

T.C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

ANSELM KIEFER'İN ESERLERİNDE HATIRLAMA VE
UNUTUŞ SORUNU

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Necibe Hüma BAKIŞ

Danışman:
Dr. Öğr. Üyesi Cengiz EKEMEN

İSTANBUL

2024

T. C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

ANSELM KIEFER'İN ESERLERİNDE HATIRLAMA VE
UNUTUŞ SORUNU

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Necibe Hüma BAKIŞ

Danışman:
Dr. Öğr. Üyesi Cengiz EKEMEN

İSTANBUL

2024

TEZ ONAY SAYFASI

T. C.

İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Felsefe Anabilim Dalı'nda 200221YL03 numaralı Necibe Hüma BAKIŞ'ın hazırladığı "*Anselm Kiefer'in Eserlerinde Hatırlama ve Unutuş Sorunu*" konulu yüksek lisans tezi ile ilgili tez savunma sınavı 22/11/2024 günü 13:00-15:00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz EKEMEN
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
(Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)

Dr. Öğr. Üyesi Selami VARLIK
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Zeynep TALAY TURNER
İstanbul Bilgi Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Necibe Hüma BAKIŞ

22.11.2024

ÖZ

Bu çalışma, hafıza, hatırlama ve unutma kavramlarının, felsefi ve sanatsal ve psikolojik bir perspektiften incelemesini içermektedir. İlk bölümde, Antikçağ'dan başlayan bir temel ile önce Platon ve Aristoteles'te hatırlama ve hafıza kavramları değerlendirilmiş; Platon'un *mneme* ve *anamnesis* kavramları incelenmiş, devamında Aristoteles'in, hafıza kavramına kazandırdığı diyalektik taraf tartışılmıştır. Bu bölümdeki tartışmanın devamında ve son kısmında hafızanın diyalektik yönüne yapılan vurgu, Hegel'in düşüncesi üzerinden detaylandırılmıştır ve temellendirilmiştir. Hegel'in *Erinnerung* kavramı ile bireyin kendilik inşası arasındaki ilişki ve hemen ardından hatırlama ile kolektif hafıza arasındaki bağlantı ise, çalışmanın ikinci ana bölümünde, çağdaş neo-ekspresyonist sanatçı Anselm Kiefer'in eserleri üzerinden analiz edilmiştir. Bu bölümde Kiefer'in çalışmalarında hafıza ve hatırlama temalarının eserlerine sanatsal yaratıma nasıl yansıdığı; toplumsal belleğe nasıl katkı sağladığı tartışılmıştır. Son olarak Freud'un düşüncesindeki izdüşümü birlikte, Kiefer'in sanatında hafızanın toplumsal ve bireysel boyutlardaki etkileri felsefi bir zeminde tartışılmıştır. Bu çalışmanın temel amacı, Hegel'de detaylandırılan ve temellendirilen hafıza ve *Erinnerung* kavramlarının tinin kendini gerçekleştirme süreciyle bağlantılı olarak, Kiefer'in sanatı aracılığıyla kolektif hafızanın unutulmuş ve içselleştirilmiş formlarında nasıl ifade bulduğunu sanatsal, felsefi ve psikolojik bir zeminde tartışmaktır.

Anahtar Kelimler:

Hafıza, Hatırlama, Unutuş, Kolektif Hafıza, Anselm Kiefer, Hegel, Çağdaş Sanat, *Erinnerung*, Travmatik Hafıza, Yas, Melankoli

ABSTRACT

This study examines the concepts of memory, remembering and forgetting from a philosophical, artistic and psychological perspective. In the first part, the concepts of recollection and memory in Plato and Aristotle are first evaluated with a foundation starting from Antiquity; Plato's concepts of memory and anamnesis are analyzed, followed by a discussion of the dialectical aspect that Aristotle brings to the concept of memory. In the continuation and final part of the discussion in this section, the emphasis on the dialectical aspect of memory is elaborated and grounded on Hegel's thought. The relationship between Hegel's concept of *Erinnerung* and the individual's self-construction, and the connection between remembering and collective memory, is analyzed in the second main part of the study through the works of the contemporary neo-expressionist artist Anselm Kiefer. In this section, it is discussed how the themes of memory and recollection in Kiefer's works are reflected in artistic creation and how they contribute to social memory. Finally, together with its projection in Freud's thought, the effects of memory on social and individual dimensions in Kiefer's art are discussed on a philosophical ground. The main purpose of this study is to discuss on an artistic, philosophical and psychological ground how the concepts of memory and *Erinnerung*, elaborated and grounded in Hegel, find expression in the forgotten and internalized forms of collective memory through Kiefer's art in relation to the process of self-realization of the psyche.

Keywords:

Memory, Remembrance, Forgetting, Collective Memory, Anselm Kiefer, Hegel, Contemporary Art, *Erinnerung*, Traumatic Memory, Mourning, Melancholia

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanmasında ve tamamlanmasında emeği geçen birkaç kişiye teşekkür etmek istiyorum. Öncelikle, hocam Doç. Dr. ALBAYRAK'a, tezimin her aşamasında bana rehberlik ettiği, değerli bilgi ve tecrübelerini paylaştığı, kıymetli yönlendirmeleri sayesinde yolumu aydınlattığı için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez çalışmalarım sırasında her zaman desteklerini hissettiğim aileme, özellikle anne ve babama, sabırları ve sevgileri için minnettarım. Babam Rıza BAKIŞ'a, tezimin her aşamasında, babam olmasının yanı sıra bir hoca olarak da bana her zaman destek olduğu ve ilgisini esirgemediği, beni her daim cesaretlendirdiği için ayrıca teşekkür ederim. Son olarak, bana araştırma süresince moral veren ve beni her daim teşvik eden arkadaşlarımın hepsine teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
BEYAN	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ŞEKİLLER.....	x
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	6
1.1.Hafıza: Neden Hatırlarız?	6
1.2.Hafızanın Derinliği ve Saklama Edimi.....	8
1.3. Antikçağ Düşüncesinde Hafıza ve Hatırlama Kavramları.....	10
1.3.1. Platon Düşüncesinde <i>Mneme</i> ve <i>Anamnesis</i>	10
1.3.2. Aristoteles'te <i>Phantasia</i> (İmgelem) ve Hafıza	17
1.4. Hegel'in Düşüncesinde Hafıza Ve Hatırlamanın Rolü.....	22
1.4.1. <i>Psikoloji</i> 'de Hatırlama	25
1.4.2. <i>Tinin Fenomenolojisi</i> 'nde Hatırlama	29
1.4.3. “Mutlak Bilme”de <i>Erinnerung</i> 'un Rolü	31
1.5. Sanat ve Paylaşımın İmkânı Olarak: Kolektif Hafıza	35
İKİNCİ BÖLÜM.....	45
2.1. Anselm Kiefer: Hafıza ve Travma Arasında Bir Yaşam	45
2.2. Yıkıntılardan Doğmak: Sanatın Dönüştürücü ve İyileştirici Gücü	48
2.3. Katmanlar ve İzler: Kiefer'de Sanatsal Doku	54
2.3.1. Erken Dönem Eserleri ve Holokost'un Hafızası Olarak: “ <i>İşgaller</i> ”	54
2.3.2. Travmatik Hafızanın Sanata Yansıması Olarak: “ <i>Varus</i> ”	65
2.3.3. Anselm Kiefer'in Eserlerinde Yas ve Melankoli: Sanatsal İfade ve Anlatımın Derinlikleri.....	70
2.3.4. “ <i>Margarete</i> ” ve “ <i>Schulamith</i> ”de Zamanı Tutmak: Hatırlama, Tekrarlama ve Unutma	76
SONUÇ.....	85

KAYNAKLAR	88
ÖZGEÇMİŞ	91



KISALTMALAR

Kısaltma	Bibliyografik Bilgi
Bkz./bkz.	Bakınız
çev.	çeviren
ed.	editör
haz.	hazırlayan
krş.	karşılaştırınız
m.	miladî
md.	madde
nu.	numara
par.	paragraf
sy.	sayı
s.	sayfa
vb./vs.	ve benzeri / vesaire
vd.	ve devamı

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1 Kiefer, Anselm. 1969. “ <i>Occupations</i> ”, Tate	55
Şekil 2 Kiefer, Anselm. 1969 “ <i>Occupations</i> ”,	61
Şekil 3 Kiefer, Anselm, 1969, “ <i>Occupations</i> ”	61
Şekil 4 Kiefer, Anselm, 1969, “ <i>Occupations</i> ”,	63
Şekil 5 Friedrich, Caspar David, 1817, “ <i>Bulutların Üzerinde Yolculuk</i> ”	63
Şekil 6 Kiefer, Anselm, 1976 “ <i>Varus</i> ”,	67
Şekil 7 Kiefer, Anselm, 1981, “ <i>Margarete</i> ”	80
Şekil 8 Kiefer, Anselm, 1983 “ <i>Schulamith</i> ”,	82

GİRİŞ

Hafıza, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde insan yaşamının büyük bir kısmını kaplayan, aynı zamanda gündelik deneyimlerimize içkin, sahip olduğumuz ortak ve en önemli yetilerimizden biridir. Hayatın küçük an ve olaylarından, bireysel yahut toplumsal daha büyük an ve olaylarına kadar, dünyayı kavrayışımızda ve algılarımızın şekillenmesinde merkezi bir rol oynar. En az hafıza kadar önemli ve ondan ayrılmaz görünen bir diğer kavram ise “hatırlama”dır. Hatırlama kimi zaman gündelik yaşamı kolaylaştıran bir araçken kimi zaman da yaşama ilişkin bir sorunun, bir hakikat araştırmasının kendisi olmaya elverişli olacak kadar önemli bir yeti olarak görülmüştür. Hatırlama aynı zamanda “unutma” üzerinden anlaşılan bir deneyimi de ifade eder. Unutma kimi zaman geçmişle baş etmenin bir yolu olarak, hatırlamanın tam karşısında durur. Hatırlama ve unutma, geçmiş zamana dair kavrayışımızı, onu değerlendirme biçimimizi ve hafızaya ilişkin kilit bağlantıları oluştururlar. *Before Sunset* (2004) filminde Jessy ve Celine tanışmalarından yıllar sonra tekrar karşılaşıp ayrı geçen uzunca bir zamanın ardından birbirlerine anılarından bahsederken Celine, Jessy’e şöyle der: “Geçmişle baş etmek zorunda kalmadığın zaman hafıza harika bir şeydir.” Geçmiş zamana dair pek çok şey zaman zaman yaralayıcı ve dağınık görünebilir. Tıpkı kaygan bir zemin gibi, tutmaya çalışılan anlar yahut olaylar zinciri, kişiyi bazen istemediği kadar farklı ve tuzak, belki de hakikatten oldukça uzakta bir yerlere götürebilir.

İnsan zihninin birbiriyle bağlantılı ve iş birliği içerisinde olduğu bu iki çok önemli yeti ve faaliyet (hafıza ve hatırlama), tarih boyunca birden fazla ve birbirinden farklı disiplinin özellikle ilgilendiği ve incelediği konulardan biri olmuştur. Neden hatırladığımız, neleri hatırladığımız ya da hatırlama ediminin arkasında nasıl bir bilişsel süreç olduğunu konusu her zaman merak uyandırmıştır. Hem psikolojide hem felsefe gibi temel disiplinlerde hem de sanatta, hafıza ve hatırlama kavramları farklı bağlamlarda tartışılmıştır. Bu nedenle bu kavramlarının kapsamını, özellikle felsefi bir zeminde tartışılma imkânlarını açıklığa kavuşturmak değerli ve önemli bir araştırma konusu haline gelmektedir.

Çeşitli disiplinlerde hafıza kavramı üzerine yapılan araştırmalarda oldukça fazla, farklı konu ve bakış açısında yazılmış, yayınlanmış eser bulunmaktadır ki bu da, mevcut yaklaşımların farklılıklarını ve sınırlarını tam olarak belirlemeyi zorlaştırmaktadır. Bu çalışma, hafızanın ne olduğunu, hatırlama ve unutma kavramlarının felsefi bir zeminde nasıl değerlendirilebileceğini, buna bağlı olarak yine “hatırlama”nın bireyin içselliği ve kendilik bilinci arasındaki bağı kurmasında nasıl bir rol oynadığını, sanatsal bir perspektif ışığında tartışmayı amaçlamaktadır. Burada amaçladığımız şey hafızanın felsefi anlamda tarihsel bir değerlendirmesini ve açıklamasını yapmak değildir. Hafızaya ilişkin iki kavram olan hatırlamanın ve unutmanın, yahut bazı şeyleri “unutmamayı unutmanın” neden önemli olduğu, bunun bireysel ve toplumsal hafızada nasıl bir sürece ve deneyime karşılık geldiği sorusu, çalışmamızın tamamı boyunca önemseyeceğimiz en önemli ve spesifik sorunlardan biri olacaktır.

İçerik ve kapsamı bakımından bu çalışma, hatırlama ve hafıza kavramlarının sınırlandırılmış bir değerlendirmesini sunmayı hedeflemektedir. Buradaki temel amacımız, felsefi literatürdeki hafıza ve hatırlama kavramlarını, sınırlı bir çerçeve içerisinde, diğer çalışmalardan farklı ve bağımsız olarak, çağdaş sanatla ve psikolojiyle bağlantılı bir yerden ele almaya çalışmaktır. Çağdaş sanatın kapsamlı ve birbirinden bağımsız temaları, oldukça geniş bir perspektifi kapsamakta ve bu perspektif bizim çalışmamızın sınırlarını aşmaktadır. Dolayısıyla bu noktada, araştırmamızı hem hatırlama hem de unutuş kavramlarını eserlerinde hafızayla güçlü bir bağ kurarak incelemesi bakımından Anselm Kiefer’in sanatı üzerinden sınırlandırıp değerlendirmeyi amaçlıyoruz. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında meydana gelen yıkım ve kaybı, eserlerinde güçlü ve provakatif bir bakışla işleyen sanatçılardan biri olan Anselm Kiefer, hatırlamaya ilişkin geçmiş ve bugünkü kimlik fikrinin yanı sıra toplumsal hafızaya yönelik vurgularıyla, çalışmamızın sözünü ettiğimiz bağlamda yerini bulabilmesi açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Hafızanın anlamı ve bağlamı Antikçağ’dan moderniteye kadar önemli farklılıklar gösterir. Bu bağlamda çalışmamızın ilk kısmında, hafızanın ne’liğine ve hatırlama ile olan bağlantısının nasıl kurulduğuna değindikten sonra, Antikçağ düşüncesinde şekillenen ve temel bulan bu iki kavramın önce Platon’da, onun hemen ardından aynı kavramların detaylı şekilde incelendiği Aristoteles’in düşüncesindeki değişimini tartışacağız. Hafıza ile hatırlama kavramlarının tarihsel bir incelemesini

yapmanın ve Antikçağ'daki tüm düşünürlerin, ilgili kavramlara yönelik fikirlerini tartışmak bu çalışmanın sınırlarını aşacağından araştırmamızı bu iki filozof ile sınırlandırmayı tercih edeceğiz. Zira bu iki filozofun hafıza ve hatırlamaya ilişkin söyledikleri, modern dönemde değineceğimiz fikirlere ve sorunlara bakarken bize yardımcı olacaktır.

Bu bağlamda çalışmamızın ilk bölümünde, belirlediğimiz üç temel diyalog üzerinden Platon'un felsefi düşüncesinde bilgi ile hafıza arasındaki ilişkiyi incelemeyi amaçlıyoruz. Bunlardan ilki olan *Menon* diyalogunda bilginin nasıl ortaya çıktığı ve Platon'da öğrenme (*mathesis*) ediminin hatırlamaya (*anamnesis*) nasıl indirgendiği düşüncesi açıklayacağız. Ardından, *Phaidon* diyalogunda hatırlamanın her şey değil, yalnızca belirli türden bilgi nesneleri olarak değerlendirilmesi üzerinde durulacağız. Son olarak, *Theaitetos* diyalogunda hatırlama ediminin şeyleri hafızada tutma yönüne yapılan vurguyu inceleyeceğiz. Platon'un düşüncesini takiben Aristoteles'in hafıza ve hatırlama edimini nasıl dönüştürdüğünü anlamak için, çalışmamızın devamında *Hafıza ve Hatırlama Üzerine* adlı eserinden hareketle, Platon'dan farklı olarak Aristoteles'te imgelem (*phantasia*) kavramı üzerinden hafızayı ve hatırlamayı nasıl yeniden ele aldığını açıklayacağız. Aristoteles'te temelleri atılan hafızanın ve hatırlamanın düşünsel ve diyalektik yönüne yapılan vurgunun değerlendirmesinin ardından, çalışmamızın ikinci temel kısmı olan ve önce bireydeki kendilik bilincinin hafızayla, hatırlamayla olan ilişkisini kurabilmek, ardından da hafızanın bu defa tarihsel, kültürel ve psikolojik bağlamını anlaşılır kılmak için Hegel'in düşüncesine başvuracağız.

