

**ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**BİR ÜTOPYACI OLARAK SANATÇININ YAŞAMSAL DENEYİMİ
DÖNÜŞTÜRME TUTKUSU**

Benya BAKIR ŞEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2006

**ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**BİR ÜTOPYACI OLARAK SANATÇININ YAŞAMSAL DENEYİMİ
DÖNÜŞTÜRME TUTKUSU**

Benya BAKIR ŞEN

Danışman: Doç. Birnur ERALDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2006

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından RESİM-İŞ EĞİTİMİ Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Birnur ERALDEMİR

(Danışman)

Üye : Yrd. Doç. Mustafa OKAN

Üye : Yrd. Doç. Dr. Mustafa GÜNAY

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

...../...../.....

Prof. Dr. Nihat KÜÇÜKSAVAŞ

Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaklardan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

BİR ÜTOPYACI OLARAK SANATÇININ YAŞAMSAL DENEYİMİ DÖNÜŞTÜRME TUTKUSU

Benya BAKIR ŞEN

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi

Danışman: Doç.Birnur ERALDEMİR

Aralık 2006, 91 sayfa

Ütopya, ‘olmayan hayal ürünü ülke anlamındadır’. Bu kavram, her çağın toplumsal koşulları, siyasi sistemi, kültürel değerleri çerçevesinde farklı dönüşümlere ve değişimlere öncülük etmiştir. Ancak tarihsel süreç incelendiğinde, ütopya kavramının birbirinden farklı oluşumların ve ütopya türlerin ortaya çıkmasını sağladığı görülür.

Bu çalışmada ütopyanın, geniş uzanımlara sahip tarihsel görünümleri incelenmeye çalışılmıştır. Ütopya, çokanamlı bir yapıya sahiptir. Yaşamın standartlaşma tehlikesi gösteren değerlerine başkaldıran eleştirel bir duruştur, var olan düzene getirilen farklı açılımlar ve alternatif toplum projeleri olarak ele alındığında ise, geleceği biçimlendiren yeni bir yaşam kurgusu sunmayı tasarlar. Düşlenen kusursuz yaşam biçimini oluşturmaya çalışırken, ütopya modelinin katı bir sisteme dönüşmesi uyarısını yapan ters ütopyalar da olmuştur.

Çalışmanın I. Bölümünde ütopya kavramı, genel kapsamlı bir inceleme ile açıklanmaya çalışılmıştır: Devlet- birey ilişkisi bağlamında ütopyanın işlevi, kadının toplumsal konumu çağın koşulları ile, form değişimine uğrayan çokanamlılığıyla ütopya toplumsal yapının ivmesini oluşturmuştur. Araştırmanın II. Bölümünde ütopya, sanatla ve yaşamla kurduğu ilişki bağlamında ele alınmıştır. Sanatın ve sanatçının ütopyasını belirleyen düşüncüler ve somut alternatif sanat projeleri üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda ütopya, gerçeklik ve düşsel olanın yansıması olarak yaşamı değiştirme, dönüştürebilme etkinliği olarak algılanmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Ütopya, Yaşam, Sanatçı, Deneyim, Doğa,

ABSTRACT**THE ARTIST’S PASSION TO TRANSFORM THE LIFE EXPERIENCE AS AN
UTOPIAN****Benya BAKIR ŞEN****Master Thesis, Department of Education of Art****Supervisor: Doç. Birnur ERALDEMİR****December 2006, 91 pages**

Utopia means “the land which is no where”. The concept of utopia has led social transformations throughout several eras. If examined carefully, it’s seen that different utopia types has been occurred.

In this study, it’s tried to analyze the different historical appearances of the utopia concept. Utopia is a multilayered structure in respect of meaning. Utopia is a critical opposition towards the values of life which tends to become standardized. It projects to realize a new life comprehension shaping the future. There are also distopias saying that utopias might conclude rigid systems while suggesting the perfect life and community.

In the first part of this study, utopia concept is explained in a general view: Utopia concept is a point of departure for transformation of the social structure with it’s influence on the social developments such as state-individual relations and woman’s place in community. In the second part of the study, utopia is handled in the context of it’s relations with art and life. In this section, it’s focused on alternative art projects which is determined by the artists’ utopia. In this context, utopia should be understood as an activity changing life in the crossing point of reality and imaginary.

Key Words: Utopia, Life, Artist, Experience, Nature

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
RESİMLER DİZİNİ	iv
GİRİŞ	1

I.BÖLÜM

ÜTOPYA KAVRAMININ İNCELENMESİ

1.1. Genel olarak Ütopya	2
1.2. Düşünce Tarihinde Ütopya	3
1.3. Ters Ütopyalar	22
1.4. Ütopya ve Toplumsal Cinsiyet.....	31

II.BÖLÜM

SANAT VE ÜTOPYA

2.1. Ütopya İle İlişkisi Bağlamında Sanat ve Sanatçı	44
2.2. Çağdaş Sanata Yön Veren Ütopyalar	45
2.3. Ütopik Dayanakları Olan Sanat Projeleri	51
2.3.1. Beuys Ağaç Projesi: Documenta 7.....	52
2.3.2. Bir Özgürleştirme Denemesi: Hundertwasser Ağaç Projesi.....	63
SONUÇ	78
KAYNAKÇA.....	80
ÖZGEÇMİŞ	83

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim 1. Thomas More'un Yapıtı Utopia (1516).....	10
Resim 2. Thomas More'un Yapıtı Utopia (1516).....	11
Resim 3. Thomas More'un, Hans Holbein Jr. tarafından 1527'de yapılan portresi.....	12
Resim 4. Albrecht Dürer, Adem ile Havva, 1504,	17
Resim 5. Hieronymus Bosch, Cennet ve Cehennem, 1510 dolayları,.....	18
Resim 6. Judy Chicago, The Dinner Party, 1974-1979, (Yemek Ziyafeti).....	37
Resim 7. Barbara Kruger, <i>İsimsiz</i> , 1987.....	40
Resim 8. Barbara Kruger, <i>İsimsiz</i> , 1994-1995	40
Resim 9. Barbara Kruger, <i>İsimsiz</i> , 1994-1995	41
Resim 10. Rosemarie Trockel, <i>İsimsiz</i> ,1987.....	42
Resim 11. Rosemarie Trockel, (1983-1884)	42
Resim 12. Marisol Escobar, La Visita, 1964,152.5 x 226 cm.....	43
Resim 13. III:Enternasyonal Anıtı.....	49
Resim 14. Joseph Beuys, Tate Galerisi, Londra.....	52
Resim 15. Joseph Beuys, "Plight" (Kötü Durum),Detay, 1958-85.....	54
Resim 16. Joseph Beuys, "Magda"	54
Resim 17. Joseph Beuys, "Yağ Sandalyesi" 1964	54
Resim 18. Joseph Beuys, Friedensplatz, Fridericianum Müzesi önü, 1982,.....	57
Resim 19. Joseph Beuys, "bazalt ve meşe eskizi"	57
Resim 20. Beuys fidan dikimi	57
Resim 21. Joseph Beuys, "Documenta 7 ",Friedrichsplatz (Fridericianum Müzesi), 1982	58
Resim 22. Joseph Beuys ve bazalt kütleler	60
Resim 23. Joseph Beuys ve bazalt kütleler	60
Resim 24. Joseph Beuys, "Documenta 7.....	60
Resim 25. Joseph Beuys, "Documenta 7.....	60
Resim 26. Joseph Beuys, "Documenta 7.....	61
Resim 27. Joseph Beuys, "Documenta 7.....	61
Resim 28. Joseph Beuys, "Documenta 7.....	61
Resim 29. Joseph Beuys, 22 yıl sonra: yıl 2004 Müze Fridericianum önündeki meşe ağacı... ..	63
Resim 30. Hundertwasser'ın toprak içinde açılmış "göz"tasarımı için maket çalışması.(1972).....	65
Resim 31. 1974 yılında Peter Manhardt tarafından gerçekleştirilen mimari maket	65
Resim 32. Hundertwasser'ın toprak içinde açılmış "göz" tasarımı için maket çalışması.(1972).....	65
Resim 33. Hundertwasser, "Yaratıcı olmayan çizgi bir tek düz çizgidir. Düz çizgi taklittir."	67
Resim 34. Hundertwasser, "99 Baş", Mdf üzeri yağlıboya ve fotokolaj,1952	68
Resim 35. Hundertwasser'ın yazlık ve kışlık ayakkabı tasarımı, 1954.....	69
Resim 36. Hundertwasser:"Doğada hiçbir oluşum simetrik değildir."(iki farklı çorap giymiş)	69
Resim 37. Hundertwasser Eurovision Programı"Wünsch Dir Was"programında insanın pencere hakkından söz ediyor.(1972)	71
Resim 38. "Wünsch Dir Was"programından sonra izleyicilerden Almanya Essen kentinde(ortadaki resim) ve İsviçre'nin Bülach kentindeki pencere değişimi.71	
Resim 39. Hundertwasser, "Hastalanmış mimari için iyileştirme önerileri"(1972)-	

(fotoğraf üzeri aquarell)	72
Resim 40-41. “Hastalanmış mimari için iyileştirme önerileri”(1972)-(fotoğraf üzeri aquarell)	72
Resim 42. Trienal Projesi için Hundertwasser tarafından Guilo Macchi’ye gönderilen mektuptaki eskiz. (1972).....	73
Resim 43-44. Hundertwasser Milano’daki Trienal’de, Via Manzoni, 1973	74
Resim 45. Hundertwasser, Milano, Via Manzoni, 1973	74
Resim 46. Hundertwasser ve Philip Rosenthal, Selb 1981.	75
Resim 47. Hundertwasser, Viyana Kentindeki Ağaç Kiracı eylemi	76
Resim 48. Rosenthal porselen fabrikası, Selb,(yaz), 1980-1982.....	76
Resim 49. Rosenthal porselen fabrikası, Selb,(kış), 1980-1982	76
Resim 50. Ağaç kiracısı, Alsbach cad.,Viyana,1980	77

GİRİŞ

İnsanoğlu kendini aşma çabası ile verdiği mücadele sonucu uygarlık tarihinin doğmasına yol açtı. Neden insan kendini ve toplumsal sistemin değerlerini aşma ihtiyacı içindedir? Kurduğu toplumsal düzen ve ortaya koyduğu değerler ona kendini tamamlanmış hissettirmedeği için.

Sanat, dünyayı ve yaşamı algılama, anlamlandırma eylemidir. Bu yaratım etkinliği içinde bulunan sanatçı, yaşadığı gerçekliği dönüştürme ve değiştirme yetisine sahiptir. Her değişimin ardında bir ütopya saklıdır. Yaşamsal deneyimi dönüştürme çabası, çağdaş sanatının en önemli sorunsalıdır. Bu anlamda, yaşama katılan, nesnel gerçekliği yeniden anlamlandıran sanatçı, ütopyasının izini süren öncü konumundadır. Sanatçının düşünme biçimi ve yaratım etkinliği ütopyanın kendisidir.

Ütopya kavramı, tarihsel gelişim içerisinde incelendiğinde, antik çağdan günümüze kadar, farklı düşünürlerin ürünleriyle birbirinden bağımsız anlamlara yönelmiştir. Ancak her zaman felsefi, siyasal ve toplumsal arayışlara öncülük etmiştir. Buna göre denilebilir ki, ütopya daha iyi ve daha derin bir algılamayla, yaşanabilir bir dünyanın olanaklılığına yönelik bir tasarımıdır.

Beuys ve Hundertwasser farklı sanatsal görüşlere sahip iki sanatçıdır. Ancak ortaya koydukları somut ağaç projeleri, sanatı yaşamın içine dahil etmeye çalışan yönelimleri anlamında onları birbirine yaklaştırır. Bu çabalar, ütopyanın eleştirel bir gelecek projesi olma niteliğiyle örtüşen arayışlardır.

I.BÖLÜM

ÜTOPYA KAVRAMININ İNCELENMESİ

1.1. Genel Olarak Ütopya

“Ütopya” sözcüğü ilk kez İngiliz yazar Thomas More’un (1478-1535, Latince yazılışıyla Thomas Morus), 1516 tarihinde kaleme aldığı “De Optima Reipublicae Statu Deque Nova İnsula Utopia” adlı yapıtında Yunanca kökenli bir terim olarak kullanıldı.

Thomas More, “ütopya” terimini, Yunan dilindeki “var olmayan-yok” anlamına gelen “u” ve “yer” anlamındaki “topos” köklerinden türeterek "olmayan yer" anlamında kullanmıştır. More’un Yunan dilindeki köklerden birleştirme yaparak oluşturduğu ve yapıtına adını veren “utopos” terimi, daha sonraki süreçte de pek çok düşünce akımına esin kaynağı olmuştur. Fransızca’da utopie, Almanca’da utopie, İngilizce’de utopia görünümleriyle ortaya çıkan ve “*olmayan bir yer*” anlamına gelen “utopos” sözcüğü, gerçeklik ve düşsel düzlem arasında duran bir adayı anlatır.

Yenişehirlioğlu’na göre: “Ütopya aynı zamanda U=düş, hayal ürünü, Topos=toprak parçası, mekan, bölge, yer, yerleşke, ülke, Ütopya da var olmayan bir ülke, hayal-düş ürünü bir ülke, hiçbir yer anlamındadır.” (Yenişehirlioğlu, “Ütopya” 2000, aktaran Özgen, 2005:14)

Olmayan yer anlamındaki “utopos” sözcüğü daha sonra Orta Avrupa dillerine geçerken deforme oldu ve “ütopya” sözcüğüne dönüştü (Demirkan, “Ütopya Masalı” 2000, aktaran Özgen, 2005:14-15)

Afşar Timuçin’e göre: “Ütopya, gerçeklikle ilgisi olmayan siyasal ve toplumsal düzen tasarımı. Ülküsel yaşam düzeni. Gerçekleşmesi olanaksız görünen tasarım.” biçiminde tanımlanır. (Timuçin, 1994:244)

Ütopya düşüncesi eşitlik ve özgürlük söylemleriyle ortaya çıkmış, daha sonraki tarihsel dönemler boyunca çok önemli felsefi akımları etkilemiş, aynı zamanda da içeriğinde çelişkili yanları ve farklı düşünceleri barındıran bir kavram olarak tartışma konusu

olmuştur. Kavram, kimi zaman ilk çıkış nedeninin yüklendiği anlamdan uzaklaşıp, birbirine zıt yaklaşımlar tarafından farklı biçimlerde ele alınmış, dahil edildiği düşünce akımlarının karakterine bağlı gelişen olumlu-olumsuz çeşitlemeleriyle yaşam pratiğini etkilemiştir: Totalitarizm (tümçülük), Hristiyanlık düşü, Faşizm, Komünizm, devrimci ütopyacıl kurgular, ütopyacıl sosyalizm, 1789 Fransız Devrimi, kurgu olarak bilim ve siyaset, Saint-Simonculuk, Marx, Konumlanışçı Enternasyonal, Bauhaus, Dada akımı, Feminizm, 1968 kuşağı ve cinsel özgürlük, sanal dünyalar, aydınlanma ideali, toplumsalcı okul, proleter kültür v.b. gibi birbiriyle içerik olarak çelişen yönelimlere sözcülük etmiştir. Ütopyanın düşte kurulan “*olmayan yer*” tanımlaması, çokanlamlılığa açık oluşu nedeniyle, asıl öncülük etmesi gereken anlamından bu nedenle uzaklaşmıştır. Michéle Riot-Sarcey, ütopyanın tarihin içinde kayıtlı ve çokanlamlılığa açık oluşunu ve bu nedenle anlamının dışında kullanılmasını şu saptamayla çözümlüyor:

[...] neolojizmin kurucu babası Thomas More’un *Ütopya*’sının formel, sıklıkla tarih-dışı bir çözümlemesinden kalkılarak tasarlanmış olan ütopyacıl türün geleneğin normlarına indirgenişi, bu farklı yansıtıcı yapıların yüze çıktığı tarihi şimdinin üstelemesini engellemek için çoğu kez bir mazeret olarak kullanılmıştır. Sapkınlıklarla benzeştirilen, yıkıcı düşüncelerle özdeşleştirilen, totalitarizmle bir tutulan ütopyalar, öteleri ya da mümkünsüz ortak mutluluğu tasvir edeceklerdi. Ve, somut gerçekleştirmeleri içinde, bunun tersine ulaşacaklardı: zorba bir yönetimin baskısı altında, insanın yabancılaştırılmasına. (Riot-Sarcey, 2003:5)

Farklı görüşler tarafından olumlu-olumsuz yönleriyle ele alınan ütopya düşüncesi, özellikle toplumsal dönüşümlerin hız kazandığı dönemlerde, tartışmaların odağı olmuştur. Bununla birlikte, ütopyanın, insanlığın ilerleyişi için itici güç niteliği taşıyan geleceğe dönük söylemi, yol açtığı tartışmaların ötesine geçerek, vazgeçilmez bir kavram olmasını sağlamıştır.

1.2. Düşünce Tarihinde Ütopya

Ütopya kavramı tarihsel olarak incelendiğinde, İngiliz hümanist Thomas More’dan önce yazılmış *klasik* anlamdaki ütopyalara rastlanır. M.Ö. 4.bin yıl İbrani kültüründeki “vaad

edilmiş topraklar” efsanesinde ve aynı zaman dilimine ait Sümer kültüründe yer alan “Babil Kulesi” yapıtlarında ütopyacıl yaklaşımlar göze çarpar.

İlk ütopya yapıtının, M.Ö. 4.yüzyılda Eflatun’a (Platon) ait “Devlet” (Republica) olduğu söylenebilir. Ütopya kavramının oluşumuna birçok ilkel anlamdaki yapıt öncülük etmiştir. Bu tür yapıtlar tarihsel evrim içinde birbirine dönüşen temalarla, yazıldıkları dönemden sonra geliştirilmiş ürünlerin oluşumunu etkilemişlerdir. Bu anlamda çıkış noktaları ortak gibi görünen (ki bu ortak yön, içinde bulunulan zamanın gerçekliğini değiştirme ve gerçeklik algılamasını yeni bir değerler dizgesine dayandırma istemidir) birçok yapıtın içeriğinde gözlenebilen ütopya düşüncesi, çoğu durumda sadece kurgu aşamasında kalmış, kimi zamansa yaşamın akışına eylem olarak girip gündelik yaşama ivme kazandırmış, yaşam pratiğini değiştirmiştir. Klasik ütopyaları, araştırmanın diğer bölümlerinde incelenen ütopyalardan ayıran en belirgin özellik, bunların sadece düşünsel düzlemde ve düş boyutunda kalmış olmalarıdır.

More’un “ütopya” düşüncesinin oluşumunda özellikle Platon’un Devlet yapıtından etkilendiği görülür. Platon, “Devlet” öğretisinde daha çok aristokratik bir sistem oluşturmaya çalışır ve bireyin yaşamını etkin bir varoluş unsuru olarak ele alır: “Önemli olan yaşamak değil iyi yaşamaktır”. Platon ‘iyi ve adaletli bir yaşamın ancak *gerçek felsefe* ile oluşabileceğini ve yönetimin filozofların egemenliğinde olması gerekliliğini savunmuştur. Thomas More siyasi yönetime dair düşüncelerini Platon’un söylemleriyle ifade eder: “Platon der ki, ‘filozoflar kral, krallar filozof olursa devletler mutlu olur.’ Filozoflar krala tavsiyede bulunmayı, akıl vermeyi görev saymadıkları müddetçe mutluluk her zaman bizden uzak olacaktır [...]” (More, 2005:53)

Jean-Marie Bertrand bu konuyla ilgili olarak şu saptamada bulunmaktadır:

Platon’un siyasi diyaloglarının Rönesans dönemi ütopyacılarını, en başta da Thomas More’u esinlendirdiği kabul edilir. O dönemde Helenizm henüz ütopya kavramını düşünmüş değildi. O zamana kadar siyaset üzerindeki her türlü düşünüm, en sık başvurulana yayım kipiyle hayata geçirilen, gerçekleştirilebilir bir programdı. Arkaik dönemlerde, sömürgelerin yeni dünyasında bir site kurmak, mensuplarının düşlemiş oldukları eşitliği bakir bir toprak üzerine yazmakla aynı şeydi. (Bertrand, 2003:190)

Her ne kadar More'un, Platon'un "Devlet" yapısındaki, mükemmel toplumsal düzene sahip bir devlet oluşturma tasarısından etkilendiği düşünülse de, yapının içeriği incelendiğinde, önemli farklılıkların olduğu görülür. Özellikle de toplumsal sınıflama konusundaki açılımlarıyla More'un Platon'dan farklı olarak, ütopya düşüncesini farklı bir çerçevede oluşturduğu söylenebilir. Platon'un yapısında toplum üç sınıftan oluşur: "Yönetenler, savaşanlar ve para kazananlar". More'un yapıtı incelendiğinde ise insanlar arasında koşulsuz bir eşitlik öngörüsü dikkati çeker. More'un yapısında yer alan mal mülk ortaklığı daha sonraki çağlarda birçok düşünürü etkilemiştir. Platon "Devlet"de savaşın önemine değinirken, More savaşı "hayvani" bir istek olarak görür. İki düşünürün demokrasi olgusuna yönelik düşünceleri arasında da belirgin farklılıklar göze çarpar:

Platon, More'un candan inandığı demokrasiye inanmaz. Platon'a göre, demokrasi, "Görünüşte düzenlerin en güzelidir. Türlü renklere boyanmış bir kaftan gibi... Bu devlet de göze hoş gelebilir... Birçok kimseler de en güzel devlet bu diyebilirler... Ama bu devlette bir düzen arayıp bulabilirsen, ne mutlu sana." Platon'a bakılacak olursa, demokrasinin, er geç düzenlerin en kötüsü olan zorbalığa dönüşmesi de engellenemez: "Demokrasi, alabildiğine hürriyet için sarhoş olur...Bu doymak bilmeyen, başka değerleri küçümseyen hürriyet isteği, demokrasinin değişmesine ve zorbalık yolunu tutmasına sebep olur." (Urgan, 1999:67-68)

Aşağıdaki ütopyalara kronolojik olarak bakıldığında More'un yapısının Platon'un Devlet yapısından sonra yazıldığı görülecektir. Devlet yapısı Rönesans dönemindeki değişimleri ve hümanistleri de derinden etkilemiştir.

Yazar:	Eserin Adı:	Tarih:
(İbrani Kültürü)	(Vaad Edilmiş Topraklar Efsanesi)	MÖ. 4bin
(Sümer Kültürü)	(Babil Kulesi)	MÖ. 4bin

Eflatun (Platon)	Devlet (Republica) Atlantis	MÖ. 400 ler
Aziz Augustinus	Tanrının Beldesi (De Civitate Dei)	MS. 500 ler
Leonardo Da Vinci	Çeşitli Ürünler	1502
Thomas More	Ütopya (De Optima Reipublicae Statu, Deque Nova İnsula Utopia)	1516
Tomasso Campanella	Güneş Kent (The City Of The Sun – Civitas Solis)	1613
Francis Bacon	Yeni Atlantis (New Atlantis)	1627
S. H. Cyrano de Bergerac	Diğer Dünya	1657
İtalo Calvino	Görünmez Kentler (Invisible Cities)	1972

(Uzlaşmacı Kurgular)

Herbert George Wells	Çağdaş Bir Ütopya (A Modern Utopia)	1905
Fritz Lang	Metropolis Filmi	1926

(Karabasan Kurgular)

Aldoux Huxley	Cesur Yeni Dünya (Brave New York)	1932
George Orwell	Bin Dokuz Yüz Seksen Dört	1949

EYLEMSEL ÜTOPYALAR

Robert Owen	New Lanark İplik Fabrikası Deneyimi	1799
	Yeni Uyum (New Harmony)	1825
Charles Fourier	Phalanstere	1834
Etienne Cabet	İcarie'ye Yolculuk (Voyage et İcarie)	1842
J. B. A. Godin	Familistere	1856

(Özgen, 2005:16)

Nail Bezel, ütopyaları “Yeryüzü Cennetleri Kurmak” adlı yapıtında şu şekilde sıralar:

Platon-Devlet, Thomas More-Ütopya, Tommaso Campanella-Güneş Ülkesi, Francis Bacon- Atlantis, Jonathan Swift- Gülliver'in Gezileri, Edward Bellamy- Geçmişe Bakış, William Morris-Düş Dünyasından Haberler, H.G. Wells-Çağdaş Bir Ütopya, B.F. Skinner-Walden İki.

