

## Poetikayla politika arasında: evi yeniden kurmak...

### Hasan Bülent Kahraman

Eda Soylu'nun sergisi *Evi Yeniden Kurmak* adını taşıyor. Bu adı uzun bir düşünce sürecinin sonunda buldum. Kendisiyle tartıştık. Başlangıçta daha farklı bir sergi düşüncesi vardı. Çeşitli nedenlerle vazgeçtik. Eda, adım adım ilerleyerek bu sergiyi oluşturan içeriğe geldi.

Galeri KHAS'taki bu sergiden kısa bir süre önce Eda'yı Akbank Sanat'ta düzenlediğim bir sergiye davet etmişim. O sergi *Sanat Rastlantısı/Rastlantının Sanatı* adını taşıyordu. 'Rastlantı' gibi çetin bir kavramı *Virilio*'dan ve *Heidegger*'den kalkarak irdelediğim o sergiye Soylu çok etkileyici bir işle katılmıştı. Yapıt, galerinin hayli geniş bir alanına yayılıyordu başlangıçta. İçi beton doldurulmuş bazı yuvalar/kutular/silindirler yaylarla yere tutturulmuştu. O nesnelere duvarlara tırmandırmasını istemişim.

Gerçekleştirdikten sonra ortaya çok etkileyici, hayli çarpıcı bir iş çıkmıştı. İzleyici uzaktan çok 'sevimli' gördüğü nesnelere arasında dolaşmaya başladığında geriliyor, ürüyor, üstlerine basmaktan, nesnelere ayaklarına, paçalarına takılmasından çekiniyordu. Gergin bir ilişki vardı izleyenle yapıt arasında. Eda Soylu'nun işi bütün rastlantı temeline oturan olgular gibi aynı zamanda oyuncaklı/oyunlu (*ludic*) bir işti. Yapıt, garip bir şekilde bütün durgunluğu, sükuneti ve stabilitesi içinde bir performans icra ediyordu.

KHAS'taki sergi bu yapıtla aşağı yukarı aynı zamanlarda tamamlandı. En azından iki yapıtın süreçleri çakıştı, birbirinin içine girdi. Birbirinden izler taşıması doğaldı. Nitekim yapıtın içeriği, kapsamı ve özellikleri üstünde düşünürken Eda, konuyu tartışmaya hayli hazırlıklı başlamıştı. Temelde bir 'ev' ögesi yer alacaktı. Kendi evinden bazı parçalar getirecek, yıkılan binalardan çıkan bazı parçalar taşıyacak ve yapıtları galeride toplayacak, bütünleyecek, bütünleştirecekti. Ayrıntıları konuştuk, karar verdik, sergi kurulmaya başladı.

Ortaya çıkan sergiye ne ad vereceğimizi konuşurken doğal olarak 'Evi Yeniden Kurmak' dedim. Evi yeniden kurdu Eda Soylu.

\*

Eda Soylu'nun sergisi katmanlara yayılan bir sergi. Çeşitli düzeylerde ele alınıp çözümlenebilir. İlk evresi, kuşkusuz adı. Hatta adının birinci aşaması: evi yeniden kurmak!

Bu kavramın içinde yaşanan günle doğrudan bir ilişkisinin olduğu açık. Yaşanılan dünyanın en önemli sorunlarından bir *göçebelik*. Göçmek iradi bir edim olabilir. Kişi, kendi niyeti doğrultusunda bir mekandan bir başkasına göçebilir. Bununla birlikte biliyoruz ki, o halde dahi, göçmek sancılı, sıkıntılı, sorunludur. Mekan değiştirmek ne kadar istemli de olsa güçtür. Bugün ise onun çok dışında büyük kitlelerin tabii olduğu, muhatap olduğu zorunlu göçler yaşanıyor. Bugünün dünyasındaki asal kavram *göç* değil *göçmen* kavramıdır.

Bugünkü içeriğiyle bu iki kavram zamanında Deleuze ve Guattari'nin getirdiği göçebelik kavramından çok uzak bir yerde biçimleniyor. Deleuze'ün ve Guattari'nin oluşturduğu kavram merkeze dönük eleştirel bir kapasiteye sahipti. Olumlu ve iradi bir edimden söz ediyordu. Fiili haliyle göçmenlik ve göçebelik ise bu anlamdan tümüyle uzak, çok sert ve insanların adeta savrulmuş, büyük ıstıraplarla maruz kaldıkları bir siyasal ve gerçek durumu tanımlıyor. Yaşadıkları kentler bombalanmış, evleri yıkılmış, kendilerine başka bir ülkede,

coğrafyada kader arayan insanları imliyor göçmenlik bugün. Bu maksatla denizlere açılan, boğulan insanlardan söz ediyoruz. Gittiği ülkelerde sınırsız bir acıya maruz kalan, geleceğini yitiren insandır bugün göçmen.