Hegel'in düşüncesinde hafıza ve hatırlama kavramlarının, doğrudan ve tek bir tema üzerinden değerlendirilmediği göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu kavramların sağlıklı bir incelemesini sunabilmek için *Ansiklopedi* 3. Ciltte yer alan *Psikoloji* bölümü ve *Tinin Fenomenolojisi*'nin son kısımlarında hafızanın ve hatırlamanın ne olduğunu, nasıl temellendirildiğini tartışacağız. Hegel'de hatırlamanın ne'liği ve konumunu tartışırken merkeze alacağımız en önemli kavramlardan biri, hem anma hem de bağlamına göre "içselleştirme" olarak atıfta bulunulan *Erinnerung* kavramı olacak. İlk bölümün devamında, *Tinin Fenomenolojisi*'nde *Erinnerung*'un işlevini değerlendireceğiz. Burada hafızanın ve hatırlamanın ruhun gelişimini tamamlarken, ruhun kendi özü, kendi varlığı ve deneyimiyle ilgili bilgi sahibi olurken hafızayı nasıl konumlandığına, mutlak ruhun kendini bilme seviyesinde içselleştirme

ve hafızayla nasıl bir bağ kurduğunu tartışmaya çalışacağız. Çalışmamızın ilk bölümünün son kısmına tekabül eden kolektif bellek başlığı altında ise toplumsal hafızanın Hegel'in düşünce sisteminde *Erinnerung*'un yerini almasının ardından, hatırlama ediminin bireyden başlayarak toplumsal bir perspektife doğru nasıl evrilebileceğini açıklamayı amaçlıyoruz.

Çalışmamızın ikinci bölümünde, Hegel'in felsefesindeki kolektif hafızanın açtığı paylaşım imkânını, çağdaş neo-ekspresyonist bir sanatçı olan ve bu araştırmanın konusuyla doğrudan bağlantılı olduğunu düşündüğümüz çalışmaları ile, Anselm Kiefer'in eserlerindeki tema üzerinden değerlendirmeyi amaçlıyoruz. Bu bağlamda önce Anselm Kiefer'in yaşamını ve düşünce biçimini anlatıp ardından onun hafıza ve hatırlama kavramlarını eserlerinde işlerken nelerden ilham ve motivasyon bulduğunu açıklamaya çalışacağız. Düşünce yapısını ve sanatını daha iyi anlayabilmek için çalışmamızda, Anselm Kiefer'in yaşamına ve eserlerine dair temaların detaylarına değinmeyi özellikle önemsiyoruz. Bu noktada savaş sonrası Almanya'daki yıkımın ve bu yıkımın bireyde ve dolaylı yoldan da olsa toplumda yarattığı tahribatı anlamak için sanatçının özel olarak belirlenmiş birkaç eseri üzerinde durmayı, ilgili eserlerde hatırlama ve hafızanın merkezi konumunu tartışmayı hedefliyoruz. Yine çalışmamızdaki bu ikinci temel kısımda Anselm Kiefer'in eserlerini erken dönem, orta dönem olmak üzere birkaç belirli tema üzerinden sınırlandırmaya çalışacağız. Özellikle erken dönem ve orta dönem eserlerinde ortaya çıkan ve toplumsal hafızaya ilişkin ipuçlarını ve travmatik bir geçmişi hatırlamanın bireyde ve toplumda yarattığı bastırılmış yas duygusunu yansıttığı birkaç temel eseri değerlendirmek, çalışmamızın bütünlüğünü ve amacına uygunluğunu sağlamak açısından önemli olacaktır. Bu noktada, bölümün devamında Anselm Kiefer'in bu eserlerinde, travmatik bir hafızaya sahip olmanın ve bastırılmış bir hatırlama ediminin, unutmanın toplumsal/kolektif hafıza temelli bir noktadan nasıl bir tahribata yol açtığını göstermeye çalışacağız. Kolektif hafızaya yönelik vurgumuz, çalışmamızın devamında bizi bastırılmış yas kavramının neden önemli olduğunu araştırmaya yöneltecek. Bu noktada araştırmamızın devamındaki bağlantıyı kurması için Sigmund Freud'un yas ve melankoli kavramlarını nasıl değerlendirdiğini ve bu kavramların nihayetinde toplumsal hafıza ve hatırlama ile unutma arasında nasıl bir bağ kurduğunu tartışmaya çalışacağız. Freud'un yas kavramına olan bakışının, hem sanatsal hem de felsefi bir zeminde hafızayla,

hatırlamayla ve unutmayla olan bağlantısının çalışmamızın tamamının için bize uygun bir çerçeve çizebileceğini düşünüyoruz.

Çalışmamızın son kısmında, değindiğimiz tüm noktaların bir araya geldiği bir perspektifen, Hegel'in *Erinnerung*'u ile bağ kuran kolektif hafızayı, Freud'un bastırılmış yas duygusunun kolektif hafızaya sızan melankoli temasını; aynı temanın Anselm Kiefer'in sanatında yansıma bulan örneklerini ve tüm bunların, felsefi bir zeminde geçmişi değerlendirme biçimimize nasıl etkisi olduğunu değerlendirmeyi amaçlıyoruz.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Hafıza: Neden Hatırlarız?

“...Geçmişî hatırlama gayretimiz nafîle, zihnimizin bütün çabaları boşunadır. Geçmiş, zihnin hakimiyet alanının, kavrayış gücünün dışında bir yerde, hiç ihtimal vermediğimiz bir nesnenin (bu nesnenin bize yaşatacağı duygunun) içinde gizlidir. Bu nesneye ölmeden önce rastlayıp rastlamamamız ise tesadüfe bağlıdır.”

Marcel Proust¹

Marcel Proust, 1909-19022 yılları arasında kaleme aldığı *Kayıp Zamanın İzinde* serisinin ilk kitabı olan, *Swann'ların Tarafı*'nda hatırlamayı ve geçmişî düşünmeyi ifade ederken, irade dışı bir hafızanın etkisinde olmayı anlatmıştır. O, herhangi bir istence bağlı olmadan, ansızın ve bir parlama şeklinde ortaya çıkan bir hatırlama ediminin anlatımını sunar. Bu anlatım, hafızaya ilişkin pek çok farklı bakış açısının ve hafızanın, hatırlama yetisinin bireyin yaşamında nasıl etkileri olabileceğini görmek bakımından ortaya çıkan pek çok farklı yaklaşımdan biridir. Hatırlamanın insan yaşamında nasıl bir etkisi olduğunu anlamak bakımından Proust'u, söz konusu yetiyi estetik biçimde ifade eden, hafızanın katmanları arasında gezinme becerisini kuvvetli bir anlatımla zenginleştiren bir bakış ve hatırlamanın doğasına ve önemine ilişkin bir araştırma için başlangıç noktası olarak gösterilebiliriz.

İnsan deneyiminin en yaygın ve temel yetilerinden biri olan hafıza, tarihte kayda değer uzunlukta bir zaman boyunca hem felsefi hem de psikoloji alanındaki çalışmaların merkezinde olmuş bir kavramdır. Hafıza, Antik Yunan'dan başlayarak birçok erken dönem filozofun çalışmasına, bilginin saklanmasıyla ilgili epistemolojik sorulardan kişisel kimliğin doğasıyla ilgili metafizik çalışmalara, zaman ve tarih deneyimimize dair sorgulamalara değin geniş ve farklı yelpazedeki felsefi projelerde karşımıza çıkar. Hafıza ve felsefe arasında oldukça kapsamlı temas noktaları bulunur: Hafızaya olan ilgi, kişiler, zaman, bilgi, benlik ve deneyim araştırmalarında olduğu gibi, bir kavramın, yeteneğin veya varlığın genişletilmesi ve muhafaza edilmesi gereken

¹ Marcel Proust, *Swann'ların Tarafı / Kayıp Zamanın İzinde*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023, s. 50.

hemen her zaman ortaya çıkmaktadır. Felsefenin söz konusu olduğu durumda hafıza da bu çerçeveden uzakta bulunmaz; birbiriyle daimî bir ilişki içerisinde görünürler.²

Genel kanıya göre hafıza, beyinde, yeri tam olarak tespit edilemeyen büyük bir arşiv merkezi olarak düşünülür. Sayısız raf ve çekmecedan oluşan bir oda, bir kütüphane gibi, hafızanın yardımıyla algılarımız toplanıp, sınıflandırılarak bu çekmece yahut rafların içerisine ve zihnimize yerleşirler. Dolayısıyla burada, hafıza yetisinin sağladığı bir tür “bilgiyi depolama” eyleminin de ortaya çıktığı görülür. Bu türden ve kısmen materyalist olarak değerlendirilmesi mümkün olan “depolama” açıklaması, hafızaya ilişkin en yaygın açıklamalardan biri olarak değerlendirilmektedir.³ Ancak bu materyalist açıklamanın ilerisinde hafızanın başka türden fonksiyonlarını ön plana çıkaran ve konuyu daha derin ve farklı noktalardan ele alan açıklamalar da geliştirilmiştir.

Felsefe tarihindeki birbirinden farklı pek çok görüş, hafıza konusunu birçok farklı bakış açısından ele almıştır. Antik Yunan’dan başlayan süreçte filozoflar, öncelikli ve esas olarak bu yetinin bizim “bilme” yetimiz üzerindeki etkisini sorgulamışlardır. Bilme sürecinde hafızanın yeri nedir? Hakikat ve doğru ile olan ilişkimizde hafıza nerede durur? Bu türden sorular ilk filozofların gündemini önemli ölçüde meşgul etmiş ve hafızanın içeriğinin ne olduğuna yönelik araştırmalarında merkezî bir yerde durmuştur.⁴

Her bireyin sahip olduğu ve geçmişte deneyimlemiş oldukları olayları anlamlandırmak, onları işlemek ve gerekli durumlarda geri yüklemek için kullandıkları kişisel bir yeti olarak hafızayı birkaç ayırım üzerinden değerlendirebiliriz. Sosyal ve politik olarak paylaştığımız hafızayı kişisel hafıza olarak ayırmak ve tanımlamak mümkündür. Kişisel hafızanın içindeki en önemli ayrımlardan biri *mneme* olarak hafıza ve *anamnesis (recollection)* yani hatırlama kavramı arasındaki ayırmadır. İlerleyen bölümde Antikçağ’da hafıza kavramının temellendirilmesini tartışırken daha detaylı inceleyeceğimiz bu ayırım, ilk olarak Platon felsefesinde ortaya çıkmıştır. Devamında ise ilgili kavramları Aristoteles daha detaylı ve sistematik bir biçimde temellendirir.⁵

² Ian O’Loughlin and Sarah K. Robbins, “The Philosophy of Memory”, *Essays in Philosophy*, 19 (2018): 174.

³ Alexandre Abensour, *Bellek*, çev. Gülçin Kaya Rocheman, Ankara: Fol Yayınları, 2022, s. 14.

⁴ Abensour, *Bellek*, s. 15.

⁵ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, New York: Oxford University Press, 2015, s. 7.

Hafıza, tanık olduğumuz ya da başka insanlardan yahut kaynaklardan öğrendiğimiz olayların ve şeylerin temsillerini saklamamıza ve yeniden üretmemize, depolamamıza ve geri yüklememize olanak sağlayan kapasitedir. Burada söz konusu olan *mneme* olarak hafıza ise, öncelikle resim benzeri birtakım içsel imgeler biçiminde ortaya çıkan, hafızaya alınan şeye anında erişim sağlayan bir veya bir dizi eylemi varsayar. Bu haliyle hafıza, içinde hatırlananın konumlandırılabilceği bir tür imgesel manzarayı temsil eden, doğal bir şey olarak düşünülebilir. Söz konusu anlamı ile hafızanın bu hali, söylemsel olmayan ve yeniden üretilebilmesi bakımından görselleştirmeye yönelik bir yeti olarak da değerlendirilmektedir.⁶

Tam tersi, hatırlama yani *anamnesis* kavramı ise, bir eylem sonrasında nesnesini hemen geri kazanmamaktadır. *Anamnesis* bir sürece işaret eder; bir dizi mantıklı adımın ardından yeniden inşa edilir ve böylece bir şey veya bir olay hatırlanmış olur. Aristoteles, hatırlama sürecini, açıkça öncüllerden sonuca doğru hareket eden mantıksal bir kıyasla karşılaştırmıştır. Bu özellikleri bakımından hatırlama, aradığı şeyi elde etmek için bir tür hikâye anlatımının etkisi ile, bir akıl yürütme hareketini yeniden üretmesi gerektiği ölçüde, anlatı özelliklerine de sahip görünür. Dolayısıyla hatırlama aynı zamanda söylemseldir.⁷

1.2. Hafızanın Derinliği ve Saklama Edimi

Aristoteles'in öne sürdüğü gibi, kişi bir şeyi yapma konusunda doğuştan yahut sonradan kazanılmış bir kapasiteye sahip olabilir fakat söz konusu kapasite ancak uygun şekilde kullanıldığında etkili ve anlamlı hale gelmektedir. Özellikle hafızanın kapasitesi söz konusu olduğunda hafızanın etkin kullanımı ya mevcut ya da mümkün olanı muhafaza etmek yahut gerekli görüleni muhafaza etmek olarak bazı ayrımlara tabi tutulmuştur.⁸

O halde geçmişteki şeyleri muhafaza etme, tutma ve yeniden üretme kapasitesinin faydalı bir uygulaması olarak değerlendirilebilen hafıza hem bireysel hem de yer yer kültürel hafızaya uzanan bir yeti bir olarak değerlendirilebilir. Bu yetinin nasıl bir öneme sahip olduğunu anlamak için, tarih boyunca birbirinden farklı birçok

⁶ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 8.

⁷ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 9.

⁸ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 8.

anlatıya ve yoruma rastlamak mümkündür. Özellikle eski çağlardan olayların ve durumların (savaşlar, felaketler, gündelik hayatta meydana gelen fakat trajik birtakım unsurlar içeren olaylar vs.) oldukları gibi yahut olana en yakın biçimde hatırlanması, zihnin bir becerisi, kullandıkça geliştiğine inanılan bir özelliği olarak yorumlanmıştır. Dolayısıyla geçmişten bugüne dek uzanan bu bakış açısı hafızaya atfedilen durumun önemini artırmış görünür.

Hatırlamanın bu gücüne yönelik en eski örneklerine M.Ö. beşinci ve altıncı yüzyılların ünlü Yunan lirik şairlerinden biri olan Simonides'te rastlanır. Simonides, ezberlenenlerin, hatırlananların kurtarılabileceği düzenli ve hayali yerler sistemi halinde düzenlenmesini önermiştir. Böylece hatırlama, hatırlanacak şeylerin ya nesnelerin imgeleriyle (*similitudines rerum*) ya da bir eyleme bağlı kelimelerle (*similitudines verborum*) temsil edildiği bu doğal konumdan geri getirildiği yeniden yapılandırıcı bir süreç ile gerçekleştirilmektedir.⁹

Sıkça anlatılan bir hikâyeye göre, Ceoslu Simonides, bir ziyafete davet edildiğinde kısa bir süreliğine yemek salonundan ayrılmak zorunda kalır. Geri döndüğünde salonun çöktüğünü ve orada bulunan herkesin gömülü halde kaldığını ancak cesetlerin kimliklerinin tespit edilemeyecek kadar şekilsiz olduklarını görür. Fakat Simonides, davet başladığında herkesin oturduğu yeri hatırladığı için, kimin kim olduğunu, yerlerde olan cesetlerin kimin bedenine ait olduğunu söyleyebilmiştir. Dolayısıyla böylece kimi kaynaklarda Simonides'ten hafıza sisteminin, hafıza sanatının bir mucidi olarak bahsedilmektedir. Daha sonra bu hikâye Latin retorik yazarları (özellikle Cicero (M.Ö. 106-43)) tarafından ve ardından bir dizi Helenistik yazara atıfta bulunan Quintilianus (M.S. yaklaşık 35-90) tarafından yeniden ele alınmıştır. Fakat hatırlananı hayali bir yere koymayı öngören bu türden ezberle yöntemi halihazırda antik dönemde iyi bilinmekte ve yaygın olarak kullanılmaktadır.¹⁰

Hafıza ve hatırlama, hayali bir sahne sunumu veya bir iç tiyatro, bir tür canlandırma ile yakından bağlantılı hale gelir ve böylece ezberleme pratiğine doğru giden yolu bulur. Hafıza sanatı, hafızanın imgesi ve hatırlamanın anlatısal

⁹ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 8.

¹⁰ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 36.

canlandırılması biçiminde hafızaya alınan ve hatırlanan şeyleri geri getirmek için anımsatıcı eylemi kullanmaktadır.¹¹

Düşünce tarihinde bu ve benzer örnekleri genişletmek mümkündür. Hafıza'nın ne'liğine, felsefi zeminde hangi açılardan ele alındığına, boyutlarına ve hangi kavramlarla ilişkilendirildiğine dair daha detaylı ve sağlam bir zemin kurabilmek için, çalışmamızın ilk kısmında, tarihsel bakımdan değinilmesi gerektiğini düşündüğümüz Antikçağ felsefesinin ilgili kavramları nasıl değerlendirdiğini tartışmaya çalışacağız. Hafızaya dair geniş perspektifin tamamını ele almak mümkün olmayacağı ve bu çalışmanın sınırlarını aşacağı için, ilk perspektifi, hafıza kavramının temelini atmış olan iki filozof; Platon ve Aristoteles üzerinden kurmanın yerinde olacağını düşünüyoruz.