Bunların dışında çeşitli ütopyacıl kurgular da mevcuttur. Örneğin; Etienne L. Boullée-Newton Kenotafı:Ütopik Yapılar(1784), Claude N. Ledoux: İdeal Kent- Chaux(1806), Soria y Mato: Doğrusal Kent (Lineer City 1880), Ebenezer Howard: Bahçe Kent (Garden City-Tomorrow, Its Peaceful Path To Real Reform 1898), Tony Garnier: Sinai Kent (İndustrial City 1904), Le Corbusier: Çağdaş Kent (Contemporary City 1922)-Yeşil Kent (Gren City-Voisin for Paris 1925), Frank Lloyd Wright: Bir Akr Genişliğinde Kent (Broadacre City 1932- 34), Antonio Saint'Elia: Yeni Kent (La Citta Nuova 1914), Mario Chiattoni: Modern Metropol 1914), Virgilio Marchi: Gelecekçi Kent 1924), Hilberseimer (Gökdelenler Kenti 1924), Archigram Grubu: 1960'lar, Ron Herron: Hareketli Kentler (Cities Moving 1964)-Yürüyen Kent (Walking City 1964), Ernest Callenbach: Ekotopya(Ecotopia- the Notebooks and Reports of William Weston 1970'ler), Ursula K. LeGuin: Hayaller Şehri (City of Illusions 1967)- Dünyaya Orman Denir (The Word for World is Forest 1972)- Mülksüzler (The Dispossessed 1974) (Özgen, 2005:17)

Rabelais	Gargantua'nın Theleme Manastırı	1532
Valantin Andrea	Hiristiyan Ülkesi	1610
Barclay	Argenis	1611
Heywood	Altın Çağ	1611
Winstanley Harrington	Devletin Yeniden Kuruluşu	1652
Gabriel Foigny	Jaques Sadeur'un Serüvenleri	1679
Vairasse	Severanbe Tarihi	1682
Fendon	Telemak'ın Başından Geçenler	1699
Morelly	Basiliade	1745
Gabrial Mably	Kenttaşların Hukuk ve Görevleri	1765

(Hançerlioğlu, 1975; Hasol, 2000; Demirkan, 2000; aktaran, Levin Özgen, 2005:16-17-18)

Bütün bu ürünlerin temel sorunsalı insandır. Ortak bir paylaşımın temellendirildiği bir yaşam ve kent ideali kurmak. Levin Özgen, Ütopya ve Tasarım adlı çalışmasında bu yapıtların içerdiği düşünceleri incelerken kavramın geniş çerçevesine işaret etmektedir: “Romansı görülebilecek bu tasarıların yanı sıra, yine salt düşünsel alanda ve genel olarak siyasetbilim çerçevesinde kalan çalışmalarıyla ve aralarında bu etkinlikleri yüzünden yaşamlarını yitirmiş olanların da bulunduğu aşağıdaki kişileri de bu listeye dahil etmek olanaklıdır.”

Jean Jaques Rousseau	1712 – 1778	Howells	Alturia
Gracchus Babeuf	1760 – 1837	Bellamy	Gelecek Boston
Saint Simon	1760 – 1842	Comte	Batı Cumhuriyeti
Simon de Sismondi	1773 – 1842	Hertzka	Özgür Ülke
Pierre Leroux	1796 – 1871	Louis Blanc	1813 -1882
Rodbertus	1805 – 1875	Mikhail Bakunin	1814 -1876
Blanqui	1805 – 1881	Ferdinand Lasalle	1814 – 1864
Joseph Proudhon	1809 – 1856		

(Özgen, 2005:18)

Eflatun’un yapıtı *Devlet* klasik ütopyaların felsefi anlamdaki ilk örneğidir. Eflatun ve More’un yapıtları yaşamı dönüştürebilme ereğiyle biçimlenirken, asıl temellendirilen, içinde bulunulan tarihsel dönemin toplumsal ve siyasal kurumlarına eleştiri bağlamında önerilen alternatif yaşam sistemidir. Levin Özgen’e göre:

Ütopyalarda kurgulanan yaşam, mevcut olana bir karşı duruş, daha iyi, doğru ve güzel olana ulaşma, yaklaşma arzusu ve alternatif özelemler olarak eleştiri üzerinde yükselir [...] Daha iyinin, doğrunun ve güzelin peşindedir. Böylece eleştiri bir yergi olmaktan öte bir içerik kazanır. Çıkış yolunu gösterir. Bu haliyle düş kırıklığının yarattığı hüsrana hafifletmiş, ya da onun içinden çıkmış olur. Eflatun, More ve Bacon bu yolu benimseyerek bir anlamda hem düş kırıklıklarını, hem de düşüncelerini ve yaklaşımlarını açıklama şansına sahip olan ilk bireylerdir. (Özgen, 2005:61-62)

Klasik Ütopyalar -yazılma koşulları diğer ütopyalardan içerik ve eylem olarak farklılıklar taşısa da- dönemlerine ait ekonomik, sosyal, politik ve kültürel yapıları ele almış ve daha farklı bir yaşam kurgusu için alternatif yaklaşımlar önermişlerdir. “Ütopya”, yapıt olarak farklılığını siyasi eleştiri içeriğiyle gösterir ve bu içerik onu klasik ütopyalardan ayırır. Michéle Madonna-Desbazeille bu farkı şu şekilde dile getirir: “Kurmaca ile siyasetin böylece birleştirilmesi şimdiye kadar yapılmadık bir şeydir [...] Gerçeklilik kaygısı, alayla karışık bir şekilde, okurun suç ortaklığına çağrıda bulunarak onunla yazar arasında gizli bir uzlaşma kurmaktadır. Ütopya, kurgusunun da ötesinde, bir edebi türün çerçevesinden taşmakta ve toplumsal tabulara meydan okumaktadır. (Michéle Madonna- Desbazeille, 2003:256-257)

İdeal site, eski Yunanlarda sürekli irdelenen, yeni bir düzen yaratma temasıdır; bu yanıyla ele alındığında denilebilir ki, ütopya yeni bir tür olarak eski yunanlardaki ideal siteye dönüş yapar ve yeryüzünde daha eşitlikçi, adaletle yönetilen huzurlu bir yaşamın olabileceğine işaret eder.

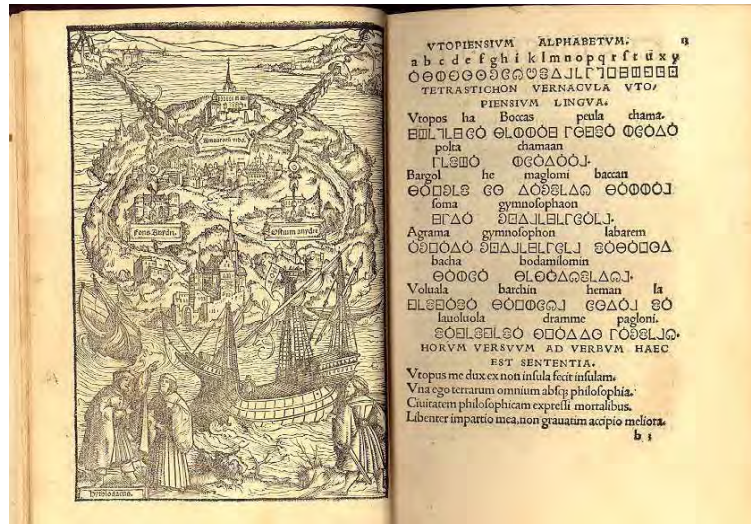
Tarihsel bağlamda, klasik ütopyalar olarak adlandırılan bu yapıtlar dışında, içerik olarak farklılıklar gösteren ütopyalar vardır. Genel olarak incelendiğinde; özgürlük, eşitlik ve barış temeline dayalı yeni bir toplumsal yönetim, yeni bir toplumsal düzen ve insanlık oluşturma düşüncesi ortak savlarıdır.

Ütopyalar ürün verme sürecinde çok katmanlıdır: Araştırmanın diğer bölümlerinde de değinilen karşı ütopyalar, eylemsel ütopyalar, ekolojik ütopyalar, dinsel kurgulara dayalı ütopyalar, mimari ütopyalar, edebi türdeki ütopyalar, siyaset, bilim-teknik alanında kurgulamalar bütünsel anlamda sadece düşünsel boyutta kalmış ve eyleme geçmemiş olsa da, içeriklerindeki birçok düşünce, bilim-teknoloji, kültür ortamındaki ilerlemenin sonucu gerçeklik kazanmalarının olanaklı hale gelmesiyle birlikte yaşama girmiştir. Böylece çoğu ütöpik olmaktan da çıkmıştır.

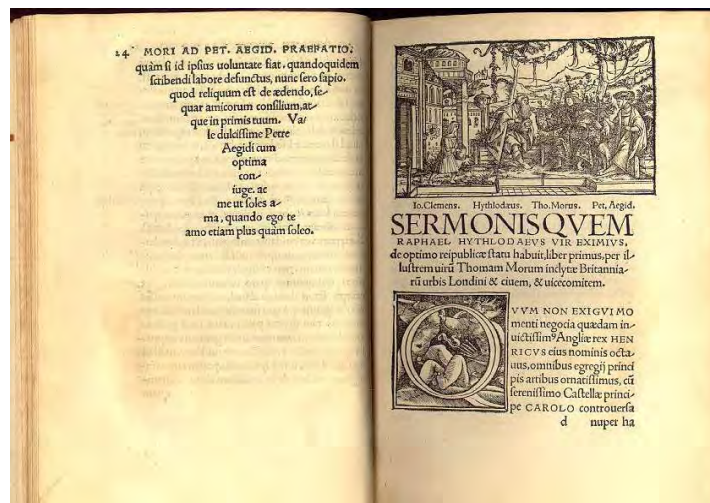
More’un, kavrama adını veren “Ütopya” yapıtı, 1516’da Erasmus’un denetiminde basılmıştır. Kitap, Erasmus’un isteği üzerine dönemin ünlü Alman Ressamı Hans Holbein’in oğlu Ambrosius Holbein tarafından ahşap oyma tekniğiyle resimlendirilmiştir. Aynı zamanda Hans Holbein’in küçük oğlu Hans Holbein Jr.

More'un Portrelerini de yapmıştır. (Bkz:Resim 3) (Yakın dostu Erasmus, More'un evinde konuk kaldığı süreçte O'nun isteği üzerine "Deliliğe Övgü"yü yazdı (1509).

Ütopya adası, Portekizli 'Raphael Hythlodeus' adında bir gezgin denizcinin ağzından anlatılır. Hythlodee; yunanca *palavra, hoca ve gevezelik eden* anlamında kullanılır. (More'un, Vespucci'nin gezi notlarından etkilendiği düşünülüyor.) Her ne kadar ütopya, "yok yer", "olmayan ülke" anlamına geliyorsa da Hythlodeus sanki görmüşçesine "Ütopya" adasını tasvir eder (Bkz:Resim 1 ve Resim 2) Bu tanımlama bir yanıyla 'öteki gerçeklik' düzlemine ilişkin bir göndermedir.



Resim 1: Thomas More Yapıtı Utopia – “Utopia Adası” (1516) (Kitabın sol alt köşesinde gezginci ve anlatıcı konumundaki Hytldoday, utopia adasını işaret etmektedir)



Resim 2: Thomas More'un Yapıtı Utopia, More, A.Vespucci ve Gezginci Hythlodeus: Utopia adası hakkında konuşurken(1516)

Ütopya neden ada konumundadır? Dünyadaki sistemleri küçük bir yeryüzü parçasında çözümlmek ve insanlara sanki bu adanın yeryüzü üzerinde herhangi bir yerde olduğunu hissettirmek ister gibidir More. Bir yanıla bu gerçeklik bir ada olarak tasarlanmıştır ve yerkürenin üzerindedir, bir yandan düştür ve imgelem olarak farklı bir yerleşimin farkındalığını hissettirir. Krishan Kumar “Ütopyacılık” adlı yapıtında bu farkındalığı şu şekilde açıklar: [...] gerçekten hayali ve bu yüzden bulmaya çalışmanın da beyhude olduğu, yine de olasının kıyısında insanı boş yere ümitlendiren, gerçeğin hemen ötesinde bir yer vardı. [...] Bilinen dünyanın kıyısındaydı ve bilinen dünya da her gün genişlemekteydi. (Kumar, 2005:9-10)

Hythlodeus Ütopya adasını anlatırken Thomas More onunla sohbet eder, Ütopyalıların adadaki yaşamlarını, adadaki siyasi sistemi 16 yüzyıldaki İngiltere’nin sistemiyle karşılaştırarak anlatır. Bu yanıla yapıt, hem düşsel ve edebi bir ürün hem de siyasi bir eleştiri niteliğindedir.



Resim 3: Thomas More’un, Hans Holbein Jr. tarafından 1527’de yapılan portresi

More tüm toplumsal düzensizliklerin ve sorunların, özel mülkiyet kurumunun sabitleşmiş sisteminin korunması sonucu oluştuğunu savunur ve çözümün ancak uygulanabilir toplumsal bir teori ile yaşama geçirilebileceğini dile getirir. Yazar Krishan Kumar, “Ütopyacılık” adlı yapıtında buradan yola çıkarak şu saptamalarda bulunmaktadır:

[...] More, çıkarsamayı değil, teoriyi uygulamada göstermeyi tercih eder. *Utopia*’nın (ve bir toplumsal teori biçimi veya ‘teorik uygulama’ olarak ütopyanın) özgülüğü budur. More, tamamen somut alternatif bir toplum düzeni betimleyerek, kötülüklerin ve bunların tedavisinin birbiriyle sistematik iç içeliğini iddia etmekle kalmaz, aynı zamanda bunu gösterir. (Kumar, 2005:141)

Thomas More, Ütopya’da, daha önceki dönemlerde yazılmış olan ütöpik yapıtlardan farklı olarak; düş ve olmayan yerdeki adayı canavarların barındığı, kasvetli bir coğrafya düzleminden çıkarır ve olabilecek bir tasarım sunar, yaşanan gerçekliği eleştirir ve dönemin İngiltere’sini daha yaşanabilir bir yere dönüştürme isteğiyle tasarısını biçimlendirir.

Bu anlamda Ütopya’nın diğer yapıtlardan ayrıldığı bu nokta Raphael Hytlodeus’un sözleriyle şu şekilde somutlaştırılır: “Canavarlar hakkında hiç soru sormadık, çünkü canavar hikayeleri artık sıradanlaşmıştı. Her yerde vahşi köpeklerden ve kurtlardan, insan yiyen devlerden bahsedildiğini duyabilirdiniz, ama doğru ve akılcı bir yöntemle yönetilen toplumları gören birine rastlamak pek öyle sık olmuyordu.” (More, 2005:25-26)¹

[...] Hytlodee(Hytloday) adlı bu kişi yazarın Annares’li arkadaşı Peter Giles’in tanıştırdığı Amerigo Vespucci’nin adamlarındandır. Ütopya adası zamanında 15 millik bir kaya parçasıyla ana karaya bağlıydı. Ancak Ütopya’nın kralı Utopus adayı fethedince bu bağlantıyı kaldırdı ve Abraxa adını da Ütopya olarak değiştirdi.(Demirkan, 2000, “Ütopya Masalı” Yapı, 228 aktaran Özgen, 2005:74)

¹ Vergil, *Aen.*3, 426 ff ve Homer, *Odys.*10. Burada alaya alınan gezi kitaplarına bir iki örnek: John Maundeville, Antonio de Herrera vb.

More'un yapıtındaki ada tasarımının, o dönemin İngiltere'si ile neredeyse aynı biçimde olduğu görülmektedir. Ütopyanın başkenti Amaurote yani 'hayal kent'tir; Anydra tanımlaması 'susuz' anlamındaki ırmağı anlatır; Ademus da kentin başkanıdır ve 'halksız' anlamındadır. Yapıtla çoğu kez içeriği yönünden çelişen bu sözcükler, yapıtın gerçek dışılığını anımsatır. Bu yanıyla, ada imgelem olarak vardır ve iyi bir toplum düzeni sunar, diğer yanıyla da -ütopya'nın *olmayan yer* anlamı ile dile getirildiği gibi- gerçektir.

Ütopya yapıtı iki bölümden oluşur. More ikinci bölümü birincisinden önce yazmıştır. Bunun nedenini Mina Urgan, şu şekilde açıklar:

More düşlediği kusursuz düzeni anlattıktan sonra, kendi ülkesindeki ve tüm Avrupa'daki durumun, *Utopia*'nın düzeniyle karşılaştırılınca ne denli berbat olduğunu iyice belirtmek istiyordu. İkinci bölümü bu amaçla sonradan yazıp kitabının başına koydu. Okuyucularının, "bir şu Utopia'lıların, bir de bizim halimize bakın" demelerini istiyordu. Oysa Platon da, More'dan sonra gelen ütopya yazarları da, yaşadıkları toplumun kötü yanlarını açık seçik eleştirmekten kaçınmışlardır her zaman. (Mina Urgan'ın İncelemesiyle, Thomas More/ Utopia, 1999:39)

Veysel Atayman, More'un kitabın birinci bölümünde toplumsal bir eleştiriye ağırlık verdiğini belirterek, ikinci bölümdeki içeriğin bileşkelerini şu şekilde açıklamaktadır:

Ütopyalıların anayasası, toplum düzeni, ahlak öğretisi, dış politika ve inanç sistemi. Bunların siyasi örgütlenmeye ilişkin olanlarının ağırlıkta olduğu söylenebilir, ancak etraflı dinsel-felsefi açıklamalarla bu bölümler de iki kez kesintiye uğrar. Sınıflandırdığımız farklı bileşkenler, ütöpik bir hayat üst başlığı altında az çok bir araya getirilebilirler. Ne var ki yorumlamayı derinleştirdikçe bu bölümler kopma eğilimi gösterirler. (More, 2004:14)

Thomas More'un yaşamını yönlendirmiş olan düşünce ve inançlarla, ütopya yapıtındaki düzene temel olan ilkeler arasında var olan ilginç çelişkileri Nail Bezel şu saptamalarla

ortaya koymaktadır: ‘Kralın boşanma isteği ile başlayan kararlarını onaylamadığı için More’un başı kesilmiştir, Ütopya’da ise uyuşmayan eşlerin ayrılabilmesi ilkesi getirilir [...] More kendi yaşamında Protestanları ve Katolik dinine aykırı düşünen ve davrananları kovuşturmuş, eziyet etmiştir; Ütopya’da ise görelî bir dinsel hoşgörü ve özgürlük getirilir.’ (Bezel, “Yeryüzü Cennetleri Kurmak”, 1984:50)

Bezel’in saptamaları, gerçek olan ile olması istenen arasındaki açıklığa işaret etmektedir. Bununla birlikte, Thomas More’un 1516 tarihinde yazdığı ütopya, eşitlik istemi ve yeni bir toplum düzeni ve yaşam oluşumu sağlama idealiyle, kendinden sonraki ütopyacıl düşüncelere kaynaklık etmiştir. Bu anlamda ütopik nitelikteki kurgulamalar içinde, temel bir metin oluşuyla merkezi ağırlık noktasını oluşturur. Gerçekliği değiştirme, yeniden anlamlandırma ve sistemin dönüştürülmesine yönelik eleştirel tutumuyla Thomas More, batı dünyasının ilk sosyalist düşünürü sayılmaktadır.

More’un yeryüzünde var olmayan bir adaya ilişkin hayali düşünceler kurgusu altında, İngiliz toplum düzenini eleştirel bir yaklaşımla irdeleyen tasarısı, Rönesans döneminin en derin düşünsel yanını oluşturan Hümanizm akımı ve ona eşlik eden kültürel, siyasal, toplumsal yapının etkisinde biçimlenmiştir.

Rönesans, Eski Yunan ve Roma uygarlıklarının kültürel özünü yeniden canlandırarak 14. yüzyılda İtalya’da başladı, 16. yüzyılda tüm Avrupa’ya yayıldı. “Yeniden doğuş” olarak tanımlanan Rönesans dönemindeki aydınlanma hareketi, Hümanizm akımının etkisinde gerçekleşen dönüşümler ve reformlarla, katolik kilisesinin katı düşünce sistematığına ve yeniliğe kapalı yaşam tarzına karşı bir açılım getirmiştir. Ortaçağda din baskısı altında bulunan insan bilincinin, doğaya dönük, düşünen ve üreten insan bilincine dönüşümünü sağlayan Rönesans’ın dayandığı temellerden olan Hümanizmin *insandan yana olan* söylemini Yazar Mine Urgan şu saptamalarla açıklıyor:

Katolik Kilisesi’nin öğretilerine bağnazca bağlı kalan ortaçağ adamı, doğayı ve insanı önemsemezken, eski Yunanlılar, doğayla ve özellikle insanla ilgili gerçeklerden hiçbir zaman kopmamışlardı. Tüm bilim dallarını skolastik dinbilimin sınırları içine hapsedmek isteyen ortaçağ adamının gözünde, evrenin merkezi Tanrı’yken; eski Yunanlılar’ın gözünde, evrenin merkezi insandı. Eski Yunan uygarlığı her şeyden fazla insana değer verdiği, insanın

üstünde durduğu için, Hümanistler, Yunan düşüncesi ve Yunan yazınına incelemekle insan kavramını incelemiş oluyorlardı. Böylece Hümanist, “insandan yana olan, insanı yücelten anlamına geldiği gibi, antik çağ klasiklerinin yeniden okunması ve değerlendirilmesi anlamına da gelir. (Urgan, 1999:11)

Urgana göre; [...] *Utopia*’yı yazabilmek için, hem klasik Yunan düşüncesini, özellikle Platon’u iyi bilmek, hem de insanın yeryüzündeki geleceği konusunda ortaçağın olumsuz inançlarından arınmış olmak gerekiyordu.

Ütopya düşüncesinin kaynağı olan, sorunlardan arındırılmış, sonsuz iyilik ve mutluluk ülkesi düşü insanlığın her zaman gündeminde olmuştur. Toplumlar ilerlemek istedikleri düşüncelere göre ütopyalarını oluşturmuşlardır. Dinsel anlatıların da önemli unsuru olan tanrı’nın siteleri ve cennet tasarımları ile insanlara farklı bir yerin varlığı hissettirilir.

More’un “Ütopya” yapıtı ise öldükten sonra kavuşulan cennet mekanı düşüncesine değil, bir gezginin keşfettiği ve muhtemel bir yerdeki adanın var olduğu fikrine dayalıdır. Ütopya adası genel anlamda dünyada; “yaşam şöyle de vardır, böyle de mümkündür” söylemine dayanak oluşturmuştur. Yapıtın temel motifi olan ‘ada’ imgesi insanın düşünce yoğunluğunun bir simgesidir. Hiç ayak basılmamış, düşleyene ait bu toprak parçası, insana yeniden üretmeyi olanaklı kılan yer niteliğini vurgular.

İnsanların özlemlerini karşılayan cennet söylencesi, bir “Altın Çağ” düşüncesiyle koştur olarak ortaya çıkar. Yaşamakta olan bir durumdan bir başka duruma geçme düşü olarak tasarlanan ve birçok kültürde yer alan Altın Çağ düşüncesi her şeyin bolca yenilip içildiği, insanların mutlulukla yaşadığı bir cennet söylencesi ile dile getirilmiştir:

Altın Çağ’ın diğer anlatımları, Avustralya yerlilerinin (Aborjinler) hayal Zamanı ve Çinlilerin Taocu Mükemmel Erdem Çağıdır. Batı’da aynı zamanda pagan altın Çağ ve Yahudi-Hiristiyan Cenneti’nin kaynaşması vardır. En şiddetli biçimde Dürer’in, Bosch’un ve Cranach ailesinin çizimleri ve resimlerinde, İncil’de Adem ve Havva’nın Cennet Bahçesinde geçen öyküsü belirgin şekilde klasik Altın Çağ betimlemesi üstüne yerleştirilmiştir. Cennet’in öteki ünlü betimlemeleri Dante’nin *İlahi*

*Komedy*a (1321) ve Milton'un *Kayıp Cennet* (1667) yapıtlarında karşımıza çıkar [...] Kristof Kolomb, Yeni Dünya ile ve insanlarıyla ilk karşılaştığında Cennet Bahçesi'ni bulduğunu sanarak bu geleneği izledi. (Kumar, 2005:15)

Alman Ressam Albrecht Dürer'in 1504 yılında yaptığı (Bkz:Resim 4) oyma resim (gravür), belirtilen Cennet Bahçesindeki başlangıç anını gösteren çalışmalardan bir tanesidir: "Farenin kaçmadan kedinin yanında durduğu, geyiğin, ineğin, tavşanın ve papağanın insanın yanında bulunmaktan korkmadığı bu yeryüzü Cennet Bahçesi'nde [...] bilgi ağacının yetiştiği ağaçlığın derinliklerine bakıp, yılanın Havva'ya tehlikeli meyveyi vermesini ve Adem'in de meyveyi almak için elini uzatmasını [...] izleriz." (Gombrich, 2004:349) Her ne kadar yaradılış efsanesi, dinsel anlamda bir başlangıç niteliği taşıyorsa da, bu yanıyla da insanlara çağlar boyu her şeyi baştan yaratma, yenileme isteğini anımsatır. Adem ve Havva ile tanımlanan bu dinsel insanlık başlangıcı, tarihsel kurgulanış öyküsünün de başlangıcı olarak algılanmıştır.

