

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI**

**MUSTAFA OKAN VE MODERN POSTMODERN ARALIĞINDA
GERÇEKÇİLİK KÜLTÜRÜ**

Özlem Ekin TEKER

SANATTA YETERLİK TEZİ

ADANA / 2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

MUSTAFA OKAN VE MODERN POSTMODERN ARALIĞINDA
GERÇEKÇİLİK KÜLTÜRÜ

Özlem Ekin TEKER

Danışman : Prof. Birnur ERALDEMİR
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Nimet KESER
Jüri Üyesi : Doç. Dr. İlker ÖZDEMİR
Jüri Üyesi : Doç. Engin ASLAN
Jüri Üyesi : Doç. Sait TOPRAK

SANATTA YETERLİK TEZİ

ADANA / 2023

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Birnur ERALDEMİR
(Danışman)

Üye: Prof. Dr. Nimet KESER

Üye: Doç. Dr. İlker ÖZDEMİR

Üye: Doç. Engin ASLAN

Üye: Doç. Sait TOPRAK

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.
.../.../2023

Prof. Dr. Serap ÇABUK
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. / / 2023

Özlem Ekin TEKER

ÖZET

MUSTAFA OKAN VE MODERN POSTMODERN ARALIĞINDA GERÇEKÇİLİK KÜLTÜRÜ

Özlem Ekin TEKER

Sanatta Yeterlik Tezi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Birnur ERALDEMİR

Şubat 2023, 152 Sayfa

Mustafa Okan metinleri genel olarak incelendiğinde “gerçekçilik/gerçeklik” temasının sıklıkla üzerinde durulduğu fark edilebilir. Okan, gerçekçilik kültürünün tarihsel birikiminden yararlanarak sanat üretimini düşünsel düzeyde anlama yoluna yönelir. Mustafa Okan’ın bu tavrı, sanat yaşam öyküsünü anlamada çok boyutlu araştırmayı zorunlu kılar. Bu kapsamda çalışmanın ilk bölümünde Mustafa Okan’ın gerçeklik/gerçekçilik kültürüne dair bakış açısı geniş bir tarihsel aralık temel alınarak incelendiği ifade edilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünün ilk başlığında Mustafa Okan’ın ideolojiyi tarihsel evrimi içinde nasıl anlamlandırdığı temasını içermektedir. Bu başlıkta Okan’ın ideolojiyi ele aldığı metinleri incelenmenin yanı sıra ideoloji kavramının tarihsel değişim süreçleri araştırılmıştır. İkinci başlıkta Mustafa Okan ve Marksizme Yaklaşımı araştırılmıştır. Marksist yaklaşım kapsamında Mustafa Okan’ın öne çıkardığı egemen ideoloji, dil ve bilinç temaları incelenmiştir.

İkinci bölümün İkinci başlığında Mustafa Okan’ın estetik ideoloji tarihi içinde hangi kaynaklardan yararlandığı araştırılmıştır. Araştırma Okan’ın kaynakçalarında yer alan düşünürler incelenerek, Marksist estetik ideoloji bağlamında sürdürülmüştür. Mustafa Okan’ın sanatçı tutumunun genel çerçevesi, ideolojik bağlamın yanı sıra Okan’ın sanat tarihinden verdiği örnekler yoluyla oluşturulmuştur. Daha sonra Okan’ın sanatçı tutumunun düşünsel düzeyde belirleyicisi olan diyalektik yöntem örneği olarak Gerçekçilik Kültürü İçin Notlar metni incelenmiştir. Son olarak Başka Bir Sanat Tarihi yazımı başlığı altında Okan’ın sanat tarihine dair eleştirileri yer almıştır.

İkinci bölümün üçüncü başlığında Okan’ın gerçekçilik kültürü tanımlamalarını ve dönemin gerçekçilik tartışmalarını içermektedir. Bu başlık aynı zamanda modernliğin ve

marksizmin Okan'ın bakış açısıyla nasıl bir tarihsel ilişki içinde olduğunu irdelemektedir. Bu başlıkta Mustafa Okan'la hemen hemen aynı dönem düşünsel üretimlerini sürdüren ve kendini modernist olarak tanımlayan Jürgen Habermas ele alınmıştır. Böylece Okan ve Habermas'ın modernizme bakış açılarında ortaklıklar ve farklılıklar bulunmuştur.

İkinci bölümün dördüncü başlığında, Okan'ın gerçeklik ile ifade ettiği hakikatin modern felsefede yansımaları araştırılmıştır. Modern felsefede yer alan ve Okan'ın kaynakçalarında adı geçen kimi düşünürlerin hakikat kavramına yaklaşımları araştırılmıştır. Bu başlığın devamında Okan'ın sıklıkla eleştiri sunduğu postmodern teori ve hakikatin önemsizleşmesi ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü Aydınlanma Diyalektiği, Tarihsel Materyalizm ve Marksist Estetik'le içerik kazandırılan gerçekçilik kültürünün, O'nun sanat yapıtlarında ve sanatsal biçiminde nasıl görünür hale geldiğini anlama çabasıdır. Bu amaçla Okan'ın modernizmin estetik yaklaşımını koruyarak, 'Marksist Gerçekçi' düşünce dünyasını izleyicisi ile paylaşabilme için seçtiği yolun Bertolt Brecht'in epik / diyalektik tiyatrosu ve öykülerindeki gerçekçilik savıyla nasıl örtüştüğü incelenmiştir. Bu bölümde Mustafa Okan'ın Aloşname, Christo ve Jeanne Claude'un Yüzleşme Çağrısı: Paketlenmiş Reichstag ve Mustafa Ata: Gizlenemez Gövde metinlerinde gözlemlenen yaklaşımın, Brecht'in yabancılaştırma yöntemine benzerliğine dair vurgu yapılmıştır.

Sonuç olarak, bugünün gerçekçilik tartışmalarını Türkiye sanat tarihine bakarak anlamak için Okan'ın işaret ettiği önemli durakları ortaya koymak çağdaş sanat anlayışını incelemede önemli bir boşluğu dolduracaktır. Bu boşluk piyasa zemininde gelişen sanatçının, yeni bir dünya hayal etme ve inşa etme isteğinin sönümlenmesidir. Mustafa Okan üzerine yazdığım tezde, yeni bir dünya hayal etme isteğinin, tarihsele bağlanma, belirli bir tarihsel içerik taşıma zorunluluğu vardır. Dolayısıyla Okan'ın işaret ettiği ideoloji, modernizm, postmodernizm gibi kavramların belirli bir tarihsel birikime sahip olduğu unutmadan araştırma yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Mustafa Okan, gerçeklik, gerçekçilik, modern, postmodern.

ABSTRACT**MUSTAFA OKAN AND REALISTIC CULTURE IN THE MODERN
POSTMODERN RANGE****Özlem Ekin TEKER****Doctorate in Art Thesis, Department of Art and Design****Supervisor: Prof. Birnur ERALDEMİR****February 2023, 152 pages**

It can be noticed that the "realism/reality" theme is frequently emphasized when Mustafa Okan's texts are examined in general, Okan takes advantage of the historical accumulation of the culture of realism and turns to understanding the production of art at an intellectual level. This attitude of Mustafa Okan necessitates multidimensional research in understanding his art life story. In this context, in the first part of the study, it was stated that Mustafa Okan's perspective on reality/realism culture was examined based on a wide historical range.

The first title of the second part of the study includes the theme of how Mustafa Okan makes sense of ideology in its historical evolution. In this title, besides examining Okan's texts on ideology, the historical change processes of the concept of ideology were investigated. In the second title, Mustafa Okan and his approach to Marxism have been researched. Within the scope of the Marxist approach, the dominant ideology, language and consciousness themes highlighted by Mustafa Okan were examined.

In the second title of the second chapter, it has been researched which sources Mustafa Okan has benefited from in the history of aesthetic ideology. The research was carried out in the context of Marxist aesthetic ideology by examining the thinkers in Okan's bibliography. The general framework of Mustafa Okan's artistic attitude was formed through the examples Okan gave from the history of art, as well as the ideological context. Then, the text of Notes for the Culture of Realism was examined as an example of dialectical method, which is the intellectual determinant of Okan's artistic attitude. Finally, under the title of Another Art History Writing, Okan's criticisms on art history are included.

The third title of the second chapter includes Okan's definitions of realism culture

and realism discussions of the period. This title also examines how modernity and Marxism are in a historical relationship with Okan's point of view. In this title, Jürgen Habermas, who continues his intellectual productions in almost the same period as Mustafa Okan and defines himself as a modernist, is discussed. Thus, commonalities and differences were found in the perspectives of Okan and Habermas on modernism.

In the fourth chapter of the second part, the reflections of the truth expressed by Okan with reality in modern philosophy were investigated. The approaches of some thinkers in modern philosophy who are mentioned in Okan's bibliographies to the concept of truth have been researched. In the continuation of this title, postmodern theory, which Okan frequently criticizes, and the trivialization of truth are discussed.

The third part of the study is the effort to understand how the culture of realism, which is enriched with Enlightenment Dialectics, Historical Materialism and Marxist Aesthetics, becomes visible in his artworks and artistic style. In this section, it is emphasized that the approach observed in Mustafa Okan's *Aloşname*, *Christo* and *Jeanne Claude's Call to Confrontation: The Packed Reichstag* and *Mustafa Ata: The Unconcealable Body* is similar to Brecht's alienation method.

As a result, revealing the important stops pointed out by Okan in order to understand today's realism debates by looking at Turkish art history will fill an important gap in examining the understanding of contemporary art. This gap is the extinction of the artist's desire to imagine and build a new world, who has developed on the ground of the market. In my thesis on Mustafa Okan, the desire to imagine a new world has to be connected to history, to have a certain historical content. Therefore, the research has been carried out without forgetting that the concepts such as ideology, modernism and postmodernism pointed out by Okan have a certain historical background.

Key words: Mustafa Okan, reality, realism, modern, postmodern.

ÖN SÖZ

Türkiye’de çok yönlü üretebilen sayılı sanatçılardan biri olan Mustafa Okan’ı derinlemesine incelemek akademik bir çalışma çerçevesinde gerçekleştirmesi cesur bir girişim olarak kabul edilebilir. Okan, 1980 darbesiyle serbest piyasa ekonomisinin Türkiye’ye davet edildiği, uzun döneme etkisi yayılacak yaptırımların uygulandığı, sendikaların kapandığı, entelektüellerin üzerinde korkunç baskıların yaşandığı bir dönemde; 1980 yılında Ankara Gazi Üniversitesi’nde resim bölümü öğrencisidir. Böylece gerek bizzat tarihsel bir birey olarak, gerekse entelektüel çabasıyla kuramsal düzeyde tarihe tanıklık eder. Genç bir akademisyen iken başlayan yazma serüveninin yanı sıra sanat üretimi olarak üretken bir ömür geçirmiş olması onun düşünce yaşamının zenginliğini ortaya koyan önemli bir göstergedir. Buna bir de Okan’ın felsefe, edebiyat, karikatür, sinema gibi ilgi duyduğu alanların çeşitliliği eklendiğinde onun düşünce emeğinin boyutlarına dair bir tahmin ortaya koymak mümkün olur. Kendi entelektüel kimliğine bu kesişim alanlarının ortasında bir yer açmakla ve kendine özgü yeni bir bakış açısı geliştirebilmekle kazanmıştır. Bu yeni bakış açısının yansımalarından biri “gerçekliğin serinkanlı çözümlenmesi” ilkesiyle sanat üretimidir.

Hayatı anlama biçimimizin gerçekliği nasıl algıladığımızla ilişkili olduğunun çok kere altını çizen Mustafa Okan’a göre, elbette bu alanın bir tarihi vardır. Nitekim Okan’ın ideolojiyi ele alışı egemen ideoloji ile onun dışına çıkabilme potansiyeli olan sanatçı ideolojisi arasında yaşanan tarihsel bir diyaloga dönüşmüş sosyalist külliyata tekabül etmekte olup, Okan, bu nedenle, biçimci kalıpları altüst etme düşüncesini içeren toplumcu gerçekçiliğe bağlanır.

Okan için hayat işleyişinin rutininde gizlenen çarpıklığı anlamaya çalışan bilinç en temel başvuru kaynağıdır. Bu nedenle sanat, hayatı çözümlemeye ve ardından değiştirmeye çalışan sanatçı bilincine dair bir ürün olur. Ancak sanat alanına bakıldığında, egemen ideoloji ve ona bağlı olan estetik ideoloji, bir iktidar olarak kendi otoritelerini dayatmaktadır. Türkiye’de 1980’li yıllardan sonra postmodern dönem tartışmalarına çerçeve olan estetik ideolojiyi değerlendiren Okan, bu çerçevenin dışında kalan, görmezden gelinen sınıf bilincinin unutulmasına dikkat çekmektedir. Aynı dönem kültürel farklılıkları popülerleştirme yoluyla sanat pazarına sunma yoğunluğu artmış ve böylece saklanmak istenen sınıfsal ayrım giderek daha çok gözler önüne serilmiştir.

Modernist olan ve modernliğin temelini aydınlanma köklerine, dolayısıyla hayatı sorgulama edimine dayandıran Okan’ın bir sosyalist olarak bilincin neoliberal

politikalarla kuşatılmasına ve kültürel solun bu politikalara içerik olmasına tepki duyduğu söylenebilir. Bu tepki, tarihsel gerçekçiliğin kültür alanı olarak yağmalanmasına karşıt bir tutum sergilemesiyle görünür kılınmaktadır. Bu tutumu sayesinde unutulmaya itilmiş ideoloji, modernizm, toplumcu gerçekçilik gibi başlıklarla birlikte bu başlıkların toplumda nasıl yanlış kavrandığını gözler önüne sermeye çalışan Okan'ın gerçekçilik kültürüne çok yönlü tartışma açabilmesi mümkün olurken, bu kültürün birikim potansiyeline de işaret edilmiş olmaktadır.

Tez çalışma sürecimde her zaman yanımda olan, içten gülüşüyle hayatıma anlam katan anneme teşekkür ederim. Bana destek olan babama, kardeşlerime ve can yoldaşım kite'ye teşekkür ederim.

Hayatımın bu dönemecinde yeni bir kültürel bilgi birikimine kavuşmamı sağlayan, yaşam algıma katkı sunan danışmanım Prof. Birnur Eraldemir'e, eleştirilerini ve önerilerini her zaman aklımda tutacağım Prof. Dr. Nimet Keser'e, okuma listemi ve postmodern döneme dair bakış açımı geliştiren Doç. Dr. İlker Özdemir'e çok teşekkür ederim. Modern ve postmodern dönemleri anlama çabamda tezime önemli katkıları olan, eleştirileriyle gelişimime emek veren Dr. Handan Tunç'a çok teşekkür ederim. Tezime önerileri ve katkıları için Doç Engin Aslan ve Doç. Sait Toprak'a çok teşekkür ederim. Son olarak, tezim üzerine düşünürken ve yazarken metinleri aracılığıyla bir nevi öğrencisi olduğum Prof. Dr. Mustafa Okan'a sonsuz teşekkürler.

Bu çalışma Çukurova Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından (SSY-2018-10568) numaralı proje ile desteklenmiştir. Katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Özlem Ekin TEKER

Adana / 2023

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖN SÖZ	viii
TABLolar LİSTESİ	xii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xiii
EKLER LİSTESİ.....	xiv

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem.....	5
1.2. Araştırmanın Amacı.....	8
1.3. Araştırmanın Önemi	8
1.4. Sayıtlılar.....	9
1.5. Sınırlılıklar.....	9
1.6. Tanımlar.....	10

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Mustafa Okan’da İdeoloji Tarihi ve Önemi.....	11
2.1.1. İdeoloji Kavramının Evrimi.....	11
2.1.1.1. Mustafa Okan’ın Marksizme Yaklaşımı	19
2.2. Mustafa Okan’da Estetik İdeolojinin Tarihsel Gelişimi	32
2.2.1. Mustafa Okan’ın Estetik Yaklaşımının Çıkış Noktaları.....	33
2.2.2. Mustafa Okan’da Marksist Estetik İdeoloji Kaynakları	41
2.2.3. Mustafa Okan’da Sanatçı Tutumu	53
2.2.4. Diyalektik Yöntem Örneği Olarak Picasso.....	60
2.2.5. Başka Bir Sanat Tarihi Yazımı	62
2.3. Mustafa Okan’ın Sanatsal Tavrını Belirleyen Gerçekçilik Kültürü	66
2.3.1. Mustafa Okan’da Modern Dönem Gerçekçilik Kültürüne Bakış	67
2.3.2. Mustafa Okan’ın Gerçeklik ve Gerçekçilik Kültürü Tanımlamaları	74

2.3.3. Mustafa Okan'da Özgün Modernizm Düşüncesi	80
2.4. Mustafa Okan'ın Gerçeklik Anlayışını Modern Felsefede Aramak: Hakikat Kavramı	87
2.4.1. Mustafa Okan ve Hakikat Üzerine	87
2.4.2. Postmodern Teori ve Hakikatin Önemsizleşmesi	94

BÖLÜM III

MUSTAFA OKAN'IN GERÇEKLİK ANLAYIŞININ SANATSAL DİLE YANSIMASININ TEMEL ÖZELLİKLERİ BAĞLAMINDA SANAT ÜRETİMLERİ

3.1. Aloşname; Uyarılar Güncesi, Christo ve Jeanne-Claud'un Yüzleşme Çağrısı: Paketlenmiş Reichtstag, Mustafa Ata: Gizlenemez Gövde	106
3.2. Bertolt Brecht'in "Epik Tiyatro" ve "Yabansılaştırma" Kuramı	108
3.3. Mustafa Okan Resimlerinin Brecht Estetiği Bağlamında Analiz Örneği	112

BÖLÜM IV

SONUÇ 123

KAYNAKÇA	126
EKLER	133
ÖZGEÇMİŞ	152

TABLÖLAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1. Tez Çalışmasının Analiz Kesitleri, Şeması	3
Tablo 2. Mustafa OKAN'ın Düşünce ve Sanat Dünyasının Yapılanma Şeması	34
Tablo 3. Post Modernimin Hakikat Talebi Karşısında Geliştirdiği Argümanların Gruplandırılması.....	95



GÖRSELLER LİSTESİ

	Sayfa
Görsel 1. "Cesaret Ana ve çocukları", Oyundan iki sahne, Alexandrinsky Tiyatrosu,. 112	
Görsel 2. Okan Mustafa, Figürler, kağıt üzerine akrilik, 70x100cm 1991 113	
Görsel 3. Okan Mustafa, Figürler 114	
Görsel 4. Okan Mustafa 115	
Görsel 5. Okan Mustafa, Kral Çalışıyor, Tuval Üzerine Akrilik, 150x200cm., 2004. 117	
Görsel 6. Okan Mustafa, Borsa yangını ya da şenlik ateşi, tuval üzerine akrilik, 160x200cm, 2007 118	
Görsel 7. Okan Mustafa, Kötürüm Kral'ın Ekonomistleri ile Televizyonda Sermaye İçin Ayin, Tuval Üzerine Akrilik, 150x210cm, 2006 120	
Görsel 8. Okan, Mustafa, Papa! Papa! Kağıt üzerine çini mürekkep 32x24cm, 2006. 121	
Görsel 9. Okan, Mustafa, Diyalog ve Monolog, Tuval Üzerine Akrilik, 150x260cm, 2006 121	

EKLER LİSTESİ

	Sayfa
Ek 1. Mustafa Okan Özgeçmiş	133
Ek 2. Çağımız Sanatında Yeniyi Arama Süreçleri Sorunsalına Deneysel Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi,	141

BÖLÜM I

GİRİŞ

Mustafa Okan'ı ve sanatçı kimliğini incelemek amacıyla başlayan bu araştırma süreç içinde bir düşünürü anlamaya ve anlamlandırmaya dönüştü. Sanat üzerine düşünmekle hayat üzerine düşünmek arasında bir fark görmediğini her fırsatta dile getiren Mustafa Okan'ın sanat tarihi, düşünce tarihi ve toplumsal değişim süreçleri ile ideoloji arasında kurduğu bağları, gerçekçilik kültürü olarak tanımladığı özgün sanatsal yaklaşımını anlamak için öncelikle onun kişisel tarihine yön veren uğraklar ve Okan kimliğini betimleyen özellikler işaretlendi.¹ Daha sonra yüksek lisans ve sanatta yeterlik tezleri de dahil olmak üzere katalog yazıları, karikatür ve sanatçı eleştirileri, söyleşileri ve makaleleri incelendi.²

Mustafa Okan, modernleşme sürecini tamamlayamamış, ideolojik çatışmalarını

¹ Eraldemir, Birnur (2018); Mustafa Okan 1963 yılında Ankara'da doğdu. Lisans eğitimini, 1984'te Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü'nde, yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimini, 1991-1996 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda tamamladı. Henüz lisans öğrencisiyken üretkenliği ile dikkat çeker. Seksenli yıllarda toplumcu gerçekçiliğin genç sesis olarak çıkan ve demokratik öğrenci hareketinin önemli bir dergisi kanul edilen "Yarın'da yazıları, karikatirleri, desenleri yayımlanır. Yarın'ın son yazı işleri sorumlusu olan Mustafa Okan'ın hazırladığı efsane kapaklar, derginin ilgi görmesinde büyük pay sahibidir. Hayatın politika dışına itilmeye çalışıldığı 90'lı yıllarda, dönemin dikkat çeken dergilerinden Adam Sanat ve Güldiken'de yazıları yayımlanır. 1993 yılında Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-iş Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda çalışmaya başladı. 2008 yılında doçent, 2013 yılında profesör oldu. 1 Temmuz 2016 da aramızdan ayrıldı.

² Tez kapsamında başvurulmuş Okan kaynakları şunlardır: Sanatın Günceli Güncelin Sanatı/ Hazırlayan Mehmet Yılmaz- Kitapta Bölüm. Mustafa Okan, Ütopya yayınevi Sanat Dizisi, Şubat 2012. Okan, M., Aksoy T., Yılmaz, M., "1980 Sonrasına Genel Bakış", Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, Ütopya Yayınevi, Ekim 2013. Okan, M., "Veysel Günay'ın Görüş Alanına Bakmak: Bir Resmin İçine Doğru Dokuz Küçük Adım", ABŞB 75. Yıl Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Nisan 2010. Okan, M., " Ercan Akyol: Serinkanlı Öfke", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 37, Güz 2006. Okan, M., "Öykülü Resimler" 2006 Dünya Felsefe Günü, Felsefe, Sanat ve Bilim Sempozyumu, Çukurova Üniversitesi, Adana, 2006. Okan, M., "Tonguç: Yeni Bir Hayat İçin İki Karikatür", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 23, Kış 2001. M. Okan., "Yeni bir Avant-garde Proje Olanaklı mı?" , ARK Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 6, 2000 5.1.2. Okan. M. , "Üniversiteyi ve Sanat Eğitimi Yeniden Düşünmek", Günümüz Sanat ve Tasarım Eğitimine Eleştirel Bakışlar Panel Dizisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, 2006. Okan, M. "Joseph Beuys: Geçit", Adam Sanat Dergisi, Sayı 122, Ocak 1996. Okan, M., "Turhan Selçuk: 60+", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 32, Kış 2004, Okan, M., "Aloşname: Uyarılar Güncesi", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 25, Güz 2001. Okan, M., "Paketlenmiş Reichstag", Adam Sanat Dergisi, Sayı 128, Temmuz 1996. Okan, M., "1. Ulusal Bazalt Taş Heykel Sempozyumu: Yesemek Yeniden" ARK Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 3, Şubat-Nisan 1999. Okan, M., "Göz Alabildiğine Hayat", Virgül: Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi, Sayı 62, Mayıs 2003. Okan, M., "Remzi Savaş: Soğuk Demir İçinde Sıcak Hayat Hikayeleri", Adana 75. Sanat Galerisinde açılan sergi için katalog yazısı, 2010. Okan, M., " Ercan Akyol: Serinkanlı Öfke", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 37, Güz 2006. Okan, M., "Osman Dinç: Buğday: Cam: Demir", Adam Sanat Dergisi, Sayı 187, Ağustos 2001. Okan, M., "Remzi Savaş: Kutsal Yalınlığın Reddi", Adam Sanat Dergisi, Sayı 172, Mart 2000. M. Okan., "Suat Karaaslan: Nesne Ne Olmadığını Söyler", Adana 75. Sanat Galerisi'nde açılan sergi için katalog yazısı, 2011. Okan, M., "Hayal Kurmaya Övgü", Adam Sanat Dergisi, Sayı 143, Ekim 1997.

demokratik kültüre dönüştürememiş bir coğrafyada, toplumsal ve siyasi açıdan kalıcı izler bırakacak değişimlerin yaşandığı bir zaman diliminde doğmuştur.

- Marksist dünya görüşünü çok genç yaşta içselleştirmiş.
- Sanatçı olma birikimlerinin ilk bölümünü, resim sanatına modernist anlayışta yaklaşan bir okuldan edinmiştir.
- Özgün üretimlerinin kuramsal temellerini inşa ederken, Marksist diyalektik yöntemin ilkelerinden vazgeçmeden, toplumcu gerçekçiliğin geleneksel natüralist anlatımcı yöntemlerini sorgulamış,
- Estetikte hakikat sorununu; çalışmalarının temel arayış rotasına yerleştirirken, Türkiye’de henüz ciddi araştırmalara dayanmayan, karakteristik olarak ‘moda yayılımı’ eğilimi gösteren, postmodern sanat uygulamaları, sanat mekânlarını işgal etmeye başlamıştır.
- Okan, hem akademik hem de sanatçı edimlerinde, postmodernizmin Türkiye yansımaları karşısında konumlanarak; sanatsal, kültürel ve ideolojik, deformasyonu resimlerinin tematik örgüsüne yerleştirdiği, ironik öykülendirmelerle eleştirmiştir.

Geniş çerçevede çizilen portrenin açılımı ve gerekçelendirilmesinde;

- Mustafa Okan metinleri, tez içeriğinin temelini oluşturmuştur. Yapılan ön incelemede, gerçeklik ve gerçekçilik kültürünün Okan’ın düşünce dinamiğinde önemli unsurlar olduğu ayırt edilmiştir.
- Okan metinlerinde yer alan kaynaklar tarandığında, gerçekçilik anlayışının; ideoloji, modernizm, postmodernizm gibi temel kavramlar bağlamında yapılan tartışmaları içerdiği belirlenmiş, Okan’ın sanatsal edimlerini açıkladığı söyleşilerinden edinilen verilerle, kullandığı kavramlara yaklaşımları izlenmiştir.
- Kullandığı kavram bilgilerinin kesişme noktaları belirlenerek, sanatçının üretimlerinin temeli olan, gerçekliğe / hakikate yaklaşımının öznel gerekçelendirmelerinin, çözümlenmesi amaçlanmıştır.

Farklı tarih ve dönemlerde, farklı içeriklerin tartışıldığı, Mustafa Okan metinlerinin ön okumalarında, dikkatte değer sıklıkta ele alınan temel kavramlar gruplandırılarak, tez

çalışmasında yanıtlarının aranması gereken analiz kesitleri oluşturulmuştur (Bkz:Tablo1)

Tablo 1

Tez Çalışmasının Analiz Kesitleri, Şeması

GERÇEKLİK/HAKİKAT, İDEOLOJİ VE SANATIN KÜLTÜREL ROLÜ BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ ŞEMASI			
Gerçeklik/hakikat, ideoloji ve sanatın kültürel rolü bağlamında MODERNİZMİN ESTETİK ANLAYIŞI	Gerçeklik/hakikat, ideoloji ve sanatın kültürel rolü bağlamında MARKSİZMİN ESTETİK ANLAYIŞI	Gerçeklik/hakikat, ideoloji ve sanatın kültürel rolü bağlamında POSTMODERNİZMİN ESTETİK ANLAYIŞI	Gerçeklik/hakikat, ideoloji ve sanatın kültürel rolü bağlamında MUSTAFA OKAN'IN ESTETİK ANLAYIŞI
	Marksizmin Modernizm Eleştirisi (Frankfurt Okulu)	Postmodernizmin Modernizm Eleştirisi	Mustafa Okan'ın Modernizmin Argümanlarına Yönelik Kabulleri Ve Redleri
		Postmodernizmin Marksizmi Yorumlayışı	Mustafa Okan'ın Postmodernizmin Argümanlarına Yönelik Kabulleri ve Redleri
			Mustafa Okan'ın Resimlerine Yansıyan Marksist Ve Modernist Estetik Unsurları

İkinci bölümün ilk alt başlığında aydınlanma döneminden başlayarak, ideoloji kavramının anlam içeriklerinin geçirdiği değişimler vurgulanmış, çelişkili gibi görünen yaklaşımların, Okan'ın düşünce perspektifinde konumlanışına açıklık kazandırmak istenmiş, bu çözümlemeyle Okan'ın Marksist bakış açısıyla değindiği, egemen ideoloji ve yaşam etkinliği içinde yer alan bilinç ve dil tartışmalarının anlaşılmasını kolaylaştıracağı düşünülmüştür.

İkinci alt başlıkta, Mustafa Okan'da estetik ideolojinin tarihsel bilgisi ve Aydınlanma Döneminden başlayarak Marksist estetiğe kadar geçen sürede estetik kuramların gelişimi özetlenmiştir. Bu bölümün ardından Marksist estetik ve Okan'ın bu

estetik alanda yararlandığı düşünürler, düşünceler irdelenmiş ve böylece Mustafa Okan'ın yaklaşımının, estetik ideolojisinin genel bir çerçevesi oluşturulmuştur. Marksist estetik savların önemli duraklarına değinildikten sonra, Okan'ın egemen ideolojiye karşı oluşturduğu sanatçı tutumu üzerine inceleme derinleştirilmiştir.

Bu aşamada iki önemli alt başlık açılmıştır. Bunlardan ilki Picasso ile ilgilidir. Bu metinle ilişkili olarak, Okan'ın gerçekçilik kültürüne işaret etmeyi amaçlayan, böyle bir amaçla içeriğini de açığa çıkaran tarihsel materyalizm ve diyalektik yaklaşımı hem bilgi hem de yöntem olarak ifade edilmiştir. Diğer başlık ise başka bir sanat tarihi yazımı ile ilgili olarak sanat tarihinin, sanatın sınırlı değer yargıları ile yorumlanarak yazılmasının, batı merkezli dünya tarihi algısı ve egemen ideolojilerle ilgili olduğu, ancak bunun karşısında çok güçlü bir gerçekçilik kültürü birikiminin de var olduğu savunulmuştur.

Üçüncü alt başlık, Mustafa Okan'ın kendi sanatsal yaklaşımını da içinde tanımladığı gerçekçilik kültürü, sosyalist gerçekçilik ve modernizm bağlamında ele alınmıştır. Bu başlık altında öncelikle Mustafa Okan'ın gerçeklik ve gerçekçilik tanımları modernizm çözümlemeleri araştırılmış ve Okan'ın işaret etmiş olduğu 'sol modernizm' e ulaşılmıştır. Bu önemli noktada Okan'ın sol modernizm vurgusuyla hangi bağlama işaret ettiği incelenmiş ve bu bağlamı açıklamak için modern yaşantı ile modernizm arasındaki ilişki ele alınmıştır. Mustafa Okan'ın bakış açısı doğrultusunda; modernizmin bir kültür hareketi olarak burjuva gerçekçiliğini olumsuzlaması üzerinden ilişki tartışılmıştır. Bu kapsamda Okan'a benzer görüşlere sahip olan Marshall Berman örneği verilmiştir. Bunun ardından postmodern dönemde akla ve modernliğe vurgusuyla öne çıkan Jürgen Habermas'ın görüşleri ile Mustafa Okan'ın modernizm ve postmodernizme dair görüşleri arasındaki benzerlikler ve farklılar ortaya konulmuştur.

Dördüncü alt başlıkta, Mustafa Okan'ın gerçeklik anlayışı modern felsefede aranmış, Okan'ın gerçeklik ve gerçekçilik kültürü kavrayışının hakikat kavramıyla ilişkisi irdelenmiştir. Mustafa Okan ve Hakikat Üzerine başlığında modern felsefede araştırılan hakikat kavramı incelenmiş, içerik Heidegger, Benjamin ve Adorno'nun hakikat yaklaşımları bağlamında oluşturulmuştur. Bölümün ardından Okan'ın çoğu zaman işaret ettiği postmodern dönem ve hakikat kaybı tartışmasının bir anlamda somutlaşmış hali olan Post-truth kavramı irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde, Okan'ın sanat yapıtları, üretim süreçleriyle birlikte incelenmiştir. Bir düşüncenin, bir yaklaşımın ya da bir önermenin açığa çıkarılmasına aracılık eden bu yapıtlar eskiz aşamasından başlayarak belgelenmiştir. Sanatçı, yapıt ve izleyici arasında bir öyküsel dilin kurulduğu açıkça belli olan bu üretimlerin Okan'ın

ideolojik yaklaşımını tarif ettiği söylenebilir. Alışılmışı zorlayan bu gösterge sisteminin şifreleri Mustafa Okan'ın dikkatini yönelttiği sanatçılarda öne çıkardığı nitelikler ve Bertolt Brecht'in epik / diyalektik tiyatrosunun özellikleri aracılığıyla çözümlenmiştir.

1.1. Problem

Mustafa Okan birçok sanatçı, sanat yapıtı, sanatsal olgu ve sanatsal süreçle ilgili olarak düşüncelerini, yorumlarını yazılı ve sözlü olarak ifade etmiştir. Ancak Okan resmine ya da sanatsal yaklaşımına yönelik veri sunabilen çok az kaynağa ulaşılmıştır. Her ne kadar farklı bir amaçla tasarlanmış olsa da Mehmet Yılmaz tarafından hazırlanan, aralarında Okan'ın da yer aldığı sanat insanları tarafından günümüz sanatına ilişkin önemli başlıkların tartışıldığı “Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı” ile “Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler” kitapları çok önemli açılımlar sağlamıştır. Bu söyleşilerde Okan'a yöneltilen sorular ve yanıtlar üzerinden gelişen tartışmalar Okan'ın sanatsal söyleminde açıklanmaya gereksinim duyulan soruların belirlenmesinde yardımcı olmuştur.

2018 yılında Mustafa Okan anısına düzenlenen sempozyumda Birnur Eraldemir'in konuşmasının yayımlanmış metni, hem Okan'ın üretimlerinden elde ettiği veriler hem de uzun yıllara dayanan dostluklarının sağladığı olanaklarla, sınırlı da olsa bu sorulara yanıt oluşturabilecek çözümlemeler içermektedir. Bu metin, Okan'ın her türden üretim sürecine yansıyan özgün yaklaşımının ipuçlarını ve O'na yöneltilen kuşkulu soruların yanıtlarına ilişkin önemli veriler içerir. Eraldemir'in anlatımıyla; Mustafa Okan marksist ve modernisttir. Aydınlanmacı geleneğe bağlıdır ve kendisini bu gelenekten beslenen tarihsel avangardların gerçekçi ve gelecekçi kültürü içinde tanımlar. Okan'a yönelik sorgulamaların genellikle bu tanımlamalar etrafında oluştuğunu söyleyen Eraldemir, bunları birkaç başlıkta toplar; “Aydınlanmayı pozitivist tutuculuk ve modern inşayı faşist diktatörlüklerle tanımlayan”, “modern sanatın realizme yönelik eleştirilerini karşı kültür gibi algılayan”, “marksist kuramı yalnızca bir ideoloji olarak gören ve bu ideolojik yaklaşımı toplumcu gerçekçilikle sınırlayan”, “modern hayatla modern sanat arasındaki diyalektiği kavrayamayan, modern sanatı saf biçimcilikle suçlayıp, biçimi de dilsiz bırakan ve modern sanatın hayatla ilişkisini koparmaya çalışan” yanlış bilinç.

Araştırma problemi bu ana başlıkların ya da soruların çerçevesinde şekillendirilmiştir. Mustafa Okan'ın gerçeklik kavrayışı hangi unsurlar üzerinden gelişir, onun düşünce dünyasının da temellerini oluşturan, marksist felsefenin estetik savlarının gerçekçilik kültürü içindeki yeri nasıl ifade edilebilir? sorusu araştırmanın ana problemini

oluşturur.

Hiçbir zaman tutarlı bir üslup oluşturmaya da sanatta gerçekçilik, aydınlanmanın ardından geleneksel sanat, edebiyat ve toplumsal örgütlenme biçimlerini reddeden ilk modern hareket olarak kabul edilir. 1840'larda Fransız Realizmi ile başladığı kabul edilen sanatta gerçekçilik yönelimi, sanatı neyin oluşturduğuna dair kavramları genişleterek sanatta devrim yaratmıştır.

Gerçekçilik hareketi / Realizm 19. yüzyılın getirdiği büyük toplumsal sorunlara; kolonileşmeye, askeri işgallere ve ekonomik sömürüye geniş bir tepkinin kültürel yönü olarak başlar. Yaygın sosyal değişimin damgasını vurduğu bir çağda üreten ve Realistler olarak adlandırılan sanatçılar, geleneksel sanatın idealist ve akademik imgelerini gerçek hayattaki olaylarla değiştirerek, toplumun göze görünmeyen ötekilerine yönelirler. 1848'de Marx ve Engels'in Komünist Manifesto'sunun yayımlanmasıyla da buluşan bu hareket, kendini "gerçek"te, yani bilimsel, ahlaki ve politik kesinlikte yeni gerçeklikler arayan çabasıyla modernizmin ilerici amaçlarını da müjdeler. Bu nedenle sonraki süreçlerde Realizmden çok farklı hedefleri olan sanatçılar bile başta Courbet olmak üzere J.F. Millet, H. Daumier, Manet gibi gerçekçilerin sanatsal olanı politik olanla ilişkilendirmesini kutlar ve onları modern sanatın babaları olarak adlandırırlar.

“Bana sosyalist ressam diyorlar. Bu unvanı memnuniyetle kabul ediyorum. Sadece bir sosyalist değil, aynı zamanda bir demokrat ve bir cumhuriyetçiyim – tek kelimeyle, tüm devrimin partizanı ve her şeyden önce bir realistim ... çünkü Realist dürüst gerçeğin samimi bir aşığı demektir.” Gustave Courbet
(<https://www.theartstory.org/movement/realism/>)

Modernizm, modern dönemde sanata da atıfta bulunan kapsayıcı bir kavramdır ve Realist sanatçıların sıradan hayatı tuvallerine taşıma tercihleri, modern sanatın yeni bir biçim dili ile sanatı ve hayatı birleştirme arzusunun şekillendirilmesine olanak sağlamıştır. Modern sanat da Realizmi yargılayarak gerçeklik tartışmalarına yeni bir içerik kazandırır.... Modern sanat, gerçekliğin yansıtılması ya da aktarılmasının değil, dış görünüşleri esas alan görme alışkanlıklarına eklemlenmeden onun biliniş biçimlerinin açığa çıkarılmasının aracısı olmuştur. Modern sanat bir tür arayış, devrimsel dönüşüm süreci olarak benimsenir. Bu nedenle hayatın değiştirilebileğine olan inancın en yüksek olduğu bir dönemde Rus biçimciler / Konstrüktivistler de modern sanat içinde konumlanırken, SSCB iktidar yapılanmasında şekillenen ve bu iktidar ideolojisinin temsiline dönüşen Toplumcu Gerçekçiliğin modern bir sanat hareketi olmadığı genel kabul görür.

1970’li yıllara kadar etkisini yoğun olarak sürdüren modern sanat, postmodern dönemde eleştirel tonlamaları açısından farklılaşır. Postmodern dönem tartışmalı çok sayıda terim, kavram ve hareketle işaretlenmiştir. Her sanatsal dönüşüm arasındaki fark, doğal olarak sanatın kendini gösterdiği kültürel dönemle güçlü bir şekilde bağlantılıdır ve bu dönem tarafından belirlenir. Ancak bu tarih içerisinde en fazla kafa karışıklığına ve belirsizliğe yol açan dönem Postmodernizm ve postmodern sanattır. Postmodernizm yirminci yüzyılın ikinci yarısında başlayan sanat, mimarlık, beşeri bilimler ve sosyal bilimlerle ilgili bir dizi etkinliği, olayı ve bakış açısını tanımlayan geniş kapsamlı ve karmaşık bir terimdir ve postmodern kültürü açıklamak oldukça zordur. Zorluklardan en önemlisi düşünsel, felsefi ya da ideolojik birliğin olmamasıdır. Diğer bir zorluk ise, postmodernistlerin birçok bilgi alanının geleneksel dilini kullanmama eğiliminde olmalarıdır. Bu nedenle postmodern kültürü modern kültürün özellikleriyle karşılaştırarak anlaşılır kılmak en pratik yöntem olmuştur. Modernizm evrensellik, bütünlük, akılcılık, bilimsellik, özerklik ve özgünlük, aidiyet kavramlarını da içeren bir gelecek projesi olarak görülür. Sosyal ilerleme, tutarlılık ve evrenselliğe vurgu yapan modern kültürün aksine, postmodern kültürün, modernist ilerleme ve sosyal bütünlük anlatılarını eksik, esnek ve çelişkili olarak gördüğü, dramatik tarihsel ve ideolojik değişim örneklerini temsil ettiği söylenebilir. Postmodern süreçte modernist ilerleme anlatılarının sona erdiği iddiasıyla bağlantılı olarak, gerçeklik / hakikat, tutarlılık ve bütünlük konusundaki ısrar yerini çeşitliliğe bırakır ve evrenselliğin egemenliği postmodern bir koşul içinde farklılıklar tarafından altüst edilir. Modern sanat ile postmodern sanat arasındaki temel farklılıklar da bu bağlamda belirlenir. Bugün postmodernite, elektronik medyanın önemli bir rol oynadığı, sembolik kodların yaygın olduğu ve sosyal kimliklerin parçalandığı bir toplumsal düzen biçimi olarak karakterize edilir.

Mustafa Okan geç postmodern dönemde, neo-liberal politikalarla desteklenen (güncel sanat v.b. gibi özgürlükçü yaklaşımların bile) sanat yaklaşımının, gerçeklik kavrayışımızı engellediğini savunmuştur. Üretimlerinde bu çarpıklığı açığa çıkarmaya çalıştığını “resimlerim, gerçeği görmeye çalışma eylemlerimdir.” sözleriyle ortaya koyar. Bu kapsamda Okan’ın postmodern süreçlerin gerçekliği kavrayış biçimimizi bozduğuna ilişkin varsayımının gerekçelerinin ve onun yaklaşımıyla ‘Geç Modern’ ve ‘Postmodern Sanat’ aralığında değişen özelliklerin neler olduğu soruları alt problemler olarak belirlenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Mustafa Okan yazılarından, farklı içeriklerle kurgulanmış olsa da, onun sanata, sanatçıya ve sanatsal etkinliğe yüklediği anlamı ve hepsinden önemlisi kendi sanatsal kimliğini açığa çıkaran ipuçlarını yakalamak olanaklıdır.

“Bana göre sanatta gerçekçilik bir teori, bir üslubun ifadesi değildir; gerçekçilik, sanat pratiğinin kendisidir. Gerçekçilik kültürü en görünmez olduğu noktalarda gerçek dışı olanı ifşa edip açığa çıkarmaktır. Sanat piyasası da dahil olmak üzere sanatı kendi nesnesi ve aracısı haline getiren her tür iktidar biçimlerine karşı mücadele etme kararlılığıyla sürdürülür.

Benim sanat ve toplumsal tarihte izini sürdüğüm gerçeklik kültürü, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilginin önünü tıkayan, onu engelleyen ve hükümsüz bırakan bir iktidar sisteminin karşısında konumlanmanın ifadesidir. Ben, postmodern kültürün ürettiği veya dayattığı ideoloji içerisinde konumlanan bir sanata karşı çıkarak, belirli bir hakikati açığa çıkaran, politik ilişkileri daha önce hiç farkına varılmadıkları noktalarda ifşa eden bir söylemi benimsiyorum, doğruyu söylemeleri yasaklanmış olanlar adına konuşuyor, duyması gerekenlere doğruyu söylüyorum. Bu dil onların düşünce dünyasına seslenirken aslında daha çok fiilen içinde yaşadıkları dünyayı değiştirmeyi de hedefler.”

Metinlerinden çıkarımlarla yapılan bu tanımlamaya bakıldığında; onun sanat tarihinde gerçeklik yansımalarının izini sürdüğü ve bu izi takip ederek sanat üretimlerinin anlam örgüsünü tasarladığı görülebilir.

Tez çalışmasında, Mustafa Okan’ın gerçekçilik kültürüne ilişkin öne çıkardığı kavramlar, bu kavramları hangi içeriklerle tartıştığı kendi yazılarında kullandığı referanslar dikkate alınarak incelenecektir. İnceleme; sanatta gerçeklik / gerçekçilik yaklaşımlarını karşılaştırmaya duyulan gereksinim paralelinde, Marksist felsefenin tarihsel paradigmaları, modern ve postmodern gerçeklik tartışmaları bağlamında Okan’ın ‘sol modernizm’ adlandırmasının kuramsal kaynaklarını ve öngörülerinin günümüz tartışmalarıyla ilişkilerini çözümlemeyi amaçlamıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Mustafa Okan’ın Marksizm, modernizm ve gerçekçilik kültürü üzerine kurduğu düşünce dizgesi, dikkatini ona yönelten sanatçı ve eleştirmenler için tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Tartışmalar, Modernizmin ürünü olan modern sanatın Mustafa

Okan'ın düşüncelerini geçerli kılacak bir içeriğe sahip olmadığı ve gerçekçilik kültürü olarak dikkate değer bir olgusalılık kazanamadığı görüşü çerçevesinde sürdürülür. Modern sanatla özdeşleştirilen ve “sanatta önemli olan plastik değerlerdir, sanat renk ve boyanın özerk macerasıdır, konu yalnızca bir bahanedir, sanat hiçbir şey anlatmaz” diye açıklanan safçı yaklaşım üzerinden yapılan bu eleştiri tam da Mustafa Okan'ın sanat ve hayat arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğunu anlamamız için olanak sağlamaktadır.” (Eraldemir, 2018, s.14-15)

Okan'ın sanat üretimlerini sürdürdüğü dönem, modernden postmoderne geçiş tartışmalarının yaşandığı tarihsel aralığa rastlamaktadır. Bu yılları Okan, gerçekliğin tarihsel bilgiden kopması olarak değerlendirmektedir. Dahası gerçekliğin yerine yorumların aldığı saptaması geleceğe dair bilgi üretiminde meydana gelebilecek aşınmayı ifade etmektedir. Gerçeği görmenin hayal kurmayı engellediği bir ortamda bu potansiyelini hayata geçirebilen ender sanatçılardan birisidir Mustafa Okan.

Sanatın, gündelik hayatın işleyişini belirleyen süreçlerin algılanmasına dönük ilgisini kaybettiği günümüzde Mustafa Okan'ın sanatçı kimliğini; sanat, bilgi, dil ve bilinç arasındaki ilişkiyi açıklamaya dönük çabasını tüm boyutlarıyla tartışmak önemlidir. Çünkü onun sanatçı reflekslerinin niteliği genç sanatçıların sanatsal pratiklerini değerlendirebilmeleri için yardımcı / öğretici olabilir.

1.4. Sayıtlar

1. Mustafa Okan ürünlerinin güncel sanat ortamında en dikkate değer tartışmaları içerdiği,
2. Bu tartışmaların modern ve postmodern sanat ayrışmalarını kavramak için önemli katkılar sunacağı,
3. Sol Modernizm adlandırılmasının, günümüz koşullarında tartışmalı hale gelen ideoloji ve sanat ilişkileri bağlamında önemli bir açılım sağlayacağı varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Tez çalışması;

- Mustafa Okan'ın dünya görüşü ve sanatçı yaklaşımını içeren yazıları ve yazılarında kullandığı başvuru kaynaklarının incelenmesi ve yorumlanması,

- Okan’ın modern ve post modern sanat aralığında gerçekçilik kültürü üzerine ileri sürdüğü savlarla ilişkilendirilen, kaynaklardan yararlanılması,
- Mustafa Okan’ın resimlerinin tek tek analizi yerine; genel olarak sanatçının ideolojik refleksleri ile seçtiği estetik dil arasındaki ilişkiyi irdelemekle sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Hakikat: “Nesnel gerçeğin düşüncedeki yansıması.. Gerçek, nesnel gerçekliği, hakikat’sa bu nesnel gerçekliğin zihnimizdeki öznel yansımasını dile getirir.” (Hançerlioğlu,1999.S.150)

Gerçeklik: “Sanatsal üretim için gerekli olan hammaddenin toplanabileceği yerdir.” (Okan,1996,s.59)

Gerçekçilik: “Gerçekçilik’i gerçeklik ile ilgili bir tutum olarak görüyorum.”(Okan, 2012, s.415) “Gerçekçilik, biçim ya da görünüşle ilgili bir şey değil, gerçekliği oluşturan ilişkilerle, o ilişkileri görme ve görünür hale getirme eylemi ile ilgidir diyorum.” (Okan, 2012, s.374)

Gerçekçilik kültürü: “Gerçekçilik kültürü derken de kastım sanat tarihinin geleneksel sınıflaması içine sıkıştırılan örnekler ya da sanatçılar değil, gerçekçiliğin ele geçirilmesini olanaklı kılan turumlardır.”(Okan, 2012,S.416)

Sanat: “Sanat bir bilgi biçimidir. Bir sanat ürünü, gerçekliğe ilişkin sorulan bir sorunun yanıtı ele alınan bir problemin çözümü ya da bir anlamda herhangi bir durumun karşılanış biçimidir. Buradan bakıldığında, gerçekliğin yansıtılması, aktarılması vs. değil, onun bilinişinin biçimidir.” (Okan, 2013, s.303)

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Mustafa Okan'da İdeoloji Tarihi ve Önemi

‘Estetik meseleler daima politik meselelerdir’ diyen Okan, hayatı biçimleyen ilişkilerin ideolojik temellerini anlamak ve açığa çıkarmak konusunda yoğun çaba sarf ederken, egemen ideolojilerin sanat tarihsel süreçteki yansımalarını da incelemiştir. O, aslında sanat tarihini aynı zamanda ideolojiler tarihi olarak kabul etmiş ve sanatçıları/ürünleri bu tarih içerisindeki ideolojik varlıklar olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda egemen ideolojinin çelişkilerini sanatsal üretimlerinin ana malzemesi olarak biçimlerken aynı zamanda kişisel konumlanışını da belirlemiş olmaktadır.

Mustafa Okan, ideoloji kavramını tarihsel olarak ele almıştır. İdeoloji kavramı irdelenirken Okan’ın sanatta yeterlik çalışmasından referanslar dikkate alınmış ve makaleleri, katalog yazıları, karikatür ve sanatçı eleştirileri, söyleşileri incelenmiştir.³

2.1.1. İdeoloji Kavramının Evrimi

Etimolojik olarak ideoloji kavramı, eski Yunanca’da ‘düşünce bilimi’ anlamında kullanılan sözcükle ilişkilidir. İdeoloji, 1796’da Fransız filozof Destut de Tracy tarafından yeni deneye dayalı fikirler bilimini belirtmek için kullanılmıştır. İdeolojinin kesin bir tanımının yapılamayacağına ilişkin yaygın görüş; düşünce tarihinin farklı felsefi

³ Sanatta Yeterlik Tezi: "Üretim Biçimi Olarak Sanat Kuramı Bağlamında Sanat Ürününün Bilgi Biçimi Olarak İncelenmesi. Hacettepe Üniversitesi. Haziran, 1996. Sanatın Günceli Güncelin Sanatı/ Hazırlayan Mehmet Yılmaz, Kitapta Bölüm, Yazan: Mustafa Okan, Ütopya yayınevi Sanat Dizisi, Şubat 2012. Okan, M., Aksoy T., Yılmaz, M., "1980 Sonrasına Genel Bakış", Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, Ütopya Yayınevi, Nisan 2013. Okan, M., "Karakutu: Açık Bir Yaranın Kuramsal Bilgisi", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 26, Bahar 2002. Okan, M., "Remzi Savaş: Kutsal Yalınlığın Reddi", Adam Sanat Dergisi, Sayı 172, Mart 2000. Okan, M., "Şenol Yoroğlu: Hayır!", Adam Sanat Dergisi, Sayı 158, Ocak 1999. Okan, M., "ideolojik", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 22, Güz 2000. Okan, M., "Muhammet Şengöz: Sokak Çocuğu Adımları", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 33, Yaz 2005." Okan, M., Zahit Büyükişleyen İçin Küçük Bir Sözlük Denemesi, "ABŞB 75. Yıl Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Mart 2010. Okan, M., "Şenol Yoroğlu: Hayır!", Adam Sanat Dergisi, Sayı 158, Ocak 1999. Okan, M., "Göz Alabildiğine Hayat", Virgül: Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi, Sayı 62, Mayıs 2003. Okan, M., "idoolojik", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 22, Güz 2000. S.46, Okan, M., "Aloşname: Uyarılar Güncesi", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 25, Güz 2001. Okan, M., "Turhan Selçuk: 60+", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 32, Kış 2004, Okan, M. "Joseph Beuys: Geçit", Adam Sanat Dergisi, Sayı 122, Ocak 1996. Okan, M., "Yeni Bir Kent Oluşumunda Gözardı Edilen Kültürel Değerler: Adana "Uluslararası Habitat Forum/96, İstanbul, 1996. Okan, M., "Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun Olumlu İnsan Tasavvuru İçin Sekiz Küçük Yazı", Sayı:34, Güz, 2005 Okan, M., "Remzi Savaş: Soğuk Demir İçinde Sıcak Hayat Hikayeleri", Adana 75. Sanat Galerisinde açılan sergi için katalog yazısı, 2010. Okan, M., Zahit Büyükişleyen İçin Küçük Bir Sözlük Denemesi, "ABŞB 75. Yıl Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Mart 2010.

dönemlerinde kavramın anlam dönüşümüne uğratılması ile ilişkilidir. David McLellan ideolojinin: “tüm sosyal bilimlerin en belirsiz kavramı olduğunu çünkü en temel fikirlerimizin dayanaklarını ve geçerliliklerini sorguladığını” belirtmiştir. (McLellan, 1999, s.11). Tarihsel olarak, ideolojinin belirsizliğinin hem sosyo-politik faktörler hem de bu terimin ‘işe yaradığı’ bağlamında sorun alanının özellikleri tarafından belirlendiğine dikkat edilmelidir. Ayrıca, ideolojiyi eşit derecede; toplumsal bilinç, toplumsal ilişkiler ve kolektif eylemin kesiştiği noktada ortaya çıkan sorunlarla ilişkilendirmiş olması unutulmamalıdır.

19. yüzyılın ortalarında ideoloji; fikirleri ve teorileri sosyal grupların çıkarlarını ifade edecek biçimde açıklamanın bir yolu olarak, siyasi alana yerleşmiştir. O andan itibaren, mevcut toplumsal ilişkileri değiştirmeyi veya sürdürmeyi amaçlayan bir toplumsal faaliyet programına dayanan, hemen hemen her toplumsal olgunun ideolojik bir renk kazandığını söylemek abartılı olmaz. Bilimsel ve siyasi tartışmalarda ideoloji terimi, toplumun değer ve kurumlarının siyasi yönelimini ifade etme aracı haline gelmiştir.

Terry Eagleton, *İdeoloji* adlı kitabında: “şimdiye kadar hiç kimsenin ideolojinin tek ve yeterli bir tanımını yapamadığını ve kendi yazdığı kitabın da bu anlamda bir istisna oluşturmayacağını” yazmıştır. (Eagleton, 2015, s.17) Eagleton bu kavrama açıklık getirmek amacıyla, ideoloji üzerine on altı tanımlama yapmıştır:

Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci; Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirlerin kümesi; Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler; Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler; Sistematik şekilde çarpıtılan iletişim; Özneye belirli bir konum sunan şey; Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri; Özdeşlik düşüncesi; Toplumsal olarak zorunlu yanılama; Söylem ve iktidar konjonktürü; Bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam; Eylem amaçlı inançlar kümesi; Dilsel ve olgusal gerçekliğin birbirine karıştırılması; Anlamsal (semiotic) kapanım; İçinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam; Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç’tir. (Eagleton, 2015, s.18)

İdeoloji kavramının tarihsel süreç içerisindeki kullanıma bakıldığında Sanayi Devrimine dayandırıldığı gözlemlenmektedir. Kökleri Ortaçağ’ın dayattığı dinsel temelli egemenliğe karşıt eleştirel fikirlere uzanan ideoloji, Sanayi Devrimine ve burjuvazinin egemen güç oluşuna koşut olarak gelişmiştir. McLellan ideoloji tarihiyle ilgili içerik

olarak, şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır: “Sanayi Devrimi’ne eşlik eden toplumsal, siyasal ve entelektüel altüst oluşların: Demokratik ülkelerin yayılmasının, kitle hareketine dayanan politikanın, dünyayı biz yapmış olduğumuza göre, bir daha yapabiliriz düşüncesinin ürünüdür.” (McLellan, 1999, s.13)

İdeoloji kavramının bilinçli olarak tanıtılması Fransız Aydınlanması düşünürlerine dayanmaktadır. Kavramın Fransız kökeninin yanı sıra Alman kökeni de vardır. Fransız kökenine bakıldığında, Francis Bacon’ın Fransa’da gelişen Aydınlanma hareketini etkilediği gözlemlenmiştir. On yedinci yüzyılın başlarında düşüncenin bilimsel temeller üzerinden ilerlemesini savunmasıyla öne çıkan Bacon; kavramı bilgi ile ilişkilendirmiştir.

Bireysel düşünceleri akla dayalı bir araştırma evreni olarak seçmiş olan De Tracy, bu evreni genelleştirerek “evrensel insan idealini” toplumu yansıtan aklın işleyişiyle açıklamayı seçmiştir. Destut de Tracy tarafından yazılan beş ciltlik “İdeoloji Unsurları” çalışmasında, ideolojinin temel işlevi, dış çevrenin etkisi altında insan zihnindeki fikirlerin oluşum mekanizmalarını incelemek ve sonra onların ideolog yetiştirilmesinde nasıl kullanması gerektiği anlatılmıştır.

Eagleton, ideoloji kavramının tarihsel süreçteki anlamının değişimini şöyle açıklamaktadır: “İdeoloji başlangıçta fikirlere ilişkin bilimsel araştırma anlamına gelmekteydi; fakat çok kısa bir süre sonra söz konusu araştırma nesnesi idareyi ele almış ve sözcük hızla fikir sistemlerinin kendisi anlamına gelmeye başlamıştır.” (Eagleton, 2015, S.95).

İdeoloji kavramını eleştirel içerikle kullanan ve ona popülerlik kazandıran Karl Marks’tır. Bu çerçevede, Marksizm, ideolojiyi, yönetici sınıfların sınıf çıkarları tarafından üretilen ve onları tüm toplumun çıkarları olarak temsil etmeye çalışan "yanlış bir bilinç" olarak anlamakla karakterize edilmiştir.

Böylece, Marksizm klasiklerinin eserlerinde ideolojinin ikili doğası sabittir: Bir yandan ideoloji yanlış bir bilinçtir, diğer yandan bilimsel ideoloji olasılığı onaylanmıştır. Burada biçimsel-mantıksal bir çelişki yoktur. Çünkü bu yargıların konuları farklıdır: İlkinde burjuva ideolojisinden, ikincisinde proleter ideolojisinden bahsedilmektedir. Marksizmin kurucuları, temeli kapitalizmin gelişme yasalarının bilimsel olarak incelenmesi olan işçi sınıfı ideolojisini yaratmışlardır. Bu düşünörlere göre yanıltıcı bir bilinç olarak ideolojinin konumunun, onu üreten toplum tarafından belirlendiğı ve aynı zamanda ideolojinin böyle bir toplumun parçası haline geldiğı belirtilmelidir. Marks ve Engels; teorilerini hiçbir zaman ideoloji olarak adlandırmamışlardır.