1.3. Antikçağ Düşüncesinde Hafıza ve Hatırlama Kavramları

1.3.1. Platon Düşüncesinde *Mneme* ve *Anamnesis*

Platon, düşünce tarihinde hafıza kavramını felsefi bir kavram olarak kullanan ilk kişidir. *Mneme* olarak hafıza kavramının kullanımı ondan çok öncelere dayansa da, Platon'un felsefeye olan özgün katkısı, ilk kez *Menon* diyalogunda dile getirdiği hatırlama (*anamnesis*) kavramının sistematik kullanımından ileri gelmektedir. Platon'un felsefesinde ve sisteminde sıklıkla görüldüğü üzere bir konu yahut bir kavramın tartışılması, diyaloglarında kullandığı ve koruduğu yöntemin içerisinde, bir konu ve konuşmanın, sorularla ilerleyen bir akıl yürütmenin bağlamında ortaya çıkmaktadır. Burada üzerinde duracağımız konu, hafıza kavramının ilk ele alınış biçimi ile felsefi bir zeminde nasıl kurulduğunu anlamak olacaktır. Bunu yapmayı amaçlarken, çalışmamızda Platon'un tüm diyaloglarını incelememiz ve hafıza kavramının farklı tezahürleri ve yorumlarının tamamını değerlendirmemiz mümkün olmayacağı için, özellikle *mneme* ve *anamnesis* kavramlarının işlendiği temel üç diyalog olan *Menon*, *Phaidon* ve son olarak *Theatiteus* üzerinden ilerlemenin uygun olacağını düşünüyoruz.

Platon, anımsamayı ilk kez ele aldığı diyalogu *Menon*'u yazarken, dinsel ve şiirsel bir formül ile felsefeyi, ruhun ölümsüzlüğü fikrine alıştırmaya çalışmaktadır. Platon'un hatırlatmayı önemli gördüğü üzere *Mnemosyne* yani hafıza, ilham perileri

¹¹ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 8.

olarak adlandırılan *Muselerin* annesidir. Platon burada bir anlamda Homeros’a göndermede bulunarak, ruhun ölmediğini, hatırladığını belirtir:

Ruh ölümsüz olduğundan ve çok defa yeniden doğduğundan hem bu dünyadaki hem Hades’teki şeyleri, tüm gerçekleri görmüştür. Öyle ki erdem hakkında olduğu gibi başka şeyler hakkında da bilgisine sahip olduğu şeyleri hatırlayabiliyor olması şaşırtıcı değildir.¹²

Platon’un burada Homeros’a yaptığı gönderme önemli görünmektedir zira Platon hatırlama teorisini hafızanın “bilgi” ile olan ilişkisini merkeze alan bir yol izler. Böylece hafıza üzerine olan temel tartışma ve Platon’un ilgili kavramı ele alma biçimindeki temel dayanağın esasında epistemolojik bir araştırmanın zeminine yerleştiği görülecektir. Platon hafızanın konumunu ve ne’liğini tartışırken aslında “bilme”nin mahiyetini ve “bilme”nin neye karşılık geldiğini tartışmaktadır. Kişi “bilme” edimine hangi aşamalardan geçerek ulaşır? Bilgisizlik durumu neyi ifade eder yahut bilgisizlikten “bilme” durumuna geçişin kriterleri nelerdir?

Platon’un bilgi ile kastettiği kavram bilimsel bilgi (*episteme*)dir ve bu da yalnızca formlar hakkındadır. Buna karşılık bir forma katılan fakat zaman içerisinde değişime uğrayan şeyler ise *doxalar* yani duyu verilerimizle elde ettiğimiz kanılardır. Dolayısıyla *doxalar* hakkında çok kesin ve faydalı bir görüşe sahip olmamız mümkün görünmez. Bu kısımda Platon’un bilgi teorisini derinlemesine tartışmayacağız fakat onun bilgiye ve onun önemine yüklediği anlam ile doğru bilgiyi yani *episteme*, değişmeye ait olan bilgiyi kastedildiğini belirtmek gerektiğini düşünüyoruz.

Bu noktada *Menon* diyaloguna baktığımıza, bilginin nasıl ortaya çıktığına ve hafızayla ilişkisinin nasıl kurulduğuna dair tartışmanın Sokrates tarafından formüle edildiğini görürüz. *Menon* diyalogundaki amaçlardan biri, öğrenmeyi (*mathesis*) ve entelektüel araştırmayı hatırlama kavramına indirgemek olarak görünür. Tartışma Sokrates’in öne sürdüğü bir akıl yürütme ile başlar: “Hiç kimse bildiğini ya da bilmediğini araştıramaz. Bildiğini araştıramaz çünkü o bunu bilir ve bilen birinin bu araştırmaya ihtiyacı yoktur. Bilmediği şeyi de araştıramaz çünkü araştırması gerektiği

¹² Platon, *Menon*, Çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012, 81d.

şeyin ne olduğunu bilmemektedir.”¹³ Soruşturma; arama olarak formüle edilmiştir. Ne arandığı bilinmediği sürece arama da olmamaktadır.¹⁴

Sokrates *Menon*’da ortaya çıkan ikileme; aramanın zaten bulmuş olmak olduğu üzerinden bir cevap vermiştir. Burada *anamnesis* yani hatırlama olarak öğrenmenin işleyişi ve imkânı, Sokrates’in, köle bir çocuğa sorduğu bir matematik problemi ile başlar. Sokrates, köle çocuktan, öncesinde matematiğe dair yeterli bilgisi olmamasına karşılık, bir karenin alanının nasıl iki katına çıkarılacağını kendisine anlatmasını ister. Kölenin bu soruyu ilk etapta doğrudan yanıtlaması olanaksız görünür, zira matematik bilgisi yetersizdir. Buna karşılık Sokrates birkaç temel soru ve temel yönlendirme ile adım adım, kölenin sorunun çözümüne doğru yönelmesini sağlar. Nihayetinde köle bu birkaç yönlendirme ve soruyla, problemi çözmüş görünür ve aslında Platon’a göre buradaki çözüm ve bilgiye ulaşma süreci onun “daha önce bildiği bir şeyi hatırlamış” olması ile son bulur.¹⁵ Yalnızca kare kavramını bilen fakat herhangi bir geometri eğitimi almamış olan köle, başlangıçta yanlış bir çözüm sunduğu problemi aslında çözebileceğini keşfeder ve karenin alanını iki katına çıkarmak ile ilgili olan problemi Sokrates’in soru ve yönlendirmeleri sayesinde çözmüş olur. Bu noktadan sonra varılan sonuç, kölenin aslında matematiği ve yöntemlerini bilmediği değil, yalnızca uygun koşullar sağlanmadığı müddetçe hatırlamadığına yöneliktir. Sokrates konuyla ilgili soruşturmasına “Erdem nedir?” sorusu üzerinden devam eder ve bu kavrama ilişkin “bilgi” aynı sorgulama yönteminin bir parçası olarak diyalog boyunca devam ettirir.

Buradaki amaç, başlangıçta “bilmenin imkânsızlığı” üzerinden ortaya çıkan paradoksu, *anamnesis* kavramı yani zaten bilinçsizce bildiğimiz şeyin bir tür bilince getirilmesi olarak çözmüş olmaktır.¹⁶ Erdem ile ilgili soruşturma da buna uygun bir çözüme ulaşır:

Ruh ölümsüz olduğuna ve defalarca var olduğuna göre ve ölümler dünyası dahil her şeyi gördüğüne göre, öğrenmediği hiçbir şey yoktur. Bu

¹³ Platon, *Menon*, Çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları, 2020, 80e.

¹⁴ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, London: Routledge, 2017, s. 386.

¹⁵ Platon, *Menon*, 82b-85c.

¹⁶ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 386.

nedenle ruhun erdem dâhil her şey hakkında bildiği her şeyi hatırlayabilmesi şaşırtıcı değildir.¹⁷

Platon'un *Menon*'da yaptığı şey; soruşturma ve öğrenmenin tamamen hatırlamadan ibaret olduğunu vurgulamaktır.¹⁸ O, bize öğrenme edimini “zaten bildiğimiz bir şeyi hatırlama” edimi olarak sunmaktadır. Burada aslında “a priori” bilginin varlığından söz edilmektedir; bilebildiğimiz veya öğrenebildiğimiz hatta araştırılabildiğimiz şey; yalnızca hatırlayabildiğimiz ve her zaman bildiğimiz şeydir. Matematikteki gibi bazı hakikat türleri, Platon'a göre, eşyanın tabiatında değişmez bir şekilde sabit olarak bulunur ve yine bu düşünceye göre bireyler olarak bizler de eşyanın tabiatının bir parçası olarak var oluruz.¹⁹

Menon diyalogu *a priori* bilginin varlığını kabul etmekle öğrenmeyi ve bilmeyi hatırlamaya indirgemiş görünmekle birlikte pek çok farklı sorunu da gündeme getirmiş olmaktadır. Hafızanın ve hatırlamanın işleyişini farklı bir perspektiften değerlendirmek için bundan sonra *Phaidon* diyalogundaki tartışmayı açıklamak yerinde olacaktır.

“Bilme”ye ilişkin sorunun tartışıldığı *Menon*'da, bir köleye zor bir geometri sorusu çözdürmeye çalışmak ve unutulmuş bilgilerin hatırlanmasının nasıl gerçekleştiğini göstermek ile başlayan teori, Platon'un daha ileri tarihli diyalogları olan *Phaidon* gibi diyaloglarda, anımsama üzerinden daha detaylı biçimde ‘düşünme’ teorisine bağlanan bir yol izlemektedir. *Phaidon* diyalogu, ruhun doğasını ele alan bir diyalogdur. Temel aldığı tema ruhun ölümsüz bir varlık oluşu üzerinden, o sırada ölümü yaklaşan Sokrates'in buna dair bir korkusunun olmamasından hatta bu durumu sevinçle karşılıyor olması gibi unsurlardan oluşmaktadır. Sokrates idam edilmeyi beklemektedir ve bu sebepten, ruhun ölümsüzlüğüne dair argümanlar bulmaya ve hatırlatmaya çalışmaktadır. Diyalogun bu bağlamı içerisinde Sokrates, ruhun ölümsüz olduğunu kanıtlamak üzere *anamnesis* kavramından faydalanır.²⁰

Menon'un sunduğu argüman hatırlama olmaksızın öğrenmenin imkânsız olduğunu söylerken, *Phaidon*, hayata başlamadan önce de var olduğumuzu iddia eden

¹⁷ Platon, *Menon*, 81c.

¹⁸ Platon, *Menon*, 81c-81d.

¹⁹ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 386.

²⁰ Vedi Temizkan, “Platon'un *Menon* Diyalogunda *Anamnesis* Kuramı”, *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 11, no. 2 (2016): 8.

argüman ile, daima bildiğimiz fakat farkında olmadığımız bazı hakikatler olduğunu savunmaktadır.²¹ Dolayısıyla *Phaidon* bu bağlamda kapsamı daraltmış olur; hatırlamak her şey değil, belli türden bilgi nesneleri anlamına gelmektedir. *Phadion* diyalogu, algı olmadan bilgi olmadığını; yalnızca bilginin gerekli koşulu olduğunu öne sürmektedir. Dolayısıyla burada algılama ve bilmenin bir tür iş birliği içinde olduğu sonucuna varılmaktadır.²²

Phaidon'da öne sürülen argüman önemli bir noktaya işaret eder. Burada Platon'un odağı, *Menon*'da bilgi için gerekli ve önemli olanın hatırlama yeteneği olduğuna yönelik ısrarcı anlayıştan uzaklaşmaya başlamaktadır. Burada artık önemli olan tek başına hatırlama değil, özel bilişsel bir yetinin bazı özel bilişsel nesnelerle birleşimidir.²³ Platon'un hafıza ile ilgili görüşlerini toparlarken son olarak *Theaitetus* Platon'un hafıza ile ilgili görüşlerini toparlarken son olarak *Theaitetus* diyaloguna ve bu tartışmanın içinde yer bulan varlığına değinmemiz gerekmektedir.

Platon'a göre iyi ve hızlı bir şekilde öğrenmek ve nihayetinde bilgi sahibi olmak için vazgeçilmez olan şeyler; keskin zekâ, çalışkanlık, hazır cevaplık gibi niteliklerden oluşan bir "koro" ya sahip olmaktır.²⁴ Bu nitelikler her seferinde duruma ve konuya göre farklılık gösterebilir de "hafıza" bunların içerisinde daimî ve değişmez bir yere sahiptir ki bu da hafızanın öğrenme için merkezi bir rolü olduğunu vurgulamaktadır. Öğrenme, bizi varlığın bilgisine götüren hatırlamadır. Dolayısıyla Platon için hafızanın amacı gösteriş yapmak, etkilemek yahut Sofistlerin sözde bilgelikleri gibi ücret karşılığında öğrenme isteği olan potansiyel öğrencileri kendine çekmek değildir. Hafıza, öğrenmemize ve hakikatin ne olduğunu anlamamıza yardımcı olur; böylece yalnızca bilginin var olabileceği, akledilebilir olana dair bir yer edinmemizi sağlar.²⁵ Dolayısıyla bu, bir bakıma, hafızanın belirli izlenimleri saklama ve koruma kapasitesine sahip olduğu anlamına da gelmektedir. Platon burada tartışmaya farklı bir pencere açmakta ve hafızanın "depolama" özelliğine dair bir girişe işaret etmektedir. Bu görüşleri açıkladığı diyalogu ise *Theaitetus* adlı diyalogda ortaya çıkar.

²¹ Platon, *Phaidon*, Çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları, 2022, 75c.

²² Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 389.

²³ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 391.

²⁴ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 55.

²⁵ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 55.

Theaitetus'ta doğru kanaatin varlığından bahsederken Sokrates, *Musa*'ların annesi Mnemosyne'den gelme bir armağana sahip olduğumuzu; her türlü işaretin, damganın, baskının ya da imgenin (*sēmeion*, *typos*, *apotypōma*, *sphragis*, *eidōlon*), mühür yüzüklerindeki imgelere benzer şekilde yazılıp korunduğu bir tür balmumu tablete (*kērinon ekmageion*) sahip olduğumuzu öne sürer.²⁶ Sokrates ayrıca bu kapasiteyi, yakaladıktan sonra farklı türden kuşların tutulduğu bir kuşhaneye de benzetmektedir.²⁷ O halde buradaki “yakalama” edimi de bir tür bilgidir; aritmetikteki sayıların bilgisi gibi.²⁸

Bu noktada, eğer hafıza, bu anlamda, bir zamanlar gördüğümüz, düşündüğümüz şeyi muhafaza etme kapasitesi ise ve hatırlama da bu muhafaza ettiğimiz şeylerin çıkarılması ise, bu durumda hafıza, düşüncenin hafızası olmaktadır sonucuna varabiliriz. Yine hafıza aynı şekilde, balmumu tablet analojisinden hareketle duyu algısının hafızası olarak da anlaşılabilir. Belleğin bir balmumu tablet olarak imgesi, Platon'un güçlü analogilerinden biridir. Bu fikrin kullanımı Platon'dan önce Yunan trajedilerindeki çok eski örneklerle kadar uzansa da onun buradaki farkı, söz konusu analogiyi kullanmadaki sistematik canlılığından ileri gelmektedir.²⁹ Platon söz konusu analogiyi kurarken:

Tartışmanın devamı için lütfen her birimizin ruhunda bir yazı mumu bloğu bulunduğunu varsayalım. Bu blok bazı insanlarda daha büyük, bazılarında ise daha küçüktür; bazı insanlarda daha saf balmumundan, bazılarında ise daha az saf balmumundan yapılır; bazılarında sert bazılarında yumuşaktır. ... Kendimiz için gördüğümüz, duyduğumuz ya da tasarladığımız şeylerden bazılarını hafızamızda tutmak istediğimizde, balmumu tableti bu algıların ya da kavramların altına tutar ve sanki mühür olarak kullanıyormuşuz gibi onların üzerinde izler bırakırız. Neyi damgalarsak, onun görüntüsünü blokta kaldığı sürece onu hatırlar ve biliriz. Fakat silinen ve basılmayan ne varsa unuturuz, bilmeyiz.³⁰

Bu modele göre, iyi bir hafızaya sahip olmak için ne çok sert ne de çok yumuşak bir balmumu tablete sabit olmak gerekmektedir. Benzer biçimde zeki olmak da bu tür

²⁶ Platon, *Theaitetos*, Çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları, 2022, 191c-191e.

²⁷ Platon, *Theaitetos*, 197c-197d.

²⁸ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 56.

²⁹ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 392.