Krishan Kumar; başka kültürlerin de seller, afetler ve insanlık sefaletinin yaşandığı ve peşi sıra Altın Çağ'ın, başlangıçtaki Yaradılış'ın geri gelmesiyle sonlanan dönemler öngördüğünü belirtir. İnsanların, onaltıncı yüzyıla kadar süren, kaybedilen Cennet Bahçesi'nin fiziksel olarak bu dünyada bir yerlerde bulunduğuna ilişkin derin inancı diğer kültürlerle ait birçok efsanede de görülmektedir. Örneğin, Antik çağda Yunanlılar ve Romalıların "Kutsanmışların Adaları" ya da Tibetlilerin Himalayaların ıssız bir vadisinde koruduğu "Shambhala" Efsanesi gibi. (Kumar, 2005:16)



Resim 4: Albrecht Dürer, Adem ile Havva, 1504,
Oyma Resim (gravür), 24.8 x 19.2 cm

Umut (ütopyaların yoğunlaştığı anlam) ve umutsuzluk (ters ütopyaların karamsar dışavurumu), ütopya ve distopyaların çelişkili iç içeliğini gösterir. Her şeyin sorunsuz ve düzen içinde olduğu cennet tasarımı ile bunun tam karşıtı olan, karamsar içerikli cehennem görünümündeki ters ütopya betimlemesi birçok yapıtta dile getirilmiştir. Felemenk ressam Hieronymus Bosch'un, 1510 dolaylarında yaptığı triptik (üçlü) tabloda bu görünümüler vurgulanmıştır. Bu triptik tabloda (Bkz:Resim 5)

[...] Solda, dünyayı kötülüğün kapladığını görüyoruz. Havva'nın Yaratılmasını, Adem'in kandırılışı izliyor ve her ikisi de cennetten kovuluyorlar. Yukarda, iğrenç böcek sürüleri gibi cennetten kovulan isyankar meleklerin gökten düşmesini izliyoruz. Öteki kanatta, bize cehennemden bir görüntü veriliyor. Her yanda dehşet dehşet üstüne. Ateşler, işkenceler, yarı hayvan yarı insan ya da yarı makine biçiminde her türden korkunç şeytanlar

zavallı günahkar ruhlara eziyet edip, onları sonsuza değin cezalandırıyorlar. Bir sanatçı, belki de ilk ve son kez, Ortaçağ insanının yakasını hiçbir zaman bırakmayan korkuya somut ve elle tutulur bir biçim vermesini başarmıştı. Böyle bir yapıt, belki de ancak, eski fikirlerin hala canlılığını koruduğu ve yeni sanatın, sanatçıya gördüğü şeyleri betimleme yöntemlerini vermiş olduğu bu dönemde olabilirdi. Belki de Hieronymus Bosch cehennem resimlerinin birine [...] bir şeyler yazabilirdi: “Ben de ordaydım”. (Gombrich, 2004:359)



Resim 5: Hieronymus Bosch, Cennet ve Cehennem, 1510 dolayları, üç kanatlı bir tabloda sağ ve sol kanatlar; ahşap üstüne yağlıboya, her kanat 135 x 45 cm

Ütopya yapıtı edebi olmakla birlikte asıl derin işlevi, ortaçağın kasvetli karanlık düşüncesinden, Reform, Hümanizm ve Rönesans denkleminin bilime ve doğaya yaklaşan tavırlarında simgeleşen farklı bir düşünsel boyuta geçişi işaret ediyor olmasıdır. Yapıt, çağının değişimlerinin bir dışavurumudur; bir yanıyla da yerkürenin üzerinde anakaradan bağımsız bir “ada” oluşuyla farklı bir dünya, yaşam, siyaset ve düzen tasarımıdır

Rönesans, Hümanizm gibi düşünsel dönüşümlerin etkin olduğu bu dönemde, reform niteliği taşıyan birçok düşünce akımı, dinsel baskı sistemlerine dayalı yaşam düzenini derinden etkiledi. Skolastik düşünme biçiminin yerine bilginin, bilimin işlev kazandığı bir çağın derinliği kendini hissettirmeye başladı. Dinbilim üzerine kurulu yaşamın sürdüğü Ortaçağdan çıkıp Rönesans’ın gelişmesiyle aydınlanan insanlık düşüncesi, tarih bilincinden uzak, karanlık bir bilinçle kazanılan ve sürekli yitirilen cennet tasarımlarının

farklı formlara bürünmüş hallerinin yerine olumlu ve olanaklı kurgulamaları gündeme getirdi. Böylece etkinlik kazanan, edebiyatta, tarihte, dinde, mimaride, bilim ve teknikteki ütopyaların çokanlamlı tanımlamaları, tarihteki birçok alana dağılmıştır.

Ütopyanın yer-olamayan, hiçbir-yer tanımlamasının içerdiği başıboş görünüm sanılanın aksine sadece düş alanıyla sınırlı değildir; düşlenen ve bu yanıyla da gerçeklikteki eksikliklerle biçimlenerek henüz var olmamış yaşantılar ve anlamların varlığını hissettiren yapı bu anlamda gerçeklikle sıkı sıkıya bağlıdır. Gerçeklikle biçimlenir ve onu eleştirerek, yeniden tanımlamaya dönük tarihsel süreci başlatır. Tarihin içinde kayıtlı olan tüm olayların içinde tamamlanmamış izlenimini verse de, yeni açılımların ve süreçlerin başlangıcını oluşturur. Michéle Riot- Sarcey’e göre:

[...] ütopyanın yer-olmayanı, çoğu kez egemen düzenin dışında ve genellikle çoğunluğunca çeşitli yerlere dağılmıştı. Gerçekten de, kendilerini imleyen sözcüğün anlamının tersine, edebiyattaki, tarihteki, dindeki, mimarideki, bilim ve teknikteki ütopyaların hepsi de tarihin içinde kayıtlıdır [...] ütopyaların tarihselliğinin araştırılması, unutulmuş bir geçmişin, çoğu kez yitirilmiş olan kavranışına geri dönmeyi gerektirir.(Riot-Sarcey, 2003:1)

Tarih olgusu, geçmiş, bugün ve gelecekle bağlantılı bir yaşam döngüsünü anlatır. Bir çağı diğerlerinden ayıran koşullar, tarihteki neden-sonuç ilişkilerinin diyalektik döngüsü içinde çoğunlukla etkili bir çıkış noktası olarak beliren ütöpik açılımlarla biçimlenir. Kuşkusuz her ütopya tarihin akışını, başlangıçta öngördüğü ölçüde değişime uğratmamıştır; birçok ütopya sadece düşünce boyutunda kalarak eriyip yok olmuş ya da gerçeklik kazanamadığı için “ütöpik” olmaktan ibaret kalmıştır.

Tarih boyunca ütopya, geçmiş, gelecek ve şimdi ile ilintili bir iz sürmüştür. Her ne kadar ütopya, yazıldığı, çizildiği, projelendirildiği halde gerçekleşmemişse de bu onun ayakları yere basmayan düşünceler topluluğundan ibaret olduğu anlamına gelmez; insandaki tamamlanmamışlık hissinden kaynağını alan ütopya, sistemi altüst edecek açılımlarla tarihi yeniden sorgulamanın öncüsüdür.

Yaşanmakta olan gerçekliği dönüşüme uğratabilme istemini, ütopya ‘farkında olma bilinci’ ile hissettirir. Levin Özgen bu sorgulamayı şu şekilde açıklar:

Ütopya, tümünden yeni bir düzenin oluşabilmesine özlemdir. Şimdiki zamanı yeniden inşa etme isteğiyle yoğruludur, İyi bir düştən, iyi bir biçimde formüle edilmiş eylem planına köprü oluşturur. Ütopya, ideal, düşsel bir yeri, ya da ruh durumunu tanımlayan bir terimdir aynı zamanda. Genellikle siyasal, ekonomik ve toplumsal koşulları açısından kusursuz olan bir toplumu anlatır. Bunun ötesinde uygulanması, gerçekleşmesi olanaksız görünen reform tasarıları, etkinlikler, eylemler de bu adla anılabilir (Özgen, 2005:13)

Dünya haritasında yeri belirtilmeyen bir ada olmasından dolayı *ütopya* farklı toplum tasarımlarının gerçekleşmesi istemini dile getiren bir kavram olarak terimleşmiştir.

More’un yapıtında, ülküsel bir toplumun projelendirilmesi söz konusudur. Böyle bir düzenin nasıl olacağına ilişkin öneriler, toplumsal olaylarla toplumun yapılanması arasındaki bağa işaret eden çözümlemelerle sunulur. Örneğin More, 16.yüzyılda, İngiltere’de hırsızlığın ölümle cezalandırıldığına değinirken, insanı suça iten, nedenlerin kendisi değildir, insanı buna iten düzenin kendisidir diyerek, asıl dönüştürülmesi gerekenin düzenin kendisi olduğunu belirtir.

Andrea Mesecke’ya göre “Ütopya’da, ideal insan tiplemesinin yaşam süreci incelenir. İnsan, demokratik düşüncenin merkezindedir. Tarihsel süreç içinde ütopyaları incelediğimizde bunların gerçek hayatta tam olarak yaşanmadığını hatta uygulama düzeyinde yok olduklarını görebiliriz. Ütopya doğrudan kültürle ilintilidir”

Yazar’a göre:

Dünyadaki olağan bozulmalar ve acıların karşısındaki tutumumuz, dilsiz, baygın ve bir vazgeçme hali içindeki tavrımız; geçmiş ve gelecek yönünden bir ilerleme kaydetmemiş olduğumuz izlenimi günümüzde kendini hissettiriyor Ütopya bir güç, bir başlangıç, bir umut, bir buluş, bir düş, yeryüzündeki mutluluktur. Gerçekliği canlandırmak, harekete geçirmek ve uyarmak için vardır.(<http://www.acmym.de/publikationen/texte/utopie.html>)

Ütopya, akılcı sistemciliği ve olanaksızın gerçekleşebilir gibi sunulmasının yol açtığı içinden çıkılmaz zorlukları nedeniyle eleştirilir. Birçok düşünür, ütopyanın sadece düşsel bir mekanın kurgulanıp düşünmesi üzerine kurulu olduğunu, mevcut gerçekliği yok saydığını ve bu yanıyla da hayaller toplamı olduğunu savunur. Ütopyanın “uygulanamaz” oluşu düşüncesine dayanan bu savlara karşın Krishan Kumar, ütopya kavramının içerdği belirsizlik söylemini şu şekilde çözümler:

Ütopyanın değeri güncel uygulanabilirliğinde değil, olası bir gelecekle olan ilişkisindedir. ‘Uygulanabilir’ faydası, arzusuyla bizi mıknatıs gibi çeken bir toplumsal durumu betimlemek üzere şimdiki gerçekliğin üzerinden atlamaktır. Burada ütopyayı güçlü kılan, hayali ve ‘uygulanamaz’ niteliğinin ta kendisidir.[...] ütopyanın ‘hiçbir yerdeliği’ de onu aramaya bizi kışkırtmaktadır. Bir sınır bizi hapsedebilir, engelleyebilir ya da onu aşmaya davet edebilir. Mümkün olanın herkesçe kabul edilen sınırı daima olumsal, daima zamanın ve mekanın somut koşullarına bağlıdır. Ütopya bu sınırları çiğner.... Ütopya, imkansız bir mükemmellik halini anlatmaktadır; ama bir anlamda insanlık için erişilmeyecek bir hal de değildir. Şimdi değilse bile buradadır.(Kumar, 2005:12-13)

Ütopya, More’dan sonra, XIX. yüzyıla kadar verimli bir edebi tür olmuştur. Ernst Bloch’un söylediği gibi, “ütopyanın zihniyeti”, tastamam daha iyi bir dünya seçeneğini düşünme gereksinimi olarak insanlık bilincine içselleşmiştir. Toplumsal imgelem insanın yaratıcı olabilirliklerini harekete geçirir. Tarihin devindiricisi, şimdi, geçmiş, ve özellikle de geleceğin olası dünyaları arasındaki bağlantı olan ütopyaya yönelik ilginin dönemsel yükselişleri, onun kaçınılmaz zorunluluğuna tanıklık etmektedir. Bu konuda Yazar Krishan Kumar, Oscar Wilde’ın ilerleme ilkesini hatırlatır: “ütopyayı içermeyen bir dünya haritasına göz atmaya bile değmez, çünkü insanlığın dönüp dolaşıp demirlediği toprakları dışarıda bırakmış olur. İnsanlık oraya vardığında dışarı bakar ve daha iyi bir ülke görüp yeniden yelken açar. İlerleme, Ütopyaların gerçekleşmesidir.”² (Kumar, 2005:151)

² Oscar Wilde, ‘The Soul of Man Under Socialism’ (1891), *De Profundis and Other Writings*, der. Hesketh Pearson, Penguin Books, Harmondsworth, 1973, s.34.

Arzu ve tasarım, uyum ve umut: Muhtemelen başka toplumsal ve siyasi felsefelerin oluşumunda da mevcuttur. Bu unsurların taşıyıcıları hiç kuşkusuz ütopyanın inşasında önemlidir....Kendine özgü mucitliği vardır. Bir kere kurulduktan sonra, insanlığın durumu üzerine akıl yürütmeye çok farklı olanaklar içeren bir harita sunar. (Kumar, 2005:35)

1.2.Ters Ütopyalar

Nail Bezel “Yeryüzü Cennetlerinin Sonu”adlı yapıtında “ters ütopya”yı “ütopyacılık bir eğilim ve amaçlarla yola çıkıldığında ortaya çıkabilecek olumsuz ve baskıcı bir toplum düzeni” olarak tanımlar.(Bezel,1984:7) Ütopyanın, “hiçbir yerde olan ülke” tanımlamasının içerdiği, dünyayı yeniden ve olduğundan daha farklı kurgulayarak eşitlikçi, doğru, mutlu ve yaşanabilir hale getirme umudunun aksine; ters ütopya, umutsuzluğun ve karamsarlığın dışavurumudur. Claude Mouchard dystopya’nın –“dys” öneki, yadsıma olarak değil de, Yunanca’dan gelme “eu” [=“iyi”] adlı gibi kabul edilen “u” ya karşıt olduğunu belirtir.

Ütopyaların yazılma koşulları ve gereksinimleri incelendiğinde Nail Bezel şu saptamaları yapmaktadır: “Denilebilir ki, özellikle Rönesans ve ondokuzuncu yüzyılın sonları gibi evrelerde belirgin olan ütopyacılık özlemlerin yerini yirminci yüzyılda karamsar beklentiler almış, bu beklentileri dile getiren yazarlar olmuştur”.(Bezel, 1984:10)

Ütopya yazarının anlatımı, düşlediği toplumun bir tür övgüsüdür de. Böyle bir yaklaşım ise insan koşulunun kendine özgü karmaşıklığı içinde yansıtılmasına el vermez Ancak özellikle yirminci yüzyılda yazılan, belli akımların sonunda ortaya çıkabilecek toplumların olumsuz yanlarını sergileyen, ütopya kapsamında incelenen ve “ters ütopya” anlamına gelen “distopya” adı verilen yapıtlar insan koşulunun karmaşıklığını karamsar bir yaklaşımla [...] vurgular, sorunsuz bir toplum yaratma eğilimine eleştirel bir bakış açısı getirirler. (Bezel, “Yeryüzü Cennetleri Kurmak”, 1984:8-9)

Olumsuzlukların meydana getirdiği daha iyiye ulaşma isteği, ters ütopya kurgusunu içeren yapıtlarda, karamsar ve umutsuz bir son öngörüsü ile noktalanır. Ters ütopya yapıtları arasında: Owen Gregory-Meccania/Üstün Devlet; Eugenia Zamyatin-Biz; E.M.

Forster- Makinenin Sonu; Aldous Huxley-Yeni Dünya; George Orwell-1984; Kurt Vonnegut- Kendi-Çalar Piyano; Ray Bradbury-Fahrenheit 451; Anthony Burges-Mekanik Portakal, yer alır.

Aldous Huxley (1894-1963), George Orwell (1903-1950), Yevgeni İvanoviç Zamyatin (1884-1937)'in yapıtları XX. yüzyılın 'karşı-ütopyaları' olarak incelendiğinde, birçok yönlerinin ortak olduğu görülmektedir. Claude Mochard'a göre: "Bu üç kitabın ortak yönü, imgesel bir toplum inşa etmeleri ve bu toplumda, kurgu aracılığıyla, bireyin toplum içindeki tastamam eriyişini o güne kadar bilinmedik güçlere ve imkanlara sahip bir devletin gerçekleştirilmesiyle aynı zamanda denemeye çalışmalarıdır." (Mouchard, 2003:132)

Kimi ütopyalarda mevcut olanın karşısında yaşanan çaresizlik umudun yitirilmesine ve karabasanın egemen hale gelmesine yol açar. Hiçbir çıkış yolu bulunamaz. Wells, Lang, Huxley ve Orwell kendi dönemlerinin insanlığın geleceğini yok etme riskini barındıran gelişmelerine ve olanaklarına ilişkin umutsuzluklarını bu bağlamda karabasan ütopyalara taşıdılar. Orwell, ütopyası Bin Dokuz Yüz Seksen Dört ile karabasan haline dönüşmüş olan geleceği protesto etmek için kapkara bir dünya yarattı. Huxley'in çalışması olan Cesur Yeni Dünyada da benzer bir yaklaşım vardır. Ütopik dünyası aslında mevcut olanın, diğer bir deyişle gerçeğin aynısıdır. (Özgen, 2005:116)

Yevgeni İ. Zamyatin'in "Biz" adlı yapıtında diğer ters-ütopyaların söylemlerine benzer ifadeler kullanılmıştır. Ters-ütopyalar, ütopyaların savunduğu "sorunlardan arınmış bir toplumu" oluşturma isteğine kuşkulu ve eleştirel bir bakışla bakar ve düşüncede kurulan ütöpik oluşumlara karamsar yaklaşımlar getirir. "Biz" adlı yapıt bu tür karamsar yönelimleri anlatır. Nail Bezel'e göre;

"[...] "biz" söz konusu düzende birey, yani "ben" kalmadığını belirtir. Bu düzen bir savaş sonrasında kurulmuştur. İki Yüz Yıl Savaşı adı verilen bu savaş toprak ile kent arasında olmuştur. Burada toprak, doğal ve bireysel insan özelliklerini ve eğilimlerini, doğayı, doğaya bağlı ve doğa ile etkileşim içinde bir insan yaşamını simgelemektedir. Kent ise insanın

doğadan ve kendi özgün benliğinden koparıldığı, kesin bir teknoloji ve bürokrasi denetimine alındığı bir ortamdır. bu savaş sırasında kent, petrolden besin maddesi yapmayı öğrenmiş, büyük bir yeşil duvarla kendini topraklılardan ayırmıştır. (Bezel, “Yeryüzü Cennetlerinin Sonu”, 1984:31)

Dystopyaların (ters-ütopyaların) öngördüğü bu yaklaşımların merkezi, teknoloji ve bürokrasi ile çevrili bir düzenin dayattığı kuşatıcı örgütler ve toplum görüntüleridir. Kısaca, mevcut gerçeklik karamsar kaygılar içinde sorgulanır ve gelecek tasarımının sunumu bu realite içerisinde verilir. Bu bağlamda insan, ‘tarihin sonu’ şeklindeki dayatmayla karşı karşıya kalır, hiçbir alternatif yoktur ve sistem insanın çaresizliği ile kendini tekrarlayarak yok olmuştur.

“Biz” adlı yapıt Rus Devriminin olduğu zamanlarda yazılmıştır; yazar Zamyatin de devrim sonrasında yeni kurulan düzen için çalışmış, fakat yeni sistemin güven vermeyen yanlarını görmesi üzerine bu yapıtı kaleme almıştır. Yapıtta yeni düzenin hangi sorunlarla sonuçlanacağını göstergeleri verilmeye çalışılır.

Zamyatin’in “Biz” yapıtının içindeki temaları, yaşamsal deneyimine dayanarak sanat ürününe dönüştürmesini, Armand Mattelart Gezegensel Ütopya Tarihi adlı çalışmasında şu şekilde açıklar: “Biz’de sonuçları yer alan bu temaları, 1916-1917 arasında bulunduğu İngiltere’de, gemi mühendisi olarak çar donanması için inşa edilen bir buzkıranın yapımına nezaret ettiği sırada, kendi yaşam deneyimine dayanarak hazırlamaya başladı.” (Mattelart, 2000:299)

Yerküreye yüksekten bir uçakla bakan insanın, içinde bulunduğu gerçekliği algılamasıyla beraber düzene yönelttiği sorgulamanın göstergeleri, yazar Zamyatin’in tanıklığıyla, Herbert George Wells ile ilişkilendirilerek ‘uçak’ olgusuyla açıklanır. Yapıtlarıyla kapitalist toplumun eleştirisini yapan ve aynı zamanda bilimkurgu yazarlarının da öncülerinden olan İngiliz sosyalist ve tarihçi Herbert George Wells’e göre uçak aynı zamanda tüm moderniteyi içeren bir makinedir.

[...] XX. yüzyılın ilk karşı-ütopyasının (Mıy/ Biz)** yazarı Rus Yevgeni Zamyatin’in tanıklığını dinleyelim: “Uçak sözcüğünün içinde bütün bir Wells vardır,” diye yazıyordu 1922’de. Uçağın baş döndürücü yüksekliğiyle

birlikte önümüzde engin uzaklıklar açılır, tek bir bakışla ulusları, tüm ülkeleri, adına Dünya denilen bu kurumuş küçük çamur parçasının tümünü görürüz. Uçak hızla gider; krallıklar, krallar, yasalar ve inançlar gözden kaçar. Daha yüksekte ve uzaklarda şaşkınlık verici bir geleceğin kubbeleri ışıldar. Bu yeni ufuk, havacının bu yeni gözleri, son seneleri yaşamış olan aramızdan birçoğunda vardır. Ondaki bu gelecek öngörülerinin, bu uzam ve zaman ufuklarının nedeni budur...(Mattelart, 2005:196)

Ütopyaların ters ütopyalara dönüşeceği düşüncesi ve kaygısı, birçok düşünür ve yazar tarafından dile getirilmiştir. Nail Bezel bu doğrultuda şunları söyler:

Ütopyacı eğilime dayalı bir çıkışın ters ütopyaya dönüşebilmesinin temel nedeni, ütopyaların kendi içinde seçeneksiz oluşlarıdır. Ütopya ile ters ütopyanın önemli ortak yanı bu seçeneksizliktir. Ütopya haksızlık içeren olumsuz toplum koşullarına bir seçenek olarak sunulur. Bu seçenek, eşitlik ve ortak mutluluk adına kesin ve katı bir örgütlenmeye ve planlamaya dayalıdır. Eşitlik ve toplum mutluluğu adına bireysel eğilimlerin ve değerlerin geriye itilmesi, bunlara hiç yer tanınmaması, ütopya anlayışını ters ütopyaya dönüştüren kritik adımdır.(Bezel, “Yeryüzü cennetlerinin Sonu”,1984:7)

Ütopyalardaki toplumsal mutluluk adına tasarlanan alternatif yaşamın bireysel değerlerden vazgeçme olarak algılanan eşitlik yanlısı görünümünün, oluşturulan bu ‘mükemmel’ düzenin devam etmesi uğruna, baskıcı bir yaşam ortamına dönüşmesi ters ütopyaların ana temasıdır. Yaşamın birçok alanına bu baskı egemen olur. Tarihte kurgulanan tüm ütopyaların, hedeflenen sonuca ulaşp ulaşmayacakları sorunsalı ters ütopyaların yazılma nedenini de belirler; varolan yaşamsal sorunlara çözüm arama, gerçekliği daha kusursuz bir forma ulaştırma isteği ile tanımlanan ütopyalar bir yanıyla bireyin oluşturulan kusursuz sistemdeki değerlerini yok sayar ve özgürlüğünü standartlaştırır. Nail Bezel, ütopyanın baskıcı yanını sorgular ve şu saptamalarda bulunur:

[...] bir özlem dünyası olan ütopyanın korkunç bir baskı düzenine, bir yeryüzü cehennemine dönüşmesinde çok etkili olan iki öge daha vardır.

