

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ANTROPOLOJİ (SOSYAL ANTROPOLOJİ)
ANABİLİM DALI**

YARATICILIK UĞRAŞI

**Amatör Yazarın Deneyimi ve Modern Sanatçı Anlatısıyla İlişkisi Üzerinden
Yaratıcılık Performansı ve Tahayyüllerine Dair Etnografik Bir Çalışma**

Yüksek Lisans Tezi

Hüseyin Anıl Arslan

Ankara - 2016

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ANTROPOLOJİ (SOSYAL ANTROPOLOJİ)
ANABİLİM DALI**

YARATICILIK UĞRAŞI

**Amatör Yazarın Deneyimi ve Modern Sanatçı Anlatısıyla İlişkisi Üzerinden
Yaratıcılık Performansı ve Tahayyüllerine Dair Etnografik Bir Çalışma**

Yüksek Lisans Tezi

Hüseyin Anıl Arslan

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. H. Çağlar Enneli**

Ankara - 2016

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Problemi	4
1.2. Araştırmanın Yöntemi	6
2. SANAT VE MODERN SANATÇI ANLATISI ÜZERİNE	9
2.1. Modern Bir İnşa Olarak Sanat	10
2.2. Sosyal Bilimlerin Perspektifinden Sanat ve Sanatçı	15
2.3. Sanat, İdeoloji ve Söylem	24
2.4. Modern Sanatçı Anlatısının Kimi Örüntüleri	42
3. AMATÖR YAZARIN GÜNDELİK DENEYİMİ	60
3.1. Kendini İzleyen Araştırmacı, Bir Amatör Yazarın Hesaplaşmaları	63
3.2. Yazarlığın Tahayyülü ve Performansı	76
3.2.1. Müzmin Bir Yabancı Olarak Yazar	77
3.2.1.1. Yalnızlık	79
3.2.1.2. Anla(t)manın İmkan(sızlığı)/Anlaşılma Umudu	87
3.2.1.3. Şöhret Yönetimi Tahayyülü	97
3.2.2. Yazarın Çileciliği	106
3.2.2.1. Düşük Yoğunluklu İnzivalar	108
3.2.2.2. Münzevi Çalışma	118
3.2.3. Sınırları Yoklayan Yazar	126
3.2.3.1. Risk Üzerinde Alıştırmalar	128
3.2.3.2. Sınırları Yitirme Olasılığı	137
3.3. Yaratıcılık Siyaseti	147
4. SONUÇ	153
KAYNAKÇA	158
ÖZET	163
ABSTRACT	164

ÖNSÖZ

Belki de insanların sahip olduğu yetiler arasında en çok hayranlık uyandıran, övgüye değer bulunanlardan biridir yaratıcılık. Bir türsel özellik biçiminde genel olarak insanoğluna atfedildiğinde de, çalışma yaşamına atılmak isteyen birinin özgeçmişine bir kişisel özellik olarak ekleniverdiğinde de aynı olumlu çağrışımı yapması beklenir. Gündelik hayat içindeki problemler karşısında alınabilen bir tutum olarak kazandığı değerlerin çok ötesinde bir değeri ise, merkezinde yer alıyormuş gibi görüldüğü sanatsal üretim alanında kazanıyor gibidir yaratıcılık niteliği. Sanat parçalarının ya da sanatsal bulunan çeşitli türde metinlerin pek çoğunun arkasında üreticinin sahip olduğu varsayılan önemli bir güç olarak yaratıcılık belirir. Yaşamımız boyunca, sanatsal bulalım ya da bulmayalım, bir tür yaratıcılığın çıktısı olduğu söylenebilecek pek çok ürünle temas ederiz. Bazen bu temasların üzerimizde çarpıcı, eşsiz bir etki bıraktığı da olur. Belki bu yüzden ürünün yaratıcısına hayran kalırsınız, ismini izi sürülecek bir imge gibi hafızamıza alır, onu takip ederiz. Belki de o epeyce olumlanan yaratıcılık gücünün bir parçasını paylaşmayı, o gücün birazını kendimize devşirmeyi de isteriz zaman zaman. Fakat bu istek, kendini yaratıcılık gücünün büyük önem kazandığı "sanatsal" bir faaliyet alanı içinde ifade etmeyi arzulayan birisinininki kadar derin olmayacaktır büyük ihtimalle. Sanatsal bir ifade alanı olarak yazının, edebiyatın sularına girmiş bir insan için de sanıyorum; elde edilmesi, korunması ve kullanılması gereken bir güç olarak yaratıcılık bir sorun haline gelir. Dolayısıyla arkasında yaratıcılık yetisinin varlığı kabul edilen metinler ve onların üreticileriyle kurulan ilişkinin, olağan tüketicinininkinden farklı, daha sorunlu bir biçim alacağı kabul edilebilir. Sanatsal metinler ve üreticileriyle ilgili dolaşımda olan

yaygın görüşler ile kendisi de bu alanda yaratıcılığa erişmek isteyen birey arasındaki ilişki ve bu ilişkinin olası sorunları bu çalışmaya başlamadan önce de ilgimi çeken konulardı. Aslında bu sanıyorum, benim de kendini sanatsal metinler aracılığıyla ifade etme arzusunu taşıyan bir birey olmamın doğal bir sonucu. Edebiyatın başarılı bulunan, geçmiş büyük üreticilerinin yaşamları ve kişisel özellikleri etrafında şekillenen anlatı ile "amatör" yazarların gündelik yaşamları arasındaki etkileşimin; yaratıcılık arayışı ve bu arayışın yarattığı zihinsel ve performatif devinim hakkında da fikir verici olabileceğini ben de araştırma sırasında keşfettiğimi söyleyebilirim. Bir güç olarak yaratıcılığa sahip olma arzusunu taşıyalım ya da taşımayalım pek çoğumuz okuduğumuz bir romanın yazarına hayranlık duyup, onun yaşamı ve kişisel özelliklerini merak edebiliriz. Bu çalışmada ise hali hazırda yazmaya devam eden, fakat gelecekte, bir ihtimal "büyük bir yazar" olamazlarsa yaşamları ve kişisel özellikleri, yaratıcılık arayışları kimsenin pek de ilgisini çekmeyecek insanların hikayelerinin bir bölümüne yer verildiği söylenebilir.

Araştırma konuma ilişkin arayışımdan başlayarak sürecin her aşamasında bana yardımcı olan danışmanım Yard. Doç. Dr. H. Çağlar ENNELİ'ye teşekkür ederim. Yalnızca akademik bilgisi ve rehberliğiyle değil; samimiyeti ve ilerlemekte zorlandığım anlarda ortaya koyduğu özgün bakış açılarıyla da beni rahatlattı. Bu çalışma boyunca hikayelerini ve daha ötesinde yaşamlarını benimle paylaşan, "yazar" arkadaşlarıma da teşekkür ederim. Onlar olmasaydı yalnızca bu çalışma değil, belki bütün yaşamım daha zor ve renksiz olacaktı.

1. GİRİŞ

Yazmak. Sözcüklerle uğraşmak, dili tarihöncesi atalarının belki bir aşölyen baltayı kullandığı gibi kullanmak, onu zorlamak, kurcalamak; olanları anlatmak, kayıt altına almak ya da en başından, yoktan, hiçten çıkarmak, kurgulamak. Belki anlamsızlığın ortasında anlam üretmek, belki de kendisi anlamsız bir çabayı tutkuyla sürdürmek. Günümüzde "sanat" kategorisine gönderilmiş, böylece bilgi denizinde güvenli bir limana demirlenmiş diğer kardeşleri; bu kategori altında toplanana kadar insanlığın öyle ya da böyle sürdürdüğü diğer bütün pratikler gibi, nedenlerini ve sonuçlarını açıklama çabalarının asla tamamlanamadığı, sanki doğasında hep bir parça bulanıklık barındıran, her zaman bir biçimde müphem kalmayı başaran insan eylemlerinden biri.

Yazmanın bir kez ortaya çıktıktan sonra, yolunun yaratıcılık ve estetikle kesiştiği, bundan sonra da yolculuğuna devam ederek, kendine "sanatlar"ın içinde bir yer, erbaplarına da sağlamından bir sanatçı kimliği kazandıran hali, araştırmamın asıl ilgilendiği yazma biçimi olacaktır denilebilir. Çeşitli boyutlarıyla, "sanatsal" düzlemde metin üretme çabasını sürdüren, benim de salt araştırmacı olmanın dışında aralarında olduğum bir grup insanın yazarlıkla ilgili gündelik yaşam kurguları, performansları ve aynı anda dönüp bu performansları ele aldıkları zihinsel süreçler üzerinden yaratıcı etkinliğin anlaşılmasına yönelik bir çalışma yürüttüğüm düşünülebilir.

Bu araştırmanın ortaya çıkmasına vesile olan ilginin temel olarak kendi zihinsel, duygusal, pratik deneyimimden ve bu deneyimin benim yaşamımdaki izlerini sürme isteğimden kaynaklandığını belirtmek istiyorum. Tıpkı araştırmamda

adı geçen diğeryler gibi ben de uzun zamandır çeşitli alanlarda kendimi sanatsal / yaratıcı etkinliğinin bir öznesi olarak kurguladığımı ve bu doğrultuda eylemde olmayı en azından arzuladığımı söyleyebilirim. Son bir kaç yılı yoğun olarak yazmaya, kurmaca metinler üretmeye odaklanmış bu çabanın bundan çok da uzak sayılmayacak bir geçmişte yolunun pratik olarak sinematografiyle, kısa filmler üretmek düzeyinde kesiştini de belirtmeliyim. Henüz o dönemlerde tanıdığım, paylaşımında bulunduğum ve "birlikte iş yaptığım" insanlarla beraber kendimde fark ettiğim bir ruh halinin, bir tür "sanatçılık ifadesi"nin bu çalışmaya da ilham kaynağı olduğunu düşünüyorum. Bir Orta Anadolu kentinde okuduğı mühendislik bölümünü terk edip Ankara'da sinema öğrenciliğine başlamış "ortağım", onun edebiyatçı sevgilisi ve etrafımızda bizim gibi sinemaya, edebiyata gönöl vermiş bir kaç insanla giriştiğimiz kısa film işleri, çekim yaptığımız akşamlar oradan buradan topladığımız ekipmanları sırtımıza vurarak girdiğimiz kafelerde sanki bütün insanlar gıptayla ve merakla bize bakıyormuş gibi hissedişim, tüm bunlar tam o sıralarda yazdığım bir kısa öykünün "köklü" bir edebiyat dergisinde yayınlanmasıyla birleşince kapıldığım duygular, kişisel geçmişimde unutulmaz hatıralar olarak hala canlılığını koruyor.

İleride yarım bırakmak zorunda kaldığım başka bir kısa film projesinde birlikte çalıştığım, o sıralarda kendisi de şiirler yazmakta olan bir arkadaşım, senaryo üzerinde çalışmak için gittiğimiz evinde saatlerce başka, "derin" mevzularda konuşup asıl işi dar bir zaman aralığına sıkıştırmalarımız; kızı, içten içe ikimizin de sevdiği bir kadın şairin ve kendimi de onun ahababı olduğunu bildiğim şöretli bir yazarın yerine koyarak kurduğum hayaller; pencereden karşı arsada futbol oynayan insanları izleyip yalnızlık, zaman, tutku gibi "alengirli" meseleler üzerine ettiğimiz miskin, melankolik sohbetler; yaratıcı / sanatsal bir etkinliğin içinde olmamızın rehabetini

sonuna kadar yaşamaya adeta kendimizi zorlayışlarımızı da adını tam koyamadığım buruk bir hissiyatla hala anımsıyorum.

Son olarak, buna benzer duyguları, bu sanatçı ifadesini en net biçimiyle yansıttığını zannettiğim bir arkadaşım olan Zeynep'le, Karanfil Sokak'ta bir kafede, bu kez yazdığımız romanların akıbeti, gelecek tasarılarımız ve buna benzer meseleler üzerine konuşurken hissettiğimi hatırlıyorum. Oturduğumuz ortalama bir kafe ama dekoruyla, çalışanlarının kılığıyla kalburüstünü taklit etmeye çalıştığı izlenimini veriyor; Zeynep'se anlattıklarıyla ya da daha doğrusu ikimiz de o tarif edilmesi güç "yazar ifademizle", sanki 1930'ların Paris'inde edebiyat konuşan iki sanatçı kişiliği canlandırıyormuşuz gibi geliyor. Ben bu hisle dalga geçiyorum kendimce: "Şuradan on dakika yürüsek Ulus diye, Çankırı Caddesi diye bir yer var," diyorum, "Ankara burası, sanki Paris mi?" Gülüşüyoruz. Zeynep'le daha sonraki görüşmelerimden birinde kabaca "çevremizde sanatla ilgilenen nitelikli insanlar olduğundan, bizim muhabbetlerimizin de böyle olduğundan" bahsediyor ve eski etkili dergicilik örneklerinden dem vurup, bizim de aslında böyle "yön verenlerden" olabileceğimizi söylüyor. Dergicilik gibi uğraşlar içinde olmayışımızdan yakınıyor. Ben, pek sesimi çıkarmıyorum ama içten içe artık o köprünün altından çok sular aktığını düşünüyorum, o geçmiş dergicilik deneyimlerinin tekrarlanabileceğine inanmıyorum çünkü. Zeynep'in, "yazar ifadesi" zaman zaman bana biraz abartılı ya da kof geliyor. Fakat başka bir görüşmemizden sonra şu notu tutmaktan kendimi alamıyorum: "Zeynep'in kendisine dair 'sanatçı olma' vurgusu öyle kuvvetli ki enerjisi bana da geçiyor. Kendimi onunla birlikteyken adeta muteber bir yazar gibi hissediyorum." Öyle görünüyor ki, Zeynep'le paylaştığımız ya da ortaklaşa yarattığımız "yazar olma, sanatçı olma ifadesi" hissettirdikleriyle benim de ara sıra olsun hoşuma gidiyor.

Araştırmaya dair ilk merakım da bu "yazar ifadesi"ni fark etmemle başlıyor. Bu ifade, neden ve nasıl ortaya çıkıyor, neden gerçekçi bulmasak bile zaman zaman hoşumuza gidiyor, ona ihtiyaç mı duyuyoruz ya da ihtiyaç duyuyorsak eğer arzuladığımız eylemi gerçekleştirmemiz yani kısaca yazmayı sürdürmemiz yönünde nasıl bir katkı sağlıyor? Sanıyorum, beni bu araştırmaya çeken temel etkenin durup durup kendime sorduğum bu sorular olduğunu söyleyebilirim.

1.1. Araştırmanın Problemi

Araştırmanın temel problemi, amatör ya da henüz bir biçimde "rüşünü ispat etmemiş" olduğuna kendisi de inanan yazarların, bir biçimde geliştirdikleri "yazar ifade"leri etrafındaki deneyimleri ve bu deneyimleri içeren, geliştiren, değerlendiren tahayyülleri üzerinden "yaratıcılık" eksenli bir gündelik hayat siyasetinin açığa çıkarılabilirliğini sorgulamak biçiminde belirtilebilir.

Yazmak, "sanatsal" bir eylem olarak düşünüldüğü anda, yaygın olarak eylemi gerçekleştiren bireyin etrafında, tıpkı diğer sanatçılar gibi, adeta özel niteliklerden örülü bir halenin oluşacağını ya da hali hazırda var olacağını öngörür. Çoğu modern sanatçıya açıktan açığa atfedildiği gibi sınırlarda gezinen, delilikle dahillik arasında gidip gelen ve çoğu kez gerçekten aklını kaçıran veya sık sık aklını kaçırma tehlikesiyle yüz yüze kalan, genellikle madde bağımlılıklarından muzdarip, uyumsuz, yalnız, öz yıkıma ve daha ötesinde intihara meyilli... Modern sanatçıya ve dolayısıyla modern yazara; yaşam öyküleri, kişisel yazışmaları, verdikleri röportajlar, etrafa saçtıkları hiç de azımsanmayacak sayıda "öğretici" tavsiyeler ve bazen yaşam tarzında bulunup cimbızlanarak dolaşıma sokulan bir sıradışılığın yarattığı imajların

atfedilmesi yoluyla anlatılan ve günümüzde de yeniden üretilmeye devam eden bu betimlerin, bir biçimde "yazar olmaya" heves edenlerin gündelik hayat deneyimleri ve kendilerini algılayış biçimleri üzerinde hala etkili olup olmadıkları sorusu bana göre ilgi çekicidir. Söz konusu anlatının kendisiyle ilk elden etkileşime girmesi olası görülen bu kesim üzerinde nasıl bir etki bıraktığı ve bu etkinin anlatının kendisini nasıl geri beslediği de günümüzde hala dolaşımda olduğu bilinen bu anlatının işleyişiyle ilgili ortaya çıkan ve derinleşebilecek diğer sorulardır.

Sanatla temasları henüz, kabaca "amatör üreticiler" düzeyinde olan bu bireylerle birlikte benim, yazarlık deneyimimiz ve tahayyüllerimiz, bunlar etrafında oluşan "ifadeye" kendi bakışımız ya da onu inşa etme çabalarımızı izlemeyi esas alacak bu metinde; sanatçı kimliğinin, bu kimlik etrafında dolaşan imgelerin, üreticilerin yaratma ve ürünlerini dolaşıma sokma stratejilerinin geçirdiği dönüşümü izleme olanaklarının da var olduğu düşünülebilir. Sanatçı ya da bu araştırma özelinde düşünecek olursak "yazar" karakteri etrafında şekillenmiş yaygın görüşlerin, yukarıda kendi deneyimimden hareketle sözünü ettiğim "yazar ifadesi"nde işleyişi ve bu ifadenin de söz konusu sanat olduğunda kilit bir konumda duruyormuş gibi görünen yaratıcılık süreçlerine olan etkisi çalışmanın açığa çıkarmayı hedefleyeceği temel bağlantılar olacaktır. Tüm bunların yanı sıra bu çalışma "yazar adayları, yazar olma heveslileri" arasında, kendisini de onlardan biri olarak kabul eden bir araştırmacının yaşadıklarını ve gözlemlediklerini paylaştığı bir metin olarak da okunabilir.

1.2. Araştırmanın Yöntemi

Bugüne kadar doğrudan sanat alanına ya da bir biçimde onu kesen konulara yaklaşma çabasına giren sosyal bilimcilerin karşılaştığı temel problemlerden birinin, sanatın hali hazırda tanımlanması güç bir saha olması ve buna karşılık üretilen en erken çözümlerden biri olan sanatı verili kabul etme anlayışı olduğu söylenebilir. Elbette geçmişi yoğun olarak Batılı konvansiyonların dışında kalan topluluklarla kurulan ilişkilere dayanan sosyal antropoloji, sanatın verili kabul edilmesi bir tarafa, tüm insanlığı kapsayacak, evrensel, genel-geçer bir sanat tanımlamasının yapılamayacağına ilişkin değerlendirmelerle doludur (Layton, 1991). Fakat, yalnızca batılı konvansiyonların dışında kalan sanat parçalarına ilişkin olmayan ve "uzman"lar eliyle sürdürülen tarihsel bir bulanıklaştırmanın da bu alanda süre gittiği ve eleştirildiği ortadadır. Batı merkezli modern sanat parçalarından çok uzaklara gitmeden de sanatı üretenin gerçek duygularının, yapının dayandığı sahici tarihsel-toplumsal koşulların eriyip gittiği bu bulanıklaştırmanın güçlü bir eleştirisine Berger'in görüşleri üzerinden ulaşılabilir (Berger, 2007). Bu araştırma da, doğrudan sanatsal üretimin çıktıları ile ilgilenmiyor olsa bile, yöntemsel olarak üreticinin yaşamını hedeflemesi bakımından bazı noktalarda, yazar / yaratıcı karakteri hakkında gelişmiş anlatının yol açtığı kimi bulanıklaştırmalara işaret ediyor olabilir.

Benim araştırmamda merkeze alacağım öznelerin henüz sanat yapıyor olduklarına ilişkin en azından toplumsal bir mutabakat alanına girmemiş oldukları gerçeği göz önünde bulundurulduğunda çalışmanın sanatla ilişkisini daha da karıştıran bir yola girilmiş olduğu varsayılabilir. Fakat, kendisi de o söz konusu öznelerin yanı başında, yukarıda bahsedilen türde bir mutabakat olarak sanatla teması

onlarınkiyle yakın olan bir araştırmacının söz konusu karışıklığı bir avantaja çevirebileceğini düşünüyorum. Hatta henüz böylesi bir sanat alanıyla temas etmemiş ya da edememiş bireyleri ele almak sanıyorum çalışmanın özgün yönlerinden biridir. Hali hazırda toplumsal olarak dolaşıma katılmamış ya da çok sınırlı ve özel biçimde (bir kısmında henüz dar bir yakın çevre ve kimlikler düzeyinde) gün ışığına çıkmış "sanatçı adayı" portreleri üzerinden, sanat nesnelerini, biçimlerini ya da içeriklerini değil doğrudan üreticilerin kendi deneyimlerini esas alacak bir yaklaşımın günümüze kadar yaşanmış sosyal bilimler ve sanat karşılaşmaları içinde farklı bir yerde duracağını umut ediyorum.

Sanat ve sanatçılık gibi konumu, işlevi, gelişimi ve diğer pek çok veçhesi hakkında kesin yargılara ulaşılamayan ve hakkında yürütülen tartışmalar asla tüketilemeyecek gibi görünen ve belki de esas gücünü içinde barındırdığı sıklıkla iddia edilen bu gizemli yönünden alan fenomenlerle kaçınılmaz olarak temas etme niyetinde olan bir çalışmanın her zaman bir uçsuz bucaksızlaşma tehlikesini içinde barındırdığını görerek, çalışmanın ana omurgasını doğrudan kendi yakın çevremde bulunan ve kolaylıkla ulaşabileceğim; "yazar olma" niteliğini heves, iddia, arzu gibi çeşitli düzeyde motivasyonlarla taşıyan kişilerle kurduğum ilişki ve bu ilişkiler yoluyla gözlemlediklerimle ve onlardan aldığım bilgiler üzerine kurmaya gayret ettim. Dolayısıyla nitel araştırma yöntemleri; katılımlı gözlem ve özellikle araştırma probleminin ortaya çıkarılması ile araştırmanın üzerinde yürüyeceği temaların belirlenmesi biçiminde geçen ön hazırlık döneminde yarı-yapılandırılmış görüşmeler kullandığım temel teknikler oldu. Araştırmacının düşünömsel bir tarzda kendi kişisel deneyimini, kendi yaşam öyküsüyle birlikte çalışmaya bir anlatıcı olarak dahil ettiği ve bu görüşleri araştırma problemini aydınlatmanın bir aracı olarak gördüğü

otoetnografik metottan da yararlandığımı söyleyebilirim (Ellis, 2004). Elbette bütünsel olarak bir otoetnografik metin olarak kabul edilemeyecek olsa da çalışmanın, yakın çevremdeki insanlardan aldığım bilgiler dışında kendi iç gözlemlerim, kendi yaratıcılık deneyimim ve kendi hesaplaşmalarına da dayandığını ve bu yönüyle yer yer bir otoetnografi tonu kazandığını da söylemeliyim.



2. SANAT VE MODERN SANATÇI ANLATISI ÜZERİNE

Sanat üreticisinin yaşamına ve kişiliğine dair yaygın görüşler üzerinde temellenen anlatının gelişimiyle; sanatın, özel bir bilgi ve araştırma alanı olarak kabul edilmesi ya da bu biçimde yeniden inşa edilmesinin birbirine yakın tarihsel süreçleri takip ettiği, bu iki sürecin birbiriyle yakın ilişkileri olduğu söylenebilir. Günümüz sanat üreticilerinin ya da bu çalışmanın içeriğinde özelleştiği haliyle "amatör yazarların" yaratıcılık süreçleriyle güçlü bir etkileşimi olduğunu düşündüğüm modern sanatçı anlatısının ve sanatı modern bir inşa olarak nasıl kavradığının ana hatlarıyla da olsa ortaya konulması, araştırmanın içerdiği verilerin ve bunlara bağlı yorumların anlaşılabilmesi için gerekli bir çaba gibi görünüyor.

Aslında tamamı modern fenomenler olarak ele alınabilecek ve modernliğin kendine has inşacı karakterinin izlerini taşıyan sanat, sanatçı anlatısı ile ilgisini bu alanlara yönelten sosyal bilimlere, ilerleyen bölümlerde elimden geldiğince gelişimlerdeki yakınlığı ve inşa süreçleri içindeki etkileşimlerini göz önünde bulundurarak birbirleriyle bağlantılı olarak anlatmaya çalışacağım.

Araştırmamın bir nevi çıkış noktası olan modern sanatçı anlatısı ve bu anlatının öngördüğü sanatçı tipini açığa çıkarmaya ya da bu sanatçı tipini çeşitli yönleriyle analiz etmeye çalışan yaklaşımlarla bağlantılı olarak da modern sanatçı anlatısına konu olan anlatısal yaratıcı karakterin kabaca da olsa bir portresini çizebilmek öncelikli amacımdır diyebilirim. Sanıyorum bu portre, araştırmamda izlemeye çalıştığım "amatör yazarlar"ın, gündelik yaşamı ve yaratıcılık süreçleriyle ilgili hem veri toplama hem de fikir yürütme pratiğimin daha iyi anlaşılabilmesi açısından yararlı olacaktır.

2.1. Modern Bir İnşa Olarak Sanat

Bazı kavramların, tanımlamaların; dışarıyı anlamanın ve anlaşılmanın içinde düzenlenmesinin, kategorize edilmesinin hizmetine sürülmüş olanların özellikle, taşımakta zorlandıkları bir anlam yükünü sırtlanmış da yarı yolda, tık nefes kalmış gibi bir izlenim uyandırdıkları düşünülebilir. Başlıkta aralarına giren bir kaç sözcük sayesinde birbirinden ayrılmış görünen, ne var ki yan yana gelerek "modern sanat" biçimini almış kullanımıyla da sık sık karşılaştığımız ve genellikle de çekincesizce kullandığımız bu iki sözcüğün de anlatmaya çalıştığımıza benzer bir yorgunluktan muzdarip olabileceğini düşünmek mümkündür. Gündelik hayatta ya da girişilen herhangi bir açıklama çabasında sık sık bu sözcüklerin savrulduğuna tanık oluruz, bizzat kendimiz kullanırız ya da düşünce akışımıza sızıverdiklerini fark ederiz. "Çok sanatsal" deriz, "tam bir sanat eseri" ya da "bu sanat mıymış şimdi?" deriz, "sanatçı dediğin..." Belki diğer sözcüğün, yani "modern"in dolaşımdaki bazı anlamları geri plana itildiği için günlük konuşmalarda rastlanma sıklığı azalmıştır, fakat yine de kulağımıza çarpar, beğenilen bir elbisenin bile "ne kadar modern" olduğuna ilişkin yorumlar ya da benzeri biçimde estetik bir değerlendirmenin olumlu tarafına ilâştirilmiş haliyle sıkça çıkar karşımıza. Özellikle Türkiye toplumunun modernlikle kurduğu ilişkinin sorunsallaştırılmasına dayanan paradigma neredeyse düşünce dünyamızın içine işlemiş gibidir. Toplumla ilgili bir kelam etmeye muktedir kim varsa, izah çabalarının içine belli sayıda "modernleşme" türevi sözcüğün katılması sanki kanun hükmünde gibidir. Bir bireyin bile "modern" ile nasıl bir ilişki içinde olduğu, üstü örtülü de olsa değerlendirilen ve karşısında konum belirlemeye yarayan bir mantıksal araç haline gelir. "Ne kadar modern bir insan" övgüsünü iştiririz ya da

bir insanın fazlaca modern olduğuna ilişkin değerlendirmeler neredeyse sövgü düzeyinde o insanın bozulmuşluğunu, kirlenmişliğini ifade ediyor hale gelebilir.

Sözünü ettiğim "anlam yorgunluğu" tam da bu noktada ortaya çıkıyor gibidir; bu sözcüklere sık sık başvurur, çoktan seçmeli bir sınavın cevap anahtarımış muamelesi yaparız. Ve kendiliğinden, doğallıkla yaparız bunu da; bize kolayca cevaplar bulurlar oysa kendilerinin ne olduğuna ilişkin sorular genellikle cevapsız kalacaktır. "İşte tam bir sanat eseri" derken, "Peki sanat nedir?" sorusu geçmez aklımızdan ya da "modern" nitelemesinin nasıl olup da hem ferahlatıcı, nezih olana gönderme yapıp hem de zaman zaman neredeyse tiksindiriciye varacak olumsuz çağrışımları aynı anda içinde barındırabiliyor oluşu zorlamaz zihnimizi. Belki de bu kavramların bunca açıklayıcılık gücünü taşımasının asıl ve ironik nedeni de budur. Kendilerinin, yalnızca onlardan gündelik kullanım düzeyinde yararlananlar tarafından değil, bu alanda belli bir disiplin geliştirme iddiasıyla çalışan "profesyoneller"ce de tam olarak açıklanamıyor olması (Harvey, 2010: 38), bu sözcükler etrafında adeta metafizik bir hale oluşmasına zemin hazırlamış gibidir.

Bu aşamada, bir nevi çalışmanın temel referans birimi olarak kullanılan "sanatçı" -ya da bu çalışma özelinde "yazar"- anlatısının şekillenmesinde ve toplumsal açıdan sistematikleşmiş bir biçim kazanmasında etkili olduğu düşünülen bu kavramların hangi bağlamda ele alındığını açıklama ihtiyacı ortaya çıkıyor gibi görünüyor.

Öncelikle, M.S. 5. yüzyılda ortaya çıkan ve Hristiyan dünyasını antikiteden ayırmak için kullanılan modern terimini ele almakla başlayalım. Bu kavramın ilk ortaya çıkışından oldukça geç bir dönemde, 17. yüzyıldan bu yana özel olarak sanattaki belli eğilimleri nitelendirmek için kullanıldığını biliyoruz (Kovács, 2010:

8). Modern ile sanatın teması sonucunda ilgi çekici bir etkinlik kazanmış bir anlatı üzerinde tartışacak olmamız, modern kavramının yalnızca "yeni" olana gönderme yapan ya da belli "sanatsal gelişmeleri" kapsayan anlamıyla kullanılmayacağını anlamak için yeterlidir. Yalnızca bir estetik gelenek olarak, "modernizm"e vurgu yapacak biçimde bile kullanıldığında, Baudelaire'in ünlü makalesi Modern Hayatın Ressamı'nda, "...bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır" (2013: 214) biçiminde vurguladığı gelip geçici-dinamik olanla, sonsuz-sabit olan ikiliği halindeki formülasyonuna başvurmak gerekli olabilir. Kendisi "modern" bir teknik olanaktan türemiş ve yine sonradan kendini "sanat" kategorisinin içinde bulmuş olan, dolayısıyla özellikle ilk ortaya çıkışında Kovács'ın ifadesiyle "kendi sanatsal gelenekleri üzerine düşünme" (2010: 16) ihtimali olmayan sinemanın bile bir "modern sinema" inşa edebilmiş olduğunu düşünmek, modern ve sanat kavramlarının çarpışmalarından doğan anlam yükünü tanımlamak için elverişli bir örnektir.

Yine de, moderniteyi yalnızca bir estetik hareket ya da bir şekilde var olmuş, serpilmiş, içinde yaşanmış ya da yaşanan, kendiliğinden deneyimlenmiş bir tür "zaman ruhu" biçiminde alıp analiz eden anlayış; çıkarımları ne kadar yerinde olursa olsun modern biçimiyle sanatı, sözünü ettiğim anlatıyı ortaya çıkaracak ve işlettirecek haliyle kavramamıza tek başına yardımcı olamayabilir. Çünkü modernite sadece dışarıdan bakılıp anlaşılabacak bir olgu olmasının dışında, belki başlangıçtaki bu anlaşılma çabalarının ardında, müdahale edilen ya da en azından müdahale edilmeye çabalanan ve böylelikle tasarlanan, projelendirilen bir süreç olma özelliğini de gösterir. Modernite'nin bu projelendirilmiş yönü, Aydınlanma düşünürlerinin kendi verili mantıkları temelinde, pozitif bilimlerle ahlak ve hukuk dışında, kendi

özerkliği içinde "sanat"ı da kapsayan, güçlü bir geliştirme çabası olarak tanımlanabilir (Habermas, 1997: 45).

Modern etrafında başlayan ve modernite, modernizm gibi kavramlara kaynaklık eden bu tartışmaların içerdiği çok katmanlılık, yukarıda yalnızca moderniteyi tarif etmek için bile kullanılması zorunlu gibi görünen karşıtlıkların bir ürünü gibidir. Modernliği birbiriyle hem okumalar, veriler, hem de deneyimler ve düzenlemeler gibi sürekli etkileşim içinde olan katmanlarına ayırarak ele alacak türden bir soyutlamanın yapılabilmesi oldukça güçtür. Modernlik yalnızca teknik ilerleme, üretim araçlarının gelişimi ve dolayısıyla tüketim alanının değişimine yönelik ortaya çıkan ihtiyaçlara cevap veren bir araç değildir. Modernlik, pekala bu ihtiyaçlara cevap vermenin aracı olmuştur fakat ileride oynayacağı farklı bir rol daha vardır ve belki de modernliği hala tartışılır ve etkili kılan yönünün kaynağı buradadır:

"Bu cevap, yalnızca bu hızlı değişiklikleri içselleştirme, düşünme ve kodlaştırma konularında işe yaramakla kalmayacak, bu değişiklikleri değişikliğe uğratma ya da destekleme yönünde hareket hattı konusunda da düşünceler ortaya koyacaktır" (Harvey, 2010: 37).

"Değişiklikleri değiştirmek"; yukarıdaki ifadede modernlikle ilgili sıralanan işlevler içinde belki de en çarpıcı olanı budur. Bu haliyle modernite ve onunla ilgili kuvvetlere, bir çeşit cephaneliğe vurgu yapıyormuş gibi duran modernizmin, inşa eden, inşa edilen ve yeniden inşa eden, bu yeniden inşa etmenin "kurallar kitabını" da belirleyen ya da en azından belirleme çabasına giren karmaşık ve geçişken doğası daha iyi resmedilmiş gibidir.

Ortaya çıkışına ve bu değişiklikleri değiştirmeyi tartışan gücünü kazanışına kadar süre giden, düşünsel ya da pratik tüm insan eylemliliğini adeta bir çığ gibi yutarak neredeyse kapsamı dışında hiç bir şey bırakmayan; tanımlayan, rasyonalize eden, açık ya da örtülü kontrol altına almaya çalışan, bunlar hakkında özel bilgi ve iktidar alanları oluşturan; yukarıda yalnızca bazı izleklerini göstermek amacıyla ortaya koyduğumuz "proje" formunun sınırlarını aşarak, belli bir merkezden kontrol edilmeyen, belki "ruhunda" barındırdığı karşıtlıklar henüz çözülemediği için sürekli yeniden üretilen bu fenomen, aynı zamanda toplumsal olarak dolaşıma girdiği anda tıpkı kendisi gibi davranan başka "inşa"lar da üretir. Kısacası, inşa eden, inşa edilen ve yeniden inşa eden, bu yeniden inşa etmenin "kurallar kitabını" da belirleme eğilimi gösteren modernite¹ni; tıpkı kendisi gibi davranan bazı ikiz kardeşlerini üretir. Düşünceme göre günümüzde, hangi bağlamda ele alınırsa alınsın "sanat" da bu ikiz kardeşlerden biridir. Sanatın bu biçimde ele alınışı eleştirilebilir, yanlışlanabilir de hatta. Bu noktada amacımın sınanacak bir argüman üretmekten çok, metin boyunca "modern"le ilişkilendirilmiş sanatı genel olarak nasıl ele aldığımı ortaya koymak olduğunun anlaşılmasını diliyorum. İlerleyen bölümlerde, kardeşlerden küçük olanını, bu "copy cat"²i; çeşitli sosyal bilimsel yaklaşımların değerlendirmeleri bağlamında, çalışmanın önemli bir yönünü oluşturacak modern sanatçı anlatısını da ortaya koymak üzere ele almaya çalışacağım.

¹ (İng.) Bir birliğin diğer unsurlarına göre daha gizemli, içe kapanık çekirdek kadrosu.

² (İng.) Taklitçi. Bir seri katilin profilini acemice taklit ederek cinayet işleyenler hakkında da kullanılır.

2.2. Sosyal Bilimlerin Perspektifinden Sanat ve Sanatçı

Önceki bölümde, bu çalışma kapsamında ele alınacak biçimiyle sanatı belki bir parça da iddialı sayılabilecek keskinlikte tanımladıktan sonra, başa dönüp "Sanat nedir?" sorusunu yeniden ortaya atmamın tuhaf bulunabileceğini biliyorum. Fakat hem sanat alanına içeriden (sanat tarihçileri, kuramcıları, eleştirmenler) hem de dışarıdan (sosyologlar, antropologlar) yaklaşan disiplinlerin (Zolberg, 2013: 17) kendi mevkilerini belirlemesinde hatta bu mevkileri oluşturmada bu soruya verdikleri cevapların temel oluşturduğu düşünüldüğünde bu yeniden çağırmanın neden anlamlı ve gerekli olduğu kavranabilir.

Kabaca ikiye ayırdığım bu disiplinlerin ilk grubunda yer alanların yaklaşımlarını Zolberg'in nasıl özetlediğine bakalım:

"Eskiden olduğu gibi bugün de düşüncelerinin merkezinde, içe dönük bir perspektifle yorumlanacak olan sanat eseri vardır. Başka bir deyişle sanatın biçimsel öğelerini analiz ederler: kullanılan teknik ve iletişim araçları, görsel veya yazılı içerik, aynı veya bir başka gelenekten eserlerin bıraktığı estetik etkiler gibi. Her büyük esere, yaratıcısının varlığının eşsiz ve anlamlı bir ifadesi olarak bakarlar" (Zolberg, 2013: 17-18).

Böyle bir yaklaşımın, her ne kadar belki de bir zorunluluk olarak "Sanat nedir?" sorusunu cevaplamaya yönelik pek çok girişimi varsa da, bu cevapların çoğu ancak kerteriz noktasını yine sanatın mıntikasının içinden almak zorunda kalır.

Değerlendirmeler ya daha önce rüştünü ispat ettiği varsayılan sanatçıların eserleri üzerinden gelişir ya da estetik, güzellik gibi sabit, göreceli olmayan bir ölçümlendirme fonksiyonu içermeyen kavramlar aracılığıyla ortaya konur. Sanat parçaları tarihlendirilir, tasniflenir, yorumlanır, eleştirilir. Bu tür bir yaklaşım aslında "bir şeyi anlamamanın modern bir yoludur" da aynı zamanda (Sontag, 2013: 11; Wolff, 2000: 10) ve anılan disiplinleri "inşa eden modernlik"e bağlayan ipuçlarını da barındırır.

Sanat'a içeriden yaklaşanlar açısından bakıldığında ortada "Sanat nedir?" sorusuna verilmiş; benzetmeler, oldukça göreceli kimi nitel değer ölçütleri ve bunların dışında da cevabı bir tür gizeme indirgeme yoluyla anlamsızlaştırmalar dışında pek bir şey yoktur. Ama neyin sanat olup neyin olmadığına, en azından şeyleri sanat kategorisine dahil etme konusundaki egemenlik aracılığıyla vakıf olunabilir. Örneğin, Antik Yunan Sanatı, bu disiplinlerin literatüründe karşılaşacağımız konu başlıklarından biridir, oysa Antik Yunan dilinde "sanat" için ayrı bir kelime bile yoktur (Danto, 2013: 41). O halde bir zamanlar Yunanlıların gerçekleştirdiği kimi pratikler, onlar bu pratikleri gerçekleştirdikleri dönemde adına sanat demeseler ve saydığımız "modern" süreçlerin işlediği bir "sanat" inşasının varlığı söz konusu olmasa bile, sanatın "modern" uzmanları tarafından bu kategorinin içine dahil edilirler.

Avrupa'da 39 bin yıl öncesine tarihlendirilen mağara resimlerinden, aslen ayinsel pratiklere ilişkin oldukları bilinen melodilere pek çok kalıntı, günümüzde de yaygın olarak "ne olduğu tam olarak da bilinmeyen" bir sanatsal aura taşıdıkları düşünülerek , sanatın "ilkel formları" olarak kabul ediliyorlar. Kısacası, Sanat dediğimiz bir şey ortaya çıkıyor; daha önce, üretenlerin ve temas edenlerin

motivasyonları, üretilenlerin sembolik ya da maddi değeri ve yine üretilenlerle temas edenlerin bunlarla ilişkilerinin hemen hiç bir katmanının bilinmediği ya da pek az kestirilebildiği birbirinden farklı bir çok formu bir çatı altında topluyor ve bunların tamamını o andan itibaren "son derece sorunlu" etkinliklere dönüştürüyor. Bu noktadan sonra artık, sanatla ilişkilendirilen eylemlerin "hepsinin süreçleri ve sonunda, var olma gerekçeleri sorgulanabilir." hale geliyor (Sontag, 2013: 44).

Burada önemli olan sorunsallaştırdığının, "Sanat nedir?" sorusuna sanat tarihi, eleştirmenler ya da kuramcılar tarafından yanıt verilememesi olmadığının altını çizmek gerekiyor. Sorunlu olan sanatın tanımsızlığı değil, bu soruyu sürekli dolaylı yollardan soran ve cevaplayan, aslında bu soruyu başarıyla yeniden üreterek kendini tartıştıran bir Sanat kurumu ortaya çıkarmış olmasıdır. Bir çeşit "tarihselleştirilerek" sanat kategorisine devşirme örneklerini aktarmamdaki amaç, "bunların aslında sanat olmadığını ve ancak bizim modern "Sanat"ımız ortaya çıkana kadar dünya üzerinde sanat diye bir şeyin bulunmadığı" sonucu dışında hiç bir yere varmayacak ve aslında kendisi de "Sanat nedir?" sorusunun nafile bir cevabı olmaya soyunacak bir görüş ortaya atmak değildir. Tarihsel ya da güncel, neyin sanat olup neyin olmadığına karar veriyor gibi görünen ve sorunsuzca işleyen bir tür "baskı mekanizması" tasvir etmeyi amaçlamıyorum. Zaten mutlaka bir mekanizma soyutlaması yapılacaksa da, bunun prosedürleri oldukça karmaşık, elde edilecek sonuçları önceden kestirilemez ve sorunsuzca çalıştığı oldukça su götürür bir düzenek olacağını kabul edebiliriz.

1936'da Walter Benjamin'in ünlü makalesi "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" mekanizmanın ilk büyük yalpalamalarını yakın zamanda geçireceğinin habercisi gibidir (Benjamin, 2014). Sanatçı dehası, güzellik ve makalenin odak noktası diyebileceğimiz "eşsizlik" üzerinden değerlendirilecek ve

nesnelere sanat olma özelliğini bunlar üzerinden kazandıracak tarzda "sanat"ın en azından eşsizlik kriteri bakımından sonu gelmiş gibidir. Bu durum sanatın "gelenekten koparak" farklı bir aşamaya sıçramasına, sanat yapıtının doğal atmosferi ya da başka bir deyişle aura'sından kopuşuna yol açacaktır. Sanat yapıtının ve dolayısıyla sanatın teknik olanaklarla yeniden üretilebilir hale gelmesi ya da sinema filmleri gibi doğrudan teknik olanaklar sayesinde üretilen sanat parçalarının ortaya çıkışı, Benjamin'e göre sanatın dinselikle olan son bağına da koparır. Sanat parçası niteliğiyle bağlantılı mülkiyet ilişkilerinin de değişmesi, sanatı eskisine göre kitlelerin katılımına daha açık hale getirir. Bu durum, kitlelerin yalnızca tüketici olarak değil; sanatın içinde, onun bir parçası olarak yer alabilme umudunu da barındıran yeni bir konum kazanmasına yol açar. Sanatın ve sanat yapıtının artık geleneksel bağlamı, eski değerlendirme kriterleri içinde anlaşılamayacağı kesin gibidir. İlginç olan belki de, Sanat'ın bu dönüşüme oldukça açık bir esnekliği taşıması ve kendini bu yeni olanaklar etrafında dönüştürmedeki başarısından dolayı, neredeyse söz konusu dönüşümü görünmez kılmasıdır.

Yalnızca, teknik olanakların gelişmesiyle ortaya çıkan kopyalama imkanlarındaki görkemli artış değil, Benjamin'in makalesi gibi 20. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen, Marcel Duchamp'ın Çeşme adını verdiği büyük yankı uyandıran ve döneminde tartışmalı biçimde endüstriyel, seri üretim materyallerin sanat zeminine taşınmasının yolunu açan çalışması, ilerleyen yıllarda John Cage'in 4'33" isimli tamamı bir sessizlik sekansından oluşan bestesi gibi sembol örnekler; bir taraftan Sanat'ın ne'liğine ilişkin sorgulamaların derinleşmesine, bir taraftan da bu alandaki erken modern ya da modern öncesi kalıntılardan oluşan paradigmanın bir daha geri dönüşü olmamak üzere çözülmesine yol açarlar.