Daha sonra V.I. Lenin, Marksizm anlayışını bilimsellik ile devrimci ruhu birleştiren bilimsel bir ideoloji olarak pekiştirmiştir. Marksizm ‘i savunan A. Gramsci ve L. Althusser, proletaryanın devrimci ideolojisinden bilimsel bir ideoloji olarak söz etmişlerdir.

Sovyet dönemi Marksizmi'nde, bir bilinç olgusu olarak ideolojinin doğru ya da yanlış olabileceği, yani epistemolojik ilişkiler açısından değerlendirilebileceği savunulmuştur. Ayrıca, bilimsel ve bilimsel olmayan ideoloji arasındaki çatışmanın toplumsal anlamı; sınıf çıkarlarını ya da karşıtını ifade etmeleridir.

Bu bağlamda iktisatçı, siyaset bilimci ve sosyolog Joseph Schumpeter'in “Bilim ve İdeoloji” adlı makalesi ilgi çekicidir⁴. Schumpeter'in kapsamlı tartışmaları şöyle bir sonuca varmıştır:

“Bilimsel faaliyet kendi başına değer yargılarından vazgeçmeyi veya herhangi bir çıkarı koruma arzusunu göz ardı etmeyi gerektirmez. Olguları araştırmak veya bu tür araştırmalar için araçlar geliştirmek başka bir şeydir, onları herhangi bir etik veya kültürel konumdan değerlendirmek (mantık açısından) tamamen başka bir şeydir ve bu iki yön mutlaka birbiriyle çelişmez” (Schumpeter,1948, s.249).

Böylece, Schumpeter'in bakış açısından, şu veya bu ideolojinin savunucusu, bilimsel konulardan araştırma yapabilmekte ve savunmasında bilimsel kanıtlar bulabilmektedir. Aynı zamanda, çıkarların korunması yalan anlamına gelmemektedir. İdeoloji, değer yargıları üzerine kuruludur ve daha yüksek değerler hakkındaki yargılar, bilimsel araştırma kapsamının ötesine geçmektedir. (bunlar yalnızca tarihsel araştırmanın konusu olabilirler).

İdeoloji kavramını modern dönemde topluma bir kılavuz sunma biçimi olarak anlatan Örs'e göre:

İdeoloji, insanın ve toplulukların eline tutuşturulmuş yol haritasıdır. Bu harita, toplumsal ve siyasal gerçekliğin ne tür ilişkiler ve kurumlar üzerine kurulduğunu, bunların doğru mu yoksa yanlış mı olduğunu, izlenmesi gereken “en iyi yol”un ne olduğunu anlatır. Her ideolojinin insan doğası, tarih süreci ve sosyo-politik yapı üzerine söyleyecekleri vardır. Diğer bir ifadeyle, her ideolojinin bir insan doğası anlayışı, tarihi anlama ve açıklama biçimi vardır.(Örs, 2009, s.2)

⁴ Bu makale, Schumpeter'in 1948'de Amerikan Sosyoloji Derneği'ne yaptığı bir konuşmaya dayanmaktadır.

Modern dönem boyunca ideolojilerin toplumsal hayata etki alanları araştırıldığında, en köklü etkilerinden biri sınıfsal içeriğe sahip olmaları olarak ifade edilebilmektedir. Böylece ideolojinin varlık kaynağı emek sermaye çelişkisine, dolayısıyla üretim etkinliklerine ve bu sayede eleştirel düşünceyle gelişen değişim isteğine bağlanmıştır.

20. yüzyılın Avrupa felsefesinde, sosyolojisinde ve siyaset biliminde; ideolojinin temsiline yönelik birkaç ana yaklaşım gelişmiştir: Neo-Marksist, post-pozitivist, fenomenolojik, psikanalitik, sosyo-anlamsal gibi yaklaşımlar; bir yandan "ideoloji eleştirisi" geleneği gelişirken, diğer yandan siyaset ve yönetimdeki ideoloji uygulamalarını incelemeye çalışan, yöntem dizinleri oluşturulmuştur.

Adorno, Horkheimer ve Marcuse gibi teorisyenler modern toplumda insanların bireyselliklerini yok etmede “bilinç-dışı” etkenlerin egemen ideoloji tarafından kullanıldığını ifade etmişlerdir. Althusser, ideolojiyi toplumsal bütün bağlama yaparak, sınıfsal ayrımları da kapsayacak bir anlayışla ele almıştır. Marksist çalışmalar açısından Althusser, egemen ideolojinin çerçevesini genişleterek tüm sınıfsal ayrımları kapsayacak şekilde yaymıştır.

İdeolojinin liberal teorisyenler tarafından ele alınması ve bir araştırma nesnesine dönüşmesi 1950’li yıllardan sonra gündeme gelmiştir. Bu gündem 2. Dünya Savaşı sonrasında özellikle Amerika’da Nazi Hareketi, Stalinizm gibi düşüncelere karşı gelişen bir anlayışla oluşmuş, böylece ideoloji kavramı, us dışılık ve totalitaryalizm ile birlikte ele alınmıştır. Konu hakkında Heywood’un açıklaması şöyledir: “ Özellikle liberal teorisyenler, Faşist İtalya, Nazi Almanya’sı ve Stalinist Rusya’da ortaya çıkan rejimleri, tarihsel olarak yeni ve özgün baskıcı yönetim sistemleri olarak betimlemekle beraber, tartışma ve eleştiriye bastırıp, kesin itaatin beslenmesinde “resmî” ideolojilerin oynadıkları role ışık tutmuşlardır.” (Heywood, 2013 s.26-27)

Zamanla, ideoloji çağının geçmişte kaldığına yol açacak düşünceler doğmuştur. Çünkü ideolojiler sanayileşme dönemine ve bu dönemin düşünsel çekişmelerine, sınıfsal çatışmalarına ait olarak tanımlanmaya başlamıştır. Nihayetinde Marks’ın ve onu takip eden düşünürlerin kavrama popülerlik kazandırma gayretleri, kavramın kimi zaman Marksist literatüre karşı kullanılmasıyla sonuçlanmıştır.

1960’ların başında, R. Aron, D. Bell, S.M. Lipset, K. Popper gibi teorisyenlerin; bilim ve teknolojiye derin bir inançla ilişkili bilimciliğe yönelik tutumları, ideolojinin bilimsel olarak değiştirilmesi gerektiği fikrinin yayılmasına katkıda bulunmuştur. Tüm sosyal sorunları çözmek için rasyonel bir yaklaşım aranmıştır. Nesnel bilgiye sahip olan

bilim; sosyal sınıf çıkarlarının bir ifadesi ve totaliter toplumların özelliği olarak algılanan, ideolojiye karşı olmuştur. Bilimsel olarak gelişmiş bir toplumun artık ideolojik yanılsamaların egemenliğine girmeyi göze alamayacağı ileri sürülmüştür. Bununla birlikte, ideolojiden bağımsız bir toplum fikri uzun sürmemiştir. 1970'lerde ortaya çıkan demokratik ve özgürleşme hareketlerine bir tepki olarak, yeniden ideolojileştirme kavramı ortaya çıkmıştır. (J. Lodge, O. Lemberg, J. Barion)

M. Foucault ve diğer postmodernistler, Marksist ideoloji anlayışının tutarlı eleştirmenleri olmuşlardır. Foucault'ın ideoloji araştırmasıyla doğrudan ilgilenmediği, iktidar ve bilgi olgusuyla yakın temas halinde olduğu ölçüde onu ilgilendirdiği belirtilmelidir. O'na göre; bilgi üreten bilim ve üstyapının alanına giren çeşitli eleştiri biçimleri, ideolojinin deforme edilebilir doğasının anlaşılmasını sağlayan belirli hakikat merkezleri gibi hareket etmiştir. Aynı zamanda gücü elinde bulunduran, belli bir ideolojinin tercümanı olmuştur. Foucault'ya göre: "bilgi, ancak gücün içinde ve onun sayesinde gelişir" (Ryder,2013,146) Başka bir deyişle, Foucault eleştirisinde; ideolojinin aldatmaca ya da gerçek dışılık olarak bilim (hakikat) karşıtlığını ortadan kaldırmıştır. Ancak güce sahip olanlar ve buna bağlı olarak belirli bir ideoloji üretenler, kesin bilgiyi verebilmektedir. (gerçeği üretebilir)

Postyapısalcılık, bilimselin göreceliliği ile ideolojiyi bir tür yapıya, güncel siyasetin fiilen itici gücüne dönüştürmüştür. Bu bağlamda, "ulusal fikir" arkaik bir düşünce standardıdır. Sosyal gruplar, her grubun kendi ideolojik standardını geliştirmesiyle diğerlerine empoze etmeye çalışmadığı bir sosyal etkileşimler ağı örülmüştür. Post modernizmde ideolojilerin çoğulculuğu, siyasi sorunlara birleşik bir yaklaşımın merkezi haline gelecek tek bir evrensel ideoloji yaratmanın küresel yokluğunu ve imkânsızlığını savunmuştur. Devletin amacı, sosyal grupların çıkarlarını dengelemek ve tek bir ideolojinin peşinden gitmeden, siyaseti tartışmasız ideolojik mesajlar üzerine inşa etmektir. Postmodern toplumun ideolojik menüsü çeşitlidir. Aslında, geleneksel muhafazakârlık ve liberalizm ideolojileri düzeyinde, çok katmanlı değişken, kısa zaman aralıklarında kolayca pozisyon değiştiren, politik yönergeler biçimindedir.

Sonuçta Markisist yaklaşımlar ideolojinin toplumsal bağlamına dikkat çeken çalışmalar yaparlarken, neoliberal yaklaşımlar, toplumsal yaşamda ideolojinin rolünü kaygan bir zeminde melezleştirmiştir.

Mustafa Okan'ın ideoloji tarihine bakış açısı araştırıldığında, öncelikle Aydınlanma düşüncesine rastlanmaktadır. Okan, ideolojiler tarihi içinde, usa dayalı düşünme biçiminin gelişimine katkısı açısından Aydınlanma düşüncesinin dönüştürücü

yanını her fırsatta vurgulamıştır. Okan: “Modernlik tasarısının bir parçası olarak ve Marksçılığı da bir sonucu olarak gördüğüm Aydınlanma geleneğine sıkı sıkıya bağlıyım.” demektedir. (Okan, 2013, s.343) Bu cümle ile Okan, hayatı akla dayalı açıklama girişimlerinin marksizmin gelişiminde önemli bir dönüm noktası olduğunu kaynak göstermiştir.

Okan’ın, ideoloji kavramını Aydınlanma düşüncesinin ana karakteristiğinde görüldüğü gibi ilerici içerikle kullanması, sanat ürününü oluşturan ve bu sayede topluma etki edebilecek bilince denk düşmektedir. Öte yandan kavramın tarihsel bir birikimi olup, Okan bu birikimi göz önünde bulundurmaktadır.

Marksist literatürde ideoloji kavramının çağa egemen olan burjuva ideolojisi olarak ele alınması, bu nedenle negatif içerikte kullanılmasına koşut olarak Okan ideoloji eleştirilerini egemen ideoloji üzerinden yapmıştır. Örneğin Okan, G. Atılğan’dan örnek vererek: “Gerçek ilişkileri tepetaklak gösteren görünüm şekli, ideolojinin temelini oluşturur.” demektedir. (Okan, 2012, s.418). Fakat Okan sadece egemen ideolojiyi eleştirmekle kalmaz, onu değiştirmekle de ilgilidir. Burada ideolojinin iki yönü söz konusudur: ilk yön maddi üretim ilişkilerinin üst yapı denilen fikirler ve inançlar dünyasını belirlemesidir. İkinci yön (fikirler dünyasında gerçekleşen) sanatçının bilinç ve gerçeklik arasında kurduğu bağ olanaklarıyla alternatif bir dünya önerisi oluşturmastır. Çünkü Marksizm diğer üst yapılardan farklı olarak sanata özerk bir alan açmaktadır. Ama bu alan sınıfsal belirleyicilerden yalıtılmış değildir. Okan ideolojiler tarihi içinde ezilenlerin tarihine bütünsel bakmayı mümkün kılan bakış açısına sahiptir. Okan’ın bakış açısında sanatçı öznenin düşünme biçimi ve değiştirici gücü önem taşımaktadır. Konu hakkında Okan şunları söylemektedir:

Sanattan ve elbette gerçekçilikten anladığım, hayatı ve onu yönlendiren yapısal ilişkileri anlamaya çalışmaktır. Sanat ürünü ve sanatın bilgisi dediğimiz şey bu algı ve anlama sürecinin ürünüdür. Ama bu bilgi edilgen değildir, sanat ürününü oluşturan eylemin içinde dünyayı değiştirmek yönünde bir etkiyle davranır; başka bir deyişle, kendini bağlı bulunduğu bütünle birlikte dönüştürür. (Okan, 2012, s.417-418)

Okan, Aydınlanma düşünürlerinin umduğu gibi fikirlerin usa dayalı açıklanmasının toplumda genelleşerek adalet ve özgürlük yaratacağı beklentisine, bir başka beklenti eklemektedir. Bu beklenti temelde eylemliliğin dünyayı değiştirmek yönünde hareketidir. Çünkü Okan’a göre: “Hayata sanat dışındaki yollarla müdahale

etmeden sanatın etki sorunlarına çare bulunamaz.”(Okan, 2013, s.319) Nitekim Okan yaşanan hayata dair bireyin nasıl reaksiyon verdiğini, tarihsel bağlamın bireydeki yansımalarının nasıl olduğunu, bilincin eyleme dönüş olanaklarına işaret ederek açıklamaktadır. Bu bakımdan Okan için Lenin’in ideolojiye getirdiği olumlu bakış açısı önemlidir.

Mustafa Okan’ın kaynakçalarında yer alan Frankfurt Ekolü düşünürleri, sanatçının çağdaş marksist düşünce alanına dair ilgisini gösterir. Bu okumalar arasında Frankfurt Ekolü teorisyenlerinin bilinç dışına yaptığı vurgunun, Okan’a yansımaları ifade etmek önemlidir. Örneğin Okan “Gerçekçilik Kültürü İçin Notlar” metninde John Berger’in G. Adlı romanında yer alan Büyük Amaxosa Yanılsaması bölümüne dair şunları söylemektedir: “Bireysel körlükle toplumsal körlük arasındaki ilişkiyi gösterirken kitlesel olarak rüya alemi içinde olmayı anlatır. Toplum rüya gören koca bir gövde olduğunda bilgi ile bilgi olmayan arasındaki fark silikleşir. Dış görünüşle örtüşen gerçeklik bilgisi, bir iktidar aracı olarak kurumsallaşır.”(Okan, 2012, s.356) Okan, bilinç dışı alanı vurgulamakla birlikte bilincin sorumluluğunu her fırsatta dile getirerek, eleştirel bakışın öneme işaret etmiştir. Bilincin önemine dair Okan: “Hayata katılmakla gerçekliğin bilgisine ulaşmak arasındaki bağın farkına varılmışsa, amatörülüğün ne denli ağır bir maliyeti olacağı, safça kabullenişin apaçık bir boyun eğişe denk düşeceği görülür.” demektedir.(Okan, 2005, s.14)

Okan, özellikle liberal teorisyenlerin bakış açısına, (örneğin Stalinist Rusya’nın eleştirisine) alternatif bir bakış açısı sunmaktadır. Bu bağlamda Okan’ın Sovyet toplumunun 1950’li yıllarına dair söyledikleri belirtilmelidir:

Yeni bir hayat ve yeni bir sanat ilişkilendirmesi hemen hemen 1950’lere dek parlak sonuçlar vererek sürmüştür. İkinci Dünya Savaşı, yani emperyalizmin Alman faşizmi eliyle başlattığı saldırının içeride yarattığı basınç unutulmamalıdır. Derin bir sömürü kültürü içinde biçimlenmiş bir toplumun yerleşik değerlerinden getirdiği karşı devrimci direncin de ne denli güçlü olduğu unutulmamalıdır.(Okan, 2013, s.323)

Neoliberal döneme gelindiğinde, Okan küreselin yerele yansımaları 1980 darbesiyle birlikte incelemiştir. Okan: “Türkiye, ulusötesi sermayenin, daha tarihsel bir deyişle, emperyalizmin küresel düzeydeki operasyonuna 12 Eylül 1980’de gerçekleştirilen darbe ile karakterize olan kusursuz bir faşizmle katıldı. Geçen sürenin toplumsal yaşamın biçimlenişi açısından yarattığı sonuçlar izlenecek olursa, faşizmin

sınıfsal karakteri de açığa çıkar.” demektedir. (Okan, 2013, s.292) Bu önemli açıklamayla Okan, neoliberalizmin omurgasını oluşturan ulus ötesi sermayeyi, faşizmin sınıfsal karakteri olarak belirlemiştir. Okan’a göre, Türkiye darbe sürecine, bütün bu sürecin önüne geçebilecek toplumsal dinamiklerin baskı görmesi ve tarihsel arka planda yer alan modernleşmenin henüz olgunlaşmaması nedeniyle güçlü bir ortak akıl olmadan girer. Böylece 1980 darbesi kültürel alanda kaos ve yıkım yaratarak, ortak akla dayalı muhalif kültüre ket vurur. Ancak muhalif kültürün toparlanması ve dahası eleştiri sunmasını engellemede Neoliberal politikalar faşizme benzer yöntemlerle sessizlik kültürü yaratmakta ustalıklı davranmıştır. Böyle bir ortamda, farklılık ve çoğulculuk (kadın sorunu, kimlik sorunu, çevre sorunu vb.) politikalarında neoliberalizmin belirleyici olduğunu bilen Okan, toplumsal bağlamın egemen ideoloji tarafından belirlenmesine karşı çıkmaktadır. Bu bağlamda Okan’ın temel eleştirisi şöyledir:

Toplumsal varlığını sınıf kimliği üzerinden açıklamak bugün geçersiz bir yaklaşım, çağını doldurmuş bir anlayış sayılmaktadır bazılarınca. Onun yerini yeni kimlik kavrayışları kaplamıştır. Üstelik dolaysız şekilde, egemenlik kültürü eliyle gerçekleştirilen bu varoluş tarifi, muhalif kültürün bir ögesiymiş gibi kullanımda tutulmaktadır. Tersine bu sorunların en verimli şekilde tartışılabilceği bağlamın kapitalizm karşıtlığı olarak kurumsallaşması gerektiğini söylemeye çalışıyorum. (Okan, 2013, s.337-338)

İdeolojik sistemler, toplumsal bilincin hemen hemen tüm nişlerini doldurur, toplumsal yaşamın her bir öznesine ulaşır, eylemleri motive eder, bir kişinin yaşamı boyunca değer yönelimleri oluşturur. Böylece, modern toplumda gerçekleşen ideoloji, hala insan düşüncelerini belirli eylemlere odaklayabilmektedir. Ek olarak, ideoloji, bir kişinin faaliyetleri için "istikrarlı" yönelim noktaları bulmasına yardımcı olan, yaşamın özel bir yansıma biçimi olarak hareket edebilmektedir. Son olarak, bireylerin ve buna bağlı olarak sosyal tabakaların hitap edebileceği, iletişim süreçlerini basitleştiren ve uyumlu hale getiren bir dizi hedef ve değer geliştiren ideolojidir.

2.1.1.1. Mustafa Okan’ın Marksizme Yaklaşımı

Mustafa Okan, Marks’ın eserlerini tarihsel bir gelişim seyrinde ele almıştır. Bu seyri incelediğimizde Marks eserlerinin araştırma konuları ve üretim tarihleri değişiklik göstermektedir. Bu üretim tarihleri değişiklik gösteren eserler için Okan egemen ideolojinin etkisini unutmadan, sanatta üretim ve tüketim ilişkisi kurmakta, beri yandan

da sanatçının “başka bir insan olma” içeriğine kavuşmada bilinç ve dilini nasıl kullanabileceğini araştırmaktadır.

Okan, “Üretim Biçimi Olarak Sanat Kuramı Bağlamında Sanat Ürününün Bilgi Biçimi Olarak İncelenmesi” adlı Sanatta Yeterlik tezinde üretim ve bilginin gerçeklik ile olan ilişkisini şöyle değerlendirmiştir: “İnsan üreterek yaşar. Üretim gerçekliğin bilgisine dayanır, gerçekliğin bilgisi olmadan üretim olmaz. Başka bir deyişle insan bilgi üreterek yaşar. İnsanın tarihinden söz etmek, onun zaman içinde değişen/gelişen gerçeklik bilgisinden söz etmektir.” (1996, Okan, s.5) Burada Okan’ın anahtar sözcüğü yaşamın sürmesi ekseninde değişen gerçekliğin bilgisini belirleyen üretimdir. Üretim, Marks ile beraber (fikirler maddi pratiklerin üretimi olarak ele alındığı için) bilinç zihin-madde ikiliği düşüncesinden sıyrılır. Marks zihin madde ikiliği düşüncesinden sıyrılmayı şöyle açıklamaktadır:

Fikirlerin, tasarımların, bilincin üretimi, öncelikle insanların maddi etkinliği ve maddi ilişkileriyle, gerçek yaşamın diliyle iç içedir. Kavrayış, düşünme, insanlar arasındaki zihni ilişki, bu aşamada onların maddi davranışlarının doğrudan çıktısıdır. (Marks’tan Akt: McLellan,1999, s.25)

Okan bilincin maddi pratiğe bağlanması hakkında ekonomik üretim alanına işaret eder ve diğer üretim alanlarındaki belirleyiciliğini, dolayısıyla ideolojinin ekonomiden ayıramayacağını vurgulamaktadır. Ancak, ideolojik üretim alanının belirleyiciliği de mümkündür. Bilgi üretiminde yer alan sanat, felsefe, din vb. ideolojik düzeyler gerçekliğin bilgisini belirlemede etkili olabilmektedir. Bu en temelde sınıf savaşımlarıyla ilgilidir ve emekçi sınıfının egemen ideolojiye karşı geliştirdiği ideolojiye işaret etmektedir. Okan’ın üretimi sağlayan toplumsal etkinlik düzeyleri için açıklaması aşağıda yer almaktadır:

Yaşam kendisini oluşturan şeylerin karşılıklı ilişkisi içinde bir üretimler alanı, yaşam sürekliliği de “yeniden üretim”le tanımlanan bir süreç olarak görüldüğünde bilginin yaşam içindeki yeri bütünlüklü olarak görülebilir. Yaşam bir üretimler alanıdır, ancak her üretim bu alan üzerinde aynı ağırlıkta ve etkide değildir. Üretim etkinlikleri türlerine göre bölümlendirilebileceği gibi yaşam üzerindeki ağırlıklarına göre de bölümlendirilebilir. (Okan, 1996, s.10)

Okan, toplumsal etkinlik düzeylerini bölümleyerek ekonomik düzeye işaret etmiştir: “ekonomik düzey, genel olarak, aralarındaki ilişkinin “itici gücü”dür.” (Okan,

1996, s.10) Bu bağlamda Okan'ın, Engels'ten alıntılardığı ekonomik düzeyi içeren cümlesi şöyledir: “Bunların arasında ekonomik akış, en sağlamı, en eskisi, en kesinidir.” (Engels'ten Aktaran Okan, 1996, s.11) Okan'ın ekonomik düzeyi değerlendirdiği metninde şunlar yazmaktadır:

Marks, İngiliz Kilisesi'nin 39 kuralından 38'ine yapılan saldırıyı, gelirinin 1/39'una yapılan saldırıdan daha kolay bağışlanacağını söylemiş ve eklemişti: Tanrıtanımazlık, mevcut mülkiyet ilişkilerinin eleştirisiyle karşılaştırılırsa “küçük günah”dır. Bu öğretici çözümlemenin işaret ettiği gibi, sermaye düzeni, kendi varlığının meşruluğuna zarar vermemek koşuluyla son derece özgürlükçüdür! (Okan, 2013, s.322)

Şu halde sermaye düzeninin devam etmesi, toplumsal etkinlik düzeyleri üzerinde belirleyici olmaktadır. Ekonomik yabancılaşmanın hem ideolojik alanda hem de yaşam boyutunda var oluşu söz konusudur. Konu hakkında Özbek'in açıklaması şöyledir: “Marks, bir toplumsal biçimlenmenin düşünsel görünümünü ele alırken oldukça belirgin, karakteristik bir yöneme sahiptir. O'na göre ideler, sanat, hukuk, din vb. bir başka ve kuşatıcı anlatımıyla ideoloji, sürekli bir şekilde ekonomik kategorilerle birlikte ele alınmalıdır.” (Özbek, 1993, s.96) Bu nedenle ancak ekonomik yabancılaşmanın aşılmasıyla ideolojik alanda ve gerçek yaşamda yabancılaşma aşılabilmektedir. Okan'ın dini eleştirmenin özel mülkiyeti eleştirmekten daha kolay olduğunu yukarıda yer alan alıntıda ifade ettiğini görmekteyiz. Çünkü Okan'a göre gerçeklik: Emek sürecinin, dolayısıyla üretimin bilgisidir. Burada karşımıza çıkan “üretim” başlığı, iş bölümü ve onun çıkarlarla şekillendirdiği özel mülkiyet ile devlet içinde şekillenen sınıf mücadelesinin hayatın bilgisi olarak yaşanmasıdır. Bu yaşantıya dair Okan eleştirisi: “özel mülkün suç olduğunu düşünüyorum ve mülksüzlerin bu suçu bir gün kendilerine de nasip olacak bir ödül gibi algılamalarına neden olan mekanizmayı teşhir etmek istiyorum.” şeklindedir. (Okan, 2013, s.329)

İdeoloji, Marksist literatürde egemen ideoloji anlamıyla eleştirel içerik taşımaktadır. Okan'ın ideolojiye eleştirel içerikle yaklaşımına tarihsel dönem örneği olarak 80'li yıllar kaynak gösterilebilir. Bu yıllar için Okan'ın egemen ideolojiye eleştirisi şöyledir: “ideolojinin hayatın işleyişini belirleyen süreçlerin algılanmasını engelleyecek şekilde görünmez hale getirdiği bugünden yakın tarihe bakıldığında, seksenli yılları, zihinsel üretimin tüm alanlarında tartışmak gerekecektir.” (Okan, 2000,s.46) İdeolojiye dair eleştirel yaklaşımın içeriğini detaylandıran Kula: “Marks ve Engels'in katkılarıyla,

köken anlamından uzaklaştırılarak, “aklı bulandıran önyargılar”, bilinci etkileyen ve yönlendiren dış etkiler ve “bu bilinci bağımlılaştıran etmenler” olarak olumsuz anlamda kullanmıştır.” demektedir.(Kula, 2013, s.27) Okan ve Kula alıntılarında gözlemlendiği gibi üretim etkinlikleri içinde yer alan ideolojik düzeyin, toplumsal yapıyı yanlış kavrayışlarla biçimlemesine dair güçlü bir vurgu vardır. Bu biçimlemenin oluşumunu değerlendiren McLellan’ın ideolojiye getirdiği açıklama şu şekildedir: “Marks, Hegel eleştirilerinde de görülebileceği gibi “İlkin aslında tam tersine olması gerekirken, fikirlerden maddi gerçekliğe doğru bir hareket söz konusudur; ikincisi bu çarpıtılmış süreç doğal olarak nesnelerin doğasını karartmaktadır.” (McLellan, 1999, s.23) Fikirlerden maddi gerçekliğe doğru gelen karartma diyebileceğimiz düşünsel harekete karşı Okan, çoğu yerde hayatın çok yönlü irdelenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Örneğin Okan yaşamın sürmesinde belirleyici olanı üretim olarak adlandırmış ve üretimin önemini şöyle tanımlamıştır:

İnsanın dünyayla ilişkisi değişik kavramlar bağlamında ele alınsa da söz konusu ilişkiyi tek bir yerde toplamak olanaklıdır. Buna göre, belirleyici olan yaşamın sürmesidir. (...) Olanaklar ve olasılıklar üreticisi olarak insan, üretimini/yaşamını sürdürmeyi, üretim ilişkisi içine girdiği dünyanın bütünsel bilgisine sahip olmakla gerçekleştirebilir.” (Okan, 1996, s.3-4)

Okan’ın işaret ettiği ‘dünyanın bütünsel bilgisi’, üretimin belirlediği bilgi biçimlerinin tarihsel ve toplumsal olarak ele alınmasıyla oluşan materyalist tarih anlayışı olmaktadır. Benzer olarak ideolojik düzeyi değerlendiren Marks’ın din ve siyasete yönelik düşüncelerine dair McLellan: “Bu çarpık kavrayışlar, böyle ödünleyici yanılsamalar üretecek biçimde kötü kurulmuş bu dünyadan temel alırlar. Öyleyse, ikinci adım, yanlış kavrayışları doğuran bu toplumsal dünyayı sorgulamaktır. Bu sorgulamanın sonucu, Marks’ın “materyalist tarih anlayışı” dediği şeydir.”demektedir. (McLellan, 1999, s.24)

Okan’ın çalışmaları, toplumsal etkinlik düzeyleri içinde yer alan ideolojik düzeyi irdelemeye yöneliktir. Çünkü bu düzeyde din, hukuk, siyaset ve felsefe vb. yanı sıra Okan’ın üretim alanı olan sanat yer almaktadır. İdeolojik düzey üzerine Okan’ın işaret ettiği iki önemli başlık vardır; bunlar dil ve bilinçtir. Okan, dil ve bilinç üzerine kurulu olan egemen ideoloji etkilerini sorgulamıştır. Okan’a göre: “Egemen ideoloji kendi ağırlığını korumak böylelikle de karşıtlarının tarihsel açıdan imkansız oldukları duygusuna kusursuz bir bütünlük içinde duyurmak ister.” (Okan, 2006, S.16.) Okan, bu

nedenle örneğin kültür alanındaki yabancılaşmayı değerlendirdiğinde, bu alanda dilin nasıl değiştiği ortaya çıkmaktadır. Okan dildeki değişim üzerine aşağıdaki saptamayı yapmıştır:

Asıl önemlisi, egemen kültür geleneksel muhalefetin çoğu argümanını kendi içine çekmiş, orada içeriğini bozmuş ve yeni bir durumun olduğu izlenimi yaratmıştır. Örneğin, demokrasi tartışmaları sınıfsal bağlamından koparılarak neredeyse ahlaki bir sorun düzeyine indirgenmiştir; devrimcilik kavramı siyasi liberalizme yapııştırılırken kamuculuk gericiliği tarif etmek için kullanılmıştır. (Okan, 2013, s.337)

Okan'ın dildeki değişime dair başka bir metninde: “Örneğin ekonomi tartışılırken akademik ortamlarda bile emperyalizm, sömürü, sınıf gibi kavramların artık bilim dünyasında yeri olmadığını söyleyen türde bir yaklaşım..” dan bahsetmektedir.(Okan, 2013, s.318) Şu halde Okan'ın dil üzerine eleştirisini daha kapsamlı sorgulamak gerekmektedir.

Egemen ideoloji değerlerinin sürdürüldüğü 1980'den sonra Okan'ın dikkat çektiği gibi sınıfsal eşitsizliğin dil üzerinden devam etmesi ve saklananın “kavram çarpıtılmasıyla” süregelmesi söz konusudur. Nitekim Okan'a göre: “Çünkü insanlar arasında tarihsel olarak belirlenmiş sınıfsal ayrım, halen kendini yeniden üretme yeteneğini güçlü bir biçimde korumakta, gerçekliğin dil düzeyinde dile getirilişi bu ayrım içinde biçimlenmektedir.”(Okan, 2012 s.311)

Okan'ın yukarıda yer alan cümlede belirttiği dil düzeyindeki sınıfsal ayrım yakın dönem tarihine özgü değildir. Engels ve Marks'ın Alman ideolojisinde değindikleri dil ve bilinç toplumsal içerikler taşımaktadırlar. Bilinç ile dil ilişkisi, günlük yaşamın yeniden üretiminde yer alan toplumsallığın göstergesidir. Bu ilişkide bilincin maddesi dildir ve elbette sınıfsal nitelik göstermektedir. Dil aynı zamanda sanatçının var oluş alanı olmaktadır. Zira insanların tarihsel eylemleri, ilkin maddi yaşam üretiminde, ikinci olarak gereksinimlerin yeni gereksinimlere yol açmasında ve üçüncü olarak günlük yaşamın yeniden üretiminin sürekliliğindedir. Üçüncü tarihsel eylem olan günlük yaşamın yeniden üretimi için Kula'nın açıklaması şöyledir: “İnsanın özünde barındırdığı “başka insan olma”, sanatçı/ yazıncı olmayı da kapsar. Bir tür varlığı olan insanın özneleşmesi ve tikelleşmesi asıl olarak başkalaşma ve çeşitlenme yeterliliği ve istenciyle bağlıdır.” (Kula, 2013, s.37) Egemen dilin dışına çıkabilme, tikelleşme ve özneleşme üzerine Okan'ın görüşü aşağıda yer almaktadır:

Sanat ürününün izleyici ile kurduğu ilişki de, karşılıklı beklentilerin bir tür kimyasal tepkimeye girmesi gibidir. Ne var ki, sanatçı bu kimyasal tepkimeyi kimi koşullara bağlar. Örneğin betimlemenin dar bir görünüş alanına sıkıştırılması yerine başka bir görme düşüncesi öngörür. Buna, bir dili başka bir dil ile kuşatmak, anlamı başka bir görünüş olanağı ile yerinden sökmek, gerçekliği görünüşe indirgemek değil, dışa dönük varlığının sınırlarından kurtarmak gibi bir dizi açıklama getirebilir. Ortada düpedüz bir sıyrılma çabası vardır, ancak, gerçeklikten uzaklaşmak için değil, ona başka bir biçimde nüfuz etmek içindir bu çaba.”(Okan, 2010, s1-2)

Nitekim Okan, egemen ideolojinin içeriğine hapsolmamak amacıyla dilini sınıfsal karşıtlarına göre geliştirmemeye ve kendi sınıfsal gerçekliği içinden öneriler üretmeye çalışmıştır. Bu kapsamda örneğin ideoloji gibi 1980 sonrası literatürden adeta atılmaya çalışılmış bir kavramı özellikle gündeme getirmiştir.

Fakat 1980 sonrası sınıf çatışmasının oluşturduğu tarihsel sahne yerini alt grupların incelenmesini müjdeleyen post-kolonyal döneme bırakmıştır. Okan’ın dönem hakkındaki düşünceleri öteki kavramı üzerinden gözlemlenebilmektedir: “ (...) bilinen toplumsal ayrışmalar ve onlara dayalı çatışma kültürü sahneden çekilmiş, onun yerini her yerde bulunabilecek bir “öteki” almıştır. Açıkça söylenmese de birazcık merhamet istenmektedir öteki için.” (Okan, 2005, s.19) Bu yıllarda, egemen ideolojinin bir kültür malzemesi olarak konumlandırmaya çalıştığı muhalifler, kendi konumlarını, dünyayı algılama biçimlerini, egemen dile karşı tanımlamaya çalıştıkça egemen ideolojiye bağlanma ve içerik olma tehlikesiyle yaşamışlardır. Okan değişimin farkındadır ve belki de bu nedenle: “Ben dilimi sınıfsal karşıtlarımla eleştirel bir diyaloga girmek üzere harekete geçirmiyorum; kendi toplumsal varlığımı esas alıyorum. Karşıtlarımın egemenlik ilişkileri içinde biçimlendikleri algılama düzeneğini dağıtmayı olanaklı kılacak bir dile veriyorum dikkatimi” demektedir. (Okan, 2012, s.312)

Mustafa Okan, egemen ideolojinin çerçevesi olan ve toplumu kuşatan dili hem eleştirmiş, hem de çözüm yollarına işaret etmiştir. Bu nedenle özellikle 1980’li yıllardan başlayan toplumsal değişime atıf yaparak şu cümleyi söylemiştir: “Geriye dönüp bakıldığında, kendi insanına kendi evinde sürgün hayatı yaşatan bir iktidar geleneğinin nasıl biçimlendiğini gösteren izleri bulmak zor olmaz.” (Okan, 2000, S.50) Okan’ın kendi evinde sürgün yaşamak tanımlamasına daha yakından inceldiğimizde karşımıza mülk sözcüğü çıkmaktadır. Mülk sözcüğünün anlamını irdeleyen Okan, sözcüğü “üreten ve yöneten” arasındaki uçurumla anlatmıştır: “Mülk sözcüğünün mülksüzler için sahip olduğu içerik, yaşantıyla karakterize olmaz mı?”(Okan,2013, s.311) Benzer olarak

Marks: “ev”den bahsederken “işçi için yabancı bir yerleşimdir, her an elinden alınabilir, kirasını ödemezse kapı dışarı edilebileceği bir yerdir.” demektedir. (Marks’tan aktaran Ollman, 2015, s.238) Dildeki anlam karşılıklarının değişkenliğini Okan’ın yorumuyla aktarırsak:

“Sözcüklere dönüşmüş insan sesleri olarak dilin ve onların bir başka ortamda görünür hale gelmesi olarak yazının en genel anlamıyla bir tür uzlaşmaya denk düştüğünü söylemek yanlış olmaz sanırım. Ne var ki, insanlar arasında dil ve yazı ile kurulan bağlantının kusursuz bir uzlaşma içinde gerçekleştiğini söylemek, hiç değilse bugün için, olanaksızdır.” (Okan, 2013, s.311)

Okan, mülk sözcüğünde olduğu gibi anlamın üreten ve yöneten açısından değiştiğini açık ederek bu olanaksızlığı ifade etmiştir. Konu hakkında daha geniş perspektiften bakıldığında, 1980’lerden sonra gerçekliğin gizlenmesi, kavramların eleştirel içeriğinden kurtulmakla koşut gitmektedir. Artık kavramlar tarihsel birikimlerinden sıyrılmış, iktidarların meşruluk araçları haline bürünmüştür. Bu çarpıtma ve eleştirel içerikten uzaklaşma kapsamında ideoloji kavramını vurgulayan Okan, kavramın tarihsel olarak içerik değişimine dair şu açıklamayı yapmaktadır: “yakın tarihte, bir bilinç biçimine “ideolojik” sıfatı yakıştırırken ideolojiyi karalayıcı bir belirtmeye dönüştürmenin ne anlama geldiğini kavrayamayacak masumların sayısal ağırlığı yadsınamaz. Buna bir de ideoloji kavramının itibarını düşürmek yolundaki güncel teorik çabalar da eklendiğinde çember tamamlanmaktadır.” (Okan, 2000, s.46)

Böyle geniş kapsamlı bir probleme karşı, kendi üretim alanı olan sanat için Okan’ın çözümü:

Sanatın geliştirdiği dillerden bazıları kültürel coğrafya üzerinde oldukça geniş egemenlik alanlarına sahiptir. Onların dile getirme ve anlam üretme olanakları, toplumsal düzeyde yaygın bir ortak benimsemeye dayalı olarak kullanılır. Bu nedenle de kullanım üstünlüğüne sahiptirler. Ancak, zaman zaman bu dil alanlarının anlam üretme tarzlarından kaynaklanan toplumsal iktidara karşı gelişen tavırlar, kültürel coğrafyanın kalıcı egemenlik alanlarına bölünemeyeceğini gösterir. Bu üstünlüğe yönelik tutumlar, gerçekliğin algılanma ve dönüştürülme olanaklarını reddetmek ya da çarpıtmak amacını taşımaz; tersine, gerçekliğin bireysel ve toplumsal zihinde ayrımsanmasını sağlayacak başka bir planın ayrılantılandırılmasını hedefler. Bu plan, egemen dildeki anlamın kurulma ve dile getirilme düzeneklerine hem etkide bulunacak hem de onların dışına çıkacak bir düşünme tarzının yürürlüğe konulmasını içerir.(Okan, 2000, s.57)

Yukarıda bahsedilen egemen anlayışa refleks gösterme ve etkide bulunma için anahtar bilinçtir. Okan bilinç için şu tanımına başvurmaktadır: “Bilinç, insanın nesnel dünyayı ve kendi kişisel varlığını anlamasına aktif olarak katılan zihinsel süreçlerin toplamıdır.”(Rosenthal-Yudin’den akt. Okan, 1996, s.7) Okan’ın bilinci özellikle irdelemesi, insanın hayatı algılama ve bilme sürecine işaret etme amaçlıdır. Marks insan etkinliğini ele alırken şunları söylemiştir: “Bilinçli bir varlık olarak insan, ne yaptığının farkındadır ve seçebilme plan yapabilme yetisine sahiptir. Ayrıca, kendini gerçekleştirmek için gerekli beceri ve bilgiye sahip olmak için çeşitli hazırlıklar da yapabilir.” (Marks’tan Akt. Ollman, 2015, s.244) Fakat kapitalizmde bilinç artık yaşamak için bir araç olmaktadır. Marks örneğin: “bütün insani niteliklerinden arındırılmış insan varoluşunun, benzer şekilde bütün insani niteliklerden arındırılmış çalışmanın amacı haline..” geldiğini belirtmiştir. (Marks’tan aktaran Ollman, 2015. S.244) Böyle bir çarpıtmanın açığa çıkabilmesi için Okan şunları ifade etmektedir: “Gerçek olanla olmayanı ayırt edebilmenin yaşamsal önemi dikkate alındığında, insanın üretici etkinliklerini hayat üzerindeki etkileri bakımından değerlendirmek kaçınılmaz bir zorunluluk olarak ortaya çıkar.” (Okan, 2005, S.13) Bu önemli noktada Okan, bilinci bir araç olarak kullanmaktan kurtarma amacıyla sanatın bilgi üretim biçimi olduğunu ifade ederek aynı zamanda onun tarihselliğine işaret etmiş olur. Konu hakkında sanatta yeterlik tezinde insanın tarih yapıcı rolünü vurgulayan Okan şöyle demektedir:

Toplumsal istenç, kimi olasılıklara kalıcılık kazandırırken kimilerini de ortadan kaldırır ya da etkisizleştirir. Yaşama tek toplumsal istenç egemen olsa da bu onun tek istenç biçimi olduğunu göstermez; buna göre, diğer olasılıklar daha az etkili toplumsal grupların istencinde yaşarlar. Yaşama egemen olan toplumsal eğilimin diğer alt-eğilimlerle ilişkisi yaşamın sürmesini sağlayan “çatışma” ortaya çıkarır. Olanaklar ve olasılıkların farklı toplumsal güçler eliyle yürütülen çatışması yaşamı bütünsel olarak örgütler.” (Okan, 1996, s.2)

Okan’ın hayatı bütünsel ele alışı şu cümlelerde belirtilmiştir: “Bütünsellik vurgusu kusursuz bir örnekliği işaret etmez; daha çok, egemenlik sorunsalına dayalı bir karşılıklı ilişkiyi tanımlar. Gündelik hayatın canlılık belirtisi olan bu çatışmalı ilişkide, bir değerler sisteminin diğerini tümüyle yok etmesinden değil onu denetleyebilmesinden söz etmek gerekir.” (Okan, 2002, s.10) Okan’a benzer olarak McLellan’ın ifadesiyle Marks’ın bakış açısı şöyledir: “toplumsal ve siyasal düşüncelerdeki değişimleri, tarihsel

insan varlıklarının üretici emeklerini örgütlenmelerinin değişik biçimlerinin neden olduğu toplumsal bölünmelerle açıklamaya çalışır.” (McLellan, 1999, S.19)

Temel dinamiğini tarihten alan bilinç için Okan şunları söylemektedir: “Olgular tarihsel özgüllükleri içinde ele alındığında, hayatın işleyişi içindeki bireysel konumlanmayı bireyin tarih içindeki rolü bağlamına taşıyacak ayırım yerine ulaşır. Tarihin etkin öznesi oluş, bu yönüyle, bir farkında oluş bilincidir.” (Okan, 2004, s.40) Ancak burjuva ideolojisinin bilinci, tarihin donduğu, emeğin yabancılaştığı ve insanın kendi türüne yabancılaştığı sahte bilinçtir. Egemen ideolojinin dışında düşünme olanağına işaret eden Okan şu açıklamayı yapmıştır: “İnsanın toplumsal ilişkiler içinde kendini gerçekleştirme isteği, kendi tarihsel anının talepleriyle geride kalan zamanın birikimlerini çatıştırabildiği ölçüde tarihseldir. Öyleyse, insanın tarihsellik içinde biçimlenmesinde, tek başına dışsal bir iradede değil bir o kadar da bilinçli eylemden söz etmek gerekir.” (Okan, 2010, s.1) Bilinçli eylem, aynı zamanda Okan’ın sanat üretim sürecine işaret etmiş olur. Böylece, bir sanatçı olarak Okan’ın, Alman İdeolojisinde bahsedilen “gerçek insan/somut insan” idealinin sanat üretiminin oluşum sürecine dair düşüncelerine yansıdığı söylenebilir.

Alman İdeolojisinde konu edilen yanılsama ve gerçekliğin çarpıtılması Okan’ın sorun edindiği başka bir mesele olarak sanat üretimi aşamasındaki düşünüş biçiminde etkindir. Çünkü Okan, bir bilgi biçimi olarak tanımladığı gerçeklik sorununu sanatın sorunlarından biri olarak görmüş, metnlerinin çoğunda gerçekliği algılama problemine toplumsal hayat işleyişiyle yanıt vermiştir. Toplumsal hayata yön verenlere dair ilgisinin nedeni egemen ideolojinin etki sınırları üzerine düşünmesidir. Okan’a göre toplumsal yaşamda: “Bireylerin kendilerini neyle özdeş saydıklarına bakıldığında iktidarın meşruluğunu onaylayan yalın bir görüntü çıkar ortaya.”(Okan, 2000, s.48) Konuyu detaylandıran Okan: “Türkiye toplumu açısından sahip olduğu istikrarlı süreklilik, cezayı verenle cezayı çeken arasındaki ilişkiyi, hayatın sürekli istikrarsızlıkla denetlenmesi olgusuna bağlar. İstikrar hakların kötüye kullanılmasıyla bozulmuştur; cezanın amacı haddini bildirmektir.” demektedir. (Okan, 2002, S.8-9) Hakların kötüye kullanılmasına dair Okan, çarpıtmanın toplumun çoğunda karşılık bulduğuna dikkat çeker. Okan’ın kullandığı anlamda çarpıtma kelimesi toplumsal yapının kendi gerçekliğini üretmesinin ve yaygınlaştırmasının araçlarından biridir. Böylece ideolojinin toplumsal yaşam ürünü veya çıktısı olduğu ifade edilebilir. İdeolojiyi bu bağlamda ele McLellan’ın açıklaması:

Alman İdeolojisiinde Marks, dinin ve Hegel siyasal felsefesinin eleştirisinden çıkardığı çarpıtma fikrini açıklığa kavuşturmaya çalışır: İnsan bilincinden yola çıkıp, buradan hareketle maddi gerçeğin incelemesine geçmek yanlıştır. Doğru yaklaşım öteki yoldur. Sorunun kökeni yanlış fikirlerde değil, toplumsal gerçekliğin bu yanlış fikirleri üretecek biçimde kötü (yanlış) biçimlenmiş doğasındadır.(McLellan 1999, S.25)

Marks’a göre: “Bilinç, bilinçli varlıktan ayrı bir şey olamaz ve insanların varoluşu onların gerçek yaşam süreçleridir... Yaşam bilinçle değil, ama bilinç yaşamla belirlenir.” (Marks’dan aktaran McLellan 1999, s.25) Eagleton ise: “fikirler toplumsal pratiklerimizin bir yan ürünü değil, onlara içseldir.” demektedir. (Eagleton, 2015 s.106) Toplumsal yaşam işleyişimizin ürünü olan bilinci Okan’ın tanımlamasıyla aktaracak olursak: “Tetiği çeken el, gövdenin bütünselliğine yapılan bir ekleme olmaktan çok, gövdenin sahip olduğu içeriğin bilinçli üretimi gibidir.” (Okan,2003,s.72) Bu cümlede toplumsal bir gövdeden bahsedilmektedir. Toplumsal yaşamın yansımasını taşıyan gövdenin bilinç durumuna işaret edilmektedir. Ancak bu durum en yalın anlamıyla hayatı algılamamanın sekteye uğramasıyla sonuçlanan bilinç kaymasıdır. Çünkü Okan’a göre:

Korku, şiddet, tapınma gibi kavramlar, yaşamın insanlar tarafından algılanış tarzlarının birer ürünüdürler. Ne var ki, bu algılama, gerçekliğin zihinsel düzeyde bozulmaya uğratılmasına dayanır ve insanların yaşamla kurdukları ilişkilerin kendi toplumsal varlıklarını kavrayamayacakları ölçüde kaygan bir zeminde sürmesine neden olur. Bu algı kayması, düpedüz bir bilinç kayması olarak sonuçlanır ve yaşamın değişmesini sağlayacak toplumsal dinamikler de bozularak etkilerini yitirirler.(Okan, 1999, s.37-38)

Okan, egemen ideolojinin insanların yaşamla kurdukları ilişkileri nasıl tahrip ettiğine dikkat çekmektedir. Kula’ya göre bu tahrip farklı yollardan gerçeklikten kopma yoluyla yaşanmaktadır:

Saltçı ya da totaliter ideolojinin genel-geçerlik ya da tek-geçerlik savı, çoğunlukla “mitlerin oluşumuna”, “tarihin bulandırılmasına”, “hakikatin reddine”, ya da kendisiyle rekabet eden görüşlerin kesin olarak dışlanmasına yol açar. Böylece “bireyin gerçeklik bilinci”, “nesnel ve akılcı sorgulama yeteneği” azaltılır ya da tümüyle köreltilir. Bu nitelikler, bireyin özerkleşmesinin ve özgürleşmesinin yapı taşlarıdır. (Kula, 2013, s. 29)

İdeoloji kavramının farklı anlam karşılıkları olabilmektedir. Alman ideolojisinde Marks'ın en az üç ideoloji tanımı olduğunu belirten Eagleton: ilkin ideolojinin baskıcı bir siyasal iktidarın hüküm sürmesini sağlayacak yanıltıcı inançlar olabileceğini, ikinci olarak ideolojinin egemen toplumsal sınıfın maddi çıkarları dolayısıyla şekillenen fikirler olabileceğini ve son olarak sınıf mücadelesinde devrimci güçlerin bilincinin de olduğu kavramsal şekillerin tamamını kapsayacak bir bütünlük olarak anlatmıştır. Yine Alman İdeolojisinde bilinç teriminin iki farklı anlama geldiğini belirten Eagleton şunları söylemektedir:

Bilinç genel olarak zihinsel yaşam anlamına gelebilir ya da özelde Marks'ın daha sonraları iktisadi altyapının karşıtı olarak üstyapı adını verdiği şeye atfettiği türden belirli tarihsel (dini, kanuni, siyasi vb.) inanç sistemlerini ima ediyor olabilir. Bilinç, bu ikinci anlamda, gelişkin öğreti yapıları olarak alınacak olur ise, “pratik etkinlik” ile olan zıtlığı daha anlaşılır bir şey olur. Bu tür üst yapıların aslında kendi pratik, üretici altyapılarından ve bu uzaklaşmanın nedeninin tam da söz konusu maddi etkinliğin doğası ile ilişkili olduğu, Marksist savın bir parçasıdır. Bununla birlikte durum sırf bundan ibaret değildir; çünkü bütün yabancılaşmış karakterlerine rağmen, bu ideolojik söylemler gerçek yaşam pratiklerimizi hala güçlü bir biçimde koşullandırmaktadır. (Eagleton, 2015, s.107)

Eagleton'a benzer olarak Okan bir üretim alanı olan ideolojik üretimin yaşamdan kopuk değil, yaşama yön veren, dolayısıyla bilinci belirleyen bir alan olduğunu vurgulamaktadır. Okan, idooolojik adlı makalesinde egemen ideolojinin üstlendiği rol üzerine şunları söylemiştir:

Toplumsal yaşamdaki değerlerin üretim süreci, iktidar ve muhalefet arasındaki ilişkileri içine alır. Siyasal iktidar kendi varlığını onaylayan, başka bir deyişle, meşru kılan düşüncelerle var olur. Bu bakımdan iktidar kendini tanımlayış tarzı birer siyasal varlık olarak her yurttaşla belirli bir konum verir. (Okan, 2000, s.48)

Yukarıda yer alan açıklamayla Okan, üstyapıda yer alan sanatsal üretim sürecinin (egemen ideoloji aracılığıyla her ne kadar çarpıtılmış olmaya elverişli olsa da) gerçekliğe ulaşma potansiyeline işaret etmiştir. Böylece sanatın gerçeklikle olan ilişkisinde Okan, yeni bir gerçeklik önerisi üretimi olan sanat ürününü yeni olasılıklara dönüştürmeye elverişli bir hale getirmeyi amaçlamaktadır. Amacın dayanağı ise bilincin tarihsel olarak hem maddi üretimde hem de ideolojinin üretiminde var oluşudur. Bilincin çok yönlü oluşuna işaret eden Okan, bu tutumuyla insanlık tarihinin gelişimine değinmektedir:

Hayatın insan ömrünü bütünüyle kuşatan devinimi hemen her şeyi törpüler, giderek birbirine benzetir. Alışkanlık yaratmak ve sıradanlaştırmak, aynı devinimin yaşantıya dönüşümünü anlatır. İlk anda sanılabileceği gibi, bu tek düze devinim algısı modern zamanlara özgü değildir yalnızca. Çünkü insan türünün gerçekliğe ilişkin bilgisinin en sınırlı olduğu zamanlarda dahi, doğanın her şeyi kendisine bağlayan devinimi, yeterince öğütücü bir tekrar algısının biçimlenmesine yetmiştir. Öte yandan, bu sonsuz gibi görünen çevrime, onun mantığını kendi bilinç düzeyinde ele geçirerek karşılık vermiştir insan. (Okan, 2010, s.1)

Ancak modern döneme dair bir bilinçten bahsedildiği zaman, bu bilince sınırlar çizen, sürekli bir tekrar algısı yaratan egemen ideolojiye değinmek gerekmektedir. Keza Alman ideolojisinde ideolojinin gerçeği çarpıtan yönünü ele alan Marks ve Engels bu çarpıtmanın kurumlar ve insani güç gibi unsurlara etki ederken, bilinci bu etkiden dışlayabilmenin imkansız olduğunu belirtmişlerdir. Bu bağlamda Eagleton'un açıklamasıyla Alman İdeolojisinde, ideoloji: “fikirlerin özerk kendiler olarak kavranılması, onların tarihsizleştirilmesine ve doğallaştırılmasına hizmet eder.” (Eagleton, 2015,s.104)

Alman ideolojisi egemen ideolojinin tarihsel olarak varoluşu üzerinde dururak, sınıfsal olarak hakim olan burjuvazinin (ki üretim araçlarına da hakimdir) temel değerlerine göre düzenlenen bir toplum düzenini incelemiştir. Bu kapsamda ele alındığında, insanın toplumsal bir varlık olduğunu ifade eden Okan, onun egemen sınıf düşüncesinin kapsayıcılığı altında şekillenme pratiğine de işaret etmiş olmaktadır. Çünkü egemen sınıf bilinci, genel bilincini belirler hale gelmektedir. Gerçekleşen, egemen ideolojinin yaşadığı dönemi şekillendirmesidir. Ancak ezilenlerin yaşadıkları hayatı irdelemeleri yoluyla egemen ideolojiden ayrılma gerçekleşebilmektedir.

Alman İdeolojisi kaynağına dayanarak ideoloji kavramının tanımı için egemen sınıf çerçevesinin belirlediği bir düzenin dili denilebilmektedir. Ya da Okan'ın işaret ettiği gibi ezilen sınıfın devrimci mücadelesinin bilinç dili de olabilmektedir. Böylece ideoloji artık kapsayıcı görünüme bürünmekte ve tam da bu nedenle sınıfsal çatışmanın güçlü ögesi durumunda olmaktadır. Çünkü Okan'ın satır aralarında işaret ettiği gibi sınıfsal çatışmada fikirler her zaman yanıltıcı olmayacaktır. Örneğin sanat üretimi, ideoloji üretimi alanında olup Marks'ın: “Artı Değer Kuramları'nda “egemen sınıfın ideolojik bileşenleri” adını verdiği şey ile “bu özel toplumsal oluşumun, özgür tinsel üretimi, ki bu ikincisine örnek sanat ve edebiyattır, bir ayrıma gider.” (Eagleton, 2015, s.115-116) Konu hakkında Okan, Sanatta Yeterlik tezinde sanatçının egemen sınıfın

ideolojinin kapsayıcılığından ayrılamayacağını, ancak buna rağmen bireysel ideolojisinin kendi seçimleriyle değişebileceğini ifade etmiştir. Çünkü insanların tarihsel eylemlerinden biri olan günlük hayatın yeniden üretiminin sürekliliğinde “sanatçı” bilinç ve dil ilişkisinin toplumsallığı içinde özneleşebilme potansiyeli taşır. Okan özneleşebilme potansiyelinin zorluklarını sanatta yeterlik tezinde açıklamaktadır:

Genel ideoloji bireylerin kimliklerinde görünür duruma gelir. Bireyler genel ideolojiyi birbirinden farklı yoğunluklarda taşırlar. (...) Birey olarak sanatçının genel ideoloji ile kurduğu ilişkinin özellikleri birden çok belirleyiciye bağlıdır: sınıf, cinsiyet, ulus, din, coğrafi bölge vb. Bu belirleyiciler sanatçıyı değişik ölçülerde etkileyebileceği gibi, içlerinden kimilerinin etkisi de ağırlık kazanabilir. Bununla birlikte bu belirleyicilerin etkisi konusunda bütünsel bir iç tutarlılık beklenmemelidir. (...) Sanatçının bireysel ideolojisi, yalnızca ona yüklenen değerlerle değil onun kendi seçimi sonucu yüklendikleriyle de oluşur. İdeolojinin diğer düzeyler karşısındaki görece bağımsızlığı bir yönüyle de buna bağlıdır.” (Okan, 1996, 19-21)

Alman İdeolojisinde bilinçle ilişkilendirilen ideoloji, baskın anlamıyla üretim gücünü ve araçlarını elinde bulunduran sınıfın hayatı kavrayış çarpıklığı ve yanıltma iken, ardından gelen Kapital’de gündelik yaşamın unsuru olan maddi üretimle ilişkilendirilmiştir. Kapital ile birlikte ideoloji artık üretim etkinliklerinin tümünü kapsamıştır. 1844 El Yazmaları’nda bahsedilen yabancılaştırma Kapital’de artık iyice detaylandırılmış ve böylece yabancılaştıran emeğin ürünü olan metaların insana etkileri ortaya konmuştur. Meta fetişizmi insani ilişkileri gölgeleyerek toplumsal işleyişin nasıl olduğunu gizlemektedir. Kapital, toplumsal gerçekliğin doğasını bir çarpıtma olarak ifade etmektedir. Bu bağlamda metaların artık toplumsal gerçekliği üreten şeyler olduğu ifade edilebilmektedir. Kapitalist üretim kendini başka başka algılar yaratan şey olarak sunarken, bu sunuşun altında yer alan “aldatıcılığı” ve “tarihsel gerçekliği” hesaba katmakla ideolojisinin karakteristiği ortaya çıkmaktadır. Çünkü gerçekliğin örtbas edilişi kapitalist üretimin doğal sonucu olmaktadır. Eagleton ideoloji kavramı için: “Alman ideolojisinde şeyleri gerçekte oldukları gibi görmeme meselesi iken, Kapital’de gerçekliğin kendisinin ikiyüzlü ve aldatıcı olma meselesidir.” demektedir. (Eagleton, 2015, s.123) Bu önemli durakta, Okan’ın Kapital’den örnek verdiği gerçeklik ile görünüş örtüşmemesini hatırlamak gerekmektedir: “ (...) dış görünüş ve şeylerin özü, eğer doğrudan doğruya çakışsaydı, her türlü bilim gereksiz olurdu.”(Okan, 2012, s.354)

Kapital’de, burjuva toplumunun varoluşu meta fetişizmine bağlı bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu gerçeklik, bir yalandan ibaret olsa bile toplumun üretim dinamiklerini ayakta tutan unsur olarak gerçektir. Kapitalist ekonomi çarklarının bütün belirleyicileri hesaba katılarak oluşturulan Kapital, bu ekonominin varoluşu ile insan ilişkilerinin yok oluşu arasında dinamik bir ilişki kurmuştur. Okan konu hakkında: “Alıcı ile sanatçı arasındaki ilişkinin bir pazar meselesi düzeyinde kalmasını, her şeye karşın daha masum buluyorum. Oysa kapitalizmin kültürüne, dünyayı algılama ve ona katılma düzeyinde eklenmiştir sanatçılarımız büyük ölçüde.” demektedir (Okan, 2013, S.324). Okan’ın yukarıda yer alan açıklamaları aynı zamanda egemen siyasal kavrayışla egemen sanat kültürü arasındaki dolaysız ilişkiye değinmektedir.