Bunlar bürokrasi ve teknolojidir. Bürokrasi insanları sürekli bir denetim ve baskı altında tutmak için kullanılır, teknoloji bu denetim ve baskıya gerekli yöntem ve aygıtları sağlar. İnsanların boş zamanlarını nasıl geçirdiği, kimlerle ilişki kurduğu, nasıl çalışıp nasıl yaşaması gerektiği sürekli belgelenir [...] Üretim ve denetim aygıtlarının sağlanması, insanın mekanik açıdan anlaşılması ve çözümlenmesi için gerekli yöntemlerin geliştirilmesi teknolojinin işlevidir.(Bezel, “Yeryüzü Cennetlerinin Sonu”, 1984:9)

Ters ütopyaların yazılma kaygıları, birey ve toplum ilişkileri bağlamında incelendiğinde özellikle bireyin özgürlük isteminin mekanikleştiği ve tek tipleşen bir birey kimliğine dönüşmesinin olası olduğu uyarısı verilir. Ütopyalarda etkin bir toplumsal düzen adına geliştirilen ilkeler, eşit yaşam düzenine sahip bir toplumu oluşturma isteği, beden kurgulanma sürecinde bir özgürleştirme aşaması içerirken; ters ütopyalarda bu süreç eleştirilir ve mutlu topluma ulaşmada yararlanılan makinelerin yarattığı, bir yanı sıra insan doğasından ayrı bir biçimde, mekanik koşullarla düzenlenmiş, yabancılaşmış yaşama işaret edilir. Biçimlenen bu dünya, görünümü ve işleyişiyle totaliterdir. Laurence ve Thomas Bouchet buna ilişkin sorgulamalarını şu şekilde açıklar:

Yevgeni Zamyatin, *Biz Ötekiler*'de, onu dehşete salan bir sağlamlaştırma hareketi üzerinde durur. Öykünün anlatıcısının “saçma bir atavizliğinin sonucu olan” kılıklı elleri onu kuşkunun nesnesi yapmaktadır ve bedenlerin camdan ve çelikten, en mükemmel suratların porselenden olduğu ideal bir toplumda, korkunç bir denklik kendini dayatmaktadır: “insanlara benzeyen kusursuz makineler, ve makinelere benzeyen kusursuz insanlar.” [...] Zamyatin, Huxley ve Orwell'in betimlediği dünyalar totaliter dünyalardır. (Bouchet, 2003:30)

Tarihsel öyküdeki denenmiş kimi ütopyaların insani tanımından soyutlanıp başarısızlıkla sonuçlanması (örneğin; dünya savaşı, ırkçılık) beraberinde inançsızlık ve çaresizlik de getirmiştir; yeryüzünde bu mutsuz dönemlerin sorgulanması ütopyalara olan inancı da yıpratmıştır: “[...] Yirminci yüzyılın sonunda umut kaynağımız nelerdir? Ütopya bir biçimde varlığını korumayı başarabilse bile işlevleri ne olabilir? Başlangıçta, More ile, ütopya modern dünyaya bir gündem vermişti. Beş yüzyıl sonra bugün ütopya ne işe yarayabilir?” (Kumar, 2005:135-136)

Mutluluk savıyla tasarlanan ütöpik yapıtların işlediğı ‘iyimserlik’, tüm toplumsal sistemlerin uyum içinde olma ilişkisiyle açıklanabilir. Ters ütopya anlayışı ile yazılan yapıtlarda, bu iyimserliğin yerine, teknolojinin mekanikleşen insan beyinleri oluşturacağı, insan bedeninin doğaya yabancılaşma içinde olacağı düşüncesi ağır basar.

Yazar E.M.Forster’ın ‘Makinanın Sonu’ adlı yapıtı incelendiğinde, insanın tüm gereksinimlerini karşılayan bir makinanın varlığı ile karşılaşılır; toplumsal ilişki bağlamında insanın diğer insanlarla ilişkileri kopma eğilimi içindedir, yaşam yeraltında sürmektedir ve birey için düşünülen tüm gereksinimler, makinaya *bağımlı* olarak sürdürölmektedir.

Liberal oluşum özellikle, 1930 ve 1940’lı yıllardan itibaren, ütopyayı totalitarizmle (tümçölük) özdeşleştirmiştir: “[...] liberaller totalitarizmde yeni bir dünyaya ilişkin her türlü ütopyacı arayışın ve alternatif bir toplumsal düzende “önleyici” olabilecek her türlü devrimci projenin gerçekleştirmek için fırsat kolladığı bir tehlike görmek eğilimindedirler.” (Ütopyalar Sözlüğü, Enzo Traverso, 2003:252) Liberal düşüncenin temsilcilerinden Karl Popper, imgelem dünyasına ait bir yer, alternatif bir yaşam gerçekliği oluşturma istemine kuşku ile yaklaşır ve ütopyacılığın yanlış yerleştirilmiş akılcılık olduğı savını ileri sürer. Popper, ‘Utopia and Violence’ adlı yapıtında Ütopya tasarımları için yapılan tartışmaların ve hayali bir yerin düşünö kurgulamayı, yeni bir insan modeli için idealler kurmayı bırakıp bunun yerine, gerçekleşmesi olanaklı görönen somut reformlarla daha mutlak bir ilerleme sağlanacağını söyler. Popper, mükemmel bir toplum modelinin olanaksız olduğunu vurgular ve ekler:

Elbette uygarlığımızın daha birçok eksiğı vardır.... Eksiksiz bir toplumun olanaklı olmadığını hepimiz biliyoruz. Bir toplumun hayata geçirmesi gereken hemen hemen tüm değerleri karşısında, onlarla uyuşmayan başka değerler vardır.... Mükemmel bir toplum, gördüğünüz gibi, olanaklı değildir. Fakat daha iyi ve daha kötü olan toplum düzenlerinden söz edebiliriz. (Popper, 2005:128-129)

Leszek Kolakowski de yaşamla kurduğu ilişki bağlamında ütopyacı anlayışla kurulan toplumlardaki özgürlüğün, kişisel yaşamın yok edilmesiyle koşut olduğunu, bu şekilde mükemmel topluma ulaşamayacağını ve bireyin sıradanlaşacağını söyler.

Krishan Kumar, Popper'in düşünceleriyle Leszek Kolakowski'nin düşüncelerindeki söylemleri karşılaştırarak ütopyacı toplumdan kaçınmalarının nedenlerini belirler ve şu saptamalarda bulunur:

Popper, iki Dünya Savaşı arası Almanya'nın 'Nazi ütopyasından', Kolakowski, Doğu Avrupa'nın 'sosyalist ütopyasından' kaçıyordu. Jacop Talmon'nun antiütopyası gibi başka antiütopyalar da Nazi soykırımıyla damgalanmıştı. Bu durum, antiütopyacı tutumu sadece felsefi kanaatlerin değil, kendi yüzyılımızın tarihinin de doğurduğunu bize hatırlatıyor. Ütopya, ilerleme ve mutluluğu büyütme düşüncesine bağlıdır. Akla olan inancı ortaya koymuştur. Yirminci yüzyılın hakim inançları ise bunun tam aksine o inançlarla adeta alay ediyor. İki Dünya Savaşı, kitlesel işsizlik, faşizm, Stalinizm, nükleer savaş tehdidi-tüm bunlar barbarlığın ve akılsızlığın süregelen hakimiyetini ispatlıyor. İkincisi, çevre katliamından kaynaklanan küresel afet korkusu antiütopyacı damarı kabartmıştır. Dünya toplumu birçoğunun gözünde Morris veya Wells'in ütopyaları için değil Zamyatin, Huxley ve Orwell'in distopya ya da antiütopyaları için hazırlanmaktadır. (Kumar, 2005:144-145)

Ütopya, tarihsel sürecin farkında olma bilinci ile bireyi başkaldırmaya yöneltmiş ve değişimin bir parçası olduğu düşüncesini duyumsatmıştır. Değişim, bu yanıyla toplumsal bir hareket, bir eylem aracı olarak varlık kazanır. Ters ütopyalarda, ütopik yapıtlardaki umut etme ilkesinin yerine, kusursuz olarak tasarlanan, eşitlik, mutluluk içeren toplum modelinin, bireysellikten çıkıp kurumlaşacağı savı, bir uyarı niteliğindedir. Bu yönüyle Wells ütopya mekanizmasını "daha kusursuz olanı değil, daha olabilir olanı" oluşturma şeklinde tanımlar; buna karşın Cioran, başka bir yeryüzü arayışı olarak nitelendirdiği ütopya'yı, dayanakları olan bir yanılsama şeklinde ifade eder.

Cioran, şimdiki zamanın içeriğini sorgularken, günümüzde olası bir mutluluktan söz edilemeyeceğini, ütopyanın ortaya çıkış halinden farklı bir forma büründüğünü,

gerçekleşmesi olanaklı olmayan bir hayaller toplamı olduğunu söyler. Toplumun ütöpik seçeneklere yönelmesini eleştirir ve bununla doğal, kendiliğinden bir akışı olan bir Altın çağın geçmişteki görünümünü elde edemeyeceğimizi savunur; gelecekte de böyle bir çağın kurulması düşüncesinin olanaksızlığından yola çıkarak şimdiki zamanın önemini vurgular. Ütopya bu yanıyla bir yanılsamadır ve yok ülke'dir. Yazar buna yönelik çözümlemesini şu şekilde yapar:

İnsanın yarattığı şeyler olan kurumları kastetmiyorum sadece; elbette ki bunları toptan ve kesin olarak mahkum edeceksiniz, ama nesneleri, ne kadar anlamsız olursa olsun nesneleri kastediyorum. Onları oldukları halleriyle kabul edemediğinizden, yasalarınızı ve kaprislerinizi onlara dayatmak, onlar hilafına bir yasakoyucu ya da tiran çalışması yapmak isterdiniz; unsurların yaşamına müdahale etmek ve [...] yapısını değiştirmek isterdiniz. Hava mı rahatsız etti sizi: Değişsin o zaman! Taş da öyle. Bitki de, insan da. Varlığın dayanaklarının ötesine, kaosu temellerine kadar inmek; onu ele geçirmek ve orada yerleşmek için! Başka bir dünyayı hemen şu dünyada isteyen ateşliler kalabalığı. Ütopyaların ilhamını onlar verir, ütopyalar onlar için yazılır. Ama hatırlatalım ki, ütopya, *yokistan* anlamına gelir. (Cioran, 1999:83)

Ütopyanın belirli dayanaklara göre hazırlanıp uygulanma isteği, kimi düşünürlerce yaşamdaki doğal akışa karşı bir durağanlaştırma etkinliği olarak görülüp eleştirilmiştir.

İnsanlar birbirlerine daha iyi ıstırap çektirmek için birleşmeleri, toplum halinde örgütlenmeleri gerektiğini anladıkları gün büyük bir adım atılmış oldu. Ütopyalara bakılırsa bunu ancak yarım yamalak başarmışlardır; dolayısıyla onlara bu işte yardımcı olmayı, tam bir mutluluğun icrasına yaraşır çerçeveyi sunmayı teklif ederler; bunun karşılığında özgürlüklerinden feragat etmelerini, ya da muhafaza ederlerse onu sadece birbirlerine yarışircasına verdikleri ıstıraplar ortasında sevinçlerini haykırmada kullanmalarını talep ederler. İnsanlara gösterdikleri cehennemi ilginin bu anlama geldiği görülmektedir. Bu koşullarda, tersine bir ütopya nasıl tasarlanmaz? (Cioran, 1999:92)

Wells, mevcut gerçeklikte arar ütöpik çıkışları ve asıl ütopyanın ‘şimdi ve burada’ olduğunu söyleyerek, değişimi ancak şimdinin değişimi olgusuyla açıklar. Levin Özgen, çağdaş bir ütopyanın gerekliliğini savunan Wells’in ütopya ve ters ütopyaların savundukları toplum görünümlerine ‘alternatif yaklaşım’ getirme isteğinde olduğunu, bu yönüyle savının önerme niteliği taşıdığını hatırlatır:

Çağdaş bir ütopya gerçekçi olmak durumundadır. Gerçeklerden hareket edip, günlük yaşamla uzlaşmalıdır. Ancak böyle bir yol içinden çağdaş bir ütopya kurgulanabilir. İnsanoğlu için uygulamalar önemlidir. Bunun için de çağdaş bir ütopya oluşturabilmede halk kitlelerinin eğitimi çok önemlidir. Eğitim sayesinde yapay ayrımlar ortadan kalkabilir. Eşit ve adil bir topluma dayalı çağdaş bir ütopya böyle yaratılabilir. Wells böylece felsefi ve siyasal düşünceleri doğrultusunda, onları idealize ederek ve sürekli değişimi, devinimi sürece dahil ederek kurmuş olur ütöpik dünyasını. (Özgen, 2005:100)

Böylelikle Wells, ütopyanın mevcut gerçekle bağlantısını kurmuş olur ve dünyayı dönüştürmeye yönelik bir tasarının bugünün değişimi ile olanaklı olduğu gerçeğini hatırlatır. Burada insan, değişimin öznesidir ve değişimin kendisi olduğunun bilincini taşımalıdır. Böylesi bir durumda denilebilir ki; toplumun eğitimi, ileriye dönük farklı bir yaşamın önkoşuludur ve Wells ütopyaları, en çok, *yaşam gerçeğinin yoksunluğu* nedeniyle eleştirir.

İleri sürülenler içinde tarihsel sürece bilinçli anlamda etki eden ütopyalar olmuştur. Siyasal değişimler, toplum ve birey arasında dengeli bir düzeneğin işlemlerini sağlayan uzlaşmacı kurgu anlamında Herbert George Wells’in *A Modern Utopia*’sı (Çağdaş Bir Ütopya) bireyin özgürlüğüne daha fazla yer vermektedir.

Yaşamda toplumsal değişim olarak öngörülen ütopyanın, tarihsel kurgulanış öyküsünde hangi amaçlarla ele alındığı önemlidir. Ütopyalar, zamanın dışındaki bir yapıyı varsayım olarak dile getirirken değişime katkıda bulunmaktadır. Bu yanılla hem ütopyalar hem de öngörü ve eleştiri olarak ters ütopyalar, yaşamdaki değişim isteğini hareket getirirler.

1.4. Ütopya ve Toplumsal Cinsiyet

Bana bütün bu önermelerin fazlasıyla ütopyacı olduğu söylenecektir, çünkü kadını yeniden yapmak için toplumun onu esasen gerçekten de erkeğin eşiti yapmış olması gerekecektir. Simone de Beauvoir, *le deuxième Sexe* (İkinci Cinsiyet, 1949)

Ütopya, mevcut düzende farklı yaşamların da kurgulanabileceği öngörüsü ve yaşanılan tarihsel döneme yönelttiği eleştirel yanıyla ele alındığında, toplumdaki tüm bireylerin eşit olma istemini dile getiren alternatif bir yaşam önerisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar Krishan Kumar', toplumdaki kuramsal düşünümünü şu şekilde açıklamaktadır: “[...] ütopya, ürettiği alternatiflerle kışkırtmaktadır. Ne ‘olabilirdi’ yi göstermektedir. Fakat yıkıcılığın gerçek kaynağı olan en inatçı uğraşı, toplumsal düzenlemelere karşı eleştirel bir anlatım geliştirmektir. Dolayısıyla, nasıl tüm toplumsal teori ütopyacılığa özenmekteyse, ütopya da [...] bir toplumsal teori biçimidir.” (Kumar, 2005:139-140)

Unutulmamalıdır ki her alternatif sunum, toplumsal bir teori biçimine dönüşmez ve daha önceki düzenlerden tamamen farklı ütopya tasarımı oluşturmaz. Bütünlüklü bir ütopya tasarımı, toplumsal teori açısından oluşturulmaya çalışıldığında ise ekonomik, sosyolojik ve kültürel etmenlerle biçimlenip tarihsel alternatif olarak varlık kazanır: “Mükemmel (ve kaçınılmaz) geleceğin çehresi değil, fakat alternatif, güvenilir bir biçimde daha iyi ve tarihsel olarak mümkün (ancak kesin olmaktan uzak) bir geleceğin çehresi. Böylelikle bu, eşzamanlı olarak bilimde, politikada ve ahlak alanında bir egzersizdir.” (Wallerstein, 2002:12)

İmmanuel Wallerstein, bu konudaki düşüncesini ve mevcut dünya sisteminden daha farklı bir dünyaya ulaşma olasılığı sorununu, şu önemli iki soru ile ortaya koyar: “[...] gerçekten nasıl bir dünya istiyoruz ve hangi araçlar ya da yollarla bu dünyaya ulaşma ihtimalimiz daha büyük?”

Toplumbilimci İ.Wallerstein, ütopyaları yanılsamalar olarak belirler ve tarihte yapılan tüm yanlışların haklılığını göstermek için, insanlığın bu terime sığındığını ifade eder. Bu yanıyla Wallerstein ütopya terimi yerine, ütöpastik tanımlamasının daha anlaşılır bir yapı

gösterdiğini söyler: “Ütopistik’le (bir kavrama işaret etmek için benim icat ettiğim bir sözcük) kastetmek istediğim, oldukça farklı bir şeydir. Ütopistik, tarihsel alternatiflerin ciddi bir değerlendirmesi, olası alternatif tarihsel sistemlerin gerçek rasyonalitesine ilişkin olarak kararlarımızın uygulanmasıdır.” (Wallerstein, 2002:11-12) Bu, aynı zamanda bütün bir sistemin değerlendirmesi anlamına da gelmektedir. Toplumbilimci Prof. İ.Wallerstein, ütopya yerine mükemmel rasyonaliteye ulaşılabilecek seçenekleri önermektedir. Toplumdaki her türlü eşitsizliğin, kolektif bir çaba ile çözümleneceğini belirtir, bu ayrımcılıkların en alt düzeye indirilmesi gerektiği vurgular:

Kutuplaşmaya son vermek, sınıfsal konumda farklılaşma dahil, farklılaşmaya son vermek anlamına gelmediği ölçüde, bundan da kuşkuluyum. Ancak ırk, toplumsal cinsiyet ve ulusa gelince, bu, derin biçimde kök salmış ve çürütücü olan bir şeyi; görelî olarak daha küçük ve etkisi daha sınırlı bir şeye dönüştürmek anlamına geliyor. (Wallerstein, 2002:81-82)

Bu anlamda gündeme gelen arayışlar içinde, çeşitli yazarların, cinsiyet ayrımcılığının ortadan kaldırılması ve toplumsal yaklaşımlarda kadın kimliği ve bakış açısının açılımları üzerine yürüttükleri çalışmaların da önemli bir yeri vardır. Bu arayışlar da, kadının toplumsal rolüne ilişkin çözümlemelerden hareketle, geleceğin toplumunu biçimlendirmeye dönük açılımlarıyla ütopyacıl kavrayışlara denk düşer. ‘Kadın Ütopyalar’ yaşam kurgusu anlamında incelendiğinde, daha önce belirtilen klasik ütopyalardan farklılıklar içermektedir. Ütopyanın toplumsal düzendeki *tam eşitlik* söylemi, kadının toplumda düşünsel eylem anlamında, etkin birey durumuna gelmesi olarak anlaşılmalıdır. Toplumsal eşitsizliği bireysel özgürlüğe getirilen bir engel olarak gören Mary Wollstonecraft’ın (1759-1797) ‘Kadın Haklarının Savunusu’ adlı çalışması modern feminizmin önemli yapıtlarından biridir. Toplumsal hareket olarak görülen feminizmle ilgili olarak Kumar şunları söyler:

[...] ütopyanın herhangi bir sebeple zayıf düştüğü ve marjinal kaldığı bir dönemde toplumsal hareketler ütopyacı itkiyi sürdürmekte, hatta ütopyayı canlandırmakta bile rol oynayabilir. Toplumsal hareketler, ütopyaların doğrudan ürünü olmasalar da ütopyaya ihtiyaç duyarlar.... Hiç kuşkusuz yirminci yüzyılın sonlarına yaklaşırken, en canlı ütopyacılık akımları son

zamanların sınıai toplumunun yeni sorunlarına cevaben ortaya çıkan yeni toplumsal hareketler içerisinde görülür. Bunların başlıcası feminizmdir. (Kumar, 2005:161)

Feminizm düşüncesi, toplumsal bir hareket ve toplumdaki eksik kalan değerin tamamlanması olarak görüldüğünde, alternatif bir toplum projesi olarak tanımlanır. Feminizm, toplum içerisinde kadınların konumlarının ve haklarının erkeklere oranla eşit olmadığını kabul eder. Bu anlamda bu düşünce, insan hakları çerçevesinde incelenir ve yaşamla kurduğu ilişki bağlamında tamamlayıcılık taşır: Bir cinsiyeti üstün tutma değil, bir toplumun eksik yanının yeniden yapılandırılması olarak. Carol Farley Kessler bu yaklaşımla, feminizmi şu şekilde ifade eder: “ Eğer, feminizm olayında, mevcut düzende eksik olan bütüncül ve toplulukçu değerlerin ifadesini görececek olursak, o zaman feminizmin kendisi de bir ütopya biçimi olur.”(Borghi, 2003:81)

Toplumsal cinsiyete yönelik sorgulamalar ve getirilen çözümlemeler, dönemsel ve tarihsel sürece göre farklılıklar içerir:

[...] iki bin yıllık bir zamana yayılan ütopya geleneği içinde ataerkil ideolojinin değişmeden kalan ya da çok az farklılaşma gösteren izlerine de rastlanmaktadır. Özellikle klasik ütopiyaların, antik yunan ile 18. yüzyıl arasındaki uzun bir döneme yayılmalarına rağmen toplumsal cinsiyet konusunda çok az farklılık içerdikleri görülmektedir. Toplumsal düzen içerisinde, cinslere ilişkin davranışlar ve kadının toplumsal statüsünün, gerek bilinçli bir şekilde kadın ve erkek ilişkilerinin tanımlanması ve düzenlenmesi, gerekse ataerkil düşünce sistemine ait önyargıların kendiliğinden ortaya çıkmasıyla, toplumsal cinsiyet örüntüleri çerçevesinde belirlendiği ve eşitsizlik yapıları yarattıkları [...] görülmektedir. (T.Yıldırım, 2005:125)

18. ve 19. yüzyıllarda, kamusal alanda kadınların konumu ve sosyal yaşama katkıları sorgulanmıştır. Bununla birlikte özellikle, 19.yüzyılda politika, felsefe, edebiyat alanında birçok atılım gözlenmiştir. Bu atılımlar toplumda birçok değişime neden olmuştur:

Kadınların oy hakkı ve yönetime katılma hakkı, tüm mesleklere girme ve bunların sağlanması için eğitim hakkı için mücadele edilen ilk dönem feminist hareket, devlet yönetimi, iş yaşamı, eğitim gibi pek çok alanın toplumsal cinsiyet kavramı ile şekillendiğini göstermiştir. Ütopya uygulamaları bu gelişmelerin etkisiyle dönüşmüş, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin değişmesi ütopyaya da yansımıştır. (T.Yıldırım, 2005:83)

20. yüzyıldan önce yazılmış tüm ütopyaların 'ataerkil' toplum yapısı bağlamında kurgulandıkları görülmektedir. Klasik ütopyaların eşitlik öngörüsüyle, birey özgürlüğünün statik bir anlayışla baskı altına alındığı ve kültürel değerlerin durağanlaştırıldığı söylenebilir. Modern ütopyalarda, *kadın* kimliği, feminizm tanımlaması ile toplumda cinsler ayrımına değil cinslerin eşitliğine yönelik açılım gösterir.

Geleceğin yaşamının tasarlanmasından söz edebilmek için, öncelikle dünyanın doğal dengesi içinde varlığını korumasını temel bir önkoşul olarak saptayan düşünsel açılımlar, ekolojik ütopyalarla geniş bir etki alanı yaratmışlardır. Ormanları koruma ve yaşatma için çok yönlü girişimleri olan eko-feminist (eko-feminizm; ilk olarak 1974 tarihinde bir terim olarak kullanıldı: kadın ve doğanın özdeşleşimi) düşünür Plumwood (ormanda yaşamaktadır) 'Feminizm ve Doğaya Hükmetmek' adlı yapıtında kadın-doğa bağlantısının önemine değinir. Plumwood ayrıca, kadın kimliğine ilişkin çözümlemeleri kapsamında Sol-varoluşçuluk düşüncesinin temsilcilerinden Simone de Beauvoir'ın *tam anlamıyla insan* düşüncesini inceler ve kadınların insan kültürüyle birleştirilmesi tavrına dikkat çeker: “ Simone de Beauvoir'ın (1965) çok iyi ifade etmiş olduğu gibi, kadın olmanın trajedisi yalnızca yaşamın ve seçeneklerin yoksullaşıp sınırlanmasını değil, ayrıca iyi bir kadın olmanın ikinci sınıf bir insan olmak anlamına geldiği gerçeğini de içerir.”(Plumwood, 2004:43)

Bu “nötr” insan karakteri idealleri onaylanıp özümseindikçe ve geleneksel kadın rolü kabul gördükçe kadınlar aşağı görülecek, kendilerini de aşağı görmeye zorlanacaktır. Kadınlar büyük değer verilen ve *insana mahsus* olduğu düşünülen faaliyet ve özelliklerden dışlandıkları için bu *insana mahsus* hayat kavgasının, doğaya karşı sürdürülen gerçek kavganın seyircisi olmakla yetinmeye zorlanmışlardır.(agy. 2004:43)

Plumwood bu açılmıdan hareketle, Simone de Beauvoir'ın trajik ikileme bulduğu çözümün köklü bir değışim ile mümkün olacağını vurgular: “[...] -değışim, egemen insan modeline girmesine izin verilen ve kendisini bu modele sokan kadınlarca sağlanacaktır ve kadınlar böylece tam anlamıyla insan olacaktır. Ne bu modelin kendisi ne de temelinde yer alan doğa üzerinde kurulan tahakküm aracılığıyla özgürleşme modeli hiçbir zaman sorgulanmamıştır.”(agy. 2004:43)

Filozof J. Ortega y Gasset de, Simone Beauvoir'ın cinslerin biyolojisine yönelik yazdığı yapıta değinerek, toplumsal olarak bakıldığında, insanoğlu diye tanımlanan varlığın kökeni ile birlikte düşünölmesi gerektiğini belirtir ve ekler: “Ama insan bir kez insanlaştıktan sonra, bir özgürlük ve yaratıcılık dünyasına adım atarız. Kadını zoolojik açıdan incelemektense bir yazın türü ya da sanatsal gelenek olarak seyretmek çok daha verimli olurdu.” (Ortega y Gasset, 1999:139)

Geçmiş ve gelecek, yazgı ve özgürlük üstüne [...] günümüzde kimi filozofların kadını “gelecekteki varlığını” tasarlamaya çağırmlarına karşı çıkıyor: istedikleri onun bugüne değin olmuş olduğu şeyden, yani kadın olmaktan vazgeçmesi, hepsi de özgürlük ve kişilik fikri adına. Şimdi bakın, kadının geçmişte olduğu şey, kadınlığı, erkeklerin ya da biyolojik yazgının onun özgürlüğünü ve kişiliğini yadsımasından kaynaklanmamıştı; gerek kadının, gerekse erkeğin kendisinin eseri olan bir dizi özgür yaratının [...] sonucuydu “Kadın” dediğimiz, doğanın bir ürünü değıldir; tıpkı sanat gibi tarihin bir icadıdır. (Ortega y Gasset, 1999: 138-139)

Bu yanıyla denilebilir ki, feminizm, kadını diğer cinslerden üstün tutma ile özdeşleşen cinsiyet ayrımcılığından öte bir anlam taşımaktadır. Var olandan daha anlamlı bir gerçeklik oluşturma istemi feminizm ile alternatif bir öneri olmaktan çıkıp, ‘tam eşitlik’ söylemi üzerine oturtulmuştur. Klasik ütopyalarda, kadının kamusal alandaki konumuna, ev düzenindeki veya çocuk bakımındaki rolü ölçüsünde değiniliyordu. Tümü erkekler tarafından yazılmış olan klasik ütopyaların çalışma sisteminde kadının da etkin olarak yer aldığı ütopyalara rastlanır ancak Feminist ütopyalarda bu sorun daha ayrıntılı irdelenmiştir. Kadın Ütopyalar incelendiğinde daha önce yazılmış yapıtlarda ele alınmamış birçok sorunun çözölmenmeye çalışıldığı görülür.