Döneminde, Sanat kategorisinin sınırlarını zorlayarak buraya dahil olabilmış bu parçaların günümüzde Sanat Tarihi bakımından yaygın olarak avangard olarak sınıflandırıldığını biliyoruz. Bu durum yukarıda sözünü ettiğimiz paradigma değişiminin doğal bir sonucu olarak görülebilir. Fakat, burada asıl değinmek istediğim modernliğin sonuçlarının yine kendi sonuçlarından biri sayılabilecek Sanat kategorisini nasıl yeniden inşa ettiğine ve "sanat"ın da bu yeniden inşayı bünyesine dahil edişi ve kendi alanını dönüştürme gücünün bir parçası haline getirmesi dinamiğine ilişkin, bu iki yapıt üzerinden yürüyen tartışmanın verdiği çarpıcı izlenimdir.

Buraya kadar söylediklerimin kısa özeti, sanata içeriden yaklaşan disiplinler olarak sınıflandırdığımız sanat eleştirmenliği, tarihçiliği gibi kısaca "estetik merkezli" yaklaşımların, sanata ve sanat parçalarının niteliğine dair kullanageldikleri eşsizlik, bireysel yaratıcı dehanın gizemli ürünü olma, geleneksel ve biçimsel "güzellik" zemininde yer tutma benzeri kriterlerin, yine Sanat içinden gelme bir taarruzla büyük oranda aşınmış ve sahihliğini yitirmiş olduklarıdır. İç gelişmelerinin yarattığı bir dönüşüm sonucunda yıpranan, devreden çıkması beklenebilecek bir yaklaşımı farklı işlevlerle de olsa bünyesinde barındırma esnekliğine sahip oluşu da kastettiğimiz modern bir inşa ve kendisi de inşa edici bir güç olarak Sanat tanımlamasının çarpıcı bir yönü olarak ele alınabilir.

Yukarıda sözünü ettiğim tartışmalara yol açan gelişmeler ve bunların yarattığı dönüşüm Sanat içinde etkili olduğu kadar hatta belki bunun da ötesine geçecek ölçüde sanat alanına yönelmiş ya da yönelme niyetinde olan sosyal bilim disiplinleri için de olanaklar yaratmıştır denilebilir. Bu süreçte kısaca; sabit, verili, salt bireysel dehaya dayanan sanat parçaları fikriyle; pek çok toplumsal koşulun ve değişkenin

etkili olduğu bir oluşum sũreci ve yine buna bağlı olarak kesinlikle statik ve tekil olmayan değerlendirme mekanizmalarına tabi olarak dolaşıma giren sanatsal ũrũnler fikri karşı karşıya gelir. Sanat parçalarının, toplumsal bağlamda dolaşıma girdiği andan itibaren de pratikte onlarla karşılaşan insan toplulukları tarafından, hatta kimilerine gũre onları da yaratıcı sũrecin ortağı kılacak kadar etkiye uğradığı bir sanat gerçekliğinden sũz edilebilir olması, sosyal bilimler ve sanat etkileşiminin yarattığı olanaklardandır.

Sosyal bilimler alanından sanata doğru bu biçimde gelişen yũnelimi, Peterson'un sanatı ũne çıkan toplumsal koşullar ve değerşkenler bakımından ele aldığı sũzlerinde izleyebiliriz:

"Estetikçi uzmanların aksine, sosyal bilimciler, sanatın genel anlamda zaman ve mekan, daha belirgin olarak da kurumsal yapılar, istihdam normları, mesleki eğitim, ũdũl ve hamilik ve diğer destekler bakımından bir bağlama yerleştirilmesi gerektiği ũncũlũnden yola çıkar. Sosyologlar dikkatlerini sanatçının ve sanat eserinin siyasi kurumlarla, ideolojilerle ve diğer estetik dışı faktũrlerle olan ilişkisine verir" (aktaran Zolberg 2013: 20).

Genel olarak, sanatın bir "toplumsal inşa" olduğu kabulũnden yola çıkan bu yaklaşım, sosyal bilimler alanında sanat yũnelimli çalışmaların niceliksel olarak artmasının yolunu atığı gibi, sũz konusu yaklaşımla yũrũtũlecek çalışmalara ilişkin geniş bir kuramsal tartışma cephesini beraberinde getirmiştir. Bu çalışmada bu tartışmaların tamamına değinmek gerekli ve mũmkũn olmamakla beraber,

araştırmanın temel yaklaşımlarını aydınlatmak için önemli olduğu düşünölen bazı noktalara kısaca değinmenin yararlı olacağını düşünüyorum.

İlk olarak, sanat nesnesinin "toplumsal" bir çıktı olarak kabul edilmesi, söylediğimiz gibi söz konusu nesnelere "dışarı"dan ve bazı yönleriyle bilinemezci görönen önceki yaklaşımları aşan bir bakış oluşturmanın koşullarını yaratır. Fakat bu yaklaşım aynı zamanda sanat nesnesinin kendi bağımsız varlığının toplumu anlama uğraşı içinde yitirilmesi ve önemsizleştirilmesi tehlikesini de beraberinde getirir. Tıpkı sanat nesnesi gibi sanatçı ve bireysel üretim sürecinin de bilinçli olarak sosyal bilimlerin ilgi alanının dışında bırakılması bir sorun olarak bu aşamada gündeme gelir (Zolberg; 2013: 201).

Becker'in Sanat Dünyaları isimli çalışmasında sanat nesnesinin üretimi sürecindeki kaçınılmaz kollektivite önerisi gibi "masumane" örneklerden; Barthes'in "Yazarın Ölümü" isimli makalesinde yazarı ve dolayısıyla sanatçıyı toplum tarafından kaçınılmaz olarak yeniden üretilecek metinlerin dolaşıma sokulmasında bir aracıya indirgeyen görüşleri ve ortodoks marksistlerin sanat nesnesi ve sanatçıyı tarihsel materyalist analiz içinde büsbütün toplumsal koşulların bir çıktısı olarak görmeye varan anlayışları "toplumsal inşa" çizgisinin uçlara doğru hareketini göstermek bakımından uygundur diye düşünüyorum (Barthes, 1977; Becker, 2013; Plehanov, 1987).

"Sanatçının düşleri ve değeri toplumsal koşullarca belirlenmiştir ve biçim, biçim, dil ve estetik yapının kuruluşunu belirleyen edebi ve kültürel gelenekler içinde üretim yapar" (Wolff, 2000: 65).

Yukarıdaki alıntı, toplumsal inşa çizgisinin uçlara doğru zorlanmasından neyi kastettiğini örnekliyor. Sanatçı hakkındaki, estetikçi eğilime özgü biriciklik, deha sahibi olma gibi görüşlerle beraber, neredeyse sanatçının ya da yaratıcı öznenin kendisinin de ortadan kaybolduğu görülüyor. Böylesi bir yaklaşımın, sanatçı ve yaratıcı etkinlik üzerinde örtülü olduğu varsayılan gizem perdesini anlamsızlaştırdığı öne sürülebilir. Fakat bu aynı zamanda, gizemli olanın gizemli kalmasına, sanatçı ve bireysel yaratıcı etkinliğin sosyal bilimcilerin ilgi alanı dışında bırakılması eğilimini ortaya çıkarıyor.

Bu konuda Sartre'ın dönemin Marksist sanat eleştirmenlerine yönelttiği eleştirinin anlatmaya çalıştığım eğilimdeki sorunları oldukça iyi açıkladığını düşünüyorum:

"Çağdaş Marksizm Flaubert gerçekçiliğinin İkinci İmparatorlukta küçük burjuvazinin politik ve sosyal evrimiyle bağlantısı içindeki karşılıklı sembolleştirme örneği olduğunu göstermiştir. Fakat bakış açısındaki karşılıklılığı asla göstermez. Flaubert'in neden başka bir şeyi değil de edebiyatı tercih ettiğini, neden bir münzevi gibi yaşadığını, neden Duranty ve Goncourt kardeşlerinkiler gibi kitaplar yazmadığını bilmiyoruz. Marksizm bir şeyleri saptar, yerli yerine yerleştirir ancak hiçbir şeyi keşfetmez" (Sartre, 1963: 57).

Dönemin Marksist eleştiri ekolüne yöneltilen bu eleştiriye kullanılmadaki asıl amacım, onu olduğu gibi kabul etmem değildir. Zira daha önce de belirttiğim gibi, temelinde sanatın toplumsal bir inşa olarak ele alındığı yaklaşımı paylaşıyorum.

Ancak, yaptığım çalışma bir yanıyla da Sartre'nin "bilmiyoruz" diye cevaplamak üzere sıraladığı sorular üzerine olacaktır. Araştırma kapsamında görüşülen kişilerin henüz "tarihsel" olarak nitelendirilebilecek ve hatta yazar oldukları konusunda "toplumsal" bir mutabakata da varılmamış aktörler oldukları gibi farklılıklar hesaba katılıp, alıntıda sıralanan sorulara keskin cevaplar bulma iddiası da olmadan, çalışmanın yönelimlerinden birinin de en azından bu soruları "yazan ya da yazar olma çabasında olan" gerçek insanlara sormak olduğunu belirtmek gerekiyor.

Bu noktada yapmak istediğimi ve kendi bakışımı özetlemem gerekirse; sanatı "toplumsal inşa" olarak kabul eden yaklaşımların temel argümanlarını kabul ettiğimi, fakat bu bakış açısının toplumsallığı indirgemeci ve tek-tipleştirici bir çizgiye vardırıldığı noktalara, araştırma pratiğimin doğası gereği karşı çıktığımı söyleyebilirim. İnsanlara neden yazdıkları, neden yazar olmak istedikleri ya da başkaca sorular sorularak, modern sanatçı anlatısının gizem perdeleri aralanabilir mi ya da bu anlatının ta karşısında kendini konumlayanların her şeyi çepeçevre saran ve belirleyen "toplumsal"lığının ötesinde yanıtlar elde edilebilir mi, bilmiyorum. Fakat çalışmamın bir yönü, doğrudan bu sorulara cevaplar arama motivasyonu ile olmasa da, bu soruları hem kendime hem de araştırmama dahil olanlara sormamı gerekli kılıyor. Öyleyse, ben bu iki uçtaki anlayışın da kimi temel görüşlerini doğru kabul ederek, toplumsallık karşısında etkisi küçümsenerek ya da tam tersine etkili olduğunun hakkı verilse de çoğunlukla müphemliği ortadan kaldırılmayan bireysel yaratıcılık, yaratıcı olma kararı, yönelimi, bu zeminde başarılı olma arzuları ve stratejileri vb. benzeri sorunların alanına girmiş oluyorum denilebilir. Araştırmanın nicel sınırları ve sonuçta ortaya çıkacak kısıtlılıklar düşünüldüğünde bu sözü edilen anlayışların sentezlenişi ve aşılması iddiasından çok ancak iyi niyetli bir çaba olarak

görülmelidir. Bir tarafta sanat parçasını toplumsal bir üretim ögesi olarak gören, çoğunlukla tüketici olarak kabul edilen kitleye de üretim aşamasında etken bir rol biçen fakat bunu yaparken sanatçının motivasyonunu, eylemini, öznelliğini geri plana atan bir ekolün; diğer tarafta ise sanatsal üretimi salt bireysel niteliklere bağlayan başka bir ekolün yer aldığı söylenebilir. Bu araştırmanın kendini konumlandığı noktaysa, özetle bu iki ekol arasında kaldığı düşünülebilecek bir gri alandır. Gündelik deneyimin içinde yaratıcılıkla ilişkilendirdikleri performansları, bir sanatçı ya da yaratıcı olarak kendilerine ilişkin tahayyülleri ve bunlara ilişkin yaygın toplumsal görüşlerden oluşan modern sanatçı anlatısı arasında kesintisiz olarak sürüp gittiği söylenebilecek etkileşim ile yenilenen, nihayetinde de yaşamsal bir güç olarak yaratıcılığın elde edilmesi ve sürdürülmesi arzusuna yönelik olarak yürütülen gündelik bir yaratıcılık siyasetinin ortaya çıkarılması söz konusu gri alana adım atmayı belki kaçınılmaz olarak gerektirir.

2.3. Sanat, İdeoloji ve Söylem

Sanatı bir toplumsal inşa olarak kabul eden görüşün ortaya çıkmasıyla, meseleye bu perspektiften yaklaşan sosyal bilimcilerin Sanat'ı tanımsız kabul etme anlayışında neredeyse ortaklaştıkları söylenebilir. Estetikçilerin ya da onlar aracılığıyla modern bir inşa olarak Sanat'ın bir yanıyla, hemen her zaman dolaylı ya da dolaysız olarak kendi tanımını oluşturma ihtiyacında olan ve böylece "Sanat nedir?" sorusuna yeni cevaplar üretmek ve bu cevapların sonucunda kendini yeniden üretmek eğiliminde olan bir fenomen olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla, Sosyal bilimcilerin bu tanım arayışlarını reddi, kendilerini "dışarıda" konumlamalarının

doğal bir sonucu olarak görülebilir. Bazı yönleriyle, sanatı tanımsız kabul eden bu duruşun oldukça yerinde; araştırma ve anlama çabasının Sanat'tan bağımsızlaşması ve sınırlarının genişlemesi bakımından gerekli bir hamle olduğu düşünülebilir. Bu ayrıca bir çeşit alçakgönüllülüktür de. "Neyin sanat olup olmadığına ben karar vermeye cüret etmiyorum, sanat parçası etrafında şekillenen statü tartışmalarından uzak duruyorum, herhangi bir toplumsal konvansiyonun sanat olarak kabul ettiği parça benim için de sanattır" diyerek ortaya konulan bu mütevazılığın bir çıkış noktası olarak oldukça ufuk açıcı olduğu söylenebilir. Ben de bu yaklaşıma, bir nesneye "sanatsallık" statüsünü veren "otoriter" eğilimden uzak durmak noktasında katıldığımı söyleyebilirim. Bu nedenle, araştırma sırasında bilgi aldığım, yaşamlarına ortak olmaya çalıştığım "amatör yazarların" üretimlerinin "sanatsal" olup olmadığı sorgulamasının devreden çıktığı söylenebilir.

Fakat, nesnelere "sanat" statüsü kazandıran değerlendirmelerden kaçınmak için Sanat'ın toptan tanımsız ilan edilmesinin, başka sorunlara yol açacağını düşünüyorum. Önceki bölüm boyunca, araştırmayı ilgilendiren biçimiyle Sanat'ı, Modern'e, toplumsallığa ve "inşa" fikrine bağlı kalarak tanımlama çabasına girmemin nedeni budur. Sanatı tanımsız kabul ederek, Sanat'ın dışında kalmak ve estetikçilerin alanından çıkmak fikrini, -araştırmacıya kazandırdığı avantajları göz ardı etmeyerek ve kullanarak- bu metnin sınırları içinde oldukça "naif" bulduğumu söyleyebilirim. Sanatı, "verili" kabul etmek gibi, en başından itibaren tanımsız kabul etmenin de, aslında o kadar da "masum" olmayan bir alanı "ideolojisizleştirme" tehdidini barındırdığını düşünüyorum.

Burada tanımlamaya çalıştığım haliyle Sanat'ı "ideolojik" bir olgu olarak ortaya koymak için ideolojiden kastımın ne olduğunu sınırlı bir çerçevede de olsa,

kimi yönleriyle ele almamın doğru olacağını düşünüyorum. Bilindiği gibi ideoloji kavramının kendisi de zaman zaman birbiriyle çelişen pek çok farklı tanıma sahiptir.

"Eğer bütün ideolojilerde insanlar ve onların ilişkileri bir camera obscura'daki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da, tıpkı nesnelerin gözün ağ tabakası üzerinde ters çevrilmesinin onların doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir" (Marx, Engels, 2013: 34-35).

Marks'ın pek çok farklı ideoloji kullanımının en bilinenlerinden biri olan bu çözümleme, özellikle modern bir inşa olarak sanatın ve etrafında geliştiğini düşündüğüm anlatının içerdiği bulanıklaştırmaları, ideolojik olarak nitelenmek için gerekli bağlantıyı sağlıyor. İdeolojinin, ideolojik alanla temas edenin ya da ideolojileşenin "masum" olamayacağıyla ne kast etmek istediğimi, ifadenin ilk bölümü ideolojiye ilişkin geliştirdiği "olumsuz" tonlamayla iyi bir şekilde ifade ediyor denilebilir. Sonraki bölümde tekrar daha geniş olarak değineceğim gibi, modern sanatçı / yazar anlatısı da ideolojik düzlemde gelişmiş ve ideolojinin sahip olduğu söylenen "çarpıtmacı" doğasını şu ya da bu düzeyde içerir gibidir. Yine de ideolojinin yukarıdaki gibi tanımlanmasının sonuçlarından biri; onun, egemenlerin yönetilenleri kabaca "hizada tutmak" için üretimini ve yeniden üretimini sağladıkları tek yönlü bir baskı aracı olarak görülmesidir.

"İdeoloji kuramı, basitçe ele almak gerekirse, insanların inanç ve düşüncelerinin gündelik yaşam ve varoluşlarının maddi koşulları ile sistemli bir bağlantı içinde olduğunu varsayar" (Wolff, 2000: 52).

Yukarıda bir diğer ideoloji tanımlamasında görüldüğü gibi, ideoloji yalnızca egemenden başlayıp dikey hareket eden bir baskı mekanizması olarak ele alınmaz. İdeolojiyi "anlam ve fikir üretiminin genel süreci" olarak daha geniş ve kapsayıcı biçimde tanımlayan yaklaşımlarla da karşı karşıyayız (Fiske, 2015: 288). Marksist ideoloji kuramının; bir sınıfın diğerine kabul ettirerek kendisiyle ilgili yanlış bir bilince sahip olmasını garanti altına alan fikirler toplamı biçimindeki ifadesinden farklı bir noktada, onu tüm toplumsal kesimlerin katıldığı kesintisiz bir pratik olarak ele alan Althusser'in düşünceleri de kimi yönleriyle sanat, sanatçı ve sanat eserinin ideolojik yönünün kavranmasına katkı sağlayabilir. İdeolojinin bu biçimde bir toplumsal pratik olarak algılanışı, muhataplarını kendi toplumsal gerçekliğinden farklı ideolojik kategorilere yerleştirebileceği, bireylerin yaşantısının her alanına erişebilecek bir imgesel geçişkenliği ideoloji fikrine yerleştirir (Althusser, 2010). Sanat'ın ideolojik bir alan olarak söz konusu imgesel geçişkenliği barındırdığı düşüncesi de bu çalışmanın hem yararlandığı hem de kimi bulgularında izini sürebildiği bir fikirdir. En basit biçimiyle sanatsal üretim pratiğinin, kimi anlarda bireye kendini söz konusu ideolojinin üreticisi ya da başka bir deyişle ideologu yerine koyma fırsatını verdiği söylenebilir. Aynı birey, üreticisi olduğu ya da olduğu izlenimine kapıldığı bu ideolojinin zaten çatısı altındadır, hatta zaman zaman onun boğucu etkisiyle yüzleşmek zorunda kalabilir. Fakat, Althusser'in yaklaşımı, işleyişinde baskıcı-olmayan yöntemlerin öne çıkarıldığı, imge ve anlam üretimi

bakımından farklı toplumsal kategoriler arasında geçerli olduğunu varsaydığı esnekliğin de katkısıyla ideolojiyi sınır tanımayan ve kaçışsız bir tahakküm aracı mertebesine yükseltir. Bu çalışma açısından Sanat ve modern sanatçı anlatısının ideolojik konumlanışının, toplumsal ilişki ve deneyimleri anlamlandırmada bu denli mahkum edici kabul edilemeyeceğinin bilinmesi gerekir. Aksine ideolojik alan, yaygın görüşler gibi rıza göstermeye en elverişli araçlarının bile, aktörlerin kendi özgün üretim potansiyellerini gerçekleştirmek için kullanma yolları arayıp bulabildiği bir çerçevede değerlendirildiği söylenebilir.

Bu bağlamda, yine ideolojiyi tek yönlü bir baskı aracı olarak tanımlamanın ötesinde, baskıcı olmayan, rıza kazanmaya da dayanan fikirler ve pratikler biçimde ele alan yaklaşımlardan birinin çalışma açısından Sanat'ın ve modern sanatçı anlatısının ideolojik içeriğini ortaya koymak için önemli bir noktada durduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu yaklaşım, Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı etrafında gelişen ideoloji kuramıdır. Gramsci hegemonya kavramıyla, "çoğunluğun kendisini ikincil konuma koyan sisteme rızasının sürekli biçiminde kazanılması ve yeniden kazanılmasını" anlatır (Fiske, 2015: 302). Fakat, hegemonya bir süreç olarak kaçınılmaz biçimde muhataplarının direnciyle karşılaşır, bu dirençlerle kesintisiz olarak yüzleşmesi gerektiği için de istikrarsızdır. Dolayısıyla ideoloji, direnç ve rıza kazanma arasında sürüp giden bir mücadelenin alanı olmak zorundadır. Bir mücadele alanı olarak ideoloji fikri, hakim olanın karşısında direniş alanları oluşturacak tavizlerin de kaçınılmaz olarak yer alacağını vurgular (Gramsci, 1986). İdeolojik bir alan olarak Sanat ve onun bir yönü olan sanatçı anlatısının öngörülerine uyan ama aynı zamanda hem düşünsel, hem de eylemsel düzlemde onunla çatışmayı sürdüren, yer yer Sanat'ı ideolojik boyutta kendi karar ve pratiklerine uyarlayacak biçimde

esnetebilen aktörler fikri, kimi yönleriyle bu çalışmanın merkezinde yer alan bireyleri tarif etmek açısından da yararlı görünüyor.

Sonuç olarak, sanatı toplumsal bir inşa olarak ele alan yaklaşımlar içinde çalışmayı konumlandırmak üzere, söz konusu yaklaşımlar içinde doğrudan yöntemimi ve perspektifimi belirleyen tartışmalara değindiğimi ve bu yaklaşımların en azından bu çalışma özelinde sorunlu bulduğum yönlerini ortaya koyduğumu düşünüyorum. Sanat'ın salt toplumsal ya da daha basit olarak "altyapısal" belirleyenlerin bir çıktısına indirgendiği görüş ve sanatın tanımsız kabul edilmesi fikirleri temel olarak meseleyi ideolojik bağlamından koparma tehlikesini yarattığı için üzerine gidilmesi gereken iki yön olarak karşımıza çıkıyor. Bu görüşlerden ilki belli bir ideoloji tanımını içeriyor gibi görünse de, ilerleyen bölümlerde değineceğim yaygın modern sanatçı anlatısı örneği gibi, kurumsal olarak Sanat'ın tüm yönleriyle yukarıda kısaca tarif etmeye çalıştığım gibi "ideolojilik"ten arındırılması sorununu ortaya çıkarıyor. Bunun temel nedeninin, söz konusu yaklaşımın niyeti bu olmasa da ideolojiyi tek yönlü bir hareket olarak kabul edip, ideolojik süreçlerin "karşılıklılığı" yeterince önemsememesi olduğunu düşünüyorum. Örneğin, söz konusu yaklaşım bu çalışmada sıkça kullanılan modern sanatçı anlatısının ortaya çıkışını, temel olarak sanayi kapitalizminin gelişimi ve onun doğal sonucu olarak gelişen bireyciliğe bağlıyor. Bu tespitin oldukça etkili ve yerinde olduğu da söylenebilir aslında. Fakat bu anlatının ortaya çıkışından sonra bir tür baskı mekanizması olmasının dışında; bireyle, toplumla, piyasayla ya da bir bakıma kendisini de kapsamakta olan Sanat alanıyla nasıl bir etkileşime girdiği, nasıl dönüştürdüğü ve dönüştüğüyle fazlaca ilgileniyormuş gibi görünmüyor.

"Sanatın ideolojik içeriği, sanatsal düzey aracılığıyla iki yolla; sanat üretimi çalışmasının toplumsal ve maddi koşulları ve öğrenilmiş sanatsal şifreler ve gelenekler aracılığıyla oluşturulur. İdeoloji, sanat ürününe basitçe yansıyan bir şey değildir. Bunun nedeni, sadece farklı toplumsal gelişmelerin bir araya gelmesiyle oluşturulan bir şey olmasından değil, aynı zamanda içinde üretildiği simgeleme biçimi tarafından dönüştürülmesinden dolayıdır" (Wolff, 2000: 67).

Yukarıdaki alıntıda, sanat ve ideoloji arasındaki bağlantının daha iyi kurulduğu söylenebilir. Gerçi, "içeriksel" ve "oluşturulan" gibi vurguları hala taşımaktadır fakat sanat nesnesine hem yansıyan hem de içinde yeniden kurgulanan ideolojik özün dinamizmini daha iyi betimlemektedir denilebilir.

İkinci olarak, eleştirilen sanatı tanımsız kabul etme yaklaşımının doğal olarak, önceki bölümün başında "modernite" ve onu oluşturan koşullar ile yakın bağlar içinde değindiğim Sanat'ı tanımlama gerekliliğini temellendirdiği söylenebilir. Kimi farklı araştırmalar, yönelimleri gereği sanatı evrensel ve "tarihsellikten" arındırılmış dolayısıyla benim burada tanımlayacağımdan farklı dinamiklere sahip bir olgu olarak ele alabilirler. Fakat, daha önce yüzeysel olarak değindiğim gibi, bu çalışmanın temel değişkenlerinden biri olan "modern sanatçı anlatısı"nın, oldukça özel ekonomik, politik koşullar altında, yine özel bir zaman diliminde ve hatta özel bir coğrafyada yaşanan gelişmelerle ortaya çıkmış olduğu söylenebilir. Bu anlatının başlangıçta, - tıpkı sanatı tanımsız kabul edenlerin mütevazilik göstererek, kendi sanat anlayışlarıyla karşılaşmaktan kaçındıklarına benzer biçimde- sınırları belli ve günümüzdekiyle karşılaştırılmayacak darlıkta (18-19 yy. Avrupası) bir topluluğun

konvansiyonlarına bağılı olarak şekillenmiş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Burada özgün olan, söz konusu belli ve sınırlı konvansiyonların yine kendi özel koşulları içinde gösterdiği gelişmelerle dünya üzerinde kendini çeşitli biçimlerde; zor yoluyla dayatılarak, çevresindeki topluluklar tarafından göreceli bir gönüllülükle kabul edilerek ya da bu iki sürecin iç içe işlemesiyle yaygınlaşmasıdır.³ Söz konusu yaygınlaşma, belirttiğim spesifik konvansiyonların yayılarak yerleştiği toplulukların kendi karakterleriyle etkileşime geçerek dönüşümünü içerdiği gibi yine bu konvansiyonların neredeyse verili olarak kabul edilmesini beraberinde getirir. Bu süreç kimi yönleriyle Barthes'ın mitleştirme tezini akıllara getirir; örneğin modern sanat / sanatçı anlatısı, sanatçı dehasına ilişkin mitsel ifadeler içerir. Bir yanıla sanat ve sanatçı hakkındaki anlatı gerçekten de "tarihin doğallaştırılması" biçiminde düşünülebilir: Belirli bir tarihsel dönem ve toplumsal koşulların yarattığı sanatçı tipinin özellikleri doğallaştırılmıştır (Barthes, 1991). Kısa ve yüzeysel olarak özetlemek gerekirse, aslında şimdiye kadar anlaşılmış olacağı gibi, batı kaynaklı, modernite ile göbekten bağılı ve ister yayılmacı bir eğilim göstermiş olduğu, ister bu yayılmanın doğal olarak gerçekleşmiş olduğu savunulsun, sonuç olarak yaygınlaşmış bir Sanat tasavvurudur.

Özellikle çalışmanın edebiyatın "modern" formları ve bu formlar içinde üretim yapmaya çalışan insanlar üzerine olduğu düşünülürse, bu araştırma evreninde Sanat'ı tanımlamanın ve elden geldiğince çözümleme çabasına girmenin neden kaçınılmaz olduğu daha iyi anlaşılacaktır diye düşünüyorum.

Bu aşamada, ideoloji kavramına bir tür alternatif olarak da ele alınmasına ve ideolojiyle birbirini kesen noktaları olmasına karşın, -yerine göre ideolojinin sınırları

³ Konu hakkında geniş bilgi için bkz.: (Gültekinil ve Bora (ed.), 2012)

içine girecek ya da onu kapsayacak esnekliğe sahip- kendi bağımsız ve özgün perspektifini açığa çıkarmış bir düşünme biçimi olarak "söylem"i önermek gerektiğini düşünüyorum. Foucault tarafından, üretimi "onun gücünü ve tehlikelerini önlemek adına; hem denetlenmiş, ayıklanmış ve örgütlenmiş, hem de yeniden paylaştırılmış" olarak betimlenen "söylem" fikrinin yukarıda sözünü ettiğim biçimde Sanat'ı tanımlamada oldukça yararlı olabileceğini düşünüyorum (Foucault, 1987: 23).

Tıpkı Foucault'un; cinsellik, delilik gibi kavramlar üzerinden yaptığı "arkeolojisi" ile, bu kavramların hiç değilse bugün aşına olduğumuz biçimiyle ezelden beri var olmadığı, bunların toplumsal süreçler sonunda ortaya çıktığı ya da dönüştürüldüğü biçimindeki yaklaşımının Sanat için de öne sürülebileceğini iddia ediyorum. Bu bakımdan Sanat, bir biçimde yüzyıllardır süre giden insan pratiklerinin, salt 18. yüzyıl civarındaki büyük altyapısal dönüşüm sürecinde, köklü bir değişiklik geçirerek varlığını sürdürmesi biçiminde anlaşılamaz.

"Sanat' var olmaya başladığı anda sanatın modern dönemi de başlar." diyor Sontag (2013: 44). Bu ifade, Sanat'ın söylemselliğine ilişkin iddiamı oldukça özlü biçimde içeriyor diye düşünüyorum. Bir kere ortaya çıktıktan sonra, bu ortaya çıkışı tamamen bulanıklaştırarak sanki tarih boyunca buralarda bir yerdeymiş izlenimini veren bir tasarı yaratmak söylemin ayırt edici özelliklerinden biri olarak ele alınabilir. Üzerinde ısrarla durulan bu faktörün, "neyi değiştirdiğinin" kimilerince sorgulanabileceğinin farkındayım. Fakat, Sanat söz edilen biçimde var olmaya başladıktan sonra, yalnızca kendi inşa olmuş doğasını bulanıklaştıran bir yapı olmakla yetinmez. Onunla birlikte ve yine hep "oralarda bir yerdelermiş gibi" kendi özel bilgi alanını (daha önce çoğunlukla kısaca estetikçiler diye isimlendirdiğimiz yaklaşımlar; sanat tarihçileri, eleştirmenler, küratörler, editörler ve bunların

ürettikleri tüm literatür), sanatın ve sanatçının ne olduğuna ilişkin kendini sürekli "söylemde" kılacak ölçütlerden oluşan yaygın anlatıları (çalışmada merkeze aldığım sanatçı anlatısı, öncü sanatçılar, sanat akımları ve bunların sayısı beş yüzü bulduğu sanılan manifestoları gibi) ve bunların etrafında "oyuna dahil olan" pek çok iktidar aygıtını beraberinde getirir.

“Kuramlar ortaya çıkmadan önce varolan o arılığı, sanatın kendini gerekçelendirme gereksinmesi duymadığı, insanların sanat yapıtının neyi anlattığını sormadıkları, çünkü sanat yapıtının ne yaptığını bildikleri (ya da bildiklerini sandıkları) zamanki arılığı hiçbirimiz geri getiremeyiz artık” (Sontag, 2013: 11).

Yukarıda, kaybolup gittiği için hayıflanılan yalnızca kuramların ortaya çıkışıyla kaybolan saflık değildir aslında bundan böyle. Ortaya çıktığı için hayıflanılan, tam olarak Sanat'tır. Söylemsel ve dolayısıyla "her yerde hazır ve nazır olan, bir noktayla başka bir nokta arasındaki her bağıntıda üreyen" bir iktidarın alanına girmiş ya da böyle bir zeminde yeniden üretilmiş hiç bir pratik gibi Sanat da asla eskisi gibi olmayacaktır (Foucault, 2003: 72). Ya da zaten "eskisi gibisi" de yoktur. Kuramların ortaya çıkışı, eski "sanat" türlerinin birleşmesi gibi gelişmelerle değiştiği varsayımı da söylemin ürettiği bir yanılsamadır.

Sanat gibi söylemsel, dolayısıyla pek çok iktidar stratejisinin markajına girmiş bir alanın yaygın olarak aşkın bir "özgürlük" potansiyeli içeriyormuş gibi anılması gibi; bu alanın suç, delilik, cinsellik gibi yine söyleme işaret eden kavramlarla yollarının sık sık kesişiyor olması da ilginçtir. Modernizm'in temelde Nietzsche'nin

yaratıcı-yıkma fikrinden yola çıkan ve sanatçıları da bu proje içinde özel bir konuma getiren yaklaşımına bağlı olarak geliştirmiş gibi görünen ve ilerleyen aşamada Bataille gibi düşünürlerin farklı bir bağlamda savunusunu yapacakları, yaratıcılığın doğası gereği kötülük alanında yer alacağı dolayısıyla "gerçek" sanatçının da bu alanda, sınırları zorlayan bir karakter olması gerektiği yaklaşımı ilginç ve dönemin gerçekliğinden yola çıkarak, modern sanatçı anlatısına felsefî temeller üretmek bakımından katkı sunmuş gibi görünüyor (Harvey, 2010: 31; Bataille, 2004). Söz konusu yaklaşımın, modern sanatı ve sanatçıyı bir çeşit açmaza soktuğuna ilişkin değerlendirmeler ve eleştirilerin de yakın dönemde ortaya çıktığını belirtmek gerekiyor. Frank Lentricchia ve Jody McAuliffe'in "Katiller, Sanatçılar ve Teröristler" (2004) isimli denemesi söz konusu yaratıcı-yıkma çizgisinin başlangıçta yazarın fantezileri ve dolayısıyla eserlerindeki "katil" karakterinden, gerçek katile ve en sonunda günümüzün teröristine terfi edişine atıfta bulunarak bu çizgiyi oldukça ilginç ve radikal bir biçimde eleştiriyor. Lentricchia ve McAuliffe'ye göre modern biçimiyle sanatın tarihsel çizgisi sınırları ihlal etme, dönüştürme ve bunu eninde sonunda radikal toplumsal dönüşümlere endekslene biçimindedir. Fakat, onlara göre tam da bu çizginin karşılaştığı başarısızlığın doğurduğu ümitsizlik dünyanın sanatsal eylemlerle değiştirilemeyeceği fikrini doğurur. Bu eleştiriye aynı zamanda sözünü ettiğim sanat ve sanatçı karakterini anlamak bakımından başvurulabileceğini düşünüyorum.

Bu aşamada Sanat'ın, "söylem" in bir parçası olarak, onun yukarıda bahsettiğim temel özelliklerini içermesinin yanında bazı özel roller üstleniyor olabileceğini iddia edeceğim. Bu iddiamı daha iyi açıklayabilmek için yakın dönemde karşılaştığım bir röportajdan örnek olarak faydalanmanın yerinde olacağını düşünüyorum. Söz konusu

röportaj, tüm dünyada kendisi de "sınırları zorlayan" bir yayıncılık çizgisi geliştirme iddiasında olan ve kültür, eğlence, politika gibi farklı alanlarda "aykırı" ya da "karşı-kültür temalı" olayları haberleştiren, belgeselleştirilen Vice'ın web sitesinde video kategorisinde yer alıyor.⁴

Röportaj'ın yapıldığı kişi Issei Sagawa adlı bir Japon, şöhretinin kaynağı ise 1981 yılında, Paris'te kendisi gibi doktora öğrencisi olan bir kadını öldürüp bir kısmını yemiş olması. Hikayenin, pek çok insanca ilgi çekici bulunmasının nedeni, Fransız otoritelerce özel bir psikiyatri kliniğinde tutulmasına karar verilen Sagawa'nın, Fransız toplumundan gelen "bu canıye bizim vergilerimizle bakılmasını istemiyoruz" yollu tepkileri nedeniyle memleketine iade edilmesi ve Japonya'da 1986 yılında geçirdiği bir psikiyatrik muayene sonucunda "akıl sağlığı yerinde, yalnızca kötü bir kişi" biçiminde bir teşhisle salıverilmiş olması.

Hikayenin bizi asıl ilgilendiren kısmı da tam burada başlıyor. Japonya'da kendi anlatımıyla "yalnız, beş parasız ve ne yapacağını bilmez halde" yaşamaya çalışan Sagawa sanat ve medya dünyasının çekim alanına girer. Oldukça yüksek telif ücretleri karşılığında bir dergide köşe yazarlığı yapmakla başlayan macerası, yazdığı onlarca kitap, ilham kaynağı olduğu çokça grafik roman, konusu ve oyuncusu olduğu deneysel-pornografik videolar gibi pek çok nesneye kaynaklık etmekle devam eder. İzlediğimiz röportaj ya da mini-belgesel bile her ne kadar, Sagawa'yı ve yaşam öyküsünü estetize ya da egzotize etme çabalarından uzak duruyor görünse de, söz konusu medyanın kaçınılmaz estetizasyon darbelerinden nasibini almış gibidir.

İzlediğimiz bir videodan, Sagawa'nın niyetine ya da kendisini, eylemini ya da tüm yaşam öyküsünü nasıl bulduğuna ilişkin çıkarımlar yapmanın yeterli

⁴ Söz konusu video için bkz: "<https://www.vice.com/video/issei-sagawa-part-1>", <https://www.vice.com/video/issei-sagawa-part-2>

olmayacağını düşünmekle beraber, elimizde başka imkan olmadığından Sagawa'nın röportajdaki genel duruşunu tasvir etmem gerektiğini düşünüyorum. Eylemini soğukkanlılıkla, gençliğinde Avrupalı kadınlara duyduğu yakıcı arzunun -ki bu arzunun bu kadınların etlerini tatmak üstüne olduğunu kendisi söylüyor- bir sonucu olarak gören Sagawa, genel olarak yalnız, çaresiz, özellikle sanat ve medya çevrelerinin dikkatini çektikten sonra yaptığı "işlerden" dolayı oldukça pişman bir görüntü çiziyor. Bu işlerin pek çoğunu para kazanmak için yaptığını söylüyor. Ve kendi kişiliği hakkında bazı gerçekleri açıklarken, hüzünlü denebilecek tonda "işte ben de böyle bir sapığım" diyebiliyor. Hala kadınları yemeye dair yoğun bir istek duyduğundan ve bu dürtüyü ancak mastürbasyon sayesinde engelleyebildiğinden, yaşı gereği erekte olamaz duruma geldiğinde bu dürtüyle nasıl baş edeceğini bilmediğinden yakınıyor çaresizlikle.

Elbette benim burada ilgilendiğim Sagawa'nın gerçekten yaptıklarından pişmanlık duyup duymadığını ya da kendisini anlattığı kadar yalnız, çaresiz ve sanat alanıyla kurduğu temastan dolayı gerçekten kullanılmış hissedip hissetmediğini sorgulamak değildir. Bir röportaj, resmi söylemin yoğun etkisi altında ya da baştan sona röportajı verenin manipölasyonlarını içeriyor olabilir. Burada ilginç olan, aslında Sagawa'nın tek örneğini oluşturmadığı, "eylemiyle sanatçılaşan ya da sanatçılaştırılan" karakterin varlığı ve bu örnekte daha önce bahsettiğimiz söyleme ilişkin suç, delilik, cinsellik ve bunların tanımladığı suçlu/masum, normal/patolojik gibi belirleyenlerin doğrudan devreye giriyor olmasıdır.

Sagawa yaşamöyküsü ve gerçekleştirdiği eylemle sanat ve medya dünyasının ilgisini çeker. İçerisinde bir "sanat nesnesi" olarak yer aldığı metinler doğrudan ya da dolaylı olarak Sagawa'nın katilliğine, yamyamlığına ve sıradışı cinsel yaşamına

vurgu yapan metinlerdir. Bu durumda en azından sanat alanıyla ilk teması bakımından, Sagawa'nın yaşamöyküsü, eylemi, kimliği ya da daha geniş açıdan bakıldığında bireysel varoluşu "sanat" düzeyinde algılanmış gibi görünüyor. Aslında bu daha önce bahsettiğimiz, Lentricchia ve Mcauliffe'nin hala süre gitmekte olduğunu düşündükleri "romantizm kültürünün ürkütücü radikal ruhunu" yansıtan bir örnek olarak düşünülebilir. "Niyetimiz" diyordu onlarda, "Romantik devrim çağının edebi ve politik çalkantı döneminde olduğu gibi, bugün de sapasağlam ayakta duran gözü dönmüş bir sanat kültürünü ele almak" (2004: 15). Söz konusu çalışma yukarıda verdiğim örneğe benzer pek çok olayı içerirken, romantizm kültürü diye tanımladıkları erken modern örneklerde metinsel olarak izleri sürülen eylem ve karakterlerin yakın dönemde pratik olarak "sanatsal" bulunduklarına değinen geniş bir derleme ortaya çıkarıyordu.

Burada benim yapmak istediğim, söz konusu "kültürün" ya da daha yerinde bir tanımlamayla artık özel bazı fonksiyonlara da sahip olduğunu düşünebileceğimiz bu söylem alanının "korkunçluğuna" ilişkin bir değerlendirme yapmak değildir. Herhangi bir eylemin ya da bir bireyin "sanat objesi" olarak nitelenmesi, sınıflanması ya da dizayn edilebiliyor oluşuna ilişkin paradigmatik dönüşüm de burada tartışma konusu yapılmayacaktır. Böylesi bir dönüşümün post-modernlik kavramına güçlü göndermeler yapacak bir nüans içerdiğini biliyorum, fakat şu aşamada çalışmanın bağlı olduğu "anlatı"nın da temellerini içerdiği görülen "modern" evreninde kalmayı doğru buluyorum. Çünkü sözünü ettiğim "modern sanat anlatısı", "Sagawa"ların doğuşunun en azından kehanetini içeriyormuş gibi duruyor.

Sagawa örneğini vermekteki asıl amacım, özgün bir "söylem" alanı olarak Sanat'ın, daha önce bahsettiğimiz diğer alanlarla sıkı bir ilişki içinde olan, onların

arasında güçlü bir geçişkenlik yetkisi elde ederek adeta aralarında mekik dokuyabilen kendine has bir karaktere sahip olduğunu belirtebilmektir. Sagawa örneğinde suçun da, deliliğin de, cinselliğin de başat bir rol oynadığını görebiliyoruz. Akıl hastanesinde yatan ve dolayısıyla patolojik kabul edilmiş bir bireyden, sınır dışı edilen bir suçluya ve ardından kendisi ile eylemine "sanat" değeri atfedilmesiyle bir sanat objesi ve üreticisine dönüşebilmenin görece kolaylığını yaratanın kökenini "modernlikten" almış bir Sanat söylemi olduğunu iddia etmek hiç de yersiz olmayacaktır.

Burada yeniden vurgulanması gereken özgünlüğün söylemin diğer alanlarıyla sıkı bağları olduğu görülebilecek Sanat alanının, yine bunların tanımladığı temelde normal/anormal olarak sadeleştirilebilecek denetim ve özdenetim kategorizasyonunu esnetebilen, bu kategoriler arasında kolaylıkla geçiş yapabilme imkanını içinde barındıran bir söylem biçimi olduğudur. Suçlu sanatçı figürlerinin belki de en bilineni Jean Genet, kumar bağımlısı ve epilepsi krizleriyle boğuşan Dostoyevski ve intihar ederek yaşamlarını kendi elleriyle sonlandırmayı tercih ettiği bilinen onlarca yazardan hemen akla gelen ikisi, Hemingway, Pavase... Yalnızca söylemin diğer alanlarıyla Sanat'ın yakın ilişkisini görmek bakımından en basit örnekler olabilirler, fakat Sanat'ın gücü yalnızca içinden söz konusu söylemlerin "patolojik" kabul ettirdiği karakterler çıkaracak kadar onlarla yakından ilgileniyor olması değildir. Eğer alelade bir suçluysanız hapsedilirsiniz, sıkı bir gözetim altında tutulur, sınırları belirlemenin bir aracı olarak işlevselleştirilmiş olursunuz, delilikle ilgili de az çok aynısı geçerlidir, deliliğin derecesine göre derinlemesine incelenir, sınırsız bir merakın ve gözetleme isteğinin nesnesi olursunuz, cinsellikle ilgili patolojiler toplumun en ücra köşelerine itilme tehdidini barındırır içinde. Sanat'la temas etmek

de ardından bu süreçlerin en azından bir kısmını doğuruyormuş gibi görünür. Sözünü ettiğimiz "modern sanatçı anlatısı"nın yaygın kabulleri bunu gösterir: Sanatçı hiç olmazsa "derin, umutsuz bir yalnızlığın" mahkumudur, çoğunlukla bütün yaşamöyküsü bilinmek, kitlelerin önünde sonuna kadardeşelenmek istenir, sınırları ihlal etmeyen ya da ihlal etme girişiminde bulunmayan bir sanatçı neredeyse makbul bulunmayacak, adı geçtiğinde burun kıvrılacaktır. Fakat anlatının yaygınlığını bu yönden zorlayan sanatçı da bir anda "sınırları zorlayan" bir karakter kazanıverir. Bütün yaşamı boyunca basından kaçan, saklanan Salinger da "aykırı"laşır, söylemin "patolojik" yakasına savrulabilecek hiç bir yanı görünmeyen sanatçı da sırf bu nedenle anormal kabul edilebilecektir.