2.2. Mustafa Okan’da Estetik İdeolojinin Tarihsel Gelişimi

Bu bölümde öncelikle Mustafa Okan’ın estetik ideoloji kaynaklarının tarihsel bilgisine başvurulmuştur. Okan’da estetik ideolojinin tarihi Kant ve Hegel gibi idealistlerden başlar ve Marksist estetiğe varır. Bu bölümde Mustafa Okan’ ın Estetik Yaklaşımının Çıkış Noktaları açıklandıktan sonra Marksist Estetik İdeoloji Kaynakları adlı bölüm açılır. Bölüm Okan’ın kaynakçalarında yer bulan isim örnekleri üzerinden okunur. Bunlar: George Lukacs, Berthold Brecht, Walter Benjamin, Terry Eagleton’dur. Böylece bu bölümde:

- ✓ Lukasc’a göre soyutlamanın sanat üretiminde başat unsur olduğu fikrine
- ✓ Karakterlerin tipik niteliklerinin sınıfsal çelişkilerine bağlı olması düşüncesine, Brecht’in karakterleri çelişkileriyle gösterme hedefiyle pekişmiş gerçeğin sınıfsal yanını içeren tutumuna,
- ✓ Benjamin’in hikâye anlatıcılığının bitişiyle sanatın üretken yanının örselenmesini ifade edişini, daha geniş anlamda deneyimsel bilginin hayatımızdan çıkıp burjuvazinin enformasyon kültürünü yaratmasına,
- ✓ Terry Eagleton’nun özellikle muhalif kültürün etkisizleşmesi kapsamında eleştirilerine değinildi.

Bu bölümün ardından Mustafa Okan’ın sanatçı ideolojisini şekillendiren köklerin, akademisyen ve sanatçı olarak sosyal bilimlerde nasıl bir yön belirlediği tartışılarak, Okan’ın Dönemin sığ pozitivism eleştirilerini değil, devrimci bilim anlayışının göz

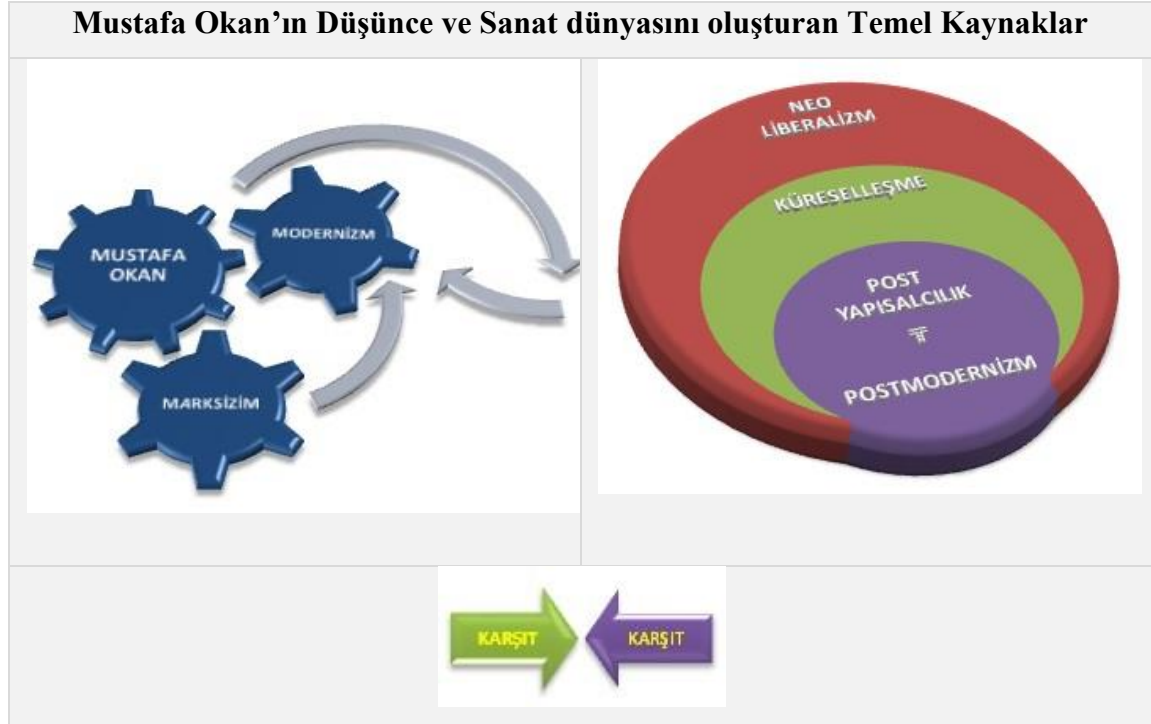
önünde bulundurduğu ifade edilmiştir. Ardından diyalektik okuma denemesi olarak değerlendirebilecek “Gerçekçilik Kültürü İçin Notlar” makalesi irdelenmiş; son bölüm olan “Başka Bir Sanat Tarihi Yazımı” başlığıyla Mustafa Okan gerçekçilik yaklaşımının düşünsel düzeyde yeni öneriler geliştirme potansiyeline işaret edilmiştir.⁵

2.2.1. Mustafa Okan’ın Estetik Yaklaşımının Çıkış Noktaları

Mustafa Okan metinlerini dikkate alan bir izlek oluşturulduğunda; O’nun düşünce ve sanat dünyasını oluşturan temel kaynakları ve birbirleriyle ilişki biçimlerinin, analiz rotasını belirlemeye yardımcı olacak bir şemaya ulaşmak olasıdır. (Bkz: Tablo 2.)

⁵ Bölüm kapsamında başvuru Okan kaynakları şunlardır: Sanatın Günceli Güncelin Sanatı/ Hazırlayan Mehmet Yılmaz- Kitapta Bölüm.Mustafa Okan,Ütopya yayınevi Sanat Dizisi, Şubat 2012. Okan, M., Aksoy T., Yılmaz, M., "1980 Sonrasına Genel Bakış", Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, Ütopya Yayınevi, Ekim 2013. Okan, M., "Veysel Günay'ın Görüş Alanına Bakmak: Bir Resmin İçine Doğru Dokuz Küçük Adım", ABŞB 75. Yıl Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Nisan 2010. Okan, M., " Ercan Akyol: Serinkanlı Öfke", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 37, Güz 2006. Okan, M., "Öykülü Resimler" 2006 Dünya Felsefe Günü, Felsefe, Sanat ve Bilim Sempozyumu, Çukurova Üniversitesi, Adana, 2006. Okan, M., "Tonguç: Yeni Bir Hayat İçin İki Karikatür", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 23, Kış 2001. M.Okan., “Yeni bir Avant-garde Proje Olanaklı mı?” , ARK Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 6, 2000 5.1.2. Okan. M. , "Üniversiteyi ve Sanat Eğitimi Yeniden Düşünmek", Günümüz Sanat ve Tasarım Eğitimine Eleştirel Bakışlar Panel Dizisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, 2006. Okan, M. “Joseph Beuys: Geçit”, Adam Sanat Dergisi, Sayı 122, Ocak 1996. Okan, M., "Turhan Selçuk: 60+", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 32, Kış 2004, Okan, M., "Aloşname: Uyarılar Güncesi", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 25, Güz 2001. Okan, M., "Paketlenmiş Reichstag", Adam Sanat Dergisi, Sayı 128, Temmuz 1996. Okan, M., “1. Ulusal Bazalt Taş Heykel Sempozyumu: Yesemek Yeniden”ARK Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 3, Şubat-Nisan 1999. Okan, M., "Göz Alabildiğine Hayat", Virgül: Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi, Sayı 62, Mayıs 2003. Okan, M., "Remzi Savaş: Soğuk Demir İçinde Sıcak Hayat Hikayeleri", Adana 75. Sanat Galerisinde açılan sergi için katalog yazısı, 2010. Okan, M., " Ercan Akyol: Serinkanlı Öfke", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 37, Güz 2006. Okan, M., "Osman Dinç: Buğday: Cam: Demir", Adam Sanat Dergisi, Sayı 187, Ağustos 2001. Okan, M., "Remzi Savaş: Kutsal Yalınlığın Reddi", Adam Sanat Dergisi, Sayı 172, Mart 2000. M. Okan., “Suat Karaaslan: Nesne Ne Olmadığını Söyler”, Adana 75. Sanat Galerisi’de açılan sergi için katalog yazısı, 2011. Okan, M., "Hayal Kurmaya Övgü", Adam Sanat Dergisi, Sayı 143, Ekim 1997.

Tablo 2. Mustafa Okan'ın Düşünce ve Sanat Dünyasının Yapılanma Şeması



Böyle bir amaçla araştırmaya adım atıldığında öncelikle sanatçının Aydınlanma kültürüne bağlılığı fark edilmektedir. Örneğin Okan, 12 Eylül 1980 darbesinden sonra: “...aydınlanma kültürünün tasfiyesi.” cümlesini kullanmıştır. (Okan, 2013, s.293) Okan'ın önemseydiği tarihi gelişme 18.yüzyılda doğan Aydınlanma düşüncesidir. Modern dönemin ana hatlarında belirleyici olan Aydınlanma düşüncesinin etkilerine kısaca değinecek olursak: bunlar insan üretiminin odağa alınışını destekleyen bilimsel keşiflerin hızla artışı ve nesnel akıl yoluyla ilerlemenin sağlanacağına dair tutumlar olarak özetlenebilir.

17. yüzyılda Bacon ve Descartes gibi düşünürler geçmişin bilgisini önemli ve değişmez bir bilgi olarak kabul etmek yerine, bilimsel gelişmelerin ışığında insan merkezli bilgiyi inşa etmede rol alacak potansiyeli doğuran ilerlemeci anlayışına yönelmişlerdir. 18. yüzyıla gelindiğinde Kant, insan aklı ve aklın sorumluluğunu toplumsal gelişimin temeline yerleştirerek modern kavramının özelliğine aklın merkeze alındığı bir bakış açısıyla dünyayı anlama çabasını eklemiştir. Aydınlanma düşünürlerinin evrensel kategoriler belirleme uğraşlarının ardından gelen Fransız Devrimiyle modern kavramının karakteristik önermeleri açığa çıkmıştır: Eşitlik, özgürlük ve kardeşlik devrimin simgeleri olmuştur. Bu simgelerin oluşmasında rol oynayan toplumsal sınıf olan

burjuvazinin kırdan kente göçle yetkinleşen gücü; monarşinin yıkılmasında önemli bir rol oynamıştır. Endüstri devrimine bağlı olarak kamu ve özel alan anlamları (fabrikalarının ortaya çıkması, iş yeri ve evin ayrılması) düallite yaşamıştır.

Fransız devriminin sonrasında gelen Endüstri devrimi, modern hayatın kapitalist sistemle kurulu maddi üretim ilişkilerinin tamamlanmasında başat unsur olmuştur. Nihayetinde burjuva toplumu kültürel, politik ve ekonomik alanlarda iktidarını tamamlamıştır. Ancak modernliğin vaat ettiği eşitlik ve özgürlük gibi kavramlar 19. Yüzyıla gelindiğinde burjuva modernliğin gösterişli yanı olarak kalmıştır. Bu dönem yaşanan, toplumun bir bölümünün sömürülmesi olarak, daha geniş anlamda ise toplumun genelinin insani ilişkilerinin bitimi olarak değerlendirilebilir. Endüstri devriminin gelişimine dair Jeanniere:

“Endüstri devrimi, emeğin soyutlanmasıyla karakterize edilir. Emek süreci bundan böyle doğrudan üretici insana değil, makineye bağlıdır. Soyutlanma, emek sürecinin parçalarının bizzat kendilerinin makineleşmesiyle gerçekleşir; öyle ki, makineye ayarlanırlar; bu ise, makinelerin birbirleriyle bağlantısı, zincir üzerinde emekçinin hareketlerinin ayrıştırılması, mekanik yeniden kurulmasına, yani Taylorizme vardığında tamamlanır.” demektedir. (Jeanniere: 1990, Akt; Tural: 2011, s.118)

Günümüzde modern dönemin kapitalizmle birlikte ilerlediği tarihsel süreci anlamada bazı sorular ve sorunlar vardır. Çünkü modernlik düşünsel anlamda Aydınlanmanın, dolayısıyla insan etkisiyle dünyaya evrensel çözümler ve değişim fikri sunma isteğinin köklerine dayanmaktadır. Mustafa Okan’ın düşünce yapısının bütünlüklü olarak incelendiği bu tez çalışmasında; Aydınlanma ve modernlik, ne 19. yüzyılda yaşanan sömürü ve yabancılaşmaya, ne de 20. yüzyıl sonunda Aydınlanma eleştirisinden doğacak olan postmodernizmin ortaya çıkışına neden oluşturmadığı görüşü hakimdir. Dolayısıyla temel nedenin kapitalizm olduğu anlaşılmaktadır. Kuşkusuz modern hayat ile kapitalizm arasında ilişki kurmak olanaklıdır. Ancak kavramları eşitlemek mümkün değildir.

Okan’ın Aydınlanma üzerine düşüncelerini anlamak için Afşar Timuçin’in Aydınlanma Yazılarında yer alan bilgilere başvuracak olursak: Timuçin Aydınlanmanın bilincin kendine karşı geliştirdiği sürekli devrim olgusu oluşuna vurgu yapmaktadır. Benzer şekilde Okan da çoğu kez bilinci gerçekliğe eleştirel bakmamızı sağlayacak anahtar olarak tanımlamıştır. Aydınlanmanın bir başka önerisi tarihselliktir. Konu

hakkında Birnur Eraldemir, Okan'ın: "Aydınlanmanın tarihsel sürekliliğiyle hayata bakış açısını geliştirdiğini ifade etmektedir. Bu bakış açısıyla Okan, tarihselliği taşımayan kavramların içeriksiz kalmaya mahkûm olduğunu düşünür. Kavramların tarihsizleştirilmesini içeriğin boşaltılması olarak görür. Çünkü kavramsallık ve tarihsellik birbirine içlektir." (Timuçin'den Aktaran ve Yorumlayan Birnur Eraldemir, 2020 Kasım) Nitekim Okan konuya ilişkin düşüncelerini Veysel Günay'ın çalışmaları için ele aldığı katalog metninde şöyle ifade etmiştir: "Sanatçı için kuram, iki temel zorunluluğu işaret ediyor: Bir, sanat ürünü bütünsel olarak tutarlılığını kendi kuramını kurmasına borçludur; iki, sanatın tarihsel akışına katılmak kuramlar evreni içinde bir alan açmakla mümkün olur." (Okan, 2010. S.1.)

Marksist estetiğin önceli olan ve ona katkı sağlayan estetik ideolojinin tarihsel gelişimi araştırıldığında, Okan'ın sanat anlayışında belirleyici ilk durağın Aydınlanma düşüncesi olduğu anlaşılmaktadır. Aydınlanma kültürünün tarihsel olarak kaynak bulduğu estetik çalışmalara değinildiğinde, öncelikle estetiğin kurucusu sayılan Baumgarten karşımıza çıkmaktadır. Filozof estetiği duyuşsal bilgi biçimi olarak tanımlayarak mantığın alt kümesine konumlandırmaktadır. Bu konumlandırma metoduyla gerek estetik (duyuşsal bilgiyle), gerekse mantık (zihin yetkinliğiyle) hakikat bulma aracı olmaktadır. Baumgarten'in düşünce dizgesinde zihinsel yetkinlik ile duyuşsal bilginin (alt küme olsa da) aynı noktada bulunması dikkat çekici olmaktadır.

Baumgarten'in estetikte genel sınırları belirleme çalışmalarından sonra Kant estetiği olgulaşmıştır. Estetiği başlı başına bağımsız bir bilgi alanına taşıyan Kant'tır. Kant'ın bilgi teorisi oluşturma çabası önemlidir. Aydınlanma üzerine Nusret Hızır'ın açıklaması şöyledir: "Ortada, ifade edilecek bir "hakikat" var: İnsan zihninin kuruculuğu.." (Hızır, 1981, s.10) İnsan zihni odağında aydınlanmanın özü ve yaratacağı kültür temellenmiştir. Kant insan zihni kuruculuğunu, doğa düzeni ve bilimden ayrı tutmadan, dahası onlardan yararlanarak açıklamaktadır. Böyle bir açıklama Okan'ın sanat anlayışına giden yolda ilk adımlardan biridir. Bu bağlamda Okan'ın Yourcenar'dan aktardığı cümle: "insanın gerçek doğum yeri, onun kendisine ilk kez akıyla baktığı yerdir." (Okan, 2012, s.362) Başka bir cümlesinde Okan şunları söylemektedir: "kısaca söylemek gerekirse, gerçekçilik'i gerçeklik ile ilgili bir tutum olarak görüyorum." (Okan, 2012, s.415)

Filozof Kant tabiat düzeni (teorik akıl/zihin) ile ahlak (pratik akıl/akıl) arasında bir köprü olarak estetiği kurmuştur. Böylece: "belirlenmişliğin alanıyla özgürlüğün alanı arasında yer" alan estetik, 'yargı gücü'nde öznelleşir. Bu öznel "öznelin

evrenselleşmesi”dir. (Timuçin, 1993, s.65) İşte bu öznelin evrenselleşmesi, toplumsal sınıf düzeyinde birleşme, bir arada olmayı açıklayabilmektedir. Birliktelik, burjuva sınıfının tarihsel gelişiminde, öznenin duygu düzleminde ortaklaşmasını ve sınıfsal birliğini sağlamıştır. Ancak böyle bir özne, aynı zamanda açık bir hakikat barındırmaktadır. Bu hakikat Eagleton’un ifade ettiği gibi öznenin “aynadaki itaatkâr bir imgesi”dir. (Eagleton, 2000, s.100) Çünkü özne, artık emeğin sömürüsüne bağlıdır ve bu nedenle aynaya yansıyacak her görüntü öznenin kurduğu itaatkâr bağın deneyimi olmaktadır. Okan’ın deyişiyle: “gerçeğe ayna tutmak, eldeki aynayı, hayatı yaşayış biçimimiz ve onu algılayış düzeneğimiz nedeniyle göremediklerimizi görmeyi sağlayacak bir konuma yerleştirmek demektir. Yoksa aynayı nereye koyarsak koyalım gerçeği görürüz demek, kuramı hafife almak anlamına gelebilir.” (Okan, 2012, s.396). Burada olan ise, ekonomi kuralları çerçevesinde burjuvazinin bilinç kıstaslarının belirlenmişliğidir. Lukacs bu belirlenmişliği: “burjuvazinin sınıf bilincini “sahte bilinç” haline getiren sınır nesneldir, sınıfsal konumun ta kendisidir, toplumun ekonomik yapısının nesnel bir sonucudur.” olarak tanımlamıştır. (Lukacs, 2014, s.158) Böylece Engels’in deyişiyle: “katılanların bilinçsizliğine dayanan bir doğa yasası haline” gelişten bahsedebiliriz. (Engels’ten aktaran Lukacs, 2014, s.159) Çünkü Lukacs’a göre: “kapitalizmdeki ekonomik momentlerin artık bilincin “ardına” saklanamaz, tam tersine bilincin kendi içinde (ama bilinçsiz ya da bastırılmış olarak) yer almış olmaları” söz konusudur. (Lukacs, 2014, s.167)

Oluşan bu yeni koşullar sınıflı toplumu inceleme imkânı sağlamaktadır. Okan’a göre sınıflı toplum gerçekçiliğin tarihsel gelişimine kapsamlı bir zemin sunmaktadır. Okan konu hakkında şunları belirtmektedir: “Sınıflı toplum gerçekçiliğin olanaklarını ortadan kaldırmamıştır kuşkusuz, tersine son derece verimli bir zemin hazırlamıştır.”(Okan, 2012, s.393) Burjuvazi gerçekçiliği üzerine Eagleton aşağıda yer alan açıklamayı yapmıştır:

Bireysel öznenin, kendisine gönderim yaparak dünyayı yeniden yorumlayıp, sahnenin merkezini işgal etmeye başlaması, oldukça mantıklı bir şekilde, burjuvazinin ekonomik ve politik pratiğinden çıkmaktadır. Fakat dünya bu şekilde ne denli öznelleştirilirse, kendi dışındaki her şeyden muaf olan özne, tam da kendi üstünlüğünün nesnel koşullarını o denli temelden çökertmeye başlar.(Eagleton, 2000, s.97)

Şu halde, Kant'ın estetik yargıları ideolojiye içkin yargılardır. Burjuva toplumunun duygudaşlığı olan bu yargılar, öznenin yitimiyle birlikte genelleşerek öznelleşmektedirler. Kant'ın estetik yargıları üzerine Eagleton'ın yorumu şöyledir:

Kant'a göre kendimizi estetik bir yargıda kendiliğinden uzlaşır bulup, belli bir fenomenin yüce ya da güzel olduğunda uyuşabileceğimizi gördüğümüzde, bizler, kendimizi, paylaştığımız yeterliklere ilişkin hassas bir duyuyla bir araya bağlanmış duygu özneleri topluluğu olarak kurmakla, özneler-aracılığın çok kıymetli bir biçimini hayata geçiririz. (Eagleton,2000,s.106)

Bu noktada özne, güzel karşısında aklın dış dünyaya açılmasını kutlarken, yüce karşısında gerçek olanın bütünsel olarak kavrayışımızı aşması nedeniyle sınırlılığını deneyimlemektedir. Oluşan ikilik Eagleton'a göre: "Güzel ve yüce, aslında ideolojinin özsel boyutlarıdır." (Eagleton, 2000, s.124) Temelde öznenin akıl yoluyla anlamlandırmaya çalıştığı dünya, ahlak(duygu) yoluyla sınırlandırılarak ama aynı zamanda ortaklaştırılarak burjuva ideolojisi kurulmaktadır. Evrensel öznelliğinin karşılığı artık özne yitimidir ve bu egemen ideolojiye uygundur.

Okan'ın Yourcenar'dan aktardığı cümleye tekrar dönecek olursak: " 'İnsanın gerçek doğum yeri, onun kendisine ilk kez akıyla baktığı yerdir.' Yourcenar'ın sözleri Aydınlanma geleneğinin insan aklına dönük coşkulu yargısını hatırlatsa da aklın hangi yöntemle devineceği sorusu, gerçekliğe bakan sanatçıyı beklemektedir." (Okan, 2012, s.362)

Yukarıda bahsedilen yöntem Mustafa Okan'ın bakış açısıyla diyalektiktir. Diyalektiğin kurucusu Hegel'dir. Hegel'in temel ilke dayanaklarından biri Kant'ın temel ilkeleridir. Hegel özellikle iki kaynağa başvurmaktadır. Stace'nin adlandırmasıyla bunlar: "Yunan idealizmi ile Kant'ın eleştirel felsefesidir." (Stace, 1986, s.17)

Hegel diyalektiği "Mantık Bilimi" adlı eserinde yer alır. Hegel, Mantık Bilimi'nde mantığı soyut düşünce ögesindeki ideanın bilimi olarak tanımlamıştır. Bilimin nesnesi gerçekliktir. Fakat bu gerçeklik kendinde ve kendi için var olur. Hegel'e göre gerçeklik karşısında insan sınırlıdır. Çünkü gerçeklik salt dışsal bilgi değildir.

Hegel'in felsefeye tarihsel hizmeti, aynı zamanda, diyalektik kavramını açıkça formüle eden ilk kişi olduğu gerçeğinde de yatmaktadır. Diyalektik, Hegel'e göre, 'Dünya Ruhunun' ve onun tarafından yaratılan çevreleyen dünyanın gelişiminin ve varlığının temel yasasıdır. Diyalektiğin anlamı şudur:

- Çevreleyen dünyanın her şeyi (Dünya ruhu, insan, nesneler, fenomenler ve süreçler) zıt ilkeleri içerir (örneğin, gece ve gündüz, sıcak ve soğuk, gençlik ve yaşlılık, zenginlik ve yoksulluk, siyah ve beyaz, savaş ve barış, vb.) d.);
- Bu başlangıçlar (tek bir varlığın parçaları ve Dünya Ruhu) birbiriyle çatışma halindedir, ancak aynı zamanda özde birleşirler ve etkileşim içindedirler;
- Zıtların birliği ve mücadelesi, dünyadaki her şeyin gelişiminin ve varlığının temelidir (yani evrensel varoluş ve gelişimin temelidir).

Diyalektiğin işleyiş yasaları belli bir sistematik içermektedir. Geliştirme soyuttan somuta doğru ilerler ve aşağıdaki mekanizmaya sahiptir:

- Belli bir tez var (ifade, varlık biçimi);
- Belirli bir tezin her zaman bir antitezi vardır - onun karşıtı;
- İki karşıt tezin etkileşiminin bir sonucu olarak, bir sentez elde edilir - sırayla bir tez haline gelen, ancak daha yüksek bir gelişme düzeyinde yeni bir ifade;
- Bu süreç tekrar tekrar yaşanır ve her seferinde karşıt tezlerin sentezi sonucunda giderek daha üst düzeyde bir tez oluşur.

Hegel, evrensel gelişimin başladığı ilk tez olarak "varlık" (yani var olan) tezini seçer. Antitezi "yokluk"tur ("mutlak hiçlik"). Olmak ve olmamak bir sentez verir. Yeni bir tez olan "oluş". Belirtilen şemaya göre artan çizgi boyunca daha fazla gelişme devam eder. Bu nedenle Hegel'e göre çelişki kötü değil, iyidir. İlerlemenin itici gücü çelişkilerdir. Çelişkiler, onların birliği ve mücadelesi olmadan gelişme imkânsızdır.

Sanatta düşünselliğin ön planda olduğunu ifade eden Hegel üzerine Timuçin: “bu düşünsel örgüyü kavrayabilmekte ve açıklayabilmekte en büyük gücü bize felsefi bakış açısı sağlayacaktır.” demektedir. (Timuçin, 1993, s.71) Bu sayede diyebiliriz ki hem tarihsellik hem de felsefe estetiği oluşturacaktır. Çünkü sanatın içeriği Hegel’le birlikte “doğanın bilgisine ve insanın bilgisine yönelir.”(Timuçin, 1993, s.72) Böylece sanat ürünü hem özel hem de genel bir bilgi kaynağı olur. Hegel’in öne sürdüğü gibi, tarihin izini, bir kişinin sanat nesnelerine karşı nasıl tutum geliştirdiğine göre takip edebiliriz:

“Bir resim, bir tuval, bir mağara duvarı, bir kalem, bir tema vb. bu nesnelerle ilgili fikirler, ruh hallerini, sanatın içsel ruhunu gizlemektedir. Kısacası, Hegelci estetik

tarihi, bu tinin maddenin kendisinden kademeli olarak özgürleşmesinin öyküsüdür.

Sanatın özelliği, en yüce nesneleri bile duyuşsal bir biçimde somutlaştırmasıdır: Sanata yönelik genel ihtiyaç, bir kişinin iç ve dış dünyayı ruhsal olarak kavrama, onu tanıdığı bir nesne olarak sunma konusundaki rasyonel arzusundan kaynaklanır. Kendi ‘ben’i. Bu manevi özgürlük ihtiyacını, bir yandan var olanı içsel olarak kendisi için fark etmesiyle, diğer yandan da bu kendi-için-varlığı dışsal olarak somutlaştırması ve kendini ikiye katlaması gerçeğiyle karşılar. Kendisi ve başkaları için görünür ve bilinir kılan, onda var olandır. Bu, hem sanatın hem de tüm eylem ve bilginin kendisinden kaynaklandığı, insanın özgür akılcılığıdır” (Hegel,1999, Cilt 1.s. 106).

Okan diyalektik kavramının önemini şöyle etmiştir: “felsefi düşünüş, kuşkusuz çok büyük bir ilerlemeye denk düşer. Orada kurulmuş düşünsel çatışma benim bulunduğum yerdekilere diyalektik düşünüşü armağan etmiştir.” (Okan, 2012, s.393-394)

Diyalektik düşünüşe göre: “Her sanat yapıtı varlık ile, var olan bir şey, bir nesne ile ilgilidir, belli bir var olanı anlatır, varlıktan bir kesiti ortaya koyar.”(Tunalı, 2010, s.55) Şu halde: “her sanat yapıtı bize varlığı anlatırken varlık hakkında bir bilgi verir.”(Tunalı,2010, s.55) Böylece her sanat yapıtında hem (varlığın) gerçekliğin bilgisi, hem de sanatın gerçeklik anlayışı somutlaşmaktadır.

Sanat yapıtı, sanatçının kavradığı gerçekliğin yorumudur ve aynı zamanda bilgi objesidir. Bu nitelik, sanatçı ve onun objesi arasındaki ilişkinin önem kazanmasına neden olur. Çünkü obje aynı zamanda belirli bir gerçekliği taşımaktadır. Objenin gerçekliği, sanatçının gerçeklik kavrayışının bilgisini oluşturacaktır. Okan, sanatçı üretimine dair şunları söyler: “Ürettiği şey hem gerçekliğin bilgisidir hem de gerçekliğin yeniden üretilmesi olan onun dönüştürülmüş biçiminin (bir öneri niteliğinde ya da dönüştürülmeye olanak tanıyacak güçteki) bilgisidir.” (Okan, 1996, s.29)

Sonuçta Marksist estetik teoride sanat, gerçekliğin yansıtma biçimidir. Ancak özel bir yansıtma biçimidir. Bu özel yansıtma biçiminin gerçekliği yansıttığını kabul ettiğimizde, toplumların tarih içinde objelere yüklediği estetik değerler karşımıza çıkmaktadır. Çünkü estetik değerler, insanın duyumlarıyla şekillenmiş ve yine insanın tarihsel ve toplumsal varlığıyla kaynak bulmuştur. Konu hakkında Okan şunları söyler:

“Sanatçı genel ideoloji içinde bireysel ideolojisini oluştururken genel ideolojinin kendini yeniden ürettiği alanlardan biri olarak estetik ideolojinin değerler dünyasıyla da bağlantıya girer. Sanatçı, bir birey olarak toplumsal yaşam içindeki

üretim etkinliğini kendi estetik ideolojisine bağlı olarak yapar. Tüketici olarak birey de bir estetik ideolojiye sahiptir ve ürüne onun değerleriyle yaklaşır, ya da uzaklaşır, ürünü tüketebilir ya da tüketemez.” (Okan, 1996, s.22).

Yukarıda yer alan cümlede Okan, bir bilgi biçimi olan sanat ürününün, toplumun estetik yargılarıyla karşılaşmasına değinmektedir. Okan’a göre estetik ideolojinin genel ideolojiyle bağı nedeniyle, sanat ürünüyle karşılaşacak bireyin(tüketicinin) dünyaya bakış açısı önem kazanmaktadır.

2.2.2. Mustafa Okan’da Marksist Estetik İdeoloji Kaynakları

Marksist estetik ideoloji kaynaklarını araştırdığım bu bölümde, Mustafa Okan’ın metinlerinde ele aldığı konu içeriklerine kaynakça olan: Georg Lukacs, Berthold Brecht, Walter Benjamin, Terry Eagleton, incelenecektir. Böylece Okan’ın gerçekçilik kültürü içinde önemseydiği düşünce uğraklarını belirleme imkânı doğmuştur.

Mustafa Okan, kendi toplumsal varlığını esas alırken nesnel yaklaşımın önemini unutmadığını şu cümlede belirtmektedir: “Ben dilimi, sınıfsal karşıtlarımla eleştirel bir diyaloga girmek üzere harekete geçirmiyorum; kendi toplumsal varlığımı esas alıyorum.” (Okan, 2013, s.312) Bu yaklaşımı Balzac edebiyatını inceleyen Engels üzerinden örnekleyen Okan’a göre: “Balzac’ın sınıfsal kimliği ile ürünlerinin bu kimlikle çelişkili gibi duran eleştirel karakteri üzerinde durmuştur Engels. Bu çözümlemelere kulak verilirse, Balzac’ın yapmak istediği ile yaptığı arasındaki bağlantıyı elinde tuttuğunu düşünmek olanaklı olacaktır.”(Okan, 2013, s.306)

Gözlemlendiği gibi Balzac’ın kendi sınıfsal varlığını objektif bir biçimde aktarması Okan’ın dikkat çektiği konudur. Benzer olarak Lukacs, içerik ve biçim arasındaki diyalektik ilişkide, biçimin önemine Balzac’ın Goriot Baba romanından örnek vermiştir: “Balzac’ın öne çıkardığı “tipik niteliklerin, gerçekten de burjuva toplumunun çelişkiselliğinin tipik nitelikleri olmasına..” bağlamaktadır. (Lukacs’dan Akt: Kula, 2014, s.188) Lukacs tipik nitelikler yoluyla sınıfsal olanın gerçekliğine dair bilgiden bahsetmektedir. Bu bilgi, sanatta gerçekliğin sınıfsal yanına nesnel yaklaşarak araştırma yoluyla oluşur ve böyle bir yaklaşımın kendi toplumsal varlığını esas alma yönelimi vardır. Bu bağlamda, örneğin Lukacs’ın gerçekçilik kültürü içinde güçlü bulduğu eserler burjuva toplumunun doğasını ele veren eserlerdir. Brecht ise aynı doğanın kapitalist sistemle bütünleşince oluşturduğu emekçi sınıfın yabancılaşmış içeriğini modern edebiyat yoluyla ortaya çıkarma uğraşını vermektedir. Okan’a benzer anlayışta olan

Brecht'e göre: "gerçekçi yazar, "her ilişkide her şeye karşı, okuyucusuna karşı, yazma tarzına karşı, kendine karşı, malzemesine karşı" gerçekçi davranır. Kendi sınıfsal konumunu veya aidiyetini gözden geçirir; malzemesini özenle sağlar ve duyarlılıkla eleştirir." (Brecht,'den Akt: Kula, 2014, s.55) Okan gerçekçilik tarihi içinde yukarıda adı geçen yazarların bakış açılarını incelemiş ve özellikle karakter sorununa işaret etmiştir. Okan'a göre görünüş odaklı bir tutum, figürlerin karakterlerini yok etmektedir. Okan'ın gerçekliği görünüşe indirgemeyen sanatçı örnekleri şunlardır:

Gerçekliği bir görünüşe indirgeyen tutum, resmi kötü alışkanlıklardan kurtardığını düşünmektedir. Oysa daha gerilere gitmeye gerek duymadan söylersek, Bruegel'den Goya'ya oradan Picasso'ya ve bizde Cihat Burak'a uzanan ortak aklın tuval yüzeyinde oluşturduğu her insan figürü, tıpkı aynı damarın edebiyattaki izdüşümü sayılabilecek ürünlerdeki tipler kadar güçlüdür. (Okan, 2013, s.307)

Keza edebiyattan örnek veren Okan: "karakterlerin görünmez olmasıyla son bulan bir yazma serüveni..."(Okan, 2013, s.307) cümlesiyle, karakterlerin taşıdığı içerik eksikliğine vurgu yapmaktadır. Okan için içerik, kendi toplumsal varlığını esas alırken, sınıfsal karşıtlarını baz almamakta, böylece algılama düzeneğinde farklı bir anlam alanı açmaya çalışan dili oluşturmaktadır. Oluşan dil yoluyla kapitalist düzenin yarattığı yabancılaşma ortaya çıkarılmak istenmektedir. Nitekim Okan sanat üretimlerinden bahsederken şunları söylemiştir: "son yıllardaki çalışmalarım, hayatımızı biçimlendirmekte olan egemenlik ilişkileri üzerine kurulmuştur. Karakterler kurgulamıyorum, karakterleri yaygın algılama düzeneği dışında bir başka düşünme biçimi içinde ele almaya çalışıyorum." (Okan, 2013, s.312)

Okan'ın yukarıda yer alan görüşüne benzer çözüm önerilerini Brecht sunmuştur. Okan, Brecht tiyatrosunun karakterleri hakkında şunları söylemiştir:

Toplumsal etkisi gündelik hayatın soluk kesici devinimi içinde çözünen bireyin, hayata ilişkin kararlarındaki saklı enerjiyi açığa çıkarmaya yönelik Brecht tiyatrosu, sanatın hayata nüfuz etmesi bakımından da güçlü bir deneyimi işaret etmektedir. Bireylerin çatışmalı tutumlarını karikatüre taşıyan Akyol, Brecht'in "karakterleri gerçek çelişkileriyle sergileme" ilkesini çağrıştıran bir düşünme tarzını izleyicisine duyuruyor. (Okan, 2006, s.16)

Karakterleri gerçek çelişkileriyle sergileme eksikliğine dikkat çeken Okan'ın sanat üretiminde kendi çözümünü çağrışımları, karakterleri, klişeleri ve sonuçta ideolojik

bağlamı yıkarak izleyiciyi bir bakıma şaşırtmayı hedeflemesidir. Karakterleri kurgulamaması ya da karakterleri yaygın algılama düzeneği dışında sunmasındaki amaç için Okan şu açıklamayı yapmıştır:

Gerçekliğin alanında karşımıza çıkan bir nesneyi kendimiz için bilinir hale getirmek istediğimizde, kuşkusuz, çağrışımlardan yararlanırız. Sanatçı da izleyicinin (tüketici demeyi tercih ederim aslında, çünkü her tüketim eylemi bir üretici eylemine denk düşer) bildiklerini dikkate almak zorundadır elbette. Ne var ki, ben izleyicinin bilmedikleri üzerine yoğunlaşmayı esas alıyorum, göremedikleriyle ilgileniyorum. Bilinenlerle bilinmeyenler arasındaki nedensel ilişkiye veriyorum dikkatimi. (Okan, 2013, s.305)

Burada Okan, kendi toplumsal varlığını esas alırken, Brecht'in belirttiği gibi hakikatin sınıfsal yanına işaret etmektedir: Brecht hakikati: "işe yarar duruma getiren birine yazmak" gerekir. "İyi bir şey söylemek için, iyi dinlemek zorunludur." Yazan açısından "kime söylediği" ve söylediği kişi açısından "ona kimin söylediği" önemine vurgu yapmıştır. (Brecht'den Akt:Kula, 2014, s.21) Çünkü Brecht'e göre:

"Düşünme "müdahale edici şekilde biçimlendirilebilir." Hakikat için savaşanlar, bilimsel ilerlemeden de yararlanarak, nüfusun "küçük bir bölümü tarafından büyük bir bölümü üzerinde uygulanan baskı ve sömürüyü" teşhir etmenin yolunu bulabilirler; devlet ne denli güçlü ve baskıcı olursa olsun, "her şeyi denetleyemez." Burada önemli olan "doğru düşünmeyi, her türlü süreci geçici ve değiştirici yönleri açısından sorgulamayı öğretmektir." Egemenler, "güçlü değişimlerden" hoşlanmaz; her şeyin aynı kalmasını ister." (Brecht'den Akt:Kula, 2014, s.23)

Okan, Brecht'in sanat üslubu gibi davranarak her şeyin aynı kaldığı bir hayat fikrine karşı bozguncu davranmaktadır. Bu davranış Okan'da şu cümleyle örneklendirilebilir: "Karşıtlarımın egemenlik ilişkileri içinde biçimledikleri algılama düzeneğini dağıtmayı olanaklı kılacak bir dile veriyorum dikkatimi."(Okan, 2013, s.312) Çünkü Okan, hakikatin sınıfsal yanını göz önünde bulundurmaktadır. Bu bağlamda Okan'ın sanat tüketicisinin sınıfsal yanına işareti önemlidir: "Tüketicinin pek çok farklı bakış açısına boğulmasının ürünün olanaklarını işaret ettiği kanısında değilim ben de. Tersine bunun hakikati ortadan kaldıracağını düşünüyorum." (Okan, 2013, s.104). Okan'a benzer olarak Brecht'in gerçekçi sözcüğünün anlamı şöyledir: "toplumsal nedensellik bütünü ortaya çıkaran, egemen bakış açılarının egemenlerin bakışı olduğunu

teşhir eden, insani toplumun boğuştuğu ivedi zorluklar için en geniş çözümleri sunan sınıfın bakış açısından yazan, gelişmenin ögesini vurgulayan, somut ve soyutlamayı olanaklı kılan..” (Brecht’den Aktaran Kula, 2014, s.38) Brecht için gerçekçi yazmak: “gerçeklikten bilinçli olarak etkilenmek, gerçekliği bilinçli olarak etkilemek” demektir. (Brecht’den Aktaran Kula, 2014, s.46) “Gerçekçi yazarların çabaları “bizzat gerçeklikler olan, gerçekliğin itici güçleri olan belli sınıfların” çabalarının bir parçasıdır.” (Brecht’den Aktaran Kula, 2014, s.51) Okan, Brecht’e benzer olarak metinlerinde gerçekliğin itici gücü için sınıfsal vurgu yapmıştır:

Her üretim eylemi aynı zamanda tüketim eylemini de öngörür derken, bir sanat ürününün kendi tüketimini de koşullaması gereğini işaret etmeye çalışmışım. Bir sanat ürünü de kendi tüketicisini işaret etmelidir. Böylelikle, sanatçı tüketicisinin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi yine onun karşıtlarıyla yaşamakta olduğu kusurlu uzlaşmayı görünür hale getirmek üzerine temellendirebilir çünkü. (Okan, 2013, s.311)

Kula’nın anlatımıyla Brecht’in epik tiyatrosunda izleyicinin rolü şöyledir:

Brecht’in epik tiyatrosunda izleyici hiçbir yönden “dramatik kişilerde yalın duygudaşlık yoluyla kendilerini yaşantılara bırakma” olanağı bulamamıştır. Temsil ve serimleme, “malzemeleri oluşları, yabansılaştırma sürecine tabi tutulmuştur. Bu, anlaşılabilirliği gerekli olan yabansılaştırmadır; çünkü “kendiliğinden anlaşılır olan her şeyde” anlamdan vazgeçilir.” “Epik tiyatronun izleyici ise şöyle der: Bunu düşünemezdim. Böyle yapılamaz. Bu inanılmayacak denli dikkat çekicidir. Bu son bulmalıdır. Bu insanın acısı beni sarsmaktadır; çünkü onun için bir çıkış yolu olmalıdır. Bu büyük sanattır: Burada hiçbir şey kendiliğinden anlaşılır değildir. Ağlayana gülerim, gülene ağlarım.”(Brecht’den Aktaran Kula, 2014, s.62-63)

Okan “düşünülemez olan” hakkında Brecht’in fikirlerine koşturarak son yıllardaki çalışmalarından bahsetmiştir:

Bir mürtecinin, belli bir inanç düzeneği içinde görünmesi olanaksız kovboy çizimleri, o düzeneğin ideolojik bağlamı dışında durunca beliriveriyor örneğin. Ya da baş tacı ekonomistlerin televizyon ekranında sermaye için bir ayine dönüşen programlarına Papa Hazretleri’ni sokuyorum, kesintisizce ve düzenli bir şekilde uluyan itlerin koruyucu varlıklarını onların hemen yakınına ilaştırıyorum. Bilmem Papa’nın orada ne işi var diyen çıkar mı? (Okan,2013, s.312)

Mustafa Okan'ın yukarıdaki metinde yer alan sorusuna yanıtı Brecht'in şu cümlesi vermektedir: "Hakikatin yaygınlaştırılması için ussal beceri gereklidir."(Brecht'den Akt. Kula, 2014, s.24) Ussal becerinin hakikat ile kurduğu ilişkide sanat alanında görüş bildiren başka bir tartışmacı Lukacs'tır. Lukacs'a göre:

Sanat yapıtının gerçeklik değil, "gerçekliğin yansıtımının tikel biçimi" olduğu bilinir. Gerçekliğin sanatsal yansıtımının nesnelliği, "tümel bağıntının" doğru yansıtılmasına dayanır. Sanat yapıtının eğilimi, "sanat yapıtının biçimlendirilmiş dünyasının nesnel bağlantısından" doğar; o sanat yapıtının dilidir, bizzat gerçekliğin dilidir; öznel bir yorum, öznel bir çıkarım olarak çıplak ve açık olarak" ortaya çıkan yazarın "öznel görüşü" değildir. (Lukacs'dan Akt. Kula, 2014, 182-183)

Sanat biçiminin nesnelliğine önem veren Lukacs için: "Her soyut ulam gibi, "sanatsal biçim de" gerçekliğin yansıtımının biçimlerinden biridir." (Lukacs'dan Aktaran Kula, 2014. S.184) Lukacs'ın anlayışıyla, sanatsal biçimler genelleme yoluyla soyutlamaya evrilmektedirler. Burada soyutlamaya karşılık gelebilecek olan dolayım-lama tez araştırması açısından anahtar kelime olmaktadır. Çünkü Mustafa Okan dolayım-lamanın sanat üretiminde başat bir unsur olduğunun altını çizmiştir. Örneğin Okan, dolayım-lama için şu cümleyi kullanmıştır: "Sanatın gücünün dolayım yaratmaktan geçtiğini bilen bir sanatçı aklının ürünü.."(Okan, 2003, s.73) Ancak Lukacs'ın konu hakkındaki uyarısı önemlidir. Lukacs dolayım-lama sonucunun her zaman kapsamı genişletmeyeceğini, dahası tek boyutlu bir üretime dönüşebileceğini, bu durumda soyutlanan şeyin kapitalist sistemde rahatlıkla yerini alabileceğini belirtmiştir. Lukacs'da parçalılığa karşı bütünselliğin vurgusu vardır. Konu hakkında Lukacs: "montajın sadece modernist sanatta değil, zamanımızın burjuva felsefesinde de önemli yeri olduğunu göstermesi..." konusundan bahsetmektedir (Lukacs, 2016, s.62).

Lukacs'a göre: "soyutlamalar" yardımıyla gerçekliğin düşünsel yansımasına denk düşen, "sanatsal bakımdan niceliksel ve niteliksel açıdan doruklaştırılan tipik özellikleriyle tekil durumu öne çıkaran" söz konusu sanatsal süreç, "somutluğun yükseltimine.." yol açmak zorundadır. (Lukacs'dan Aktaran Kula, 2014, s.187). Okan, Lukacs'a benzer olarak somutluğa yükseltimi nesnel gerçeğe erişim olarak ifade etmiştir. Sanatın, nesnel gerçeğe erişme amacına yönelik Okan'ın açıklaması şöyledir:

Sanat kuşkusuz, bilimsel ya da felsefi bilgi gibi nesnel gerçeğe ulaşmaya çalışmalıdır. Bu sanat kavrayışı, sanatçının gerçekliğe ilişkin çözümlerini,

kendine özgü bir ilişkiler bütünü içinde ortaya koyuşunu, nesnellikten koparak gizemciliğe yaslanma olarak tanımlamaz. Tersine, maddi dünyanın usa hiç uygun görünmeyen, insanın algılama alışkanlıklarıyla en çok çatışan bir yapı içinde sunulduğu bir sanat ürününde bilinen düşünme düzeneklerinin alt üst edilerek nesnellığe açılma olanağının izleyiciye verilebileceğini savunur. (Okan, 2010, s.4)

Lukacs'ın "Anlatmak mı? Betimlemek mi?" makalesi incelendiğinde, Mustafa Okan'da anlatmak ile modern sanat(toplumcu gerçekçi kökler), betimlemek ile natüralizm (burjuvazi gerçekçiliği) karşılıkları gözlemlenebilmektedir. Lukacs'a göre; bir sanat eseri, yeniden yarattığı yaşam parçasını nesnel olarak belirleyen tüm temel, nesnel belirlemeleri doğru ve orantılı bir ilişki içinde yansıtmayı savunmaktadır. Öyle bir şekilde yansıtmalıdır ki; hayatın bu parçası, kendi içinde ve dışında anlaşılır biçimde empatiyi kaçınılmaz hale getirebilsin. O'na göre sanat eserinin bütünlüğü yoğundur.

Lukacs'ın "betimleme" örneği Mustafa Okan'da burjuvazi gerçekçiliği yaklaşımıyla ilişkilendirilebilmektedir. Konu hakkında Okan: "Şeylerin dış görünümelerini esas alan görme, gözün mekanik eylemi ile zihnin eylemi arasındaki ilişkiyi dolaysız hale getirmektedir." demektedir. (Okan, 2012, s.354) Zola örneğiyle aktaracak olursak, natüralizmde görünenin görüldüğü gibi olduğunu içeren düşünce, burjuva akılcılığının çelişkilerini gizleme imkânı bulmuştur. Sonuçta Okan, gerçekçilik kültürü içinde biçim ya da görünüşe indirgeme tutumundan(burjuvazi gerçekçiliğinden) bilişsel eyleme dayalı tutumuyla sıyrılarak, tarihsel yaklaşımı benimseyen bütüncül bakış açısını benimsemektedir.

Lukacs, Tolstoy örneğinin de yer aldığı "anlatma" biçimlendirmesinde, romandaki betimlemenin sadece bir resim olarak kalmadığını, romanın oluşumunda etken yer aldığını ifade etmiştir. Bunun nedenlerinden biri hayata etkin katılma örneğiyle Tolstoy'un yaşamıdır: "Toprak ağası olan ve toplumsal (nüfus sayımı, kıtlık komisyonu gibi) kuruluşlara katılan Tolstoy "dönüşümün en önemli olaylarını..." deneyimlemiştir. (Lukacs'dan aktaran Kula, 2014, s.207) Lukacs'ın görüşüyle paralellik taşıyan Okan için değişim, hayatı kapsamadan sanatı kapsayamamaktadır. Bu bağlamda Okan, Sovyetler Birliğindeki modern sanatın devrim yıllarını örnek vermektedir: "Devrim öncesi ve devrimin en sıcak yıllarında, yeni bir dünya arayışı ile sanatın değişim arayışları arasındaki ilişki sıcak ve dolaysızdı." (Okan, 2012, s.375)

Mustafa Okan, Brecht'in tutumuna yakın olarak burjuvazi gerçekçilik kültürünün aşılmasını ve bu yolla yeni bir dünya düşüncesini içerecek toplumcu gerçekçilik

anlayışını benimsemiştir. Okan'ın, Brecht'in konu hakkında Lukacs eleştirisini önemseddiği söylenebilir. Bu eleştiride Brecht şunları ifade etmiştir:

“Lukacs bir yandan 19.yüzyıldaki büyük Avrupa realistlerinin esasen burjuva yazarlar olduğunu söylerken, diğer yandan bu yazarların edebiyattaki başarılarının 20.yüzyılda proleter ya da sosyalist yazarlara rehber olabileceğini savunmuştur. Balzac ya da Tolstoy romanları sınıf tarihinin artık aşılmış belirli bir evresinin ürünleri idiye, bir Marksist, bunlardaki kurmaca ilkelerinin, burjuvazi dışında ve ona düşman bir sınıfın mücadelesinin damgasını vurduğu başka bir tarih evresinde yeniden yaratılabileceğini nasıl öne sürebilir?”(Brecht'ten Akt: Anderson, 2016, s.91)

Temel tartışma hakikatin sınıf savaşımı sonucu oluşması ve egemen sınıf içeriği kazanması üzerinedir. Şu halde ussallık ile hakikat ilişkisini insanlık tarihine yönelterek sanatın ne olduğu sorusuna yanıt ararsak, Okan'ın ifade ettiği: “Sanat bir bilgi biçimidir. Gerçekliğin (...) biliniş biçimidir.” sonucuna ulaşabilir. (Okan, 2013, s.303).

Sanatı bir bilgi biçimi olarak tanımlayan Okan'ın benimsediği görüş şöyledir: “ben anlatma denilen şeyi gerçekliğin ele geçirilmesi çabasına bağlayan ve böylelikle sanatı bilgi üretmenin alanı içine taşıyan bir yaklaşımdır..”(Okan, 2013, s.293) Okan'ın “anlatma” kelimesine kattığı içerik insanın hayatı bilme çabası içinde tarihsel yeri ve bu yere dair hakikati kuşaktan kuşağa anlatmış öyküleri kaynak olarak kullanmaktır. Okan'a göre: “Ancak öykü anlatmayı bilen bir sanatın hayat karşısında inandırıcı olabileceğini düşünüyorum.” (Okan, 2013, s.294) Benzer olarak örneğin Marks'a göre: “Homeros'un destanlarının oluşumu” ile ilgili çözümlemesi bağlamında “Yunan sanatı ve destanının belli toplumsal gelişim biçimlerine” bağlı olduğunu vurgulamıştır. Marks'a göre, asıl önemli olan Yunan sanatının “bize hala sanat hazzı vermesi ve norm ve ulaşılmaz örnekler” olmasıdır. (Lukacs'tan Aktaran Kula, 2014, s.209) Benjamin'e göre: “Destanın parçalanmasıyla birlikte, bir zamanlar hatırlama ile anımsamanın hatıra içindeki birlikleri yok olmuştur.” (Benjamin, s.90, 2012) Sonuçta, Okan'ın değerlendirmesiyle: “Hayatı bütünsel olarak anlamamanın olanaksız olduğu fikri, büyük ölçüde anlatmanın yerini almıştır artık.” (Okan, 2006, s.2)

Okan, hikaye anlatıcılığının önemine dair Benjamin'e işaret etmiştir: “O eski insan davranışları arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olan hikaye anlatma eylemini kutsayan bu yaklaşıma genişlik kazandırabilmek için Walter Benjamin'in görüşlerine başvurulabilir.”(Okan, 2006, s.1) Walter Benjamin'e göre:

Burjuvazinin gelişmiş kapitalizmde matbaayı en önemli araçlarından biri kılarak egemenliğini tam olarak kurmasıyla birlikte, kökeni ne kadar eskiye uzanırsa uzansın daha önce destan türü üzerinde hiçbir zaman belirleyici bir etkisi olmamış yeni bir iletişim biçimi ortaya çıktı. Ama artık bu iletişim biçiminin böyle bir etkisi var. Hikâye anlatıcılığına en az roman kadar yabancı, ama ondan çok daha tehditkâr, aynı zamanda romanı da krize sokan bu yeni iletişim biçimi enformasyondur.(Benjamin, 2012, s.82)

Benjamin, enformasyonun hikaye anlatıcılığını giderek azalttığını belirtmiştir. Oysa anlatı, enformasyondan daha geniş içerik taşımaktadır. Benjamin anlatının önemine vurgu yaparak şunları söylemiştir: “Olayları kendi anladığı biçimde yorumlamak okura kalmıştır; böylece anlatı, enformasyonun yoksun olduğu genişliğe ulaşır.” (Benjamin, 2012, s.82) Benjamin’e benzer olarak Okan anlatıyı önemle vurgulamıştır:

Hikâyenin hayatımızdan çekilmesi, anlatmak isteğinin giderek körelmesi anlamına gelir dolaysız olarak: Sınırları daralmış bir dil ve karanlıkta kalmış bir düşünme evrenine kapanmıştır artık insan. Deneyimleri paylaşmaktan vazgeçerek yaşamayı seçen bir düşünüş düzeneğinin oldukça yığınsal bir kabulle karşılandığını söyleyebiliriz hiç duraksamadan.(Okan, 2006, s.1)

Okan, Benjamin’in yazdığı metni hikâyenin önemine işaret etmek için alıntılanmıştır:

Her gerçek hikâye, açık ve örtük biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikâye’de bir ahlak dersi, başkasında bir nasihat, bir üçüncüsünde bir atasözü ya da düstur olabilir. Ama her durumda, hikâye anlatıcısı okuruna akıl verebilecek kişidir. Günümüzde “akıl vermek” modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin giderek daha az aktarılabilir hale gelmesindendir. Bu yüzden ne kendimize ne de başkasına verecek aklımız yok artık. Çünkü burada akıl, soruya verilmiş bir cevaptan çok, henüz gelişmekte olan bir hikâyenin devamı için yapılan öneridir. Birine akıl danışabilmek için, önce hikâyeyi anlatabilmek gerekir. Ayrıca insan içinde bulunduğu durumu dile getirebildiği oranda nasihata açıktır.” Gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş akıl, bilgeliktir. İşte hikâye anlatma sanatı tamda bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor. (Benjamin’den akt. Okan, 2006, s.1)

Okan için hikâye anlatıcılığının önemi sanatın bilgi biçiminden kaynaklanmaktadır. Çünkü sanat bilgisinin kaynağı bireysel ve toplumsal bilginin kesiştiği yerdir. Bilimsel bilginin oluşumu ile sanat bilgisinin oluşumu bu noktada ayrılmaktadır. Sanat bir bilgi biçimidir görüşüyle Okan hayatı deneyimleme bilgisinin

tarihsel olarak aktarımına işaret etmektedir. Ancak deneyimlerin aktarılmadığı bir hayatta sanatın var oluş alanı daralmaya başlayacaktır. Konu hakkında Okan şunları söylemiştir: “Dünya’nın her köşesinde en eski zamanlardan beri öyküler resimlere ya da resimler öykülere eşlik ediyor. Neresinden bakılırsa bakılsın, hayatın içinde durdukları sürece, biri diğeri olmuştur aslında. Sanat öyküler anlatmayı bıraktıktan sonra gerçek hayatla arasına derin bir uçurum açmış oldu.” (Okan, 2006, s.4) Çünkü Okan’a göre bireysel deneyim ile toplumsal deneyimin kaynaştığı yerdir öykü. Benzer olarak Benjamin şu açıklamayı yapmıştır: “Anlatmak, deneyim değiş-tokuş etme yeterliliği demektir.” (Benjamin’den aktaran Kula, 2013, s.180) Benjamin’e göre: “Hikaye anlatıcısının kendine iş edindiği şey, enformasyonun yaptığı gibi, salt olup biteni kendi başına aktarmak değildir; hikaye onu anlatıcının hayatının içine gömer ki bir deneyim olarak dinleyenlere aktarabilsin.”(Benjamin’den Akt. Frisby, 2012, s.328)

Deneyim olarak aktarılan bilgi hakkında Benjamin şu açıklamayı yapmıştır: “Anlatıcı, anlattığı şeyi, deneyimden, kendi öz deneyiminden alır. Ve yine anlattığı şeyi yeniden öyküsünü dinleyenlerin durumuna getirir.” (Benjamin’den aktaran Kula, 2013, s.183) Benjamin’e benzer olarak Okan: “Anlatma denilen şeyi gerçekliğin ele geçirilmesi çabasına bağlayan ve böylelikle sanatı bilgi üretmenin içine taşıyan bir yaklaşımı benimsediğinden...” bahsetmektedir. (Okan, 2013, s. 293) Okan böyle bir çaba içindeki sanatçı örneği olarak Beuys’u göstermiştir: “Joseph Beuys, kendi kişisel öyküsünü bir büyük öykü içinde okuyup ondan yeni öyküler çıkarmayı bilenlerden.” (Okan, 1996, s.44)

Oysa enformasyon için tanımlama olarak: “biçimlendirilmiş bilgi ve bu bilginin yaygınlaşması kullanılabilir.” (Kula, 2013, s.184) Enformasyonun bir başka özelliği de şimdiki zamana ait olmasıdır. Benjamin’e göre:

Enformasyon’un yeni olduğu anda bir bedeli vardır; sadece bu anda yaşar; kendisini tümüyle bu ana teslim etmek ve zaman yitirmeden ona kendisini açıklamak zorundadır. Anlatıda durum farklıdır. ‘Anlatı kendisini tümüyle tüketmez; gücünü ve üzerinden çok zaman geçse de açılım yeteneğini korur.’(Benjamin’den aktaran Kula, 2013,s.186)

görmezden gelmiştir. Böylece yaşanan dönemin egemen ideolojisi hüküm sürmüştür. Örneğin Okan’a göre: “Popüler kültür mikro zamanı beslemekle yükümlüdür. Canlılığını buna borçludur o. Mikro zamanı yakaladığında hayatın bütünsel devinimini yakaladığını sanan ve böylelikle hayata tutunduğunu düşünen yığınlar, geçici olanın sularında hayatın değişmezliği fikrini onaylamayı sürdürürler.”(Okan, 2006, S.14) Şimdiki zamana ait olan

popüler kültür için Okan'ın açıklaması şöyledir: “(...) öznenin düşünme tarzını belirlemede, öznenin etkilenme kaynaklarını sınırlayarak kendisine daha geniş bir hareket alanı yaratma dürtüsüyle davranmaktadır.” (Okan, 2001, S.46)

Şu halde, hikâye yerine geçen enformasyonun modern sanatla ilişkisi kurulabilir mi? Üstelik enformasyon burjuva toplumunun gerçekçilik meselesi içinde doğmuştur. Örneğin Benjamin enformasyon üzerine şunları söylemektedir: “yüksek kapitalizm döneminde burjuvazinin yerleşen egemenliğiyle birlikte en önemli araçlarından biri basın olan yeni bir bildirim biçiminden..” (Benjamin'den aktaran Kula, 2013, s.184) Modern sanatın anlatıyı, öyküyü ve gerçekçi tutumu uzaklaştırması eleştirilerine karşın, Okan gerçekçiliğin biçim ya da görünüşe ilgili bir şey olmadığı ifade etmiştir. Çünkü Okan'a göre gerçekliği arayış, sanatçının bilişsel eylemine bağlıdır. Ayrıca tarihsel olarak değerlendirildiğinde burjuva toplumuna tepki olarak modernizmin geliştiği göz önünde bulundurulmalıdır.

