. (Horkheimer, 2010, s. 120)

Tüm bu nesnelleşmiş dünyaya karşı Dadacılar isyanlarında irrasyonel, rastlantısal, alaycı ve kışkırtıcı teknikleri benimser. Düzenledikleri organizasyon ve toplulukların isimleri bile alaycıdır. Dünya Devrimi İçin Dada Merkez Bürosu, Ücretsiz İşçiler İçin Anti-Nasyonal Komite, Dada Reklamcılık Kumpanyası, İsa Limited Şirketi gibi seçtikleri isimlerle siyasi parti formları ile dalga geçerler (Grindon, 2015).Aklın sert yasalarına karşı mantıksızlığı ve rastlantısallığı koyarlar. Sonuçta Dadacılar için Birinci Dünya Savaşı'nın sorumlusu insan aklının yüceltilmesidir. Güven duyulan ve değerlerin en tepesine yerleştirilen akıl, aslında sanıldığı kadar güçlü değildir ve bu savaşın yaralarını alan tüm toplumlar tarafından deneyimlenmiştir. Bu yüzden denetimsiz bir akıldışına yönelen sanatsal hareketler, aklın simgelediği tüm değer sistemlerine karşı yeni arayışlara işaret eden hareketlerdir. Tristan Tzara'nın 1918 tarihli *Dada Manifestosu*'nda yazdıklarına göre Dada, "Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın

kendisidir...” (Aktaran: Antmen, 2013, s. 122) Ayrıca Tzara, Kübist ve Fütürist akademilerin gereğinden fazla olduğunu, ve bu akademilerin sanatı rafineri bir hale getiren, “biçimsel düşünce laboratuvarlarından” başka bir şey olmadıklarını savunur (Aktaran: Antmen, 2013, s. 123).

Tristan Tzara bu yüzden manifestolarında çarpık bir dilbilgisi, tuhaf söz dizilimleri ve anlaşılmaz sözcükler kullanır. Bu kural bozucu yöntemler yeni sanatsal tekniklerin ve ifade biçimlerinin arayışına yönelik öncü hareketlerdir. Bu arayışlar ile Dada kendi tekniklerini geliştirir.

İdeal,İdeal,İdeal,
Bilgi, Bilgi, Bilgi,
Bum bum, Bum bum, Bum bum
Diye bağırırsam eğer,
İlerlemeyi, Hukuğu, Ahlakı oldukça doğru kaydetmişimdir.
Tristan Tzara (Aktaran: Hopkins, 2004, s. 137)

Romantikler ile başlayan sanatın özerkleşme fikri, Dadacılar’da sanat ve hayat arasındaki tüm sınırların yok olması, hayatın tamamen sanatın kendisine dönüşmesi ve sanatçı bir toplum yaratılması düşüncesine doğru evrilmiştir. Dada’nın muhalif ve kendine özgü tekniklerinde en göze çarpan ilke, rastlantısallık ilkesidir. Bunun yanında kolaj ve assemblaj, hazır ve buluntu nesnelerin bir araya getirilmesi ile yapılan kompozisyonlar, ilkel kültürlere ve çirkin olana karşı duyulan ilgi de diğer önemli alanlardır. Tzara Dadacı bir şiir yazmak için yapılması gereken şeyi şöyle anlatır: Bir makale seçilir ve makaleyi oluşturan tüm sözcükler tek tek kesilir. Sözcüklerin olduğu kağıtlar bir torbaya atılır, torba karıştırılır ve tek tek torbadan çıkarılan her kelime sırayla kağıda yazılır. Başka bir rastlantısallık ilkesi üzerine kurulu iş de Hans Arp’ın *Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler* adlı yapıtıdır. (Şekil 4.1)

Arp için, rastgele seçilen kağıt parçalarını düştükleri yere sabitlenerek üretildiği bu iş aslında mistik bir deneyimdi. Arp'a göre rastlantı ve şans doğayla bağlantılı, insan bilincini aşan, aklın ve fiziksel seçimlerin ötesinde kavranılamaz bir düzenin etkisiydi. Dada akımı aklın ilkelerini ve dini dogmaları ne kadar reddetse de, kimi zaman mistik kaynaklara da ilgi göstermişlerdir. Hugo Ball, her şeyin sürekli akış halinde olduğunu vurgulayan Sokrates öncesi Herakletios'dan etkilenmiştir. Hans Arp ise 17. yüzyıl Alman yazarı Jacob Boehme gibi Hristiyan mistikler ve Lao Tzu gibi Çinli Taoocu filozoflara ilgi duymuştur (Hopkins, 2004, s. 151-152).



Şekil 4.1 Squares Arranged According To The laws of Chance, Jean (Hans) Arp, 1917

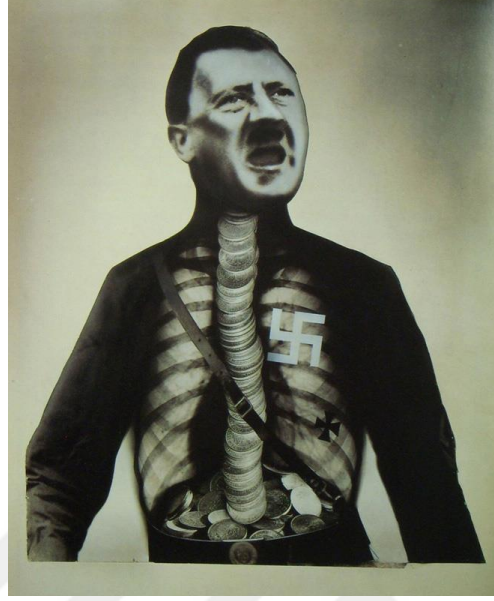
https://www.moma.org/learn/moma_learning/jean-hans-arp-untitled-collage-with-squares-arranged-according-to-the-laws-of-chance-1916-17

Dadacılar insan aklına güvenmedikleri gibi, o dönemde yükselişte olan Freudçu düşünceye ve psikanalize de güvenmemiştir. Freud'un usdışını sistemleştirmesi düşüncesine karşı çıkmışlardır. Tzara psikanalizi, Dada'nın akılcılık

karşıtı eğilimlerini yatıştıran ve burjuva toplumunun sürekliliğini güvence altına alan tehlikeli bir hastalık olarak görüyordu (Hopkins, 2004, s. 104). Genel olarak “delilik” kültürünü sorunsallaştırarak, hastalık adı altında etiketleyen psikanalizin bu tür kullanılışı, bireyleri toplumda denetim altında tutmaya yönelten bir uygulamaydı. Bu şekilde Tzara ve diğer Dadacılar bilinçdışının özgürleşmesine, psikanalizin kontrolü altından çıkması gerektiğine inanmışlardır. İleride Gerçeküstücüler Freud’dan daha farklı bir şekilde etkilense de yine de benzer düşünceleri savunmuşlardır. Aynı benzerlik postmodern düşünürlerde de görülür. Fransız düşünürler Gilles Deleuze ve Félix Guattari ortak çalışmalarında Freud’un bilinçdışını üç bölüm halinde düşünme tarzına karşı çıkmamış, ancak bilinçdışının içsel dinamiklerini değiştirerek, bilinci bastırmanın bilinçdışı değil, bilinçdışını bastırmanın bilinç olduğunu öne sürmüşlerdir (Buchanan, 2014, s. 51). Akıl ve psikanaliz üzerinde değişen düşünceler, yerleşik sanat tekniklerinin de sorgulanmasına, malzemenin ve yöntemin tekrar ele alınmasına yön vermiştir. Almanya’da John Heartfield ve Hannah Höch, politik içerikli fotomontaj ve kolajlar yaparak bu alanın öncüleri olmuşlardır. Kolajların politik bir anlam kazanması ile, kendi tekniklerini *Propagandada* olarak isimlendirmişlerdir (Antmen, 2013, s. 126). Jacques Rancière, kolajın politik içeriğiyle ilgili şunları söyler;

Kolaj modern sanatta çok kullanılan yöntemlerden biri olduysa, bunun nedeni kolajın teknik biçimlerinin daha temel bir estetik-politik mantığa uymasındır. En genel anlamıyla kolaj, ‘üçüncü’ bir siyasal estetik ilkesidir. Kolaj; resim, gazete, muşamba ya da saat mekanizmalarını birbirleriyle harmanlamadan önce, estetik deneyimin yabancılığı ile sanatın hayat-oluşunu ve sıradan hayatın sanat-oluşunu harmanlar. (...) Bu, şemsiye ile dikiş makinasının, sıradan dünyanın gerçekliğine karşı, ama onun nesneleri aracılığıyla, arzusunun

ve düşün mutlak gücünü açığa vuran sürrealist karşılaşmasıdır. (Rancière, 2012, s. 49-50)



Şekil 4.2 Adolf Der Übermensch: Schluckt Gold Und Redet Blech, John Heartfield, 1932

<http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/political-posters-sale/john-heartfield-posters-war>

Sanat yapıtlarında günlük hayattan sıradan nesnelerin kullanılması eylemi, malzeme içeriği yönünden düşünülürse, sıradan hayatı tamamen sanat olarak göstermeye çalışan bir eylemdir. Bu bağlamda Heartfield'in *Üst İnsan Adolf* adlı fotomontaj çalışması önemlidir. (Şekil 4.2) Bu eserde Hitler konuşma vermekte ve para yutmaktadır. İmgeler üzerinden, faşizm ve kapitalizm arasındaki gizli bağlantı ifşa edilir. Dadacı kolajda, estetik değerlerden çok çeşitli kaynaklardan ve bütünlerden koparılarak oluşturulan imgelerin içeriği önemlidir. Peter Bürger, sanat eserine gerçeklik fragmanlarının eklenmesini, o eseri derin biçimde değiştirdiğini söyler (Bürger, 2012, s. 148). Sanatçı yalnızca bir bütün şekillendirmeyi reddetmekle kalmaz, resme başka bir statü verir. Bu parçalar gerçekliği işaret eden göstergeler

değil, gerçekliğin ta kendisine dönüşürler. Bu yüzden kolaj ve fotomontaj teknikleri, başlı başına politik muhalefet içerir.

Dada'nın sanat karşıtı tavırlarının en belirgin ifadesi, *anti-sanat* terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın hazır nesnelerindedir. Marcel Duchamp hazır nesne kullanmaya ilk olarak 1913 yılında *Bisiklet Tekerleği* ile başlamış, 1914'de *Şişelik*, 1917'de ise büyük tartışma yaratan *Çeşme* adlı yapıtını sunmuştur (Antmen, 2013, s. 124). Çeşme eseri birçok yönden tartışmaya açık bir eserdir. Bu eserde dikkat edilmesi gereken en büyük noktalardan biri, bunun sadece bir sanat eseri değil, aynı zamanda bir ifşa olmasıdır. Çünkü pisuar üzerine atılan imza, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürerek, piyasanın şok olmuş halini gözler önüne serer. Öte yandan burjuva algısındaki, bireyin sanat eserinin üreticisi olması ilkesi de radikal bir şekilde sorgulanır. Hazır nesneler sanatçı tarafından yapılmış değil, ama seçilmiş ve işlevleri bozularak farklı içerik kazanmışlardır.

Aynı bağlamda benzer içerikli işler üreten Man Ray'de *Armağan* isimli yapıtında endüstri ürünü olan bir nesnenin işlevini yok ederek onu bir sanat yapıtı haline dönüştürmüştür. (Şekil 4.3) Bu işlemler, endüstrinin seçtiği ve sattığı ürünlerin işlevsellik yoluyla kavranmasına yönelik saldırılardır. Nesneler pazarlandıkları hallerinden bambaşka bir kavrama sokularak izleyici karşısına geçmektedir.



Şekil 4.3 Cadeau, Man Ray, 1921

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-cadeau-t07883>

Hayatın içine giren makineler sorgulanmaya, farklı bir gözle tekrar incelenmeye başlamıştır. Raoul Hausmann'ın hazır nesnelerin bir araya gelmesiyle oluşturduğu *Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)* adlı eseri Dada'nın simgesel yapıtlarından biri sayılır. (Şekil 4.4) Aklın iflasının, savaş ve saldırganlığın simgeleştirildiği bu eserde, tahta kafanın üzerine yerleştirilen mezura rasyonel akla bir göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı da savaşı çağrıştırmaktadır. Zamanın ruhu, dış etkenler ile şekillenmiş, mekanikleşmiş, ruhsuzlaşmış, yıkıcı bir ruhtur.



Şekil 4.4 Mechanical Head (The Spirit of Our Time)

Raoul Hausmann, 1920

<https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/dada/raoul-hausmann/the-spirit-of-our-time/>

Dada'nın akılcılık karşıtı hareketlerinin sanata yansıyan tarafı, her zaman estetik beğeni karşısında olan bir taraf olmuştur. Dadacılar gibi Avrupa'daki avangard topluluklar resimdeki kompozisyon kuralları ve geleneksel perspektif anlayışına karşı çıkmış, bu kuralları yıkmak için çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Zaten Dada sanatçıları için, doğrusal perspektif, işçi sınıfını köleleştiren, savaşlar ve yıkımlar yaratan kapitalizmin mantıksal ve yararcı bakış açısının simgeleşmiş hali olan rasyonel düzeni ifade etmekteydi (Clark, 2011). Dada'nın gelenekselleşmiş beğeni algısına ve akılcı perspektif tekniklerine karşı olan duruşu ile Frankfurt Okulu düşünürlerinden olan Theodor W. Adorno'nun stil karşıtı düşünceleri arasında paralellik kurulabilir. Adorno için "stil" kültür endüstrisi içinde resimden müziğe kadar her yere sızmış, evrensel bir doğruluk ideası dayatan bir kavramdır (Adorno,

2014, s. 60). Ekspresyonistler ve Dadacılar kavgacı bir tonda stildeki hakikatsizliği anlatmaya çalışmışlardır.