İşin ilginç yanı bu yitimlerin ve aranan yeni kaderin bir tek adının olmasıdır: *ev!*

Bugünkü tarihi, anlamı ve kapasitesi içinde ev geleneksel anlamını her düzeyde çoktan aşmış bir kavram. Ev, geleneksel ve *ontolojik* yapısı içinde *yerleşik ve durağan* bir yaşantıya tekabül eder. Belli ve 'standart' hayat tarzlarının en önemlisi olanı, en 'gelişmiş' ve 'kategorik' olanı, burjuvazi, kendisini evle ve evin sembolleriyle ifade eder ki, hepsinin temelini *yerleşiklik* oluşturur. Birkaç neslin bir arada oturduğu mekan gerçek manada 'burjuva evi' olarak tayin edilir. Bugünün dünyası ise göçebeliliğin evidir ve tam tersine kimsenin içinde *oturamadığı*, evi kuran kişinin dahi bir süre sonra terk etmek zorunda kaldığı mekandır ev.

Bu akışkanlığın, bu zorunlu göçün nedenleri ve meseleleri ayrı bir olgudur. Fakat Eda Soylu sergide iki kapasiteyi bir arada kuruyordu. Bunlar 'iç' ve 'dış' mekanlardı ve bu karmaşık sergi söz konusu iki kapasiteyi birbiriyle köktenci bir yaklaşımla ilişkilendiriyordu.

\*

Evin yerleşiklikten çıkıp göçebeliliğin sembolü olması serginin ve öznesi olan 'ev' kavramının dış cephesini meydana getiriyordu. Yukarıda bahsettiğin tüm birikimi Eda sergiye 'ev' vurgusuyla taşıyordu. 'Kurmak' bu bakımdan önemliydi. Herkes bir ev kurmanın peşindeydi. Herkes yeryüzünde bir yurdu olsun istiyordu. Yurt çok geniş bir kavramdı. İnsanın bedeni, dili, bilinci yurdu olabilirdi.<sup>1</sup> İnsanın vatani yurdu olabilirdi. İnsanın evi yurdu olabilirdi. Bunlar ayrıca birbiriyle dil düzeyinde de bilinç ve kavrayış düzeyinde de irtibatlanmış, birbirinin içine geçmiş kavramlardı. Eda, eve gönderme yaptığı anda tüm bu geniş hacmi sergisine ve dolayısıyla da tartışma düzlemine açıyordu. Bu son derecede yerinde, zamanında yapılmış bir müdahaleydi.

Üstelik evi kurmaktan bahsederken serginin iç anlamına ayrıca katkıda bulunacak şekilde bir girişimde bulunuyordu. 'Yeniden kurulan' evi 'söküyordu' veya söküntülerden hareket ediyordu. Kurmak ve sökmek! Bunları karşılayacak iki kavram var Batı dillerinde. Birisi 'demonte'dir. Diğeri 'deconstruction'. Bugün kazandıkları yeni anlamlarla bakılırsa, 'dekonstrüksiyon' artık daha yüklü ve entellektüel bir kavram. 'Demonte' ise daha teknik. Söz konusu iki kavramdan hangisinin bu serginin 'iç' düzlemini oluşturduğu ciddi bir sorudur. Çünkü serginin diğer düzlemlerini belirlemektedir.

Demonte etmek yeniden kurmakla daha doğrudan ilişkili. Bir şey sökülür (demonte) götürülüp yerine, başka bir yere yeniden kurulur: montaj. Dekonstrüksiyon ise bir şeyin derinliğine inmek anlamında bir sökmektir. Yapılanı bozmak anlamına gelir; katmanlarına ayırmak, teker teker parçaları birbirinden uzaklaştırmak.

Eda'nın sergisinin teknik düzeyde bir 'demontaj'a dayandığı muhakkak. Sergiyi oluşturan nesnelere/elemanları bir yerden söküp bir başka yere taşıyor, yeniden kuruyor. İnsanlar bu gün yapabildikleri kadarıyla göçebelilik hayatlarında tam da bunu gerçekleştiriyor. Yanlarına bir

---

<sup>1</sup> En tanınmış ifadelerinden birinde Heidegger dili insanın yurdu kabul eder.

şey alma imkanı bulanlar, tarihin başka örneklerinde görüldüğü gibi, sembolik de olsa, onları taşıyarak, bir başka yere yerleştirerek (*montaj*) eski evlerini yeniden canlandırmak/kurmak amacındadır.