Okan'a göre postmodern sanat, farklılıkları fetiş hâline getirerek yalnızca görünüşte gerçekçi davranmaktadır. Farklılıkları fetiş haline getirme, postmodern dönemde toplumsal “özne” yokluğundan beslenerek olgunlaşmıştır. Öznenin yerine konan kolektifler, kapitalizmin desteğiyle çoğalmaktadır. Bu kolektiflerin herhangi bir konuda diğer kolektiflerle uyuşmaması, ortak mücadeleden kaçınması, ortak zeminde buluşmaması neoliberal politikalarla belirlenmiş tutuma uygundur. Nestor Kohan'a göre: “Ataerkilliği sınıftan, sömürge egemenliğini emperyalist yayılmadan, ırkçılığı sömürgecilikten, çevrenin sistematik yıkımını kapitalist birikimin mantıksızlığından ayırmak, kaçınılmaz olarak her toplumsal hareketin gettolaşmasına yol açtı. Her siyaset bir mikropolitikaya, her protesto kısmi bir protestoya, her tiksinti çılgılığı yerel bir fısıltıya dönüştü.” (Kohan, 2005 [http://isj.org.uk/postmodernism-commodity-fetishism-hegemony/] Alıntı tarihi: 20 Temmuz 2022)

Bu bağlamda Okan, Terry Eagleton'dan alıntı yaptığı metninde şunları belirtmiştir:

Eagleton postmodernizmden söz ederken yeni sihirli sözcüğün farklılık olduğunu söylüyor: Kendi itici gücünün, imge ile gerçeklik, hakikat ile kurgu, tarih ile masal, etik ile estetik, kültür ile ekonomi, yüksek sanat ile popüler sanat, siyasal sol ile sağ arasındaki ayrılıkları silmek olduğu düşünülecek olursa, postmodern düşüncenin böylesi bir farklılık fetişine sarılmak durumunda kalması oldukça ironik bir durum arz eder.”(Eagleton'dan aktaran Okan, 2012, s.416)

Çünkü Mustafa Okan’a göre farklıların ön plana alınması görünüş odaklı bir tutumla gerçekleşmektedir: Okan’a göre :

Postmodernizmin birbiri içinde eritmeye çalıştığı şeylerle fetiş haline getirdiği farklılıklara (dinsel inançlar, etnik kimlikler vs.) bakıldığında “konuyu, öyküyü, gerçekçi ifadeyi” sanata hangi koşullarda geri verdiğini görebiliriz. Bu koşullar gerçekçi gibi görünen ama gerçeği görünmez hale getiren bir sanatı egemen kılmıştır. Bugün gerçekçiliğin mirasını yalnızca görünüşe ilişkin özellikler bakımından üstlenen örneklerin gerçekliğin ele geçirilmesi çabasıyla örtüştüğünü sanmıyorum. Tam da bu nedenle gerçekçilik dendiğinde belli bir görünüş pratiğinden çok hayatı algılayış yönteminden söz etmek gerektiği üzerinde duruyorum. (Okan, 2012, s.416)

Farklılıkları fetiş haline getirme tutumunun kökleri 1960/1970’li yılların sol hareketlerine ve aynı dönemde doğan kültür kuramına kadar uzanmaktadır. Kültür kuramı, genel olarak Marksizm üzerine geliştirilen düşüncelerin çeşitliliğini içermiştir. Tarihsel olarak Marksizm’de eksik bulunan yanları vurgulayarak (örneğin: cinsiyet, etnisite vb.) gelişir. Burada Eagleton’ın uyarısına kulak vermek gerekir. Eagleton: “yeni kültürel düşünceler, kültürün kendisine giderek daha fazla önem vermeye başlayan bir kapitalizmin içinden doğdu.” demektedir.(Eagleton, 2006, s.24-25) Okan kapitalizm dışında güçlü bir gerçekçilik kültüründen söz ederken, Marksizm’in tarihsel birikimine işaret ederek yaklaşımını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Robert J.C.Young’un düşüncesi ifade edilebilir: “Komünizm, bu farklı egemenlik ve sömürü biçimleri (sınıf, cinsiyet, kolonyalizm) arasındaki karşılıklı ilişkiyi ve her birinden kurtuluşun başarıyla gerçekleştirilmesinin olmazsa olmaz koşulu olarak, bunların tümünün birden ortadan kaldırılmasının gerekliliğini tespit eden ilk ve tek siyasal programdı.”der. (Young(2001) Akt: Eagleton (2006, s.32)

Okan’ın kapitalizmin dışında örnek verdiği modernist hareket avant-garde harekettir. Okan, avant-garde’in hayata yaklaşımını şöyle açıklamaktadır: “(Modernist hareket) Kapitalizmin insan hayatının/etkinliklerinin tüm alanlarını kuşatan karakterinden /krizinden etkilenen, ama daha önemlisi krizin aşılmasını yepyeni gelecek tasarımına bağlayabilenlerden geliyordu tepki ve kuşkusuz, bu kaosu sorumlularını tanımlayan her şeye yöneliyordu.”(Okan, 2000, s.14) Postmodernizm tartışmasıyla birlikte Okan’ın öne çıkan fikirleri; sol modernist hareketin neler içerdiği, nasıl bir yön izlediği, buna karşın postmodern yaklaşımla modernizmin anlaşılamayacağıdır. Bu bağlamda E. M. Wood’un düşüncesi önemlidir. Konu hakkında Wood’un ifadesi

şöyledir: “Post-modernistler bizi, Aydınlanma projesinin iyi olan tüm yanlarını, özellikle insanın evrensel kurtuluşunu sağlama vaadini bir kenara atmaya davet eder ve yıkıcı etkiler nedeniyle aydınlanmanın değerlerini suçlamamızı bekler. Ancak, bizim yapmamız gereken, bu yıkıcı etkilerin sorumluluğunu kapitalizme atfetmek olmalıdır.” (E. M. Wood(46) Akt: Kaderoğlu, 2015, s.229)

Okan, sanat tarihi açısından avant-garde’ın etkisizleştirilmesi üzerine şunları söylemiştir: “Modernizm sanat alanındaki oluşumunu avant-garde’a taşıdığında hayatın dönüştürülmesi projesiyle politik olarak solun ufku içinde buluşmuş oluyordu. Ne var ki, bu tarihsel buluşma kendi tarihi üzerinde yeterince tartışma fırsatı bulamadan hem Avrupa’da hem de Sovyetler Birliği’nde kısa sürede etkisizleştirildi.”(Okan, 2000, s.14) Ancak Okan’a göre yitirilen sadece avant-garde hareket değil, aynı zamanda gelecek fikridir. Konu hakkında Okan: “Asıl tasfiye başka türlü bir geleceğin olanaksız olduğu yargısının zihinleri kuşatmasıyla gerçekleşti.” demektedir. (Okan, 2000, s.14) İşte bu tasfiye Türkiye’de 1980 Darbesi ile etkisini pekiştirmiştir. Eagleton’ın anlatımıyla özetlersek: “Şiddetli bir yenilgi yaşamış radikal bir hareketi hayal edin. Bir ömür süresince tekrar kendine gelmesi olası görünmeyecek kadar şiddetli bir yenilgi.”(Eagleton, 2001, s.27) Eagleton’ın cümlesi Türkiye’de 1980’li yılların yıkıcı sorunlarına işaret edebilmektedir. Okan, 1980 Darbesi’nin ardından yaşanan zorluklara dair şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır:

Türkiye’nin bütünsel alt üst oluşu içinde kültürel ortam da dönüşüyordu. Bu dönüşüm, o günlerdeki öngörülerimizi bir yandan doğrularken bir yandan da onları aşıyordu. Türkiye toplumunun biricik kurtuluş şansı olan muhalif kültür, kendini savunmakla yeni soruları yanıtlamak arasında çırpınıyordu. Cevap aramak zorunda kaldığımız yepyeni sorular, çözemediğimiz eski sorunlarla aramızdaki uzaklığı artıracak şekilde, hızla hayatımıza doluyordu. Sanatın bugün içinde taşıdığı sorunların bu süreçte biçimlendiği söylenebilir. (Okan, 2013, s.297)

Türkiye’de yaşanan değişimi dünya tarihiyle değerlendiren Mustafa Okan: “Ellili yıllardan bu yana sanatın değişimi üzerine söylenenlere bakarak, toplumsal çatışmanın egemenler lehine durağanlaştığı, hatta gerilediği dönemlerde ‘yeni’den söz etmekte temkinli davranıyorum. Egemen toplumsal ilişkileri onaylayan bir zihinsel ortamın içinde temkinli davranıyorum.” demektedir. (Okan, 2012, s.397) Burada Okan’ın ellili yılları işaret etmesiyle birlikte Raymond Williams’ın ‘Modernizm ne Zamanı?’ adlı metnin kısa özetine e-skop dergisinden (Williams bu metinde edebiyat ve sanat ürünlerindeki

‘modern’ kavramının kullanımının içeriğine dikkat etmiştir.) bakacak olursak; 16. Yüzyıl sonunda iyi anlamına, 18.yüzyılda iyileşme, yenilenme anlamına ve 19.yüzyılda yaygın olarak ilerici ve olumlu anlamlarına gelmektedir. 1950’den beri ise geçmişe yönelik bir anlamda kullanılmıştır. (Raymond Willams’ın ‘Modernizm ne Zamandı? [<https://www.e-skop.com/skopbulten/modernizm-ne-zamandi/3297>] Alıntı tarihi: 13 Aralık 2020)

Sonuçta Mustafa Okan’ın modernizmin anlamının/anlaşılmasının tarihsel olarak değiştiğine işaret ettiği ifade edilebilir. Ama entelektüel sorumluluk tarihsel olarak değişmiş midir? Okan bu kapsamda muhalif kimliğe dair şu soruyu yöneltmektedir: “bugünün muhalif kimliği sarı sendikacılığı andıran avant-garde görünümlü organizasyonlarını geçmiş-bugün ilişkisi bakımından işaretleyebileceği kanısındayım. Ancak bu işaretleme yapılabildiğinde “yeni bir avant-garde proje olanaklı mı?”(Okan, 2000, s.1)

2.2.3. Mustafa Okan’da Sanatçı Tutumu

Mustafa Okan, sanatın oluşum sürecini bilginin üretim süreci olarak tanımlamaktadır. Okan ayrıca dolaşım ve tüketimden de bahsetmiştir. Ancak onun için önemli olan sanatın oluşum sürecidir. Çünkü sanatçının özerkliği burada başlamaktadır. Nitekim Marksist literatürde sanat yapıtının oluşum süreci sanat ürününün görece özgür bir eyleme dönüştüğü yerdir. Kanımca bu düşüncenin gelişiminde Engels’in ideolojik alandaki farklı üretim katmalarının rölatif bağımsızlığa sahip oldukları görüşü önemlidir. Bununla beraber Alman İdeolojisi ve 1844 Elyazmalarında yer alan yabancılaşma ve türsel insan konuları, bilincin gerçeklikle kurduğu ilişkiye dair içerikler sunmuştur. Bu ilişkide Marks’ın yaklaşımında akıl yürütmenin rolü ve bilginin önemi ön plana çıkmıştır.

Okan, sanatı bilgi biçimi olarak tanımlamıştır. Sanat, üretim etkinliklerinde ideolojik düzeyde yer almaktadır. İdeolojik düzeyde yer alan sanat için Okan şunları söylemiştir: “Bir üretim etkinliği olarak sanat belli bir tüketim tutumunu varsayarak, sanatçının üretici özne olarak gerçeklik içindeki konumlanışını ve gerçekliğe ilişkin müdahalesinin alanını belirlemiş olur.”(Okan, 2004, s.41) Okan sanatçı tutumunun, sanatçının verili ideolojiyi eleştirebilme, dönüştürebilme ve yeni öneriler sunabilme olanağıyla geliştiğini düşünmektedir. Sanatçı seçiminin önemine dair Okan şunları söylemektedir:

Sanatçının bireysel ideolojisi, yalnızca ona yüklenen değerlerle değil onun kendi seçimi sonucu yükledikleriyle de oluşur. Sanatçı, ideolojinin bireysel boyuttaki belirlenimi nedeniyle, ideolojiyi dolaysızca ürüne taşıyan bir iletken değildir. Genel ideoloji ürüne, sanatçının kimliğinden süzülerek ve estetik ideolojinin içinden geçerek ulaşır.(Okan, 1996, s.21)

Okan'ın yukarıda yer alan görüşüne benzer olarak Marks ve Engels sanat yapıtının toplumsal çıkarlar tarafından karmaşık bir şekilde belirlendiğinin anlaşılması gerektiğinde ısrarlıdır. Elbette bu ısrarlarının arkasında yatan etmenleri Okan göz önünde bulundurmuş ve örneğin genel ideoloji ile estetik ideolojinin sanat yapıtının tarihsel varlığındaki yerine işaret etmiştir.

Konu üzerine Engels'in Marks'tan sonra ideoloji tartışmasına verdiği yanıt önemlidir: “Ekonomik temelden kaynaklanan politik, hukuksal ve diğer ideolojik düşüncelere ve bunlardan doğan eylemlere yeterli olan vurguyu bir yana bırakarak işe başladık.” (Engels'ten Akt: Özbek, 2000, s.52) Sanatsal üretim, ideoloji üretiminde yer aldığı için Engels'in vurguladığı konuya değinmek gerekmektedir. Bu sayede, üst yapının önemi ve Mustafa Okan'ın, çoğu metninde egemen ideolojinin diğer ideolojik düşüncelere nasıl etki ettiğini ifade edişi gözlemlenebilir. Örneğin egemen ideoloji etkisi karşısında sanatçı tavrına dair Okan'ın açıklaması şöyledir:

‘Sanatta önemli olan plastik değerlerdir. Konu yalnızca bir bahanedir. Resminize siyaseti, öyküyü sokmasanız iyi olur.’ Biçiminde dile getirilen ‘öğreti’ iki düzlemde ele alınabilir. Birincisi, bu, sanatın belli bir şekilde algılanışına denk düşen bir yaklaşımdır ve dileyenler bu temel kabul üzerinden giderek sanat yapmayı sürdüreceklerdir. İkincisi, benim gibi, kimileri de bu anlayışın dışında bir sanat düşüncesini esas alarak davranacaklardır. Ben, anlatma denilen şeyi gerçekliğin ele geçirilmesi çabasına bağlayan ve böylelikle sanatı bilgi üretmenin alanı içine taşıyan bir yaklaşımı benimseyerek... Bunun bir tercih olduğunu düşünüyorum. Ama, bu tercihin yalnızca sanatla ilgili değil hayatı algılamamızla ve ona dönük gelecek tasarımlarımızla da dolaysız bir ilişkiye sahip olduğunu söylemezsem, bunun ne türden bir tercih olduğunu göstermeyi eksik bırakmış olurum.(Okan, 2013, s.293)

Okan'ın bilgi üretimi üzerindeki egemen ideoloji kapsayıcılığına, Marks'ın pozitivizm eleştirilerini göz önünde bulundurarak yaklaştığı ifade edilebilir. Çünkü eleştirel bakış açısıyla bakıldığında, günümüzde bilgiye erişmek için tarih alanında yapılacak herhangi bir araştırmada sorunlar oluşabilmektedir. Okan, böyle bir araştırmayı ‘tarih kazıcılığı’ olarak adlandırmış ve çok yönlü zorluklarına değinmiştir. Okan, tarih

alanında ortaya çıkan zorluklar üzerine şunları söylemiştir: “Kazıcının belleği ile tarihsel bellek arasında bir boşluk bulunabilir. Unutmanın gölgesi kazıcının belleği üzerine düşmüş olabilir. Dahası, kazıcının tarih bilinci onun belleğini bir belirsizlikler alanına dönüştürmüş olabilir.”(Okan, 1996, s.60) Bu zorlukların mecrası olan toplumsal yapının tarih algısına dair Okan’ın yaptığı saptama aşağıda yer almaktadır:

Tarih dendiğinde çoğu kez geride kalmış bir hayat akla gelir. Bugünkü hayat içinde ama tamamlanmış hayatlar için yapılmış bir hesaplama eylemi gibi görünür yaygın tarih yazımı. Belki de bizimki gibi kültürlerde, tarihin kuşatması altında yaşayıp da gözlerimizin önünde biçimlenmekte olan hayatın içinde, geride kalmış olana kayıtsız kalarak yaşamayı sürdürmek bundandır.(Okan, 2006, s.13)

Okan’ın değindiği eksiklikleri ve zorlukları göz önünde bulundurarak onun pozitivismi eleştirdiği yönleri anlamak mümkündür. Bu kapsamda öncelikle belirtilmesi gereken Okan’ın pozitivismeye yönelik görüş içeriğidir: “Pozitivizme dönük bazı eleştirirler aydınlanma geleneğini reddetmediği gibi, güçlü bir şekilde sahiplenir. Ayrım doğa bilimlerinde kullanılan yöntemlerin sosyal bilimlerde de kullanılmasının yarattığı sorunlarla ilgilidir yalnızca. Burada ortaya çıkan sorunlar, başka bir alanda geçersiz kılmaz.”(Okan, 2012, s.398)

Pozitivizmin egemen ideolojiyle bağına Marks’ın perspektifinden incelediğimizde ilkin toplumsal bağlam sorunu gözlemlenmektedir. Grundrisse çalışmasında Marks pozitivist yaklaşımla incelenen herhangi bir olgunun toplumsal bağlamının yok edildiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda açıklama içeren Alman İdeolojisi adlı eser bahseden Kula’ya göre: “burjuva ideolojisinin temel göstergesi, değişebilir toplumsal olguları ve oluşları değişmez veriler olarak nitelendirmeleri ve öznenin bilme ve değiştirme yeteneğini görmezden gelmesidir.”(Kula, 2013, s.33) Böyle bir kapsamda incelenirse, Okan’ın sanatı toplumsal yaşamdan ayrı tutmadığı fark edilmektedir. Örneğin Picasso’nun sanatını anlattığı “Gerçekçilik Kültürü İçin Notlar” metninde tarihsel olarak yaşanan olayları ve olguları aktarmayı özellikle seçmiştir. Çünkü Okan’a göre gerçeklik bir bilgi sorunudur. Bilgi ise gerçekliğe erişmede kullanacağımız yöntemle ortaya çıkmaktadır. Bu yöntem diyalektik düşüncedir. Okan, Picasso’nun yaşamını, üretimini incelerken dönemin sanat tarihiyle ve toplumsal tarihiyle bağ kurarak metnini oluşturmuştur. Bu sayede sanatçı ideolojisi, estetik ideoloji ve genel ideoloji arasındaki çelişkiler ortaya çıkmaktadır.

Başka bir Marks eleştirisi insanın ideolojiden ayrı bir bilinç geliştiremeyeceğidir. Oysa pozitivizmde herhangi bir nesneyi inceleyen insanın yaşadığı çağdan yalıtılmışlığı ortaya çıkmaktadır. Marks yaşadığı dönemin liberal ekonomisini ve onun savunucusu olan iktisatçıların bilimsel yaklaşımları nedeniyle eleştirdikten sonra şunları söylemiştir: “bu serbest rekabet toplumunda birey, daha önceki tarihi dönemlerde kendisini belirli, sınırlı bir insan yığınının bir eklemi haline getiren doğal vb.den kopmuş olarak belirecektir.”(Marks, 1979, s.140) Bu nedenle Okan, genel ideolojiye karşı eleştirel düşünmenin ve sanatçı ideolojisinin önemine değinmiştir. Yine bu nedenle Okan’a göre sanatçı yaşadığı çağın gerçekliğini ayırt edebildiği ölçüde yeni bir öneri gerçeklik geliştirebilmektedir. Okan, yaşadığı dönemin gerçekliğini sorgulamaya dair Ercan Akyol’un karikatürleri üzerine yazdığı metinde içerikler sunmuştur. Okan, bu içeriklerden örneğin hayatın değişmezliği fikrini kapitalizmin nasıl empoze ettiğini anlatmaktadır:

Egemen gündemin içeriğiyle çatışarak, ön kabulleri kuşkuyla karşılayarak, görmezden gelineni görünür kılarak üstesinden gelir zamanın Akyol. Bir başka deyişle, mikro zamanın içine sıkışmayarak, hayatın değişmezlik iddiasını onaylıyor olmaktan da uzak tutar kendisi. Popüler kültür mikro zamanı beslemekle yükümlüdür. Canlılığını buna borçludur o. Mikro zamanı yakaladığında hayatın bütünsel devinimini yakaladığını sanan ve böylelikle hayata tutunduğunu düşünene yığınlar, geçici olanın sularında hayatın değişmezliği fikrini onaylamayı sürdürürler. Ayrıcalıklı bir toplumsal çevre için hayati önemde olan değişmezlik tutkusu, toplumsal dokuyu bütünüyle kuşatan örtülü bir uzlaşmaya dönüşmüş olur.(Okan, 2006,s.14)

Marks’ın bir diğer eleştirisi, pozitivizmin nesnenin kendi tarihsel gelişimini, dönüşümünü görmezden gelmesidir. Marks’ın düşüncesine uygun olarak, Okan özellikle incelediği sanat nesnesinin kendi tarihi olduğunu her fırsatta dile getirmiştir. Çünkü Marks’a göre kapitalist üretimde: “amaç, üretimi, bölüşüm vb. ’den ayrılmış, tarihten bağımsız ebedi doğa yasalarıyla yönetiliyormuş gibi sunmaktır.”(Marks, 1979, s.146) Buna karşın Okan, insanın nesneyle ortak tarihinden bahsederken, insanın nesneyi biçimlendirdiğini, nesnenin de insanın hayatına etki ettiğini vurgulamıştır. Nesnenin biçimlenmesinde insan faktörünün önemli olduğunu altını çizmiştir. Okan, örneğin Osman Dinç’in sanat üretimlerini inceleyen metninde nesneye dair şunları söylemiştir:

Osman Dinç'in işlerine taşıdığı nesneler toplumsal rolleri olan nesnelerdir. Nesnelerin rollerinin birbirleriyle ilişkili olması ürünlerin anlam ilişkilerini neyin oluşturduğunu da gösterir. İşlerine taşıdığı nesneleri hayat içindeki rollerinden koparmayan Dinç, böylece, alıntılıdığı nesneler kadar onlara anlam veren yaşantıları da önemseydiğini göstermiş olur. Çünkü nesneler toplumsal rollerini insanlar aracılığı ile gerçekleştirirler; böylece toplumsal devrimin bir parçası haline gelirler.(Okan, 2001, s.67)

İnsan eliyle değişen nesne, hayatı değiştirebileceği ölçüde var oluşunu sürdürmektedir. Ama bu durum, Okan'ın bakış açısıyla sadece nesnenin kullanımıyla sınırlı kalmaz, insan çoğu zaman nesnenin kullanım nedenini aşmaktadır. Son kertede nesneye değer veren onun değişim değeridir ve bu değer nesnenin sınıfsal özelliklerini ortaya koymaktadır. Okan, Suat Karaaslan'ın sanat üretimleri üzerinde yazdığı metinde nesnenin değişim değerine işaret etmiştir: "Nesnenin devrimi onun gündelik hayat içindeki kullanım değeriyle yarışan bir değer birikimi yaratır insan zihninde. Nesneleri ideolojinin alanına bağlayan budur. Nesneleri değişim değeri, ona sahip olandan çok olamayana toplumsal ayrışma içindeki yerini söyler. İnsan nesneleri dinleyerek yaşar."(Okan, 2011, s.1)

İşte bu nesne, sanat nesnesi oluncaya değin, sanatçının bilincine ve dolayısıyla gerçeğe erişme hevesine içseldir. Mustafa Okan'ın vurguladığı gibi sanat yapıtının oluşum süreci sanatçının bilincinde başlamaktadır. Öyleyse bu bilinç nasıl bir bilinçtir? Sanatçı, sanat üretiminde hangi kaynakları kullanmaktadır? Ve nasıl bir düşünme düzeneği içindedir?

Mustafa Okan, yukarıda yer alan sorulara yaklaşırken, Marksist düşünce yapısını benimseyen biri olarak sosyal bilimlerdeki gelişmelerin eleştirel düşünceyle bağlantısının kopuşuna dikkat çekmektedir. Çünkü Okan'a göre:

Gerçekliğe eleştirel yaklaşma pratiği gelişmemiş kültürlerde gerçeklik, bir bakıma, bulunmuş ve bulunduğu biçimiyle de benimsenmiş bir nesne gibidir. Gerçekliği katı ve derinliksiz bir yüzeye indirgeyen bu düşünme biçimi, gerçekliği algılamayı onun öğelerini genelleştirerek sınıflamak sanır. Hayatın karşısına çıkardığı herhangi bir durumu, genel ile özel arasındaki karmaşık ilişkiyi göz ardı ederek karşılama eğiliminde olan bu tutum edilgen bir katılımcılığa denk düşer. (Okan, 2001, s.26)

Okan, edilgen katılımcılığa zıt olarak, bilimsel araştırma sürecinin devrimci bir süreç olabileceğini İzge Günel'dan alıntı yaparak açıklamıştır: "Konusu ne olursa olsun,

gerçek bir bilimsel araştırma süreci, açıkça devrimci bir süreçtir.” (Günel’den Aktaran Okan, 2006, s.4) Okan bilimsel çalışmanın devrimci olanağı taşıdığını açıkça belirtilerek, Pozitivizm ideolojisi yerine, Marksist bir yaklaşımla, egemen ideolojiye bağlı bir bilimsel yaklaşımın dışında düşünmek gerektiğini vurgulanmıştır. Okan, egemen ideolojinin dışında düşünme gereği için Behice Boran örneğini göstermiştir: “Behice Boran örneğinde, bilimci, dünyayı bilmekle onu değiştirmek arasındaki diyalektiği kavramış kişidir.” (Okan, 2012, s.398)

Mustafa Okan, postmodern dönemde hayatı bilemeyeceğimizin vaaz edildiğini, bu vaaza: “aşırı görece, aşırı öznel eğilimlerin, akılcı geleneğe zarar verdiğini...” belirtmiştir. (Okan, 2006, s.7) İrrasyolizmin hakim olduğu dönemlerde uygarlık tarihinin nasıl zararlar gördüğüne dikkat çekmiştir. Okan, modernitenin doğurduğu bilim düşüncesi olarak pozitivizmin sığ eleştirilerini kabul etmemekle birlikte, eleştirel ekolün düşünürlerini andıran (Örneğin, Marcuse’un yeni bir bilim anlayışına ihtiyaç duyulduğu fikri) egemen düşünceye bağlı olan pozitivizm yerine devrimci bilim anlayışını tercih etmiştir.

Okan’a benzer olarak Frankfurt ekolü düşünürlerinin eleştirilerinde pozitivizme rastlanabilir. Konu hakkında Martin Jay, Frankfurtçuların 1940’lardan itibaren Aydınlanmayı burjuva ideolojisi düşüncesi çerçevesinde değerlendirdiklerini belirtir. Jay: “Aydınlanmayı, yükselen burjuvazi olgusunun kültürel alandaki birlikteki değişkeni olarak görmeyip, Batı düşüncesinin bir tüm olarak Aydınlanma felsefesinin mirasçısı olarak düşünmeye başlamışlardı.” der. (Jay, 1989, 373) Burada Jay’ in vurgusu Aydınlanmayı mit ile ilişkilendirerek: “kültürel sorunlara toplumun maddi altyapısında yanıtlar aramayı bir tarafa bırakma..” yoluyla değişen bakış açısıdır. (Jay, 1989, s.374) Frankfurt ekolünden bu bağlamda farklılaşan Okan, burjuva ideolojisini eleştirirken, tarihsel olarak bağlandığı aydınlanmaya ve dolayısıyla aklın gelişiminin insanlığa katkısına vurgu yapmıştır.

Çünkü Mustafa Okan, insanın toplumsal bir varlık olduğunu her fırsatta dile getirirken, aynı insanın bilme ve değiştirme gücünü unutmamıştır. Sanatın gerçeği araştırma ve bulma çabasını önemle vurgulamıştır. Bu çabayı insanın yaşam etkinliği gücüne bağlamıştır. Marks’ın insanın türsel niteliğine dair düşüncelerinin, Okan’ın üretimlerinde etkin olduğu ifade edilebilir. Örneğin Marks: “(Yaşam etkinliği), insanın doğrudan içine karıştığı bir belirlenim değildir. İnsanı, hayvanın yaşam etkinliğinden doğrudan ayıran şey, bilinçli yaşam etkinliğidir.” der.(Marks’tan Aktaran Ollman, 2015,

s.186) Burada bilincin insana kazandırdığı özellik kendinin bilinci ve kendi düşünceleriyle karar vermek olarak tanımlanabilmektedir. Okan insanın bilinçli bir varlık olarak adlanışının örselenmesine dair metinlerinde adeta farkında olma bilincini çağırmıştır. Örneğin bilinç, Okan için “kendine bakma” olarak tanımlanabilir. Okan bu tanımı Remzi Savaş’ın sanat üretimlerini irdelediği metinde yapmıştır:

Remzi Savaş, anılar dünyasına girdiğinde anımsama eyleminin ne ile sonuçlanacağını belirleyen bir hayat bilgisini de düzenlemek zorunda kalmış olmalıdır. Bu hayat bilgisi, bir zaman içinden başka bir zamana bakarken değişen hayat ile kendinin değişimi arasında nasıl bir ilişki kuracağını belirleyecektir. Bu nedenle, insanların hem kendileriyle hem de başkalarıyla kurdukları ilişkinin yerini insanla ilgili kaygılara öncelik vermeyen başkaca değerlerin ve gereçlerin aldığı bir tarihsel anda “kendine bakma”yı öneren bir hayat bilgisinin varlığını koruyabilmesi anlamlıdır.(Okan, 2000, s.61)

Okan, sanatçının gerçeklikle kurduğu bağı önemserken, en temelde insanın yaşam etkinliğine değinmektedir. Örneğin, yaşam etkinliğinde insan üretiminin amaçsallığı karşımıza çıkmaktadır. Marks, insan üretiminin amaçsallığı için şunları söylemiştir: “Örümcek, işini dokumacıya benzer şekilde gördüğü gibi, arı da peteğini yaparken pek çok mimarı utandırır. Ne var ki, en kötü mimarı en iyi arıdan ayırt eden şey, mimarın, yapısını gerçekte kurmadan önce, onu hayalinde kurabilmesidir.”(Marks’tan aktaran Ollman, 2015, s.187) Okan, insanın yaşam etkinliğinin amaçsallığı üzerine “Hayal Kurmaya Övgü” adlı metninde bahsetmiştir:

Çocuğun düşü yaşamın ürünüdür. O, yaşamına düşleriyle karşı koyar, kendini düşleriyle ayakta tutar. Bu bir tavır alıştır ve bu tavır, en yalın anlamıyla, çocuğu kendi gerçekliği karşısındaki konumlanma çabası olarak görülmelidir. Böylece düş, gerçeklikten kopmanın değil, ona rağmen yaşama tutunmanın biçimlerinden biri durumuna getirilmiştir. Bu yapısıyla Galeano’nun anlatısı, bir yaşam görüntüsünü yansıtmaktan daha geniş anlamsal özellikler taşır. Düş, insanın kendi yaşamı üzerine düşünmesinin ürünüdür; sanat da öyle! (Okan, 1997, s.73-74)

Sonuçta, Okan hayatın içinde zihnimizin nasıl bir refleksle gerçekliğe yaklaştığını önemsemiştir. Çünkü bu refleks, sanatçının yaşam etkinliğinde yer alan üretiminin bilgi sınırlarını belirleyen unsurdur.

2.2.4. Diyalektik Yöntem Örneği Olarak Picasso

Mustafa Okan'ın "Gerçekçilik Kültürü İçin Notlar" metni, diyalektik okuma açısından öneri sayılabilmektedir. Bu metinde Okan, dönem ve tarih bilgisinin yanı sıra diyalektik düşüncenin başlıca unsurlarını belirtmiştir.

"Gerçekçilik Kültürü İçin Notlar" metni Picasso'nun gerçekliği arayışını önemsemiştir. Bu bağlamda Picasso: "Resim yaparken amacım bulduğumu göstermektir, aradığımı değil." demiştir.(Picasso'dan Akt. Okan, 2012, s.347) Çünkü arayış eylemi diyalektik düşünceyle bağ kurarken, hem sanat tarihini hem de genel ideolojiyi sorgulamaya yönelik bir içerik taşımaktadır. Böyle bir eylemin içeriği sanatçı üretimlerine çizilen sınırları açığa çıkarmaktadır.

Okan aynı metninde, öncelikle Picasso'nun resme tarihsel varlık olarak yaklaştığını belirtmiştir. Picasso, örneğin "Kore'de Katliam" adlı resmini Goya'nın 1848 yılında yaptığı "3 Mayıs 1808" resmini inceleyerek yapmıştır. Okan, "Kore'de Katliam" resmiyle Picasso'nun sanat tarihinde tekrara başvurmadığını, aksine geçmiş sanat ürünlerini incelemenin: "...toplumsal tarihle sanat tarihini birbirine bağlayan şeyler..."olarak değerlendirmiştir. (Okan, 2012, s.348) Fakat sanat tarihi yazarları Picasso'nun politik duruş sergilediği yapıtlarını başarısız bulmuşlardır. Resim sergilendiğinde sadece kapitalizmin avangard sanatla iletişim kurmaya çalışan kültür cephesinden değil, Fransız Komünist Partisi'nden de eleştiri almıştır. Okan'a göre "Kore'de Katliam" avangard sanatın kapitalizmden ayrışmasının bir örneği olabileceken, belirsiz bir tartışmanın öznesi yapılmıştır. Okan, Picasso'nun politik eğilimlerinin sanatına yansımaları üzerine şöyle demektedir: "Picasso'nun politik eğilimlerinin sanatı üzerinde olumsuz etkiler yarattığı yolundaki görüşler, bu arka plan önünde biçimlenmiş, kapitalizmin kültür cephesinde, siyasal kimliğinden arındırılmış yeni bir Picasso kimliği çizilmeye çalışılmıştır."(Okan, 2012, s.351)

Sanat tarihi üretimini, bir bakıma politik ayrıştırma olarak düşünmeye yönlendiren Okan' göre: "Gerçekte tartışma, hem sanatçıyı, hem sanat denen insan etkinliğini, hem de sanat izleyicisini hayatla kurdukları ilişkinin en can alıcı yeri olarak birbirine bağlayan gerçekliği kavrama sorunu ile ilgilidir." (Okan, 2012, s.352)

Okan, Picasso'nun söz konusu resmini yapılan tüm eleştirilere karşı sahiplenirken, temelde Picasso'nun düşünüş tarzını savunmaktadır. Picasso'nun ikili düşüme dinamiği, ilkin nesnenin gerçeklik karşısında kavranışını, ikincisi ise olay-olgu diyalektiğini çözümleme girişimidir. Picasso'nun ikili düşüme dinamiği, ilkin nesnenin gerçeklik

karşısında kavranışını, ikincisi ise olay-olgu diyalektiğini çözümleme girişimidir. Böylece Picasso bir yandan sanat tarihiyle bağ kurarken, diğer yandan toplumsal tarihe içerik (geçmiş-şimdi-gelecek) oluşturmuştur. Okan, Picasso'nun düşünme dinamiğini bir yöntem olarak ele aldığında, bu yöntemin önemli özelliğinin faşizmin şifrelerini çözmeye yönelik bir tutum olduğunu belirtmiştir.

Okan, metnin ikinci bölümde Picasso'nun yöntemini açıklamaya, tarihsel köklerini sunmaya yönelmiştir. Okan, Picasso'nun yönteminin önemli basamağı olan şeylerin dış görünüşlerine dair geliştirdiği kuşkuya yer vermiştir. Marks alıntısına başvurarak "...dış görünüş ve şeylerin özü, eğer doğrudan doğruya çakışsaydı, her türlü bilim gereksiz olurdu." açıklamasını yapar. (Marks'tan Aktaran Okan, 2012, s.354) Bu aynı zamanda Picasso'nun gerçekliği politik olarak kavrayışını göstermiştir. Okan bu kavrayışın sanatçı üretimlerinden bağımsız olarak ele alınamayacağını altını çizmiştir.

Okan'a göre dış görünüş iktidarın hegemonyasını kurduğu alandır. Bireysel körlük ve toplumsal körlüğün ilişkisini irdeleyen Okan, bir iktidar aracı olarak dış görünüşün etkisinin bütün diğer zor kullanma araçlarından etkili olduğunu belirtmiştir. Bu hegemonyaya karşı Okan gözün mekanik eylemiyle bilişsel eylem arasındaki farklılığı irdelemiştir. Çünkü hayatı bütünlüklü anlamada başvuru (dış görünüşün ötesine geçmeye çalışan) zihnin, gerçekliğe dair sorduğu her soru yeni bir yanıt ve yeni bir eleştiriyeye davet olacaktır.

Okan'ın bilinç ile gerçeklik arasında nasıl bir bağ kurulması gerektiği düşüncesi Ollman'ın diyalektik yöntemine dair yaptığı açıklamayla yanıt bulmaktadır. Okan, Ollman'ın diyalektik üzerine süreç ve ilişki kavramlarına dair açıklamasına makalesinde yer vermektedir. Böylece gerçekliğin kendi görüntüsünden daha fazla bir şey olduğu sonucuyla karşılaşılır. Bu aynı zamanda bilginin soyutlama yoluyla çoğalması imkanına işaret etmektedir.

Üçüncü bölümde Okan, sanatçının gerçekliğe ilişkin tutumunun sanat ürünüyle açığa çıkışını ele almıştır. Okan'a göre sanatçının gerçeklik arayışı: "ürününü bilinç ve gerçeklik arasındaki bağı nesnelleştirmeye dönük bir olanak olarak yapılandırma..." isteğiyle ortaya çıkmaktadır. (Okan, 2012, s.359) Ancak burada geçmişe dönen öznenin(sanatçının), her yeni deneyimle belleğinin değiştiğini unutmamak gerekmektedir. Okan bellek değişiminin, hayattan birçok olanak ve olasılığı ortaya çıkardığını belirtmiştir. Aksini düşünerek gerçekliği insanların yanılsama ilişkisi içinde ele alıp, bu yanılsama üzerinden bellek oluşturmak/okumak en kötü tarih dönemlerini olağanlaştırabilir. Örneğin Okan gerçekliği sorgulayacak sanatçı için şunları söylemiştir:

“sanatçı hayata baktığında masum sayılabilecek bir aldanişla ağır bir suç ortaklığının yan yana durduğunu görecektir.” (Okan, 2012, s.359)

Okan, sanatçının gerçekliği sorgulaması gerekliliğinin altını çizerek: “Gerçekliği görme alışkanlıklarına, sanat etkinliği içinde ele alacağı herhangi bir sorunu nasıl çözüme kavuşturacağı sorusunun kaderini belirleyecek şekilde saldırmadıkça sanatçı, ne var olan herhangi bir şeyi gösterebilir ne de olanları inkar etmekten kendini kurtarabilir.” (Okan, 2012, s.362) Okan sonuç yerine Aydınlanma geleneğinin insan aklını özgürleştirici özelliğinin önemine dikkat çekerek, aklın hangi yöntemle devineceğine dair Ollman’ın diyalektik yöntem açıklamalarına yer vermiştir.

2.2.5. Başka Bir Sanat Tarihi Yazımı

Tarih içinde değişen üretim biçimleri yaşanan dönemin topluma dolayısıyla sanatına yön vermektedir. Sanatın, sanat ürününün oluşum süreci tarihten kopmamakta, dönemin genel karakteristiğini taşımaktadır. Sanat ürünü aynı zamanda dönemin genel karakteristiğine etki edendir. Tarihsel olarak incelediğimizde sanat ürününün hem burjuva ideolojisinin üretim yerine, hem de aynı ideolojinin var oluşunu açık ederek ondan kopma yerine işaret ettiğini gözlemlemek mümkündür. Okan’a göre sanat ürünü, sanatçının dünyayı algılamaya çalıştığı zaman, hayata dair gerçek ilişkileri çözme çabası içinde gerçekleşmektedir. Birnur Eraldemir, Okan’ın sanat ürününü nasıl ele aldığını şöyle ifade etmektedir: “Mustafa Okan, bir sanat ürününü hayata bağlayan özellikleri toplumsal tarihle sanat tarihini birbirine bağlayan koşullar olarak görür. Bu nedenle bir yandan sanat tarihinin derinliklerinden sanat bilgisini damıtırken bir yandan da aynı tarihsel süreçlerin sırlarını anlamaya çalışmıştır.” (Eraldemir, 2018, s.13)

Bu çabayla, sanatı bir bilme uğraşı, gerçekliğe erişme uğraşı olarak tanımladığımızda tarihin kapsayıcı alanında bulunuruz. Mustafa Okan’ göre bu çabaya ket vuran ise: “Piyasa olgusu, sanatın özel bir üretici-tüketici çevresi içine kapanmış olmasıdır ve sanatın gerçeklik üzerinde yarattığı etkiyi esas almayan bir tarihselleştirme tutumuna mahkum edilmesidir.” (Okan, 2009, s.25)

Mustafa Okan, gerçekçilik kültürü tanımlarken şu ifadeyi kullanmıştır: “Gerçekçilik kültürü derken kastım, sanat tarihinin geleneksel sınıflaması içine sıkıştırılan örnek ya da sanatçılar değil, gerçekliğin ele geçirilmesini olanaklı kılan tutumlardır.” (Okan, 2012, S.416) Gözlemlendiği gibi Okan gerçekçilik kültürünü belirli bir döneme sıkıştırmak yerine tarihe yaymıştır. Çünkü Okan’a göre: “Gerçekçiliğin,

kapitalizmin zihinsel ortamı ve kurumsal ilişkileri dışında ve bunların karşısında olmak üzere çok ciddi bir birikimi vardır.” (Okan, 2012, s.376) Bu nedenle Okan, gerçekçiliği en genel anlamıyla bir biçim sorunu olarak görmediğini belirtmiş ve “gerçekçilik kültürü” gibi kuşatıcı bir adlandırmaya başvurduğunu söylemiştir. (Okan, 2012, s.393) Konu hakkında Picasso’nun “Kore’de Katliam” yapıtını örnek veren Okan’a göre: “Picasso’nun ‘Kore’de Katliam’ adlı resmi bir türlü yakıştırılamamıştır Picasso’ya, başarısız bulunur bu çalışma.” (Okan, 2013, s.306) Picasso eleştirisinin başka bir modernizme tekabül ettiğinin altını çizen Okan, “modernizmler”den bahsederken, burjuvazinin süregelen egemenliğine dayalı sanat anlayışının dışında, başka bir sanat tarihi yazımına işaret etmiştir:

Picasso yönelen eleştirilerin eleştiri yapıldığında, tekil bir modernizm algısını ortadan kaldıracabilecek bir ayrışmayı olanaklı kılabiliriz sanırım. Çünkü, Mehmet’in (Mehmet Yılmaz) işaret ettiği yerde, başka tarihsel referanslar üzerinden kendini tarif eden, benim, Picasso’ya yönelen eleştiride cisimleşmiş olduğunu söylediğim başka bir modernizm vardır. Başka bir deyişle, tarihselci akıldan kopuşu ve toplumcu bir gelecek tasarımını hayatımızdan çıkarıp sürgüne gönderen bir düşünme düzeneğini görürüz orada.. (Okan, 2013, s.306-307)

Okan, sanat tarihinin sermaye çevrelerinin egemenliği etkisiyle yazıldığına değinmiştir. Tarihsel etki, sanat tarihi yazımından, sanat pazarına, alıcıya ve sanatçıya kadar yansımaktadır. Okan’a göre tarihsel etkinin başlangıcı şöyledir:

“İkinci Dünya Savaşının sona erme sürecinde, başrolünü ABD’nin oynadığı Normandiya Çıkarması’nı öne çıkaran bir tarih anlayışı, sanatın tarihinde de kendi ikizini bulacak ve bir dizi önemli isim sıralanacaktır kuşkusuz. Picasso’ya dönük olarak daha önce dile getirdiğim seçici tutumun anlamı bu tarih yazımında saklıdır. Herkes istediği gibi bir Picasso tarif edemez. Kısacası, daha başka bir tarih anlayışına ihtiyacımız var.” (Okan, 2013, s.330)

Okan sanat tarihi yazımı problemlerine dair açıklamasında şunları söylemiştir: “Batının modern sanatı sahipleniş tarzını anlamak için orada yaratılmaya çalışılan Picasso algısı yeterince iyi bir örnektir. (Herkes için uygun bir Picasso)” (Okan, 2012, s.373) Çünkü Okan’ın anlatımıyla batının Picasso’ya dair yaklaşımında: “Bu sahiplenişin arkasında yalnızca ekonomik ve ideolojik bir yığınak yoktur, bu ikisini kendi yanında son derece inceltilmiş yöntemler olarak bırakan dolaysız baskılar vardır.” (Okan, 2012, S.373)

Mustafa Okan'ın yaklaşımına dair Eraldemir'in ifadesi şöyledir: "Gerçekçilik, örgütlü bir küresel azınlığın yalanlarla yönettiği günümüz dünyasında tüm yönleriyle yaşamsal bir tutum olarak belirir onun yazılarında. Bu çözümlemeler, sanatçının üretimlerini ve izleyicinin algısını biçimleyen nesnel koşullara uzak durmaya çalışan eleştiri geleneğini sarsacak niteliktedir."(Eraldemir, 2018, s.14.)

Bu bağlamda örneğin Okan: "Batı'nın modern sanatı sahiplenilişle, sanat için sanat kavramsallaştırılmasının koşut gittiğini (...)" belirtir.(Okan, 2012, S.373) Okan'ın Türkiye'de gelişen modern resme dair düşünceleri ise şöyledir:

(..) bu geleneğin etkisi kendisini keşke yalnızca bir tür soyut sanat kavrayışının sahiplenilmesi olarak gösterseydi. Bu, hiç değilse daha açık bir şekilde beliren ayrışmaya karşılık gelirdi. Oysa bugün figür üzerine kurulan çoğu resim, Picasso'yu bütünsel olarak görmek yerine, kimi yanlarını önemsizleştirmeyi seçen bir geleneği üstlenmiş görünmektedir. Günümüzde, insan figürünün kullanıldığı çoğu resimde, bu figürlerin birer karakter olarak belirememesi bundandır. Gerçekliği görünüşe indirgeyen bu tutum, resmi kötü alışkanlıklardan kurtardığını düşünmektedir. (Okan, 2013, S.307)

Okan'ın sanatta düşünsel kökleri 19.yy'ın ikinci yarısı ve 20.yy'ın ilk yarısına dayanmaktadır. Aynı dönem, dünyada değişim ve dönüşüm dönemidir. Bu dönem için Okan'ın ifadesi şöyledir:

Sosyalizmin deneyiminin kendi içinde taşıdığı sorunları görmezden gelecek değilim, ama, bu sorunlar içinden eleştiriye tahammülsüzlük gibi bir başlık çıkarmanın doğru olmadığı kanısındayım. Eyleme geçmiş düşüncenin daha devrim öncesinde başlayan olağanüstü devinimi bilimde, felsefede ve sanatta öncülüğünü üstlenen bir toplum yaratmıştır. Sanatta yeni bir hayat özlemi ve yeni bir insan arayışı arasındaki diyalektiğin kurulması modernizme tarihsel değerle yeni bir zemin hazırlamıştır.(Okan, 2013, s.322)

Okan, geçmiş deneyimlere değindikten sonra günümüz kültürel ortamına dair şu açıklamayı yapmıştır:

Bugünün egemen kültürü, karşıtlarını görülemeyecek şekilde küçültmeye ya da giderek yok etmeye eğilimli bir yalnız yaşama biçimiyle açıklanabilecek olan bir egemenlik tarzı geliştirmiştir. Bu kültür bir öznenin düşünme tarzını belirlemede, öznenin etkilenme kaynaklarını sınırlayarak kendisine daha geniş bir hareket alanı yaratma dürtüsüyle davranmaktadır. (Okan, 2001, s.46)

Okan'ın özellikle vurguladığı, egemen kültürün sistem karşıtı kültür bilgisini ve kavramlarını alıp başkalaştırarak eritme isteğidir. Eraldemir'e göre Okan'ın çözümü bütünlüklü bakış açısı geliştirmektir: "Okan'a göre sanat üzerine çalışanların öncelikli amacı, korkunç açmazlarıyla birlikte uygarlığın tüm dönemeçlerinin açığa çıkarılması ve sanatçıların içinde şekillendiği bu geçmişin bütünsel bir görünüme kavuşturulmasıdır. Başka bir biçimde söylersek tarihin bilgisinin sanat tarihsel oluşa aktarımıdır." (Eraldemir, 2018, s.13)

Mustafa Okan için problemi oluşturan sanatçının kullandığı malzeme ya da anlatım biçimi değildir. Asıl problem sanatçının dünyayı algılama biçimidir. Okan'a göre sanatçının sanat üretimi esnasında ideolojisi olmadığı düşünülemez. Okan için gerçeğe erişme çabasını toplumsal bir varlık olan sanatçı üstlenmiştir. Sanatçı, değişen üretim ilişkileriyle değişime uğramaktadır. Bireysel üretimi tarihsel olanı barındırmakta ve bireysel üretim tarihe gerçekliği bilme çabasıyla etki edebilmektedir.

Okan üretime önem vermenin yanı sıra tüketime de önem vermiştir. Örneğin, halkta enerjinin kalmadığı, hevesin olmadığı bir döneme geçiş olarak işaret ettiği 1950 sonrasında dair sanatçı örnekleri vermekten çekinmiştir. Okan'ın yakın dönem sanatçı örnekleri şunlardır: William Kentridge, Şenol Yoroğlu, Burhan Kum ve Osman Dinç. 1980 yıllar itibarıyla konuşulmaya başlayan 'Yeni Gerçekçilik', Okan'a göre bir görüntüden ibarettir. Çünkü aynı yıllar postmodern düşünce yoluyla çoklu gerçeklikler dünyası popüler olurken, nesnel gerçeklikten uzaklaşma yaşanmaktadır. Okan'ın işaret ettiği problem sanat tarihi yazımını da etki edecek niteliktedir. Çünkü Okan'a göre: "Bilimsel bilgiye dayalı bir bilinçten söz etmek, giderek, olmayan bir şeyi anlatma çabasına dönüşüyor. Neyi neden söylediğimiz değil onu söyleyiş biçimimizin önemli olduğu düşüncesi bu yokluğu dolduruyor." (Okan, 2009, s.32) Bu durumun sanat tarihine yansımaları ise sanat ürününün "teknik" problemler/olasılıklar çerçevesinde ele alınmasıdır. Okan, bu bağlamda örneğin dünyanın liberal politikalarla belirlenmeye başladığı 1976 yıllarında yazılan 'Beyaz Küpün İçinde' kitabına işaret etmiştir. Okan, 'Beyaz Küpün İçinde' adlı kitapta Brian O'Doherty'nin gözün mekanik işleyişiyle dünyayı ele alan kübizm anlatımına dikkat çekmiştir. Çünkü Okan'a göre kübizmin temelinde insan zihninin işleyişine yönelme vardır. Fakat Brian O'Doherty örneği kübizmi muhafazakârlaştırarak ve Clement Grenberg'in kübizm eleştirisine sahip çıkmaktadır.

Hakikatin nesnel gerçekle bağının zayıflamasına işaret eden Okan, çözüm olarak yeni bir tarih anlayışına ihtiyacımız olduğunu belirtmiştir. Bu kapsamda muhalif kültürün

sistem karşıtlığındaki sorunlu yaklaşımına ve kimi zaman yorum fikrine bağlanışına eleştiri getirmiştir. Ona göre sistem karşıtlığı toplumcu bakış açısıyla geliştirilmelidir. Aksi takdirde ortaya çıkacak düşüncenin sadece teknik açıdan ele alınacağını şu satırlarda ifade etmiştir:

Sanatın iç meseleleri dendiğinde, onun gerçeklikle kurulan ilişkiden bağımsız, adeta sanatın kimi teknik elemanlarının çevresinde dönen sorunların varlığından söz edilmektedir. Başka bir dünyanın, bir bakıma başka bir gerçeklik düzeyinin işleyişinden kaynaklanan sorunlar kast edilmektedir. Oysa bu bağlama sığdırılan şeyler, gerçekliğin çözümlenmesine dönük sorunlarla, eldeki olanakların sınırlarıyla vb. ilişkilidir. (Okan, 2012. s.396)

2.3. Mustafa Okan'ın Sanatsal Tavrını Belirleyen Gerçekçilik Kültürü

“Gerçekçilik’ i gerçeklik ile ilgili bir tutum olarak görüyorum. ((Okan, 2012, s.415)

“Gerçekçilik, biçim ya da görünüşle ilgili bir şey değil, gerçekliği oluşturan ilişkilerle, o ilişkileri görme ve görünür hale getirme eylemi ile ilgidir diyorum.” (Okan, 2012, s.374)

Bu bölümde Mustafa Okan'ın gerçekçilik kültürüne yaklaşımı, bu kültürün sınıfsal bir karaktere bürünüşü temelinde irdelenmiştir. Burjuvazinin eleştirel gerçekçiliği ve ardından gelen toplumcu gerçekçilik, Okan'ın bakış açısına uygun olarak tarihsel bir işleyişle verilmiştir. Konu hakkında Türkiye’de metinler sunan ve Okan'ın dip notlarında yer alan Ahmet Oktay ile Aziz Çalışlar'ın görüşleri bölüme dahil edilmiştir. Oktay ve Çalışlar'ın görüşlerinin sunumu ardından Okan'ın gerçeklik ve gerçekçilik kültürü tanımlamaları verilmiştir.

Bu bölümde önemli bir diğer konu modernite modernizm ilişkisidir. Çünkü gerçekçilik kültürü modern dönem içinde sınıfsal olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Okan, modern hayata bir tepki olarak gelişen modernizm anlayışına dair düşünceler üretirken, aynı dönem modern hayat ile modernizmi bir arada inceleyen fikirlerde mevcuttur. Bunlar içinden örneğin Habermas burjuva modernliğe bağlı özellikle vurgulamıştır. Bu kapsamda denilebilir ki Okan ile benzer yıllar fikir üretimini sürdüren Habermas, gerçekçilik kültürüne bağlanışının tarihsel ayrılığını bu anlayışla çizer.

Okan'ın özgün modernizm düşüncesinin ana hatlarını ortaya çıkarabilmek amacıyla bu iki farklı görüşün karşılaştırılması yapılmıştır. ⁶

2.3.1. Mustafa Okan'da Modern Dönem Gerçekçilik Kültürüne Bakış

Bu çalışmada gerçekçilik kültürü araştırılırken, tarihsel olarak modern dönemi kapsayan bir çerçevede ele alınmıştır. Mustafa Okan'a göre gerçekçilik, sınıf savaşımı içinde tarihsel ve toplumsal olarak değişen bir kavramdır. Bu kapsamda iki ana hat yer almaktadır. Bunlar: burjuvazinin eleştirel gerçekçiliği ve ardından gelen toplumcu gerçekçiliktir. Eleştirel gerçekçilik burjuvazinin egemen sınıfsal karaktere bürünmesiyle olgunlaşır. Bu açıdan bakıldığında erken dönem modern sanatın örneği diyebileceğimiz Goya resimleri bir nevi aristokrasi eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Mustafa Okan'ın Goya sanat üretimlerine işaret etmesi modern sanatın iki yönlü bilgisine gönderme olarak kabul edilebilir. İlk mimesis'in kırılması ve ikinci olarak Goya'nın o ana tanıklık eden bilinç tezahürünü görmemizdir. Okan, Goya'nın sanat üretimlerine dair şu açıklamayı yapmıştır: "Onun resimlerini hakiki kılan şey, fotoğraf makinesinin mekanik gözü gibi davranmak yerine, o mekanik gözün göremeyeceği şeyleri de görünür kılan bir sahne tasarlamasıdır."(Okan, 2006, S.3-4) Bu erken dönemde Goya üretimleri Okan'ın önemseydiği gibi sanat ürününe tarihsellik kazandıran romantik örneklerdir.