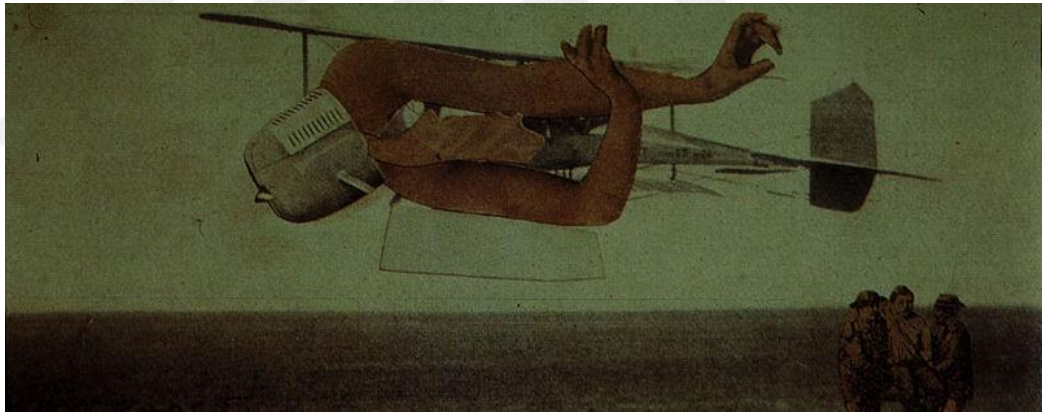
4.1.2. Rasyonelleştirilen bedene isyan

Sanatta avangardın gelişimi otoritenin de sorgulanması ile aynı süreçtedir. Avangardın devlet gücünü öven akımlarının yanı sıra devlet otoritesine tamamıyla karşı çıkan, sınırsız özgürlük arayışlarında bulunan tarafları da olmuştur. Dada bu tarafların öncüsü konumundadır. İnsan bedeni her zaman merkezi otoritenin kontrolü altındadır ve otorite beden üzerine roller biçerek onu rasyonelleştirir. Dada ve sonrasındaki avangard hareketleri, bedeni iktidar kontrolünden çekmek, bağımsızlaştırmak, üretilmiş normlar altında denetlenen bir obje olmaktan çıkarmak istemişlerdir. Bu şekilde beden dayatılan normlar dışında tekrar sorgulanır ve gerek plastik sanatlarda gerekse de performans sanatlarında, beden sanat eyleminin bir aracı haline gelir (Ekici, 2010). Avangard genel olarak kendini çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, popüler kültürden ve burjuva zihniyetinden uzaklaştırarak, kendi safında bir karşı estetik inşa eder. Avangard ekspresyonistlerin doğaya bağlılık ilkesine de karşı çıkar ve sanatında nesneleri ve sözcükleri deformasyona uğratarak, gerçekçilik ve akılcılık hayallerinin yıkılışını ifade eder. Bu şekilde avangard ve Dada, çirkin olanı, hasarlı ve kusurlu olanı yücelten ve çağın gizlemeye çalıştığı hastalıkları teşhir eden bir düstur kullanır. Dada sanatçıları ideal olarak lanse edilen her türlü değer için boş olduğuna inanmaktadırlar. Tavırları burjuva zihniyetine ve yaydığı değerlere, hem de sanatın kendisinedir. Dada nihilizmi savunmaz ancak toplumun üzerine yerleşmiş nihilist ruhu tepkisinde bir araç olarak kullanır. George Grosz, Dada'nın nihilist tavrı hakkında şöyle der;

Herşeye hakaret ediyor, hiçbir şeye saygı duymuyor, herşeye tükürüyorduk: işte bu Dada'ydı. Mistizm değildi, Komünizm değildi, Anarşizm değildi.

Bütün bu saydığım hareketlerin bir planı, programı vardı. Bizse tam anlamıyla nihilistik, simgemiz hiçlikti, boşluktu, boş bir delikti. (Aktaran: Antmen, 2013, s. 131)

Bu yüzden Dada için, sanat kurulu düzenin yasalarına uymamanın bir aracı olmalıydı. Dolayısıyla sanatta önceden kabullenilmiş ideal estetik kalıpları yıkılmalıydı. Bu karşı estetik tavrı içinde beden de Dadacıların elinde grotesk, deforme edilmiş, garip, tiksinti verici, korkutucu ve tamamı ile norm dışı bir yapıya bürünmüştür. Bu formlar hem bir karşıt estetiğin sembolleri hem de savaşın yarattığı yıkımın, zihinlerde kalan yaralarına bir göndermedir. Savaş herşeyi yıktığı gibi, insanların akıllarını da yerle bir etmiştir. Bu düşünce ekseninde Francis Picabia çizimlerinde insan ve hayvan bedenlerini birleştirir.



Şekil 4.5 Murdering Airplane, Max Ernst, 1920

<http://karlosarnallacalle.blogspot.com.tr/2013/08/analysis-of-ernst-max-murdering-airplane.html>

Max Ernst ise kolajlarında makine ve insan bedeni parçalarını birleştirerek, makinelerin sadece makine olarak kalmadığını, insan bedeninin uzuvlarına dönüşerek hayatımızın içine işlediğini gösterir. (Şekil 4.5) Endüstriyelleşme ile makineler hayatın vazgeçilmezi olmuş, makineleşme yanında ayrı bir iş gücü de getirerek insanları kendilerine bağımlı kılmış, günlük hayat ve yaşam makineler üzerinden işler olmuştur. İlerlemenin getirdiği bu makineleşme insan davranışlarında da makineler ile

benzerlikler doğurmuş, düşünce ve yaşam şekillerimiz de birbirinin kopyası olarak makineleşmiştir.



Şekil 4.6 Nude Descending A Staircase, no. 2, Marcel Duchamp, 1912

https://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase,_No._2

Beden ve makine arasında oluşturulan bağ, Marcel Duchamp'ın *Büyük Cam* (Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyunan Gelin) ve *Merdivenden İnen Çıplak* eserlerinde de görülür. (Şekil 4.6) Bu eserler, makine beden bağlantılı avangard işlerin en önemlilerinden sayılır. Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak* resminde, iki boyutlu resim düzleminde beden formunun üç boyutlu düşünülerek, merdivenden inme hareketi sayısız parçalara ayrılarak, hareketin mekanikleşmiş halini gözler önüne serer. Bu resim ayrıca “Nü” kavramının çağrıştırdığı alışılmış çıplak kadın bedeni beklentisini kırarak, haz verme özelliğinden yoksun, hareket odaklı, mekanikleşmiş bir karşı estetik biçimi sunmaktadır. Bu yönden “Nü” resimden beklenenleri boşa çıkararak, ideal kadın bedeni düşüncesini de yerle bir eder. Başka bir işinde ideal

güzellik olarak kabul edilen Mona Lisa'nın üzerine bıyık yerleştirmesiyle de Dada'nın groteske olan bağlılığını ortaya koyar (Ekici, 2010, s. 166).



Şekil 4.7 Dada Panorama, Hannah Höch, 1919

<http://weimarart.blogspot.com.tr/2010/08/hannah-hoch-brushflurlets-and-beer.html>

Dada, bedenler üzerinden cinsiyet kimliklerini de karmaşaya sokar. Hannah Höch'ün *Dada Panorama* adlı fotomontaj çalışması buna güzel bir örnektir. (Şekil 4.7) Almanya'da kadınlar oy verme haklarını 1918 yılında elde etmiş ve ilk politikacı kadınlar 1919 yılının Ocak ayında meclise girmiştir (Clark, 2011, s. 43). Hannah Höch, *Dada Panorama* işinde bu olayı kutlamıştır. Çalışmanın sol üst köşesinde meclise yeni seçilen bir eylemci olan Anna von Giercke yer almaktadır. Dönemin ABD Başkanı Woodrow Wilson onları kutlarmış gibi havada asılı durmaktadır. Çalışmadaki diğer figürlerden ikisi de Devlet Başkanı Ebert ve Savunma Bakanı Noske'dir. Her iki politikacının da kadınsı süslemeleri ve önlerinde penisleri andıran çiçekler bulunmaktadır. Askeri figürlerin başları düşecek gibi yana yakın durmakta,

ve penis yerine geçen çiçeklerle, politikacıların güçsüzleşmiş iktidarsızlıkları anlatılmaktadır.

Höch'ün bu tarzı fotomontajda ve genel olarak sanatta öncü bir konumdadır ve kendisinden sonra gelecek feminist ve postmodern sanatçılar için yol gösterici olacaktır. 1970'li yıllarda feminist sanatçılar iktidar ilişkilerinin merkezinde bulunan beden kavramını, iktidarların beden üzerinden ürettiği disiplin söylemlerini ve özellikle kadın bedeninin kontrol edilmesine karşı çıkmış, bedenlerini sanatlarının hem öznesi hem de nesnesi haline getirmişlerdir. Beden odaklı çalışan postmodern sanatçılar için Barbara Kruger ve Marina Abramovic önemli isimlerdir (Değirmencioglu, 2013).

4.2. Gerçeküstücülük ve Yaşamın Baştan İnşası

Gerçeküstücülüğün babası sayılan Fransız yazar André Breton, 1924 yılında yayınladığı Birinci Gerçeküstücülük Bildirisi'nde, Gerçeküstücülüğün anlamını açıklarken sözlük ve ansiklopedi biçimlerinden faydalanmıştır. Ansiklopedik olarak Gerçeküstücülük, “kimi çağrışım biçimlerinin bugüne değin göz ardı edilmiş olan üst gerçekliğine, düşün mutlak gücüne ve düşüncenin önyargısız ifadesine duyulan inancı temel alır” (Aktaran: Klingsöhr-Leroy, s. 6). Gerçeküstücülük, Avrupa'da 1920'li yıllarda, Dada'nın açtığı yoldan ilerleyerek kendi duruşunu oluşturmuştur. Dadanın kural tanımaz ve yıkıcı tavrına karşı, Gerçeküstücüler kuramlara bağlı kalarak, ayakları daha çok yere basan bir hareket oluşturmayı ve bu hareketin yaşamın her evresine yayılıp, onu en baştan değiştiren bir enerjiye sahip olmasını amaçlamışlardır. Gerçekten de Gerçeküstücü sanatın yayıldığı alan oldukça geniştir. Etnik dokular, yerlilerin kullandığı objeler ve motiflerden, şehir yaşamındaki oldukça sıradan nesneler, fetişler, delilerin, sapkınların ve düşkünlerin yaşamları ve bilinçleri, rüyalar,

rastlantısalılıklar, okkültizm, devrim düşüncesi ve Freud teorileri. Hepsi Gerçeküstücülerin ilgi alanıdır.

“Gerçeküstücülük” teriminin ilk kullanımı Fransız şair Guillaume Apollinaire’dir. Apollinaire bu sözcüğü 1917 tarihli oyunu *Triésias’ın Memeleri* ve Picasso’nun sahne tasarımı yapmış olduğu *Geçit* başlıklı baleyi anlatırken kullanmıştır (Antmen, 2013, s. 133). André Breton, Uccello, Seurat, Matisse, Picasso, Duchamp, Picabia, Man Ray ve Masson gibi sanatçıları gerçeküstücü hareketin içinde yer almasalar da, bir şekilde gerçeküstücülüğün sesini duymuş, erken dönem Gerçeküstücü sanatçılar olarak tanımlamıştır. İlk olarak, 1919’da Paris’te *Littérature* dergisinin çıkması ile Gerçeküstücülüğe giden yol açılmıştır. Bu derginin kurucuları André Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault gibi dönemin genç şairleridir. “Şair ressamın suç ortağı olmalıdır” düşüncesini belirleyen bu genç şairler, resim ve şiir arasındaki bağa sağdık kalmayı seçmiştir (Aktaran: Güngör, 2011, s. 20). 1924 yılında ise Breton *Gerçeküstücü Manifesto*’yu yayınlamış ve hareket artık kimliğini kazanmıştır. Bu harekete sonradan Paul Eluard, Robert Desnos, René Crevel, Max Ernst ve Antonin Artaud gibi isimler dahil olmuştur (Antmen, 2013, s. 133). Gerçeküstücülük’ten hemen önce gelen Dada akımı savaşın sorumlusu olduklarını düşündüğü akılcı, kentsoylu topluma başkaldırmış, ve bu başkaldırı yöntemini de oldukça nihilist ve yıkıcı bir söylem ile gerçekleştirmişti. Gerçeküstücüler ise söylemleri ve sanatlarında her ne kadar düşlere ve bilinçaltına önem verseler de, gerçek dünya ve çağın teorilerine bağlı kalmış, yaşam sorunlarına temelden bir çözüm geliştirmeye çalışarak, yalnızca güzel sanatlar ve yazın alanlarında sınırlı kalmayıp, hayatın ve şehir yaşamının her alanına yayılan, varoluşu her yönden etkileyecek, toplumsal, sosyal ve psikolojik bir değişimi hedeflemişlerdir. Ruhsal bir devrimi amaçlayan Gerçeküstücülük hareketi, bu yönden Marx’ın fikirlerinden de etkilenmiştir. Bu

bağlamda Gerçeküstücüler çalışma zorunluluğuna karşı duruş almışlardır. Sonu gelmeyen Romantik direnişin ve Baudelaire'in de eleştirdiği gibi, Gerçeküstücüler de çalışma zorunluluğunu reddetmiştir. Kapitalist değer üretimine katkıda bulunmak istememiş, duruş ve felsefe olarak bunun dışında kalmayı seçmişlerdir. Avangardlar için büyük değer taşıyan, sanat ve hayat arasındaki çizginin kalkması, sanatın ve sanatçının da bu kimlikleri reddetmesiyle başlar. Bu kimliksizleşme durumu sistem içinde üretici ve çalışan pozisyonunu reddetmekten geçmektedir. Bu da kendi kendini ortadan kaldırma ve toplumun yasakladığı intihar kavramı ile paraleldir. İntihar bireyin ortadan kalkması ve sistemin içinden çekilmesinin bir metaforudur. Kendini öldürme beyanlarına, Breton, Aragon ve André Thirion tarafından yazılan 1920 ve 1930 yılları arasındaki gerçeküstücü bildirilerde oldukça rastlanır. Aragon çalışmanın reddi konusunda şunları söylemiştir: Ressamlara son, yazarlara son, müzisyenlere son, heykeltıraşlara son... tüm bu eblehlikler yetti, yeter, yeter, yeter, yeter. Helen Lewis ise Gerçeküstücülüğün ilk dönemlerinde başarılı ve iyi bir kariyer sağlayacak düzenli işlerin grup üyeleri için yasaklanmış olduğunu söyler (Aktaran: Grindon, 2015, s. 65-66).