Sanat, söylemin sınırlayıcı süreçlerini içinde barındırdığı gibi, onların kurguladığı normal/anormal kategorilerini bulanıklaştıran, zaman zaman ters yüz eden bir özellik gösterir. Bu aynı zamanda sanatın kendiliğinden "direniş stratejileri" içeren, doğasında "muhalefet" bulunan bir alan olduğuna dair yaygın görüşe de gönderme yapabilir, tıpkı "sınırları ihlal" etme fikri üzerine kurulu bir sanatın "korkunç" olarak nitelenip eleştirilmesine neden olabileceği gibi. Fakat ben Sanat'ın bu özelliğinin olumlu ya da olumsuz bulunup değerlendirildiği görüşlerle doğrudan ilgilenmeyeceğim. Bu konuda söz konusu tartışmanın şu ya da bu kutbuna yerleştirebileceğim keskin görüşlerimin olmadığını da itiraf etmek isterim. Bana göre asıl ilginç olan, bu aşamada yüzeysel sayılabilecek bir gözlem olarak yukarıda anlatmaya çalıştığım Sanat'ın söylem olarak oynadığını düşündüğüm kendine özgü roldür.

Suç, akıl hastalıkları ve cinsellikle ilgili sıradışılıklar, genel olarak kabul edilmiş sınırları zorlayan, insanlığın kötülük alanıyla ilişkilendirdiği eylemler, kişilik

özellikleri "normal" kabul edilmezler. Fakat Sanat'la temas ettiklerinde, bu temasın gücüne ve hatta daha ilginç bazen söz konusu sınırları zorlayıcılıklarının gücüne bağlı olarak "normalleşebilir", hatta ayrıcalık bahşedici olabilirler. Gündelik yaşam düzeyinde bile Sanat'ın içerdiği bu geçişkenliğin etkilerini gözlemlemek mümkündür. Akademik bir formasyonu olmayan, sanata özel olarak ilgi duymayan ve benim roman denemelerim olduğunu bilen bir arkadaşımın "Umarım yazdıkların yayınlanır, o zaman rahatça istediğini yaparsın" benzeri sözleri üzerine kendisine yönelttiğim meraklı bakışlara "sanatçı oluyorsun ya artık, istediğini yaparsın" biçiminde bir açıklama getirebiliyor olması, söz konusu geçişkenliğin "sıradan" insan tarafından nasıl gözlemlendiğini açıklamak üzere iyi bir örnektir diye düşünüyorum.

Böyle bir algılayış, sanatı bir çeşit "özgürleştirici", sanatçı olmayı da birey için kimi "sınırlardan azade olma" stratejileri içeren avantajlı bir yol olarak görmeyi getirebilir. Doğruluk payı da yok değildir bunun. Fakat bu durum Sanat'ın bir söylem olarak "bazılarının baştan sahip olduğu belirli bir güç değil, belirli bir toplumda karmaşık bir stratejik durum" olarak "iktidar" alanının dışına taşıdığını göstermez (Foucault 2003: 72). Sagawa örneği bu noktada oldukça açıklayıcı hatta dramatiktir denilebilir: Bir katil olmasından, akıl hastanesine tıkılmış bir "anormal" olmasından kaynaklanarak Sanat'la temas etmiş ve sanatsal bir obje olarak yeniden kurgulanmış Sagawa'nın öyle görünüyor ki kafası oldukça karışmıştır: Kendisini "hasta ve cani, talihsiz bir canavar" olarak mı, yoksa başlı başına "sanatsal" değer içeren bir parça ve dolayısıyla "sanatçı" olmaya hak kazanmış "ayrıcalıklı, nadide" bir birey olarak mı tanımlayacaktır.

Sonuç olarak, Sanat'ın toplumsal bir inşa olarak kavranışını ve böylelikle belirli bir tarihsel dönemde, kimi özel toplumsal ilişki örüntülerinin sonucunda ortaya

çıkması ve güçlü ideolojik bağıntılar içeren bir olgu olarak ele alınışını, en azından çalışmada hangi çerçevede ele alınacağına ilişkin genel bir fikir verecek kadar ortaya koyduğumu düşünüyorum. Sözü ettiğim, belirli tarihsel dönem ve özel toplumsal ilişki örüntülerinin inşasında etkili olduğu "romantik sanatçı" figürünün bazı karakteristik özelliklerinin genelleşip evrenselleştirildiği "modern sanatçı anlatısı"nın, yine kendisi de ideolojinin bir boyutu veya alternatif bir ideoloji kavrayışı olarak ele alınabilen "söylem" perspektifinde nasıl bir aşamaya geldiğini ve bu aşamada nasıl ele alındığını da yine araştırma açısından faydalı olabileceğini düşündüğüm düzeyde ele aldığımı zannediyorum. Bu aşamada Sanat ve sanatçı, yalnızca söz konusu anlatının tek yönlü bir etkileşime girdiği, sanatçının bir çeşit "zararı kendine olan, yalnız, parasız, serseri" olarak görüldüğü ve belki de sanatla uğraşanlar için bu yönlü bir zihinsel basınç oluşturmaktan bir adım ötede; söylemin sınırları çizen diğer alanlarıyla yakın ilişkiler kuran, bunların çizdiği sınırlar arasında serbestçe dolaşarak, eylemden ya da kişisel yaşam öykülerinden "sanat nesnesi" ya da "sanatçı" yaratabilen özel bir tür söyleme dönüştüğünü de göstermenin -böyle bir bakış açısının çalışmada nasıl boyutlanacağını tam olarak kestiremesem de- önemli olduğunu düşünüyorum. Bu belki de, araştırmanın bir zorunluluk olarak önüme koyduğunu söylediğim Sanat'ı tanımlama girişiminin bir sonucu ve çalışma boyunca "nasıl bir Sanat'la" uğraşacağımızın bilinmesi açısından yararlı olacak bir katkı gibi anlaşılabilir.

Başlangıçta, kaçınılmaz mahiyette "sırtlamak zorunda kaldıkları anlam yükünün altında tık nefes kalmış" kavramlar olarak "modern" ve "sanat"tan söz etmiştim. Bu nedenle her zaman bir parça bulanık ve tanımsız kalıyor olmaları anlaşılabilir bu kavramları, çalışma özelinde tanımlama girişimlerimin de elbette

söz konusu "anlam yorgunluğunu" bir parça hafifletme çabasından başka bir şey olmadığını anlaşılmamasını isterim. Girdiğim bu tanımlama arayışında, arkama dönüp baktığımda başladığım noktadan pek de uzaklaşmamış olduğumu görmek beni endişelendirmiyor. Aslında bu çabanın amacının zaten, sonucunda kesin tanımlar üretmek olmadığı düşünüldüğünde, süreç olarak çalışmanın temel çerçevesinin anlaşılması açısından olumlu etkileri olacağını düşünüyorum. Sanıyorum bu noktadan sonra, ortaya koymaya çalıştığım özellikler etrafında şekillenen "modern anlatı"nın, hem üzerinde yükseldiği hem de ürettiği "sanatçı"ya ilişkin görüşlere daha yakından bakmamız mümkün olacaktır.

2.4. Modern Sanatçı Anlatısının Kimi Örüntüleri

Tıpkı sanat gibi, onun biricik üretici öznesi olup olmadığı tartışmalarına kısaca değindiğim sanatçı üzerine de yaygın ve sanki "hep oralarda bir yerdeymiş" hissiyle çok da sorgulamadığımız kabullerimiz olduğunu kolayca fark edebiliriz. Her şeyden önce uğraşısına yakıştırılan en genel niteliği icracısı da kendiliğinden taşımakta gibidir: Gizemli bir karakterdir sanatçı, pek çok insan açısından zihinde canlandırılacak bir sanatçı stereotipinin bu özelliği en baştan karşılayacağı iddia edilebilir. Günümüzde, sanatçının sıradışı kişiliğini ve yaşamını anlatmaya adanmış onlarca materyalin varlığı da belki bu gizemli halenin kışkırttığı bir merakın sonucudur. Onların biyografileri yazılır, bu biyografiler filmlere konu olur, belgeselleri çekilir, günlükleri yayınlanır; karakterlerindeki sıradışı yönleri derleyen "eğlenceli" antolojiler basılır, en "muteber" edebiyat dergilerinden, en hafif "yazı-çizi" sitelerine kadar bu sıradışılıklara kimi uzun psikolojik tınlı analizlerle, kimi

kısa spotlar biçiminde yer verilir⁵. Sanatçının yaşamı kurcalandıkça kurcalanır; en ince ayrıntısına kadar, ortada esrarlı hiç bir şey kalmamacına açığa çıkarılmaya çalışılır. Fakat nasıl oluyorsa bunca aydınlatma çabasının ardından bir parça karanlık, bir parça gizem sağ kalmayı başarır.

Bu durum kolaylıkla, Sanatın yaygın olarak kabul edildiğini daha önce belirttiğim "gizemliliğine" verilebilir belki. Fakat, insanların sanatçıya ilişkin görüşlerinin bundan başka örüntüler içerdiği de kolayca gözlemlenebilir. Sanat'a yönelmiş yoğun bir ilgisi olmayan, "sokaktaki adam" için bile en azından sanatçı "özel" ve "önemli" biridir. Yukarıda sözünü ettiğimiz külliyattan biraz olsun nasiplenmiş o ya da bu düzeyde Sanat'la temas etmiş biri içinse bu "özel" nitelikler dallanıp budaklanır ve çeşitlenir. Yalnızca mutlaka gözümüze çarpmış olan kimi popüler metinleri şöyle bir hatırlamaya çalıştığımızı düşünelim; bazı gazete küpürleri, haber spotları ya da herhangi bir "sanatçı"yla ilgili orada burada fısıldaşılırken kulağımıza gelmiş olacak söylentileri... En popüler olanları, en çok sefaleti içerenlerdir herhalde: "Şimdi yapayalnız ve beş parasız..."dır ya da "Yaşanılacak hali kalmamış bir yıkıntıda..."; "Denemiştir ama bir türlü üstesinden gelemediği alkol problemi...", "Bir zamanların ünlü oyuncusu, şimdi..."⁶

Elbette, açıklamaya çalıştığım yaygın "anlatı" yalnızca sefalet ve trajedi içermez fakat, bu anlatının öğeleri üzerinden çıkarılan en verimli endüstriyel ürünler buna benzer şeylerdir denilebilir. Ve aslında bu anlatının öğelerini içeren bir sanatçı stereotipine yukarıdaki ajitatif sonuçlar üzerinden de ulaşılabilir. Yaşamlarının bir

⁵ (Sigal, 2015) Ölümsüz Hemingway, (Kaufman, 2000) Quills, (Salerno, 2013) Salinger, (Pavese, 1990) Yaşama Uğraşı, (Lunday, 2014) Büyük Sanatçıların Gizli Yaşamları

⁶ Burada biraz da melodramatik bir ton barındıran gazete jargonuna temas etmek istedim. Bu minvaldeki değerlendirmeler yine de, Türkiye'nin ilk "düşmüş yıldız" figürü olan Cahide Sonku ve yakın zamanda geçirdiği hastalık ve çekildiği inziva ile gündeme gelen Nejat İşler hakkında üretilen metinlerle örneklenebilir.

noktasında sıklıkla geldikleri durum düşünöldüğünde sanatçılar en azından "kaçınılmaz olarak yalnızlıkla yüzleşecek" karakterlerdir ve mütemadiyen "beş parasız kalma tehlikesi altındadırlar", eğilimli oldukları kimi "aşırılıklar" da bu tehlikeyi daha da gerçekçi kılar ve ayrıca "geçim"in çok daha risksiz yolları varken onlar "sanat yolunda" ısrar etmiş, bunu da ya "sanat" aşkından ya da yine bir çeşit müptelalıktan muzdarip oldukları için yapmışlardır. Zira, "Yazmasalar, deli olacaklardır" (Abasıyanık, 2015: 73).

Sanatçıyla ilgili dolaşımdaki en yaygın imgenin ana hatları bunlar gibidir ve bu görüşlerin kitlesel olarak çeşitli düzeylerde paylaşıldığı ya da bu imgenin var olduğuna ilişkin neredeyse kesintisiz bir "propaganda"ya maruz kalındığını iddia etmek yersiz olmayacaktır diye düşünüyorum.

Elbette söz konusu imge ya da figür yalnızca kabataslak çizilmiş bu haliyle kalmaz; özel olarak Sanat'a yönelmiş bir bilginin alanına dahil edilip, "bilimselleştirilmeye" başladığında daha keskin hatlar ortaya çıkarmaya başlar. Sanatçı, "yabancılaşmış" bir birey, "nevrotik" bir deha ya da kaçınılmaz olarak toplum-dışı, "öteki" olarak kalacak ve bu özelliklerinin kaynağını bazen sıradışı yaşam öyküsünden alacak, bazen de bu özellikler nedeniyle kendisine sıradışı bir yaşam öyküsü oluşturacaktır.

Sanatın kaynağı belirsiz ve eşsiz bir bireysel deha ya da yine bireysel kimi "farklılıklar"dan doğduğu fikri ile bu fikrin tam karşısında yer alarak sanat nesnelerini birer kolektif "anlam yüklenici" gibi tanımlayıp neredeyse "yaratıcı"yı büsbütün devreden çıkaran iki farklı anlayışın yürürlükte olduğunu biliyoruz. Esasında Sanat'ın tanımlanması için yürütölen bu tartışmaların nasıl da sanatçı merkezli olduğunu görmek çarpıcıdır ve sanatla sanatçının ayrılmazlığına işaret

ederek ilk görüşün tam olarak aydınlatılması mümkün olmayan "sanatsal yaratıcılık" önermesini destekler gibidir.

Bu bölüm, başlıktan da anlaşılabilceği gibi "modern sanatçı anlatısının" inşası sürecini ele almaya ve bu anlatının genel bir tasvirini yapmaya ayrılmıştır. Etkisinin sınırlarını bu aşamada göz ardı ederek hala dolaşımda olduğunu iddia ettiğim bu anlatıyı eleştirmek ikinci plandadır denilebilir. Fakat anlatının hem toplumsal-tarihsel inşa sürecini eleştirel olarak ele alan, hem de kendine özgü açılardan söz konusu sanatçı imgesinin oluşumuyla ilgilenmiş bazı yaklaşımlardan da yine anlatının genel bir görünümünü ortaya koyabilmek için yararlanacağımı söyleyebilirim.

İlk olarak, estetikçilerin kaynağı meçhul ve eşsiz bireysel yaratıcılık sahibi olarak çizdiği sanatçı portresini; kendi psikanalitik şablonuna uyan ve onun terimleriyle anlam kazanan bir "nevrotik sanatçı" figürüne dönüştüren Freud'un görüşlerine değinmek yerinde olacaktır. Freud'un görüşlerine bu bölümde değinmemin ana sebebi, tıpkı sanat için estetikçi geleneğin yaptığına benzer bir tür bulanıklaştırmanın sanatçı özelinde bu görüşlerle tekrarlandığını düşünmemdir. 1927 tarihli Dostoyevski ve Baba Katli isimli makalesi söz konusu görüşleri kapsamlı biçimde ifade eder (Freud, 2005). Bu makalede Dostoyevski'nin sanatçı kişiliğini, yazdıkları ve yaşantısının bazı veçheleriyle, temelde kendi kavramları olan oedipus kompleksi ve nevrozlu kişilik gibi tanımlar etrafında ele almaktır Freud'un yaptığı. Sonuç olarak, estetikçilerin bilinemezçiliğine kıyasla oldukça girift görünse de, kısaca Freud'un kendi savladığı nevroz dinamiğini yoğun olarak yaşayan bir birey portresi çizilir Dostoyevski için. Aslında geline nokta dolaylı da olsa söylenen Dostoyevski'nin, Freud'e göre tam da bu nevrozlu karakteri gereği eşsiz eserler yaratabildiğidir. Estetikçilerin gizeminin ve bir nevi kaderciliğinin (sanatsal

yaratıcılığın dehaya ve doğuştan gelen yeteneklere bağlanması) yerini yenileri almıştır (sanatsal yaratıcılığın nevroz'a ve bu nevrozlu kişiliğin geliştiği erken çocukluk dönemine bağlanması). Burada Freud'dan özel olarak bahsetmenin sebebi kendi kavramsallaştırmalarının, söylemin, dolayısıyla önceki bölümde bahsettiğim Sagawa türü sanatçı imgesinin; suç, cinsellik, normal, anormal gibi kavramlarına yoğun göndermeler taşıyor olmasıdır. Ben süreci, bir tür "sanatçının nevrozlaştırılması" olarak okuyorum ve büyük oranda Freud ve psikanaliz geleneği temelinde gelişmiş bu görüşlerin zamanla modern sanatçı anlatısına sindiğini düşünüyorum. Sanatçının nevrozlaştırılması, tarihsel-toplumsal koşulların yoğun etkisiyle şekillenmiş bir sanatçı profilinin asıl bağlamından koparılıp, ona ilişkin yaygın görüşlerin bir kısmının "modern sistematik bilginin" sınırlarına çekilmesi olarak anlaşılabilir. Bu biçimiyle, estetikçi geleneğin sanatsal değer üretme potansiyelini bireyselle indirgeyen görüşleri ve bu görüşlerin çeşitli düzeylerde modern sanatçı anlatısına katılmalarından başka bir aşamayı, söz konusu görüşlerde sanatsal deha vb. biçiminde ifade edilen niteliklerle ilgili tartışmanın "bilimselleştirilmesi" ve bu yolla sanat etrafında işleyecek bir söylemin inşasının yolunun açılmasını ifade eder.

Bu durumda, yaygın modern sanatçı anlatısının; deliliğe yatkın, çoğunlukla psikolojik sorunlarla cebelleştiği varsayılan sanatçısını, sadece erken psikanalitik düşüncenin bir icadı olarak görmek mi gerekir? Kaynağını ya da oldukça önemli görünen kimi özelliklerini böyle bir icattan alan bir anlatının bu kadar güçlenmesi, yaygınlaşması ve inandırıcı olması mümkün müdür? Yoksa deliliğin ya da aykırılığın, yalnızca bireysel arazlar olarak kabul edilmelerinden öte toplumsal bir boyutu olduğu veya yaygın olarak sanatçıya atfedilmiş bu tür özelliklerin bir şekilde

tarihsel bir miras olarak kabul edilmeleri gerektiği öne sürülebilir mi? Bu sorulara cevap vermenin yolunun, sanatçıları bireysellikten soyutlayıp toplumsal-tarihsel koşullar içinde yaşayan, bunlarla belirlenen ve dönüşen bir kesim olarak tanımlama eğilimi gösteren Marksistlerin, modern sanatçıya ilişkin analizlerinden geçebileceğini düşünüyorum.

Marksist eleştirinin, genel olarak sanatçı ve sanatsal yaratı ile ilgilenirken yönelimini bireysel ya da toplumsalda yoğunlaştırmış iki kutba ayrılan ekoller arasında toplumsalcı olana daha yakın olduğu ortadadır. Bu tür bir toplumsalcılığın yer yer, sanatı toplumsal-tarihsel koşulların belirleyiciliğiyle kısıtlanmış bir alan, sanatçıyı da bu verili gerçekliğin sınırlarına mahkum bir aktör biçiminde anlayan bir tür indirgemeciliğin gelişimine açık olduğunu söylemek de mümkün. Yine de sanat ve sanatçıya ilişkin soyutlamaları etrafında modern sanatçı anlatısında temsil edilen figürün ortaya çıkış koşulları ve gelişimi hakkında ayakları yere basan tarihsel bir analizin ve bu figürün oturduğu toplumsal bağlamla ilgili gerçekçi fikirlerin Marksist eleştiri geleneği içinde yakalanabileceğini düşünüyorum. Bu geleneğin kısaca; sanatçının, tarihsel süreçlerden ve kapitalizmin yarattığı kimi aşınmalardan soyutlanarak ele alındığında herhangi bir işçiden farklı olmadığı ve mesele böyle ele alındığında aslında sanatın da herhangi bir işten farklı olmadığı temel fikrine dayandığı söylenebilir. Bu yaklaşıma göre, sanata ve sanatçıya "sahte" bir özel konum kazandıran, Marks'ın tarihsel "yabancılaşma" teorisinde sözünü ettiği ve özellikle insanın işten yabancılaşması tespitinin temelinde yattığı (Marx, 2011: 73-89), geline aşamada aslında tamamı "yaratıcılık" içermesi gereken "iş"lerin, yabancılaşma etkisiyle bu yanını kaybetmiş olmasıdır.

"Tüm çalışma türleri kapitalist üretim biçimi ve bu biçimin belirlediği toplumsal ilişkiler alanında bulunmaktadır. Özgül tarihi nedenlerden dolayı, sanatsal çalışma, diğer iş türlerinden farklılaşıp 'yaratıcı' bir niteliğe bürünürken, diğer iş türleri artan bir ivmeyle özgürlüklerini, özgünlüklerini yitirmişler; buna karşılık, sanatçılar yalnızlaşarak toplumla uyumlarını yitirmiş, marjinalleşmiş ve yalıtılmışlardır" (Wolff, 2000: 25).

Sanatçı'nın bireysel özgünlüklerini ve eyleminin görünmez olması bakımından eleştiriye açık olsa da genel olarak görüşün etkileyiciliği ortadadır ve bu görüş aynı zamanda benim "modern sanatçı anlatısı" dediğim yaygın inanışlar ve bilgiler bütününe varlığına gönderme yapmaktadır. Anlatının ortaya çıkışıyla ilgili oldukça yerinde tespitleriyle birlikte onun inşa edici yönüyle pek ilgilenmiyormuş gibi görünür bu yaklaşım. Sanatçı, sözünü ettiğimiz anlatının temel belirleyenlerinden hiç birine sahip olmak zorunda değildir; yalnız, uyumsuz ve aykırı olmaları sanat üretme becerilerinin koşulu ya da dayanağı değildir, bunlar toplumsal-tarihsel koşulların değişimiyle bir nevi sanatçılara miras kalmış kimi artıklardır.

Bu noktada yeniden, tarihsel analizi temel alan teorinin dezavantajlarından biriyle karşılaştığımızı düşünüyorum. Özel bazı nitelikler yüklenmiş bir sanatçı türünün ortaya çıkışını oldukça iyi gerekçelendirmekte olan bu teori, aslında böyle bir sanatçı tipinin Rönesans öncesi toplumsal koşullar içinde yer almadığı, bundan önceki "sanatsal aktivitenin", tıpkı diğer "zanaat"ler gibi ve onlarla yan yana gerçekleştirildiğini belirtmekle işe başlamaktadır. Rönesansla birlikte "dahi sanatçı" tipinin ortaya çıkışı ve bunu koşullayan asıl gerçek olarak kapitalizmin önceki feodal

ilişkiler ağını, dolayısıyla sanatçılar için güvenli bir ortam oluşturan hamilik sistemini ortadan kaldırmış olmasının kabulü; Sanat'ın tüm bu gelişmelerden önce de var olduğu ve tarihsel-toplumsal koşullar içinde dönüştüğü varsayımına dayanır. Fakat, dönüşüm fikrini ortaya atanların da söylediği gibi, söz konusu aşamadan önce sürdürülen pratiğin -böyle isimlendiriliyor olsa bile- "Sanat" olup olmadığı, dolayısıyla günümüzdeki haline temel oluşturan Sanat'ın modern bir inşa ve bir söylem alanı olarak gelişmesinden önceki varlığını kolaylıkla tartışma konusu haline getirebilir.

Meseleye böyle baktığımızda, "modern anlatı"nın sözünü ettiği ve Marksist sanat teorisinin değişen toplumsal-tarihsel koşulların üretimi olarak gördüğü sanatçı tipi, tam da benim sorunsallaştırdığım biçimiyle Sanat'ın inşasıyla ortaya çıkan ve dolayısıyla da böylesi bir Sanat'ın, bir şekilde var olduğu halde değişip dönüşen değil, tam tersine yegane sanatçı tipi olarak ele alınabilir. Öyle görünüyor ki, aksini iddia etmek ilginç bir biçimde "değişim" fikriyle çelişip, sanatı verili kabul eden anlayışla aynı sulara geri dönmek anlamına gelecektir. Kapitalizm'in "işin insandan yabancılaştırılması" biçiminde açıklanan tarihsel gelişmeyi ortaya çıkarmasından önce bizim şimdi "sanatsal" olarak nitelendirebileceğimiz kimi "iş"lerle uğraşıyor olabilir insanoğlu, fakat aynı tarihselcilik aynı zamanda bunun zaten "sanat" değil "iş" olduğunu da söylemektedir. Dolayısıyla Sanat, "yabancılaştırma" sonucu dönüşen bir gerçeklik değil, olsa olsa "ortaya çıkan" bir gerçeklik olarak ele alınabilir.

İlk bakışta küçük ve önemsiz bir nüans olarak görülebilecek, fakat bana göre bölümün başında değindiğim söylemin sorunsallaştırmalarından azade bir sanatçının da var olabileceği yanılsamasını yaratacağı ve böylece bir nevi "sanatı verili kabul eden" yaklaşımların tarih-yazıcı misyonunu desteklemiş olacağı için eleştirilmesi

gereken bu ayrıntıyı bir yana bıraktığımızda, Marksist analizin, modern sanatçı anlatısının doğumuna ilişkin ortaya koyduğu model oldukça akla yatkın görünüyor.

"Ressam-yazar-besteci, toplumsal serseri kılığında, tavan arasında açlık çekmeye mahkumdur. Bu görüş bir toplumsal tiplmeyi genelleştirir, bir tarihsel özgüllüğü evrensel bir tanım haline getirir. Sanatsal üretimi çevreleyen bu ideolojinin, belirli bir tarihsel döneme ait, belirli bir toplumsal ilişkiler ağı içerisinde üretilmiş olduğunu kanıtlamak zor değildir; bu ideolojiyi benimseyenlerin özellikle ondokuzuncu yüzyıl romantizminin sanatçı kavramının izleyicileri olduğu rahatlıkla söylenebilir" (Wolff, 2000: 17).

Rönesans öncesi hamilik sisteminin güvenli sularını kaybetmiş, kendini henüz endeks'i netleşmemiş bir piyasanın içinde, dolayısıyla "yüksek risk içeren ve spekülasyonlara alabildiğine açık" bir Sanat zemininde bulan; ayrıca bireyselciliğin yükselişi; üretimde dayanışmanın, lonca tarzı kolektif biçimlerin çözülmesi ya da Sanat'ın ortaya çıkışıyla paralel olarak kendini bu tür esnaflığın dışında bulmasıyla kısıtlandığı bir ortamda yaşamaya çalışan sanatçının doğal özellikleri gibidir yukarıda sıralananlar. Dolayısıyla bu görüşün "toplumsal bir tiplmeyi genelleştirdiği, bir tarihsel özgüllüğü evrensel bir tanım haline getirdiği" iddiası da oldukça akla yakın gözükmektedir. Sorun tam da bu "evrensel bir tanım haline getirme" sürecinin nasıl gerçekleştiğiyle ilgilidir. Bu noktada devreye girenin modern bir inşa olarak Sanat ve söylem olduğunu düşünüyorum. Değişen toplumsal-tarihsel

koşullar bir sanatçı tipini ortaya çıkarmış, modernitenin inşacı vizyonu ona evrensel ve tarihsiz ya da ezeli, dolayısıyla orjinalinden oldukça farklı dinamiklere sahip bir karakter kazandırmıştır.

Buraya kadar söylediklerim, bir sanatçı tipinin -tarihi varsayımları göz ardı edersek belki de bir toplumsal tip olarak ortaya konulmuş yegane sanatçı tipinin- belirli toplumsal-tarihi koşullar altında ortaya çıkışını ve bu tipin anlatılaştırılmasına vesile olan "bilgi" alanının oluşumunu açıklıyor gibi görünüyor. Fakat, bu genel çerçeveyi değiştirmeden modern sanatçı anlatısıyla ilgilenmiş kimi fikirlerin de konuya ilişkin çokça malzeme içerdiğini belirtmek gerekiyor. Modern sanatçı anlatısı ile ilgili bazı ortak temalara değinen ve özgün argümanlar içeren bu çalışmalara da değinmenin söz konusu portreyi zenginleştireceğini düşünüyorum.

Modern sanatçıyla ilgili yapılan akıl yürütmelerde gözüme çarpan ve dikkat çekici bulduğum ilk ortak tema, Sanat'ın bir çeşit din, dinselik ikamesi olarak ele alınabileceğini savlayanıdır.

"Tarif edilemez olanı ifade etmenin şiirin temel işlevi olduğu görüşü (bütün sanatların paradigması sayılan bu görüş) naif bir biçimde tarih dışıdır. Tarif edilemez olan, elbette bilincin değişmez bir ulamı olsa da, her zaman sanat alanında yer almaz kesinlikle. Tarif edilemez olanın geleneksel sığınağı dinsel söylemdi;..." (Sontag, 2013: 69).

Sanatın modern biçimini, içerdiği yoğun seküler çağrışımların aksine dinselikle ilişkilendiren bu görüş oldukça ilgi çekicidir. Modernite "rasyonelleştirici" süreçleri ile tarihsel olarak "gizem"le ilişkili olduğu varsayılan alanları zorlamış ve

sanat belli yönleriyle bunların ikamecisi durumuna gelmiştir. Sanata ve sanatçıya "kutsallık" atfedilmesiyle de ilişkilendirilen bu durum, sanata köken arama çabalarının yaygın ve naif kimi çıkarımlarına kaynaklık ettiği gibi, sanata "dışarıdan" yaklaşarak anlamaya çalışan disiplinlerin "yoluna taş koyduğu" gerekçesiyle eleştirilmiştir de (Bourdieu, 1993: 139).

Sanat ve sanatçının kutsallığı ya da başka bir deyişle bunların üzerine düşen dinsel aura'nın yaygın olarak gözlemlenmesi bir tarafa; Hristiyanlık inancının önemli bir izleğini oluşturan itiraf geleneği ve azizlere özgü çilecilik pratiğinin sanatçıya aktarıldığı görüşü buraya kadar anlatının içerdikleriyle çizmeye çalıştığımız sanatçı portresine yeni bir özellik ekler ve bu sıradan bir özellik olmasının dışında "susma, münzevilik, acı çekme ve kendini cezalandırma" gibi kendi sistematik tutum ve pratik önerilerini içerir. Şimdiye kadar çizmeye çalıştığım kadar romantik devrimci, sınırları zorlayan, toplumun kıyısında kalmış, serseri ve böylesi sınırlı nitelendirmeleri kapsayan "yabancılaşmış" ve "nevrotik" sanatçı portresi kendine yeni bir kılık daha bulmuş gibidir. Bu kılık, yoksulluğu ve sessizce acı çekmeyi yücelten Fransisken keşişlerin cübbelerini anımsatır.

"Yani kaçınılmaz olarak, eserini bastırılması imkansız bir hevesle, zehirlenmeye benzer bir 'öfke ve delilik karışımıyla' yaratan sanatçı imgesi ortaya çıktı. (...) Böylece 'tanrının kalemi' haline gelen sanatçı da tanrısal bir varlık olarak saygı gördü. Azizlerinden biri sayıldığı 'din', modern deha kültürüdür" (Kris ve Kurz, 2013: 56).

Modern sanatçıyı, azizlere özgü tavırlara ve yine onlarınkine benzer bir "toplumsal işlev"e sahip bir karakter olarak tanımlamak, daha önce bahsettiğimiz temel eğilimlerin yöntem ve çıkarımlarıyla ortaklıkları da zıtlıkları da içinde barındırır. Farklı toplumsal işlev ve anlamlarla tarihsel olarak yaşadığı kabul edilen sanatsal etkinliğin, toplumsal-tarihsel koşullar temelinde dönüşümünü varsaymak, sanatçıyı "modern bir aziz" olarak ele alan yaklaşımın, tarihsel yabancılaşma kuramıyla benzer bir yöntemi paylaştığını gösterir. Acı çekme, sınırları zorlama - ihlal etme eğilimi, kendini cezalandırma gibi temalar burada tarihsel-toplumsal bir rolün aktarılması, devralınması ile ilişkilendirilmiştir.

Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş adlı, modern bir aziz ve çileci olarak sanatçı fikrinin işleyişine dair belki de en önemli bulgularına yer verdiği makalesinde Sontag'ın; "örnek bir çilekeş" olarak seçerek, yapıtları ve yaşam öyküsü üzerinden ele aldığı isim ise Cesare Pavese'dir. Yazarın yayımlanmış günlüğü ve intiharı ile popüler olmuş yaşam öyküsü, yalnızca şöyle bir kulağına çarpmış birisi için bile trajik ve merhamet uyandırıcıdır denilebilir.

Sontag, Pavese'in yaşamı, eserleri ve günlüğüyle, Hristiyan ve Musevi, "ruhu terbiye etmek için acı çekme" anlatısı arasında bir analogi kurar. Yazarın ilk gençlik yıllarından beri aklını kurcalayan iki temel sorunun; "intihar" ve karşı cinsle kurulan başarısız ya da başarısızlığa mahkum ilişkiler yoluyla "kadın ve romantik aşk"ın, bu acı çekme tecrübesinin merkezinde olduğunu iddia eder. Sonuç olarak "iki bin yıldır Hristiyanlar ve Yahudiler arasında ruhani bir moda" olan acı çekmenin, "modern romantik aşk kültürünün" de temelinde yer aldığını iddia eder. Ona göre Modernliğin bu dinsel duyarlılığa etkisi, sanat yapıtlarının ve cinsel aşk girişimlerinin, acı çekmenin önemli araçlarından ikisi olduğunu keşfetmiş olmasıdır.

Burada tali bir problem olarak, Sontag'ın çözümlemesinin ilk bakışta Hristiyanlık içindeki özgün bir gelişmenin etkisi altında kalan toplulukları kapsıyor gibi görünüyor olması öne sürülebilir. Ben bu kapsamın genişlemesinin daha önce kısaca değindiğim Modernliğin çeşitli biçimlerde "ihraç edilen / edilmiş" bir gerçeklik olması yaklaşımıyla ve semavi dinlerin hem kökensel olarak hem de kozmolojik tasavvurları bakımından görece ortaklıklar içeriyor olmasıyla mümkün olabileceğini söylemekle yetineceğim. Zira, intihar düşüncesi ve pratiği ile romantik aşka ilişkin sorunsallaştırmaların eklemlendiği sanatçı kimliğinin oldukça yaygın olduğunu iddia etmek zor değildir.

Asıl ilginç olansa, dinsel düşünce ve pratiklerden miras kalmış bir "acı çekme" örüntüsünü sürdürdüğü söylenerek zenginleştirilmiş ya da "gardırobuna yeni kılıklar eklenmiş" olduğunu iddia ettiğim modern sanatçı figürünün bu yeni halini gözümüzün önünde canlandırmaya çalıştığımızda ortaya çıkar. Zihninin kuytularında hayali bıçaklar bileyen ya da "ihlal etmeye" yönelik dürtülerine engel olmakta zorlanan bir tip değildir bu. Aziz gibi kimi kesimlerce hala kutsal bulunan bir tarihi karakterle özdeşleştirilmiş, daha "masum" ya da normatif bağlamda "olumlu" denebilecek bir figürdür. Acı çekme pratiğinin en aşkın evresinde kendini öldürür, bütün girişimleri zaten başarısızlığa mahkum olduğunu kendine yeniden ispatlamak için gibidir. "Nevrotik" tipte kurulabilecek bütün benzerliklerinin yanında, önemli bir nüansla modern çileci sanatçının ona göre daha "edilgen" kabul edildiği söylenebilir. Bu haliyle başkaları için bir tehdit, bir gerilim unsuru olmaktan uzaktır. Yeni bir tür aziz olarak sanatçı varsayımı, kabaca "zararı kendine" bir karakter olarak görülebilir ve belki "yabancılaşmış" sanatçıyla kurulabilecek ortaklıklar yanında söz konusu sanatçı tipinin kazandığı yeni bir misyon olarak ele alınabilir.

Daha önce de belirttiğim gibi amacım, modern sanatçı anlatısını analiz etmeye çalışan ve aynı zamanda ona etkide bulunan bu yaklaşımları birbiriyle karşılaştırmak ya da kendi görüşümü bunlardan biriyle sınırlayarak ifade etmek değildir. Yapmak istediğim olabildiğince geniş biçimde "sanatçı" ve "anlatı" derken ne söylemek istediğime dair okuyucuya fikir vermek ve böylece sanatçıya ilişkin dolaşımda olduğunu iddia ettiğim yaygın görüşlerin bir taslağını okuyucunun aklında canlandırabilmesine olanak tanımaktır. Bu amaçla, şimdiye kadar çizmeye çalıştığım "sanatçı" portresine katkı yapıp yapmayacağı tartışmalı olsa da, tarihsel motiflerin "mesleklerle" etkisi bağlamında ortaya attığı iddialı argümanla araştırmaya katkı sunabileceğini düşündüğüm bir çalışmaya daha değinmek istiyorum.

Ernst Kris ve Otto Kurz'un "Tarihsel bir Deney" alt başlığıyla yayınladıkları Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü (2013) isimli çalışmaları, daha önce değindiğim sanata ilişkin tarihselci yaklaşımın dezavantajlarını taşıyor olsa da içerdiği zengin metinsel malzeme ve sonuçta ortaya koyulan önermesiyle ilgi çekici hale geliyor.

Temel olarak antik metinlerden başlayıp günümüze kadar uzanan bir yekun içinde sanatçı biyografilerinin ya da sanatçılar hakkında anlatılagelen anekdotların bazı ortak örüntüler içerdiği gözleminden yola çıkan araştırmacılar, çalışma boyunca pek çok örneği sıralayıp bu ortak örüntüleri ortaya çıkarmaya çalışıyorlar. Bu çaba çalışmanın isminin de düşündüreceği gibi az çok tarihselci "sanat" teorisi ve eleştirisinin çizgisinden ilerliyor; antik metinlerde kahramanlaştırılan, daha sonra da büyüyle ve dinselikle eşleştirilen bir sanatçı anlatısı kronolojisinin izlerini taşıyor denilebilir. Fakat metnin asıl iddialı olduğu fikir, sanatçı imgesinin gelişimine dair kronolojik bir gerçekliği ortaya çıkarmaktan çok, tam tersine bu imgedeki bazı

"sabit" örüntülerin varlığını öne sürmek oluyor. "Modern sanatçıların tarihlerinde bile geriye doğru, nokta nokta, tarihin doğuşundan öncesine ait, tanrılarla ve kahramanlarla dolu dünyaya kadar izi sürülebilen biyografi temalarıyla karşılaşabileceğimiz" biçiminde açıklanan bu iddianın, metnin bu çalışma açısından ilk dikkat çekici, anlamlı varsayımı olduğu söylenebilir (Kris ve Kurz, 2013).

Sanatçının konumundaki ani yükseliş ve kendini yetiştirme, çocukluk ya da gençlik yıllarında "özel" ya da "deha sahibi" olarak keşfedilme, sanatçının çağdaşlarına üstünlüğü ve kişilik özelliklerinin abartılması gibi örüntüler ve bu örüntülerin varlığını gösteren örnekler metnin gövdesini oluşturuyor. Burada sıralanan örüntülerin gerçekten de bir kısmının günümüzde de gündem de olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin sanatçının sosyal konumundaki ani yükseliş teması üzerinden gelişen ve Kris'le Kurz'un izlerinin antikiteye kadar sürülebileceğini iddia ettiği anlatı, günümüzde de artık kendisi bile kendi yeteneğinden ümidi kesmek üzereyken ya da beklenmedik bir anda ortaya çıkardığı eseriyle büyük başarı elde eden sanatçı figürü biçiminde yaşıyor. Ya da başarılı bir sanatçının daha çocuk yaşta dehasının emarelerini göstermeye başlamış olduğuyla ilgili anekdotlara günümüzde de sıkça başvurulur. Kris ve Kurs, sanatçı biyografilerindeki bu tarz örüntülerin izinin Lysippos, Erigonos gibi Antik Yunan'lı "sanatçı"ların yaşam öykülerini anlatan metinlere kadar sürülebileceğini iddia ediyor. Sanatçı / yazar olma motivasyonu ile yaşayan kişilerle kurulan temaslarda neredeyse doğal olarak merak edilecek noktalar ve sorulabilecek soruların bir kısmını tarihsel bir büyük anlatıda ortaklaştığı iddia edilen bu örüntüler oluşturduğu için, çalışmanın sanatçıya ilişkin yaygın görüşleri tarihselleştirme çabası ilgi uyandırıcıdır.

Kris ve Kurz'un çalışmasının büyük bölümünü oluşturan bulguları dikkat çekici olabilir fakat bütün bu örnekler üzerinden araştırmacıların yaptığı çıkarım ve bir sonuçtan çok yeni bir soru biçiminde ortaya konulan model oldukça tartışmaya açıktır. Biyografiler ve anekdotlarla aktarılan bu ortak anlatıların bizzat alanda var olmaya çalışan bireyler tarafından bir nevi "taklit ediliyor" olabileceği biçiminde formüle edilen yaklaşım, sonuç olarak bu araştırmanın da ilgi alanında olan sanatsal üretim süreci ve sanatçı performansı hakkında oldukça katı bir yargıya ulaşır.

"Biyografiler, bir yandan tipik olayları kayda geçirir; diğer yandan, bu suretle belli bir meslek sınıfının tipik kaderini şekillendirir. Bir zanaatla uğraşan kişi belli ölçülerde bu tipik yazgıya ya da kadere boyun eğer" (Kris ve Kurz, 2013: 139).

Sanatçı, madem ki tipik olayları kayda geçiren biyografilerde belirlenen kadere şöyle ya da böyle boyun eğecektir, öyleyse sanatsal üretimin merkezi güçlerinden biri olarak kabul edilebilecek yaratıcılık performansları ve tahayyüllerine ilgi duymanın, onları ortaya çıkarma çabasına girmenin bir anlamı yoktur. Ne de olsa bu süreç, "belli ölçülerde" de olsa antikiteden bu yana takip edilebilen metinlerde olduğu gibi işlemek zorundadır. Kris ve Kurz'un "canlandırılan biyografi" olarak adlandırılabilceğini belirttikleri bu yaklaşımı, bağılı oldukları psikanalitik geleneğin etkisiyle olsa gerek "bilinçdışı"yla ilişkilendirmiş olmaları ve aslında biyografilerin belirleyiciliğine dair yapılmış olan aşırı vurgu, kesinlik iması göz önünde bulundurulduğunda söz konusu argümana bağılı kalmanın bu araştırmayı gereksiz kılacağı açıktır. Kris ve Kurz'un metinlerden oluşan bir toplam üzerinden

sergilediklerinin, bazı önemli farklılıklarla da olsa -bilinçdışı savının göz ardı edilmesi, "anlatı"nın yalnızca biyografiler ve anekdotlarla sınırlandırılmamış olması ve sanata ilişkin tarihselcilik iddialarının bir tarafa bırakılması gibi- bu çalışmada amatör yazarların zihinlerinde bir çeşit referans noktası gibi barınmayı sürdürdüğünü düşündüğüm modern sanatçı anlatısının gelişimine katkıda bulunmakta gibidir. Ancak, Kris ve Kurz'un argümanının benimkinden farkı, sanatçı olmaya yönelik insanları kendi performans ve tahayyüllerinden epeyce arınmış, sanatçıyla ilgili tarihsel metinleri canlandırmaya neredeyse mahkum aktörler olarak ele alıyor olmasıdır. Bu haliyle doğrudan Kris ve Kurz'un izinden gidecek bir araştırmacının sanatsal yaratıcılığın dinamiklerini, dolayısıyla sanatçının kendisini anlamak için yaşayan insanlara başvurmasına gerek yoktur, belirleyici olan metinlerdir.

Sonuç olarak, gerek tarihsel-toplumsal koşulların yoğun etkisi altında geliştiği, gerekse temelinde bireysel özgünlüklerin yattığı varsayımı üzerinden şekillensin, günümüzde hala dolaşımda olduğunu iddia ettiğim "modern sanatçı anlatısı"nın genel bir görünümüne ulaşabildiğimizi düşünüyorum. Toplumun kıyısında, serseri görünümünde, statüsü ve ekonomik durumu risk altında; toplumsal kabullerin sınırlarını zorlaması beklenebilen ve dolayısıyla suça meyli şaşkınlık yaratmayan, kabul edilmiş çeşitli nedenlerle ("yabancılaşmış", "uyumsuz" ya da "çağdaşlarından üstün olması gibi) yalnız, nevrotik gibi özel kavramlarla nitelenebilen, Rönesans'ta yakaladığı tanrısal aura'nın hala izlerini taşıyan ya da geçmiş zamanlardan bir dinsel karakterin bireysel pratiklerini ve toplumsal işlevini devralmış görünen, bütün bunların yanında kendi "mesleki" kimliğini oluştururken hakkında üretilen metinlerden, söylencelerden etkilenebileceği öne sürülen bir "sanatçı" portresi ile karşı karşıyayız. Elbette bu portreyi oluşturan tanımlamalar yukarıda saydıklarına

eklenecek onlarca temayla zenginleştirilebilir. Fakat, buraya kadar söylediklerimin bölümün asıl amacı olan "modern sanatçı anlatısı" hakkında genel bir fikir verme noktasında yeterli olduğunu düşünüyorum. Şimdi bu genel görünüm üzerinden, kendimin ve araştırmaya dahil olan bireylerin gündelik yaşamdaki yazarlık ifadelerimize, bu ifadenin yaratıcılık tahayyüllü ve performansları bağlamında yansımalarına geçmem yerinde olacaktır.



