

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İhsan ERDEM

AYDINLANMA FELSEFESİ IŞIĞINDA,
MODERNİZM'DEN POSTMODERNİZM'E
AKLIN VE BEDENİN ESTETİKLE DANSI

Danışman
Prof. Dr. Hasan ASLAN

Felsefe Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2006

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, modernizm ve postmodernizm üzerine yapılan felsefi tartışmalar, gündemi meşgul ediyor. Günümüz düşünce dünyasını biçimlendiren modern ve postmodern yaklaşımlar, gerilimli bir tarzda birbirine gönderme yapıyor.

Bir yandan, insanlığın ilerlemesi sürecinde “bilimsel” ve “akla dayalı” düşünce üzerine inşa edilen onsekizinci yüzyılın entellektüel hareketi “Aydınlanma”, modern Avrupa toplumunu dönüştüren toplumsal, ekonomik ve kültürel gelişmelerle doruğa ulaşıyor. Ne var ki, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında yaşanan insanlık dramının ve kırılmaların ardından, “Modernite’nin Sonu” ilan ediliyor. Aydınlanma felsefesi’nin güçlü kaleleri, “akıl”, “evrensellik” ve diğer kavramlar bir bir yıkılıyor. Modernizmin getirdiği bu büyük kaybolmayla birlikte aklın evrenselliğine, birliğine ve gücüne; Feyereband’ın yaptığı gibi, “akla veda” ediliyor. Giderek, akıl yoluyla kurulan toplum projesinin sorunları, “büyük anlatılar”ın çökmesine ve postmodern durum’un ortaya çıkmasına yol açıyor.

Öte yandan, modern dönemde algılanan beden, bilgi nesnesi olarak yeni bir dönüşüme uğruyor. Modernizm’le birlikte, her şey gibi insan bedeni de endüstrinin etkinlik sahası içine giriyor. Tüketim toplumunun yarattığı beden, “emek harcayan beden”den “arzulanan beden”e kayıyor.

Birinci bölüm “Pre-modern” dönemde, Ortaçağ tarihinin zamansal ve düşünsel çerçevesi içinde yer alan olaylar ile Rönesans hareketi ve Aydınlanma öncesi Avrupa’da yaşanan gelişmeler aktarılıyor. Bu bölüm, aynı zamanda, Aydınlanma Felsefesine giriş için bir hazırlık oluşturuyor. Rönesans’ı önceleyen tarihsel süreci ve Aydınlanma’nın arka planı gösteriliyor. Rönesans döneminde sanata ve dansa dair bilgilere yer veriliyor.

“Aydınlanma Felsefesi ve Modern Estetik” başlıklı ikinci bölüm, modern ve modernlik üzerine kavramsal tanımlarla başlıyor. Batı Avrupa’da ortaya çıkan Modern düşüncenin akla ve bilime dayanarak, eski düzeni yerle bir eden tarihsel süreci anlatılıyor. “Akıl Çağı” diye adlandırılan köklü yenileşmeler, aklın ideası ve gücü ile Aydınlanma filozoflarının estetik düşünceleri üzerinde duruluyor. Baumgarten’ın, sanattaki güzelin bilimi *Aesthetica*’sının teorik bir kavram olarak ortaya çıkışına; onu duyuşal bilginin bilimi olarak temellendirmesi ve çağdaş estetik yaklaşımlar, geniş bir alanda ele alınıyor. Ondokuzuncu yüzyıl sonu ile İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcına kadar olan dönemi kapsayan Modernizm’in düşünsel ve estetik serüveni izleniyor. Shaftesbury, Hume ve Burke’ten, Kant’a; Fichte, Schelling ve Hegel’den, Marksist estetiğin öncüleri Benjamin ve Lukacs’a klasik estetikten köklü bir ayrılışın izleri sürülüyor. Yirminci yüzyıl başında, konusunu tümel bir varlık alanı olarak

“sezgi”ye dayandıran Croce’nin çağdaş estetik anlayışı ortaya konuluyor. Geleneksel hareket dilinin terk edilip, insan bedeninin tüm olanaklarının özgürce kullanılması, sanatsal çalışmalarla gösteriliyor. İnsanın maddi tözü olan “Beden” olgusu; Modern düşüncenin, bir beden dili olan dans ile anlatımı (dışavurumu), estetik düzlemde sunuluyor.

“Postmodernizm ve Anti-Estetik Dışavurumlar”, başlıklı üçüncü bölüm, Postmodern ve Postmodernlik kavramlarının tanımıyla başlıyor. İkinci Dünya Savaşı sonrası modern çağın yıkıcılığında, yaşantıları kuşatan ve özneyi (ben’i) metalaştıran üretim ilişkileri sürecinde; Postmodernizmin söylemi, düşünceleri ve eleştirileri yansıtıyor. Estetiğin güzelle olan ilişkisinin parçalanması, giderek Postmodern anti-estetik durum irdeleniyor. Ayrıca, Modernist estetikten bir kopuş olarak algılanan Postmodern düşüncenin, beden diliyle neler anlatmak istediği ve modern dans sanatında kendini ifade eden çalışmalar fotoğraflarla gösteriliyor.

Son olarak ise, çalışma genel bir çerçevede anlatılıyor.

1. BÖLÜM

AYDINLANMA ÇAĞI ÖNCESİ: PRE-MODERN DÖNEM

1.1. Ortaçağ Üzerine

Ortaçağ'dan Yeniçağ'a geçişte Avrupa'da yaşanan sosyal ve ekonomik gelişmelere bir göz atmak, Modern Çağ'a ışık tutmak adına yararlı olacaktır.

Orta Çağ, Avrupa tarihinin geleneksel ve şematik olarak üç çağa ayrılışında, ortada kalan çağa verilen isimdir. Bu üç çağ: Antikitenin klasik uygarlıkları (Antik Çağ), Orta Çağ ve Modern Zamanlar'dır. Batı Avrupa'nın Orta Çağ'ı genellikle Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile ulusal monarşilerin yükselişi, Avrupalılarca deniz aşırı keşiflerin başlaması, hümanist canlanma ve 1517'de başlayan Protestan Reformasyon'u arasındaki zaman dilimi olarak tanımlanmıştır. Bu çeşitli değişiklikler Erken dönem Modern zamanın başlangıcını oluşturmaktadır ve Sanayi Devrimi'ne öncülük etmiştir.

Server Tanilli “Ortaçağ teriminden neyi anlamalı gerçekte?” diye sorar ve yanıtlar : “Ortaçağ tarihi, feodal rejimin, yani feodal sosyo-ekonomik oluşumun tarihidir aslında. Feodalite kavramı, burjuva tarihçiliğinde, 18. yüzyıldan başlayarak doğmuştur. Buradan hareketle, Ortaçağ'ın tarihi, köleci rejimin düşüşüyle, yani 5. yüzyılda başlar; Avrupa'nın en ileri ülkelerinde burjuva devrimlerinin, yani kapitalizmin doğuşunu izleyen devrimlerin başlamasıyla sona erer”. (Tanilli, 1990, s.8).

Ortaçağ'da insanın yaşam ve kültürünü düzenleyen Kilise, her konuda mutlak otoritedir. Onun düşünce ve inançları kutsaldır ve üzerlerinde tartışılması bile olası değildir. Ortaçağ filozof ve düşünürüne düşen görev kilise öğretisini (skolastik öğreti) mantıksal bir takım oyunlarla temellendirmek ve savunmaktır. Ortaçağ insanından beklenen ödev tanrının buyruklarına itaat etmektir.

Bedia Akarsu'nun anlatımıyla; “Ortaçağın ilk döneminde Büyük Karl'ın (Carolus Magnus.742-814) devleti ile karşılaşyoruz. Bu dönemin kültürü, bir ulusun kültürü olmayıp genel bir Avrupa kültürüdür. Grek-Roma kültürü yanında Hıristiyan kültürü, bu devletin kültür çerçevesini oluşturur ve devletin resmi dili Latince'dir. Ortaçağın ana akımı, ona gerçek karakterini veren Skolastik akımdır. Öğrenim okumaya dayanır ve araştırmanın bir rolü yoktur. Doğrular kitaplardan öğrenilebilir. Göz önünde bulundurulması gereken, yalnızca doğru yorumlamak'tır. Ama, yavaş yavaş bu Avrupa kültürü, bir yandan bütün dünyaya yayılırken, bir yandan da kendi içinde çözülmeye, dağılmaya başlar”. (Akarsu,1994, s.15).

1.2. Bedenin Ortaçağ'ı ve Dansın İzleri

“Beden Zamanı” yazısında Özcan Yüksek, Avrupa Ortaçağı'nda bedenin henüz toplumdan ve dünyadan yalıtılmış halde olmadığını; herkesin tahmin ettiğinin tersine bedenin, çok daha az hapsedilmiş olduğunu ileri sürer ve o döneme dair şunları yazar: “Avrupa Ortaçağı'nda insanlık, bulaşıcı hastalık, açlık ve bitip tükenmez savaşlarla kırılıyordu. Bütün kötülüklerin şeytandan ve intikam alan Tanrı'dan geldiğine inanılıyordu. Her şey aleni, kaba ve doğrudan meydana geliyordu. Ölüm her yerdeydi, işkence ve vahşet de. Genç kızlar, cadı diye yakılıyordu felaketlerin önüne geçmek için. Gelecek duygusu kalmamıştı. Korku ve belirsizlikten başka hiçbir duygu yoktu, dizgenlenmemiş neşe patlamalarının dışında: Halkın gözleri önünde infazlar, linçler, ateşe vermeler; başkalarına -ötekilere- ders olsun diye bedenlerin çürümeye bırakılması; insanlar acı çekerken görmek zevki. Heyhat, “İnsanları, duygusal zevkleri ve duygusal ifade ediş bakımından kendilerini kısıtlamaya/dizginlemeye iten pek az düzenleme vardı”(Lupton). Bedenleri ve davranışları denetleme, düzenleme ve baskı altına alma davranışı, insanların içinden ve gönüllü olarak yapılmazdı. Kilise başta olmak üzere dışarıdaki otorite bunu dayatırdı. Bedenin özel alanı çok dardı. Beden daha çok kamusal, ortaklığın bir parçasıydı.” (Yüksek, 2003, s.98).

Dansı ele aldığımızda onun, sadece eğlence ya da temaşa sanatı olmayıp, bir anlatım yolu, bir ritüel ya da bir tapınma olduğunu görürüz. “Dans, dirim demektir, kısaca. Dirimin olduğu yerde ölüm de yerini alır ve bedenin çözülmesi ölüm anlamına gelir.” (Turan, 2002, s.181). “Ölümlerle dansın ilişkisi sadece Ölüm'le dans etmekle sınırlı kalmamaktadır. Dansın ölümü getirdiği bir başka görünüm de dansın bir öldürüye yol açmasıdır. Bunun ilk örneği, Benozzo Gozzoli'nin (1420-1497) “Salome'nin Dansı”dır.”(Res.1) (Turan, 2002, s.185).

“Dinle başlayan baskılar ve otoriter kurallar fiziksel zevklerle yakından ilgili dansı da etkiler. Ruhban sınıfı dansın şeytan işi olduğuna inanıyordu.”(Yılmaz, 2000, s.84).

Hıristiyanlığın yükselişinden bu yana, dansın Batı kültürü içindeki tinsel bağlantısı gittikçe belirsizleşmiş, buna karşılık dünyevi bir sanat biçimi ve gösteri etkinliği olarak konumu gittikçe güçlenmiştir. Öte yandan, Asya ve Afrika'nın birçok yerli kültürü, dans eden beden ile tinsellik arasındaki yakın bağı korumuştur. Bu birlik, dans ile öteki sanat biçimleri arasında güçlü bir bağın sürmekte oluşuyla ilintilidir. Dansa sık sık, dinsel ve kültürel önem taşıyan müzik, şarkı, tiyatro ve kostümler ya da sahne aksesuarları eşlik eder. Sanat biçimleri arasındaki böylesi bir işbirliği ‘sanat olarak dans’, ‘ritüel olarak dans’ ve ‘gösteri olarak dans’ arasındaki ayrımları bir anlamda belirsiz kılar. Buna karşılık, Hıristiyanlığın dansı ahlak dışı bularak reddetme eğiliminden başlayarak, dans ile tinsellik arasındaki ilişki Batı'nın dans kavramları içinde sürekli olarak sorgulanmıştır.

“Başlangıçta Ortaçağ Avrupası’na egemen olan Hıristiyan kilisesi dansı uygun görmese de, dans halk arasında özellikle bayramlarda, toplu bir eğlence şekli olarak gelişmesini sürdürmüştür. Avrupa’daki dans Yunan ve Roma danslarının etkilerini sürdürmüştür. Kilise, hangi dansların kabul edilebilir olduğunu duyurmaya ve uygun davranışların sınırlarını belirlemeye başlamıştır. Hıristiyan önderler, çeşitli çağrışımlar uyandıran dansları reddederken, Yunan ve Roma kültürlerindeki dairesel ve çizgisel dansları dinsel dualar ve sağaltma yöntemlerinin içine katmışlardır. Böylelikle, Batı kültürü içinde ruhsal ve fiziksel olan arasında keskin bir ayırım yapılmış ve dans neredeyse bütünüyle ritüel dünyasından çıkarılmıştır. Ortaçağ köylü danslarının çeşitlemeleri bugün halk dansları olarak devam etmektedir. Bazı köylü dansları da soylular tarafından benimsenip uyarlanarak daha sonra baleye dönüşecek saray dansları haline gelmiştir.” (İnankur, 2002, s. 161).

1.2. Rönesans ve Felsefesi

Bir değişim dönemi özelliklerini gösteren ve Modern felsefenin de alt yapısını oluşturan Rönesans felsefesine değinmek gerekiyor. İnsan merkezli bir felsefe olan Rönesans, insanüstü olana ya da yalnızca doğal olana karşı, insani boyutu ön plana çıkartır.

Sanat, felsefe, din konuları üzerinde her bakımdan yepyeni düşünce ve yaklaşımların, anlayış ve uygulamaların ortaya konduğu ve yeni bir insan olgusunun tarih sahnesine çıktığı; yeniden uyanış, yeniden doğuş, yeniden yapılanma anlamında bir geçiş dönemidir Rönesans. Hemen hemen işlediği bütün konu ve sorunlarda Antik çağ felsefesini temel almış, onu yeniden inceleyip değerlendirmiş ve yeni çağ felsefesine katkıda bulunmuştur. Böylece, bugün bile geçerli olan modern insan kavramının yaratıcısı olmuştur. Bu çağın insanı düşünen, kendine dönük, kendini inceleyen, soran, yargılayan ve kendi öz yargılarını özgürce ortaya koyan insandır. Kendini bütün dogmalardan ve ön yargılardan arındırma yolunda aklını kullanır ve aklını kendine kılavuz bilir. Aynı zamanda, Ortaçağ’ın dindarlığına, metafiziğine, bireyselliği yok etmeyi amaçlayan Hıristiyan ahlâkına ve felsefesine tepkidir.

“Avrupa’da 15. ve 16. yüzyılda yaşanan rönesans hareketinin düşüncesi, bu dönemin felsefe anlayışı Rönesans felsefesine damgasını vuran akım, hümanizm olmuştur. Bu dönem felsefesi, insan merkezli bir felsefedir. Rönesansın, geçmişin metafiziğiyle doğa bilimlerini belirleyen insansızlaştırma ve kişiliksizleştirme sürecine karşı tavır almıştır. Rönesans felsefesi, epistemoloji ve mantık alanında ise, bilmenin psikolojik yönlerini ve arzu, istek, duygu, amaç ve yönelimlerle kişiliğin düşünce süreçleri üzerindeki etkisini dikkate almayan rasyonalist bir bilgi anlayışına ve klasik mantığa karşı çıkmış ve pozitif, empirist bir bilgi anlayışı ve yeni bir mantık geliştirmiştir. Bu dönemde, a priori felsefelerin zorunlu düşünce

doğruları, insanın bilgiye ulaşma sürecindeki somut başarılarıyla doğrulanan postüllara dönmüştür. Zorunlu doğru düşüncesi ortadan kalkarken, doğruluk insan düşüncesinin bilgilene sürecindeki başarısına işaret eden arzu edilir bir değer olup çıkmıştır. Rönesans felsefesinde teori ve pratik arasındaki mutlak antitez yok olup giderken, doğruluk ve yanlışlık mutlak olmayıp, bilginin sonu gelmeyen ilerlemesine bağlı ve göreceli olan değerler olarak anlaşılmıştır. Bilgi teorisi bakımından empirist bir bakış açısı sergileyen Rönesans felsefesinde, insan zihni, yalnızca dış dünyadan gelen izlenimlerin pasif bir alıcısı olarak görülmemiş, zihnin etkinliğini vurgulayan aktivizm, iradecilik, personalizm ve bireycilikle birleşmiştir. Kısaca, bireyselliğin, yaşanan dünyaya önem vermenin, demokrasinin, bilimin, din yerine aklı öne almanın yeniden canlandırılmasıdır.”

(<http://www.felsefe.gen.tr/ronesansfelsefesi.asp>).

1.3. Rönesans'ta Dans

Rönesans kuramcıları, mikro-kozmos (ya da ideal insan vücudu) ile karşılaştırdıkları mimari yapının oranlarının ve oranlar arası ilişkilerin evrensel bir uyumu yansıttığını Platoncu bir görüşle açıklamak istemişlerdir. 15. yüzyılın başka ünlü mimar ve kuramcısı olan Alberti, Platon düşüncesine göre en yetkin biçimler sayılan, uzunlamasına yerleştirilmiş dikdörtgen ve dairesel zemin planlarından hareket etmiş, tümüyle yeni düzenlemeler denemiş, yapıtlarında eksiksiz uyumu aramıştır.

“Rönesans hümanizmasıyla birlikte sanatta Antikçağ'a yönelik ve antik dönem eserlerinin örnek alınması resimdeki dans temalarında da etkisini göstermiş; Botticelli (1444-1510), Tiziano gibi birçok ressam Üç güzeller, Aşkın Esin Perileri ya da Bakkhanal'ler gibi mitolojik temalar kapsamında dans konusunu işlemişlerdir. Botticelli'nin Medici'lerin çevresinde moda olan yeni Platoncu felsefe bağlamında yapmış olduğu İlkbahar'da, saydam giysiler içinde el ele tutuşmuş dans eden üç güzellerin ağır ritimli, zarif hareketli halka dansına Rönesans sanatçıları, eski sanat yapıtları ve eski kaynaklardaki betimlemeler sayesinde yabancı değillerdi.” (İnankur, 2002, s.162).

“Boccaccio, *Decameron* adlı öyküler kitabında öğle ve akşam yemeklerinden sonra yapılan şenlik ve dansları çok güzel betimlemiştir. Medicilerin dans şenlikleri ise ünlüdür. Lorenzo Magnifico'nun (1462-1492) bir çalışmasında 72 genç kız ulusal giysiler içinde bir gösteri dansı sunuyordu. Yunan mitolojilerinden kaynaklanan dramatik kurgulu şarkılı, danslı gösteriler yapılıyordu. Fakat Rönesans'ı yaratan bu soylular, zamanla kendi içlerinde birtakım estetik kategoriler geliştirerek toprakla uğraşan köylü ve diğerlerini küçük görmeye, horlamaya ve barbar olarak nitelendirmeye başladılar. Bu gelişim dansı köklerinden kopardı.

Bir yanda “vahşice” yapılan halk dansları, öte yanda salt biçim, duruş, tavır ve zarafete önem veren soylu dansları. 1450’li yıllarda İtalya’da gördüğümüz dans manzarası şuydu: Hayat tarzı, ekonomik yapısı ve kültürüyle toplum sınıflar olarak birbirinden ayrılmışlar; bu dünyaya yönelik zevk ve hazlar gelişmiş, kadınların toplumdaki rolü özgürleşmiş; gündelik hayatta estetik duygular öne çıkmış; ince bir erotizm anlayışı gelişmiştir. Çember olunarak ve sıralanarak yapılan dansların görsel sanatlardaki varlığı yüzlerce yıl güçlü bir biçimde sürmüştür. Melekler ve Yunan mitolojisinden kişilikler betimlenirken sık sık kullanılan çember dansı, Avrupa resminde ortak bir öge olmuştur. Örneğin, Sandro Botticelli’nin 1477-78’de, Venüs ile Üç Güzeller’i resmettiği “Primavera-İlkbahar” adlı yapıtında bir tür çember dansı görülür: Üç Güzeller’in yerden hemen yukarıda havada asılı kalmış görünüşü semavi bir hareket duygusu uyandırır.(Res.2) Bu tür resimler 20. yüzyılda da yapılagelmiş, ama mitolojik ve dinsel konular yerini daha soyut betimlere bırakmıştır. İtalyan hümanizmasına Erasmus’tan kaynaklanan bir kuzey hümanizmasıyla karşılık veren Pieter Brueghel’in “Köylü Dansı”, İtalyan Rönesans resimlerinde alışageldiğimiz mitolojik kökenli danslardan çok farklıdır.(Res.3) Sanatçı bu resimde 16. yüzyıl flaman geleneğine uygun bir köy eğlencesini anlatır.” (Leppert, 2002, s.152).

“Dans yazarı Katherine E. Gilbert dans üzerine bir araştırmasında, Rönesans dönemindeki doğaya dönüş ilkesini, modern danstaki doğaya yaklaşma dürtüsüne benzetir. Rönesans döneminde hareket eden insanın önemi, insan bedeninin dinamiği, o dönem düşünürlerinin kafasını hep kurcalamıştır. 1503’de Pomponius Gauricus, heykel sanatı üzerine yazdığı bir yazıda, insan bedeninin -özellikle hareket eden insanın- harmonisi üzerinde durmuş ve zamanının sanatçısı Luca Cambiaso’ nun şekillerini övmüştür. Gerçekten de Cambiaso (1527-85), insan bedeninin dinamiğini 20. yüzyıl Kübizmi’ni aratmayacak şekilde eserlerine yansıtmıştır. Rönesans dönemi hümanistleri hareket, dans ve mimikle çok ilgilenmişlerdir.” (Çıkıgil, 2002, s.27).

“Rönesans döneminde ünlü saray balelerinde anlatım hep dans ile yapılmaktadır. Dans tarihinde önemli bir dönüm noktası, 15 Ekim 1581 tarihinde sahnelenen 5 saatlik *Balet Comique de la Reine’dir*. Bu gösterideki yapısal bütünlük ve anlatım gücü dansa önemli bir statü kazandırmıştır. Yine bu gösteride dans diliyle birçok soyut kavram (dayanıklılık, alçakgönüllülük gibi) görüntüye getirilmiştir. Bu saray balelerinin gelişmesinden ve daha sistemli bir hareket düzeni oluşturmalarından sonra ortaya çıkan bale sanatında da aynı anlatım gücü görülmektedir. Bale tarihinde, bu anlatım gücünün en çok kullanıldığı durumlar ünlü edebiyat eserlerinin baleye dönüşmesinde görülmektedir; *Romeo ve Juliet*’de olduğu gibi. (Çıkıgil, 2002, s.121).

Başka bir yönüyle, “Batı tarihinin büyük bölümünde, suçluların halka açık yerlerde işkenceyle idam edilmeleri toplumsal düzenin işleyişinde önemli bir yer tutuyordu. Bir anlamda ibret-i alem için sahnelenen bu tür fiziksel cezalandırmalar, insanlığın uzak ya da yakın tarihinde ve farklı coğrafyalarında yaşanıyordu. Sanki görsel sanatla spektaküler bedensel cezalandırma arasında çelişkili bir ilişki vardı. Annibale Carracci’nin (1560-1609) “Ölmüş İsa” adlı eseri; çarmıhtan henüz indirilmiş ve defnedilmek üzere olan bedeni temsil ediyor.(Res.4/a-b) Jan Brueghel (1568-1625), koku alma duyusunu işlediği “Koklama”da, kişileştirilmiş çıplak bir (muhtemelen) *Flora* (Çiçek ve Bahçe Tanrıçası) ile cennetimsi bir bahçe sunuluyor. David Teniers’in “Beş Duyu” adlı yapıtları ruha değil bedene sesleniyor. Teniers’in (1610-1690) sınıf ilişkilerine getirdiği yorum, aşikar olduğu kadar da zalimcedir. İncelik Teniers’in işi değildi. Beş Duyu’nun ilginç yönü şudur: İnsan bedeni, toplumsal ve kültürel pratik ve kurumlarla olan özgül ilişkisi içinde insan kimliğinin imgeleneceği ve haritalanacağı bir görsel zemin olarak işleniyordu.” (Leppert, 2002, s.151).

“16. yüzyıl, Avrupa’da, feodalizme karşı ilk ideolojik savaşın, yani Reform’un yüzyılıdır; Ortaçağ’ın en büyük başkaldırısının, Almanya’da köylü savaşlarının yüzyılıdır aynı zamanda. Avrupalıların, büyük keşifler sayesinde dünya hakkındaki tasarıları altüst olur; modern deneysel bilim, ilk adımlarını atar; feodal sınıf, yok oluşunu önlemek, egemenliğin sona erişini geciktirmek ister ve bu amaçla da, feodal devletin en güçlü hükümet biçimini, mutlak monarşiyi kabul eder ve Katolik gericiliği salıverir ortaya. Ancak, feodal toplumun temelleri bir kez sarsılmıştır; Avrupa’nın en ileri ülkelerinden biri, İngiltere, burjuva devriminin eşiğindedir. Ortaçağ’ın zamanı dolmuştur artık.” (Tanilli, 1990, s.10).

2. BÖLÜM

AYDINLANMA FELSEFESİ VE MODERN ESTETİK

2.1. Modern Dönem ve Aydınlanma

Aydınlanma felsefesine girmeden önce, ‘modern’ ve bu sözcükten türetilen ‘modernlik’den ne anlaşıldığına bir bakmak gerekir.

“Modern, Modernlik, Modernizm: Nicedir ölçütleri, bileşkenleri, zihinsel dayanakları didiklenen bir alan. Modernitenin ortaya çıkışı saf felsefede, siyasi felsefede, bilim ya da sanat felsefesinde aynı tarihlere denk düşmez.” (Batur, 2003, s.7)

“Son zamanlar, tam şimdi” anlamında latince bir sözcük olan *modo*’dan türetilen *modernus, hodiernus* (hodie:bugün) terimlerinden gelen ve “düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık ve en yeni dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi” demek olan “modern” kavramı, ilk olarak M.S. 5. yüzyılda *antiquus*’un karşıtı oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Bu kullanıma göre eski dünya karanlık, putperest, pagan dünyayı nitelerken, yenedünya Tanrı’nın oğlu İsa Mesih’le dönüşmüş olan Hıristiyan modern dünyaya gönderme yapar. Bir diğer tanımla *Modern* sözcüğü, “Aydınlanma geleneğini, aklın ürünü olan rasyonel bilim anlayışı ve yönteminin her alana uygulanması tavrını; uzmanlaşmış kültürün bilim yoluyla kazandığı birikimin günlük yaşayışın zenginleştirilmesi ve rasyonel örgütlenişi için kullanılması gerektiğini savunan yaklaşımı; teknolojinin yükselişiyle ekonomik örgütlerin yeni bir biçim kazanması sürecini; soyut devletten burjuva devletine dönüşüm sürecini tanımlamak için kullanılmıştır.” (Cevizci, 2002, s.715).

“Modernlik ise, şimdiki zamanın temel özelliklerini, kendine özgülük ya da yeniliğini, onu kendisinden önceki çağ ile karşılaştırmak suretiyle kavrama fikrini ifade eden, modern toplumların temel ve olmazsa olmaz özelliklerini betimleme tavrı için kullanılan bir terimdir. Başka bir deyişle, ‘modernlik’, toplumsal açıdan, ilerlemeci bir ekonomi anlayışını, idari rasyonaliteyi ve toplumsal dünyanın ayrılaşmasını, yani olgunun değerden, ahlaksal olanın kurumsal alanlardan ayrılmasını ifade eder. Bu nedenle, modernliğin merkezinde, akıl ve bilimin kapsamı ve sınırlarıyla ilgili felsefi tartışmalar bulunmaktadır. Modernlik, 18. yüzyılda Aydınlanma düşünürlerinin nesnel bir bilim, evrensel bir ahlâk ve yasalarla özerk bir sanat geliştirme amacı güden düşünceleriyle biçimlenmiştir.” (Cevizci, 2002, s.722).

18. yüzyıl yeni zamanlar sözcüğünü kullanırken, aynı zamanda da yeni bir paradigma’nın oluşmasını belirler. Bunlar “devrim”, “ilerleme”, “özgürleşme”, “evrim”, “bunalım”, “zaman ruhu” gibi kavramlardır. Tüm bunlar hareketi belirlemek için kullanılmışlardır. Tüm bu terimler, modernliğin başlangıcını oluşturan anahtar terimlerdir Hegel için.

Başka bir yazar ise, “modernlik, salt değişim ya da olaylar silsilesi de değildir; akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır. Modernlik fikri, toplumun merkezindeki Tanrı'nın yerine bilimi koyarak, dinsel inançlara- en iyi olasılıkla- ancak özel yaşam dahilinde yer bırakır” der. (Touraine, 2004, s.23).

2.1.1. Descartes'ın Zihin-Beden Düalizmi ve Modern Felsefe

Rönesans'ın birikimlerini değerlendiren ve sistemler kuran 17. yüzyılda, Rönesans'taki kuşkunun yerine akıl öne çıkar. Bu dönemde felsefeye rasyonalizm, yani, gerçeğe akılla ulaşılabileceği inancı hakimdir. Aydınlanma'nın temelini oluşturan Modern düşünce, birçok açıdan bugün için de geçerli olan bir düşünsel biçem, konuları ele alış ve onlara yaklaşım biçimidir. Felsefe geleneğinde, 15. yüzyıl Avrupa'sında Descartes'la (1596-1650) başlayıp 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan süreyi kapsayan modern felsefe, Aydınlanma'dan geçerek Kant'a ve oradan mantıkçı pozitivistliğe gelen bir düşünce zinciridir. Modern felsefede sık görülen, nesnel gerçekliğe öznel bir yaklaşımla ulaşma çabası, ussallığın doğruluğa ölçüt yapılmasının doğal bir sonucudur.

“Modern düşüncenin babası kabul edilen Descartes, eserine ‘doğum halindeki modernizm’in karakteristiği olan postmodern bir kopuş düsturuyla başlar : “Hakikati arayan, hayatında bir kez olsun, her şeyden mümkün olduğunca kuşku duymalıdır.” (Hünler, 1998, s.43).

“17. yüzyıldan başlayarak, bedenin tüm anatomik ve işlevsel özellikleri genel bilimsel kurallar tarafından anlaşılabilen bir nesne olarak, bilimin ona atfettiği biçimde tanımlandığı söylenir. Descartes'ın zihin-beden düalizmi, mekandaki cisimlere ilişkin bilimsel açıklamayla, tam olarak ‘zihinsel’ amaç ve irade kategorileri haline gelen şey arasında bir yarık açmaya yarar. Modern felsefenin karakteristik benisi, bilincin soyut ve cisimleşmemiş öznesidir. ‘Şüphe etmekte olduğum sırada, düşünüyordum ve düşünüyorsam eğer, o takdirde varolmam gerekir.’ Bu akıl yürütme zinciri, Kartezyen felsefenin ünlü *cogito ergo sum*'unu (düşünüyorsam, öyleyse varım) verir. Descartes; “varım” önermesinin doğruluğunun ancak "akıl" tarafından algılandığında doğru olduğuna işaret eder: “Düşünüyorum, o halde, varım; ‘beden’ ise burada, tanımlanabilir konumu, düzenlenebilir şekli olan ve uzamda yer kaplayan şey olarak tanımlanmaktadır. Beden, Kartezyen terimlerle *res extansa*'nın yani dış dünyanın bir parçası (mekanik/meta beden); *akıl* ise, *res cogitans*'tır, yani *düşünen şey*'dir. Açıktır ki, Descartes'ın ele aldığı noktadan, yani Kartezyen pencereden bakıldığında beden, sadece bir araçtır ve “Tanrı tarafından biçimlendirilmiştir”. Kartezyen düalizmin akıl-beden ayrımını eleştiren Merleau-Ponty'nin fenomenolojik anlayışında “beden”, sadece dünyada bir nesne

olarak ele alınamaz; o, “dünyanın sayesinde varolduğu” şeydir. O, yaşayan bedene yönelir ve ona göre beden, aynı zamanda, bilincin cisimleşmesidir.” (Hilav, 2003, s.139).

2.1.2. Sanat’a Dair Düşünceler

“Doğrular yüzünden ölmek için elimizde sanat var”, Nietzsche.

“Sanat kavramı, yalnızca modern çağda ortaya çıkmış bir eleştirel yönelimi, söylemi ve değerler sistemini öngörür. Bizim sanattan anladığımız şey, yani resim, edebiyat, mimari, heykel, dans, tiyatro ve opera gibi bütün güzel sanatları kapsayan sistem, 18. yüzyılın ürünüdür. Burjuva çağında sanat, tek tek yapıtların üretilme ve alımlanma tarzlarını düzenleyen kuralları olan tarihsel bir kategori olarak ortaya çıktı.”(Jusdanis, 1998, s.135).