Her ne kadar akımın tüm üyeleri Marksizmi destekliyor ya da sol bir düşüncenin içinde yer alıyorsa da, gerçeküstücülük hiçbir zaman tam anlamıyla Marksist bir hareket olarak değerlendirilmemiş, bağımsız ve hiçbir ideolojinin etkisi altında kalmayan, tüm söylemini bilinçaltının derinliklerinden ve şehir hayatı içindeki gizemlerden çekip çıkarmaya çalışan bir hareket olmuştur. Gerçeküstücülerin bilinçaltına verdikleri önem, onu kolektif olandan çok bireysel olanı değerlendiren bir akım haline getirmiştir. Breton'un akımın hedefi, her biri bağımsız olarak üreten sanatçılar arasından kendiliğinden ortaya çıkan ortak bir ifade biçimi ve amaç

yaratmaktı. Breton bu durumu 1926'da yazdığı *Légitime Défense*'ta (Meşru Müdafaa) şöyle anlatmaktadır;

Aramızda iktidarın kentsoylulardan alınıp proleterlere verildiğini görmekten mutluluk duymayacak tek bir kişi bile yoktur. Ne var ki bu süreç içinde, içsel yaşamla ilgili deneylerimizin, Marksçı tarafındaki de dahil olmak üzere, dışarıdan hiçbir tarafın denetimi altında olmaksızın sürmesi de bir o kadar gereklidir. (Aktaran: Klingsöhr-Leroy, s. 18)

Önceleri Gerçeküstücülüğün bir üyesi olan, sonra ise politik sebeplerden ötürü gruptan ayrılan Pierre Naville ise Gerçeküstücülük hakkındaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir;

Sürrealizm çeşitli düşünce akımlarının kesişme noktasındadır. Aklın düzenli olarak serbest bırakılması, bu yolla daha tutarlı bir düşünceye dönüşmesini amaçlar. Böylece Sürrealizm, bütün sorunlara yeni bir çözüm önermek ister. İşte bu anlamda çağın kendisidir. Bu nedenle Sürrealizm'in ana yaklaşımını “bilinçaltının ağırlığının bilinçle hesaplanması” olarak tanımlayabiliriz. (Aktaran: Güngör, 2011, s. 66)

Gerçeküstücülüğün kendini bulma noktasındaki referansları psikanaliz ve sokaklardır. Breton, Freud'un savlarını modern kent yaşamını ve akılcı toplumu eleştirmek için kullanmıştır. Breton için, akılcılık düşüncesi topluma yayılmış ve toplum da üstbenliğin sansürcü etkisi altındadır. Bu nedenle hayal gücü ve bilinçaltı akılcılığın, modernitenin baskısı altındadır (Klingsöhr-Leroy, s. 8). Gerçeküstücüler buna karşı bilinçaltını afişe etmeyi, bunu da olabildiğince hiçbir düşüncenin ve sistematik akılcı yöntemlerin etkisi altında olmadan aktarmayı denemişlerdir. Bilinçaltının sırlarını ve hayal gücünün rastlantısal oluşumlarını resimlere, şiirlere ve sinemaya aktarmak, akılcılığa karşı bir direniş, yeni bir algı ve yaşam olanakları

sunmaktır. Bu nedenle, Gerçeküstücüler için bilinçsizlik durumu yeni bir bilinç modeli olmuştur. Bilinçsizlik kavramı Gerçeküstücülere göre, insanın içsel bir “öteki” tarafından yönetilmesini varsaymaktadır. Gerçeküstücüler bu bilinçsizlik durumunu Romantikleştirerek bir delilik kültü yaratmayı denemişlerdir. Bu karmaşık ve aykırı teori, insana ait model olarak görülen tüm normların yeniden değerlendirilmesi gerekliliğini doğurur. Gerçeküstücülerin hedefinde olan da budur, yaşamı kökünden değiştirebilmek. Bu yol, zorlu, uzun ve tamamen rastlantısallığa, içsellığe dayanan bir yoldur. Bu yolda kendileri de delilik kültürünü bizzat deneyimlemek istemiştir. Paul Eluard, Max Ernst ve Robert Desnos gibi sanatçılar hipnoz ve uyuşturucu aracılığıyla kendinden geçişi, rüyaların etkilerini ve trans halinde ürettikleri şiirlerin oluşum sürecini bizzat denemek istemişlerdir. Bu tehlikeli bir süreç olmuş ve bazı kazalardan sonra bu yöntemler terkedilmiştir (Antmen, 2013, s. 135). Bu yüzden Gerçeküstücülük sadece üretilen eserlerde sınırlı kalmayan, bireylerin hayatlarında da gerçekleşen bir akımdır. Bir nevi misyon olarak bile yorumlanabilir. Albert Camus’e göre, Breton’un Rimbaud’u seçmekle gerçeküstücülüğün bir eylem değil çilecilik ve ruhsal deneyim olduğunu göstermiştir (Hakman, 2008, s. 43).

Gerçeküstücülük ilhamını sokaklardan alırken aykırı kişileri seçmiştir. Arthur Cravan hem Dadaistlerin hem de Gerçeküstücülerin önem verdiği kişilerden biridir. Birçok farklı kimlikle kendini tanıtan Cravan tamamen akıl dışı ve gizemli bir yaşam sürmüştür. Cravan’a göre her sanatçı içinde provokasyona dair duygular taşımalıdır (Güngör, 2011, s. 20). Bir diğer önemli isim ise Jacques Vaché’dır. Breton kendisiyle akıl hastanesinde görev yaparken tanışmıştır. Vaché’nin sahip olduğu nihilist mizah anlayışı ve “Sanat saçmadır” sözü Breton’u çok etkilemiştir. Gerçeküstücülük gibi Dada da akıldışı ve saçma olarak kabul edilenin yayılması için uğraş vermektedir (Aktaran: Güngör, 2011, s. 20).

Oluşum süreci birçok farklı alandan etkilenerek büyüyen ve yine oldukça geniş alanlara yayılan Gerçeküstücülük, avangardın hareketin son kilometre taşlarındandır. Breton, Birinci Manifesto’da Gerçeküstücü devrimin amacının “Yaşamla ölümün, gerçek ile düşün, bilinen ile bilinmeyen arasındaki sınırın kalktığı bir zihin durumunun sanatı olmak” olduğunu söylemiştir (Aktaran: Asyalı, 2008, s. 40). Bu yüzden Gerçeküstücülük popüler kültür nesnelerinden, ilkel kültür motif ve fetişlerine kadar her alanda akıldışını ve içgüdüsel olanı toplum yüzeyine çıkarmayı hedeflemiştir.

4.2.1. Gerçeküstücü nesne

Gerçeküstücülerin nesnelere bakış açısı, gündelik hayatın şekillendirdiği ve endüstrinin yönlendirdiği bakış açılarından farklıdır. Gerçeküstücüler, bedeni ve objeleri sürekli olarak dönüştürme çabasında bulunmuştur. Gündelik hayattan, marketlerde gördüğümüz sıradan nesneler, fiziksel olarak özlerine ve işlevselliklerine aykırı formlara dönüşerek insanın bilinçdışındaki gizli kodlara yönelmeye çalışırlar. Kimi zaman sinir bozukluğuna yol açacak şekilde değişen bu nesneler, kapitalist piyasa mantığını eleştirirken aynı zamanda psikanaliz alanlarına girerek, bilincin nesne üzerindeki kontrolünü kırmaya çalışarak, görülmemiş nesneleri insanın hafızasına sokarak, bir nevi psikolojik bir deney görevi üstlenirler. Nesnelerde ve beden formlarında görülen bu değişim, nesnelerin özlerine ve alışık olduğumuz işlevlerine zıt bir yönde gerçekleşir. Bu noktada Gerçeküstücülerini etkileyen isimlerden biri Fransız şair Comte de Lautréamont’dur. Lautréamont’un “Bir ameliyat masasında, dikiş makinesiyle şemsiyenin rastlantısal buluşmasının güzelliği” betimlemesi Gerçeküstücüler için adeta bir mottodur (Aktaran: Antmen, 2013, s. 137). Akılsal yönden imkansızlıkların bir araya geldiği farklı bir zaman ve mekanda, alakasız objelerin oluşturduğu birliktelik ve durumlar Gerçeküstücülerin aklın

zincirlerini kırmada kullandığı en temel tekniklerden biridir. İnsanın bilincinin derinliklerinden gelen denetimsiz düşüncelerin maddesel dünyada nesneleri ve durumları değiştirmesi. Gerçeküstücü nesne anlayışında başka bir etkileyici faktör yine başka akıldışı bir alandan gelir. Breton'un kendisi bir materyalist olsa da 19. yüzyıl Fransız okültist yazar Eliphas Lévi'nin düşüncelerinden etkilenmiştir. Eliphas Lévi madde ve nesneleri aynı öz madde oldukları şeklinde yorumlamıştır. İlerleyen yıllarda psikolog Carl Gustav Jung *Psychology and Alchemy* kitabında simyayı yorumlamış ve Hermetiklerin, erkek ve dişi ilkeleri çift cinsiyet sembolünde birleştirerek madde ve ruhun uzlaştırıldığını savunmuştur (Hopkins, 2004, s. 154-155). Ayrıca Gerçeküstücüler her zaman ilkel olanla ve primitif sanatlarla da ilgilenmişlerdir. Bu ilgi onları Simyacılık alanlarına da itmiştir. Nesnelerin ardında gizemli sırlar, şifalar ve nitelikler olduğu, her nesnenin geçişken ve dönüşebilir bir yapısı olduğu gibi fikirler Simya alanından gelen fikirlerdir. Gerçeküstücü nesneler de geçişli ve dönüşen nesnelerdir. Simyaya olan merakın, geçişli ve sembolik anlamlı nesnelere dönüşümü, hala devam eden Romantik geleneğin bir göstergesidir. Tıpkı Romantikler gibi, akılcı düşüncenin ortaya çıkardığı kapitalist sistemin, işlevsel ürünlerine karşı gizemi ve büyüü bir alternatif olarak kullanmak ve bu bağlamda nesneler üretmek, Gerçeküstücülerin ilgi odağı olmuştur. Bu bağlamda, Gerçeküstücüler kaynaklarını psikanaliz ve sol düşünceler kadar, akıl dışı olarak kabul edilen alanlardan da almış, eserlerinde ve eylemlerinde sürekli olarak “görünenin ötesini” arama arzusunda bulunmuşlardır. Bu aklın, gözün ve iktidarın dayattığının ötesine geçebilme, keşfedilmemiş olanı deneyimleyerek yeni bir “aydınlanma” arayışıdır. Walter Benjamin Gerçeküstücüleri ilgilendiren şeyin, maddesel varoluştan elde edilen bir “din dışı aydınlanma” olduğunu söyler. Yani herhangi bir düşünce ya da öğretinin sınırları içinde varolamayan, keşfedilmemiş,

deneyimlenmemiş bir farkındalık. (Aktaran: Hopkins, s. 154) Önceki bölümlerde belirtildiği gibi Gerçeküstücülerin savunduğu dünya modeli, ideolojik yönlerden sınırları çizilmiş modellere benzese de, Gerçeküstücüler bunu hiçbir modelin denetimi altında olmadan gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Burada önemli olan, bir “keşfedilmemişlik” arayışının merkez bir model aramamasıdır. Sorunların çözümü için aranan modeller merkezi modeller değildir. Emre Zeytinoğlu, *Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar* kitabında, sanatın yaratıcılık işlevini bilimin yaratıcılık işlevi üzerinden değerlendirir. Bilimsel yaratıcılığın artık “belirsizlik” ilkeleri de yarattığını ve yeni temellerin bu belirsizlik ilkeleri içinde şekillenebileceğini söyler. “Evren, bilim ve sanat arasındaki yaratıcılık benzerliğinden söz ederek; aynı zamanda da sosyolojik, ideolojik vb. “merkez” modeller yerine, yaratıcılığın esnek modellerini savunarak, tam da burada konuyu noktalama olanağımız vardır” diyerek sanattaki arayışın merkez modeller yerine, esnek, isimsiz deneysel modeller peşinde koştuğundan bahseder (Zeytinoğlu, 2008, s. 93). Gerçeküstücü nesnelerin ardındaki arayış da budur. Merkezi bir otorite ya da modelin değil, yazılmamış, keşfedilmemiş ve esnek modellerin, yaşam şekillerinin, algıların ve düşünce şekillerinin peşinde koşmak.