Eda Soylu tam manasıyla bunu sağlamıştır sergisinde. Üstelik sadece kendi evinin özgün parçalarını değil, başka evlerin geride bırakılmış parçalarını da sergi mekanına taşıyarak monte etmiş ve bu kurguyla yıkımın en dramatik ifadesine ulaşmıştır. Yıkım, çok az yerde kurmak anlam ve kapasitesini içinde barındırır. Yıkım elbette yapmanın karşıtıdır. Ama her kurguda hem yıkı/ıl/maya dönük bir potansiyel vardır hem de her kurgu bir eski yıkımdan izler taşıyabilir. Çok özel bir durumdan söz ediyoruz.

\*

Yıkıp yeniden yapmak büyük oranda bir *palimpsest* sürecidir. Bu nedenle de her kurgu büyük ve sınırları meçhul bir *palimpsestin* ara konağıdır. Eda Soylu'nun sergisinin dış planda, dışarıyla ilişkili yanında vurguladığı budur: ev ve yaşam bir yıkıma yazgılıdır ve bütün hayatlar, ne derecede yerleşik olursa olsun, bir *palimpsestin*, bir yap-boz'un uzantısıdır.

Sergi tam bu noktada usulca kendi içine doğru açılır. Yani, demontaj-montaj faslını tamamlar ve dekonstrüksiyon düzlemine geçer. Serginin entellektüel tartışmaları burada başlar ki, o başlangıcı oluşturan kavram, bizzat *palimpsest*'tir.<sup>2</sup>

Sadece değinerek geçecek olsak dahi palimpsestin bir hafıza meselesi olduğunu biliyoruz. Silme eyleminden geriye daima bir şeyler kalır. Bu ya somut bir izdir, bir kazımanın, kaldırmanın izidir ya da bütün somut işaretler yiter gider, hafızada bir iz kalır. Katı haliyle palimpsest kalan izlerdir. Soyut planda hafızaya dönüşür, palimpsest. Her hafıza esasında bir palimpsest olarak görülebilir. Hatırladıklarımız, unutmaya seçtiklerimiz veya unutulmayı seçenler, tekrar hatırladıklarımız, hatırladıklarımızın/geçmişin izleri.

*Evi Yeniden Kurmak* sergisi bize doğrudan bu planı/düzeni getiriyor. Bir ev, evler sökülüyor, başka bir mekanda, sergi mekanında yeniden kuruluyor. Bu 'silme' ve yeniden kurma öncelikle hafızayla ilgili bir sorunsal türetiliyor. Akla hemen gelecek 'niçin' sorusunun bazı cevaplarını yukarıda verdik. Bu serginin içerdiği yeniden kurma eylemi, ama sökmeye doğrudan ilişkili yeniden kurma eylemi, doğrudan politik bir edimdir. Buradaki politika tercihi sadece yaşanan günün siyasal sorunsallarıyla ilişkililik anlamında değildir. O doğallıkla mevcuttur ve o bakımdan tavır alan, evrensel boyutları olan bir siyasal soruna doğrudan cevap veren bir sergidir. İşin göçle, ev yıkıp kurmakla ilgili kısmı budur.

Önce şuna değinelim. Evet, Eda Soylu, ev/ler/i söküp yeniden kurarak veya sökülmiş evleri bir araya getirip yeniden düzenleyerek bu yeniden kurma ediminin içinde hafızaya doğrudan bir göndermede bulunuyor. Hatta buna gönderme demek de doğru değil. Hafızayı (söküp) yeniden kuruyor. Bir evin yaşadığı bu dönüşüm hafızanın dönüşümüdür. Evin değiştirilmesi demek olan göç doğrudan bir hafıza meselesidir.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Palimpsest özellikle yazınsal kuramda çok tartışılmış bir kavram. Tartışmanın ana kaynaklarından birini Genette'in yaptığı meydana getiriyor. Gerard Genette, *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. Çev. C. Newman. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997. Yakıntarihli, Genette'in kitabını da irdeleyen bir daha genel kaynak olarak bkz., Sarah Dillon, *Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*. London: Bloomsbury, 2014.

<sup>3</sup> Bu konudaki çok geniş literatürü kapsayan çözümler için bkz., Julia Creet and Andreas Kitzmann, derleyenler. *Memory and Migration: Multidisciplinary Approaches to Memory Studies*.