3. AMATÖR YAZARIN GÜNDELİK DENEYİMİ

Modern sanatçıya ve bu çalışma özelinde yazara ilişkin dolaşımda olduğunu iddia ettiğim yaygın görüşlerin hem altında yatan nedenleri inceleme hem de bu görüşlerin toplumsal-tarihsel kaynağını açıklama iddiasında olan yaklaşımları önceki bölümde ana hatlarıyla ele almaya çalıştım. Bu yaklaşımların sanatçı dehasına, "aurası"na ya da sanatsal yaratıcılığın kaynağının belirsiz, gizemli olduğuna ilişkin köktenci bir duruş sergileyenlerini bir tarafa bırakırsak; yine geçen bölümde tasvirine çabaladığım "modern sanatçı anlatısının" filizlendiği ve etkisinin görece daha yoğun olduğu zamanların geride kaldığını söyleyebiliriz. Modernite'nin ve dolayısıyla Aydınlanmanın büyük iddialarının ve bir anlamda ihtişamının henüz sınanmadığı ya da bu sınanma anı sancılarının en ateşli evresinde olmadığı kesin. Aydınlanmacı bir proje olarak modernizmin oldukça fazla hayal kırıklığı yarattığı ve bu hayal kırıklıkları üzerinden sonuçlar çıkarılan bir dönemde olduğumuza dair verilere sahibiz diye düşünüyorum (Harvey, 2010; Beck, 2014).

Dolayısıyla modern bir inşa olarak ele aldığım sanatçılık / yazarlık anlatısının da söz konusu dönüşümden etkilenmediğini var saymak mümkün değil. Öyleyse günümüzde yazarlık uğraşını sürdüren, kendini öyle ya da böyle bu "yaratıcı" etkinliğin değerleriyle ifade eden ya da sorgulayan insanların hayatında da modern sanatçı anlatısının konumu tartışılabilir hale gelmiştir. Ben, özellikle anlatının geçmiş, muteber yazarların yaşam öykülerini ve bu yaşam öykülerinde karşılaşılan ortak kimi örüntülerden oluşan kapsamının kendi düşünce ve eylemlerimde belirli bir yer tuttuğunu fark etmiştim. Böylece, çevremdeki amatör yazarlara ilk yönelimim

onların yaşamlarında ve düşünce dünyalarında anlatının izlerini sürmeye çalışmak oldu.

Çalışma boyunca karşılaştığım, görüşebildiğim bireylerin bende uyandırdığı ilk izlenim, popüler metinler ve yaygın görüşler aracılığıyla dolaşımda kalan anlatının kendi yazarlık performans ve tahayyüllerine tam olarak içkin olmayan ama büsbütün dışarıda da kalamayan özel bir konumda yerini aldığıydı. Anlatı ve önceki bölümlerde açıklamaya çalıştığım içeriği, neredeyse ele aldığım tüm detaylarını kapsayacak biçimde görüştüğüm "yazar adayları" tarafından bilinmekte ve sorgulanmaktaydı diyebilirim. Anlatının bu "bilinen" ve "sorgulanabilen" hali, hiç farkında olmadan egemenliği altına girilmesi beklenen, "büyülü" formunu kaybettirmiş gibiydi. Fakat, kendi deneyimimden de izlediğim kadarıyla, bu modern yazarlara ve onların yaşamlarına ilişkin yaygın görüşler toplamının, bir anlatı olarak da bilinir dolayısıyla mantıksal bir soğukkanlılıkla ele alınabilir olması hatta bu anlatının ana hatlarıyla çizdiği sanatçı portresine ilişkin bir muhalefet geliştirerek, karşısında konumlanması bile, yazarlık uğraşındaki bireylerin düşünce ve eylemlerine bir şekilde sızmasının önüne geçemiyordu. Anlatının bu ne büsbütün "egemen", ne de büsbütün "mağlup" durumu, amatör yazarlar açısından sözünü ettiğim özel konumu işaret ediyor denilebilir.

Yaptığım görüşmelerde "sanatçı" kimliğinin, en azından en popüler, romantik çağrışımlarla bilinen versiyonunun görüştüğüm kişilerce sorgulanmasının yanı sıra, ilk bakışta pek de olumlanmadığı, yerildiği ve böylesi bir "sanatçı olma", "yazma" pratiğine neredeyse burun kıvrıldığını gözlemledim. Bu aslında benim, çalışma öncesinde kendime ilişkin "yazma"yla bağlantılı değerlendirmeler ve eylemlerde bulunurken fark ettiğim ve bir bakıma kendimi de içinde bulduğum bir çizgiydi.

Kurmaca metinler üretmek için yazmaya ilişkin görüşlerim netti; yazmak ilhamla, sıradışı yaşantılarla ya da bir çeşit dehanın tetiklediği kimi arazlarla ilgili bir şey değildi. Çabalamak, çalışmak, olabildiğince sıradan bir işçi gibi belli bazı rutinlere bağlı kalarak, belli bir zaman aralığını disipline bir şekilde yazının başında geçirmek gibi daha rasyonel bir süreç olarak düşünülmesi gereken bir uğraştı. Dolayısıyla sanatçıya ilişkin görüşüm de bunlara paralel olarak sanatçının illa toplumsal serseri, potansiyel suçlu, münzevi ya da kısacası bir biçimde sıradışı bir birey olması gerekmediğiyle ilgiliydi.

Yazmaya ilişkin böyle bir yaklaşımın, "modern sanatçı anlatısı" ve onunla kurulan özdeşlik bakımından neredeyse bir söylem olarak "sanat"ın reddine ya da kendini artık alabildiğine sorunlu olduğu hissedilen sanat kategorisinin dışına atmaya çalışma şeklinde bir kendini ifade etme tarzına dönüştüğü sonucuna kendi deneyimim üzerinden ulaştığımı söyleyebilirim. Tam anlamıyla "normal" hatta, toplumun "vasat" bireyi imgesini andıracak bir izlenim uyandırmak ve aynı zamanda "yazıyor" olmanın yarattığı karşıtlığın topladığı ilginin, anlatının öngördüğü "romantik sanatçı"yı oynayarak elde edilebilecek olandan evla olduğuna ilişkin bir çıkarımın sonucu olabileceğini sanıyorum ben bu durumun. Başlangıçta bir tür karşı çıkış, modern sanatçıya ilişkin yaygın görüşlere ve onun çizdiği portreye karşı bir tür protest tutum olma potansiyeli taşıyan bu çizginin de şimdilerde yeni bir "sanatçı" tipi olarak söylemin kolları arasına alındığı söylenebilir. Anlatının dayattığı her türlü sıradışılık önerisine karşı "aşırı normal", "olağan" bir izlenim vermenin ironisine yaslanan bu ifade tarzının da, aslında yine sonuç olarak "kabına sığmayan, sınırları tanımayan" sanatçı örüntüsüne tersinden bir geri dönüş olduğu da öne sürülebilir. Ayrıca bir inceleme konusu olabilecek, "sanatçı" kimliğine ve ona ilişkin söylemin

dönüşümü ile oluşan yeni örüntüleri "kapsama alanına çekme" stratejilerine ilişkin bu gözlemle ilgili görüşlerimi burada noktlayıp, kendi "yazar" kimliğimi sanat bağlamıyla ilişkisi bakımından konumlandırma deneyimime ve onun fark ettirdiklerine geri dönmek istiyorum. Sanıyorum, kendi yaratıcılık sürecim üzerine düşüncelerim ve kimi gündelik deneyimlerimi paylaşmak, hem modern sanatçı anlatısı ile bağlantılı görülen yazar ifadeleri ile diğerlerinin performans ve tahayyüllerine ilişkin gözlemlerimin oturduğu temelleri açığa çıkarmak hem de otoetnografik yöntemden yararlanmaya çalışan bir araştırmacı olarak kimi metodolojik özeleştirilerimi yapmama olanak tanıyacaktır.

3.1. Kendini İzleyen Araştırmacı, Bir Amatör Yazarın Hesaplaşmaları

"Zaten bir başkası olmak için yanıp tutuşan bütün mutsuzlar için hikâye anlatmak, kendi sıkıcı gövdeleri ve ruhlarından kurtulabilmeleri için keşfedilen bir hileydi" (Pamuk, 2015: 263 - 264).

Bir kaç yıl öncesine kadar modern sanatçı anlatısı ve onunla ilişkili yaygın görüşlere karşı bir tür muhalif tutum geliştirmiş olduğumu ve "yazıyor olmak" ile ilgili, "dışarıya" karşı tüm tavrımı bu tutum etrafında şekillendirdiğimi biliyorum. Bu durum sanıyorum yakın çevremde biraz "fiyakalı" durmamı da sağlıyordu ya da benim kendimi öyle hissetmeme yardımcı oluyordu. Bunun nasıl mümkün olacağını tam olarak bilmesem de yazmanın "sanattan", yazan bir birey olmanın da "sanatçı ifadesinden" tam olarak arındırılmış bir biçimini keşfetmek ve hem yürüttüğüm pratiğin hem de sonucunda ortaya çıkacak ürünlerin bu biçime bağlı kalmasını

sağlamakla ilgili hayallerim olduğunu elime geçen her fırsatta dile getiriyordum. Tam da bir Orta Anadolu türküsünde işittiğim "pencereden bakıyor, roman almış okuyor" dizesindeki "romanı" yazmak istediğimi, coşkuyla ve biraz da "caka satarak" söylediğimi hatırlıyorum bir kaç arkadaşşıma. Bu elbette hem "ucuz roman" gibi uzun zaman önce kendisi de bir janr haline gelmiş bir biçimle kendimi sınırlandırmamla kolayca halledilecek ve bu haliyle aslında o kadar da "fıyakalı" görünmeyecek bir iddiaydı. Fakat yaptığım bu muydu gerçekten? Bu sorunun cevabı net olarak hayırdı, fakat hem yazdıklarımın hem de yaşantımın aslında iddia ettiğim kadar "sanatsız" olmadığının, olamadığının anlaşılması beni zorlayan, tam anlamıyla ikilemde bırakan bir gelişmeydi diyebilirim.

Kendini, tam anlamıyla "sanat"ın ölçüleri içinde ifade etmekten imtina etmeyen, hele toplumsal bakımdan da zayıf ya da güçlü bir biçimde "sanatlı" olduğu payesini kapmış karakterlerle karşılaşmalarım da alabildiğine sancılı oluyor ve neredeyse istisnasız olarak epeyce gergin ilişkiler haline geliyordu. Onların "sanatlılığı", benim için hemen her zaman küçümsenen, yapmacık bulunan, bir şekilde artık ortalarda bulunmadığına kanaat getirdiğim sanatçı aurasının ucuz bir taklidi olmaktan öteye geçemeyecek ve insanın kendi kendisini de kandırdığı bir tür sahtekarlıktan başka bir şey değildi benim gözümde. Ve bu "sanatlılık" çağrışımını bende uyandıran herkese karşı ilk fırsatta saldırıya geçiyor; bir şekilde iğneliyor, tiye alıyor ya da günümüz jargonuyla onlara karşı hep "atarlı" bir tutum sergiliyordum.

Bir şekilde onlarınki gibi bir "sanatlı" olma durumundan kendimi arındırmış olduğuma dair epeyce güçlü bir inanca sahip olduğum açıktı. Fakat bu inancın üzerinde durduğu temel oldukça belirsizdi ya da belki de ortada herhangi bir temel de yoktu. Sanat ve dolayısıyla yaygın sanatçı anlatısının belli görünümünün fanatikçe

bir eleştirisi vardı ortada, bir de zaten kendisi de zaten bu anlatının başka bir parçası olduğu pek çok şöhretli yazarın, yazmaya ilişkin görüşlerinden çıkarılabilecek bir profesyonellik; ilhamla, deneyimle ya da yazara bağlı herhangi bir "özellik" sayesinde değil, rasyonel bir yazma pratiğini ısrarla sürdürerek üretme örüntüsü.

Yörüngesine girenleri alaya almaktan, karşılarında tığ-ı teber şah-ı merdan bir delikanlı pozlarında saf tutmaktan kaçınmadığım "anlatı"nın ben de dönüp dolaşıp bir biçimde eline düşüyordum yani. Hem de daha kötüsüydü belki, "sanatlılık" böbürlenmesine karşı mütevazı olma kisvesinde ben de kendi böbürlenmemi yaratmıştım. Fakat kendime ilişkin bu değerlendirmeyi henüz bu çalışmaya başlamamışken bu kadar net olarak yapabiliyor olduğumu iddia etmeyeceğim. Kendimi içinde bulduğum ikilemin hafifçe hissettirdikleri vardı başlangıçta ve beni bu konuyu çalışmaya iten de kendimden başlayan bu merak oldu diyebilirim.

Modern sanatçı anlatısı ve onun öngördüğü örüntülerden beslenen bir yazarlıktan kaçma fikrini, kabaca "sanatlılık"tan uzak durma ve ona karşı cephe alma biçiminde savunan ve yaptığı bu çıkarımla böbürlenmeyi bir tür kendini anlatma seviyesine getirmiş biri olarak düşünebiliriz bu halimi. Fakat "sanatsızlaşmamın" bazı sınırları olduğunun da farkındaydım. Basitçe şöyle ifade edebilirim sanırım bunu, yazdıklarım örneğin o kadar da "ucuz" değildi ve öyle olmalarını da istemiyordum, kendimi zaman zaman idolleştirdiğim kimi "modern" yazarların yaşam öykülerini, yazmaya ilişkin önerilerini vs. dönüp dönüp okurken yakalıyordum. Bu yaşamöyküleri ve öneriler bazen rahatlama, bazen de kesif bir yetersizlik hissi veriyordu bana. Bir süredir farkında olmadan sürdürdüğüm bir tür iki yüzlülük keşfetmiş gibiydim ama geçiştiriordum bu düşünceyi, önemsememeye çalışıyordum. Kısacası, benden önce sanatçı/yazar kabul edilmiş kişiliklerle ilgili

"anlatı"; girdiğim her kuytuda, saklanmaya çalıştığım her kovukta beni yeniden buluyor, yanı başımda bitiyor ve hınzırca omzuma dokunup "Ben buradayım" diyerek gülümsüyordu sanki.

Artık bitirmem gerektiğine inandığım ilk romanımın son bölümüne çalışmak için içkiyi toptan ve ucuza alabileceğim ancak yaşadığım eve epey uzak sayılacak bir süpermarkete yürüyerek gidip güç bela taşıyabileceğim miktarda bira aldığımı hatırlıyorum örneğin. Planım eve kapanmak, içmek ve içmekten arta kalan zamanlarda da yalnızca yazmaktı. Buna benzer bir sahneyi sanıyorum Ingvar Ambjörnson'un Beyaz Zencileri'nde okumuştum. Romanın başkahramanı buna benzer bir sürecin sonunda kitabını yazıyor ve yayınlıyordu. Oldukça bilindik bir hikaye aslında, fakat bir nevi bu sahneyi yeniden canlandırıyor olmak güç veriyordu sanıyorum bana. Ya da hemen hemen bütün yakın çevremde içkiye olan düşkünlüğümle bilinmeme sebep olan ve zaman zaman benim de sorunlu bulduğum alkolle olan ilişkim. Evet içiyordum, fakat Bukowski de içiyordu, hem de benimki, onunkine kıyasla "sosyal içicilik" sayılırdı; Faulkner, "Medeniyet damıtmayla başlar" diyordu, Lewis Carroll, Absent düşkünlüğüyle biliniyordu hem de o zamanların Absent'i de Absent'ti hani. Jack London, Hemingway, Truman Capote... Kısacası, alkole düşkünlük bir nevi yazarlığın şanından sayılırdı. Oturup böyle açık seçik mantık yürütmelerle düşünmüyordum elbette bunları. Fakat nasıl iç ferahlatıcı bir etkisi olduğunu hayal edebilirsiniz.

Elbette, anlatının etkisi yalnızca iç ferahlığıyla sınırlandırılmazdı. Yukarıda saydığım adamların hepsinin "deneyimi" vardı. Hemen hemen hepsi sıradışı, sınırları zorlayan yaşam öyküsü bölümlerine sahipti. Kimi cepheye gitmişti, kimi kenar mahallelerin ürkütücü barlarında kavgalara girişmişti, Jack London'un vücudunun

Altına Hücüm zamanlarında yaşadığı maceralarda aldığı sayısız bıçak yarasıyla dolu olduğu söylenirdi örneğin, kiminin adı karşı cinsle yaşadığı aykırı, tutkulu ilişkilerle biliniyordu. Böylesi yaşam öyküleriyle, insanın kendininkini rekabete sokmasının bir faturası da olmalıydı elbette. Söylediğim gibi, bu öyle açıktan bir akıl yürütme ile gerçekleşmiyordu, en azından benim için. Monitör karşısında saatlerce oturup hiç bir şey yazamadığım bir günün akşamında, karanlık çökmek üzereyken amansız bir sıkıntıyla evin içinde dolaştığımı; boğulur gibi bir hisle kendimi koltuğa atıp karar vermeye çalıştığımı hatırlıyorum: Aklımda kendimi gerilimli bir ilişkinin içinde bulacağımı tahmin ettiğim bir kadınla görüşmek üzere dışarı atıp atmamak sorusu vardı. Evde kalmamı, gerekirse monitörün başında saatlerce daha oturmamı söyleyen düşüncelerimin yoğun bir baskı altında olduğunu hissediyordum. "Böyle yazarlık olmazdı, bu düpedüz korkaklıktı, yazmak için yaşamak lazım geliyordu" vs. Sonunda bir hışımla evden çıktım, kadınla görüştim; içtim ve ertesi güne kırılmış bir gözlük, hafifçe açılmış bir kaş ile uyandım.

Kendisi de yazan ve kimi mental problemlerle cebelleşmekte olan yakın bir arkadaşımınla Hipodroma at yarışı izlemeye gittiğimiz zamanlarda hissettiğim tuhaf hazzı; kendimi belki de ileride yazılacak, anlatılacak ve tıpkı "onlarınkine" benzer hatıraların içindeymiş gibi hissettiren anları hatırlıyorum. At yarışına tutkunlaşmış olan arkadaşım, ben fazla anlamıyordum, yarışın kendisinden de onun kadar keyif aldığımı zannetmiyorum. Fakat, bilindiği gibi Dostoyevski de kumar bağımlısıydı ve ben kumar bağımlısı, delilik emareleri gösteren arkadaşına refakat eden karakter oluyordum. İkimiz birlikte tıpkı, o bir dolu sanatçının gençlik hikayelerinden fırlamış tiplere dönüşüyorduk; aylak, aykırı ve bir parça buruk, yoksul iki delikanlı.

Kendi duygularım ya da yaşantım üzerinde anlatının etkisini elbette bu kadar nedensel bir kesinlikle hissettiğimi iddia etmiyorum. Hatta bu çalışmaya başladığım andan itibaren kendime yönelttiğim bakışımın etkisi olmasa bu bağlantıları yine bu kadar açıklıkla kurabileceğimi zannetmiyorum. Fakat belli belirsiz de olsa modern sanatçıya ilişkin anlatının, hem de bu anlatının öngördüğü sanatçı tipinin amansız bir eleştiricisi olarak beni de etkisi altına aldığını fark etmek oldukça sarsıcıydı diyebilirim. Anlatı, hem bir tür sanatçı niteliğinin kanıtlanması, hem de var olup olmadığı asla tam olarak karara bağlanmayan bu niteliğin durmadan sınanması biçiminde benim yaşamımda etkisini gösteriyordu.

Araştırmanın temel sorusunun zihnimde canlanması, bu etkiyi kendi üzerimde zayıfça da olsa hissetmemle başladı denilebilir. Önceki bölümlerde, genel bir görüntüsünü ortaya koymaya çalıştığım modern sanatçı figürüne has alamet-i farikaları, bu figüre ilişkin söylenler toplamını fazlasıyla romantik bularak mahkum ettiğini sanan ve belki de bunun üzerine kendine alternatif , "sanatsız" bir kimlik oluşturmaya çalışan biri bile söz konusu anlatının "büyüsüne kapılmaktan" ya da daha serinkanlı bir ifadeyle onun hakimiyet alanına ara sıra olsun girip çıkmaktan kendini alıkoyamıyordu. Ben de en yakınimdakilerden başlayarak, ulaşabildiğim kendince bir "yazarlık" serüvenine atılmış bireylerle bu sorunun uyandırdığı merakı serbest bırakarak görüşmeye başladım. "Modern sanatçı anlatısı"yla, "yazan" bireylerin günümüzde nasıl bir etkileşimde bulunduğu, bu etkileşimin gündelik ve yaratma süreçlerindeki performanslarına nasıl yansıdığı zihnimdeki temel soruydu.

Bu noktada temel sorunun çıkış noktasının kendi "yazarlık" deneyimime ilişkin sorgulamalarıma dayanıyor olması, araştırmanın "düşünsel" olanaklarını elbette arttırıyordu. Fakat bu durumun aynı zamanda, kimi yöntemsel sorunlar ortaya

çıkardığını söylemeliyim. İlk olarak, soruya kendi deneyiminde rastlamanın, yine bu soruya erken analitik cevaplar bulma ve zaman zaman alanda sanki bu öznellik yanı ağır basan cevaplara kanıtlar aramaya hem de farkına varması oldukça güç bir alışkanlıkla yönlendirmesi tehlikesinden söz edebilirim. Görüştüğüm kişilerden bazılarının özgünlüklerine, istemeden kulaklarımı tıkamış ya da bu özgün gerçekleri farkında olmadan kaçırmış olabileceğimden hala şüpheleniyorum. Bu elbette, araştırmacının "disiplin" bağlamındaki eksikliklerinde de kaynaklanabilir fakat benim burada sözünü ettiğim belki de hatalı bir başlangıç yaparak, kendime dönük gözlemimden esinlendiğim "modern sanatçı anlatısı" çerçevesine fazlaca bağlı kalmış olmamdan ve kafamın çoğunlukla bu anlatıya gönderme yapacak örüntüler aramakla meşgul olmasından kaynaklanıyor olabilir. Belirli bir düşünsel odak noktasına bağlanmak belki bir gerekliliktir fakat ben bunun zamanlamasıyla ilgili bir hata yapmış olabileceğimi düşünüyorum. Hangi nedenle olursa olsun, insanlarla temas ederken, düşünsel olarak daha serbest ve yeni sorulara açık olarak şimdikinden daha uzun bir dönem geçirmemiş olmamı araştırmam açısından bir eksiklik olarak görüyorum.

Karşılaştığımı zannettiğim ikinci önemli problem de; çalışmanın kendimle, kendi yazarlık deneyimim, alışkanlıklarım, inançlarım, kendi "yaşama uğraşım"ın önemli bir kısmı ve onunla ilgili problemlerle baş etme yöntemlerimle kaçınılmaz bir hesaplaşmayı içeriyor olmasıydı. Henüz, ilk görüşmelerimi yaptığım anlarda bile, yazarlık uğraşı ve onun etrafında kümelenen soyutlamaların dünyasına bu kadar daldıktan sonra, artık bir biçimde eskisi gibi olamayacağımı hissediyordum. Bu elbette benim kendi yaşamım için; ilerletici, yenileyici bir etki yaratabilirdi. Ancak, yaşayacağım deneyimin yıkıcı olması ihtimali de küçümsenecek gibi değildi. Burada,

bu çalışmanın ardından artık yazamamak gibi abartılı bir endişemin olduğu düşünülmemeli. Anlatmaya çalıştığım, kendi yazarlık deneyimimin ve buna ilişkin tahayyülümün bir çeşit büyü bozumuna uğramaktan kaçamayacağını bilmemdi.

Artık gündelik hayatın bir parçası olarak yazıyor olma pratiği hem de bu pratiğe dair kendi üzerimde gözlemlediğimi belirttiğim anlatının etkileri, benim için kolay kolay farkına bile varılmayan, "doğal" şeyler olmaktan çıkacak, başkalarında gözlemlenmiş, kavramsallaştırılmış, üzerine "düşünülmüş" şeyler haline gelecekti. Kendi duygularım, anılarım, tasarılarım ya da avuntularım da ister istemez, belirli örüntülerin içinde yer alacak verilere dönüşeceklerdi. Kendi yazarlık anlatımın neye dönüşeceğini; bir tür yıkıma uğrayıp yeniden yapılandırılacağını mı ya da düşünme tarzımdaki alışkanlıkların, inançlarımın beklediğimden daha sağlam mı çıkacağını zaman gösterecekti. Fakat benim bu çalışmaya ilişkin endişem, sözünü ettiğim kaygıların bende "anlatı"ya ilişkin bir tür gizli muhafazakarlığa dönüşmesi riski olduğunu söyleyebilirim. Yaptığım görüşmelerin, gözlemlerin ve çıkarımların tüm evrelerinde anlatının benim için yürürlükte olan "büyü"sünü korumak için geri adım attığım ya da en azından ilerlemeye çekindiğim kimi alanlar olmuş mudur diye düşünmek zorundaydım. Bunu ne derece gerçekleştirebildiğimden emin değilim, fakat görüşmelerimden bazılarında yakaladığımı zannettiğim çarpıcı izlenimlerin, "işte bu" dediğim kimi anların, sonradan gözden geçirdiğimde anlatının bazı örüntülerine yoğun göndermeler taşıdığını fark ettiğimi söyleyebilirim. Yani beni heyecanlandıran, ilk anda bir buluş yapma hissiyle yüz yüze getiren deneyimlerin de bir süre sonra aslında zaten sanatçı anlatısının egemenlik alanında olduğu ortaya çıkıyordu. Bu durum ilk bakışta, çalışmanın zaten anlatıyı verilerin karşılaştırılacağı bir tür cevap anahtarı olarak ele alan doğasıyla ilgili olağan bir sonuç olarak

düşünülebilir. Anlatının içerdği örüntülere bağlanan bir gözlem yapmış olmak aynı zamanda araştırma için bir veri elde etmiş olmak olarak görülebilir. Fakat burada dikkat çekici olan böylesi anlarda, alan notlarıma bile doğrudan yansımış yoğun bir heyecan yaşamış olmamdır. Bu yüklü heyecanın, araştırmama katkı sağlayacak, önemli bir gerçekle karşılaşmış olmaktan mı, yoksa beklenmedik bir anda anlatının kendisiyle yüz yüze gelmiş olmaktan mı kaynaklandığından hala emin olmadığımı söyleyebilirim.

Araştırmanın başında tesadüfen tanıştığım ve görüşmeyi sürdürdüğüm, Cansu'yla ilk buluşmamda yaşadıklarım sonradan farkına vardığım bu ikilemi yeterince yansıtıyor diye düşünüyorum. Cansu, otuzlu yaşlarının başında bir ilkokul öğretmeni, arkadaşlarımla işlettiği bir bara yalnız başına gittiğim bir akşam davet edildiğim masada tanıştık. Masadakiler çalışmamın konusunu merak ettiler ve ben üstünkörü konudan bahsederken, Cansu kendisinin de henüz yayınlanmış bir çalışması olmayan bir yazar olduğunu, çeşitli "yaratıcı yazarlık" atölyelerine ve benzer organizasyonlara da katılmışlığı olduğunu söyleyerek yardımcı olabileceğini söyledi. O akşam çalışma hakkında fazlaca konuşmadık, masadaki olağan sohbete katıldık fakat başka bir gün randevulaşmayı kararlaştırdık.

Daha o akşam Cansu'ya ilişkin kimi aceleci öngörülerimin ortaya çıktığını hatırlıyorum. Anlatının başka bazı kabullerine bağlılığım burada da kendini gösteriyordu sanırım. Bu devirde hele ülkemiz koşullarında geçimlik başka bir iş yapmadan yalnızca yazarak hayatını kazanmanın oldukça zor hatta çoğunlukla imkansız olduğunu bilmeme rağmen devlet okulunda öğretmenlik yapan bir kadının yazarlığı biraz buruk geliyordu galiba. Elbette, bu köktenci bir aşağılama, hor görme tutumu değildi. Anlatması zor, biraz ince, insanın burnuna anlatının öngördüğünün

tersine biraz tutkusuzluk kokusu geliyor gibi olur bazen, ortada gerçekten bir aşığılama durumu yoktur ama bir açığını yakalayıp böbürlenme fırsatını sezer insan. Yazmaktan başka i  tutmaya gönülsüz, sanki Knut Hamsun'un Açlık'ından fırlamış o genç yazara daha yakın bir yerde kendini konumlandırma fırsatıdır bu. "Oh, sen   ğretmen olmuşsun, maaşın var, senin tuzun kuru!" Kendini anlatının genel örüntülerine yakın konumlandırabilmek her zaman en azından içsel bir avantaj kazandırıyor gibidir.

Ayrıca sonraki görüşmelerimizde kesin olarak öğrendiğim gibi Cansu, i ki ve sigara kullanmıyordu. Hatta zaman zaman ortamdaki sigara dumanının yoğunluğundan şikayet ediyor, mızımızlanıyordu. Anlatının benim i selle tirdi im profilini oluşturan listeden bir maddenin daha üstünü   zmem anlamına geliyordu bu.

Özel olarak ara tırmamla alakalı buluştuğumuz ilk gün, ben çalışmayı nasıl y  r  tt   m  nden bahsetmiştim ve g  r   melerimin röportaj biçiminde olmadığını bugün de   yle yeni tanı mı  iki insan gibi dolaşıp sohbet edebileceğimizi söylemiştim biraz da çekinerek. Y  ntemimin özellikle karşı cinsten birine açıklanması kimi güçlükler içeriyordu, bir biçimde yanlış anlaşılmaya oldukça müsaitti çünkü. Araştırma bahanesiyle başka türden bir ilişki kurma girişimi olarak görülebilir, bu girişimin olumlu ya da olumsuz karşılanması farklı açılardan görüşmeyi zedeleyebilirdi. Cansu, endişelerimi bo a çıkardı, benimle biraz dolaşmaktan, sohbet etmekten, birlikte bir şeyler yememizden memnun olurdu.

Beni bir parça zorlayan bu açıklama faslını geçtikten sonra, daha neredeyse doğru düzgün havadan sudan bile konu mamı ken Cansu'nun sevgilim olup olmadığını sorması, sonra kendi eski sevgilisinden bahsetmesi ve ardından burcumu

öğrenmek istemesi, tanıştığımız akşamın önyargılarını yeniden canlandırmıştı zihnimde, sanıyorum öncekinden daha güçlü olarak hem de.

Epeyce sıkıldığımı hatırlıyorum, yazarlığın benim zihnime işlemiş örüntülerinden uzak, oldukça "sıradan" görünen bir tür edebiyat heveslisiyle karşı karşıya olduğumu hissediyordum çünkü. Aslında böyle bir karakterin de araştırmam için yeterince ilginç hatta sözünü ettiğim anlatının öngörülerinden uzak oluşuyla dikkatimi daha çok çekmesi gereken bir yanı vardı. Bunu elbette es geçmemiştim ama sıkılıyordum, artık çalışmam için yapılması gereken bir iş halini almıştı görüşmemiz. Bilindik bir şairin yine epey meşhur olmuş dizelerinden birini söyleyip tamamlamamı bekliyordu, tamamlarken yüzüm istemeden buruşmuştur diye düşünüyorum, derinlik bakımından da sınıfta bırakmıştım onu.

Benim sıkıntım artık, bitse de gitsek mertebesine yükselmişti ki beklenmedik bir şey oldu. Kendi yazmayı planladığım ve hatta son bir kaç cümlesini kararlaştırdığım tasarımdan bahsettim ona. Hatta okudum da o cümleleri, epeyce beğendi. O da kendi yazmayı düşündüğü projesinden bahsetti. Aslında daha bitirmeden yazmak istediği şey üzerinde konuşmayı pek sevmiyordu ya da doğru bulmuyordu. Ben de, şimdiki gibi zaman zaman bu isteğe yenik düşsem de aslında üzerinde çalıştığım metni anlatmayı doğru bulmuyordum. Ortak bir nokta yakalamıştık ve biraz çekingence yazmak istediği romanın özetle, taşrada geçen ve seks bağımlısı (kendisi böyle ifade ediyordu) bir kadın ve kadınla yaşadığı ilişki sonucu örselenen bir adam üzerine olduğunu söyledi.

İşte o an çok tuhaf hissettiğimi, oldukça heyecanlandığımı hatırlıyorum. Projesi hakkında onu cesaretlendirecek ve kendimce meseleyi biraz derinleştirecek önerileri ardı ardına sıralarken bulmuştum kendimi. Cansu'nun yanından ayrıldıktan sonra da,

başka bir yere oturup bir hışım la not aldığımı hatırlıyorum. Bir alan notundan çok bir günlük sayfasıydı yazdıklarım. Bir şeylerin kokusunu almıştım, Cansu buraya gelmeden önce taşrada öğretmenlik yaptığını söylüyordu, yazmayı planladığı projede de otobiyografi kokusu alıyordum, bazı tuhaf deneyimler yaşamış olmalıydı. Ben bu araştırmaya başlamadan önce taşra temalı başka bir çalışma yapmayı istiyordum. Hiç beklemediğim anda burnuma "sıradışı"nın kokusu gelmeye başlamıştı, "buradan bir şeyler çıkardı" ve bu bende bir çeşit ilham anına benzer bir etki yaratmıştı. Görüşmenin olanca sıradanlığı ve sıkıcılığının ardından Cansu'nun böyle şaşırtmış olması oldukça etkilemişti beni. Etrafımda olup bitenden tamamen soyutlanıp, süratle aldığım notu böyle bir şaşkınlıkla bitirmiştım işte.

Bu karşılaşmadan kendim için çıkardığım ilk ders, insanla ilgili ve derinleşmeyi amaçlayan bir çalışma yapan araştırmacının önyargıları ve öznel değerlendirme mekanizmalarını sürekli denetlemesinin gerekliliğiydi. Bunu basit bir prensip olarak hepimiz bilir ve savunuruz ama pratikte kontrol etmenin ne kadar güç olduğunu bir kere daha görüyordum. İleride araştırmayla daha yakından ilgili ve önemli bir gerçeği daha keşfettim. Cansu'yla yaptığım görüşmenin sonunda beni heyecanlandıran anlatıyla ilgili bir örüntü yakalamış olmamdı. Kadının sözünü ettiğ i projenin ilgimi çekmesi, benim kişisel ilgi alanlarıma hitap etmesi gibi pek çok değişkene bağlıydı elbette. Fakat beni bunca heyecanlandıran, sonunda var olan anlatıdan ilham almış kendi yazarlığımın "harcı" olan biriyle şaşırtıcı biçimde karşılaşmış olmamdı diye düşünüyorum.

Sonradan çeşitli insanlarla yaptığım görüşmelerde de zaman zaman anlatının anlık, sarsıcı ve araştırma pratiğini da dışlayan etkilerini yaşadım. Görüş almaya, gözlem yapmaya, bir parça dışarıda durmaya çalışıyordum kısacası. Ama bir süre

sonra anlatıya teslim oluyordum; ben de yazan, yazdıklarını yayınlamaya çalışan bir "sanatçı" olarak karşımdakiyle aynı sulara giriyordum. Ya da bunu yapmamak, orada kendi yazma deneyimini ve "sanatçı" kişiliğini ortaya koyan birinin karşısında "ben de, ben de" diyip araştırmamı tamamen unutarak kendimi sohbete bırakmaktan kaçınmak epey zorlayıcı olabiliyordu.

Hem benim daha önce eleştirdiğim yöntemime ilişkin problemim, anlatıyı bir çeşit cevap anahtarı olarak görme ve uyarlama alışkanlığı, hem de söylemin ve dolayısıyla anlatının kendi doğasından kaynaklandığını düşündüğüm araştırma kapsamında ya da doğrudan gündelik pratikler ve düşünce süreçlerine kolayca sızma yeteneğinin etkisini elimden geldiğince açıkladığımı düşünüyorum.

Yaratıcılık, önemli bir niteliğini oluşturduğu sanatsal üretim alanında, kaynağına ulaşılması ve sürdürülmesine ilişkin net ipuçları içermeyen; gerçekleşmesi bazen neredeyse bir tür mucize olarak görülürken, bazen de uygulanabilecek oldukça rasyonel tekniklere bağlanabilen, hemen her bireyin yaratıcılıkla ilgili kendi performansı ve sorgulamalarına dayanan özgün bir hareket geliştirebileceği bir esneklik sağlıyormuş gibi görünüyor. Bu esneklik aynı zamanda, yaratıcılığı sürdürmek isteyen birey için, pek çok safhasında kaygı uyandırıcı derin belirsizliklerle yüklü bir sürece dönüşüyor olabilir. Yaratıcılık sürecine ilişkin bu belirsizliklerin bir kördüğüm haline geldiği anların yazarların hayatında, popüler kültür metinlerine konu olan ve amansız bir hastalıkmişçesine çareleri paylaşılan "yazar tıkanması" biçiminde tezahür ettiğini söyleyebiliriz belki. Öyleyse, modern sanatçı anlatısının hep bir köşede duran referansları ile yaratıcılık arzusundaki bireyin yaşam pratiği ve kendisine yönelmiş bakışı arasında süre giden ilişki; içerdiği esneklikle hem bu "tıkanma" anlarının hem de düğümlerin çözüldüğü üretim

anlarının arkasında işleyen yaratıcılık sürecinin önemli bir dinamiğini oluşturuyor olabilir mi?

3.2. Yazarlığın Tahayyülü ve Performansı

Görünen o ki, yazar olmak, yazıyor olmak ya da kendini yazı aracılığıyla yaratıcılığı elde edecek bir konumda bulup bulmadığını sorgulamak, insanın sadece çeşitli güçlükleriyle sürdürdüğü bir uğraş olmanın dışında; hayatı anlamanın, o hayatta kendi yerini aramanın, diğerleriyle özel bir diyalog kurmanın bir biçimi olarak da önümüzde duruyor. Kendi yazarlık deneyimini inşa etmek, bu deneyimde kendi tahayyülünü aramak ya da tam tersine, sürekli dönüp tahayyülün deneyime benzerliğini sorgulamak; benzer bir süreci, benzer bir arayışı yeri geldiğinde diğerlerinin yazarlığında canlandırmak; yazarı, dışındaki dünyadan veriler, izlenimler alıp bunları sanatsal bir rayihayla işleyerek estetik çıktılar üreten bir figür görüntüsünden uzaklaştırıyor.

Anlatı, tüm bu var olma, var olan kendi gerçekliğine dönüp bakma, baktığı yerde bir başkasının bakışını arama ve bütün bu süreci sentezleyerek başa alan yeni bir var olma döngüsünde zaman zaman görünüp kaybolan; esnek, metinsel ve kadim bir üçüncü kişi gibi duruyor. Kendini, yaratıcılığı, dolayısıyla yazmayı sürdürme olasılığını içinde barındırdığına inanan bir varlık olarak sürekli yeniden kurma sorunuyla karşı karşıya kalan bir özne olarak, yazarlık tahayyülü ve performans arasında mekik dokuyan birey için anlatı, yaratıcılık yolunda kendisine çizmeye çalıştığı rotada boşluklarla karşılaştığında sarılabileceği bir başvuru kaynağı haline geliyor.

Kendini bir yazar olarak hayal eden, bu hayalde bir tür "yaşam gücü" bulan ve bu gücü kaybetmemek için yaratıcılığı sürdürmesi ya da sürdürebilme inancını yenilemesi gereken bireyler olarak düşünebiliriz sanıyorum amatör yazarları. Yaratıcılığa ulaşma ve elinde tutma amacıyla düşülen bu yolda, anlatı gibi yol göstericiler dışında, ilginç biçimde anlatının da içerdiği gibi hem dinsel, mistik çağrışımlarla yüklü hem de onun tam karşısı rasyonel değerlendirmeler, hamleler, düzenlemeler içeren bir gündelik yaşam siyasetinin izinin sürülebileceğini düşünüyorum. Önümüzdeki bölümde, kendi yazarlık deneyimim ve çevremdeki amatör yazarlarla paylaştığım yaşam, onlarla yaptığım görüşmeler ya da edindiğim izlenimlerle bu siyasetin kimi dinamiklerini ele almaya çalışacağım.

3.2.1. Müzmin Bir Yabancı Olarak Yazar

"Gelenek karşısındaki yalnız savaşçılar, yaratıcı sanatçılar, muhakkak çevrelerine karşı yabancılaşırlar; zira onlar birer gerçek bireyken, çevreleri maddi kaygılarla hareket ediyordur. Bu açıklama kendiliğinden sanat katılımcılarının sıklıkla yaptığı mitleştirmeye girer" (Zolberg, 2013: 67).

Yukarıdaki alıntı, sanatçının kaçınılmaz olarak bir yabancı olarak kavranması ve bu kabulün anlatı içindeki yerini, nasıl yaygın bir görüş haline geldiğini ve doğal karşılandığını anlatıyor. Burada vurgulanan yabancılaşma sözcüğünün, onun teorik ve girift anlamından çok popüler ve yüzeysel bir kullanımını karşıladığını belirtmek gerekir. Bir çeşit, "kendini oyunun dışında bulma", dışarıdan baktığı oyunu anlamaya

Çalışma ve afallama halidir bu. "Kendini kalabalıkların içinde yalnız hissetmek" kalıbıyla en kliőe ifadesini bulur.

Bunaltıcı olduğu, insanı tükenmek bilmeyen bir yalnızlık girdabına çektiği yaygın olarak kabul edilir ve genellikle bu durumun varlığı hayıflanma sebebidir. Fakat bu halin varlığı ya da yazan insan için bu hali kendinde gözlemlediği hissi, bazı avantajları da içinde barındırıyor olabilir. Bir kere böyle bir "yabancı olma" halini yaşıyor olmak, özel bir nitelik olarak düşünülebilir ve açık ya da gizli bir üstünlük duygusunu da beraberinde getirebilir.

Yaşanılan zamanı, içinde bir yabancı gibi dolaşılan toplumu ve aynı zamanda yine bir yabancı olarak kendini Sherlock Holmes'vari bir merakla, bir anlam bulma umuduyla durmadan incelemek başlı başına keyif alınacak, sonucundan bağımsız olarak tatmin olunacak bir uğraş olabilir. Yazmanın bazı anlarda, yazarlarca sıklıkla sözü edilen ama betimlemekte zorlanılan o "yüksek" bazı anlarında; o kayıp anlamın yakalanır gibi olduğu ve zamanla, toplumla ya da yazarın kendisiyle yeniden kavuşma, eşsiz bir tamamlanma hissini yaşama olasılığını barındırdığını düőünürsek, çoğunlukla kötücül bir imajla karşımıza çıkan yabancı olma ya da hissetme durumunun da bazı avantajlarla birlikte geldiğini düşünebiliriz. Ayrıca yazar olmanın, şöhrete ulaşma olasılığını da içinde barındıran bir yol olduğunu hesaba katarak; özel bir yabancı, başarılı bir kaşif olarak yazarın bir gün kendi macerasını diğerlerine anlatma ihtimalinin cazibesini de hayal etmemiz mümkün olabilir.

3.2.1.1. Yalnızlık

"Kendimi yalnız bırakmamak için bütün gece aynanın karşısında oturdum" (Pavese, 1990: 81).

Yalnızlığın, tanımlanması oldukça zor ya da kullanıldığı bağlam içinde kendi başına çokça farklı anlam kazanabilen bir kavram olduğunu biliyoruz. Neredeyse kendi başına modern bir fenomen olarak kabul edilebildiğini ve bu yanıyla metropol yaşamıyla ilişkilendirilen tartışmalara geçen yüzyılın başından beri konu edildiğini de (Simmel, 2009). Yalnızlık somut bir izolasyon halini çağrıştırabildiği gibi, dışarıdan gözlemlenmesi mümkün olmayacak bir duygu durumunu da ifade ediyor olabilir. İnsanların birbirlerinin gündelik hayatlarını bir tür illüzyon oluşturması epeyce muhtemel platformlar üzerinden (Bonnano, 2014) takip ederek karşılaştırma alışkanlığını edindikleri günümüzde, izlenen ötekine göre çevresinde daha az tanıdık barındırmaktan; kalabalık denilebilecek bir ilişki ağı içerisinde sadece romantik aşk yaşanacak bir partnerin eksikliğine kadar pek çok farklı durumu anlatmak için de kullanılan bir sözcük olarak düşünülebilir.

Sözcüğün, bu bölümde benim kullanımım bakımından oldukça sade ve aklımıza gelen ilk anlamının ötesinde derinleştirilmeye ihtiyaç duyulmayacak biçiminde olacağını belirtmeliyim. Fakat bir taraftan bu belki de sözcüğün en geniş, en kapsayıcı kullanımıdır. Yalnızlık, bir nicelik olarak düşünülecek olsa ölçüsünün ne kadar göreceli ve kişisel, dolayısıyla kolayca kestirilemez olacağı ortadadır. Pavese'in ölçüsü, "bütün gece aynanın karşısında oturacak" kadardır, Cemal Süreya'nın yalnızlığı, "gittiği bütün şehirleri yalnızlığın başkenti" yapmaktadır.