Başka bir anlatımla; “Bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden yararlanarak, beceri ve düşgücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği diye de tanımlayabileceğimiz sanat etkinliği, aynı zamanda, benliğin kişiliğe dönüştürülmesi eylemi olup, dışımızdaki dünyalara duyulan ilgi ve bilinmeyenlerin çekiciliği de bu eylemimizi besleyen ana damarlardır. Düşle gerçek arasında kurulan bir köprü olarak sanatsal etkinlik, ussal ile usdışı, imgeler ile nesnel arasında bir bağ kurma eylemidir. Rembrandt’ın gölge ışık teknikleri ya da van Gogh’un fırça vuruşlarında olduğu gibi “biçem” (style), sanatçının özgünlüğünü oluşturan, onun kendisine özgü biçimidir. Nietzsche, “Tragedya’nın Doğuşu”nda, sanatın doğanın kendisine özgü estetik etkinliğine, biçimler yaratan yaşama dayandığını öne sürmüştü, “sanatın özü, belli türden bir yalandadır” demiştir. Ona göre, “bu yalan, yaşama kara çalmaya yönelen idealist bir yutturmaca değil, yaşamı iyiye doğru değiştirerek yaşanır duruma getiren bir yalandır.” (Bozkurt, 2000, s.7).

“Varolanla varolmayan arasında bir yerlerde bulunan sanatsal süreç, bu iki alanı bir araya getirmeye çalışır. Sanat, insanın kendisine karşın yarattığı ikinci bir doğadır; insanın varolana bir karşı çıkışı, varlığa bir meydan okumasıdır. Diğer bir deyişle sanat, insanın gerçekliği aşması ya da kendine özgü başka bir gerçeklik yaratmasıdır. Kısacası, insanın kendisini tanımmasının, dönüştürmesinin ve yaratmasının bir dışavurumu, bir serüvenidir sanat. Yarattığı bir “imgeler ekolojisi”yle sanatçı, gerçekliği ve kendisinin de içinde yer aldığı kendi dünyasını yeniden kurar. Her ne kadar Pascal, “İmge, yanılmanın efendisidir” demiş olsa da sanatçı, yanılmayı da göze alarak, bir “imgeler ekolojisi” yaratır ve kendi dünyasını bu ekoloji üstüne kurar. Bu yüzden de gerçek sanatçıların “üçüncü bir göz”e sahip oldukları söylenir; bu hem bir gönül gözüdür, hem de düşünsel bir göz. Çünkü sanatçı bu üçüncü gözüyle, Baudelaire’in dediği gibi, “Aslında iğrenç olan bir şeyi, sanatsal ifade gücüyle güzelliğe

dönüştürür; bu da sanatın ya da sanatçının şaşılması ayrıcalıklarından biridir.” (Bozkurt, 2000, s.13).

Larry Shiner, farklı bir yaklaşımla anlatır: “18. yüzyılın sonuna gelindiğinde artık, “sanatçı” güzel sanat eserlerinin yaratıcısıyken, ‘zanaatçı’ sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan birisiydi. Sanattan alınan zevk de ikiye bölünüyordu: İncelmiş, derin düşünceye dayalı zevk, yeni bir adla, “estetik” adıyla anılır hale geldi. Sanatın yaratım olarak alındığı yeni sanat düşüncesi ise derin düşünceye dayalı bir tutumu ve bağlamdan yalıtılmayı öngörüyordu. Abrams bu değişimi sanat kavramında yaşanan bir Kopernik devrimi olarak adlandırıyor. Tarihin görevlerinden biri de yenilmiş, marjinalleştirilmiş ya da unutulmuş imkanları ve idealleri dile getirmektir. Örneğin, Hogarth, Rousseau ve Wollstonecraft gibi insanlar sanatçıyla zanaatçının ve estetik olanla araçsal olanın birbirinden ayrı tutulmasına, tam da bu bölünmelerin olduğu zamanda karşı çıkıyorlardı. Nietzsche’ye göre sanat, öncesiz sonrasızlığın imgelemesidir ve o, kendine özgü biçimde dünyanın düzenini taklit eder; böylece de değişen dünyanın görüntülerini sabitleştirmiş olur; değişende değişmeyi, çoklukta birliği, geçicide kalıcı olanı bize sunar. Sanat, oluşu aşma istenci, bir ebedileştirme, sonsuzlaştırma edimidir. Filozofa göre, uygarlıklar kendilerini sanatlarıyla açınırlar; çünkü sanat, istekleri disipline etmeye yarayan ve telkin edici bir dildir.” (Shiner, 2003, s.27).

“Sanat bir icattır (buluş) ve sanat yapıtı da imgelerle kurulan bir yapıdır” diyen Henri Bergson’un (1859-1941) sanat kavrayışı, metazifiğinde olduğu gibi, *sezgi* kavramı üzerinde temellendirilmiştir; sanat ona göre, zihnin ya da tinin, şeylerin niceliksel görünüşünden asıl temeldeki kaynağına, onların niteliksel sürelerine dönmek için yaptığı bir sapmadır. Ona göre sanatçı, “rolü, herhangi bir şeyin niteliğini sezgisel biçimde sezme, algılamak olan bir çilekeştir.” (Shiner, 2003, s.40).

“Sanat ve estetik alanında kullanılan modernite sözcüğü esas olarak 19. yüzyılda ortaya çıkan avangard ya da bohem sanat anlayışını ifade etmektedir. Modernitenin estetik anlayışı, sanayileşme ve rasyonelleşme ile kendini gösteren insanın yabancılaşmasını kırmak ve böylece insanın, sanatsal ifade yoluyla kendi kendini gerçekleştireceği yeni kültürel ortamı yaratmaktır.” (Şaylan, 2002, s.111).

2.2. Aklın Işığında Aydınlanma’ya Doğru

2.2.1. Aklın Gücü

“Bir gün, ilerde izlemem gereken yolları seçmek için aklımın tüm gücünü kullanmaya karar verdim.”

Bu çalışmanın temel iki kavramından biri olan “akıl”ın tanımlanması gerekiyor. “İnsanda varolan soyutlama yapma, kavrama, bağıntı kurma, düşünme, benzerliklerin ve farklılıkların bilincine varma kapasitesi, çıkarsama yapabilme yetisi olan akıl, aynı zamanda vahiy, inanç, sezgi, duygu, duyum, algı ve deneyden farklı olarak, salt insana özgü olan bilme yetisi, doğru düşünme ve hüküm verme yeteneği, kavram oluşturma gücüdür. “Sezgisel akıl” anlamında, apaçık doğruları ya da soyut nesnelere, özleri, tümelleri, doğrudan ve aracısız bir biçimde sezme yetisi; “dedüktif akıl” anlamında, öncüllerden sonuca geçmek suretiyle çıkarım yapma yeteneği; “Pratik akıl” anlamında ise, genel akıl gücünün bir parçası olarak, belirli eylemlerin niçin gerçekleştirilmesi gerektiğini, bu eylemlerin kendilerinden çıktığı ilkeleri ya da bu eylemlerin kendileri için yalnızca birer araç olduğu amaçları kavrama yetisidir.” (Cevizci, 2002, s.33).

“Batı felsefi düşüncesinin akıl ve akıl üstü ontolojik-metafiziksel gerçeklik anlayışı arasında kurulan (logos-gnosis) sürecine en büyük tepkiyi Descartes ile vermeye başladığı bilinmektedir. Klasik düşünürlerin insan aklını hep kendi dışında kendi gerçekliğini arayan bir beşeri yalnızlık çabası şeklinde ele almaları, Descartes’ın gözüne insan aklına olan inançsızlığın bir tezahürü olarak görünmüş olmalıdır. İnsan aklı her şeyden önce kendine inanmalıdır. O, “akıl keskinliğini doğrudan kavramak için bütün bilgi ve inançları dışarı attım” diyebilmektedir meşhur metodik kuşkuculuğu ile. Böylece açık ve kesin olarak aklın doğrudan kavradığı her şey, gerçekte bir hareket noktası değil, bir varış noktasıdır: İnsanın diğer algı yetileriyle elde edebileceği tüm verilerin sonuçta erişebilecekleri son nokta. Descartes, Batı felsefesinin Sokrates’ten itibaren insan aklının hep dışarıya açılarak kendi gerçekliğini araması gerektiğini öğütleyen tavrına karşı, dışarıdaki gerçeklik adaylarının kendi kesinliklerini insan aklına yönelerek elde edebileceklerini ima etmektedir. Descartes’ın çabası düşünceden varlığa doğru akan tarih ırmağının yönünü tam tersine çevirerek, varlıktan düşünceye doğru akmasını sağlamaya yöneliktir. Ne var ki, Descartes’ın kurguladığı akıl, beşeri eylemler ve ahlak düzleminde suskundur, zira matematiksel kesinlik düzeyine asla erişemeyecek olan tüm ahlaki inanç ve tavırlar, aklın kontrol alanı dışında belirsiz bir yığın teşkil etmektedir. Sonuçta matematiksel açıklık ve kesinlik sayesinde tüm evreni kontrol etmek isteyen insan aklı, insanın kendini kontrolü noktasında yetersiz kalmaktadır.” (Cevizci, 2003 s.197).

“Modern dönemin felsefi rasyonalizmi, gerçekte, kendi inançları, değerleri ve kararlarından insan aklı ya da öznelliğinin sorumlu olduğuna inanır. İnsan aklı hakikat, iyilik ve adaletin biricik ve yeterli yargıcı olarak görür. Rasyonalizm aynı zamanda, ister klasik antikitenin kabule şayan bilgeliği ya da ister din ve kilisenin doğüstü iddiaları şeklinde olsun, geçmişten miras alınmış geleneğin otoritesine de meydan okur.” (West, 1998, s.214).

2.2.2. Aydınlanma Nedir?

Aydınlanma, Avrupa’da 17. yüzyılın ikinci yarısıyla, 19. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan ve önde gelen filozofların, akli insan yaşamındaki mutlak yönetici ve yol gösterici yapma ve insan zihniyle bireyin bilincini bilginin ışığıyla aydınlatma yönündeki çabalarıyla seçkinleşen kültürel dönem, bilimsel keşif ve eleştiri çağı, felsefi ve toplumsal harekettir.

Bir başka tanımla, “Bir insanın, insanların oluşturduğu toplum veya kültürlerin cehaletten kurtulup karanlıktan çıkması; insanın bir yandan kendini doğal bir varlık olarak benimserken, öte yandan insanlığın ancak insanın özüne ve doğasına, mantığına uygun, hümanist bir toplum düzeninde gerçekleştirilmesinin mümkün ve zorunlu olduğunu ayırmsaması, giderek kendi yeteneklerinin bilincine varması anlamına gelen Aydınlanma; aynı zamanda, insanın mevcut bilişsel durumunu bir olumsuzlukla ifade edip, bundan çıkışın iki farklı yolunu; doğüstüçülüğe dayanan birincisi insanın Tanrı’nın yardımıyla, doğalcılığa dayanan ikincisi ise özellikle bilimin yardımıyla aydınlanmasına işaret eder. Tarihsel olarak önce gelen birincisinde, aydınlanma süreci, Tanrı’dan insan zihnine, ikincisi ise maddi koşullardan /dışarıdan insan zihnine doğru bir hareketle karakterize olur.” (Cevizci,2003, s.752).

Diğer yaklaşıma göre de, “Aydınlanma’da daha çok bir hareket, bir felsefe, düşünce ve politik yenileştirme irdelenirken içinde felsefi akımlar, kavramlar, kültür teorileri vb. yer alıyor. Aydınlanma özünde bir karşı çıkış hareketi olup, burjuvazinin bir sınıf olarak kendini gerçekleştirebilmek için giriştiği kurtuluş (özgürleşme) hareketine ve buna bağlı ideoloji ve edebiyatın, belirli bir tarihsel biçimine verilen addır. Aydınlanma’yla birlikte, feodal düzene ‘Tanrı’dan gelme kutsal bir düzen görüntüsü’ kazandıran metafizik ilahiyatçı evren tablosu da aşılmaya başlar.” (Atayman, 2005, s.13).

“Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt”ında (1784) Kant, “Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır” der. “Sapare Aude! : Aklını kendin kullanmak cesaretini göster!” sözü Aydınlanmanın parolası olmaktadır. Doğa, insanları yabancı bir yönlendirilmeye bağlı kalmaktan çoktan kurtarmış olmasına karşın, tembellik ve korkaklık nedeniyledir ki, insanların çoğu bütün yaşamları boyunca kendi rızalarıyla erginleşmemiş olarak kalırlar ve aynı nedenlerledir ki bu insanların başına gözetici ya da yönetici olarak gelmek başkaları için de çok kolay olmaktadır. Ergin olmama durumu çok rahattır çünkü. Benim yerime düşünen bir kitabım, vicdanımın yerini tutan bir din adamım, perhizim ile

ilgilenerken sağlığım için karar veren bir doktorum oldu mu, zahmete katlanmama hiç gerek kalmaz artık.

“Hegelci Akıl, yalnızca ‘iyi-olan’ı kavramakla kalmaz, bedensel eğilimlerimizi, bu eğilimleri tümel akılsal buyruklarla kendiliğinden uyuma sokacak şekilde yönlendirir ve dönüştürür; ve burada akıl ile deneyim arasında dolayımında bulunan şey, siyasi hayat içerisinde insani öznelerin, kendini gerçekleştiren *praxis*’idir. Kısacası, akıl, sadece seyirsel yeti değil, fakat öznelerin hegomonik yeniden kuruluşuna yönelik bir tasarımın bütünüdür.” (Eagleton,2002,s.39).

2.2.3. Aydınlanma Felsefesi ve Düşünürleri

Aydınlanma hareketi içinde yer alan düşünürler, düşünce ve ifade özgürlüğü, dini eleştiri, akıl ve bilimin değerine duyulan inanç, sosyal ilerlemeyle bireyciliğe önem verme başta olmak üzere, bir dizi ilerici fikrin gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Öyle ki söz konusu temel ve laik fikirlerin modern toplumların ortaya çıkışında büyük bir rolü olmuştur. Aydınlanmayı belirleyen eğilimlerden en önemlileri hümanizm, deizm veya ateizm, akılcılık, ilerlemecilik, iyimserlik ve evrenselciliktir. Aydınlanma boyunca, bir yandan farklılıklara hoşgörüyü bakılırken, bir yandan da insanın doğası ve gerçek anlamı gün ışığına çıkartılmaya çalışılır. “İnsani olan hiçbir şey bana yabancı değildir” sözü, Aydınlanma’nın önde gelen sloganlarından biridir. Bütün bir toplumun, insan doğasına ve hümanizmin değerlerine göre, aklın ışığında yeniden düzenlenmesi gerektiği inancı, Aydınlanma’nın en önemli inançlarından bir başkasıdır.

Aydınlanma’nın akılcılığını tamamlayan sınırsız iyimserliğin temelinde, evrenin tüm yönleri ve her ayrıntısıyla rasyonel olduğu inancı bulunmaktadır. Fiziki evren rasyonel olduğuna göre, onda bir düzen vardır ve bu düzeni belirleyen şey de, belli sayıdaki rasyonel ilkelerdir. İnsan varlığı akıllı bir varlık olduğundan ya da insan zihninin kendisi de rasyonel olduğundan, o bu ilkeleri keşfetme ve evrendeki düzeni anlayabilme kapasitesine sahip bir varlıktır. Bu bağlamda, Aydınlanma’ya damgasını vuran bir diğer özellik, insan doğasının evrenselliğine duyulan inançtır. Buna göre, herkes aynı akla sahip olduğundan, herkes aynı rasyonelliği sergilediğinden, uygun bir eğitim sürecinden geçmiş olan herkes aynı doğru sonuçlara ulaşmak durumundadır. Aydınlanma’nın en belirleyici yönü, ilerlemeciliktir. İnsanın refahı açısından büyük bir ilerleme kaydedilmiş olduğuna göre sınırsız ve sürekli bir ilerlemeyi engelleyecek hiçbir şey yoktur.

“Aydınlanma Felsefesi’nin en önemli özelliklerinden biri, onun düşünce ve varoluşun toplumsal, kültürel ve tarihsel koşullarına yaptığı vurgudur” diyen Server Tanilli, Aydınlanma

dönemini şöyle anlatır : “1760 yılına doğru ‘Aydınlıklar Felsefesi’ zafere ulaşır; bu, kendilerine ‘Filozoflar’ denen kişilerin kaleminde ete kemiğe bürünmüş bir felsefedir. Filozoflar, düşüncelerini, trajediler, epik, öğretici ve yerici şiirler, romanlar, yergi eserleri, diyaloglar, sistem açıklamaları ve sözlüklerle ortaya koymuşlardır. Aydınliklar Yüzyılı’nın mesajı, insan aklındaki ilerlemelerin ve tarihsel dinamiklerin yöneldiği bir hedef; aynı zamanda, sosyal adaleti ve ortak mutluluğu sağlayan akli bir düzen. Fransa’da, d’Alembert, Diderot, Voltaire, Helvétius ve d’Holbach gibi şahsiyetleri içeren ünlü “Ansiklopedistler”, çağdaş sanatlarla bilimlerin etkili bir sözlüğünü -ansiklopedisini- hazırladılar. Bu Aydınlanma düşünürleri, dramatik ifadesini 1789 Fransız Devrimi’nde bulan, kilise karşıtı, liberal görüşleri savundular. Bu yüzyıl’a, Lucke’un öğretisi egemendir: Bütün düşüncelerimiz, duyulardan yani, deneyden gelir; soğuk, sıcak, acı, uzam, biçim, hareket gibi yalın düşünceleri bize veren deneydir. Bu görüş, duyumcudur ve mekanisttir. Berkeley (1685-1753), bu görüşe toptan karşı çıkar. Baştan aşağıya Descartesçi bir anlayışla donanmış olan Condillac (1715-1780), Berkeley’in görüşünü reddeder. Duyumcu İskoçyalı David Hume (1711-1776), düşünceleriyle, Kant’ı ‘dogmatik uyku’sundan uyandırır. İlk yapılması gereken, akılı değerlendirmek, onun ne olup olmadığını ortaya koymaktır. Vardığı sonuç kesindir: Akıl, metafizik ve bu anlamda felsefe yapamaz. Deney alanında akıl pek güçlüdür; iki kere ikinin dört ettiği her zaman denenebilir; ama metafizik alanda çok güçsüzdür o. Akıl, deneme sınırları dışında yargı vermeye kalkıştığında hezeyana başlar. Buradan kalkarak, Kant, aklın öteki dünyayı tanıma konusundaki bütün iddialarını reddeder. Tanrı mı? Onun varlığı hiçbir zaman denenemez. Aslında Kant, aklın güçsüzlüğünü ve saltık metafiziksel felsefeyi kökünden yıkmaktadır. Aklın, metafiziksel saltık gerçeği bilemeyeceğini ileri sürerken, kendiliğinden şeyi bilemeyeceğini de söylemesi, onu bilinemezciliğe götürür. Yüzyılın sonunda, Aydınliklar felsefesi her yerde saldırıya uğrar ve gitgide geriler. Yeni bir çağ açılır ve ‘Aydınlıklar’ sonunda bir devrimle taçlanır: 1789 Fransız Devrimi’dir bu. İnsanlığın o güne değin tanıdığı en büyük sosyal mücadeledir sahnede görülen. Kendine özgü özellikleri olan bu mücadele, devrimin yürüyüşüne de damgasını vuracaktır. Çağın düşüncesi, *akılcı, pozitif ve yararçı*’dır. Aklın yüce bir değeri vardır: Herşeyi yapabilir, herşeye erişebilir ve herşeyi yargılayabilir; ahir zaman hükümdarıdır o. Akıl, yalın ve açık gerçeklerden hareket ederek çıkarsamalarda bulunur; ama asıl yaptığı, olayları gözlemler ve kanunlar çıkarır onlardan. İnsan akli, toplumları düzenleyen doğal kanunları bulmalıdır; onlara uymak böyle mümkündür. İnsanlık, aydınlıkların yayılışıyla sürekli ilerler; eğitim, ilerlemenin en güçlü aracıdır.” (Tanilli, 1999, s,75).

“Aydınlanma hareketinin ve felsefesinin yol açtığı dönüşümlerin ve gelişmelerin sonucunda, doğabilimlerinin, insan ve toplum bilimlerinin yanı sıra devlet öğretileri de dev

atılımlar yapmışlardır. Çağdaş insanın çelişkileri, ilk kez aydınlanma hareketiyle genel insanlık bilincine taşınmıştır.” (Atayman, 2005, s.79).

2.3. Modernite’den Postmodernite’ye Estetik

2.3.1. Modern Çağ’da Güzellik

“*Dünyayı güzellik kurtaracak*”, Dostoyevski.

Güzellik’le estetik ve sanat felsefesi alanına giriyoruz. Estetiğin temel kavramı güzel, aynı zamanda sanat yapıtlarının da en belirleyici niteliği. Bu bağlamda, güzeli ya da güzel olanın güzelliğini anlamak amacıyla, kimileyin biçim ya da renk uyumu gibi güzel olanın kendisindeki birtakım nitelikler, kimileyin de özgünlük, imgelemin parlaklığı, en üst düzey yaratma gücü, el becerisinin yetkinliği gibi yaratanın değişik yeti ile becerileri öne çıkarılmıştır.

16. yüzyılın sonlarında güzellik ve biçimsizlik üzerine denemeler yazan Bacon, yalnızca insan figürü üzerinde durmuştur. Felsefi geçmişe şöyle bir bakıldığında, güzel üzerine kurulmuş kapsamlı dizgeler ya da öğretilerden çok, dile getirdiği içgörü nedeniyle başlı başına kendi içinde bütünlüğü bulunan bir dizge ya da öğreti olmaya aday derinlikli sözdeyişlerin daha önemli bir yer tuttıkları görülmektedir. “Şeylerdeki güzel, zihin onlara bakarken onlarla bütünleştiği sürece güzeldir.” (İskoçyalı deneyci filozof Hume); “Daha işin en başındayken rahatlıkla, güzelin doğadan çok daha yüksek olduğunu öne sürebiliriz. Nitekim sanatın güzeli, zihinden doğan bir güzeldir, yani yeniden doğmuş bir güzellik; dolayısıyla gerek zihin gerekse onu yaratan doğadan üstün oldukça, buna bağlı olarak sanatın güzelliği de doğanın güzelliğinden daha yüksek olacaktır.”(Alman idealist filozof Hegel).

18. yüzyıl İngiliz filozoflarının, başta Hutcheson ile Hume olmak üzere, aynı rengin ya da sesin belli duyularca tanınması gibi güzelin de “güzel duyumu” aracılığıyla kavrandığını ileri süren ‘doğalcı bir güzel anlayış’ ortaya attıkları görülmektedir. Burada güzelin konu olduğu duyum, dışarıdaki uyarılanlara değil doğrudan zihinsel temsillere karşı verilen bir tepkiden doğduğu için bütünüyle içseldir.

“Güzel kavramı, İlkçağdan beri iyi ve doğru kavramları ile aynılaştırılmıştır; ilk kez Kant, estetik değeri, sıkıca bağlanmış olduğu iyi ve doğru kavramlarından ayırmış, Güzel’i salt bir estetik kavram olarak belirlemiştir. Ona göre, Güzel’in ne olduğunu araştırmak, estetik yargının çözümlenmesiyle olasıdır; Çünkü ‘estetik yargı’, Güzel’den duyulan hazdan önce gelir ve estetik sürecin taşıyıcısıdır. Estetik yargı kaynağını özne’de bulur. Estetik hoşlanma ise, güzel denilen nesneden hiçbir karşılık beklemeden, onun karşısında duyulan salt bir

hazır. Kant bu bağlamdaki sözünü şöyle bağlar: “Her türlü çıkardan ve yarardan sıyrılmış böyle bir hazzın konusuna güzel deriz”. 18. yüzyılın düşüncesi, “Yargıgücünün Eleştirisi” adlı yapıtıyla geleneksel eleştirinin temeli olan “akademik güzel” tanımına son veren Kant’ın estetik dünyasında kimliğini bulmuştur. Artık “güzel”, dogmatik bir formül olmadığı gibi bir reçete de değildir; ama saltık bir yargının nesnesidir: “Kavrama dayanmadan evrensel olarak hoş giden şey güzeldir.” (Bozkurt, 2000, s.114).

2.3.2. Estetik ve Felsefesi

“Dünyadan kaçmanın en güvenilir yolu sanattan geçer, dünyaya sıkıca bağlanmak da sanatla gerçekleşir.” Goethe.

“Birçok estetik öge, Rönesans’a hatta Antikçağ’a kadar geriye götürülebilir; örneğin birlik ve sanat yapıtının bütünlüğü gibi kavramlar, klasik Antikçağ’a kadar uzanan bir estetik söylemin ortak kavramlarıydı.” (Eagleton, 2002, s.16).

“17. ve 19. yüzyıllar arasında “felsefi estetik” önce özneliği, sonra da tarihi keşfetti; Leibniz; Baumgarten ve İngiliz deneycilerine göre estetik, bir duyarlılık, bir duyumsama bilimidir. Hegel’de ise estetik, sanatçının yarattığı duyulur biçim ile bu biçimi canlandıran tin arasındaki ilişkilerin tarihi durumuna gelmiştir. Bu yönelimlere karşıt olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan olgucu estetikler, sanat yapıtlarının yaratılmasındaki ruhbilimsel (Fechner) ve toplumbilimsel (Taine, Comte) belirlenimcilikleri araştırmışlardır. 18. yüzyılda Kant’ın, 19. yüzyılda Hegel’in ve 20. yüzyılın başlarında da Croce’nin katkılarıyla gelişen estetik kuramı marksizmde de ifadesini bulmuştur. Bu bağlamda marksizmin tarih ve toplum anlayışını burjuva ideolojisinin eleştirisiyle birleştirmeye, tarihi ve evreni çözümlenme ve değerlendirme ilkelerini saptayarak, devrimin teori ve pratiği içinde sanatın yerini göstermeye yönelik kuramlar öne sürülmüştür. İngiltere’de Morris ve Rusya’da Plekhanov, marksist toplum eleştirisini sanatsal emek kavramıyla birlikte yürütmeyi deneyenler arasındadırlar. Daha sonraki dönemlerde Benjamin ve Lukacs, Marksist sanat kuramının temel kavramlarını oluşturdu. Marksist hümanist anlayışın bu iki öncüsü ile birlikte Brecht ve Adorno, çalışma koşullarının çözümlenmesini ve kapitalizmin insan bilincinde yol açtığı yabancılaşmanın eleştirisini Marksist kuramın estetiğe katkısı olarak gördüler”. (Bozkurt, 2000, s.40)

“Başka hiçbir felsefe disiplini, estetikte olduğu kadar, sağlam olmayan öndayanaklar üzerinde durmaz. O bir rüzgârgülü gibi, her felsefi, kültürel, bilim-kuramsal rüzgârın çarpmasıyla yön değiştirir; bir anda metafiziksel, bir anda empirik, bir anda normatif ve bir anda betimleyici olur; bir anda sanatçıdan ve bir anda da estetik haz duyandan (estetik süjeden) hareket eder. Bugün için estetiğin ana konusu sanattır ve günümüz estetiği için doğal

güzellik, sanatsal güzelliğe göre ancak bir alt basamaktır; ama belki yarın estetik, sanatsal güzellikte, olsa olsa ikinci elden devşirilmiş bir doğal güzellik de bulabilir”. Estetiğin Moritz Geiger tarafından bu şekilde betimlenen ikilemi, özellikle 19. yüzyılın ortalarından bu yana bu disiplinin içinde bulunduğu durumu karakterize etmektedir. (<http://www.felsefeekibi.com>.)

“Çağımız estetiğine yön veren üç büyük eğilimden söz edilmektedir: İlki, doğada ve sanatta biçimlerin evrimini ortaya koyar ve klasik felsefelerin, güzelin özünü tanımlamaya çalışan birleştirici kaygısını paylaşır. İkinci eğilim, izleyicinin beğeni yargısı, sanatsal yaratı ve estetik hazzın belirlenmişliği ya da belirlenmemişliği gibi sorunlarla, yani fenomenolojik estetikle, yaratmanın estetiğiyle, ekonomi ya da libidoya ilişkin estetikle uğraşır. Üçüncü eğilim ise, deneysel estetik, sanat bilimi, sanat psikoanalizi, sanat sosyolojisi, yazın ya da resim göstergebilimi, endüstri estetiği pek çok yaklaşımı kapsar.” (Bozkurt, 2000, s.38).

“20. yüzyıl estetikçileri felsefi estetiğin, Platon, Aristoteles, Plotinos, Augustinus, Thomasius, Baumgarten, Leibniz, Kant, Hegel, Comte, Taine, Fechner ve Wundt gibi filozoflarca ele alınıp işlenen kuramsal sorunlarını bir yana bırakarak çevre, piyasa, multi-media, sanatsal biçim ile yaratıcı ya da izleyici arasındaki ilişkileri incelemeye yönelmişlerdir. Çeşitli estetik akımları günümüzde genellikle “Olgucu Estetik” (Sanat Sosyolojisi, Yapıların Çözümlemesi, Deneysel Estetik, Sanat Bilimi) ile “Öznelci Estetik” (Sanat Psikolojisi, Fenomenolojik Estetik, Varoluşçu Estetik) olmak üzere iki ana dala ayrılmış bulunmaktadır. Gerçekte bu yönelimlerin her biri, çözümlemenin başka boyutlara verdiği öneme göre birçok değişken içermekteydi; örnekte, sanat yapıtının temel öğelerini, yapılarını ya da psikolojik yaratma koşullarını bir yana bırakarak, marksçı bir estetik yapabildiği gibi, bir sanat toplumbilimi de kurulabilmekteydi. Ayrıca Goldmann’ın yazın ve Francastel’in plastik sanatlar konusunda yaptığı gibi, biçimsel çözümlemeyle toplumbilimsel çözümlemeyi birleştirmek ya da Duvignaud’nun tiyatro ya da şenlik konusunda yaptığı gibi, estetik deneyi toplumsal düşselliğe bağlamak olanaklıydı. Bunlara koşut olarak d’Allonnes, yaratma psikolojisini daha toplumsal bir tabana oturtmaya yönelmekteydi; ona göre, “estetik, maddi sanat ürünlerinin incelenmesi değildir yalnızca; bu maddi ürünler arasında ve bu maddi ürünler konusunda, “öznel” denilen gerçekliklerin araştırılmasıdır.” (Bozkurt, 2000, s.41).

“Yaratmanın ve sanatsal yargının estetiği, günümüzde duyarlılığın tarihi yönünde gelişmekte; oysa bu anlayış yüzyıl’ın başlarında, estetik iletişimin özü üzerine araştırmalarla yeniden sanat yapıtının kendisini incelemeye yönelmek gerektiğini savunan görüşler arasında bölünüyordu. Gerçekten de bir yandan İtalya’da Croce, “sezgi” kavramıyla, Almanya’da Volkelt ve Lipps “Einfühlung” (duyulur sezgi, özdeşleyim) kavramıyla, öte yandan Fransa’da Merleau-Ponty “yargı öncesi bilgi” kavramıyla, farklı yollardan estetik deneyimin öznesi ile nesnesi arasında ayrıcalıklı bir iletişim ortamı belirlemeye çalışmışlardır. 20. yüzyılda estetik

ile göstergebilim'in (semiologie) yakın işbirliğine de tanık olmaktadır. Yapısalcı çözümleme de sanat yapıtının anlam boyutunu gölgede bırakmaktadır. Bu yüzden görsel sanatlar estetiği, yazın göstergebiliminin etkisiyle (Propp, Bremond, Todorov), sanat ürünlerinin yapılarıyla anlamları arasındaki ilişkileri aydınlatmaya yönelmiştir. Görsel sanatlar göstergebilimi, bir sanat yapıtının yalnızca gerçeklik içinde doğrudan doğruya belirttiği şeyle, "özanlam"la ya da bu gösterilenin, "yan anlam"ın ortaya çıkardığı gerçek ya da düşsel nitelikteki uzak ilişkilerle değil, ayrıca kendi duyulur ve biçimsel yapısıyla da anlamlı olduğunu göstermiştir. Öyleyse bir tablonun konusu, bir filmin öyküsü, tek bir anlam düzeyi oluşturmaktan çıkmıştır. Biz bir tabloda, bir anıtta, yararlı bir nesnede, çizgilerin yataylık ya da dikeylik oranına, biçimsel öğelerin yoğunluğuna, biçimlerin açıklık ya da kapalılığına, doğruların ya da eğrilerin dağılımına ve buna benzer ayrıntılara karşı da duyarlıyızdır (Jean-Louis Schefer). Aynı şekilde, bir filmde çekimlerin ve çerçevelemelerin biçimsel sıralanışı da estetik bilginin taşıyıcısıdır. Yapısal ya da sözdizimsel (sentaktik) çözümleme de böylece, resim ya da müziğe yönelik estetik bir anlambilimle (semantik) derinlik kazanmış olmaktadır." (Bozkurt, 2000, s.42).