Ne var ki, biraz geriye çekilip bakınca ortaya çıkan resim çok daha karmaşık. Çünkü eğer bu serginin içerdiği 'sökme/takma' işi doğrudan bellekle ilişkiliyse, ki öyle, Eda Soylu'nun sergisi belleği yeniden kurma amacındadır. Nitekim, serginin 'eksik' parçalardan oluşması, bir evi bütün mimarisıyla oluşturmaması, bazı göndermelerle, evi izleyicinin zihninde tamamlamasını beklemesi söz konusu hafıza vurgusunun iki yönlü (sanatçı-izleyen) mevcudiyetini işaret etmektedir.

Gerçekten de serginin içerdiği 'ev', evi anımsatan elemanlarla oluşturulan mekan, bir palimpsest levha<sup>4</sup> gibi, bölük pörçük, delik deşik hafıza çağrışımlarıyla ancak bir evi meydana getirir, bütünler izleyenin gözünde.

Bu 'müdahale', demek ki, Eda Soylu'nun bir hafıza problemi kurmasıyla ilgilidir: hafızayı parçalamak (sökme) ve onu yeniden kurmak (monte etmek). O zaman daha ileriye gitmeden hemen belirtelim: bizatihi *bu* yaklaşım siyasaldır. Çünkü, bellek doğrudan doğruya müdahale edilen, biçimlendirilen, yeniden yapılan, düzenlenen bir olgu olmak niteliğiyle *politik* bir 'alandır'. İnsanın kendisi de, iktidar araç, odak ve süreçleri de belleğe müdahale eder. Belleği oluşturan öğeler ise asla nötr veya pasif değildir. Tıpkı belleğin doğrudan doğruya etkin, etkili ve hırçın, saldırgan olması gibi belleğe müdahale eden elemanlar da aynı niteliktedir. Dolayısıyla bellek bir savaş alanıdır ve siyasetle savaş arasındaki ilişki malumdur.

\*

Buradan tekrar bu eve dönelim ve onu bu çizgide ele alalım. Ev dediğimiz olgu son kertede hafızadır. Farkında olmaksızın, evde yaşarken, bir yandan evin, öte yandan kendimizin hafızasını kurarız. Bu bir katmanlaşmadır. Bir anda oluşmaz. Ev de zaten içinde tek bir an yaşadığımız yer değildir. Bir ev iki kez yapılır. Önce taş ve toprakla inşa edilir. Sonra da evin yaşamını yani belleğini oluştururuz. Yapının evi belleğin evine dönüşür. Gerçek manasında ev belleğe aittir.

Bachelard evi 'bambaşka' bir yer olarak görüyor ve kendisine ait bir poetikası olduğunu savunuyordu. Ev, hayallerin alanıdır ve bu alanda 'hafıza ve hayal birbirine kavuşur'. Bu anlayış içinde ev, gene Bachelard'a göre kozmosla yüzleşmemizi sağlayan araçtır. Ev, bir sığınaktır. Soyut ve pasif anlamda değil, tersine, kozmosla yüzleşmekte kullandığımız bir araç olarak ev bir sığınaktır. Bireyliğimizi evle oluştururuz. Bachelard daha da ileri giderek dış dünyada edindiğimiz hatıraların, bellek demektir bu, evde edindiğimiz hatıralarla aynı tona sahip *olmayacağını* belirtir. Bütün bunlardan sonra da evi insanlığın hatıralarını, düşüncelerini, rüyalarını bir araya getiren en güçlü birleştirici olarak tanımlar.<sup>5</sup>

Bu durumda 'ev' sadece dış dünyanın bir parametresi olarak kalmaz. Ondan daha fazlasıyla ev iç dünyanın, bireyliğin kurulmasını sağlayan en önemli mekan/araç olarak biçimlenir. Bu defa dış dünya değil, onu engelleyen, ona baraj kuran, onu kontrol eden bir iç hat olarak ortaya çıkıyor ev. Kendi hayallerimizi ürettiğimiz, onlar aracılığıyla benliğimizi oluşturduğumuz kozadır ev, bir mikro kozmostur. Alexander ve Chermayeff de bu konuyu

---

Toronto: University of Toronto Press, 2014.

<sup>4</sup> 'Levha' aynı zamanda üstüne yazı yazılan şey demektir; 'alinyazısına' 'levh-i mahfuz' denir-örneğin.

<sup>5</sup> Gaston Bachelard, *Poetics of Space*. Çev. Mara Jolas. New York: Becaon Press, new edition, 1992.

vurgular ve evi 'kişisel hafızanın sahnesi' olarak tanımlar. Bu bağlamda da ev ikili bir işleve sahiptir. Kişiliği dış dünyaya ifade eder ama ondan daha önemlisi evde yaşayanın kendisine ait imgesini (*self-image*) güçlendirir, kendisine kurduğu düzeni somutlaştırır.<sup>6</sup>

Bütün bunlar ortaya ciddi bir gerilim çıkarır. Bu gerilim dış dünya ile evi birbirinden ayıran 'eşiğin' oluşturduğu gerilimdir.