³⁰ Platon, *Theaitetos*, 191d.

izlenimlerin (balmumu kaydedilen şeylerin) çoğunu depolayabilecek kadar büyük bir balmumu tablete sahip olmak anlamına gelmektedir. Zihin ve hafızanın, inanç, anlayış ve bilgide oynadığı bu rolün ve bu türden basit ve açık bir resmi, Platon sonrasında söz konusu anlayışın uzun ömürlü olmasında da etkili olmuştur.³¹

Balmumu tabletin bu noktaya kadar iyi çalışan formülü, “yanlış inançlar” söz konusu olduğunda kesintiye uğramaktadır. Sadece düşüncelerle ilgili olan ve hiçbir zaman algıyı kapsamayan yanlış inançlar da vardır; örneğin kavramsal inançlar yahut matematiksel yanlış inançlar gibi. Dolayısıyla bu noktada balmumu tabletinin nasıl yanlış inançlara sahip olduğumuza dair genel bir açıklama sağlamaz. Bu noktada *Theaitetus*’da Sokrates, yanlış inancı açıklamak için yeni ve bağımsız bir girişim de daha bulunur: kuş kafesi benzetmesi.³²

Kuşhane yahut da kuş kafesi metaforu hafıza ve bilgi arasındaki bağlantıya ilişkin önemli metaforlardan biridir. Bu kuşhane olarak anlatılan hafıza metaforunda (‘kafes’ (*birdcage*) ve ‘güvercinlik’ (*dovecote*) olarak da çevrildiği kullanımlar mevcuttur) bilgi iki şekilde var olabilir: Bilgili olmak, kuşun kuşhanede bulunması, bilgi sahibi olmak ise kuşun elde tutulması demektir; hatırlama kabiliyeti ile fiilen hatırlama arasındaki fark bu şekilde ifade edilmiştir. Örneğin çocukken kuşhane tamamen boşken, eğitim sayesinde kuşlara tek tek sahip olunur. Hata yapıldığında ise, yanlış kuşu yakalamışsınız gibi düşünülebilir. Güvercinlik veya kuşhane şeklindeki fiziksel hafıza imgesi, bilginin korunmasını, bir deneyimin kapalı bir mekânda muhafaza edilmesi olarak temsil eder. Bir şeyi hatırlamak isteyen kimse, bu mekâna tekrar girerek muhafaza altında tutulan şeyleri tekrar elde etmeye çalışır. Tıpkı balmumu tablet, muma bırakılan iz benzetmesi gibi depolama mekânı metaforu da böylece bellekle ilgili literatürde önemli bir arketip olarak durur.³³

Platon ise *Theaitetus*’ta ilgili metaforu şöyle anlatmıştır:

Bir kişinin bilgiye sahip olması fakat onu elinde tutması mümkündür; tıpkı bir avcının bazı yabani kuşları yakalayıp onlara bir kuşhane inşa etmesi ve onları evinde beslemesi gibi. Bir anlamda onları daima elinde

³¹ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 393.

³² Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 392.

³³ Douwe Draaisma, *Bellek Metaforları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s. 51.

tutar çünkü onlara sahiptir. Başka bir anlamda ise kuşların hiçbirini elinde tutamaz; yalnızca onları kendine ait bir kafeste kontrol altına alır. Böylece kuşlar üzerinde bir güç elde etmiş ve istediği zaman onları yakalayıp, istediği kuşu avlayıp sonra tekrar bırakabilir. Bunu istediği kadar çok kez yapabilmektedir.³⁴

Burada kuşhane, balmumu tabletin sahip olmadığı bir genelliğe sahiptir çünkü kuş evinde kuş olarak ele aldığı bilgi ya da hafıza türleri herhangi bir türden olabilir; algıyla herhangi bir özel ilişki içerisinde olmalarına gerek yoktur. Kuşlar hakkında önemli olan şey; basitçe onlara sahip olmak ile onları tutmak arasındaki ayrımdır. Buradaki ayrım aynı zamanda *Menon* ve *Phaidon* ile; bilinen ama hatırlanmayan ile bilinen ve hatırlanan arasındaki ayrımla da yakından ilişkili olarak görünür.³⁵ *Theaitetos*'ta hafızanın işi balmumu tablet üzerindeki orijinal çizgisel yazıyı, iki boyutlu bir “kuş” imgesine dönüştürmektir.³⁶ Nihayetinde kuş evinin bize sunduğu felsefi malzemenin ne kadarını saklamak istediği ve ne kadarını terk ettiği konusunda balmumu tabletin bizde bıraktığı belirsizlik devam etmektedir.

Platon'un *mneneme* (hafıza) ve hatırlama (*anamnesis*) konusunu ele alışı, ilk hafızanın ya da öğrenmenin kökeni sorunu, duyuşal bellekten zihinsel belleğe geçişi ve etkileşimi tutarlı bir şekilde açıklayacak bir hafıza açıklaması ya da hafıza ve hatırlama arasındaki ilişkinin kesin doğası gibi birçok sorunu çözümsüz bırakacak şekilde parçalı kalmıştır. Yine de Platon'un bu kavramlara yaklaşımının yadsınamaz değeri, hafızanın felsefi bir kavram olarak ortaya konması ve hafıza ile hatırlama arasında net bir ayrım yapmasından ileri gelmektedir.³⁷

1.3.2. Aristoteles'te *Phantasia* (İmgelem) ve Hafıza

Aristoteles'in hafıza ve hatırlama kavramları ile ilgili teorisinin ana zeminini anlamak için, ilk olarak hafızanın nesnelerinin neler olduğunun ve Aristoteles'in bunları nasıl sınıflandırdığının tespit edilmesi gereklidir. Hafızanın mahiyetini belirlemek bakımından ilk adımda Aristoteles onun geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman ile ilgisini

³⁴ Platon, *Theaitetos*, 97d.

³⁵ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 392.

³⁶ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 58.

³⁷ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 59.

belirlemeye çalışır.³⁸ Ona göre hafıza günümüzde, fakat geçmişe ait bir şeydir; şimdiki zaman içerisinde geleceğe dair bir hatırlama edimi içinde bulunmayız. Şimdiki zaman içerisinde sahip olduğumuz şey duyumlardan ibaret görünmektedir. Duyum yoluyla sadece şimdiki zamanı biliriz ve buradan çıkan sonuç da, hafızanın yalnızca geçmişle ilgili ve geçmişe ait olduğu gerçeğidir.³⁹ Hafızanın ne'liğine ilişkin değerlendirmeden sonra onun hatırlama kavramı ile ve Aristoteles'te hatırlamanın nasıl ele alındığına ve ortaya çıktığına ilişkin noktayı anlamak için şu soruyu sormak gerekmektedir; geçmişle ilişkili olmak nasıl mümkündür?⁴⁰

Hafıza nedir sorusuna Aristoteles şöyle yanıt verir; "... hafıza ne duyum ne de kavrayıştır; o, zamanın geçmesine bağlı olarak bu ikisinden birine sahip olma durumu yahut bunlardan birinden kaynaklanan edimdir."⁴¹

Aristoteles'in hafıza ile ilgili yazmış olduğu eserleri göz önünde bulundurduğumuzda, çalışmamızın bu kısmında üzerinde duracağımız temel eser *Hafıza ve Hatırlama Üzerine* adlı kısa risalesi olacaktır. *Hafıza ve Hatırlama Üzerine*'de Aristoteles, Platon'un bu kavramları tartışmasına eleştirel bir yanıt olarak kendi hafıza ve hatırlama anlayışını geliştirmiştir. Platon'dan farklı olarak o, tartışmaya, hatırlama yerine hafıza ile başlamaktadır.⁴²

Antikçağ'ın başlangıcından itibaren felsefe insan zihninin kendine özgü bir özelliğini keşfeder; zihin her zaman bilge değildir; eldeki gerçek sorunu nadiren görebilir yahut nadiren doğru soruyu sorabilir. Bir sorunun formüle edilmesi aşamasını, diyaloglarında kurduğu yapıda ilerleyen bölümlere erteleyen Platon'un aksine Aristoteles, konuya ilişkin değerlendirmesine ilk adımda bir tartışmanın ana hatlarını belirleyerek başlamaktadır. *Hafıza ve Hatırlama Üzerine*'deki sorgulama şu sorular tarafından yönlendirilir: Hafıza nedir? Neden Hafıza vardır? Hafıza ruhta nerede bulunur?⁴³ Aristoteles, tartışmaya hafızanın yalnızca geçmişe ait olabileceğini, zira duyu algısının konusu olan şimdiyi hatırlamak imkânsız olduğu için varsayım ve

³⁸ Ömer Osmanoğlu, "Hatırlama ve Hafıza: Aristoteles, Çağdaş Psikoloji ve Freud", *Felsefelogos* 66 (2017): 135.

³⁹ Aristoteles, "Hafıza ve Hatırlama Üzerine", *Parva Naturalia*, Çev., Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları, 450a.

⁴⁰ Osmanoğlu, "Hatırlama ve Hafıza: Aristoteles, Çağdaş Psikoloji ve Freud", s. 136.

⁴¹ Aristoteles, "Hafıza ve Hatırlama Üzerine", s. 50.

⁴² Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 60.

⁴³ Aristoteles, "Hafıza ve Hatırlama Üzerine", 450b.

beklentinin söz konusu olan geleceği hatırlama adına mümkün olmadığını gözlemleyerek başlamaktadır.⁴⁴ İkinci olarak, hafıza, ruhun geçmiş olayların izlerini bir şekilde muhafaza etme ve onları geri getirme kapasitesini varsaymalıdır.⁴⁵

Platon'dan farklı olarak Aristoteles, hafızayı tamamen natüralist, biyolojik bir bakış açısından değerlendirir. Ona göre hafıza, yalnızca insanlara özgü bir yeti olmadığı gibi pek çok hayvanın da sahip olduğu, imgeleri akılda tutma yetisi ile benzer bir kavram olarak değerlendirilir. Hayvanlardaki bu yetiden farklı olarak insan ruhunun özel olan yanı, akılda tutma özelliğidir. İnsan evrensel olan özleri maddeden ayırarak tanıma kapasitesine sahiptir. Bu ise, duyumsama ile başlayarak ardından imgeleri akılda tutma gücü olan ve Aristoteles'in *phantasia* olarak adlandırdığı kavram ile mümkün olmaktadır.⁴⁶ Aristoteles *Ruh Üzerine*'de zihnin, çeşitli görevleri ve işlemlerini yerine getirmesini sağlayan yetilerden oluştuğunu vurgular. Bunlar; düşünme (*nous* ya da *dianoia*), yargılama (*hypolepsis*), duyu algısı (*aisthesis*) ve hayal gücüdür (*phantasia*).⁴⁷ Hafıza da aynı şekilde özelliklerini çeşitli yetilere borçludur. Fakat burada özellikle hayal gücü kavramı ile hafızanın ilişkisi Aristoteles için merkezi bir yerde durur.

Hayal gücü hem duyu algısından hem de düşünmeden imgeler üretme kapasitesi bakımından ayrılmaktadır. Aristoteles'e göre insan *phantasia* yani imgelem yetisi aracılığıyla düşünür. Tahayyül veya hayal gücü olarak da bilinen *phantasia* algının bir görüntüsü yahut ifadesi olması açısından duysal deneyimleri yargılamaya yarar; bu bakımdan da aynı zamanda bilişsel bir yeti olarak var olmaktadır. Başka bir deyişle, algılanabilir olan ile kavranabilir olan arasındaki ilgili ve gerekli bağlantı, imgelem ile kurulmaktadır.⁴⁸ İmgelemin özelliği, duyulur veya akledilir bir nesneye herhangi bir zamanda mevcudiyet vermektir.⁴⁹ Hatırlamaya, hafızada daima bir imgelem eşlik etmektedir. Hafıza, Aristoteles'e göre, daima belli bir deneyime, o nesne ile karşılaştığındaki imgeye atıf yapmaktadır. Platon'daki balmumu örneğinden farklı olarak burada Aristoteles, yağlıboya portre benzetmesini ortaya koymuştur. İmgelem yalnızca portrenin kendisi ile ilgilenir; hafıza ise portreyi modeline dek götürmektedir. İmgenin yaşanmışlığı, bir mevcut-olmayan mevcudiyetin yaşanmışlığına işaret ederken

⁴⁴ Aristoteles, "Hafıza ve Hatırlama Üzerine", 451b.

⁴⁵ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 60.

⁴⁶ Abensour, *Bellek*, s. 102.

⁴⁷ Aristoteles, *Ruh üzerine*, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2018, s. 185.

⁴⁸ Osmanoğlu, "Hatırlama ve Hafıza: Aristoteles, Çağdaş Psikoloji ve Freud", s. 136.

⁴⁹ Abensour, *Bellek*, s. 102.

hafıza geçmiş bir yaşamışlığa işaret eder.⁵⁰ Dolayısıyla hafıza bir nevi, dış dünyanın algılanması neticesinde oluşan imgelerin muhafaza edilmesidir.⁵¹

Aristoteles, Platon'un hafızanın hissî değil aklî olan ile ilgili teorisine cevabı; onun (hafızanın) duyu algısına benzediği ve yine duyu algısından farklı olarak hafızanın irade ile hareket edip imgeler üretebilmesidir. Dolayısıyla Aristoteles için hafıza esasında bir durumdur; bilme ya da duyu algısının fiilî bir uygulaması olmaksızın bilinebilen ya da algılanabilen şeylerin kopyaları olarak imgelere sahip olma, onları saklama ve geri çağırma kapasitesidir.⁵² Platon'un hafıza ve hatırlama arasındaki ayrımını kabul eden Aristoteles, Platon'a aynı zamanda eleştirel bir yanıt da verir. *Menon* diyalogunda, öğrenmenin, varlığın hatırlanması olarak hatırlama olduğu tezini, tekil bir şeyin -üçgen örneği gibi- öğrenme ve deneyimleme eyleminden önce bilinemeyeceği gerekçesiyle eleştirmiştir.⁵³ Platon'un aksine Aristoteles'te öğrenme hatırlama değildir; kişi, öğrendiğini unutmuşsa, ikinci kez öğrenebilir. Hatırlama ise, hafızanın geri kazanılması değildir zira hatırlama eyleminden önce hafıza olmadan da bir şey hatırlanabilmektedir. Buna ek olarak kişi, Aristoteles'e göre, bir şeyi hatırlamadan da o şeyin hafızasına sahip olabilir. Dolayısıyla onun düşüncesinde hatırlama, başlangıçta bir hafıza durumuna yol açmış olan bilgi ve duyu algısı eylemlerinin bir tür geri kazanımıdır.⁵⁴

O halde hatırlama, böyle bir geri kazanıma olanak tanıyacak bir imgeye yönelik bir soruşturmaya da işaret eder.⁵⁵ Fakat bu türden bir anlayışın başarılı olması için burada bir düzenin varlığı gereklidir. Aristoteles'in düşüncesinde hatırlamadaki önemli kriterlerden biri, bir sıralamanın gerekliliğine yahut bir organizasyonun varlığına gönderme yapar. Bir dizi bağlantılı ya da ilişkili imgeyi düzenlemek için bir başlangıç noktası, bir ardıl ve benzerlik yolu seçmek gerekmektedir.⁵⁶ Örneğin, kaybolmuş bir eşyanın yerini ararken yahut bulunma ihtimali olan yerleri hatırlamaya çalışırken günlük hayatta buna benzer bir pratiği zaman zaman yapmaktayızdır. Kaybettığımız eşyayı son koyduğumuz yeri ve konumunu düşünür, ardından bundan bir önceki yeri

⁵⁰ Abensour, *Bellek*, s. 103.

⁵¹ Osmanoglu, "Hatırlama ve Hafıza: Aristoteles, Çağdaş Psikoloji ve Freud", s. 136.

⁵² Aristoteles, "Hafıza ve Hatırlama Üzerine", 451a.

⁵³ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 66.

⁵⁴ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 66.

⁵⁵ (Aristoteles, "Hafıza ve Hatırlama Üzerine", s. 57.

⁵⁶ Dmitri Nikulin, *Memory: A History*, s. 66.

hayal etmeye çalışır ve böylece bıraktığımız ilk yere kadar uzanan bir dizi çağrışımsal anıyı zihnimize çağırarak hatırlamaya yönelik bir eylem gerçekleştiririz. Aristoteles'in önerdiği geri çağırma örneği, buna benzer bir pratiği ifade eder.

Geri çağırma için başlangıcı ve bitişi birbirinden uzak olan hareketlerden ziyade birbirine yakın olan hareket noktaları seçilir. Burada yeniden uyandırılmak istenen hareketin devamı olan bir başlangıç noktasını sağlamanın gerekliliği böyle ortaya çıkar. Bu, Aristoteles'in düşüncesinde, geri çağırma girişimin en iyi biçimde başarılabilmesinin şartıdır. Ona göre, sabit bir sırayla düzenlenmiş şeyleri hatırlamak daha kolayken, kötü düzenlenmiş konular güçlüklerle hatırlanır.⁵⁷ Kişi bazen de aynı başlangıç noktasından başlamasına rağmen bazen hatırlayıp bazen hatırlayamadığı durumlarla da karşılaşabilir. Bunun nedeni, aynı başlangıç noktasından çeşitli yönlerde hareket edebilmesinin mümkün olmasıdır.⁵⁸

Bu aşamada vardığımız noktada ve genel çerçevede Platon'dan farklı olarak Aristoteles, hafızayı daha somut bir perspektiften ele almış ve onu duyularla bağlantılı bir yeti olarak değerlendirmiştir. Hafıza yetisi sayesinde bir şey hakkında pek çok anı yahut duyuma sahip oluruz. Deney (*episteme*) yoluyla elde ettiğimiz bilgiler ve düşünceler hafızada depolanır ve Aristoteles'in vardığı yargı neticesinde kişi, bu depodaki bilgiler ve benzer nesneler neticesinde evrensel yargılara varma olanağı bulur. Deneyin tekiler hakkındaki bilgisi, evrensel yahut genelin bilgisine dönüşür. Aristoteles'in hafızayı öğrenme ve düşünme süreçleriyle ilişkilendiriyor olması, hafızanın zihinsel işlevlerle ilgili bağlantısının ve bunun aynı zamanda bir tür diyalektik, psikolojik bir süreçte işaret ediyor olmasının anlaşılması bakımından bize bir başlangıç noktası sağlamaktadır.