1936 yılında Paris’de açılan *Gerçeküstücü Sergi*’de yer alan nesneler için Andre Breton “Bu nesnelerde her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelemesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır” der (Aktaran: Antmen, 2013, s. 138). İnsanlar tarafından kullanılan her nesne, insanların bilinçaltında bir alışkanlık yaratmaktadır ve Gerçeküstücüler nesneleri bu alışkanlıkların dışında bir alanda temellendirmektedir. Bu rasyonelleştirilen hayatın dışında bir algı yaratma çabası olmakla birlikte, aynı zamanda bir kapitalist pazar

eleştirisidir. Bu sergideki yapıtlardan en çok bilinenlerinden biri de Meret Oppenheim'ın *Kürkte Kahvaltı* adlı işidir. Kürkle kaplanmış fincan ve kaşıktan oluşan bu işte, alışılmış objeler rahatsız edici bir form ile tekrar karşımıza çıkar. Hem objeler işlevini yitirerek, kullanım açısından imkansızlaşmış, hem de rasyonel aklın anlamlandıramadığı bir manzara elde edilmiştir. Bu eser, sergilenme esnasında seyirciler tarafından öfke patlamaları, kahkahalar, iğrenme ve hoşlanma arasında gidip gelen tepkiler ile karşılanmıştır (Klingsöhr-Leroy, s. 80). Yapıtın bu denli beğenilmesinin sebebi, Gerçeküstücülük ilkelerine ve arayışına sıkı sıkıya bağlı olmasından kaynaklıdır. Yarar sağlayan nesnelerin bu denli bilince ve işlevselliğe yabancılaştırılması Gerçeküstücüler için bir başkaldırı gösterisidir. Burada hem bilincin alışılmış geleneklerini değiştirme arzusu hem de büyük bir kapitalist pazar eleştirisi vardır. Walter Benjamin, nesneleri büyük bir coşkuyla tekrar gözlemleyen ve değerlendiren Gerçeküstücüler için şöyle söyler;

Gözden düşmüş şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelerde, kuyruklu pianolarda (...) Sefaletin, yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda mimari sefaletin, iç kemanların sefaletinin, köleleştirilmiş ve köleleştiren şeylerin birden nasıl bir devrimci nihilizme dönüştürebileceğini ilk görenler bu kahinler, bu müneccimlerdir. (Aktaran: Asyalı, 2008, s. 43)

Başka bir önemli Gerçeküstücü nesne/heykel işi de Alberto Giacometti'nin 1930-1 tarihli *Untitled (Suspended Ball)* adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada kafese benzeyen bir yapının tavanından sarkan alçıdan bir küre, kendisinden boy olarak büyük bir hilalin üstünde durmaktadır. Kürenin üzerindeki kesik kısma bakınca, bu hilal sanki küreden kopmuş bir dilim gibi görünür ama ölçü olarak küre ile uyumsuz bir durumdadır. Mantiğa ters nitelikleri ve bilmecemsi, gizemli hali yanısıra

bilinçaltına ve bastırılmış cinselliğe göndermelerde bulunduğu için de önemli bir yapıttır.

Gerçeküstücüler tıpkı flâneurlar gibi kenti keşfedilmeyi bekleyen bir gizemler dünyası olarak görürler. Şehri boydan boya dolaşıp, hergün karşılaşılan nesneleri tekrar inceler, bit pazarlarındaki eski eşyaları, antikaları gözden geçirirler. Rastlantısallık Dada gibi Gerçeküstücülükte için de önemlidir ve kent yaşamı da rastlantıların önümüze çıkabileceği gizemlerle dolu bir yerdir. Breton'un *Nadja* adlı romanı Gerçeküstücülüğün ilk edebi eserlerinden sayılır. Nadja, Breton'un peşinden aşkla gittiği ruh hali dengeli olmayan, şehri sürekli dolaşan bir kadın kahramandır. Breton Nadja'nın izinde giderken keşfettiği şeyler tarafından etkilenir ve bir süre sonra aşkı Nadja'yı aşarak onun peşinde keşfettiği nesnelerin ve mekanların coşkusuyla büyülenir. Şehrin sokaklarını Gerçeküstücü bir gözle gezinmenin romanıdır Nadja. Gerçeküstücüler her türlü hareketinin altında dönüştürme ve değiştirme eğilimi yatar. Şehrin köşelerinden seçtikleri nesneleri, akıl dışı bir forma dönüştürerek, yerlerini değiştirmek isterler. Bu tavır, kapitalizm karşıtı bir tavidir ve aynı zamanda insan bilincinin yorumlama özelliğini deşifre etmesi açısından önem taşır. 1924 yılında Breton, *Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality* başlıklı makalesinde, rüyasında karşılaştığı gizemli bir kitaptan bahseder.

Kitabın arkası, Asur tarzında kesilmiş ve uçları ayaklarına değen beyaz sakallı tahta bir cüceden oluşuyordu. Sıradan kalınlıkta bir heykeldi, ama koyu siyah kumaştan yapılma sayfaları çevirmemi engellemedi. (Aktaran: Hopkins, 2004, s. 124)

Breton bu tür nesnelerin, akıl dayatması altında oluşturulan ve pazarlanan nesneleri gözden düşürmek için üretime sokulması gerektiğini önermiştir (Güngör, 2011, s. 68). Dünyayı Gerçeküstücü nesnelerle doldurmak, bir nevi karşı üretim

oluşturarak algıları ve yaşam biçimlerini değiştirmek için hayal gücünün derinliklerinden gelen gizemli nesneler savunulmuştur.

Belçikalı ressam René Magritte, Gerçeküstücülerin filozofu olarak anılır. Resimlerinde hayali bir atmosfer hakimdir. Nesne ve bedenler arasındaki imkansız durumlar büyüleyici bir etki bırakır. Tüm imkansız ve akıldışı durumlar oldukça durgun ve sade, sanki her gün olan olaylarmış gibi normallik hissi yaratan bir aura ile yansıtılır. Magritte resimlerinde temsil olgusunun üstüne gider. Nesne ve imgesi arasındaki ilişkiyi irdeler.

Bense düşünceleri resmetmiyorum. Resimsel imgeler aracılığıyla, nesneleri ve nesnelerin bir araya gelişini, bize ait herhangi bir düşünce ya da duygudan bağımsız olarak tarif etmeye çalışıyorum. Bu nesneleri ya da bu nesneler arasındaki bağlantıları ya da birliktelikleri herhangi bir ‘ifade’, ‘illüstrasyon’ ya da ‘kompozisyon’ şeklinde algılamamak çok önemli. Ben belli bir nesnenin neden orada olduğunu, neden yan yana durduklarını zihnen açık etmek üzere resmetmediğim için, resimlere öyle bakmak gizemi bütünüyle yok edecektir.

(Aktaran: Antmen, 2013, s. 141)

Bu sözleriyle Magritte tamamen gizemin peşinde koştuğunu söyler. Resimlerindeki objelerin imkansızlığını açıklamaya çalışmak yersizdir. Önemli olan imgelerle olan ilişkisi ve temsilin arkasındaki bilinçaltında saklı olan bilinmezliktir. Bu bağlamda kalıplaşmış anlamlar tersyüz edilerek akıl ve akıldışı, gerçek ve gerçekdışı arasındaki sınırlar tartışmaya açılır. Ayrıca seçtiği objeler, diğer Gerçeküstücü ressamalar gibi gerçekdışı objeler değil, günlük hayatta kolayca rastlayabileceğimiz iç mekanlar, sıradan nesneler ve sıradan durumların olağanüstüleşmiş halleridir. Bu da Magritte’in de diğer Gerçeküstücüler gibi sahip

olduğu flâneur doğasına bir işarettir. Kenti keşfetmeye çıkıp, sıradan objeleri bambaşka durumlara sokma geleneğini Magritte’de taşır.

Magritte 1955 yılında yaptığı *Memory of a Journey* isimli yapıtında Pisa kulesini dev bir tüy tarafından desteklenirken resmeder. (Şekil 4.8) Fallik bir obje olarak sunulan Pisa kulesi, devrilecek gibi dururken çok hafif başka bir nesne tarafından ayakta kalmakta, böylece sahip olduğu heybetli görüntünün aslında sadece bir görüntüden ibaret olduğu ifşa edilmektedir. Kulenin eğilmesini önleme çalışmalarını referans alırken, iktidarın, erkek enerjisinin ve gücün sembolü olan fallik objenin taşıdığı kaybetme korkusunu ve gizli güçsüzlüğü alaya almaktadır.

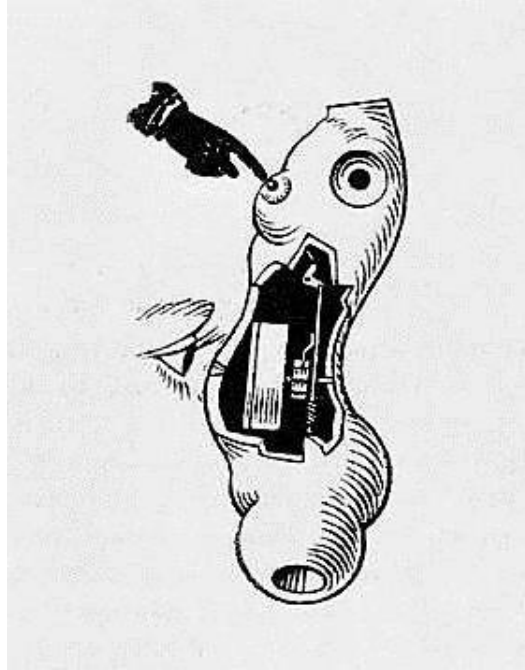


Şekil 4.8 Memory of a Journey, René Magritte, 1955

<http://www.renemagritte.org/memory-of-a-journey.jsp>

Gerçeküstücüleri bedeni de bir nesne gibi düşünerek, beden üzerine kurulan alışılmış akılcı düşünceleri de yıkmayı hedeflemişlerdir. Bu bağlamda Hans Bellmer heykelleri psikanalitik yönden de büyük önem taşır. Hans Bellmer ilk *Bebek* heykelini 1933’de yapmıştır ve bu yapıt sanatçının diğer işlerinden farklıdır. Bellmer’in Bebekleri üretirken ki sürecine çeşitli durumlar kaynak gösterilebilir. Bellmer,

Almanya’da faşizm yükselmeye başlayınca, devlete dolaylı ya da dolaysız hiçbir yoldan katkıda bulunmamayı seçerek, kendini sanatına vermiştir. Bebeklerdeki şok edici ve norm dışı beden formlarının da Nazilerin üstün Alman ırkı düşüncelerinde kullandıkları ideal bedene karşı bir farklı beden varoluşu düşünülmüş olabilir. Ayrıca sanataçının aynı dönem içinde 15 yaşındaki yeğeni Ursula ile tanışması da önemli bir süreç sayılabilir. Genç kıza karşı güçlü erotik arzular besleyen Bellmer, arzularını gerçek dışı bedenler yaratmaya yöneltmiştir (Klingsöhr-Leroy, s. 28). Bu bedenlerde aşırı fetişleştirilmiş vücut parçaları, ve gerçek hayattaki bedenlerin normal şekillerinin çarpıtılmış halleri vardır. Bellmer’in yarattığı bedenler, fizik kanunlarına göre değil arzu mekanizmasına göre şekillenir. Bu şekilde Bellmer’in Bebekleri üzerinden libidonun izlediği yön deşifre edilmiş olur. Öte yandan *femme-enfant* (çocuk-kadın) Gerçeküstücülerin idealize ettiği bir kavramdır. Femeninlik ve çocukluk arasında gidip gelen bu kavram, yansıttığı ötekilik ve bastırılmışlık açısından, aklın gücüne karşı başkaldırmada kullanılan bir enstrüman haline gelmiştir.



Şekil 4.9 La Poupée, Hans Bellmer, 1936

<https://www.wikiart.org/en/hans-bellmer/la-poup-e-the-doll-detail-1936>

Bellmer'in *La Poupée* isimli linol baskısında, kolları ve bacakları olmayan bir kadın bedeni içindeki bir mekanizmaya, göbek deliğinden bakan bir göz görülür. (Şekil 4.9) Siyah bir el ise bedenin göğüs ucuna bir düğmeye basar gibi basmaktadır. Mekanikleştirilmiş bir beden, karında saklanan bir mekanizma ve göbek deliğinden içeri bakan göz, bize dikizleme güdüsünden bahseder. Bedene karşı olan bu merak, Bellmer'in işlerindeki ana temadır. Bu resim, bize sanki cinselliği yeni keşfeden, meraklı bir çocuğun, kadınlar hakkında sorduğu soruları sorar. Tüm bu içerikler, Gerçeküstücülüğün akılcılığa ve normatif olana karşı koyduğu öteki ve bastırılmış arzuların deşifre edilmesidir. Histeri semptomları, delilik, sapkınlık belirtileri gibi durumlar, Gerçeküstücülüğün cinselliğin üzerinde yapılan toplumsal kısıtlamalara karşı kullandığı protesto biçimleriydi (Taylor, 2016).



Şekil 4.10 Untitled, Claude Cahun, 1927-1929

<https://www.sfmoma.org/artwork/85.787>

Beden üzerinden işler üretmiş bir diğer Gerçeküstücü sanatçı da Claude Cahun'dur. (Şekil 4.10) Cahun özellikle kendi bedenini kullanması açısından önemli

bir kişiliktir. Kendi oto-portre fotoğraflarını çeken Cahun, farklı farklı rollere bürünür. Vücut geliştiriciden, Japon kuklasına kadar çeşitli rollere bürünerek, kadın cinsiyeti hakkındaki dayatmacı ve sabit fikirlere meydan okur. Kadın kimliğinin normlaşması, dayatmacı tek tip bir kadın kimliği sunar. Cahun farklı rollere girerek bu kimliklerin soyutluğunu gösterir, alışla gelmiş algıları sarsar.