Dolayısıyla, insanların basitçe yalnızlık dediği her şeyi öyle kabul etmekten başka bir çözüm yolu yok gibi görünmektedir.

Yukarıda iki tanesini alıntıladığım ve yazarlarla ilişkilendirilen yalnızlığın, neredeyse bir kültürel sermaye ögesine dönüşecek değeri kazanmasına yol açan örnekleri çoğaltmaya gerek duymuyorum; bunun yerine daha önce birlikte at yarışı izlemeye, hipodroma gittiğimizde hissettiklerimi anlatırken sözünü ettiğim arkadaşımın kendi yazarlık serüveniyle ilgili söylediklerini aktarmayı tercih edeceğim. Orhan, ben bu araştırmaya başlamadan kısa zaman önce, hatırladığım kadarıyla bir ay kadar süren bir akıl hastanesi macerası yaşamış ve bu maceranın neredeyse ilk iki haftasını gerçek anlamda izolasyon koşulları altında geçirmiş bir arkadaşım. Ben araştırmama ilişkin ilk görüşlerimi yakın çevremden alırken, ona da kendi yazma motivasyonunu, kendisini yazmaya yönlendiren temel gerekçeleri sormuştum. Biraz düşündükten sonra, "Zaman zaman hayatla aramla bir aç farkı kalıyor" demişti. "O aç farkı"nı kapatmak ya da en azından kapatmaya zorlamak yazma ihtiyacının kaynağını oluşturuyordu. Aynı zamanda yine bu aç farkının, yalnızlaşmayı da beraberinde getirdiğini söylüyordu Orhan. Yazmak, bu yalnızlıkla baş edebilmek için de onun söylediği haliyle "kendini dayatan" bir uğraş haline geliyordu. Yaşamla kendisi arasında "bir aç farkı" olduğunu fark eden bir yabancının hissettiği yalnızlıkla baş etme gereci olarak yazmak, Orhan için başka hiçbir karşılık elde edemese de sürdürülecek bir uğraş olarak görülüyordu.

İki öykü kitabı düşük profilli, tanınmamış bir yayınevinden basıldığı için araştırmamı anlattığımda aslında kendisinin de pek "yayınlanmış yazar" sayılmayacağını biraz da alaycılıkla ifade eden Rezzan'la bir arkadaşım aracılığıyla tanıştım. Yaptığımız oldukça kapsamlı sayılacak bir görüşmeden sonra, onunla

ilişkimi devam ettirmeyi başaramadım. Bu benim bazı hatalı yaklaşımlarıma da bağlıydı fakat sonraki ilk görüşme talebime "hayatına yeni insanları katmakta zorlandığından" dem vurarak yanıt vermesi de dikkat çekicidir diye düşünüyorum. Rezzan'la ilk görüşmemizi de onun ısrarlı isteği üzerine evinde yapmıştık. İlk defa tanışacağım ve arkadaşımın da fazla samimi olmadığını söylediği birinin doğrudan evine davet edilmeyi beklemiyordum açıkçası ve biraz da kibarlık olsun diye "onu evinde rahatsız etmeyelim, dışarıda da görüşebiliriz" minvalinde bir şeyler söylemiştim bizi tanıştıran arkadaş.

Fakat Rezzan evine gelmemizde ısrar ediyordu, görüştüğümüzde ısrarının nedenini açıkladı ilk anda. Yalnız yaşıyor ve fazlaca evden çıkmıyordu. Yakın zamanda bir kedi beslemeye başlamıştı ve yalnızlığını o kediyle paylaştığını biraz da nükteyle defalarca vurguladı. Kendinden bahsederken yabancılaşmaya, kavramı olduğu gibi kullanarak da epeyce değiniyordu. "Toplumcu" bir yazar olduğunun özellikle anlaşılmasını istiyordu. Fakat yaşam ve topluma ilişkin hissettiğinin yoğun bir şaşkınlık, hayal kırıklığına varacak bir anlayamama, açıklayamama hali olduğunu da ifade ediyordu. Ona göre yazmak, "toplumu ve insanı anlama çabası"ydı.

Orhan ve Cansu'nun yalnızlıkları, kendi hissettiklerinin dışında yakın çevrelerinin de gözlemleyip ifade ettikleri türdendi. Orhan yıllardır tanıdığım bir arkadaşım olduğu için, pratikte ilişki kurduğu insan sayısı bazında yalnızlaşma sürecine ben de tanıklık ettim diyebilirim. Geniş bir üniversite çevresinde, yalnızca iki sayı süren bir dergi çıkarma faaliyetine öncülük ettiği zamanlardan, benim dışımda sürekli görüştüğü bir kaç kişinin kaldığı zamana kadarki süreci biliyorum. Onun bu çeşit yalnızlaşmasında daha önce sözünü ettiğim mental problemlerin de etkisi vardı, ayrıca o dergiyi çıkardığı çevrenin bulunduğu üniversiteden ayrılıp

başka birine geçmişti. Sonradan devam ettiği üniversitedeki ortak tanıdığımıza Orhan'ı okulda görüp görmediğini biraz da görüşsenize vurgusuyla sorduğumda, çaresiz bir ifadeyle onu okulda gördüğünü ama "biraz tuhaf olduğunu", bir köşeye geçip genelde yalnız "takıldığını" söylediğini hatırlıyorum.

Cansu'yla beni tanıştıran ortak arkadaşıyla bir süre sonra bilmediğim bir nedenden görüşmeyi kestiler. Fakat ilk tanıştığımız dönemde bu ortak arkadaşına, araştırmamla ilgili bir problemden, henüz tanıştığım insanlarla sık sık görüşmeyi talep etmemin zorluğundan, yanlış anlaşılmaktan korktuğumdan söz ettiğimde, Cansu'nun yalnızlığını vurgulayarak, "bunun Cansu için çok problem olmayacağını hatta onun da böyle bir şeye ihtiyacı olduğunu fark etmiş olmam gerektiğini" söylediğini hatırlıyorum. Cansu da Rezzan gibi yalnız yaşayan bir kadındı hatta araştırmam sürerken yeni bir eve taşındı ve daha önce epeyce küçük ve eşyalı bir evde oturuyordu. Yeni taşındığı evine uzunca bir süre eşya almadı, yalnızca bir yatağı ve çalışma masası olduğunu kendisiyle dalga geçerek anlattığını, beni yatıracak bir yeri olmadığından evine davet edemediği için üzüldüğünü hatırlıyorum.

İlginç olan, çevrelerindeki insanların dikkatini çeken, bu tür bir yalnızlıktan ikisinin de çokça şikayet ettiklerine tanık olmamamdı. Diğerleri tarafından normal karşılanacak sayıda insanı içeren bir ilişki ağına sahip olmamak belki de sanıldığı kadar sorun değildi onlar için. Özellikle yeni bir üniversiteye devam etmekte olan Orhan için daha "geniş bir çevreye açılmak" epeyce olanaklıydı. Fakat yıllar boyunca bu yönde büyük bir hevesi ve tutkulu bir girişimi olduğunu görmedim. Cansu da, tanıştığımızdan kısa bir süre sonra neredeyse beni de "hayatından çıkarıyordu". Onun da, bazı keskin kriterleri üzerinden insanlardan kendini uzaklaştırmaya yönelik eşsiz bir becerisi olduğunu düşünüyorum.

Kendi yazarlık deneyimim açısından da, yalnızlığın benim için her şeyden önce bir teknik gereklilik olduğunu düşünüyorum. Çalıştığım odada çıtını çıkarmadan oturan ve benimle kesinlikle ilgilenmeyen biri bile olsa yazmakta zorlanırım. Geçmişte sınıf, kafe, bar gibi kalabalık ortamlarda yazdığım dönemler oldu, fakat oralarda da neredeyse tam anlamıyla dış dünyadan koparak yazıyordum. Bir süre sonra da dışarıda yazmaktan tamamen vazgeçtim. Tanınmış pek çok yazarın da, kağıt, daktilo, monitör önünde geçirilen uzun yalnız saatlere zaman zaman güzellemeye varan değinilerde bulunduğunu biliyorum.

"Yazabilmek için, ben ilk yazmaya başladığım otel odasındaki o eski yalnızlığımı getiririm hatırıma. (...) Yazarlar tek başlarına çalışmak zorundadırlar" (Hemingway, 2014).

"Yalnızlığınızı sevin. Yazmanın birinci şartı yalnızlık ve sessizliktir" (Kıvılcım, 2014).

"Yazmayı bir yaşam biçimi haline getir. Disiplinli ve kararlı ol. Yazarken internetten ve sosyal medya paylaşımlardan uzak dur. Sosyal ilişkilerini askıya al ve kendini yalnızlığa mahkûm et" (Gerger, 2014).

Sırasıyla Ernest Hemingway'e, Gönül Kıvılcım'a ve Adnan Gerger'e ait olan bu üç öneriyi popüler bir edebiyat portalı olan edebiyathaber.net sitesinin Yazarlar'dan Tavsiyeler kategorisinden aldım. Bu kategorideki yazılar arasında dolaşan birinin

gözüne benzer önerilerden daha fazlasının çarpacağını zannediyorum. Yazarlığın, asketik "halvet" deneyimini çağrıştıran ya da çağırın bir yalnızlık deneyimini sanki pratik bir zorunluluk olarak içeriyormuş gibi görünmesi bana kalırsa dikkat çekicidir.

Hayatımın bir döneminde bastırılması gereken bir heves, vazgeçilmesi, feda edilmesi gereken bir uğraş olarak gördüğüm fakat sanki kaybedilmesi mümkün olmayan bir gizli güç gibi içimde saklandığına inanmaya ve özlem duymaya devam ettiğim "yazı"ya ve "yaratıcılığa" dönmeye karar verdiğim günleri düşünmeye bu çalışma sırasında yeniden fırsat buldum. Kendi geçmişimde önemli bir kırılma noktası olduğunu düşündüğüm o zamanlar; hem düşünce dünyamda, inançlarımda, hayallerimde hem de gündelik hayatımda, yıllardır alıştığım pratiklerde köklü bir dönüşümün gerçekleştiği zamanlardı. Büyük bir aidiyet problemi yaşadığımı düşünüyorum; uzun süre birlikte olduğum ve bana göre epeyce çatışmalı bir ilişki yaşadığım kadından ayrılmıştım, yıllar boyu bir aktivist olarak içinde bulunduğum organizasyondan da ve dolayısıyla yıllardır alıştığım, kendimi bir parçası olarak gördüğüm geniş bir insan yığınıyla da yollarımı ayırmıştım. Tüm bunları "artık yazacağım" gibi somut bir kararın sonucunda gerçekleştirmedim elbette. Fakat uzun süredir o "kalabalık" yaşantının içinde de kendimi yalnız hissediyordum ve içimin bir çeşit öfkeyle dolduğunu hatırlıyorum. Onları anlamıyordum ve en yakınımdaykiler de dahil olmak üzere beni anlamıyorlardı.

Sonuçta, neredeyse bir kalemde hepsinden kurtuldum ve tam o sıralarda yeniden öyküler yazmaya başladığımı hatırlıyorum. Söylediğim gibi bu beni harekete geçiren bir karar değildi ama zamanla bir karara dönüşmeye başladı. Öfke, hayal kırıklığı ve hüznün karışımı bir hisle yalnız dolaşıyordum. Üniversitede önceden önemsemediğim derslere girip çıkmaya başlamıştım, iki ders arasındaki uzunca bir

boşlukta yalnız başıma sinemaya gittiğimi hatırlıyorum. Tuhaf, melankolik bir hatıra. İkinci el kitaplar satan bir tezgahdan bir kaç eprimiş klasik aldığımı ve yine yalnız başıma gidip bir kahveye oturduğumu. O sıralarda bitirdiğim ilk bir kaç öyküyü yazma sürecimden sonrakilere oranla sıradışı bir haz duyduğumu hatırlıyorum. Beni anlamamışlardı, terk etmişlerdi, yalnız bırakmışlardı ve ben sanki onlardan intikamımı yazarak alıyordum. Sanıyorum başlarda bilincinde olmadığım ve karmaşık bir duygulanım olarak yaşadığım bu durumdan sonuçlar çıkardım ve yazma, yaratma yönelimimi karara bağladım. Madem öyleydi, ben de yazacaktım.

Aslında genel olarak yalnız ve kendimi, değiştiremeyeceğimi düşündüğüm bir güçlük karşısında bulduğum hemen her anda yazmaya sarıldığımı hatırlıyorum. Fakat yukarıda anlattığım dönemdeki kırılmayı yaşayana kadar hep gelip geçici, oyalayıcı bir alternatif gibiydi yazmak. Zaman zaman hala o kırılma anındaki yalnızlığımı yani o zamana kadar içinde bulunduğum "kalabalık"tan kopmamla oluşan yalnızlığı, sırf yazabilmek, üretebilmek için farkında olmadan ben mi kurguladım diye düşünürüm. Ama sevdiğim kadından başlayıp, gönüllü bir şekilde yıllarca içinde çalıştığım organizasyona ve daha da ötesine neredeyse tüm insanlığa varacak kadar öfkelenmeme neden olan yabancılığı iliklerime kadar hissettiğimi biliyorum. Bu öfkeyi içimde saklayıp, bastırarak onlarla birlikte yaşamaya devam edebilir miydim? Belki. Öyle yapsaydım eğer, yazmaya o denli tutkuyla bağlanabilir miydim peki? Bilmiyorum. Sorun da burada ortaya çıkıyor işte, hangi koşulun hangisini tetiklediği anlaşılamıyor. Yazabilmem, ansızın kendimi bir yabancı olarak bulmama ve kaçınılmaz olarak geride bıraktıklarımı terk etmeme, yalnız olmama mı bağlıydı yoksa bizzat kendim yazabilmek için kendime bir yalnızlık icat etmiş olabilir miydim?

Anlatının bazı tahayyülleri ve bu tahayyüllerden kolayca ayrılamayacak performansları aynı anda içinde barındıran yapısı, bu soruları mantıksal olarak birbirine bağılı olacak biçimde yanıtlamaya engel oluyor diye düşünüyorum. Tam da bu nedenle bunlar, retorik sorular olarak kalmaya mahkum oluyormuş gibi görünüyor. Fakat, yaratıcılığın fiili olarak gerçekleştirilmesi ya da ona ve beraberinde getirdiği güçlere potansiyel olarak sahip olunduğunun hissedilmesi ihtiyacının merkezde olduğu bir yaşamsal arayışın, tam da tahayyül ve performans arasındaki bu geçişli ilişkiden beslendiğini savlamak mümkün görünüyor. Arka planında çeşitli düzeylerde işleyen bir modern sanatçı anlatısının yer aldığı yaratıcılık arayışı; kendi yalnızlık tahayyülünü, bu tahayyülün yine bireyin kendine dışarıdan bakışıyla sorgulanmasını ve belki de bir yaratıcılık performansı olarak bu tahayyülün hayata geçirilişini ve yeniden sorgulanmasını içeriyor. Kendini modern sanat bağlamında bir yaratıcı olarak kurmayla, hayal etmeyle başlayan sürecin; çeşitli bulanıklıklar, yanıtsız kalan sorularla yüklü olması belki de pek çok alanda bu dinamiği içeriyor olmasına bağlıdır. Büyük ölçüde kendi "yabancı olma / hissetme" deneyimimden esinle ortaya attığım bir sonraki niteliğin de bu dinamikle ilişkisinin oldukça çarpıcı olduğunu düşünüyorum.

3.2.1.2. Anla(t)manın İmkan(sızlığı)/Anlaşılma Umudu

"...bir yer var, biliyorum;
her şeyi söylemek mümkün;
epeyce yaklaşmışım, duyuyorum;
anlatamıyorum" (Kanık, 1995: 55).

Türkiye'nin en bilinen modern figürlerinden biri olan Orhan Veli'nin yine epeyce popüler olan Moro Romantico adlı şiirinin bu son dizeleri, başlıkta ifade etmeye çalıştığım ve hem kendimde hem de araştırmam boyunca gördüğüm kişilerin ifadelerinde sıkça karşılaştığım bir örüntüyü oldukça özlü bir biçimde anlatıyor. Aslında bu örüntü "yabancı olma" temasının yaratıcılıkla kesişen kulvarlarında psikanalitik/felsefi modeller aracılığıyla işlenmiş olan "narsisistik yazar/yaratıcı" kurgusunun yalnızca bir motifini oluşturuyor denilebilir. Bu kurgu aslında, yaratıcılık sorununa kendi psikanalitik kavramsallaştırmaları etrafında yaklaşan Freud'un yaptığına oldukça benziyor. Burada Freud'un oedipus kompleksi temelli görüşlerinin yerini Lacan'ın Ayna Evresi teorisi alıyor (Lacan, 2006: 75-81). Teori, bir bebeğin yaşamının 6. ve 18. ayları arasında kendi görüntüsüne bir aynada rastlaması metaforuyla, kendini bir "özne" olarak imgeselleştirdiği önermesini içerir. Bu süreçte, artık kendi "ben" imgesinin farkına varılması dolayısıyla gelişen "başkası"yla kurulan ilişkide yaşanan kırılma, "ben"den duyulan bir memnuniyetsizlik narsisistik kayıp olarak düşünülür (Gürbilek, 2007: 99-167), (Direk, 2015).

"Yaratıcılıkta narsistik bir yatırım, imgesel bir özdeşleşme, kendinden memnuniyet ile imgesine yabancılaşma ve buna bağlı olarak yaşanan bir kırılganlık ve yıkıcılık arasında bir salınım vardır" (Direk, 2015).

Kabaca, "narsistik kayıp" ve "narsistik telafı" arasında şekillendiği düşünülebilecek bir yaratıcılık tahayyülünü ve anlaşılma/anlatma terimlerini hayli yüzeysel bırakacak şemayı görmezden gelmek elbette mümkün değil. Fakat benim hem kendime dönük gözlemlerimde hem de araştırma kapsamında görüştüğüm kişilerin ifadelerinde genel olarak bu iki durumla ilgili duygulara rastladığımı söyleyebilirim.

Birbiriyle yakından ilişkili bu iki durum ya da bu iki durumun yokluğu, farklı biçimlerde bir kaç kere karşıma çıktı. Fakat özellikle, bu iki duruma ilişkin hissedilen yoksunluğun epey zorlayıcı olduğuna dair izlenimler edindiğimi belirtmeliyim. Çoğunlukla söz konusu yoksunluk, yazma motivasyonunun kaynağı gibi görünüyor ve ifade ediliyordu fakat aynı zamanda söz konusu yoksunluğu daha derinden hissetmemek için duyulan özlem ve yazmanın, yaratıcılığın bu uğurda feda edildiği fantezilerin de merkezinde yer aldığı ilginç bir biçimde birbirinin peşi sıra ortaya çıkıyordu.

Anlatma ve anlaşılmayla ilgili ilk görüşleri, arkadaşlığımın yıllar öncesine dayandığı ve bu süre boyunca kendi yazarlık deneyimlerimle ilgili pek çok paylaşımda bulunduğum bir arkadaşımınla sohbet ederken yakaladım. Zeynep, otuzlu yaşlarının başında ve pek de memnun olmayarak dersane piyasasında öğretmenlik yapan bir kadın. Onunla ilk tanıştığımız dönemde işsiz olmak, ailesinin desteğiyle ve zaman zaman çok cüzi ücretler karşılığında aldığı düzelti işleriyle geçinmek pahasına

dershanelerden uzak duruyordu. Zeynep çalışmaya başlamadan önce belki de ilk okuyucularından biri olduğum kısa bir roman yazıp yayınevlerine göndermişti ama bu metin basılmadı. Araştırmam esnasında yeni bir roman üzerinde çalışıyordu.

Zeynep'e neden yazdığını sorduğumda, bir tür farkındalık geliştirmek ve yüklerinden arınmak için yazdığını, aynı zamanda yazmanın kendisi için bir tür tatmini içerdiğini söylüyor. Sanat parçasından alınan hazdan da bahsediyor ve ekliyor: "Yaşadığımı hissetmek, yaşadığımı kendi kendime kanıtlamak için yazıyorum biraz da." Oldukça iddialı, çarpıcı sözler fakat arkasından gelen ifade daha şaşırtıcı: "Yine de zaman zaman yazmak anlamsız geliyor."

Yaşamak gibi güçlü bir metaforla eşleştirilen bir eylemin, hemen arkasından önemsiz, kolayca bırakılabilecek bir yükümü gibi tarif edilmesi dikkatimi çekiyor. Bunu elbette yalnızca sözlerinden çıkarmıyorum Zeynep'in, yüz ifadesi, jestleri kısacası bütün bedeninden alıyorum o "bırakıvereceksin bir kenara" hissini. Meraklı bakışlarıma karşı hemen açıklamaya girişiyor, anlatmak ve anlaşılmanın imkansızlığından bahsediyor. Bunların imkansızlığını kabul edersek -ki Zeynep öyle olduğunu iddia ediyor- yazmak da aslında anlamsız bir çaba haline geliyor.

"Madem öyle..." diye düşünerek, yazmayı bırakıp bırakamayacağını soruyorum. İkircikli de olsa "Yazmayı bırakabileceğini düşünmediğini" söylüyor. Bunun nedeniyse bir halka çizip bizi başladığımız yere geri döndürebilecek cinsten: "Anlaşılma umudu"

Anlama, anlatma, anlaşılma gibi aşamalar halinde, kolayca bir zincirleme reaksiyon şablonuna indirgenebilecek gibi görünen dinamiğin asla görüldüğü kadar rasyonel, nedensel temellerde anlaşılamayacağına ilişkin bana kalırsa çok şey söylemiş oluyor böylece Zeynep. İmkansızlığın kabulü, umudu kesmeyi getirmiyor;

yabancı olma merkezli yaratıcılık döngüsünün enerji kaynağı oluyor belki de. Basit, şematik bir tarzda "yabancı olma" ve önceki bölümde sözünü ettiğim türden bir yalnızlaşmanın kaynağı olarak anlaşılamamanın ve öyle durduk yere anlaşılamayacak olmanın keşfini çıkış noktası olarak aldığımızı düşünelim. Böylece yaratıcı özne, anlatmaya yönelecektir. Fakat anlatmak için de daha önce anlamak gerekir; kendini, toplumu, doğayı, ötekini ya da anlatmaya degecek herhangi bir şeyi keşfetmeyi gerektirir. Sonuç olarak yaratıcı özne, hepsinden önce anlatacağı şeyi aramak ve onu anlamak zorundadır. Buraya kadar kurduğumuz şemada herhangi bir sorun gözükmüyor. Daha önce Rezzan'ın ağzından dile gelen "insanı anlamak" uğraşının, zaman zaman edebiyatın insana bağımlı, insan odaklı olması biçiminde temel bir özelliği olarak da ifade edildiğini biliyoruz (Sazyek, 2013). Böyle baktığımızda yaratıcının bir aktör olarak hedefleri açık ve sıralı olarak ortaya çıkarılabilmış gibi görünüyor. Fakat anlamak, anlatmak ve anlaşılmak zinciri aslında oldukça zayıf, bir halka mutlaka kopuyor ya da her bir aşama aynı zamanda kendi imkansızlığıyla anılıyor.

Bölümün başındaki dizeler aslında, özellikle sürecin bir aşamasının imkansızlığına vurgu yapıyormuş gibi görünse de, yaratıcılıkla ilgili önemli bir motivasyonu ifade ettiğini düşündüğüm bu döngüyü ve hissettirdiklerini çok iyi betimliyor. Belki de popülerliğini bu paradoksal ruh halini çok iyi yansıttasından alıyordur. Dizelerin yazarı "anlatamıyorum" diyor, "her şeyi söylemek mümkün" diyor; fakat "anlatamadığı" her neyse ona olsa olsa "epeyce yaklaştığını" ve ancak "duyabildiğini" itiraf ediyor. Yalnızca anlatamamak değil, sürecin anlamak boyutunda da bir tür eğretiliğin, tam olarak erişilemezliğin izleri hissediliyor. Fakat,

"her şeyin söylenmesinin mümkün olduğu bir yerin varlığına" dair kaynağı belirsiz umudunu da kesin olarak koruyor.

Yazdığı ilk roman, değerlendirmesi için gönderdiği iddialı bir yayınevi tarafından reddedildiğinde, belki kendisinin beklediğinden bile daha fazla hayal kırıklığına uğradığını bildiğim Orhan'a neden yazmaya devam ettiğini, bir gün yazmayı bırakabileceğini düşünüp düşünmediğini sorduğumda, "Vazgeçmiyorum, dayanağım ne bilmiyorum" diye cevap verdiğini hatırlıyorum. Dayanağın, en azından bir kısmının her şeyi "söylemenin mümkün olduğu"na, anlatma olanağı ve anlaşılma umudunun korunmasında olduğunu varsaymak zorlama bir tahmin olmayacaktır diye düşünüyorum.

Yazmayı, profesyonel ya da profesyonelce yürütülmesi hatta mümkünse sadece yazarak geçinmeyi mümkün kılacak bir düzeyi yakalamanın zorlanması gereken bir uğraş olarak kabul ettiğim; kendimi "sanatlı" bir üretici kimliğinden, dolayısıyla modern sanatçı anlatısının romantik kalıntılarından arınmış olarak düşündüğüm zamanlarda benim de yazmayı bir gün bırakıp bırakamayacağımla ilgili sorularla karşılaşırıyordum. Bu soruya hala net bir biçimde cevap verebileceğimi zannetmiyorum. Oysa oldukça yakın bir zamana kadar gönül rahatlığıyla "yazmayı bir kalemde bırakabileceğimi" iddia ederdim. Sonuçta yazmakla bağımlı; rasyonel projeler, somut hedefler etrafında şekillenen bir tür işçilikmiş gibi düşünerek kurduğumu zannediyordum. Bu haliyle, "iş" olarak benimsenen her şey gibi koşullara bağılı olarak keyfice değiştirilebilir, buna zorunlu kalınabilir ya da öylece vazgeçilip bir kenara bırakılabilir bir uğraşı yazmak. Fakat, bu bahsettiğim dönemler de dahil, düşüncelerim böyle olsa bile yazmakla bağımlının gerçekte asla bu kadar net ve basitçe ifade edilebilecek biçimde olmadığını şimdi biliyorum.

Daha yazmaktan kolayca vazgeçebileceğime dair iddiaları gönül rahatlığıyla dillendirdiğim zamanlarda bile zaman zaman, bu düşünceyle bütünüyle çelişen "Ne olursa olsun yazacağım" hissiyatına sahip olduğumu hatta ara sıra özellikle hayatın başka bir alanında yaşadığım hayal kırıklıklarının, başarısızlıkların yoğunlaştığı dönemlerde bunu açıkça ifade ettiğimi hatırlıyorum: "Yazmak, üretmek istediğim bazı şeyler var, onlar için yaşıyorum. Onları bitirip gönül rahatlığıyla ölebilirim." Biraz karamsarca bir bakış açısı olduğunun farkındayım, hatta bir dava uğruna yaşamını harcamaktan çekinmeyen, bir "romantik kahramanın" düşüncelerine de epeyce benziyorlar. Ama böyle düşünmenin ya da yaşadığım hayal kırıklığında pay sahibi olduğunu düşündüğüm birinin yüzüne söylemenin ne kadar ferahlatıcı olduğunu hayal edebilirsiniz. Belki de Zeynep'in ağzından "Yaşadığımı hissetmek" biçiminde işittiğim sözcüklerin anlamı, sanki biraz daha üst perdeden benim söylediklerimde beliriyordu: "Yazacaklarım var, onlar için yaşıyorum." Oldukça şaşırtıcı ama, bunları düşündüğüm ve söylediğim dönem yazmayı kolayca bırakabileceğimi iddia ettiğim dönemle aynıydı. Bu iki düşünce arasındaki epeyce geniş açıklığı keşfetmiş olmanın, birini diğerine yeğleyerek kolayca bu çelişkinin üstesinden gelinebilecek bir çözüm yarattığını düşünmüyorum. Elbette, bir süre sonra yazmanın benim için öyle pat diye vazgeçilebilecek, "uzmanlaşılıma çalışılan bir iş alanı" minvalinde yürütülen bir pratik olmadığını kendime itiraf ettim. Fakat hala, bundan sonra yazmakla ilgili hislerimin, o iki uç arasında yalpalayan bir sarkaç gibi hareket halinde olmayacağından şüpheliyim.

Eğer düşüncelerim ve hislerimde de bu benzer karakteri fark etmemiş olsaydım aynı görüşme içinde neredeyse birbirinin peşi sıra şu iki cümleyi kullanan Rezzan'la kolayca alay ederdim diye düşünüyorum: "Yazmasaydım daha mutlu bir kadın

olurdum.", "Yazmasaydım herhalde intihar ederdim". Böyle arka arkaya yazarak çelişkiyi daha fazla vurguladığımı düşünmeyin, çünkü Rezzan bu iki cümleyi gerçekten yalnızca bir kaç dakika arayla kullandı. Şimdi, Rezzan'ı daha iyi anladığımı zannediyorum. Yazmanın, yaratıcılık zemininde hareket halinde olmanın bu tür keskin çelişkileri yeniden yeniden inşa etmeyi gerektiriyor olabileceğini düşünüyorum. En azından benim görüşebildiğim hemen her birey, "imkansız" ve "umut" arasında süregittiğini düşündüğüm çatışmayı yaşıyor gibiydi. Ben, Rezzan'ın yukarıdaki bu iki cümlesinin söz konusu ikili arasındaki tükenmeyen mücadelenin somut bir ifadesi olarak görüyorum. Bu mücadele belki de yaratıcılığın, başlıca dayanaklarından birine işaret ediyordu.

Bildiğiniz gibi Rezzan, yazarlık deneyimini açıkça "kendini ve insanı anlama" çabası olarak anlatıyordu. Bu anlama çabası bana göre, daha önce Orhan Veli'nin dizeleri üzerinden değindiğim gibi asla tamamlanmayan bir "anlamayı" içinde barındırıyor. Rezzan, "anlamak" istediği her neyse, ona "epeyce yaklaşıyor, duyuyor." Bu noktada bence, "Yazmasaydım daha mutlu bir kadın olurdum" cümlesinin anlamı devreye giriyor. Rezzan'ın bu cümlesindeki "yazmasaydım"la, o yaklaşılan ama asla tam anlamıyla ulaşılamayan, kavranamayan "anlama" halini yaşıyor olmasaydım demek istediğini düşünüyorum. Diğer cümle ise, bir kere o "anlama" halini yaşadıktan sonra en azından anlatma girişiminde bulunma arzusunun yakıcılığına vurgu yapıyor gibi.

Burada görüştüğüm kişilerin tamamının sözünü ettiği, yazma anında ya da hemen sonrasında ortaya çıkan tatmin olma duygusundan söz etmek istiyorum. Tatmin, haz, tamamlanma, rahatlama... Farklı biçimlerde ve farklı tonlarda ifade edilen ama varlığı asla yadsınmayan bir tür "zirve" hali. Yalnızca bir işi tamamlamak

ya da tamamlamak için mesafe kat etmiş olmanın vereceği hazdan daha fazlası olduğunu düşündüğüm; benim, bazen keyif verici maddelerin geçici olarak yaşatıp, insanları kendine bağımlı eden coşkuluğuna benzettiğim ve zaman zaman yazmayı bir "bağımlı" gibi sürdürme durumunun ardında yattığını düşündüğüm ruh hali. Orhan'ın "sıkıntılı bir sürecin ardından bir katharsis biçiminde geldiğini" söylediği yaratma anının temel döngüsü acaba benim de iki ucu arasında gidip geldiğimi düşündüğüm imkansızlıklar ya da biteviye zorlanan anlama ve anlatma imkanları ile bir türlü tükenmeyen anlaşılma umudu arasında gerçekleşiyor olabilir mi?

Ben, yaratıcılık sürecinde kendimin ve çevremdeki yazarların deneyimleri üzerinden bu döngünün en azından sürecin önemli parçası olduğu fikrini çıkardığımı söyleyebilirim. İmkansızlığın göze alındığı, "varoluşsal" imkanların zorlandığı ve anlaşılma dolayısıyla tamamlanma, yabancı olmaktan kurtulma, bir çeşit hayali kabul edilme durumunun anlık olarak gerçekleştiği ve belki de sadece o anlığına insanın "yabancılığın" her türünden kurtulduğu bu zirve hissiyatının ortada başka hiç bir somut kazanım olmasa bile yaratıcı faaliyeti sürdürme nedenlerinden biri olduğunu düşünüyorum.

Cansu'yla buluşup dolaştığımız, sohbet ettiğimiz bir gün bana, rastladığında tam da kendisini anlattığını düşündüğü ve sevdiği bir şiiirden bahsetmişti. "seni kimse anlamıyor Duygu, / yıkandığın su, yürüdüğün yol, / omzunda gezinen melek / şemsiyende sayı saymayı öğrenen yağmur / sarmaşık gibi yüzüne sarılan ayna..." Akgün Akova'ya ait şiir her bölümün başında "Seni kimse anlamıyor Duygu" dizesini tekrarlayarak devam ediyordu. Cansu cep telefonundan bana şiirin tamamını okumuş ve "Beni de öyle işte," demişti, "kimse anlamıyor." Şiir, tam da onu anlatıyor olabilirdi fakat yalnızlık, yabancılık hissini telafi etmiyordu.

O buluşmamızdan epeyce sonra, sanıyorum ikimizin de yazamamaktan muzdarip olduğu ve birbirimize dert yandığımız, biraz karanlık, karamsar bir görüşmenin ardından tam da ayrılmamıza yakın "beni kimse anlamıyor, beni kimse anlamıyor" diye tekrarladığını hatırlıyorum. Gece yarısına yakın bir saatti, Cansu'yu uğurladıktan sonra tek başına bir birahaneye oturup içtiğimi hatırlıyorum. Hava yağmurluydu, sokağı izliyordum, kendimle ilgili düşüncelere dalmıştım. Bir süre sonra, telefonuma gelen bir kısa mesaj daldığım yerlerden çıkarttı beni. Mesaj Cansu'dandı: "Yazıyorum." Sadece bu kadar yazmıştı fakat o hissiyatı iyi biliyordum. O gün birlikte içine daldığımız karanlık onun için dağılmıştı, kendi "kurtuluş" anını yaşıyordu, kendi "umut" anını ve bunu bana duyurmak, benimle paylaşmak istemişti. Orada otururken hüznümün, karamsarlığımın ya da her neydiyse işte bir anda dağılıp gittiğini söylemeyeceğim elbette. Fakat oldukça tuhaf; yazmakla, yaratıcılıkla ilgili bir şifreyi çözmüş gibi hissediyordum ve o şifre hiç beklemediğim kadar basitti. "Yazıyorum." Her şey değilse bile epeyce bir şey; sıkıntı, karamsarlık, imkansızlık, yalnızlık, deneyim hepsi eninde sonunda buna ulaşmak, bunu söyleyebilmek için değil miydi?

Pek sık görüşmediğim ama yazdığını -ki bazı yazıları dergilerde, fanzinlerde yayınlanıyordu- ve epey çalkantılı bir yaşamı olduğunu bildiğim bir tanıdığım, ayaküstü bir karşılaşmamızda "Ne yapıyorsun?" diye sorduğunda, o sıralar üzerinde çalıştığım romanı kastederek "Yazıyorum" diye söze girmiştım. Ben, arkasından ne yazdığımı ilişkin açıklama yapmamı gerektirecek başka bir cevap beklerken, yüzüne yerleştiği fark edilen hafif sevinçli, rahatlamış bir ifadeyle "İyi iyi..." demişti, "Yazan insan, yazmalı." Çocuğun o an neden öyle rahatladığını, sevindiğini tam olarak anlayamamıştım. Ne yazdığımın, nasıl yazdığımın hiç mi önemi yoktu? Cansu'dan

aldığım o mesajdan sonra, o tanıdığımın hissettiklerini ve neden öyle söylediğini daha iyi anladığımı düşünüyorum.

Anlamak, anlatmak ve anlaşılacak; umut ve imkansızlık arasında uzun uzadıya sıralanabilecek bütün çarpışmalarının yanında doğrudan; yaratıcının ya da yaratıcı olma arzusunu taşıyan insanın kendine ilişkin tahayyülü ile durmadan bu tahayyülün içinden süzülmesi, hem kendini hem tahayyülü yeniden üretmesi beklenen performansın, gündelik ve duygusal bir düzeydeki ifadesi gibi görünüyor. Kendini anlamak, kendini kendine anlatmak ve kendince anlaşılacak uğraşı; yaratıcılık yönelimli aktörün, modern sanat anlatısı gibi metinlerin katkısıyla belki diğer çabalarını da öncelleyerek sürdürdüğü bir çaba olarak düşünülebilir böylece. "Yazıyor" olmak, bu süreç içinde tekrarlanacak ve tahayyülün süzgecinden yeniden geçecek performansların en çok arzulananı, belki de yazarın kendine dışarıdan baktığı tahayyüllerinin de en ideal formu olduğu için rahatlatıcıdır. Yazar olma uğraşı veren birey için, imkansızlık ve umudun çarpıştığı süreç içinde umudun baskın geldiği geçici bir sonluluk hissi yarattığından bu denli eşsiz bir değer kazanmaktadır.

3.2.1.3. Şöhret Yönetimi Tahayyülü

"Henüz yirmi iki yaşında, bütün maneviyatı [*ruh hali*] yalnız bir ümidin tahakkukuna muntazır [*gerçekleşmesini beklemekte*]... Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanılmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs germek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine [*doruklarına*] çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki... O tasavvur ettiği [*hayalini kurduğu*] yüksek payeye [*dereceye*] bir had [*sınır*] bulamıyor; sonra da bu derece [*kadar*] itila emellerine [*yükselme arzularına*] kapılıyor olduğundan kendi kendine utanıyordu" (Uşaklıgil, 2015: 39).

19. yüzyılın sonunda, Halid Ziya Uşaklıgil tarafından yazılan Türkiye edebiyatının modern klasiklerinden biri olarak görülen Mai ve Siyah'ın baş karakteri Ahmet Cemil'in düşüncelerini aktarıyor yukarıdaki sözler. Dönemin yazın camiasının özgün karakteristiklerinin etkisini bir tarafa bırakırsak, "edebiyat" alanında tutunmak için çabalayan bir yazarın günümüzde bile bu açıklıkla kolay kolay itiraf edemeyeceği tutkulu bir yönelimi yansıtıyorlar. Herkesçe tanınmak, şöhret olmak... Halid Ziya'nın bir tür alter ego olarak tasarladığına dair de güçlü sinyaller veren Ahmet Cemil karakterine bu sözleri söyletebilmesini sanıyorum zamanının ötesindeki düşünümselliğine borçluyuz

Şöhreti aramak, arzulamak hele salt onun için yanıp tutuşarak "sanat" alanında üretimde bulunmanın genel olarak oldukça hor görülen, aşağılanan bir tutum olduğunu biliyoruz. Yarattığı ya da yaratmaya çalıştığı sezilen sansasyon seviyesi,

meydana getirdiği ürünün niteliğinin üzerine çıktığı düşünölen bir yaratıcı hakkında koyacağımız tanı çoğunlukla bellidir. "Meşhur olmaya çalışıyor" der, geçeriz. Ayrıca, özellikle önceleri ürettikleri sınırlı bir meraklı kitlesine hitap ediyorken şöhreti yakalayanlar hakkında "bozulacakları" yönünde neredeyse otomatik bir öngörünün geliştine sıkça şahit olmuşuzdur.

Şöhret, bu haliyle yaratıcı üretimin özellikle güçlü bir motivasyon kaynağı olarak hissedildiğinde ya da katılımcı/izleyici kitle açısından böyle değerdendirildiğinde ürünün niteliğini, değeri olumsuz anlamda etkileyen bir unsur olarak düşünölür. Şöhret bir çeşit "yasak meyve" gibidir, sanatçı her an etkinliğinin sonucunda yalnızca elde edeceği şöhretin peşinde olup olmadığını sorgulamak zorundadır. Eğer böyle hissettiğine kanaat getirirse de en azından Ahmet Cemil'in yaptığı gibi kendinden utanmalıdır. Ama şöhreti güçlü bir biçimde arzuladığını fark etmenin daha kaygı verici tarafı, bu arzunun üretmek üzere olduğu "eser"in de sanki büyüölü bir el değmiş gibi değeri düşürme ihtimalidir. Sonuç olarak şöhret, temel bir motivasyon kaynağı olmaktan çıkarılmak zorundadır ve ondan en azından belli bir süre kaçınılmalıdır.

Önceki bölümde, neredeyse bir çeşit keyif verici maddenin yarattığı bağımlılığa benzer bir etkiyle, başka hiç bir motivasyona yer bırakmaksızın yazmaya devam etmeyi sağlayan özel bir tatmin hissinden bahsetmiş ve bunun yalnızlık, anlamak, anlaşılmak gibi olgular üzerinden yabancı olma fikriyle bağını kurmaya çalışmışım. Şimdi başka bir motivasyon kaynağı olarak "şöhreti" ele almamın çelişkili görünebileceğini biliyorum. Fakat, öyle görünüyor ki bir anlatının göreceli de olsa etkisi altında gelişen "yaratıcılık" pratikleri, birbiriyle çokça çelişen,

karmaşık bazı stratejileri içeriyor ve bunlardan hiçbirinin önem bakımından diğerinin önüne geçmesine olanak tanımıyor.

Buraya kadar yazdıklarımın, yazmaya devam etmek için yukarıda sözünü ettiğim tatmin hissinden başka hiçbir kazanç olasılığına gerek olmadığı fikri ile şöhretin de zaten çoğunlukla olumsuzlanan, kaçınılması gereken bir durum olarak algılandığı bilgisi eklenip bu bölümün varlık amacı sorgulanabilir. Fakat, şöhret bir gerçek olarak her zaman orada bir yerde; hem hayatın içinde hem de üreten insanların zihinlerinde durmaktadır.

Amacım var olan içeriği daha da karmaşıklştırmak değil; hem kendimden hem de çevremdeki yazan insanlardan anladığım kadarıyla şöhret kazanma olasılığının azalmasıyla, salt yazmaktan kendi başına alınan tatmin hissine bağlı olarak yazmayı sürdürmenin ya da tam tersinin mümkün olup olmadığına dair kesin bir çıkarımın yapılamayacak olduğunu belirtmek istiyorum. Çünkü şöhret kazanma olasılığının azalması oldukça görece olduğu gibi, bu olasılığın tamamen ortadan kalktığının kestirilmesi neredeyse imkansızdır; iyi bilinen Kafka örneğinde olduğu gibi şöhret olma şansınızı öldükten sonra da sürdürürsünüz. Ayrıca şöhret olmak, o yazmaktan kendi başına alınan tatmin ve benim bir tür kendi kendine "yabancılıktan" kurtulma olarak tanımladığım anla yakından ilişkili olabilir diye düşünüyorum. O anın bir çeşit devamını, sürdürölme olasılığını içinde barındırabilir ya da o hisle gelenin daha çok insanla paylaşılması ve etkisinin genişlemesi hayalini canlandırabilir. Bu, belki de bir yanıyla önceki bölümde Orhan Veli'nin dizeleri aracılığıyla değindiğim "anlatılamayan"ı anlatmış olmanın ya da en azından anlatmayı denemiş olmanın meşru mertebesini kazanma tahayyülüdür.

Benim de görüştüğüm kişilerin şöhret hakkındaki görüşlerinin tıpkı Ahmet Cemil'inki gibi ikircikli olduğunu söylemem mümkün. Genel olarak, şöhret kazanma arzusunun reddedildiği ya da doğrudan hor görüldüğü görüşlerle karşılaşmadım. Hatta bazı örnekler, tıpkı romantik yaratma anlatısı karşısına bir hışımla yerleştirilen profesyonellik gibi şöhreti arzulamanın doğallığına ilişkin bir savunuyu içeriyor gibiydi. Fakat aynı zamanda doğrudan şöhretin değil onun aracılığıyla kazanılan bazı avantajların asıl arzulanan olduğuna ya da şöhret kazanmanın sadece tali bir motivasyon olması gerektiğine dair "hafifletici unsurlar" hemen bu savununun arkasından geliyordu.

Neredeyse ben henüz şöhret der demez, "Şöhreti tabi ki isterim, istenmeyecek şey mi?" tarzında bir yanıt veren Rezzan'ın "Hatta ne güzel olurdu" diye iç çekerek devam ettiğini hatırlıyorum. Fakat, hemen arkasından yazmak dışında kendi deyimiyle "sistem içinde bir işte çalışmayı reddederek, azla yetinerek" yaşadığı için şöhretin ekonomik getirilerinin bu arzunun asıl kaynağı olduğunu ekliyordu. Ayrıca bir "toplumcu" olarak görüşlerini daha fazla insanla paylaşabilme olanağını verecek olması da onun için şöhretin getirilerinden biri olacaktı. Şöhretini "iyi kullandığını" düşündüğü bir yazar olarak Murathan Mungan örneğini verdi, sanıyorum kendisinin de katıldığı bir panelde kalabalık bir kitleye olumlu bulduğu mesajlar vermişti.