Bachelard evdeki unsurların farklı anlam katmanları içerdiğini vurgulamıştı. Tavan arasından çekmecelere kadar evin tüm unsurları evin ve o öğelerin sahipleri için çok farklı anlamlar içeriyor ve kapsıyordu. Öyledir. Açtığımız her çekmece bize farklı anılar ve anlamlar açar. Anılar insanda soyut bir düşünce olarak belirtelim daima sıcak, olumlu duygular ve güvenlik hissi oluşturur. Bu, anıların (ve hatta unutuşun) sağaltıcı etkisidir. Aynı şekilde kapalı çekmecelerin ve mekanların açılmasının bizi Freudien anlamda geçmişe, ilkel evreye, ana rahmine götüren bir yanı var. Ana rahmine yönelmiş her yolculuk gene yaşadığımız kopuşları ve parçalanmaları ortadan kaldıracak olması nedeniyle insanda olumlu çağrışımlar meydana getirir. Evin tekin, güvenli, sarıcı yanı böyle çıkar ortaya.

Ama evlerin bir de sarsıcı yanının olduğu muhakkak. Tüm o çekmeceleri, bodrumları, tavan aralarıyla, hatta biriktirdiği onca anıyla evler güvenlik duygusunu en çok sarsan mekanlardandır. Gotik edebiyatın aynı zamanda bir ev edebiyatı olduğunu unutmamak gerekir. Bu itibarla ev, 'tekinsizlik' duygusunun en fazla hissedildiği yerlerdendir.

Bu düşünce geniş ölçüde Freud'un tekinsizlik üstüne yazdığı çığır açan denemesinden sonra geliştirilmiştir. Freud, çok iyi bilinen bu makalede, Almancada 'tekinsiz' anlamına gelen sözcüğü, '*unheimliche*'i kullanır. Sözcük '*heimliche*' kökünden türemiştir. Ev, yurt, vatan gibi anlamlar taşımaktadır. Dolayısıyla '*un-heimliche*' evsiz, yurtsuz anlamına gelmektedir. Daha geniş bir tanımlamayla '*heimliche*' yerleşiklik duygusuyla ilişkilidir. Bunun dışına çıkılması yani yerleşiklik duygusunun yitilmesiyle tekinsizlik duygusunun başladığı apaçıktır.<sup>7</sup>

Üstüne çok şey yazılmış bu kavram mimaride de bu bağlamıyla kabul edilmiştir. Evin bir bütün olarak getirdiği 'esirgeyicilik' ile tekinlik duygusu verdiği ama evin yitilmesiyle yerini tekinsizlik duygusuna bıraktığı biliniyor.<sup>8</sup> Evin bahsettiğimiz şekilde kendi içinde, kendi iç elemanlarıyla (çekmeceler, bodrum, kiler, çatı arası, merdivenler, sahanlıklar) tekinsizlik duygusu yaratması da bu 'organların' zamanla yerleşik anlamlarını yitirmesinden ve genel olarak da bahsettiğimiz 'esirgeme' anlayışının dışında kalmasındandır.<sup>9</sup> Kısacası, yerleşiklik duygusunun yitilmesiyle birlikte ister ev olsun isterse herhangi bir elemanı bizde aykırı duygular uyandıracak bu da tekinsizlik duygusuna yol açacaktır.

---

<sup>6</sup> Serge Chermayeff ve Christopher Alexander, *Community and Privacy: Toward a New Architecture of Humanism*. London: Pelican, 1963; s. 7.

<sup>7</sup> Sigmund Freud, 'The Uncanny', *The Uncanny* içinde. Çev. D. McLintock. London: Penguin Books, 2003.

<sup>8</sup> Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1992), 17.

<sup>9</sup> Burada Freud'un getirdiği ve daha sonra teorisinin asıl genişletildiği görmek/göz/bakmak türünden kavramları ihmal ediyoruz. Mekandaki tekinsizlik duygusunu yaratan asal öge budur. Bu konunun çok dikkat çekici makalelerle ele alındığı bir kaynak olarak bkz. Beatriz Colomina, *Sexuality & Space*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008.