18.yüzyıl burjuvazinin yükseliş yüzyıldır. Yıldızoğlu, Burjuvazinin sınıfsal yükselişi için şunları söylemektedir:

Artık meta ilişkileri dünya pazarına, dünya pazarı da, hızla kapitalizme dönüyor ve üretimi sürekli devrimcileştiren, toplumsal koşulları sürekli bir şekilde altüst eden, dolayısıyla yıkan, yapan ve sonra tekrar yapabilmek için bir öncekini yıkan, bu yüzden ebedi bir belirsizlik hissine ve çalkantıya yol açan sınıf, burjuvazi, tarih

⁶ Bölümde yararlanılan Mustafa Okan kaynakları şunlardır: Sanatın Günceli Güncelin Sanatı/ Hazırlayan Mehmet Yılmaz, Kitapta Bölüm, Yazan: Mustafa Okan, Ütopya yayınevi Sanat Dizisi, Şubat 2012. Okan, M., Aksoy T., Yılmaz, M., "1980 Sonrasına Genel Bakış", Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, Ütopya Yayınevi, Nisan 2013. Okan, M., "Öykülü Resimler" 2006 Dünya Felsefe Günü Felsefe, Sanat ve Bilim Sempozyumu, Çukurova Üniversitesi, Adana, 2006. Okan, M., "1. Ulusal Bazalt Taş Heykel Sempozyumu: Yesemek Yeniden" ARK Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 3, Şubat-Nisan 1999. M. Okan., "Suat Karaaslan: Nesne ne Olmadığını Söyler", Adana 75. Sanat Galerisi'nde açılan sergi için katalog yazısı, 2011. M.Okan., "Yeni bir Avant-garde Proje Olanaklı mı?", ARK Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 6, 2000. Okan. M. , "Üniversiteyi ve Sanat Eğitimi Yeniden Düşünmek", Günümüz Sanat ve Tasarım Eğitimine Eleştirel Bakışlar Panel Dizisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, 2006. Okan, M., "Karakutu: Açık Bir Yaranın Kuramsal Bilgisi", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 26, Bahar 2002.

sahnesinde egemenliği ele geçirmek için savaşmak üzerine yerini alıyordu.(Yıldızoğlu, 1997, s.16)

Yeni doğan Burjuvazi gerçekçiliği için Çalışlar'ın tanımı şöyledir: “Burjuva toplumunun gerçekçi yöntemle ama burjuvaca eleştirilişi ise eleştirel gerçekçilik olarak bilinir.” (Çalışlar,1986, s.15) Çalışlara göre burjuva anlayışı sanatın sınıfsal özelliklerini yok saymaktadır. Oysa sınıfsal olarak tarih sahnesinde yer alan burjuva toplumuyla birlikte bu toplumun oluşturduğu eleştirel gerçekçilikten söz edebilmekteyiz. Bu çelişkinin temel nedeni için Çalışlar şunları söylemektedir: “Burjuvazi, kendi toplumsal ve sınıfsal konumu ile tarihsel gelişme yasaları arasında yatan derin çelişki karşısında yenilgiye uğradığından, nesnel gerçekliği yok sayma yoluna giderek gerçekçiliği karşısına almıştır. Bu yolda gerçekliği ve gerçekçiliği çarpıtmayı kendine görev bilmiştir.”(Çalışlar, 1986, s.43)

Modern dönemin burjuva eleştirel gerçekçiliği, ekonomik ve politik değişimlerin, toplumsal değişimlerin temelini oluşturan meta ilişkilerinin ve kapitalizme karşı verilen mücadelenin sonucunda değişmiştir. Böylece toplumcu gerçekçilik ortaya çıkmıştır. Ancak toplumcu gerçekçilikten söz etmeden önce özellikle değinilmesi gereken konu hakkında Çalışlar'ın açıklaması önemlidir. Çalışlar'a göre: “tarih boyunca, bütün sanat akımları ya da yönelimlerinin birbirleriyle karşılıklı etkileşmesi ve alışverişi olmuştur; söz gelişi, toplumcu gerçekçilikte eleştirel gerçekçi öğeler olduğu kadar, romantik öğeler de vardır..”(Çalışlar, 1986.s16) Mustafa Okan, toplumcu gerçekçiliğin kendinden önce gelen gerçekçilikleri barındırdığını düşünmektedir. Böyle bir bakış açısı gerçekçilik kültürüne oldukça geniş bir kapsam sağlamakta, bu kültürün tarihselliğine vurgu yapmaktadır. Yine böyle bir bakış açısı Mustafa Okan'ın gerçekçilik kültürü içinden verdiği örneklerde Cezanne, Matisse gibi isimlerin yer almasını açıklamaktadır. Çünkü burjuvazinin yükselişine, onun egemen estetik ideolojisine ilk tepki modernistlerden gelmiştir. Yıldızoğlu'nun konu hakkındaki ifadesi şöyledir: “Modernizm, sanatının, burjuva liberal dönemin ekonomik, politik, ideolojik ve psikolojik krizi içinde, tepkisi, arayışları ve en önemlisi yeniden kurmaya başladığı umutlarının bir ifadesi olarak 19. yüzyılın sonunda hemen hemen bütün sanat alanlarında şekillenmeye başlar.” (Yıldızoğlu, 1997, s.20)

Modernist hareket belli eğilimlere ya da gruplara ayrılarak çeşitlenmiştir. Mustafa Okan, modernist hareket içindeki farklı eğilimleri bilmekte, ancak onları gruplaştırmamaktadır. Okan'ın bu bağlamda oldukça geniş bir bakış açısında toplanan

“sol modernizm” tanımını kullandığı gözlenmektedir. Okan’ın “sol modernizm” tanımının tarihsel kökleri toplumcu gerçekçi içerik taşımaktadır. Okan, örneğin sınıfsal bağlama yöneldiği için burjuva iktidarını çözümlemeye ve karşı tavır almaya çalışanlara başvurmakta ve Picasso, Brecht vb. gibi örnekler vermektedir.

Okan’ın Picasso üzerine yazdığı “Gerçekçilik Kültürü İçin Notlar” metninde şu cümle yer almaktadır: “Gerçekliğin yanıltıcı yapılanışından kendini kurtarmaya çalışan sanatçı, izleyici için de ürününün bilinç ve gerçeklik arasındaki bağı nesnelleştirmeye dönük bir olanak olarak yapılandırmak ister.” (Okan, 2012, S.359) Şu halde Okan’da toplumcu gerçekçiliğin nasıl bir anlam içerdiği önemlidir. Toplumcu gerçekçiliğin içeriğine baktığımızda Çalışlar evrensel, demokratik, halkçı ve: “çağın değişen gerçekliğinin kavranmasına dayandığı için kendi tarihselliği içinde de değişen” bir gerçekçilik biçimi olarak açıklamıştır. (Çalışlar, 1986, s.46) Çalışlar toplumcu gerçekçiliğin değişen ve değişmeyen özelliklerine dikkat çekmiştir. Örneğin nesnellik ve tarihsellik vazgeçilmezdir. Bir başka değişmez özellik yantutmadır. Bu özellik dünya görüşü olarak ifade edilmektedir. Değişen özelliği ise biçimdir. Temelde toplumcu gerçekçiliğin belirli bir biçimi olmayışını Çalışlar’ın şu satırlarında bulabiliriz: “toplumcu gerçekçilik, gerçekçiliğin tarihsel bir aşaması olduğundan, kendinden önceki gerçekçi ve ilerici sanat ve edebiyatın doğal mirasçısıdır. Bu yüzden toplumcu gerçekçi sanatta, eleştirel gerçekçi öğelere olduğu kadar, ilerici romantik öğelere, ilerici fütürist öğelere de rastlanır.” (Çalışlar, 1986, s.48)

Aziz Çalışların toplumcu gerçekçiliğe örnek verdiği isimler ise “Brecht, Neruda, Nazım, Ritsos, Aragon; ya da Einstein, Wajda, Angelopulos vb..”dir.(Çalışlar, 1986, s.48) Çalışlar yukarıda yer alan sanatçı örnekleriyle bir bakıma toplumcu gerçekçilikte yer alan biçimsel çeşitlenmelere dikkat çekmektedir. Çalışlar’ın açıklamasına paralel bir açıklama Okan’dan gelir: “Gerçekçilik, biçim ya da görünüşle ilgili bir şey değil, gerçekliği oluşturan ilişkilerle, o ilişkileri görme ve görünür hale getirme eylemi ile ilgidir diyorum.” (Okan, 2012, s.374)

Çünkü Okan’a göre: “Gerçekliğin ele geçirilmesine dönük her zihinsel (ve kaçınılmaz olarak kılışsal) eylemi gerçekçilik kültürü içinde görüyorum. Biçim ve öz ayrımını (bile isteye yapılmış bir ayrımı) olanaksız görmem de bununla ilgili. Kübizm denen şey gerçekliğin ele geçirilmesine ilişkin bir eylem değil midir?” (Okan, 2012, s.395)

Okan, modernizmle başlayan egemen düşünceye eleştirel örneklerin, sınıfsal olarak dönüşüm yaşadığı avangard harekete kadar izlerini sürmüştür, dünya tarihi açısından bu izlerin toplumcu gerçekçilik zeminine dikkat çekmiştir. Nitekim I Dünya Savaşının başlamasıyla Avrupa’da savaş, yıkım ile sertleşen sınıf mücadeleleri ve Rusya’daki devrim etkisi modernist sanatçıları radikallemişlerdir. Sanatçının sınıf mücadelesine ve siyasi yaşama doğrudan katılmasıyla modernist akım avant-garde aşamasına girmiştir.

Okan’a göre: toplumcu gerçekçilik, belli bir tarihsel an içindeki kavranışıyla dahi gerçekçilik kültürüne önemli bir birikim aktarmıştır; ama gerçekçilik kültürü, daha geniş ve tarihsel alanda ve ‘küresel’ ölçekte olmak üzere, sosyalizm idealiyle hayata bakan her sanatçıda, siyasal harekette, sanatçı örgütünde, eleştirmende, izleyici ve okurda karşılık bulmayı sürdürmüştür. (Okan, 2012, s.375)

Toplumcu gerçekçiliğin Türkiye’de nasıl okunduğu ayrıca önem taşımaktadır. Örneğin Ahmet Oktay toplumcu gerçekçiliğin öncülleri, devrim yılları ve sonrasında Stalin dönemiyle birlikte değişiminden bahsettiği “Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları” adlı incelemesiyle Türkiye’de tartışma ortamı yaratmıştır. Oktay, kitabında öncelikle toplumcu gerçekçiliğin öncüllerine eleştiri sunmaktadır. Öncüllerden Çernişevki’yi (Okan’ın metninde kaynakça olarak yer almaktadır) olan ve olabilecek olanın sınırlarını (realizm ve idealizm arasında) çizerken aynı zamanda Troçki dönemi edebiyatının kaynaklarına bağlamaktadır. Oktay, öncüller dönem edebiyatını genel olarak estetik yararlı olarak tanımlamıştır. Bu da edebiyatın, Oktay’ın çoğu yerde belirttiği gibi bir araç olarak kullanılmasıdır. Oktay bu sayede Marks’ın “yazar eserini asla bir araç olarak göremez..” düşüncesine zıt gelişen bir edebiyat tarihine işaret etmektedir.

Toplumcu gerçekçilikle ilgili olarak Ahmet Oktay’ın önerisi, sanatta gerçekliği arayış yolunda, yazarın siyasal tavrını roman kişilerine dikte etmesinden kurtulmadır. Oktay’ın sanatta gerçekliği arayış önerisiyle Okan’ın gerçekliğe yaklaşımı uyumludur: “Gerçekliği görme alışkanlıklarına, sanat etkinliği içinde ele alacağı herhangi bir sorunu nasıl çözüme kavuşturacağı sorusunun kaderini belirleyecek şekilde saldırmadıkça sanatçı, ne var olan herhangi bir şeyi gösterebilir ne de olanları inkar etmekten kendini kurtarabilir.”(Okan, 2012, s.362) Ancak, sanat ürününü egemen ideolojinin kapsayıcılığından kurtarmak oldukça çetin bir çaba gerektirmektedir. Bunun temel nedeni sanatçının yaşadığı çağa dair eleştirel bakış açısına sahip olmasındaki zorluklardır. Her hâlükârda sanatçı toplumsal bir varlık olarak yaşadığı çağın izlerini taşıyacaktır. Okan konu hakkında şöyle demektedir: “Düşüncelerimizin bir sanat ürünü oluşturma eylemi

içindeki devinimi, örneğin bir tuval resmi olarak sonuçlanırken, devinen düşüncenin siyasal düşünce ile arasına, sanat ürününün ele aldığı problem bakımından, bir mesafe koyması olanaklı değildir.” demektedir. (Okan, 2013, S.353) Okan, bu cümlede ideolojisi olmayan bir sanatçı olamayacağını ve sanatçı ideolojisinin negatif değerlendirilmesi yerine, yaşanan çağın genel ideolojisinden özgürleşebilme ve eleştiri sunabilme potansiyeline işaret etmektedir.

Oktay, kitabında Lenin’in 1920 yılında yapılan Proletkult kongresinde sunduğu eleştiriye yer vermiştir. Kongrede Lenin şunları söylemiştir: “Marksçılık, burjuva devrinin en değerli kazançlarını reddetmek şöyle dursun, iki bin yıllık insanoğlunu düşüncesinin ve kültürünün gelişmesinde değerli ne varsa hepsini değiştirip içine sindirmiştir.”(Lenin’den Aktaran Oktay, 2008, s.81) Oktay, Lenin dönemini sanat üretiminde özgürlük ortamına izin verilmesiyle açıklarken, bu dönem konstrüktivizm, suprematizm ve fütürizm gibi çeşitli düşüncelerin tartışıldığı yaratıcı bir dönem olarak değerlendirmiştir. Benzer olarak Mustafa Okan devrimin ilk yıllarındaki avangard’ın yaratıcılığını vurgulamıştır.

Aziz Çalışlar’ın “Gerçekçilik Estetiği” kitabı Türkiye’de gerçekçilik anlayışı üzerine yazılmış başka bir önemli uğraktır. Çalışlar’ın tarihsel akış içinden aktardığı gerçekçiliğin gelişimini ve değişimini özetleyecek olursak:

Önce Rönesans ve Aydınlanma dönemi sanatçı ve düşünürlerinin elinde feodal dünyaya karşı burjuvazinin temel görüşünü dile getirirken, daha sonra, toplumsal gerçeklikle burjuva ideallerinin çelişmesi yüzünden, burjuvazinin kendi eleştirisi olarak “eleştirel gerçekçilik” biçiminde yol almış; daha sonra ise, burjuvazinin karşıt güçlerinin tarih sahnesine egemen oluşuyla “toplumcu gerçekçilik” doğmuştur.(Çalışlar, 1986, s.43)

Okan modern dönem gerçekçilikleri içinde, kapitalizmin kapsayıcılığına karşı sanat üretiminde burjuvazi gerçekçiliğini aşarak kapsayan tarihsel örneklere vurgu yapmıştır. Bu vurguya toplumcu gerçekçilik kültürünün geniş bir kapsama sahip oluşunu ekleyerek gerçekçilik kültürünü yeniden düşünmemizi sağlamaktadır. “Gerçekçiliğin İkinci Baharı” metninde Okan’ın dikkate değer bulduğu Kaan Arslanoğlu’nun gerçekçilik tanımlamasına yer verirken: “Bence sanat alanında gerçekçilik, insana karşı, topluma karşı sorumluluk taşıdığına inanan, insanı ve toplumu daha iyi kavramaya ve daha iyi anlatmaya çalışan, tabi bunun sevdiği-inandığı kendi sanat dalının diliyle başarmaya çabalayan sanatçının yaptığıdır, yaklaşımıdır.” (Arslanoğlu, 2012, S.370) Arslanoğlu

yukarıda yer alan cümlesinde gerçekliği arayışın önemini vurgulamaktadır. Çünkü sanatçının arayışında niyetler ya da hayaller değil, bulunanlar yansıtılmalıdır. Gerçekçilik kültürünün tarihsel olarak böyle bir içeriğe kavuştuğu, gerçekliğe erişme yolunda bilincin önem kazandığı dönemi Okan, sanat tarihinde “sol modernizm” adıyla adlandırır.

Okan’ın sol modernizm adlandırması, kavramlara dönük tarihsel süreksizliğin popüler olduğu bir dönemde yaşanan çağın bilincini zorlayan bir adlandırmadır. Çünkü unutulmaya itilen sınıflı topluma vurgu yapmaktadır. Böyle bir ortamda Okan, postmodern dönemi eleştirirken, postmodern dönemde üretilen eleştirel sanat örneklerine karşı çıkmamaktadır. Bu tavır gerçekçilik kültürüne tarihsel bakış açısından kaynaklanmaktadır. Okan, tarihsel bakış açısı nedeniyle modern-postmodern zıtlığını kabul etmemektedir. Neticede zıtlık kavramların ikili değerlendirmesini gerektirmektedir. Oysa Okan, postmodern dönemi bir tür kopma olarak değerlendirmektedir. Örneğin Okan, modernizm ve postmodernizm arasındaki ilişkiye dair şunları söylemiştir: “Ben ikisi arasında bir devamlılık ilişkisi olmadığını, postmodernizmin aydınlanmadan sistematik bir kopuşu organize ettiğini, günümüz dünyasında bunun şu anda yaşamakta olduğumuz hayatı biçimlediğini düşünüyorum.” (Okan, 2012, s.342-343) Bu bakış açısı, Okan’ın tarih algısına ilişkindir ve tarihin şimdiki zamana sıkıştırılmayıp (geçmişe-geleceğe uzanarak), sanatçının toplumsal/tarihsel eleştiri refleksine göre okuması sonucu edindiği bilgidir. Böyle bir yaklaşımı benimseyen Okan’ın postmodern dönem sanat eleştirisine bakıldığında, kapitalizmin ileri biçiminin sanat formlarına yansımalarından önce, o formları oluşturan sanatçının zihnine yansımalarıyla ilgili olduğu gözlemlenmektedir. Bu noktada başka bir damardan söz eden Okan, o damarı modernizm olarak tanımlamış ve sol modernizm demeyi uygun görmüştür.

Okan, sol modernizm olarak adlandırdığı alanda yer alan tarihsel tartışmaları ayırtırmadan değerlendirir. Örneğin Lukacs ile Brecht’in modern sanatta biçim üzerine zıt fikirlerinden doğan ayrılıkları, Okan’a tarihsel bilgi zemini oluşturmuştur. Bu örnek, Ortodoks Marksizm’in tarihsel devamı olarak Çağdaş Marksizm’in konumlandırılmasıdır. Ayrılıkları ve ortaklıkları tarihsel değerlendirerek gerçekçilik kültürünü oluşturmaz. Böylesine kapsamlı tarihsel okuma, Okan’ın bakışıyla sanat alanında tanımını sol modernizm olarak bulur.

Okan’ın anlatımıyla sol modernizm 20.yy’ın ilk yarısına ve avangardın başlangıç tarihine denk gelmektedir. Sol modernizm’de tarihsel olarak belirleyici olmuş gerçekçilik ise burjuvazinin eleştirel gerçekçiliğine karşı gelişen toplumcu gerçekçiliktir. Toplumcu

gerçekçilik hem bir sınıfa dair olan hem de kendinden önce gelen burjuva eleştirel gerçekçiliğini yöntem olarak aşan ve kapsayan bir gerçekçilik türüdür. Toplumcu gerçekçiliğin düşünsel olarak sanat tarihindeki iz düşümünü, Okan'ın vurguladığı gibi sadece Stalin dönemi olarak adlandırmak onun sınırlarını ve etkisini görmezden gelmektir. Çünkü bir dünya görüşü olarak toplumcu gerçekçilik devrime zemin hazırlamış ve Okan'a göre sanatta sol modernizmin ortaya çıkışına temel olmuştur.

Mustafa Okan, Sovyet deneyimi ile toplumcu gerçekçilikten söz edilirken sanatçının bu dönem partizan olarak devletin amaçlarını desteklemekle eleştirildiği belirtmektedir. Okan bu eleştirinin kaynağını sorguladığında şu sorunlar ortaya çıkmaktadır: “mevcut toplumsal ilişkiler içinde biçimlenen eleştiri algısı da tarafsızlık, dışarıda durarak eleştirel bir mesafeye sahip olabilme v.b. gibi her durumda geçerli sayılan tuhaf bir doğa vaaz ediyor.” (Okan, 2012, s.375) Okan bu cümle yoluyla burjuva eleştireliliğinin sahte özgürlükler vaaz eden yanına işaret etmiştir. Çünkü Okan'a göre: “Gerçekçiliğin görünüşle ilgili kimi sınırlamalara bağlı tartışılması yerine, sanat ürününü oluşturan tüm olanakların, gerçekliği çözümleyebilme yetenekleri bakımından tartışılması gerekir.”(Okan, 2012, s.374) Okan, bu noktada toplumcu gerçekçiliğin tarihsel kapsam olarak daha fazla olanağa sahip olduğunu çizmiştir.

Gerçekçilik kültürünü daha geniş bir tarihsel alanda araştırmak istediğimizde kaynağımız avant-garde olmaktadır. Okan'a göre: “ modernizm, sanat alanındaki oluşumunu avant-garde'a taşıdığı anda hayatın dönüştürülmesi projesiyle politik olarak solun ufku içinde buluşmuş oluyordu.”(Okan, 2000, S.14) Çünkü avant-garde'ın eleştirel özelliği sistem karşıtlığında bulunmaktadır. Okan'ın işaret ettiği avant-garde'ın bir başka özelliği çeşitliliktir. Böylece avant-garde kendisinden önceki gerçekçilik yaklaşımlarını taşıyan(burjuvazi gerçekçiliği de olmak üzere) ve onu aşmaya çalışan bir yönelim olmaktadır. Yine avangardın geleceğe yönelik bir öneri gerçekliği amaç edindiğini gözlemlenmektedir.

Sonuç olarak avant-garde'ın tarihsel olarak ortaya çıkma nedenleri Okan'ın sanat anlayışına yansımıştır. Okan'ın “Yeni bir Avant-garde Proje Olanaklı mı?”(Okan, 2000) adlı metnini incelersek, konuya yaklaşımının tarihsel bakış açısı taşındığı anlaşılmaktadır. Okan bu metne modernist hareketin kapitalizm kriziyle birlikte ortaya çıktığının altını çizmekle başlamıştır. Ardından, avant-garde'ın şimdiki zaman eleştirisinin gelecek tasarımı üzerinden önerdiği görüşünün günümüzde terk edildiği ifade etmiştir. Okan'a göre bu terk edilmiş “şimdi” içindeki olanakların sınırından kurtulamayarak geleceğe dair büyüyen bir boşluk ya da soru işareti yaratmaktadır. Geleceği düşleyemeyeceğimiz fikri

yaygınlaştığında, elimizde kalan geçmişten koparabileceğimiz, tehlikeli bir nostaljiye dayanacak avangard tarihi olabilir. Bu durum eleştirel bakışın tükenmesi ile iktidarın kültürel olarak genişleme eğiliminin verisi olur. Okan konu hakkında şunları söylemiştir: “Bir kültürün eylemsel ve düşünsel dayanaklarına bakıldığında, oradaki iktidar çevrelerinin iktidarlarını yayma potansiyellerini nereden besledikleri görülür. “Başka türlü olan”ı tasarlamakla yükümlü muhalefet, bir yandan da iktidarın genişleme eğilimini kestirebilecek bir öngörüye sahip olmak zorundadır.”(Okan, 2002, s.9) Okan, bu saptamanın ardından önemseydiği eleştirel düşünceye vurgu yapmaktadır: “Bugün toplumsal bunalımla eleştirinin bunalımı arasındaki ilişkinin kurumsallaştığını söylemek yanlış olmaz. Hemen her yere ulaşan günlük eleştiri bir türlü kendine yönelememektedir.”(Okan, 2002, s.9)

2.3.2. Mustafa Okan’ın Gerçeklik ve Gerçekçilik Kültürü Tanımlamaları

Mustafa Okan’ın “Ben, anlatma denilen şeyi gerçekliğin ele geçirilmesi çabasına bağlayan ve böylelikle sanatı bilgi üretmenin alanı içine taşıyan bir yaklaşımı benimseyerek..” (Okan, 2009.s.2) cümlesiyle “anlatma” kelimesine kattığı içerik insanın hayatı bilme çabası içinde tarihsel yeri ya da gerçeklikten sıyrılmaya çalışıldığı zamanlar kuşaktan kuşağa aktarılan öykülerin tarih bilgisinden sıyrılamayacağı yeri bulamaya dönük bütünsel bakış potansiyelidir. Okan’ın anlatma konusundaki tavrı sadece resimlerinde değil, yazdığı metinlerde yer alan kısa öykü ve hikâyelerde gözlemlenebilir. Okan yöneliminin köklerini incelediğimizde karşımıza çıkan: “Marks ve Engels Dünya edebiyatı zenginliklerini, kendi yapıtlarında yoğunlukla kullanmışlardır.” (Marks; Engels, Yazın ve Sanat Üzerine, 2009, S.12) Yine kaynakçalarında atıfta bulunduğu Benjamin: “Hikâye kolektif olarak sağlama bağlanmış deneyimin bilgisidir.” demektedir.(Benjamin’den Aktaran Frisby, 2012, s.328) Mustafa Okan için sanat, kaynağını hayattan alan bir bilgi sorunu olarak anlam bulmaktadır. İşte bu bilgi sorununu çözümleme yönteminde Okan, yansıma ve yaratma kuramlarının spesifik örneklerini gerçekçilik kültürüne dahil ederken, bu kuramların estetik ideolojisi dışına çıkabilen ve genel ideolojiye karşı eleştiri geliştirebilen sanatçı ürünlerine işaret etmektedir. Çünkü sanatta gerçeklik, sanatçının yaşadığı hayatı gözlemleyerek edindiği bilgiyi sorgulayarak kendi gerçeklik bilgisini oluşturma çabasıdır. Okan’a göre bu çaba geçmişin yarına nasıl bir anlam bırakacağını irdelemek ve geleceği inşa etmekle tamamlanmaktadır.

Raymond Williams'ın, 'Marksizm ve Edebiyat' adlı kültürel çalışması, Mustafa Okan metinlerinde geçmese de, O'nun Modernizm ile Marksizmi zaman zaman şaşırtıcı biçimde yan yana getirişinde kültür argümanına değinme nedenselliğini anlamlı kılmaktadır. Williams; gerçekliğin dinamik olarak çalıştığı toplam süreçlere yanıt vermeyen, yansıtma fikrini reddetmektedir. Sanatsal üretimi üstyapı dünyasına yerleştirmeyi hassas ve teselli edici ama analitik ve eleştirel açıdan yetersiz bulmaktadır. Williams bize kültürün seçkin olmaya bir anlamda sıradan bir şey olduğunu söylediğinde, onu bizi birleştiren, farklılıklarımızın ortak hale geldiği bir şey olarak anlamaktadır. Böylece kültür farklı yerlerden doğacak ve homojenlik düşüncesinden koparak sadece inanç veya değerlerle değil, aynı zamanda insanların günlük pratikleriyle de bağlantılı olacaktır. Bu anlamda, kültür yaratmak veya kültürel olarak müdahale etmek için farklı ortamlar oluşmaktadır. Örneğin tiyatro bunlardan biridir. Bu nedenle, kültürün farklı toplumsal tabakalar için farklı yerlerden üretildiği fikrinden ayrılmamız önerilmektedir. Bu yaklaşıma göre kültür, savaşmamız gereken bir alandır. Çünkü her ne kadar sanatsal ürünler aracılığıyla ifade edilebilse de, ele aldığımız kültür fikri, sanatın ve edebiyatın veya bunların "maddi" koşulların bir yansımaya indirgenmesinin ötesine geçmektedir. Kültür, toplam bir yaşam biçimidir ve bu, Marksist perspektiften söyleneceği gibi, üretici güçler fikrini de içermektedir. Williams'ın bize sunduğu ilginç şey, kültürün artık pasif olmamasıdır: yaratılan, farklı yerlerden üretilen, karşılığında yeni deneyimler oluşturan ve bizi onu çoğul kültürel süreçler olarak anlamaya zorlayan bir şeydir. Toplumsal değişimlerin damarının güçlü bir duygusal anlamı vardır. 'Duygu yapısı' Williams'a kültürün bütünlüğü ile bağlantılı olarak düşünme imkânı sunmaktadır. Bu terimin zor olduğunun farkındadır. Ancak bu kavramlar değişimleri taşıyamayacaktır. Çünkü bir dönemin duyuşsal biçimlerinin ve bunların maddi gerçekliklerle olan bağlantılarının çözülmesi anlamına gelmektedir. Kültür mücadeledir. O halde kültürü, kayıp dokuları yenilemenin ve yeni talepler üstlenmenin mümkün olduğu bir süreç olarak anlamalıyız. (Williams R,1990).

Mustafa Okan'a göre: "hayatla ilgili kararlarımızı verirken, sorularımızı oluştururken ve cevapları bulmaya çalışırken hangi yöntemin izini sürüyoruz?" sorusu önemlidir.(Okan, 2013, s.302) Bu soruyla Okan, ideolojinin gerçeklik uğraşı içindeki yerine işaret etmektedir. Çünkü sanatsal üretimin daha ilk basamağındaki özümleme toplumsal praksiyden ayrı tutulamaz. Özümleme, aynı zamanda bireysel bir gerçeklik bilgisi üretimidir. Okan konu hakkında şu açıklamayı yapmıştır: "Bir sanat ürünü, gerçekliğe ilişkin sorulan bir sorunun yanıtı ele alınan bir problemin çözümü ya da bir

anlamda herhangi bir durumun karşılanış biçimidir. Buradan bakıldığında, gerçekliğin yansıtılması, aktarılması vs. değil, onun bilinisinin biçimidir.” (Okan, 2009, s.6)

Gerçekliğe ilişkin bilinış biçimi olan sanat ürününe dair Çalışlar: “sanatsal etkinlik sürecinde nesnel gerçekliğin (toplumsal praksisin) önceliği olan özümlemeden bahsederken öznenin bireyselliğini, öznel tasarımı ve kavrayışını içerdiğini..” belirtmektedir.(Çalışlar, 1986, s: 123) Başka bir örnek olan Kaan Arslanoğlu’nun konu hakkında açıklamasının kısa özeti kayda değerdir:

“Beynin bilgi işlem sürecinde duyu organlarının verilerini örgütleyip yorumlayarak çevremizdeki nesne ve olaylara anlam verme sürecine algı denir. Ancak nesnel bir algıdan söz edilemez. Çünkü her bir kişinin, her an bireysel beklentileri değişik olur ve dünya görüşü, kişiliği algısını başka kişilerin algısından farklılaştırır. Bu doğruyu politik alana uyarlırsak taraf olmayan ya da sınıf bakış açısı taşımayan hiçbir algının bulunamayacağı sonucuna varırız. Sanata uyarlırsak, ideolojisiz bir sanat eseri bulunamayacağı gerçeğine varırız.” (Arslanoğlu, 1999, ss 42-44)

Benzer olarak Mustafa Okan ideolojisi olmayan bir eseri olamayacağını düşünmektedir. Bu kapsamda Okan’ın ele aldığı süreklilik, insanın üretici etkinliğini tarih kavramına bağlayan ve bu nedenle insanın tarihle kurduğu ilişkide tarih bilincini zorunlu kılandır. Sürekliliğin önemi ise tarih içindeki üretici etkinliğin değişimini değerlendirebilmemize olanak sağlamasıdır. Okan, tarih bilinci ve süreklilik arasında bağ kurulması yoluyla: “kişisel belleğin toplumsal belleği çözümleyebilmesini, yorumlayabilmesini ve giderek ona karşı eleştirel bir tutum takınabilmesini..” sağladığını ifade etmiştir. (Okan, 1999, s.14) Bu sayede sanatçı, gerçekliği görünüşle ilgili sınırlamalarına bağlı olarak değerlendirmek yerine, sanat ürününü oluşturan tüm olanakları gerçekliği çözümleyebilme yetenekleri bakımından inceleyecektir.

Okan’ın, sanatın ne olduğu, sanatsal üretime nasıl yaklaştığını aktardıktan sonra kendi üretim sürecine yönelirsek şu ifadesiyle karşılaşırız: “...ben izleyicinin bilmedikleri üzerine yoğunlaşmayı esas alıyorum, göremedikleriyle ilgileniyorum. Bilinenlerle bilinmeyenler arasındaki nedensel ilişkilere veriyorum dikkatimi. Gördüklerimi yansıtmamın, ya da onları en iyi şekilde temsil edecek görünüşler bulmanın peşinde değilim.”(Okan, 2013, s.305) Çünkü maddeci estetikte dış dünya (gerçeklik) ile öznenin bilinci (dünya görüşü) yansımayı oluşturmaktadır. Oysa Okan’ın 1980’li yıllarda sanat eğitimine devam ettikleri dönemde akademide karşılaştıkları bazı cümleler öznenin bilincini yok saymaktadır. Örneğin plastik değerlere önem vererek konuyu yok sayma

tutumuna karşı Okan, gerçekliği görünüşe indirgeyen bakış açısından ayrılışının nedenini şöyle açıklamaktadır: “Başka bir dünya tasarımı içinde kendini var eden başka bir sanat kavrayışından söz ediyorum kuşkusuz ve kendimi bu damara bağlıyorum.” (Okan, 2009, s.9) Bu tanımlamayı spesifik bir tarih aralığına yerleştirecek olursak, toplumcu gerçekçiliğin öncüllerinden başlamakta ve avangardın sonu olarak görülen 1930’lı yılları kapsayarak tarih içinde yer bulmaktadır. Okan, ayrıca biçimci bir tutum taşımayı reddederek bakış açısını sanat tarihindeki özgürlükçü sanat eserlerini kapsayacak bir düzlemde tutmaktadır.

Okan’ın gerçekçilik kültürü tanımlarına baktığımızda: “Gerçekçilik’i gerçeklik ile ilgili bir tutum olarak görüyorum.”der. (Okan, 2012, s.415) Okan gerçekçiliğe dair: “Gerçekçilik, biçim ya da görünüşle ilgili bir şey değil, gerçekliği oluşturan ilişkilerle, o ilişkileri görme ve görünür hale getirme eylemi ile ilgidir diyorum.”der. (Okan, 2012, s.374) Gerçekçilik kültürünü şöyle tanımlamaktadır: “Gerçekçilik kültürü derken de kastım sanat tarihinin geleneksel sınıflaması içine sıkıştırılan örnekler ya da sanatçılar değil, gerçekçiliğin ele geçirilmesini olanaklı kılan tutumlardır.”(Okan, 2012,S.416)

Okan’a göre gerçekliğin ele geçirilmesini olanaklı kılan tutumlara ulaşabilmek için gerçeklik karşısında nasıl bir düşünce düzeneğine sahip olduğumuz önem taşır. Nasıl bir perspektiften hayata baktığımızı sorgulamak, bir bakıma ideolojilerin hayat uğraşı içindeki yerlerini sorgulamayı gerektirmektedir. Çünkü zihnin dünyayı nasıl algıladığı, sanatçının dünyayı nasıl anlamlandırdığı ve anlamlandırarak ürettiği bilgi öznel bir yan taşırken, taşınanın ağırlığı altında gerçekliği arayış sorumluluğu vardır. Okan, gerçekliğe erişme bilgisi olarak sanatın öznel üretim yanına değinerek sanat ürününün genel ideolojiden ibaret olmadığını vurgulamaktadır. Genel ideolojinin yanı sıra dünya gerçekliğinin öznel bilinişi olarak tanımlanan sanatçı ideolojisi önem taşımaktadır. Bu bakımdan Çalışlar’ın sanat yapıtının oluşum sürecine dair söyledikleri önemlidir:

Sanatsal bilgi, hem, bilmeyi hem de değerlendirmeyi içerir, yani her yapıt, hem dünyaya (gerçekliğe) ilişkin belli bir bilmeyi, hem de dünyayı (gerçekliği) belli bir değerlendirışı içerir. Değerlendirme yapıtın (modelin) ideolojik yönünü bize verir, yoksa tümünü değil. Sanatsal bilgi değerlendirmeyele kaynaştığı için, bilim gibi, salt nesnel de değildir, nesnel-öznel bilgidir. (Çalışlar, 1986, s.263)

Benzer olarak Okan’ın sanatsal bilgi sürecine dair açıklaması şöyledir: “Bir sanat ürünü, gerçekliğe ilişkin sorulan bir sorunun yanıtı ele alınan bir problemin çözümü ya da bir anlamda herhangi bir durumun karşılanış biçimidir. Buradan bakıldığında,

gerçekliğin yansıtılması, aktarılması vs. değil, onun bilinişinin biçimidir.” (Okan, 2009, s.6) Bu bakış açısına ilişkin örneğin Marks, 1844 El Yazmalarında insanın bulunduğu koşulların, duyuları üzerinde ve dünyayı bilme biçiminde etkili olduğunu belirterek, sanatın bir bilgi biçimi olduğuna işaret etmiştir: “Ancak insansal özün nesnel olarak açılmış zenginliği sayesinde ki insanın öznel duyma yetisinin zenginliği ilkin geliştirilmiş, ya da üretilmiştir.” (Marks; Engels, 2009, s.116)

Okan, “Sanat ürününün varlığını gerçek anlamda kavrayabileceğimiz yer, onun oluşum sürecidir.” demektedir. (Okan, 2009, s.7) Okan, sanatın oluşum sürecine dair şunları söylemiştir:

Bir tuval yüzeyinin kuruluş süreci, ele alınan problemin çözümüne ilişkin tüm zihinsel süreçleri içerir. Tuval yüzeyi üzerindeki (ya da resmi oluşturan tüm aşamalarda) etkinliklerimiz, ele aldığımız bilinmez biline hale getirilmesine denk düşer. Böyle bakıldığında tuval yüzeyi bir temsil alanı değil, bilgiyi oluşturma eylemimizin kendisidir. (Okan, 2009, s.7)

Okan, genel ideolojinin çarpıttığı hayat karşısında, sanatçının resmi oluşturma aşamasını, egemen düşünüşe alternatif bilgi oluşturma aşaması olarak tanımlamıştır. Sanat ürününün oluşum sürecini bir problemin çözümüne ilişkin bilgi üretmeyle ilişkilendirirken, aynı zamanda bu problemin tarihsel konumunu işaret etmesi nedeniyle önemsemiştir. Bu nedenle ürünün oluşum süreci olguların ve olayların nedenselliğini taşımaktadır. Zihnin verili ideolojinin dışına çıkmak isteğiyle farklı ideolojik içerikler üretme ve öneri gerçekliği oluşturma süreci sanatın üretim sürecine denk gelmektedir.

Okan, sanatın üretim sürecini önemserken, üretici olarak sanatçıyı gerçekliğe erişme zorluğu ile başa çıkabilme yükümlülüğü ile donatır. Verili ideoloji karşısında sanatçının gerçekliğe dair sorular sorma ve yeni gerçeklik önerileri bulma sorumluluğunun altını çizer.

Sanat ürününü tarihsel bir varlık olarak ele alan Okan, insanın nesneyle ortak tarihinden bahsederken, nesnenin biçimlenmesinde insan faktörünün önemli olduğuna vurgu yapar. Nesne varlığını eylem bakımından iki yönlü ele alan Okan’a göre ilki nesnenin oluşma eylemidir. İkincisi ise oluşan nesnenin hayata katılması, insanlarla etkileşime geçmesidir. Okan sanat ürününe dair şunları söylemiştir:

Sanat ürünü de bir nesnedir en yalın anlamıyla. Bu onu, her şeyden önce bir varlık olarak, gerçekçiliğe sıkı sıkıya bağlar. Ne var ki, bu bağlılık, gerçekçiliği olanaksız gibi görüneni istemeye elverişli kıldıkça anlamlıdır. Bu nedenle sanat ürünü oluşurken, zihinsel ortam içinde birikmiş, saklı tutulmuş olan ne varsa, sınırsız bir hayale doğru akar, akılda tutulanlar yeniden işlenir. Sanat ürünü, nesnelerin yaşantısına tutunan ve orada biçimlenen çağrışımlardan yeni yaşantılar kuran bir eylemin ürünüdür. (Okan, 2011, s.2)

Sanat ürününün bir başka önemli yanı da kendi tüketicisiyle olan ilişkisidir. Okan'ın kendi "toplumsal varlığını" esas alması, genel anlamıyla muhalif kültüre ve sistem karşıtı olmaya dair içerik üretimine işaret etmektedir. Böylece Mustafa Okan sanatı, kimi zaman hatırlama ve unutuş, kimi zaman da bağlantı kurma veyahut görmezden gelme olarak, Türkiye'nin toplumsal tarihi içinde yer alan muhalif kültürünü sorgulama yoluyla anlamlandırma çabasına yönelik tanıklık etmektir.

Okan'ın üretim ve tüketim ilişkisiyle ilgili düşüncesine dair Marks'ın şu açıklaması önemlidir: "Üretimin ürettiği şey, yalnızca tüketimin nesnesi değildir, aynı zamanda tüketim tarzıdır da ve bu da yalnızca nesnel değil, aynı zamanda öznel tarzda yapılmaktadır. Demek ki üretim tüketiciyi yaratmaktadır." (Marks ; Engels, 2009, s. 118) Yukarıda yer alan cümle devamında tüketimin de üretime ilişkin olduğu söylenebilir. Okan, tüketimin kendisini sistemin meşrulaştırılmasıyla sonuçlanan bir yeniden üretim olarak biçimlendirdiğinden bahsetmekte ve çözüm olarak sanat ürününün verili tüketim alışkanlıklarına müdahale etmek üzere araya girebileceğini savunmaktadır. Bu bağlamda Okan şunları söylemektedir:

Başka bir düşünme biçimini olanaklı kılacak yapılanmayı kendi içinde bulunduran sanat ürünleri, egemen ideolojinin verileriyle algılanamayacak bir nesne olarak çıkabilirler insanların karşına. Yapıt ve izleyici arasındaki aralığın, tam da onun kapatılamayacağı düşünülen yerde bir olanağa dönüştürülebileceğini söylemeye çalışıyorum. (Okan, 2009, S.14)

Okan'ın yapıt ile izleyici arasındaki aralığın olanağa dönüştürülmesi fikri estetiksel bir bilinç geliştirmeye işaret eder. Bu düşünce Kagan'ın estetiksel bilinç gelişimi açıklamasına uygundur. Kagan'a göre:

estetiksel bilinç... insanların iş gördükleri nesnenin biçimindeki düzene konmuşluğun ve iç düzenin önemine az ya da çok, amaçlı bir şekilde dikkat etmeye başlamalarıyla oluşmuştur... ilk aşamada insan... doğayı karmakarışık

düzensiz... bir şey olarak kavırıyordu... Bilincin, doğadaki görünüşlerin yapısına, biçimine, yasalarına yönelişiyle... estetiksel bir ilişki kurulmuş... o içeriğin ne gibi bir düzenliliği olduğu... değerlendirilmiştir.” “Aslında her bilgi, yani belli bir görünüşün altında yatan her yasanın keşfedilişi, daha önce düzensizmiş gibi görünen... o görünüşün kendi iç düzeninin açığa çıkarılışından başka bir şey değildir. (Kagan’dan Akt: Çalışlar, 1986, s. 266)

Sonuçta Kagan’ın açıklamasına benzer olarak Okan: “Sanattan ve elbette gerçekçilikten anladığım, hayatı ve onu yönlendiren yapısal ilişkileri anlamaya çalışmaktır. Sanat ürünü ve sanatın bilgisi dediğimiz şey bu algı ve anlama sürecinin ürünüdür.” demektedir. (Okan, 2012, s.417-418)

2.3.3. Mustafa Okan’da Özgün Modernizm Düşüncesi

Bu bölümde öncelikle modern kelimesinin doğuşu ve kullanımı irdelenmiştir. İrdelemenin ardından modernite ve modernizm farkı tartışıldı. modernite ve modernizm yaklaşımlarının yakın dönem düşünürleri açısından genel olarak ikiye ayrılan bakış açıları ifade edilecektir. Bunlardan ilki modernite ve modernizmi birlikte değerlendirme, diğeri ise bu iki kavramın farklılıkları üzerine eğilme yönelimleri olacaktır. Böylece modernizmin Mustafa Okan tarafından nasıl anlaşıldığı tez bağlamında incelenmiş olacaktır.

Kumar modern kelimesinin köklerini şöyle açıklamaktadır: ‘Modo’dan (son zamanlar, tam şimdi)gelen modernus, hodiernus (hodie’dan, bugün) modelinden hareketle Latince yaratılmış bir sözcüktür. İlk olarak İsa’dan beşinci yüzyılın sonunda antiquus’ın karşıt anlamlısı olarak kullanıldı. Daha sonraları, bilhassa onuncu yüzyıldan sonra modernitas (modern zamanlar) ve moderni (bugünün insanları) terimleri de yaygınlık kazandı. Modernlik, bundan dolayı, Hristiyan Ortaçağların bir icadıdır.” (Kumar, 1995, s.88)

Modern kelimesi için benzer bir tanımlamayı Erol yapmıştır: “Kelime olarak “modern”, Latince “modernus”tan türetilmiştir. Modernus ise yine Latince’de “hemen şimdi” anlamına gelen “modo”dan türetilmiştir.” (Kızılçelik & Erjem’den (1996) Akt. Önder Erol, 2016, s.51) Jeanniere’in açıklamasına göre: “İster olumlu, isterse olumsuz değerlendirilsin, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara modern” denmektedir. (Jeanniere, 2011, s.111)

Modern dönemde kapitalizme dair çözümlemelere bakacak olursak karşımıza Karl Marks çıkmaktadır. Marks kapitalizm işleyişini tarihsel değişkenleri göz önünde tutarak olgular üzerinden incelemiştir. İncelemede temel alınan toplumsal sınıf ilişkilerinde burjuvazinin rolü Ortaçağ'ın bitişiyle gelişmeye başlamaktadır. Modern döneme gelindiğinde ise burjuvazinin toplumsal üretim biçimi olmuş kapitalizm, üretim biçimlerinin değişimiyle (sanayileşmeyle) gelişmiş ve serbest ticaret, özel mülkiyet, iş bölümü v.b. gibi belirleyicilerle sınıfsal ayrımın boyutları göz önüne serilmiştir. Marks'a göre kapitalizmin işleyiş araçları tarihsel olarak ekonomik alanın belirleyiciliği altındadır. Konu kültür alanı olduğunda maddi üretim bu alanın dışında tutulamaz. Çünkü gerçekliğin tarihsel oluşumunu temelini maddi üretim sağlar. Maddi üretimin kurumlarla bağları vardır ve kurumları oluşturan politik-ideolojik alanlarda da süregelen sistemin idame etmesi yönünde hareket olmaktadır. Böylece örneğin kültürel alana yön vermeye yönelik gerçekçilik oluşturulur.

Modernizm tanımlamasına bakacak olursak, karşılaşacağımız tepki kültürel alandan doğmakta ve modernliğin ana karakterinin iki ayağına yönelmektedir. Bu ayaklar siyasal ve ekonomik değişimlerdir. Modernizmin ortaya çıkışı ekonomi ve siyaset alanında yoğun değişimlerin yaşandığı, kentlerin bir sosyal olgu olarak gündeme geldiği, sınıfsal çelişkinin gün yüzüne çıktığı, kapitalist pazarın ve dünya savaşlarının etkileriyle mücadele eden toplumların oluşmaya başladığı ve aynı toplumların kültürel alanda yer alan sanatçıların reflekslerinin belirleyiciliği altında şekillenmiştir.

Günümüzde genelleştirerek söylersek Marks okumaları kültürel alanda kimi kaynakta (kapitalizme kültürel tepki olarak anlaşılmış) Modernizm'e dair değinilerde yer almaz. Fakat örneğin Marshall Berman ile Marks okuması modern hayatın kültürel yanına kayma eğilimine girer. Marks, Berman'a göre: "ilk ve en büyük modernist'tir." (Berman'dan aktaran Frisby, 2012, s.35) Nitekim Berman, Marks'tan burjuvazinin gelişim doğasına dair açıklama örneklerini vererek kültürel modernliğin tepkiselliğine düşünürü dâhil eder. Mustafa Okan, Marshall Berman ile ortak kanıya sahip olarak Marks'ı modernist olarak tanımlar.

Modernizmi genel olarak modernleşmeye tepkisel olarak gelişen kültürel üretim alanı olarak düşündüğümüzde modernleşme ve modernizm arasındaki farka işaret etmiş oluruz. Örneğin modernleşme ve modernizmi anlamca ayıran Marshall Berman'a göre:

Bu dünya-tarihsel süreçlerin insanları modernleşmenin nesnesi olduğu kadar öznelere de yapmayı, onlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirmek için güç vermeyi, onları girdaptan çıkartıp bunu kendilerine mal ettirmeyi amaçlayan şaşırtıcı çeşitlilikte görüş ve düşünceyi beslemiştir. Geçtiğimiz yüzyılda bu görüşler ve değerler hep birlikte, çok genel olarak “modernizm” altında toplanmışlardır. (Berman, 2005, s.29)

Modernleşmeyi modernizmle birlikte ele alan fikirlerde mevcuttur. Bunlar örneğin Scott Lash’ın isimlendirmesiyle Daniel Bell, Michael Foucault ve Jürgen Habermas’tır. Lash, Habermas üzerine şunları söylemektedir: “Habermas’ın modernite anlayışına ilişkin dikkat edilmesi gereken ilk şey, bu anlayışın bir Post-Aydınlanma nosyonu olduğu ve Bell ile Foucault’ya şaşırtıcı bir şekilde yakın olduğudur. Üçü için de, kültürel modernite Kant tarafından katalize edilir ve estetik modernizmin gelişimiyle tamamen billurlaşır.” (Lash, 2011, s.167)

Habermas ikinci kuşak eleştirel kuram ekolünden (Frankfurt Okulu) gelmektedir. Özellikle Adorno ve Horkheimer’in ‘Aydınlanma Diyalektiği’ çalışması üzerine eleştirileri onun bu ekolde farklı bir yer edinmesini sağlamıştır. Marksist düşünceyi temel alarak, sosyoloji ile felsefeyi buluşturacak yeni bir toplumsal iletişim kuramını oluşturmak için çalışmıştır. Toplumsal iletişim kuramında aydınlanma ve modern düşüncenin düşünsel dayanaklarını çağdaşları gibi eleştirmek yerine, geriye dönüp tekrar araştırmayı ve tarihsel dönemeçlerin saç ayaklarını kendi çalışmalarına temel almayı seçmiştir.

Okan ve Habermas’ın ortak ilgileri aydınlanma birikiminin ortaya çıkardığı modern düşüncedir. 1980 sonrası çalışmalarında, dönemin postmodern düşünce dalgası arasından sıyrılırlar ve yoğunlaşan modernite eleştirilerine rağmen modern düşüncenin taşıdığı birikimi savunurlar

Okan, 1980 sonrası postmodern eğilimleri eleştirirken, akılcı geleneği sahiplenip, irrasyonelizmin tarihsel olarak yıkıma yol açtığına dikkat çekmiştir. Okan, 1980 sonrası için sanat alanına dair şunları ifade etmiştir: “1980 kırılması ile avant-garde geleneğin küresel olarak mahkûmiyetinin ilan edilmesi arasında dolaysız bir ilişki olduğu..” (Okan, 2006, s.7) Okan bu durumun genel çerçevesini oluşturan büyük projelerin/anlatıların çöktüğü fikrinin sürekli hatırlatıldığının altını çizirken, postmodern dönemde büyük anlatıların (tarihsel olarak yer aldığı) modern sanatın sonunun kabul edilmesi gerekliliğinin dayatılmasına işaret etmektedir. 1980 sonrası benzer bir açmazla (dayatmayla) karşı karşıya gelen Habermas, ekonomi, siyaset, ahlak gibi sistemleri

bağlantılı açıklamaya çalışan bir büyük anlatıcı olarak postmodernistlerin hedefi olmuştur. Düşünür Aydınlanma projesine yeniden dönülmesi gerektiğini, çünkü modernliğin henüz amaçlarına ulaşamayan bir proje olduğunu ve amaçları için çalışılmasına ihtiyaç duyulduğunu savunmuştur.

Mustafa Okan ve Jürgen Habermas Aydınlanma düşüncesinin geçirdiği yüzyıllarda var olagelen bütün yıkımlara rağmen ortak akıllı ve rasyonel düşünceyi desteklemişlerdir. 17 yüzyılda doğan Aydınlanma düşüncesinin belki de en önemli değişimi 19. yüzyılda yaşanmıştır. Liberal kapitalist düzenle birlikte araçsal akıl hegemonyası ortaya çıkmıştır. 20.yüzyılda yaşanan savaşlar ve yıkımlar ise araçsallaşan akıl eleştirilerini doğurmuştur. Burada önemli olan, ekonomik düzeyin ya 17. yüzyıldaki gibi kamusal alandan saklanması ya da 19. yüzyıldaki gibi kamusal alana hâkim/düzenleyici ve sonunda araçsallaştırıcı olmasıdır. Kamusal alana dair kısa bir özet yapıldığında gözlemlenen ekonomik üretimin belirleyiciliğidir. Okan ve Habermas modernlik ve onun dayandığı Aydınlanma düşüncesini desteklerken ekonomik üretim alanının etkinliğine dikkat etmişlerdir. Ekonominin hayata yön verişine karşı Habermas iletişimsel rasyonaliteyle yaşam alanı kurmamızı önerir. Bu rasyonalitenin kökleri burjuvazinin gelişiminde saklıdır. Okan ise ekonomi belirleyiciliğini her fırsatta dile getirirken, ideolojik üretim alanı olarak sanatın hayata etki edebilme potansiyelini hatırlatmaktadır. Bu yaklaşımın kökleri ise burjuvaziye tarihsel olarak içeren fakat onu aşan emekçi sınıfının toplumcu gerçekçiliğindedir.

Habermas'ın ekonomi belirleyiciliğine karşı önerisi iletişimsel akıl olmuştur. Örneğin Habermas'ın kamusal alanı herkese açıktır ve bu alanda düşüncelerini özgürce ifade edebilen özneler bulunur. Düşünür, özneler arası akıl yürütme ve tartışma ile doğrunun bulunabileceğini ifade etmektedir. Ancak iletişimsel aklın önünde Habermas'ın sistem dünyası olarak adlandırdığı ekonomiye bağlı olarak belirlenen bir dünya mevcuttur.

Habermas 19.yy'da kapitalist topluma geçişle birlikte kamusal alan dönüşümünün etkilerini özel şahısların birbirlerinden yalıtılmasıyla sonuçlandırmaktadır. Bu aynı zamanda yönetim erki ile toplumun kaynaşmasıdır ki eleştiri yerini olumlamaya, katılım da yerini oy kullanmaya bırakmaktadır. Habermas'a göre:

Yaşam dünyalarının modern toplumun araçsal-aklın egemenliğinde aşırı rasyonelleşmiş sistemleri tarafından sömürgeleştirilmesi, güç ilişkileri tarafından çarpıtılmış bir iletişimin varlığını sürdürmesini, ortak iynin diyalog aracılığıyla bulunmasını engellemektedir. Sonuç olarak, kapitalist üretim biçiminin dinamikleri ve koşulları iletişimsel anlamda rasyonelleşmeyi sınırlamakta/engellemektedir. (Özdemir, 2007, s.42-43)

Bu saptamadan yola çıkan Habermas iletişimi temel alan yeni bir toplumsal çözüm önerisi üretmiştir. Sistem dünyasının (ekonomik ve siyasi alanı belirler) araçsallaşmış aklına karşı geliştirdiği ve sistem dünyasının etkisinde olan yaşam dünyasının (ortak akıl yürütme-iletişimsel eylem) özgürleşme potansiyeliyle toplumsal kuramını oluşturmuştur. Düşünür iletişime (Marksçı bakış açısıyla üretim alanlarına dâhil etme yerine) sistem karşıtı özgürleşmede önemli bir görev vermektedir. Bu görevle birlikte iletişim sonucu oluşacak ortak akıl, öznelerarası tartışma ve muhakemeye (eşit ve özgür koşullarda) örneğin hakikat ya da adaletin belirlenebileceğini savunmaktadır.

1980 sonrasında Habermas yeni muhafazakârlar olarak adlandırdığı kişilerin söylem özelliklerini incelemiştir. Özellikle dinin siyasete etki alanının arttığını vurgulamıştır. Habermas'a göre bağ kurulması mantıken imkânsız gibi görünen kavramların arasında bağ kurulmasını (modernizm ve nihilizm gibi) olanaklı kılan düşüncenin temelinde şu yatmaktadır: “yeni muhafazakârlık, ekonomi ve toplumun iyi kötü başarılı kapitalist modernleşmesinin rahatsız edici yüklerini kültürel modernizmin sırtına yükler. Yeni muhafazakârlar, çalışma, tüketim, başarı ve işsizliğe karşı değişen tavırlar için ekonomik ve sosyal nedenler aramaz.” (Habermas, 1990, ss 35-36)

1980 sonrası için Okan, kültür alanında: “Aydınlanma geleneğine dönük benzersiz saldırının dinsel gericiliğin şahlanışı olarak ortaya çıkan ve derin toplumsal çürümeyle yoğrulan kültürel eylem.. ”den bahsetmektedir. (Okan, 2009, s.1) Bu bağlamda Okan, 12 Eylül 1980 darbesi ve kusursuz bir faşizm eliyle emperyalizmin küresel operasyonuna atıf yapmıştır.

Okan ve Habermas 1980 sonrası modern kültür üzerine düşünmeye katkıda bulunurlar ve Özdemir'in belirttiği gibi “postmodern düşünürlerin özellikle kurduğu ortaklığın Aydınlanma karşıtlığı ve faşizmle benzerliklerini..”(Özdemir, 2007, s.25-26) vurgularlar. Ancak sadece vurgulamakla yetinmez, yeni çözüm yollarına işaret ederler. Mustafa Okan, "Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler" adlı kitapta 1980 darbesinin düşünsel boyuta etkilerini anlatmıştır. Muhalif kültürün olanaklarını var eden hayatın, küresel operasyonla nasıl bir çerçeveye hapsedildiğini aktaran Okan, böyle bir

çerçeveye hapsolan düşünsel boyutun çıkmazlarını belirtmiştir. Muhafız kültürün, sistem karşıtı bir düşünceyi bütünsel bakış açısıyla geliştirmekte zorlanmakta olduğunu tespit eden Okan'ın dayanaklarını toplumsal değişim özleminin eksikliği ve eleştirel düşüncenin terk edilmesi oluşturmaktadır. Egemen kültür kodlarının muhafız kültüre nasıl geçebildiği, kavramların nasıl değişime uğradığı Okan'ın dikkat çektiği problemlerdir. Ancak Okan, problemleri ortaya koymakla kalmaz, çözüm olanaklarını da işaret etmektedir. Çözüm önerisi, sistem karşıtı kültürün kendini karşıısındaki göre tarif etmek yerine, eleştirel bir bilinç oluşturmastır.

Sonuçta gözlemlenen, Habermas ve Okan'ın modern düşünce içinden yeni bir çözüm olanağı üretme istekleridir. Çözüm önerilerinin postmodern düşüncenin yaygınlaştığı ve kabul gördüğü yıllara denk gelmesiyle spesifik oldukları varsayılabilir.

Habermas, sistem dünyasından kurtulmamız gerektiğini ve bunun yaşam dünyasına geçişimizle mümkün olabileceğini savunmuştur. Yaşam dünyası reel ekonominin belirleyicisi olan stratejik eylemden sıyrılarak, bireylerin özgürce akıl yürütebildiği ve özgürce tartışabildiği iletişimsel eyleme yönelmeyle tamamlanacaktır.

Okan, modern düşünce içinde önemli bir yer bulan toplumcu gerçekçiliğin yeniden gözden geçirilmesini savunmuştur. Çünkü toplumcu gerçekçiliğin olanakları tarihsel deneyimlerde oldukça kapsayıcı bir akıl yürütmeye sahiptir. Fakat tarihsel okumalarda, örneğin sanat tarihinde toplumcu gerçekçiliğin geniş kapsamı, Stalin dönemi gelişen “sosyalist realizm” ile sınırlanabilir. Okan'ın “sol modernizm” savunusu toplumcu gerçekçiliğin bilinen sınırlarını yeniden düşünmemizi ve genişletmemizi sağlamaktadır.