Orhan, insanların neden yazar olmak isteyebileceği sorusuna "yazar titrinin" insanlara çekici geldiğini ve bunu normal bulduğunu söyleyerek cevap vermişti. Ayrıca yazarlar hakkında dolaşımda olan deha mitinin de yine insanları o titri kazanmaya motive ediyor olabileceğinden ve kendisinin de bu durumdan bağımsız olmadığını ekleyerek söz ediyordu. Ancak bir taraftan da bu tarz motivasyonlarla yola çıkan insanların gerçek anlamda bir "meseleleri" olmadığı için yarı yolda

kalacaklarına inanıyordu. Kendi deyimiyle, "dert sahibi olmadan" bu işe girişiyorlardı ama ne yazık ki o iş "Sırf titr için olunca, olmuyordu."

Göründüğü kadarıyla başka bir amaca eklemelenmeyen saf bir şöhret isteği kabul edilmiyordu, ayrıca herkesin kendince iddialı olduğu, gerçekleştireceğine inandığı bir şöhret yönetimi tahayyülü vardı. Başkaları yalnızca şöhreti düşünüyor ya da şöhretle karşılaştıklarında bozuluyor olabilirlerdi fakat sıra kendileriyle ilgili kurguya geldiğinde yalnızca şöhret aramadıklarından neredeyse kesinlikle emin görünüyorlardı.

Bu yaklaşımla ilgili olduğunu tahmin ettiğim bir başka gözlemim de görüştüğüm kişilerin bazılarının "şöhretli" kimi tanıdıklara sahip olduklarını araya sıkıştırma alışkanlıklarıydı. Örneğin, yıllardır tanıdığımı söylediğim Zeynep zaman zaman bunu yapardı. Burada dikkat çekici olansa bu tanıdıkların, "şöhretini iyi kullanan" ya da "mütevazı olan" sayılı örnekleri içerdiği gibi, yoğun eleştiriler yöneltilenlerin hemen her zaman bulunmasıydı. Zeynep'in, Hasan Ali Toptaş'la görüşeceğinden bahsettiğini hatırlıyorum, ilk romanını bitirdiği sıralarda ve onunla epey samimiymiş gibi anlatıyordu durumu. Sonrasında romanı okuttuğunu ve hangi yayınevlerine nasıl göndermesi gerektiği konusunda kendisinden tavsiyeler aldığını söylemişti. Burada Hasan Ali, her hangi bir olumsuz eleştiriye maruz kalmayan örneklerden birini oluşturuyordu. Fakat, yıllar önce Zeynep'in epeyce şöhretli bir şair hakkında bir anısını anlattığını ve adam hakkında epeyce ağır laflar ettiğini hatırlıyorum. Zeynep, bu adamla kavga etmiş, haksızlığa uğramıştı ve adam kısaca "pisliğin teki"ydi.

Benzer bir durumla Rezzan'la yaptığımız görüşmede de karşılaştım. O da başka bir tanınmış şair hakkında aynı yaklaşımı gösteriyordu. Ayrıca ikisinin de bir

biçimde temas ettiklerini düşündükleri, "edebiyat piyasası"na yöneltilecek yoğun eleştirileri vardı. Zeynep, ayrıca bir kadın yazar olarak, geçmişte temas ettiği dergi çevrelerini de eleştiriyordu, buralarda yeteneğinin mi yoksa kendisiyle bir seksüel macera yaşama olanağının mı takdir edildiğini bir süre sonra ayırt edemediğinden geçmişte oldukça yakındığını hatırlıyorum.

Burada söz konusu olan elbette, bazı "şöhretli" yazarların gerçekten insanlara "pisliğin teki" gibi davranıp davranmayacağı ya da ülkemiz edebiyat camiasına yönelik eleştirilerin gündeme getirilmesi değildir. Hem genel olarak edebiyat camiasına hem de kurulmuş kişisel ilişkiler üzerinden bu camianın içindeki kişilere yönelik eleştiriler elbette olacaktır. Burada asıl anlatmak istediğim bu eleştirilerin gerçek nedenlere dayanıp dayanmamasından bağımsız olarak, tıpkı şöhretin kişisel olarak bazı özel biçimlerde de olsa arzulanmasının itirafıyla yan yana yürüyen sakıncacı tutumun, dışarıdaki şöhrete karşı geliştirilen bakış açısında da aynı ikili doğayı taşıyor olabileceğidir.

Göründüğü kadarıyla, bir biçimde şöhreti arzulayan kişiler hem o alanda hali hazırda şöhretli tanıklara sahip olmayı avantajlı ya da övünülesi bulup, bir taraftan da yerden yere vuracakları "şöhretlilere" ve onlara şöhret kazandırmış bir piyasa fikrine ihtiyaç duyabilirler. Belki de şöhretli bir yazarla tanışmış ve onun kötücül karakteri ya da olumsuz kişisel özellikleri hakkında konuşabilecek deneyimi elde etmiş olmak, şöhretli sanatçının varsayılan aurasından bir parçayı kendine transfer etme, paylaşma hissini yaratır.

Belli bir noktaya kadar benim de, görüştüğüm amatör yazarlarla benzer fikirleri taşıdığımı ve şöhret, piyasa gibi olgulara karşı benzer reaksiyonları gösterdiğimi söyleyebilirim. Fakat ben en başından beri tek başına şöhret kazanma arzusunun da

kendi yaratıcı çabam üzerinde epeyce etkili olduğunu tahmin ediyordum. Beni ilk elden yazmaya ve bu alanda yetenekli olduğuma ikna edenin, neredeyse ilkokuldan itibaren serbest kompozisyon derslerinde yazdığım metinlerin öğretmenlerce takdir edilmesi ve bütün sınıf tarafından etkileyici bulunması sonucunda, bir nevi bu yolla elde ettiğim şöhretin tadını çıkarma deneyiminin etkisi olduğunu hiç inkar etmedim diyebilirim.

Okul sıralarında yaşadığım bu deneyimin gücünü, yalnızca yazdıklarımı okuduğum anda insanları derinden etkiliyor ya da zaman zaman alkışlanıyor olmamdan değil aynı zamanda bu durumun hayatın diğer alanlarında da bana, sınıf arkadaşlarım arasında bir çeşit "sözüne değer verilen, bilge kişi" statüsünü kazandırmasından da aldığını bu çalışma üzerine düşünürken fark ettim. Bu fikir beni, ne zaman başladığını hatırlayamadığım ve yaptığının ayırdında olmadan sürdürdüğüm bir alışkanlığımın keşfine götürdü. Bazı boş zamanlarımda, kendi kendimi düşüncelere kaptırdığım, hayallere daldığım, örneğin bir toplu taşıma aracında camdan dışarıyı seyrettiğim zamanlarda ya da boş boş sıranın bana gelmesini beklediğim bir kuyrukta; sanki şöhretli bir yazarmışım gibi benimle yapılan bir röportajı zihnimde canlandırıdığım ve oldukça geniş bir yelpazeye yayılan sorunlar hakkında uzun uzadıya kendi görüşlerimi bildirdiğim mizansenler kurguluyordum.

Benim kendilerini de mercek altına alan bir araştırma üzerinde çalıştığını bilen ve bu metinde adı geçen yakın arkadaşlarım da dahil olmak üzere, görüştüğüm kişilerde gözlemlediğim sohbeti kendileriyle yapılan bir röportaj olarak hayal etme ya da buna dönüştürmeye yönelme refleksi de ayrıca dikkatimi çekmişti. Dönüp ulaşabildiğim bütün bilgi vericilerime benim alışkanlığıma benzer bir nevi zihinde

kendi kendisiyle röportaj yapma halini, onların da yaşayıp yaşamadığını sormayı kararlaştırdım. Bir yazar ya da sanatçı olarak kendini inşa etme süreci, bir nevi birileri gelip kendisiyle röportaj yapana kadar sürdürülen uzun bir prova olabilir mi diye düşünüyordum.

Sonuç olarak, kendi deneyimimi olabildiğince ayrıntılarıyla anlatarak bazı bilgi verenlerime kendilerinin de benzer bir deneyimi yaşayıp yaşamadıklarını sordum. Ben, böyle bir deneyimi yaşayıp yaşamadıklarından bağımsız olarak soruyu şaşkınlıkla karşılayacaklarını tahmin ediyordum. Ya benim böyle bir alışkanlığımın olmasına ya da böyle ortak bir pratiği farkında olmadan sürdürüyor olmamıza şaşıracaklardı. Aldığım tepkilerin beklediğim düzeyde olmadığını söyleyebilirim. Benim böyle bir alışkanlığa sahip olmam doğal karşılanıyordu, kendilerinin de benzer hayaller kurduklarını söylüyorlardı. Ben yine de kendi deneyimimi yeterince açık anlatamamış olabileceğimden şüpheleniyorum, çünkü bu salt bir gün şöhretli olmanın hayalini kurmaktan başka bir şeydi diye düşünüyorum. İçlerinden yalnızca Orhan, deneyimi paylaştığımızı söylerken bunun büyük olasılıkla yaygın bir alışkanlık olmayabileceğine ilişkin fikrini belirtmek istemişti. Fakat öyle ya da böyle şöhret, yazarlara "anlatmanın" başka kapılarını açıyor, sadece ürettikleri metinlerle sınırlı olmayan, oldukça geniş bir alanda "söz söylemenin" olanaklarını önlerine seriyordu.

Önceki bölümde anlama, anlatma ve anlaşılma etrafında ifade ettiğim fikirlerimle bu bölümdekileri birleştirecek olursam, şöhret gibi bir olguyu neden "yabancı olma" teması altında ele aldığım daha iyi anlaşılacaktır diye düşünüyorum. Etrafına neler olup bittiğini anlamaya çalışan gözlerle bakan bir "yabancıyı" gözlerinizin önünde canlandırın, aynı zamanda yabancılığının verdiği yalnızlık

hissiyatından muzdarip ve bir biçimde kendini "anlamaya" çok yakın, "anlatmaya" neredeyse mecbur ve "anlaşılmaya" muhtaç bir noktada bulunduğunu. Yazmak, yaratmak bazı zirve anlarında "yabancılaşın" bu özel konumunu karşılayan, o konumda olmanın verdiği huzursuzluğu hafifleten bir eylem olabilir. Bu his çoğunlukla gelip geçicidir ve sanki döngü her seferinde başa sarar, yazma eylemi verdiği tatminin yenilenmesi isteğiyle diğer pek çok değişkenden bağımsız olarak sürdürülür ya da çoğunlukla böylece sürdürüleceği iddia edilir. Şöhret, bir tür bilgelik, hayatın bir çok alanında özel bir bilgiye erişmiş olma statüsünü getirebilir. Fakat, bana kalırsa daha etkileyici tarafı "anlama" ekseninde ürettiğimiz biçimiyle bir yabancıların doğrudan kendi "özel" yabancılaşın anlatmasının en etkili yoludur.

Zeynep Direk'in Çirkin Ördek Yavrusu: Narsisizm ve Yaratıcılık (2015) isimli makalesine rastladığımda, çocukluğumda bana anlatılan masallar arasında en sevdiğimin Çirkin Ördek Yavrusu olduğunu bir kez daha hatırladım. Gündüz uykularına yatmayı hiç sevmezdim, çoğunlukla da uyumaya direnirdim ama uyuyacağım vaadiyle her seferinde anneanneme bu masalı anlattırdığını hatırlıyorum. Hala en sevdiğim ve biri anlatmayı kabul edecek olsa dinlemek isteyeceğim masal Çirkin Ördek Yavrusu olurdu sanıyorum. Yukarıda sözünü ettiğim makale bu masalı bir çeşit kendini gerçekleştirme alegorisi olarak başarıyla ele alıyor. Çirkin ördek yavrusunun, kendi bedensel imgesiyle barışması ve kendisi gibi olan, böylece onu kabullenen kuğularla buluşma anı bir yazarın yazma, yaratma anında yaşadığı tatmini ve bütünlenme duygusunu sembolik olarak karşılıyor olabilir. Şöhret ise, bu çirkin ördek yavrusunun aslında bir kuğu olduğunu anladığı ana kadar yaşadığı maceranın geri dönüp aralarında kendini çirkin hissettiği ördek kardeşlerine, belki bir parça da böbürlenerek anlatılması olasılığını içerir.

3.2.2. Yazarın Çileciliği

"Modern bilinç açısından sanatçı (azizin yerini alarak) örnek bir çilekeş olmuştur. Sanatçılar arasında da yazar, sözcüklerin ustası, çektiği acıyı en iyi ifade edebilecek kişi gözüyle baktığımız insandır" (Sontag, 2013: 76).

Yukarıdaki alıntı Sontag'ın modern sanatçıya ilişkin çarpıcı önerisini; onu, dinsel asketik aziz figürünün modern bir ikamesi olarak ele alan yaklaşımını özetliyor. Sontag'ın bu önerisinin özel olarak Hristiyan asketizmi ve dolayısıyla onun asıl ya da ilk elden dönüştürücü gücünü gösterdiği Batı toplumlarını kapsadığı düşünülebilir. Fakat çilecilik, bilindiği gibi ne Hristiyanlığa ne de "Batı"ya özgü bir pratiktir. Elbette, Sontag özel bir tarihsel durumu ve özel bir toplumsal dinamiği kullanan bir soyutlama yoluyla analitik bir çıkarım yapmıştır ve acı çekme, susma, modern aşk kültü gibi kavramlar etrafında sanatçının çileciliği formülüne ulaşmıştır. Sontag, kendi deyimiyle "Yolu Paul ve Augustine tarafından açılan, ben'in keşfini acı çeken ben'in keşfiyle eşit tutan o Hristiyan içe bakış geleneği"nin modern bir üstlenicisi olarak konumlandırır yazarı ve dolayısıyla yazarın yaşamına duyulan merak da bununla ilgilidir.

"Yazar bir insan olarak acı çeker; yazar olarak bu acısını sanata dönüştürür, Yazar, çektiği acıyı, sanatta elde edeceği kazanç uğruna kullanmayı keşfetmiş kişidir - tıpkı azizlerin ruhların selameti için acı

çekmenin yararlı ve gerekli olduğunu keşfetmeleri gibi" (Sontag, 2013: 76).

Çilecilik fikri ve pratiklerine benzer örüntülerini ben de hem kendi yazarlık deneyimimde hem de bilgi vericilerimin yaşamlarında izledim. Tarihsel ve dinsel referanslar bazında Sontag'ın Batılı ve Hristiyan topluluklarıyla tıpatıp aynı çilecilik modellerine ve onlarla aynı gelişime sahip olduğumuzu iddia etmek bir yana, bu tartışmaya girmenin bile çalışmanın kapsamını aşacağını düşünüyorum. Dinsel bir öğretinin, üretim araçları ve süreçleriyle karşılıklı bir etkileşime girerek toplumsal bir dönüşümü koşulladığı biçiminde özetlenebilecek, Max Weber'in ünlü "Protestan Ahlakı" (2009) önermesindeki asketizmin tıpkı modernliğin başka yönleri gibi ihraç edilebilir olduğuna ya da İslam'ın da bu tarz bir "protestanlık"tan ilham almış gibi görünen yorumlar ve yaşam tarzı önerilerine yöneldiğine ilişkin tartışmalardan haberdar olduğumu belirtmeliyim. Fakat ben gözlemlediğim çileci örüntülerin, "nereden geldiğiyle" ilgilenmeyeceğimi söyleyebilirim. Çileciliğin, görüştüğüm kişilerin yaşamları ve yaratma süreçlerindeki genel bir görüntüsünü vermeyi amaçlıyorum. Bu nedenle yukarıda özel bir tarihsel-toplumsal durum üzerinden ulaşıldığını söylediğim bazı benzer motiflerden de yararlanacağım.

Çileciliği basitçe, bazı aşkın amaçlar uğruna, arzu ve hazdan bilinçli olarak vazgeçme pratiği olarak ele alabilirim diye düşünüyorum. Yukarıdaki tanımın kapsamında çilecilikle ilgili olduğunu söyleyebileceğim kimi öğretilerin, Zen Budizmi'nde olduğu gibi, arzunun tam anlamıyla ortadan kaldırılması için "aşkın amaçların" da devreden çıkarılması ya da Melamiliğin asketik pratiklerin de bir gösteriş unsuru olabileceğinden hareketle toplum içinde bu pratiklerin tam tersini

uyguluyormuş gibi görünmeleri gibi kimi dolambaçlı yollara girdiklerini hatırlatmak gerektiğini düşünüyorum. İlginç olan, tıpkı Protestanlığın dünyevi asketizmi gibi, bu çeşitli öğretilerin de genellikle dünyeviliğin asıl yüzü gibi görünen arzu ve hazdan uzaklaşmayı önerirken ulaştıkları noktanın, çözüm yollarının çoğunlukla yine dünyevi olana, gündelik pratiklere, çalışmaya, geçime çıkıyor gibi görünmesidir.

3.2.2.1. Düşük Yoğunluklu İnizivalar

"Colorado'da üç yıllık yemek ve içki ikmali yapılmış bir mağaraydı istediğim. Kumla silecektim kışımı. Her şeyi, bu basit, korkakça ve sıkıcı yaşantının içinde boğulmaya yeğlerdim" (Bukowski, 1995: 163).

Münzeviliğini, yazarlığı ve yaratıcılığı açısından adeta bir sermaye olarak değerlendirdiğini söyleyebileceğimiz; hem kendi görüşleri hem de yazdığı alter-ego karakterler aracılığıyla yalnızlığını, yalnız olmaya duyduğu arzuyu sıkça dillendiren Bukowski'nin eşsiz bir inziva tanımı olarak değerlendirilebilir yukarıdaki cümleler. Elbette, her tanım gibi biraz abartılı bir keskinlik içerir. Yalnızca, kendisi açısından temel ihtiyaç olarak düşündüğü maddeler ve geri kalan her şeyden kökten bir vazgeçiş, bir el etek çekme hali. Yaşadığımız coğrafyada, kimi dinsel öğretilere bağlanmış dervişlerin bir lokma bir hırka derken takındıkları dinginlikten bir hayli uzak ve kökenini insan topluluğuna, o toplulukla birlikte yaşamının dayattıklarına yönelmiş açık bir öfkeden alan inziva arzusu.

Elbette, her inziva ne Bukowski'nin hayalini kurduğu kadar keskin olabilir - kendisinininki bile öyle değildir- ne de kökenini ötekilerle birlikte yaşamının dayanılmazlığından alacaktır. Yalnızlığı ve susmayı seçmenin dereceleri vardır. Bazen, olağan yaşamın yalnızca bir yönünden çekilme ya da mekan değıştirme, "alıp başını gitme" hali de bir inziva çeşidi olabilir. Ya da romantik, cinsel sadakata dayalı bir ilişkiden kaçınma, kendini sınırlarını zorlayacak bir çalışma temposuna bırakma olarak da çıkabilir inziva hissi ve söylemi karşımıza.

İnziva'nın daha önceki bölümlerde ele aldığım "yalnızlık"la yoğun ilişkileri olduğu düşünülebilir ya da yalnızlıkla ilgili bölümde sözü edilen bir kısım pratiklerin aslında inziva fikriyle alakalı olduğu da. Gerçekten de böyledir bu. İnziva, bazen bir çeşit kendini yalnız bırakma, bilinçli olarak izole etme pratiğidir çünkü. Burada yalnızlık, maruz kalınan karşısında edilgen olunan değil arzulanan ve koşulları bilinçli olarak yaratılan bir yalnızlıktır. Karmaşık olan, Bukowski örneğinde olduğu gibi maruz kalınan türden bir yalnızlığın keşfiyle, onu kabullenmenin, diğerlerine göre ona dayanıklı olduğunu keşfetmenin ve sonuçta da arzulamanın bir arada görülebiliyor ya da birbirini takip eden süreçler olarak ortaya çıkabiliyor olmasıdır. Fakat, söylediğim gibi aralarında yoğun bir ilişki olsa da inziva sadece yalnızlıkla ilgili bir his ya da pratik değildir. Sınırlı bazı "kaçınma" halleri de inziva olarak hissedilip, değerlendirilebilir.

Bukowski'nin yer yer kendiyile övünmeye vardırđı münzevilik deneyiminden söz ettiği alıntılarda kendisi dışındaki tüm insanlarla kurulacak ilişkilerin anlamsızlığından dem vurmasına karşın, yoğun olarak karşı cinse ilişkin değinilerde bulunması inzivayla ilgili benim de yakaladığımı düşündüğüm örüntülerin bir bölümü açısından dikkat çekici gibidir. Yukarıda sonuç bölümünü alıntıladığım

düşünce silsilesinin başlangıcı bile, "Kadınlar para sahibi erkekler istiyorlardı, başarılı erkekler. Sefillerle beraber olan kaç klas kadın vardı? Neyse, bir kadın da değildi istediğim" (1995: 163) biçimindedir. İnziva halinde yaşamak isteyenler açısından örnek alınası bir karakter olarak düşünebilecek bu münzevinin el altında olan yalnızlıkla ilgili bir çok aforizması da kadınlarla alakalı hayal kırıklığının izlerini taşır. Kadınlarla ilgili arayışı ve hayal kırıklıkları konusunda açık sözlü olan bir diğer yazar da Pavese'dir ve onun yaşamöyküsü ve günlükleri üzerinden Sontag'ın yaptığı saptama oldukça çarpıcıdır:

"Pavese'in tam bir inziva ve yalnızlık içinde geçecek bir yaşam sürme gücünü bulabilmeye yönelik sürekli duaları (...) onun, hissedememe konusunda hiç durmadan yinelenen yakınmalarıyla tam bir çakışma içindedir. (...) Modern aşk kültürü, işte tam da burada giriyor devreye: Kendimizi, duyguları yaşama gücümüz açısından sınıadığımız ve yetersiz bulduğumuz başlıca alandır bu" (Sontag, 2013: 81).

İnziva düşüncesine ilişkin kendi deneyimimi ve fikirlerimi yalnızlık bölümünde kısmen paylaştım. Benim inzivamın da başlangıçta bir aşk ilişkisiyle güçlü bir bağı olduğunu inkar etmeyeceğim. Karşı cinsle kurduğum sonraki temaslarımda da bir şekilde yaşadığım bütün hüsrânların acısını kendimi yazmaya vermek ve sanki bir daha hiç bir kadına güvenmeyecek ya da sevmeye-sevilmeye bel bağlamayacağım üzerine kendi kendime söz veriyormuş gibi hissettiğim yoğun bir vazgeçiş duygusuyla çıkardığımı düşünüyorum. Benim için bu vazgeçiş şimdiye kadar hep gelip geçici oldu diyebilirim. Fakat hissettiklerim, kendi kendime

söylediklerim az çok şuna benziyordu sanırım: "İnsanlardan vazgeç, kendi yarattığın kurmaca karakterlerinin arasına, onlarla kurduğun yaşama geri dön." Ben, aşk aracılığıyla kayıp parçayı arama ve bu arayışın doğal getirileri olarak bulamama ya da bulduğunu sanıp yitirme, dolayısıyla kendi varoluşunu aşk ilişkisinde sınavı başarisiz olma örüntüsünün yaratıcılık arzusuna yönelmiş bir inziva biçimini koşullamada önemli bir etken olduğunu görüşebildiğim insanların yaşam öykülerinde de gördüğümü söyleyebilirim.

Daha önce, kendini sistem içinde konumlandırmamak için yalnızlığı ve azla yetinmeyi göze aldığını söyleyen Rezzan'dan söz etmiştim. Rezzan'ın benimle görüşmek için bile evden çıkmayı reddeden yalnızlığı, vurgulanan inziva haline iyi bir örnektir diye düşünüyorum. Ayrıca Rezzan, sürekli yaşadığı çevreden zaman zaman koptuğunu, "başını alıp gitmeyi" sevdiğini de söylerken bir çeşit inzivadan bahsediyordu diye düşünüyorum. Bir kaç parça gerekli eşya dışında boş bir evde yaşadığını anlatan Cansu, daha sonraki görüşmelerimizde sık sık doğrudan sözcüğü de kullanarak "böyle bir süre daha inzivada yaşamak istediğini" söylüyordu. Gerçi onun inzivadan kastı, konuşmanın bağlamı gereği hemen her zaman "bir sevgilisi olmaksızın" biçimindeydi.

İnziva ile ilgili en ilginç deneyimlere sahip olduğunu düşündüğüm kişiye, uzun zamandır yakın arkadaşım olan Orhan'dı. Öncelikle Orhan'ın, Yusuf Atılgan'a büyük bir hayranlık beslediğini ve yazdıklarının üslup bakımından bile onu örnek alan, takip eden bir çizgide olduğunu belirtmeliyim. Modern Türk edebiyatı açısından önemli bir figür olarak görülen Atılgan'ın, İstanbul'da epey hareketli ve renkli olduğu söylenebilecek bir öğrencilik yaşamından sonra biraz gizemli ve ani bir kararla Manisa'daki köyüne geri döndüğü, uzun yıllar burada çiftçilik yaparak

yaşadığı bilinir. Orhan'ın da sık sık, İç Anadolu bölgesinde ailesinin yaşadığı ilçeye dönmek, orada "kahve"ye takılıp ailesinin sahip olduğu dükkanın başında durarak yaşamak isteğini bana açıp fikrimi sorduğunu söylemeliyim. Bir dönem, pek de uzun sayılmayacak aralıklarla bu fikri bana açan Orhan aslında çoğunlukla oldukça kararlı görünürdü, "Ben gideceğim" diyerek, kestirip atardı çoğunlukla ve topyekun hayata karşı yoğun bir hayal kırıklığı içindeymiş gibi gelirdi bana. Orhan bir kaç kere bu planını hayata da geçirdi, gerçi biraz koşulların zorlamasıyla da gerçekleşmiş gidişlerdi bunlar ama hep bir ayağının pratikte orada olduğunu ve kafasının içinde hep bir kaçıp gitme planının olduğuna eminim.

Her ne kadar ben Orhan gibi ucundan kulağından da olsa hayata geçirmiş değilsem de hem bazı zorunlulukları hem de bazı avantajları geride bırakmak pahasına çekip gitme hayalini paylaştığımı söyleyebilirim. Bir kaç yıl önce, karşılaştığım bir güçlük, daha doğrusu yine aşkla ilgili yoğun bir hayal kırıklığının ertesinde kendim için koşulları oluşturup bir daha geri dönmemek kararıyla başka bir metropole gittiğimi ve orada yaşayan bir arkadaşımın evinde on gün kadar kalıp geri döndüğüm bir deneyim yaşadım. Bağlılık duyduğun, aşına olduğun her şeyden kaçılıp gidilebileceği fikrinin, hem hüznü hem de ferahlatıcı bir olasılık olarak hala zihnimin bir kenarında durduğunu biliyorum. Ayrıca bu kaçıp gitme fikrinin, bütün yaşamdan vazgeçme biçiminde ilerletilmiş versiyonu olarak düşünülebilecek "intihar" fantezisiyle de ilgili olabileceğini düşünüyorum. Hatırladığım kadarıyla intihar düşüncesini benimle paylaşan sadece Zeynep oldu. Yıllar önce bir aşk ilişkisinin bitiminde, ayrılığın ilk günlerinde bahsettiğini hatırlıyorum, bir de yakın zamanda araştırmamın da gündem olduğu bir görüşmemizde kendisinde bir "intihar psikozu" bulunduğundan söz etmişti. Psikoz kavramını yersiz kullandığını

düşündüğümünden fazla üzerinde durmamıştım. Bunun dışında doğrudan bu tarz düşüncelerin benimle paylaşıldığını hatırlamıyorum. Hemingway'in görece ihtiyarlamış bir çağında gerçekleştirdiği intiharının bana oldukça cazip geldiğini, zaman zaman bir gün gelip kendimce "misyonumu tamamladığımı" düşündüğüm bir yaşta kendi elimle yaşamıma son vermenin nasıl olacağını düşündüğümü biliyorum. Ben, gerçekçi bir intihar eğilimi olarak görmediğim bu düşünceleri de, inziva arzusunun yansımaları olarak kabul ediyorum. Yaşadığımız coğrafyada, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde intihar ettiği bilinen kimi şairler hakkında yazılardan oluşan yalnızca bir derlemede otuz bir isme yer verilmiş olması da⁷; yazmak, sanat ve yaratıcılık ile intihar arasında kurulabilecek ilginç bağlantılara işaret ediyor olabilir. Fakat, intihar ve intihar düşüncesi hakkında alanda elde ettiğim verilerin aktardıklarıyla sınırlı olması nedeniyle konu hakkında daha fazla yorum yapamıyorum.

Bu noktada daha önce, kendi inziva eğilimimle doğrudan ilişkili olduğunu düşündüğümü söylediğim, romantik ilişkiler bağlamında yaşanan başarısızlık, kayıp ya da imkansızlık hissinin gördüğüm bilgi vericilerimin hemen hepsinin kişisel tarihlerinde bir kırılma anı biçiminde yer aldığı gözlemime geri döneceğim. İkisine belirli mesafelerde doğrudan tanık olduğum bu kırılma anlarının, kendisi de bir inziva fikriyle eşleştirilen yazmak ve yazmaya karar verme anlarıyla doğrudan ilişkililiymiş gibi durduğunu söyleyebilirim.

Bundan neredeyse beş-altı sene önce yaşadığı ve benim o zamanlar kendimce oldukça kısa ve yüzeysel bulduğum bir ilişkisinin ardından Orhan'ın nasıl sarsıldığını hatırlıyorum. İlginç biçimde etkisinin hala sürdüğünü düşündüğüm bu sarsıntıyı, ilk

⁷ Söz konusu derleme için bkz. (Ercan, 2016)

zamanlardaki kendi değerlendirmesiyle bu "arzu nesnesi kaybını" yaşıadığı dönemin hemen sonrasına denk geliyordu Orhan'ın tutkulu biçimde yazıya bağlanması. Bitirdiği ve belki de benim de ilk okuyanlardan biri olduğum romanının taslağında, sözünü ettiğim ilişkinin bitimiyle yaşıadığı sarsıntının yakın tanıklarından biri olduğum için anlayabildiğim, bu ilişkinin ve sonucundaki kaybın hissettirdiklerine net göndermeler yer aldığını hatırlıyorum. Orhan sözünü ettiğim o ilişkinin bitiminden bugüne kadar benzer başka bir ilişki yaşamadı, böyle bir ilişki yaşamaktan bilinçli olarak kaçındığını iddia etmem elbette mümkün değil. Kendi arzusu dışındaki faktörlerin engellemesiyle de karşılaşmış olabileceği muhakkak. Fakat, yaşıadıklarının dışarıdan görünüşü sanki "bir sefer yetmiş", kaçınılmaz olarak yeniden yeniden yaşayacağı hayal kırıklığının hala yararlandığı güçlü bir referansını elde edip köşeye çekilmiş birine ait gibidir. Bu çıkarımı, Orhan'a göre kendimi daha girişken bulmamla beraber benzer bir örüntüyü taşıyor olmam dolayısıyla bu rahatlıkla yapıyorum. Benim de yaşıadığım ve inzivamın başına yerleştirdiğim ilişkimden sonra "başarılı" denilebilecek, bağlılık gösterdiğim, uzun süre devam ettirebildiğim bir ilişkim olmadı. Yani Orhan'ın görünümüne ilişkin söylediklerim kendi deneyimim ve düşüncelerimle desteklediğim bir tahmin olarak görülebilir.

Zeynep'in de daha önce tanık olduğumu söylediğim, o intihar arzulu ayrılık döneminin hemen ertesinde ve çektiği acıyı, yalnızlığını fırsat bilirmiş gibi bir romana başladığını söylemeliyim. Hatta onun yazıp bitirdiği kısa roman taslağı, bir intikamla ilişkiliydi ve hikaye her ne kadar onun yaşıadığı ilişkiyle doğrudan alakalı olmasa da en azından ben bu romanın biraz da gerçekten ayrıldığı adamdan alınan bir "intikam" olduğunu biliyordum -ki Zeynep'in kendisi de bunu gizlemiyor ve artık

başarısız bulduğu bu roman denemesinin başarısızlık nedenlerinden biri olarak da bu intikam arzusunu görüyor- .

Bu kadar yakından tanık olmadığım ama bana oldukça ilginç gelen bir diğer kişisel tarih parçası da Rezzan'la görüşmemde ortaya çıktı. Aslında diğerlerinden tekrarlanmaması ve bana kalırsa en resmisi olması bakımından ayrılan bu görüşme sırasında aldığım notlarda; Rezzan'ın zaman zaman kısa değiniler, imalar yoluyla uzunca bir süre önce ayrıldığı ama hala özlemini duyduğu sevgilisinden sanki biz tanıyormuşuz gibi adını da söyleyerek bahsettiğini ve bu kişinin kendisi için bir tür "saplantı" olduğundan da söz etmiş olduğunu fark ettim. Sanki "toplumcu" olduğunu vurgulayan, yazma uğraşını profesyonelce ele aldığını söyleyen Rezzan, aynı zamanda bitmiş bu ilişkinin önemini de bana anlatmak ister gibi ısrarla ama biraz üstü örtülü biçimde tekrarlamış ve belki de içinden "sorsa da anlatsam" diye geçirmişti. Notlarımı temize çekerken bunu fark ettiğimde, neden sormamışım diye kendi kendime hayıflandığımı hatırlıyorum.

Bunların yanında, Cansu'nun da başından oldukça dramatik bir evlilik hikayesinin geçtiğini ayrıca hemen tüm görüşmelerimizde romantik ilişkiler bağlamında o güne kadar yaşadığı bütün deneyimleri yoğun olarak sorguladığına dair bir izlenim edinmeme yetecek kadar hatırasını benimle paylaştığını söylemekle yetineceğim. Ayrıca Cansu'nun üzerinde çalıştığı bir proje de doğrudan bu deneyimleri ve kendi deyimiyle "biraz da erkek cinsinden intikam alma güdüsü"yle yakından ilgiliydi. Hatırladığım kadarıyla bu proje kimi otobiyografik özellikler de içeriyordu.

Romantik ilişkiler bağlamında yaşanan başarısızlık, kayıp ya da imkansızlıkla ilgili deneyimlerin hem kendimin hem de bilgi vericilerimin kişisel geçmişleri

bakımından yazmaya karar verdikleri anı kesen -ya da bazıları açısından böyle olması kuvvetle muhtemel olan- kırılma anlarını neredeyse istisnasız olarak oluşturduğuna ilişkin gözlemim oldukça ilginç duruyor. Öyle görünüyor ki, yaşadığımız dönemde de aşk, gerçekten de acı çekmenin, acıyı ölçmenin, anlamının bir alanı olarak önemini koruyor. Sanıyorum hayatın, kazanım olanağı içeren diğer yönlerini, dolayısıyla gelecekle ve umut etmekle ilgili diğer yönlerini de kapsayan bir mihenk taşı işlevini görüyor. Ben, Orhan da dahil görüştüğüm hiç bir bireyin bu alanda gerçek anlamda, keskin bir inzivaya çekildiğini düşünmüyorum. Fakat, bu alanda bir kere yaşanan kırılmanın bir nevi düşük yoğunluklu bir inzivaya götürdüğünü söylemek çok zorlama olmayacaktır diye düşünüyorum. Bu düşük yoğunluklu inziva, hiç değilse yazmayı sürdürmekle alakalı olabilir.

İnziva'nın her şeyden önce yazmakla ilgili teknik bir gereç olabileceği fikrine yeniden dönelim. Yazmak, rutin ve kimi ritüelleri içeren bir eylem biçimini almaya başladığında klasik anlamıyla bir inziva pratiğine oldukça benzer. Fakat, inziva bölümün başında Bukowski'nin hayal ettiği biçiminde görüldüğü gibi bütün olanakları, bütün ihtimalleri, insanla kurulacak bütün temasları elinin tersiyle bir kenara itecek genişlikte olmak zorunda değildir. Çoğunlukla böyle olmaz da. Sonuç olarak Bukowski'nin kendisi de arzuladığını iddia ettiği o keskin yalnızlığın, arzusuzluğun kollarında yaşamamıştır. Anladığım kadarıyla yazarın / yaratıcının inzivası, böyle büyük ve kapsayıcı vazgeçişlerden daha çok, küçük ve tekil başarısızlıklarla, vazgeçişlerle ve geri dönüş ihtimali her zaman olan kaçınmalarla daha yakından ilgilidir. Bu haliyle bir çeşit tümevarım metodudur da denilebilir. Tek ve sarsıcı bir deneyimin etkisini zamana yayan, deneyimin verdiği acıdan ya da başkaca duygulardan "maksimum faydanın" sağlanmasına olanak tanıyan ve

yaratıcının faaliyeti için bir çeşit "duygusal ekonominin" yaratılmasına vesile olan bir unsur olarak da düşünülebilir. Kavramın ilk bakışta çağrıştırdığı azla yetinme, tamahkarlık gibi içerikler, bir yaratma stratejisi olarak düşünüldüğünde ikinci planda kalıyor gibidir. Bu haliyle inziva, çeşitli yaşantılara dair bir tür tasarruf yöntemi olarak düşünülebilir ama bu durum süreğen değildir; hem yaşamın getireceği çeşitli deneyimlere ilişkin kolayca girilip çıkılabilen, esnek bir haldir hem de bazı durumlarda "düşük yoğunluklu" olarak, sonlanma olasılığı göz önünde bulundurularak, sonlandırma hakkı saklı tutularak sürdürülür.

Kendini bir münzevi, yaşamın diğer insanların katlanmak zorunda olduğu bağlayıcı pratiklerinden kaçmayı, durumun kimi dezavantajlarını da kabullenerek ya da göze alarak becerebilecek bir birey olarak tahayyül etmek; süreğen ya da kesintili performanslar halinde yaşamın kimi alanlarından elini eteğini çekmeyi pratikleştirmek, modern sanatçı anlatısı kapsamındaki metinlere de yoğun olarak sinmiş bir öğreti gibi görünen bu durumu yaratıcılık arayışındaki bireyin başvuru noktalarından biri haline getiriyormuş gibi görünüyor. İnziva gibi, keskin formları oldukça mistik çağrışımlar yaratmaya açık bir fenomenin belki de tahayyül ve performans arasındaki karşılıklı ve esnek ilişkinin sağladıkları aracılığıyla, yaratıcılık arzusu taşıyan özneye belli belirsiz de olsa eylemini rasyonelleştirme olanakları ve dolayısıyla pratik fayda sağlıyormuş gibi durması oldukça ilginç bulunabilir.

3.2.2.2. Münzevi Çalışma

"- İyi bir romancı olmak için uygulanabilecek bir formül var mı sizce?

- Yüzde doksan dokuz yetenek... yüzde doksan dokuz disiplin...
yüzde doksan dokuz çalışma."⁸

Yapıtlarında kullandığı sıradışı teknikler ve okuyucuyu zorlayan üslubuyla edebiyatın "modern" formunun tanımlayıcılarından biri olarak görülen Faulkner'in formülünden aritmetik naziresini ve es geçilmemiş görünen yetenek faktörünü çıkarırsak geriye daha güçlü vurgulandıklarını düşündüren iki etken kalıyor: Disiplin ve çalışma. Bunların, modern haliyle yazma eylemini tanımlamakta ya da onun idealize bir uygulamasını yakalamakta kullanılması gereken araçlar olduğuna ilişkin önerilere sıkça rastlanabileceğini söylemeliyim. Romanım üzerinde, zaman zaman epey yıpratıcı hale gelen çalışmamı sürdürdüğüm sıralarda, kendimi sıkça göz gezdirirken yakaladığım "ünlü yazarlardan yazar olmak isteyenlere tavsiyeler" minvalindeki yazılara bakılırsa, bu iki kavrama oldukça değer verildiği anlaşılabilir. Bitirebilmek için uzun vadeli bir çalışmayı sabırla sürdürmeyi gerektiren bir uğraşın ortasında, daha önce bu yolda başarılı olduğuna karar verilmiş insanların bu yöndeki görüşlerini okumak, benim de üzerimde oldukça yüreklendirici bir etki yaratmıştı. Aynı zamanda bu tür yazıların belli ki başkaları tarafından da rağbet görüyor ve edebiyatla ilgili çeşitli mecralarda yayınlanıyor olmasının bu çalışmaya başladığım sıralarda da benim için ilham verici olduğunu hatırlatmalıyım.

⁸ Paris Review dergisinin 1956 tarihli 12. sayısında yayınlanan William Faulkner röportajından. (Stein, 1956)

Özellikle roman gibi görece "uzun" bir metni yazmanın, salt bir "yazıya dökme" işlemi olarak, yaratıcılık sürecinden arındırılmış biçimiyle bile epeyce meşakkatli olacağını tahmin etmek zor değildir. Bu tarz bir ürünün ortaya çıkışının sadece bunun için harcadığı bilinen ortalama emek zamanı üzerinden, bir "el emeği" değeri kazandığı bile düşünülebilir. Fakat burada ilginç olan, "başarılı" bir yazar olabilmek ya da dolayısıyla "başarılı" bir metin üretebilmek için verilmesi gereken uğraşın; ısrar, kesintisizlik, günlük çalışma, düzenli çalışma, sabır gibi disiplin ve çalışma kavramlarının etrafında kümelenen pek çok niteliğe bağımlı olduğunun ısrarla vurgulanmasıdır. Yazarın çalışma tarzına ilişkin bu öneriler bazen oldukça esnek görünürken, görüş bildiren yazarların bazılarının kendi kişisel çalışma örüntülerini anlattığı kimi durumlarda da özel bir zaman-mekan düzenlemesinin gerekliliğine gönderme yapacak kadar keskindir. Gerçi yazarların görüşleri, bu konuda da çözülemeyen bir ikiliği tıpkı Faulkner'ın söylediklerindeki gibi içinde barındırır. Yetenek gibi, ilham gibi; yazmakla, yaratıcılıkla, sanatçı olmakla eşleştirilen özel bazı niteliklerin var olmasının gerekliliği hemen her zaman vurgulanmıştır. Fakat bazı durumlarda çalışma ve disiplinle ilgili görüşler diğerini ikinci plana atacak, önemsizleştirecek kadar güç kazanmış gibi görünür.

Kendi yazarlık deneyimim açısından yeteneğe, ilhama ve yazarken yaşanan bir çeşit vecd haline daha bağımlı bir tipin ağırlıkta olduğu yazma biçimine, "profesyonel-rasyonel" bir tarzın baskın geldiği bir dönüşümü yaşadığımı sanıyorum. Yazma pratiğine ve hissettirdiklerine ilişkin bu değerlendirmemin, söz konusu iki yazma biçiminin biri diğerine yeğleniyor olsa bile ötekinden keskin bir kopuşu içermediğini söylemeliyim. Fakat bana kalırsa, bölümün başlığında münzevi çalışma

diye kısalttığım tarzın içerdiği dinselilik tınısının aksine, yukarıda "profesyonelce" ve süreci rasyonel olarak kavrayan yazma biçimine daha yakın olduğunu düşünüyorum.

Lise yıllarında, koltuğumun altına katlanmış, şimdi oldukça naif bulduğum öykülerden başka bir şey yazmadığım bir defterle okula gelip, umutsuzca aşık olduğum kadını düşünmekten, derslerle zerre kadar ilgilenmeyip haytalık etmekten ve fırsat buldukça okulu asıp sokakları arşınlamaktan bıkmadığım zamanlarda o kısa ve çarpıcı ilham anlarından beslenen yazma deneyimini en baskın haliyle yaşadığımı sanıyorum. Hatta benim için o zamanlar yegane "yazma" tahayyülü galiba buydu. Sınıfımdaki arkadaşlar beni bir "yazar" olarak yetenekli buluyorlardı, zamanla tam olarak yazarlıkla ilgili değilse de neredeyse okulun tümüne yayılan "sanatla" alakalı yeteneklerimi sezdiren küçük çaplı bir şöhrete sahip olacaktım. Lisede okuduğum zaman boyunca yalnızca bir kere -ilki ve sonuncusuydu- veli toplantısına giden babam, bütün öğretmenlerin hakkımdaki yakıcı şikayetleri, dert yanmaları nedeniyle bana ateş püskürmüştü. Sadece edebiyat öğretmenim, babamın epey de telaşlanmasına neden olarak, özel olarak benim velimi görmek istediğini söylemiş ve babam ürkek bakışlarının karşılığını yeteneğim hakkında övgü dolu sözler dinleyerek almıştı.

O zamanlar şimdiki yazarlık deneyimimle karşılaştırdığımda neredeyse "yazarlık" bile etmeyerek ama kendimi daha bir "yazar" gibi hissederek yaşadığımı söyleyebilirim. Kendi çapında, küçük bir serseriydim; marazi bir aşk yaşıyor ve bana yarenlik eden arkadaşlarımla gidip parklarda şarapçılarla birlikte içiyordum. Kalabalıklara karışıyor, bir duvar tepesinden önümden geçip giden insanları saatlerce izleyerek zaman geçiriyor ve bundan keyif aldığımı iddia ediyordum. Yanımda oturan arkadaşım gelecekle ilgili umutsuzluğumuzu paylaştığımız bir anda, beni de

şaşırtarak "Ben ne yapacağım asıl, sen nasılsa yırtarsın, yazar çizer, mutlaka bir şeyler yaparsın" deyiveriyordu. Şimdi, o günleri yeniden hatırladığımda gerçekten de kendimi en "yazar" hissettiğim zamanlar olabileceklerini düşünüyorum.