2.3.3. Modern Estetik Kavramı

"Çağdaş estetiğin temel kaygıları ancak 17. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. İngiltere'de Shaftesbury ile onun yetiştirdiği Hutcheson ve Addison, estetik konusundaki en etkili ve önemli kişiler olarak tanınmışlardır. Hutcheson ilk kez, estetik yargı sorununu bilgi kuramının temel soruları arasında ele alarak bir nesnenin güzel olduğunun nasıl bilinebileceğini sorgulamıştır. Yanıtı ise deneyci-duyumcu bir eğilim taşımaktaydı ve ona göre estetik yargılarımız, zihinsel ya da düşünsel herhangi bir öge içermeyen, ancak algı ile ilişkili olan yargılardı. Hutcheson'un çağdaşı olan Baumgarten bu tür bir savı yadsıyarak çağdaş estetiğin öncülüğünü yapmıştır. Baumgarten, 1750 yılında, insanın mantıksal usdan farklı bir yetisini belirginleştirmek üzere, "aisthetikos" kavramından türettiği "Aesthetica" sözcüğünü ortaya attı ve kitaplarından birine de bu adı verdi." (Bozkurt, 2000, s.40).

Estetiğin ayrı bir felsefe dalı olarak yerleşmesini sağlayan Alexander G. Baumgarten, anlam içeriklerinin duyusal bir biçim içinde iletildiği somut bir bilgi alanını belirtmek için estetik sözcüğüne başvurmuş ve güzelliğe ilişkin yargılarda duyuların belirleyici bir rol oynadıklarını söylemiştir.

"Mantığın küçük kızkardeşi olan estetik, güzelliği, yani *sensitiv* (duygusal) yetkinliği kendine konu olarak alır, güzellik üzerine düşünür, onun ne olduğunu araştırır. Bu anlamda estetik, bir '*ars pulcre cogitandi* (güzel üzerine düşünme sanatı)' olur." (Tunalı, 2004, s.15).

“Estetik, Kant’a göre, genellikle insanda bir şeyin güzel olduğu duygusunu neyin uyandırdığını belirlemeye çalışan felsefi bir teoridir. Bu bağlamda *Transsendental estetik*, Kant’da, ‘tüm a priori duyarlılık ilkeleri bilimi’ni oluşturan transsendental felsefenin ilk bölümünü oluşturur. 19. yüzyılda Hegel’in etkisiyle, estetik daha çok sanatsal güzelliği ve sanatın anlamını araştıran bir disiplin haline gelmiştir. Estetik öğretisi, Nietzsche’ye göre, etkin bir bakış açısı seçerek sanatla yaşamı uzlaştırmaya çalışan bir öğretilerdir, ona göre, gerçek bir estetik iki temel ilkeyi göz önünde tutmalıdır: İlki, sanat bir eğlence değil, yaşama katlanmanın en yüksek ve tek doğal biçimidir: ‘Varoluş ve dünya ancak estetik bir olay oldukları ölçüde öncesiz-sonrasız olarak doğrulanabilirler’. İkincisi ise, olası tek estetiğin, alımlayıcı bakımından değil, yaratıcı bakımından kurulması gerekir. Valery bir konuşmasında “Estetik, filozofun beğenisinin ve dikkatinin çekildiği gün doğdu” der. Hegel’e göre, “Estetik, sanat üzerine yapılan her türlü felsefi refleksiyondur”. Valery ise çağdaş tanımlamayı deneyerek şöyle der: “Estetik, Esteziktir”; yani, duyarlılıkla estetik aynı şeydir. (Bozkurt, 2000, s.35).

“Estetiğin tarihine baktığımızda onun ilkin spekülative ve dogmatik bir döneme sahip olduğunu görüyoruz; bu dönem Sokrates’den Baumgarten’a değin sürmüştür. Daha sonra eleştirel ya da bilimsel diyebileceğimiz Kant ve sonrası filozofların oluşturduğu bir döneme tanıklık ediyoruz (1750-1850 arası). Estetik kuramı, bir yandan güzelin yalnızca öznel olmayan, nesnel bir içerik taşıyan bir tanımını yapmaya, öte yandan da bu değişik terimler arasındaki bağıntıları belirlemeye çalışır. Temel sorunları ise estetiğin öznesine, estetiğin nesnesine, estetik yaşantıya, estetik düşünlemeye, estetik hazza ve anlama ilişkindir.” (Bozkurt, 2000, s.37).

2.4. Modern Filozofların Sanat, Güzellik ve Estetik Üzerine Düşünceleri

“Estetik, sözcüğün tam tarihsel anlamıyla Aydınlanma Çağında filiz vermiş ve gelişmiş bir burjuva kavramıdır” (Eagleton, 2002,s.21) diyen Eagleton, “Estetiğin İdeolojisi”nde şöyle yazar: “Aydınlanma çağından itibaren Avrupa felsefesi tarihini inceleyen bir kişi, burada estetik sorunlara verilen büyük öncelik karşısında şaşıracaktır. Kant için estetik, doğayla insanlık arasındaki bir uzlaşma beklentisini sağlamaktadır. Hegel, kendi felsefi dizgesi içinde sanata daha aşağı ve ölçülü bir konum vermekle birlikte, sanat üzerine devasa bir inceleme ortaya koymuştur. Kierkegaard için estetik, ahlakın ve dinsel inancın daha yüksek hakikatlerine bir zemin oluşturmalıdır, ama düşüncesinde sürekli yinelenen bir ilgi odağı olmayı da sürdürecektir. Schopenhauer ve Nietzsche için ise estetik deneyim, keskin bir karşıtlık oluşturacak şekilde, değerlerin en üstün biçimini temsil etmektedir. Heidegger’in içrek

(batını) meditasyonları bir tür estetikleşmiş ontoloji düzeyine yükselmekteyken, Batı Marksizminin Lukacs'dan Adorno'ya kadar olan mirası, ilk bakışta maddeci bir düşünce akımı için şaşırtıcı olacak ölçüde sanata kuramsal bir ayrıcalık tanımaktadır” der. (Eagleton, 2002,s.13).

“Estetik, bedene ilişkin bir söylem olarak doğmuştur. ‘Estetik-olan’ teriminin, 18. yüzyılın ortalarında, ilk kez yürürlüğe soktuğu ayırım, ‘sanat’ ile ‘hayat’ arasındaki ayırım değil, maddi-olan ile maddi olmayan arasındaki ayırımdır: şeyler ile düşünceler, duyumlar ile tasarımlar arasındaki ayırım ve zihnin gizli oyuklarındaki belli belirsiz varoluşu yöneten şeye karşıt olarak bizim yaratılmış hayatımıza ilişkin olan şey. Sanki felsefe, kendi zihinsel yöresinin ötesinde, bütünüyle egemenliği dışına çıkmaya yüz tutan, yoğun, arı kovanı gibi kaynaşan bir ülke bulunduğu aniden farkına varmış gibidir. Estetik-olan, ilkel bir maddeciliğin- teorik olanın tiranlığı karşısında bedenün uzun sessiz başkaldırısının- ilk kıvıltıdır.” (Eagleton, 2002,s.29).

“18. ve 19. yüzyılların sanayi devrimi, sanatta anlatım ve yargı bağıntılarını değişikliğe uğratar. Felsefe bilgisi çerçevesinde estetiğe asıl yerini edinmesini sağlayan Kant, ona aynı zamanda özerk bir disiplin olma özelliğini de kazandırmıştır. Estetiğin özerkliği, onun mantıktan ve öteki yakın bilgi alanlarından bağımsızlığını sağlayarak, estetik değer, yani *güzel*'in kesin sınırlarının çizilmesiyle olanaklıdır. İşte bunu gerçekleştiren Kant'a göre doğa yasaları olarak karşımıza çıkan “bireşimsel a priori yargılar” nedenselliğin, dolayısıyla da zorunluluğun sonucu olup kuramsal us ile belirlenir. Doğa dünyasının karşısında yer alan ahlak dünyası ise özgür bir dünyadır ve pratik us'a dayanır. Bu düalizmi aşmak için Kant, bir yandan zorunluluğu, öte yandan da özgürlüğü içeren bir varlık alanı düşünmüştür. İşte bu üçüncü alanda doğal-duyusal olan ile ussal olan, zorunlu olanla özgür olan birleşir. Kant'da “Duygu”, öznel bir “duyum”dur.” (Bozkurt, 2000, s.111).

“Doğa ve ahlak alanında “a priori”liği arayan, estetik alanında da “a priori”liği aramaya koyulan Kant, öncelikle genelliği birleştirerek, paradoksal da olsa, ‘a priori’yi duygu dünyasında bulmak istemiştir. Nicelik yönünden Kant'ın beğeni yargısında bulunduğu temel özellik şudur: “Güzel, kavrama- nesnel genelliği olan şeye- dayanmadan genel olarak hoş giden şeydir.” (Bozkurt, 2000, s.117).

“Kant'a göre, bir şeye güzel dememizi gerektiren “haz” (Wohlgefallen), “hayalgücü” (Imagination) ile “anlık” (Verstand) arasındaki uyumun bilincidir. Duyarlık, kişiden kişiye değişse de, bilgi yetelerimizin genel yasalara uyması gerekir; asıl hedef, ‘estetik a priori’yi saptamaktır. A priori bir ilke olan bu ‘ortak estetik duyu’, beğeni yargılarının genel geçerliliğini ve zorunluluğunu sağlar. Bu bakımdan Kantçı Schiller, ‘güzellik, görünüş dünyasında ortaya çıkan özgürlüktür’ derken Kant, özgürlük dünyası ile nedensel yasalara

dayanan doğa dünyası arasındaki birlik hakkında kesin hiçbir şey söylenemeyeceğini savunur. Kant'a göre, güzel sanat yapıtları "deha"nın (Genie) ürünleridir; insanın iç varlığının bir yetisi olan bu deha sayesinde, doğa sanata kurallar koyar'. (Bozkurt, 2000, s.127).

"Kant, "Estetik İde'ler, hayalgücünün, deney alanının sınırlarını aşır, akıl kavramlarına yaklaşmak isteyen tasarımlardır; ama bu iç algılara hiçbir kavram tam uygun gelmez" der. Burada "deha"ya özgü olan da şudur: "Verilmiş bir şeyin kavramında İde'leri bulmak ve buna-somut biçimde dille ya da görsel/işitsel olarak- ifade kazandırmak". İşte burada Kant'a göre, 'aynı zamanda yeni bir kural getiren, yeni bir biçim ortaya koyan ve özgün olan şey Tin (Geist)'dir." (Bozkurt, 2000, s.128).

"Güzel, hakikatın bulanık bir açıklanmasından başka bir şey değildir" diyen, -*Varlığın Odiseus'u*- Friedrich Hegel'e (1770- 1831) göre, her şey *Varlık*'tan doğar ve yine ona döner. Onun ünlü *Geist* (Tin) kavramı da aslında bir tür kültür varlığını; insanlığı ya da uygarlığı simgelemektedir. Ona göre, Varlık ile Yokluk (Hiçlik) arasında oldukça uzun bir *Oluş* yolu uzar gider ve zihnin bu serüveninin en son aşaması felsefedir, sanat ise hakikate giden daha önceki bir basamaktır." (Bozkurt, 2000, s.133). "Hegel güzelliği, İde'nin "duyusal alandaki görünüşü" olarak tanımlar. Hegel felsefesinin temeli, İde ya da Geist anlayışına dayanır. Hegel'in çıkış noktası, Schelling'in vardığı noktadır; yani öznenin ve nesnenin, doğanın ve tinin, kısacası duyulanabilirin içindeki anlaşılabilirle özdeşliğidir bu. Hegel, güzeli doğadan atar, yani onu doğanın dışında ele alır. Çünkü, Saltık Tin aşamasının altındaki dünyada güzel bulunmaz; burası yalnızca Tin'in kendisine yabancı, karşıt olduğu bir alandır: "Sanattaki güzel, Tin'den doğmuş ve yeniden doğmuş olan güzelliştir". Güzel, Tin'in temel özelliği olan özgürlüğü zorunlu kılar. Doğaya güzelliği koyan, yerleştiren bizden başkası değildir. Hegel'e göre, "Güzel, kendisini İde'nin duyulanır yansıması ya da görünüşü olarak belirler". (Bozkurt, 2000, 139). İde'nin bir form içinde görünüş biçimine göre Hegel, sanat için üç dialektik aşama (moment) ve üç çağ ayırır. Sembolik sanatta, İde, belirsiz, bulanık, kesin olmayan ve sınırlanmamış durumdadır. Klasik sanatta, İde'nin tam uygun cisimleşmesi, bu İde'ye tam uygun bir form içinde yapılır, bu da insandır. İnsanın yüz ifadesinin çizgileri ve insan bedeninin hareketleri heykel sanatında tasarlanmıştır, gösterilmiştir. Romantik sanatta ise, sonlu ve duyusal her nesneye tam olarak uymayan ve üstünlüğünü gösteren İde'nin etkinliği yeniden ortaya çıkar. Ama bu sırada yeni bir 'uyumsuzluk'da (disharmonie) temellenir; Tin kendisinin İde'nin sonsuz özelliği olduğunu anımsar. Kendi çemberini kırar, kabuğunu parçalar. Sanat artık düşünceye, İde'ye, yani felsefeye yöneltiyor bizi; ama bu yöneliş, sanat yapmak için değil, sanatın ne olduğunun bilimsel olarak bilinmesi içindir. İşte bu da Estetiğin araştırma konusudur. Hegel'in o ünlü *sanatın ölümü*'ne ilişkin olarak söyledikleri bunlardır; ona göre sanatın artık bir işlevi ve görevi kalmamış, onun yerini felsefe

almıştır. Ama yine de Hegel, Horatius'un 'Ozanlar hem eğlendirmek hem de yararlı olmak isterler' demesine katılarak sanata ilişkin son söz olarak şunları söylemekten de kendini alıkoyamaz: *Sanat, hakikatte halkların ilk eğiticisidir.*" (Bozkurt, 2000, s.150).

"Varlık, ancak estetik terimlerle anlaşılabilir ve haklı kılınabilir", diyen Friedrich W. Nietzsche (1844-1900), Schopenhauer'le birlikte, sanatın, bilimin ve felsefenin, yanılısamanın biçimleri olduğunu söyler. Bizim bastırılmış, sindirilmiş, korkutulmuş bakışımıza tragedyanın sunduğu varlığın gizi (irrasyonizm), iyimser anlarımızda insan zihni için öne sürdüğümüz her şeyin (rasyonalizm) bir yadsınmasından başka bir şey değildir. Nietzsche'ye göre teorik insan bir dialektikçidir ve artık ölümden korkmayan, doğayı en üst düzeyde ussal olarak tanıyan ahlakça erdemli bir aktördür." (Bozkurt,2000,s.152). "Sanat kuramına Apollou-Dionisoscu bir ikileme başlayan Nietzsche'ye göre bu ikilem, biçim ve us ile kendinden geçiş arasındadır. Nietzsche'nin felsefesi bir 'varlık' felsefesi değil, ama 'varolabilme' felsefesidir; ve insan hakkında açılan bu soruşturmaya başı ve sonu olmayan dönüş (öncesiz sonrasız yenileniş) düşüncesi de, başlangıçsız ve sonsuz oluşun saltık düşüncesi olarak katılır. 'Kuşku denizinin üstünde yalnızca bir tahta parçası, uzanıp uyumaya ancak yetecek genişlikte'; Parmenides'e malettiği bu sözlerle Nietzsche, Parmenides'in yaptığı gibi düşüncenin varlıkla özdeşleştirilmeye çalışılması, Nietzsche'ye göre, felsefenin lanetlenmişliğinin, yani ruh ve beden ayrımının ifadesidir ve bu bağlamda, Herakleitos, Anaxagoras ve Empedokles'de ortak olan inanca, yaşadığımız dünyanın, 'görünüş' dünyasının gerçek olduğu inancına katılır. Descartes'in *cogito ergo sum*'unu eleştirerek, "benim, düşündüğümü düşünen varlık olduğum kesin değildir" der. Nietzsche'ye göre felsefe, yaratmanın anlamını kavramaya çalışan bir düşünce etkinliğidir; bu etkinliğin kaynağı da, ereği de insandır. İnsan evrendedir, evrenin özüdür." (Bozkurt, 2000, s.156).

"Nietzsche, Eski Yunan tanrıları Apollon ve Dionysos'un simgesel işlevlerini kullanarak tragedyanın temelinde gördüğü sanat anlayışı üzerinde duruyor; coşkulu tutkuları simgeleyen Dionysos onuruna gerçekleştirilen şenliklerdeki kendinden geçme ve cinsel esrimenin bu coşkunun özünü oluşturduğunu söylüyordu. Hiç kuşku yok ki, kendinden geçme ve cinsel esrime aslında felsefi bir duruşun metaforlarıydı: Şeylerin farklılaşması ilkesi temelsizdi; her şey birdi. Rus Simgeciliğinin önde gelen şairi ve düşünür Vyaçeslav İvanov, Nietzsche'nin yazdıklarından etkilenecek, Dionysos ve İsa kavramlarını kaynaştıran ve estetik bir mistisizme yer veren kişisel bir dinsel felsefe geliştirdi. Doğanın öz suyunu simgeleyen Dionysos onuruna birer şenlik biçiminde düzenlenen bolluk ayinleri (orgia), Eski Yunan ve Roma dünyasında büyük yaygınlık kazanmış, Dionysia (Bacchanalia) şenlikleri özellikle kadınlar arasında hızla yayılmıştı. Kadınlar, yabancı bir müzik eşliğinde, çember olarak çılgınca dans ediyorlardı. Ayine katılanlar, bu kendinden geçiş anında, birbirleriyle ve tanrılarıyla derin bir birlik

yaşıyorlar, böylelikle Nietzsche'nin söylediği gibi, tüm zincirleri kırıyorlardı. Matisse'in, dans eden bedene duyduğu sevgi, konularının içselliği yakalama çabalarıyla ilintili olabilir (Res.5). İrlandalı şair W.Yeats, "Ey, müzikle salınan beden, Ey parlak bakış/Nasıl ayıracağız dansçıyı danstan?" demişti. Yeats'ten yola çıkarak, "Matisse, dansçıyı danstan ayırdı" diyebiliriz belki de." (Lahti, 2004, s.116)

"Sanat yapıtı, imgelerle kurulan bir yapıdır" Henri Bergson'un (1859-1941) sanat kavrayışı, metazifiğinde olduğu gibi, 'sezgi' kavramı üzerinde temellendirilmiştir; sanat ona göre, zihnin ya da tinin, şeylerin niceliksel görünüşünden asıl temeldeki kaynağına, onların niteliksel sürelerine dönmek için yaptığı bir sapmadır. Bergson'un estetiği katıksız bir algılama estetiğidir; salt bir sezgi estetiğidir." (Bozkurt, 2000, s.169). "Seyretme" ve "edilgenlik" kavramları, Bergson estetiğine özgü kavramlar olup, negatif bir estetiği kurarlar ve sanata da karşıttırlar. Zaten ona göre, "anlamak, yeniden yapmayı bilmek"ten başka bir şey değildir. Bütün değişmeler ve gelişmeler bir "süre" içinde gerçekleşir; "süre" içinde gerçekleşen gelişme, yaratıcı bir atılımdır. Bergson, bu yaratıcı atılıma "elan vital" (yaşama çabası, atılımı) der; yaratıcı bir nitelik taşıyan "yaşam atılımı" ile sürekli bir gelişimi, kesintisiz bir evrimi sağlayan "oluş", birbirini gerekseyen iki süreçtir. Birinin bulunmadığı yerde, öteki de yoktur." (Bozkurt, 2000, s.171) Bergson'da "Güzel", bilginin bir uzantısıdır. Gerçekliği ve hakikati bilme yetisi olan "sezgi", doğru bilgiye götüren tek yoldur. Bergson'da sanat, gerçekliğe atılan bir ağ, hakikate uzatılan bir merdivendir; böylece gerçeklikle yüz yüze gelmemizi sağlar." Bergson, uzam ile zaman arasındaki kopmaz bağı doğrularken, "katıksız süreklilik" ya da "zamansal ilerleyişin akışkanlığı" kuramını öne sürer. Bergson'un temel önermesi, zamanın her an'ının, uzamda ayrı ve ayrılmış bir an'ı kapladığıdır. Bergson'un zaman tanımı, aslında, uzamın soyut zamansal niteliği ve zaman ile uzamın ayrılmazlığı üzerine bir açıklamadır." (Bozkurt, 2000, s.174).

"Maddi, elle tutulur nesne ile soyut olan arasındaki ayırım, Degas'nın resimlerinde zamanı sunuşunu anlamak açısından canalcı önem taşır. Degas, resimlerinde, soyut yaratıcı bir yorum ile izleyicinin kafasındaki elle tutulur ya da mantıksal ilerleyişin buluşup birleşmesini ister. Bergson, "Zaman ve Özgür İrade"de, harekette zarafetin estetik bir biçimde dile getirilmesinden ne anladığını anlatır. Bergson'un, zarafeti figürsel bir sunumla tamamladığına inandığı temel nitelik, beklenen hareketin çağrıştırılmasıdır. İzleyicinin hareketi sezinleme yeteneğinin, ona bir zarafet duygusu verdiğini söyler Bergson. Bu akışkanlığın zarafeti duygusu, Degas'nın bu yapıtlarının özüdür. Degas'nın bu dönemdeki resimlerinde giriştiği uygulamalar, Bergson'un kuramlarının bir uzantısı olarak görülebilir." (Locheed, 2004, s.98). "Degas için bale, hem hareket halindeki insan vücudunu yakından inceleme hem de özgün, asimetrik kompozisyonlar olanağını sağlamıştır." (İnankur, 2002, s.165).

“İspanyol asıllı Amerikalı filozof George Santayana (1863- 1952), 1896’da yazdığı “The Sense of Beauty” ile estetiğe yeni bir açılım kazandırır. İnsanın estetik duygularının yapısını ve öğelerini ele aldığı bu denemede, herhangi bir şeyi güzel bulmanın, ‘gerçekte bir ideal saptamak’ olduğunu ve bir şeyin neden güzel sayıldığını anlamının, geçici idealleri, daha temel duygulardan kaynaklanan “görece sürekli ve evrensel” ideallerden ayırmaya olanak verdiğini öne sürmüştür. Santayana’ya göre us’un yaşamı, yalnız zihinsel etkinliklerle sınırlı değildir; bütün dışavurumlarında us, itki ve kavramın bir birliğini oluşturur. Buna göre us, kendi üzerine dönmüş ve aydınlanmış bir içgüdüdür. Ona göre “öz alanı”, zihnin kesin ve kuşku duyulmaz bilgilerinin dünyasıdır. Özler, bir varlığı ya da gerçekliği olan, ama kendi başına varolmayan tümellerdir. Renkler, tadlar ve kokuların yanı sıra düşünce ve imgelemin düşünsel nesnelere de bunlar arasındadır. ‘Madde alanı’ ise doğal nesnelere dünyasıdır; bu dünyanın var olduğu savı, varoluşla ilgili bütün savlar gibi içgüdüsel inanca dayanır. Ona göre insanın güvenmesi gereken tek yol gösterici ilke us’tur; algı verileri, eylemle bağlantılı düşünceler, içgüdü ve içtepinin us’un biçimlenişinde önemli rolleri vardır. Us, insandaki tanrısal bir öykünmedir; o, bütün değerleri kapsar ve bilime dayanır.” (Bozkurt, 2000, s.180).

“Sanattaki Us”da sanat felsefesini, “Güzellik Duyusu”nda da güzellik kuramını serilmeyen filozofa göre sanat felsefesinden fazla bir şey olmayan estetik, ondan farklı bir disiplin değildir.” (Bozkurt, 2000,s.181). Santayana’nın güzel kavramı ilkçağın “Kalokagathia” idesine yaklaşır; çünkü her iki anlayışa göre de yaşamın ideali her zaman, insanın temel bir esin kaynağı olarak kalacak olan güzelliğe ulaşmaya çalışmaktır. Santayana’ya göre güzellik, yargı olmadan önce algıdır; bu da onun her şeyden önce bir haz, bir zevk (pleasure) olduğunu açıklar. “Anlatım” (ifade) zihin tarafından ve olgunun kendisine eklenen estetik idelerin çağrışımları tarafından biçimlendirilir. Santayana güzelliği şöyle betimler: “Öteki değerler gibi güzellik de yaşam içtepisinin dolaylı ve açıklanamayan tepkisinden ve doğal yapımızın usdışı kısmından doğar.” Estetiğin üç temel kurucu ögesi vardır: malzeme, form ve ifade. Güzellik, nesnelleşmiş hazdır, hoşlanmadır.” (Bozkurt, 2000, s.184).

“İyi, güzeli ve sevinci olduğu gibi hakikati de uzak ve kopuk bir şey olarak değil, yapmakta olduğumuz ya da yapacağımız şeylerde arayın” diyen Benedetto Croce (1866-1952), yapıtlarıyla felsefi bir idealizm olarak bilinen İtalyan estetik döneminin son temsilcisidir. Croce, estetiği genel bir dilbilim olarak kavrar; çünkü böyle bir dilbilimin içine, ona göre, her türlü ifade gücü olan media, insanın kurduğu sembollerin tüm formları ve genellikle dil dediğimiz “paradigma” girer. “Güzellik” kavramının yerine “ifade” kavramını geçiren Croce böylece, 20. yüzyıl sanat felsefelerinin çoğunun genel bir görünümünü serimlemiş oluyordu. Sanat, ona göre, insan tin’in çabasının, çalışma ve işleyişinin, ürünlerinin estetik bir görünümde ortaya çıkmasıdır. Croce, Tin’in bu çeşitli görünümünü “tinsel etkinlik çemberi”

olarak betimler. ‘İfade’nin içeriği, ona göre, zihnin, pratik yaşamın dürtülerinden ya da duyuşal isteklerinden derlediği izlenimlerden doğar; sanatçının bilincini yönlendiren sezgiler, bir yandan duygunun öte yandan da imgelerin ürünüdürler ve sanat, duygunun bir simgesi olup çıkar.” (Bozkurt, 2000, s.187).

“Croce felsefesi, bir genel idealizm’dir ve bir spritüalizm’dir. Buna göre, tinden başka bir gerçeklik ve varlık yoktur. Ancak, tin, olmuş, bitmiş, kapanmış, eylemsiz bir varlık değildir; tersine tin yaşam gibidir, gelişen bir süreçtir.” (Tunalı, 1983, s.11).

“İfadenin somutluk kazanması, maddeselleşmesi, yani dışsallaşması istencin araya girmesini gerektirir; bu da sanattaki form ile içerik ayırımı problemi olarak karşımıza çıkar; ona göre, sanat, lirik bir sezgi olup kişiliğin ifadesidir. Sezgi aynı zamanda bir duygu olduğundan, sanat da gerçeklikten çok ve önce hayalgücünü, düşlemi dile getirir. Ona göre varlık, dış bir şey, dışsallaşmış bir şey değildir; varlık, tindir, ruhtur; bilinç etkinliğinin kendisidir. Croce estetiğinin temelini kuran “tasarımlama” ile “ifade” (dışavurum, anlatım) ayırımı da “kavram” ile “sezgi” arasındaki ayrımla çakışır. Croce’ye göre, kavramsal olan tasarımlama, bu nedenle tanımlayıcıdır ve nesnelere ortak özelliklerine göre sınıflandırma işlevini görür; dolayısıyla da estetiğin ve sezginin dışındadır. Buna karşın “ifade” sezgiseldir; amacı da belirli bir konuyu, yani bir ‘sezgi’yi somut gerçekliği içinde sunmaktır. “İfade’nin içerdiği “ayrımında olma” durumu, özneyi estetik deneyimin çektiğini oluşturan somut bilime götürür. Sezgisel bilgi, duygulara dayanır, nesnesi de bireydir; bu bağlamda, estetik sezgi, anlatımdan ayrılamaz; “ifade” ile estetik sezgi örtüşürler. Bu yüzden de sanat, ne kılışsal ne de ussaldır; o yalnızca sezgisel bir ifadedir. (Bozkurt, 2000, s.191).

“Bütün sanatçılar her zaman insan soyunun ilerlemesinde öncü rolünü üstlenmişlerdir. Yaratıcı yapıtlarıyla en önce onlar, nesnelere arasındaki bilinmeyen bağlantıların gizini açığa çıkarırlar; bilim ve felsefe, bu bağlantıları ancak çok sonraları tam olarak biçimlendirebilirler” diyen ve her türlü dogmatik tutumdan kaçınan Gyorgy Lukacs (1885-1971) düşüncesinin çıkış noktasında, Birinci Dünya Savaşı sırasında karşı koyduğu, ama yöntemine de sıkıca sarıldığı Hegel felsefesi bulunur. Lukacs’ın araştırmalarının temelinde iki kategori bulunmaktaydı: “bütünsellik” ile “yabancılaşma”. Marx’ın “yabancılaşma” kavramını alan Lukacs, kapitalizm yüzünden bir nesneye, bir mala dönüşen insanın, ancak sosyalist devrimle özneye dönüşebileceğini düşünür. Ne var ki faşizmin gelişmesi ve güçlenmesi, eskisine eklenen yeni bir yabancılaşma ögesi oluşturur; çünkü bu da bir barbarlık tehlikesidir. Bunun için, usçuluk ve hümanizm temeli üzerinde, ilerici burjuvaziyle demokratik bir birlik stratejisi geliştirmek gerekir. Tutarlı ve bütünlüğü olan bir sanat kuramı geliştirmeyi amaçlayan Lukacs, “mimesis” kuramını yeniden ele almış, Pavlov’un “belirtke” (signal) dizgelerinin ve

bu dizgelerin nörodinamiğinin fizyolojisine ilişkin öğretisine dayanarak bu kurama yeni bir görünüm kazandırmaya çalışmıştır.” (Bozkurt, 2000, s.223).

“Lukacs, hümanizme dayalı bir Marksist estetik kuramı geliştirmiş ve Marx’ın sanayi toplumundaki yabancılaşmayla ilgili kuramına yeni boyutlar kazandırmıştır. Ona göre, usdışılığın içinde kendiliğinden çözülmeye uğrayan idealist estetik, burjuva toplumunun kaçınılmaz çöküşünü yansıtır. Estetiğini roman kuramıyla temellendiren ve “yabancılaşma” kavramını en son görünümüleri içinde irdeleyen ve bunu gerçekçi bir estetik kuramıyla bağdaştırmaya çalışan Lukacs’a göre her sanatsal eylemin ardında şu soru gizlidir: “Bu dünya ne ölçüde gerçekten insanın olan bir dünyadır ve insanoğlu bu dünyayı ne ölçüde insanlığına yaraşan bir dünya olarak onaylayabilir?” İnsanın bu özbilinci, aynı zamanda estetiğin derin hümanizmasını da içerir. Lukacs, estetik kuramını geliştirirken sürekli olarak günlük yaşamdan ve günlük yaşam içindeki günlük insandan yola çıkmış, estetik davranışın konumunu belirtirken de, bu davranışın kökenlerini insanın eylemlerinin bütünselliği içerisinde aramıştır. Ona göre sanat ve biçim, öz ve görünüş, toplum içindeki çelişkileri ve aksaklıkları aşmaya yarayacak önemli bir araçtır.” (Bozkurt, 2000, s.230).

“Estetik görüngüleri, insanlığın gelişmesinin en genel nitelikteki ve en kalıcı çizgilerinden geliştirir. Estetik tasarımlarını somut gerçeklik malzemesiyle temellendirmek için, araştırmalarına kendisi açısından yeni bir öğeyi sokar. Ona göre, her türlü insan eyleminin başlangıç ve sonuç noktası, insanın günlük yaşam içerisindeki davranışında yatar.” (Lukacs,1999, s.14).

Lukacs’ın estetik yaklaşımının danstaki izdüşümü, 1920 ve 1930’lu yıllar Almanyası’nda görülebilir. “Dönemin Sovyet tiyatrosundan esinlenen Hannes Meyer’in “Young Group”u (Res.7) için iki şey önemliydi: “Kollektif üretim” ve “güncel konularla yüzleşme.” (Yılmaz, 2002, s.109).

“Rudolf Laban’ın, sosyal dans ve sahne dansı arasında bir biçim olan “Hareket Koroları”, gösterinin bağlamına bağlı olarak, 12’den 1200’e kadar katılımcıdan oluşabiliyordu. (Res.8). Mary Wigman ile şair Albert Talhoff’ın Birinci Dünya Savaşı’nda ölenlerin anısına atfettikleri çalışması olan “Totenmal”ı (Ölüm Anı), siyaset üstü yeni bir dans tiyatrosu biçimine doğru bir yönelimi işaret etmek üzere tasarlanmıştı. Kadınlar korusu Birinci Dünya Savaşı’nda ölen askerlerin eşleri ve annelerini temsil ediyordu. Koro, bir erkek korosuyla temsil edilen sevdiklerini hayata döndürmek için çabalar. Bu girişimin başarısı geçici olur. Çünkü erkekler, yaşamının tek başına, anıları mutlulukla hatırlamaya yetmeyeceğini anlayınca geri çekilirler. “Totenmal”, hem sağın hem de solun politik retoriğinde bulunan şehit asker kültüründen izler taşır. (Res.9) Avrupa’da 1930’lu yılların fırtınalı politik hayatını yansıtan Alman dans sanatçısı Kurt Jooss klasik ve modern dansın sentezini gerçekleştirerek

eserler yaratır. Konferans masasında politikacılar tartışırken masanın etrafında dolanan ölüm birçok ana, çocuk, aşık gibi kişilerin korkulu rüyası olarak onların değerli erkeklerini alır götürür ve geride yaşlı insanlar kalır. Kurt Jooss'un, savaşı kişileştiren askeri bir figürün yönlendirdiği bir ölüm dansı olan "Der grüne Tisch"de (Yeşil Masa,1932), sahnelerin çerçevesini oluşturan maskeli diplomatlar, savaşın sürmesinden sorumlu görülerek, ölümden muaf tutuluyorlardı." (Res.10) (Manning ve Benson, 2002, s.172-173).