Sanat alanında ise Habermas ve Okan'ın modernizm anlayışlarının farklılaştığı gözlemlenebilir. Habermas'ın “Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje” adı altında ele aldığı avangard sanat örneği olan sürrealizme eleştirisi ile Mustafa Okan'ın tarihsel olarak adlandırdığı avangard sanata verdiği önem karşılaştırıldığında şu sonuca ulaşılmaktadır: İlkın Habermas'ın marksist bakış açısının toplumlara yön verişine ve ilerlemeci yaklaşımına eleştirel baktığını belirtebiliriz. Çünkü Habermas'a göre (bir nevi ön kabulüyle) insanın pozitivizm ile düşünüm sınırları belirlenmiş ve toplumsal varlığın özgür düşünebilme olanakları kısıtlanmıştır. Habermas, pozitivizme koşut olarak modernliğin tarihinde burjuvazinin rolünü en önemli unsur olarak görmektedir. Oysa Okan'ın vurguladığı sol modernizm, başka bir gerçekliğe, toplumcu gerçekçiliğe işaret eder ve elbette modern dönem içinde şekillenmiştir.

Bu kapsamda denilebilir ki; Habermas sanat alanında özgür düşünebilen bir sistem karşıtlığını sanatçıya sunmamaktadır. Çünkü sanat, tarihsel oluş koşullarında yer alan burjuvazinin modernliğine bağlı olmalıdır. Bu bakımdan, Habermas örneğin sürrealistler gibi sanatın ve kültürün bütünden olumsuzlandığı zamanlardaki sonucun başarısızlığına değinmiştir. Böyle bir perspektifle bakan Habermas sanatçının özgürleştiği tarihi 19. yüzyıla yorar ve “sanat için sanat” fikrine yoğunlaşır. Bu fikir, kilise ya da saray gibi iktidar yapılarından kurtulma ile “sanat için sanat”ta özerklik bulmadır. Oysa tarih “sanat için sanat” düşüncesinde başlamadığı gibi, aynı düşüncede de bitirilemez.

Habermas ’tan farklı olarak Okan şunları söylemektedir: “Batı’nın modern sanatı sahiplenişi, bir yerde, içinde bulunduğumuz günleri müjdeler. Bu sahipleniste sanat, gerçekliğin ele geçirilmesinin alanı olarak değil, onun yağmalanması eylemi olarak başka bir tanıma ve işleve kavuşturulur. “Sanat için sanat” kavramlaştırılmasının bir de bu bakışla tartışılması düşünülmeli.” (Okan, 2012, s. 373) Burada gözlemlenen gerçekçiliği modern dönem içinde iki ayrı yaklaşımla incelemidir: Bir yandan Habermas gibi burjuva gerçekçiliğini baz alan, diğer yandan Okan gibi tarihin bir dönemine sıkışıp kalmayan, burjuva gerçekçiliğini kapsayarak aşan toplumcu gerçekçiliğe başvuran yaklaşımlar söz konusudur.

Okan’a göre değişim ve yenilik isteği hem sanatta hem de toplumda başat unsur olmalıdır. Bu nedenle sanat tarihinin itici gücünü avangard sanat olarak konumlandırmıştır. Bu konum aynı zamanda devrimler tarihiyle kesiştiği ve toplumsal bir karşılığı olduğu için önemlidir.

Okan, Rusya’daki sosyalist devriminin ilk yıllarına ve üretilen sanata özellikle değinmiştir. Bu dönem sanat tarihinin bütün gerçekçilik süreçlerinden geçip, o süreçleri de içinde barındıran yeni bir dönemdir. Bu yeni dönemin avangard gruplarının temel özelliklerinden biri eleştiridir. Tıpkı hayat gibi sanat, değişim ve dönüşüm isteğiyle kimi zaman yıkıcı eleştiriyle ama özgürce akmaktadır. Değişim özlemine dikkat çeken Okan eleştirelliği vurgu yaparak şunları söyler: “Tarihsel avangard denilen şeyi karakterize eden temel unsurun, hayatın değişmesi özelemleriyle sanatın değişmesi arasında kurulan diyalektik olduğunu tam da burada hatırlatmak gerekir. Dolayısıyla yakın tarihin sanattaki en devrimci açılımda ana damar sistem karşıtlığıdır.”(Okan, 2013, s.330) Okan bu saptamaların sonucunda yeni özgürlük alanları için başlangıç cümlesini kurar: “Hayatta devrim arayışı yoksa sanatta da devrim olasılığı yoktur. (Okan, 2013, s. 330)

2.4. Mustafa Okan'ın Gerçeklik Anlayışını Modern Felsefede Aramak: Hakikat Kavramı

Bu bölümde hakikat kavramı ve bu kavramın modern felsefede ele alınışı Mustafa Okan'ın düşünceleri temel alınarak tartışılmıştır. Bu kapsamda Mustafa Okan ve Hakikat Üzerine başlığında, Heidegger, Benjamin ve Adorno'nun hakikat kavramlarına değinilmiştir. Böyle bir yönelimde amaç düşünürlerin hakikat üzerine geliştirdikleri fikirleri araştırarak Mustafa Okan'ın hakikat kavramına dair bilgi edinmektir.

Hakikat kavramının irdelenmesinin ardından, Postmodern Teori ve Hakikatin Önemsizleşmesi başlığı açıldı. Bu başlıkta eleştirel düşüncenin hayatımızdan çekilmesi Okan'ın işaret ettiği önemli sorunlardan biridir. Çünkü modern dönem hakikatinin temel anlam alanlarından birini oluşturan “düşüncenin gerçekle uyuşması” zamanla yok olmaktadır. Bu bölümde postmodern dönem ve hakikat kaybı tartışmalarına değinilmiştir. Çünkü Okan'ın işaret ettiği gibi toplumlar bilimsel bilgi yerine, öznel ilgiye, inanca yönelmektedir. Bu aynı zamanda başka bir tehlikeyi, Okan'a göre bilginin tarihsel bütünlüğünü yıpratma, yok etmeyi doğurmaktadır.⁷

2.4.1. Mustafa Okan ve Hakikat Üzerine

Mustafa Okan'ın hakikat kavramı ile kurduğu ilişkiyi irdelemen önce bu kavramın tanımına değinmek gerekmektedir. Hakikat: “Nesnel gerçeğin düşüncedeki yansıması.. Gerçek, nesnel gerçekliği, hakikat'sa bu nesnel gerçekliğin zihnimizdeki öznel yansımasını dile getirir.” (Hançerlioğlu,1999.S.150) Okan için kelime anlamıyla gerçeklik hakikate işaret etmektedir. Metinlerinde hakikat yerine gerçeklik adlandırmasını yapmıştır. Okan'ın hakikat tanımı, hayatı tarihsel ve toplumsal bağlamda çözümleme uğraşına belirli bir perspektifle yaklaşımı içermektedir. Bu yönüyle ele alındığında

⁷ Bölümde kullanılan Okan kaynakları: Sanatın Günceli Güncelin Sanatı/ Hazırlayan Mehmet Yılmaz-Mustafa Okan, Ütopya yayınevi Sanat Dizisi, Şubat 2012. Okan, M., Aksoy T., Yılmaz, M., "1980 Sonrasına Genel Bakış", Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, Ütopya Yayınevi, Ekim 2013. Okan, M., "Joseph Beuys: Geçit", Adam Sanat Dergisi, Sayı 122, Ocak 1996. Okan, M., "Paketlenmiş Reichstag", Adam Sanat Dergisi, Sayı 128, Temmuz 1996. Okan, M., "İdooolojik" Gül Diken Mizah Kültür Dergisi, Sayı:22, Cilt:8, Güz:2000. Okan,M., "Paketlenmiş Reichstag", Adam Sanat Dergisi, Sayı:128, Temmuz 1996. Okan, M., "Öykülü Resimler" Dünya Felsefe Günü, Felsefe, Sanat ve Bilim İlişkileri Sempozyumu, Çukurova Üniversitesi, Adana, Türkiye, Haziran 2006. Okan, M., "Aloşname: Uyarılar Güncesi", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 25, Güz 2001. Okan, M., "Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya'nın Savaşın Felaketleri Dizisi İçin Notlar", Ç.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 32, 2006., Okan, M., "Cengiz Savaş: Yüzden ve Gövdeden Sözcükler", Adana 75. Sanat Galerisinde açılan sergi için katalog yazısı, 2011. Okan, M., "Göz Alabildiğine Hayat", Virgül: Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi, Sayı 62, Mayıs 2003. Okan, M., "Şenol Yorozlu: Hayırlı!", Adam Sanat Dergisi, Sayı 158, Ocak 1999. Okan, M., "Zafer Gençaydın için Beş Dip-not", ABŞB 75. Yıl Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Şubat 2008. Okan, M., " Ercan Akyol: Serinkanlı Öfke", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 37, Güz 2006.

Okan'a göre gerçeklik: "Sanatsal üretim için gerekli olan hammaddenin toplanabileceği yerdir."(Okan, 1996, s.59)

Gerçek, doğanın kendisine karşılık gelen bilgidir. Kişi, gerçeğe sadece akılla değil, aynı zamanda duygularla da kavramak isteyecek şekilde düzenlenmiştir. Sanatta hakikat insana duyusal olarak görsel bir biçimde verilmektedir. Sanatçı birçok durumda bilinçli ve bazen bilinçsiz olarak düşünsel gerçekleri eserlerinde yeniden üretmektedir.

Okan'a göre tarihsel olarak gerçekliğe yaklaşımın değiştiği tutumlar ise gerçekçilik kültürünü oluşturmaktadır. Okan: "Gerçekçilik'i gerçeklik ile ilgili bir tutum olarak görüyorum." demektedir.(Okan, 2012, s.415) Çünkü Okan'a göre: "Gerçekçilik, biçim ya da görünüşle ilgili bir şey değil, gerçekliği oluşturan ilişkilerle, o ilişkileri görme ve görünür hale getirme eylemi ile ilgidir." (Okan, 2012, s.374) Gözlemlendiği gibi gerçeklik, Okan'da sadece nesnel gerçekliğe işaret etmez, çünkü o yukarıda yer aldığı gibi kendisi oluşturan ekonomik, politik, ideolojik ilişkilerin çıktısıdır.

Okan'ın gerçeklik üzerine düşüncelerini hakikat bağlamında ele aldığımızda farklı sanat/ gerçeklik görüşlere rastlayabiliriz. Bunlardan tarihsel olarak ilki Heidegger'dir. Heidegger, sanatı "yaratma içindeki hakikatin düzenlenmesi", varlığın kendini ifşasının özgün yolu, özsel bir fedakârlık ve sorgulayıcı düşünce olarak tanımlamaktadır. Bilim zaten var olanla ilgilenirken, sanat da henüz oluşmamış olanla ilgilenir; kendini duyurur, ancak muhtemelen yalnızca gelecekte gerçekleştirilecektir. Büyük bir sanatçı, eseri aracılığıyla geleceği öngörebilir ve geleceğin yolunu açabilir: Bu yüzden sanat bir "gerçeğin kurumu"dur.

Heidegger sanatçı ve ürün arasındaki ilişkinin özel bağlamı olarak sanatı tanımlamaktadır. Böylece nesne olarak: "Sanat, hakikatin işe koyulmasıdır."(Heidegger'den Aktaran Atay, 2020, s.27) Özel bağlam olan sanat, Heidegger'e göre kapsayıcıdır. Çünkü sanat: "diyalektik olarak tasarımlanmıştır." (Heidegger'den Aktaran Atay, 2020, s.27) Böylece sanat nesnesini, değişen dünyaya tarihsel bilgisini taşıyan içeriğiyle irdeleyebiliriz. Bu bağlamda örneğin Heidegger'in hakikat anlayışında Van Gogh'un Köylü kadınları (1887) resmi üzerine düşünceleri oldukça ilginçtir. Resimde yer alan ayakkabıların eskiliği ve aşınmışlığı izleyiciyi köylü kadının hayat gerçekliğine götürmektedir. Bu sayede izleyici, eseri izlediği dünyadan kopup başka bir dünyaya dâhil olur. Heidegger'e göre: "Hakikat, Van Gogh'un resminde gerçekleşir." (Heidegger'den aktaran, Atay, 2020, s.31) Gözlemlendiği gibi düşünür nesne odaklı bir hakikat çerçevesi çizmektedir. Heidegger'in düşüncesine göre hakikat

ile nesne arasında bütünlük vardır. Bu nedenle: “Heidegger için sanat eserinde hakikat, nesnenin hakikatidir. Bu yüzden ona göre sanat eserinde nesne ile olan bağımızda ona ne kadar yakın durursak onun hakikatini ancak o kadar ortaya çıkarabiliriz.” (Çağmar, 2017, s.608)

Okan’ın sanat nesnesine yaklaşımını incelersek; Heidegger ile benzer olarak sanat nesnesinin tarihsel bilgiyle iletişim kuracak bir nesne olduğuna işaret ettiğini gözlemleriz. Okan, örneğin Goya’nın “3 Mayıs 1808” adlı resmi için, tanıklık ettiği olayların bir sunumu niteliğini taşıdığını söyler ve değerlendirmesini şöyle sürdürür: “1814 yılında yapılmış olan resimde, Madrid’in dışındaki bir tepede kurşuna dizilen İspanyol ayaklanmacılar anlatılmaktadır. Resim, İspanyol direnişçilerinin cesaret ve acılarını ölümsüzleştirmeyi amaçladığı kadar, insanlığın kanlı tarihinin de bir belgesi olma özelliğine sahiptir.”(Okan, 2006, s.4)

Okan’ın düşüncesine göre sanat nesnesi tarihsel bilgi unsuru olarak hakikate bağlanır. Bu bağın varlığının önemi üzerine Okan’ın değerlendirmesi şöyledir:

Ölümcül bir boşunalık duygusuna yönelten sanat kavrayışı, sanatın gerçekliğe ilişkin bir zihinsel üretim olduğunu her fırsatta reddetmeyi tarihsel bir hesaplamanın gereği gibi görerek üstlenmiştir. Özellikle, bir gerçeklik ögesi olarak nesnenin dışlandığı, ondan kalan boşluğun mistik bir bilişle doldurulmaya çalışıldığı sanat fikri, sanatın hayat karşısındaki geri çekilişini kutsayan her sanat tutumunda varlığını kesintisiz şekilde duyurmayı sürdürmüştür.(Okan, 2008, s.2)

Günümüzde kapitalizmin tarih yıkıcılığı nedeniyle Okan, 1950’li yıllardan beri sanat nesnesinin hakikatle kurduğu ilişki hakkında şüpheli yaklaşır. Nitekim Okan bu kuşkusunu şöyle dile getirmektedir: “Alıcı ve sanatçının arasındaki ilişkinin bir Pazar meselesi düzeyinde kalmasını, her şeye karşın daha masum bulurum. Oysa kapitalizm kültürüne, dünyayı algılama ve ona katılma düzeyinde eklemlenmiştir sanatçılarımız büyük ölçüde.” demektedir.(Okan, 2009, s.17) Burada anlatılmak istenen üretici olarak sanatçının nesneyi üretme anında ve elbette çok öncesinde süregelen hakikatin kapitalizm kültürüne bağlılığı nedeniyle oluşacak sorunlardır. Sorunlara işaret eden Okan: “Neyin insani olduğuna ilişkin gerçek ölçütlerin etkisiz kaldığı bir hayat içinde, insan doğası denilen şey, tüketim ilahının ürettiği ve dağıttığı değerlerle her gün yeniden biçimlenmektedir.” demektedir.(Okan, 2011, s.5)

Yakın dönem sanatının tüketim kültüründeki yeri üzerine Okan, “Joseph Beuys: Geçit” adlı metninde Vietnam gerçeği ve Amerikalıların bu gerçekle nasıl

hesaplaştıklarını irdelerken, Amerika'nın ürettiği Vietnam temalı filmlerin altını çizmiştir. Okan'ın bu filmlere yaklaşımında, daha önce Vietnam hakkında yazan Baudrillard'dan ayrıldığı önemli nokta Vietnam savaşının “film olmadığı” düşüncesidir. Okan metnini okurken Vietnam'da yaşananların gerçekliğine dair vurgu yapma isteği içinde olduğunu fark ederiz. Oysa Jean Baudrillard: “Vietnam savaşı öykülü bir film haline gelmeden çok önce filme çekilmiş ya da bir filme dönüştürülmüş olan bir savaştır.” demektedir. (Baudrillard, 2005, s.89) Sonuçta Okan metninin yazıldığı tarih olan 1990'lı yıllarda gerçeği ikame etme düşüncesi yaygınlık kazanmış, günümüzde ise ironi yaratan şekliyle Vietnam'ı filmlerden öğrenen kuşaklar bu savaşın gerçekten yaşanıp yaşanmadığını merak eder (ya da hiçbir zaman bilemeyecek olduklarını düşünür) olmuştur.

Okan, böylesine girift bir problemi çözmek için, egemen ideolojinin dışına çıkmanın ancak başka bir söz söylemekle mümkün olduğunu altını çizer. Bu başka sözü, Heidegger'in nesneye bağlı olan hakikati, Okan'ın sanat anlayışını açıklamada bir duraktır. Başka bir durak ise egemen ideolojiye eleştirel yaklaşımdır. Okan, örneğin Hatay Dumlupınar'ın karikatürleri için eleştirel bakış açısına vurgu yapmaktadır: “Onun çizimlerindeki nesneler, eşyanın doğasına ilişkin bir gözlemi değil o doğaya ilişkin olası yanılgıları açığa çıkarmak üzerine kurulmuşlardır. Hayata dönük müdahalelerin açıklanır duruma gelmesi biraz da eşyanın doğası diye bellenen şeylerin yeniden kurcalanmasını gerektirmiyor mu?” (Okan, 2000, s.47) Okan'a göre sanat ürünleri bir yanıyla hakikate eleştirel yaklaşım deneyimleridir. Konu hakkında Okan şunları söylemektedir: “sanat ürünü, izleyicinin gerçeklikle kurduğu dolaysız ilişkinin arasına girer. Bu hem sanatçı hem de izleyici açısından yaşam deneyimlerinin iletişime girdiği bir etkileşim süreci başlatır.”(Okan, 2001, s.25)

Okan'ın çözümlemesine benzer olarak, hakikat Benjamin'de sanatçının öznel yanını taşımakta, fakat sadece öznelliğe bağlı kalmamaktadır. Kişisel olanın hayat içinde ifade bulduğu yer olarak sanat, her seferinde izleyicinin kavrayışıyla zenginleşecektir. Benjamin'de hikâye anlatıcısı bu nedenle önemlidir. Roman kapitalizmin bir nevi zaferi olmuştur. Çünkü hikâye anlatıcılığı yerini romana bırakmıştır. Oysa Okan'a göre: “Öykünün aracılık ettiği hayat bilgisidir değerli olan.”(Okan, 2001, s.23)

Roman'ın hikâyeye karşı zaferinden sonra kişisel deneyim ile toplumsal deneyimin kaynaşacağı alan daralmıştır. Böylece deneyimleri unutan kuşaklar yetişmeye başlamıştır. Deneyimlerin aktarılacağı alanın küçülmesine dikkat çeken Okan ve Benjamin, tarihi tamamlanmış bir madde olarak incelemek yerine, onu sanat bilgisi

aracılığıyla yeniden üretime açmayı isterler. Bu kapsamda örneğin Okan, sanat üretimi hakkında şunları söylemektedir: “Tarihin ölümcül bir durağanlıkla kendi içine kapatılarak tüketilmesi yerine, bir hammadde gibi alınıp yeniden yeniden üretilmesidir.” (Okan, 1996, s.59)

Benjamin, modern çağı (dönem krizini) arkaik döneme bağlamış ve kapitalizm öncesi-sonrası dönemleri bir arada ele alarak mitin yüzeye çıkmasını, şeffaflaşmasını hedeflemiştir. Çağmar’ın anlatımıyla mitlerin hakikate etkisine dair Benjamin’in düşüncesi şöyledir:

Benjamin’e göre hakikati örten şey mitlerdir. Ancak mit her ne kadar hakikati örtmeye çalışsa da hakikat yine de mitleri aşar. Mitler daima kendi içerisinde farklı bir hakikat yaratmaya çalışırlar. Benjamin’e göre mitler kendisini bir doğa gibi veya bir tarih gibi gösterendir. Kapitalizm örneğin, kendi tarihini kurar ve kendisini saf temel bir gerçeklikmiş gibi sunar. Kapitalist döngü içerisindeki her şeyi gerçek doğa olarak sunar. Gerçek olmayan ve kendi gerçekliğini kuran ve bu tarihi de doğal bir tarih olarak sunan şeydir mit. Mitte bir tarih yoktur. Fakat kendisinin uydurduğu tarihi, doğal bir tarihe dönüştürür. (Çağmar, 2017, s.607)

Benjamin’in araştırma yöntemi en küçük parçanın bütün ile ilişkisi üzerine kurulmuştur. Düşünür tarafından bahsedilen küçük parça gizlenen şey olarak bütünün bilgisini taşımaktadır. Bu önemli parça için Benjamin’inden aktarılan sözler şunlardır: “yanlış bilincin ürünleri yapbozlar gibidir; bunlarda önemli şeyler, bulutların, yaprakların ve gölgelerin arkasından görünür ancak.”(Benjamin’den Aktaran Frisby, 2012, s.268) Okan, Benjamin gibi çoğu metninde dünyanın kendini gösteriş biçimlerinden kuşku duyduğunu ve bu biçimlerin ardındaki toplumsal ve tarihsel bağları görünür kılmaya çalıştığını belirtmektedir. Gerçeğin görüldüğü gibi olduğu kabulü üzerine Okan’ın ifadesi şöyledir:

Gerçekten de dünyaya görünüşünün verileriyle bakan bir göz, görünenle algılanan arasında kaçınılmaz bir uyum olduğu yolundaki yaygın kanıyı paylaşıyor demektir ve “uyum”un hayatın işleyişi içindeki karşılığı tamı tamamına önyargılardır. Önyargılara tutunarak yaşamak da kendini güvende hissetmenin en çok bilinen biçimidir. Böylelikle, hayatın ürettiği her şey bir tür kaçınılmazlık gibi görülmeye başlanır.(Okan, 2003, s.72)

Okan’ın hakikat anlayışıyla Benjamin’in hakikat anlayışı arasındaki temel benzerliği sanat eleştirisinde bulabiliriz. Oskay’a göre: “Benjamin’de “sanat ürünündeki

“ruh” ve onun maddi tezahürü birbirleriyle öylesine içten bağlantılıdır ki, Baudelaire’nin correspondances [ilişki] sözcüğü ile ifade ettiği gibi, bunlar arasındaki ilişki gerektiğinde orta ya konabildiğinde, ek bir yoruma gerek kalmadan, birbirlerini açıklayabilecek durumdadırlar.”(Oskay, 2015, s.18) Bu kapsamda bakıldığında Benjamin’in anlatımıyla: “...Bir sokağın görünümü/borsada hisse senedi satışları/bir şiir/bir düşünce...Bütün bunlar arasında bağlantı vardır.”(Benjamin’den Aktaran Oskay, 2015, s.18) Birbirleriyle bağlantısız gibi görünen Okan figürleri, Benjamin’e benzer olarak altyapı ve üstyapı diyalektiğine işaret etmektedirler. Okan, betimlediği karakterlerin resimsel kurgudaki ilişkiselliğine dair şöyle bir açıklamada bulunmaktadır:

Bir mürtecinin, belli bir inanç düzeneği içinde görünmesi olanaksız kovboy çizimleri, o düzeneğin ideolojik bağlamı dışında durunca beliriveriyor örneğin. Ya da baş tacı ekonomistlerimizin televizyon ekranında sermaye için bir ayine dönüşen programlarına Papa Hazretlerini sokuyorum, kesintisizce ve düzenli bir şekilde uluyan itlerin koruyucu varlıklarını onların hemen yakınına iliştiriyorum. Bilmem Papa’nın orada ne işi var diyen çıkar mı? (Okan, 2013, s.312)

Başka bir açıdan, Okan için “görünmez görünür” kılınmasıyla, Benjamin için “görmesini bilen birinin gözleriyle” bakmak vurgusu paralellik göstermektedir. Görmek, Okan’ın özellikle irdelediği bir konudur. Çünkü görmek bilişsel eylemin donanımına bağlıdır. Bu eylem için Okan: “toplum rüya gören koca bir gövde olduğunda bilgi ile bilgi olmayan arasındaki fark silikleşir.” demektedir.(Okan, 2012,s.356) Şu halde bir bilgi sorunu olarak gerçeklik sanatçının donanımına bağlı olmaktadır. Çünkü Okan’a göre: “sanatçı, izleyicinin dünyasına sanat ürünüyle katılırken gerçekliğe dönük tutumunu da somutlamış olur. Gerçekliğin yanıltıcı yapılanışından kendini kurtarmaya çalışan sanatçı, izleyici için de ürününü bilinç ve gerçeklik arasındaki bağı nesnelleştirmeye dönük bir olanak olarak yapılandırmak ister.” (Okan, 2012, s.359) İşte bu önemli nedenle, Okan’ın günümüz bakış açısıyla paradoks gibi görünen ama son derece net olan bir hakikat anlayışı vardır. Okan sanatı, sanat üretimini sadece üst yapıya dair görmemekte, üst yapıdaki öğelerin alt yapıyla ilişkilerini ele almayı sürekli hatırlatmaktadır. Çünkü Okan için sanat üretimi, hayata etki edebilecek bir içerik oluşturma deneyimleridir.

Yukarıda bahsedilen ve Okan’la benzerlik gösteren Benjamin’in tutumu Adorno tarafından eleştirilmiştir. Adorno, Benjamin’i diyalektikten uzaklaşmakla suçlamıştır. Adorno’ya göre:

Bir sanat ürünü eleştirisinde “üstyapıdaki saklı ve derindeki öğeleri, altyapıdaki görülen öğelere dolaysız olarak bağlamanın yanlış olacağını” söyler. Walter Benjamin ise, yaptığı bu işin sıradan bir “bağlama” değil; “görmesini bilen birinin gözüyle” üstyapıdaki ve alt yapıdaki bütün öğeleri birbirlerini açıklayacak bir biçimde birlikte değerlendirmek olduğunu söyler. (Benjamin ve Adorno, Akt: Oskay, 2015, s.19)

Adorno, sanata belirli siyasi işlevler atfetme olasılığı konusunda şüphecidir. Sanat, belirli bir siyasi mücadeleye dâhil olduğunda, propaganda veya meta haline gelmektedir. Adorno'nun bakış açısına göre, politik olan içerikte değil sanatta kendini göstermektedir. Politik olan, kendisini yalnızca bir eser biçiminde göstermelidir. Adorno, sanatın mevcut topluma, onun yaşamının bazı yönlerini eleştirerek değil, var olduğu gerçeğiyle karşı çıktığına inanmaktadır. Sanat yararlı olmayı reddettiği ve kendi iç mantığını izlediği için doğası gereği eleştirel olmaktadır. Adorno, Benjamin eleştirisinin nedenini aşağıda yer alan metinde açıklamıştır:

Karşıtlığının nedeni, üst yapının her bir açık ve net özelliğini altyapının yakın özellikleriyle dolaysız ve hatta nedensel bir bağlamda ilişkilendirerek üstyapının özelliklerine “materyalist” bir unsur yüklemeyi yöntem açısından doğru bulmamamdır. Kültürel karakterlerin materyalist açıklaması sadece toplam süreç göz önünde bulundurulduğunda mümkündür. (Adorno, 2017, s.139)

Sonuçta Benjamin bir koleksiyoncu gibi tek tek nadide parçaları çözümlemekte, Adorno bu parçaların belli bir süreç içinde aldıkları şekle dair toplama işaret etmektedir. Mustafa Okan, bu iki düşünürün hakikat anlayışlarıyla benzer yanları taşıyan, böylece hem bireysel çözümlemeyi hem de toplumsal çözümlemeyi yansıtan, parça ve bütün diyalektiğini gözden kaçırmayan bir hakikat anlayışını benimsemektedir.

Adorno'nun bakış açısında: “Sanat, kendi içsel yasasına bağlı olarak gerçeklikteki reddetmekle üstünlüğünü onaylar.”(Adorno’dan Akt. Becermen, 2009, s.34) Bu aynı zamanda sanatın özgür ve eleştirel yönüne yapılan güçlü bir vurgudur. Kapitalizm’e karşı duruşun vurgusudur. Nitekim Adorno’ya göre: “sanat yapıtlarında hakikat bilmecelidir: Sanat yapıtlarının hakikat içeriği, tek tek her bir yapıtın bilmecesinin nesnel çözümüdür. Bilmece çözüme kavuşmak suretiyle hakikat içeriğine gönderilmiş olur. Bu [hakikat içeriği] ancak felsefi düşünme yoluyla kazanılacak olan şeydir.” (Adorno’dan Akt. Soykan, 2013, s.146) Burada bahsedilen felsefi düşünmenin, bireyin toplumdaki varoluş olanaklarını sorgulaması açısından üzerinde durulması

gerekmektedir. Adorno'nun bakış açısına göre sanatçı(tikel) ve toplum(tümel) arasında uzlaşmaz bir ilişki söz konusudur. Çünkü bu ilişkide sanatçının toplum içinde yaşarken deneyimlediği tüm çelişkiler gizlenmektedir. Tümellik yoluyla toplumda gizlenen çelişkiler, sanatçı bireyin yitimine neden olmaktadır. Buna karşın Adorno, sanatçı için eleştirel tutum gerekliliğini belirtmiştir. Okan düşünüre benzer ifadeyle sanatçının muhalif oluşuna dair güçlü vurgu yapmıştır. Örneğin Okan, Şenol Yoroğlu için yazdığı metinde: “Yoroğlu'nun muhalif tavrını inandırıcı kılan şey ise, gerçeklik bilgisinin çarpıtılmasıyla ortaya çıkan kavramaları, bu çarpıtmayı açığa çıkarmaya elverişli bir sanat tavrı içinde ele almasıdır.” demektedir. (Okan, 1999, s.37-38) Nitekim Okan, toplumsal yapının yalanlarla örülü olduğuna dikkat çekmekte, bu yalanları deşifre etmek üzere sanat ürününü : “başka bir düşünme biçimini olanaklı kılacak yapılanmayı kendi içinde bulunduran ..” (Okan, 2013, s.318) gerçeklik bilgisiyle oluşturmaktadır. Böyle bir üretim, kapitalist sistemin Adorno'nun önemseydiği gibi hiç duraksamadan olumsuzlanmasını gerektirmektedir.

Okan, Adorno'nun eleştirel bakış açısına dair aşağıda yer alan metni yazmıştır:

Adorno Auschwitz'i tarihsel akışın kritik eşiği olarak işaretlediğinde eşiğin ardına Auschwitz'i üreten her şeyi yığar aynı zamanda. Oradan ve o andan sonrası, insanlığın kendini bağışlamasını sağlayabilecek çözümlerin arandığı bir arınma alanı olmayacaktır kuşkusuz. Böyle bakıldığında, hiç unutmamayı ve ama yeniden şiir yazabilmeyi olanaklı kılmaktan söz ettiği düşünülebilir Adorno'nun. (Okan, 2006, s.131)

Çünkü unutmak, belleği biçimleyen başka bir unsura bağlanmaktır. Egemen ideolojinin kapsayıcılığı altında sorumluluktan sıyrılmaktır. Okan konu hakkında şunları söylemektedir: “Tarihsel bilgiyi yaşadığı andan sürüp çıkarmış bir kültürel kimlik, böylelikle, herhangi bir toplumsal oluş karşısında sorumlu olmaktan da sıyırmıştır kendisi.”(Okan, 2006, s.68)

2.4.2. Postmodern Teori ve Hakikatin Önemsizleşmesi⁸

Postmodernizm, sembolik sistemlerin, kitle iletişim kültürünün, dünyayı tamamen yapay modellerde inşa etmesinin bir sonucu olarak insanın dünyayla ilişkisinin temel dönüşümünü vurgulayarak, ‘gerçek’ nesneye başvurma anlamını yitirmişliğini

⁸ Post-truth'un Hakikatin Önemsizleşmesi olarak ele alınması Yalın Alpay'dan yararlanılarak adlandırılmıştır.

göstermektedir. Bilgi, spesifik, yerel, ‘burada ve şimdi’ gerçekleşen bir veri olarak kabul edilmekte, ancak bağlamdan bağımsız genel, evrensel yasaların bir ifadesi olarak kabul edilmemektedir.

Bilişin kalelerinin ve istikrarlı ilkelerinin yokluğu, bilişin nesnesi ve öznesi arasındaki sınırların bulanıklaşması, sosyokültürel yalıtım, tarihsel görelilik ve bilginin belirsizliği; genel olarak modern kültürde ve felsefede “*postmodernizm durumunu*” karakterize eder. Postmodernite hâlinde bir kişi, her türlü felsefi, bilimsel veya ahlaki temelden yoksun bırakılmış bir dünya görüşünün içinde varlığını sürdürür. (Tunç, 2022,15)

Handa Tunç, Richard Tarnas’ın 1993 de yayınladığı “*Passion of the Western Mind*” (Batı Düşüncesinin Tarihi) adlı kitabında yer alan istikrarsız bir önermeler dizisi olarak gördüğü postmodern eleştiriyi özetleyerek, postmodernizm çerçevesinde var olan farklılıklara rağmen, bir ‘önermeler seti’ oluşturarak, postmodernizmin hakikat karşısında öne sürdüğü görüşlerin topluca görülebilmesini kolaylaştırmıştır. Önermeler setininin ortak özelliklerinden bazılarının gruplandırılmasıyla aşağıdaki betimlemeye ulaşılmıştır:

Tablo 3.

Post Modernimin Hakikat Talebi Karşısında Geliştirdiği Argümanların Gruplandırılması

Postmodernizmin Hakikat Karşısında Konumlanan Önerme Grupları	
1	Çoğulculuk İlkesi
2	Bireyin dünyayı ve şeylerin düzenini bilme ve değiştirme konusundaki yetersizliği
3	Dünyayı bir sistem haline getirme girişimlerinin reddedilmesi
4	Karşıtlıklar yoluyla modernist düşünme biçiminin reddedilmesi ve karşıtlıkların dışında (ikiliğin dışında) düşünmenin olumlanması

Tek bir başlangıç ve evrensel ön koşulların olmaması. Ne bilgide, ne kültürde ne de insan dünyasında bütünleştirici fikirler yoktur. Herhangi bir birlik, doğası gereği “baskıcıdır” herhangi bir biçiminin reddedilmesi gereken totaliterlik ile ilişkilidir.

Gerçeği dönüştürmeye yönelik projelerimizden hemen hemen tamamı başarısızlığa mahkûmdur.

Çünkü kendisini herhangi bir sistemleştirmeye uygun görmez ve hiçbir şemaya uymaz. Olaylar her zaman teorinin önüne geçer

Özne-nesne, bütün-parça, iç-dış, merkez-çevre, iktidara boyun eğme, tepeden-aşağı, erkek-dişi, bilimsel-sıradan, yüksek-kitsch sanatı vb. karşıtlıklar modernite patolojisi olarak kabul edilir.

(Tablo 3. Devamı)

5	Bilginin ve öznenin parçalanması, merkezden uzaklaşmanın olumlanması	Bilginin merkezi örgütlenmesi, otorite ve bağımlılığı doğallastırır. Özneyi yönlendiren değer sistemine dönüşür.
6	Dünya ve kültürün bir dizi metin olarak temsili	Gerçekliğin bir temsili olarak metin vardır. Metnin hiçbir yorumu herkes tarafından tanındığını iddia edemeyeceğinden, ilke olarak metnin “doğru” bir anlamı olamaz.
7	Hem bilgide hem de sosyal yaşamda ‘ilerleme’ kavramının reddedilmesi	Her şey görecelidir. Bilgimiz, tarihsel olarak belirlenmiş dilsel ve sosyal uygulamaların sonucudur. Bu dilsel yapılar herhangi bir bağımsız gerçeklikle ilişkili değildir ve sosyal pratik her zaman yerel varlık biçimleriyle sınırlıdır. İnsan zihni sadece gerçeği değil, aynı zamanda evrenselliği de iddia edemez.

Tarnas Richard, 1993: 335 *Passion of the Western Mind*, Akt. Tunç H. 2022:15 “*Hakikat Bağlamında Postmodernizm*”, MFD-Dergi19, file:///C:/Users/User/Desktop/MFD-Dergi19_son.pdf S. 33 (AlıntıTarihi:16.2.1923)

Mustafa Okan’ın Marksist dünya görüşü, onun modernizm ile bağımlı eleştirel temelde düzenlemesini sağlarken, postmodernizm karşısındaki katı duruşunun nedenselliğini anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Marks ile Engels’in materyalist tarih anlayışı bağlamında gerçeklik dediğimiz şey; tamamen insana bağlı bir şey değildir ve hiçbir şekilde bilincin bir ürünü de olamaz. Nesnel gerçeklik kendisini yansıtan insan zihninden bağımsız olarak vardır. Bu olguyu Marks ve Engels “Yaşam bilinçle değil, ama bilinç yaşamla belirlenir.” (Marks; Engels’den aktaran McLellan 1999, s.25) önermesiyle formüle etmektedir. Marks bu bağlamda farklı bir insan tasavvuruna sahiptir. İnsan her şeyden önce somut bir gerçeklik olup, somut bir toplumun içinde yaşamaktadır. İnsan çalışan ve üreten bir varlıktır ve bunlar insanın kendini var etmesinin temel unsurlarıdır.

Postmodernizm modernizm eleştirilerinde zaman zaman Marksizm’in argümanlarını kullanmış olsa da güncellenen Marksist görüşler; postmodernizmi, modernizmin bütünüyle deforme olmuş sonucu olarak değerlendirmişlerdir. Temsilcileri G. A. Cohen, J. Roemer, J. Elster gibi teorisyenler olan Analitik Marksistler; Küreselleşme süreçlerine eleştirileriyle dikkat çekmişlerdir. Örneğin Thompson’ ın “sınıf, insanların kendi tarihlerini yaşarken kendilerinin tanımladığı bir şeydir ve sonuçta sınıfın nihai tanımlaması da budur.” (Hall, Held, Hubert, Thompson (Eds)1996, 18) sözleri bize kolayca Mustafa Okan’ı çağrıştırmaktadır. Marks’a göre gerçek ilişkiler bireyler arasında oluşan ilişkiler değil; büyük ve esaslı bir bütünün içsel ilişkileridir. Böyle bir ilişkide tek tek bireyler ancak bütüne yaptığı katkı kadar bir anlam taşır. Burada

bireyler kendi bireyselliklerini ön plana çıkarmamakta kendilerini üretim sürecinin genel organizasyonu içinde belirli bir yere konumlandırmaktadırlar.

Neoliberalizm, ideolojiyi, sınıflı toplumu, eleştiriyi dışlarken, temelde kendi egemenlik koşullarını oluşturacak ideolojiyi yaygınlaştırmıştır. Neoliberal ekonominin serbest piyasa koşulları genişledikçe, toplumların sosyal haklarını kullanma alanı daralmıştır. Neoliberal ideolojinin kültürel alandaki ortağı postmodernizmdir. Postmodernizm dünyanın değişebileceği düşünden vazgeçme ve egemen sınıf eleştirisinin terkinin tanımlamaktadır. Dünya tarihi örneklerinde, gerçekliğin belirleyiciliğinde etkinliğini sürdüren ekonomik üretim alanının görmezden gelinmesi postmodernizmin bir başka özelliğidir.

Postmodernizm, modernizmin evrenselleşme gayesinde olan tek tipçi kültürüne, gerçekliğin tek biçimde ele alınışına ve ilerlemeci bir tarih anlayışına dair eleştirilerle doğmuştur. Modernizme karşıt olarak farklılığı ve çok kültürlülüğü savunmaktadır. Bu savunuyu, tarihsel olarak farklılığı gündeme getiren sol hareketlerden ödünç almıştır. Nitekim 1960'lı yıllarda kapitalizmin belirlediği kültür anlayışına karşı farklılıkları destekleyen toplumsal hareketlerden eleştiriler gelir. Fakat özgürlük ve eşitlik istekleri olan muhalif hareketlerin, giderek sistemin aracı haline gelişinde Neoliberal bakış açısıyla şekillenmiş postmodern kültürün rolü vardır. Postmodernizm, farklılıkları gündemde tutarak dünyayı açıklamaya çalışmış, böylece ortak bir düşüncede buluşamama, ortak bir gerçekliğe ulaşamama ve bu nedenle etkili bir muhalefet yapamamaya neden olmuştur.

Neoliberal politikaların Türkiye'ye gelişi hakkında Birnur Eraldemir'in Okan tespiti şöyledir: "Seksenli yıllardan başlayarak yeniden biçimlenmeye başlayan toplumsal karakterin yakın ve dikkatli bir izleyicisi olan Mustafa Okan, bu kimliği oluşturan sistemin 30 yıl önceki yöntemleri bütünüyle terk etmiş olmasa da bugün daha ince ayarlar yapabilecek kadar gelişmiş olduğunu düşünmektedir." (Eraldemir, 2018, s.8,) Nitekim Okan 1980 darbesinde ulus ötesi sermayenin rolüne işaret ederek muhalif kültürün durumuna dair şunları söylemiştir: "Türkiye'nin bütünsel alt üst oluşu içinde kültürel ortamda dönüşüyordu... nesnel durumun yarattığı basınç, tepkimizi önemsizleştirecek düzeydeydi ve yalnızca zihinleri deforme etmekle kalmıyor doğruyla yanlıştın birbirinden ayrılacağı zemini de hızla altımızdan çekiyordu."(Okan, 2013, s.297)

Postmodernizmin sanat tarihidен ödünç aldığı dönem, avangard dönemdir. Postmodern dönemde tarihsel avangardın kaynak gösterilerek ve ondan beslenilerek yeniden ele alınması söz konusudur. Konu hakkında Okan şunları söylemiştir: Bugün

piyasanın parlattığı büyük uluslararası etkinliklerin evreninde ise, bu zengin damarın, tarihsel bağlamından kopartılarak hem de, talan edilmesidir görülen.” (Okan, 2013, s.330) Böylece Okan, sanat alanında tarihsel avangard’ı sömüren bir postmodernizme işaret etmektedir.

Birçok düşünürün kapitalizmin ileri safhasının kültürel yansıması olarak tanımladıkları postmodernizm, modernizmden kopuş olarak değerlendirilmez. “Harvey, Mandel, Jameson, Braverman” (Özdemir, 2007, s.84) postmodern dönemi modernden kopma olarak değil, kapitalist üretim tarzının işleyişi yönünde değişiklikler olarak açıklamışlardır. Oysa postmodernizm, Mustafa Okan’a göre kopuştur. Örneğin Okan: “postmodernizmin aydınlanmadan sistematik bir kopuşu organize ettiğini, günümüz dünyasında bunun şu anda yaşamakta olduğumuz hayatı biçimlediğini düşünüyorum.” demektedir.(Okan, 2013, s.342-343) Çünkü Okan, postmodern dönem hakkındaki düşüncesi şöyledir: “Bir barbarlık çağı içindeyiz. İktidar kültürü tarihten gelen her şeyi yağmalıyor. Gerçekliğin dönüşü gibi görünen şey, onun bir söyleyiş biçimine indirgenmesidir. Günümüzde sendikaların çoğuna sendika demek ne kadar olanaklı ise postmodernizmin kanatları altındaki gerçekçiliğe gerçekçilik demek o ölçüde olanaklıdır.”(Okan, 2012, s.418) Şu halde siyasal ve ideolojik alanın neoliberalizmle etkisizleştirilmesi, tarihsel olanın yağmalanmasıyla sağlanmıştır. Böylece postmodernizmdeki gibi nostalji olarak hakikatin ele alınmasından sonra, birbirleriyle kesişmeyen sonsuz hakikatler dünyasına, kısaca post-truth dönemine varılmıştır.

Toplumsallığın ve tarihselliğin erozyonu onarılamayacak düzeyde yaşanırken bireylerin algılama düzeneklerindeki çöküntü post-truth dönemini hazırlamıştır. Bu bakımdan Okan’ın adeta geleceğe yönelik olarak aşağıdaki saptaması önemlidir:

Bugün bilimsel bilgi evrenin derinliklerinde yenedünyalar ararken, dünyalı insanların ezici bir çoğunluğu Batlamyusçu evren kavrayışının kabul gördüğü zamanlardaki düzeyde bir gerçeklik algısına sahip. Bunu inanç, etnik kimlik gibi başlıklarda biçimlenen sıradan tutuculuğun etkin olduğu geniş bir nüfus için söylemiyorum, sanat dünyasının dünyaya açılmakta usta genç nüfusunun da yenilikçi olmaktan anladığı, türbanlı kadın sporculara yarışmalara katılım izni verilmesini heyecanla karşılama düzeyindedir. Bu anlamın olanaksız kılınmasından başka bir şey değildir. (Okan, 2012, s.416)

Anlamın olanaksız kılınmasının sonuçlarından biri post-truth kelimesinin ortaya çıkmasıdır. Post-truth, 2016 yılında Oxford sözlüğünde: “İnsanların gerçeklerden çok duygu ve inançlara tepki verdiği durumlarla ilgili.” sıfat olarak tanımlanır. (Oxford

learnersdictionaries,[<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/post-truth?q=post-truth>] Alıntı tarihi: 3 Kasım 2020) Posth truth kelimesinde bulunan truth sözcüğü hakikati ifade etmektedir. Post-truth terimindeki “post” ön ekinin kullanımı hakkında Alpay: “truth” kavramının önemsizleştiği ya da alakasızlaştığı bir döneme ait olma anlamını taşımaktadır.” demektedir. (Oxford Dictionaries, (2016) Akt: Alpay, 2020, s.25) Bu nedenle Alpay kavramı hakikatin önemsizleşmesi olarak ele almıştır.

Günümüzde hakikatin önemsizleşmesi olarak kullanılan Post-truth kavramıyla siyasal tahakkümün sürdürülmesi arasında bağ kurulabilmek mümkündür. Örneğin McIntyre’ye göre: “Post-truth fikrinde çarpıcı olan şey, yalnızca hakikatin sorgulanması değil, aynı zamanda siyasi egemenliği öne sürmek için bir mekanizma olarak ona karşı çıkılmasıdır.” (McIntyre, 2018, s. xiv) Okan’ın ifadesiyle bu durum: “Unutmayı onaylayan bu tuhaf hayat, hatırlamanın nasıl olacağını da kendisi söylemek istiyor.” şeklinde gelişmektedir. (Okan, 2006, s.13)

Steve Tesich “Post truth” (Hakikat sonrası) terimini ilk kez 1992’de The Nation’daki “A Government of Lies, ” adlı makalesinde kullanmıştır. 2016 yılında Post-truth kavramı yaygınlaşınca The Nation, Steve Tesich’in 1992 yılında kavram için ileriye yönelik önemli bir gözlem geliştirdiğini belirterek makaleden alıntılar sunmuştur. Steve Tesich, 1992 yılında yayınlanan metninde şunları söylemiştir:

Totaliter canavarların ancak rüyalarında salya akıtabilecekleri bir halkın prototipleri haline geliyoruz. Şimdiye kadar tüm diktatörler gerçeği bastırmak için çok çalışmak zorunda kaldılar. Eylemlerimizle, bunun artık gerekli olmadığını, herhangi bir önemi olan gerçeği erozyona uğratabilecek manevi bir mekanizma edindiğimizi söylüyoruz. Çok temel bir şekilde, özgür bir insan olarak, hakikat-sonrası bir dünyada yaşamak istediğimize özgürce karar verdik. (Steve Tesich (1992) Akt: Kreitner (2016) [<https://www.thenation.com/article/archive/post-truth-and-its-consequences-what-a-25-year-old-essay-tells-us-about-the-current-moment/>] Alıntı tarihi: 1 Kasım 2020)

Yukarıda yer alan pasaj ile Okan’ın “Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler” adlı yayında ifade ettikleri arasında bağ kurulabilir. Okan, bu metinde 1980 sonrası giderek azalan eleştirel düşüncenin önemine işaret etmektedir. Bugün eleştirelliğin tükenmesiyle birlikte düşünce sınırlarının bulanıklaştığı dönemi yaşamaktayız. Keza Okan’a göre 1980 sonrası, muhalif kültürün olanaklarını var eden hayatın, küresel düzeyde bir operasyonla küçük bir çerçeveye hapsedilerek düşünsel

boyutun çıkmazları yaratılmıştır. Böylece sistem karşıtı düşünceyi geliştirmekte zorlanan eleştiri kültürü zamanla yerleşik bir hal almıştır.

Lee McIntyre, bu aşınma hakkında şunları söylemiştir: “İşin zor kısmı cehaleti, yalanı, kinizmi, kayıtsızlığı, politik dönüşü ve hatta yanılgıyı açıklamak değil. Yüzyıllardır bunlarla yaşadık. Daha ziyade, post-truth çağında yeni görünen şey sadece gerçeği bilme fikrine değil, aynı zamanda gerçekliğin (kendisinin) varoluşuna da bir meydan okumadır.” (McIntyre, 2018, s.10)

Hakikat kavramının doğruyla ilişkisi gitgide azalmaktadır. Hakikat yerine duyguların ve inançların belirlediği hayat tercihlerine geçiş yaşanmıştır. Okan konu hakkında şunları söylemiştir:

Dünyayı bilip bilemeyeceğimiz yönünde kuşku yaratan bir düşünme biçiminin sanat için de hayat için de ölümcül sonuçları olacağını söylüyorum. Postmodernizme dönük eleştirimin biçimlendiği yer burası. Kanıt olarak büyük ölçüde mucizelere yaslanan din ve gök cisimlerinin konumlanması ile hayat arasında nedensiz ilişkiler kuran astroloji gibi bilme biçimlerinin toplumsal etkisi giderek artarken bilimsel bilgiye dönük kuşkunun da aynı hızla çoğaldığı görülüyor bugün. Böylelikle bilimsel bilgiye dayalı bir bilinçten söz etmek, giderek, olmayan bir şeyi anlatma çabasına dönüyor.(Okan, 2013, s.352)

Okan’ın dikkat çektiği gibi çevremizde olup bitenler hakkında kayıtsızlık, kayıtsızlık ötesi inkar ve reddetme, en temelde bilimin reddiyle açıklanmaya başlanmıştır. Nature bilim dergisinin konu hakkında verdiği örnek çarpıcıdır: “2018 yılında Nobel Kimya Ödülü verilen ve İsveç Kraliyet Bilimler Akademisi tarafından insanlık için önemli olduğu vurgulanan çalışmalar evrim ilkeleriyle ilgilidir. Ancak bu çalışmaların Nobel ödülü aldığı Dünya’ya, 2018 yılına bakıldığında “Bu kutlamanın karşı ağırlığı, evrim teorisinin şu anda dünyanın belirli yerlerinde karşı karşıya olduğu şiddetli inkârdır. Ulusal Bilim Kurulu'nun 2018 raporuna göre, Amerikalıların sadece% 52'si "bugün bildiğimiz şekliyle insanların daha önceki hayvan türlerinden geliştiğini" kabul ediyor. “Bilim inkârları yeni değil, ancak dijital çağda kanıta dayalı sonuçlar, duygu ve izole olmuş kişisel deneyime dayalı inançlar tarafından giderek daha fazla tehdit ediliyor gibi görünüyor.” (Nature, 25, Ekim, 2018, [<https://www.nature.com/articles/s41556-018-0231-z#citeas>] Alıntı tarihi: 17 Kasım 2020) Bu bağlamda örneğin Kakutani’ye göre bilimin reddi yalnızca bir reddediş olarak kalmadığını belirtmiştir. Kakutani’ye göre: “Bu sadece sahte haberler değil: aynı zamanda sahte bilim üretebiliyor.”(Kakutani, 14,

Temmuz, 2018, [<https://www.theguardian.com/books/2018/jul/14/the-death-of-truth-how-we-gave-up-on-facts-and-ended-up-with-trump>] Alıntı tarihi:4 Kasım 2020)

Bilimsel bilgiye olan kayıtsızlık ve inkâr egemen olan siyasal ideolojinin sürmesini sağlamaktadır. Egemen ideolojinin varlığını sürdürmesi kimi düşünürlere göre 2008 yılında yaşanan ekonomik krize dayandırılmaktadır. Örneğin Prof. Grayling 2008 yılında yaşanan krize dair şunları söylemiştir: “Finansal krizden bu yana siyaset, gelir eşitsizliğindeki "zehirli" bir büyüme tarafından şekillendirildi.” (Grayling’den Akt: Coughlan, BBC News. 12, Ocak, 2017 [<https://www.bbc.com/news/education-38557838>] Alıntı tarihi: 8 Kasım 2020) Grayling başka bir etkeni sosyal medya olarak görmektedir. Sosyal medyada gerçeğin değersizleşmesi ve duyguların hakikatten önemli olduğunu düşünenlerin artması paralel bir seyir halindedir. Grayling BBC News’e verdiği röportajında post-truth’un köklerinden bahsederken postmodernizme işaret etmektedir.

Hanlon, postmodern düşüncelerin bir teşhis olduğunu ifade etmektedir. Postmodern teorisyenlerin: “Projeleri, insanların neden maddi gerçekleri bu kadar farklı yorumlamaya başladıklarını anlama girişimiydi.” Demektedir. (Hanlon, The Washington Post, 31, Ağustos, 2018 [https://www.washingtonpost.com/outlook/postmodernism-didnt-cause-trump-it-explains-him/2018/08/30/0939f7c4-9b12-11e8-843b-36e177f3081c_story.html] Alıntı tarihi 2 Kasım 2020)

Kültür eleştirmeni Kakutani, Hanlon’dan farklı post-truth’un oluşum köklerini postmodernizm müjdesini destekleyen akademisyenlere bağlamaktadır.

Sonuç olarak post-truth kavramının Kakutani’nin ifade ettiği gibi entelektüel arka planında postmodern düşünürler olabilir. Veya Hanlon’un belirttiği gibi postmodern düşünürler buna neden olmayıp, yalanların nasıl çarpıtılabileceğine dair yeni anlam alanları(durum tespiti) açmış olabilirler. Başka bir açıklayıcı sonucu Okan belirtmiştir. Okan’a göre: “Postmodernizmin Aydınlanmadan sistematik bir kopuşu organize ettiğini, günümüz dünyasında bunun şu anda yaşanmakta olduğumuz hayatı biçimlendirdiğini düşünüyorum.” (Okan, 2013, ss:342,343) Bu sonuç, en saf haliyle insan aklından ve tarihsel olarak aklın ürettiği bilimsel bilgidен kopuşun işaretidir. Şu halde bu kopuşun temel dinamiği nedir?

Okan’a göre postmodernizm Aydınlanma’dan sistematik kopuşu yorum fikriyle gerçekleştirmektedir. Nitekim Okan postmodernizm eleştirisinde yorum fikrinden bahsetmektedir: “Her şeyin bir yorum haline gelmesi demek olan söylem kutsanıyor. Yorum fikri alternatif düşüncelere yer açar gibi görünürken tersini yapıyor, her yorum diğerini olanaksız hale getiriyor. Yorumun egemenliği altında hiçbir şey kendi

bütünlüğünü koruyamıyor.”(Okan, 2013, s.352). Handan Tunç’ da ilgili yazısında şunları söylemektedir:

Hakikat sonrası (post-truth), yalandan başka bir şeydir. Frankfurt Okulunun’un ‘saçmalık’, dediği farklı bir bilgi türüdür. Bir kişi size gerçeklikle ilgili bazı bilgileri aktarmak istediğinde, doğru olduğunu düşündüğü şeyi söyler. Bir kişi gerçek durumu sizden saklamak istediğinde yalan söyler. Bir insan işin aslının ne olduğunu, sözlerinin gerçeğe ne kadar uyduğunu umursamadığında, saçmalar. Saçmalığın amacı, gerçek duruma olan ilgi eksikliğini gizlemek, izleyicileri ifadelerinin doğruluğu veya yanlışlığı konusunda aldatmak veya hedefleri ile ifadenin konusu arasındaki bağlantı eksikliğini gizlemektir. Konuşanın başarısı gerçeklere değil, yalnızca konuşmacının iddiasını ilerleteceği etkinliğe bağlıdır. Saçmalık için gerçeklik ve gerçek önemli değil; sadece söylem, tartışma, yutturmaca ve gösteri önemlidir. (Tunç, 2022, s.27)

Nihayetinde postmodernizm, post-truth kavramına söylem alanı sağladı denilebilir. Veya yorum fikri hakikate erişmek için farklı bakış açılarının değer bulması olarak tanımlanabilir. Okan’ın yorum fikri üzerine sanat alanından yaptığı açıklama önemlidir. Okan’a göre:

Oysa bugün sanata egemen olan tavır, belirsizliği görünür hale getirmek yoluyla gerçekliğin bilinemez olduğunu söylemeye dayanıyor; sanat ürününü, gerçekliği algılamamanın olanaklarını taşıyan nesne olarak görmüyor; ürünü çok anlamlı algılamaya neden olacak şekilde kurgulayarak gerçekliğin parçaları arasındaki ilişkileri kuşkulu duruma getiriyor. Ne ki, sanat ürününü, algılama için çok seçenekli bir ortam haline getirmek, parçaların bütünü silikleştirdiği karmaşık bir algı ortamı yaratır. Böylece sanat ürünü, yaşam içindeki yeri ve yönü belirlenmiş bir nesne olmaktan çıkar, kullanıcının seçimine bağlı olarak tüketim özelliği kazanan bir “şey”e dönüşür.(Okan, 1999, s.38)

Postmodernizm, göndergesel bir dile, yani gerçekliği sadakatle ve otantik bir şekilde yeniden üretebilen ve onun hakkında ‘gerçeği’ söyleyen bir dile olan moderist inancı reddetmektedir. Dolayısıyla postmodernizme göre ancak dille ve dil aracılığıyla mümkün olan dünya anlayışı, ‘dünyanın olduğu gibi’ bir ürünü değil, ‘metinler tarihi’ nin bir sonucudur. Bu metinler gücü meşrulaştırır, dolayısıyla tarafsız veya nesnel olamaz. Kültürün postmodernizminin bir başka ana fikrine göre, bir işaretler sistemi olarak dil, postmodernizmde, dünyanın ‘gerçekleri’ veya konunun niyetleriyle bağlantılarından bağımsız bir anlam deposu olan bir işaret yapısı olarak tanımlanmaktadır.