4.2.2. Bilinçsizlik ve otomatizm

Gerçeküstücüler için “bilinçsizlik” kavramı çok değerlidir. Aklın hiçbir düşüncenin ve dış etkenin etkisi altında kalmadan, özgürleşmesi ile otomatik bir üretim ve yaşam biçimine dönüşmesi Gerçeküstücülerin prensip edindiği bir çalışma biçimidir. Bu çalışma şekli en çok şiir ve resimde görünür. Kontrolsüz bir şekilde, gün içinde aniden ya da uykuda beliren düşünce ve imgeler tuvallere ve kağıtlara dökülür. Rastlantısallıktan beslenen bu düşünceler, bilinçaltının sırlarını deşifre ettiği ve akılcılığın toplumsal ve yaşamsal alanlarının etkisinde olmadığı için, Gerçeküstücüler tarafından değerli kabul edilirler. 1924 tarihli *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*’da André Breton, bir akşam uykuya dalmak üzereyken bir cümlenin aklına “pencereye çarpıncasına” geldiğini yazar. Bu tür aniden, kontrolsüzce beliren düşünceler şiir için bir tür malzeme görevi görmüştür (Aktaran: Hopkins, 2004, s. 99). Bu tür bir üretim tekniğine *Otomatizm* adı verilmiştir. Otomatik şiir, yazma ve düşünce üretiminin aynı anda gerçekleşmesi ilkesine dayanmaktaydı. Bu şekilde düşünceler denetlenmeden, hızlıca kağıda geçirilir ve bilinçaltı ifşa edilerek aklın baskıcı denetiminden kurtulmuş olurdu. Bu durum, üretimde akılcılığa karşı yürütülen bir protesto olmanın yanı sıra insanların yerleşik algılama ve düşünme biçimlerini değiştirmeye yönelik deneysel bir eylemdi. Breton otomatizmi “Göz kendi vahşi yerinde var olur” sözleriyle destekler (Aktaran: Güngör, 2011, s. 70). Burada anlatılmak istenen gözün, yani sanatçının bakışının vahşi topraklar üzerinde özgürce gezinmesidir. Vahşi topraklar,

düzenlenmiş, denetim altında olan, bilinç üstü değil, karanlık ve denetimsiz bilinçaltıdır. Mantığın denetiminden kurtulmuş bir sanatçı bakışı, sanatsal üretimi mümkün kılabilmektedir. Resimleri bir o kadar masalsı ve vahşi bir fantastik diyardan kopmuş gibi görünen Yves Tanguy, “Düşünen zihnimden hiçbir şey beklemiyorum, içgüdülerimden çok eminim” diyerek otomatizm ilkelerine olan bağlılığını anlatır (Aktaran: Güngör, 2011, s. 74). Gerçeküstücü otomatizm tamamen ussal bilincin bastırılmasına, minimum güce indirilmesine dayanmaktaydı. Bu konuda Hans Arp şöyle söyler;

Otomatik şiir dosdoğru şairin bağırsaklarından ya da yedek güçlerini depoladığı başka bir organından dışarı çıkar. (...) Öter, söver, kekeler, türkü söyler ve memnun eder. (Aktaran: Hopkins, 2004, s. 101)

Bir düşünce fişkirmasını, öten, söven ve kekeleyen olarak tarif etmek, o anın denetimsizliğine, mantık kontrolünün kaldırılmasına işarettir. Ortaya çıkan düşünceler ve üretimlerin saçmalığı ve hamlığı, akılcı bir dünyanın, akılcı kurallarına karşı bir duruştur. Breton, bilinçaltı ve hayal gücünün, akılcılığın, uygarlığın ve modernitenin altında uzun süredir ezildiğini düşünmekteydi. Üstbenliğin sansürcü bir şekilde, hayal gücünü tutsak edindiğini düşünüyor ve akılcılığa karşı alternatif bir yaşamı savunan insanları yüreklendirmek istiyordu. Bu yüzden bilinçaltı, otomatizm gibi konularda Freud’un savlarını kullanmıştı. Breton, bu alanlarda Freud’dan faydalansa da Freud’un bilinçaltı hakkındaki her savı, Gerçeküstüçülülerin hayalini kurdukları dünya ile pek örtüşmez. Freud bilinçaltısını tamamen sapkınlıklarla dolu bir karanlık alan olarak görüyor, bu nedenle de insanı üst benliğin ve toplumdaki bir takım mekanizmaların denetimi altında tutulması gereken bir vahşi olarak niteleyebiliyordu. Bu düşünceler oldukça tartışılmış, hatta post modern teorisyenler tarafından da eleştirilmiştir. Deleuze ve Guattari’nin ortak çalışmaları *Anti-Ödipus*’da Freud’un ve

genel olarak psikanaliz öğretilerinin insanın her davranışını bir şekilde cinsel ilişki için ikame olarak yorumladığını ve sapkınlık olarak yaftaladığını, bunun sonucunda da insanı gözetim altında tutulması gereken, utanılası davranışlar sergileyen bir varlık olarak gördüğünü iddia ederek Freud ile yollarını ayırmışlardır (Buchanan, 2014, s. 75). Yine de Breton, Freud'dan öğrendiği psikanalitik savları otomatizm alanında kullanarak bambaşka kapılar açmayı başarmıştır.

Otomatizmin rastlantısallığı mimari işlerde de görülmektedir. Ferdinand Cheval adındaki Fransız bir postacı, her gün işinden evine dönerken yolda bulduğu objelerle bir *Ülküsel Saray* yapmıştır. Budist tapınakları andıran görüntüsüyle tamamen rastlantısallık ilkelerine dayanan bu iş, mimarlık bilgisi olmayan bir postacıya ait olması tarafından da önemli sayılır. Bu saray, Gerçeküstücüler tarafından Gerçeküstücü bir mimari örneği olarak kabul edilir (Akarsu, 2010).



Şekil 4.11 Birth of Birds, André Masson, 1925

<https://www.wikiart.org/en/andre-masson/birth-of-birds>

Otomatizm resim alanında da uygulanır. Fransız ressam André Masson'un 1925 yılı civarında yaptığı *Birth of Birds* başlıklı çizimleri bu alanda güzel bir

örnektir. (Şekil 4.11) Öncesinde herhangi bir tasarlama olmadan, hızlıca yapılan bu çizimlerde bir insan ve hayvan bedenleri, geometrik şekiller ile iç içe geçmiş görünmektedir. Bu çizimlerde kuşlar bir kadının vajinasından yükselir gibi görünmektedir. Bu yükseliş aynı zamanda bir döngü gibi görünmekte, tüm bedenler yumuşak bir şekilde birbirine karışmaktadır. Birçok Gerçeküstücünün simyadan ve Orta Çağ büyü geleneklerinden etkilendiklerini söylemiştik. Burada da bedenler tıpkı birer simya maddesi gibi dönüşmekte, her bedenın yükseldiğı vajina ise bir simya kabı rolü üstlenmektedir.



Şekil 4.12 Pietà or Revolution by Night, Max Ernst, 1923

https://en.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_or_Revolution_by_Night

Gerçeküstücülük ve Freud arasındaki bağı anlamak açısından Max Ernst'ün *Pietà or Revolution by Night* adlı eserini ele alabiliriz. (Şekil 4.12) Ernst Freud'u

öğrencilik yıllarında Bonn Üniversitesi'nde psikoloji okurken öğrenmiştir (Hopkins, 2004, s. 140). Bu çalışma Freud'un rüya yorumları üzerine getirilen bir Gerçeküstücü yorum niteliğindedir. Freud teorilerini Gerçeküstücülerin kendi saflarında, akıldışı bir dünya yaratmak için kullandıklarını söylemiştik. Bu resimde, Hristiyan ikonografisi ve psikanaliz iç içe geçerek derin bir analiz sunar. Hristiyan ikonografisinde Pietâ, ölü İsa'yı kollarında taşıyan Bakire Meryem'i betimlemektedir. Fakat burada anne yerine bir baba oğlunu kucağında taşımaktadır. Babanın kıyafet ve bıyıkları gibi ufak ipuçlarından bu kişinin Ernst'ün kendi babası Philippe olduğu düşünülmektedir (Hopkins, 2004, s. 140). Kucaktaki çocuğun sahip olduğu renkler ve keskin hatlarla çizilmiş sert duruşundan, oğulun kaskatı kesildiğini, adeta taşa döndüğünü düşünebiliriz. Buradan, birçok psikanalitik teoriden bildiğimiz “çocuğun iğdiş edilme korkusu” gerçekleşmiş gibi görünmektedir. Baba, oğlunu Ödipus kompleksini ihlal ettiği için cezalandırmaktadır. Bu bir otomatik resim değil, ancak ihlal ettiği ve sorgulamaya açtığı tabular ve psikanalitik teoriler üzerinden Gerçeküstücülüğün doğasına sağdık bir resimdir.

Gerçeküstücüler şiir, resim ve heykel alanları dışında akıldışını deneyimlemeyi performatif alanlarda da sürdürmüştür. Bunlardan en ilginç, Gerçeküstücülerin kendi arasında oynadığı *Müstesna Kadavra* isimli oyundur. Genellikle bir evin içinde, dönemin önemli sanatçıları bir daire çizerek oturuyor ve kolektif bir bilinçaltının yazılı ya da görsel bir sunumu oluşturulmaya çalışılıyordu. İlk önce yazıyla yapılan bu oyun sonradan çizimler ile devam etmiştir. Her kişiye vücudun bir organını çizme görevi verildikten sonra, sanatçılar sırayla vücudun organlarını kendilerine göre tasarlıyor, böylece başı ve sonu olmayan bir döngüde, beden kolektif bir bilinç

tarafından yeniden yorumlanıyordu. Breton, bu oyunlardan çıkan sonuçları “fiziksel özellikleri kopyalama saçmalığının külliyen reddi” olarak yorumlamıştır.³

4.3. Sitüasyonist Enternasyonal

Sitüasyonist Enternasyonal dergisi 20. yüzyıl avangard hareketinin son hamlelerinden olarak düşünülebilir. Yayınladıkları yazılar, muhalif tavırları, bir ideolojiye bağlı kalmaktan çok deneySELLİĞE önem vermeleri, modern hayata karşı kendi kavramlarını üretmeleri ve kullanmaları, yeni bir şehir anlayışı tasarlamaları ve burjuva değerler karşısına sitüasyonist durumlar ve çalışma karşısına kendi oyun kavramlarını getirmeleriyle, kapitalist sistem ile yaratıcı ve farklı bir mücadele içinde olmuşlardır. Rasyonelleştirilmiş şehir hayatını bambaşka bir gözle incelemeyi ve deneyimlemeyi, bu deneyimleri paylaşmayı savunarak, alternatif yaşam alanları oluşturmayı amaçlamışlardır. Çalışmanın bir kölelik düzeni olduğunu düşünmüşler, tüm ideolojilere ve iktidar sistemlerine karşı çıkarak, akılcılaştan modern hayatı eleştirerek, karşısına ucu açık çözüm fikirleri koymuşlardır. Akılcılık, modernite ve burjuva ahlakı her zaman paralellik içinde olduğu için, bu kavramları en çok sorgulayan ve deneysel alternatiflerini oluşturmaya çalışan bir oluşum olan Sitüasyonist Enternasyonal’dan bu tez içinde bahsedilmesi gerekmektedir.

4.3.1. Sitüasyonist enternasyonal’in kuruluşu ve amaçları

1956 yılında üç Avrupalı sanat ve düşünce grubu fikir alışverişi yapmak ve beraber neler üretebileceklerini konuşmak adına buluşmuştur. Bu gruplar Fransa kökenli Letrist Enternasyonal, İtalya kökenli The International Movement for an Imaginist Bauhaus, ve Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam’dan üyelerin oluşturduğu CoBrA gruplarıdır. Bu buluşmalardan bir yıl sonra, 1957 yılında Sitüasyonist Enternasyonal İtalya’da kurulmuştur. Sitüasyonistler sanat ve düşünce alanında

³ <http://www.e-skop.com/skopbulten/mustesna-kadavra-desen-ve-figurun-bozulmasi/671>

olduğu kadar politik alanda da etkili olmuştur. Paris'in 1968 Mayıs başkaldırılarına katılmışlar ve bu şekilde isimleri geniş çevrelerce duyulmuştur. Bu şöhretin artmasında etkili olan şeylerden biri de, sokakları ve caddeleri öğrenciler tarafından işgal edilen Paris'in duvarlarında sitüasyonist sloganların yer almasıdır (Erdoğan, 2008, s. 16). Bernard E.Brown *Protest In Paris* isimli akademik çalışmasında, Paris ayaklanmasından “kitlesel bir kendiliğindenlik hareketi ve bireysel yaratıcılık ürünleri” olarak bahseder (Aktaran: Marcus, 2013). Buradaki “kendiliğindenlik” sözcüğü önemlidir. Sitüasyonistler eylemlerinde kendiliğinden gelişen, hiçbir ideolojiye bağlı olmayan durumların inşa edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. O dönemde duvarlara yazılmış olan bu sitüasyonist sloganlardan bazı örnekler şunlardır; “Yasaklamak Yasaktır”, “Ne Tanrılar İsterim Ne Efendileri”, “Kahrolsun Açlıktan Ölmeyeceğimizi Temin Edip Sıkıntıdan Öldüren Bir Dünya”, “Asla Çalışma”, “Çok Tüketen Az Yaşar” (Marcus, 2013). Sıkıntıya ve çalışmamaya vurgu yapan bu öfkeli sloganlar, modern çağın insanlar üzerinde kurduğu hakimiyetin sonuçlarını eleştiren sloganlardır. Can sıkıntısı, modern toplumların, şehir insanların bir hastalığı, akılcı düşüncenin getirilerinin bir sonucu olarak görülmüştür.