'*Heimliche*' kavramının ve zıttı olan '*unheimliche*' kavramının Eda Soylu'nun sergisinde temel kurucu rolü olduğunu burada artık belirtelim. Bunun iki nedeni var. Birincisi, sergi bir eşikle başlıyor. Tıpkı bir eve girilir gibi giriliyor. Fakat o anda başka bir süreç işliyor. Soylu, evin (yani serginin, yani 'yapıtın') 'döşemesini' üstüne çiçekler gömülmüş bir beton döşeme olarak tasarlamış. İzleyici eve girecek, dolayısıyla evin döşemesini çiğneyecek. Bu doğal. Aykırı olan ise bu döşemenin, üstüne basılmasıyla birlikte, kırılması, bozulması. Üstelik döşeme sadece ayak altında kırılan bir ince beton yüzeyden oluşmuyor. Beton üstünde/içinde/dokusunda çiğnenmemenin, korunmanın, esirgenmenin, yani inceliğin, hassasiyetin sembolü de olan çiçekleri barındırıyor. İzleyici üstünde yürüyerek o çiçekleri de eziyor, yok ediyor. Hatta bir açıdan bakılırsa sergiden, konvansiyonel bir anlayışa göre, 'asıl', 'sanatsal' eleman bu çiçekli beton yüzey. Ve sanatçı bu beton yüzeyin çiğnenmesini, ayak altında ezilmesini istiyor.

Çok dramatik, çok gergin bir an olduğunu bunun kuşkusuz. Eve girmek bu zorunluluğu üstlenmek olduğundan, izleyici, başlangıçta çaresiz ve ürkek bir şekilde girip zemini çiğniyor. Eyleminin ikili bir olgu olarak nasıl bir 'tekinsizlik' duygusu yarattığı muhakkak. Önce koruması gereken, korunması gereken ev bozuluyor.

İkincisi, ev, tanıdık, bildik, 'esirgeyen' bir mekan değil. İzleyiciyi zora koşan, hatta yıpratıcı bir mekan. Dolayısıyla serginin içerdiği ev başlı başına bir evsizlik üstüne oturduğundan ciddi bir 'anksiyete'ye yol açıyor ki, tekinsizliğin temel dürtüsü budur: anksiyete.

Buradan devam edilirse şu da söylenebilir. Yeniden kurulan bir evden söz ediyoruz. Kuşkusuz doğru. Farklı mekanlardan getirilmiş elemanlarla oluşturulmuş bir ev kurulmuş, duruyor karşımızda. Fakat söz konusu evi deneyimlemek olarak düşündüğümüzde kurulan değil yıkılan, bozulan, dağıtılan bir eve dönüşüyor aynı mekan. Buradaki yıkma ediminin sanatçı tarafından gerçekleştirilmesi istenen asal edim olduğunda kuşku yok. Nedeni ise açık: Soylu, izleyicinin *tekinsizlik* duygusunu sadece bir evde hissedilen pasif bir duygu olmasını değil, deneyimleme ile sağlanmış aktif bir duygu olmasını bekliyor.

\*

Bu yaklaşıma da bir gerekçe bulmamız gerekirse o çözümü Heidegger'de arayabiliriz. Heidegger, *Varlık ve Zaman*'ın içindeki küçük ve o kadar önemsenmeyen kavramlarından biri olarak tekinsizlik ('*unheimlich*') kavramını kullanır. Bunu 'anksiyete' ('*angst*') bağlamında ele alır.<sup>10</sup> Heidegger'e göre, gerek orada gerekse daha başka metinlerde<sup>11</sup> kullandığı şekliyle, bunalıtı (*angst*) insanın varoluşuyla ilgilidir. Bu 'orjinal' bunalıttır ve şöyle gelişir.

Heidegger'e göre Varlık, *da-sein*'dir. *Da-sein*, Almancada 'orada olmak' demektir. Varlık, Heidegger'e göre daima dünyada olmak, dünyayla bir/lik olmaktır. Dünyaya ise *atılmışlıktır*. Atılmışlık (*Geworfenheit-Thrownness*). Dünyaya gelmek, dünyada olmak elimizde değildir. Bize rağmen oluşmuştur. İnsan radikal bir kararla ve kendi eliyle yaşamına son vermezse kendi zamanının ve çevriminin tutsağıdır. Acıkırız, uyuruz, uyanırız ve kendisini gene 'dünyada buluruz'. Bu atılmışlıktır. Atılmışlık, bizzatıhi *dünyada olma hali* bir bunalımdır.

<sup>10</sup> Martin Heidegger, *Being and Time*. Çev. D. Stambaugh. Albany: State University of New York Press, 2010; s. 182-192.

<sup>11</sup> Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics*. Çev. G. Freid ve R. Polt. New Haven: Yale University Press, 2014; Martin Heidegger, *Hölderlin's Hymn "The Ister"*. Çev. W. McNeill ve J. Davis. Bloomington; Indiana University Press, 1996.