Daha iyi yaşama koşulları ile belirlenen bir sistem oluşturma umudu, toplumsal değişimin önkoşuludur. Toplumsal bir değişim, toplumsal bir ideal, gerçeklik dışında değildir, gerçeklikle biçimlenir. İnsan haklarına uygun bir yaşamın gerçekleştirilme olanağı, toplumsal kurumların ve ilişkilerin karşılıklı bağları içinde incelendiğinde, kadın erkek eşitliğinin sağlanması ile de ilgili olan toplumsal bir bütünlük olgusuyla iç içedir.

Ataerkil bakış açısı ağırlığını, sanat tarihinin oluşumunda da göstermektedir. Süreç incelendiğinde, yaşamın birçok alanındaki ataerkil yapının, sanat alanında da varlığını sürdürdüğü görülür; kadın sadece tablolarda kullanılan fiziksel bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. 19. ve 20. yüzyılın kültürel ve ideolojik değişimiyle kadına ve kadının toplumdaki konumuna getirilen farklı yaklaşımlar, kadın sanatçıların çoğalmasını sağladı. Çok az sayıda kadın sanatçı, yapıtlarıyla sanat tarihinde yer almıştır. Örneğin 1909 yılında iki sanatçı *Neue Künstler Vereinigung München*'i kurdu (NKVM: Münih Yeni Sanatlar Birliği) Birliğin kurucuları arasında K. Hofer, A.Jawlensky, M.Werefkin gibi sanatçılar bulunuyordu. Birliğin içinde dansçılar, sanat tarihçileri, müzisyenler ve çok sayıda yazarlar da vardı. Denilebilir ki, kurulan bu birlik gerek üye sayısı, gerekse çok sayıda kadının katılması yönünden sanat tarihindeki ilk sanat birliğiydi. (Wolf, 2004:18-19). Sanat tarihinde adından söz ettiren az sayıdaki kadın sanatçılardan bazıları çekinik olarak, pasif bir üretim sürecinde bulunmuşlar ve hatta sanat tarihinde isim yapmış erkek sanatçıların izinden giderek, çoğu zaman onları taklit etmişlerdir (yazın alanında yapıt vermiş olan kadınlar hariç). Bunun yanında 1960'lı yıllardan itibaren, kadınların özellikle resim, heykel alanında daha etkin yapıtlar vermeye başladıkları bir sürece girilir;

Özellikle 1960'lardan itibaren kadınların eşitlik anlayışı da değişmiş, kadını erkeğin statüsüne yükseltmeye çalışan bir anlayışın yerini farklı ama eşit iki cins talebi almıştır....Kadın ve erkeğin, mevcut sistemde birbirinden belirgin biçimde ayrılmış olan ve ayrı ayrı olumlu olarak görülen özellikleri alınarak, birbirleriyle ilişkilerinde ve kendi içlerinde dengeli "insanlar" yaratmaya çalışılmıştır. (T.Yıldırım, 2005:128)

Kadın sanatçılar arasında en dikkati çeken isimlerden bir tanesi, hiç kuşkusuz Judy Chicago'dur. Amerika'da Feminist Sanatın oluşumunu sağlayan ve Fresno

Üniversitesi'nde ilk Feminist Sanat Programını kuran Judy Chicago'nun en çok tartışılan yapıtı, 'The Dinner Party' dir (Yemek Ziyafeti, 1974-1979) (Bkz: Resim 6) 1996 yılında Chicago, Arthur ve Elizabeth Schlesinger Kütüphanesi'nin, Kadın Tarihi bölümünde yer alan ilk yaşayan kadın sanatçısı oldu.



Resim 6: Judy Chicago, The Dinner Party, 1974-1979, (Yemek Ziyafeti)

Cinsiyet konulu sanat söylemine dikkati çeken Judy Chicago'ya göre (d.1939), kadın bedeni ve doğurganlık salt araçsal değildir, yaşamın sürdürülmesine ilişkin derin bir söylemi de içermektedir. Toplumun etkin bir varlığı olarak kadının daha sosyal olması gerektiğini savunan sanatçının, bu katılımı sağlamak için bu yönde birçok projesi bulunmaktadır. "Trough The Flower" adını verdiği vakıf, "The Dinner Party" çalışması ve "The Birth" projesi için önemli bir destek sağlarken, elde edilen gelirle de birçok kız öğrencinin sanat eğitimi alması sağlanmıştır. *The Dinner Party* çalışması, eşkenar biçiminde bir masadan oluşmaktadır, bu kenarların uzunlukları kırksekiz feet'dir. Otuz dokuz parçadan oluşan bu çalışma, tarihte, sanatta ve mitolojideki kadınların isimleri ve sembollerinin yer aldığı servis örtülerine işlenmiştir. Bu masada, boyanmış veya kabartma biçiminde seramik tabaklar bulunmaktadır. Tabakların üzerinde kadının özgürleşme mücadelesi olarak kelebek, rahim ve çiçek imgeleri yer almaktadır.

Ütopya, toplumsal gerçekliğe ve gelecek görünümüne eleştirel anlamda sunduğu açılımın yol açtığı toplumsal hareketlenme ile yaşamdaki dengeyi oluşturur. Judy Chicago, bu anlamda sanatın toplumu dönüştürme gücü ve etkisine dayalı projelerin var olması gerekliliğini önemle vurgular.

Bir insanın dünyası evrenin küçük bir parçası olarak kabul edilirse zannederim feminizm amacına ulaşmıştır. Yine de 20. yüzyılın başında çok az kadına oy hakkı tanınmıştı, fakat şimdi, 21.yüzyılın başında birçok kadının oy kullanma hakkı vardır.... Aslında, insanların önündeki en büyük sorun, erkeklerin egemen olduğu bir ortamdan kurtulup, insanoğlunun eşit hak ve olanaklara sahip olduğu bir dünya yaratabilmektir.... Bu arada sanat, kadın ve erkeklerin evrendeki yerini anlamak ve bu konuda daha bilinçli olmak için kullanabileceğimiz güçlü bir silah olabilir. Sanat yoluyla birbirimizin ruhuna nüfuz edebiliriz.

(<http://listweb.bilkent.edu.tr/kadin/2000/May/0039.html>)

Bir diğer önemli kadın sanatçı olan Barbara Kruger (d.1949) ise daha çok, fotomontaj tekniği ile oluşturduğu afiş görünümlü çalışmaları ile Judy Chicago'dan farklı olarak, sadece kadın cinsine değil, tüm toplumun tüketim sorunsalı üzerine yoğunlaşan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Birçok çalışmasında siyah-beyaz fotoğrafları orijinal haliyle, bazı çalışmalarında ise fotoğrafları fotomontaj tekniği ile değişime uğratıp, *reklam afişi* haline getirmiştir. Sanatçı, cinsler arasında ayırım yapmaksızın, insanların toplumdaki yerini sorgulamıştır: toplumdaki belli güçleri kullanmak ve bunun sonucunda birey olarak bu gücün sürekliliğini sağlamak için kullanılmak eylemini. Kruger, dinsel, politik, cinsler arası ayırım, ırkçılık gibi temel toplumsal sorunları eleştirerek çözümlemeye çalışır. O'na göre, çağdaş toplumların güce dayalı yaşam anlayışının sürekliliğini sağlayan etmenler, kimliksiz ve güçsüz bireylerdir.

1994-1995 yılında yaptığı, metinlerle birleştirilmiş fotomontajlarla oluşturduğu enstalasyon (mekanda yerleştirme) onun sanatsal anlayışını yansıtan önemli çalışmalarından biridir (Bkz: Resim 8-9) Kruger değişken ölçülere sahip olan kağıtlara serigrafi (ipek baskı tekniği) ile yaptığı fotomontaj çalışmaları üzerinde yer alan slogan niteliğindeki metinlerle izleyiciye çeşitli mesajlar iletmektedir: “Bizim gibi düşün, bizim gibi dua et, bizim gibi gül, bizim gibi nefret et, bizim gibi savaş, bizim gibi inan.” Örneğin, (Bkz. Resim 9) ‘bizim gibi inan’ metni ile birlikte görülen, büyük bir mknatis tarafından çekilen yüzlerce çivinin görüntüsü, bir reklam afişi şeklinde verilmeye çalışılmıştır. Çalışmada yer alan çiviler, diktatörler, dini liderler ve politikacıların güdümüyle kolayca harekete geçirilen, yönetilebilen insan kitlesini ifade etmektedir; bunlar sömürülen insan yığınlarıdır.

Sanatçının bir diğer çalışması, ameliyat maskeleri ile öpüşen kadın ve erkeğin siyah-beyaz büyük fotomontajı'dır. Kruger, "Bizim gibi savaş" sloganı ile, Susan Sontag'ın "Aids ve Onun Eğretilmeleri" kitabında değindiği gibi, çağın en büyük düşmanı olan aids hastalığının yaydığı korkuyu şiddetlendirmekte ve hastalığı mücadele edilmesi gereken etkin bir düşman haline getirmektedir. (Bkz:Resim 9)

"Seçici Belleğin", "Erotik Mücadelelerin", "Yetersiz Duyarlılığın", "Başkalarında Aramaya Çalıştığın İsteklerin" gibi sloganlarla bireyin toplumdaki konumunu irdeler. Barbara Kruger'in "Normal insan kimdir?" sorusuna yanıtı: "beyazdır, erkektir, yüksek bir sınıfa aittir, hiristiyandır, heteroseksüeldir" şeklinde olur. Böylelikle Kruger toplumda geçerli değer yargılarına, dinsel, ırkçılık, cinsiyet bağlamında alaycı bir ifadeyle değinir. (Kunst des 20. Jahrhunderts, 1996:400-401)

Sanatçı, "Alışveriş yapıyorum, o halde varım" (Bkz:Resim 7) adlı fotomontaj çalışmasında tüketim toplumunu eleştiriyor:

Birtakım tarihsel göndermeleri olmakla birlikte, bu yazıların dikkat çektiği asıl şey, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın ikiyüzlülüğüdür. Kruger'ın sanatsal düzlemde düşünmemizi istediğiye, sanatın en eski ama hala tartışılmakta olan 'özgünlük', 'temsil', 'doğalcı betimleme', 'ileti' ya da modern ekonomiden sonra belirginleşen 'sanat yapıtının değişim değeri' gibi konulardır. (Yılmaz, 2006:319)



Resim 7: Barbara Kruger,
İsimsiz, 1987
(Alışveriş Yapıyorum, O
Halde Varım)



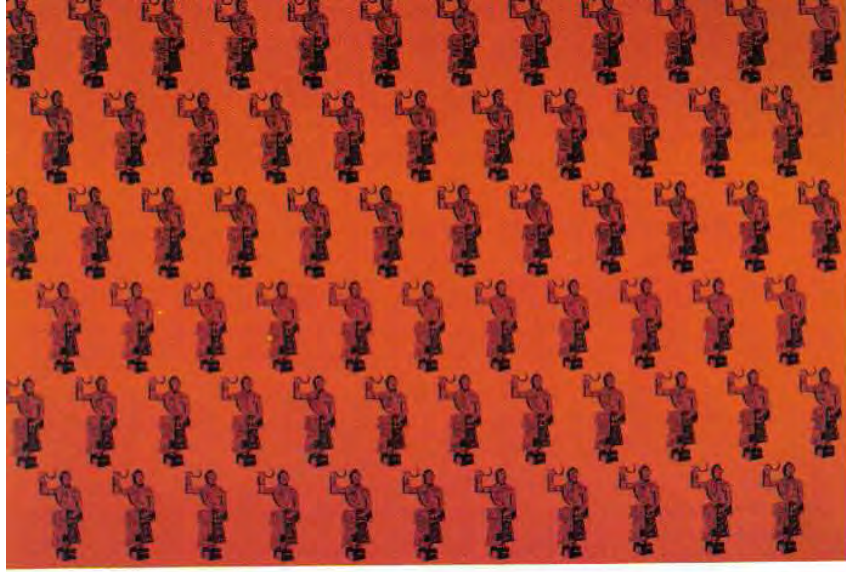
Resim 8: Barbara Kruger,
İsimsiz, 1994-1995



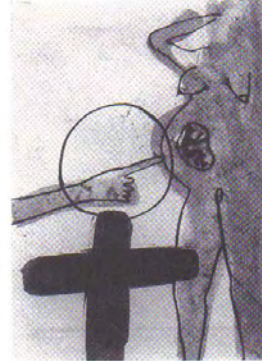
Resim 9: Barbara Kruger, *İsimsiz*,
1994-1995

Rosemarie Trockel (d.1952) da toplumdaki kadının kültürel ve sosyolojik konumunu sorgulayan çalışmalar yapmıştır. Trockel'in gençliği, feminist sorgulamaların en yoğun olduğu ve tartışıldığı dönemde geçmiştir. Çalışmalarında (Bkz:Resim 11) toplumsal cinsiyet kavrayışının çelişkili yanlarını ortaya koyar, ataerkil bir düzende yaşayan kadının statüsünün eşit bir duruma gelmesi gerektiği savını vermeye çalışır. Örneğin, 1987 yılına ait çalışmasında, sağ elinde orak olan bir Rus köylü kadın vardır. (Bkz:Resim 10) Sanatçı bu serigrafi (ipekbaskı) çalışması için şu şunları söyler: “Bu çalışmamda El Lissitzky’nin 1928 yılındaki Uluslararası >Pressa< sergisi için Köln’de tasarladığı figürü kullandım. Lenin’in, “Her Bayan Aşçı Devleti yönetmeyi öğrenmek zorundadır” deyişini şu şekilde dönüştürdüm: Her Bayan Aşçı Devleti yönetmek zorundadır.” (Kunst des 20. Jahrhunderts, 1996:719)

Trockel, buradan yola çıkarak, toplumun bütünsel bir anlama ulaşmasının, ancak tüm bireylerin siyasal, sosyal olarak sistemde etkin olmasıyla gerçekleşebileceğini savunur.



Resim 10: Rosemarie Trockel, İsimsiz, 1987



Resim 11: Rosemarie Trockel, (1983-1984)



Resim 12: Marisol Escobar, La Visita,
1964, 152.5 x 226 cm

Marisol Escobar'ın 1964 yılına ait çalışması "La Visita" (Ziyaret), insan boyutundaki ahşap figürlerle (Bkz:Resim 12), Assemblage (bir araya getirme) tekniğiyle oluşturulmuştur. Kadının aile içindeki konumunu ele alan ve kişisel yaşam deneyiminin sanat ürününe dönüşümünü içeren bu çalışmada, sanatçı kendisini pasif bir ifadeyle, fıçı içinde sıkıştırılmış olarak göstermektedir (Fıçı içinde gösterilen figür Marisol Escobar'dır). Kanepenin sağ tarafında ise ortamdan dışlanmış şekilde gösterilen bir çocuk figürü vardır: Toplumun 'aile içi iletişimsizliği' sorunu bu yapıtın dayanağını oluşturur.

Toplumsal yaşamın bir denge halinde varlığını sürdürmesi, ancak her insanın düşüncelerini ve kimliğini eşit bir şekilde yaşaması ile olanaklıdır. Bu anlamda sanatçıların kimi zaman kadın kimliğine dayalı çözümlemeleri öne çıkararak yaptıkları bu vurgulamalar, toplumun geleceğe yönelik biçimlenmesine ilişkindir. Yaşamı dönüştürmeye dönük sanatsal etkinliğin, bir dünya tasarımı olan ütopya düşüncesiyle içiçeliği buradan kaynaklanır.

II.BÖLÜM

SANAT VE ÜTOPYA

2.1. Ütopya İle İlişkisi Bağlamında Sanat ve Sanatçı

... dün ütöpik olan bugün gerçek haline gelir.
Vassily Kandinsky (Büyük ütopya üzerine)

Sanat, dünyayı ve yaşamı, anlamlandırma, dönüştürebilme eylemidir. Ütopya bir karşı dünyanın kurulması düşüncesidir. Bu anlamda düş ve gerçeklik arasında bir bağ kurmaya çalışan sanatçı bu eylemi gerçekleştiren ütopyacı kimliğini taşır ve bu etkinlik içinde sanatını oluşturur. “Sanatsal etkinliği, bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden yararlanarak, beceri ve düşgücü kullanarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği diye de tanımlayabiliriz.”(Bozkurt, 1992:15)

Sanatçı yaşadığı çağa tanıklık eder ve yaşamda edindiği düşünsel süreçleri bir sanatsal bildirime dönüştürür. Her sanatsal tavrın ardında bir ütopya saklıdır. Sanatçı, sorguladığı ve düşündüğü oranda yaşamdaki standartlaşma akışına karşı çıkar ve ütopyasını kurar. Sanatçı bu anlamda nesnel gerçekliği dönüştürmeye çalışır ve yeniden anlamlandırır: “Sanatın asıl özelliği, belirli bir nesne üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucunda ortaya çıkan bir etkinlik olması, insanın yaratıcı gücüne bağlı olmasıdır.”(Bozkurt, 1992:16) Bundan dolayı denilebilir ki, sanatçının düşünme biçimi ve yaratım etkinliği kurmaya çalıştığı ütopyanın kendisidir.

Sanatçının yaşadığı tarihsel dönemin koşulları onun ideolojisini, dünyaya bakış açısını etkiler. Bu anlamda sanatçı düşlediği dünyaya ilişkin söylemini oluşturur. Bu söylem tarihe müdahale edebilir yanıyla ele alındığında, sanatçı ütopyasının izini süren öncü konumundadır. Var olan düzende yeni olanakların aranmasına öncülük eder

2.2. Çağdaş Sanata Yön Veren Ütopyalar

Her çağ bir sonraki çağı düşler.
Michelet: Gelecek! Gelecek!

Sanatın ütopya ile yakınlığı, her ikisinin de ‘düş kurma’ ile ilintili oluşundan kaynaklanır; çağdaş sanat yönelimleri içinde ütopyacılık bakış açısının etken rolüne bağlı olarak da daha yoğun biçimde kendini hissettirir. Toplumun yaşadığı dönüşümlere koşut olarak ortaya çıkan düşünsel süreçler, insanlık kültürünün akıl ve bilim yönünde gelişmesini sağlamıştır. Bu çerçevede, çağdaş sanatın da dayanaklarından olan ‘Modernlik’ düşüncesi, bilgiyi doğaya egemen olma ve insanlığın yararına geliştirme idealiyle belirirken, yaslandığı bakış açısıyla da ütopya düşüncesiyle örtüşür.

Modern teriminin uzun bir tarihçesi vardır. Modern düşüncenin doğuşunu Rönesans’a kadar geriye götürmek mümkündür. Rönesans, 15.yüzyılın başında gelişim göstermiş ve doğaya dönük bakışıyla, ortaçağın dinsel tutumundan kopuşu beraberinde getirmiştir. Bu dönemin öngördüğü reformcu ve hümanist düşünce yapıları, toplumsal ve kültürel alandaki değişimi başlatmıştır: “Rönesans döneminde doğaya yeni bir estetik yer tanınışı, yeni bir toplumsal idealin kendi bir anlatımı olmuştur. İnsanın, mutluluğu gökyüzünde değil, yeryüzünde araması gerektiği yolundaki düşünce karşısında, mutluluğun öbür dünyada olduğunu öne süren gizemsel inanç yenilgiye uğrayarak, ortadan kalkmıştı.”(Kagan, 1993: 137)

Diğer taraftan ‘Modernlik’ kavramı tarihsel açıdan bakıldığında yeniden doğuş olarak tanımlanan Rönesans dönemi ile sınırlanmayacak kadar geniş bir zaman dilimine yayılır. ‘Modern’ sözcüğü, Latince’de ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ tan gelmektedir. (Yılmaz, 2006:13)

Habermas’a göre modernlik düşüncesi 5. yüzyıldan beri vardır:

Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte, yeni dönemi eski (Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. yüzyılda kullanılan bu sözcük; içeriği sürekli değişmekle birlikte, gerek antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin, gerekse kendini eski’den yeni’ye bir

geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirmiştir.(Habermas, 1994:31)

18.yüzyılda gerçekleşen Fransız İhtilali'nin düşünsel temelleri 'özgürlük, kardeşlik, eşitlik' gibi kavramlar üzerine inşa edilmiştir. Voltaire, Montesquieu, J.J Rousseau gibi düşünür ve sanatçılar, insanın yaşamını istediği gibi değiştirebilme, daha anlamlı oluşturabilme hakkı üzerinde yoğunlaşarak, eşitlikten yana olan söylemlerini geliştirmişlerdir. Bu düşünürler, toplumsal alanda gerçekleşen gelişmeleri derinden etkilemişlerdir.

Modernlik tasarısı onsekizinci yüzyılda yaşayan Aydınlanma filozoflarının nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak, evrensel bir yasa, özerk bir sanat geliştirme amacı güden çalışmalarıyla biçimlenmiştir. Condorcet gibi kimi filozoflar bu özelleşmiş kültür birikimini gündelik yaşamı zenginleştirmek adına kullanmak istediler. Sanatların ve bilimlerin yalnızca doğa güçlerinin denetimine alınmasına değil; aynı zamanda dünyanın, ben'in, ahlaksal ilerlemenin, kurumların hakkaniyetinin ve hatta insanın mutluluğunun anlaşılmasına da önayak olacağını ummaktaydılar.(Sarup, 1995:207)

“Modernist düşünce, kendi içindeki karşıt görüşleriyle, dünyanın akıl ile dizginlenebileceği, ele geçirilebileceği inancı üzerine kurulu bir ütopyadır.” (Yılmaz, 2006:15)

Modernizm, üç ana etkenin ya da ilkenin oluşturduğu bir sacayağının üstüne oturur. Perry Anderson'un yaptığı etkileyici tanımla bir yanda aristokratik geleneklere ve bastırılmış burjuva değerlerine/duyarlılığına dayanan, onun uzantısı olan akademi; makine çağı ya da ikinci sanayi devrimi diye anımsanan gelişmeler, onların sağladığı kitle üretimi ve fiziksel hareketlilik olanakları; nihayet kültürel dönüşüm kavramının modeli olarak bilinen (çoğunlukla Rus) sosyalist devrimi. Bu tanımlama yüzyılın ilk çeyreğinde karşılaşılan modernist gelişmeleri açıklayabiliyor. Hatta yüzyılın ilk elli senesi içinde politik sanatın nasıl olması gerektiği sorusuna verilen yanıt da bu çerçevenin içinde yer alıyor. Modernizmin zaman zaman avangart

tanımıyla iç içe geçerek gelişen yanı ve onun ütöpik atılımları da nedenlerini gene bu tanımda bulabiliyor.(Kahraman, 2002:79)

Yaşamın daha iyi koşullara kavuşturulması anlamında ütopya kavramıyla yan yana ilerleyen bu düşünce açılımları, sanata da bu çerçevede etkin bir rol vermektedirler. Sosyalist ütopyalar sanatın, insanlığın mutluluğu için hem bir araç hem de amaç için kullanıldığında, yaşamın daha iyiye yöneleceğini savunmuşlardır ve toplumsal eşitliğe dayalı mutlu bir yaşamın tasarımını düşlemişlerdir. Yeni bir alana açılan düşünsel-sanatsal yönelimin yenilikçi karakterini belirten ‘Avangard’, düşlenen tasarımın gerçekleşebilmesi için *öncü güç* konumundadır: “Avangard bir askerlik terimi: Bir ordunun, birliğin öncü kolu. 1830- 1840’ların ütopyalar döneminde siyaset diline giriyor ve köklü dönüşümlerin bayraktarları anlamında kullanılıyor.” (Bürger, 2004:10) Geleceğe ait toplum modelini eşitlik düşüncesine dayandıran tasarımlar, Saint- Simon, Louis Blanc, Proudhon, Blanqui, Fourier, Tocqueville, Marx ve Engels gibi düşünürler tarafından bu dönemde dile getirilmiştir. Saint-Simon’a göre devlet; bilginler, mühendisler ve teknisyenler tarafından yönetilmelidir; Joseph Proudhon’a göre: mülkiyet, hırsızlık demektir. Fourier ‘falanster’ adını verdiği, ortaklaşa yaşayan işçi kardeşlikleri toplulukları ve kooperatiflerin kurulmasını öngörür.