"1960'ların sonunda ise Dans Tiyatrosu Politikacısı Johann Kresnik, politik ajit-prop danslarıyla sahneye çıkar ve "Kendime sorduğum soru, bu *şairler ve düşünürler ulusunun* nasıl olup da iki dünya savaşını başlatabildiğidir. Bunlar benim sahnede ve dansçılarımın yaptığım çalışmalarda sürekli sorguladığım sorunlardır" der. (Manning ve Benson, 2002, s.176).

Martin Heidegger'e göre (1889-1976), 'Güzellik', varlığın bir tür ışıklanışı, aydınlanmasıdır; bu da Hakikatten başka bir şey değildir. "Güzellik, Hakikat'in sanat yapıtı içindeki varlığı olarak görünüşe çıkışıdır". Bu anlamda Güzellik, Hakikat'in varoluş türlerinden biridir diyen Heidegger, Platon'dan beri gelen Hakikat-Güzellik özdeşliği anlayışını metafizik temelde günümüzde de sürdürür."(Bozkurt, 2000, s.238).

"İdealist estetik, doğa güzelliği ile sanat güzelliği seçenekleri karşısında, doğanın yetkinlikten ve güzellikten yoksun olduğu varsayımından kalkar. "Aydınlanmış varlık", Heidegger'e göre, yeryüzü'dür, toprak'tır. "Aydınlanmış, biçim kazanmış ve güzelliğe sahip varlık" ise dünya'dır, evren'dir. Varlığın aydınlanması, toprağın, yeryüzünün, dünya, evren haline dönüşmesi demektir. Sanat, ona göre, Hakikat'in temellendirilişinin ve kuruluşunun bir kaynağı olduğu gibi, herhangi bir halkın tarihinin de kaynağıdır. Hakikat özlerin varlığının açığa çıkması, bir gizliliğin ya da saklılığın ortadan kalkmasıdır. Nesnelere aydınlatarak açılmaları aynı zamanda onları net bir biçimde görmemizi sağlayan kavratıcı bir yola doğru da götürür bizleri sanat yapıtı. Ona göre sanat, bireysel, özsel kendinde varlıklar olarak yalnızca sanat yapıtlarının kaynağı değil, ama aynı zamanda insanın tarihsel varoluşunun da kaynağıdır."(Bozkurt, 2000, s.237).

"Sanat yapıtı, tepe noktasına metafizik niteliklerin gün ışığına çıkmasıyla ulaşır" sözüyle Roman Ingarden (1893-1970), estetikle varlıkbilim arasındaki bağlantıyı kuran öğeleri ele almış, belli sanat kategorilerindeki varlık katlarının yapısını, yazın ve müzikle ilgili yapıtların niteliksel düzenini, birleştirici bir bütünlük içinde açıklamaya çalışmıştır. Ingarden'a göre sanat yapıtları, Husserl'in kullandığı anlamda yönelmiş nesnelere; sanatçının kullandığı ham malzemeye verdiği biçim, onun saf bir bilinç ediminden çıkar. Bu nesnelere, başka türden gerçek şeylerden farklı olarak yalnızca izleyicinin estetik yaşantısında somutlanır. Ingarden'a göre, sanat yapıtı bir "objektivasyon" olarak, idealitenin (tinselliğin), ya da irrealitenin

(gerçek olmayanın) gerçeklikteki görünüşüdür. Görünüşe ulaşan idealite ile estetik obje ortaya çıkar, real dünyadan kopar ve ideal bir dünyaya yükselir.” (Bozkurt, 2000, s.211).

“Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarcadır” diyen Theodor W. Adorno (1903-1969), Adorno’nun estetik kuramının ilk savı, sanatı dinamik gerilimi içinde toplumsal-tarihsel bütünlüğüyle ele almak olmuştur. Adorno, “Bir sanat yapıtı, içinde doğduğu toplumun tüm yapısal özellikleriyle dile getirilmişse, ciddi ve tutarlıdır” demekle birlikte, sanatı yalnızca sınıf bilincinin geliştirilmesine hizmet eden bağımlı bir alan olmaktan çıkarmaya çalışmıştır.”(Bozkurt,2000,s.197) “Adorno, sanat ve topluma olan ilgisini, ana konu olarak ele aldığı “Estetik Kuramı”nda, sanatçı ile tüketici arasındaki ilişkiyi; ‘alımlama’ alanında değil de “üretim” alanında araştırmıştır. Çünkü “alımlama estetiği”, psikolojik bir estetikdir. Burada sanat yapıtı, onu kavrayan, onu alımlayan suje ile ilgili dışında tutulmak istenir. Bu da klasik estetiğin temel bir tutumu olup, güzelin “autonomi”si anlayışından kaynaklanır ve objektivist bir estetiği dile getirir. Sanat, kendi estetik yapısı içinde toplumsal çelişkileri dile getirmeli ve geleneksel anlam örgülerini yeniden biçimlendirmelidir. Adorno, “yeni sanat” olgusuna Marksist temellerden yola çıkan bir yaklaşımı dener. Adorno’nun önemli katkısı, sanat yapıtlarını toplumbilimsel düşüncelerin yansıması olmaktan çıkarması, bunları, toplumsal yapıları içlerinde taşıyan nesnelere olarak ele almasıdır.”(Bozkurt, 2000, s.198).

“Aristokrat bir nitelik taşıyan estetiği, kültürel tüketim sanayine karşı koyar ve sanatın, kurulu düzenle ilişkisini tümüyle keserek, eleştiri, başkaldırma ve karşı çıkma görevini yerine getirmesi gerektiğini savunur. Sanat yapıtı, onu kavrayan estetik suje açısından değil, estetik obje ve üretim süreci açısından değerlendirilmelidir. Bundan ötürü sanat, yanlışlıklar ve bölünmüşlükler ortasında bir sığınma yeridir, bütünselliğin ve doğruluğun ülkesidir.” (Bozkurt, 2000, s.200).

“Sanat, içinde doğmuş olduğu topluma yönelir ve yanlış gerçekliğe karşı doğruluğu ifade eder. Sanat, kültürün “getto” alanında devinir ve ilkece toplumsal eylemden uzak kalır; o, toplumsal gerçekliği değiştiren eylem değildir. Ne var ki akıl, toplumsal baskıyı sürdürdüğü halde, sanat yapıtı, baskıya dayanmayan bir toplumsal düzen ufkunu açmak ve onu açık tutmak gereğindedir.”(Bozkurt, 2000, s.204). Ona göre, Aydınlanma, bilimsel düşünce ve teknolojik gelişme, insanın özgürleşmesinin önkoşullarını yaratmış, ama bunu yaparken yeni bir tutsaklığa da yol açmıştır. Çünkü toplumsal özgürlüğe giden yolda araçların mutlaklaştırılması, amaçların unutulmasına ve tersine dönmesine neden olabilir. Adorno, kentli sınıfın bağrında, 20. yüzyılla birlikte, sanatçıyla toplum arasındaki iletişim sözleşmesinin bozulduğunu, bu yararlı bilincin uzlaşmaya yanaşmadığını, çünkü temelde nedensel olumsuzlayıcı, hatta nihilist bir çıkış yaparsa yapsın, sanatçının hala egemen güçlerce kendisinden istenmeyen bir sözü, bir “mutluluk vaadi” (Sanat bir mutluluk vaadidir-Stendhal)

yerine getirdiğini öne sürmüştür. Bu nedenle ona göre “teknik ussallığın” yerini “estetik ussallık” almalıdır ve bunu da ancak sanat başarır.” (Bozkurt, 2000, s.206).

“İmge bir edimdir, bir şey değildir” diye yazan Jean-Paul Sartre’ın (1905-1980), temellendirip gelişmeye çalıştığı “Varoluşçuluk” öğretisi, belli bir felsefe dizgesinin gelenekçi sınırları içinde kalmadan, daha geniş bir alana yayılma çabası güder. Ona göre doğaötesi (metafizik) sezgi, sanat yapıtının evrenini kendi dokusuyla besler. Sanatın özünde “Bilme” değil, fakat “Karşıtlık” vardır; çünkü “sanat yapıtı gerçek olmayan bir şeydir”.(Bozkurt, 2000, s.242). “Ona göre, “estetik beğeni” ile “irreal obje” yakın bir koşutluk içinde olup, “imgelemsel ya da düşlemsel nesne”nin kurulması ya da kavranması bu öğelerin etkileşim yoğunluğuna bağlıdır. “Estetik seyir (contemplation) uyarılmış bir düştür ve gerçekliğe geçiş otantik (aslına uygun) bir uyanıştır”. Bilinç kendi özgürlüğünü sanat alanında ‘İmgeleme’ ile gerçekleştirir. İmgeleme, insanların gerçekte varolmayan bir şeyi zihinlerinde canlandırmalarını sağlayan bir yaratma yetisidir. İmgelemi (hayalgücü), “olmayanda olanı görmek” biçiminde tanımlar. İmgelem, sanat yapıtları aracılığıyla dışlaşmakta, nesnellik kazanmaktadır. Descartes’la birlikte imgelem, duyularla bilebildiğimiz nesnelere ilişkin bir bilgi halini alır. Sartre, duygu ile imgelem arasında bir paralellik de kurar. Sanat yapıtı gerçekliğin bir taklidi ya da tasarımı değildir, sanat yapıtı aracılığıyla gerçekliğin kendi başına oluşturulmasıdır. İşte Sartre’ın bu öğretisi estetik bir izlek olarak bütün öteki sanat dallarına da uygulanabilir. Sartre’a göre bilinç, özgürlüğünü imgede sanat olarak gerçekleştirir. Gerçeklik, Sartre’a göre, güzel değildir; güzellik, imgesellikten başka hiçbir yerde karşımıza çıkmayan ve kendi temel yapısında dünyanın hiçleştirilmesini taşıyan bir değerdir. Bu nedenle ahlak ile estetiği birbirine karıştırmak saçmalaktır. Yaşam karşısında estetik bir tavır almaktan söz etmek, gerçeklik ile imgeselliği birbirine karıştırmak demektir.” (Bozkurt, 2000, s.243).

“Hans-Georg Gadamer (1900-), “Deneyimin süresiz kesikliğini, varoluşumuzun sürekliliği içinde ortadan kaldırırız” diye yazar. Varoluş üzerine Heideggerci bir görüş açısını benimseyen Gadamer’e göre, Estetik ve Hermeneutik (yorum bilgisi) arasındaki ilişkisi belirleyebilmek için, sanat yapıtından yola çıkmak gerekir. Bize bir şeyler ifade eden sanat yapıtı, estetik bir obje olarak, anlamamız gereken her şeyi içinde taşır. Ona göre estetik, genel Hermeneutik’in önemli bir ögesidir.Goethe’nin de dediği gibi her şey simgedir.” (Bozkurt, 2000, s.262).

“Aydınlanmacı estetik güzelliği, “duyusal bilginin yetkinliği” olarak tanımlar. Bu, antik geleneğin Aydınlanmacı düşüncede de devam ettiğini gösterir. Leibniz, estetik hazzı, uyumlu (harmonik) ilişkilere göre yapılan bilinçsiz bir karşılaştırma ve oranlamanın doğurduğu bir duygu olarak açıklar ve ayrıca yine antik geleneğe uyararak, bilgelik ve erdemi öğretmede

tarihin ve sanatın işlevinden sözeder. Sonuç olarak, her türlü duygunun duyulanmasını ve iletilmesini amaçlayan sanat, negatif kaosa karşılık pozitif bir kaos olarak algılanır. Bu pozitif kaos içinde insanın eli, yüreği ve kafası birlikte yol alır; yine bu yaratıcı etkinlik içinde sezgi, duygu, imgelem ve duyu organları bir arada çalışır.”(Bozkurt, 2000, s.7).

“Hayal gücümüz, içimizdeki imge ve hisleri yaratıcı bir düşünce sürecinden geçirip dışa vurmamızı sağlar; koreograf da hislerini yeni dans formları halinde metaforik olarak ifade eder ve yarattığı süreç içinde hayal gücünü kullanarak içinde yaşadığı dünyayı harekete dönüştürür.” (McMillen, 2002, s.97). Geyvan McMillen’in “Sıradışı Değişimler” ve “İkinci Cins” adlı çalışmaları (Res.11-12)’de görülmektedir.

2.5. Modernizmin Serüveni ve Estetik Yansımalar

Modernizm terimi daha geniş bir felsefi çerçeve içinde, çoğunluk *Aydınlanma*’yla irtibatlandırılan ideal ve kabuller için kullanılır.

“*Modernizm* genelde, 19. yüzyıl sonu ile İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcına kadar olan dönemde, özellikle sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri tanımlamakta kullanılan bir terimdir. Modernizm yalnızca sanatla ilişkili bir hareket değildir. Aksine, zamanın teknolojik, siyasal ve ideolojik değişimleri ile gelişmelerini etkilemiş, ayrıca onlar tarafından etkilenmiş, oldukça geniş kapsamlı bir entelektüel harekettir. Sanat alanında klasisizme bilinçli olarak karşı çıktığı için, Avrupa realist geleneğinden estetik kopuşu ifade eder. Sanatın ifade ya da temsil ettiği varsayılan gerçek bir dünyanın varolduğu inancıyla belirlenen geleneksel düşünce kalıplarını yıkan söz konusu modernist sanat hareketinin iki ayırıcı özelliği vardır. Bunlardan birincisi şeylerin göründükleri gibi olmadıklarını ortaya koymaktır. Bu bağlamda Nietzsche’nin, Freud’un ve Proust’un eserleri, görünüşün gerisindeki farklı gerçekliğe nüfuz etme girişiminin yetkin örnekleridir. İkinci özellik ise, geleneksel üslup ve teoriyi reddetmek’tir. Joyce, Proust ve Kafka gibi modernist yazarlar, diyalog ve anlatı tarzını reddederek, onun yerine bilinç akışını geçirmiş, Stravinsky ve Schoenberg gibi besteciler atonalizme yönelmiş, Césanne, Picasso ve Matisse gibi ressamlar resimde soyutlamayı keşfetmişlerdir.” (Cevizci, 2002, s.721).

Fransız göstergebilimci Roland Barthes, modernizmi, 19. yüzyıl içinde bir momentte toplanan, yeni sınıfların, teknolojinin ve iletişimlerin evriminin sonucu olarak türeyen dünya görüşlerinin çoğullaşması şeklinde tanımlamıştır. İngiliz romancı ve denemeci Virginia Woolf ise, modernizmi, insan ilişkileri ve insan karakterinde bir değişim olması açısından tarihsel bir fırsat saymıştır. Biçimsel olarak modernizm, genellikle, derinleşme, üslûpçuluk, içe dönme, teknik gösteriş, içsel olarak kendinden kuşku duymaya yönelik bir hareket ve Viktorya

dönemi gerçekçiliğine karşı bir tepki şeklinde tarif edilmiştir. "Hiçbir sanatçı gerçekliğe tahammül etmez" sözünden dolayı çoğunlukla ilk modernistlerden birisi sayılan Nietzsche, sanatın amacının kendi kendini gerçekleştirmek olması gerektiğini ve yaşamı bizzat sanatın ürettiğini iddia etmiştir. Freud'un bilinçdışı ve cinselliğin önemiyle ilgili kuramları gibi, Nietzsche'nin bireye ve sanatçının bilincinin dramına yaptığı vurgunun da modernizmin gelişiminde pek çok açıdan etkili olduğunu söyleyebiliriz. Einstein'ın izafiyet kuramı, X ışınlarının keşfi, otomobillerin seri üretimi ve Birinci Dünya Savaşı sırasında, savaş içinde gerçekleşen sarsıcı yeni gelişmeler; hepsi bir araya geldiğinde, genelleşmiş özelliklerinin görüldüğü bir krize, parçalanmaya, zamanın tüm kültür ve toplum alanlarını etkisi altına aldığı görülen içe dönmeye yol açmıştır.

Modernizmin karakteristiklerini ve dönemini saptamak zor olduğu gibi modernizme yol açan genel toplumsal ve kültürel güçleri saptamak da aynı şekilde zordur. 19. yüzyılın en tipik özelliği siyasi ideolojiler çağı olmasıdır. 18. yüzyılda aydınlanma, yalnızca dine ve geleneğe değil, siyasi otoriteye de başkaldırarak devletin gücünü azaltıp bireyin gücünü arttırmayı amaçlamıştır. O yüzden de siyasette ve ekonomide liberalizmin yıldızı parlamıştır. Ancak arzu edilen eşitlik, güvenlik yine sağlanamamıştır. Buna tepki olarak 19. yüzyılda sosyalizm ortaya çıkmış ve eşitlik kavramına önem vermiştir. 19. yüzyılda liberalizm ile sosyalizmin çekiştiği bir ideolojiler çağı olmuştur. Özelliklerinde bazıları şunlardır: Sosyal ve siyasal sorunlara yönelme; İdeolojilerin öne çıkması; Olgulara dayalı bilim anlayışı; Din ve geleneğe karşı olma; Yeni kültür ve insan tipi arayışlarına yönelmedir. 20. yüzyıl felsefesi ise, 19. yüzyılın sonlarından başlayıp günümüze dek uzanan felsefedir.

“Tanımını ve tarihini vermek zor olmakla birlikte modernizmin yerleşmesi genellikle, resimde temsil tarzlarında (Picasso), romanda geleneksel anlatı tekniklerinde (Woolf), müzikteki standart tonal sistemde (Schoenberg), dansa klasik bale hareketlerinde (Duncan) ve geleneksel mimari biçimlerde (Le Corbusier) derin bir üslupsal dağılmanın yaşandığı 1890-1930 dönemiyle tanımlanır. Pek çok tarihçiye göre modernizm, 19. yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşme ve şehirleşmeye, yani sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepkiydi. Şair T.S.Eliot, modernist edebiyatın tanımlayıcı eserlerinden biri olan *The Waste Land*'de (Çorak Ülke), savaş sonrası dönemin karanlık ruh halini çok iyi yakalıyordu: “Tek bildiği, insanoğlunun/Yıkık dökük imgeler.” (Shiner, 2004, s.369-370).

Başka bir yaklaşımla, “Modernizmde, her şeyin olduğu gibi sanatsal ifadenin de bir “techne”si ve bir “logos”u vardır. Onun dışında kalarak sanatı algılamak, tıpkı nesneyi algılamak gibi olanaksızdır. Sanatın da, içinde üretildiği “matematiğin” öne çıkarılmasıdır bu.” (Kahraman, 2002, s.12).

“Modernizmin birçok katalizöründen biri de, bağımsız bir alan olarak güzel sanattan haberleri bile olmayan kültürler tarafından üretilen sanatların keşfiydi. Örneğin, Afrikalıların *ritüel* maskeleri ve *fetiş* figürlerinin Picasso tarafından asimile edilişi (Avignonlu Kızlar), tıpkı daha önceleri Japon baskı resimlerinin postemprestyonistler üzerindeki etkilerinde olduğu gibi, uzun süre modernizm efsanesinin bir parçası olarak kalmıştır. Bu olayın müzikteki karşılığı ise 1889 Paris Sergisi’yle egzotik Afrika ve Asya ritimlerinin keşfiydi. Claude Debussy, *gamelan* çalan Java yerlilerinin müziğiyle mest oluyor, bunlardaki ritmik kontrpuanı Batı’nın müzik tarihindeki bütün müziklerden çok daha ince buluyor ve “Eğer Avrupalı peşin hükümlerimizden kurtularak dinleyecek olursak bizimkilerin gezgin bir sirkin barbarca görülsünü andırıldığını kabul etmeye mecbur kalırız” diyordu. Üç sene sonra Debussy modern müziğe geçişin öncü eserlerinden biri olan “Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası Prelüdü”nü besteliyordu. Ne var ki modernizm ve modernist kuramcılar güzel sanat sisteminin temel inançlarını kökünden değiştirmekten ziyade bunlardaki vurgu kaymalarını teşvik ettiler. Soyutlama, çok yönlü bakış açıları ve atonalite gibi modernist denemeler taklit ve güzellik gibi güzel sanat tanımındaki ikincil kıstasların kaldırılmasına yardım ediyor ve böylece de bunların yerine dışavurumcu ve biçimci kuramların daha karmaşık versiyonlarının ikame edilmesinin yolunu açıyordu. Bir şeyi güzel olarak nitelendirmek “anlamlı”, “karmaşık” ve “meydan okuyucu” gibi nitelemelere kıyasla gittikçe zayıf bir iltifat kalıyordu. Yaratıcı vizyon ideali açıkça temsilin, işlevin ve güzelliğin karşıtıydı artık. Tolstoy’un naif nedensel nosyonlarından tutun da, dışavurumu sanatçının ham deneyimlere yaratıcı biçim verilişi olarak gören Colingwood ya da Croce’nin daha incelikli idealist kuramlarına kadar çeşit çeşit sayısız dışavurumcu kuram vardı. “Sezgi eşittir dışavurum” deyişiyle özetlenen Croce’nin dışavurumcu sanat felsefesi yüzyılın onlu yıllarında büyük ölçüde etkili oluyordu. Biçimci kuramlar da dışavurumcu kuramlarinkine paralel bir rol oynuyor, hatta bazen bunlarla birleşiyor ve en sonunda da 1950’li yıllarda başrolü kapıyorlardı. Bir sanat kuramı olarak biçimcilik aslında Kant ve Schiller’in biçim üzerinde tarafsız derin düşünce çağrılarında örtük bir unsur olarak zaten vardı; ve 1850’lerde E. Hanslick müziği güzel sanat yapan şeylerin biçimsel armoni ve melodik yapı kalıpları olduğunu öne sürdü. Buna göre müzik “yalnızca notalardan ve bunların sanatsal kombinezonundan” meydana gelen “kendine yeten ve kendisi dışında hiçbir içeriğe ihtiyacı olmayan” bir şeydi. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, Riegl ve Wölfflin gibi sanat tarihçileri görsel sanatlar bağlamında karmaşık bir biçimci yaklaşım geliştirmişlerdi ve çok geçmeden de Roger Fry ve Clive Bell gibi eleştirmenler herhangi bir şeyi sanat yapan özelliğin temsili içerik yahut güzellik değil biçimsel çizgi, renk ve kompozisyon açılımı olduğunu iddia ederek ilkel yontularla birlikte postemprestyonist ve kübist resmi savunuyorlardı. Bell’in “anlamlı biçim” lehine taklit ve

güzelliği yadsıdığı sıralarda Rus biçimcileri olarak bilinen edebiyat kuramcıları ve edebiyat eleştirmenleri de bir şiiri ya da romanı *edebi* yapan şeyin örgü, imge, kinaye ve ritm gibi kendine gönderen özellikleri olduğunu iddia ediyorlardı. Aslında modernistler baş döndürücü çeşitlilikte manifesto ve programlar ortaya koydular ama bunların çoğunda yer alan motiflerden biri sanat aracının *saflığı*'na atfedilen özel önemdi ki bunu, bugünkü “postmodernist” sanatçıların ihlal etmekten özel bir zevk aldıkları bir acil gereksinimdi.” (Shiner, 2004, s.372).

“Atonalite ve uyumsuzluğun benimsenmesi müzikteki sayısız modernist icatlardan yalnızca biriydi: Charles Ives'ten Bela Bartok'a kadar birçok besteci yeni gamlar, yapılar ve ritimler keşfediyordu. Bu yeni müziğin en meşhur eseri, tarih öncesi Rusyası'ndaki bakirelerin kurban edilişlerinin anlatıldığı bir bale olan Igor Stravinsky'nin 1913 yılında bestelediği Bahar Ayini'ydi. Stravinsky'nin kulakları sağır eden “ilkel” ritmleriyle dansçıların uyumsuz hareketlerinin seyircilerden aldığı ısıklık ve yuhalamalar yüzünden neredeyse gösteri kesiliyordu.” (Shiner, 2004, s.374).

Estetik teriminin, doğduğu Almanya'yı aşip bu davranışın karşılığı olarak düzenli biçimde kullanılması için uzun bir zaman gerekiyordu. Ayrı bir estetik deneyim kipi olduğu yolundaki genel düşünceden, estetiğin karakteristikleri hakkındaki 19. yüzyıl kanaatlerine geldiğimizde geniş bir görüş yelpazesiyile karşılaşyoruz. Bazı yazarlar duyumsal ya da duygusal zevkin altını çizerlerken ötekiler hayal gücü, sezgi, empati yahut entelektüel içgörü gibi nitelikleri öne çıkarıyorlardı. 1950'li yıllardan sonraki tartışmalarda estetiğin başlıca kavramlarından biri olarak güzellik neredeyse ortadan kalkmıştır. Güzelliğin bu düşüşünün kökleri 18. yüzyılın sonlarına ve bizzat estetik düşüncesinin ortaya çıkışına dek uzanıyor. 18. yüzyılın beğeni kuramcıları sadece güzellikle ilgilenmiyor aynı zamanda da yüce, pitoresk ve alışılmamış/benzersiz kavramlarını geliştiriyorlardı. Bir zamanlar erişilecek en yüksek sanatsal düzeyin yegane tanımlayıcısı olan güzellığın artık rakipleri vardı ve bu rakiplerden biri olan yüce 18. ve 19. yüzyıl yazarlarının bir çoğunun gözünde güzellikten daha derin ve güçlü bir deneyimdi. Ayrıca 19. yüzyılda çeşitli sanatçı ve eleştirmenler bazen güzellikten daha güçlü saydıkları başka bazı değer ve deneyimler de ekleniyorlardı bu rakipler listesine: Örneğin, *grotesk* (Hugo), *tuhaf* (Baudelaire), *gerçek* (Flaubert) ve *doğru* (Zola). Öte yandan, bizzat güzellik kavramının kendi içinde de sorunlar vardı. İlki, akademizmle ve ideal taklit, armoni, orantılılık ve bütünlük gibi geleneksel kıstaslarla fazlasıyla ilintiliydi güzellik. İkincisi, gündelik hayatta sıkça kullanılan sevimlilik ve övgüye değerlik kavramlarıyla- güzel bir at, güzel bir atış, güzel bir yatırımda olduğu gibi- çok fazla içli dışlıydı. Schiller, 1793 tarihli eseri “Estetik Mektupları”nda insanlığın kurtarıcıları olarak güzel sanatla birlikte güzellikten söz etmesine rağmen, bundan birkaç sene sonra Goethe'ye yazdığı mektubunda

güzelliğin fazlasıyla sorunsal hale geldiğini, bu yüzden belki de ‘dolaşımdan kaldırılması’ gerektiğini söylüyordu. İngiltere’de ise Richard Knight “Güzellik kelimesi, hiçbir ayırım gözetilmeksizin neredeyse memnuniyet verici her şey için kullanılıyor” diye şikayet ediyordu. Bununla birlikte, Hegel’den Santayana’ya kadar 19. ve 20. yüzyıl erken eleştirmen ve filozoflarının birçoğu en yüksek estetik değerin belirleyici olarak “güzellik” terimini kullanmayı sürdürüyorlardı; estetiğin kendisi ise genellikle sadece güzellik kuramı olarak tanımlanıyordu. “Güzellik” öyle bir tarihe ve itibara sahipti ki, tıpkı Sanat gibi yazarların gözünde en kıymetli ve aşkın deneyim neyse onun adı olarak kalıyordu. Fakat, ne zaman ki modernizmin bütün içerimleriyle erken 20. yüzyıl karşı sanat hareketleri kendilerini hissettirmeye başladılar, işte o zaman, güzelliğin sanatsal eleştiri ve felsefe söylemindeki rolü önemsizleşti.

2.6. Modernite’de Beden’in Görünümü

“Ben dolaysız bir beden’dim”, Sartre.

Konunun “estetik ve dans” üzerine olması, kaçınılmaz olarak bizi, “beden” olgusuyla yüzyüze bırakıyor. İnsanın zihin ya da ruhuna karşıt olan vücudu, organizması ya da ‘maddi tözü’ olan “Beden” terimi özellikle, felsefe tarihinin en temel problemlerinden biri olan zihin-beden ilişkisinin oluşturduğu çerçeveye içinde ortaya çıkıyor.

“Felsefede bağımsız bir biçimde değil de, zihinle olan ilişkisi içinde ve metafizik bir problem olarak ele alınan “beden”, genel olarak felsefede, özel olarak da politika ve kültür felsefelerinde yakın zamanlara kadar ya bütünüyle ihmal edilmiş ya da marjinalleştirilmiştir. Bunun da en önemli nedeni, modern felsefeye damgasını vuran *akılcılık* ve Descartes’tan itibaren baskın çıkan cisimleşmemiş bir şey olarak ruh anlayışı ile kişinin gerçek kimliğinin veya insanın özünün zihinde bulunduğu geleneksel inancıdır. Bu, 17. yüzyılda İngiliz empirizminin duyuları bilgi kaynağı olarak görmüş olmasına, 18. yüzyılın sonunda Kant’ın bizim güzelliğin verdiği hazzı sadece, hem akli hem de duyuşsal varlıklar olarak deneyimleyebildiğimizi söylemesine, 19. yüzyılın ortalarında Marx’ın çevresini emek yoluyla dönüştüren ve yaratan varlık olarak insan görüşüne rağmen 20. yüzyıla kadar devam etmiştir. Fakat bu durum, Amerikan pragmatizmiyle, pratik ve problem çözme amaçlı bilgi anlayışıyla birlikte önemli ölçüde değişir ve bedenin felsefedeki marjinalleşmiş konumu hemen tamamen ortadan kalkar. Hatta beden, pragmatizmin söz konusu bakış açısını sürdüren Martin Heidegger’le birlikte, öne çıkmaya başlar. “Elde mevcut” veya “kullanılmaya hazır olmaklık” kavramlarıyla bizim nesnelere hiç düşünmeden kullandığımızı, bir alet iş gördüğü sürece, onunla ilgili olarak ne endişeye kapıldığımızı ne de düşündüğümüzü, onu incelememizin,

onun üzerine düşünmemizin ancak söz konusu alet bozulduğu, fonksiyonunu yerine getirmediği zaman başladığını öne süren Heidegger'e göre, biz insanlar dünyayla ilgili bilinçli ve teorik bilgiye, yalnızca dünya bizi pratikte yanılttığı zaman erişiriz. Descartes'in öne sürdüğü gibi, bilgiye sadece dünya üzerinde düşünümde bulunmak yoluyla ulaşamayız. Dünyayı düşünmek, onunla ilgili düşünümde bulunmak için bir nedene ihtiyaç duyarız ve bu nedeni bize dünya ile ilişki kurmamızı sağlayan beden verir. Demek ki, Heidegger bedeni felsefi düşünceye, Descartes'ın felsefesini eleştirerek dahil etmiştir. Bütün olumsuzluklarıyla beden, bizim insan varlıkları olarak kendimizi anlamamız, ölümlü olduğumuzu kabul etmemiz açısından vazgeçilmez olduğunu vurgulayan Heidegger'in bu yaklaşımı, Fransız fenomenolojisiyle varoluşçuluğunun gelişiminde, özellikle de Maurice-Merleau Ponty ve Jean-Paul Sartre'in analizlerinde etkili olmuştur." (Cevizci, 2002, s.139).

Bir başka yaklaşımla, "Materyalizm tinsel varlıkların gerçek varoluşunu yadsımak ve zihni maddenin bir türevi ya da fonksiyonu olarak görmek, buna karşın tinselcilik ya da idealizmin değişik türleri de beden ya da cisimleri bilinç içerikleri olarak görmek suretiyle, gerçekte problemi şu ya da bu şekilde yoksayarlar. Fakat bu arada, zihin ve bedenin deneysel olarak verilmiş iki ayrı töz olduğunu açıkça öne süren tüm diğer öğretiler, zihinle beden arasındaki ilişki problemine doyurucu bir çözüm getirme zorunluluğuyla karşı karşıya kalır. Probleme bir yanıt getirmeye kalkışan en önemli iki teori, birbirlerine rakip öğretiler olan "etkileşimcilik" ve "paralelizm"dir. Bunlardan etkileşimcilik hem bedeni ve hem de zihni, birbirlerini etkileyen ve dolayısıyla birbirlerine nedensel bir biçimde bağlanmış iki ayrı tözsel varlık olarak görür. Buna karşın, paralelizm iki tözün birbirlerine yalnızca eşlik ettiklerini savunur, fakat bunlar arasında bir karşılıklı etkileşim ve nedensel bağ bulunduğunu öne sürmez." (Cevizci, 2002, s.138).

Öte yandan, gerçekten önem taşıyanın insanın entelektüel varlığı, rasyonel kararları olduğu liberal görüşte, bedensel arzuların sınırsızca tatmini politik düzen için bir tehdit olarak değerlendirilir. Akıl akıldışının, zihni bedenin, erkeği de dışının karşısına geçiren liberalizmin toplumsal cinsiyete karşı geleneksel körlüğünün ya da kadınların politik dışlanmasına karşı bildik kayıtsızlığının, onun akıl, zihin ve erkekliği bir araya getirmesinden kaynaklandığı öne sürülmüştür.