Fakat o zamanlar; ne boş sayfalar önünde geçirilen uzun, yalnız zamanlar, ne yazmayı düşündüğüm şeyle ilgili kurduğum planlar ne de yazamama sıkıntısına ilişkin herhangi bir şey hatırlıyorum. Yazmak, uzun uzadıya tasarlanan, bir çeşit zaman yönetimi gerektiren ya da deneyim - inziva dengesinin kurulmasını, düzenli olarak çalışmayı, disiplinli olmayı koşullayan bir uğraşı değildi. Çoğunlukla bir yoğunlaşma, bir tür birikme hissinin ardından seyrek aralıklarla ve neredeyse her seferinde tek oturuşta yapılan, ardında da hoş bir arınma ya da boşalma hissi oluşturan bir eylemdi o zamanlar benim için yazmak. Senede bir kaç öyküden fazlasını yazdığımı zannetmiyorum ve sanıyorum o dönemde tamamlamak için başına tekrar oturduğum bir ya da iki öykü vardır. Yazmak hakkında asla "çalışma" çağrışımlı bir tanım kullandığımı da hatırlamıyorum. Sonradan olduğu gibi "üzerinde çalıştığım" bir şeyler olmazdı. Sadece yazıyordum.

Bu tarz yazma deneyiminin daha önce sözünü ettiğim kendi "inziva"ma ve yaşamımı yazarak sürdürme kararına kadar devam ettiğini söyleyebilirim. Yine bu tarz yazmayı zamanla "romantik" bularak kökten eleştirdiğimi ve bunun yerine bir işçi gibi "profesyonelce" yazma tarzını benimsemeye karar verdiğimi de. İşte, sanıyorum o andan sonra yazmak artık benim de "çalışma" sözcüğünü yerine kullanabildiğim bir eylem haline geldi. Çalışma kavramının, benim ve çevremdeki yazan arkadaşlarım için kullandığımız jargona yeni bir takım sözcükleri de eklediğini sonradan fark ettim. Bunlara ileride değineceğim. Şimdilik iki tarz arasındaki farkı, özellikle ikincisinin önerdiği yaşam biçimiyle ilki arasındaki farkı yeterince

anlatabildiğimi sanıyorum. İrrasyonel, kaotik neredeyse bütünüyle gündelik deneyimin gücüne dayanan ve bunların yanında daha serbest daha kaygısız görünen bir anlayışın; rasyonel, sistemli, yalnızlığın neredeyse mutlak olduğu bir düşünmenin gerekliliğini vurgulayan ve daha kısıtlı daha kontrollü bir anlayışla çarpışmasından söz ediyorum.

Yukarıda kendi deneyimim üzerinden detaylıca tarif etmeye çalıştığım ilk anlayışı tıpkı benim bir zamanlar yaptığım gibi yoğun olarak eleştiren ve kendi yazarlık deneyimini "rasyonel" bir uğraş olarak gördüğünü söyleyen Rezzan'ın, yine kendisiyle ilgili kimi açıklamalarının tam da modern sanatçı anlatısının o fazlasıyla "romantik" bulunan yönlerine bağlı kaldığını gözlemlemek benim için oldukça ilginçti. Rezzan, yazıyor olmanın kendisini "özel" kıldığını düşünmüyordu, dolayısıyla yazma eyleminin kendisi de "özel" bir eylem değildi. "Eğer, çöp toplama işini daha iyi yapabileceğimi fark etsem onu yapardım." cümlesini sık sık tekrarladı. Yazmak, onun için herhangi bir "iş"ten farklı değildi. Fakat, bende Rezzan'ın uyandırdığı genel izlenim neredeyse "romantik yazar stereotipini" çağrıştıran ya da kendini başarıyla böyle anlatabilen bir portre çizdiği biçimindeydi. Elbette, yalnızca tek görüşmede onun hakkında böyle peşin bir çıkarım yaptığımı söylemiyorum, bu yalnızca bir izlenim, fakat bu izlenim aynı zamanda "münzevi çalışma"nın kabul gören bir tür "iş etiği" olarak görece bir bağımsızlıkla insanların yaşamına dahil olabileceğine ilişkin ipuçları barındırıyordu diye düşünüyorum.

Kendi yazma deneyimine ilişkin sorduğum sorulara "sıkıntılı, zorlayıcı deneyimlerin arkasından gelen bir katharsis" benzetmesini yapan Orhan, daha durağan fakat disipline bir yazma sürecini de deneyimlediğini söylüyor. Benzer biçimde "gün içinde yazabileceğini hissettiği, yazmayı beklediği anlarda

heyecanlandığını" söyleyen ve "Ağzında sözcüklerin biriktiğinden" bahseden, "Öncesinde sancısı var" diyen Zeynep de bunların yanında düzenli, çalışma hissinin yoğun olduğu bir yazma sürecini de deneyimlediğini kabul ediyor.

Aslında bu iki biçimin bir arada var olduğu bir yazma deneyimini ben de kendi açımdan kabul edilebilir buluyorum. Fakat bu, ikisinin aynı yoğunlukta bir arada yaşandığı gibi anlaşılmamalı. Disipline bir yazma süreci içindeyken bu sürecin bazı anlarında, diğerine benzer ilhama dayalı, çeşitli yoğunluklarda daha önce sözünü ettiğim vecd halini çağrıştıran "patlamaların" yaşandığı oluyor. Belki de bu disipline sürecin devamını sağlayan önemli enerji kaynaklarından birini de bu anlar oluşturuyordur. Fakat, bu anları beklemenin reddi ve hatta bu anların ortaya çıkması için ısrarlı, sabırlı bir yazma düzeninin gerekliliği "münzevi çalışma" önerisinin önemli bir parçasını oluşturuyor. Yazmak bir "iş" olarak düşünüldükten sonra, o işi gerçekleştirmenin rasyonel bir yöntemi olarak kabul edilen reçetenin, yazmanın diğer olası kazançlarıyla ilgili fakat formüle edilemeyecek diğer yüzünü kapsayarak da olsa ön plana geçtiğini söyleyebiliriz. Bana kalırsa Orhan ve Zeynep'in bu iki yazma biçimini de deneyimlediklerini söylerken kast ettikleri bu olabilir.

Elbette her anını birlikte yaşamasak da, belli aralıklarla mutlaka iletişim kurduğum bu insanlarla oldukça yakın ve neredeyse aynı zamanlara denk gelen bir yazarlık pratiğine sahip olduğumu söyleyebilirim. Üçümüz de ilk roman çalışmamıza birbirine yakın tarihlerde başladık ve bitirdik. Onlar benim çalışmamın ilk okuyucuları oldular, ben de onlarınkinin. Bu süre boyunca, üçümüzün de benim münzevi çalışma dediğim tarzın getirdiği önerilerle yoğun olarak temas ettiğimizi, birbirimize yazma deneyimimizden bahsederken, tavsiyeler verirken bu tarzla

ilişkilendirilebilecek kavramlarla konuştuğumuzu ya da kısacası yazmak konusunda birbirimizle münzevi çalışma bağlamında anlaştığımızı düşünüyorum.

Araştırmam sırasında Zeynep'in evine gittiğim bir gün, bana hala üzerinde çalıştığı romanından söz ettiğini hatta o ana kadar yazdığı pasajlara bir göz gezdirmemi istediğini hatırlıyorum. Yaz tatili olduğu için çalışmıyordu ve vaktinin çoğunu yazmaya ayırabileceği bir dönemdeydi. Yazarken oldukça zorlandığından bahsetti, evde uzun zaman geçirip az yazıyormuş ve yazdıkları onu tatmin etmiyormuş. Aceleyle aldığım kısa notlarda Zeynep'in çok "entellektüelize" çalıştığını yazmışım. Zaten kendisi de biraz zorlama olan bu kavramı yerinde kullanmadığımı sonradan fark ettim. Benim orada gözlemlediğim tam olarak da şimdi münzevi çalışma diyebildiğim örüntüyle alakalıydı. "Aşırı planlı", bu gözlemim için hızla aldığım notlarda kullandığım ikinci anahtar kelimeydi. Zeynep sık sık temize çekmelerinden, önceki bölümlerde yaptığı değişikliklerden, olay örgüsü ya da karakterlerle ilgili geriye dönüp yaptığı ya da yapmayı planladığı düzeltmelerden bahsediyordu. Sanırım aslında benim de çoktan bir uygulayıcısı olduğum "münzevi çalışma"nın, bu denli yoğun ifade edilmesi beni rahatsız etmişti. Oysa, bu biçimde ve bu yoğunlukta değilse bile, ben de bu dilde konuşmayı becerebildiğimi şimdi biliyorum.

Münzevi çalışma, kendine has bir zaman-mekan düzenlemesi öneren, bunlarla ve insani ilişkilerle ilgili bazı tasarruflara sahip olunmasını öngören, kimi özdisiplin, denetim stratejilerini içeren ve üretkenlik bakımından vaatleri olan bir tür "iş etiği" özelliği gösteriyor denebilir (Elias, 2011; Foucault, 2003; Weber, 2009). Ayrıca bu iş etiğinin uygulayıcıları arasında uzmanlaşma hissiyatını yaratan ve özel iletişim olanakları açan bir tür terminolojiyi de beraberinde getirdiğini söyleyebilirim. Bu

terminolojinin çıkış noktası yazmanın artık bir iş ya da proje üzerinde "çalışmak" olarak nitelendirilmeye başladığı an olabilir. Zeynep yeni bir roman yazıyor olabilir, fakat artık yeni romanı "üzerinde çalışıyordur." Orhan aklına yazılacak yeni bir fikir geldiğinde ve bu fikir biraz da olgunlaşmışsa, ilk duyduğumda biraz yadırgadığım ama sonra alıştığım ve hemen anladığım bir terim kullanır: "Çatısını oluşturdum." Uzmanlıkla ilgili terimlerin yabancı dilden olduğu gibi alınıp kullanılmasındaki tuhaf cazibeyi hepimiz biliriz. Ben zaman zaman, olay örgüsü yerine "plot" sözcüğünü kullanırım ya da müsvedde, ilk nüsha diyeceğime "first draft" derim ve anlaşıyorum. Orhan, ilk romanını bana yollarken "editöryal çalışma" benzeri bir şey yapıp yapamayacağımı sorar. Artık süreç en başından itibaren düşünülüyor, planlanıyor ve aşamaların her biri için üzerinde anlaşılabilir bir terminolojiyi barındırıyor gibidir. Örneğin; yolu, bu tarz "rasyonel yazma" öğretisinin mabetlerinden sayılabilecek yaratıcı yazarlık kurslarından ve seminerlerinden geçmiş olan Cansu yeni romanına, yoğun bir ilham anı ya da ansızın kendini içinde bulduğu bir yaratıcılık patlamasıyla değil, "karakter kartlarını" hazırlamakla başladığını söyler.

Hedefinde yaratıcılığa ulaşmak olan bir yönelim, özellikle ona ulaşmak konusunda izlenecek yol hakkında belki ancak sanatçı hakkındaki yaygın görüşler ve geçmiş metinler üzerinden elde edilebilecek, çoğunlukla kaynağı açıklanamayan ilham, eşsiz deneyimler ya da doğuştan sahip olunan yetenek, deha gibi spekülasyon sayılabilecek anlatılar dışında bir rehberden yoksundur denilebilir. Bütün bunları elde edebilmek için ne yapması gerektiğini bilmez insan ya da zaten bazılarını kendi isteğiyle elde edemeyeceği açıktır.

Münzevi çalışma, bu ucu bucağı belirsiz yolda, yaratıcı olma arzusundaki bireye doğru iz üstünde olmanın ya da eninde sonunda girilebilecek bir sapağın

mevcudiyetinin rahatlığını verir. Yaratıcılığı ve yazmayı isteyen biri; ilhamın, deneyimin verdiği beklenmedik zirvede olma ya da tamamlanma hissinin peşine düşebilir ya da böyle bir yazar olmayı tahayyül edebilir. Fakat, nasıl ulaşılacağı oldukça belirsiz bu hedeflerin görünürde olmadığı durumlarda, kendini yaratıcılığın daha az mistik bir yoluna, işini hakkıyla yapmaya gayret eden bir "profesyonel"in "çalışma" yaşamına atmayı seçebilir. Kendini, çalışmasına tutkuyla bağlanmış bir uzman gibi tahayyül etmek, bu uzmanlık alanının terminolojisiyle konuşma ayrılacağını elde etmiş gibi hissetmek ve gayretkeş bir çalışma temposunu performe etmek; yaratıcılık sürecinde tahayyül ve performans ilişkisinin bireye sağladığı olanaklardan biridir belki de.

3.2.3. Sınırları Yoklayan Yazar

"Yaklaşık 1800'den bu yana, ciddi sanatçı, şeylerin düzenini her an ihlal edebilecek bir suçludur" (Lentricchia ve McAuliffe, 2004: 32).

Modern sanatçı anlatısının inşasını doğrudan etkileyen tarihsel-toplumsal süreçlerin içerdiği yaratıcı-yıkma fikri ve onunla çeşitli derecelerden bağlantılı olduğunu düşünebileceğimiz sınır ihlali önerilerinin sanat ve sanatçıya ilişkin yaygın görüşlerin içine nasıl sindiğini yukarıdaki alıntı özlüce ifade ediyor. Söz konusu sınır ihlali önerilerinin günümüzde ne kadar itibarlı olduğu tartışmasına girmeyeceğim. Fakat öyle görünüyor ki, sanatın ve dolayısıyla sanatçının hiç değilse "muhalif" olması gerektiğine ilişkin kabul, neredeyse mutlak bir önermeymiş gibi hiç de azımsanamayacak ölçüde tekrarlanmaktadır.

Kendi yazarlık deneyimim açısından, özellikle idealize ettiğim kimi yazarların yaşam öykülerindeki aşırılıklar, aykırılıklarla kendi yaşamımı karşılaştırıp bu açıdan onlardan geri kalışının yaratıcı etkinliğime ilişkin kaygıları beraberinde getirdiğini biliyorum. Ayrıca, anlatının "sınırları zorlama oranı" ve "yaratıcılık" arasında basit ama etkili bir korelasyon kuruyormuş gibi görünen yapısının, "sanatçıya/yazara" aykırılığını olağanlaştıracak imkanlar sağladığından da söz edilebilir.

Bu araştırma boyunca yaptığım görüşmeler ve kendime dönük sorgulamalarım bana; sınırları zorlayan/aykırı sanatçı anlatısının bu yaşam öykülerine dayanan ve metinsel, insana kendini öncelleriyle karşılaştırma olanağı sunan yapısının dışında, temel kazanımın yaratıcılık olması beklenen "oyun"un çerçevesini oldukça esnek bir biçimde belirleyen bir kurgu olabileceğini düşündürdü. Sınırların zorlanması ya da ihlali fikriyle ilişkiliymiş gibi görünen düşünce ve pratiklerin, yaratıcı olma arzusunu taşıyan birey üzerinde yalnızca aykırı, olağandışı deneyimler yaşamaya zorlayan tek yönlü bir basınç oluşturduğunu düşünmüyorum. Sınırları zorlama ya da başlıkta kullandığım biçimiyle "yoklama"; genel olarak toplumsal olanla ve yine toplumsallığı çağrıştıran, içinde diğerlerinin yer aldığı bir deneyimle ilişkilendiriliyor olabilir. Fakat, en başından sınırların belirlenmesini de içeren ve onlara doğru ilerleme, yaklaşma, ihlal etme ya da uzaklaşma, geri çekilme gibi farklı yönlerdeki hareketleri de belirleyen bir taktiksel süreç olarak düşünüldüğünde, sınırları arama/yoklama düşüncesi insanın kendi başınayken, önceki bölümde sözünü ettiğimiz "münzevi çalışma" pratiğinin ortasında bile sürdürdüğü bir muhasebenin temelindeki unsur olabilir.

3.2.3.1. Risk Üzerinde Alıştırmalar

"İnsanlığın iki amacı vardır: Biri olumsuzdur ve hayatı muhafaza etmeye (ölümü engellemeye) dayanır; olumlu olan diğer amaç ise hayatın yoğunluğunu arttırmayı temel alır. Bu iki amaç birbiriyle çelişmezler. Ancak tehlikeyi göze almadan yoğunluğu arttırmak imkansızdır" (Bataille, 2014: 62).

Düzen, düzensizlik, sınırlar ve sınırların dışı, güvenlik ve tehlike gibi ikiliklerin insanların evreni anlamalarına, onun içinde kendilerini konumlandırmalarına yarayan; eylemin ve dolayısıyla toplumsal sistemin temel belirleyenlerinden kabul edildiği teorilerin varlığını biliyoruz. Bu sınıflandırma temelli teorilerin ulaştığı en etkileyici noktalardan birinin; düzen arayışının, sınırlar oluşturma eğiliminin karşısında sistemlerin bir düzensizlik alanına ihtiyaç duyduğunu ve henüz sınırlanmamış bu alanın düzeni tahrip etme potansiyelinin dışında olanaklar da içermesine yaptığı vurgu olduğunu söyleyebiliriz. Buna göre düzensizlik, o sınırların dışındaki alan, tehlikeyi içerdiği gibi gücü de kendinde barındırmaktadır (Douglas, 2007: 122).

En kaba haliyle tanımlanacak olursa bir eylemden beklenen faydanın, olası zararlarla olan ilişkisini belirleyen faktör olarak risk, sınırların dışındaki alana yapılacak bir gezintinin kılavuzu gibidir ve sanıyorum hemen her aşamasında yaratıcı faaliyet bu kılavuzla içli dışlı olmayı gerektirmektedir. Örnek olarak bu çalışmada Müzmin Bir Yabancı Olarak Yazar başlıklı bölümde kurmaya çalıştığım ilişkileri ele alalım ve basitçe bu süreçte beklenen fayda "kendi yabancılığını anlatma şansını yakalamış

bir yabancı" olabilmek ya da kısaca şöhreti elde etmektir diyelim. Olası zarar oldukça büyüktür, insan bütün ömrünü bu yolda harcayıp yine de şöhreti yakalayamayabilir ki bu aslında hiç de azımsanacak bir ihtimal değildir. Bu örnek, tek başına şöhretin hiç bir zaman arzulanmadığı varsayımı ya da yaşamdan sonra kazanılacak bir şöhretin de cazip olabileceği gibi değişkenler nedeniyle ayakları havada duruyor gibi görünebilir. Fakat sürecin hemen her aşaması kendi içinde değerlendirilmesi gereken risk faktörleri taşır. Anlama, anlatma ve anlaşılma girişimlerinin hepsi, görünürde başka olası bir zarar alma potansiyeli taşımasa da kendi başarısızlıklarından gelecek hayal kırıklığını göğüsleme zorunluluğunu göze almayı gerektirir.

Kendimi bir yaratıcı özne olarak düşündüğümde, benim şu anda yapmakta olduğum eylem bile risk yönetimimi ya da başka bir deyişle sınırlarla olan mesafemi değerlendirmemi gerektiren sıkıntılı sorgulamaya dönüşebilir. Lisansüstü eğitimimi bitirmeyi bir kenara bırakıp, yaratıcı etkinliği daha tutkulu olarak sürdürdüğümde işaret edebilecek bir yaşantıyı seçmemiş olmak risk merkezli bir değerlendirmede "aşağı" bulanabilecek bir tercih olabilir. Aynı biçimde, lisansüstü derslerimi tamamladıktan sonra üzerinde çalıştığım romana yoğunlaşarak üniversiteyle neredeyse bir sene boyunca hiç bir temas kurmamam da tersinden bir risk değerlendirmesi olarak düşünülebilir.

Benim yazarlık ve risk kavramı üzerine ilk düşüncelerimin, birlikte at yarışı izlemeye gittiğimizden daha önce söz ettiğim Orhan'ın, kolayca kendini kumara kaptırabilen ve zaman zaman bırakmak için uğraş verdiğinden bahsedecek kadar bağımlılık çağrışımı yapan hallerini fark etmemle geliştiğini söyleyebilirim. Dostoyevski ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi kumara olan düşkünlükleriyle bilinen

yazarların varlığı hatta Dostoyevski'nin otobiyografik özellikler taşıdığı düşünölen Kumarbaz'ı da meseleye olan ilgimi arttırmıştır diyebilirim. Gerçi bir popüler költür ögesi olarak sıkça karşıma çıkan kumar ve kumarbazlık imajlarının, doğal hallerini de uzun zamandır ilginç bulduğumu sanıyorum. İşin tuhaf tarafı ben hiç bir zaman ayak üstü, yasal güvence altında oynanan şans oyunlarının bile bağımlısı olmak şöyle dursun orta halli bir katılımcısı bile olmadım. Belki de hiç gidip bir piyango bileti almadığım gibi, popüler bahis oyunlarını da bir heves bir kaç kere oynayıp bıraktım. Fakat, bu oyunları günlük olarak yakından takip eden, elde kalem kağıt hesap yaparken neredeyse geri kalan dünyayla tüm ilişkisini kesmiş gibi duran Orhan gibi arkadaşlarımı hep biraz da bu hallerine imrenerek seyrettim galiba. Şimdiye kadar kumara yatkınlığım ya da bağımlı olma eğilimim görölmediği halde zaman zaman kendimi aslında bir kumarbaz olacaktımş da henüz kendime uygun kumar türüyle karşılaşmamış biri gibi hayal ederim.

Tüm bunlar bir araya geldiğinde risk olgusunun adeta buharlaştığı bir deneyim olarak kumarla, yaratıcılığa yapılan bir yatırım türü olarak yazmanın da bir çeşit kumar olup olamayacağını düşünmeye başladığımı hatırlıyorum. Orhan'a, bir kere başladı mı kazansa da kaybetse de sürdürmekten kendini alamadığı at yarışı oynama ve genel olarak kumar pratiğiyle yazmaktan vazgeçmeme inadı arasında bir ilişki olabilir mi diye sorduğumda önce hınzır hınzır güldüğünü ve sonra itiraf eder gibi "Olabilir" dediğini hatırlıyorum.

Sanıyorum Zeynep'e de benzer bir soruyu, doğrudan kumarla ilgili ne düşündüğü biçiminde sorduğumda, "İnsanlar üzerinden kumar oynuyorum, insan ilişkilerinde risk alıyorum" biçiminde, bana biraz fazla süslü, sahici gelmeyen bir

tınıda cevapladığını hatırlıyorum. Sanıyorum, bu durumun kendisine "manevi" olduğunun altını çizdiği bir heyecan verdiğini de söylemişti.

Yazar olmak, zaman zaman, ürünün ortaya çıkışı ve dolayısıyla geribildirim almak için harcanması gereken zamanın çok uzun olduğu bir çalışma biçimini benimsemek demektir. Bir roman yazmak ya da yayınlanacak hacimde bir öykü dosyası oluşturmak çoğunlukla bir yılı aşkın çaba gerektirir. Sürecin nitel bazda ölçülemeyecek güçlükleri bir tarafa bırakıldığında bile, yazar, bu kadar uzun süre adeta beraber yaşadığı, bağlandığı bir projeyi başkalarının değerlendirmesine bırakır. Büyük olasılıkla bu değerlendirmenin sonucunu da aylarca bekler ve alacağı karşılığın büyük olasılıkla "Dosyanız editörlerimiz tarafından değerlendirilmiştir. Ancak size olumlu yanıt veremediğimiz için üzgünüz. Bize gösterdiğiniz ilgi ve güvene teşekkür ederiz"den öteye geçmeyecek bir elektronik posta iletisi olabileceğini bilmek zorundadır. Bu süreç belki de, rulet masasında bahislerin alındığı anın aylara, hatta belki yıllara yayıldığı, makinenin dönmesi ve topun sizin oynadığınız bahse isabet edip etmediğinin belli olmasının da bir o kadar sürdüğü bir biçimine benzer. Eğer yazar adayımız sürecin sonunda kendisini başladığı noktada bulursa, bahis tablosuna bir pul daha sürebilmek için yeniden aylarca, belki yıllarca beklemesi gerekecektir.

Henüz bir büyük çaplı bir çalışması "olumlu yanıt almamış" ama yazmaktan vazgeçmeyen biri için, sürecin az çok buna benzeyebileceğini en azından kendi deneyimimle bağlantılı olarak kestirebiliyorum. Fakat risk yalnızca başarı, şöhret gibi makro beklentilerin yönetilmesinde kullanılan bir araç olarak kalmaz yaratıcı özne için; sınırların zorlanması beklentisi, bunun olanaklarının gözetilmesi, değerlendirilmesi ve eyleme geçilip geçilmeyeceğinin kestirilmesi hem sürecin diğer

halkaları hem de hayatın, ilk bakışta pek de yaratıcılıkla bağlantılı görülmeyecek alanlarında da etkili olur.

Kendimi, karşı cinsten biriyle riskli olabilecek bir ilişkiyi kurup kurmamak üzere düşüncelere dalmış ve belki de bu riski göze almamamın, bu deneyimi yaşamamayı tercih etmemin sanki bu durum yaratıcılığımı hanel getirecekmiş gibi hissettirdiği bir basınç altında bulunduğum zamanları hatırlıyorum. Nihayetinde riski almayı göze almış ve sonuçlarına katlanmıştım. Bu belki de benim önüme serilmiş bir tehlikeye atılma fırsatıydı. Sonradan düşündüğümde önceki ilişkilerimin bazılarında haddinden fazla sültilman bulunduğum gelecek beklentilerinin beni ilişkiyi tehlikeye atıp atmama sorgulamalarına götüren bir tür zorlama yaratmış olabileceğini fark ettim. Henüz "profesyonelce" çalışmaya koyulmamış ama hayallerini hep bir yaratıcılık kariyeri üzerine kuran oldukça genç bir adamken, birlikte olduğum kadınla eğer hiç ayrılmayacak olursam kadınlarla ilgili deneyimimin eksik kalacağı kaygısını zaman zaman yaşadığımı hatırlıyorum. O zamanlardaki inancımaya göre bir yazar kadınlarla ilgili deneyim sahibi olmalı, onları "sıradan" insanlardan daha iyi tanımalıydı ve bu tarz bir deneyimi asla ömrü boyunca tek bir kadına duyulan bağıllıkla elde edemezdi. Bugünden baktığımda bu düşüncelerimi epeyce sığ buluyorum, fakat sınırları zorlama örüntüsünün yaratıcılıkla doğrudan bağlantılı görünmeyen tercihler konusunda bile ne denli etkili olabileceğini anlatmak için bu iyi bir örnektir diye düşünüyorum. Sonuçta deneyim uğruna bir bağıllığı, bir aşk ilişkisini sonlandırmayı düşünmek, belli riskleri göze almayı gerektirir.

Karşı cinsle ya da romantik veya cinsel olarak arzulanan özneye kurulan ilişkilerin sınırları zorlama veya arama yönelimi açısından, tıpkı "inziva"ya giden kırılma anlarını yaratma örüntüsünde olduğu gibi özel bir bağlantısı olabileceğini

düşünüyorum. Her şeyden önce, sürüp gideceği öngörülen bir yaratıcılık girişimine kaynaklık eden kırılma anını oluşturacak kadar önem kazanan ve bazen kolayca "saplantılı" seyrettiği söylenebilen bir deneyim tasarımının kendi başına "sınırları zorlamak"la alakalı olduğu söylenebilir. Fakat devam eden ilişkiler de sınırları gözetleme, kestirme, riski kullanma etkinliği için elverişli bir zemin olabilir.

Araştırmam boyunca Zeynep'le her görüşmemizde mutlaka gündeme gelen ve benim için zaman zaman sıkıcı bir hal alan bir konu vardı. Bir süredir evli bir adamla ilişki yaşıyordu ve laf dönüp dolaşıp bir şekilde bu ilişkinin seyrine, adamın karısı, çocuklarından Zeynep'in vicdani muhasebelerine ve ilişkiye dair başkaca bir sürü ayrıntıya geliyordu. Bir ara, bu ilişki devam etmekteyken kendisine ilgi duyan başka biriyle de görüşüp görüşmemek konusunda kararsızlık yaşadığından bahsettiğini, başkaca ayrıntılarla birlikte bana adamın fotoğraflarını gösterdiğini hatırlıyorum. Bu elbette bir taraftan iki arkadaşın ara sıra buluştuklarında, anlatacak daha ilginç bir şeyleri olduğunu düşünenin anlatmaktan geri durmaması biçimindeki olağan bir iletişimi ifade ediyordu. Fakat Zeynep'in anlattıkları biraz da, kimi sınırları ihlal eden bir ilişki yaşıyor olmanın övücünü yaşıyormuş hissini uyandırıyor bende. Benzer bir övünme refleksini ben de, kendim ve dinleyenlere göre çizgi dışı sayılabilecek deneyimlerimden söz ederken gösterdiğimi bildiğim için bu çıkarımı yapmaktan çekinmiyorum. Ayrıca söz konusu olan sadece Zeynep'in göreceli olarak sınırları zorlayan, pek çok riski içinde barındıran ilişkisiyle övünmesi değildi. Üzerinde çalışmakta olduğu roman da birebir bu ilişkiyle ilgiliydi. Romandaki karakterlerden biri ilişkide olduğu adamı, diğeri karısını, bir diğeri de kendisini temsil ediyordu. Yani aslında romanı üzerine konuştuğumuzda da bu ilişki üzerine konuşuyorduk,

kaçışımız yoktu. Sınırları ihlal ettiği söylenebilecek bir deneyim, dolaysızca yaratıcı çıktıya dönüştürülüyordu.

Daha önce Zeynep'in yazdığı ilk romanı da biten bir ilişkinin ardından, hikaye bazında bu sonuncusu kadar doğrudan olmasa da, o ayrılığın duygusal yoğunluğunu "kullanarak" yazdığını itiraf ettiğini söylemiştim. Zeynep'in kendisi de "sanat"la uğraşan o ayrıldığı sevgilisiyle ilişkisi bitmeden önce, cinsel olarak ve "sadakat" bağlamında yoğun tartışmalar yaşadıklarını hatırlıyorum. Söz konusu olanın "aldatma-aldatılma" temalı bir münakaşa olmadığını belirtmek isterim. Bu tartışma daha çok, şimdiki popüler tabirle "açık ilişki" yaşamak ya da kendilerininkini bu tür bir ilişkiye evriltmek üzerineydi. Zeynep'in sevgilisi başka bir kadınla yatmak istiyordu ve bu kadının kim olduğundan bunu ne zaman yapacaklarına kadar bir dizi bilgiyi Zeynep'le de paylaşıyordu. O zamanlar ikisi de arkadaşım olduğu için tartışmayı yakından izleyebilmişim. Daha sonra ayrıntılarına burada girmemin gereksiz olacağını düşündüğüm biçimde işler sarpa sarmıştı. Fakat, Zeynep'in başlangıçta böyle bir ilişkiyi onaylayacakmış gibi davrandığını söyleyebilirim. İki "sanatçı" olarak kendi ilişkilerinin sınırlarını da zorluyor ya da zorlayabileceklerini ispat etmeye çalışıyor gibiydiler.

Zeynep'in, "üzerlerinde bir çeşit kumar oynadığını" ve bundan "manevi bir heyecan" duyduğunu söylerken biraz da övünür görüldüğü insan ilişkileri açısından riskin kullanımının dışında, ben de kendimi daha risksiz bir yaşamı tercih ettiğimi çağrıştıran tüm yönelimlerim bakımından yoğun bir özeleştiriye genel olarak mahkum ettiğimi hissettiğimi söyleyebilirim. Aslında kendi deneyimim ve düşüncelerim bakımından bunun yaratıcı etkinlikle nasıl bir bağ kurduğunu analitik bir düzlemde açıklamam kolay değil. Modern sanatçı anlatısına katılmış ve benim

için hayranlık uyandıran öncüller olmuş kimi yazarların yaşam öyküleri ile birleşerek kendimle ilgili değerlendirmelere sinen bu özeleştirilerin, çoğunlukla yaratıcılığım ile ilişkin bir başarı / başarısızlık öngörüsü oluşturmaya bağlandığını söyleyebilirim. Örneğin, komşu bir ülkede yaşanan iç savaşa bir olanağını bulup, gönüllü bir savaş muhabiri olarak gidip tanık olmayı tercih etmiş olmamanın, dolayısıyla epeyce yüksek görünen bir riski almaya gönüllü olmamanın, insanı yaratıcılığıyla ilgili anlık da olsa karamsarlığa sürükleyecek bir sorgulamaya sebep olabilmesi şaşırtıcıdır. Belki, savaş gibi büyük ölçekli bir yıkıma tanık olmayı göze alıp almamak arasındaki sorgulama oldukça üst perdedendir, fakat bireyin yaratıcılık ve "göze almak" arasında kurduğunu düşündüğüm bağlantının gündelik hayatın daha küçük kesitlerine, ayrıntılarına sızacak kadar genişletilmesi de mümkündür. Yaratıcılık gücüne sahip olduğuna ilişkin duyulacak güvenin, çok çeşitli durumlarda "göze almak"la bir biçimde ilişkilendirildiğini düşünüyorum.

Sınırları zorlama, yoklama, ihlal etme düşünce ve pratikleri neredeyse her tür eylemi, yaşamın her alanını kapsayacak genişliktedir. Diğer insanlarla, toplumla, yasalarla, normlarla, sınırları belirlenmiş hemen her şeyle temasında rotasını belirlemek üzere bir refleks göstermek belki bütün insanları ilgilendirecek bir problemdir. Fakat söz konusu yaratıcı faaliyet ve dolayısıyla yazarlık olduğunda "risk"in göze alınıp alınmadığı diğerlerine göre daha yakıcı bir sorgulama yaratabilir. İnsan "münzevi çalışma" alanında kendi sınırlarını arayabilir, zorlama çabasına girebilir. Kendi yabancılığının, yalnızlığın sınırlarını zorlayabilir. Geçmişe bağlılığın, yıllar önce yaşanmış bir sarsıntıya sadakatin sınırları zorlanabilir. Liste böyle uzayıp gidecektir, zorlanabilecek sınırların da yoklanabilecek bir sınırının olması ironiktir. Kumar oynamak gibi, uyuşturucu madde kullanmak gibi ya da riskli

olduğu düşünölen cinsel serüvenler yaşamak gibi gündelik pratikler, yaratıcı gücü elde etmek için sınırların ötesine atılıp atılmamayı belki herkesten daha çok hesap etmek zorunda kalanlar için sanki "riskin olağanlaşması" arzusuna hizmet eden alıştırmalar gibidir.

Sınırları zorlamak, yaratıcılığın peşinde olanlar için biteviye sürüp giden, yeniden yeniden tekrarlanan bir meydan okuma gibidir, sınırları gerçekten ihlal edebilmiş olanlarsa modern anlatının akıbeti delilik ya da intihar olan sanatçıları olarak algılanabilir. Gerçek hayatta esaslı bir delilik ya da intihar, öyle adım başı rastlanan bir şey değildir, oysa risk yaratıcılığı arzulayan birey ve sınırlar arasında sürüp giden mücadeleyi esnetir. Belki delirmez ve intihar ederek sınırları toptan bertaraf edemezsiniz ama yakın çevrenizden kimsenin gitmediğı pavyondan bozma birahanelere ara sıra uğrarsınız ya da sokaktaki tehlikeli görünümlü bir yabancıyla, bir evsizle, gece yarısı ıssız bir sokakta sohbete dalarsınız. Hayat kadınlarıyla beraber olur ve içlerinden biri kendisiyle seyahate çıkmanızı teklif edince, sınırları daha fazla zorlayıp zorlayamayacağınızı sorgularsınız. Zorlanacak sınırlar ve alınacak ya da alınıp alınamayacağı tartışılacak risklerin çitası oldukça öznelir.

Modern sanatçı anlatısı ve ona içkin yaygın görüşlerin, sınırlarda gezinen ve hatta onları ihlal eden sanatçısının belki hatları keskin olmayan bir eskizine benzeyen görüntüsüyle birleştğinde, yaratıcılığı yakalamaya çalışan bireyin risk etrafındaki hareketinin de oldukça dinamik ve dolambaçlı bir biçim aldığı düşünülebilir. Bireyin kendi risk alabilirliği, dolayısıyla sınırlara yaklaşabilirliğiyle ilgili tahayyüllerinin ve bu tahayyüllerin inşa ediciliğı ya da eleştireliliğı altında gelişen performansların, belki de somut olarak zarara uğrama potansiyelini en çok barındıranlar olması, risklerin özneliliğıyle de birleştğinde; yaratıcık arayışının bu alanında tahayyül ve performans

arasındaki üretken mesafenin daha da bir pamuk ipliğine bağlı hale gelmesine neden oluyormuş gibi görünüyor.

Kendimi bir pavyon masasında ve mekanda çalışan kadınlardan birini masamda bulduğum geceyi hatırlıyorum. Bu tür mekanlara gündelik olarak giden insanlar da vardır ve bu durum olağandır onlar için. Benim içinse sınırların zorlandığı bir deneyimdi ve ayaklarım beni oraya sürüklerken zihnimdeki pek çok sestten birinin "yazarsın sen, yazarsın" diye sayıkladığını oldukça iyi hatırlıyorum. Hatta karşımdaki kadın oraya gelen tiplere hiç benzemediğimden dem vurup, ne iş yaptığımı sorduğunda sarhoşluktan peltekleşmiş ağızla "yazarım ben" diye cevaplarırken, içten içe kendimle övündüğümü de.

3.2.3.2. Sınırları Yitirme Olasılığı

"Tehlikeli oyunlar oynamak istiyor insan; bir yandan da kılına zarar gelsin istemiyor" (Atay, 2010: 259).

Oğuz Atay, roman boyunca bir anlamda "sınırları yitirisi"ni sahnelediği ünlü karakteri Hikmet Benol'a kurduruyor yukarıdaki cümleyi. Başlı başına bir eğretileme olarak işlendiği düşünülse bile, Hikmet'in zihninde neredeyse algısının bütün katmanlarına temas eden bir piyes yazma pratiğini, zamanla kendisini de bu piyesin kahramanlarından biri olarak kurgulayacak kadar ilerlettiğini biliyoruz. Nihayetinde intihar ile sonuçlanacak bu düşünce çizgisinin, bir roman karakterini psikiyatrinin araçlarını kullanarak çözümlemeyi uygun bulan bir anlayışın elinde pek çok "teşhis"e gebe olacağını da tahmin edebiliriz. Böyle bir yaklaşıma göre Hikmet, en genel

biçimiyle "psikoz"lu bir karakter olacaktır. Bu ifadenin "sıradan" insan için, günlük dildeki karşılığı ise söz konusu karakterin eni konu "deli" olduğudur diyebiliriz.

Sanat ve yaratıcılık gibi olgular üzerine geliştirilen psikoloji temelli yaklaşımların uzun yıllar boyunca dolaşımında kaldığını ve günümüzde de hala gündemde olduğunu biliyoruz. Nevroz, psikoz, normal, patolojik gibi kategoriler üzerinden ilerleyen ve deliler hakkında geliştirilen toplumsal teamüllerin tarihsel gelişiminden, günümüzde psikiyatrinin de bir "anlatı" olarak yaygınlaşmasına varacak geniş tartışmaya girmek niyetinde değilim. Psikiyatrik teşhislerin geçerliliği ya da bunların sanatsal yaratıcılığa etkisi hakkında da bir görüş belirtmiyorum. Öyleyse sınırları yitirme olasılığı biçimindeki bu bölüme neden doğrudan delilik ve psikiyatri göndermesi içeren sözler ederek başladığım sorgulanabilir. Bunun bir nedeni, sınırları yitirme fikrinin pratikteki önemli karşılıklarından birinin --adına ister psikoz ister, delilik deyin- böylesi bir askıda kalma hali olmasıdır.

"Yaratıcı girişimlerde imgelem biçimle yan yana çalışır. Bu girişimler başarılı olduğunda, bu başarı, imgelemin biçime kendi vitalitesini aşlamış olmasından gelir. Soru: İmgelemimizi nereye kadar salabiliriz? Dizginleri ona bırakabilir miyiz? Düşünülemez düşünmeye cesaret edebilir miyiz? Yeni görünümlere gebe kalıp, onların içinde düşüp kalkmaya cesaret edebilir miyiz?

Böylesi zamanlarda dünyadaki yerimiz yitirme, tümünden soyutlanma tehlikesiyle yüz yüze geliriz.(...) Kendimizi gerçeklik dediğimiz şeye oturtmamızı sağlayan sınırlarımızı yitirecek miyiz? Bu, yine, biçim sorunudur, ya da başka bir deyişle, sınırların farkına varma sorunu.

Psikolojik dille konuşursak, bu, birçok kişinin psikoz (çıldırdı) olarak yaşadığı durumdur" (May, 2015: 131-132).

Bu durumda delirmek, eğer ortada sınırları yitirmekle ilgili bir endişe varsa, insanlar için önemli bir ölçüt olabilir diye düşünüyorum. İkinci nedense, çok basit bir formül ve oldukça yaygın bir inancın, bir kabulün ortada olmasıdır: "Delilik ve dahilik arasında ince bir çizgi vardır." Modern anlatı, böyle deliliğin kıyısında gezinen dehalarla doludur ve yazar olmak isteyen biri için de ideal öncüller çoğunlukla bunlardır.

Bu bölümü yazmanın yukarıda değindiğim, psikiyatri tartışmalarından kaçınmak ama bir yandan da ne kadar güçlü olduğunu kestiremesem de pratikte karşıma çıktığını düşündüğüm bazı örüntüleri atlamamak arasında düştüğüm ikilemden dolayı benim için oldukça zorlu olduğunu belirtmek istiyorum. Yakın bir arkadaşım olduğuna daha önce değindiğim Orhan'ın psikiyatrik bir müdahale gerektirecek düzeyde "delirişi" ve bu sürece de epey yakından tanıklık etmiş olmam bir tarafa; psikiyatrinin gündelik yaşama iyiden iyiye sızdığı, televizyonlardaki sabah programlarında sık sık psikologların boy gösterdiği, beş yaşındaki anaokulu çocuklarından, "finallerine çalışmakta zorlanan" üniversite öğrencilerine hemen herkesin "dikkat eksikliği ve hiperaktivite bozukluğun"dan muzdarip olarak ilaç kullandığı bir dönemde yaşıyor olmamızın da etkisi gözlemlerime sinmiş bir faktör olabileceğini belirtmek istiyorum.

Kendi kendine teşhis koymanın, psikiyatrik çareler aramanın böyle yaygın olduğu bir dönemde sanatsal yaratıcılık peşindeki insanların bu söylem alanıyla herhangi bir nedenle özel bir bağ kurmuş olabileceklerini iddia etmenin güçlüğünü

anlayabilirsiniz. Fakat, benim yaptığım görüşmelerde dikkatimi çeken de hemen her bilgi vericimin kendisi hakkında teşhis tahminlerine, doğrudan psikiyatrik tanılar ya da adı tam konulamamış tuhafliklar biçiminde sahip oluşuydu.

Kendi dünya görüşüm açısından modern tıp, psikiyatri gibi disiplinlere en azından bunları sarsılmaz otoriteler, yol göstericiler olarak görmeyecek mesafede yaklaştığımı söyleyebilirim. Oysa araştırma kapsamında görüştüğüm insanlarla tam olarak aynı tonda olmasa da benzer bir yönelimi benim de taşıdığımı düşünüyorum. Eleştirdiğim ve o kadar da güvenilir bulmadığım bu disiplinlerin bir reçete formunda sadeleştirdikleri bilgiye erişmek, tanı kılavuzlarından alınma pasajlara göz gezdirmek benim için bir hobi gibiydi hayatımın bir döneminde. Uzun yıllardır tanıdığım ve zihinsel olarak çarpıcı ortaklıklar yakaladığımızı düşündüğüm yakın bir arkadaşımla birbirimize teşhisler koyduğumuz ve bu teşhisler üzerinden deneyimlerimizi çözümlediğimiz bir pratiği oyun gibi sürdürdüğümüzü hatırlıyorum. Bu arkadaşım yaşadığı sarsıcı bir olaydan sonra, "kafa doktoru" dediği psikiyatristlere başvurmak zorunda kalmış ve sonrasında ısrarla benim de bir psikiyatriste gitmem gerektiğini vurgulayıp durmuştu. Ben elbette, "prensiplerimden ödün vermedim" ve arkadaşımın paylaştığımızı düşündüğü sorunların çözümü için ruh sağlığı profesyonellerine başvurmadım. Fazlaca iddialı olmadan kendisi de roman yazma denemelerine girişmiş olan bu arkadaşım şimdi bir araya gelecek olsak, kendi yaşantılarımızı psikiyatrik reçeteler yoluyla kritik etme oyununu sürdüreceğimizi ve onun da ısrarla beni profesyonellere yönlendirmeye çalışacağını biliyorum.

Sanıyorum, hem kendi başıma hem de yukarıda bahsettiğime benzer "özel" arkadaşlarımla zaman zaman giriştiğimiz bu çaba, benim açımdan adı konulmuş ve genelleştirilmiş yani başka insanlarla da paylaşılan bir "anormal"liğe sahip olduğunu

"yalancıkdan" da bilmenin verdiği hazla ilgiliydi. Fakat ben bir yazar olarak, ruhsal açıdan bir farklılığa, bir tuhaflığa sahip olmanın mutlaklığı kabulünün de bu hazzla katkıda bulunmuş olabileceğini düşünüyorum. Bu noktada sınırları yitirme olasılığının varlığı olumlu yönüyle karşımıza çıkıyor diye düşünüyorum. Sanatçılık, yazarlık iddiasındaki bir insan için potansiyel bir deliliğin varlığı bir tür mağruriyet gerekçesi olarak karşımıza çıkabilir.