Çünkü varlık zamandır. Zaman ise sonludur. Dolayısıyla dünyada olmak ölümlü iç içe olmaktır ve ölüme doğru olmaktır. Bunu bilmek, bu bilinçle yaşamak, dünyada olmak, varlığı sürdürmek temel (orijinal) bunalımımızdır: *dünyada olmak bunalımdır*.<sup>12</sup> Bunun bizde oluşumunu sağlayan ana öge Dasein'in ve varlığın, orada, yani dünyadaki (anlamli ve huzur veren mekanda) anlamli beraberliğidir. Üstelik, Heidegger, anksiyeteyi (*angst*) 'evde-olmamak' (*Un-zuhause/not-being-at-home*) ile ilişkilendirir, uzak ve yakın anlamları içinde.<sup>13</sup> Bu mekanda meydana gelen bir sarsıntının söz konusu dengeyi, daha doğrusu dengesizliği bozacağı açıktır.<sup>14</sup>

Bu açıdan bakılırsa Eda Soylu, iki yoldan söz konusu tekinsizliği izleyicinin yaşamasını/gerçeklemesini sağlıyor.

Öncelikle, bahsettiğimiz ve içine girdiğimiz ev bir iskelet evdir. Tamamlanmış, dışarıdan bakınca bizde ev çağrışımı uyandırsa bile ev duygusu uyandıran bir mekan değildir. Evin elemanları mevcuttur. Fakat her şey birbirinden bağımsızdır ve yıkıntı halindedir. Bizatihi bu durumun tekinsizliği yarattığı açıktır. İkincisi, o evi tabanından başlayarak yıkmaya zorlamak suretiyle sahip olduğumuz yerleşiklik duygusunu yıkmamızı da sağlamakta ve öylelikle içinde olduğumuz tekinsizlik hissinin içimizde en üst düzeyde damıtılmasına yol açmaktadır.

Dasein'in yerleşiklik haline bir darbedir Soylu'nun tutumu. Şunu da ekleyelim: yerleşiklik mekânla kaimdir. Çünkü zaman zaten yitip gitmekte ve bizi ölüme taşımaktadır. İnsan o uzaklaşma içinde varlığını mekânla tutunarak gerçekler. Ev bu mekânın en saf ve somut halidir. Evin yıkılması Varlığın ölümcüllüğünü ona duyumsatmak anlamına geldiği kadar o ölüm olgusunu doğrudan doğruya yaşamak ve içselleştirmektir. Eda Soylu sergisiyle bir evi yıkmanın dolayısıyla ölüme yaklaşmanın dinamiklerini belirliyor izleyici için.

\*

Bu halin başka bir nedeninden daha söz ederek bu çemberi tamamlayabiliriz.

Freud tekinsizlik düşüncesinin öncelikle *estetik* bir kavram olduğunu da vurgular: bu kavram aslında estetik alanında incelenmelidir. Fakat estetik güzel ve yüce gibi kavramlarla meşgul olarak tekinsiz kavramını dışlamıştır. Bu konu daha sonra çeşitli kaynaklarda işlenir. Tekinsizlik bir estetik duygu olabilir mi sorusuna yanıt aranır.<sup>15</sup> Özellikle Feminist estetiğin gelişmesiyle birlikte konu başka bir düzeye ve boyuta taşınmıştır.

Bununla birlikte sanat yapıtının kendi dokunulmazlığı içinde bir tekinsizlik duygusu taşıdığı açıktır. Sanat yapıtının Tanrısal bir nesne gibi algılanması, yücelme duygusuyla birlikte değerlendirilmesi bu dinamiği harekete geçirir. Yapıtın bozulabilecek, dokunulduğunda kırılacak olması mekân olarak bu duyguyu beslerken müze mekânı, içinde gömülü/yerleşik tuttuğu, yapıtla izleyici arasına yerleştirdiği dokunulmazlık/aşılmazlık ilişkisiyle bu duyguyu

---

<sup>12</sup> Heidegger, *Being and Time*, s. 183 ve devamı.

<sup>13</sup> Martin Heidegger, *Being and Time*, translated by John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper and Row, 1962; s. 310.

<sup>14</sup> Heidegger'in tekinsizlik konusuyla ilişkisini irdeleyen mükemmel kaynak şudur: Katherine Withy, *Heidegger on Being Uncanny*, Harvard University Press, 2015.