Bu noktaya kadar olan kısımda hafızanın ve hatırlamanın Antikçağ düşüncesindeki yerini incelemeye çalıştık. Deneyimlerin saklanmasına, hatırlanma ve bunları bilgi olarak işleme, değerlendirme sürecine ilişkin temellerin, Platon'dan sonra Aristoteles'teki gelişimi çalışmamız için bir zemin sağlamış olsa da yine de sınırlı bir perspektif çizmektir.

Tartışmamızın sonraki bölümleriyle bağlantılı olması bakımından, Aristoteles'in temelini attığı hafızanın düşünsel ve diyalektik yönüne dair fikirleri, yine hafızanın bu

⁵⁷ Osmanoğlu, "Hatırlama ve Hafıza: Aristoteles, Çağdaş Psikoloji ve Freud", s. 141.

⁵⁸ Osmanoğlu, "Hatırlama ve Hafıza: Aristoteles, Çağdaş Psikoloji ve Freud", s. 141.

defa tarihsel, kültürel, psikolojik ve sanatsal olan tarafı üzerinden Hegel'in düşüncesinde tartışmanın gerekli olduğunu düşünüyoruz. Bu bağlamda, çalışmamızın devamında Hegel'de belirlediğimiz temel eserler üzerinden önce hafızanın ve hatırlamanın ne olduğunu ve nasıl temellendirildiğini, ardından tinin "hatırlayarak var olma" imkanının ilk kez Hegel'de ve onun diyalektik yönteminde nasıl ortaya çıktığını tartışacağız. Hegel'de açılmış olan bu diyalektik tünelin sonunda bulacağımızı düşündüğümüz hafıza ve hatırlama kavramlarının, tinin kendini gerçekleştirme ediminde olan rolünü anlamak için ise, 21. Yüzyıl neo-ekspresyonist sanatçılarından olan Anselm Kiefer'e ve onun eserlerinde birebir yansımalarını gördüğümüz kolektif hafızanın temsillerine başvuracağız.

1.4. Hegel'in Düşüncesinde Hafıza Ve Hatırlamanın Rolü

Hatırlama ve hafıza kavramları Hegel'in felsefesinin kapsamını düşündüğümüzde, en meşhur kavramlar arasında yer almıyor gibi görünür. Fakat bu yine de söz konusu kavramların üzerine düşünmenin onun felsefesinde ilgi çekici bulunmadığı anlamına gelmemektedir. Hegel'in düşünce yapısını, tek bir girişi olmayan, ortasında avlusu olan birden fazla yerden o avluya çıkışı olan bir bina gibi düşünürsek, hatırlama kavramı tıpkı o avlu gibi konumlanmaktadır: birkaç farklı eserinden ve sisteminden aynı noktaya varmanın mümkün olduğu bir zemin.

Hegel'in hatırlama ve hafıza kavramlarını tartıştığı tek bir sistematik yer bulunmamaktadır; daha ziyade, hatırlama, sistemin kendi içerisinde çeşitli noktalardaki genellikle farklı bölümler arasındaki önemli geçiş noktalarında ortaya çıkar. Tüm bu yerlerin dikkatli incelemesinin yapılması, tinin özgürlüğü ve gerçekleşmesi ve nesnel düşüncenin elde edilmesi açısından hatırlamanın oynadığı merkezi rolü aydınlatılabilir.⁵⁹ Bu noktada, bu bölüm boyunca tartışacağımız Hegel'in hafıza ve hatırlama çalışmasını, zaman zaman farklı referanslara başvurmamız gerekse de, iki temel eser/bölüm üzerinden değerlendirmenin uygun olacağını düşünüyoruz; *Tinin Fenomenolojisi* ve *Ansiklopedi* 3. Ciltte yer alan *Psikoloji* bölümü. Buradaki amacımız, hem bu kavramların Hegel'in sistemindeki işlevini aydınlatmak hem de hafıza üzerine genel bir felsefi düşünceye dair nasıl bazı iç görüler sunulabileceğini göstermektir.

⁵⁹ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 487.

Hegel'in felsefi sisteminde hafıza ve hatırlama kavramlarını değerlendirmek için kullandığı en önemli iki kavram üzerinde durarak ve bunların hangi anlamlara geldiğini açıklayarak başlayacağız. Hegel, hatırlama (*Erinnerung*) ve hafıza (*Gedächtnis*) kavramlarını, işlevleri benzer ama birbirilerinden farklı iki kavram olarak açar. İki kavram da, felsefesindeki temel konu olan tinin özgürlüğünün kazanılmasıyla ilişkili olmaları bakımından benzer işlevi üstlenir. Bu kavramların sistematik olarak tanıtıldığı yer *Ansiklopedi* eserindeki *Psikoloji* bölümündeki 3. Kısım'a denk gelmektedir. *Psikoloji*'nin bu iki kavramın devreye girdiği bölümü, Hegel'in ruhun bilişsel faaliyetini zekâ olarak tartıştığı “teorik ruh” ile ilgili bölümdür. Burada hatırlama temsilin (*Vorstellung*) ifade edildiği üç aşamadan ikincisini oluşturmaktadır.⁶⁰ Bölümün ilerleyen kısımlarında hatırlama ile ilgili daha detaylı bir bilgi vereceğiz fakat şimdilik, duyulardan gelen verilerin içselleştirilmesi ve ardından imgelerin oluşturulmasıyla ilgili bir yeti olduğunu söylemek yeterli görünmektedir. Zira bu sayede zekâ aktif hale gelmekte ve dış uyaranların yokluğunda dahi faaliyet gösterebilen bir konumda olabilmektedir.⁶¹

Hafıza, temel olarak bilişsel bir içeriğin içselleştirilmesi ve onu hatırlama becerisi ile birlikte benzer kavramsal yapıları paylaşıyor gibi görünmektedir. Öte yandan hatırlama Hegel'in felsefesinin önemli noktalarında yeniden ortaya çıkar. Bu sebeple öncelikle *Erinnerung* terimi üzerinde durmak yerinde olacaktır. Hegel'in düşüncesinde *Erinnerung* terimi hem içselleştirmeye hem de bu şekilde korunmuş olan içeriği hatırlama eylemine önemli bir gönderme içerir. Dolayısıyla hafızadan ziyade hatırlamaya odaklanmak, önemli noktalara ışık tutacaktır.⁶²

Kavramın anlamını netleştirebilmek için, etimolojik bir inceleme yaptığımızda *Erinnerung*'un sözlük anlamının “hatırlamak” veya “anımsamak” anlamına gelen “*erinnern*” fiilinden türediğini görürüz. Fiilin dönüşlü hali olan “*sich erinnern*” ise “hatırlamak” yahut “geri çağırmak” anlamına gelmektedir. 1800'lü yıllarda “*erinnern*” fiili “-in” ön eki ile kullanıldığında ise, hatırlamak anlamına gelmekteydi. Nihai olarak isim hali ile “*Erinnerung*” ise, hatırlatma anlamında; aynı zamanda hafıza anlamı da

⁶⁰ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 487.

⁶¹ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 487.

⁶² Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 488.

taşımaktadır.⁶³ Ancak Hegel, *Erinnerung* kelimesini “*Er-Inner-ung*” olarak bölerek, “*innern*” ve “*innerlich*” yani “içsel/içsellik” kelimelerinin köken olan “*inner*” kavramı üzerinden yeniden değerlendirmiştir.⁶⁴ Bu, öncelikle içsellik ve dışsallık arasındaki ilişki ile bağlantılı ve bir “içsellığe yönelme” hareketine imada bulunurken, *Erinnerung*’un, bölümün ilerleyen kısmında değineceğimiz “içselleştirme” hareketiyle bağlantılı anlamının da zeminini oluşturur.

Erinnerung’un “içselleştirme” kavramı ile olan anlam bağlantısı, Hegel’de hafızanın, tinin inşası ya da tinin kendini gerçekleştirme süreci için çalışmanın bütünlüğü açısından şu yüzden önemli görünür: Buradan yola çıkarak, bu tünelin ve bağlantının sonucunda, Hegel’de, Platon’dan ve Aristoteles’ten farklı olduğunu düşündüğümüz bir yol bulunmuş olur: Hegelci *Erinnerung*, bize, bireysel deneyimin hatırlanmasıyla ilgili bir teorinin imkanını vermektedir. Öte yandan ve ayrıca bireysel bir hatırlamanın da ötesinde ikinci vardığımız anlam ve bağlantı ise, Hegel’deki hafıza ve hatırlama teorilerinin, “birey-ötesi” bir anlam için de zemin oluşturması sağlanmaktadır. Dolayısıyla Hegel’de önce bireysel hatırlamanın, ardından da birey-ötesi kolektif bir hatırlamanın rolünün, tinin kendini gerçekleştirme fikri ile bağlantısı, burada kuruluyor görünür.

Birey ötesi hatırlamanın, çalışmamızın ikinci kısmı olan sanat ve kolektif hafıza ile olan bağını anlamak için *Erinnerung* kavramı sayesinde tinin mekan ve zamanda dağılmış olan dışsallığını yeniden bir araya getirme olanağını ve Hegel’in düşüncesinde bu modaliteyi nasıl kurduğunu incelememiz gerekmektedir.

Hatırlama, imgelem ve hafızanın bütünü, *Ansiklopedi*’nin üçüncü bölümü olan “Tinin Felsefesi” nin birinci bölümü “Özel Tin”de; üçüncü bölüm olan “Psikoloji”nin birinci alt bölümü olan “Kuramsal Tin”de §§445-68’de anılır. Burada öncelikle Psikoloji bölümünde hatırlama kavramının nasıl değerlendirildiğini inceleyeceğiz.

⁶³ Michael Inwood, *A Hegel Dictionary*, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1992, s. 144.

⁶⁴ David Farrel Krell, *Of Memory Reminiscence and Writing*, United States of Amerika: Indiana University Press, 1990, s. 207.

1.4.1. Psikoloji’de Hatırlama

Hegel’in teorik tin tartışmasına göre⁶⁵ zekâ, gelişiminin ilk aşamasında “kendini belirlenmiş bulur.”⁶⁶ Başka bir deyişle, dışarıdan almış olduğu veriler ile pasif bir ilişki içerisinde. Hegel zekanın gelişimini “bulunanı kendi olarak konumlandırma” ve “rasyonel olanı bulma görünüşünün yenilenmesi” olarak tanımlar.⁶⁷ Zekaya ilişkin bu gelişim, etkinlik ve edilgenlik arasındaki diyalektik bir etkileşim yoluyla gerçekleşir; ilk aşamada dolaysız ve verili olarak görünen şey, yavaş yavaş dolaysızlığından ve dışsallığından mahrum bırakılır ve zekanın mülkiyetine dönüşür. Bu süreç, zekanın üç temel faaliyetine denk gelen üç ana aşamasından geçerek gerçekleşmektedir. Üç ana aşamayı oluşturan bu kavramlar; sezgi, temsil ve düşünce şeklinde sıralanır.⁶⁸

Sezgi (*Anschauung*) zekâ faaliyetinin ilk aşamasıdır. Bu ilk aşamada nesne ile olan ilişki esaslı bir pasiflik üzerinden karakterize edilmektedir. Bu, bilen öznenin nesneden basitçe etkilendiği duyum aşamasıdır: Hegel nesnenin zekâ için “bulunduğunu” veya “verildiğini” yazdığında referans tam olarak bu duyumdur. Bununla birlikte duyum dikkatin nesnesi haline gelir gelmez, akıl kendisini başlangıçtaki edilgenliğinden kurtarmaya başlar. Bu noktada dikkat (*Aufmerksamkeit*) kilit bir andır çünkü nesnenin özne için olan dolaysızlığının ilk olumsuzlamasıdır ve bu anlamda kendisine sunulan birçok veri arasından belirli bir nesneye veya veri kümesine odaklanmaya bağımsız olarak karar veren zekanın kendi kendini belirlemesinin ilk biçimidir. Bir duyuma dikkat etmek, mevcut duyumlar arasından bir seçim yapmak anlamına gelir. Dolayısıyla dikkat kavramı önemli bir yerde durmaktadır. Dikkat olmadan özne, maruz kaldığı duyumların sonsuz çokluğu içinde kendini kaybedecektir. Dikkat sayesinde ruh nesneyi kendi nesnesi olarak, yani idrakin nesnesi olarak tanımaya başlar ve böylece artık kendisine tamamen yabancı olmayan bir konuma yerleşebilir.⁶⁹

Sezgi, duyumun nesnelliği ile dikkatin öznelliği arasında aracılık eden andır. Fakat burada ilk taraf hâlâ baskındır. Zekanın sezgiyi kendi sezgisi olarak bilmesi ve

⁶⁵ G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Mind*, Trans. Wallace and A.V. Miller, New York: Oxford University Press, 2010, s. 164 (§§ 445).

⁶⁶ G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Mind*, s. 164 (§§ 445).

⁶⁷ G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Mind*, s. 164 (§§ 445).

⁶⁸ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 488.

⁶⁹ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 488.

onun ürünleri aracılığıyla kendi faaliyetinin bilincinde olması ancak temsil ile mümkündür. Sezgi ile temsil arasındaki bağ ve bunun hatırlama etkinliğinin merkezinde yer alacak olan tarafla ilgili Hegel'in yorumu: Sezgi, temsilin nesnesi haline geldikçe geçmiş bir şey haline gelir ve bu anlamda “bunu gördüm” deriz.⁷⁰ Burada, cümlelerin içerisindeki “gördüm” ifadesinde geçmiş zamana atıf yapan anlam, sezginin geçmişteki karakterine işaret ederken, “-düm” eki, geçmiş zamanda, öznenin farklı bir biçimde de olsa, yani temsilin ona verdiği biçimle de olsa, bu sezginin ürününe sahip olduğu bir şimdiye gönderme yapar.⁷¹ Yani önceden meydana gelmiş ve tamamlanmış bir eylem olsa bile, o ana dair zihnimizde devam eden bir süreç.

Zekâ, sezgiyi ilk kez hatırlarken, duygu içeriğini kendi içsellğine, kendi mekanına ve kendi zamanına yerleştirir. Bu şekilde içerik, baştaki dolaysızlığından ve diğer şeylerin aksine soyut bireyselliğinden kurtulmuş, genel olarak Ben'in evrenselliğine kabul edilmiş bir imgedir.⁷² Sezgi yeniden hatırlandığında, zekâ onu kendine mal eder ve bu tam da temsile geçişin gerçekleştiği andır; bu zeka için de kilit bir andır çünkü hatırlayarak mevcut sezginin dolaysızlığıyla olan tüm bağlarını koparır.⁷³ Sezgi, ilk hatırlama anı aracılığıyla zeka tarafından temellük edildiğinde, belirlenimleri yüceltir, başkalaştırır, özne tarafından ortaya konan belirlenimlere dönüştürülür ve sezgi olan şey “Ben”in evrenselliği tarafından üretilen bir imge (*Bild*) haline gelir. Öznenin duysal dolaysızlıktan kurtulmasını sağlamanın yanı sıra, hatırlama, sezgi verilerine süre kazandırır. Bu, zekanın varlığı geçici olan imgeyi bilinç dışında depolayarak koruduğu ikinci hatırlama anı tarafından gerçekleştirilir. Böylece imge, “henüz bilincin dışında olan, sonsuz sayıda imge ve temsilin saklandığı gece çukurunda (*nocturnal pit*)” muhafaza edilmeyen her şeyi kesintisiz bir akış içinde eriten zamana karşı direnebilir.⁷⁴

Hegel'in bu metaforu, öznenin iki yönlü içselleştirme ve hatırlama faaliyetleri aracılığıyla kendi kendine ve kendisi için yarattığı bir “dünya” olan imgelerin tedarikine de atıfta bulunur. Başlangıçta özne bu imgeleri kendi isteği ile çağırıştırmasa fakat onları

⁷⁰ G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Mind*, s. 184 (§§ 450)

⁷¹ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 489.

⁷² G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Mind*, s. 186 (§§ 452)

⁷³ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 489.