‘Avangard’ terimi, bu büyük toplumsal tasarımın gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez ütopyacı sosyalist Saint-Simon’un cemaatinde dolaşıma girer.[...] (St. Simon), diğer seçkinleri oluşturan bilim adamları ve sanayicilere şöyle seslenir: “Sizlerin Avangardı biz sanatçılarız [...] en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür. İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz.(Bürger, 2004:11)

Fransızcadaki askeri “avangard” terimi [...] daha sonraları ise örneğin *L’avant-garde* adını vermiş olan Mikhail Bakunin gibi anarşistler tarafından kullanılmıştı. Sanatçılara uygulandığında bu terim orta sınıf teamüllerine ve bu sınıfın yerleşik sanat üslup ve kurumlarına meydan okuma anlamına geliyordu. XX. yüzyıl başlarına gelindiğinde avangard sanat anlayışı çeşitli biçimleriyle modernizmle ve en önemlisi sanat, müzik ve şiirin her şeyiyle yepyeni olması gerektiği inancıyla iyice bütünleşmişti. Daha yakınlarda

kimi toplumsal eleştirmenler, geçmişteki tek gerçek avangard hareketin XX. yüzyılın başlarındaki karşı sanat hareketleri-örneğin Dada yahut Rus Konstrüktivizmi- olduğunu iddia etmişlerdir. (Shiner, 2004:312-313)

Batı'da, sanatın ayrıcalıklı konumuna saldırarak, kültürel bir reform başlatmak isteyen ve bu amaçla sanatı bir kurum olarak ortadan kaldırmaya çalışan avangard hareketten farklı olarak Rus Avangard'ı, kentsoylu değerlerine dayanan eski sanatı bir kenara iterken, yeni kurulan toplumun yeni sanatını da inşa etme çabası içindeydi.

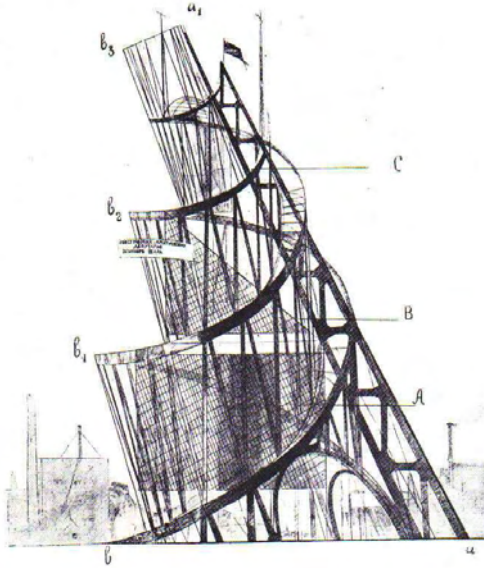
Bu anlamda, yaratım gücünü yeni sanatın nasıl olması gerektiği konusunda yoğunlaştırarak açılımlar ortaya koymaya çalışan Rus Avangard'ı 1917 sonrası politikleşme eğilimi gösterir. Tatlin, Rodchenko, Lissitzky, Meyerhold, Tretyakoy, Brik, Gastev, Eisenstein gibi sanatçılar devrimle oluşturulan yeni toplumun sanatını kurma adına ürünler vermişlerdir. Örneğin Eisenstein, Potemkin Zırhlısı filminde yeni kurulan toplumsal düzenin yeni bilincini dile getirirken, anlatım dili olarak seçtiği sinema sanatının kuramını oluşturmaya çalışıyordu.

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş aşamasında, ekonomisi Batı'ya bağımlı olan Rus İmparatorluğu, tıpkı İtalya gibi modernleşme çabası içindeydi. Teknolojik yeniliklerin, savaşın ve 1917 Devriminin getirdiği sarsıntılara ve yarattığı sorunlara iç çekişmelerle dış saldırıların ayrı bir yoğunluk kazandırdığı Rusya'da, insanların günlük yaşayışlarıyla ilgili gerçeklere özel bir önem vermek gerekiyordu. Bu anlamda, LEF (Sol Sanat Cephesi 1923-1925) Fütürizmin temel düşüncelerini savunan şairleri ve sanatçıları bir araya getirmeye çalıştı.

Başta Tatlin olmak üzere Rodçenko ve Lissitzky gibi Rus İnşacıları bilinçli bir ideolojik yaklaşım içinde olduklarından, devrime katkıda bulunmak istiyorlardı. Tatlin, 1917 Devrimi sonrasında, hem Rus inşacılığının önde gelen temsilcilerinden hem de temelleri yeni atılan Sovyet toplumunun sanat kurumlarını yeni baştan örgütleme görevi verilen önemli kişilerden biri oldu.(Yılmaz, 2006:89)

Rus inşacılığının önde gelen temsilcilerinden Tatlin'in III. Enternasyonal Anıtı (Bkz: Resim 13), kapitalizmin simgesi sayılan Eyfel kulesine bir yanıt şeklinde

düşünülmüştür: “Neva Nehri üzerine dikilmesi planlanan bu iş, uluslar arası sosyalizmin birliğine adanmıştı.... Kapitalizmin simgesi sayılan, reklam ve eğlence amacıyla dikilen Eyfel Kules’ne karşılık, III. Enternasyonal Anıtı sosyalizmin simgesi haline gelecekti.” (Yılmaz, 2006:89)



Resim 13:
III:Enternasyonal Anıtı

Rus avangard sanatçıları Fütürizm’den sonra, 1920-1921 yıllarında, Konstrüktivizm’e yöneldiler. Aleksei Gan, 1922 yılına ait ‘Konstrüktivizm’ adlı kitabında: “[...] burjuvazinin karşısına proleterya adına hangi dünya görüşü ile çıktığını ve hangi yeni paradigmaları devreye soktuklarını anlatırken alabildiğine kesin bir dil kullanmıştı: ‘Komünizm, kitlelerin bilinçlenmesinin sosyo-ekonomik düzlemde gerçekleşmesidir’ [...]” diyordu. (Batur, 1998:195) Bu bağlamda Konstrüktivizm, Avangard içinde yer alan Dada, Sürrealizm gibi diğer atılımlardan farklı olarak, geleneğe ve geleneğin simgesi olarak gördükleri burjuva değerlerine karşı çıkarken, yaratılmaya çalışılan yeni dünyanın tasarımını oluşturmaya, yaşamı yeniden inşa etmeye çalışır,

Fütürist sanatçılar yaşadıkları çağı, toplumsalın ve akılsalın çağı olarak nitelerler. Buna karşın Konstrüktivist sanatçılar, yeni oluşturulan ortaklaşmacı toplumun kültürünü düşünsel ve maddesel üretimin temelleri üzerine inşa ederler.

Sanatı yaşamın içine dahil etmeye çalışan yönelimlerden biri de, toplumla organik bağlar içinde bir sanat projesi olan Bauhaus'tu (1919-1932). Hareket, 19. yüzyılın ilk yarısındaki, St. Simon'culuk ve Fourier'cilik başta olmak üzere birçok ütopyanın geliştirdiği projeyle yeniden buluşur. Bir karşı sanat hareketi olmamasına rağmen, sanatla zanaatı yeniden birleştirme ve sanatın toplumsal amacını baştan oluşturma girişimiyle önemli bir açılım oluşturur:

Kendisinden çok farklı hareketler olan dada/sürrealizm ve Rus konstrüktivizmi gibi Bauhaus'un ideal ve pratiği de sanatla gündelik hayat arasındaki ayrımı aşma dürtüsünü modernizmle birleştirmişti [...] modernizm ve işlevselciliğin hakimiyetini sağlamış olduğu için, sanatla gündelik hayatı yeniden birleştirme amacına dada yahut Rus konstrüktivizminden daha çok yaklaşmıştı Bauhaus. (Shiner, 2004:391-392)

Avangard sanat ile ulaşılmaya çalışılan özgürleştirici kitle kültürü, genellikle ütopyacı bir öngörü ile biçimlenmiştir. Yeni toplumun oluşturulması adına girişilen çabalar, -var olan eskimiş yapıları yıkmaya odaklanmış ya da yeni oluşumlarda biçimlendirici rolleriyle söz sahibi olarak ortaya çıkmış olsun- tüm bireylerin özgür yaşadığı, dengeli bir toplum ve gelecek düşünden kaynaklanırlar. Bu anlamda ütopya kavrayışıyla hareket ettikleri rahatlıkla söylenebilir.

Sonraki tarihsel süreçte, yeni toplum modeli oluşturma adına, kapitalizmin olumsuz yansımalarını eleştiri konusu yapan toplumsal ve bunlara eşlik eden sanatsal açılımlar etki alanı oluşturmaya çalıştılar. Ancak, bunların birçoğu, 1968 sıçramasında olduğu gibi;

[...] dünya çapında herhangi bir devrimci sonuca yol açamadan, 1970'lerin ortasına geri çekildi [...] 1989'da "Sosyalist Blok" çöktü. 1968'de yeniden parlayan gelecek umudu sönerken, 1968'de mücadeleye katılmış bir seri aydın da, bugün postmodernizm ve postmarksizm isimleriyle bildiğimiz yenilgi ve teslimiyet teorilerini üretmeye giriştiler. (Yıldızoğlu, 1997:31)

Yeni bir toplum kurma adına gerçekleştirilen denemelerin -belirli ölçülerdeki- başarısızlığından yola çıkarak "ütopyanın" olanaksızlığına vurgu yapan görüşler,

insanlığın daha iyiyi gerçekleştirme umudunu ve beklentisini yanlış nedenlerle zayıflatmaktadır. Bu umut ve –gelişmeye olan yönelim- yaşamın tüm alanlardaki gelişiminin başlıca kaynağıdır. Yapılan deneylerin olumlu sonuçlanmamış olması (Topluca bir başarısızlıktan söz edilmesi yanlıştır, bu deneyler insanlık bilincine ve toplum kültürüne, eşitlik, işçi hakları, demokratik beklentiler gibi somut katkılar sağlamıştır) daha iyi bir toplumu düşleme ihtiyacını ortadan kaldırmaz; bunu başarısız olmaya mahkum bir girişim de yapmaz. Kimi düşünürlerin bu konudaki olumsuz yaklaşımları, sürekli ilerlemekte olan yaşamın içinde ütopyaı sabit kalması gereken bir tasarım olarak ele alma yanlışından kaynaklanır.

Yıldızoğlu, içinde bulunulan durumu “.... Sanatçı için umut, özgürlük, kurtuluş ve ütopya ulaşılamaz hale geldi, hem tarih silindi, hem de gelecek ve umut yok oldu.” sözleriyle özetlerken, günümüzdeki bu umutsuz durağanlığın çözümlemesini şu şekilde yapıyor:

Kapitalizmden kurtulmaya, özgürleşmeye ilişkin umudun bugün bu şekilde yok olması, günümüz ile modernizmin ortaya çıktığı koşullar arasındaki ikinci büyük benzerlik. Modernist hareket, kapitalizmin ekonomik-toplumsal krizi ve küreselleşme dönemi içinde burjuva topluma karşı bir tepki olarak, bugünü reddeden, hareketi ve değişimi esas alan, geleceğe **umutla** bakan ve **bakabildiği** için eleştirel içerik katabilen, sanatını bir neşter gibi kullanabilen bir akım olarak şekillendi. (Yıldızoğlu, 1997:31)

2.3. Ütopik Dayanakları Olan Sanat Projeleri

Sanat, bir düşünme biçimi olarak, insan, yaşam, toplum, birey, doğa vb. pek çok konuda yeni ilişkiler ve açılımlar öne sürer. Düşünceyi açan, öncü niteliği, onu insansal alanı biçimlendiren en önemli etkinliklerden biri yapar. Sanatın, insanla ilgili herhangi bir sorunu ele alıp çözümleme girişimi, toplumsal ilerlemeye yaptığı katkıyla ilintili olarak, geleceğin nasıl biçimleneceği konusunda belirleyicidir. Bu anlamda sanatçıların yaşama ilişkin çözümlemelerinden kaynaklanan etkinlikleri, ütopyanın gelecek projesi olma niteliğiyle örtüşen özellikler taşır. Yapıtlarında, güncel sorunları üreten algılaya biçimlerini tersyüz ederek, yaşama bakışın temel niteliklerini sorgulama konusu yapan

birçok sanatçı, böylelikle yeni algılama modellerinin, dolayısıyla da yeni toplumsal modellerin kapısını aralamış olur.

Ütopist olarak nitelenebilecek duruşları, sanatsal ilgilerinin yaşama dönük oluşundan kaynaklanan kimi sanatçılar, toplumsal kuruluşun aksayan yönlerini değiştirmeyi, bir yaratıcılık ve sanatsal üretim sorunu olarak gördüklerini ifade etmektedirler. Bu anlamda ürün veren sanatçılar içinde, “Toplumsal Plastik” kavramıyla yeni bir estetik teori geliştirmeye çalışan Beuys, önemli isimlerden birisidir.

2.3.1. Joseph Beuys’un Ağaç Projesi: Documenta 7

İnsanlık çok önemli sorunları çözmek zorunda. Yalnızca yaşayabilmek için değil, aynı zamanda yeni gezegen geleceğini yaratmak ve oluşturmak için de bu gerekli.
Joseph Beuys

Joseph Beuys, insanın doğayla ilişkisi üzerine eğilerek, uyarıcı nitelikteki çalışmalarıyla toplumun sağaltımını gerçekleştirmeye çalışmaktadır. İnsanın doğaya bakışını kendi sağlıklı zeminine geri döndürmeyi amaçlayan çalışmaları yoluyla, bozulan dengeyi tekrar kurmak isteyen Beuys, bugünün ve geleceğin dünyasını biçimlendirmeye yönelik duruşuyla ütöplast bir sanatçıdır.



Resim 14: Joseph Beuys, Tate Galerisi, Londra

Joseph Beuys(Bkz:Resim 14) 1921 yılında, Batı Almanya'nın Krefeld kentinde dünyaya gelir. (ö.1986). Önce tıp okumaya karar veren sanatçı, 1940'ta okulu terk eder ve Nazi ordusuna katılır. 1943 yılında savaş pilotu olarak görevliyken uçağı Kırım üstünde düşürülür. Tatar köylüleri tarafından yarı ölü halde bulunan bedeni, iç yağ, bal ve keçe ile sarılıp iyileştirilir. Nazi ordusunda savaş pilotu olarak görev yaptığı sırada yaşadığı bu deneyimin ardından, bağlı olduğu politik görüşü köklü bir biçimde değişime uğrar. Daha sonraki dönemde, hasta olarak gördüğü toplumun iyileştirilmesini çalışmalarının ana gündemi olarak belirleyen Beuys, sanatın yaşamı sağaltan yönüyle ele alınması düşüncesi üzerinde yoğunlaşır.

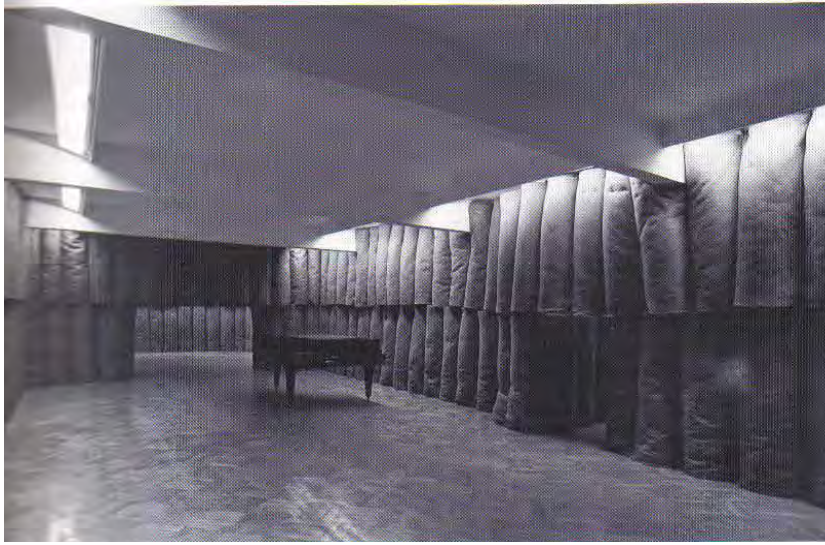
Tatarların şamanik Doğu kültüründen etkilenen Beuys'un, çok yönlü bir açılım gösteren çalışmaları, yaşamı daha anlamlı kılmaya dönük eylemlerinin geniş çerçevesini belirler. Joseph Beuys, savaş sırasında yaşadığını söylediği kurtarılma deneyimini şu sözlerle dile getirmiştir: “.... Birkaç gün sonra göçmen Tatarlar grubu beni uçak enkazı içinde buldu.... Sonra çadırlarının keçesini, peynirin, yağın ve sütün, yoğurdun ısırarak kokusunu anımsıyorum. Yeniden normal ısisına kavuşsun diye vücudumu yağla ovdular, ve ısyı tutarak yalıtıcı görevi yapan keçe içine sardılar.”(P.S.D. Yay. İstanbul, “Joseph Beuys-Transformer” adlı filmin gösterimi, John Halpern, s:39)

“Kişisel öyküm, yaşamımı ve kendimi araç olarak işin içine katmam açısından ilginçtir. Şu anki materyalizmin durumu ve bugünkü toplumumuzda olumsuz olarak yaşadığımız, tarihin her döneminde rastlanan ve bizim de geçmişte gözlemleyebileceğimiz bütün şeyler, tarihsel bir gereklilik olarak incelenmelidir.” (P.S.D. Yay. İstanbul, “Joseph Beuys-Transformer” adlı filmin gösterimi, John Halpern, s:39)

Beuys, yaşadığı deneyimden de etkilenerek birçok çalışmasında keçe, yağ, bal gibi nesneler kullanmıştır. Keçe, yalıtım maddesi olarak vücut ısisını korur, bu yanıyla da enerji depolar(Bkz: Resim 15-16)Yağ da aynı şekilde enerji depolama özelliğine sahiptir (Bkz: Resim 17)

Beuys'un düzenlediği galerideki iki ayrı mekan külrengi keçe tomarıyla kaplanmış ve üzerinde bir karatahtayla bir termometre bulunan bir piyanodan başka hiçbir eşyanın olmadığı bir yerdı. Keçe kaplı duvarlar mekana belli bir ağırbaşlılık veriyor, ayrıca sıcaklık, korunmuşluk ve

Londra'nın merkezindeki gürültüye karşı bir yalıtım kazandırıyordu. Kapalı piyano, boş karatahta ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre de insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getiriyordu. Beuys bu yapıtına *Plight* (Kötü Durum) adını vermişti. Bu sözcük ona yalnızca insanlığın durumunu anımsatmıyor, aynı zamanda türevi olduğu Almanca *Plicht* sözcüğünün bir yankısı olarak belli bir ödev ve sorumluluğu akla getiriyordu. Beuys bu tutumuyla birçok başka sanatçıyı da önemli sorunlara yöneltmiş, daha da önemlisi, sanatın insan hayatındaki yerini ve ciddiyetini vurgulamıştı.(Lynton, 2004:343-344)



Resim 15: “Plight” (Kötü Durum), Detay, 1958-85, Keçe, piyano, karatahta, termometreli heykel ve çevre düzenlemesi,



Resim 16: ”Magda”



Resim17: “Yağ Sandalyesi”
1964

Yağ kullanmaya, tartışma yaratma niyetiyle başladım. Bu maddenin esnekliği, özellikle de ısı değişimlerine karşı gösterdiği tepkisi ilgimi çekmişti. Bu esneklik psikolojik açıdan etkilidir (insanlar, bu maddenin içsel duygu ve süreçlerle ilgili olduğunu içgüdüsel olarak hissederler). İstediğim şey, kültür ve heykelin ne anlattığı, dil denen şeyin ne olduğu, insan yaratıcılığı ve üreticiliğinin ne anlama geldiği gibi konuları [...] tartışmaya açmaktı.... Bunu vurgulamak için, yağı bir sandalyenin üstüne yerleştirdim; çünkü burada sandalye, insan anatomisini (sindirim bölgesini, boşaltım sistemini, cinsel organları ve ilginç kimyasal değişimleri, psikolojik açıdan irade gücünü) temsil ediyordu.(Yılmaz, 2006:277-278)

Beuys, savaş sonrası dönemde 1947-54 yılları arasında, Düsseldorf Akademisinde Ewald Mataré'den heykel eğitimi alır. Beuys'a göre, 'Sanatçı olmak çok yönlü olmayı' gerektirir. Örneğin Beuys, Almanya'daki ekolojik barış hareketi olan Yeşiller Parti'sinin 500 kurucusundan biriydi; yazar Heinrich Böll ile de 70'li yıllarda 'Uluslararası Serbest Yaratıcı Faaliyet ve Disiplinlerarası Araştırma Üniversitesini' (FIU) kurdu.

Joseph Beuys'un sayısız enstalasyon (yerleştirme) çalışmaları, 'happening'leri (oluşum), desen çalışmaları vardır, ama özellikle ekolojik sorunlara ilişkin eleştirel tavrı, toplumsal organizmanın oluşumuna yönelik sosyal ve politik içerikli söylemleri ayrı bir öneme sahiptir. "[...] Joseph Beuys, Şubat ayında Düsseldorf'a düşen karların tüm kişisel sorumluluğunu yükledi. Pek çok sanatçı gibi Beuys da, herhangi bir sanat türünde çalışmanın bile gerici bir hareket, eşitlikten yana olmayan toplumları destekleyen bir etkinlik olduğunu anlamıştı.(Lynton, 2004:336)

Beuys'a göre 'Her insan sanatçıdır'. Bu düşüncenin temeli, her insanda –yaşamı oluşturan belirleyici bir unsur olmasından ileri gelen- yaratıcı bir potansiyel olduğu savıdır. Buna göre, denilebilir ki sanat, insanın düşüncesi ve eylemi ile yaşamı dönüştürmede etkin biçimde kullanabileceği yaratıcı potansiyel enerjiyi açığa çıkarır.

Beuys'un bildirisine göre sanat insan düşüncesi ve eylemiydi, dünyanın da çağımızın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunulması gerekiyordu. Bu konuda birtakım seçenekler var: bunları nasıl gerçekleştirebiliriz? Beuys Almanya'da yüksek öğretim sorumlularını ve parti yöneticilerini bu sorunlarla savaşılmaya çağırırdı, ama onun asıl çağırısı dünyanın insan yaratıcılığı konusundaki anlayışsızlığına, kısıtlayıcılığına karşı savaş açılması doğrultusunda idi. Ona göre, kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşüyor; çevresinde de yaratıcılığın sürekli olarak yadsındığını görüyordu. Beuys kendi yaşadıklarıyla ve herkesin yaşantı ve durumuyla ilgili simgesel nesneler ve çevreler de yaratabiliyordu. (Lynton, 2004:343)

Ütopya, yaşamı daha anlamlı hale getirmenin, yaratıcı düşünce ile olanaklı olduğu savını içerir. Sanatı, bireyin, toplumun ve aynı zamanda da doğanın iyileşmesi için kullanılabilir etkin bir araç olarak gören Beuys'un ütöpik tutumu dünyayı daha yaşanabilir bir yer haline getirmeye dönük eyleminde belirginleşmektedir. Beuys'un, özellikle 1982 yılında Documenta 7 sergisi kapsamında gerçekleştirdiği '7.000 Meşe Projesi' doğrudan yaşam alanını düzenlemeye yönelik, geniş kapsamlı bir çalışma olmasıyla dikkate değerdir. Sanatçı, bu projeyi 7.000 adet bazalt taşıyla gerçekleştirmiş ve bu taşların satışından elde edilen gelirle, her bazalt taşın yanına bir meşe dikilmesini istemiştir. Projedeki son meşe fidanı, 1987 yılında Beuys öldükten sonra, eşi Eva ve oğlu Wenzel tarafından dikilmiştir. 500-DM karşılığında meşe fidanını satın alan kişi bir de 'ağaç diploması' alma hakkına sahip oluyordu. Beuys ağaç türleri arasından, özellikle meşe ağacını seçmiştir. Çünkü bu türün büyümesi yavaş gelişir ve uzun bir zamana yayılır.