<sup>15</sup> Bu konuda dikkat çekici bir çalışma: Gregorio Kohon, *Reflections on the Aesthetic Experience: Psychoanalysis and the Uncanny*. London: Routledge, 2015.

pekiştirir. Hatta bu duyguyu ‘mekansallaştırır’. Müzelere biraz da o dokunulmazlık ilişkisinden kaynaklanan ‘uhreviyeti’ hissetmek için gideriz.

Bir diğer olgu da sanat yapıtının özgünlüğü ile tekinsizliği arasında cereyan eder. Sanat yapıtı biriciktir, bu onun özgünlüğünü oluşturur. Ona dokunulması bu somut olguyu aşmak anlamına gelir ki, olmayacak bir şeydir. Kantçı bir anlamda sanat yapıtı ancak yücelme (*sublimation*) duygusuyla kavranabilir. Sanat yapıtının ontik gerçekliği de bu duygunun oluşmasına yardım eder. Hatta sanat yapıtının ontolojisi bu duyguyu içkindir (*immanent*). Sanat yapıtı varsa, dokunulmazdır ve bu duygunun yüceliği içinden algılanır.

Dada, akım olarak, birkaç düzlemde bu gerçeğe karşı çıktı. Sanat yapıtının orijinalliğinden kaynaklanan kısıtlamaları onu gündelik olanla bütünleştirerek aşmaya çalıştı. Doğrudan doğruya Duchamp’ın *hazır nesne* mantığı ve yerleştirmesi Pisuar bu gerçeği vurgular. Gündelik hayatın nesnelere sanat yapıtına dönüşmesi bu bakımdan ilginçtir. Hem sıradandırılar hem de bu nesnelere sanat yapıtının ‘yüce’ duygusunu içlerinde, çekirdeklerinde barındırırlar. Dada’nın tepkiselliği bu gerçeği görmüştür. Dada’nın çok uzak bir uzantısı olarak izlenebilecek Fluxus ve nihayet ‘sosyal heykel’ yapan Beuys’un performansı tam manasıyla bu eksene oturur. Beuys, sokakları süpürerek eylem halinde sanat yapıtını ve sanat yapıtı (sanat halindeki) eylemi gerçekleştiriyordu. ‘Dokunmanın’ ve ‘eylemenin’ sanat yapıtına dönüşmesi Kantçı yücel(t)menin karşısındaki en güçlü edimdi.

Eda Soylu’nun sergisi ise bir bütün olarak, baştan beri söz ettiğimiz tüm dinamikleriyle beraber bu noktaya odaklanır. Sergiye her düzlemde hakim olan tekinsizlik duygusu eşik-ev/iç-dış/yapı-iskelet boyutlarında gelişirken daha ilk aşamada, gene daha önce değindiğimiz, yere serili beton döşemenin ve çiçeklerin ezilmesi/kırılmasıyla tekinsizlik algısını bambaşka bir aşamaya götürür. Böylece bir sanat yapıtını tahrip eden, hatta yok eden izleyici bu sürecin içerdiği tüm tekinsizlik duygusundan aşama aşama geçiyordu. Bu mekanı öldürmekle eş anlamlıydı. Mekan kalıcılığın, o manada sanat da kalıcılığın yani ölüme direnmenin gerçekliği idiye, Soylu, hem evi farklı aşamalarda sökerek ve yeniden kurarak, hem izleyicinin onu tahrip etmesini isteyip ona bu imkanı hazırlayarak onun en uç kerte de bizatihi ölümü deneyimlemesini de sağlıyordu. Ölüm ise tekinsizliğin en ileri evresidir. Tekinsizlik duygusunun bizde uyanması ölümden korktuğumuz içindir.

Böylece izleyici artık hiçbir şeyinden emin olmadığı bir mekana ve yapının/yapıtın içine çekilir. Bu onun tanıdığı tüm duygulardan boşalmasıdır. Ve daha da ilginç bunu ‘ev’ gibi güvenlik duygusunun beşiği olan bir mekanda yaşamasıdır. Böylelikle ‘demonik’ hale gelmiş bir sanat yapıtından söz ediyoruz. Bu içinde yaşanan günden derlenmiş ama ona en üst düzeyde gösterilmiş bir tepkidir. Sanat yapıtının mikrolojisi içinde barındırdığı katmanları gösteren son derecede politik bir tutumdur. Bu politika gündelik hayatın içerdiği, kapsadığı politikanın ötesinde sanat yapıtının *poetikasıyla* bütünleşmiştir. Hatta, sanat yapıtının poetikasının ne düzeyde politik olabileceğine verilmiş bir yanıtıdır.

Böylesi bir bağlamda insanın güvenlik duygusunun yok olmasından daha doğal ne olabilir?

Hasan Bülent Kahraman  
Kasım 2016 - Şubat 2017