Rezzan'a yazmaya ilişkin hatıralarını, yazmaya nasıl başladığını sorduğumda, çocukken sürdürdüğü günlük tutma pratiğinden söz etmişti. Çocukken günlük tutmak, bir insanın yazıyla ilk bağlarını kurması konusunda sıradan sayılabilecek bir örnek olabilir. Fakat, Rezzan'ın iddiası bu günlük tutma tarzının pek de "normal" olmadığı yönündeydi. Daha okuma-yazmayı öğrendiği ilk yıllarda oturup saatlerce ve sayfalarca, gün boyu düşündüğü ve yaşadığı her şeyi bütün ayrıntılarıyla yazdığı bir pratikten bahsediyordu, asıl vurgulanan bu pratiğin sıradışılığıydı. Rezzan'a göre "kendini bildi bileli" yazıyordu ve bu sıradışı günlük tutma tarzı onun "yazar"lığının erken bir emaresi gibiydi. Ayrıca bana "panik atağı" olduğundan, kediyle yaşamının panik atağını hafiflettiğinden, yoğun ve karşıt uçlarda duygulanımlar yaşadığından bahsetti. Sanıyorum ben özel bir soru yöneltmeden kendiliğinden yaptı bunu ve bu tür sorunlara sahip olmaktan dolayı mağrur değildiyse bile, tavrı derin bir rahatsızlık duyduğu izlenimini de vermiyordu.

Önceki bölümlerde bana, kendisinde olduğunu düşündüğü bir "intihar psikozu"ndan söz ettiğini belirttiğim Zeynep'in bu ruhsal hastalık potansiyelinden beslenen mağruriyet duygusunu bana daha açık hissettirdiğini söyleyebilirim. Bu konuda iddialı olmam mümkün değil ama belki de bu mağruriyet yalnızca ruhsal değil fiziksel hastalık olasılıklarını da kapsıyordu. Bir görüşmemizde Zeynep'in özel

bir görüntüleme merkezinde "MR" çektiğini hatırlıyorum. Bu merkeze birlikte gitmiştik ve görüntülenecek olan Zeynep'in beyniydi, elbette açıktan beyinde bir sorun olması ihtimaliyle övündüğünü söylemiyorum ama "zaman zaman başının döndüğünü, doktorun beyniyle ilgili bir problem olabileceğini söylediğini" açıklarken ki tavrı bende bu hissi uyandırdı diyebilirim. Ben bu bağlantıyı sonradan kurdum ve elbette böyle bir hastalık şüphesi tesadüfen de karşıma çıkmış olabilir. Fakat, ortada olanın başka bir organ değil de beyin olmasının yarattığı hissin anlamlı olabileceğini düşünüyorum. Zira bölümün başında alıntı yaptığım Oğuz Atay'ın ölüm nedeninin beyin tümörü olmasıyla ilgili ironik dokundurmalar da zaman zaman rast gelmişliğim vardır. Zeynep'le birlikte görüntüleme merkezinden çıktıktan sonra ettiğimiz sohbetin ardından aldığım nottan bir bölümü doğrudan aktarıyorum:

"Bir de yazarken, yazdığı gerçekliğin problemlerinin kendi reel problemlerinin önüne geçtiğini söyledi. Zannedersem bir tür çoklu kişilik bağlantısı kuracaktı. Ben derinleştirmesine fırsat vermedim, arada kaynadı. Çok erken bir çıkarım belki ama bu kızda bir 'patoloji sevgisi' var gibi geliyor. Ama bakalım..."

Ben hala bu çıkarımı savunmak için yeterince veriye sahip olduğumu düşünmüyorum. Ama o zamanlar adına patoloji sevgisi dediğim şeyin, sınırları yitirme olasılığına yakın olmaktan kaynaklanan ve benim yine yalnızca sezdiğimi iddia edebileceğim o mağrur havayla ilgili olabileceğini söyleyebilirim. Öyleyse, sınırları yitirme potansiyelini taşıyan bir karakter olmak sanatsal yaratıcılık iddiasındaki bireyler açısından hoş görülen, cesaret veren hatta belki de bundan bir parça onur duyulan bir olanak mıdır sadece? Özgün, şaşırtıcı, özel bir ürün ortaya çıkarması beklenen bir beyin ya da deneyim, algı üzerinden genişletilecek olursa belki de tüm bir bedenin de "özel" olması mı beklenir?

Ben, bu noktada yine yoğunlaşmış bir karışıklığın yürürlükte olduğunu iddia edeceğim. Sınırları yitirmekle sonuçlanabilecek her tür potansiyelin; yoğun ruhsal dalgalanmaların, gerçeklikten kopuş hissi yaratan anların ya da varlığı düşünülen bedensel farklılıkların yalnızca olumlu kutba yerleştirdiğim mağruriyet hissini değil, yoğun bir endişeyi de beraberinde getirebileceğini düşünüyorum. "Bir an çıldıracak gibi hissettim.", "Ellerime baktım sanki bana ait değillermiş gibiydi.", "Zaman zaman tam anlamıyla yazdığım karakterlerle birlikte yaşıyormuşum gibi oluyor." gibi cümleleri kurduracak deneyimleri yaşamamanın bir yazar için tatmin edici olması şaşırtıcı değildir. Fakat sanıyorum bu tür deneyimler, yaşanmalarının ardından sınırlar hala korunabildiği sürece gerçekten övünç kaynağı olabilirler. Deneyimlendikleri anda değil; söze dönüştükleri, anlatılabilecek parçalar haline geldikleri anda ehlileşirler.

Uzun süredir tanıyor olsa da, başka bir insanı evine sokmakta gerçekten zorlandığını fark ettiğim Cansu'nun ortada en azından benimle paylaşabileceği geçerli bir neden yokken bir ağlama nöbetine tutulması ve içinde bulunduğu durumu bana ancak "şuramda göğsümün içinde kocaman bir boşluk var, geçmiyor, geçmeyecek diye korkuyorum" diye açıklaması aklıma geliyor. Ya da gündelik gerçeklikten belli seviyelerde koptuğu atakları bir kaç kez yaşamış olan Orhan'ın, o dönemlerdeki sanrılarını bana detaylarıyla anlatışı. Sanatsal yaratıcılık peşinde olan insanlar olarak ikisinin de hiç de bu deneyimlerle övünecek halde olmadıklarını tahmin edebilirsiniz. Gerçi Orhan, yaşadığı deneyimi kendi üretimi açısından bir tür hammaddeye dönüştürme planları da yapıyor, sık sık bana merkezinde aslında karakterlerden birinin sanrısı olan bir komplonun işlediği hikaye taslaklarından söz ediyordu. Fakat bana kalırsa ikisi de, yaşadıkları deneyimi en azından ürkütücü

buluyorlardı, tekrarlanmasından ya da bir daha o durumdan kurtulamamaktan da yoğun bir endişe duyuyorlardı. Var olduğu düşünölen bir potansiyel olarak olumlu bulunduğu düşünölebilecek sınırları yitirme fikri, gelip geçici de olsa gerçekleştiğı ya da gerçekleşmeye yakın olduğu hissedildiğı anlarda bu özelliğini yitiriyormuş gibi görünüyor. Her şeyden önce böyle deneyimlerin yaşandığı anların çoğunlukla üretim için elverişli olmadığı anlaşıyor. Bir sanrının etkisiyle yerinde duramayan, oradan oraya sürüklenen ya da ciğerlerine oturmuş boşluğun pençesinde, bir sonraki gözyaşı dalgasının ne zaman geleceğini kestirmek için diken üstünde, tetikte olan bir insanın yazmayı sürdürmesi kolay değildir. Ayrıca bu tür durumlardan kurtulmak için başvurulmak zorunda kalınan medikal yöntemlerin de yaratıcılığa sekte vurduğu iddiasına ve dolayısıyla bundan doğan endişeye de sıkça rastlanır.

Yukarıdaki örnekler kadar yakıcı ya da dışarıdan gözlemlenebilir biçimde değilse bile ben de benzer deneyimler yaşadım. Yakından tanıyan çoğu insanın beni kolaylıkla "melankolik" olarak nitelendirmesine yok açan kimi özelliklere sahibim ve zaman zaman o "melankoli"yi oldukça ağır, boğucu bir seviyede yaşadığımı düşündüğüm dönemler geçiririm. Bu dönemlerin bazıları, en yoğunları, benim de "Acaba çıldırırım mıyım?" sorusunu içimden geçirdiğim anlara gebedir. Elbette bu soruyu, yalnızca yaratıcılık arayışında olan insanların kendilerine sorduğunu iddia etmiyorum. Fakat bu soruyu kendine sorma anlarında özellikle ortaya çıktığını düşündüğüm ikili yönünün sanatsal yaratıcılık arayışındaki insanlar için özel bir örüntü oluşturuyor olabileceğini düşünüyorum. Yakın zamanlarda, bana göre yersizce soğukkanlılığımı yitirdiğimi ve bunun fiziksel etkilerini hissettiğimi fark ettiren deneyimler ve üstesinden gelmekte güçlük çektiğim bir uykuya dalma problemi yaşadım. Kaynağı kestirilemeyen derin bir hüzne boğulmanın, uykusuzluk

çekmenin ya da değiştirme olanağı olmayan bazı dūřünceleri istençsizce yinelemenin belki dönem dönem gerçeklikten kopup kendine zarar verme olasılığı yüksek maceralar yaşayan Orhan kadar olmasa da bana pratikte bazı dezavantajlar yarattığının farkındayım. Ayrıca, sınırları yitirme olasılığını bana hatırlatan bu deneyimleri en yoğun yaşadığım bazı anlarda gerçekten korktuğumu, bende ciddi bir tuhafılık olduğu ve bunun üstesinden gelememe fikrinin beni oldukça kaygılandırıldığını hatırlıyorum. Fakat aynı zamanda bu deneyimleri, varlıklarını hafifçe hissettirdikleri ya da geçip gittikleri anlarda yaratıcılığım açısından olumlu hatta belki zaman zaman gerekli olarak düşündüğümü de biliyorum. Yani, örneğin saplantılı olmak aynı anda hem pratikte yaşanan bazı güçlüklerin sebebi ve bir ıstırap kaynağı olarak hem de yaratıcı bir insan olmanın doğal gerekliliği olarak algılanabiliyor.

Zaman zaman Orhan'a, "Yazdıkların basılırsa yaşadın, artık bir de delirdiğine göre amma havalı olursun" diye takıldığımı hatırlıyorum. Başka bir arkadaşım da "İyi ki sen delirmiyorsun, senin deliliğin bu Orhan'inkine de benzemez. Sen hiç zapt olmazsın." dediğinde söylediklerinin içten içe hoşuma gittiğini de. Sanıyorum bu aynı zamanda Orhan'ın gerçek bir deneyime sahip olmasına karşın, benim sınırları yitirme ve dolayısıyla yaratıcılık potansiyelim onunkinden daha yüksek olduğuna dair bir değerlendirme, bir nevi övgü sözü olarak algılanıyor.

Bu noktada gözden kaçırılmaması gereken bir nokta da delinin yalnızca patolojik bir birey olarak değil, toplumsal koşullar ve gerçeklikle ilişkilendirilebilecek boyutları olan ironik bir figür olarak da ele alınabileceğidir. Delirmek sadece gerçeklik algısı ve deneyiminin kırıldığını bireysel bir duruma gönderme yapmak zorunda değildir. Toplumu var olan vahameti içinde görmeye

dayanamadığı için deliren, deli olarak yaftalanan ya da bu pozisyonu bir ironi kaynağı olarak kullanan karakter de toplumsal boyutlu bir deliliğin sembolü olabilir. Bölümün başında alıntılanan Hikmet Benol gibi, diğer Oğuz Atay karakterleri de söz konusu sembolik kullanımın iyi birer örnekleridir. Bu türden bir ironiye erişmenin olanaklarını elde etme ihtiyacı ve olasılığı da, yaratıcılık alanında güç kazanma isteğini taşıyan birey için toplumsal bağlamda delilikle kurulan anlamlı bir ilişki olabilir.

Sanatın, normal-anormal gibi söylemsel kategoriler arasında serbestçe dolaşma olanağı elde etmiş, bu kategoriler arasındaki keskin çizgileri yumuşatmaya hizmet eden ve dolayısıyla bir tür bulunması zorunlu ihtilaf alanı işlevi görüyor olabileceği düşüncesi ilginçtir. Sınırları yitirme olasılığı ve bu olasılığın potansiyel olarak bir tür mağruriyet sebebi olabilen, dolayısıyla yaratıcılık eylemi bakımından bir olanak haline gelen bir yanı varmış gibi görünüyor. Fakat aynı zamanda bu olasılığın gerçekleşmesine yaklaşıldığının sanıldığı anlarda kendi pratik dezavantajlarını ve endişelerini yaratan bir engel olarak da yaratıcı olma yönelimindeki bireylerin karşısına çıkıyor gibi. Bu durum, sanatın normal ve anormal kategorileri arasındaki özel konumunu yeniden akla getiriyor. Aynı zamanda yaratıcılığın da en muteber ifade alanı olarak düşünülen Sanatın kazanmış olabileceği söz konusu bu özel konum, yaratıcı olmayı hedefleyen bireylerin de benzer bir geçişkenliği taşımasını öngörüyor olabilir mi?

Kesin olarak yanıtlanması kolay olmasa da ben bu soruyu sormanın anlamlı olduğunu düşünüyorum. Sınırları kestirmek, merkezinde sınırlara yönelik hareketin yer aldığı bir oyunu riski olağanlaştırma pratikleri yaparak sürdürmek, yaratıcı bireye modern sanatçı anlatısından destek alarak yüklenen bir rol olabilir. Sınırları yitirme

potansiyelini taşımak ama aynı zamanda yine anlatıdan aldığı destekle olumlanan bu potansiyelin harekete geçmesi, gerçeğe dönüşmesinden duyulan yoğun kaygıyı da göğüslemek yaratıcı olmayı hedefleyen bireyin omuzlarındaki bir yük olarak düşünülebilir. Öyle görünüyor ki o hem, "tehlikeli oyunlar oynamayı istemeli", en azından bu potansiyeli içinde barındırdığına kendini inandırma olanakları bulmalı, hem de bu potansiyelin başına açabileceği dertlerin verdiği endişeye katlanmalıdır. Eğer, oynadığı tehlikeli oyunların sonu sınırları yitirmeye varacak olursa; hiç değilse asıl arzusundan, yaratıcılığını sürdürme olanağından yoksun olma tehdidiyle karşı karşıya kalacaktır çünkü.

3.3. Yaratıcılık Siyaseti

Kendini bir sanatsal ifade sahibi ya da bir sanatsal ifadenin temsiline aday olarak gören, hayal eden veya hayal etmeyi arzulayan bilgi vericilerimin ve benim; gündelik deneyimler, bu deneyimin içinde yapılan planlar, hamleler, hissedilenler bazında özellikle modern sanatçı anlatısıyla kesişen kimi örüntülere başvurarak şekillendirilmiş öyküsünü, en azından araştırmanın maddi sınırları içinde erişebildiğim kadarıyla aktardığımı zannediyorum. Bu öykünün içinde, sanatsal üretimin ya da bu üretim potansiyelinin sınanmasının gerektiği hemen her anda oldukça kritik bir kavram, bir yönelim, eylem olarak yaratıcılık ile karşılaştığımı söyleyebilirim. Yaratıcılık, bütün sanatçılar, araştırma özelinde de yazarlar için her şeyin başlangıcında ve devamındaki temel hedef; kazanılması ve sürdürülmesi ya da bir şekilde ortaya çıkması beklenen bir durum olarak görülüyor. Sanat tarihçileri ile eleştirmenleri ve modern sanat söyleminin inşacı unsurlarından psikanalistlerin, ya

kaynağı belirsiz bir gizem perdesinin arkasında ya da bazı bireysel arazların yan ürünleri olarak tasavvur ettikleri bu özelliği, bireysel ve toplumsal yönleri olan bir eylem olarak ele almanın mümkün olduğunu iddia ediyorum. Yaratıcılığın bu biçimde ele alınışı; bir nevi eylemin gerçekleştiği pratik ve zihinsel, duygusal evreni anlamının da yollarını açacaktır ve modern sanat anlatısı da bu evrenin bir parçası olarak yerine oturmaktadır diye düşünüyorum.

Her eylem gibi yaratıcılık da, kendisini gerçekleştirmeye yönelik aktörler açısından hem tahayyüllü, hem de eylemin pratik görünümü olarak performansı içerir. Performans her zaman tahayyülü yakalamak açısından geliştirilen bir meydan okuma, ona erişmek için girilen mücadele niteliği taşıyabilir; kendi yazarlık tahayyülünü performansında arama, bu ikisi arasında yakalanan zıtlıkları yok sayma ya da ona teslim olma da performansın kendisi olabilir. Orhan'ın kendisini ve kendi yazarlık deneyimini Yusuf Atılgan'vari bir inziva biçiminde tahayyül etmesi, doğrudan bu tarz bir inzivayı tıpa tıp uyguladığı bir performansla sonuçlanmaz; fakat hayal edilen, tamamlanması, sonuna kadar zorlanması gerekmeyen bazı performanslarla pratiğine yerini tutabilir ya da bu izlenimi uyandırabilir. Tahayyüle ve performans arasındaki bu açı, yaratıcılığı sürdürmek isteyen birey için derinlerde sürdürülen kesintisiz bir muhasebenin konusu olabilir. Bu aynı zamanda, modern sanatçı anlatısındaki metinlerle -yukarıdaki örnekte bu Yusuf Atılgan'ın yaşam öyküsüdür- ve aynı zamanda yaratıcılık bağlamında iletişim kurulan "öteki"yle de sürdürülen bir ilişkidir. İlginç olan, bireyin yaratıcılığına ilişkin kendi tahayyül ve performansı arasındaki ilişki üzerindeki arayışında, bir çeşit "kendine dışarıdan bakma" pratiğiyle bu ötekinin yerine kendisini de yerleştirebiliyor olmasıdır. Sonuç olarak, ilk bakışta tek bir bireyin dahil olduğu düşünsel ve pratik bir uğraş, bir arayış

ya da kimilerince kökeni gizemli bir kazanıma bağlanmış olan yaratıcılık sürecine imgesel olarak pek çok farklı karakter katılmış olur. Yukarıdaki örnekte, tahayyül ve performansıyla Orhan'ın kendisi, kendine dışarıdan baktığı anlarda karşılaştığı "öteki" Orhan, yaratıcılık bağlamında ilişki kurulan -ki bu aslında bütün topluma genellenebilir- diğerleri ve metinsel bir boyutta sürece dahil olan Yusuf Atılgan'dır. Yaratıcılık arayışındaki bireyin tahayyül ve performansının iki temel gereç olarak işlediği bu imgesel ilişkiler ağı içerisindeki çatışmaların oluşturduğu dinamik; bir güç olarak yaratıcılığın elde edilmesi, korunması ve kullanılması sorununun önemli bir bölümünü oluşturuyor diye düşünüyorum. İşte, bu ilişkiler ağını anlama ve içinde hareket edebilme ihtiyacını ve becerisini karşılamak için devreye girenin de gündelik bir yaratıcılık siyaseti olduğu söylenebilir.

Sanıyorum, bir eylem biçimi ya da en azından girişimi olarak ve daha da önemlisi bir güç olarak yaratıcılık, bireysel tahayyüller ve performansın içerdiği çatışmanın yanında hem toplumsal hem de metinsel, imgesel ilişkiler aracılığıyla gelişen dinamiğin yarattığı gerilimi taşımaktadır. Modern sanatçı anlatısından da beslendiğini ya da bazı örüntüleri devraldığını düşündüğüm "yaratıcılık siyaseti" de bu gerilimi anlamlandırmak, yönetmek, kimi süreçlerini rasyonalize etmek, değerlendirmek gibi hem eylemi, hem de onun kullanılmayı bekleyen bir güç olarak kavranışını olanaklı kılan kimi ölçüleri beraberinde getirmektedir. Burada elbette, elindeki sermayeyi nasıl değerlendireceğini düşünen bir yatırımcının başvuracağı tarzda bir rasyonelliği akla getirecek bir sistemden söz etmiyorum. Bu daha çok yaratıcılığı arayan bir yolcunun karanlık yekpare bir boşlukta hareketsiz kalmaması için ayağının altında biten belli belirsiz patikalar gibidir. Fakat bu haliyle bile, yaratıcılık siyaseti, onu verili olmaktan ya da "ilham" gibi gizemli, nerede, ne zaman,

nasıl ortaya çıkacağı belirsiz bir fenomenin tekelinden çıkarır. Yaratıcılığın, hem bir eylem hem de toplumsal bağlamda bir güç olarak kavranışı ya da olanaklı hale gelişi de zaten buna bağlıdır denilebilir.

Sanatçı anlatısının ikilikleri kucaklayan doğası, belli belirsiz de olsa yaratıcılık yolunda bir dizi yöntem içeren bu sistemin önemli bir destekleyicisi olarak düşünülebilir. Anlatı, eylemin iki yönü olarak tanımladığım tahayyül ve performansı tam anlamıyla iç içe geçirir. Önceki bölümde ele aldığım yalnızlık teması üzerinden yeniden düşünelim. Yalnızlık, pratik nedenleri ve sonuçları bir tarafa bırakıldığında, bireyin tahayyülüyle doğrudan ilgilidir, aynı zamanda deneyimlenen yönüyle de performans özelliği gösterir. Herkesin, kendi özel yalnızlık tahayyülü olabilir. Yazar, durup kendi yalnızlığına bakabilir, belki modern sanatçı anlatısının kimi örnekleriyle sızmış olduğu yalnızlık tahayyülüyle bu performansı karşılaştırabilir. Eğer bu karşılaştırma sonucunda performansı yenilenirse, bu aynı zamanda kendi "yaratıcı yalnızlık" tahayyülünü de değiştirecektir. Örneğin, yaratıcılık siyasetinin "iş etiği" olarak düşündüğüm münzevi çalışma yaratıcılık tahayyülü ve performansı arasındaki geçişkenliği içerir. Yazmak için günlerce eve kapanıp sonunda, "Yalnızım" diye düşünerek kederlenebilirsiniz ama hemen arkasından "Çünkü ben bir yazarım" avuntusuyla çalışmaya devam etme gücünün tazelenmesi gelebilir. Hatta, sonraki aşama da yalnızlığın münzevi çalışma aracılığıyla "pratik fayda"ya dönüştürülmesi olabilir. Tahayyül üzerinden performans, dönüp performansın kalbinden tahayyüle bakılan; bunların birliği, karşıtlığı ya da zaman zaman dolaysızca yer değiştirmesi üzerinden bir senteze varılan ve yaratıcılığı yeniden yeniden yakalama, onu elinde bulundurma güvenini duyumsama arzusuyla tekrarlanan bir döngü gibi düşünülebilir bu.

Yaratıcılık arzusuna bağlanmak, onu elde etmeyi ve sürdürmeyi hedefleyen bir birey olmak, sanatçıya ilişkin yaygın görüşlerin ve inanışların da önemli bir rol oynadığını iddia ettiğim siyasetin değişen düzeylerde de olsa hayatın pek çok alanında etkin hale gelmesini beraberinde getiriyormuş gibi görünüyor. Çalışma hayatı, romantik ilişkiler, gündelik deneyimler, duygular ve benzeri alanlarda verilen kararlar, yapılan tasarruflar, gelecek tahayyülleri ve hayal kırıklıklarının hepsi bu siyasetin etki alanına girebiliyor. Bana kalırsa bu, ünlü yazarların yaşam öykülerinin, aforizmalarının, yazma önerilerinin neden bu kadar gündemde olduğunu açıklıyor. Bunlar bir nevi, söz konusu siyasetin yukarıda bir kısmını saydığım yaşamın diğer yönleriyle bağını kuruyor. Aslında anlatının bu etkisi yaratıcılık siyaseti dediğim yönelimin, diğer rasyonel yönetme biçimlerinden ayrılışının, örneğin neden kuru kuruya bir kariyer yönetim modeli gibi algılanamayacağıyla ilgili olabilecek sorulara da cevap veriyor.

Bireyin yaratıcılığıyla ilgili güçleri yönetme girişimi olarak düşünebileceğimiz formülleştirilemeyecek, rasyonel yönleri olduğu kadar hala büyük ölçüde ruhaniliği ve romantizmi de içinde barındıran bu değerler ve yöntemler toplamının, zaman zaman zorlayıcı, sınırlayıcı ve tek-tipleştirici tarafları olabileceğine daha önce değinmiştim. Fakat, yine de anlatının metinselliğini, bireysel eylemin tahayyül ve performans diye ayırdığım yönleriyle sentezleme becerisini gösteren bu yaratıcılık tavrının pratikte yaratıcı olma arzusu taşıyan insan için oldukça verimli bir kaynak işlevi gördüğünü de düşünüyorum. Eylemi motive eden nedenleri, uzun ve kısa vadeli hedefleri, kendi taktik zemini, yine kendine has bir çeşit sembolik ekonomisi ve bir dünya görüşü olduğuna ilişkin bir izlenim edindiğim ve bu yüzden adına "siyaset" demeyi tercih ettiğim bu modeli daha kapsamlı incelemek sanıyorum

"yaratıcılığın doğasını" anlamak açısından yararlı olacaktır. Sanatın, sanatsal üretim girişiminin ve bunlara ilişkin önemli bir potansiyel, sahip olunması, kullanılması ya da var olduğuna dair güven duyulması gereken bir güç olarak yaratıcılığın; toplumsal inşayla, yaygın görüşler etrafında şekillenen bir söylem alanıyla kesintisiz bir temas halinde olan bireylerin tahayyül ve performansları üzerinden kavranması fikri sanat, sanatçı ve yaratıcı eylem hakkında akıl yürütmenin farklı bir yolu olarak önerilebilir.



4. SONUÇ

Beni bu araştırmaya yönlendiren temel merakın, kendimde ve çevremdeki yazar olma çabasını sürdüren insanlarda rastladığım bir tür sanatçı, yaratıcı olma ifadesi ve bu ifadeden kaynaklandığını düşündüren en azından kendimin zaman zaman kapıldığımdan emin olduğum ruh halleri olduğunu belirtmiştim. Yaratıcılık için çabalamak ve kendini sanatsal bağlamda bir yaratıcı olarak görmeyi arzulamanın yarattığı, kendine has kimi zihinsel süreçler ve gündelik deneyimlere ilişkin ilk yüzeysel gözlemim bu sanatçı, yazar ifadesiydi. Bu ifadenin ve yarattığı duygusal deneyimin kaynağı olabileceğini ilk elden düşündüğüm modern sanatçı anlatısının çeşitli veçheleriyle benim ve çevremdeki yazar olma arzusunu taşıyan insanların hayatlarındaki izlerini sürmek araştırmamın ilk hedefiydi. Yaratıcı öncüllerin yaşam öyküleri ve sanatçı etrafında gelişmiş yaygın görüşlerin, kendisi de yaratıcı olmak isteyen insanlar üzerinde etkili olduğuyla ilgili argümanımda yanılmadığımı düşünüyorum. Fakat, anlatı ve özne arasındaki bu ilişkinin kendine modern yaratıcı roller seçen ve bu rolü elindeki metne bağla kalarak oynamaya gayret eden aktörler biçiminde algılanamayacağının da benim açımdan açıklığa kavuştuğunu söyleyebilirim.

Anlatıyla temas ettiği özne arasındaki ilişki, yukarıdaki benzetmenin içerdiği dikeyliğin, tek yönlü uygulanan bir güç ilişkisi görünüşünün aksine; çeşitli avantajları ve dezavantajları içeren, bunların yönetimiyle kurulacak taktikler için alanlar bırakan, kendisini dağılmakla yeniden üretilmek arasında oldukça esnek ve elverişli bir noktada konumlandırabilen bir karakter gösteriyor diyebilirim. Sanatsal yaratıcılık peşinde ve üretmeyi sürdüren bireylerle modern sanatçı anlatısı arasındaki ilişkinin bu dinamizmini daha en başından kendini hissettiren ikilikler aracılığıyla

ediniyor olabileceğini söylemek mümkün görünüyor. Bir yazar olarak başarılı bir ürün ortaya çıkarmanın yolunun kendini gündelik deneyimin akışına bırakmak, umarsız bir serseri olarak sokakları arşınlamak olarak da, "yüzde doksan dokuz disiplin, yüzde doksan dokuz çalışma" olarak da ifade edildiğini daha önce gördük. Anlatının başarısı, birbirinin tam tersi görünen bu iki esnek anlatımı da kapsayabilecek genişlikte olmasıdır denilebilir.

Sanatçıyla ilgili yaygın görüşler, muteber öncüllerin yaşam öyküleri, onların kendi sanatsal ifadeleriyle ilgili değerlendirmeleri gibi çeşitli metinlerin bir araya gelmesiyle, modernite ve modern inşa sürecinin toplumsal-tarihsel koşullarının da belirleyiciliğinde oluşmuş anlatıdan elde edilen referanslarla, bireylerin kendilerine ilişkin kesintisizce yenilenebilen görüşleri ve kararları ile belirlemeye, yürütmeye çalıştıklarının bir tür gündelik yaratıcılık siyaseti olarak ele alınabileceğini öne sürdüm. Yaratıcılık özleminin merkezde olduğu bir yaşam biçiminin hem yarattığı hem de yaslandığını iddia ettiğim bu modeli "siyaset" gibi birçoklarınca soğuk bulunacak ve genellikle makro düzeyde güç çatışmalarını çağrıştıracak bir kavramla açıklamaya çalışıyor olmanın dezavantajlarının farkındayım. Fakat, yaratıcılığı bireysel var oluş mücadelesinin, mikro düzeyde tanımlanan güç ilişkilerinin ve güç arayışının önemli bir parçası olarak gördükleri izlemine bırakan; onu, en azından hayatlarının bir bölümünde kimi hayallerini, kendilerini hayal kırıklığına uğratmış gerçeklerden alacakları intikamı ya da haz ve prestij arayışlarını bağladıkları bir yol olarak gördüklerini düşündüren arkadaşlarımı ve elbette kendimi düşündüğümde bu kavramsallaştırmanın yersiz ya da abartılı olmadığına ikna oluyorum. Benim hayatımdaki etkilerini keşfetmemden önce gözü karalıkla eleştirdiğim modern sanatçı anlatısının da katkısıyla işlediğini düşündüğüm bu yaratıcılık yöntemleri,

araçları ve yaşam önerileri toplamına şimdi bir parça saygı duyduğumu da itiraf etmeliyim. Nasıl yakalanacağı oldukça belirsiz, oldukça esrarengiz görünen ya da öyle kabul edilen bir değere erişmenin olabildiğince kapsamlı bir metodunun belki de hiç farkında bile olmadan insanlar tarafından ortaklaşa yaratılabilmiş olmasına duyduğum saygıdır bu.

Elbette, yaratıcılığın ancak sanat benzeri kimi alanlarla sınırlı ve aslında çoğu kez, toplumsal pek çok özel koşula bağlı bir güç olarak yaşamın içinde yer alabildiği bir dünya görüntüsünün ötesinde; alabildiğine geniş insan toplulukları için, sahip olunması ve kullanılması herhangi bir siyaseti gerektirmeyecek sınırsızlıkta deneyimlenebildiği bir dünyanın hayal edilmesi de mümkündür. Belki, sanatın ve yaratıcılığın günümüzdeki ideolojik çeperinden; kurulduğu, üretildiği söylemsel güç ilişkilerinden farklı bir boyutta yaşayabildiği böylesi bir dünya, sanatla ve yaratıcılıkla ilgili bu çalışmanın ortaya koymaya çalıştığı sorunların ve onları ortaya çıkardığını iddia ettiği dinamiğin olmadığı bir yer olacaktır. Böyle bir dünyanın hayal edilebilirliğini ne nostaljik duyarlılıklarla ne de ideal, sorunsuz bir gelecek tasavvuruna bağlandığım için ortaya atıyorum. Yaratıcılığın bu çalışmada iddia edilen tarzda gündelik bir siyasete bağlanmadan var olabildiği bir dünyada da, şimdiden kestirilemeyecek başkaca problemlerinin olacağı kesindir. Asıl anlatmak istediğim, yaratıcılığı yakalamak ısrarını taşıyan bir grup insanın, belki sanatın ve ona ilişkin anlatının içerdiği pek çok çarpıtmadan, bulanıklaştırmadan da yararlanarak kendilerine pratikleştirebilecekleri bir siyaset üretebilmiş olmalarına duyduğum saygının, yaratıcılığın şimdikinden büsbütün farklı bir formda var olabileceğine ve kullanılabileceğine ilişkin bir inançsızlıkla karıştırılmaması gerektiğidir.

Bu araştırmaya başlamadan önce, kendimce bir yazarlık pratiğini sürdürdüğümü söylemiştim. Uzun sayılabilecek bir roman, çeşitli ebatlarda epeyce öykü ve bir uzun metraj film senaryosu yazdığım, bunların dışında da yalnızca içerek, spor yaparak, Orhan'la at yarışlarına giderek ve bana göre "yazarca" deneyimler yaşayarak geçirdiğim o günlere ne kadar özlem duyduğumu anlatmak benim için kolay değil. Başlangıçta "kendimi anlatının kollarına bıraktığım" zamanlar olarak düşündüğüm o günlerdeki halime; zaman zaman bu çalışmayı, her şeyi bırakarak geri dönmeyi delice istediğimi itiraf etmeliyim. Şimdi, o ara sıra yeniden kendimi atmayı istediğim bir-iki seneyi yalnızca bir anlatının metinselliğine yaslandığım zamanlar olarak değil, yaratıcılık arayışındaki bir insanın ortaklaşa geliştirilmiş bir gündelik siyaseti kendi hayatına uyarlama çabası olarak görüyorum. Bu sanıyorum tuhaf biçimde benim açımdan asıl amacın ve asıl keyif alınanın sonuçta yine yaratıcılık olduğunu; bütün sınırlayıcı, eleştirilesi yönleriyle birlikte ondan önceki sürecin, yöntemin ya da siyasetin bunun önüne geçemediğini kanıtladığı için de mutlu ediyor beni.

Yaratıcılıkla ilgili örüntülerdeki ikilikler arasında özellikle üretim süreçleri bakımından romantik/mistik ve rasyonel biçimlerin bir arada yaşadığından söz edilebilir. Günümüzde yaygınlaşan yaratıcı yazarlık atölyeleri, kursları, yazar koçları ve seminerleri gibi olgulara çalışma boyunca yalnızca yüzeysel ve kısa değinilerde bulundum. Modern sanatçı anlatısının, karikatürize edilmiş de olsa kimi temsillerinin dalga konusu olduğundan, dolayısıyla "kadim" anlatının bir ucundan çözülmeye başlamış olabileceğine ilişkin gözlemlerim de oldu. Şimdilerde, "sosyal medya fenomeni" olmanın yazar olmak için epey elverişli bir sıçrama noktası olduğu gerçeği ortada duruyor. Kısacası, yazmak bahsinde rasyonel eğilimlerin artış

trendinde olduğu bir dönemden geçtiğimizi düşündürecek kimi erken izlenimler edindiğimi söyleyebilirim. Yazmak ve yaratıcılık bağlamındaki üretim süreci açısından şu an için bir çeşit dengede olduğunu iddia edeceğim bu kutuplar arasında gelişecek bir hareketin "yaratıcılık siyaseti" bakımından nasıl bir değişime yol açacağı ileride başka bir araştırmanın konusu olabilir diye düşünüyorum.



KAYNAKÇA

Abasıyanık, S., F., (2015), *Son Kuşlar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Althusser, L., (2010) *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İthaki

Atay, O., (2010), *Tehlikeli Oyunlar*, İstanbul: İletişim Yayınları

Barthes, R., (1977), *Image Music Text*, London: Fontana Press

Barthes, R., (1991), *Myhtologies*, New York: Noonday Press

Bataille, G., (2014), *Edebiyat ve Kötülük*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Baudelaire C., (2013), *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yayınları

Beck, U., (2014), *Risk Toplumu*, İstanbul: İthaki

Becker, H.S., (2013), *Sanat Dünyaları*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Benjamin, W., (2014), *Pasajlar*, İstanbul: YKY

Berger, J., (2007), *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis

Bonnano., E. R, (2014), "The Social Media Paradox: An Examination of the Illusion Versus the Reality of Social Media", *Sociological Imagination: Western's Undergraduate Sociology Student Journal: Vol. 3: Iss. 1*, Erişim: 11 Şubat 2016, <http://ir.lib.uwo.ca/si/vol3/iss1/3>

Bourdieu, P., (1993), *Sociology in Question*, London: Sage Publications

Bukowski, C., (1995), *Ekmek Arası*, İstanbul: Metis

Danto, A.C., (2013), *Sanat Nedir?*, İstanbul: Sel Yayıncılık

Direk, Z., (2015), Çirkin Ördek Yavrusu: Narsisizm ve Yaratıcılık, Erişim: 16 Kasım 2015, <https://zeynepdirek.wordpress.com/2015/08/16/cirkin-ordek-yavrusu-narsisizm-ve-yaraticilik-2/>

Dostoyevski, F., (2005), *Karamazov Kardeşler*, İstanbul: İletişim Yayınları

Douglas, M., (2007), *Saflık ve Tehlike*, İstanbul: Metis

Elias, N., (2011), *Uygarlık Süreci: Sosyo-Oluşumsal ve Psiko-Oluşumsal İncelemeler Cilt 1*, İstanbul: İletişim

Ellis, C., (2004), *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*, Walnut Creek, CA: AltaMira Press

Ercan, E., (2016), *İntihar Şairleri*, İstanbul: Varlık Yayınları

Foucault, M., (1987), *Söylemin Düzeni*, İstanbul: Hil Yayın

Foucault, M., (2003), *Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Freud, S., (2005), "Dostoyevski ve Baba Katiliği", Dostoyevski, F., (2005), *Karamazov Kardeşler* içinde, s. 9-24.

Gerger, A., (2014), "Adnan Gerger'e göre yazmanın 9 kuralı!", edebiyathaber.net Erişim: 11 Şubat 2016, <http://www.edebiyathaber.net/adnan-gergerden-yazma-uzerine-9-kural/>

Gramsci, A., (1986), *Hapishane Defterleri*, İstanbul: Onur Yayınları

Gültekingil, M., Bora, T. (eds.), (2012), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 3 / Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim Yayınları

Gürbilek, N., (2007), *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis

Habermas, J., (1997), "Modernity: An Unfinished Project", Passerin d'Entrèves, M., Benhabib, S.(ed.) *Habermas And the Unfinished Project of Modernity* içinde, s. 38-55.

Harvey, D., (2010), *Postmodernliğin Durumu*, İstanbul: Metis

Hemingway, E., (2014), "Hemingway'den yazmak üzerine 8 öneri", *edebiyathaber.net* Erişim: 11 Şubat 2016, <http://www.edebiyathaber.net/hemingwayden-yazmak-uzerine-8-oneri/>

Kanık, O., V., (1995), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Adam Yayınları

Kıvılcım, G., (2014), "Gönül Kıvılcım'a göre yazmanın 10 kuralı!", *edebiyathaber.net* Erişim: 11 Şubat 2016, <http://www.edebiyathaber.net/gonul-kivilcima-gore-yazmanin-10-kurali/>

Kovács, A. B., (2010), *Modernizmi Seyretmek*, Ankara: De Ki Yayınları

Kris, E., Kurz, O.,(2013), *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*, İstanbul: İthaki Yayınları

Lacan, J.,(2006), *Écrits: The First Complete Edition in English*, New York, London: W. W. Norton

Layton, R., (1991), *The Anthropology of Art*, Cambridge: Cambridge University Press

Lentricchia F., McAuliffe J.,(2004), *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Lunday, E.,(2014), *Büyük Sanatçıların Gizli Yaşamları*, İstanbul: Domingo

Marx K.,Engels F., (2013), *Alman İdeolojisi*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın

Marx, K., (2011), *1844 Elyazmaları*, İstanbul: İletişim Yayınları

May, R., (2015), *Yaratma Cesareti*, İstanbul: Metis

Pamuk, O., (2015), *Kara Kitap*, İstanbul: YKY

Passerin d'Entrèves, M., Benhabib, S.(ed.), (1997) *Habermas And the Unfinished Project of Modernity*, Cambridge: MIT Press

Pavese, C., (1990), *Yaşama Uğraşı*, İstanbul: E Yayınları

Plehanov, G., (1987), *Sanat ve Toplumsal Hayat*, İstanbul: Sosyal Yayınlar

Sartre, J.P., (1963), *Search For a Method*, New York: Alfred A. Knopf

Sazyek, H., (2013), "Edebiyat Niçin İnsansız Olamaz?", *Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/8 Summer 2013, s. 1127-1139

Sigal, C., (2015) *Ölümsüz Hemingway*, İstanbul: İthaki

Simmel, G., (2009), *Modern Kùltürde Çatışma*, İstanbul: İletişim Yayınları

Sontag, S., (2013), *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, İstanbul: Metis

Stein, J., (1956), "William Faulkner", *The Art of Fiction No. 12*, Erişim: 24 Kasım 2015, <http://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner>

Uşaklıgil, Z., H., (2015), *Mai ve Siyah*, İstanbul: Özgür Yayınları

Weber, M., (2009), *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*, Ankara: Ayraç Kitabevi Yayınları

Wolff, J., (2000), *Sanatın Toplumsal Üretimi*, İstanbul: Özne Yayınları

Zolberg, V. L., (2013), *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, İstanbul: Boğaziçi Üni. Yayınevi

ÖZET

Sanat, tanımı, kapsamı, değeri ve bunlara benzer pek çok özelliğiyle ilgili tartışmaların; tanımlama, sınırlama ve ölçme girişimlerinin biteviye sürdürüldüğü bir alan olmuştur. Modern bir fenomen, bir inşa olarak bakıldığında sanatın ve ona bağlı olarak sanatçının geniş kesimlerce kavranmasının bir biçimi olarak yaygın görüşlerden oluşan ve aynı zamanda bunları oluşturan bir anlatının ortaya çıktığını iddia etmek mümkündür. Bu araştırmada kendisini bir sanatçı olarak gören, görmek isteyen bireyler ve onların sanatsal üretim süreçlerine bağlanan gündelik deneyimleri ve tahayyülleri konu edilmiştir. Bir sanatçı, sanatçı adayı olan ya da sanatla ilgili kendi özgün pozisyonlarını edinmiş ve dolayısıyla sanata göre konumlanışları oldukça belirsiz bu üreticilerin, kendi tahayyüllerinde modern sanatçı anlatısıyla kurdukları ilişki araştırmanın ortaya çıkarmayı umduğu ilk bağlantı olmuştur. Araştırma, henüz sanatsal bağlamda kendini ispatlamamış olduğuna inanan az sayıda "amatör yazar" ile nitel araştırma teknikleri kullanılarak yürütülmüştür. Araştırmacının kendi deneyimi ve öznel ifadelerinin de dikkate alındığı ve metne dahil olduğu çalışmanın otoetnografik özellikler taşıdığı da söylenebilir. Amatör yazarların gündelik deneyim ve tahayyülleri ile modern sanatçı anlatısının da dahil olduğu dinamik, bu insanların hayatında "yaratıcılık"ın sahip olunması ve sürdürülmesi arzulanan bir güç olarak önemli bir yer tuttuğunu göstermiştir. Modern sanatçı anlatısının da zayıf ya da güçlü bir çeşit referans noktası olarak yerini bulduğu deneyim ve tahayyüller, en azından yaratıcılık gücüne sahip olunduğuna ya da olunabileceğine dair bir inancın yenilenmesini merkezine alan zihinsel, bedensel ve toplumsal bir dizi pratiği içeriyor gibi görünmektedir. Söz konusu pratikler, çalışmada gündelik hayatta izlenen bir tür yaratıcılık siyaseti olarak ele alınmıştır.

ABSTRACT

The art is a field on which discussions about its definition, value and the other characteristics are produced and reproduced continuously. When taken as a modern phenomenon and construction, it is possible to claim that a narrative on art emerge to provide a common understanding attainable and usable by people. This study will focus on the individuals who see or tend to see themselves as artists and on their everyday experiences which are linked to the process of their artistic productions and imaginations. It mainly brings into focus on how an “artist” relate oneself to the narration of artistry in his/her imaginations. The study is performed by doing observations on daily life experiences and performances of a few amateur authors who believe that they have not proved themselves yet in any means of artistic sense and using in depth interviews conducted with them. By means of consisting of the researcher’s own experience it has the characteristics of auto-ethnography as well. In conclusion, the study reveals that narration on modern artistry and amateur authors’ everyday experiences and imaginations combine together in the process of creativity and have a significant place in those people’s life as a power that is desired to be sustained. The experiences and imaginations which find either weak or powerful correspondences in narration on modern artistry are seen to form a range of mental, physical and social practices tending to establish confidence about having the creativity as a power or possibility for summoning it. In this study, the relevant practices are discussed as a kind of creativity politics that are followed in everyday lives.