⁷⁴ G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Mind*, s. 187 (§§ 454)

hatırlayabilmek için mevcut bir sezgiye ihtiyaç duyar.⁷⁵ “Bu anlamda hatırlama, içsel olarak korunan imge ile mevcut sezgi arasındaki ilişkidir: ‘Dolaysız bireysel sezginin, biçim olarak evrensel olanın altında, aynı içerik olan temsilin altında yer almasıdır’.”⁷⁶

Zekâ yeni sezgileri (korunmuş) imge tarafından tanımlanan belirli bir “sınıfa” ait olarak tanıyabilir ve karşılıklı doğrulama ilişkisi içinde sezgiyle karşılaştırarak imgeyi doğrulayabilir. Bu imgelerin zekanın gece çukurundan çıkması ve mevcut sezginin oluşturduğu dışsal uyarının yokluğunda bile imgeleri hatırlama kapasitesiyle işaret edilen üçüncü hatırlama anına yol açar.⁷⁷ Esasında bu, Hegel’in *Erinnerung*’u açıklamasındaki başlangıç noktalarından da biridir. “İlk başta sezgi olarak hatırlayan-işselleştiren zekâ, hissin içeriğini kendi içselliğinde, (zekânın) kendi uzamında ve kendi zamanında ortaya koyar.”⁷⁸ İçeriğin bu şekilde konumlandırılması uzay-zamanın indirgenmesi bir imge (*Bild*) ile sonuçlanmaktadır. *Erinnerung*’un ilk anında imge, sezginin dolaysızlığından ve tikelliğinden bir ölçüde özgürlüğe kavuşur; dolayimsız bağlamını şekillendiren “dışsal” uzam ve zamandan yalıtıldığı ölçüde “keyfi” ya da “olumsal” olur.⁷⁹

Temsilin varoluşuna geri dönelim; bahsettiğimiz üçüncü hatırlama anında, bu şekilde, Hegel’e göre zekâ, zekânın içeriğinin (imge) aynı zamanda öznenin kendisinin dışına geri yerleştirildiği temsil aşamasına ulaşır.⁸⁰ Burada, zekâ, dağıtıcı, dışsallaştırıcı ve göreceğimiz üzere kendine ait olanı, mülkiyetini dışarıya doğru bastıran bir güç olduğunu kanıtlamaktadır. Dolayısıyla Hegel’in düşüncesine göre hatırlamanın işselleştirme hareketi bir dışsallaştırma hareketini sürdürmeli ve hatta bu hareketle en üst noktasına ulaşmalıdır. Bunu yapmak için artık dışsal bir sezgiye ihtiyaç duymadığı varsayımı, onun egemenliğine (*Gewalt*) tanıklık edecektir.⁸¹ Bu oldukça önemli bir aşama olarak görünür zira hatırlama, zekânın özgürce çalışmasını sağlamaktadır; faaliyeti artık verili bir içeriğe bağlı değildir, ancak kendi içeriğiyle çalışmaya

⁷⁵ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 490.

⁷⁶ G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Mind*, s. 187-188. (§§ 454)

⁷⁷ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 490.

⁷⁸ David Farrel Krell, *Of Memory Reminiscence and Writing*, United States of Amerika: Indiana University Press, 1990, s. 214.

⁷⁹ David Farrel Krell, *Of Memory Reminiscence and Writing*, s. 214.

⁸⁰ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 490.

⁸¹ David Farrel Krell, *Of Memory Reminiscence and Writing*, s. 218.

başlayabilir. Bu başarı, sembollerin, işaretlerin ve nihayetinde dilin üretimi yoluyla gerçekleşecek ve zekâyı, düşünmenin son aşamasına götürecektir; burada zekânın ürünü öznellik ve nesnelliğin özdeşliği olan “şey” ile çakışacak hatta o olacaktır.⁸²

Hegel’in hatırlamayı korunmuş imge ile mevcut sezgi arasındaki bir ilişki olarak nitelendirmesi standart bir bakış açısı gibi görünse, bu, esasında, zekânın edilgenlikten etkinliğe ve dolayısıyla da son aşamada özgürlüğe doğru gelişimi bağlamına geçişte önemli bir yerde durur. Dolayısıyla sezgi ile başlayan bu kavramsal yapı, özellikle, hatırlamanın, ruhun özgürleştiği ve düşüncesinin öznel ve nesnel yanlarının özdeşliğini sağladığı çeşitli süreçlerin temel bir bileşeni olarak da değerlendirilebilir.⁸³

Bu noktada hatırlama ya da içselleştirme, anıların bir “yeniden yapılandırması”na karşılık geldiği için, burada tekrar bölümün başında değindiğimiz, sezgi, duyum ve dikkat aşamasına da geri dönmüş oluruz. Hatırlama, dikkatin bir nesneyi seçmesi ve ona belirli bir anlam yüklemesi ile başlar. Seçilen nesnenin ya da verinin, daha sonra, bilinç tarafından yeniden inşa edildiğini ve kimi zaman ona yeni anlamlar yüklendiğini görürüz. Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, hatırlama edilgen değil, etken ve aktif bir eylem olarak değerlendirilmiştir. Hatırlarken kendimizin kıldığımız anılar ve durumlar, geçmişe dair tüm deneyimlerimiz, aktif olarak yeniden işlenmektedirler. Burada sezgi ve duyumdaki pasif aşamadan çıkılan ilk adım, bilincin kendini belirlemesine yönelik ilk aşamalardan ve aynı zamanda aktif aşamalarından olan dikkate karşılık gelir. Şeyleri, dikkat ve hatırlamayla kendimizin kılıyor, benliğimize ait kılıyor oluşumuz, aynı zamanda bilincin diyalektik sürecine, tinin kendini sürekli olarak yeniden tanımlamasına da böylece atıfta bulunmaktadır. Zekâ ve dikkat, sezgiyi ve ona ait olanı hatırlarken, onu kendi içsellğine, kendi mekanına ve kendi zamanına bu şekilde yerleştirmektedir.

Buraya kadar olan kısımda, Hegel’de hatırlama ve hafıza kavramlarının farklı biçimlerde kullanıldığı göz önünde bulundurularak, ilk aşamada ve başlangıç noktasında, bu kavramların sistematik olarak tanıtıldıkları yere yani *Ansiklopedi*’nin Psikoloji bölümüne bakmanın sıralama bakımından daha uygun olacağını düşündük. Zira burada, öncelikle bu kavramların bilişsel işlevleri farklı olsa da birbiriyle nasıl

⁸² G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Mind*, s. 191. (§§ 456)

⁸³ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 490.

ilişki içerisinde oldukları anlatılmaktadır. Bunu takip eden bölümde ise hem hatırlamanın bir bütün olarak sistemdeki rolünün daha iyi anlaşılması hem de mutlak bilme yani felsefi bilgiye geçiş aşamasındaki rolünü anlayabilmek için ikinci bağlamın *Tinin Fenomenolojisi*'nden hareketle nasıl kurulabileceğini göstermeye çalışacağız.

1.4.2. *Tinin Fenomenolojisi*'nde Hatırlama

Tinin Fenomenolojisi, bilincin tine doğru gelişimini ve bu gelişimin farklı aşamalarını karakterize eden bilgi ve öz-bilgi biçimlerinin kavramsal ya da felsefi bir anlatısı olarak değerlendirilebilir. Bu yol bizi, bilinci, deneyimlerini kendisine yabancı olarak gördüğü, yani onlarda kendisini tanıyamadığı bir durumdan bu tanıma ve özdeşleşme sürecinin tamamlandığı mutlak bilmeye götürmektedir. Bilincin nesnesinden ayrılması, gerekli yüceltmeleri anlatının bir aşamasından diğerine götüren bir dizi yetersiz bilgi biçimi türetmektedir. O halde, anlaşılmaktadır ki, bu fenomenolojik yol boyunca bilinç kendisini nesnesinin dışsallığından kademeli olarak kurtarmaktadır ve mutlak bilme içerisinde, nihayetinde deneyimlerinin bütünü, tüm farklı denetimlerin kendi gelişim süreci içerisinde gerekli aşamalar olarak dahil edildiği ve kavrandığı bütünleşik ve tutarlı bir biçimde kavrar. Bu, en basit şekilde, mutlak bilmeyi tanımlayan ve teknik terimlerle bilinç ile özbilincin, varlık ile düşüncenin, özne ile nesnenin özdeşliği olarak ifade edilebilecek bir yapıyı ifade etmektedir.⁸⁴ Peki hatırlama burada hangi noktada durur? Hegel'in son bölümde vurguladığı üzere, hatırlama, mutlak bakış açısına ulaşmada kilit bir rol oynar: "Tinin tamamlanması, ne olduğunu mükemmel şekilde bilmekten ibaret olduğu için, bu bilme, dış varoluşunu terk ettiği ve varoluşsal biçimini anımsamaya verdiği kendi içine çekilmelidir."⁸⁵

Tinin gelişimini tamamlaması, ruhun kendi özü ve cevheri, yani kendi varlığı ve deneyimi hakkında sahip olduğu bilgi ile aynı zamana denk gelir. Ruh, varoluşun ve deneyiminin içselleştirilmesi yoluyla tam olarak kendisi hakkında tam bir bilgiye ulaşır.⁸⁶ Ulaşılan bu yeni boyut, "Mutlak Bilme" bölümünün son kısmının ve dolayısıyla fenomenolojik yolun kendisinin üzerine inşa edildiği hatırlama boyutudur.

⁸⁴ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 490.

⁸⁵ G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, Trans. Terry Pinkard, USA: Cambridge University Press, 2018, s. 466. (§§ 433).

⁸⁶ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 491.

Bu bölüm, özellikle, çalışmanın bir bütün olarak sisteme göre konumu ve rolüyle ilgilidir: Tam da Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nin temelini atması gereken gelişmiş sisteme geçişi yerleştirdiği noktada, bu, kavramsal boyuta ve dolayısıyla bilmeyle ilgili boyuta erişim sağladığı ölçüde, tinin geçmiş deneyiminin hatırlanması ve içselleştirilmesi yoluyla gerçekleşmektedir.⁸⁷

Bu noktada işleyen süreçte, ruhun deneyimsel içeriği, deneyimsel bağlamı yine ruhun kendi içselliğinde korunur haldedir. Bu sebepten de, Hegel'in ifadesi ile: Korunur (*sublated*/Alm. *aufgehoben*). Burada deneyim, ruha artık şimdinin dolaysızlığı içinde verilme de ruhun kendi içinde "korunmaya" devam eder. Daha spesifik olarak; ufku yeni bir dünya oluşturan, ruhun bilişsel faaliyeti tarafından aracılık edilen bir dünya oluşturan bilgisinde korunur.⁸⁸ Yani Hatırlama ve dolayısıyla bu deneyimin içselleştirilmesi, ruhu korumuş ve onun içsel varlığı ve aslında maddenin daha yüksek bir biçimi olmuştur. Bu nedenle, bu ruh kendini olgunlaştırmak için –yeniden ve görünüşte kendi kaynaklarından olsa da– yine de daha yüksek bir seviyeden başlamaktadır.⁸⁹

Hafıza, ruhun deneyimini korur ve yine o deneyimi, ruhun kendi içeriği haline getirebilmesine aracılık etmek gibi temel bir rol üstlenir. Bu içeriğin daha yüksek statüsü, artık tıne verilmiş bir şey olmayıp kendi içselleştirmesinin ve yansıtmasının sonucu olarak ortaya çıkmasından kaynaklanır; her iki faaliyet de hatırlama yoluyla gerçekleştirilir. Felsefenin bakış açısını oluşturan mutlak bilginin ruhu, bu nedenle hem yeni bir biçim hem de bilinci kendisini ve kendi deneyimini kavramaya götüren sürecin sonucudur.⁹⁰

Tinin Fenomenolojisi'de Hegel bunu şöyle ifade eder: "Amaç, kendini ruh olarak bilen mutlak bilgidir ve bu yol, ruhların kendi içlerinde oldukları ve kendi dünyalarını düzenledikleri durumun hatırlanması demektir. Olumsuzluk biçiminde ortaya çıkan özgür varoluşları açısından bakıldığında onların korunması tarihtir; fakat felsefi olarak kavranmış örgütlenmeleri açısından bakıldığında görünüş alanındaki bilme

⁸⁷ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 491.

⁸⁸ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 491.

⁸⁹ G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, s. 466 (§§ 433).

⁹⁰ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 491.

biçimidir. İkisi birlikte, kavranmış tarih, mutlak tinin hem içselleştirmesini hem de çarmihını, onsuz yalnız kalacağı tahtının gerçekliğini, hakikatini ve kesinliğini oluşturur.”⁹¹

Mutlak bilmede, tinin geçmiş deneyimini içselleştirerek, hatırlama, “tinin yeni biçimini” yani kendisinden önceki ruhların öyküsünü oluşturduğu mirasın üzerine inşa edilen ve hem bir başlangıç noktası hem de daha yüksek bir düzey olan şeyden hareket ederek yeni göreviyle yüzleşebilen tinin biçimini üretir. Bu görev, Hegel’in “kavranmış tarih” olarak tanımladığı tarihin, yani olumsuzluk biçiminde gerçekleşen tinin varoluşunun ve onun kavramsal örgütlenmesinin yani tam da geçmiş deneyiminin hatırlanması ve rasyonelleştirilmesinden türeyen kavramsal anlayışın birleşmesinin sonucu olan şeyin elde edilmesi ve geliştirilmesini hedefler.⁹²

Mutlak bilmenin önemini ve hatırlamayla olan ilişkisini böylece görmüş olduk. Fakat bu tartışma bize, açıklanması gereken yeni bir pencere açıyor. Kendilik bilincinin doruk noktası olan mutlak tine ulaşmaya çalışırken, mutlak bilgiyi hedefleyen ruh, söz konusu bilgiyi nasıl elde ediyor? Burada Hegel’deki diyalektik tartışmasına ve negatiflik üzerinden ele alınan kendini değillemeye ve başkasının etkinliği fark etmeye sonuçlanan tartışmaya girmeyeceğiz. Bu, çalışmamızın dışında kalan bir konu olacaktır. Şimdiki kısımda amaçladığımız şey, *Erinnerung*’un, tinin kendi deneyimiyle ilişki kurduğu içselleştirme ve koruma etkinliği olarak, mutlak bilgiyle nasıl bir ilişki kurduğunu anlamaya çalışmak olacak.

1.4.3. “Mutlak Bilme”de *Erinnerung*’un Rolü

Bu bölümün amacı Hegel’in *Tinin Fenomenolojisi*’nde son bölümde betimlediği bilinç deneyiminin doruk noktası olan mutlak bilmenin gelişiminde *Erinnerung*’un önemini araştırmak ve tartışmaktır. Hegel, ilgili kısımda *Erinnerung*’u tinin kendini bilme hedefine ulaşmak için izlediği yol ile özdeşleştirmektedir. Mutlak bilme yalnızca bir yolun sonuç anı yahut varış noktası değil, aynı zamanda eşit derecede önemli bir şekilde, mantıkla başlayacak olan tam gelişmiş bilime geçişi de oluşturur.⁹³

⁹¹ G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, s. 466.

⁹² Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 491

⁹³ Vallentina Ricci and Frederico Sanguinetti, Eds., *Hegel on Recollection*, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013, s. 2.

Buradaki geçişi görmek için *Tinin Fenomenolojisi*'nin son kısmına gitmek gerekmektedir. Hegel'e göre bilim, kavramdan bilince geçişi kapsayan bir süreci ifade eder. Aslında tam da kavramını kavradığı için kendini bilen tin, kendisiyle, bir aracı olmaksızın eşitlik içindedir. Bu eşitlik de, farklılığı itibarıyla *aracısız olanın kesinliği* yahut *duygusal bilinç*; yani yola çıkılan ilk noktadır. Bu, kendi Benlik'inin formundan kopma hareketi en yüce özgürlük ve kendini bilmenin güvenidir. Fakat bu söz konusu yabancılaşma yine de mükemmellikten uzak bir yerde durur. Kendinin kesinliği halen nesnesiyle bir bağlantı içerisindedir. Bu nesne, tam da bu bağlantının içerisinde kalıyor olmaktan ötürü tam olarak özgür değildir. Bilgi, yalnızca kendini bilmekle kalmaz, kendinin olumsuzunu yahut sınırını da bilir. Sınırını bilmek, özveride bulunmak anlamına gelmektedir. Söz konusu özveri, tinin tin haline gelme hareketini olumsal serbest olay formunda sunduğu yabancılaşmadır.⁹⁴

Buraya kadar olan kısımda ifade edilmeye çalışılan şeyin, esasında Hegel'in kurmaya çalıştığı diyalektik yapının bir parçası olduğunu düşünebiliriz. İlk aşama olan ve bilincin en basit formlarından biri olarak değerlendirilen duygusal bilinçten, tinin “kendini bilme” ve dolayısıyla tam bir özgürlük fikrine ulaşma aşamasına kadar olan bir süreci Hegel bu şekilde ifade etmektedir. Hegel'e göre söz konusu bilim, kavramdan bilince geçişi ifade eder. Yani bir şeyin kavramını anlamak, onu bilinçli olarak bilmekle aynı anlama gelir. Bilincin kendini kavraması demek aynı zamanda kendisini “bilmesi” de demektir. Tin, kendini kavramayı başardığında, herhangi bir aracıya ihtiyaç duymaz. Kendisi ile eşit hale gelir. Yabancılaşma ise bu noktada ortaya çıkar. Hegel'in düşüncesinde, tüm bu kendini bilme durumu gerçekleşse dahi, bilinç ve tin, yine de kendisi dışındaki şeylerle bir ilişki ve bağlantı içerisinde olmayı sürdürür. Dolayısıyla başkaları üzerinden kurulan bu ilişkide, bilgi, sadece kendini değil, kendi sınırlarını da bilmektedir. Yabancılaşma sürecinde ortaya çıkan bir başka kavram olan özveri ise, tinin, kendi olumsuzunu bilmesine karşılık gelir. Olumsuzunu bilme, aynı zamanda bir tür yabancılaşma hareketi olup yine, tinin kendini gerçekleştirme sürecinin bir parçasını ifade eder.