Dünya'yı iyileştirme aygıtı olarak sanat. Beuys bu fikrine 'Genişletilmiş Sanat Kavramı' ya da 'Toplumsal Plastik' adını verdi.... Çevreye ve beraber yaşanan diğer canlılara karşı sorumluluk taşıyarak gerçekleştirilen her türlü insani eylem, sanat sayılır [...] dünyayı toplumsal, iktisadi ve ekolojik açıdan daha yaşanır ve hakkaniyetli biçimlendirme çağırısı, hatta doğru sözcüğü kullanacak olursak, bir tür ütöpya yaratma çabasıydı.... Hacimsel olarak kavranabilirliği aşan ve böylece bir anlamda filiz veren bu proje bir ütöpya ve sanat eseridir" (Grinten, 2005:35-36)

Buna göre denilebilir ki, Joseph Beuys, bu projesiyle (Bkz: Resim 22-23) bir ütopya'nın gerçekleştirilmesine dönük somut bir eylem ortaya koymaktadır. Yaşam değişime açıktır ve onu değiştirme gücü de var olan statik yapının yenilenmesi yönünde yapılan açılımlarla ivme kazanır. Kapitalist anlayışa sahip ekonomik sistemin, ekolojik dengeleri bozduğunu düşünen Beuys, insanın bu nedenden dolayı doğa'dan uzaklaştığını ve doğa ile bir yabancılaşma ilişkisi içinde bulunduğunu savunur.

Kassel şehrinde yapılan Documenta 7 projesinde Beuys 7.000 Bazalt taşını Friedrichsplatz'da (Friedrich Meydanı) bulunan Fridericianum Müzesinin önüne yığar (Bkz: Resim 18).



Resim 18: Friedensplatz, Fridericianum Müzesi önü, 1982, Kassel Şehri.



Resim19: bazalt ve meşe eskizi



Resim20:Beuys fidan dikimi

‘Ağaç’ şaman kültüründe önemli bir konuma sahiptir. Beuys şaman kültüründen bu yanıyla çok etkilenmiştir:

Şamanistlerde örneğin ağaç dikme, kutsal ormanlar yaratma son derece yaygın. Örneğin kayın ağacı onlar için son derece kutsal bir ağaç ama meşe, karaçam gibi ağaçlar da kutsal. Bu ağaçlar etrafında yılda bir kez yüzbinlerce mumun yakıldığı ayinler yapılıyor ve ağaca demirler kakılıyor ve ağaçla kendi yaşamları arasında bir ilişki olduğuna inanılıyor.(P.S. D.,Canan Beykal, “Beuys ve Avrasya” Paneli,1991:112)

[...] ağaç ve ağaç düşleyen, birlikte düzene girer, birlikte gelişir, büyür.... Rilke şöyle der: İçimden geçerek uçar kuşlar. Sessizce. Ah, ben ki, büyümek isterim. Dışarıya bakarım, ve içimdeki ağaç büyür. Böylece ağaç her zaman büyümeye yazgılıdır. Bu yazgıyı çevresine yayar. Ağaç çevresini saran şeyi de büyütür. (Bachelard, 1996:214-215)



Resim 21: “Documenta 7”,Friedrichsplatz (Fridericianum Müzesi), 1982, Kassel Şehri

Beuys'un '7.000 Meşe Projesi' Kassel şehrinde yaşayan kimi insanları da rahatsız etmiştir. Documenta'nın açılışından önce (Bkz: Resim 21) bazı insanlar bazalt kütlelerin üzerine pembe boya dökmüşler, dikimi yapılan fidanlara zarar vermişlerdir. Kimilerinin de, bu proje ile şehirde, araçlara ait park yerlerinin azalacağı yönünde garip protestoları olmuştur. Bu durum insanın, kendi çıkarına olan bir konuda bile kimi zaman ne denli dar düşündüğünü göstermesi bakımından, toplumdaki kimi bireylerin yeniliğe, değişime direnen tutuculuğunun ilginç bir örneğidir.

Beuys bu projeyle, ekolojik dengenin, endüstriyel kirlenmeye bağlı tahrip olma sürecini, şehrin farklı yerlerine dikilen fidanların (Bkz: Resim 20) yanına yerleştirilen durağan bazalt kütlelerin katılığıyla hatırlatmaktadır. Sanatçı bu projeyle ayrıca, Kassel şehrinde, endüstriyel kirlenme sonucunda, *codoicea maldivica* ve *cocus nucifera* isimli farklı türe ait ağaçların da soyunun tükenmesine dikkati çeker. Tüm Kassel şehrini içine alan projeyle, bir bazalt taşı satın alan, fidanın da nerede dikildiğinin bilincine vararak ağaçla bütünleşmiştir. Vurgulanan nokta, gezegenin, ekosistem bütünlüğü tahrip olursa yaşamın ortak mutluluğunun da engelleneceğidir. Beuys'a göre bu, toplumdaki her bireyin sorumluluğudur:

Ben suçlu olduğumuzu söylüyorum. Dünyanın durumu insanlık suçudur ve bütün bu olaylara ben de dahilim. Fakat bununla birlikte bilinçteki tembelliğin üstesinden gelmeye çalışıyorum. Bunun için direncin ve yaratıcılığın güçlerini yeni gezegenler arası bir varoluş oluşturmak için harekete geçirmeye uğraşıyorum. Yalnızca yeryüzünde değil, gökyüzünde de. (Beykal, 2005:71)



Resim 22: Joseph Beuys
ve bazalt k t leler



Resim 23: Joseph
Beuys ve bazalt
k t leler



Resim: 24



Resim: 25



Resim: 26



Resim: 27

İçimizden her birinin yarışma düşüncesi ve başarı zoruyla kaplanmış yaratıcı bir potansiyel var. Çevre kirlenmesi, dünyanın pislenmesi, yanı sıra, bizim içimizde de bir kirlenmeye yol açıyor. Umut, ütöpik ve yanılsama olarak bildiriliyor ve vazgeçilmiş umutlar şiddete neden oluyor. Bir ağaç, nadasa bırakılmış bir parça toprak, zehirlenmemiş her nehir, her kent merkezi için ve düşüncesiz her iyileştirme planına karşı savaşım vermek, artık romantik değil aşırı gerçekçi olarak görülebilir. (P.S.D. Yay. İstanbul, “Joseph Beuys-Transformer” adlı filmin gösterimi, John Halpern,. S:58)

Beuys’un ‘7.000 Meşe’ Projesi 1982’de başladı ve son bazalt kütle 1987’de Friedrichs Meydanı önünden kaldırılıp, bir meşe fidanı ile şehirdeki bir yere dikildi. 1982-1987 yılları içinde değişim ve gelişim gösteren meşeler, sanatçının ütöpik düşüncesinin ürünü oldular. Kristal yapıdaki bazalt kütle ile organik yapıdaki meşe yan yana duruyorlar (Bkz: Resim 24-26-25-27) Bu iki nesne zaman içinde varlıklarını sürdürürken taş kütle olarak sabit olup, yanındaki meşe gökyüzüne doğru değişim geçirmiştir(Bkz: Resim 28-29). Her iki nesnenin de bu yeryüzü ile hem geçmiş hem de

gelecek zaman kavramı içinde bir bağlantıları vardır. Bazalt, yerkürenin içindeki akışkan magmanın katılaşması ile gezegenin geçmişine bir gönderme niteliğindedir. Buna karşılık meşe ağacı ise, organik yapısıyla, sürekli gelişim içinde olmasıyla geleceğe uzanan bir nesnedir. Geçmiş ve gelecek yan yana'dır. (Bkz: Resim 19) (<http://www.phil.uni-sb.de/fr/kunsterziehung/bilddatenbank/beuys/beuysru.htm>)

Beuys [...] “insanın, kendi elleriyle yarattığı ekolojik hasar, dünyanın yaşam çizgilerinde bıraktığı etki konusunda bilinçlendiği” döneme rastladığını söylüyor. “Yani insan tavşan öldürüyor. Ama aynı zamanda toprağı, ormanları ve bunların üretim biçimlerini de öldürüyor. Esas olarak dünyanın yaşam çizgilerine zarar veriyor. Ekolojik sorun da budur zaten [...] doğanın insanın bir organı olduğunu, insanın bu organlar olmadan yaşayamayacağını anlarım. (J. Beuys, “Altenberg”, 1988 aktaran Paust, 2005:85-86)



Resim: 28



Resim 29: 22 yıl sonra: yıl 2004 Müze Fridericianum önündeki meşe ağacı...

2.3.2. Bir Özgürleştirme Denemesi: Hundertwasser Ağaç Projesi

Dışımızdaki mekan nesneleri sarıyor, yansıtıyor:
Bir ağacı var etmek istiyorsan,
İç mekanla kuşat onu, varlığı senin içinde
Olan şu mekanla. Sıkı sıkı sar onu.
Sınırsızdır, ve ancak sen vazgeçtiğinde
Düzene girerse gerçek bir ağaca dönüşebilir.

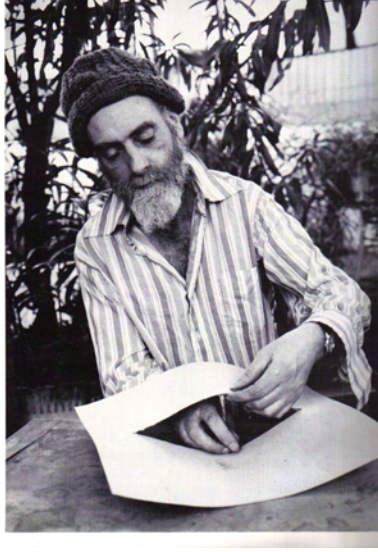
Rainer Marie RİLKE

Ekolojik dengeye çalışmalarıyla göndermede bulunan ve mimari anlayışı doğalcı bir bakışla yeniden ele alma gereğini dile getiren Viyanalı ressam Friedensreich Hundertwasser de, doğrudan yaşamı biçimlendirmeye dönük sanatsal etkinliği ile toplumsal ve ekolojik sorunlarla ilgili ürün veren, bu anlamda ütopyacı olarak nitelenebilecek bir sanatçıdır.

Hundertwasser, 15 Aralık 1928 yılında, Avusturya'nın Viyana kentinde dünyaya geldi (ö.2000). (Asıl adı Fritz Stowasser olan sanatçı daha sonra ismini Hundertwasser olarak değiştirir) Annesi, Elsa Stowasser yoksul bir Yahudi ailesinden gelmektedir. Alman olan babası ise, Hundertwasser 1 yaşındayken apandisit ameliyatı sırasında ölür. Hundertwasser'ın çocukluk yılları, daha sonraki ürün verme sürecinde ele alıp, doğaya ilişkin alternatif tavrı ile çözümlemeye çalışacağı doğa-insan-mimari ilişkisine dair ilk izlenimlerinin oluşmasında etkili olmuştur. Çalışmalarında kendi yaşam deneyiminden de yola çıkarak ortaya koyduğu, doğaya ilişkin çözümleme ve açılımlar, çok yönlü sanatsal etkinliğinin ana eksenini oluşturur.

12 Mart 1938 yılı Hundertwasser'ın yaşamında çok önemli bir gündür; Alman Silahlı Kuvvetleri Avusturya'yı alır ve Avusturya'yı Nazi Almanyası'na bağlar (III: Reich'a). Annesi Elsa Stowasser, Nazilerin kendisini ve oğlunu öldürmelerinden korktuğu için, oğlunu "Hitler-Gençlik Ordusu"na yazdırır. Nazi subaylarını gece nöbetlerinde korumaktadır, gündüz kapıları çalındığında ise, Hitler-Gençlik Ordusu'nun üniformasını giyer ve onları, babasından kalan 'Swastika Nişanı'(iki haçın birleştiği ve Nazilerin sembolü olan gamalı haç) ile karşılar ve selamlar. Hundertwasser, 1944-1945 yıllarını ise, annesi ile sürekli kaçarak ve gizlenerek geçirir. Nazi Almanyası'nın Yahudilere ve Yahudi kökenli insanlara uyguladığı kovma ve öldürme eyleminin tehdidi altında sürekli kimliğini saklar. Yahudi kökenli bir aileden gelen Hundertwasser için bu yıllar korku ve karanlık dolu yıllardır. Annesinin akrabası sayılan, 69 Yahudi aynı yıl içinde sürgüne gönderilir ve öldürülür. Öldürülenler arasında, Hundertwasser'ın teyzesi ve anneannesi de vardır. Hundertwasser'ın yaşamsal deneyimi çocukluğundaki bu saklanma ve gizlenme çabasıyla belirlenmiştir. (Rand, 1993:10-11)

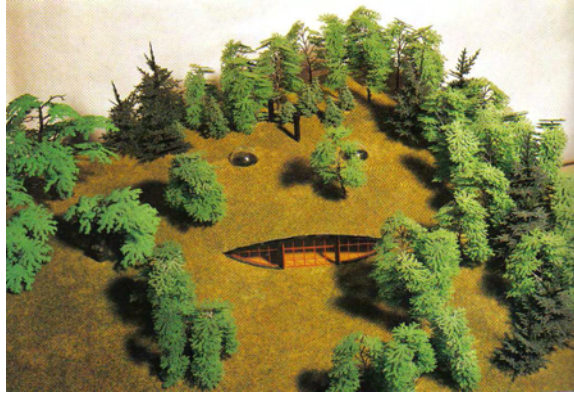
Daha sonra yaptığı çalışmalarında görülen, toprağın içinde gizlenmiş göz şeklinde açılmış evler (Bkz: Resim 30), doğaya sığınma, onda gizlenme arayışının göstergeleridir. Hundertwasser, yukarıdan bakıldığında bu yapıların görülmesinin çok zor olacağını belirtir. Doğa ile bütünlük içerisinde olan bu mekanlarda insan doğa ile kamufle olmuştur ve onun içinde yaşam bulur (Bkz: Resim 31-32)



Resim 30: Hundertwasser'ın toprak içinde açılmış "göz" tasarımı için maket çalışması.(1972)



Resim 31: 1974 yılında Peter Manhardt tarafından gerçekleştirilen mimari maket



Resim 32:Hundertwasser'ın toprak içinde açılmış "göz" tasarımı için maket çalışması.(1972)

Bu tasarımların oluşmasında;

Belki de çocukluk deneyimlerinin büyük bir etkisi vardır. Her kapı çalındığında, kapıda SA ya da Gestapo birlikleri sanatçının annesine, yahudi kökenli yakınlarının nerede oldukları sorgulamalarını gerçekleştirmişlerdir. Henüz 13 ya da 14 yaşlarında olan Fritz Stowasser her sorgulamada farklı kaçamak yanıtlarla onların dikkatlerini dağıtıp oyalamıştır. O anlarda toprağa gömülüp gizlenmek ne iyi olurdu.... Köstebek olmayı ne çok isterdim... toprağın altında yaşamımı sürdürürdüm... Zırhlı panzerlerin sesi duyulduğunda, mağaramda güvende olurum. (Hundertwasser-Architektur, 1996:6)

Hundertwasser'ın çalışmaları üstün teknolojik verilere dayalı mimari tasarımlar değildir. Tasarımlarının dayanaklarını doğa oluşturur. Sanatçı, doğanın modern yaşamla birlikte asıl işlevinden koptuğunu insanın da bu modernleşme eyleminde büyük bir yabancılaşma içinde olduğunu belirtir. Yaşamda tüm algılamaların düz bir çizgiye dönüştüğünü ifade eden Hundertwasser, doğaya aykırı düşen bu anlayışın sorumlusu olarak insanı göstermektedir.

19 yüzyıldan itibaren değişen yaşam koşullarının etkisiyle, mimari'de *doğa ve insan* kavramları daha farklı bir tanımlamaya gerek duymuştur. Doğa'dan yalıtılmış yaşam alanları, insana yabancılaşmış bir çevrede ağaca tanınması gereken yaşama hakkını da engellemektedir. Hundertwasser'ın "Doğa ve insan haklarına uygun bir inşa" tanımlaması, ideolojik, sosyolojik ve kültürel değerleri sorgulayan bir öneridir. Bu anlamda sanatçı, günümüzde doğadan yalıtılmış yapılar içinde yaşam sürmeye zorunlu bırakılan ve bu dayatmayı koşulsuz kabullenen insanları *kobay tavşan* olarak nitelendiriyor.

Hundertwasser mimar değildir ve yapıtları da mimari tasarımlar olarak algılanmayabilir. Ancak sanatçı, mimarlığın standartlaşan üretim biçimini, insan yaşamını ve bakış açısını tekdüzeleştiren unsurlardan biri olarak görmekte, bunu eleştirme hakkını bir anlamda yapıtlarıyla kullanmaktadır. Rasyonalist çizgide ilerleyen mimari yapıtları ve işlevsel mimarlık adına üretilen binaları 4 Temmuz 1958 yılında Seckau manastırında açıkladığı 'Mimarlıkta Rasyonalizme Karşı Küf Manifestosu' ile eleştirir. İnsanı özne olarak temel alan yaklaşımı eylemlerinde önkoşuldur. Daha önce de, 'Viyana'nın 90 derecelik açılarına' karşı koyarak düz çizgi tanımlamasını eleştiren sanatçının Küf Manifestosunu (Bildirisini) Ulrich Conrads şu şekilde değerlendirir:

Mimarlık üstüne pek çok programatik bildirinin kolayca incelenebilecek bir biçimde derlenmesi isteği, son yılların görünüşteki en garip mimarlık manifestosundan kaynaklandı. 1958'de Hundertwasser'ın *Mimarlıkta Rasyonalizme Karşı Küf Manifestosu*'nu gören herkes (...) bir tepki göstermiş olabilir: bu karşı çıkışa kendisi pek şaşırmamıştı -o dönemde bile işlevsel mimarlığa karşı yükselen seslere kulakları tıkmak olanaksızdı- fakat iki kuşağa ait binaları toptan yok olmaya mahkum eden ve barınılamaz

diye bir yana iten akıl almaz öznellik karşısında afallamıştı. Aslında bu yüzyılda eleştirel ve devrimci eylem ve bildiriler hiç eksik olmamıştır. Ama yine de binanın bireyin anarşik kaprisine böylesine uluorta teslim edildiği hiç görülmemişti; binaları doğal harap olma sürecinin ‘yaratıcı’ güçlerine teslim etmek gerekliliği böylesine yüksek sesle hiç dile getirilmemişti. (Conrads, 1991:1)

Çizgi, sanatçının tüm yapıtlarında, gerçekliği eleştirmede kullandığı bir imge’dir (Resim 34) Hundertwasser, manifestosunda yaratıcı düşüncenin, her zaman var olması gereği üzerinde durmaktadır ve bu konudaki düşüncesini: “Kişi, yitirmiş olduğu ve onsuz insan olarak var olamayacağı eleştirici-yaratıcı işlevini kazanmalıdır” sözleriyle açıklar. Bu bağlamda, *düz çizgi* eleştirilir, çünkü düz çizgi doğa’da var olmayan bir şeydir. Buna karşın doğadaki oluşumlar kendi özgün formlarıyla, inorganik ve organik olarak yapılarını kurar ve işlevlerini sürdürürler. Özü gereği doğa ile bütünleşen bir varlık olması gereken insanın, betondan küplerin içinde yaşam sürmesi onu doğadan kopuk bir algılamaya koşullandırmıştır. Bu nedenle sanatçı, günümüz mimari anlayışını insan kavramından uzak ve hastalanmış bir yapılaşma içinde görür: “Doğada hiçbir nesne düz değildir, ne bir yılanın kumda kayarken bıraktığı izler ne de parmağımızla yere çizdiğimiz çizgi, düz çizgi cetvelin ürünüdür ve taklittir.” Sanatçı Küf Manifestosunda düz çizginin insan yaşamıyla ilişkisini şu şekilde açıklar:



Resim 33:

Hundertwasser elinde eğilmiş bir cetvel tutmaktadır. Bu cetveli ona yangın çıkmış bir mimarlık bürosu göndermiş.

“Yaratıcı olmayan çizgi bir tek düz çizgidir. Düz çizgi taklittir.”

Düz çizgi bulundurmak, hiç değilse ahlak açısından, yasaklanmalıdır. Cetvel yeni cehaletin simgesi, cetvel, yeni yozlaşma hastalığının belirtisidir. Bugün bir düz çizgiler kargaşasında, düz çizgilerin vahşi ormanında yaşıyoruz.... Yakın zamana kadar, düz çizgilere sahip olma üstünlüğü krallara, arazi sahiplerine ve zeki kişilere aitti. Bugün her budalanın cebinde milyonlarca düz çizgi var.... İşlevsel mimarlığı ahlak çöküntüsünden kurtarmak için, temiz cam duvarlara ve düz beton yüzeylere çözümlü bir karışım dökülmeli ki böylece üzerlerine küf yerleşebilsin.(Conrads, 1991:137)

Hundertwasser'in etkin sanatçı kimliği, dinamik ve doğaya karşı duyarlı yaşam tavrında belirginleşir. İnsan, bitkiler ve diğer tüm canlılarla doğayı oluşturur. Modern yaşamla birlikte kullanılmaya başlanan teknoloji, insanın doğadan uzaklaşıp, yabancılaşmasına neden olmuştur. Bu yanıla denilebilir ki Hundertwasser'ın düz çizgiye tepkisi doğanın tahrip olma sürecine karşı ortaya koyduğu eleştirel bir uyarıdır.



Resim 34: “99 Baş”, Mdf üzeri yağlıboya ve fotokolaj,1952

‘99 Baş’ resminde Hundertwasser'ın küf manifestosunda sözünü ettiği standartlaşan tektipleşmiş insan yaşamının yansıması görülür (Bkz: Resim 35). Sorgulamayan, eleştirmeyen kendine önerilen yaşam biçimini koşulsuzca kabul eden, anlamsız bakan insanlar. Üst üste yığılmış kutular içinde yaşam süren insan toplulukları, büyük bir duvarın çevrelediği beton konutta yaşamlarını sürdürüyorlar. Aynı biçimdeki insanların

yer aldığı bu çalışmaya sanatçı, kendi resmini de fotokolaj olarak eklemiştir. Büyük kentlerdeki ‘ev’ kavramı artık insansal işlevini yitirmiştir. Bu durum, ters ütopyaların öngördüğü umutsuzluk halini hatırlatır: “[...] ters ütopyalarda insan üç yanlı bir yabancılaşmaya itilmiştir. İnsan, benlik diye bir şey varsa ona, doğaya ve insanlığın kültür mirasına yabancılaşmıştır.” (Bezel, “Yeryüzü Cennetlerinin Sonu”, 1984:10)

Hundertwasser doğanın asimetric bir özellik taşıdığını savunur: “Doğayı incelediğimizde hiçbir oluşumun simetric olmadığını, aynaya baktığımızda yüzümüzün sol tarafının sağ tarafına benzemediğini görürüz.” Sanatçı, asimetric özellik taşıyan şeylerin(Bkz: Resim 37), yaşamdaki dinamizmi ve farklılığı yansıttığı düşüncesiyle geliştirdiği kimi eylemlerinde, olayları büyük bir sıradanlıkla izleyen insanın yaratıcı düşünce üretiminde bulunmamasını eleştirir. 1954 yılında tasarladığı ‘yazlık ve kışlık’ ayakkabıları bu sıradanlığa bir tepki niteliğindedir (Bkz: Resim 36)



Resim 35: Hundertwasser'ın yazlık ve kışlık ayakkabı tasarımı. 1954



Resim 36: Hundertwasser:“Doğada hiçbir oluşum simetric değildir.”(iki farklı çorap giymiş)

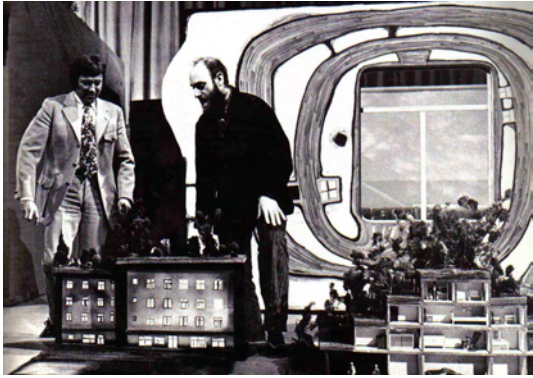
Hundertwasser'ın tasarımları Eyfel kulesi ya da Empire State gibi devasa, karmaşık ve son teknolojik elemanlarla oluşturulmuşlar yapılar değildir. O, doğa ve insan haklarına uygun bir inşa istemiyle hareket etmektedir. Eylemleri doğayla iletişimini yitirmiş insanı bilinçlendirmek, bireyi yaşamdaki konformist anlayıştan koparmak için önerdiği alternatif yaklaşımları içerir. Bu bağlamda, sanatçı 1959 yılında Pinatorium'u kurar, bu yer, her yönde yaratıcı özelliklerin kullanıldığı evrensel bir akademidir. Hundertwasser, her insanda yaratıcı düşüncenin var olduğuna inanır.