Ferhat Özgür, *Bedenin Geçmişi*'ne dair şunları söylüyor: "Beden olgusu, farklılığını, doğrudan doğruya onun iktidar, cinsellik, din gibi çeşitli toplumsal olgular çerçevesinde kazandığı özel anlamlardan alıyor. Kendi bedenimizle ilişkimizin tarihi kendi yaşamız kadardır. İlk çağda beden kendi içinde bir bütün olarak tanınırdı. Hümanizmle Tanrı'nın cisimleşmesi, beden tasvirleri üzerine sanatçının özerkleştiğinin de bir göstergesi oldu. İlk kez 17. yüzyılda felsefe 'ruh' ve 'beden' arasına köktenci bir ayırım koydu. O güne kadar ruh tüm

canlılarda var olan bir tür ‘yaşam soluğu’ olarak görülüyordu. Sonraları Max Scheler’in (1875-1928) karşı çıktığı biçimiyle, 17. yüzyılda Descartes felsefesinin ağırlığı, beden ve ruhun arasında bir uçurum olmasına dayanmıştı. Bu dönemde egemen olan “*momento mori*” (öleceğini hatırla) görüşü, bedenin geçiciliğini vurgularken, insan belli bir dinsel içe dönüklükten yine de kurtulamadı.”(Özgür, 2002, s.73).

Théodore Géricault’un (1791-1824) insan vücudunun parçalarını gösteren resimleri, bedenin tarihinin sonuna getiriyor bizi; muhteşem bir incelikle, sadece ölümdaki hayatı değil, aynı zamanda öldürme siyasetini, yani en ham haliyle “toplumsal” iktidarın aslında korumayı üstlendiği şeyi yıkarken güttüğü siyaseti işliyor.(Res.13/a-b). Géricault, insan bedeninin kokmak üzere olan tortularını, toplumun çöpe attığı bedenlerin, özellikle de yoksul ve mazlumların bedenlerinin tortularını atölyesine getiriyor ve idam fermanıyla asıl yok edilmeye çalışılan şeyi görselleştiriyor: Paramparça olmuş kalıntılardan hayatın ve insanlığın resmini yapıyor.”(Leppert,2002,s.199).

2.7. Modernizm’de Beden

*“Akıl rüzgara, beden kuma benzer; Rüzgarın ne tarafa estiğini bilmek istiyorsanız kuma bakınız. Bedenimiz aklımıza göre hareket eder. Hareketlerimizin kalitesi, aklımızın beden yoluyla kendini ifade edişini belirler.”**

“Modernizm, geleneksel toplumun dünyaya bakışını tamamen tersine çevirir. Ruh’un yerine beden’i, mistisizmin yerine aklın aydınlığını koyarak, tamamen akla ve bilime dayalı bir yaşam oluşturmayı hedefler. Modernleşme süreciyle birlikte beden makine ilişkisi had safhaya ulaşır. İnsan kendi bedenini bir makine gibi kullanmaya başlar. Emeğin soyutlanması bir anlamda insanın kendi bedeninden de soyutlanması anlamına gelir. Modernizmle birlikte bedenimiz de gündelik yaşamda ve kültürde moda uygun bir hal alır. Daha önceden bir bilgi öznesi olan insan, modern dönemle birlikte “ilkin yaşayan organik bir beden” ve dolayısıyla bir bilgi nesnesi haline gelmiştir. Modern dönemde devlet, Foucault’nun deyişiyle, “bedenimizin kılcal damarlarında dolaşıma girmiştir”. (Özgür, 2002, s.74).

Michel Foucault, “İktidarın Gözü” adlı kitabında, iktidar ve beden ilişkisini sosyo-politik açıdan ele alır: “17. yüzyıl toplumu gibi bir toplumda kralın bedeni bir metafor değil, siyasi bir gerçeklikti: Kralın fiziksel varlığı monarşinin işleyişi için gerekliydi. 19. yüzyıl boyunca yeni ilke haline gelen şey, toplumun bedenidir. Neredeyse tıbbi bir biçimde korunması gereken olan şey bu bedendir: Monarkın bedensel bütünlüğünün yeniden canlandırıldığı

* Bonnie Bainbridge Cohen, ‘Body- Mind Centering’ Okulu kurucusu.

ritüeller yerine, hastaların ortadan kaldırılması, bulaşıcı hastalıkların kontrol edilmesi, suçluların dışlanması gibi tedavi yolları, reçeteler uygulanacaktır. İşkence yoluyla ortadan kaldırmanın yerini de mikropsuzlaştırma yöntemleri almıştır: Kriminoloji, soyarıtımı, “soysuzlaşmış” olanların ayrı tutulması...İktidar ilişkilerinde hep olduğu gibi, diyalektiğin Hegelci biçimine uymayan karmaşık fenomenlerle karşı karşıyayız. Bedene hakim olma, beden bilinci, ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla elde edilebilmiştir: Jimnastik, idmanlar, kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenin yüceltilmesi...tüm bunlar, çocukların, askerlerin bedeni üzerinde, sağlıklı beden üzerinde iktidarın uyguladığı kararlı, inatçı, titiz bir çalışmayla insanı kendi bedenini arzulamaya götüren hattadır. Ancak, iktidar bu etkiyi yaratmaz, bizzat bu kazanımlarıyla aynı hatta, iktidara karşı bedenin talep edilmesi, ekonomiye karşı sağlığın talep edilmesi, cinselliğin, evliliğin, erdemin ahlaki normlarına karşı zevkin talep edilmesi kaçınılmaz olarak ortaya çıkar. İktidarın güçlenmesine neden olmuş olan şey, aynı anda, saldırıya uğramasının da nedeni olur.” (Foucault, 2003, İst., s. 38-39).

“Polonyalı sanatçı Krzysztof Wodiczko, 80’lerde gerçekleştirdiği “kamusal projeksiyon” dizilerinde, sermayenin simgeleri olan çeşitli binalar üzerine dev slayt görüntülerini yansıtırken, binaları tıpkı beden olarak algılıyordu.(Res.14/a-b) 1990’larda Bruce Ferguson’ın da müzelerin Freudyen anlamda sapkınlıkları olabildiğini, müzelerin mimarisiyle ideolojileri arasında ilişkiler bulunduğunu öne sürmesi, modernizm-iktidar ve beden ilişkisine hiç de yabancı değil.” (Özgür, 2002, s.74).

2.8. Dans’a Bir Bakış

“*Önce Dans vardı.*” (Homeros)

“Yunan insanının dans ederken, oynarken büyük zevk aldığını Homeros’tan öğreniyoruz. (Res.15). Yunancada “choros” kelimesi dans ve oyun’u içermekte ve bu kelimenin de “mutluluk, sevinç” anlamına gelen “chara” kelimesinden türetildiği öne sürülmektedir. Sözlü kültürden de önce insanın ilkel tepkilerinin toplumsal bağlamda kendini ortaya koyduğu ilk olgulardan biri olan “Dans”, *Larousse*’de, “Yaşamın en temel -hayvanlarınkine yakın - hareketlerinkinden doğmuş olan ilkel dans, çok geçmeden ritmik çeşitliliğine kavuştu ve bir takım dans gelenekleri oluştu. Dans etmek günlük yaşamı aşmak; yaşamın, ölümün, toprağın verimliliğinin ve tüm canlı varlıkların gizlerini yavaş yavaş öğrenmek demektir” diye tanımlanırken; *Ana Britannica*’da, “Bir duygu ya da düşünceyi iletme, bir öykü anlatmak ya da salt hareketten alınacak haz için bedeni, genellikle bir müzik eşliğinde hareket ettirme sanatıdır. Dinsel, büyüsel, toplumsal amaçlı olabileceği gibi, yalnızca estetik kaygıyla da

yapılabilir. Dans fiziksel varlığı olmayan, yalnızca dansçıların bedeninde yaşayan ve onlarla birlikte ölen bir sanat” olarak tanımlanmaktadır.” (Barın, 1999, s.1).

“Rudolf von Laban, dansı, insan yaşantısı ve sanatının temel direği olarak niteler ve insanların altıncı duyusunun *dans duygusu* olduğunu söyler. “Çünkü dans, çevremizdeki tüm hareketleri algılama gücüdür”. Ona göre dans her jestte ortaya çıkan akıl, duygu ve gövde gerilimleridir. Bu nedenle gövdemizde yasaklayıp, hissettiğimiz dansı özgürlüğüne kavuşturmak gerekir. Laban’a göre dans kültürel, politik ve dinsel hayatın yeniden biçimlendirilmesi için temel itici güçtür. “Yeni dans sanatı ahlaki değerler üretebilmemiz için bir bilinç yaratır. Bu bilinç eski sahne danslarının salt dış görünüşe önem veren estetik etkisini önemsemez”. (Barın, 1999, s.157).

“Dans, sanatsal bir eylem olarak; beden, akıl, imgelem, ses, ışık ve nesnelerin boşlukta oluşturdukları tüm dinamikler ve aralarında kurdukları ilişkilerin bir söylem doğrultusunda tasarlanarak izleyiciye ulaşmasıdır. (Res.16-17). Duygu Aykal dans hakkında şunları söyler: “Dans, gerçeklik üzerine hareketlerle ifadelendirilmiş bir yorum, bir anlatımdır ve bu yorum dans sona erdikten sonra da kalıcılığını sürdürür. Bir sanat olarak dans öyle hareketler bütünü oluşturur ki, bunlar aracılığıyla gerçekler karşısındaki duyarlılığımız keskinleşir. Dans, koreograf-dansçı-izleyici üçlüsünün ortak bir titreşimde bulunduğu bir andır.” (Aykal, 2002, s.54).

Coleen Dunagan “Sanatta Dans” adlı yazısında şunları yazar: “Amerikalı düşünür Suzanne Langer, bir sanat biçimi olarak dansın işlevinin “sanal davranış” aracılığıyla “sanal güç” yaratmak olduğunu söyler. Langer’a göre dans, insanı temsil eden bir görüntü oluşturmak için bedensel davranışların kullanıldığı “sanal güç” yaratımıdır. İnsanın kendisinde bulunan uyum, denge ve ritm kavramlarını simgeleyen dans, ana öge olarak insan bedenini kullandığı için, tüm sanat dalları arasında tektir. Dansçılar, fiziksel sınırlamalara meydan okuyarak, insan yaşamının üç boyutlu canlı bir betimlemesini yaratmış olurlar. Görsel sanatlar, dansın yaratmış olduğu gücü ele geçirmek için tarih boyunca yöntemler aramış; insanın hareketlerine düzen veren dans, bu sanat dallarına esin kaynağı olmuştur. Sanata yansıyan dansın çeşitliliğine bakarsak, bir kültürden öbürüne ortaya çıkan farklılıkları da, benzerlikleri de kolaylıkla anlayabiliriz. Bir kültürde dansın rolü, aynı zamanda o toplumun beden ile ruh arasındaki ilişkiye bakış açılarını da yansıtır. Dans, aynı zamanda, beden ile ruhun birleşimini ya da ruhsallığa ulaşmak için fiziksellüğün sınırlarını aşmak isteyen insanoğlu’nun çabalarını da dile getiren bir simge yerine geçebilir. Herhangi bir toplumda insanoğlunun dünyayla ilişkisini nasıl hayal ettiğine bağlı olarak, dans bir ritüel biçimi, bir tür eğlence ve/veya bir sanat dalı olarak görülebilir. Görsel sanat dalları içinde bir simge olan dansın gücü, insanın bedensel hareketinde yatar. Bu hareketi yakalamaya çalışan görsel sanatlar aslında iki sonuca

ulaşırlar: Bedeni saran kumaşın kıvrımları ve dökümü ile bedeninin duruşu. Her kültür dansı farklı biçimde algılar ve dans çoğunlukla birden fazla işlev üstlenir. Avustralya yerlilerinin dans biçimleri, mitolojilerinin ve törensel tapınımlarının bir izdüşümüdür. Dansların sanatsal yorumlamaları, ara sıra kültürel dans formlarının estetik ve felsefi özelliklerini koruduğu gibi, her kültürde dansın işlevini sürdürmesine de yardımcı olur.” (Dunagan, 2004, s.9).

Dans antropolojisi konusunda önemli çalışmalar yapan Kealiinohomoku, dansı şöyle tanımlamaktadır.: “Uzam içinde hareket eden insan vücudunun, verili bir biçim ve tarz içinde geçici olarak dışavurma tarzı.” (Yılmaz Giritli,2000,s.87).

2.8.1. Modern Düşüncenin Estetikle Dansı

“İnsan, en ilkel zamanlardan en gelişmiş dönemlere kadar dans etmiş ve her dansında bir modernlik yaşanmıştır. Yaratıcı bir sentez sonucu doğa, sanat eserlerine yansır. Dansın Shakespeare’i olan Noverre’in estetik felsefesine göre, “şiir, resim sanatı ve dans doğaya sadık olmalıdır”.(Res.18) Dans da doğaya dönüp ondan enerji almalıdır. Noverre, 1750’lerin bale sanatına tepki gösterirken, yaşadığı dönemin dans aracılığıyla yansıtılmasını istiyordu. Asırlar sonra bedeninin özgürlüğü iyice önem kazanmış olarak kendini belli eder. “Modern dansın öncüleri, geleneksel hareket dilini terk edip, özgür anlatım amacıyla yola çıkmışlardır. İnsan bedenini tüm olanaklarını, belirli kalıpların koyduğu sınırlara bağlı kalmaksızın sonuna dek kurcalamak istemişlerdir.” (Aykal, 2002, s.60).

“Dansta modernizm, Isadora Duncan, Loie Fuller ve Martha Graham’ın çalışmalarında, akademik biçimciliğin reddi ve bireysel ifade değerlerinin benimsenmesiyle başladı. Modern bir içerik ve çağdaş görüşler içeren modern dans, formalizme karşı bir ayaklanmadır.” (Connor,2001,s.209).

“Günümüz modern dansının kökleri Almanya’da ve Amerika’da atıldı. Birinci Dünya Savaşı’nın öncesindeki on yılda, Amerikalı ve Alman dansçılar birbirinden bağımsız olarak, anlatsal ve gösterişli bale geleneğine karşı yeni dans formları geliştirdiler. Ancak, iki gelenek birbiriyle ilişkiye geçmeseydi belki de yeni formlar gelişemeyecekti. Modern dans ve koreografinin ilk temsilcilerinden Isadora Duncan, Yunan vazo resimlerindeki dans betimlemelerinden etkilenmiş ve bunlardan yola çıkarak kendine özgü bir koreografi ve hareket bütünlüğü yaratmıştır. Duncan, atlama, koşma ve zıplama hareketleriyle gövdenin üst kısmını anlamlı bir biçimde birleştirmeyi başarmıştır.(Res.19). İnsanın ortak yaşam deneyimlerini, ruh durumlarını ve gel-git ya da rüzgar gibi doğa devinimlerini, dansında kullandığı hareketlere aktarmıştır.” (Dunagan, 2004, s.13).

“Duncan, kostüm ve koreografi biçimciliğini reddederek, dalga ve rüzgarın doğal biçim ve hareketlerini dans hareketlerinde yeniden üretmeye çalıştı. Böylece dansçı, dansın aleti olmak yerine onun anlam kaynağı haline geliyordu. Duncan’ın “geleceğin dansçısının bedeni ve ruhu birlikte öyle uyum içinde gelişmiş olacak ki, o ruhun doğal dili bedeninin hareketi haline gelecek” sözleriyle belirttiği gibi, bedeninin ifade özgürlüğüyle ve bedeninin bu özgürlüğü ifade etmesiyle özdeşleşiyordu.” (Connor, ,2001, s.210).

“ABD’de Isadora Duncan (1878-1927), klasik baleye olan tepkisini şiddetle belirtir ve bedeninin iyice özgür kalmasını ister. “Geleceğin Dansı” adlı yazısında Duncan, dansçıların doğanın kucağına gitmesini, dalgalarla, rüzgarla sarmaş dolaş olmasını önerir. Kendisi saçlarını serbest bırakıp, çıplak ayakla ve gevşek kostümle dans etmiştir. Bedeni kısıtlayıcı hiçbir engel istemez. Devrinin püritanlarını huzursuz eder ve düşünceleri fazla özgür kaçtığı için Duncan’ın ABD’yi terk etmesi gerekir.” (Çıkıgil, 2002, s.26-27).

“Modern dansın yapıtaşları olarak bilinen Duncan, Graham ve Doris Humphrey yaptıkları solo dans çalışmalarıyla dansta daha önceden görülmemiş modern anlamda “bir kadının entelektüel, fiziksel, duygusal ve psikolojik boyutta dansla kendini ifade etmesi”, bir sanat formunun ortaya çıkmasının ve bütün dünyaya yayılmasının sorumlusu olurlar. Duncan ve Wiesenthal kardeşler gibi kadın solo dansçılar, erkek partnerden bağımsız, kendi kimliğini özgürce oluşturabilen, yeni bir kadın imgesiyle ortaya çıktılar. Duncan, “Geleceğin dansçısı, ne su perisi, ne de cilveli ve rüküş bir kadın olarak dans edecek, geleceğin dansçısı kadının en güçlü ve en saf dışavurumunu gösterecek şekilde dans edecek. Kadın bedeninin ve onun tüm parçalarının kutsallığının misyonunu yerine getirecek. Kadının özgürlüğünün dansını yapacak” diyerek “dansın cinsiyet ayrımı olmayan evrensel bir olgu olduğunu kanıtlar ve “Solo Biçim: Cinsler İçin Yeni Roller” eserini ortaya koyar. (Manning ve Benson, 2002, s.163).

“1909’da, “Ritmi toplumsal bir kurum statüsüne yükseltmek ve yeni bir toplumun temeli olabilecek yeni bir tarzın oluşması için bir yol açmak istiyorum” diyen Emile J. Dalcroze’un bugün “eurhythmics”* olarak adlandırılan metodu, fiziksel kültürün ilkeleri üzerinde şekillendi. Ayrıca, hareket ve müziğin daha yakın bir şekilde bütünleşmesine dayalı olan yeni bir gösteri biçimi tasarladı. Dalcroze’un 1910’da Hellerau’da kurduğu enstitü, fiziksel kültürün ve sanatın etkilerini birleştirdi.” (Manning ve Benson, 2004, s.165).

Öte yandan “Martha Graham, Amerikan dans formu üzerinde ilerici adımlar atarak, balenin geleneksel temalarına ve kısıtlı hareket dağarcığına karşı çıkararak, dansta modern hareketin başlangıç noktası sayılacak kişilerden biri olmuştur. Bedenin sonsuz gücünü yönlendiren

* *Eurhythmics*; müzikteki ahenk ve ritmi vücut/beden hareketleriyle ifade etme sanatı

diren ve anlamlı sanat eseri ortaya çıkararak Graham, bütün eserlerinde beden dilini, ritmini ve gücünü sergiler. İnsan bedeninin önemini kavrayarak, bedenin özgürlüğünü ancak sıkı bir disiplinle elde edebileceğini vurgular.(Res.20/a-b-c) Modern dansın öncüleri, geleneksel hareket dilini terk edip, özgür anlatım amacıyla yola çıkmışlardır. İnsan bedeninin tüm olanaklarını, belirli kalıpların koyduğu sınırlara bağlı kalmaksızın sonuna dek kurcalamak istemişlerdir. Graham, kendi geliştirdiği yeni dilin eğitimine de başlayarak, modern dansçının çağdaş baleciden farklı bir formasyon almasını sağlamıştır. Sahnede insan vücudunun ne kadar güçlü olduğunu göstererek, vücudun iç ritmiyle dıştaki ritmin nasıl kaynaştığını sergiler. Dansı oluşturan temel öğeler mekan, zaman ve insan bedenidir.”(Çıkılgil, 2002, s.31).

“Graham, orijinal dans tekniği geliştirerek, dansı, stilize edilmiş büyük yoğunluğa sahip beden hareketleri yoluyla ilkel duyguların ifadesi haline getirdi ve özellikle insanların bedenlerini kullanma biçimiyle ve nasıl kullandıkları üzerinde durdu. Ona göre “hareketler yalan söylemezler” cümlesi dans için vazgeçilmez bir altyapı oldu. Elleri yerde pelvisi yukarı doğru uzanmış biçimde dünyaya yukarıdan değil alttan bakan fotoğrafıyla dans dünyasındaki bütün kuralları “alt-üst” (up-side down) etti. Isadora Duncan ve Ruth St. Dennis, düzgün ve lirik beden hareketleri kullanmışlar; Graham ise kendi ile ilgili ilk yazılarında “çirkin bir dans yolunun yaratıcısı” olmakla suçlanmıştır.”(Göldere, 2002, s.133). Graham, bedenin nefes aldıkça rahatladığını, rahatlamış bir bedenin germe hareketleriyle daha da rahatladığını ve kontrolünün kolaylaştığını, ardından tekrar nefes alıp vererek harekette devamlılığın sağlandığını savunur. (Res.21). Ona göre gerilim bu dairesel iş içinde anlamlıdır”. (Göldere, 2002, s.138).

“Graham, kendi hareket terimlerini dansının içine dahil ederek kendi ile birlikte aynı zamanda bütün insanlığı, insanlığın ruhunu yansıtır sahne üzerinde. Graham, insan bedeninde gizli bulunan gücün ve efsanenin farkındalığını verir. Freud etkisiyle, sahnede kendine has bir sembolizm geliştirir. Daha önceki klasik bale geleneği haline gelmiş olan “erkek kızla karşılaşır” gerçeği, “erkek kızı boşluğa fırlatır” ile değişir. Sahnede anlatım formu değişir. Böylelikle edinilmesi istenen deneyim sonsuz hale gelir. Dans açıklık kazanmış olur. Dansçı kendini ifade etme şansını kazanır. Böylelikle genişlemiş bir ifade biçimi, bir dans dili oluşur. Graham, eski formların içine yeni olanaklarla girerek, onları değiştirir. Böylelikle kendine ait anlatım dilini genişletir. Graham, müziğe ve doğal devinime uygun dans eden bir bedenin arayışı içindedir. Bedenin temelde kendi yapısı içinde neler yapabileceğini keşfetmeye çalışır; derin hareket diye bilinen bir şeyin ardından koşar. İlham klasik mitolojiden, Amerikan tarihinden, İncil’deki hikayelerden, tarihsel figürlerden, ilkel ritüellerden, çağdaş toplumsal sorunlardan, Zen Budizm’inden, Carl Jung’ın psikoanaliz yazımlarından, Dickinson’ın şiirlerinden ya da Amerikan yerlilerinin ayinlerinden gelebilir. Dans onun için “içsel,

duygusal bir tecrübe”dir. Oyunlarındaki karakterleri tamamıyla iki ana bölüme ayrılırlar, her biri insanın ruhu üzerine yaygın görüşe hizmet eder. Martha Graham, modern dans sanatına çok sayıda farklı buluşlar getirir. Sahneyi, yeri ve dans ederken kullandığı aletleri dansın bir parçası haline getirmiştir. (Res.22) Eserlerinde yeni ve bütünsel bir dans dili oluşturur. Graham, nasıl hareket edildiğini öğretir. Ona göre “hareket, kalbin grafiğini gösteren tablodur.” (Göldere,2002,s.142-143).

Steven Connor, o döneme dair şunları yazar: “Batı Avrupa’da Diaghilev, 1910’ların sonlarında kendi avant-garde denemelerini yapıyordu. Parisli, modernist akıma bağlı ressamlarla ortak çalışmalara başlamıştı, *Kübizm*’den yararlanıyorlardı. Fütürist sanatçılar Gilbert Clavel ve Fortunato Depero, 1918’de beş küçük performanstan oluşan bir gösteri sundular. “Plastic Dances” adındaki bu gösteride insan boyutunda kuklalar kullandılar ve fütürist repertuar içinde çok başarılı oldular. Oscar Schlemmer, ünlü Bauhaus okuluna katılmadan önce, 1916’da Triadic Ballet’yi tasarladı ve Bauhaus’ta yer aldığı dönemde, 1922’de sahneye koydu. Triadic Ballet’nin odaklandığı nokta kostüm tasarımlarıydı ve bedenler heykellere dönüştürüldü. Schlemmer, mekanik balelerinde insan ve makine ilişkisini incelemiş, sanat ve teknolojiyi buluşturmuştur.”(Res.23) (Günsür, 2002, s.169).

“Koreografilerinde insan bedeninin sınırsız olanaklarıyla, insan yaratıcılığını büyük bir ustalıkla birleştiren Duygu Aykal’ın eserleri hep insan sesi tınlar ve temaları hep insana dairedir; “Bulutlar Nereye Gider”de küçüklerin dünyaya bakışları ile büyüklerin bakış açıları güncel dengede saptanmaya çalışılmıştır. Ve somut çelişkiler belirlenerek dans, müzik ve konuşmalarla anlatılmıştır.(Res.24). İnsancık’ı, “Çoğul” ve “Oluşum”dakine benzer bir dille kaleme alır; (Res.25/a-b) “İnsan varoluşundan beri yaratma duygusu ile yaşamıştır. Kendini dahi yok edecek bulgulara tutsak olan insan, daha etkinini, daha görkemlisini yaratabilmek için çalışır, uğraşır, didinir. İnsanlık için yaratmıştır, insanlık adına çalışmıştır. Dünyamızın güçsüz varlığı insan ancak güçlü olabildiği ölçüde yaşabilecektir. Bilinçaltı düşünceleri, kromozomları bu güdü ile doludur. Doğası gereği yaratır, ta kendini yok edinceye kadar.” (Evcı, 2002, s.173).

Modern dansın belli başlı dansçı ve koreograflarından Twyla Tharp’ın danslarında kıvrılan, bükülen vücut bölümleri ön plandadır. (Res.26/a-b).

2.8.2. Dansta Anlatım ya da Bedenin Dışavurumu

Dans, bir yanıyla da, gerçeklik üzerine hareketlerle ifadelendirilmiş bir yorum, bir anlatımdır. “Çağdaşlık Ölçütleri ve Dans” adlı yazısında Handan E. Özer, “Dansın yaratılmaktan çok, üretilmeye çalışılması; bir kökten, kaynaktan gelmesi ve o çekirdek

düşüncenin dansçılar başta olmak üzere tüm katılımcılardan gelecek fikirlerle beslenerek olgunlaşması ve tomurcuklanması sürecini oluşturacaktır. Çağdaş olanda beden edilgen bir yansıtıcı değildir. Beden; kültürel koşullarla belirlenen sosyal ve politik bir olgudur. Devinen bir bedenin kendine özgü bir yazım değeri vardır. Dolayısıyla bedensel dışavurumların, içinde yer aldığı dinamik ve görsel ortamın izleyici tarafından okunması söz konusudur. İşin kullandığı kodların uyarıcı bir nitelik taşıyarak, izleyicinin zihninde bir karşılık bulması, imgelerin hafızasında çağrışımlar yapması gerekir. Dans, iletileri, kendine özgü yöntemlerle somutlaştırır/bedenleştirir. Ama çağdaş yaklaşımla somutlaştırmak; *gibi* olmak değil, birebir yaşamak, tecrübe etmek ya da ettirmek anlamına gelir. Başka bir deyişle, izleyicinin duygu ve düşüncelerini uyarmak, *farkındalık* sağlamaktır” der. (Özer, 2002, s.266).

“Modernizmi derinden etkileyen, aslında modern tanımını çift taraflı bir akışın içinde oluşturan bütün akımlar, Dadaistler, Fütüristler, Bauhaus Okulu, Alman Dışavurumçular dansta da etkilerini göstermişlerdir.” (Günsür, 2002, s.170).

Doğayı ve toplumu nesnel bir bakış açısıyla betimlemeye karşı çıkan dışavurumcu sanatçılar, bunların ancak öznel ya da içsel gerçeğin yansıtılması olarak gerçekleşebileceğini savunmuşlardır. Sanatta ve toplumda kabul edilmiş biçim ve geleneklere bir başkaldırı niteliği taşıyan bir sanat akımı olan “Ekspresyonizm” (dışavurumculuk) özellikle Almanya’da etkili olmuştur.

“Dışavurumculuk: Görme” adlı yazısına, Goethe’nin “Dünyaya dikkatle baktığımız her defasında teori yaparız” sözüyle başlayan Hermann Bahr, “Baktığımız nesne üzerinde düşünmediğimiz sürece onu gerçekte hiç görmeyiz. Görmek her zaman tanımaktır. Gözün zihne teslim etmediği, onun da alıp düşünceye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur. Ona biçim veren biziz. Yaşamsal olan nokta, insanın kendisini yeniden bulması gerektiğidir” der. (Bahr, 2003, s.224). Schiller şöyle sorar: “Ne amaçla olursa olsun, insanın yazgısı kendini yitirmek olabilir mi?” Bu yitirilişi kendi doğasına rağmen insana dayatmak, zamanımızın insanlık dışı çabasıdır. Görme sürecinin ortasında, hayat sürecinin ortasında, tam da insanın hayata katılmasının başladığı noktada duraklar ve vazgeçer. “Kulak dilsiz, ağız sağırdır”, der Goethe, “ama göz hem duyar hem konuşur”. Dışavurumcu ise insanlığın ağızına vurulmuş kilidi söküp atar. İnsanlığın sessizlik dönemi, dinleme dönemi sona ermiştir. İnsan bir kez daha ruhun yanıtını vermeye çalışmaktadır”. (Bahr, 2003, s.227-228).

“Dışavurumcu estetik de romantizmin düşleri, arzuları ve sıkıntılarıyla kaplıdır. Romantikler, yitip cennetler düşlerdi: Gerçekten de Hönderlin’den Herder’e kadar bütün bir kuşak, Winkelmann’dan miras kalan ve bölünmüş Almanya’nın olumsuz açıdan kavranmasını sağlayacak olan mutlu ya da trajik bir Yunanistan’ı bulma arzusu içindeydi. Ölüm, dışavurumculuğun büyük temalarından biri olmuştur.” (Palmier, 2003, s.250).

“20. yüzyıl sanatçıları, yaratım sürecinde sanatçının elinin hareketini gözler önüne seren fırça darbeleri ve dans eden çizgiler aracılığıyla dansçının hareket duygusunu yakalamaya çalışmışlardır. İtalyan fütürist ressam Giacomo Balla'nın “Bale Tik-Tak için Dans Eskizi” (1920) adlı yapıtı, dansın gücünü yakalamanın 20. yüzyıldaki bir başka tekniğini resmeder. Balla'nın, hareketi değişik renklerdeki farklı geometrik biçimlere indirgemesi, dansın, dansçının bedenindeki gücünü açığa vurur. Ayrıca, dansçısını, ışık ve renk kırılmalarının içinden yükseltir; bu da, giysinin kumaşının kıvrımlarıyla ifade edilen hareketin soyutlanmasını sağlar. Dans eden *Mainadlar*'ın* betimlendiği Roma rölyeflerinde, Eski Yunan'ın pişmiş toprak heykelticilerinde, Kamboçya'nın lentolar üzerine yapılmış kutsal dansçı kabartmalarında da, dansçı giysileri, dansın hareketinin gelip geçiciliğini ve bedenin zaman ve mekan içinde değişen biçimini yakalayabilmek için gerçekçi bir biçimde yansıtılmıştır.” (Dunagan, 2004, s.10).

“20. yüzyıl Batı resmi ve heykeli, bir sanat biçimi olarak dans ile ritüel olarak dans arasındaki ayrımı açık seçik gözler önüne serer. Bu, Batı kültürünün erken bir dönemde yaşadığı değişimlerin, dansı dinsel yaşamın merkezinden kopartıp dünyevi ve bağımsız bir yaşam kazandırmış olmasının bir sonucu olabilir. Balla'nınki gibi soyut yapıtlarda dikkatimizi çekebilecek bir başka nokta da, dans eden figürün çevresindeki kültürel ortamdan çok, “dışavurumcu” bir rol üstlenen dansın kendi gücünün vurgulanmış olmasıdır. Salvador Dali ve Auguste Rodin'in yapıtlarında, bir yandan dansçılar kültürel bağlarından uzaklaştırılır, bir yandan da sanatta dansın daha önceki betimlemeleri çağrıştırılır. Dali'nin “Dans-Yedi Sanat” (1944) adlı resmi, 20. yüzyılda bale ve modern dansın hareket üsluplarına olduğu kadar, Eski Yunan ve Roma'nın dans betimlemelerine de göndermede bulunur. Dali'nin dansçıları, neredeyse, bedenleri *Mainadlar*'ın giysilerinin kıvrımlarını anımsatan akışkan çizgilerle hareket eden iskeletlere indirgenmiştir. Zeminin yukarısında alışlagelmiş biçimde asılı durmak yerine, dansın gücünün yukarı doğru itmesiyle bacaklarını uzatırlar, bedenlerini bükürler. Kamboçya'nın klasik dansçıların kemiksizmişçesine esnek bedenlerine erişmiş, üstelik aşmış gibidirler. Rodin de, daha başka 20. yüzyıl sanatçıları da, dansçının hareketlerindeki güçten esin almak amacıyla ya da buna bir tepki olarak, kendi kültürleri dışındaki kültürlerin danslarına yönelmişlerdir.” (Dunagan, 2004, s.11).