Dolayısıyla, tinin kendilik bilincini kurma sürecinin tamamı, karmaşık bir diyalektik süreçtir. Burada bizim ilgilendiğimiz ve üzerinde duracağımız nokta mutlak

⁹⁴ G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, s. 311-313.

bilgi ve tin arasındaki ilişki ve nihayetinde bu ikisinin hafıza ile olan bağlantısı olacağından, ilerleyen kısımlarda Hegel'in bu diyalektik sürece hafızayı nasıl dahil ettiğini anlamamız gerekmektedir.

Bunların yanı sıra Hegel'e göre, tinin oluşunun öteki tarafı olan tarih, bilgide kendini güncelleyen, kendi kendini aracı yapan oluşturmaya; zamanla yabancılaşan tindir. Ancak bu yabancılaşma aynı zamanda kendine de bir yabancılaşma demektir. Olumsuz, kendinin olumsuzudur. Bu oluş yavaş bir hareketten ibarettir ve art arda tinler, bir imgeler galerisi sunar. Böyle bir yavaşlıkta hareket etmesinin özel nedeni Benlik'in içeri sokulup tözünün tüm zenginliğini özümseme gereksiniminden ileri gelir. Tözü olan bu bilgi kendi üzerine bir yoğunlaşmadır zira tinin mükemmelliği, ne olduğunu tam olarak bilmesinden ibarettir. İşte bu yoğunlaşmada, tin belirli varlığını bırakır ve onun şeklini, hafızaya emanet eder. Tin, yoğunlaşması içinde kendilik bilincinin karanlıklarına dalmıştır. Fakat kaybolan belirli varlığı yine tinin içerisinde korunmaya devam eder. Bu karanlıkta ve silinmiş belirli varlık, yeni belirli varlık, yeni bir dünya ve tinin yeni bir şeklidir. Tin sanki daha önce her şey onun için kayıpmış gibi, önceki deneyimlerinden hiçbir şey öğrenmemiş gibi kendi içerisinde ve dolaysızlığı bünyesinde bu şekilden kendi azametini çıkarmaya aynı naiflikle baştan başlamalıdır.⁹⁵

Ancak, anı derleme tüm bunları saklar. Bu, tözün içi ve aynı zamanda aslında en yüksek formudur. Yani bu tin, yalnızca kendinden ve kültürüne baştan başlar gibi görünse de aslında bir seviye yukarıdan başlamaktadır. Belirli varlık içinde böylece biçimlenen tinler alemi, bir tinin yerini ötekinin aldığı ve her birinin bir öncekinden tinsel dünyanın hükümdarlığını aldığı bir silsile oluşturur.⁹⁶

Dolayısıyla bu noktadan Hegel'in mutlak bilme anlayışını değerlendirdiğimizde anlaşılmaktadır ki bilincin geçtiği önceki aşamaların her birinde Hegel bilinci, yetersiz bilgi biçimleri üretecek şekildeki deneyim ya da bilgi nesnesine karşıt olarak karakterize etmiştir. Bilinç bu tür deneyimleri kendisine yabancı olarak görmüş ve dolayısıyla onları tam olarak anlamamıştır. Bilinç, kendini tanıma aşamalarında ilerlerken, nesnelere ilişkin giderek daha geniş bir kavrayış geliştirmiş, nihayetinde tüm deneyimlerinin bir bütün olarak deneyiminin gerekli parçaları olduğuna dair farkındalığa ulaşmıştır; daha spesifik, daha kapsamlı ve her şeyi kucaklayan bir bilgi

⁹⁵ G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, s. 311-313.

⁹⁶ G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, s. 311-313.

biçiminin bileşenleri olarak. Hegel bu farkındalığı bilincin özbilinç ile özdeşleşmesi ya da kendi deneyiminin –dünyanın deneyiminin– kendi bilgisiyle örtüştüğünün farkına varması olarak tanımlar.⁹⁷ Başka bir deyişle, son aşama olan mutlak bilme ile bilincin tüm deneyimleri “toplanır”, anlaşılır ve anlamlı bir bütün olarak kendini kavramasının ve kimliğinin bir parçası haline gelir. Dolayısıyla mutlak bilme, en açık şekilde ruhun kendini idrak etmesi olarak anlaşılır.⁹⁸

Burada *Erinnerung*’un mutlak bilmedeki rolünü daha iyi anlamak için Angelica Nuzzo’nun yorumuna başvurulabiliriz. Nuzzo’ya göre ruhu bu “mutlak” karakteri veya konumunda ilk oluşturan şey, onun doğuşunun öyküsünü ve yolunu açıklayan şey *Erinnerung* eylemidir; ruh, öznel ve nesnel ruh olarak olmuş olduğu her şeyi hatırlayarak ve içselleştirerek mutlak hale gelir.⁹⁹

Buraya kadar anlaşıldığı üzere, hafıza hem öznel bilincin ögesidir hem de buraya kadar olan güzergâhın tamamının derlenip hatırlanması anlamına gelir. Öyle ki bu hatırlama mutlak bilginin kendisinden ayrılamaz hale gelir. Mutlak bilginin kendisi de, kültürün etkin biçimleri -sanat, din, felsefe- aracılığıyla bilincin gerçekleşmesi olan mutlak tinin kendilik bilincinin doruk noktasıdır.¹⁰⁰ Zira Hegel’in düşüncesinde, sanat, din ve felsefe tinin kendini tanıma biçimleridir. Bunlar, ruhun en yüksek gerçekliği ile özdeşir ve onu oluşturan kavramlar olarak; ruhun yeterli gerçekliğini oluştururlar.¹⁰¹ Hafıza öncelikle psikolojiye aittir. Öznel tin, içselleştirmeyi yani özgürlüğüne doğru olan hareketi psikoloji sayesinde başarmaktadır.¹⁰² Mutlak tinin alanına girmeden önce sanat, din ve felsefenin eklemlenmesi, öznel tinin Psikoloji’inde keşfedilen sezgi, temsil ve düşünce arasındaki ayrım temelinde gerçekleştirilir. Nuzzo’ya göre, gördüğümüz gibi, bu gelişim için kritik olan *Erinnerung* ve *Gedächtnis* anlarıdır; bu anlarda teorik ruh, düşünme olarak özgürlüğünün boyutunu kazanır ve kişisel tarihin ilk biçimini elde eder. Dahası, *Psikoloji*’de sezgi ve temsilin zaten kendilerinin hafıza biçimleri olduğunu ya da daha doğrusu işleyişlerinde ve onları özgür düşünceye doğru geliştiren diyalektik harekette, aynı zamanda diyalektik hafızanın da etkileri vardır.¹⁰³

⁹⁷ Ricci and Sanguinetti, *Hegel on Recollection*, s. 2.

⁹⁸ Ricci and Sanguinetti, *Hegel on Recollection*, s. 2.

⁹⁹ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, s. 144.

¹⁰⁰ Abensour, *Bellek*, s. 63

¹⁰¹ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 140.

¹⁰² Abensour, *Bellek*, s. 63

¹⁰³ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 138.

Bu noktada, yukarıda daha önce belirttiğimiz biçimi ile “anı derleme” şeyin anlamına geri döndüğümüzde bu konunun daha iyi anlaşıldığı görülür. Hatırlama, her ne kadar mutlak tinin kendilik bilincinin yüksek bir aşaması değilse de, tüm bu momentlerin etkin biçimde saklanması olmasaydı, bilincin tüm bu içsellik aşamasından yoksun olacağını görmüş oluruz. İçselleştirme olmadan, içsellik olmadan, bilincin izlediği yolun yeniden çizilmesi de imkânsız görünür.¹⁰⁴

Hegel’in düşüncesinde hatırlama ve hafızanın yerine dair açıklamalarımızın sonlarına gelirken, aynı kavramların çalışmamızın ikinci bölümünü oluşturan kısmında sanat eserine ve orada imkân bulan temsil alanına ilişkin nasıl bir bağlantı kurulduğunu anlamak için ilk aşamada Hegel düşüncesinde doğrudan değil fakat dolaylı biçimde rol bulan kolektif hafızanın yerini tartışmayı hedefliyoruz. Hegel’de karşılığını bulacak olan bu yol, tartışmamızın devamında ise çağdaş sanattan bir örnek olarak göreceğimiz, Anselm Kiefer’in sanatında ve temsilinde, toplumsal bellek ve paylaşım fikri ile benzer nitelikler taşımaktadır.

1.5. Sanat ve Paylaşımın İmkânı Olarak: Kolektif Hafıza

Kolektif hafıza terimi Hegel’in dağarcığına yabancı bir kelime olsa da, onun “tin” kavramı aynı anda hem şimdiki zamanı hem de yaşayan topluluklar tarafından muhafaza edilen, en uzak noktalara kadar uzanan geçmişin anısını kapsamaktadır. Bu anlayış, dolayısıyla kolektif bir sürekliliğin kaynağı olarak hafıza fikrinin ifadeye geldiği ilk söylem biçiminin oluşmasında da etkili olmuştur. *Tinin Fenomenolojisi*’nde Hegel, kolektif kimliğin bir kaynağı olarak yorumlanabilecek olan *Erinnerung*’a önemli bir statü atfeder zira insanın tarihsel gelişimindeki ifadelerinin çeşitliliği içinde Tinin bütünlüğünün dinamik ilkesini sağlayan şey hatırlamadır.¹⁰⁵ İnsan gruplarını ve tarihsel dönemleri birbirinden ayıran temel farklılıklar göz önünde bulundurulduğunda Hegel geçmiş deneyimlerin hatırlanması yoluyla korunduğu şekli ile Tinin öz anlayışına, tarih boyunca gelişiminin çeşitli anlarına uyum ve süreklilik kapasitesi vermiştir.¹⁰⁶

Hegel’den önce 18. yüzyıl, tarih boyunca hakikatin kökten farklı yorumlarının kaynağı olarak halkların “ruhunun” tezahürlerindeki çeşitliliğe yeni bir odaklanmanın

¹⁰⁴ Abensour, *Bellek*, s. 64.

¹⁰⁵ G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, s. 590-591.

¹⁰⁶ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 256.

ortaya çıkışına tanık olmuştu. Fransa'da *Ancien Régime*'in yıkılması ve Avrupa'daki radikal ayaklanma döneminin ardından Hegel'in düşüncesi, halkların çeşitliliği ve farklı tarihsel dönemlerde kabul ettikleri hakikatler göz önüne alındığında, bu çeşitliliğin altında yatan ve bir bütün olarak tarihe birlik kazandıran bir süreklilik ilkesi, bir *Zusammenhang* (ilişki/bağıntı) kurma olasılığı üzerine odaklandı. Bu çerçevede Hegel'in öne sürdüğü fikir, bu birliğin tinin geçmiş deneyimin hatırlanmasıyla sürdürülen bir birlik olduğu ve yine bunu kendi kendini anlaması sayesinde edindiğidir.¹⁰⁷ Bu yoruma göre daha önce farklı açılardan ele aldığımız, Almancada aynı anda hem hatırlama hem de içselleştirme (*Er-innerung*) anlamına gelen *Erinnerung*, geçmiş deneyimin (*Erfahrung*) anlarının çeşitliliğinde sürekli olarak geri getirilmesini sağlayan bir araçtır ve bu sayede Ruh'un ileriye doğru hareketinde aynı anda hem mevcut kılınır hem de kaldırılır (*Aufhebung*).¹⁰⁸ Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nin sonuç paragraflarında yazdığı gibi:

Kendine doğru dönerken, (Ruh) öz-bilincin gecesine batır, ama ortaya çıkmamış olan varlığı onun içinde muhafaza edilir ve muhafaza edilen bu varlık –bilgide yeniden doğan önceki varlık– Ruh'un yeni varlığı, yeni dünyası ve yapılandırmasıdır. Bu gecede, dolaysızlığının tazeliğinde yeniden başlamalı ve sanki önceki her şey onun için kaybolmuş ve sanki geçmişin ruhsal yapılandırmalarının deneyimi ona hiçbir şey öğretmemiş gibi, bu yapılandırmadan kendi anlamını çıkarmalıdır ve yine de anımsama onları korur. Bu içsel ve gerçekten de daha yüksek tözel formdur.¹⁰⁹

Hegel'in erken dönem tarih felsefesi, Ruh'un hareketindeki bu hafıza yorumundan esinlenmiştir. Tinin her detaylandırma anı, kısmi anlama ve hakikati kavrama biçimiyle sınırlıdır. Bakış açılarının çeşitliliğinde, her anın tarihsel sonluluğu ifade bulur. Yine de Ruh ileriye doğru hareketinde bu sonluluğun üstesinden gelir. İfadelerinin çeşitliliğinde geçmiş deneyimin anımsanması sayesinde Ruh, geçmişin sunduğu sınırlı perspektifleri koruyabilir ve aşabilir.¹¹⁰

¹⁰⁷ Jeffrey Andrew Barash, Collective Memory and Historical Time, *Práticas da História* 1, 2 (2016), s. 13.

¹⁰⁸ Jeffrey Andrew Barash, Collective Memory and Historical Time, s. 13.

¹⁰⁹ G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, s. 590.

¹¹⁰ Jeffrey Andrew Barash, Collective Memory and Historical Time, s. 13.

Bu noktada, çalışmamızın ikinci ana temasını oluşturan sanatın hatırlamayla olan ilişkisini anlatabilmek için, geçiş aşamasında Hegel’de ruhun geçmişe dair bu işlevinin sanatla bağını kurmaya çalışacağız. Söz konusu bağı kurmayı amaçlarken kolektif belleğe ve onun işlevine gitmeyi, Hegel’deki *Erinnerung* ile sağlanan anma-işselleştirme ilkesinin kurmaya yardımcı olduğuna kanaat getirdiğimiz “birlik” fikri üzerinden inşa edebileceğimizi iddia ediyoruz. Burada, sanat ve hafıza arasındaki bağlantıya dair ana hatlardan birine; *Erinnerung*’un hem işselleştirme hem de yeniden inşa etme yönüne ilişkin temsil ve anlatım imkanı açısından güçlü örneklerinden olan, çağdaş ekspresyonizm ekolünden bir sanatçıda, Anselm Kiefer’in düşünce yapısında ve sanatında rastlamaktayız. Dolayısıyla çalışmamızda, Anselm Kiefer’in sanatını ve düşüncesini merkeze alma nedenlerimizden ilki, özellikle tam bu noktada, kolektif hafıza fikri ile kurduğu bağ üzerinden gelişmektedir.

Sanatın estetik, ontolojik, psikolojik ve özellikle de anamnetik işlevi ile Kiefer’in eseri, kendisinin ve izleyicisinin, tam olarak bilemediği fakat yine de tanıklık edebildiği; erişim sağladığı ve derinlemesine travmatik izleri de bünyesinde barındıran bir ilişkiye tanıklık eder.¹¹¹

Anselm Kiefer, özellikle 2. Dünya Savaşı’ndan sonra Alman toplumundaki bastırılmış yok sayılmış bir hafızanın, bir hatırlama ediminin, kolektif bir travmaya nasıl dönüştüğünü anlatmaya çalışmıştır. Kiefer ve Hegel’in *Erinnerung*’u arasındaki ilk bağlantı burada ortaya çıkar. Alman tarihinin Nazi döneminde şahit olduğu büyük yıkımın ve travmatik olaylarının sembollerle yeniden temsil edilmesi ve bunların “kolektif hafıza”nın bir parçası haline getirilmesi, Anselm Kiefer’in sanatında temsil imkânı bulmuştur. Kiefer doğrudan hafıza ve hatırlama kavramlarıyla ilgilenmektedir. Eserlerinde, çalışmamızın ikinci temel kısmında detaylı olarak göreceğimiz birden fazla ve farklı yöntem kullanarak; kül, toprak, kurutulmuş bitkiler vb. gibi birden fazla element ile, geçmişin bir temsiline ulaşmayı hedeflemiştir. Buradaki esas amaç; izleyiciye, unutulmaması gereken tarihsel travmaları “hatırlatmak”, hatta bir nevi “dayatmak”tır. Kiefer sanatında, yalnızca resim değil, zaman zaman fotoğraf, heykeltıraşlık, mimarlık gibi farklı yöntemler kullanarak, kimi zaman toplumsal ve bireysel provakatif etkilere uzanan birden fazla yol ile, kolektif hafızaya atıfta

¹¹¹ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 2

bulunmaktadır. Dolayısıyla, onun eserleri, topluma, geçmiş ile yüzleşme ile ilgili bir perspektif açmış görünür. Yine burada aynı zamanda Hegelci *Erinnerung*, hafıza ve yeniden yaratım süreçlerinin Kiefer'in sanatı sayesinde nasıl bir yüzleşme ve direnç aracı olarak görülebileceğinin tartışılması imkanını da açmış olunur.