Wells, Lang, Orwell, Huxley ve Zamyatin gibi yazarların ya da ütopyacı mutluluk savıyla yapıt veren diğer yazarların düşledikleri eşit düzene sahip yaşam, hep aynı ortak düşünceden kaynaklanır: daha iyi bir dünyada yaşama isteği. Hundertwasser *ağaç* kavramını *insan olma* bilinci ile eşit tutar, ütopyasını bu düşünceler üzerinde oluşturur. Yaşamda düş kurmanın gerekliliğini ileri süren Hundertwasser, sanatçının toplumsal değişimin sağlanmasında bir öncü olması gerektiğini ve yaşamın sanatla dönüştürüleceğini belirtir: “Sanatçı olmak sadece üretimde bulunmak değildir, bir yaşam biçimidir.”(Rand, 1993:83)

Hundertwasser'ın sayısız aquarell çalışması vardır. Fakat sanatçı olmak, onun için sadece *boyamak* eylemi değildir. Bir sanatçının, toplumsal duyarlılığı taşıması gerektiğini hatırlatır. Var olan gerçekliği dönüştürme isteği, ütopyacı olma bilinci ile gerçekleşir. Örneğin; Hundertwasser'ın 1972 yılında Eurovision yayını “Wünsch Dir Was” (Kendin İçin Birşey Dile) (Bkz: Resim 38) adlı televizyon programında ‘Mimarlıkta akılcılığa karşı Küf Manifestosu’nda yer alan bazı söylemleri dile getirdikten sonra: “Apartman katında oturan adam, penceresinden uzanıp elinin erişebildiği yerdeki duvarı kazıyabilmeli. Ve uzun bir fırçayla uzanabileceği yerleri pembe renge boyayabilmeli ki insanlar uzaktan ya da sokaktan görebilsinler: orada komşulardan-onlara sunulan her şeyi kabullenen küçük insanlardan-farklı birisi oturuyor!” biçimindeki sözlerinden sonra, yayını izleyenlerin bundan etkilenip oturdukları konutu değiştirme isteğini duyumsadıkları görülmüştür (Bkz: Resim 39) (Konrads, 1991:136) Hundertwasser bu eylemi gerçekleştirdiğinde yeni bir mimari proje önermemektedir; bu projenin önemi televizyon izleyen kitlenin sıradanlaşan bakış açısını değiştirip, insanları gerçekliği dönüştürmek üzere harekete geçirmek, toplumsal bir hareketlenme oluşturmaktır. Yaşamdaki gerçekliğe ivme kazandırma ve yaşamsal

gerçekliği dönüştürme isteğine yoğunlaşan düşüncesini Hundertwasser, şu şekilde dile getirir:

“Bir insan düşerse bu sadece bir düş olur, birçok insan düş kurarsa bu yeni bir gerçekliğin başlangıcı olur.... Tıpkı bir insanın kimsenin şarkı söylemediğinde susması gibi. Bu iyi bilinen psikolojik bir problemdir. Bu sessizlik ancak birinin çıkıp da: Hadi şarkı söyleyelim! demesiyle bozulur ve biri şarkı söyler, diğerleri de söylemeye başlar.” (Hundertwasser-Architektur, 1996:65)



Resim 37: Hundertwasser Eurovision Programı”Wünsch Dir Was”programında insanın pencere hakkından söz ediyor.(1972)

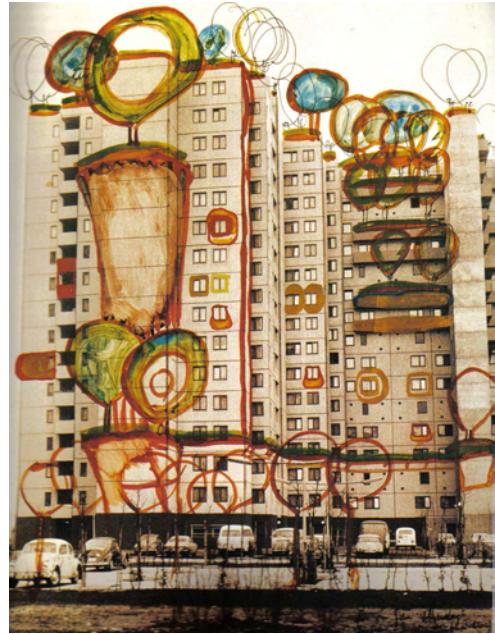


Resim 38: “Wünsch Dir Was”programından sonra izleyicilerden Almanya Essen kentinde(ortadaki resim) ve İsviçre’nin Bülach kentindeki pencere değişimi.

Doğaya ilişkin getirdiği alternatif yaklaşımları ve ağaca (ağaç, oluşturulan mimariden önemlidir) bir binadaki kiracı hakkını tanınması, O’nun görüşlerini, mimarlık manifestoları içinde farklı bir konuma getirir. Daha iyi ve yaşanabilir bir dünya kurmak için doğa ve insanın bütünlüğünün korunması gerektiğini savunan Hundertwasser, eskizlerinde, “Ağaç mı beton yapıların yerini almıştır, yoksa beton mu ağacın yerini almıştır? sorusunu sorar. (Bkz: Resim 40-41-42)



Resim 39: “Hastalanmış mimari için iyileştirme önerileri”(1972)-(fotograf üzeri aquarell)

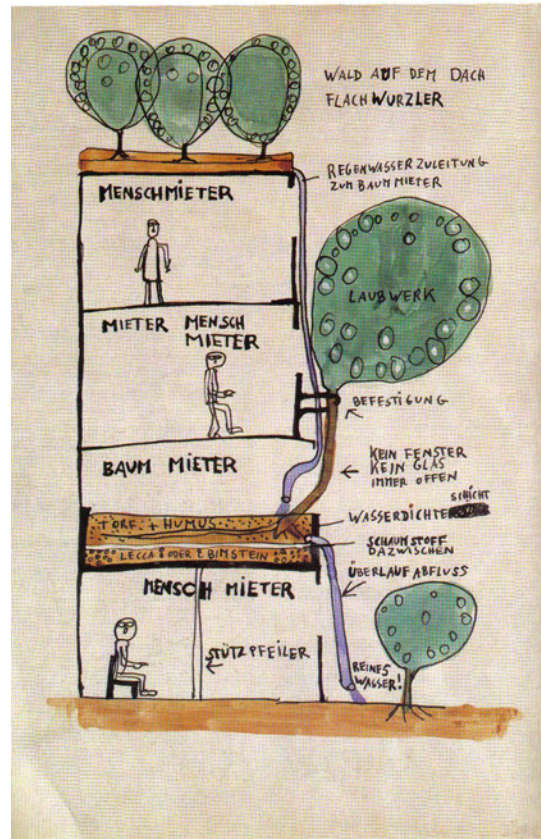


Resim 40-41: “Hastalanmış mimari için iyileştirme önerileri”(1972)-(fotograf üzeri aquarell)

Günümüz yaşam biçimleri doğayı bozguna uğratmıştır; çevre kirliliği, asit yağmuru, atık problemleri. Bu sorunlar sanatçıyı ağaç kavramına yöneltmiştir. Hundertwasser’ın ağaç eylemleri, dünyanın ekolojik sorunlarına, hem eleştirel hem de alternatif yaklaşımlar içerir. Sanatçı, ağacın da tıpkı insanlar gibi kiracı hakkını elde etmesi gerektiğini düşünür; insanların betonu doğanın üzerine dilediğince döktüklerinde doğal yaşamı da tahrip ettiklerini fark etmediklerini ifade eder. İnsan, yeryüzü üzerinde yaşamını sürdürür; buna karşın ağacın yaşamı daha derindir. Çünkü o kökleriyle (ayaklarıyla) toprağa sınımsız

tutunur. İnsan, onu o tutunduğu yerden koparmıştır. Ağaca kiracılık hakkı tanınması gerektiği düşüncesiyle bu anlamda dünyadaki tek farklı kira sözleşmesini oluşturur; ağaç kiracı konumundadır, evde oturan insan da ona bakmakla yükümlüdür.

Hundertwasser 1973 yılında bu düşüncelerini içeren projesini ve 'ağaç kiracı' eskiz çalışmasını Guilio Macchi'ye gönderir (Bkz: Resim 43). Sanatçının yaptığı bu proje, aynı yılda gerçekleştirilen Milano'daki Trienal'e kabul edilir. Milano'nun Belediye Başkanı ile bir basın toplantısı düzenler ve Via Manzoni'de (Bkz. Resim 44-45) yaklaşık 15 ağaç kiracı olarak çeşitli konutlara yerleştirilir. Bu etkinlik için gece cadde trafiğe kapatılmıştır. (Bkz: Resim 46)



Resim 42: Trienal Projesi için Hundertwasser tarafından Guilio Macchi'ye gönderilen mektuptaki eskiz.(1973)



Resim 43-44: Hundertwasser Milano'daki Trienal'de, Via Manzoni, 1973



Resim 45: Milano, Via Manzoni, 1973

Hundertwasser organik olan kiracı için: “Ağaç Kiracısı kirasını, oksijenle, topladığı toz partikülleriyle, anti-ses makinası olarak ödüyor [...] Ayrıca size sağlık, güzellik ve huzur veriyor”.(Rand, 1993:149) diyen sanatçı; yaşamın organik bütünlüğünün sağlandığı ölçüde yaşamın süreceğini vurgulayarak, ancak ağacı kendimizi sevdiğimiz kadar seversek yaşamaya devam edeceğimizi belirtir. (Bkz: Resim 49-50-51)

Hundertwasser, toplumun belirli alışkanlıklarla koşullanmış, bu nedenle de yaşamın derinliğine sırtını dönen algılama biçimini değiştirmek üzere etkin bir eylemci olarak projeler ortaya koyar, konferanslar ve etkinlikler düzenler. Pek çok çağdaş sanatçıda izlenebilecek bu tutum -çağdaş sanatın, toplumsal olana bu ilgisi- yaşamı daha iyiye yöneltme eyleminde sanata yüklenen misyonun bir anlatımıdır. Bu anlamda, ütopyanın ortaya çıkış gerekçeleriyle hareket noktaları ortak olan birçok sanatçı, birer ütopyacı olarak değerlendirilmiş, eylemleriyle de ütopyanın gerekliliğini ve insanlık için vazgeçilmemesi gereken yaşamsallığını topluma yeniden hatırlatmak ve benimsetmek amacı gütmüşlerdir. Hundertwasser, ekolojik ütopya çerçevesinde değerlendirilebilecek çalışmalarıyla, yaşamın sürmesinin ve her türlü ütöpik kurgunun öncelikli bir önkoşulu olan *dünyanın doğal varlığının korunması* adına kendi sorumluluğunu yerine getirirken, insanlara da bu sorumluluklarını hatırlatmaktadır.



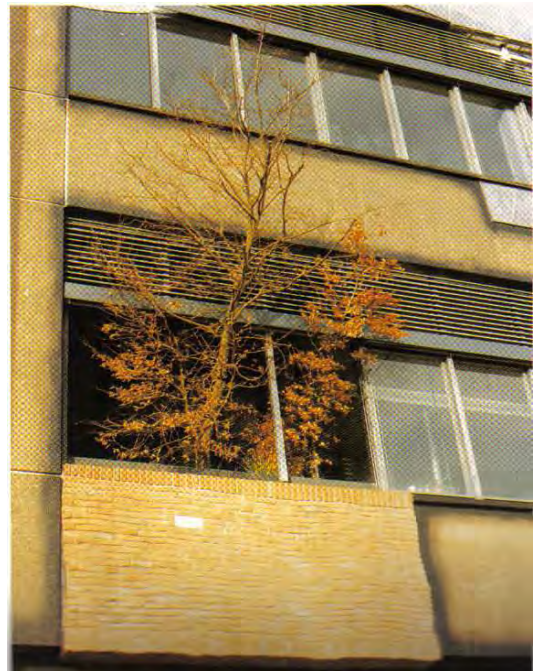
Resim 46: Hundertwasser ve Philip Rosenthal, Selb 1981.



Resim 47: Viyana Kentindeki Ağaç Kiracı eylemi (Bisikletin arka kısmında ağaç fidanları var)



Resim 48: Rosenthal porselen fabrikası, Selb,(yaz), 1980-1982



Resim 49: Rosenthal porselen fabrikası, Selb,(kış), 1980-1982



Resim 50:Ağaç kiracısı,
Alsbach cad. Viyana,1980

SONUÇ

Ütopyanın “yok-yer” anlamında dile getirilen ulaşılmazlık, içerdiği unsurların ulaşılamazlığı değil, ütopyanın bir kavram olarak ulaşılamazlığı olarak düşünülmelidir.

Hayata geçirilen bir ütopya, yeni bir duruma, toplumsal ve siyasal düzene karşılık geleceğinden, -yaşamın donup kalması olanaksızdır- bu yeni düzenin farklı ve yeni sorunları ve buna bağlı yeni ütopyaları gündeme gelir. Bu durum, yaşamın yerinde durmayan, sürekli devinim halindeki doğasıyla ilişkili olarak anlaşılmalıdır. Bu bağlamda, ütopyanın “olmayan yer” anlamında beliren içeriği, bir “gerçekleşememe” durumundan çok, -alt anlam olarak barındırdığı- “sürekli yenilenme” düşüncesine işaret eden vurgusuyla değerlendirilmelidir.

Ütopyanın varlığı kaçınılmazdır (Tüm büyük anlatılarla birlikte, ütopyayı da -kelimenin gerçek anlamında bir büyük anlatı olarak -olanaksızın alanına sürüp çözmek isteyen düşünce eğilimleri, insan doğasının daha iyi bir yaşama olan yönelimini yok saymaktadırlar). Distopyanın çıkış noktası ve söylemi, ütopyanın donup kaldığı duruma ilişkindir. Oysa “ütopya” kavramı doğası gereği durağan olamaz.

Ütopya, yaşamdaki değişimin öncüsüdür, yaşamın daha farklı kurgulanabileceğine ilişkin bir öneridir. Bu yanıyla denilebilir ki, ütopya geçmişi sorgular, eleştirir. Sanatçı, yaşamı anlamlandırmaya yönelik tavrı ile yaşadığı çağa tanıklık eder. Bu anlamlandırma sürecine bağlı olarak düşüncelerini, sanatsal bir bildirime dönüştürür.

Bu çalışmada, farklı anlam katmanlarında çeşitli kullanımlar içeren ütopya kavramı, çok yönlü olarak incelenmiştir. Ütopya, yaşamı baştan anlamlandırma eylemi olarak algılanmalıdır. Somut gerçekleşme olarak ele alındığında, özellikle Beuys ve Hundertasser’ın ütopik sanat projeleri, doğa ve ağaç kavramlarında yoğunlaşan sanat ürünü imgesinin, aynı zamanda somut bir yaşam nesnesine dönüştüğü önemli açılımlardır. H. Feyer’in de belirttiği gibi “Büyük kentlerde oturan milyonlarca insan hayatının her günü artık toprağa basmıyor. Bastığı yer toprak değil, asfalt, cam, taş ya da marley.” Ağacın bu anlamda, yaşamın başlangıcını yeniden düşündürüp, geçmişi

şimdiye bağlayan ve geleceği biçimlendiren imge olarak seçilmesi anlamlı ve işlevseldir.

Sanatın ütopya ile yakınlığı her ikisinin düş kavramı ile ilintili oluşundan kaynaklanır. Sanatçı Hundertwasser, bir insan tek başına düşlediğinde bunun sadece bir düş olduğunu, birçok insan birlikte düşlediğinde ise bunun yeni bir gerçekliğin başlangıcı olduğunu ifade eder. Daha önce belirtildiği gibi, ütopyanın varlığı kaçınılmazdır. Hem eleştirel yanıyla hem de yaşamda yeni olanakların kurgulanmasında üstlendiği öncü rolüyle ütopya, tüm bireylerin özgür yaşadığı, dengeli bir toplum ve gelecek düşünüş taşıyan temel bir düşünsel zemin niteliğindedir.

KAYNAKÇA

- BACHELARD, Gaston (1996), “*Mekanın Poetikası*”, 1.Basım, Çeviren: Aykut DERMAN, İstanbul: Kesit Yayıncılık
- BATUR, Enis (1998), “*Modernizmin Serüveni*”, 2.Basım, İstanbul: YKY
- BERTRAND, Jean-Marie (2003), “*Ütopyalar Sözlüğü*”, 1.Basım, Çeviren: Turhan ILGAZ, İstanbul: Sel Yayıncılık
- BEYKAL, Canan (2005), “Joseph Beuys- Aslolan Çizgidir” (Joseph Beuys’u Nasıl Açıklamalı?), 1.Basım, İstanbul: YKY
- BEZEL, Doç. Dr. Nail (1984), “*Yeryüzü Cennetleri Kurmak*” (*Ütopyalardan seçmeler*), 1.Basım, İstanbul: Say Yay.
- BEZEL, Doç. Dr. Nail (1984), “*Yeryüzü Cennetlerinin Sonu*” (*Ters Ütopyalar*), 1.Basım, İstanbul: Say Yay.
- BORGHI, Liana (2003), “*Ütopyalar Sözlüğü*”, 1.Basım, Çeviren: Turhan ILGAZ, İstanbul: Sel Yayıncılık
- BOZKURT, Nejat (1995), “*Sanat ve Estetik Kuramları*”, 2. Basım, İstanbul: Sarmal Yay.
- BÜRGER, Peter (2004), “*Avangard Kuramı*”, 3. Basım, Çeviren: Ali ARTUN, İstanbul: İletişim Yay.
- CIORAN, E. M. (1999), “*Tarih ve Ütopya*”, 1. Basım, Çeviren: Haldun BAYRI, İstanbul: Metis Yayınları
- CONRAD, Ulrich (1991), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar*, 1. Basım, Çeviri: Dr. Sevinç YAVUZ, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları
- Cumhuriyet Dergi “Hiçlikten varlığa kadın sanatı”
<http://listweb.bilkent.edu.tr/kadin/2000/May/0039.html> (10.05.2006)
- GOMBRICH, E.H. (2004), “*Sanatın Öyküsü*”, 4. Basım, Çevirenler: Erol ERDURAN, Ömer ERDURAN, İstanbul: Remzi Kitabevi
- GRINTEN, Franz J. Van der (2005), “Joseph Beuys- Aslolan Çizgidir”, 1. Basım, Çeviren: Ogün DUMAN, İstanbul: YKY
- DEZBAZELLE, Michéle Madonna (2003), “*Ütopyalar Sözlüğü*”, 1.Basım, Çeviren: Turhan ILGAZ, İstanbul: Sel Yayıncılık

HABERMAS, Jürgen (1994), *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*, “Postmodernizm”, Haz.Necmi ZEKA, İstanbul: K1Y1 yayınları

HUNDERTWASSER-ARCHİTEKTUR (Für ein natur-und meschengerechtes Bauen), (1996), 1.Basım, Köln: Benedikt Taschen Verlag

KAGAN, M. (1993), “*Estetik ve Sanat Dersleri*”, 2.Basım, Çeviren: Aziz ÇALIŞLAR
İmge Kitabevi: İstanbul

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002), “*Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*”, 2.Basım, İstanbul: Everest Yayınları

KUMAR, Krishan (2005), “*Ütopyacılık*”, 1. Basım, Çeviren: Ali SOMEL, İstanbul: İmge Kitabevi

Kunst des 20. Jahrhunderts, Museum Ludwig Köln (1996), 1.Basım, Köln: Benedikt Taschen Verlag

LYNTON; Norbert (2004), “*Modern Sanatın Öyküsü*”, 3. Basım, Çevirenler: Prof. Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Dr. Sadi ÖZİŞ, İstanbul: Remzi Kitabevi

MATTELART, Armand (2000), “*Gezegensel Ütopya Tarihi*” (*Kehanetsel Kentten Küresel Topluma*) 1. Basım, Çeviren: Şule ÇİLTAS, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

MESECKE, Andrea (1995), “*Utopie-das Nirgendland ohne Zukunft?*”, (Universitaet Dortmund Web Seite; <http://www.acmym.de/publikationen/texte/utopie.html>) (21.04.2006)

MOCHARD, Claude (2003), “*Ütopyalar Sözlüğü*”, 1.Basım, Çeviren: Turhan ILGAZ, İstanbul: Sel Yayıncılık

MORE, Thomas (2005), “*Ütopya*”, 1. Basım, Çeviren: Nemciye UÇANSOY, İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yay.

ORTEGA y GASSET, (José) (1999), “*İnsan Ve Herkes*”, 2. Basım Çeviren: Neyire G. IŞIK, İstanbul: Metis Yayınları

ÖZGEN, Levin (2005), “*Ütopya ve Tasarım*” (*Ütopya, Tasarım, Mimarlık, Planlama üzerine*), 1. Basım, İstanbul: Ürün Yayınları

PAUST, Bettina (2005), “*Joseph Beuys- Aslolan Çizgidir*”, 1.Basım, İstanbul: YKY

Plastik Sanatlar Dergisi Yayın dizisi, (1991),1.Basım, Çeviri: Deniz DERMAN, İstanbul

PLUMWOOD, Val (2004), “*Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*”, 1.Basım, Çeviren: Başak ERTÜR, İstanbul: Metis Yayınları

- POPPER, Karl R. (2005), “*Daha İyi bir Dünya Arayışı*” (*Son Otuz Yılın Makaleleri ve Bildirileri*), 2.Baskı, Çeviren: İlknur AKA, İstanbul: YKY
- RAND, Harry (1993), “*HUNDERTWASSER*”, 1. Basım, Köln: Benedikt Taschen Verlag,
- RİOT-SARCEY, Michéle, Thomas BOUCHET, Antoine PİCON (2003), “*Ütopyalar Sözlüğü*”, 1.Basım, Çeviren: Turhan ILGAZ, İstanbul: Sel Yayıncılık
- SARUP, Madan (1995), “*Post- Yapısalcılık ve Postmodernizm*”, Çeviren: A. Baki GÜÇLÜ, Ankara: Ark Yayınevi
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005), “*İsteme ve Tasarım olarak Dünya*”, 1. Basım, Çeviren: Levent ÖZŞAR, İstanbul: Biblos Kitabevi
- SHİNER, Larry (2004), “*Sanatın İcadı*” 1. basım, Çeviren: İsmail TÜRKMEN, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- T.YILDIRMAZ, Yasemin (2005), “*Ütopyanın Kadınları Kadınların Ütopyası*”, 1.Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık
- TİMUÇİN, Afşar (1994), “*Felsefe Sözlüğü*”, BDS Yay.
- URGAN, Mina (1999), “*Thomas More, Utopia*” (*Mina Urgan’ın incelemesiyle*), 1.Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası, Kültür Yay.
- WALLERSTEİN, İmmanuel (2002), “*Ütopistik; ya da 21. yüzyılın Tarihsel Seçimler*”, 1. Basım, Çeviren: Taylan DOĞAN, İstanbul: Aram Yayıncılık
- WOLF, Norbert+Grosenick Uta (2004), “*Duşavurumculuk*” (*Ekspresyonizm*), Remzi Kitabevi
- YILDIZOĞLU, Ergin (1997), “*Yaşasın Modernist Refleks*”, 1. Basım, İstanbul: Telos Yayıncılık
- YILMAZ, Mehmet (2006), “*Modernizmden Postmodernizme Sanat*”, 1. Basım Ankara: Ütopya Yayınevi
- “7000 Eichen: Eine Deutung”, (<http://www.phil.uni-sb.de/fr/kunsterziehung/bilddatenbank/beuysru.htm>) (22.04.2006)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Benya BAKIR ŞEN

Doğum Yeri-Yılı: Bonn-1972

Medeni Durumu: Evli

Adres: Cemalpaşa Mah. Ordu Cd. Selçuk Apt. Kat:5 No.19 Seyhan/ADANA

e-posta: benyabak72@yahoo.de

EĞİTİM DURUMU

Yüksek Lisans: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi

Anabilim Dalı, (1998-2006)

Lisans: Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü Resim Ana Sanat Dalı, (1993-1997)

Lise: Antakya Kurtuluş Lisesi, (1986-1990)

İŞ DURUMU

1999 - 2001 Seyhan İlçesi 19 Mayıs Lisesi Resim-İş Öğretmeni

2001 - 2006 Seyhan İlçesi M. Kamuran Tekin Özel Eğitim ve Uygulama Okulu Resim-İş Öğretmeni

2006 - Yüreğir İlçesi, Kiremithane İlköğretim Okulu Görsel Sanatlar Eğitimi Öğretmeni