Amerikalı dansçılar Isadora Duncan ve Ruth St. Denis, 1900'den sonra Almanya'da sahneye çıktıklarında bu, Alman dansçıları çok etkiledi. Yüzyılın başında ortaya çıkan yeni dans, dans sahnelerinin yeni bir sosyolojisini içeriyordu 19. yüzyılın anlatsal ve gösterişli balesi, büyük, pahalı topluluklar ve otoriter kumpanya yöneticileri gerektirirken, yeni biçim

* *mainadlar*; tanrı dionysos'un dinsel törenlerinde yer alan –yanında gezen-kadınlar alayı(bakkhalar).

için, bir dansçı, ona eşlik eden bir piyanist ve boş bir sahne neredeyse yeterliydi. 19. yüzyılda, dansçının sahnede tek başına görüldüğü çok enderdi, ama yine de gösterinin odak noktasını oluşturuyordu. (Manning ve Benson, 2002, s.163). Yüzyılın başında Almanya’da “anlatım”, dans araştırmalarında çok önemli bir yer tutmaktaydı. Felsefî, sosyolojik ve pedagojik etkiler beden ve hareketi yeniden oluşturmanın peşine düştü. 20’li yılların sonlarına doğru, Alman dansı “ekspresyonist” olarak tanımlanmaya başlandı.” (Yılmaz, 2002, s.106).

Rudolf Laban, *austruckstanz*’a (dışavurumcu dans) teorik bir tanımlama getirdi. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Laban’ın öğrencileri sendikalarla, kilise gruplarıyla işbirliği içinde hareket koroları kurdular. Modern endüstri toplumunun insanı parçaladığına, dansın, insanı evrenle olan eski uyumuna yeniden kavuşturabileceğine ve sonuçta da toplumun doğal bağlarını onarabileceğine inanıyordu Laban. Bu süreci kolaylaştırmak için de, amatörlerden oluşan büyük gruplara uygun bir biçim olan *hareket korosu*’nu geliştirdi. Hareket korosunu, parçalanmış toplumun üyeleri arasında topluluk duygusu yaratacak bir araç olarak görüyordu. (Manning ve Benson, 2002, s.166).

Schlemmer ise, uzam içindeki insanlar konusu ile yakından ilgilendi. Dansçıları, hayal gücünün yaratımlarıydı. Ölümsüz ya da cinsiyetsiz insan tipleri uzam içinde, çok farklı şekillerde, tıpkı mekanik kuklalar gibi hareket ediyorlardı. Schlemmer, dansçıları “Kunstfigur” adını verdiği mekanik insan figürlerine dönüştürdü. Oluşturduğu dans tiyatrosu tümüyle “dans dışı” bakışın bir ürünüydü. *Triadic Ballet* adını verdiği eseri hareket halindeki büyüleyici şekillerin sunduğu bir gösteriydi. Bertolt Brecht, izleyicilerini yabancılaştırma yolu ile bilinçlendirerek yeni bir gerçekliğe ulaşmanın yolları için mücadele ediyordu. Birinci Dünya Savaşı’nı izleyen ilk on yıl, “ekspresyonist dansın” Orta Avrupa’da geliştiği dönemler oldu. Mary Wigman bu tarzın en önemli isimlerinden biriydi. Kendisini, içinde bulunduğu dönemin bir ürünü olarak görüyordu. Günlük deneyimlerinden büyük bir güç alıyordu. Dans ettiği her şey aslında varoluşun dışı vurulmasıydı. Yaşama evet demek hayatta kalabilmek için bir gereklilikti. Sürekli olarak ölümün çılgınlığını duyduğunu dile getiriyordu. Wigman’ın kafasında yer alan bir diğer kavram ise ‘kurban edilme’ydi.(Res.27/a-b) Kurban edilmek üzere seçilmiş olan kişi ölümü için hazırlanır. Bu motife danslarının büyük bir bölümünde rastlanmaktadır. Ortaya koyduğu danslar, bedeninin insanlığın gerçekçi bir aynası olduğunun görselleştirilmesiydi. Dansları, zihnindeki tutkuları ortaya koysa da aslında son derece zengin sembolik kaynaklara sahipti. (Yılmaz, 2002, s.101-102).

Bir kaç yıl içinde Schlemmer, “temel-sistemleştirme” dizisini oluşturan Bauhaus danslarını yarattı: Form Dance (Biçim dansı), Gesture Dance (Jest Dansı), Space Dance (Uzam Dansı), Stick Dance (Sopa Dansı), Scenery Dance (Sahne Dansı), Hoop Dance ve ayrıca Module Play ve Box Promenade. Bu danslarda dansçı ya da oyuncu bireysel anlatımın bir aracı olarak

değil, kostüm ve mask aracılığıyla tek tip olarak ortaya çıkıyordu. Bu yaratılan prototip, aslında biçimsel sahne elemanlarına karşı bir tavidir. Schlemmer, böylelikle insan ve kukla, doğal ve yapay figür arasında bir sentez yarattı. Daha çok dans, kostüm, pandomim ve müzikten oluşan bir gösteriydi. Dansçılar ‘gösterişli’ kostümler taşımaktaydı. (Res.28/29). “Trias”(üç) kelimesinden türeyen “triadic”, üç dans bölümünden ve her bölümün üç dans dizgesinden oluştuğu anlamına geliyordu. Bu dizgelerde yer alan danslar ironik danslardan ciddi, alay öğeleri taşımayan danslara kadar değişik tarzları içinde barındırıyordu. Schlemmer’in Triadic Ballet’si aslında baleye tümüyle karşıt bir yapı sunmaktaydı ve daha çok bir ressam ya da heykeltıraşın yarattığı bir “dans konstrüktivizmi” biçimiydi. Anlatımın kaynakları ve araçları artık insan vücudunun simgesel hareketleri ve jestleriydi. Danslara egemen olan maskeler ve abartılı tavırlar sonucu dansçıların beden ve hareketleri buna uyum sağlamak durumunda kalmıştı. Schlemmer’in öğrencileri de kendi çalışmalarını gerçekleştir meye başlamışlardı: “The Mechanical Ballet”, o dönemin teknik ruhunu ve yeni anlatım biçimlerini dans aracılığı ile vermeyi amaçlamıştı. Makinanın işleyiş ilkeleri dans formuna dönüştürülmüş ve sahnede sunulmuştu. Mekanik olanın monotonluğunu vermek için de tempo değişimlerinin olmadığı sabit ve tekdüze bir ritm kullanılmıştı. Schlemmer’in kukla gösterileri’ndeki kuklalar, abartılmış insan tipleriydi. Bu dönem mimarlık, resim, heykel, müzik, dans ve şiir olmak üzere tüm sanatların bir arada oluşturduğu bir sanat hareketi olarak kabul edilmektedir.”(Yılmaz, 2002, 104-105).

“*The Worker* isimli dans, ağır bir çalışmayı içeriyordu. Valeska Gert’in dansın toplumsal işlevi teorisi, Brecht’in tiyatro kuramıyla birçok bakımdan paralellik gösteriyordu. Gert, popüler eğlence tarzlarından -tango, çarliston, varyete, sirk, spor, soytarıklık- devşirdiği stereotip rolleri ve biçimleri kullanıyordu. İfadeyiz yüzü, gösterisiyle arasına mesafe koyuyordu; bu sayede de kullandığı biçimleri yorumluyor ve onlarla alay ediyordu.” (Manning ve Benson, 2002, s.167).

“Mary Wigman dansları, dışavurumculuk ruhuna, esrikliğe doğru kaçışını, derin endişesini somutlaştırdı. Bireyi aşan bir biçime ihtiyaç duyuyordu ve bu ihtiyaç kullandığı maskeler ve tamamı kadınlardan oluşan grubu tarafından giderildi. Dansları, lider ve grup ilişkisi etrafında şekilleniyordu. Laban; eşitlikçiliği ve dansın gündelik hayattan kopuk olmaması gerektiğini savunuyordu. Wigman elitistti ve sadece seçilmiş birkaç kişinin dans yoluyla dönemin ruhunu ifade edebileceğine inanıyordu. Onların estetik anlayışları, süregelen *ausdruckstanz* geleneğinin son noktasını oluşturdu. Wigman’ın dansında ortaya çıkan karmaşık ve dramatik öğeler, dansının en belirgin karakteridir. Çalışmalarında uyguladığı, hareketin mekanik-enerjik ve dinamik uzam kullanımı, anlatımsal iletişimin imgelemleri ve duyguları aynı dönemde yapılan tiyatro çalışmaları ile birbirine yaklaşır.” (Manning ve Benson, 2002, s.166).

“Sahne önündeki perdeyi kaldıran Meyerhold, “Sözler hareketlerin taslaklarıdır. Vücudu yeniden harekete geçirmeliyiz” diyordu ve izleyicinin bir tiyatro salonunda bulduklarının ve tiyatronun bir illüzyon dünyası olmadığını bilincinde olmalarını istiyordu. Oyuncular ve dansçılar, sahne üzerinde yer alan demirden, ahşap, cam ya da metalden iskelet dekorlar üzerinde koşuyor ve zıplıyorlardı. Meyerhold tarafından geliştirilen “biyomekanik” sistemi, hem oyuncunun eğitimini, hem de oyuncunun oyununu oluşturan bir yoldur. (Res.30). Amacı ise, Meyerhold’un sahne üzerinde görmek istediği etkiyi elde etmektir. Oyuncunun ona yaratımın yollarını açan esnekliği, onun bilinçli bir şekilde kontrol ettiği vücudundan ve hareketlerinden geçer: “Oyuncunun yaratıcılığı hareketlerinde görülür. Parıltularla, renkler ve yeteneklerle zenginleşen bu hareketlerin amacı izleyicinin hayal gücünü harekete geçirmektir.” (Yılmaz, 2002, s.103).

“İlkel Gizemler” Graham’ın ilk eleştirel başyapıtıdır.(Res.31) Graham’ın hareket sistemi ve “contraction-releas” teorisi Amerika’da modern dansın gelişmesi için en önemli ögedir. (Göldere, 2002,s.135).

“Humphrey’in modern dans teorisi, “düşme ve yeniden ayağa kalkma” (fall and recovery) tekniğinden ürer. Nietzsche’ye göre insan ruhu iki ayrı özellik gösterir: Her insan ruhunun rasyonel ve entelektüel yönü-*Apollon tarafı*- ile kaotik ve duygusal yönü-*Dionizos tarafı*- vardır. Humphrey’e göre modern dansın özünde yatan hareket “iki ölüm arasındaki çizgi” adını verdiği bu iki uç arasında gerçekleşmektedir. Graham’ın çalışmalarındaki dansçının beden kullanımı ile Picasso’nun kübist diye adlandırılan portrelerinde içsel gerçekliği anlatımı birbirine eşdeğerdir. Graham, dans tekniğiyle güzele ve -daha önce görülmemiş- başka bir tiyatroya ulaşır.” (Göldere, 2002,s.137).

“Pina Bausch, anlatımın yeni olanaklarıyla ilgili olarak yaptığı araştırmalarında, balenin klasik formlarından ve o dönemin modern dans tarzından uzaklaşmaya başladı. Pratikte tüm bu *Stücke*’ler*, insanlık durumu üzerine çok temel olan soruları gündeme getiriyor ve izleyicinin de bu sorgulamalarla yüzyüze gelmesine yol açıyordu: aşk ve sıkıntı; nostalji ve hüzn; yalnızlık, yoksunluk ve terör; çocukluk ve yaşlılık, ölüm; insanın başka insanlar tarafından sömürülmesi (ve özellikle de kadının erkek tarafından sömürüsü); anımsama ve unutmama; doğal çevrenin insan tarafından yok edilmesi.” (Yılmaz, 2002, s.120).

“*Ausdruckstanz*’ın *yoksul tiyatrosu*’na karşı Bausch’un dansları, görsel olarak zengin bir prodüksiyon tarzı kullanır. Jooss iktidarın yozlaşması gibi kamusal bir meseleye odaklanırken Bausch daha özel bir mesele olan kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkiye yönelir. Fakat, toplumsal cinsiyet psikolojisinin sosyolojik boyutunu gözardı etmez. Aslında çalışmalarındaki

* *Stücke*: “parça, bölüm” anlamına gelir. Ancak, Bausch’un çalışmaları için farklı bir anlam kazanmıştır.

feminist alt metin, özel olanın politikliğine dikkat çeker. Solo biçimin yeniden canlandırılması, kostümlerin maske olarak kullanımı ve dışavurumcu soyutlamanın vurgulanması gibi.” (Manning ve Benson, 2002, s.178).

60’lı yılların ikinci yarısından itibaren Almanya’da modern dans, *tanztheater* (Dans tiyatrosu) adıyla yeniden ortaya çıktı. *Ausdruckstanz* geleneğini arkasına alan dans tiyatrosu koreografları, biçimden çok ifadeye önem verdiler ve toplumsal sorunlarla uğraşmanın bir yolu olarak gördüler. Estetik anlayışları klasik balenin biçimciliğine karşıydı.(Res.32). Bausch, 1970’te yaptığı “Vers Zéro”(Sıfıra Doğru) adlı koreografisinde modern dansın geleneksel hareketlerinin yerini kesik, özel bir biçimi olmayan, deforme edilmiş hareketler alır. Brecht’in ve Kurt Weill’in müziklerinden yola çıkarak gerçekleştirdiği ve bir düştü görülen görüntülerden ve kolajlardan oluşan bir revü olan “*Orphée*”, gerilim ve sakinlik; zayıf ve güçlü; aydınlık ve karanlık, büyük ve küçük; hüznün ve mutluluk arasında oluşan çok sayıda tarihsel öykünün anlatımıydı. (Yılmaz, 2002, s.121). “Bausch’un çalışmalarında hareket, bir taraftan modern dansın katı kuralları ile düzenlenirken, diğer taraftan tamamen yapısı bozuluyor, deformasyona uğruyordu. Hiç bir amacı olmadan kıvrılan bedenler, sallanan kol ve bacaklar, eklemsizmiş gibi hareket eden dansçılar, deformasyona uğramış insan vücutları belki de bir toplumun kendi kendini yıktığının mizahi bir anlatımı olarak ortaya çıkmaktadır. Öte yandan, “Ben insanların nasıl hareket ettiğinden ziyade onları neyin harekete geçirdiğiyle ilgilenirim” diyen Johann Kresnik, “Kendime sorduğum soru, bu ‘şairler ve düşünürler ulusunun’ nasıl olup da iki dünya savaşını başlatabildiğidir. Bunlar benim sahnede ve dansçılarımınla yaptığım çalışmalarda sürekli sorguladığım sorunlardır” sözleriyle politik ajit-prop danslar yaratarak, koreografik isyanı başlatıyordu.” (Manning ve Benson, 2002, s.176).

“Model insandır” diyen Bausch, insanları, maskelerle veya maskesiz, çeşitlilikleri ve tutarsızlıkları içinde görür ve gösterir. “Kontaktthof” (Res.33/a-b), sevecenlik üzerine alıştırmalar, deneyler yapar, sevecenliği arar. Kadınlar ve erkekler arayış içinde koşarlar usanmaksızın. Kontaktthof’un salonundaki eylemler: “sevilmeyi istemek ya da birinin bizden hoşlanmasını sağlamak için yaptığımız her şey.” (Hoghe, 2002, s.186).

Bausch’un başka bir çalışması olan “Arien”(Aryalar)’de ise; “Hepsi yalnız ve gözleri kapalı duran dansçılar sıkıca kapatılmış ve bedene iyice hapsedilmiş gibi görünen, el yordamıyla yapılan oldukça ilginç hareketlerle- kişinin kendini ve etrafındaki mekanı tecrübe etmesi için bir olanak olarak düşünülen dansı yavaş yavaş yapmaya başlarlar. Dans bir olanak haline gelir; kişinin kendisinden uzaklaşarak dans etmesi değil, dans yoluyla kendine yaklaşması olanağı.” (Hoghe, 2002, s.188).

“Sınırlarına kadar zorlanan bedenin virtüözite gösterisinin yerine insani ölçülerde danslar ortaya koymak istiyordu. Bu sebeple, dansta modernizmin ilk ve belki hala belirleyici konumdaki duyurusu olan Sally Banes’in *Lastik Ayakkabılı Dans Perisi*’nde belgelenen ve kutlanan 1960 ve 70’lerin dansının stilistik çeşitlenmeleri, açıkça modernist gözükten öğeler içeriyordu. Sally Banes’in ayrıntılı bir şekilde belgelediği, Steve Paxton’un gösterimlerinden birinin adı bu “estetik buluşmayı” pek güzel ifade etmektedir.” (Connor, 2001, s.214).

“Merce Cunningham, modern dans anlayışına değişik boyutlar getirir; Cunningham’ın çalışmaları kah dinamik kah durgun hareketlerden oluşurken, aynı anda birçok hareket bir arada sergilenir. (Res.34/a-b). Eserleri, tıpkı bir Jackson Pollock tablosu gibi zıtlıklar, heykelleşmiş şekiller ve yoğun bir enerji taşır. Cunningham hareketlerin bir araya gelişinde rastlantılara çok inanır. Cage gibi o da müzik ile dansın birbirini tamamlamadan bağımsız bir devamlılık yaratmasını destekler. İlginç tasarımlarla dansını besler. Marcel Duchamp’ın bir tablosu sahne ortamına taşınır. Duchamp, ölmeden önce bu tablonun bir dans temsilinde kullanımını ilgiyle izler. Cunningham, daha 70’li yıllarda iletişim ve teknoloji çağını dansına taşıyan ilginç koreograflardandır.” (Çıkıgil, 2002, s.32).

Bausch’un “Yedi Ölümcül Günah” (1976) adlı yapıtında, Anna I, kendisine vaat edilmiş olan parlak geleceğe gülümser.(Res.35). Toplumdaki kurbanları temsilen poz veren/verdirilen bu kadınlar problemin bir parçasıdır. Bausch bu problemle, Brechtien didaktikliği, acı bir ironiyle kullanarak yüzleşir. Mehmet Sander’e göre modern dans, İnsan bedeninin mekan içinde fizik kuralları altındaki kullanımınıdır.(Res.36/a-b). Ona göre, “dansın amacı, yeni hareket, beden/mekan ilişkisini sorgulayıp yeni yollar aramak olmalıdır.” (Sander, 2002, s.194).

“Estetiğin kıvılcımı dünyayla sıradan ilişkilerimizde ilk pırıltılarını gösterir” diyen Afşar Timuçin, “Güzelin duygusuna kapıldığımızda bir uyumla olduğu kadar bir uyumsuzla, bir bütünsellikle olduğu kadar bir parçalılıkla yüz yüze geliyoruz. Onda bir tutarlılık bir dağınıklıkla dengeleniyor, bir serserpelelik bir ölçülülükle sınırlanıyor, bir bulanıklık bir açıklıkla bağdaşılıyor. Her sanat yapıtı buna göre kendi yasal düzenini, kendi *logos*’unu kendi derinlerinde taşır” diye yazar. (Timuçin, 2003, s.23).

Sonuç olarak, dans ve öteki sanat biçimleri arasındaki ilişki uzun bir değişim sürecinden geçmektedir. Sanatta dans, bedenlerimiz ve dünyaya bakışımız arasında sürekli değişen ilişkinin öyküsünü anlatmaktadır. Sanayileşme ve rasyonelleşme ile kendini gösteren insanın yabancılaşmasına karşı başkaldırıcıyı esas alan Modernitenin estetik anlayışı giderek değişmektedir artık.

3. BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE ANTI-ESTETİK DİŞAVURUMLAR

3.1. Modernizm'e Bir Karşı Tepki: Postmodernizm

Öncelikle Postmodern kavramı, postmodernlik ve postmodernizm ne anlama gelmektedir? İleri endüstri toplumlarının ulaşılmış olduklarına inanılan yeni durum, çağ ya da koşullara işaret etmek amacıyla kullanılan bir terim olan Postmodern kavramı, insanlığın şimdi içinde bulunduğu inanılan, bir kültürel *ethos* olarak modernliği izleyen, kültürel durumu ifade ediyor. Postmodern felsefe ise, en genel anlamda, "Aydınlanma Tasarısı"nın temelini oluşturan nesnel bilginin us yoluyla edinilebilir olduğuna duyulan güvenin kökten yıkılmasıyla birlikte, "temeldencilik", "özcülük", "gerçekçilik", "ussallık", "özne", "ben" gibi modern felsefenin en temel tasarımlarının sorunsallaştırılarak ele alındığı felsefe çerçevesi, konumu ya da duyusudur.

Arnold Toynbee "Bir Tarih İncelemesi" (1933) adlı eserinde modern dönemin Birinci Dünya Savaşı'yla sona erdiğini bundan sonraki dönemin 'Postmodern' dönem olduğunu ileri sürerek ilk kez postmodern terimini kullanmıştır. Yine 1934 yılında Amerika'da yayınlanan bir şiir antolojisinde postmodern sözcüğü yer almıştır.

Bir görüşe göre, "Anthony Giddens'in "geç modernlik", Ulrich Beck'in "düşünsel modernlik", George Balandier'in "modernlikötesi" (surmodernity) ve kendisinin de -diğer pek çoklarıyla birlikte- "postmodern" dediği bir zaman diliminde yaşıyoruz." (Bauman, 2000, s.33).

Postmodern kavramı, transendental kanıtlara ve transendental bir bakış açısına karşı çıkan; dakik ve sorunsuz temsil olarak dil görüşünü, tüm zamanlar için geçerli evrensel kategori, ilke ve ayrımlara, modern bilimi ve Batı aklını meşrulaştıran üst-anlatılara kuşkuyla bakan; sözde tarafsız aklın tahakkümüne karşı koyan; özerk özneyi çözüdüren anti-temelci, anti-özcü ve anti-realist felsefeyi tanımlar. Bu nedenle postmodernizmle ilgili asıl soru, daha çok moderniteye ilişkin olarak sorulmalıdır: "Modernite nerde başlar, nerede biter?" gibi. Ne var ki, belli bir dönem belirlemek hiç de kolay değildir. Bu konuda bir yığın varsayım öne sürülebilir, ilkel yöntemlere başvurulabilir, tarih kesilip biçilir, örneğin yüzyılın devrildiği son kesin tarihin 1943 yılı olduğuna karar verilebilir. Söz konusu başlangıç tarihi Descartes'ta, Leibniz'de, *Ansiklopedi*'de ya da Fransız Devrimi'nde de bulunabilir. Akla yakın gelen bir sürü tarih vardır. Farklı alanlarda homojen bir artzamanlılık olmaması karışıklığı daha da artırır.

Postmodernlik, evrensel teorilere veya büyük anlatılara duyulan inanç yitimiyle, politik açıdan pragmatizme bağlanmayla ve kültürel farklılığı teşvik etmeye dönük bir ilgiyle karakterize olur. Daha özel olarak ele alındığında, postmodernliği belirleyen çok sayıda özelliğin, temelde dört ana başlık altında toplanabileceğini söylemek gerekir. Toplumsal açıdan postmodernizmde, toplumsal yapı daha fazla parçalanmış olup, farklılaşmada, sınıflara ek olarak, cinsiyet, yaş ve etnik özellikler etkili olur. Öte yandan, postmodernliği kültürel açıdan değerlendirdiğimizde, birçok görüşün en önemli rolü, kültürel faktörlere verdiğini görüyoruz. Buna göre, postmodernliği kültürel açıdan belirleyen öğeler, kültür endüstrilerinin giderek artan önemi, gündelik yaşamın estetizasyonu, kimliğin gelenekler yoluyla değil de, bireysel seçim ve tercihler yoluyla kuruluşu, vb.dir. Postmodernlik, Aydınlanma'yla birlikte düşünülen ilerleme düşüncesinin yerine geçen olumsuzluk ve çokanamlılık bilinciyle ifade edilebilir.

Eagleton, *Postmodernizm* sözcüğünün genellikle çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunduğunu; buna karşılık *postmodernlik* teriminin özgül bir tarihsel dönemi çağrıştırdığını söyler. Ona göre, Postmodernlik, klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır. "Postmodernlik, Aydınlanma'nın bu normlarına karşı dünyanın olumsuz, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ve yorumlardan ibaret olduğunu bildirir; bu da hakikat, tarih ve normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığı hakkında belli ölçüde bir kuşkuculuğu besler." (Eagleton,1999,s.9)

Enis Batur postmodernizm hakkında şunları söyler: "Postmodernizm tartışmaları teori alanında modernist sanat biçimleri ve pratiklerinden koptuğu iddia edilen bir dizi kültürel yapıntıyı tanımlayan mimari, edebiyat, resim vb. alanlarda yeni "postmodern" kültür biçimlerinin işaretleri olarak başladı. "Postmodernizm tam olarak nedir?" sorusuna birden fazla yanıt vermek mümkün görünmektedir. Kimilerine göre, bir dönemin adıdır. Aynı zamanda bir felsefenin, yeni bir düşüncenin/üslubun, yeni bir usçuluğun, yeni bir söylemin adıdır. Bazı yazarlara göre 1943 yılı modernitenin bittiği sayılan tarihtir. Bu dönemde modernitenin ülkeleri ihlal edilmiştir; bilim, teknik, sanat, siyasal özgürlükler adına yapılan her şeyin ortak amacı insanın özgürleşmesidir".(Batur, 2005, s.21).

Bir başka görüşe göre; "düşünce tarihi içinde postmodernizm eleştirel yaklaşım düzeyinde, Batı düşününün yüzyıllardır içinde bulunduğu çelişkilere, çifte standartlara, yapaylığa ve çarpıklığa dikkat çeken, modernizm karşıtı, dinamik ve özgürleştirici bir tavır sergiler." (Doltaş, 2003, s.27).

Batı dünyasında, modernizme bir tepki olarak ortaya çıkıp 1950'lerden itibaren kendinden söz ettirmeye başlayarak resim, edebiyat, mimari, vb. güzel sanatlar alanında ve bu arada, özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin hale gelen bir hareket, durum veya yaklaşım olan “Postmodernizm”, 1980'lerin başlarına yaygın olarak kullanılan bir kavram olmuştur.

Postmodernizm teriminin öncelikle sanat alanında ortaya çıktığı dikkate alındığında, onun temel ve belirleyici özellikleri arasında, bu konuda her ne kadar tam bir uzlaşım olmasa da, şu unsurlar yer alır: Biçim içerik tartışması söz konusu olduğunda, postmodernizm vurguyu içerikten biçim ya da uslûba kaydırır. Düzenliliği mantık ve simetriyi yadsır; çelişki ve karışıklıktan hoşlanır. Bir ironi duygusuyla birlikte, ben bilincinin yoğunlaşmasını temsil eden postmodernizm, sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları silme, elit ve popüler kültürle, farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel ayırımları aşma arzusuyla seçkinleşir. Postmodernizm sanatsal üretimin özgünlüğüne şiddetle karşı çıkarken, gerçek sanat eserinin dahilerin ürünü olduğu tezini yıkar ve sanatın salt yinelemeye dayalı bir faaliyet olabileceğini vurgular. Buna bağlı olarak, eklektizme, aktararak söylemeye, yapımı ve raslantısallığa önem veren postmodernizm, metnin yaratıcısı olarak yazarın otorite ve iktidarına meydan okur. Biraz daha özel bir anlam içinde ise, postmodernizm modernliğe yönelik şiddetli bir eleştiri ve saldırıyla karakterize olur.

3.2. Postmodernizm Söylemi

Kendini karşı-modernlik olarak sunan postmodernizm söylemini şöyle açıklayabiliriz: “Genel geçerlik iddiası taşıyan önermelerinin reddedilmesi. Dil oyunlarında bilgi kaynaklarında, bilim adamı topluluklarında çoğulculuğun ve parçalanmanın kabul edilmesi; Farklılığın ve çeşitliliğin vurgulanıp benimsenmesi; gerçeklik, hakikat, doğruluk anlayışlarının tartışılmasına yol açan dilsel dönüşümün yaşama geçirilmesi; Mutlak değerler anlayışı yerine yoruma açık seçeneklerle karşı karşıya gelmekten çekinmemek, korkmamak, güvensizlik duymamak; Gerçeği olabildiğince yorumlamak, belli bir zaman ve mekanın sözcüklerini kullanmak yerine gerçekliği kendi bütünlüğü üzerliği içinde anlamaya çalışmak; İnsanı ruh-beden olarak ikiye bölen anlayışlarla hesaplaşmak, tek ve mutlak doğrunun egemenliğine karşı çıkmak. Bu söylemde artık önemli olan daha doğru bilginin araştırılması değil yeni doğrularının oluşturulmasıdır. Genel ahlaksal anlayışlar; ilkeler artık geçerliliğini yitirmiştir; ahlaksal normların kaynağı yaşanan koşullardır. Savaşın yarattığı yıkım, batı dünyasını ahlaki ve etik değerlerini alt üst etmiştir. O zamana kadar entelektüel çevrelerde geniş kabul gören dünya görüşü ve anlayış geçerliliğini kaybetmeye başladı. Daha iyi ve daha güzel bir dünyaya kurulan özlem ve hayaller artık sona ermişti. İşte postmodernizm terimi, bir

önceki dönemden kopuş anlamında modernizm sonrası, ötesini belirtmektedir. Postmodernizm yeni bir lisan, yeni kavramlar getirerek modernist vizyonun gözden kaçırdığı açılımları ve ufukları fark etmemizi amaçlamaktaydı. Modernistler topluma ait bilgiyi ve dili insanların bir araya toplanması olarak düşünürken postmodern düşüncede dilin ve topluluğun rolü arasında vazgeçilmez bir ilişki öne sürülür. Her ne kadar postmodernistler düzeni tümüyle reddetmeseler de düzenin soyut ifadelendirilmeleri postmodernizmin içerisinde ciddi bir biçimde sorgulanır. Toplum onlara göre dil oyunlarının esnek ağlarıyla örülüdür.” (Şaylan 1999, s.32-33).

Felsefede postmodern yönelimli düşünürlerin evrensel, tümel, nesnel, ussal bir doğruluğun varlığına yönelik derin bir kuşku duydukları, bu kuşkuları doğrultusunda da özellikle değişik dil ve deyiş stratejileri aracılığıyla Batı felsefesi dilinin keskin kavram karşılıkları üstüne bina edilmiş ikilikleri yıkmayı amaçladıkları, hep “dilini yaşamsallığı” ile “yaşamın dilselliği” düşüncesini öne çıkardıkları gözlenmektedir. Düşünceleriyle postmodern felsefenin oluşumuna katkıda bulunan düşünürlerin en önde gelenleri olarak, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Foucault, Levinas, Derrida, Lyotard, Baudrillard, Rorty, Ingaray, Kristeva, Cixous adları sayılabilir. Görüngübilim, varoluşçuluk, Marxçılık gibi düşünce okullarının tersine postmodern felsefenin temel bir savunusu olmadığı gibi belli uslamalarla özetlenebilecek genel bir öğretisi de yoktur. Bu nedenle postmodern felsefe denince daha çok 2. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan, Marxçılık, yapısalcılık, varoluşçuluk, post-yapısalcılık, yapısökümcülük gibi bir dizi felsefe akımından çeşitli biçimlerde etkilenmiş pek çok Fransız felsefecinin değişik bakımlardan belli yaklaşımlara karşı çıkmalarını anlatan ortak bir felsefe düzlemi anlaşılmalıdır. Bu anlamda postmodern felsefe kendi içinde alabildiğine değişik felsefe eğilimlerinin biraraya geldiği, birbirinden son derece farklı konuların ya da tutumların savunulduğu kendi içinde bütünlüğü olmayan ayrışık bir felsefe bağlamına göndermede bulunmaktadır. Postmodern felsefenin çok büyük ölçüde yaşam bulduğu 20. yüzyılın ikinci yansındaki Fransız felsefe bağlamının biçimlenişinde kimi felsefe anlayışlarının çok özel bir yeri vardır. Kuşkusuz bunların arasında en önemlisi Alman felsefe geleneğidir. 19. yüzyıl düşünürlerinden Hegel, Marx ve Nietzsche bir yanda, 20. yüzyıl düşünürlerinden Freud, Husserl ve Heidegger öbür yanda, özünde Fransa kökenli postmodern felsefenin doğuşunda çok önemli bir yer tutmaktadırlar. Bütün bu Alman filozoflarına ek olarak, çoğunluk yapısalcılığın doğuşunu olanaklı kıldığı düşünülen İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure de ayrıca anılmayı hak etmektedir. Nitekim bütün bu düşünürlerden çok değişik açılardan beslenen Fransız felsefecileri 1960’lı ve 1970’li yıllarla birlikte postmodern felsefenin temel çatısını kuracak kilit değerlerde önemi bulunan düşünceler dile getirmişlerdir.