Mustafa Okan, egemen ideolojilerin kuşatan tavrını eleştirmekte ve başka bir dünya görüşüne, başka bir hayat olasılığına işaret etmektedir. Sistemin kuşatıcı tavrına zamanla entegre olmamak için eleştirel bir akıl ve muhalif bir dil gerektiğini söylemektedir. Ama sadece muhalif bir dil yeterli olmaz. Bu dili sürekli korumak gerekmektedir. Daha önemlisi eleştirel dili koruyabilmek için, Okan'ın işaret ettiği gibi egemen ideolojiye farklı yönlerden eleştirel içerik üretmenin günümüzde sınıfsal yönü zayıflamıştır. Oysa bu durum, toplumda bir akıl tutulması yaratmaktadır. Egemen ideolojinin sürmesini sağlayan bu durum için Okan açıklaması şöyledir:

Sahte gereksinimlerle gerçek gereksinimler arasındaki ilişki, birinin en alt düzeyde karşılanması diğerinin en üst düzeyde bir özlemler çağlayanı gibi benliğe yerleşmesi biçiminde gerçekleşmektedir. Özlemlerle biçimlenen hayat, ancak katlanmayı başararak yaşanan hayatı kuşatmakta ve olağanlaştırmaktadır oysa. Katlanmak, çoğu kez gerçekçi davranmış gibi görünmekte, oysa ne o hayat insanlık kültürünün biriktirdiği deneyimler ve olanaklar düşünüldüğünde gerçekçidir ne de sahici görünen gereksinimler, katlanılan hayatı insanileştirecek içeriğe sahiptir. Gereksinimlerle somut hayat arasındaki bu ürkütücü çelişkiler bütünü, kendi hayatını görme olanağından uzak tuttuğu insanları sıradanlaştırmakta ya da çoğu sahte isyan kültürleri içinde gezinmektedir. Özgünlük bir dizi alt kültür çevresi içinde, yeni bir hayat aramak gibi görünmekte, ama tersine ona katlanmanın bir biçimi olarak yaşanmaktadır. (Okan, 2011, s.5)

Postmodern çağ, ideallerin olmadığı, ahlaki ilkelerin ve normların olmadığı, geleceğin olmadığı, sosyal ilerlemenin olmadığı ve sosyal sorumluluğun olmadığı, kahramanlığın olmadığı, başkalarının acılarına kayıtsız kalındığı bir çağdır. Yüz milyonlarca insan yoksulluk içinde yaşamakta, şehirler ve kültürler yok edilmekte, masum insanlar öldürülmekte ama sıradan insan bunu umursamamaktadır. Hayattan zevk alması ve başkalarını, sefil bir varoluşu sürükleyenleri düşünmemesi gerekmektedir. Modernite çağında, yani geçmişte geleceğe, bilime ve teknolojiye, akla ve devrimci değişimlere inanç vardır. Postmodernite, geçmişin aksine kitlelerin kayıtsızlığının hüküm sürdüğü, tekrarın ve zamanı işaretlemenin egemen olduğu, herhangi bir yeniliğin bayağılaştırıldığı, kişisel bağımsızlığın her şeyden üstün olduğu, yeni ile eski arasındaki farkı görülmediği bir toplumdur.

Postmodern bireycilik, planlanmamış olsa da narsisizm ve neoliberalizm çağını meşrulaştırma girişimidir. Bugün bireysel arzular grup ve sınıf çıkarlarından daha çok tercih edilmekte, özelleştirme kolektif eylemden daha çok tercih edilmekte, hedonizm

ortak eylem biçimlerinden daha hoş karşılanmaktadır. Geçmişte birey genel kolektif rasyonel davranış kurallarına uymakla yükümlüyse, şimdi bu kurallar reddediliyor ve öncelik kişisel özgürlüğe veriliyor. Başka bir deyişle, bireysel bir kişinin hakları mutlaklaştırılır ve insan varoluşunun kolektif biçimleri tamamen göz ardı edilir. İlk bakışta, kişisel özgürlük gerçekten de her şeyin üzerindedir. Ama gerçekte bu doğru değildir. Toplum içinde yaşamak ve toplumdaki özgür olmak olanaksızdır.



BÖLÜM III

MUSTAFA OKAN'IN GERÇEKLİK ANLAYIŞININ SANATSAL DİLE YANSIMASININ TEMEL ÖZELLİKLERİ BAĞLAMINDA SANAT ÜRETİMLERİ

Tezin birinci ve ikinci bölümlerinde, Mustafa Okan'ın sosyal ve politik söylemi bir teorik çerçevede çözümlenmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölüm; Aydınlanma Diyalektiği, Tarihsel Materyalizm ve Marksist Estetik'le içerik kazandırılan gerçekçilik kültürünün, Onun sanat yapıtlarında ve sanatsal biçiminde nasıl görünür hale geldiğini anlama çabasıdır.

Mustafa Okan resimlerinin tasarım süreçleri; tez çalışmasının çeşitli bölümlerinde ifade edildiği gibi, ideolojik yaklaşımının içerik bütününe taşıyacak kadar güçlü, izleyicisi ile tartışan, özgün deneysel form arayışlarıyla yapılandırılan görsel kurguları içerir. Gerçeklik anlayışı; betimleyici natüralist 'Toplumcu Gerçekçi' sanat anlayışından bütünüyle ayrılır. Bu gerekçeyle Okan'ın modernizmin estetik yaklaşımını koruyarak, 'Marksist Gerçekçi' düşünce dünyasını izleyicisi ile paylaşabilme için seçtiği yolun Bertolt Brecht'in epik / diyalektik tiyatrosu ve öykülerindeki gerçekçilik savıyla örtüştüğü sonucuna ulaşılmıştır. Bu nedenle Mustafa Okan'ın resim çalışmalarının dayandığı gerçeklik yaklaşımı, Brecht savlarının Marksist nedenselliğinin analizi ile bağ kurularak yorumlanacaktır.

Mustafa Okan birçok sanatçıyı ya da yapıtları incelediği yazılarında kendine özgü yorumlamalarının Brecht'in yabancılaştırma yöntemine ilişkin öngörülerıyla benzerliğini açığa çıkaran ipuçlarını vermiştir. Özellikle, Aloşname, Christo ve Jeanne Claude'un Yüzleşme Çağrısı: Paketlenmiş Reichstag, Mustafa Ata: Gizlenemez Gövde yazıları Brecht tiyatrosunun en önemli özelliği olarak kabul edilen 'yabancılaştırma', (Kula'nın çevirisiyle 'yabansılaştırma') etkisi ile Mustafa Okan'ın yaklaşımı arasında bir benzerlik ya da yakınlık olduğu öngörüsünü güçlendiren bir içeriğe sahiptir.⁹

⁹ Bu bölüm kapsamında yararlanılan Mustafa Okan kaynakları: Okan, M., "Paketlenmiş Reichstag", Adam Sanat Dergisi, Sayı 128, Temmuz 1996. Okan, M., "Mustafa Ata: Gizlenemez Gövde", Adam Sanat Dergisi, Sayı 148, Mart 1998. Okan, M., "Aloşname: Uyarılar Güncesi", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 25, Güz 2001.

3.1. Aloşname; Uyarılar Güncesi, Christo ve Jeanne-Claud'un Yüzleşme Çağrısı: Paketlenmiş Reichtstag, Mustafa Ata: Gizlenemez Gövde

Ali Teoman Germaner, ülkemizin içinde bulunduğu en karanlık yıllarda, 1970 – 80 arasında ürettiği gravürlerini Aloşname isimli bir katalogda toplamıştır. Mustafa Okan bu yapıtlarla ilgili olarak yazdığı yazıda Germaner'in çalışmalarıyla Mehmet Siyah Kalem ve Bilge Karasu'nun 'Gece' öyküsü arasında benzerlikler kurar. Ona göre, Aloşnamenin ne söylediğini çözmeye çalışmak biraz da Siyah Kalemin yüzyıllar öncesinde yaşanmış öykülerinin olaylar örgüsüne bağlanmak istemeye benzer. Siyah Kalemin de Germaner'in de resimleri kendi zamanlarına ait bir öyküyü görünür kılsa da anlatıcı ve dinleyici için öykünün aracılık ettiği hayat bilgisidir dikkate değer olan. İzleyici öyküyü görünür kılan resimlere bakarken onların aracılık ettiği hayat bilgisine ulaşmakla yükümlüdür.

Geleceğini arayan bir toplumun hoyrat darbelerle yeniden biçimlendiği bir on yıla yayılan bu resimler Bilge Karasu'nun Gece'siyle benzer bir dili konuşurlar ve zaman zaman aynı öyküyü anlatırlar. Germaner'in ne oluyor? sorusu üzerine kurduğu çizimlerle Karasu'nun ne oldu? sorusuna yanıt arayan anlatısı bir bakıma birbirini tamamlar. Aynı tekinsiz projenin ışıksız koridorlarında dolaşan bu ürünler toplumsal beklentileri boşa çıkaranlar için bir tür yeniden düşünme kılavuzu sayılmalıdır. (Okan, 2001, s.24)



Mehmet Siyah Kalem



Ali Teoman Germaner

Üç yapıtta da yapıtın ürettiği bilgiyi açığa çıkaran yöntemin yabancılaştırma olduğunu düşünen Okan'a göre, "Aloşnamede ve Siyah Kalem'in minyatürlerinde yer alan yaratıklar Karasu'nun Gece Bekçileri, kişisel bir mitolojinin tipleridir. Mitolojik bir kültürel evren yerine yabancılaştırmaya dayalı bir düşünme tarzı figürlerin yapımını yönlendirmiştir. Yabancılaştırma, figürlerin bu dünyaya tutunmasına katkıda

bulunur.” Okan’ın bu yapıtlarda yer alan ve yabancılaştırılmış olarak adlandırdığı figürler Brecht’in açıklamalarıyla anlam kazanır.

Hakikat türlü çeşitli yöntemlerle, örneğin “*suskunlukla geçirilebileceği*” gibi, yine türlü çeşitli yöntemlerle “*dile getirilebilir.*” İnsana yakışmayan durumlara ilişkin “*öfke*” türlü çeşitli yollarla uyandırılabilir; örneğin, “*öykülerin kıyasların, fıkraların abartma ve küçültmeyle*” anlatımı buna yardımcı olabilir. Hakikat veya gerçeklik, tiyatrodaki “*nesnel ve fantastik biçimde*” serimlenebilir. Oyuncular “*hiç makyaj yapmaz veya pek az makyaj*” yapabilir; doğal görünebilir; “*tuhaf maskeler*” takabilir ve böylece gerçekliği anlatabilirler. (Akt. Kula, O.B., 2014, s.39)

Okan, ‘Christo ve Jeanne-Claud’un Yüzleşme Çağrısı: Paketlenmiş Reichstag’ yazısında farklı bir yabancılaştırmadan söz eder. Göz önünde bulunan ve sıradanlaşmış bir nesnenin tarihsel bilgisini o nesneyi gizleyerek açığa çıkarma.



“Gerçeklik sanatsal üretim için gerekli olan hammaddenin toplanabileceği yerdir. Orada bir tarihsel ürünün yeniden üretilebilme kapasitesidir. Yeniden üretim tarihin alanına girmiş olan sanatçının bu kapasiteyi açığa çıkarmak için ürüne yaptığı etkilerle gerçekleşir.” (Okan, 1996, 59)

“Paketleme, paketlenen nesnenin (Reichstag) kullanım özellikleri düşünüldüğünde nesnel durumun zorladığı bir eylem gibi görünür. Oysa yapılmak istenen yeni bir nesnellik düzeyi kurmak, nesnenin bilgisine bu düzeyden ulaşılmasını sağlamaktır.” (Okan, 1996, 59)

“Paketleme eylemindeki sahte gizlemenin izleyeni yeniden nesne ile baş başa bırakmış olması dikkat çekicidir. Sanatçılar nesnenin zaman içindeki yolculuğuna dönük sıra dışı bir etkide bulunmuşlardır. Bu etki nesneye yöneltildiğinden bir ‘yüzleşme’ çağrısı gibi görülebilir.” (Okan, 1996, 59-60)

Kasım 1932 de Almanya’da yapılan seçimlerde Nazi Partisi yeterince oy alamayınca parlamento 5 Mart 1933 de seçimlerin yenilenmesini öngören bir karar

almıştır. Ancak 27 Şubat 1933 gecesi parlamento binası (Reichstag) bir kundaklama sonucu yanar ve ertesi gün yayımlanan bir kararnameyle Nazi Diktatörlüğünün temelleri atılır. Bu yangınla ilgili düzmece bir suçlamayla Bolşevik parti üyesi Dimitrov tutuklanmıştır.

Mustafa Okan, başka bir yabancılaştırma örneği olarak Mustafa Ata figürlerini inceler. ‘Gizlenemez Gövde’ başlığıyla yazdığı bu yazıda karşıtlıklar üzerinden açığa çıkarılmaya çalışılan bilgiye ulaşmaya çalışır. Ona göre, Mustafa Ata’nın bedenleri susarak konuşmayı tercih ederler.



Mustafa Ata

Ata’nın resmi, figürlerin devinime dayanan kimlikleri ile figürleri kuşatan renk alanlarının onlara tartışmasız olarak görünürlük kazandıran durağanlığı arasındaki karşıtlık üzerine kurulmuştur. Bu karşıtlık, insan ruhsallığının sindiği gerilimli bir atmosferi elle tutulur duruma getirir. Ata, kendine özgü yaşam koşulları olan bir atmosfer kurgular. Bunu yaparken bir olay anının tanıkları ve sanıkları arasındaki ruhsal gerilimin olayın geçtiği mekana ve zamana sinmesinden yararlanır. Çünkü, bir olayın anımsanması, zamanın ve mekanın anımsanmasından çok, olayın özelliklerini içinde barındıran bir atmosfer gibi onlara sinen ruhsal gerilimin anımsanmasıdır. Ata’nın insanlık durumlarının olaylar içinden çekip çıkarıldığı ve yeniden kurgulandığı anlatım biçimi, işte bu anımsama biçimine dayanır. Ata’nın resimlerini çözümlemeye yönelik tüketici, şu ya da bu şekilde sorumlusu olduğu bir yaşamın tanığı ya da sanığı olarak onun kurguladığı atmosfer içinde soluk almaya çağrılır. (Okan,1998, 261)

3.2. Bertolt Brecht’in "Epik Tiyatro" ve "Yabancılaştırma" Kuramı

Faşist ideolojinin yayılmasının yaşayan bir tanığı olan Bertolt Brecht; derinlemesine düşünmenin katılımı olmadan tamamen duygusal bir bağlantının insanı dönüştüremeyeceğini çok iyi biliyordu. Bu nedenle ‘epik tiyatro’ teorisini tamamen zıt ilkeler üzerine inşa etti. Edebiyatta ve tiyatrodaki bilinen ‘epik’ kavramı; Brecht’in ‘epik tiyatro’ ya yüklediği anlamı yansıtmadığını başlangıçta kabul ederek O’nun savlarını açıklamak gereklidir. Teknik açıdan, elbette, dramatik aksiyon ile destansı anlatının bir

kombinasyonunu oyunlarında görürüz. Ancak Brecht'in bu bileşim için belirlediği işlev farklıdır. Oyuncunun izleyicinin analitik yeteneklerine hitap etmesi, onda şüphe uyandırması, şu ya da bu çatışmanın ardındaki tarihsel olarak koşullanmış toplumsal ilişkileri gerçekleştirmeye zorlaması; Brecht'in farkı olarak gözlenir.

Brecht'in "epik tiyatrosunun" amacı; izleyicinin eleştirel bir konumunu, kendi bilinçsizliğine dair farkındalığını, olayların gidişatını sahnede değil, gerçekte değiştirme arzusunu oluşturmaktır. Brecht'e göre "epik tiyatro" içindeki bu amaca, Marksist yabancılaşma kavramıyla (Entfremdung) karıştırılmaması gereken, yabancılaşma etkisiyle (Verfremdung) ulaşılabilir. (Brecht,1961: Bertolt 13-17)

Betimleyici natüralist tiyatrodan ayrılan, yabancılaşmanın etkisi altında kalan ve tüm olguları sanki ilk kez görüyormuş gibi algılayan seyirci, saf bakışını ülkesindeki sosyopolitik duruma yöneltmek, anlamak ve eleştirel bir gözle değerlendirmek zorunda kalmıştır. Brecht, sahnede olup bitenlerin gerçekliği izlenimini sürdürmek yerine, tam tersine dramatik yapının veya karakterin yapaylığını vurgular. Yabancılaşma etkisini (Verfremdungs efekt) sağlarken;

- Oyunun biçim ve içeriğinin uzlaşmaz bir çatışma içinde olması,
- Oyunun konusu, biri aynı metnin daha derin bir anlama sahip diğeri, parabolü (alegorisi) olan iki *hikâye* içeriyor olması,
- Eksiksiz kapsamlı natüralist görüntü yerine bir nesnenin şematik temsili,
- Oyuncunun herhangi bir duygusal tonlamadan arınmış ritmik diksiyonu,
- Ana karakter aktörünün reenkarnasyon hali yerine, mesafeli gösterimi,
- Durumun yapaylığını vurgulamak için bölümlerin düzenlenmesinde ve aksiyona yönelik yorumların (alt yazılar vb.) kullanılmasında, film prodüksiyon tekniklerinin kullanımı,
- Seyirciyi sahne yanılmasıyla kurtarmak için salona doğrudan çağrılar, seyircinin önünde sahne değişikliği gibi yöntemlerle '*dördüncü duvarın*'¹⁰ yıkılması,

yöntemlerini kullanılmıştır.(Schriewer 2011, 20-22).

¹⁰Dördüncü duvar denilen bu hayali duvar, en basit anlatımla, oyuncuların seyirciden ayıran görünmez bir bariyer görevi görmektedir. Seyirciler, sahnede veya ekranda olup bitenleri görebilirken, bunun aksi mümkün değildir. Oyuncular bu "duvarın" öteki tarafını göremezler. Berkkan Yasemin, *Breaking the Fourth Wall: Dördüncü Duvarı Yıkma Nedir?* <https://iyikigormusum.com/breaking-the-fourth-wall-dorduncu-duvari-yikmak-nedir>, (Alıntı tarihi:12.02.2023)

Brecht'e göre sanat, zihinle çalışmak ve eleştirel düşüncenin gelişimidir. Aristocu katharsis¹¹ kurallarına uymak istemeyen tiyatro için de yeni bir dramaturgi gerekiyordu. Brecht'in "yabancılaşma" etkisinin uygulandığı destansı oyunları böyle doğar. Etkinin özü yeni değildi. Edebiyat alanında benzer bir uygulama Viktor Shklovsky tarafından formüle edilmişti. Tekniğine "yabancılaşma" adı verildi ve aynı amaca hizmet etti. Bir şeyi beklenmedik bir yönden göstermek; okuyucunun eseri algılamayı "otomatik" olarak durdurması için gerekliydi. Ancak Brecht'in değeri, bu fikirlerin yalnızca oyunların metninde değil; aynı zamanda performansların inşası için teorik olarak geliştirilmiş bir yöneme dönüştürülmesi gerçeğinde yatmaktadır.

Brecht tiyatrosunun temel ilkelerinden biri, tiyatronun her zaman şimdiki zamanda gerçekleşmesidir. Bu özelliği O'nun modernizm içinde değerlendirilmesine neden olmuştur. Her zaman, o an salonda oturan izleyiciye hitap etmesi, her seferinde yeni bir izleyicin gelmesiyle açıklanır. Çünkü izleyicinin değişimi yeni bir bağlam ortaya çıkarır. Aktörlerin izleyiciyle konuşabildiği, ona sorular sorduğu ortamda her defasında farklı olaylar gelişir. Brecht'in oyunları bu açıdan politik olarak değerlendirilebilir. O'nun oyunları; toplumun daha iyi olacağını savunarak kışkırttıkları için değil, izleyiciyi kurgusal, var olmayan bir dünya hakkında hayal kurma yerine, doğrudan toplumla ilgili belirli konular hakkında düşünmeye davet ettikleri için politiktirler. Brecht, kişinin eylemlerinde tutarlı olmanın gerçekte ne anlama geldiğini sorar. Bu nedenle tiyatro, bitmiş bir sanat metninin izleyiciye sunumundan çok bir iletişim olmalıdır. Çünkü tiyatro seyirciyi içerir.

Mustafa Okan'ın da resim çalışmalarında izlenen tasarım tutumuna yön veren, Brecht'in yabancılaşma etkisi (Verfremdung) savının, gerçekliğe yaklaşımı; yine Marksist olarak kabul edilen Toplumcu Gerçekçiliğin gerçekliğe yaklaşımı ile karşılaştırıldığında, Padilla Ricardo'nun analizine dayanarak, (Ricardo, 2015:2) özetle şu ayrımların altı çizilebilir:

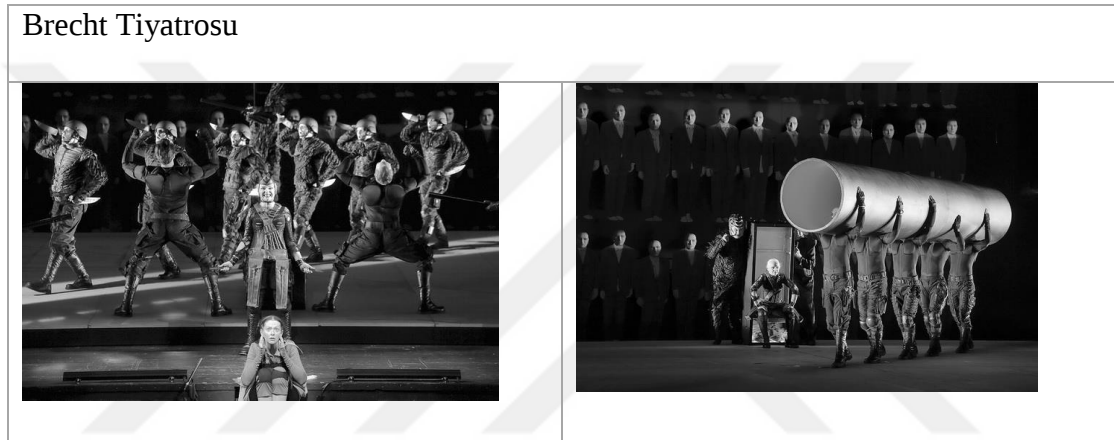
¹¹ Aristo'nun Poetika'sına göre katharsis, tragedyanın yarattığı acıma ve korku duyguları sonucunda oluşan arınmadır. Bu kurama göre, bir karakter ile izleyicide aydınlanma ve yenilenme duygusu yaratmak bir oyunun başarısını gösteren en önemli araçtır. Her oyunun sonunda çeşitli aksiyonları sonucu yıkıma uğrayan protagonist, bu noktadan yükselmeye ve gelişmeye başlar. Ruhu temizlenen ve tekrar bir bütün olan karakter, yoğun arınma duygusunu ve özdeşleşmeyi seyirciye de aşılar. Hoş Lara, *Katarsis Nedir? Tragedyalar ve Modern Birey*, <https://iyikigormusum.com/katharsis-nedir-tragedyalar-ve-modern-birey>, (Alıntı tarihi:12.02.2023)

TOPLUMCU GERÇEKÇİ DRAMATİK FORM	MARKSİST DİYALEKTİK BRECHT YAKLAŞIMLI EPİK FORM
Gerçek öykü hareketlerle yeniden canlandırılır.	Gerçek öykü anlatılır
İzleyici sahne eylemine duygusal olarak dâhil olur.	İzleyici gözlemcidir
İzleyicinin bağımsız harekete geçme yeteneğini elinden alır.	İzleyicinin harekete geçme yeteneğini uyandırır.
Duygusal etkilenmeyi amaçlar. Duyguların derin yaşanmasını sağlar.	Düşündürmeyi amaçlar. İzleyicinin karar vermesini sağlar.
Deneyim kazanılması istenir.	Dünya vizyonu edinilmesi istenir.
İzleyici bir durumla ya da olguyla tanıştırılır.	İzleyici bir durumla ya da olgunun önüne yerleştirilir.
Sorunun çözümü telkin edilir.	Sorunların çözümü için argüman geliştirilmesi sağlanır.
Duygular korunur. Duyguların unutulmaması teşvik edilir.	Duyguların gerçekleştirmelere dönüştürülmesi teşvik edilir.
İzleyici aksiyonun içindedir, karakterlere sempati duyar.	İzleyici gördüğü şeyle yüzleşir ve onu inceler.
İnsan tanınmalı.	İnsan sorgulanmalıdır.
İnsan değişmez gerçekliğin öznesidir.	İnsan değişkendir ve bir şeyleri değiştirebilir.
Olay örgüsü, ne olacağını bekleyen gerilim yaratır.	Anlatı süreci gerginliklerle inşa edilir.
Her sahne bir diğeri için var olur.	Her sahne kendi başına varlığını sürdürür.
Yoğunluğu artarak ilerleyen eylem izleği uygulanır.	Doğrusal ilerleyen eylem izleği olmadığı için bağımsız eylem parçaları, birbirinin içine ya da ardına monte edilir.
Hikâye doğrusal ilerleme çizgisindedir.	Hikâye büküm ve keskin dönüşler çizerek ilerler.
Eylemin gidişatı evrimseldir.	Eylemin akışında ani sıçramalar vardır.
Sabit bir şey olarak insan vardır.	Bir süreç olarak insan vardır.
Düşünce varlığı belirler	Toplumsal varlık düşüncüyü belirler.
Duygu durumu bağlamında hissediş güçlendirilir.	Bir yargıya varma bağlamında akıl yürütme (muhakeme), yeterliliği güçlendirilir.

Brecht, Uzak Doğu tiyatrosunun biçimlendirme yöntemlerini kendi yöntemlerini geliştirirken benimseyip kullanmıştır. Ritüelin jest ve ifadeleriyle birlikte, bireyin veya bir grubun toplumla ilgili tüm jestlerinin, yüz ifadelerinin ve tutum ifadelerinin toplamı olan toplumsal jestleri yaratır. Tıpkı geleneksel Japon tiyatrosu ‘Kabuki’ de aktörün rolünden sıyrılıp, kaldığı yerden devam etmesi gibi. Brecht’in oyuncular, oyunun ortasında, özetlemek veya fikirlerini bildirmek ve izleyiciye daha geniş bir görüş

sağlamak için yargılama sıçramaları için süreçte yön değişimleri oluşturur. Sahne çözümlerinde aralar, olay örgüsünü bölen şarkılar, önsözler ve sonsözler, halka öğütler, jestler, müzik, görünür biçimde dekor ve kostüm değişimleri gerçekleştirilir.

Brecht, tiyatronun, diyalektik materyalizm bağlamında toplumsal koşulları; ilişkileri içinde süreçler olarak ele almasını savunur. Yazar kendisini insanın yerine değil, önüne (mesafeli) koymalıdır. Bu nedenle ne oyuncu ne de halk için coşku yoktur. Bu yöntemde Brecht'in oyuncular; karakterin arkasına yerleştirilerek, onu gösteren ve aynı şekilde, sosyal jest (Gestus) aracılığıyla, izleyicinin önünde onu yargılayan ve eleştiren oyunculardır (Brecht,1958:120), (Bkz.Görsel1).



Görsel 1."Cesaret Ana ve çocukları", Oyundan iki sahne, Alexandrinsky Tiyatrosu, <https://ptj.spb.ru/archive/91/process-91/pobrextu-brextovskij-brextianskij/>

3.3. Mustafa Okan Resimlerinin Brecht Estetiği Bağlamında Analiz Örneği

Mustafa Okan'ın resimleri süreç dizgesinde izlendiğinde, Brecht sahnesinin "Gölge tiyatrosu" versiyonu olarak algılamak olasıdır. Kuşkusuz izleyicinin tiyatro oyunundaki süreç akışını algılama hızından farklı bir zaman diliminde, belki de yavaşlayarak, resim karelerinin her biri arasındaki ilişki izlenerek sıralandığında, sahne görünür hale gelir.

Okan resim yapma edimini; endüstriyel kapitalizmin neo-liberal politikalarıyla, uygarlıkları küresel panayırlara dönüştürdüğü dönemde, seyircisini eleştirel bir gözlemciye evrilmesi için kullanılabileceği, toplumsal bir araç olarak düşünmüştür. Ürünlerindeki zamanımızın sembolleri etrafında alegorik çatışmalar yaratma potansiyeli, izleyiciyi tedirgin etse de üstü kapalı ideolojik belirleyiciler onu, kendisiyle yüzleşmeye zorlar.

Okan'ın resimlerinde rol alan figürler (oyuncular); oyuncunun sahnelemeden önce kendisini karaktere hazırlama süreci gibi bir kendini geliştirme ya da rol değişimlerine uyum sağlayabilme, görsel metaforlar (mecaz) içinde konumlanma kararlarının deneyimlendiği öznel hazırlık aşamalarında biçimlenir. Okan bu süreçte bir yönetmenden çok sürecin içinde sorumluluk almış bir inşacıdır. (Bkz: Görsel 2-3)



Görsel 2. Okan Mustafa, Figürler, kağıt üzerine akrilik, 70x100cm 1991



Görsel 3. Okan Mustafa, Figürler

Resim alanını; bir iç görü ve bilgi üretim alanı olarak düşünen Okan; gerçekliğin yeni bir anlamını üretmeyi, izleyicisine ‘şeylerin’ nasıl olduğunu, gerçekliğin ne olduğunu söylemeyi amaçlamaz, ama gerçeği göstermeyi amaçlar. Toplumsal koşulları şeffaf hale getirmek için ‘değiştirilemez düzen’ gibi görülmesine alışılmış olguların, tarihsel köklerinin çok da dayanıklı olmadığını, şaşırtıcı uyumsuz ve derme çatma ilişkiler ağında varlıklarını sürdürdüklerini, izleyiciye anlatır. Anlatımında popüler imgelerden, mitolojik sembollere kadar her türlü işaret edici görsel araçları kullanır. Ancak izleyicisini söz konusu koşulların ayakta kamasında, bilincinde olmadıkları katkıları nedeniyle, masum gözlemciler konumunda da tutmaz. Onları harekete geçirerek; yaşanan, değiştirilemez görülen insanlık kusurlarındaki payları ile yüzleşerek öncelikle

dönüştürülecek olanın, kendi düşünce dünyalarına yerleşmiş olan yalanları tartışmaya iter. Bunu yaparken, kendisini şefkatli bir öğretici kimliğinde konumlandırmaz. O, sosyal tarih yorumcusu olan anti-kapitalist bir entelektüelin; tuttuğu notlarını sergileyen kişidir. (Bkz: Görsel 4)



Görsel 4. Okan Mustafa

Mustafa Okan; Brecht gibi sanatsal üretimleri sürecinde, bir tuhaflığı fark etti ve yansıttı: Kötülük baştan çıkarıcıdır. Örneğin kötü adama güç bahsedilmişse, kötülüğe kolayca boyun eğer. Büyük keşifler ve bireysel buluşlar kaçınılmaz olarak toplum tarafından bütünleştirilir ve zekânın başarılarının nasıl kullanılacağı politikacılara ve ideologlara bağlıdır. Oysa sanatçının sorumluluğu, gerçekliğin ihtiyaçlarına yanıt veren, farklı bir anlam arayışına odaklanmak olmalıydı.

Mustafa Okan'ın resimleri çoklu sahnelerden oluşur. Sahnelerin yan yana dizilişi olay örgüsünde önemli bir olgu, güçlü bir dramatik ve anlatısal etki yaratan dinamizm üretir. Hareketlilik; bir sahneden diğerine geçiş, bir çatışma, ikili uyumsuzluk, hatta bazen çelişkili parçanın buluşması ve yüzleşmesi olarak değerlendirilebilir. Parçalar arasındaki montaj etkisini ortadan kaldıran ayırıcı hiçbir düzenlemeye gereksinim duymayan Okan; iç içe geçmişliğin karmaşasının, aslında toplumsal düzenin kedisi olduğu düşüncesi ile kurgusunu tasarladığını gözlemcilerine gösterir. (Bkz: Görsel 5-6)

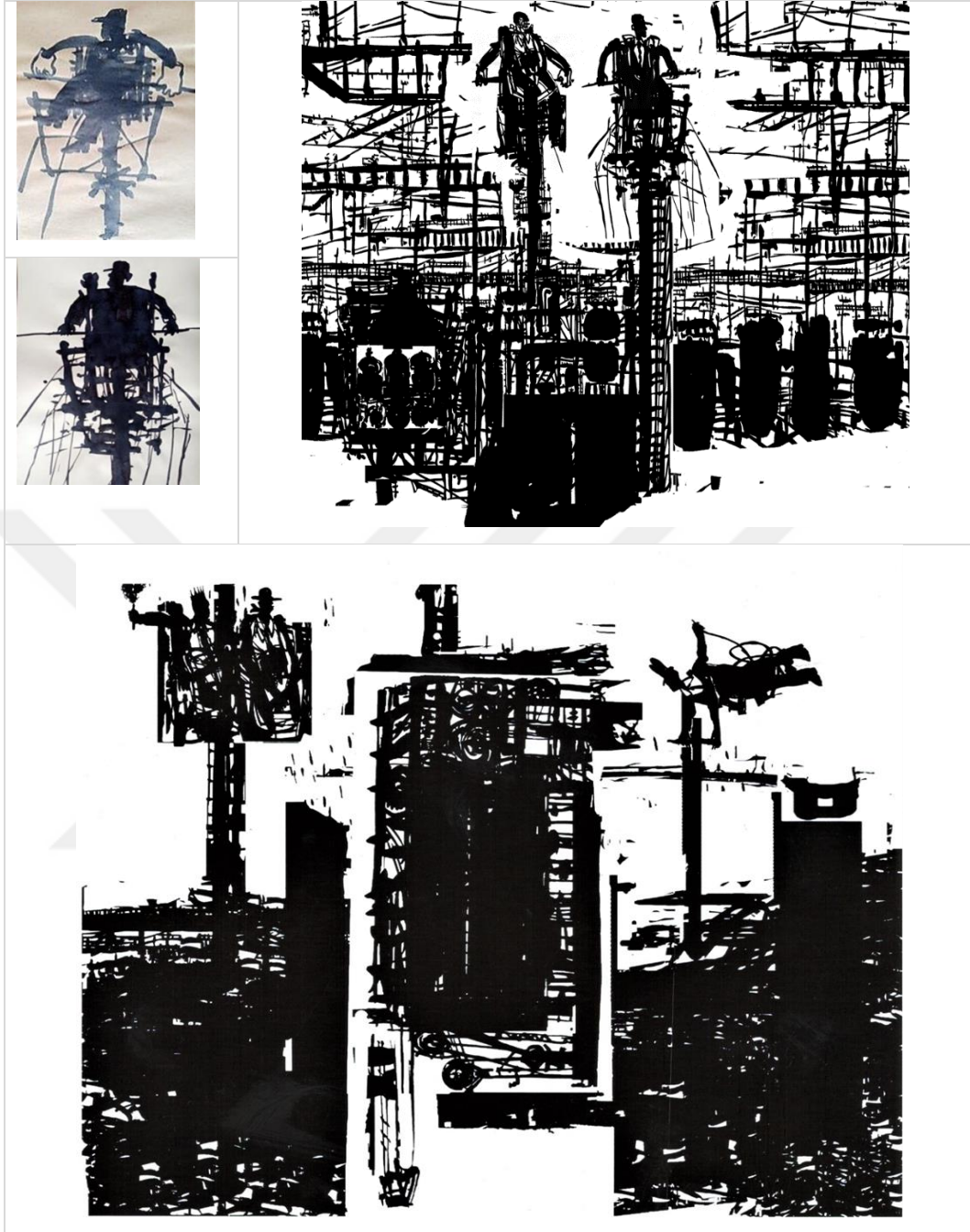




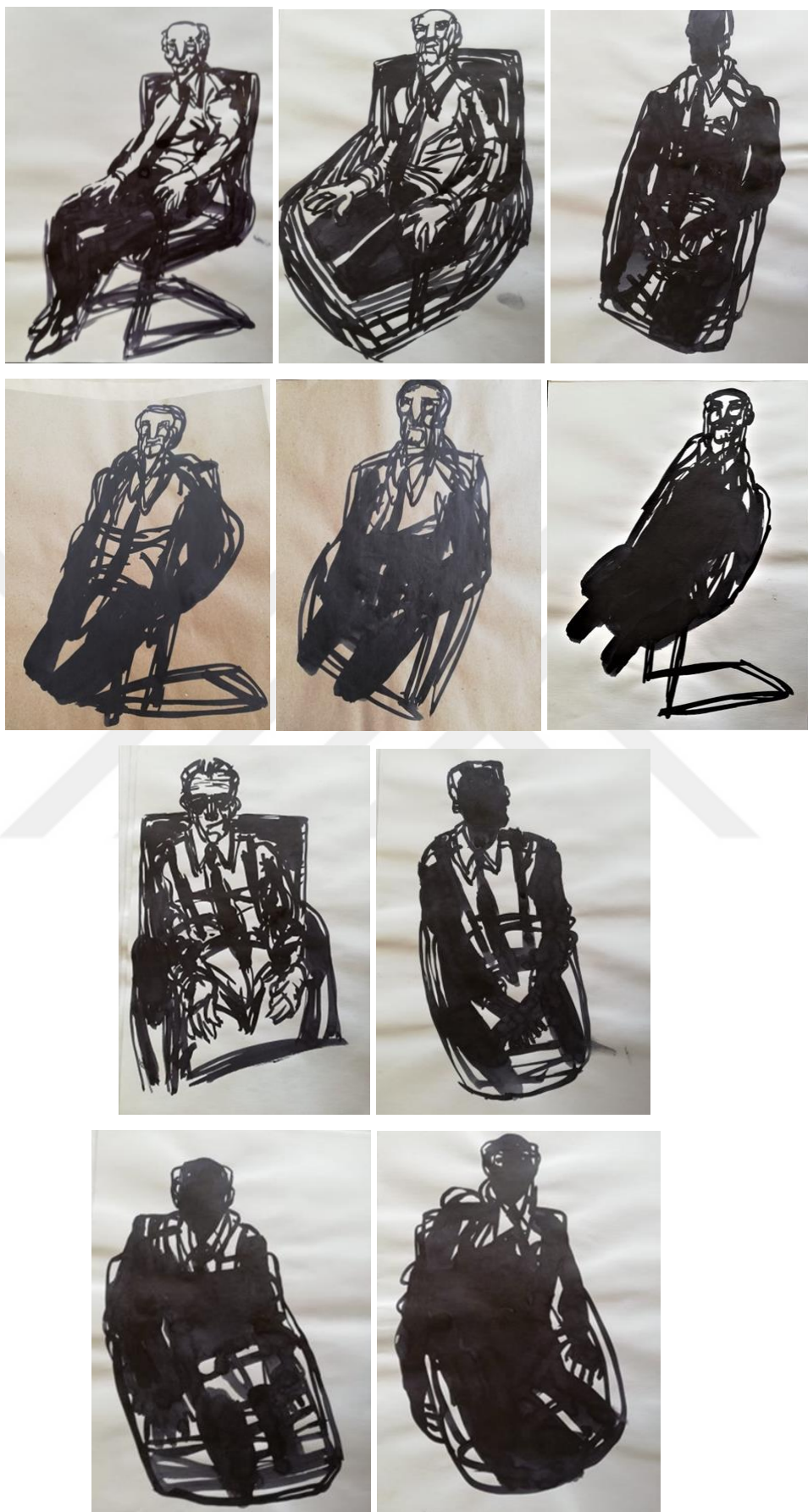
Kral Çalışıyor Tuval Üzerine Akrilik
150 X 200 cm
2006

Görsel 5. Okan Mustafa, Kral Çalışıyor, Tuval Üzerine Akrilik, 150x200cm., 2004

Mustafa Okan; yaşadığı dünyada çok gergin bir siyasi tabloya tanık olduğunun farkındaydı. Bu bağlamda üretimlerine bir gözlemci olarak bakıp, her defasında ortaya çıkan soruyu kendisine yönlendirdiğini söyleyebiliriz. Ürettiğim yeterince güçlü mü, bu bağlamda var olacak kadar enerjisi var mı?, Bu üretim, olup bitenleri yansıtmama yardımcı olabilir mi? Örneğin: her gün toplumsal gündemin değiştiği siyasi haberlerde gördüklerimle, resim olarak sahnelediğim görüntüler arasında bir ilişki var mı? Değilse, onu nasıl inşa edebilirim? Sorularına aradığı yanıt; kuşkusuz bir sonraki sahnelemenin temasını inşa ediyor olmalıydı. (Bkz: Görsel 5-6)



Görsel 6. Okan Mustafa, Borsa yangını ya da şenlik ateşi, tuval üzerine akrilik, 160x200cm, 2007





Görsel 7. Okan Mustafa, Kötürüm Kral'ın Ekonomistleri ile Televizyonda Sermaye İçin Ayın, Tuval Üzerine Akrilik, 150x210cm, 2006



Görsel 8. Okan, Mustafa, Papa! Papa! Kağıt üzerine çini mürekkep 32x24cm, 2006



Görsel 9. Okan, Mustafa, Diyalog ve Monolog, Tuval Üzerine Akrilik, 150x260cm, 2006

Sonuç olarak söylemek gerekirse; Mustafa Okan'ın sanatsal üretiminin en belirgin özelliği yalınlıktır. Bir başka deyişle, ezilenler, güçsüzleştirilmişler, yalnızlaştırılmışlar, kandırılmışlar lehine yan tutmaktır. Söz konusu politik yanlılık nedeniyle, Okan yapıtlarını, yalınlık ve anlaşılabilirlik ilkelerine dayandırmıştır. Ancak, onun yalınlığı, düşünsel ve insani derinlik içerir. Haug'un, Brecht edebiyatını nitelendirirken söylediği

gibi “egemenlikten kurtulmanın” sanatıdır. “Brecht’in; *Savunmazsan kendini batıp gideceksin, bunu elbette göreceksin* dizeleri, söz konusu yalınlığın, düşünsel karmaşıklığın ve özerkleşme ve bağımsızlaşmanın özünü ve yolunu imlemektedir.” (Akt. Kula, O.B. 204, s.11)

Sanatçı Mustafa Okan’ dan geriye kalan resimler, ne umut verici bir değişimden bahsediyor, ne de boyanın büyüyle güzelleştirilmiş dünyadan. Resimler; yüceltilen değersizliği, çirkinlikleri, insanla beslenen ekonominin vahşiliğini, var olmayı edilgen sessizliğe koşullandıran anlayışı, acı çekmenin erdem olmadığını gösterip bizi, değişimin mümkün olduğunu görmeye çağırıyor. Okan; kötülüğün skandal niteliğindeki kanıtlarını (resimlerini), dönüştürülebilir olanın anahtarlarını bulana kadar, üretmeyi sürdüremedi. Ancak yaşamının kısa sürmesi büyük bir kayıp olsa da ürettiklerinin görülmesini sağlayacak yeni üretilere cesaret verdiği düşünülebilir.

BÖLÜM IV

SONUÇ

Mustafa Okan'ın gerçekçilik kültürüne dair yapılan araştırmalar göstermiştir ki; modern ve postmodern dönem aralığında dünya büyük enkazlardan biri yaşanmıştır. Bu enkaz bilgi enkazıdır ve postmodern dinamiğin, etkin özne olma yolundan seyirci özneye dönüşmesi, postmodern gerçekçiliğin ise yorumlamalara dayalı bir gerçeklik penceresine evrilmesi gerçekleşmiştir. Türkiye’de serbest piyasa ekonomisinin büyümesi ve sosyal devlet yapısının küçülmesi postmodern pencerenin iktisadi ve siyasi manzaralarını göstermektedir. Küresel ölçekte neoliberallerin başarısı olarak kurgulanan ‘yeni Dünya’nın, sanat ölçeğinde yaratıcı ve üretici düşünce kaynağı olma çabası yok edilmeye sürüklenmiştir. Böyle bir kültürel ortamda Mustafa Okan, ideoloji kavramını bilinç ve dil ile ilişkilendirerek, hayata sanat alanından çözümler sunabilme isteğiyle davranır. Bu nedenle egemen ideolojinin yaygınlaşma mekanizmasına karşı eleştirel bakışı “hiç unutmama” refleksiyle dolu bir zihne sahiptir.

Okan'ın önemle vurguladığı gibi gerçekliğin parçalara bölündüğü bir dünyada gerçekçilik kültüründen ve bu kültürün tarihselliğinden bahsetmek zorlaşacaktır. İşte bu çetin zamanda Okan, kavramları tarihsel ve toplumsal bağlamda değerlendirmeyi hatırlatır. Aydınlanma, tarihsel bağlam içinde ele alındığında aklın sürekli sorgulanmasına yönelik ilk adımdır. Bu bağlamdan yola çıkan Okan modern düşünceyi, dolayısıyla aklın ve bilimsel görüşün gelişimindeki başka bir evreyi temel alır. Bu evrede gerçekçilik kültüründen, yani eleştirel burjuva gerçekçiliğinden bahsedebiliriz. Tarihin bu dönemecinde Okan, burjuvazinin estetik ideolojisini aşan, görünenin görüldüğü gibi olmadığına işaret eden erken modernist örnekleri önemser. Kapitalizmin toplumsal çelişkilerinin zamanla olgunlaşması başka bir hayat özlemini doğurur. Böyle bir ortamda ortaya çıkan toplumcu gerçekçilik, sınıfsal olarak var olan gerçekçiliktir. Kendisinden önce gelen burjuva gerçekçiliğini aşar ve kapsar.

Okan metinlerinde toplumcu gerçekçiliğin kaynaklarına ve kapsamına dikkat çekerek, sanat tarihi içindeki izlerine atıf yapar. Maddeci estetiğin temeli olan dış dünyayı inceleme ve bilinç düzeyinde çözümleme yoluyla varılan bu yerde, sanatın olanaklarını araştıran modern çalışmaların izleri okunabilir. Bu çalışmalar avant-garde gibi, hem hayatta hem de sanatta devrim sürecini içeren bir dönemeçte yer alırken, çeşitli biçimlerde kendini gösterdiğini fark ederiz. Çünkü biçimcilik, temelde tarihi örtbas etme yoluyla

burjuva gerçekçiliğinde gelişmiş, toplumcu gerçekçilikte ise aşılmıştır. Mustafa Okan, tarihe bütünsel bakarak sosyalizmin ve gerçekçilik kültürünün kapsamını yeniden irdeleme yoluna işaret eder.

Okan, kapitalizmin 1950’li yıllardan itibaren kültür alanındaki yayılmacılığına koşturarak sanat alanında modernist örneklerin zamanla nostalji içeriğiyle ele alınmasına eleştirel yaklaşır. Çünkü bu içerik Okan için kapitalizmin zaferini ilan etmenin bir yoludur. 1980 darbesinin Türkiye’de yarattığı baskı ortamıyla toplumsal güçlerin etkisizleşmesi bu zaferin yeni bir boyutuna olanak sağlamış, böylece neoliberalizm etkisi başlamıştır. Okan’ın dikkat ettiği gibi neoliberal dönem, eleştiriden, yeni bir hayat isteğinden ve nihayetinde rasyonel düşünmeden kopuşun dönemi olur. Aynı yıllar postmodernizm konuşulmaya, tartışılmaya başlanır. Böyle bir kültürel tartışma ortamında, 1990’lı yıllar boyunca Adam Sanat, Güldiken gibi dergilerde yazı yazmaya devam eden Okan’ın metinlerinde eleştirel düşünce yoluyla gerçekliğe erişmenin önemini vurguladığını fark ederiz. Oysa bu yıllar, postmodern düşüncenin genel yaklaşımı gerçekliğin yerine yorumların tercih edilmesi ve modern dönemin içeriklerinin tüketilmesidir. Bu durum en yalın haliyle Okan’a göre gerçekliğin yitirilmesidir. Hakikat kaybına karşın Okan, toplumcu gerçekçiliğin üretim içeriğinin tarihsel çeşitliliğini her fırsatta dile getirir. Bu dile getirişe “sol modernizm” adlandırması eşlik eder.

Okan’ın sol modernizm tanımlamasıyla kapitalizmin belirlemiş olduğu tarihsel okumaları eleştirdiği ifade edilebilir. Çünkü Okan’ın sol modernizmi burjuva gerçekçiliğini eleştirerek kapsayan ve avangardın ortaya çıkışına vurgu yapan bir içerik taşır. Bu içeriğin düşünsel alanı ise Marksist literatürün içinde yer alan ve kimi zaman tartışma alanı açan düşünürleri (Lukacs ve Brecht gibi isimleri) kapsar. Okan’ın amacı burjuva demokrasisinin tarih okumasını eleştirerek, alternatif bir tarih olasılığına alan açmadır. Okan için alternatif bir tarih okuması, gerçekçilik kültürünün olanaklarını ve kapsamını keşfetmekle sağlanacaktır.

Okan, Habermas gibi modern düşüncenin önemine özellikle vurgu yapar. Okan’ın modernist ve marksist yönü sanat alanında incelendiğinde özgürleşme olanağını dil ve bilinç kavramlarında bulur. Okan için sanatçının özgürlüğü ve özerkliği, egemen ideolojinin dışına çıkma isteğiyle dilin olanaklarını bilinç yoluyla hayata açması ve böylece alternatif bir dünya önerisi oluşturmasını içerir.

Mustafa Okan postmodern durumun tartışılmaya başlandığı 1990’lı yıllardan itibaren modern sanattan vazgeçilmesi gerekliliğinin vurgulandığına, bu vazgeçiş için büyük anlatılar çağının sona erdiğine dair inancın empoze edildiğine dikkat çeker.

Dönemin egemen ideolojisi, kültür alanındaki modern üretimleri eleştirirken ekonomik nedenleri görmezden gelir. Bu yıllar Okan, kültür alanının kapitalist sistemden kopuk okunması ve algılanması gerekiymiş gibi bir düşünce açmazının dayatmasına vurgu yapar. Aksine 1990'lı yıllarda Okan'ın kimi zaman eleştirdiği gibi Türkiye'de çağdaş sanatın serbest piyasa ekonomisiyle gitgide bağ kurduğu, Bienallerle dünyaya açıldığı yıllardır. Böyle bir kültürel ortamın üretimi gerçekliğin içindeki doğruluktan uzaklaşacak, bilimsel bilgidен gitgide kopuş yaşanacaktır. Okan'a göre bu durum, en yalın haliyle kavramları tarihsizleştirme ve sınıfsal olanı görmezden gelme yoluyla sağlanır.

Kavramların tarihsel varoluşu, bilginin izlediği yolun araştırılabilmesi için bir zorunluluk iken, yorumlama yoluyla tarihsellik fikri erimeye başlar. Postmodernizm, tarihi makro-tarihten ve onun yöntemlerinden kurtarmak ve onu özgür, şüpheli, yaratıcı, ironik ve profesyonel yöntem içermeyen bir tarih yazımı ile değiştirmek ister. Bu tezlerde nihilist amaçlar ortaya çıkar: Çünkü tarihsel gerçeklik, tarih yazımının meşrulaştırdığı sanatsal bir inşadan başka bir şey değilse, aynı hakla değiştirilebilir. Postmodern tarihçilik, hakikat ile yalan, hakikat ile mit arasında ayırım yapma yeteneğinden vazgeçerek, kurbanlara tarihsel adalet sağlama yeteneğini reddeder. Bu postmodern fikirler yargıya uygulandığında sonuç ne olurdu? Okan'ın düşüncesine göre başka bir sorun sistemin ayrıştırdığı alt kültür isyanlarının (güncel örnek: black lives matters) bütünsel bir sese ve sınıfa kavuşamamasıdır.

Son sözü Mustafa Okan'a bırakalım: “Hayata katılmakla gerçekliğin bilgisine ulaşmak arasındaki bağın farkına varılmışsa, amatörlüğün ne denli ağır bir maliyeti olacağı, safça kabullenişin apaçık bir boyun eğişe denk düşeceği görülür.”(Okan, 2005, S.14)

KAYNAKÇA

- Alpay, Y. (2020) *Yalanın Siyaseti*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Arslanoğlu, K. (1999) *Yanılmanın Gerçekliği (Psikoloji, Felsefe, Estetik Üstüne Kuramsal Bir Çalışma)* İstanbul: Adam Yayınları.
- Atay, S.R. (2020) *Doğru Benim Sorunum Değildir!* İzmir Felsefe Günleri, Bildiri Kitabı, İzmir, Haziran. (Alıntı tarihi 1 Kasım 2020)
<http://web.deu.edu.tr/felsefe/wp-content/uploads/2020/06/%C4%B0zmir-Felsefe-G%C3%BCnleri-2019-Bildiri-Kitab%C4%B1.pdf>
- Baudrillard, J. (2005) *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Becermen, M. (2009) Nietzsche ve Adorno'da Sanat ve Hakikat İlişkisi Üzerine Bir İnceleme, *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 13, 29-40.
- Benjamin, W. (2012) *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2015) *Estetize Edilmiş Yaşam, Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faşizmin Kuramları*, (Oskay, Ü. Der. Çev.) İstanbul: İnkılap Yay.
- Berkkan Yasemin, *Breaking the Fourth Wall: Dördüncü Duvarı Yıkmak Nedir?*
<https://iyikigormusum.com/breaking-the-fourth-wall-dorduncu-duvari-yikmak-nedir>, (Erişim tarihi:12.02.2023)
- Berman, M. (2005) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Brecht, Bertolt (1958) "Kleines Organon filr das Theater,"aus Heft 12 der Versuche (Berlin: Suhrkamp Verlag)
- Brecht Bertolt (1961) Kleines Organon für das Theater, Mit einem "Nachtrag zum Kleinen Organon", (Suhrkamp Texte 4), Suhrkamp Verlag, Deutschland.
- Coughlan, S "What does post-truth mean for a philosopher?" BBC News, Published: 12 January 2017 (Alıntı tarihi: 8 Kasım 2020)
<https://www.bbc.com/news/education-38557838>
- Ernst B., Georg L., Bertolt B., Walter B., Theodor W. A., (2016) *Estetik ve Politika Realizm-Modernizm Çatışması*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çağmar, M.Ş.(2017) Sanat Eserinde Hakikat: Martin Heidegger ve Walter Benjamin. *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*. Cilt:9 Sayı:2 (18) Sayfa:599-611
- Çalışlar, A. (1986) *Gerçekçilik Estetiği*. İstanbul: De yayınevi.

- Hall s., Held,D., Hubert D, Thompson K., (Eds). (1996) *Introduction to Modern Societies*1996. London: Wiley-Blackwell,
- Hançerlioğlu, O. (1999).*Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 11.Basım, 1999.
- Hanlon, A. Postmodernism didn't cause Trump. It explains him. The Washington Post. Published: August 31, 2018 (Alıntı tarihi 2 Kasım 2020)
https://www.washingtonpost.com/outlook/postmodernism-didnt-cause-trump-it-explains-him/2018/08/30/0939f7c4-9b12-11e8-843b-36e177f3081c_story.html
- Heywood, A.(2013) *Siyasî İdeolojiler: Bir Giriş*. Ankara: Adres Yayınları.
- Hoş Lara, Katarsis Nedir? Tragedyalar ve Modern Birey,
<https://iyikigormusum.com/katharsis-nedir-tragedyalar-ve-modern-birey>, (Erişim tarihi:12.02.2023)
- Eagleton, T. (2000) *Estetiğin İdeolojisi*. (Çev. B. Gözkan, H. Ünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N. Domaniç, A. Çitil, B. Kiroğlu) İstanbul: Doruk yayınları.
- Eagleton, T. (2006) *Kuramdan Sonra*. (Çev. U. Abacı) İstanbul: Literatür yayıncılık.
- Eagleton, T. (2015) *İdeoloji*. (Çev. M. Özcan) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erol, Ö. (2016) Modernite Projesinin Kökenleri, Dinamikleri ve Sonu. *Sosyoloji Dergisi*. Sayı 33: 49-66
- Eraldemir, B. (2018) *Mustafa Okan Anısına*, Çukurova Üniversitesi, 2. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyum Kataloğu.
- Frisby, D. (2012) *Modernlik Fragmanları, Simmel, Krecauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri*. İstanbul: Metis yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (1999) *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hegel G.W. F. (1999) *Vorlesungen über Ästhetik*: St. Petersburg in 2 Bänden: Nauka. T. 1. 1998. 622 S.; Bd. 2. 1999. 603 S.
- Hegel, G. W. F. (2014) *Mantık Bilimi(Küçük Mantık)*Ankara: İdea Yayınları.
- Heywood, A.(2013) *Siyasi İdeolojiler: Bir Giriş*. Ankara: Adres Yayınları.
- Hızır, N. (1981) *Felsefe Yazıları*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Jay, M. (1989) *Diyalektik İmgelem, Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi 1923-1950*. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Kaderoğlu Bulut, Ç. (2015) Değini "Modernizm, Post-Modernizm ya da Kapitalizm?" Üzerine Metodolojik Notlar, *İlef dergisi*, 2(2): 227-232
- Kakutani, The death of truth: how we gave up on facts and ended up with Trump, The Guardian, Published: 14, Jul, 2018 (Alıntı Tarihi:4 Kasım 2020)

<https://www.theguardian.com/books/2018/jul/14/the-death-of-truth-how-we-gave-up-on-facts-and-ended-up-with-trump>

Kohan, N. (2005) Postmodernism, commodity fetishism and hegemony, 20 Temmuz 2022 tarihinde International Socialism journal, adresinden alındı. Issue: 105, Posted on 9th January 2005(<http://isj.org.uk/postmodernism-commodity-fetishism-hegemony/>)

Kreitner, R. (2016, 30 Kasım) Post-Truth and Its Consequences: What a 25-Year-Old Essay Tells Us About the Current Moment. *The Nation*. (Alıntı tarihi 1 Kasım) <https://www.thenation.com/article/archive/post-truth-and-its-consequences-what-a-25-year-old-essay-tells-us-about-the-current-moment/>

Kula, O. B. (2013) *Marx, Benjamin, Adorno, Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kula, O. B. (2014) *Brecht, Lukacs, Bloch, Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kumar, K. (1995) *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. Ankara: Dost Kitabevi.

Küçük, M. (Derleyen) (2011) *Modernite Versus Postmodernite*. İstanbul: Say Yayınları.

Lukacs, G. (2014) *Tarih ve Sınıf Bilinci*. (Çev. Y. Öner) İstanbul: Belge Yayınları

Marks, K. (1979) *Grundrisse, Ekonomi Politikin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*. İstanbul: Birikim yayınları.

Marks; Engels, (2009) *Yazın ve Sanat Üzerine*, 2009, Ankara: Sol yayınları.

McLellan, D. (1999) *İdeoloji*. (Çev. E. Özkaya) Ankara: Doruk Yayınları.

McIntyre, L.C. (2018) *Post-Truth*. Cambridge: MIT Press.

Okan, M. (1991) *Çağımız Sanatında Yeniyi Arama Süreçleri Sorunsalına Deneysel Bir Yaklaşım*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Okan, M. (1996) *Üretim Biçimi Olarak Sanat Kuramı Bağlamında Sanat Ürününün Bilgi Biçimi Olarak İncelenmesi*. Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Okan, M. (1996) *Yeni Bir Kent Oluşumunda Göz ardı Edilen Kültürel Değerler*: Adana, Uluslararası Habitat Forum/96, İstanbul.

Okan, M., "Joseph Beuys: Geçit", *Adam Sanat Dergisi*, Sayı 122, Ocak 1996.

Okan, M., "Paketlenmiş Reichstag", *Adam Sanat Dergisi*, Sayı 128, Temmuz 1996.

Okan, M., "Hayal Kurmaya Övgü", *Adam Sanat Dergisi*, Sayı 143, Ekim 1997.