Sitüasyonist Enternasyonal anti-kapitalist duruşu ve burjuva kültürünü kökünden değiştirmeye çalışan düşünceleri ile çeşitli eylemler yapmış, kavramlar üretmiş ve bunları deneysel bir şekilde geliştirmeye çalışmıştır. Dönemin iki ünlü eseri sitüasyonistler tarafından baş tacı edilen Guy Debord'ın *Gösteri Toplumu* ve Raoul Vaneigem'in *Gündelik Hayatta Devrim* adlı kitaplarıdır. Sitüasyonist Enternasyonal kendi sözleriyle, felsefelerini şöyle anlatır; “Öncelikle, dünyanın değişmesi gerektiğini düşünüyoruz. İçinde kendimizi hapsedilmiş hissettiğimiz hayatın ve toplumun en özgürleştirici değişimini istiyoruz. Böyle bir değişimin uygun eylemler yoluyla mümkün olacağını biliyoruz.” (Aktaran: Erdoğan, 2008, s. 36)

Başka bir yazılarında ise ana fikirlerini açıklarlar; “Bizim ana fikrimiz durumların inşa edilmesidir, bir başka deyişle, hayatın anlık ambiyanslarının somut bir şekilde inşa edilmesi ve onların daha üstün tutkusal niteliğe dönüştürülmesidir.” (Aktaran: Erdoğan, 2008, s. 38) Durumculuk, sitüasyonistlerin isimlerinden de anlaşılacağı gibi önem verdikleri bir olgudur. Sitüasyonistler projelerini üretirken, modernitenin dayattığı gelişme felsefesine dayalı geleceğe yönelik hareketlerden ziyade, bireylerin öznelliğine dayalı, özgürleştirici ve herkesin bir arada deneyimleyebileceği anlık durumlar üretmeye odaklanmıştır. Onlar için politika da, modern sanat da şimdiye yönelik, anlık olaylar üzerinden hareket etmelidir. Sitüasyonistler için en etkili eylem biçimi budur. Gündelik hayatın tüketmeye ve itaat etmeye kurulu gerçekliğini sarsan, anlık ve geçici durumların oluşması toplumların bilincini değiştirdiği gibi, yerleşik burjuva değerlerini de değiştirebilir. Bu durumlar mümkün olduğu kadar deneysel olmalı ve belirli bir ideolojiye hizmet etmeyen, militanlık dışı durumlar olmalıdır. Bu şekilde yaratılan durumların ucu açıktır ve sonucunda belirsizlik doğar. Durumlar geçicidir ve sonucunda herhangi bir amaca ya da ideolojik düşünceye varmaz. Guy Debord, durumların geçiciliği ve belirsiz sonuçları üzerine şöyle söyler;

Ne hazır reçeteler sunmaktayız bu konuda, ne de kesin sonuçlar. Bizi, şu an tanımlama sürecinde olduğumuz ve henüz tanımlanmamış yollara kolektif olarak yöneltecek deneysel bir araştırma önermekteyiz yalnızca. İlk sitüasyonist eylemlerde başarıya ulaşmanın güç olması, girmekte olduğumuz alanın ne kadar yeni olduğunu kanıtlıyor. Sokakları görme tarzımızı neyin değiştireceği, resmi görme tarzımızı neyin değiştireceğinden daha önemlidir. (Debord G. , 2011, s. 304)

Belirsizliğin ve deneyselliğin bu kadar ön planda olması, sitüasyonistlerin ideolojilere karşı mesafeli davranmasındandır. Sitüasyonistlere göre, modernite ve

akılcı düşüncenin bir getirisi olan yabancılaşma sorununu hiçbir ideoloji çözemiyor, aksine tüm ideolojiler yabancılaşma ve bireylerde güçsüzlük durumu yaratıyor, her ideoloji savunucusu da ideolojisini bireyler üzerinde hakim kılmaya çalışarak iktidar oluşturuyordu. Uzmanlaşma ve bir grup üzerinde söz sahibi olma modernite unsurlarıydı ve sitüasyonistler buna kökten karşı çıkmaktaydı. Greil Marcus, *Ruj Lekesi* adlı kitabında sitüasyonistlerin amacının bir ideoloji yaratmak değil, bir konum yaratmak olduğunu söyler. (Marcus, 2013, s. 65) Zaten sitüasyonistler, sitüasyonizm diye birşeyin olmadığını söylerler. Onlar için sitüasyonistler vardır ve gelecekte herkes sitüasyonist olacaktır, ancak sitüasyonizm diye geçerli bir ideoloji söz konusu değildir. Sitüasyonist Enternasyonal'in ilk sayısında “sitüasyonizm kavramının besbelli anti-sitüasyonistler tarafından icat edildiği” söylenmiştir (Aktaran: Erdoğan, 2008, s. 19)

Sitüasyonistler makalelerinde tarihte oluşturulmuş en iyi durumlara örnek olarak, 1871 Paris Komünü, 1921 Kronstadt Ayaklanması ve 1956 Budapeşte İşçi Konseyi gibi olayları örnek verirler (Erdoğan, 2008, s. 25). Kendi yarattıkları durumlar da vardır. Sitüasyonistler sahte paralar hazırlayarak bunları şehrin her tarafına dağıtıyordu. Burada amaçlanan toplumda hakim olan “gösteri” durumunu bozmak, bir enflasyon yaratmak ve böylece bir meteliğin bile servet sayılabileceği bir anı gerçekleştirmekti. Böylece toplumda yaratılan metalar ve çalışma sistemi altüst olacak, bireylerin algısında yaratılan sahte gerçeklik ve mutluluk halleri kırılmalara uğrayacaktı (Marcus, 2013). Burada Guy Debord'ın “gösteri” kavramından bahsetmek gereklidir.

Guy Debord, *Gösteri Toplumu* kitabında gösteriden “Genel anlamda gösteri, yaşamın somut tersyüz edilişi olarak, canlı olmayanın özerk devinimidir” diye bahseder (Debord G. , 2014, s. 34). Gösteri, yaşamın olumsuzlanmasıdır. Arzuların ve

gerçekliğin yerini onların birer temsili alır ve bireylerin iletişimi bu temsiller üzerinden işler. Durumlar ve olgular saptırılarak iktidarın faydasına işleyecek şekilde yönlendirilir. Bu sahtelik sadece iktidar ve toplum arasında değil, toplum içindeki bireyler arasında da görülür. Gösteri, tüketim üzerine kuruludur. Debord, gösterinin sürekli bir afyon savaşı olduğunu söyler. Gösteri, “Malları metalarla, kendi yasalarına göre giderek büyüyen ayakta kalma mücadelesini tatminle özdeşleştirmeyi insanlara kabul ettirmeyi hedefler.” (Debord G. , 2014, s. 57) Dolayısıyla gösteri, sadece televizyon ve medyadan insanlara öğretilen bir kültür değil, başlı başına kabul ettirilmiş bir iletişimdir. Greil Marcus, gösteriye örnek olarak Michael Jackson’ın *Thriller* şarkısını sunar. Thriller yakaladığı başarının ardından, içeriğinden koparak, başarının, kendini gerçekleştirmenin ve halkın kalbini kazanmanın bir imajı haline gelerek dünyadaki sayısız imajdan biri haline geldiğini söyler (Marcus, 2013, s. 123). Düşüncelerinde Marx’dan bolca etkilenmiş olan sitüasyonistler, sanatın da gösteri içinde kendinden saparak bir araca dönüştüğünü düşünürler. Marx ve Engels’e göre sanat faydacı amaçların ötesinde bir varoluşa sahiptir. Barınma, dekorasyon, eğlence, ya da mimetik amaçların dışında sanatın tek amacı kendisi de olabilir. Bu sanatçılar tarafından bir tür oyun olarak algılanır ve bireyin arzusunun bir yansıması olarak düşünülebilir. Ancak bu düşünce modern kapitalist sistemde yoktur. Bu sistemde sanat yabancılaşır ve üzerinden fayda sağlanan bir araca dönüşür (Lunn, 2010). Bu koşullarda sitüasyonistler için gerçek sanatçılar, gösteriyi bozan ve onu yıkmaya çalışan sanatçılardır. Sitüasyonistler de durumcu eylemlerini ve gösteriye alternatif oluşturan kavramlarını bu doğrultuda tasarlamıştır.

4.3.2. Sitüasyonistlerde oyun kavramı

Sitüasyonist Enternasyonal kendi geliştirdiği kavramları modern hayatın karşısına bir oyun olgusu olarak yerleştirir. Bu kavramların hepsi deneyseldir ve yeni

düşünce ve yaşam biçimleri üretmeye yöneliktir. Bu kavramların hepsi birer tekniktir de. Bu teknikler gösteriyi bozmaya, onun sunduğu gerçekliği değiştirerek, bireylerin algıları üzerinde değişiklikler yapmaya yönelik, gelecekteki farklı bir dünyayı oluşturmak için atılan adımlardır. Bu kavram ve tekniklerin hepsini sitüasyonistlerin bakış açısında bir oyun olarak düşünebiliriz. Sitüasyonistler çalışmaya ve alışlagelmiş düzene karşı oyunu öne sürerler. Constant ve Debord 1958’de yayınlanan *Amsterdam Bildirisi*’nde oyun kavramından şöyle söz eder;

Bir sitüasyon yaratmak, geçici bir mikro-dünya ve –bir an için birkaç kişinin hayatında- bir olaylar oyunu yaratmaktır. Bu, evrensel ve görece uzun ömürlü bir çevrenin birleştirici kent planlaması yoluyla yaratılmasından ayrılmaz. (Debord G. C., 2011, s. 307)

Sitüasyonistlere göre, günümüzde her türlü gerçek sanat hareketi (yani oyunlar) suç olarak sayılmakta ve bastırılmaktadır. Egemen kültürde sanat olarak sayılan şeyler ise, seri üretime girmiş “katılımdan yoksun zavallı sözde oyunlardır.” (Debord G. , 2011) Marx ve Engels’e göre modern kültürde, çalışma ve şehir yaşamı alanlarında bireylere makine gibi davranma eğitimi veriliyordu. Marx ve Engels’in hayalini kurdukları geleceğin komünist toplumunda ise özgür bir kültürel hayat, emek ve teknoloji ile ortaklaşa işleyecek, sanat ile endüstri, sanat ile bilim arasındaki uzmanlaşmaya yönelik ayrım kaldırılarak, çalışma ve yaşam bir oyuna dönüştürülecekti (Lunn, 2010). Bu bir nevi, sanatın hayatın içine karışmasıyla uzmanlaşma ve çalışma şartlarının zorunluluktan çok, bireylerin kolektif bir şekilde üretime yöneleceği daha adil bir çalışma ve yaşam ortamı yaratma inancıydı. Bu yüzden sitüasyonistlerin tüm teknikleri bu oyunun bir parçasıydı. Sitüasyonistlerin oyun kavramı dışında kalan, egemen kültürün oyun kavramı, yani boş zaman eğlencesi ise gösterinin bir parçasıydı. Kapitalist koşullarda var olan eğlenceyi

Theodor W. Adorno çalışmanın bir uzantısı olarak yorumlar. Adorno, mekanikleştirilmiş emek sürecinin boş zamanı olan kişiler üstünde büyük bir güce sahip olduğunu, bu gücün eğlence metalarının üretimini belirleyerek boş zaman sahibi kimselere, emek sürecini tekrar yaşattığını söyler. Yani eğlence, “Normlaştırılmış işlemlerin kendi kendine devinen ardışıklığıdır.” (Adorno, 2014, s. 69) Dolayısıyla hem Adorno’nun kültür endüstrisinde, hem de Debord’un gösteri toplumunda eğlence diye sunulan şey, belirli metaların üretime geçmesi için koşullandırılmış alanlar ve davranışlardan başka bir şey değildir. Bireyler mutlu oldukları yanılgısına düşerek, kısıtlı bir alanda boş zamanlarını harcamaktadırlar. Bu durum da beraberinde yabancılaşmayı ve can sıkıntısını getirmektedir. Sitüasyonist oyun ise bireye haz alabileceği bir mutluluk sunmayı hedefleyen, bu doğrultuda yabancılaşma ve rekabet öğelerini yadsıyan, sanatı, bilim ve emek ile birleştiren, yaşamı oyuna çeviren bir düşüncedir. Şimdi sitüasyonistlerin kullandığı, Dérive (sürüklenme), Détournement (saptırma, çalma) ve Psikocoğrafya kavramlarını ve tekniklerini inceleyeceğiz.

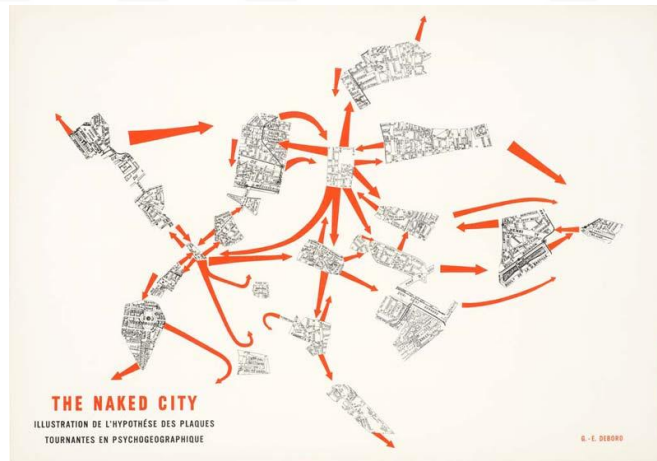
Merlin Covrey, *Psikocoğrafya* kitabında Psikocoğrafya terimini şöyle açıklar; “Kasten ya da bilinçsiz bir şekilde düzenlenmiş coğrafi koşulların, bireylerin duyguları ve davranışları üzerindeki özel etkilerinin bir çalışmasıdır.” (Covrey, 2011, s. 78) Sitüasyonistler, şehrin bireylerin üzerinde oluşturduğu etkiyi ve şehrin gizemlerini, bilinmeyen kısımlarını, işlevsizleşmiş ya da işlevselleşebilecek taraflarını inceler. Modern şehirlerde, sokaklar ve caddeler rasyonel bir şekilde hazırlanmış, işlevsel ve faydacı yapıdadır. Metropoller süratle işleyen makineler gibidir. Bireylerin hayatlarını nasıl yaşayacakları, sokakların ve caddelerin oluşturduğu haritalara, ulaşım yollarının, sosyalleşme ortamlarının, binaların ve alışveriş merkezlerinin iç ve dış tasarımlarına göre şekillenir. Bu şekilde şehirler yaşanılabilen ancak tüketilen ve işleyen makineler gibi çalışırlar. Psikocoğrafyacılar, şehre farklı bir gözle bakarak,

her bir sokağın, her bir köşe başının bireyler üzerindeki etkilerini araştırırlar ve bunları kaydederler. Bu şekilde şehir yeniden gözlemlenir ve rasyonel bir makine halini almış şehirlere karşı, nasıl yaşayan ve üretimi destekleyen şehirler tasarlanabileceğine dair planlar yapılır. Şehirlerin yanı sıra gündelik hayat bayağı ve ruhsuzdur. Modernitenin silip süpürdüğü inançlar ve mitolojiler, modern insanları bayağılaştırmış, can sıkıntısı ve karamsarlık içinde boğmuştur. Öncü bir Sitüasyonist akım olan Letrist Enternasyonal'in 19 yaşındaki üyesi Gilles Ivain, *Formulary for New Urbanism* adlı kitabında, sterilleştirilmiş gündelik hayata karşı olan bakışlarımıza karşın, etrafımızı saran gizemlerden ve mucizelerden bahseder. “Bizler şehirde bunaldık, artık Güneş Tapınağı yok” der (Aktaran: Covery, 2011, s. 70). Güneş Tapınağının eksikliği, modernitenin yok ettiği ruhaniliktir. Şehirler gizemden yoksun beton yığınlarına dönüşmüş, gündelik hayat da çalışmak ve az sayıdaki boş vakti kısıtlı imkanlarla değerlendirmekten ibaret olmuştur. Sitüasyonistler, şehirlerin gizemini keşfetmek için rastgele yürüyüşler düzenlerler. Burada şüphesiz flâneurdan ilham alınmıştır. Bu yürüyüşlere sitüasyonistler Dérive, yani Sürüklenme adını verir. Dérive, kentsel toplum koşullarına bağlı davranış biçimleridir. Çoğu zaman rastgele yürüyüşlere verilen bir addır. Bir şehir içinde, düşüncesiz ve plansız bir şekilde oradan oraya sürüklenerek yapılan yürüyüşlerdir. Bu yüzden her Dérive aslında bir psikocoğrafya deneyidir. Kentin gizemini çözmek adına yapılan deneysel keşif yürüyüşleridir. Debord, Dérive ve psikocoğrafya arasındaki bağı şöyle anlatır;