Postmodern felsefenin büyük mimarları felsefe yapmanın her şeyden önce bir yazı yazma etkinliği olduğunu, aynı biçimde felsefecinin de değme bir yazar olduğunu düşündüklerinden ortaya koydukları metinlerde “yüksek kültür ile alt kültür”, “iyi ile kötü”, “dış dünya ile iç dünya”, “ussal ile deneysel” gibi belli başlı bütün ayrımların çözüştürülerek, felsefe metnini öteden beri taşımış bulunan bu geleneksel dayanakların kuşkuya açılmaları söz konusudur. Bu anlamda postmodern felsefenin belirleyici öğelerinden biri, öteden beri birer dayanak oldukları düşünülmüş kimi kavram ya da terimlerin aslında öyle sanıldığı gibi herhangi bir şeye dayanıklık edebilmelerinin söz konusu olmadığına yönelik temel farkındalıktır. Gerek insancılığın insanmerkezcilik olduğunun açıklıkla görülmesi bakımından olsun, gerekse Descartes'ta temelleri atılan, Kant ile Hegel 'de ise doruğuna ulaşan modern felsefenin sorunlarının ayırına varılması bakımından olsun, postmodern felsefenin en başından beri Nietzsche, Heidegger, Lacan, Foucault, Deleuze, Derrida gibi felsefecilere düşünsel borçlan büyüktür. Postmodern felsefenin en temel görüşlerinden birine karşılık gelen, “insanın ölümü”ne bağlı olarak metafizik insanlığın sonuna gelinmiş olması düşüncesi, postmodern durum diye anılan genel insanlık durumunun da en ayırt edici özelliğidir. Kuşkusuz bu durumun en iyi anlamı Nietzsche'nin yoksayıcılık (nihilizm) duyurusu ile varlıkbilgisel yoksayıcılık çözümlerinde bulunmaktadır. 1979 yılında yayımladığı Postmodern Durum başlıklı kitabında önemli postmodern felsefecilerden Lyotard, postmodern felsefenin felsefi anlamına yönelik oldukça yararlı açıklamalarda bulunmaktadır. Lyotard burada postmodern felsefenin, bütün her şeyi açıklama savıyla ortaya çıkan bütüncül (totaliter) üst anlatılara duyulan genel güvensizlik durumunun değişik biçimlerde dile getirilmesi olarak anlaşılabilirliğini ileri sürmektedir. Foucault'nun soykütük çıkarmaya yönelik kazıbilimsel çalışmaları, Derrida'nın Batı felsefesinin sorunlu metafizik tasarımlarının yapısını sökmeye yönelik yaptığı okumalar, Deleuze'ün göçebe düşünceleriyle ortaya koyduğu şizoanalizleri postmodern felsefenin içerden, nasıl yapıldığının görüp izlenerek en iyi öğrenilebileceği yerlerdir. Açıkça görüleceği üzere, postmodern felsefenin geleneksel felsefe yapma anlayışına karşı dillendirdiği en güçlü meydan okumalardan biri, tarihin büyük ölçüde, modernciliğin ise bütün ülkü ve tasarılarıyla birlikte kesin kes sonuna gelindiği savıdır. Bu sav kimileyin Nietzsche'nin metafizik eleştirisine dayandırılarak, kimileyin de Hegelciliğin çökmüş olmasına dikkat çekilerek tanıtılıyor olsa da, çoğu postmodern felsefecinin gözünde buralardan destek almaya dahi gerek yoktur. Nitekim bütün her şey gibi tarihin de sona ermesinden daha doğal bir şey olamayacağını dile getiren postmodern felsefeciler, tarihin sonunun gelmiş olduğunu görmek için postmodern dünya ile postmodern insan deneyiminde fazlasıyla gösterge bulunduğunu ileri sürmektedirler. Modernliğin ilerlemeci ideolojisinin kendi sonunu getirmiş olmasının yarı ironik yarı trajik bir gerçek olarak okunduğu

postmodern felsefe çerçevesi, hem Kant'ın aydınlanmacı ‐Aydınlanma Tasarısı‐nın hem de Hegel ile Marx'ın tarihsel usu saltıklaştırmaya yönelik olarak verdikleri felsefe temellendirmelerinin ölümcül hastalığa yakalanmış modernliğin ölmeden önceki son hastalıklı çırpınıları olduğu sonucuna varmaktadır. Bu sonuçla doğrudan ilintili bir başka nokta da kökleri Alman İdealizmi'ne dek uzanan Avrupa yoksayıcılık deneyiminin edindiği yeni açılımdır. Buna göre postmodern felsefe geçmişte olumsuz bir hastalık tanısı konulan yoksayıcılığı, Nietzsche 'nin son bir fırsat olduğunu söylediği yoksayıcılık açıklamasından da destek alarak günümüz postmodern dünyası için en anlamlı insanlık deneyimi olarak göklere çıkarıp adeta kutlamaktadır. Bu eleştirilerin kökleri Kierkegaard ile Nietzsche'ye dek uzanır. Nitekim, salak bilgiye ulaşmak adına açık seçik anlamları ve kesin doğrulukları belirlemeye yönelmiş geleneksel felsefe soruşturmasına karşı, postmodern felsefe çok büyük ölçüde Nietzsche'nin ‐Tanrı'nın Ölümü‐ duyurusunu bütün içerimleriyle birlikte ‐Felsefe'nin Sonu‐ duyurusu olarak okumaktadır. Nitekim bu bağlamda postmodern felsefenin oluşumunda son derece belirleyici olmuş ana izlencelerden ikisini, Heidegger'in ‐varlığın yapıçökertimi‐ ile Derrida'nın ‐bulunuş metafiziğinin yapısökümü‐ oluşturmaktadır. 2. Dünya Savaşı sonrası Fransası'nda irili ufaklı pek çok düşünsel akım arasında iki felsefe geleneğinin öbürleriyle karşılaştırılmayacak ölçülerde egemen bir konumda bulunduğu görülmektedir. Nitekim 1930'larda Alexandre Koyre ile Alexandre Kojeve aracılığıyla başlayan Jean Hyppolire'e dek uzanıp gelen ‐Hegelmilik‐ bir yanda, Merleau-Ponty, Emmanuel Levinas ve Jean-Paul Sartre tarafından oldukça etkili bir biçimde temellendirilen varoluşçu görüngübilim öbür yanda Fransız düşün yaşamı üzerinde son derece belirleyici durumdadırlar.

‐Postmodernizm, modern estetik aracılığıyla Kant, hatta Baumgarten tarafından başlatılan ve avant-gardism tarafından devam ettirilen sanat ile hakikatin yollarının ayrılması sürecinin mantıksal doruk noktasını oluşturur ve sanatın hakikat vazgeçişine açık bir onay verir. Böylelikle postmodernizm, Lyotard'ın belirttiği gibi aslında 'modernizm'in bir parçası haline gelir ve estetiğın uzun tarihi içerisinde 'modernizm'e eklenir.‐ (Hünler,1999, s.342).

3.3. Modern Estetikten Kopuş

Hasan Bülent Kahraman, ‐Estetiğın Sonu Mu?‐ adlı söyleşide, Marcel Duchamp'ın bir pisuvarı duvara asıp onu bir sanat yapıtı olarak nitelendiirdiği anda, Platon'dan beri devam edegelen estetik düşüncenin çok önemli bir kırılmaya uğradığını söyler. (Res.37) Modern estetiğın çözülüşünü şöyle dile getirir: ‐20. yüzyıl başlarından itibaren klasik estetiğın sonunu yaşamaya başladık. Çünkü burada artık "güzel nedir?" meselesi değil, sanat yapıtının içerdiği gerçeklik bağlamında ve soyutlanmış düzeylerde bir sorgulama söz konusuydu. Estetiğın

güzelle olan ilişkisi parçalandı. Çünkü "sanat yapıtı nedir?" sorusu, "güzel nedir?" sorusunu aştığı andan itibaren biz bir anlamda estetiğin yitimini, estetiğin sonunu yaşamaya başlamıştık. 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış olan estetik dönüşüm ve arayış bence bu sürecin içinde başka bir boyut içeriyor ve geniş ölçüde Nietzsche'den etkilenmiş olan belki neo-barok veya neo-romantik denebilecek birtakım açılımlar estetik yapıtının bu klasik anlamdaki ussallıktan soyutlanmasını öngördü. O nedenle iki şey söyleyebilirim sonuç olarak. Birincisi; gerçeğin yitimi meselesi, bu klasik ussallık ilişkisinin yitimine tekabül eden bir süreçti. İkincisi; şu ussallık meselesi sadece estetiğin meselesi değil. Ussallık meselesinin yitimi, aslında modernitenin eleştirisi olarak bizim karşımıza çıktı. Modernitenin kurumlaşmaya başladığı 1789 sonrasında kendisini gösteren pozitivist modelin bir eleştirisiydi, ussallık bağlamındaki eleştiriler. Bu noktadan bakınca da, bugün eğer bir estetik sonundan hâlâ söz ediyorsak, bu bir yerde usun (aklın) her şeyin üstünde kalan totaliter yaklaşımına dönük ciddi bir eleştiri kategorisidir. Foucault'nun büyük katkısını şurada aramak gerekir: Foucault modernitenin temel probleminin haz duygusuyla ilişkili olduğunu bize gösterdi ve son kitabı olan "Cinselliğin Tarihi" aslında haz duygusunun bir us ve ahlak bağlamında, usa eklenmiş bir ahlak bağlamında nasıl yitirildiğini ortaya koyuyordu. Modernite sonrası bu eleştiri düzlemi, bize yeniden beden politikalarının keşfini getirdi ve yeni bir estetik de ancak bunun içinden ortaya çıkmaya başladı. Dolayısıyla biz bir tür yapı-sökümcü, dekonstrüksiyonist bir dönemden geçiyoruz ve bu dönem bize temel olarak mekân politikaları, kimlik politikaları ve beden politikaları bağlamında geliyor. Bunlar da klasik rasyonalitenin, Kantçı anlamda bir rasyonalitenin aşıldığı bir kat yeri olarak yansiyabilir. O nedenle yeni bir estetik bugün özellikle beden ve kimlik üzerinden üretilmektedir. Estetiğin yitimi aslında geniş ölçüde Kantçı, aşkınsalcı estetiğin yitimi ve estetiğin özellikle beden politikaları üzerinden sekülerizasyonuna dayanan bir süreçtir. Estetik olanla siyasal olan arasında, siyasal praksis arasında da yeni bir döneme erişiyoruz belki. Bu da siyasal olanın gerçeğe kurduğu ilişki bağlamında bizim sorgulayabileceğimiz bir olgu. Doğada bulunan herhangi bir nesne değildir sanat yapıtı. Sanat yapıtı, bilinçli bir edim sonunda üretilmiş olan bir olgudur, eğer nesneyse "nesne"dir. O nedenle bu, kendiliğindenlik boyutu içermez. Sanat yapıtı bilinçli olarak oluşturulduğu gibi, tüketilmesi, siyasallaşması da ancak bilinçli bir tavra bağlıdır. Demek ki bugün eğer estetiğin sonundan söz ediyorsak, bu aslında klasik otoriter, sanat yapıtını sadece kendine ait kapalı bir gerçeklik ve nesnellik düzlemi olarak ele alan estetik anlayışının sonu olarak değerlendirilmelidir. Anti-estetik tartışması 80'ler 70'in başında Hal Foster bu ad altında bir kitap düzenlemişti. Bu belki de postmodern estetiğin ilk ve en etkili yapıtlarından birisiydi. Modernist sanat neresinden bakılırsa bakılsın, anti-demokratik bir yapıya sahiptir ve onun içerdiği estetik özellikle Kantçı ve hatta bir anlamda

da platonik açılımları itibarıyla son derece anti-demokratik bir boyut içerir. Halbuki anti-estetik, bu anlamdaki bir estetiğin bittiği ve daha çoğulcu, öznelere arası bir etkileşime dayanan, demokratik bir süreçtir.”

(http://www.geocities.com/temellicus/felsefe/estetik/Estetigin_Sonu_mu.).

Jacques Ranciere, “Anti-Estetik Hınç” adlı yazısında, “Lyotard, *İnsandışı ya da Postmodern Aktörelere*’de, estetik söyleme karşı resim biçiminin ya da müzik tınısının yüce kalıbını öne sürüyordu. Jean-Marie Schaeffer, bir *Estetiğe Veda* bildirisinde bulunarak, romantik mutlakçılığa karşı sanat uygulamaları ve zevk yargıları üzerine araştırmayı yeniden başlatmayı amaçlıyor. Alain Badiou şiir, dans ya da sinema üzerine metinlerini, *Estetiğe Aykırı Olanın El Kitapçığı* başlığı altında yayımlıyor. Bu yargılar bize, sonuçta tamamen doğru olarak, şunu söylüyor: estetik, iki yüz yıldır kendini ortaya koyduğu şekliyle, nesnesi sanat uygulamalarının özellikleri ya da zevk yargısı olan bir disiplin değildir. Estetik tümüyle bir sanatı özdeşleştirme düzenidir ve tümüyle bir düşünce düzenini gerektirir. Sanat hiçbir zaman tek başına değildir: Sanatın varlığı için ressam ya da müzisyenlerin, oyuncuların ya da dansçıların ve onları seyretmekten ya da dinlemekten zevk duyan insanların varlığı yeterli değildir. Performanslarının ayrıca, orada özgül bir etkinlik dünyasını, bu özgüllüğü kanıtlayan yargıları, bu görülebilirliğe beden veren kurumları ayırt eden bakışlara da maruz kalması gerekir. Kimileri bu gereklilikte yalnızca bir gaspın sonucunu görmek isteyeceklerdir: Estetik adı altında, felsefe -yani elbette ki kötü felsefe, ötekilerin felsefesi- sanat uygulamalarını kendi kuralına tabi tutmuş, özelliklerini bozacak düşünce güçlerini, toplumsal pratik içinde yer alma biçimlerini ya da bir siyasi yönelimi emanet ederek sanatı mutlaklaştırmıştır. Ama estetik, felsefenin yoldan çıkardığı birkaç felsefi simanın (Kant, Schelling, Hegel) ya da birkaç şiirsel simanın (Schiller, Schlegel) icadı değildir. Sanatın estetik düzeni, işte bu hassas doku olan, hem sanatsal buluşlara hem de algılardaki ve olağan duyarlılıklardaki mutasyonlara ortam oluşturan "sanat" ile yaşam arasındaki bu yeni ilişkiler ağıdır” der ve şöyle devam eder. “Çağımızın anti-estetiği, hiç kuşkusuz bu sanatı kendine getirme çabasının üçüncü dalgasıdır. Ama "kendi" diye bir şey yoktur. Aslında, sanatın estetik müsaderesini ilan edenler, estetik yargıyı bilişsel kuramın özel bir olgusu (Schaeffer), şiiri bir olgu kuramının doğrulanması (Badiou), ya da tabloyu “Temsil Edilemeyen”in bir tanıklığı (Lyotard) haline getirmek için, sanatı telaş içinde kendi felsefi hedeflerine hizmet ettirmeye çalışmakla sanatı kurtarmış olmadılar. Sanat pratikleri aynı zamanda hep başka şey oldu: törenler, eğlenceler, çıraqlıklar, ticaretler, ütopyalar. Özdeşleştirilmeleri, her zaman için onları başka deneyim alanlarına bağlamış olan kavranırlık biçimlerine dayalıydı. Estetik adı, bu her zaman paylaştırılmış özelliğe işaret eder. Bu nedenle de her zaman, sanat ile felsefenin, felsefe ile siyasetin birbirinden tamamen ayrı olmasını isteyenlerde öfke uyandıracaktır. Estetik,

herhangi bir mahkemede yargılanabilecek bir doktrin ya da bir bilim değildir. Algılanabilirli oluşturulan bir öğeler bütünüdür ve ancak, her birini yerine oturtan disiplin çerçeveleri kırılarak düşünülebilir.” (<http://www.felsefe.gen.tr/antiestetik.asp>).

3.4. Postmodern Durum’da Bedenin Görünümü

Lyotard, insan bedeni olmaksızın düşüncenin varolamayacağını ileri sürer. Postmodernizm olarak anılan kültürel ve toplumsal çözümlemede ise beden, temel bir çalışma alanı olarak ortaya konulmaktadır.

Eagleton, “*Beden* sözcüğünün zihinde uyandırdığı ilk imgelerden birinin bir ceset imgesi olması, Kartezyen geleneğin yaptığı tahribatin bir parçasıdır der ve şöyle devam eder: “Kartezyen atasından farklı olarak postmodern özne, bedeni kimliğini tamamlayan öznedir. Esasen, Bakhtin’den Body Shop’a, Lyotard’tan taytlara dek beden, postmodern düşüncenin en fazla takıntılarında biri haline geldi. Kesilip bozulmuş, disipline edilmiş ya da arzulu bedenler.”(Eagleton, 1999, s.87). “Merleau-Ponty’den Foucault’ya doğru yaşanan kayma, özne olarak bedenden nesne olarak bedene doğru bir kaymadır. Ponty’ye göre, beden, “yapılması gereken bir şeylerin olduğu yer”dir; yeni gövde bilgisine göreyse, beden, size bir şeylerin yapıldığı-bakılan, damgalanan, düzenlenen- bir yerdir.” (Eagleton, 1999, s.89).

“Bugün bedeni tartışmaların odağına yerleştiren şey, onun moda cazibesinden öte bir tür gerekliliği oldu. Bilim insanlarıncı yeniden tanımlanan ve inşa edilmekte olan beden, sanatçılar ve yazarlarca da yeniden tanımlanıyor ve düşünülüyor. Habermas’a göre teknik gelişme her şeye karşın, insan türünün amaç-rasyonel eyleminin, önce insan organizmasında bulunan işlev sahasının esas öğelerini, birbiri ardından teknik araçlar düzlemine yansıtmıştır. Önce devinim aygıtının işlevleri (eller ve bacaklar), sonra enerji üretimi (insan bedeni), sonra duyu aygıtının işlevleri (gözler, kulaklar ve deri) ve en sonunda da kumanda eden merkezin işlevleri (beyin) güçlendirilmiş ve tekniğin yerine konulmuşlardır. (Res.38/a-b).

“Bedenden bir parçanın alınıp başka bir bedene takılabildiği, BM Ulusal Sağlık Enstitüsü’nün savaşlarda kimliği saptanamamış cesetlerin, “endüstri-standartlı digital kadavralar” olarak tıp fakültelerine yerleştirilmesini önerdiği, belli makinelerin insan organlarının işlevlerini yerine getirebildiği, kimilerinin zeka ile donatıldığı, kimilerinin yaşam sürelerinin uzatılabildiği, aklın işlevlerinin durdurulabildiği, genetik değişimin kontrol edilebildiği, insanların klonlanabildiği, yapay yoldan döllenildiği, kendi hareket mekanizmalarımızı jetlere yükleyebildiğimiz ya da bedenimiz üzerinde işlemler yapabildiğimiz, kimilerinin, üç, dört ya da beş cisim olduğumuzu iddia ettiği, ideal güzellik zamanına uyum sağlamak için doyumsuzca yüzlerimizi gerdiğimiz, gövdemizi daralttığımız,

“Robocop”, “Terminatör” ya da “Replicants”ları düşlediğimiz, yaşamı doğal gerçekliği içinde uzatmak istediğimiz yani teknoloji politikasının bedenimiz üzerinden yürütüldüğü bir çağda, kavramlar, tanımlamalar, değerler gibi beden aracılığıyla bedenin anlamı da yeniden gözden geçiriliyor. Yeni teknolojiyle artık beden sayısal (digital) ortamlarda da pazarlanabiliyor ve ilişkiler, gerçekte simulasyon arasındaki gelgite dönüşebiliyor.(Res.39/a-b-c). Jean Baudrillard bu noktada, yaşadığımız belirsizlik, sıkıntı ve bulanıklık yüzyılında bedenin yazgısının protez haline gelmek olduğunu belirtiyor. Michael Jackson, Madonna ya da Ciciolina gibi protez bedenler örneğine yaslanarak, artık potansiyel biçimde değişebilir biyolojik varlıklar olarak hepimizin simgesel biçimde trans-seksüel olduğumuzu söylüyor. Yeni teknolojiyle artık beden sayısal (digital) ortamlarda da pazarlanabiliyor; ilişkiler, gerçekte simulasyon arasındaki *gel-git*'e dönüşebiliyor.” (Özgür, 2002, s.85-86).

“Üstinsanın iki özelliği insana, ama daha çok ilksel insana benziyor. Bu iki özellik; kaynağını evrimci psikolojinin iki temel davranışından ya da güdüsünden alıyor: “Bedensel çekicilik” ve “bedenle dövüş.” (Yüksek, 2003, s.146). “Beden üzerine çalışmalarında Bryan Turner, tüketim toplumunun yarattığı beden üzerinde durur. “Emek harcayan beden”den “arzulanan beden”e bir kayma olmuştur. Feodal ve endüstriyel bedenler mülkiyete, sahipliğe ve kontrole dayalıydı.(Res.40/a-b) Endüstri sonrası toplumda beden toplumun ekonomik ve siyasi yapısından koptu.”(Yüksek, 2003, s.88).

“Reklamın tümünden idealize edilmiş genç bedeni yüceltmesiyle, kamusal bilinç düzeyinde, erkek ya da kadın kendi fiziksel gerçekliğine yabancılaşıyor. Bu gidişatta, hem fotoğraf, performans hem de çeşitli yerleştirmeleriyle (enstelasyon) kimi sanatçılar bedeni iğrendirmenin eşiğine kadar vardırıran bir dil geliştiriyorlar. Bedenleri üzerinde inkar derecesine varıncaya kadar işlemler yapan ve beden atıklarını kullananların işlerinde temizlik ya da sağlık konusundaki bir eksiklikten çok, söz konusu ettiğimiz kimliğin, sistemin, düzenin, iktidarın, kapitalin aynılaştırıcı, bedenleri ortak formatlara indirgeyciliğine karşı bir saldırı söz konusu oluyor. Bu sanatçıların yaklaşımlarında, beden egosu, yeni biçim kazanan öznenin, bedenin birleştirilmiş, düşlemsel *gestaltına** karşılık gelirken, bir *imagonun*** sabitliği, iğrenmenin izleri tarafından, örneğin, bedenden atılan fazlalıklar tarafından giderek içerden tehdit edilir hale geliyor.” (Özgür,2002,s. 89)

Sonuç olarak, “yüzyılımızda gerek sanatçının kendi bedenine gerekse başka bedenlere yönelik uygulamalarının çoğu, beden-ruh ilişkisinin geçmişteki kutsallığını yitirşinin, sanatın bir meta aracı olarak alınıp satılabilir bir cisme dönüşmesinin, uç noktalarında gezinen sibernetik

* *Gestalt*; almanca “bütün” demektir.

** *Imago*; gelişimini tamamlamış böcek; çocukluktan kalma ana baba hayali.

ve klonlamacı genetik biliminin, tıbbi deneylerle bedeni android görüntülere indirgeyişinin, estetik cerrahinin cinsiyetimizi ve cinslere bakımımızı deforme edişinin, değer yargılarımızın erkek/dişi, genç/yaşlı, doğa/kültür siyah/beyaz gibi tehdit edici karşıtlıklarla belirlenişinin ve tüm bunları organize eden ve denetleyen iktidarın bedenler üzerindeki tahakkümünün doğal sonucudur. Tıpkı Barbara Kruger'in "Bedeniniz Savaş Alanıdır" (Res.41) yazılı metin-çalışmasında olduğu gibi." (Özgür,2002,s. 90).

"Sanat, bugün hem yaşamış bedenden, hem algılanmış dünyadan hem de deneye hala fazlasıyla bağlı olarak birinden ötekine giden kasıtlılıktan aynı zamanda ortaya çıkan tek şey olan "et" ile de ilgileniyor. Avangart sanatın iflasında tanık olduğumuz gibi bedenin, algıyı ve duyguyu taşımaya, duyum varlığını kurmaya muktedir olup olmadığını da sorun ediniyor kuşkusuz. Max Scheler, dinlerin ve metafiziklerin Tanrı ve idelerinin arkasında saklanan korku ve nihilizm olduğunu söylüyordu. Bugün hepimizin tek tanrısı güçlü bir iktidar kurumu olarak Medya ve dayanabileceğimiz tek şey var o da yine kendi bedenimiz. İleride bir beden tarihinin kaydını oluşturacak olanlar; beden kullanımlarından bir *katarsis* yaratanlar, bedeni imgelemimizde beklentisizce tanımlanmış bir sanat yapıtı olarak yaratabilenler, onu bir duyum varlığı olarak iletebilenler, bedeni yalnızca kendi yapıtında yaratmakla kalmayıp aynı zamanda bir 'yapıt' olarak bize verenler, bizim onlarla "birlikte gelmemizi" sağlayanlar, Deleuze ve Guattari'nin saptamasıyla, sanat yapıtı olarak bizi bir bileşiğin içine alanlar olacaktır." (Özgür, 2002, s.91).

"20. yüzyılda geçmişten ve onun tüm sembollerinden, anışturmalarından kesin bir kopuşun işareti olarak modern geleneğin iflası, kitle kültürü ve yüksek kültür arasında kesin sınırlar çizen modern etiğin yüzü ciddi biçimde değişti. "Andreas Huyssen, 1960'lardaki başkaldırının, modernizmin 1950'lerde iyice belirginleşmiş anti-komünist, neo-liberal propagandaya karşı bir başkaldırı olduğunu vurguluyordu. Postmodern süreçte, Modernizmin aklın simgesi olan Apollon mitinin karşısına, Nietzsche'nin özlediği aşkınlığın karşılığı olarak Diyonizos'un yerleşmesi ve Diyonizos'a giden yolun ancak vecd pahasına açılmak istenmesi ile bedenin bütün sınırlarının denenmek istenmesi, sanatçı bedeninin, tüm iktidar sistemleriyle olan ilişkilerinin tiksintiliğe varıncasına kadar kullanılması arasında bir ilişki kurmak hiç de zorlama olmayacaktır. 20. yüzyılın ortalarında uluslararası kapitalizmin zirveye ulaşması, sermayenin çok yönlü dolaşımı, çok kültürlülük, çok tanımlılık içerisinde iyi ve kötü, kitle kültürü ve yüksek-seçkin kültür, kitsch ve sanat, birbirlerinin içinde erimeye başladı. Postmodernizm ile yerleşen eş zamanlılık, bir çifte hal olma durumu her alana yayıldı: Akıl ile duygu, gerçek ile yanılsama, doğru ile yanlış; geçmiş ile gelecek, yarın ile şimdi, bilimsel bilgi ile anlatsal bilgi aynı kulvarlarda koşmaya başladılar. Kasimir Maleviç'in "Beyaz Üzerine Siyah Kare" adlı resminde cisimleşen, resimde gerçekliğin dağılışı (Res.42), hacmin

yok oluşu, sinemada flash-back yöntemi ile şimdi ile dünün, resimde ön arka, şiirde sırasız anlatım gibi tüm karşıtlıkların eş zamanlı düşünüldüğü ve büyük sermayelerin birleşerek ortak bir beden yaratıp küçük bedenleri yalayıp yutmaya başladığı görülür. Bir Carravaggio hayranı olan Serrano'nun "Çiş İsa" adlı fotoğraf çalışması büyüdüğü Katolik inancına yönelik duygularıyla ilgiliydi. Burada çok farklı biçimde, dinin doğasındaki beden ve ruhun varlığına ilişkin gerginlik, "Tanrı, oğlu İsa yoluyla etten gelir" inacıyla birleştirilmişti. Serrano basmakalıp ve kitsch dinsel imgeyi, kendi etimiz ve kanımızın gerçekliği ile İsa'nın eti ve kanının gerçekliğini dolaylı yoldan birleştirerek bir arındırmaya gidiyordu. Sanatçı bize *Çarmıha Gerilme*'nin ne olduğunu hatırlatmaktaydı: (Res.43). Çok çirkin ve arıcı verici bir ölüm yolu olan "Çarmıha Gerilme" bugün anlamını yitirmiş ve estetikleştirilmiş bir olgu olarak bir görüntüden ibarettir." (Özgür, 2002, s.79).

3.5. Dans'a Postmodern Yaklaşımlar

"Dans etmeyen tanrı benden uzak olsun", Nietzsche.

"Modernist estetikten bir kopuş olarak algılanan dönemin, modern dans sanatında kendini nasıl ortaya koyduğuna bir bakalım. Michael Kirby, postmodern dansa dair şöyle bir saptama yapar: "Hareket artık, görsel özelliklere değil, daha çok içsel özelliklere göre seçilmektedir. Ona göre postmodern dans, müzikaliteyi, anlamı, karakteristik olanı, atmosfer kurmayı reddeder. Kostümü, ışığı, nesnelere sadece işlevsel olarak kullanır. Bir genelleme yaparsak, bilim ve sanatta, mükemmellik iddiası yerine, gelişme içinde olduğumuzu kabullenmek, disiplinler arası etkileşim ve kültürler arası yaklaşım, evrensel olanı gereğinden fazla yüceltmeden yerel olanı ortaya çıkarmak ve her kültürün ortak duygularına gönderme yapmak gibi özelliklerin ön plana çıktığı söylenebilir." (Günsür, 2002, s.171).

"Postmodern dansa da Rainer'e göre teknik mükemmellik önemini yitirdi. Dansçı, mitolojik bir karakteri, kutsal olanı ya da önemli bir kişiliği temsil etmeden sadece kendi olarak, hatta kendi de olmadan sadece nötr bir şekilde yapan olarak oradadır artık, bütün süslerden soyunmuş olarak. Ayrıca kurguda da geleneksel düz, dramatik yaklaşım yerine episod bölüm-parça biçimi tercih edilmeye başlanmış, böylece anlamlı hikaye ya da Schechner'in dediği gibi pratiğin mantığı, yerini, tahmin edilemezlik ve belirsizliğe bırakmıştır. Anlatımda farklı düzlemler kurmak, değişik sanat biçimleriyle ilişkiye girmek önem kazanır. Tırnak içine almak, eleştiri yaratımın içine sokmak; "ben" in varlığını yaşama biçimi olarak tekrarlama, çiftleştirme, gölgeleme, çeviri yani öznenin kendisine dışarıdan bakarak bir başkasıymış gibi görmesi, onu merkeze yerleştirmeden, bütün bakış açılarının kaynağı haline getirmeden bir anlamda ona yabancılaşarak kendi öznesini ikileştirmesi gibi

anlatım teknikleriyle kendini ifade etmenin geçerlilik kazandığını gözlemliyoruz. Nasıl modern dans, balenin dışına çıkmak istediği için, dansı, tiyatro binalarının dışında başka tür binalara taşıdıysa, postmodernizmle birlikte dansın her türlü mekanda yapılabileceği ortaya çıktı. (Res.44) Suyun içi, dağların tepesi, çatılar, dikey bina cepheleri, hava boşluğu, mezarlıklar, parklar, depolar, fabrikalar, kısacası *beden*'in hareket edebildiği her yer mekan olarak kullanılabilirdi. Burada, Butoh dansçılarının çalışmaları gibi.(45/a-b-c). Böylece seyirci de bu farklı mekanlara taşındı ve doğal olarak algının sınırları genişledi. Zamanın kullanım biçimi değişti, bir-iki saatlik sahneleme sürelerine bağlı kalınmamaya başlandı.” (Günsür, 2002, s.172-173).

“Mustafa Kaplan’ın koreografilerinde enerjinin bedende/mekanda/dansçılar arasında dönüşümünün şekillenme biçimine, *minimalist* bir yapıya sıkıştırılmış döngülere, sahnedeki dansçının performansının sınırlarını ölçmek için kurgulanmış devinime tanık oluruz.” (Res.46/a-b). Bir başka örnekte, “Tuğçe Ulugün-Tuna, *Vertigo*’da (2002), mekanın tanıdığı olanaklara göre hareketin farklı zeminlerdeki uyumunu/uyumsuzluğunu ve değişimini yansıtmaya çalışmakta.”(Res.47). (Günsür, 2002, s.178-179).

“Postmodernizmin genelde gösteri sanatlarında, özelde danstaki izdüşümü, yerel kültürle birleşince çok daha çeşitlendi, Japon örneğinde olduğu gibi. Akira Amagasaki’ye göre Batı’daki modern dans geleneği, Japonya’yı iki farklı tarihsel dönemde etkilemiş ve sonuçlar birbirinden farklı olmuştur. Birinci dönem 1960’lardır ve Japon modern dansı olarak adlandırabileceğimiz Butoh’nun ortaya çıkış dönemidir. Her yerde olduğu gibi, Japonya’da da alt kültürlerin olduğu; üniversite kampuslerinde, iktidar güçlerine ve düzene karşı bir havanın estiği dönemlerdir. Butoh’nun yaratıcılarından Tatsumi Hijikata, Batı modern dans akımlarından oldukça etkilendiği gözükken, geleneksel formların dışındaki Japon Dansı’nın estetiğine, kısacası Batı’nın kültürel emperyalizmine *Butoh* ile karşı koyar.”(Res.48/a-b) (Günsür, 2002, s.173). Tatsumi Hijikata’nın dediği gibi “Butoh, yaşam için umutsuzca ayağa kalkan bir cesettir.”

“Butoh, tamamen Japon kültürünün içinden çıkan, *Noh* ve *Kabuki* geleneğini özümsemiş ama bu geleneksel biçimlerin hiçbirini kullanmadan, o günün algılayışları ve sorunsalları ile uğraşarak yaratılmış, dönemin öncü sanatları ile de etkileşim içinde olan orijinal bir dışavurum olarak adlandırılabilir. Butoh, bu anlamda o dönemdeki yer altı kültürünün bir parçasıdır. Varolan düzene bir başkaldırıdır. Ayrıca, bedene yaklaşım biçimi de oldukça felsefidir. İkinci dönem olarak 1990’ları ele alan Amagasaki Butoh geleneği dışındaki dansçıların, çalışmalarına felsefi dayanak oluşturma gibi bir çabaları yoktur. İnsan bedeni, dans dili üzerine yeni görüşler üretmiyorlar. Postmodern dönemde, bütün büyük ideolojiler ve sanatsal mitler önemini yitiriyor. Tabii, bu genellemenin dışında kalan “Japon Gekidan

Kaitaisha Topluluğu”, modern insanı ve toplumu analiz eden ve güçlü bir politik bir bilince sahip çalışmalarında, bedeni ve beden limitlerini kullanarak, seyirciyi rahatsız etmenin yollarını arıyor.” (Günsür, 2002, s.175).