- Okan, M., "Mustafa Ata: Gizlenemez Gövde", Adam Sanat Dergisi, Sayı 148, Mart 1998.
- Okan, M., "Şenol Yoroğlu: Hayır!", Adam Sanat Dergisi, Sayı 158, Ocak 1999.
- Okan, M., "1. Ulusal Bazalt Taş Heykel Sempozyumu: Yesemek Yeniden" ARK Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 3, Şubat-Nisan 1999.
- Okan, M., "Remzi Savaş: Kutsal Yalınlığın Reddi", Adam Sanat Dergisi, Sayı 172, Mart 2000.
- Okan, M., "İdolojik", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 22, Güz 2000.
- Okan, M., "Yeni bir Avant-garde Proje Olanaklı mı?" , ARK Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 6, 2000.
- Okan, M., "Osman Dinç: Buğday: Cam: Demir", Adam Sanat Dergisi, Sayı 187, Ağustos 2001.
- Okan, M., "Aloşname: Uyarılar Güncesi", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 25, Güz 2001.
- Okan, M., "Tonguç: Yeni Bir Hayat İçin İki Karikatür", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 23, Kış 2001.
- Okan, M., "Karakutu: Açık Bir Yaranın Kuramsal Bilgisi", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 26, Bahar 2002.
- Okan, M., "Atölye", Adam Sanat Dergisi, Sayı 195, Nisan 2002.
- Okan, M., "Göz Alabildiğine Hayat", Virgül: Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi, Sayı 62, Mayıs 2003.
- Okan, M., "Kendi Dilini Arayan Mektuplarda Bedri Rahmi Eyüboğlu", Posta Kutusu, Sayı 4, Yaz 2004.
- Okan, M., "Turhan Selçuk: 60+", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 32, Kış 2004
- Okan, M., "Muhammet Şengöz: Sokak Çocuğu Adımları", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 33, Yaz 2005.
- Okan, M., "Gülbüz Doğan Ekşioğlu'nun Olumlu İnsan Tasavvuru İçin Sekiz Küçük Yazı", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı: 34 Güz 2005.
- Okan, M., "Hacettepe Sanat Müzesi: Yaşayan Bir Bellek İçin Eylem alanı", Sanat Çevresi: Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 327, Ocak 2006.
- Okan, M., Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya'nın Savaşın Felaketleri Dizisi İçin Notlar, *Ç.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 32, 2006.

- Okan, M., " Ercan Akyol: Serinkanlı Öfke", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 37, Güz 2006.
- Okan, M., "Öykülü Resimler" Dünya Felsefe Günü, Felsefe, Sanat ve Bilim İlişkileri Sempozyumu, Çukurova Üniversitesi, 2006, ss.1-5
- Okan M., " Üniversiteyi ve Sanat Eğitimi Yeniden Düşünmek", Günümüz Sanat ve Tasarım Eğitime Eleştirel Bakışlar Panel Dizisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2006, ss.1-5
- Okan, M., "Zafer Gençaydın için Beş Dip-not", ABŞB 75. Yıl Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Şubat 2008.
- Okan, M., Zahit Büyükişleyen İçin Küçük Bir Sözlük Denemesi, "ABŞB 75. Yıl Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Mart 2010.
- Okan, M., "Veysel Günay'ın Görüş Alanına Bakmak: Bir Resmin İçine Doğru Dokuz Küçük Adım", ABŞB 75. Yıl Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Nisan 2010.
- Okan, M., "Remzi Savaş: Soğuk Demir İçinde Sıcak Hayat Hikayeleri", Adana 75. Sanat Galerisinde açılan sergi için katalog yazısı, 2010.
- Okan, M., "Hasan Pekmezci için Bir Özgeçmiş Denemesi", Adana 75. Sanat Galerisinde açılan sergi Katalog yazısı, 2011.
- Okan, M., "Cengiz Savaş: Yüzden ve Gövdeden Sözcükler", Adana 75. Sanat Galerisinde açılan sergi için katalog yazısı, 2011.
- Okan,M., "Suat Karaaslan: Nesne Ne Olmadığını Söyler", Adana 75. Sanat Galerisi’de açılan sergi için katalog yazısı, 2011.
- Okan, M., Zamlıy, T., Arslanoğlu, K., Ötgün, C. (2012) *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya yayınevi Sanat Dizisi.
- Okan, M., *Mustafa Ata: Retrospektif*. Editör: Gönül Karahan Ata. Kitapta Bölüm: *Mustafa Ata Gizlenemez Gövde-Beşiktaş Belediyesi-Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları*:16, Aralık 2012.
- Okan, M., Aksoy T., Yılmaz, M., (2013) *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Oktay, A. (2008) *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, Sosyalist Realizm Üzerine Eleştirel Bir Çalışma*. İstanbul: İthaki yayınları.
- Ollman, B. (2015) *Yabancılaşma, Marx’ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*, İstanbul: Yordam Kitap.

- Oxford learners dictionaries, definition of post-truth. Alıntı tarihi:3 Kasım 2020,
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/post-truth?q=post-truth>
- Önder Erol, P. (2016) Modernite Projesinin Kökenleri, Dinamikleri ve Sonu. *Sosyoloji Dergisi* Sayı 33: 49-66
- Örs, H. B. (2009). Postmodern Dünyada İdeolojinin Dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*. 0 (40) , 1-12
- Özbek, H.S. (1993) İnsan Felsefesi Açısından İdeoloji (Karşılaştırmalı Bir Çalışma). Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Özbek, S. (2000) *İdeoloji Kuramları*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Özdemir, İ. (2007) İletişimin Stratejikleştirilmesi: Kılavuz Kitaplar, Kişisel Gelişim Kursları ve İletişim Eğitimi Seminerlerinin Eleştirel Bir Değerlendirilmesi. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Padilla, R. (2015) El Teatro Épico Y Bertolt Brecht, Apuntes Teóricos, Nexoteatro.24/2/2022.
<https://www.nexoteatro.com/PDF/El%20teatro%20%C3%A9pico%20y%20Bertolt%20Brecht.pdf>, (Erişim Tarihi 12.02.2023)
- Ryder, A. (2013): “Foucault and Althusser: Epistemological Differences with Political Effects.” *Foucault Studies*: 134-153.
- Schriewer Julia, (2011) *Theorie und Praxis von Bertolt Brechts epischem Theater*, Munich, GRIN Verlag,
- Schumpeter, Joseph A. (1949), "Economic theory and entrepreneurial history", in Wohl, R. R. (ed.), *Change and the entrepreneur: postulates and the patterns for entrepreneurial history*, Research Center in Entrepreneurial History, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press,
- Soykan, Ö. N. (2013). Sanat ve Hakikat. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy* , 3 (1) , 139-150.
- Stace, W.T. (1986) *Hegel Üzerine*. (Çev: Murat Belge), Ankara: V Yayınları.
- The challenge of the post-truth era. *Nat Cell Biol* 20, 1231 (Published: 25 October 2018). Alıntı tarihi: 17 Kasım 2020 <https://www.nature.com/articles/s41556-018-0231-z#citeas>
- Tarnas Richard, (1993) *Passion of the Western Mind (Batı Düşüncesinin Tarihi)*, Ballantine Books, ISBN-13 978-0345368096: , p.335
- Theodor W. A. (2017) *Walter Benjamin Üzerine*. İstanbul: Y.K.Y.

- Timuçin, A. (1993) *Estetik*. İstanbul: İnsancıl yayınları.
- Tunalı, İ.(2010) *Estetik Beğeni, Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunç H.(2022), *Hakikat Bağlamında Postmodernizm*, MDF Dergi 19, s.4-34,(Alıntı Tarihi01. 04.2023) https://www.mfd.org.tr/wp-content/uploads/2022/09/MFD-Dergi19_son.pdf
- Tunç H. (2022), *Fotoğrafta Post-Truth Ve Post-Belgesel Yaklaşım*, MDF Dergi 20, (Alıntı Tarihi01. 04.2023) <https://www.mfd.org.tr/wp-content/uploads/2022/12/MFD-Dergi20.pdf>
- Raymond, W. (1990) Marksizm Ve Edebiyat , (Çev: :Esen Tarım) Adam Yay.
- Raymond, W. (2017) Modernizm Ne Zamandı? (Çev: Taciser Ulaş Belge) eskop bülten. (4 Kasım 2020 Alıntı) <https://www.e-skop.com/skopbulten/modernizm-ne-zamandi/3297>
- Wood, E.M. Foster, J.B. (2001) Marksizm ve Postmodern Gündem. Ankara: Ütopya yayınları.
- Yıldızoğlu, E. (1997) Yaşasın Modernist Refleks!. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Zeka, N. (Derleyen) (1990) *Postmodernizm Jameson, Lyotard, Habermas, Zeka*. İstanbul: Kıyı Yayınları.

EKLER

EK 1. MUSTAFA OKAN ÖZGEÇMİŞ

EĞİTİM BİLGİLERİ

Sanatta Yeterlik, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat, 1991-1996

Yüksek Lisans, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat, 1985-1991

Lisans, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Bölümü, 1980-1984

TEZLER

Sanatta Yeterlik, "Üretim Biçimi Olarak Sanat Kuramı Bağlamında Sanat Ürününün Bilgi Biçimi Olarak İncelenmesi", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Haziran, 1996.

Yüksek Lisans, "Çağımız Sanatında Yeniyi Arama Süreçleri Sorunsalına Deneysel Bir Yaklaşım", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Haziran, 1991.

İDARİ GÖREVLER

Anasanat Dalı Başkanı: Çukurova üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği, Resim Anasanat Dalı, 1997-1998

Bölüm Başkanı: Çukurova Üniversitesi, Eğitim fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü 2004-2005

Bilimsel/Sanatsal Kuruluşlara Üyelikler: Çağdaş Heykeltıraşlar Derneği, İstanbul Ekslibris Derneği

Ödüller: AED 2. Uluslararası Ekslibris Yarışması Çankaya Belediyesi Özel Ödülü 2007

YÖNETİLEN YÜKSEK LİSANS/ SANATTA YETERLİK TEZLERİ

SANATTA YETERLİK TEZLERİ

S.Boztepe, "Tanıtım afişlerinde kadın ögesi The Element of woman in poster of introduction", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2001.

YÜKSEKLİSANS TEZLERİ

- S.Gün, "Uluslararası İstanbul Bienali tarihçesi", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2011.
- Ö.Muraz, "Nur Koçak'ın pop sanat, foto-gerçekçilik, feminist sanat ve posta sanatı içerisinde incelenmesi" "An evaluation of Nur Koçak's works in the context of pop-art, photo-realism, feminist art and post-art", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2009.
- S.Toprak, "Bir sanatçı portresi olarak Burhan Kum" "Burhan Kum as a typification of an artist", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2009.
- B.Büyükgenç, "Peter Weiss'in 'Direnenin Estetiği' romanı üzerine bir görsel okuma kılavuzu" "Novel 'Aesthetics of Resistance' is based on visual reading guide which was written by Peter Weiss", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2007.
- M.Gül, "Bir algılama ortamı olarak Haydar Ergülen şiirlerinin görsel kurgulamaya dönük etkilerinin uygulama çalışmaları içinde izlenmesi Analysing the visual construction influences of Haydar Ergülen poems in application studies as a perception environment", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2007.
- Ö.Şan, "Yirminci yüzyılda avangard sanatın etkisinde dönüşüme uğrayan desen anlayışının joseph beuys örneğinde incelenmesi Investigating the drawing comprehension which had been transformed by avangard in 20th century in the sample of joseph beuys", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2006.
- P.Tanyeli, "Willem de Kooning resimlerinin sanatın gerçeklikle kurduğu ilişki bağlamında incelenmesi The analysis of Willem de Kooning paintings within the relation of art with reality", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2006.
- F.Karasu, "Resimde çıplak gövdeyi algılama bağlamı olarak mekan Place as a context of impression of nude in painting", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2006.
- M.Asiltürk, "Fotoğraf ve resim ilişkisi bağlamında Francis Bacon ve fotoğrafın bir gerçeklik alanı olarak kullanılmasına dayalı uygulama çalışmaları Francis Bacon with respect to the relation between photograph and painting and applied works depending on photograph as a reality area", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2006.
- Ö.Eryılmaz, "Resimde anlam üretme aracı olarak figür The Figure on a tool to produce meaning in painting", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2002.
- M.Çapar, "Resimde yalınlık arayışının Picasso örneğinde incelenmesi üzerine uygulama çalışmaları A Study on the search for plainnes in painting with a from on Picasso's works", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2002.

G.Duyuler, "İnformel sanatta devinim Movement in informal art", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 2001.

M.Gökmen, "Plastik sanatlarda ürün oluşturmada absürd kavramının olanakları Product design in plastic art and the possibility of concept of absurd", Çukurova Üniversitesi, Ocak, 1998.

ULUSAL HAKEMLİ DERGİLERDE YAYIMLANAN MAKALELER

Okan, M., "Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya'nın Savaşın Felaketleri Dizisi İçin Notlar", Ç.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 32, 2006.

ULUSAL HAKEMLİ KONGRE / SEMPOZYUMLARIN BİLDİRİ KİTAPLARINDA YER ALAN YAYINLAR

Okan, M., "Öykülü Resimler" Dünya Felsefe Günü, Felsefe, Sanat ve Bilim İlişkileri Sempozyumu, Çukurova Üniversitesi, ADANA, TÜRKİYE, HAZİRAN 2006, ss.1-5

Okan M., " Üniversiteyi ve Sanat Eğitimi Yeniden Düşünmek", Günümüz Sanat ve Tasarım Eğitime Eleştirel Bakışlar Panel Dizisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İSTANBUL, TÜRKİYE, ARALIK, 2006, ss.1-5

ULUSLARARASI TOPLANTILARDA SUNULAN BİLDİRİLER

Okan, M., "Yeni Bir Kent Oluşumunda Göz ardı Edilen Kültürel Değerler: Adana "Uluslararası Habitat Forum/96, İstanbul, 1996.

YURTIÇİ KİTAPLARDA YAYIMLANAN BÖLÜMLER

Sanatın Günceli Güncelin Sanatı/ Hazırlayan Mehmet Yılmaz- Kitapta Bölüm: Gerçekçiliğin İkinci Baharı, Temhem Zamlıy, Kaan Arslanoğlu, Mustafa Okan, Cebirail Ötgün, Ütopya yayınevi Sanat Dizisi, Şubat 2012.

Mustafa Ata: Retrospektif, Editör: Gönül Karahan Ata-Kitapta Bölüm: Mustafa Ata Gizlenemez Gövde-Beşiktaş Belediyesi-Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları:16, Aralık 2012.

Okan, M., Aksoy T., Yılmaz, M., "1980 Sonrasına Genel Bakış", Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, Ütopya Yayınevi, Ekim 2013.

YURT İÇİ ÇAĞRILI KONUŞMA

- Okan. M. , "Üniversiteyi ve Sanat Eğitimi Yeniden Düşünmek", Günümüz Sanat ve Tasarım Eğitimine Eleştirel Bakışlar Panel Dizisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, 2006.
- Okan, M., "Öykülü Resimler" 2006 Dünya Felsefe Günü, Felsefe, Sanat ve Bilim Sempozyumu, Çukurova Üniversitesi, Adana, 2006.
- Okan, M., "Yeni Bir Kent Oluşumunda Gözardı Edilen Kültürel Değerler: Adana "Uluslararası Habitat Forum/96, İstanbul, 1996.

BİLİMSEL ARAŞTIRMA PROJELERİNDE GÖREVLER

- Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Bilgisayar Destekli Grafik Eğitimi Atölyesi, Çukurova Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri AAP Projesi, 2004.
- Sanat Eğitiminde Kuram ve Uygulama Dersleri için Sanal Sanat Tarihi Bilgi Ortamı Geliştirme Projesi, Çukurova Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri BAP Projesi, 2010.

ALANLA İLGİLİ EDEBİYAT DERGİLERİNDE YAYINLAR

- Okan, M., "Joseph Beuys: Geçit", Adam Sanat Dergisi, Sayı 122, Ocak 1996.
- Okan, M., "Paketlenmiş Reichtag", Adam Sanat Dergisi, Sayı 128, Temmuz 1996.
- Okan, M., "Hayal Kurmaya Övgü", Adam Sanat Dergisi, Sayı 143, Ekim 1997.
- Okan, M., "Mustafa Ata: Gizlenemez Gövde", Adam Sanat Dergisi, Sayı 148, Mart 1998.
- Okan, M., "Şenol Yoroğlu: Hayır!", Adam Sanat Dergisi, Sayı 158, Ocak 1999.
- Okan, M., "Remzi Savaş: Kutsal Yalınlığın Reddi", Adam Sanat Dergisi, Sayı 172, Mart 2000.
- Okan, M., "Osman Dinç: Buğday: Cam: Demir", Adam Sanat Dergisi, Sayı 187, Ağustos 2001.
- Okan, M., "Atölye", Adam Sanat Dergisi, Sayı 195, Nisan 2002.
- Okan, M., "Göz Alabildiğine Hayat", Virgül: Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi, Sayı 62, Mayıs 2003.
- Okan, M., "Kendi Dilini Arayan Mektuplarda Bedri Rahmi Eyüboğlu", Posta Kutusu, Sayı 4, Yaz 2004.

ALANLA İLGİLİ SANAT DERGİLERİNDE YAYINLAR

Okan, M., "1. Ulusal Bazalt Taş Heykel Sempozyumu: Yesemek Yeniden" ARK Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 3, Şubat-Nisan 1999.

M.Okan., "Yeni bir Avant-garde Proje Olanaklı mı?", ARK Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 6, 2000

Okan, M., "Hacettepe Sanat Müzesi: Yaşayan Bir Bellek İçin Eylem alanı", Sanat Çevresi: Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 327, Ocak 2006.

ALANLA İLGİLİ MİZAH KÜLTÜRÜ DERGİLERİNDE YAYINLAR

Okan, M., "idoolojik", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 22, Güz 2000.

Okan, M., "Aloşname: Uyarılar Güncesi", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 25, Güz 2001.

Okan, M., "Tonguç: Yeni Bir Hayat İçin İki Karikatür", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 23, Kış 2001.

Okan, M., "Karakutu: Açık Bir Yaranın Kuramsal Bilgisi", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 26, Bahar 2002.

Okan, M., "Turhan Selçuk: 60+", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 32, Kış 2004.

Okan, M., "Muhammet Şengöz: Sokak Çocuğu Adımları", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 33, Yaz 2005.

Okan, M., "Gülbüz Doğan Ekşioğlu'nun Olumlu İnsan Tasavvuru İçin Sekiz Küçük Yazı", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı: 34 Güz 2005.

Okan, M., " Ercan Akyol: Serinkanlı Öfke", Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi, Sayı 37, Güz 2006.

ALANLA İLGİLİ KATALOG YAYINLARI

Okan, M., "Zafer Gençaydın için Beş Dip-not", ABŞB 75. Yıl Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Şubat 2008.

Okan, M., Zahit Büyükişleyen İçin Küçük Bir Sözlük Denemesi, "ABŞB 75. Yıl Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Mart 2010.

Okan, M., "Veysel Günay'ın Görüş Alanına Bakmak: Bir Resmin İçine Doğru Dokuz Küçük Adım", ABŞB 75. Yıl Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Nisan 2010.

Okan, M., "Remzi Savaş: Soğuk Demir İçinde Sıcak Hayat Hikayeleri", Adana 75. Sanat Galerisinde açılan sergi için katalog yazısı, 2010.

Okan, M., “Hasan Pekmezci için Bir Özgeçmiş Denemesi”, Adana 75. Sanat Galerisinde açılan sergi Katalog yazısı, 2011.

Okan, M., "Cengiz Savaş: Yüzden ve Gövdeden Sözcükler", Adana 75. Sanat Galerisinde açılan sergi için katalog yazısı, 2011.

M. Okan,. “Suat Karaaslan: Nesne Ne Olmadığını Söyler”, Adana 75. Sanat Galerisi’de açılan sergi için katalog yazısı, 2011.

SERGİLER

KİŞİSEL SERGİLER

- 2002 “Uzak Ülke Resimleri” Resim Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 2003 “Büyükler İçin Yirmi Küçük Öykü” Baskiresim Sergisi, Maliye Kültür ve Sanat Evi, Adana
- 2007 “Büyükler İçin Kısa Kara Öyküler” Resim sergisi, Galeri Sanat Yapım, Ankara
- 2007 “Yangın Öyküleri” Resim Sergisi, Galeri Sanat Yapım, Ankara
- 2009 “Kara Uykular Krallığı” Resim Sergisi, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul
- 2012 “Yangın öyküleri ve +1” Resim Sergisi, Adana Büyükşehir 75. Yıl Sanat Galerisi, Adana
- 2018 “Mustafa Okan Retrospektif Sergisi”, Çukurova Üniversitesi, Adana

SEÇİLMİŞ KARMA SERGİLER

- 1984 45. Devlet Resim Heykel Sergisi, Ankara.
- 1985 46. Devlet Resim Heykel Sergisi, Ankara.
- 1989 Karma Sergi, Görsel Sanatlar Atölyesi, İstanbul.
- 1991 KETSAV Kültür Etkinlikleri Resim-Heykel Sergisi,Tarsus Ortodoks Kilisesi, Tarsus.
- 1992 Karma Sergi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Adana.
- 1993 Karma Sergi, Odeon AŞ., Adana.
- 1994 Karma Sergi, AÇS Sanat Galerisi, Adana.
- 1995 “Öteki”, Birleşmiş Milletler İnsan Yerleşimleri Konferansı HABİTAT II, Çağdaş Sanat Sergisi, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD), Antrepo, İstanbul

- 1999 “Başka Ne Olan?” Çağdaş Heykeltraşlar Derneği Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi, Ankara.
- 2002 “Sergi 2002” UPSD Ankara Şubesi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara.
- 2003 “Hacettepe Üniversitesi ve Ankara Exlibris Derneği 1. Uluslararası Exlibris Yarışması Sergisi”, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul.
- 2004 “Gazi 80” Resim-Heykel-Grafik Sergisi, Resim Heykel Müzesi, Ankara.
- 2006 “Koleksiyon 2”, Hacettepe Sanat Müzesi Sergisi, Hacettepe Sanat Müzesi, Ankara.
- 2006 “Çukurova Sergileri-I”, Adana Valiliği Tarihi Kız Lisesi Kültür Sanat Merkezi, Adana.
- 2006 “1926-2006: Üç Kuşak Gazi Eğitimli Sanatçılar Sergisi”, Çağdaş sanatlar Merkezi, Ankara
- 2006 “Çukurova Sergileri-II”, 75. Yıl Sanat Galerisi, Adana
- 2007 “Ankara Exlibris Derneği”, Helsinki STOA Kültür Merkezi, Finlandiya
- 2007 “Türkiye’den Çağdaş Baskıresimler ve Ekslibrisler Sergisi”, Snap Gallery, Edmonton, Kanada
- 2008 “Söbütaş Özer Öğrencileri ve Hocası Turan Erol Sergisi”, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 2008 “Diyalog“ Türkiye’den Çağdaş Baskıresimler ve Ekslibrisler sergisi, Sint-Niklaas, Belçika
- 2008 “Suyun Halleri” Çukurova Sergileri 3, 5 Kasım/ 5 Aralık.
- 2009 “Koridor Çağdaş Sanat Programları, Yüzyüze Diyaloglar”, TÜYAP İstanbul Küratör Denizhan Özer
- 2011 “Bunu İstemiyorum” Koridor Çağdaş Sanat Programı, Küratör: Denizhan Özer, Artgalerim İstanbul, Eylül.
- 2012 “Barış İçin Sergi”, 6. Çukurova Sanat Günleri, 23 Mart / 03 Nisan.

SEMPOZYUM, BİENAL, ÇALIŞTAY ETKİNLİKLERİ

- 2005 “Sır-Zaman: Türkiye ve Kore’den Sanat”, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara.
- 2006 “Çabuk Çabuk” 5. Türk-Kore Çağdaş Sanat Değişim Sergisi, Incheon, Kore.
- 2008 “Işık Üniversitesi ve İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi 1. Uluslararası Baskıresim Bienali”, MKM İstanbul
- 2011 Artisterium IV, Tbilisi Art Fair, Koridor Çağdaş Sanat Programı, Küratör: Denizhan Özer, Gürcistan, 3 Kasım.

- 2013 “3. Uluslararası Çanakkale Bienali: Kurgular ve Karşı Duyuşlar” Küratörler:
Beral Madra(Sanat Yönetmeni), Fırat Arapoęlu, Seyhan Boztepe, Çanakkale
Eski Otogar Binası, Çanakkale, 28 Eylül/ 03 Kasım.



EK 2. ÇAĞIMIZ SANATINDA YENİYİ ARAMA SÜREÇLERİ SORUNSAKINA DENEYSSEL BİR YAKLAŞIM, YÜKSEK LİSANS TEZİ,

Tez Özeti

Mustafa Okan, yüksek lisans tezinde günümüz sanatında sanatçının yeniyi arama süreçlerini irdeler. Yeniyi arama süreçlerinde sanat akımlarının bir yandan gelenekle olan ilişkilerinin devam ettiğini diğer yandan yeni gelenekler oluşturma için değişime yöneldiklerini ifade eder.

Okan için önem olan sanatçının bireysel birikimiyle evrensel olanın hafızasının kesiştiği yerin anlama kavuşmasıdır. “Evrenselde özel izlenimler kurmak” cümlesi yeniyi aramada belirleyici özelliktir. Dolayısıyla sanatçının dünyayı algılama ve onu anlatma yönünün yeniliğinde belirleyiciliğini vurgular.

Okan, yeniyi arayış için sanat tarihinde geçmişe ve bugüne yönelmemiz gerektiğini belirtir. Ancak geçmiş sanatın kurallarını incelemek yerine, düşünüş biçimine bakılması ve aynı düşünüş biçimiyle hesaplaşılması gerekir. Bu sayede sanatçının basitçe sanatın kurallarını yadsıması yerine gerçeklikle kurduğu dolaysız ilişkileri sorgulaması sağlanır. Dolayısıyla sanatçının yeni olasılıklar düşünülmesinin önü açılabilir.

Okan’a göre yeni biçimle sınırlanmamalı, anlamsal bağlamda yapılacak değişikliklerde aranmalıdır. Yeniyi arama sürecinde Okan, proje kapsamında bazı alanlara dair değerlendirme yapmaya yönelir. Bunlar:

figür anlayışını değişime uğratmak; tuval üzerinde yanılısamaya bağlı olan zaman ve mekanı gerçek zaman ve mekana dönüştürmek; iki boyutlu resimde üç boyut etkisi vermek için kullanılan gözaldatıcı teknikleri bırakan yeni bir renk tavrı araştırmak; zamana, mekana ve renge ilişkin yönelişleri tamamlayacak ve onları anlamsal bağlamda ortaya koyabilecek bir malzeme kullanmak; tüm bunlara bağlı olarak da izleyiciyi ürün karşısında edilgenlikten etkinliğe yöneltecek biçimsel ve içeriksel bütünlüğü aramak olarak sıralanabilir.(Okan, 1991, s.4)

Bu açıklamadan sonra Okan, İç ve Dış Özellikleriyle Proje başlığı altında içerik ve biçim ilişkisini açıklayan düşüncesini sunar. Okan’a göre sanatçı, biçim ve içerik ikileminden sanatın bir bilgi biçimi olarak ele alınmasıyla kurtulabilir.

Okan, yansıtma ve yaratma yönelimini biçim ve içerik ayrımının oluşum tarihi içinde inceler. Sanat bir “yansıtma” olarak anlaşılırsa, sanatın dışında varolması gereken öz aranacaktır. Özün aranmasında da aslına sadık biçim çabası ortaya çıkacaktır. Sanat bir “yaratma” olarak anlaşılırsa, sanat hayattan yalıtıldığı için biçim ve içerik ikilemi devam edecektir. Çünkü hayattan soyutlanmış bir estetik düzey yaratabilmek mümkün değildir.

Yansıtma ve yaratmanın tarihsel ikilemlerine değinen Okan'ın önerisi dünyayla kurulan bağların yeniden düşünülmesidir. Yeniden düşünmeyi bir problem olarak ele alarak yarın idealinin nasıl olabileceğinin araştırılmasıdır. Bu perspektiften bakıldığında tez projesinde hayatla olan bağın değişmesini inceleyen Okan, Nasıl Yaşarız? Nasıl İletişim Kurarız? gibi sorular sorarak yarın ideali tasarımılamaya yönelir. Gelecek tasarımı kurarken insanı üç boyutlu zamansallıkta (dün/bugün/yarın) değerlendirir. Böylece tez projesi üç boyutlu zamansallığa uygun bir mekan üretimine evrilir. Üretiminde ise parça bütün ilişkisini korur. Böylece izleyici birimden birime giderek ürünü her defasında yeni olasılıklarla açıklayabilecektir. Ürün ise biçim ve içerik olarak çok katmanlıdır. Çünkü ürünün tüketiciyle ilişkisini çoğaltan hem biçim hem de içerik olarak çok katlı anlam taşımasıdır.

Figüratif sanatı yeniden inceleyen Okan, ilkin yirminci yüzyılın ilk yarısındaki soyut sanat biçemlerine değinir. 1950'lerden itibaren insanın yeniden insanı keşfettiğini dolayısıyla insan temasının yeniden incelendiğini belirtir. Bu irdelemede Pop art, op-art, happening ve somut sanat anlayışları ortaya çıkar. 1980'li yıllarda ise figüratif sanatın yeniden önem kazanması yaşanır. Ancak Okan figüratif sanata yeniden dönüşün asıl önemli yanını: “ anlamın önceliğini vurgulaması ve bunun sanatçılarda ve izleyicide düşünme ve bilgi birikimi gerektiren ve böylece iletişimi sağlayan bir araç olduğunu ileri sürmesidir” olarak açıklar. (Okan, 1991, s.11)

Figüratif sanatın son kırk yılının kısa özetini yaptıktan sonra figürün irdelenmesine ilişkin değerlendirme ölçütlerini açıklar. Bu bağlamda Avşar Timuçin'in imge tanımı ve oluşumuna ilişkin görüşlerini ele alır. Doğayı çizgi, renk ve formla algılamamanın nesneleri gerçekçiliğe daha bağlı üretmeye neden olduğunu belirtir. Okan, imge ve izlenim arasında kurulan ilişki için: “Gerçek gerçeklikten söz edebilmek için de, imgenin payını vermek, imgeselin gerçeğin içinde olduğunu anlamak, gerçeği imgeselin aracılığıyla görmek gerekir.” cümlesini kullanır. (Okan, 1991, s.11-12) Bu kapsamda bakıldığında figürün simgeleştirilmesini bir yandan açıklanabilir diğer yandan kapalı bulur. Böylece simgeleştirilmiş figür izleyiciye sorular sordurabilir. Denilebilir ki insan formunun alışılmış düzenini yitirmesi ve bu bağlamda kullanılması Okan'ın önceliği olur ve figür ile soyut arasında transfigür bir çizgiye ulaşır. Üretimlerinde transfigür kullanımı ve renkte siyah beyaz tercihi ifadeye karşıtlık ögesiyle dinamizm kazandırma amaçlıdır.

Sonuç olarak Okan, izleyiciyi gerçekle kurduğu “kusurlu uzlaşmadan” sıyrılıp dünyada olup bitenlere yönlendirme isteğiyle sanat üretimlerini yapar. Bu nedenle izleyicinin yaşamında alışmış olduğu görüntülerin aslında tanıdık olup olmadığını sorgulamayı amaç

edinen Okan: “gerçekliğin yansımalarını veri olarak ele almak yerine gerçekliğin kaynaklarını veri olarak...”(Okan, 1991, s.15) inceleyip yeni gerçeklik önerileri oluşturulabileceğini ifade eder.

ÜRETİM BİÇİMİ OLARAK SANAT KURAMI BAĞLAMINDA SANAT ÜRÜNÜNÜN BİLGİ BİÇİMİ OLARAK İNCELENMESİ, SANATTA YETERLİK TEZİ, Tez Özeti

Okan sanatta yeterlik tezinde bir bilgi üretimi olarak sanatı irdeler. Okan’a göre üretim yaşamın sürekliliğini sağlar. Üretim etkinlikleri: ekonomik, politik ve ideolojik düzeyde gerçekleşir. Sanat, Okan’a göre gerçekliğin bilgisini üretir. Sanatın bilgi üretimi ideolojik düzeyde yer alır. Verili ideolojiyi irdeleyen sanatçı, onu dönüştürme ve farklı ideolojik içerikle gerçekliğin yeniden kurulduğu bir alan üretme potansiyeline sahiptir.

Sanat ürünün oluşumunu başlatan sorun, ürünün tamamlanmasıyla çözümü olan bilgidir. Okan’ın tezinde yer alan sanat ürünlerinin ortak teması milliyetçiliktir. Okan’a göre : “Millet ve milliyetçilik toplumsal örgütlenme biçimlerine kaynaklık eden tarihsel olgulardır.”(Okan, 1994, s.41) Okan’a göre millet ve milliyetçilik yeniden önemli etkiler yaratmaya başlamışlardır.

Okan, temasını milliyetçilik olarak açıkladıktan sonra ürünlerinin oluşumuna dair bilgi verir. Ürünler üç boyutlu nesnelerdir. Okan, gerçeklikten yapılmış alıntılardan yararlanarak kurulan simgesel nesneler ürettiğini ve bu nesnelerin birbirlerini anlamlandırmasıyla bütünlük kazandığını belirtir.

Okan, tezinin ‘Üretim Olarak Sanat’ bölümünde, İnsanın dünyayla kurduğu bağlantı alanlarını olanaklar ve olasılıklar ilişkileri içinde betimler. İnsanın, insan olmasında ve dünyayı algılamasında olanaklar ve olasılıklar zamanla yeni olasılıklara ve ilişkilere dönüşürler. Bu nedenle bugün içinde geçmişin izlerini buluruz. Çünkü Okan’ göre: “dün büyük bir güçle bugünün üzerine yığılır.”(Ahıska’dan Aktaran Okan, 1994, s.1)

İnsanın tarih yapıcı rolünü vurgulayan Okan, dünyaya yönelik tavır alışın önemine dikkat çeker. Bu tavır alışta insan ve toplum arasındaki sınırlar önemlidir. Toplumsal irade yaşama egemen olsa da diğer olasılıklar alt grupların iradesinde bulunur. Bu aynı zamanda toplumsal eğilim ve alt eğilimler arasındaki çatışmayı sağlar ve yeni olanaklar ile olasılıklar doğurur. Böylece düz bir çizgi oluşturmayan bütünsel yaşam sürer.

Okan’a göre insanın gereksinimleri Dünya’da değişim yaratır. Gereksinimlerin karşılanması üretime zorlar. Ancak tek başına üretime neden olmaz. Bu açıklamadan sonra Okan, tezinin ‘Üretim Gerçekliğin Bilgisine Dayanır’ başlığı altında,

gereksinimleri belirleyen şeylerin bilgisi aynı zamanda gereksinimlerin nasıl giderebileceğinin bilgisini içerdiğini ifade eder. Böylece gereksinimler farklı bilgi biçimleri oluştururlar. Yaşamın sürmesinden üretim bağlamında söz etmek, üretimi gelecek zamana bağlamaktır. Gereksinimler, gelecek boyutuyla düşünüldüğünde geleceğin projelerini doğururlar.

Okan'a göre insan üreterek yaşar. Üretim gerçekliğin bilgisine dayanır. İnsan bilgi üreterek yaşar. Bilginin zaman içindeki hareketi insanın gerçeklik karşısında aldığı tavrın zaman içindeki değişimini gösterir. İnsan özne (bilebilen) olarak bilgisi zamana bağlı değişirken, nesneyle (bilinebilen olarak) ilişkisinde nesnenin bilgisi de zamana bağlı değiştirir. Bilgimizle sınırlı olan nesne, bizim dışımızda kendi tarihi olan nesnenin bilgisiyle özdeş değildir. Sonuçta bilgi mutlak değildir. Fakat insanın bilgisi de tamamen göreceli değildir. Öznenin bilgisinin tarihi ile nesnenin tarihi farklıdır. Bilgilerdeki değişikliğin nedeni nesnelerin zaman içinde değişimi değildir. Zaman içinde değişen bilinçliliklerdir. Her farklı bilme bir başka bilgi biçiminin sonucudur.

'İdeoloji Üretimi Olarak Sanat' başlığı altında Okan, yaşamın bir üretimler alanı olduğunu belirtir. Okan'a göre: "...her üretim bu alan üzerinde aynı ağırlıkta ve etkide değildir." (Okan, 1994, s.10) Bir üretim alanının yaşam üzerindeki ağırlığının belirleyiciliğinden söz edildiğinde üretim düzeylerine değinen Okan, itici güç olarak ekonomik düzeyi konumlandırır. Ekonomik düzey, hammaddeyi dönüştürme ve insan ürünü yapmadır. Politik düzey toplumsal ilişkilerin dönüşümüdür. İdeolojik düzey düşüncelerin değişimini kapsar. İdeolojik düzey, aynı zaman egemen ideolojiyi sanatsal yoldan yeni düşüncelere dönüştürmeyi içerir. Her düzey birbiriyle ilişkilidir ve kimi tarihi dönemlerde itici güç olan ekonomik düzeye karşı direnç oluşabilir.

Okan, 'Üretim Ögeleri' başlığı altında sanatın, verili ideolojinin, değerlerin yeni düşüncelere ve değerlere dönüştürüldüğü ideolojik düzeyde olduğunu belirtir. Ancak sanatı ideolojik düzeyde ele almak için diğer düzeylerle ilişkileri ortaya koyan bir kuramsal çerçeve çizilmesi gerektiğini söyler. Böylece ideolojik düzeyin diğer düzeylerle olan ilişkilerini altı başlıkta inceler. Bunlardan ilki 'Genel Üretim' tarzıdır. Genel üretim tarzı, insanların toplumsal etkinliklerini belirler. Bu kapsamda genel üretim başlığının sanata iki yönde etkisi vardır. Hem sanat üretiminin maddi alanını sağlar. Hem de sanat ürününün genel ideolojisini belirler. İkinci başlık 'Sanatsal Üretim Tarzı'dır. Sanatsal üretim tarzı ürünün yalnızca dışsal bir ögesi değil onun özelliklerinde çeşitli düzeylerde görünür olabilen içsel bir ögesidir. Ürünün dağıtımının ve tüketiminin maddi ortamını hazırlayan, bir ölçüde de belirleyen ögeler vardır. Bunlar dışsal belirleyiciler olarak

ekonomik destekleyicilerdir. Bu dışsal belirleyiciler, üretim süreci üzerinde yarattıkları etki ölçüsünde içsel belirleyici olarak üretim sürecine geri dönerler. Sanatçının dışsal belirleyiciler ile olan ilişkisinde, dışsal belirleyicilerin denetim ve yönlendirilmesine bırakılmış bir diyalog zamanla kendini yeniden üretmenin koşullarını da yitirecektir. Üçüncü başlık ‘Genel İdeoloji’dir. Her sanat ürünü kendi üretiminin toplumsal ilişkilerini içerir. Her ürün bağlı olduğu görenekler gereği nasıl tüketilebileceği dolaylı yoldan belli olur. Her ürün belirli bir tüketici kitlesi önerir. Bunlar ideoloji sorunlarıdır. Genel ideoloji politik, tüzel, etiksel, estetik, din, felsefe gibi bölgelerden oluşan evrendir. Her bölge kendi değer ve ölçütlerinin egemenliği için çatışır. Her bölge diğer alanları tutarlı olarak saran bir bütünlüğe ulaştığında kimlik kazanır. Okan’a göre ideolojik düzeydeki çatışma ekonomik ve politik düzeyde karşılık bulduğunda insanlık tarihinde değişiklik yaratacak anlamlılıkta bir etkinlik olarak bütünsel bir proje içine yerleşmiş demektir. Her bütünsel proje yaşama yerleşerek gerçekleşme olanağı ararken var olanla çatışır. Yerleşik olanda kendisini yenilemelidir. Egemen ideoloji durağan değildir, kendini yeniden üretmek zorundadır. Bir üretim olan sanatın işlevi, üretimin toplumsal ilişkilerini yeniden üreten ideolojinin yeniden üretilmesidir. Dördüncü başlık ‘Sanatçının İdeolojisi’dir. Sanatçının ideolojisini genel ideolojiden ayıramayız. Genel ideoloji bireylerin kimliklerinde görünür hale gelir. Bireyler genel ideolojiyi birbirinden farklı yoğunlukta yaşarlar. Sanatçının genel ideolojiyle kurduğu ilişkinin belirleyicileri sınıf, cinsiyet, ulus, din, coğrafya vb. gibidir. Ancak bu belirleyiciler konusunda bütünsel bir iç tutarlılık beklenmemelidir. Örneğin sınıf tavrı bakımından egemen ideoloji ile çakışan bir durumda olsa bile din ve coğrafya gibi etmenler dolayısıyla egemen ideolojiyi paylaşabilir. Sanatçının ideolojik farklılıkları da son kertede yaşadıkları dönem tarafından belirlenmiştir. Ancak sanatçının bireysel ideolojisi yalnızca ona yüklenenler değil, onun kendi seçimiyle de olmuştur. İdeolojinin diğer düzeylerden görece bağımsızlığı bir yönüyle buna bağlıdır. Sanatçı, böylece genel ideolojiyi direkt olarak ürününe aktarmaz. Genel ideoloji ürüne, sanatçının kimliğinden süzülerek ve estetik ideolojinin içinden geçerek ulaşır. Beşinci başlık ‘Estetik İdeoloji’dir. Sanatçı genel ideoloji içinde bireysel ideolojisini oluştururken genel ideolojinin kendini yeniden ürettiği alanlardan biri olan estetik ideolojinin değerler dünyasıyla da bağlantıya girer. Buna karşın sanatçı, kendi seçimiyle genel ideoloji içinde yer alan estetik ideoloji dışına çıkabilir. Sanatçı bir birey olarak toplumsal yaşam içindeki üretim etkinliğini kendi estetik ideolojisine bağlı olarak yapar. Tüketici bireyde bir estetik ideolojiye sahiptir ve ürünü tüketebilir ya da tüketemez. Ürün kendini kuran estetik ideoloji çerçevesinde tüketime sunulur ve bu nedenle tüketicisi sınırlıdır. Her estetik

ideoloji daha çok, bağlandığı ideolojinin toplumsal ağırlığıyla etkisini duyurur. Sanatçı ve estetik ideoloji arasında her zaman tutarlı bir bağ bulunmayabilir. Sanatçının estetik ideolojisindeki belirsizlikler üründe açığa çıkar. Estetik ideoloji yeni sanatsal türlerin ortaya çıkışında üretim ve tüketimin bütün öğeleriyle etkin konumdadır. Aynı zamanda, fotoğrafın ortaya çıkışında olduğu gibi yeni sanatsal türlerin ortaya çıkışının karşısında yer alabilir. Altıncı bölüm Ürün başlığı altında ele alınmıştır. Ürün, buraya kadar, üzerinde durulan öğelerin çeşitli düzeydeki belirleyicilikleriyle ortaya çıkarılan bir nesnedir. Ve bir nesne olarak o insanların nesneler dünyasına katılır.

Okan, 'İdeolojinin İşlenişi' başlığı altında, Belge'nin anlatımına başvurarak ekonomik düzeydeki üretim etkinlikleri nasıl bir hammadde olarak verili bulunan doğayı alıp onu dönüştürüyorsa ve ürünler oluşturuyorsa, ideolojik faaliyette de verili bulunan ideolojiyi alıp çeşitli ideolojiler üretildiğini belirtir. Okan'a göre: " Bu ideolojik içerikler gerçekliğin yeniden kurulduğu bir alan oluştururlar. Gerçekliğin bu alanı, sanatın hammaddesinin toplandığı yer olarak tanımlanabilir.."(Okan, 1994, s.29) Sanatın ürettiği şey hem gerçekliğin bilgisi hem de gerçekliğin yeniden üretilmesi olan onun dönüştürülmüş biçiminin (bir öneri niteliğinde ya da dönüştürülmeye olanak güçteki) bilgisidir. Sorun sanat ürününün oluşumunu başlatır. Olgusal düzeydeki olayalar ve olguları üreten nedenler ürünün oluşum sürecini belirler. Ürün sorunun çözümü olan bilgiyi içeren sanat nesnesidir. Tarihsel olarak ele alındığında sanat nesnesinin bilgisinin yapısı katmanlı olacaktır. Bilginin yapısını sorunun tarihsel konumunda aramak gereklidir.

Sanatçının ürettiği kurgusal dünya bir öneri dünyadır. Burada sanatçı bir tarihsel gerçeklik karşısında nasıl tavır aldığı önemlidir. Gerçekliğin, ideolojinin işlenişi olarak yeniden üretilmesiyle ortaya çıkan sanat ürünü gerçekliğin bir başka dil alanı içerisinde dile gelmesinden daha fazla bir şeydir. O gerçekliği gerçekliğe göstermeyi değil, ona yeni bir görünüm kazandırmayı ister. Ürünün gerçekliğe gösterdiği şeyler onu değiştirecek önerilerdir. Ürün bir öneri gerçekliktir.

Okan, 'Ürünler' başlığı altında ilk olarak 'Sanat Ürünü ve Gerçeklik İlişkisi' başlığını açıklar. Bu başlık altında: 1. Sanat ürünü, sanatçının gerçekliğin nasıl algılanması gerektiğine ilişkin önerisidir. 2. Sanat ürününün çözümlenebilmesi için kendi dışıyla kurduğu ilişkilerin çözümlenmesi gerekir. Ürünün algılanacağı, çözümleneceği yer onun oluşum alanı olan gerçekliktir. 3. Sanat ürününün gerçeklik içinde konumlanması ile gerçekliğe müdahale edilmiş olur. Okan, burada ürünlerinin gerçekliği dönüştürmeye yönelik çalışmaların ürünleri olduğunu söyler. 4. Tüketicinin gerçeklikle kuracağı bağlar

önemsenerek soru sordurma yoluyla yönlendirilir. 5. Ürünler oluşturulurken gerçeklikten yapılan alıntılar simge olarak görülmelidir. Çalışmada belli anlamları taşıyan simgeler kullanılmıştır. Ürünler simgesel nesnelerin karşılıklı anlamlandırma ilişkisiyle oluşturulmuştur. İkinci başlık ‘Üç boyut ve Yüzey’dir. Okan, bu başlık altındaki açıklamada 1. Her sanat türünün bir dilsel olanaklar bütünü olduğunu belirtir. Yine her tür olanaklarını yeniden üreterek sürdürmektedir. Bir sanat türü olanaklarını yeniden tanımlarken iki kaynağa yönelmektedir. Bunlar ilkin kendisi ikincisi ise diğer türlerdir. Özellikle diğer türlerle kurulan ilişkilerde türlerden birinin olanakları daha belirleyici olabilir. 2. Üretici için önemli olan belirlediği sorunun çözümüne yönelik alanları seçmektir. Okan’ın çalışmasında hem üç boyut hem de yüzeyin düşünme ve biçimlendirme olanaklarından yararlanılmıştır. Mekanda Konumlanmış Birimlerin Toplamı Olarak Ürün başlığı altında ürünleri için açıklama yapar: 1. Birimlerin boyutları insan vücudunun ortalama büyüklüğü ile orantılı olarak tüketiciyi içine alacak boyutlarda kurulmuştur. Ürünler mekan etkisi yaratma isteğiyle tasarlanmıştır. Alıntı yapılan nesnelerin günlük yaşamdaki mekânsal etkileri korunmaya çalışılmış, böylece kullanılan nesnelerin tüketicinin nesneler dünyasında tutunabilir duruma gelmesi hedeflenmiştir. 2. Kullanılan birimlerin topluca algılanması hedeflenmiş, bir başlangıç birim ya da bir son birim düşünülmemiştir. Birimler tamamlayıcı ve kesintisiz bir hareketin parçalarıdır. Ritm hem zamanla hem de mekanla ilgilidir. Tüketici hem birimler arasında dolaşabilir hem de onları çevreleyen alanı gezerek bütünü gözlemleyebilir. 3. Çalışmada bazı ürünler “her yerdelik” etkisi verme amacıyla yerleştirme düzeni ve ritmi taşır. Ürünlerin oluşmasına kaynaklık eden sorunların yaygınlığı nedeniyle “her yerdelik” kullanılmıştır. 4. Birimler alıntılardıkları nesnelerin gönderme yapılan niteliklerini yalın bir yapı olarak görünür duruma getirmek amacıyla kurgulanmışlardır. Bunun amacı ürünlerin nesnelerden yapılan alıntıları taşıyan ama artık onlar olmayan yeni nesneler olabilmeleridir. Ürün Mekan İlişkisi başlığı altında: 1. Çalışmada bir mekan olarak ürünün içine yerleştiği mekana kendi niteliklerini ve niceliklerini yayarak orada bir iç atmosfer oluşturması amaçlanmıştır. 2. Mekan ürünün dış etkilerden yalıtıldığı ortam olarak görülmüştür. 3. Ürün ile yerleştirildiği mekan arasındaki ilişki ürünün mekan olarak etkisini belirler. Adlandırma başlığı altında Adlar ürünü oluşturan parçaların bir arada oluş özelliklerini tanımlamak üzere konulmuşlardır. Adlar olmadığında ürünü bir arada tutan bağlardan birinin koparılması etkisi olur. Okan, Malzeme başlığı altında çalışmasında metal kullandığını ifade edilir. Ayrıca ahşap, sunta, kağıt ve kumaş gibi

malzemelerde kullanılmıştır. Ortak Tema başlığı altında ortak temanın milliyetçilik olduğu ifade edilir.

Okan, Ürünlerin İrdelenmesi başlığı altında ürünlerin birbirini bütünleyen iki bölüm içerdiğini belirtir. Bunlardan birinin ürünün görünüş özellikleri, diğerinde ise ürünün ortaya çıkmasına kaynaklık eden düşünceler yer almıştır. Ürünler:

Dramatik adlı ürün için Okan farklı toplulukların ortak yaşamlarının kayganlaşması sonucu, Dünya’da gitgide sınırların kalıcılığına dair kuşkunun ortaya çıktığını belirtir. Kendi içine kapanan ve kendi “evi”ni kurmaya zorlanan toplulukların altını çizer. Birimlerde ev’in kimi özelliklerini kullanmıştır. Birimlere yerleştirilen bayraklar ise evlere kimliklerini veren unsurlar olarak kullanılmışlardır. Okan bu çalışmasında Hobsbawm’dan alıntılacağı etnik-dilsel ayrımların yeryüzü düzeninde istikralı ve kısa vadede önceden kestirilebilecek bir temel sunmadığını görüşünün altını çizer.

Ürünüde kullandığı birimlerin kapalı yüzeylerine bakıldığında kütle etkisi vardır. Bu yüzeyler kusursuz bir düzlük ve sağlamlık duygusu verecek görünümündedir. Bağımsızlığın sembolü olan bayrağın görüntüyü destekleyecek biçimde pencereden dalgalandığı görülür. Birimlere arkadan bakıldığında açık yüzeyler görünür ki bu görünümle birimler boşluk duygusuna, tamamlanmamışlığa, korunmasızlığa karşılık gelirler. Bayraklar bu bölümde bağımsızlığın gerçek bir güvenceden yoksun olduğunun göstergesidir. Okan’ın mekan içindeki birimleri düzenlemesi sonucu karşı karşıya kalınan anlam zıtlığıyla(sağlamlık-korunmasızlık gibi) homojen milli devletler kurma arzusunun nedenli kuşkulu bir proje olduğunu vurgulamak ister. Çalışmadaki anlamsal vurgu bayrakların kapalı yüzeyler içindeki güvenli görünümleri ile açık yüzeylerdeki korunmasız görünümleri arasındaki fakta toplanmıştır.

‘Üç Ulusçuluk’ adlı üretiminde Okan, bir olgu olarak milliyetçiliğin aynı tarihsel anda farklı mekanlarda değişik görünümlere bürünebileceğini belirtir. Bu görüşünü Şenel’in üç ulusçuluk akımının yanyana görüldüğünü açıklamasıyla destekler. Okan’ın üç ulusçuluk çalışması üç birimden oluşmuştur. Bu birimler güneş saati temel alınarak kurulmuştur. Güneş saatine gönderme yapılarak kurulan birimler zamanı göstermektedir. Her birim aynı zamanı gösteren bir ulusçuluk türüne işaret eder. Ulusçuluk türlerinin tanımlanmasında kullanılan ortak nesneler bayraklardır. Çalışmada bayraklar birbirlerini anlamlandırmak üzere bir araya getirilmişlerdir. Bayraklar arasındaki anlamlandırma ilişkisi için üç ayrı ulusçuluk türünü yorumlama amacıyla; ilkin “ulusal devlete dönüş ulusçuluğu” açıklanır. Dağılan Sovyetler Birliğinin bayrağı katlanmış olarak simgesel saati oluşturan dairesel yüzeyin sınırına konulmuştur. Sovyetler Birliği’nin bayrağının

üzerine daha sonra kurulan yeni devletlerin bayrakları yerleştirilmiştir. Böylece giden ve gelenler arasındaki değişim vurgulanmak istenmiştir. İkinci birimde “yabancı işçi düşmanı ulusçuluk” ele alınmıştır. Böylece türdeş Avrupa oluşturmaya çalışmanın sonucunda ortaya çıkan yabancı işçi düşmanlığı irdelenmiştir. Okan, özellikle Batı Avrupa’ya 2. Dünya savaşı ertesinde işgücü olarak yaşanan göç ve göçün sonrasında beliren Avrupa ulusçuluğunun yapısının Avrupalılık temelinde bir çeşitliliği benimsediğini ifade eder. Dolayısıyla sınırları çizilmiş bir çeşitlilik bu. Kendi içine kapanmaktan çok dışına kapanmaktır. Bu çalışmada Okan, dairesel yüzeyin sınırına Avrupa Topluluğu bayrağını katlanmış olarak koyar. Bu bayrağın hemen önüne çoğunlukla topluluk üyesi ülkelere gönderdiği işçileri ayrımcılığa uğrayan ülkelere bazılarının küçük boyutlu bayraklarını yüzeye yerleştirir. Böylece ele alınan ulusçuluk türünün Avrupa merkezci ve dışlayıcı kimliği vurgulanmak istenir. Çalışmanın üçüncü biriminde ele alınan “geç kalmış ulusçuluktur.” Okan, Şenel’in açıklamasına yer vererek Türkiye’de sorunun geç kalmışlık olduğunu, İmparatorluğun yıkılışın ardından uluslaşma sürecinin tam oluşmaması ya da bazı kesimler için gerçekleşirken bazı kesimler için gerçekleşmemesine ilişkin olduğunu belirtir. Sorun tarihin gecikerek yaşanmasından doğmaktadır. Okan, bu noktada Hobsbawm’ın görüşüne yer vererek etnik gruplar arasındaki sürtüşmelerin milliyetçiliğin politikasından çok daha eski olduğunu belirtir. Sorun bir coğrafi alana yayılabilecek olduğu için yüzey üzerinde herhangi bir simge yerleştirilmez. Bütün yüzey bu türün sınırları yeniden belirleme istemine göre bu girişimleri simgeleyen çeşitli bayraklar için açık bir alan olarak bırakılmıştır. Bayraklar simgesel saatin çubuğunun gölgesinin düştüğü alana yerleştirilmişlerdir.

Teokrasizm ve Faşizm adlı çalışmada Okan, kendilerini toplumsal yaşamın tüm alanlarına dayatan ırksal ve dinsel siyasal hareketlere iki yönden yaklaşmayı amaçlar. Bunlar sunum ve kimliktir. Sunumu, herhangi bir siyasal hareketin yaşam üzerinde belirleyici olmak istemesi olarak adlandırır. Siyasal hareketlerin toplum karşısına hem bir kimlik olarak çıktığını hem de bir kimlik önerdiğini söyler. İşte sunulan şey kimliktir. Çalışmada ana birim olarak masalar kullanılmıştır. Dinsel hareketlerin sunumu olarak düşünülen masanın üzerinde tabakta metal bilyeler vardır. Bilyelerin sertlikleri ve yuvarlaklıkları değişmeyecek olmalarını anlatır. Dinsel hareketler ve din için de aynı şey söylenebilir. Irkçı-faşist hareketler içinde aynı şeyin söylenebileceğini belirten Okan, bunu anlatan masanın üzerinde yer alan tabağın içinde elektrikli ısıtıcıdaki tellerin yerleştirilmesi ve çalıştırılarak sunumunu yapar. Faşizmde kaçınılmaz olarak savaşla

beslenir ve bu nedenle hem kendi içini hem de kendi dışını yakan bir nesne gibi düşünülmüştür.

Bir Milliyetçinin Okuma Odasından adlı çalışmada Keyder'den alıntılanmış milliyetçi ideolojinin üstünlük ve tecrit edilmişlik temalarını inceler. Bu temalar milliyetçi ideolojinin başucu kitaplarının adları olarak görülmüştür. Temaların seçilme nedeni, milliyetçi ideoloji için tartışmasız ve aralarından herhangi birini çıkarmanın olanaksız olmasıdır. İdeoloji bütünlüğünün korunmasına bağlı olarak kitap kapakları ve sayfalar katılığın göstergesi olarak metal kullanılmıştır. Okan bu çalışmasında milliyetçi ideolojinin kullandığı temaların inandırıcı olmadığını, aksine kullandığı temalarla hem bireyi hem de toplumu gerçeklikten kopardığını ifade etmek ister. Nitekim okuma odasının elemanı olan sandalye, insan vücudunun ortalama boyutlarına dayanmayan özelliğiyle, gerçekliğin nesnel ele alınışının verilerine dayanmaz. Böylece milliyetçi ideolojinin gerçeklik karşısında önerdiği konuma uygun olmayan sandalyeye oturamaz. Ayrıca kitapların üzerinde kullanılan cümleler ve sayfaların görünümündeki farklılıklar ile sandalyenin yüksekliği çalışmanın tekrara dayalı ritim oluşmasını engeller.

Gölge ve Gerçek adlı çalışmasında Okan, Anderson'un ulus tanımında yararlanarak ulusçuluğun düşmansız yapamayan kimliği birlikte değerlendirilmiş ve çalışmanın düşünce alanı oluşturulmuştur. Bu çalışmada Okan, Anderson'un ulusu hayal edilmiş bir siyasal topluluk olarak tanımlamasına dikkat çeker. Okan, insanları içinde bulundukları şartlarla kurdukları öznel bağlama dikkat çeker. Çünkü bu bağlam Althusser'e göre ideolojiyi üretir. Bir ulusu tanımlayan kaynaklar öznelliğin ellerinde hayali olanı üretir. Ulus kimliği içinde toplanan insanlar kurgusal bir dünyaya yerleşmiş olurlar. Gerçekliğe bu kurgusal dünyanın içinden müdahale ederler: gerçek olan hayali olanın gölgesinde kalır. Gölge, gerçeklik üzerine nesnesinden çok daha büyük bir alan kaplar. Çalışmanın elemanların biri olan gölge figür bu yaklaşımın ürünüdür. Gölge figürlerin kullanımı ulusçu hareketlerin düşmansız yapamayan kimliklerine dayandırılmıştır. Çalışmada ritmi oluşturan öge gölgeleri oluşturma amacıyla yanıp sönen lambalardır. Çalışma büyük ölçüde ışıksız bir mekana yerleştirilmiştir. Çalışmadaki anlamsal vurgu figürlerde ve onların gölgelerindedir.

Sonuç

Mustafa Okan'ın çalışmasında insanın toplumsal düzeydeki etkinlik alanları araştırılmış, düzeylerin irdelenmesi yoluyla genel olarak üretim ve özel olarak bilgi üretiminin sanatsal etkinlikle kurduğu bağlar belirginleştirilmiştir. Sanat ürünü ile o ürünün

oluşmasına kaynaklı eden anlam alanı arasındaki ilişki irdelenmiştir. Söz konusu ilişkide, gerçekliğin simgesel ele alınışı üzerinde durulmuştur. Ancak ürünler tek başına bir simge olarak düşünülmemiştir. Bunun yerine ürünler simgeler toplamı ya da simgelerin birbirlerini karşılıklı anlamlandırmaları ile oluşan bir bütünlük olarak görülmüştür. Ürünlerde kullanılan simgesel nesnelerin biçimsel yalınlığı ile anlamsal yalınlığı arasında dolaysız bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Tasarımı yapılan ürünler başlangıçta farklı temalara sahip iken zamanla tek bir temaya yönelik ürünler ortaya çıkmıştır