Bir dérive'da bir veya daha fazla insan belli bir süre boyunca, ilişkilerini, çalışmalarını, boş zaman aktivitelerini, tüm olağan hareket ve eylem güdülerini bırakırlar ve kendilerini bölgenin çekiciliğine ve orada vardıkları karşılaşmalara bırakırlar. Bu etkinlikte şans insanların düşündüğünden daha önemsiz bir unsurdur: bir dérive bakış açısından şehirlerin belli bölgelere

girişin ya da çıkışın şiddetli bir şekilde önüne geçen sabit akımlara, değişmez noktalara ve vortekslere sahip psikocoğrafik konturları vardır. (Aktaran: Erdoğan, 2008, s. 42)

Dérivelardan alınan izlenimler ile modern şehrin psikocoğrafik özellikleri incelenir. Şehirdeki insanların düşüncelerini ve yaşam şekillerini etkileyen unsurlar kaydedilir ve değiştirilmesi gerekiyorsa, nasıl değiştirileceği ve yerine ne konulacağına dair düşünceler üretilir. Dériveların bu özelliği onları muhalif bir harekete de dönüştürür. Bir şehri sıradan bir yaşıyanın gördüğü şekilde değil, geleceğe yönelik bir tasarımın planlarını yapan bir gözün görüşü ile incelemek, kapitalist sistemin kaldırılacağı dünyaya ait fikirler üretmektir. Debord, 1957 yılında *The Naked City* ismi altında bir harita üretimiyle ilgilenmiştir. (Şekil 4.13) Dérivelardan alınan notlar ile oluşturulan bu harita Paris'i dokuz bölgeye ayıran, parçalayarak rastgele dağıtan bir haritadır (Covery, 2011, s. 77).



Şekil 4.13 The Naked City, Guy Débord, 1957

<https://paulwalshphotographyblog.wordpress.com/2013/07/08/the-naked-city/>

Sitüasyonist terimlerden biri de Détournement, yani Saptırma terimidir. Détournement, önceden üretilmiş estetik unsurların, genellikle gösteri kültürünü yansıtan üretimlerin, saptırılarak, daha nitelikli bir toplumun yaratılması için tekrar

düzenlenmesi, içeriğinin ve taşıdığı fikrin değiştirilmesidir. Böylelikle üretimler, ilk tasarlandıkları andaki içeriklerinden koparak, başka bir amaca hizmet eden farklı içeriklere bürünür ve bireylerin gözünde kimi zaman değersizleşerek, kimi zaman da farklı anlamlar ile tekrar oluşurlar.

Sitüasyonistler bunu genellikle medya görsellerindeki kişilerin fotoğrafları üzerine, aslında orada olmaması gereken yazılar ve dialog kutucukları koyarak gerçekleştirirlerdi. Bu yazılar genellikle devrimci ve isyankar sloganlar olurdu. Ancak yapılan bu eylem sitüasyonist bir estetik yaratma amacı taşımaz. Bu durum, Détournement kavramının, Sitüasyonist Enternasyonal'in 1958 yılındaki ilk sayısında da belirtildiği gibi şöyle açıklanmıştır;

Daha önce kullanılan estetik öğelerin çalınıp değiştirilmesi'nin kısaltılmış biçimi. Geçmişteki ve bugünkü sanat üretiminin, daha üstün bir ortam yaratmak üzere iç içe geçirilmesi. Bu anlamda sitüasyonist bir resim ya da müzikten değil, yalnızca bunların sitüasyonist kullanımlarından söz edilebilir.

Daha basit anlatımıyla, eski kültürün çalınıp değiştirilmesi, bu alanların yıpranıp önemini kaybetmesini kanıtlayan bir propaganda biçimidir. (Aktaran: Erdoğan, 2008, s. 45)

Détournement'ı anlamak aynı zamanda kapitalist sistemi de anlamaktır. Sitüasyonistler için saptırma medya ve iktidarların sürekli kullandıkları bir tekniktir. Kavramlar ve durumlar ham hallerinden saptırılarak topluma farklı şekillerde yansıtılır. İşçi sınıfı hareketi kontrol altında tutulur, punk gibi isyankar bir akım butiklerde satılan kıyafetlere dönüşerek bir giyim tarzına indirgenir. Sitüasyonistlerin amacı, Détournement yöntemlerini kullanarak, bunun zaten kapitalist sistem içinde var olan bir şey olduğuna, bunu sisteme karşı kullanmak gerektiğine dikkat çekmekti. Sitüasyonist tekniklerin her biri burjuva değerlerinin yarattığı algıları değiştirmek

üzerinedir. Détournement tekniği de kapitalist üretimlerin değiştirilmesi, düzenin kendi kendine dönerek iflas etmesini sağlamak içindir. Danimarkalı ressam Asger Jorn, “Détournement devülasyon kapasitesi tarafından mümkün kılınan bir oyundur” diye yazar (Aktaran: Erdoğan, 2008, s. 46). Kendisi Détournemet tekniği ile resimler yaparak, önceden üretilmiş resimlerin üzerine kendi desenlerini eklemektedir.



Şekil 4.14 The Barber and The Barber (Defiguration), Asger Jorn, 1962

<https://www.wikiart.org/en/asger-jorn/the-barber-and-the-berber-defiguration-1962>

Asger Jorn ve Guy Debord birlikte *Mémories* adlı bir kitap hazırlamışlardır. Bu kitap bilinen kitapların aksine yazılardan oluşmaz. Debord’un dergilerden ve gazetelerden topladığı paragraflar, kelimeler, cümleler ve görseller elli sayfanın içine serpiştirilmiştir. Asger Jorn ise bu kolajların üzerine mürekkep ve boyalarla çizgiler, damlalar ve karalamalar yerleştirmiştir. Bu eser başta anlamsız ve okuması zor görünen şifreli bir yapıt olarak görülse de, aslında ileride kurulacak yeni dünyada anlaşılması beklenen bir yapıttır. Başka türlü düşünürsek, bir ütöpik özlemin kitaplaşmış halidir. Sitüasyonistlerin her tekniğinin deneysel olması gibi bu kitap da

deneysel bir eserdir. Geleceğin dünyasında gerekleŖecek durumların ve oyunların hakimiyetinde, yeni bir bilinç ve gözler tarafından okunduğunda anlaŖılacaėı dŖnlen bir yapıttır. O dünyada Ŗehirler, kapitalizmin amaçları üzerinden, faydacılık ve makineleŖme koŖulları altında hissizleŖen insanlar tarafından değil, psikocoğrafi Ŗekilde dünyayı izleyen, yaŖamı ve emeği bir oyun algısı içinde üretecek insanlar tarafından iŖletilecektir.



5. SONUÇ

Rönesans sonrası Batı toplumlarında, Aydınlanma Çağı ve Alman İdealizmi ile akıl sorgulanmaya, toplum yönetiminde bir araç halini almaya başlamıştır. Aklın kendisini araçsallaştıran bu düşünceler, evrensel yaşam normları ve refah sağlama idealleri ile geliştirilseler de sonuçları beklenildiği gibi olmamış, savaşlar, sömürü ve git gide artan yabancılaşma sorunu ile hümanizma ve akılcılık eleştirilen kavramlara dönüşmüştür. Akılcılığın bir uzantısı olan modernite düşüncesi ve kapitalizm sorunu dönemler boyunca düşünce ve sanat alanlarında çeşitli yönlerden eleştirilmiştir. Postmodern düşünceyi de kapsayarak günümüze kadar gelen bu süreç, birçok farklı tartışmanın yapıldığı karmaşık ve uzun bir süreçtir. Bu tezin amacı, akılcılığı odak noktasında tutarak, tüm bu eleştirileri erken modern zamanlar ve sanatta devrimsel bir kırılış oluşturmuş Avangard sanat çerçevesinde inceleyerek ortak bir kesit sunmaktır.

Tezde ilk olarak ana kavramın netleşmesi için akılcı düşüncenin gelişimi anlatılmıştır. Sonrasında erken modern zamanlardaki eleştiriler Romantizm akımı, Baudelaire'in modernite eleştirileri ve Nietzsche'nin akılcılık üzerine düşünceleri ile modern ahlak yorumlamaları incelenmiştir. Bu bölümde görülmüştür ki, erken modern zamanlar akılcılık ilkelerinin tam olarak uygulandığı ve dönem içinde yaşayan bireylerin bu değişimi bire bir hissettiğidir.

Romantikler hızla değişen dünyanın ruhsuz ve maddesel bir yöne doğru ilerlemesi karşısında korkuya kapılmış, bir direniş unsuru olarak ütopyacılığı, mitolojiyi, tutkuları ve duyguları yüceltmıştır. Baudelaire akılcılığın getirisi olan modernitenin ilerlemecilik saplantısını eleştirmiş, çalışmayı, köleleşmeyi ve ruhsuzlaşan sanatı yererek moderniteden etkilenen marjinalleşmiş bireyleri yüceltmış, onları modern zamanların kahramanları ilan etmiştir. Sanatın faydacılık ilkesine göre

belirlenemeyeceğini öne sürmüş, Romantikler gibi sanatta özerkleşmeyi savunmuştur. Nietzsche ise modernitenin köklerinin yüzyıllar öncesinde Sokratesçiliğin akılcılık düşüncelerine uzandığını söylemiştir. Batı sanatının uzun zamandır bu düşünce altında tutsak olduğunu öne sürmüş, modern ahlakın köle ahlakı olduğunu söylemiştir.

Erken modern zamanların eleştirileri incelendiğinde görülmektedir ki, modernite durumu eleştiri altına alınırken akılcılık konusu da gözden kaçmamaktadır. Romantik düşünürler ve sanatçılar, Baudelaire ve Nietzsche hem düşünce hem de sanat alanında önemli kişilerdir ve düşünceleri çağlar boyunca tartışılmış, öncü bir konumda belirlenmiştir. Akılcılık, pragmatizm, bilim ve modernite arasındaki bağ üzerine yapılan sorgulamalar ve eleştiriler sonraki kuşaklara burjuva sınıfı ve sistem eleştirileri olarak geçmiştir.

Tezin son bölümünde Avangard sanat akımlarındaki eleştirilere yer verilmiştir. Savaş sonrası oluşan çöküntülü ruh halini bir enstrüman gibi kullanan Dada akımı, bu enstrümanı akılcı ve hümanist ilkelerin iflasını teşhir etmekte kullanmıştır. Her şeye karşı eleştirel ve nihilist bir tavır takınan Dadacılar, yaşadıkları zamanın ruhunu makineleşmiş bir toplumun yabancılaşmış bilinci olarak ilan etmişler, kolaj tekniğini öne sürerek bir sistem eleştirisi sunmuşlar ve akılcılığa karşı rastlantısallığı işlerinde yüceltmişlerdir. Gerçeküstücüler ise Dada'dan devraldıkları mirası teorik bir tabana oturtarak ilerlemiştir. Marx ve Freud'un düşüncelerini sanatlarına aktarmışlar, akılcılığı bir burjuva eleştirisi üzerinden sorgulayarak bilinçaltının gizemlerini ve otomatik üretimi işlerinde öne sürmüşlerdir. Değişime uğrattıkları beden görüntüleri ve nesneler ile hem bir endüstri eleştirisi yapmışlar hem de rasyonalize edilmiş bakış ve algıyı kökten değiştirmeye çalışmışlardır.

Son Avangard akımlardan sayılan Sitüasyonist Enternasyonal ise eleştirilerini burjuva ahlakı ve sistem üzerine yoğunlaştırmış, akılcı dünyanın yücelttiği çalışma

zorunluluğuna ve sistemin bireyleri maruz bıraktığı yabancılaşma ve can sıkıntısı durumlarına isyan etmişlerdir. Kendi geliştirdikleri teknikler ve kavramlar ile sistemin görsel ürünlerini yapıbozuma uğratmış, şehir yaşamını baştan tasarlamak adına yaşadıkları mekanları farklı gözlerle incelemişlerdir.

Avangard sanat yüz yıllar öncesi Romantizm akımından aldıkları sanatta özerkleşme düşüncesini geliştirerek sanatı hayat ile bir yapma yolunda deneysel bir gayret göstermiştir. Erken modern zamanların düşünürleri eleştirilerini akılcılık ve moderniteye yöneltirken, Avangard sanat aynı eleştirileri burjuva sınıfı ve kapitalizm üzerinden gerçekleştirmiş, bu süreç içinde de akıl ve akılcılık olguları sürekli olarak tekrar tartışma konusu edilmiştir.