“Özdeşleşme/uzaklığın ötesinde: Butoh örneği” adlı yazısında yazar, farklı bir yönüne değinir Butoh dansının. (Res.49/a-b-c). “Özdeşleşme ve uzaklık arasındaki seçenek mutlak değildir ve her alımlama biçimi kimi kez yapıntı/yapıntı olmayan dikotomiden(ikilik) farklı bir yol üzerinde, yani oyuncunun bedeniyle hemen hemen doğrudan ve fiziksel olarak kurulan bir bağıntının temeli üzerinde gerçekleşir. Oyuncunun deviniminin ve acı çeken bedeninin devinduyumsal algısında durum böyledir. Butoh dansından başka hiçbir tür izleyiciye teşhir edilen beden de deşetini bu denli yaşatmaz.” (Pavis, 2000, s.266).

“Acı çekmenin gerçeği sanat yapıntı her yandan sarar; bedensel sanat temsili ve psikolojik özdeşleşmenin konvansiyonlarını bozar. İzleyicinin bedensel kimliği üzerinde yapılan bütün bu beklenmedik işlemler, ona daha fiziksel temeller ve “doğrudan bildirişimde bulunan bir dil” vererek, geleneksel özdeşleşme biçimlerini yeniler; beden ve ruh arasındaki alışılmış sınırı yerinden oynatır.” Butoh dansı böylece Batı sanatındaki özdeşleşmenin girdiği bunalımı açığa çıkarır ve bize özdeşleşme kuramının evrensel olmadığına ve olsa olsa Batılı gelenekte Aristoteles’ten Brecht’e dek geçerli olduğunu tam sırasında anımsatır. Örneğin Hindistan’ın *Rasalar* ya da estetik zevkler kitabına bakarken bunu görebiliriz” (Pavis, 2000, s.270-272).

“Koreograf Aydın Teker’in eserlerinde gittikçe yoğunlaşan, tek bir sorunsal üzerinden düşünerek minimalleşen ama o ölçüde de çeşitlenen hareket dizgesi araştırmaları; 2001’de Postmodernizmin, minimalizm ile başladığı işbirliği çerçevesinde gerçekleştirdiği “Yoğunluk” (Res.50/a-b-c)) işinde olduğu gibi artık kendini çok ufak bir detay üzerinde, o detayın belli belirsiz değişimi üzerine saatlerce çalışırken buluyor ve bunu çok önemiyor.” (Günsür, 2002, s.185).

“Postmodern dansın temelde en önemli özelliklerinden biri olan farklı mekan kullanımı, Teker’in işleri için nerdeyse bir gereklilik. 1995’te *Assos Gösteri Sanatları Festivali*’nde tamamen mekanın ve o kültürün kendisine sundukları ile çalışmayı tercih eden Teker’in koreografisinin içinden kuzularıyla birlikte köyün çobanı da geçiyor.(Res.51/a-b). Amaç, mekanla bütünleşmek ve onun bir parçası olmak. “*Basitliğin zorluğu*” diyebileceğimiz bir yöntem Teker’in işlerinde de ön planda. “Sık-ıştır-ma” adlı gösteri, dansçıları farklı şekillerde sıkıştırdığı mekanların içinden seyirciyi geçirerek soktuğu küçük, karanlık odada, seyirciyi de o sıkışmışlığın bir parçası yaparak oturttuğu- ki bazıları dayanamayarak terk ederler- yerden gösterdiği duvarın içine geçmiş rafların arasında dolaşan, tıkişan diğer bedenlerin koreografisi. (Res.52) Bausch gibi, Lloyd Newson da İngiliz DV8 grubu ile

gerçekleştirdiği gibi “Enter Achilles”, (Res.53) çalışmasında, işlediği konuları ya da sosyal teorileri, dans formlarının içine yediyor.” (Günsür, 2002, s.183).

“Schechner’in postmodernist dönemde dil kullanımını üstüne söylediklerine dönersek, farklı dillerin algılamada geçerlilik kazandığını görürüz. Bu anlamda Teker’in süregiden doğrusal hikayeyi yok eden, parçalayan, çeşitleyen ve farklı algılamalara açık bir okumaya elverişli episodik anlatımı aynı zamanda farklı biçimsel dillere de açık olmasıyla bize daha zengin bir karmaşa sunuyor. Postmodern dönemde *bitmiş sanatsal iş*’e yaklaşım açısından baktığımızda ise yine çok önemli bir ortaklık yakalıyoruz, o da sonucun değil ama sürecin çok önem kazanması. Modernizm belli bir mükemmeliyet ve onun kendini gösterdiği sonuç *bitmiş eser*’e verilen önem çerçevesinde şekillenirken, bu dönemde yaratım sürecinin çok daha fazla ön planda olduğunu görüyoruz. Çalışma biçimi olarak da uzunca araştırma dönemleri kullanılırken, aynı zamanda o süreci bir şekilde *sonuç* olarak kabul edilen anın içine taşımak da önem kazanıyor. Bu yaklaşımı, Robert Wilson’un üç gün iki gece gösterilerinden tutun (Res.54/a-b), Pina Baush’un birkaç ay süresince farklı şehirlerde yaşayarak topladığı malzemeyi şekillendirerek kurduğu dans tiyatrolarına kadar birçok sanatçının işlerinde görmek mümkün. (Günsür, 2002, s.187).

“Dansta modernizmin açıkça sıcak, dışavurucu ve bireyci olması, ona gösterilecek postmodern bir tepkinin, tarz bakımından genişleme ile ifade fazlalığının dizginlenmesini paradokslu bir şekilde birleştiren biçimler alması gerektiği anlamına geliyordu. Judson Dans Tiyatrosu’nun dansçı ve koreograflarına göre dans nefes alma, eğilme, esneme, yürüme gibi etkinlikleri ve gündelik nesnelere kullanılmalarını içermeliydi. Modernist dansın özelliği olan biçimsellikten uzaklaşma ve araçların çoğalması, bir dışavurum etiğine bağlıydı ve bu etik tarafından yönlendiriliyordu; Judson Dans Tiyatrosu’nun ve 1960’ların sonuyla 1970’lerde ondan kaynaklanan çalışmaların gerçekleştirdiği, öncekinin eşdeğeri olan biçimsellikten uzaklaşma ise dışavuruma karşıydı. Dansta görülen ve işitilen başka bir şeyin (özgürlük, iktidar, çabalayan insan ruhu) alegorik göstergesi olmaması gerekiyordu; o kendisi olmalıydı ve kendisinin bir başka şeyin ya da hatta kendisi oluşun bir simgesi haline gelmesine izin vermemeliydi.” (Connor, 2001, s.211).

“Yvonne Rainer’in çalışması, çıkarma yoluyla bulunacak olan bu içte yatan şeye duyulan arzunun en iyi örneğidir ama bu çalışma daha çok Rainer’in kendi çalışmasının nitelikleri üstüne burada tekrarlanmaya değer sözleri dolayısıyla postmodern dansın bu aşamasının amblemi olmuştur: “Gösteriye hayır, virtüoziteye hayır, dönümlere, büyüye ve aldatmacaya hayır, yıldız dansçı imgesinin aşkınlığına ve göz kamaştırıcılığına hayır, kahramana, karşı-kahramana hayır, süprüntü imgelere hayır, icracı-izleyici işbirliğine hayır, tarza, yapmacıklığa hayır, icranın hilelerle izleyiciyi aldatmasına hayır, egzantrikliğe hayır, tahrik etmeye ve

edilmeye hayır.” Özellikle bu yönelimi yaşama geçiren üç solo icracının bir dans vardı: “Zihin bir Kastır-Bölüm-1”. Bu dans, farklı hareketlerin karmaşık, kesintisiz bir dizisinden oluşuyordu. Hiçbir tekrarlanan hareket içermemekle kalmayıp her türlü kadans ve yapılaştırıcı motiften de kasıtlı olarak sakındığı için, izleyicinin dansı okuması güçtü. Gösterim, içinde yer aldığı zaman ve mekanı yeniden yapılandırmayı ya da dönüştürmeyi değil, yalnızca bu zaman ve mekanla rastlaşmayı hedefliyordu. (Res.55/a-b-c). Farklı türden çeşitli hareketler içermekle birlikte, virtuozyetinden ve aşırı çabalama görüntüsü vermekten sakınıyordu; zeminin dışına taşan ya da havada yapılan hareket pek azdı. Özellikle sıçrama ve *pirüvet** kullanımıyla, hareket ve hareketsizlik, yatış ve kalkış, açığa vurma ve gizleme uçları arasındaki gidip gelmelerle ifade edilen geleneksel balenin keskin, tanımlayıcı kontrastlarının aksine, *Trio A* sürekli bir görünür hale getirme hareketinden oluşuyordu. Sally Banes bu dansı, “*pirüvet*’e modern bir yanıt, klasik dansın hem yadsınması hem geliştirilmesi” olarak betimler. Bu dansta, “beden asla durmaz, yukarıda ve aşağıda oluşunu, içeride ve dışarıda oluşunu asla gizlemez. *Trio A*’nın güzelliği zarafet, şıklık, dramatik ifade, hatta doğa fikrinde değil, birlikte var olan mevcudiyet ve uzaklığının maddi gerçekliğinde yatar.” (Connor, 2001, s.212-213).

“Mekansal alanın karmaşıklığının yerini basitleştirilmiş bir mekansal alandaki tek bir olayın, eylemin ve tavrın almasını öneriyordu. Paxton’un dansının yassılığı, Greenberg’in yirmi yıl önce dile getirdiği resimde yassılık talebini akla getirmektedir. Dansta yassılık ideali, çalışmanın gayri meşru bir şekilde yorumsal derinlik ve boyuta uzatılmasına izin veren bir hareketle, resimde yassılık hareketinin bir eşdeğeri ve taklidi olarak sunulmaktadır. Sally Banes’in anlamlı bir tutumla bu parçanın ilk icrasını değil de Paxton’un 1980’deki yeniden sahneleyişini ele alan çözümlemesi, altbaşlığıyla ve duygularını ele vermeyen ilk cümlelerinde parçanın “derinlemesine bir çözümlemesini sunmayı” vaat etmesiyle, gülünç bir şekilde, iddia edilen ve gerçekleştirilmesine çalışılan yassılığın elde edilemeyeceğini ileri sürer. Bu ayrıntılı betimlemenin (ki nesnesi kadar kendisi de kasıtlı olarak yassı ve duygusuzdur) hedefi, çalışmanın yatay kendine yeterliliğini değil, “postmodern dansın olmakla yetinmeyip kastettiğini” ortaya koymaktır. Bu durumda çalışma toplumsal yassılık üstüne bir anlatı olarak, “toplumsal rolünün bağladığı ve engellediği bir adam üstüne küçük bir trajedi” ve “dansın poetik olarak düzenlenmiş hareketten, yeni bir bağlamın tuhafılaştırdığı alışılmış hareketlerden oluşabileceği önermesini örnekleyen”, dansın sınırları ve olanakları üstüne özbilinçli bir düşünce olarak yorumlanır. Burada postmodern olma iddiasının bir türünün yerini bir başkası almaktadır. “Lastik Ayakkabılı Dans” Perisi mutlak, kendine yeterli bir gösterimin postmodernizmini onaylamışken, “Dansı Yazmak” bu açıklamayı, yeniden

* *Pirüvet*; Tek ayak üstünde ya da parmak uçlarında dönüş.

okumanın kendisinin postmodern olanın tanımları için taşıdığı önemi akla getiren bir yeniden okumanın konusu yapar. *Yassı* gibi bir çalışmanın postmodernizminin tam olarak onun kendi kendisiyle özdeş olamamasına, postmodernizmin önceki tanımlarına uydurulamaması bağlı olduğunu gösterir. Banes'in 1960'ların ve 70'lerin "postmodern analitik koreografisi" dediği şeyde hafifliğe, dolaysızlığa ve arınmaya yapılan vurgu yerini tarzların karıştırılması ve işbirliği için bir arzuya bıraktı." (Connor, 2002, s.215)

"Postmodernizm Çağında Dansı Yazmak" her şeyden önce, otantik postmodernist dans ile daha genel postmodern kültürel durumlar arasındaki ilişkilerin yeni ortaya çıkan akışkanlığını- daha çok, tarz ve geleneklerin çokkültürlülükten kaynaklanan ve onun bir özelliği olan geçişimini ve birbirine kaynaşmasını- ve ikinci olarak, dans ile dans üstüne yazma arasındaki sürekliliği akla getirir. Sally Banes'in Birleşik Devletler'de 1960'ların deneyci koreografı üstünde odaklanan "Lastik Ayakkabılı Dans Perisi"nin birinci postmodernizminden "Postmodernizm Çağında Dansı Yazmak"ta irdelenen koreografi ve icra tarzlarının daha dağınık ama gözardı edilmesi daha güç bir şekilde ortaya koyduğu ikinci postmodernizme bir geçiş olarak anlaşılabilir." (Connor, 2001, s.217)

"Gösteri toplumunun en büyük sahnesi insan bedeni" olarak görülüyor. "Barcelona'da, caddenin köşesinde bir beden. İkiye bölünmüş. Zincirden kravat, siyah gözyaşları", insanın aklının ve bendinin parçalanmışlığını anlatıyor belki de.(Res.56) Bir başka örnekte ise, "Beden, ışık, gölge dansı. (Res.57) Bir Japon sanatçısının Beyoğlu'nda sahneye koyduğu bu dans, modern zamanda bedenin dönüşümünü ve çepersizliğini yansıtıyor" sanki. (Yüksek, 2003, s.99).

Bu bölümü bitirirken, "Dansçı -en azından postmodern olarak nitelenen dansa ilişkin olanı- hiçbir anlatsal ya da mimetik vektörleştirmeye* aldırılmaz, bu ise, onun yalnızca tepilerine ve arzusuna boyun eğdiği ve bedeninin her tür denetimden, doğrusallıktan, topluluk tasarısından kaçındığı düşüncesini uyandırabilir. Dansçı; bir eylemi yansılamak ya da bir öykü anlatmak durumunda değildir. Bir anlatının mantığına göre çizilmediği anda yörüngesi daha zor bulunur. Buna karşın, devininin şiddeti ve yönü içeriği ya da anlamından çok daha kolay algılanabilir. "Dansçı ancak, yapısı içerisinde değil yoğunluk düzenlemesi içerisinde kendini tanımlayan bir vektör bedenden yola çıkarak çalışabilir." Saporta'nın sözüyle bu bölümü bitirelim: "Dansçının bedeni son kurşunlarını kullanır, bir "denetimsizleşme bilgisinin buyruğuna girer." (Pavis, 2000, s.154-155).

* *Vektörleştirme*, bir anlatının ya da sahne yapıtının değişik bölümleri arasındaki kronolojinin harekete geçirilmesi, gösterge ormanının içinden geçen yol, temsilin düzene sokulmasıdır.

SONUÇ

Bu çalışmada, felsefi bir disiplin olarak yaklaşık iki yüz yıllık bir tarihi kapsayan ‘Çağdaş Estetik’, daha çok Avrupa’nın modern düşünce sahnesinde ve ‘Akıl Çağı’ diye anılan Aydınlanma felsefesi ışığında ele alınıyor. Modernizm’den günümüze kadar uzanan yıllar boyunca aklın ve bedenin yörüngesinde dolanan estetik yansımalar, dans sanatının kendine özgü çizgileriyle anlatılmaya çalışılıyor.

‘Aydınlanma Çağı’nda ruh’un yerini beden, mistisizmin yerini ise aklın aydınlığı alıyor. 18. yüzyıl Akıl Çağı’yla birlikte gelişen Aydınlanma düşüncesi, akla, doğaya ve insanın mutluluğuna aykırı tüm önyargılara, boş inançlara karşı akli egemen kılarak, insanları kaderci yaklaşımdan kurtarmak yolunda bilimsel, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlere öncülük ediyor. Aydınlanma düşünürlerinin nesnel bir bilim, evrensel bir ahlâk ve yasalarla özerk bir sanat geliştirme amacı güden düşünceleriyle, modernlik biçimleniyor.

Bir sanat öğretisi olarak ‘Estetik’, bu tezin merkezinde yer alıyor. Baumgarten’la başlayan modern estetik süreç, Kant’tan Hegel’e, Nietzsche’den Croce’ye, Lukacs’dan Adorno’ya ve Heidegger’e farklı düşüncelerle anlatılıyor. Yeri geldiğinde, estetik, akıl ve beden, modernizm ve postmodernizm gibi kavramlar ve olgular üzerinde duruluyor.

Hareket noktası olarak alınan akıl kavramına bakıldığında; akıl, modernleşmenin temelindeki güç olarak, inançtan bağımsızdır ve onun görevi, önce bilimsel düşünceyi, sonra da toplumsal düzeni kurmaktır. Dış gerçekliği yansıtan bir güçten ziyade, düzenleyici ve kurucu bir güç olarak akıl Descartes’a göre tüm insanlarda eşittir. Kant’ta ise akıl, anlama yetisiyle birlikte, iki temel entelektüel yetiyi meydana getiriyor.

Konunun “estetik ve dans” üzerine olması, kaçınılmaz olarak bizi, “beden” olgusuyla yüz yüze bırakıyor. İnsanın zihin ya da ruhuna karşıt olan vücudu, ‘maddi tözü’ olan “*Beden*” terimi özellikle, felsefe tarihinin en temel problemlerinden biri olan zihin/akıl-beden ilişkisinin oluşturduğu çerçeve içinde ortaya çıkıyor.

Sanatsal bir eylem olarak; beden, akıl, imgelem, ses, ışık ve nesnelerin boşlukta oluşturdukları tüm dinamikler ve aralarında kurdukları ilişkilerin bir söylem doğrultusunda tasarlanarak izleyiciye ulaşması olan dansı oluşturan temel öğeler mekan, zaman ve insan bedenidir. Modern dansın/balenin öncüsü Noverre’nin geleneksel hareket dilini terk edip, insan bedeninin tüm olanaklarının özgürce kullanılmasıyla dans modern adımlar atılıyor ve Modernizmin danstaki izdüşümü, Isadora Duncan’ın, bedenin ifade özgürlüğünü dile getirdiği, “geleceğin dansçısının bedeni ve ruhu birlikte öyle uyum içinde gelişmiş olacak ki, o ruhun doğal dili bedenin hareketi haline gelecek” sözlerinden hareketle anlatılmaya

çalışılıyor. Laban'a göre dans kültürel, politik ve dinsel hayatın yeniden biçimlendirilmesi için temel itici güçtür. "Yeni dans sanatı ahlaki değerler üretebilmemiz için bir bilinç yaratır. Bu bilinç eski sahne danslarının salt dış görünüşe önem veren estetik etkisini önemsemez". Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen ilk on yılda Ekspresyonist dansın Orta Avrupa'da gelişimi, bu tarzın en önemli isimlerinden biri olan ve günlük deneyimlerinden büyük bir güç alan Mary Wigman'ın eserleri ve diğer çalışmalarla gösteriliyor. Bir başka örnekte, bütün eserlerinde beden dilini, ritmini ve gücünü sergileyen, modern dansın efsaneleşmiş sanatçısı Martha Graham, eserlerinde yeni ve bütünsel bir dans dili oluşturur ve nasıl hareket edildiğini öğretir.

Anlatımın yeni olanaklarıyla ilgili olarak yaptığı araştırmalarında, balenin klasik formlarından ve o dönemin modern dans tarzından uzaklaşmaya başlayan Pina Bausch, insanlık durumu üzerine çok temel olan soruları gündeme getiriyor ve izleyicinin de bu sorgulamalarla yüz yüze gelmesine yol açıyordu: aşk ve sıkıntı; nostalji ve hüzn; yalnızlık, yoksunluk ve terör; çocukluk ve yaşlılık, ölüm; insanın başka insanlar tarafından sömürülmesi (ve özellikle de kadının erkek tarafından sömürüsü); anımsama ve unutma; doğal çevrenin insan tarafından yok edilmesi.

Postmodernizm'den anlaşılanlar ve postmodern söylemin akıl ve beden üzerine bakışı, düşünceler ve pratikteki sanatsal örneklerle gösterilmeye çalışılıyor. Her türlü belirlenmenin karşısında duran Postmodernizm'de, "ister zaman içindeki gelişmelere ilişkin üst anlatılardan olsun, ister bir bütünün parçası olarak görülmekten kaynaklanan olsun tüm belirleyici söylemler kuşkuyla karşılanıyor."

Postmodern durum'da beden'in görünümüne bakıldığında; Postmodern düşüncenin takıntılarında biri haline gelen beden'in, "aklı tamamen araçsallaştıran bu dünya"da, birer nesneye dönüştürülmesinin örnekleri, farklı çalışmalar ve fotoğraflarla gösteriliyor.

Bedenin böylesine ilgi odağı olmaya başlaması şaşırtıcı bir olgu gibi görünüyor. Modern dönemde algılanan beden, bilgi nesnesi olarak yeni bir dönüşüme uğruyor. Modernizm'le birlikte, her şey gibi insan bedeni de endüstrinin etkinlik sahası içine giriyor. Kendini karşı-modernlik olarak sunan Postmodernizm söyleminde, belli bir zaman ve mekânın sözcüklerini kullanmak yerine, gerçekliği kendi bütünlüğü özerkliği içinde anlamaya çalışmak ve insanı ruh-beden olarak ikiye bölen anlayışlarla hesaplaşmak, tek ve mutlak doğrunun egemenliğine karşı çıkmak yer alıyor. Bu bağlamda Lyotard, insan bedeni olmaksızın düşüncenin varolamayacağını ileri sürüyor. Postmodernizm olarak anılan kültürel ve toplumsal çözümlemede ise beden, temel bir çalışma alanı olarak ortaya konulmaktadır.

Öte yandan, Modernite sonrası eleştiri düzleminde, klasik rasyonalitenin aşıldığını ve estetiğin yitiminin aslında geniş ölçüde Marcel Duchamp'ın bir pisuvarı duvara asıp onu bir

sanat yapıtı olarak nitelendirdiği anda, estetik düşünce önemli bir kırılmaya uğradığı görülüyor.

Dans insanoğlunun belki de en eski sanat biçimi. Tarih öncesi toplumlarda bile çok önemli bir ifade ve iletişim aracı olduğu; insanın, varolduğu günden bu yana – farklı düşünce ve tarzlarda da olsa- hep dansettiği görülüyor. Dirim ya da ölüm anında; sevincin coşkusu ya da hüznün ağıtında; umudun ışığında ya da umarsızlığın gölgesinde; balo salonlarında ya da sokaklarda; estetik bir kaygıyla ya da sınır tanımayan doğallığıyla kendi ritmini bulan dans; hangi çağda ya da coğrafyada, hangi toplumsal ya da ekonomik koşullar altında olursa olsun, insanın yaşamında değişik görünümde içinde yer alıyor.

Bu tez, bu dünyanın -doğru- bilgisine ancak akıl yoluyla ulaşılabileceği düşüncesinin yanına, “estetik bir sanat formu olarak dansın, doğal bir yaşamın kurulmasına katkı yapacağına” olan estetik inancı koyuyor. Belki de, “sözcüklerle bir türlü anlaşılamayan insanların, dans dilinin anlatım gücüne daha fazla başvurmak zorunda kalacağını” varsayarak, “bedenin gizilgücünü harekete geçirmek” isteyenleri dans’a çağırıyor.

RESİM LİSTESİ

- 1- “Salome’nin Dansı ve Yahya’nın Başının Kesilişi”, Benozzo Gozzoli.
- 2- “Primavera/İlkbahar”, Sandro Botticelli,
- 3- “Köylü Dansı”, Pieter Brueghel.
- 4/a-b- “Ölmüş İsa”, Annibale Carracci.
- 5- “Dans I”, Henri Matisse.
- 6- “Dans”, Edgar Degas.
- 7- “Young Group, Hans Meyer.
- 8- “Hareket Korosu”, Rudolf von Laban.
- 9- “Totenmal” (Ölüm Anı), Mary Wigman ve Albert Talhoff.
- 10- “Der grüne Tisch (*Yeşil Masa*)”, Kurt Jooss.
- 11- “Sıradışı Değişimler”, Geyvan McMillen.
- 12- “İkinci Cins”, Geyvan McMillen.
- 13/a-b-“Tortu olarak Beden”, Théodore Gericault.
- 14/a-b- “Kamusal Projeksiyon”, Krzysztof Wodiczko.
- 15- “Yunan Vazolarından Bir Dans Örneği”.
- 16/17- “Dans”
- 18- “Jean George Noverre”.
- 19- “Isadora Duncan”.
- 20/a-b-c- “Martha Graham”.
- 21-“Dünyaya Mektup”, Martha Graham.
- 22- “Night Journey”, Martha Graham
- 23-“Triadic Balet”, Oscar Schlemmer
- 24- “Bulutlar Nereye Gider”, Duygu Aykal.
- 25/a-b- “Çoğul”, Duygu Aykal.
- 26/a-b-Twyla Tharp
- 27/a-b- “Bahar Ayini”, Mary Wigman.
- 28/29-.“Form Dance”, “Gesture Dance”, Oscar Schlemmer/Bauhaus,
- 30- “Biyomekanik”, Meyerhold.

- 31-“İlkel Gizemler”, Martha Graham
- 32- “Tanztheatre”, Pina Bausch.
- 33/a-b- “Kontakthof (Buluşma Yeri)”, Pina Bausch.
- 34/a-b- “Merce Cuningham”
- 35- “Yedi Ölümcül Günah”, Bausch.
- 36/a-b- “Mehmet Sander”
- 37- “Pisuar”, Marcel Duchamp.
- 38/a-b- “İsimsiz”, Robert Gober.
- 39/a-b-c- “Digital-Tekno Bedenler”
- 40/a-b- “Digital-Tekno Bedenler”
- 41- “Your body is battleground”, Barbara Kruger.
- 42- “Beyaz Üzerine Siyah Kare” Kasimir Maleviç.
- 43- “Çiş İsa”, Andreas Serrano.
- 44- “Çatılarda” (N.Y), Trisha Brown
- 45/a-b-c- “Butoh”, Ushio Amagatsu ve Sankai Juku Topluluğu”.
- 46/a-b-c- “Dolap”, Mustafa Kaplan.
- 47- “Vertigo”, Tuğçe Ulugün-Tuna.
- 48/a-b- “Karanlığın Dansı”, Tatsumi Hijikata ve Kazuo Ohno.
- 49/a-b-c- “Butoh”, Sankai Juku Topluluğu.
- 50/a-b-c- “Yoğunluk”, Aydın Teker.
- 51/a-b- “Assos Yolu”, Aydın Teker.
- 52- “Sık-ıştıır-ma”, Aydın Teker.
- 53- “Enter Achilles”, Lloyd Newson, DV8.
- 54/a-b- Robert Wilson.
- 55/a-b-c- Yvonne Rainer.
- 56/57- “Beden ”.

KAYNAKÇA

- Akarsu B.**, *Çağdaş Felsefe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1994.
- Atayman V.**, *Aydınlanma*, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2005.
- Barın N.**, *Batı Dans Tarihi*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 1999.
- Batur E.**, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.
- Bauman Z.**, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- Bozkurt N.**, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ara Yayıncılık, İstanbul, 2000.
- Cevizci A.**, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları İstanbul, 2002.
- Cevizci A.**, *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt-1, Etik Yayınları, İstanbul, 2003.
- Çıkgıl N.**, “*Modern Dans Hep Vardı*”, *Dans Daima*, Der. Evcı M., 25-46, Favori Yay., Ankara, 2002.
- Çıkgıl N.**, “*Dansın Anlatım Gücü*”, *Dans Dünyamız Dergisi*, Sayı. 85, Güz 2002, 121-123.
- Connor S.**, *Postmodernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Doltaş D.**, *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003.
- Dunagan C.**, “*Sanatta Dans*”, *P Dünya Sanat Dergisi*, Sayı. 32, Kış 2004, 6-13.
- Eagleton T.**, *Estetiğin İdeolojisi*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2002.
- Eagleton T.**, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- Evcı M.**, “*Türkiye’de Modern Hareketin Koreografı : Duygu Aykal*”, *Dans Dünyamız Dergisi*, Sayı. 85, Güz 2002, 169-173.
- Eygiren Özer H.**, “*Çağdaşlık Ölçüleri ve Dans*”, *Dans Daima*, Der. Evcı M., 257-271, Favori Yayınları, Ankara, 2002.
- Foucault M.**, “*İktidarın Gücü*”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.
- Göldere S.**, “*Martha Graham ve Modern Dansta Alan, Zaman, Yapı, Form İlişkisi*”, *Dans Daima*, Der. Evcı, 131-163, Favori Yay., Ankara, 2002.
- Günsür Z.**, “*Postmodern Dönem/Modern Dans*”, *Dans Daima*, Der. Evcı, 167-190, Favori Yay., Ankara, 2002.
- Günsür Z.**, “*Postmodern Dansta Beden ve Mekan Kullanımı*”, *Dans Dünyamız Dergisi*, Sayı. 85, Güz 2002, 175-179.
- Hoghe R.**, “*Pina Bausch Tiyatrosu*”, *Mimesis Dergisi*, Sayı. 9, 181-194.
- Hünler H.**, *Estetik’in Kısa Tarihi*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1998.
- İnankur Z.**, “*Resimde Dans*”, *Dans Dünyamız Dergisi*, Sayı: 85, Güz 2002, 159-167.
- Jusdanis G.**, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- Kahraman H. B.**, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.
- Lahti K.**, “*Matisse*”, *P Dünya Sanat Dergisi*, Sayı. 32, Kış 2004, 98-114.

- Leppert R.**, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002.
- Locheed A. J.**, “*Degas’da Dans ve Zaman*”, P Dünya Sanat Dergisi, Sayı. 32, Kış 2004, 116-121.
- Lukacs G.**, *Eстетik 1*, Payel Yayınevi, İstanbul, 1999.
- Manning S.A.**, ve **Benson M.**, “*Kesintili Süreklilik (Almanya’da Modern Dans: Fotoğraflı Tarih Denemesi)*”, Mimesis Dergisi, Sayı. 9, 161-179.
- McMillen G.**, “*Koreografi Üzerine Düşünceler*”, Dans Dünyamız Dergisi, Sayı. 85, Güz 2002, 97-99.
- Öner D.**, “*Karanlıktan Kormayanlar için Butoh*”, Dans Daima, Der.Evci M., 289-309, Favori Yay., Ankara, 2002.
- Özgür F.**, “*Beden Üzerine Okumalar*”, Dans Daima, Der.Evci M., 67-92, Favori Yay., Ankara, 2002.
- Pavis P.**, *Gösterimlerin Çözümlemesi*, Dost Kitabevi, Ankara, 2000.
- Palmier J. M.**, “*Dışavurumculuk ve Sanatlar*”, Modernizmin Serüveni, Der. Batur E., 250-258, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2003.
- Sander M.**, ve **Haydaroğlu M.**, “*Benim İçin Dans ile En Bağlantılı Alan Fiziktir*”, Dans Dünyamız Dergisi, Sayı. 85, Güz 2002, 193-195.
- Shiner L.**, *Sanatın İcadı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Şaylan G.**, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara, 2002.
- Tanilli S.**, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*, Cilt-IV, Say Yayınları, İstanbul, 1990.
- Teker A.**, “*Assos Yolu*”, Dans Daima, Der. Evci M., 195-212, Favori Yay., Ankara, 2002.
- Timuçin A.**, *Eстетik*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003.
- Touraine A.**, *Modernliğin Eleştirisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Tunah İ.**, *Benedetto Croce Eстетik’ine Giriş*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.
- Tunah İ.**, *Eстетik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.
- Turan G.**, “*Soğuk, Soluk Bir Eşle Dans*”, Dans Dünyamız Dergisi, Sayı. 85, Güz 2002, 181-189.
- Yılmaz L.**, “*Dansta ve Tiyatroda Hareket Olgusunun Evrimi*”, Dans Daima, Der. Evci M., 97-127, Favori Yay., Ankara, 2002.
- Yüksek Ö.**, “*Beden Zamanı*”, Atlas Coğrafya ve Keşif Dergisi, Sayı.126, Eylül 2003, 83-108,

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI : İhsan ERDEM
Doğum Tarihi/Yeri : 18.07.1964 / Beşikdüzü-Trabzon
Medeni Durumu : Bekar

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise : Trabzon Endüstri Meslek Lisesi
Lisans Diploması : Dokuz Eylül Ün. İ.İ.B.F. İktisat Bölümü
Yüksek Lisans Diploması : Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Bölümü
Yabancı Dil : İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : 1-) Turizm Bakanlığı Turizm Eğitimi Genel Müdürlüğü
2-) Akdeniz Üniversitesi Sağlık Kültür ve Spor Dairesi Başkanlığı
3-) Akdeniz Üniversitesi Alanya İşletme Fakültesi
Adres : Alanya İşletme Fakültesi / Kestel-Alanya /ANTALYA
Gsm : 0 535 867 07 76
İş Tel : 0 242 518 13 64 - 518 23 65
E-Posta : ihsanerdem@akdeniz.edu.tr
ihsan_erdem@hotmail.com