Kişisel olarak benim sanat üretimimi de etkileyen tüm bu eleştiriler ve oluşumlar postmodernist düşüncelerin de temelinde yatmaktadır. Bugün kapanmış tartışmalar gibi görünseler de aslında akıl sorununun hala tartışılmakta olduğu, Romantik geleneğin belki de hala devam ettiği, toplum bilimlerinde ve sanat alanlarında görülen sistem eleştirilerinin akılcılık normlarını hala kapsadığı hissedilmektedir. Güncel Sanat tarafından sürekli sorgulanan beden ve kimlik olgularının altında aynı akılcı düşüncenin evrensel olarak tasarladığı normlar yatmakta, bugün bu normlar düşünce ve sanat alanlarında hala tartışılmakta ve sık sık gündeme gelmektedir.

6. TEZ KONUSU BAĞLAMINDA KADİR KAYSERİLİOĞLU İŞLERİNİN ANALİZİ

Bu tezi ve bu başlık altındaki projeyi oluşturmamdaki süreç, absürt kavramını araştırmamla başladı. Absürt mizah ve yaşamın içinde kendiliğinden oluşan absürt, akıl dışı durumlar her zaman ilgimi çekmiştir. 2012’de akıl hastalıkları ve nevrozları araştırıyor, bu olgulardan çıkardığım hissiyatlara göre işler üretiyordum. Sürekli olarak akıl kavramını sorgulama içindeydim. Bu yolculuk beni bu tezi oluşturmaya, akıl ve akılcılık kavramlarını detaylı olarak incelemeye ve eleştirel düşünceleri de araştırmaya yöneltti. Akılcılık ve modernite eleştirilerinin sanattaki yansımaları, şu anki projemi üretmemde büyük yer kaplamaktadır. Baudelaire ve Sitüasyonistlerin şehir yorumlamaları, Nietzsche’nin güç üzerine düşünceleri, Foucault, Deleuze ve Judith Butler gibi isimlerin iktidar ve beden yorumlamaları, sanat alanından CoBrA akımı ve Gerçeküstücülerin akılcılık eleştirileri gibi bir çok alanın şu anki projemin yapı taşları olduğunu söyleyebilirim.

Bu projemde yağlı boya ile yapılmış resimler sunuyorum. Resimlerimde figürler ön plandadır. Anatomik ölçüler ve perspektifi zaman zaman bozmaktan çekinmiyorum. Plastik değerler açısından hata olarak sayılan bir takım durumları oldukları gibi bırakmayı tercih edebiliyorum. Renk olarak, çocuksu bir atmosfer yaratmak adına sıcak renkleri kullanıyorum. Uzun yıllar illüstrasyon ile ilgilendiğim için, resimlerimde illüstratif teknikler göze çarpabiliyor. Bu resimleri günlük hayattan çekilmiş anlık fotoğraflar gibi düşünüyor ve bu şekilde resimdeki objelerin ve figürlerin bir kısmını kadraj dışında bırakarak kurguluyorum. Genel olarak akıl dışı durumların gerçekleştiği, mantık kırılması yaratan ancak resimdeki bireyler tarafından bu durumların umursanmadığı, normal karşılandığı bir dünya yaratmaya çalışıyorum.

Resimlerde figürlere vermeye çalıştığım ifadeler umursamaz, uyuşmuş ve seyirciye poz veren, izlendiğinin farkında olan, resmin kurgusallığını gereksiz yere de olsa gösteren ifadeler.

Popüler kültür imgeleri, fallik nesneler, beden parçalarına vurgu ve çift cinsiyetlilik / cinsiyetsizlik durumlarını kullanarak bu olguları bir iktidar eleştirisi ve iktidarsızlık alanları içinde değerlendirmeye çalışıyorum.



Şekil 6.1 İsimsiz, Kadir Kayserilioglu 2016,
Tuval üzerine yağlı boya, 35x50 cm

Bir bilgisayar oyunu karakterinin maskesini takmış maskülen bir figür ile cinsiyetini bilmediğimiz aşırı feminen bir figürü yan yana getirerek, bir fallik obje olarak kullanılan deniz canavarı altında birleştiriyorum. (Şekil 6.1) Aşırı maskülenlik, aşırı feminenlik ve fallik imge olarak kullanılan bir deniz canavarı, burada iki bireyin kucağında yatan bir oyuncak ya da evcil bir hayvan gibi uysallaşıyor, güçsüzleşiyor ve değersizleşiyor. Masa üzerindeki makas kastrasyon korkusuna işaret ederken,

odanın içindeki açık balkon kapısı bu figürlerin özgürleşmeyi bekleyen, kısıtlandıkları mekandan ayrılacaklarını müjdeleyen bir metafor olarak yerini belirtiyor.

İktidar ve muhalif sol iktidar olgularını düşünerek yaptığım diğer işimde, üç tane yaşlı figür spor kıyafetleri içerisinde, kirli bir sokakta poz veriyor. (Şekil 6.2) Mekanın bir sokak mı olduğu, yoksa dağınık bir iç mekan mı olduğu etrafa yerleştirdiğim detaylar ile belirsizleşiyor ve bu durum kurgu / gerçeklik arasındaki çizgiyi tartışmaya açmayı amaçlıyor. Figürlerin yaşlı bedenlerine rağmen spor kıyafetleri giymesi, kendilerinden beklenmeyen bir ilerlemecilik ve düzenlenme uğraşını absürt bir şekilde ortaya koyarak, “boşa uğraşma” durumunu teşhir ediyor. Gücünü kaybetmiş söylemler, özünde güçsüz olan iktidarlar, spor ve yaşlı beden durumları arasında bağlantı kurarak eleştiriliyor.



Şekil 6.2 İsimsiz, Kadir Kayserilioğlu 2017,
Tuval üzerine yağlı boya, 60x90 cm

Sıradaki işimde (Şekil 6.2) 90'lı yılların Amerikan dizi ve filmlerinde çokça kullanılan can kurtaran figürü bu resmimde elinde silah tutarak poz veriyor. Bir

popüler kültür imgesini, emperyalist kültür endüstrisi bağlamında hem can kurtaran hem de can alan bir şekilde yansıtarak, modern iktidarların yaşamı destekleyen bir söylem ile disiplin ve denetleme sağlama amaçları açısından aynı düzlemde ele alıyorum. Denetleme, disipline sokma, normlar altında tek tipleştirme yöntemlerinin yaşam kurtarma ve yaşamı yüceltme adı altında yapılması, maskülen bir figür ve fallik obje olan silah üzerinden anlatılıyor.



Şekil 6.3 İsimsiz, Kadir Kayserilioğlu 2017,
Tuval üzerine yağlı boya, 35x50 cm

Kalabalık ve beklenti durumalarını düşünerek yaptığım diğer işimde, çift cinsiyetli bir figür, bir dinazor üstünde poz veriyor. (Şekil 6.4) Çevresinde toplanmış kalabalık sanki onu bir yere uğurluyormuş gibi, sanki mutlak çözüm getirecek bir kurtarıcıya bakar gibi umutla dinazor ve sürücüsüne yakınlaşmaya çalışıyorlar. Sağ köşede dinozoru yalayan figür, ilkel toplumlarda üretilen ve yenilen putlara yapılan

muameleyi çağrıştırıyor. Tapındığı şeyi yiyen birey, ona yakınlaşmak, kurtarıcısıyla bir olmak istiyor. Tüm bu coşku ve beklentinin dinozor üzerindeki bir çift cinsiyetliye odaklanması, algımızda bir kırılma yaratarak saçmalık, modern kalabalıkların boşuna ürettiği beklentiler ve gelip geçicilik durumlarını çağrıştırıyor.



Şekil 6.4 İsimsiz, Kadir Kayserilioğlu 2017,

Tuval üzerine yağlı boya, 60x80 cm

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2014). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Agamben, G. (2013). Çağdaş Nedir? A. Artun içinde, *Çağdaş Sanat Nedir?* (s. 41-51). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akarsu, P. (2010). *Sürrealizm ve Rüya, Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.
- Aksakal, H. (2015). *Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- al., M. e. (2009). *CoBrA*. Prag, Çek Cumhuriyeti: Museum Kampa.
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2011). Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce. A. Artun içinde, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (s. 11-69). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2012). Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı. P. Bürger içinde, *Avangard Kuramı* (s. 7-32). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2014). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. C. Baudelaire içinde, *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Asyalı, N. F. (2008). *Sürrealist Düşüncenin Modernizm Bağlamında Heykel Sanatına Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Heykel Programı.
- Aydın, A. (2002). *Düşünce Tarihi ve İnsan Doğası*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bataille, G. (2000). *Nietzsche Üzerine Şans İstenci*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Benjamin, W. (2013). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). Baudelaire'de Bazı Motifler Üstüne. S. Yıldırım içinde, *Dünyada ve Türkiye'de Büyük Kent Yönetimi Üstüne* (s. 95-100). Ankara: Çankaya Belediyesi.
- Berman, M. (2014). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Best, S. & Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, N. (2002). Friedrich Nietzsche ve Felsefesi Üstüne. F. Nietzsche içinde, *Tarih Üzerine (Çağa Aykırı Düşünceler'den)*. İstanbul: Say Yayınları.
- Buchanan, I. (2014). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ödipus'u*. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Bumin, T. (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bürger, P. (2012). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büyükgöze, S. (2005). Anne Ben Büyüyünce Femme Fatale Olacağım! *Varlık*, 6-9.
- Cevizci, A. (2010). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşar, M. (2002). *Nietzsche Kavramada Yeni Bir Yol*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. - METU PRESS - Yayınları.
- Covery, M. (2011). *Psikocoğrafya Londra Yazıları*. İstanbul: Kalkedon.
- Çubuk, Z. (2012). *Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Olarak Dandy ve 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Dandy İzleri - Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi Anabilim Dalı.
- Debord, G. (2011). Sitüasyonistler: Enternasyonal Manifesto. A. Artun içinde, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (s. 320-323). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Debord, G. (2011). Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor. A. Artun içinde, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (s. 278-306). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Debord, G. (2014). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. C. (2011). Amsterdam Bildirisi. A. Artun içinde, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (s. 306-308). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Değirmencioğlu, A. (2013). *Modernizm Sonrası İktidar Formlarına Direnişte Sanatın ve Sanatçının Rolü., Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı.
- Dinçer, Y. (2007). Modern Hayatın Şairi. *Virgöl*, 26-27.
- Ekici, F. D. (2010). *Dada'dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden, Sanatta Yeterlilik Eser Metni*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel

Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı.

Erdoğan, Ş. (2008). *Sitüasyonist Enternasyonal*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Foucault, M. (2000). *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gökalp, Y. (2009). *Modern Dünyanın Sorunu: Değerlerin Değersizleşmesi Siyasal Felsefede Nihilizm ve Nietzsche - Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı.

Grindon, G. (2015). Sürrealizm, Dada, ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangardda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım. A. v. Kuryel içinde, *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (s. 59-99). İstanbul: İletişim Yayınları.

Güngör, A. (2011). *André Breton ve Sürrealist Resim İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Işık Üniversitesi.

Hakman, C. (2008). *Sinemada Gerçeküstücülük ve Man Ray Filmleri., Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.

Holland, W. E. *Baudelaire and Schizoanalysis The Sociopoetics of Modernism*. Cambridge University Press.

Hopkins, D. (2004). *Dada ve Gerçeküstücülük*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Horkheimer, M. (2010). *Akıl Tutulması*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kandinsky, W. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Kemaloğlu, B. (2011). *Nietzsche ve Foucault'nun Düşüncelerinden Hareketle İktidar-Özgürlük Bağlantısı Üzerine Bir Çalışma, Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı.

Klingsöhr-Leroy, C. *Gerçeküstücülük (Sürrealizm)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kopp, R. (2016). Giriş. C. Baudelaire içinde, *Paris Sıkıntısı* (s. 5-12). İstanbul: Varlık Yayınları.

Köse, D. (2008). *Nietzsche Felsefesi, Modernizm, Ahlak ve İmmoralizm, Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı.

Kreft, L. (2011). Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı. A. Artun içinde, *Sanat / Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (s. 9-48). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Lunn, E. (2010). *Marksizm ve Modernizm*. Dipnot Yayınları: Ankara.
- Marcus, G. (2013). *Ruj Lekesi Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, F. (2012). *Tragedya'nın Doğuşu*. İstanbul: Oda Yayınları.
- Orfila, T. (2012). Baudelaire'de Hastalık İmgesi. *Kitap-lık*, 79-87.
- Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sartre, J. P. (1964). *Baudelaire*. İstanbul: De Yayınevi.
- Taylor, S. (2016). *Gezgin Libido ve Histerik Beden Hans Bellmer*. İstanbul: SUB Yayınları.
- Yakupoğlu, M. M. (2014). Çevirmenin Önsözü. G. Bataille içinde, *İç Deney* (s. 7-18). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zeytinoğlu, E. (2008). *Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

ÖZGEÇMİŞ

Kadir Kayserilioğlu

23.03.1987, İstanbul doğumlu

Eğitim

2001- 2004	50. Yıl Tahran Lisesi
2005-2010	Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Bölümü (Lisans)
2012 - ...	Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Bölümü (Yüksek Lisans)
2014	UMPRUM, Academy of Arts, Architecture and Design In Prague, Intermedia Confrontation (Erasmus)

Karma Sergiler

2012	Yeditepe’de Zaman III, Ekavart Galeri, İstanbul, Türkiye
2012	Bursa Ressamlar Derneği, Mylos Galeri, Selanik, Yunanistan
2013	Bi’Direnış, Bi’misal Galeri, İstanbul, Türkiye
2014	Klausura, UMPRUM, Prag, Çek Cumhuriyeti
2014	Kısa Kes Aslanım, Bi’misal Galeri, İstanbul, Türkiye
2015	Undernear, Kargaart, İstanbul, Türkiye
2015	ARTIST 2015, TÜYAP, Pinelo Galeri, İstanbul, Türkiye
2016	Kavramlar Hakkında Konuşalım I, Tight Aggressive, İstanbul, Türkiye

2016	Kavramlar Hakkında Konuşalım II, Tight Aggressive, İstanbul, Türkiye
2017	Karışık Kaset, Bant Havuz, İstanbul, Türkiye
2017	T E Ş H İ R, Bant Havuz, İstanbul, Türkiye
2017	Cool IV, Pinelo Galeri, İstanbul, Türkiye