Zira Kiefer, kimi bazı sanat yorumcularının tabiri ile “tarih ressamı” olarak anılmıştır. Fakat onun çalışmaları, onu yalnızca bir tarih ressamı olarak değil, aynı zamanda bir tür Tanrı gibi, yaptığı ve oluşturduğu şeye işlev veren biri olarak kutsar¹¹² tıpkı *Erinnerung*'daki gibi; tekrar ve tekrar yaratma edimi: Onun sanatının gücü de buradan gelmektedir.

Tekrar Hegel'deki *Erinnerung* ile sağlanan anma-içselleştirme ilkesine dair birliğin nasıl kurulduğuna baktığımızda, bunun toplumsal bir hafıza fikrinin hem hatırlama hem de nesnesini kaybettikten sonra –yine ikinci bölümde değineceğimiz– yas tutma sürecine kadar olan kısmını anlamak için ise yine Nuzzo'ya, bu sefer kolektif hafıza üzerinden hafızanın değerlendirilmesine yönelik tartışmaya dönüyoruz.

Nuzzo'nun ifade ettiği biçimiyle, *Erinnerung*, anlamın geriye dönük olarak atfedebileceği sonuçlanmış bir bütün halinde birleştirilen çok yönlü bir içeriğin sentetik olarak kavranmasıdır. Bu, figürasyon süreci ve figürasyonun yapısının elde edildiği harekettir. Ona göre hafıza, içeriklerini verili olarak almaz; daha ziyade bu içerikleri ilk olarak onu hatırladığı anda kurar.¹¹³ Dolayısıyla Nuzzo'ya göre burada hatırlama sürecindeki aktif bir yaratım ve anlamlandırma sürecinin varlığı söz konusudur. Hatırlama aynı zamanda geçmiş olayların anlamlandırılarak bir bütün haline getirilmesi demektir. Bu süreçte, geçmiş olaylara geriye dönük anlamlar yüklenir. Olayların yahut “an”ların başta sahip olmadıkları anlamlar, hatırlama süreciyle kazanılır.

Başka bir deyişle, Nuzzo'nun ifade ettiği şekilde, diyalektik olarak hatırlanan içerikler hatırlama eyleminin bir sonucu olarak onu takip eder ve bir ön varsayım olarak önceden gelmez. Hafıza dağınık bir çokluğu birleştirerek, ona ayırık bir olay şekli, sonuçlanmış ve anlamlı bir şey figürü verir ve ona geçmişin (*ge-wesen*) biçimini kazandırır.¹¹⁴ Burada Nuzzo'ya göre, kolektif hafıza denilen kavram aslında ölülerin hafızası olan şeydir. Ölülerin hafızası olarak hafıza; aksi takdirde doğanın, zamanın

¹¹² Helena Trindade: “Frontiers”: Anselm Kiefer and the “Architecture of Memory”, *RES Antiquitatis* 2 (2020): 12.

¹¹³ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 29.

¹¹⁴ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 29.

yahut unutuşun yıkımına mahkûm olacak olan şeyi koruyan ve ona anlam veren güçtür. Ve yine de, ölüleri ilk önce ölü olarak ilan eden ve geçmişi geçmiş olarak onaylayarak onu topluluk içinde ve topluluğun ruhu olarak yaşatan da hafızadır.¹¹⁵ Buradaki “zamanın ve unutmanın yıkımına” karşı koyma ifadesinin ve bu ifadenin ölümle olan ilişkisini, özellikle çalışmamızın ilerleyen kısımlarında Anselm Kiefer’in sanatında nasıl karşılık bulunduğunu göreceğiz. Kiefer’de ölüm teması, bireysel bir ölümden ziyade, kültürel ve hafızada meydana gelen ölüm ve yıkım süreçlerine atıfta bulunmaktadır. Ancak bu noktada üzerinde durmamız gereken temel şey şudur ki: Hafıza ve ölüm arasındaki ilişki, doğal sürecin bir parçası olan zaman ve yok oluş arasındaki ilişkiden ileri gelmektedir. Zaman bir şeyleri yıkıma uğratar, bir şeylerin sonunu getirir ve nihayetinde bu sonun içerisinde ölüm de mevcut görünmektedir. Hafıza, ölüleri ölü olarak, geçmişi de geçmiş olarak kabul eder, devamında ise doğal olan bu ölümü ve ona dair anlamları, kolektif bir hafızada ve bazen bir topluluğun ruhunda yaşatmaya ve dönüştürmeye devam eder.

Anlamlı olayın şeklini varoluşun kesintisiz akışından çekip çıkaran, onu ölü ve geçmiş ilan eden fakat kolektif hatırlamaya yani yeni bir bağlamda yaşamaya değer kılan şeyi Nuzzo, böylece hafıza olarak değerlendirmiştir. Hafıza aynı zamanda bir dönüştürme gücüdür ve yine Nuzzo’ya göre, o, sadece nedenler ve sonuçlar zinciri içinde gerçekleşen bir olayı bilinç tarafından ortaya çıkarılan bir şeye, dolayısıyla tarihsel bir olaya dönüştüren şeydir. Nuzzo için ölü, artık doğal ve olumsal bir varlık değil, topluluğun kendi tarihsel çatışmalarının bilincine vardığı bireyselleşmiş bir figür olduğu ölçüde hafıza “etik” bir hafıza olur. Burada etik olan, bireysel varoluşun olumsuzluğuna, bu varoluşun etik yaşam haline geldiği daha geniş bir kolektif bağlama yeniden yerleştirilerek, tarihsel gerçeklik ve önem ve dolayısıyla da bir tatmin kazandıran hafızadır.¹¹⁶

Tekrar kolektif hafızaya döndüğümüzde; onun (kolektif hafızanın) ürettiği anımsanmış figür, ruhun kendisine tarihsel gerçeklik kazandırdığı anlık bir görüntüdür: Hayatın geçici huzursuzluğunu geçmişte kalmış bir şey olarak tasvir eden kalıcı ve sessiz imgedir ve yine de topluluğun şimdiki anda anlamlı bir şekilde var olmasına izin verir. Paradoksal olarak, tarihsel bilinç, değişimin akışını değişmez bir figürün sınırları

¹¹⁵ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 29.

¹¹⁶ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 30.

içinde sabitlemenin tarih dışı eylemiyle kazanılır.¹¹⁷ Yani tarihsel bilinci değişimin akışını, değişmez bir figürün sınırları içerisinde sabitler. Onu belli bir anda yahut belli bir olayda tutar. Nuzzo'ya göre bununla birlikte, yaşamın ve dönüşümün dinamizmi tam da *Gestalt*'ın yapısında yazılıdır ve sosyal organizmanın kendi figürasyonuna olduğu gibi içsel kılınır; bu bağlamda en uygun içselleştirme ise *Er-Innerung*'dur.¹¹⁸

Ölüm fikrine tekrar döndüğümüzde, Nuzzo'ya göre burada yine tüm yıkım ve ölüm vakalarında ortak olan *Erinnerung* çalışması üzerinde durulmalıdır. Bireysel ölüm figürünün ve bunun toplumla ilişkisinin ve toplum için mahiyetinin Hegel için tinin fenomenolojik ve tarihsel gelişiminin en temel anlarına işaret etmesi önemli görünür: Yunan etik yaşamında Antigone'nin ölen kardeşinin bedeni için Kreon'la girdiği çatışmadan, devrimci Terör'de anonim bireye uygulanan dolaylımsız “anlamsız ölüm”e, “ilahi insanın ölümü” ne ve bunun Hristiyan dünyasının dini topluluğunda ruhun evrensel yaşamının bir ifadesi olarak dönüşmesine kadar. Tüm bu örneklerde ortak olan *Erinnerung*; yıkımın ve ölümün yabancılaştırıcı deneyiminden kendi derinliklerini geri kazanan, böylece topluluğun iç yaşamını sağlamlaştıran veya alternatif olarak derin çatışmalarını ve krizlerini gün ışığına çıkaran, ruhun içe dönük ve figüratif hareketidir. Dolayısıyla, içsel hafıza olarak ele alınan ve Nuzzo'nun yorumuyla “etik hafıza” olarak adlandırılan bu kavram; bireysellik ve etik töz arasındaki bağlantıyı figürlerine dönüştürürken, tinin tarihsel gerçekliğini de ilk kez açığa çıkarmaktadır. Birincisi, hafıza doğal olayların mekanik veya tesadüfi seyrini kesintiye uğratarak onlara toplumsal ve tarihsel bir anlam kazandırır; ikincisi, onlara bilincin özgür faaliyetinin damgasını vurur ve son olarak, olayı zamanın ve ölümün yıkımından ve çözülmesinden kurtararak ona anıtsallaştırılmış bir biçim verir.¹¹⁹

Bu noktada, Nuzzo'ya göre, Hegel'in argümanının ilginç diyalektik bir bükümü ile karşılaşırız. Bir olayı ya da bireysel bir varoluşu geçmişe gömerken ve ölümün kesinliğini onaylarken, hafıza onu topluluk için mevcut ve canlı kılmaktadır; hafıza ona anılacak bir geçmiş ve ölüm figürü vererek, bireyi zamanın çözücü gücünden kurtarır.

Yine de, hatırlanan olay veya birey için ölü, hatta yok edilmiş ve geçmiş olmak esas olduğundan, bellek zamanın yıkıcı gücünü üzerine almak zorundadır. Bir olayı

¹¹⁷ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 30.

¹¹⁸ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 30.

¹¹⁹ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 31.

tarihsel bir olay haline dönüştürmek için bellek onu, en azından kısmen, yok etmek zorundadır; ölü bireyselliği anma biçimiyle evrenselleştirmek için, kolektif bellek bireyselliği bireysellik olarak “öldürmek” veya “feda etmek” zorundadır. Gerçek olmasına rağmen her bir ruh figürü, ruhun tüm gerçekliği değildir; gerçekten de sonuçlanmış bir hikâyenin (hafızanın sonuca ulaştırdığı hikâyenin) bir ifadesidir; fakat kendisi tam bir gerçekleşme değildir. Hiçbir figürün kendi içinde tamamlanmışlığı ya da “hakikati” yoktur. Dolayısıyla Nuzzo’ya göre tinin kendini gerçekleştirmesinin (*Gestaltung*) ana kaynağı olan etik hafıza her zaman ve zorunlu olarak kısmi ve seçicidir; hatırlanan olayın dolaysızlığına zorunlu olarak “dışsal”dır; daima anlaşılması güçtür ve daima gerçek içeriğinin ötesinde bir şeye işaret eder.¹²⁰

Nuzzo’ya göre burada tarihin konumunu yeniden değerlendirilmektedir. Tarih tam da hafızanın hakikate ihanet etmesine dayanır. Hafıza, içeriklerini oldukları hallerinden başka bir hale getirerek onları figürlere dönüştürür. Doğayı değerlere, olumsal olayları bilinçli olarak gerçekleştirilen eylemlere, ölü bireyselliği canlı, toplumsal evrenselliğe dönüştürür. Anıtlştırılan figür her zaman evrensel, öz-bilinçli ve toplumsal olsa da, bütünün bir figürü olarak yine de kısmi, gerçek dışı ve zorunlu olarak seçicidir.¹²¹

Buradan anlaşılacağı şekli ile, hafıza, zamanın yıkıcı etkisini üstlenmesi gereken bir konumda durmaktadır. Öyle ki, kimi zaman bir olayın tarihsel bir olay niteliğine kavuşabilmesi için, hafıza, o olayı, kısmen de olsa yok etmek zorunda kalır. Ölü olmak veya geçmişte kalmış olmak, hatırlanan olay veya birey için temel olduğundan zamanın yıkıcı gücünü üstlenmek hafızanın görevi olarak değerlendirilir. İlerleyen kısımlarda Anselm Kiefer’in sanatında göreceğimiz hafızanın üstleneceği söz konusu görev, geçmişte kalan, ölmüş ve yası tutulmadan bastırılmış olanın toplumsal hafıza üzerindeki etkisini anlamak için daha açıklayıcı olacaktır.

Zira kolektif hafızanın işlevi burada belirleyici hale gelir. Kolektif hafıza, yalnızca hafızanın kolektif bağlamdaki aktif işlevlerinin değil, aynı zamanda kamusal bir dünyada grup hafızasına uyum sağlayan semboller örgüsünün altında yatan pasiflik alanlarının yorumlanmasını gerektirir. Bir topluluk ya da bir grup tarafından açıkça kabul edilen hatıraların ötesinde, pasiflik kavramı, paylaşılan hatırlamanın örtük

¹²⁰ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 31.

¹²¹ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 31.

seviyelerini de tanımlar. Bu çerçevede, kolektif hafıza yalnızca anma eylemleriyle, farklı alanlarda sergilenen geçmişin kalıntılarıyla ve aktardığı bir geçmişin süregelen kamusal önemiyle ilgili değil; her şeyden önce, günümüze kadar gelen geniş anlamlarla ilgilidir.¹²²

Semboller, aslında kolektif hafızanın tüm iletişiminin varsaydığı çok yönlü olgular olarak karşımıza çıkarlar. Geleneksel olarak iki farklı şekilde anlaşılırlar ve her ikisi de kolektif hafızaya yönel, sembolik analiz için önemlidir. Bir düzeyde, semboller dar bir anlamda tanımlanabilir; burada yok olanı ya da duysal deneyim alanında kavranamayanı temsil ederler: örneğin İsa'nın kutsallığını temsil eden kuzu ya da bir ulusu temsil eden bayrak gibi.¹²³ Burada görülmektedir ki, aslında sembolle ortaya çıkan tema bir tür kaybın varlığına işaret eder. “Yok olan”ın temsili ifadesinden bunu anlamamız mümkün. İsa örneğini biraz daha incelediğimizde; Mesih'in ölmesiyle meydana gelen bir kayıp olduğunu görmekteyizdir. Burada bir kaybın acısıyla bir araya gelen bireyler, örneğin Pazar ayinlerine gitmek yahut şarap ve ekmeğin İsa'nın eti ve kanı olduğu temsilini kabul etmek gibi, kendilerinin bireysel varoluşlarını aşan tinsel birliği yas çalışmalarıyla, yani aslında aynı zamanda bir komünyonla kurdukları bir sembolizmle tamamlamaya çalışmaktadırlar. Her Pazar bu ayin tekrarlanarak bu içselleştirme (yani Hegel'in tinin gerçeklik kazanması süreci olarak bize sunduğu *Erinnerung*) ve birlik simgesel olarak yaşanmaktadır fakat bir farkla; burada bu birliğin gerçekten yaşandığı yer toplumun kendisidir, biz duygusudur.¹²⁴

Böylece, bu geniş anlamda semboller, dil, jest veya üslup yoluyla iletilen hafızada somutlaşan deneyime anlaşılabilirlik kazandırır. Bu sebeple de, küçük gruplar ve bireyler arasında daha özel iletişim biçimlerinin kullanıldığı kamusal dünyaya da kendiliğinden anlaşılabilirlik kazandırmaktadırlar. Kolektif hafıza, uzamsal-zamansal farkındalığı ve kavramsal mantığı yönlendiren, iç içe geçmiş ortak sembolik yapılardan oluşan çok katmanlı bir ağa dayanmaktadır. Bu ağın sürekliliği, birbiriyle örtüşen,

¹²² Jeffrey Andrew Barash, *Collective Memory and Historical Time*, s. 28.

¹²³ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 260.

¹²⁴ Albayrak, Ömer Behiç “Diyalektik Takıldığında: Hatırlama, Yas ve Melankoli”. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Hegel Sempozyumu'nda sunulan bildiri, 11 Nisan 2017, MGSÜ, İstanbul.

<https://msgsuhegelsempozyumu.wordpress.com/program/>

yaşayan nesiller tarafından hatırlanan deneyim ufku içinde geçmiş ve bugün arasında devam eden bağlantıyı kanıtlar.¹²⁵

Geçmiş deneyimin temel önemini kavrayıp muhafaza edebileceği varsayılan ruhun tarihsel sürekliliklerinin ötesinde kolektif hafıza kavramı, zımni boyutunda kolayca gözden kaçan zamansal bağlamların ölçülemez çeşitliliğini de vurgulamaktadır. Geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki bağlamsal farklılığın hatları farkındalıktan ne kadar çok düşerse, yaşayan nesiller tarafından muhafaza edilen hafızayı tarihsel geçmişten ayıran nüanslar da o kadar kolay unutulur.¹²⁶

Çalışmamızın ikinci kısmı olan Anselm Kiefer'in sanatına doğrudan geçişi sağlayan da, bu "muhafaza" etme konusudur. Kiefer'de "anıyı tutmak" ve "kolektif hafızayı muhafaza etmek" onun sanatına ilişkin esas temalardan biridir. Anselm Kiefer'in düşünsel arka planına ve ardından eserlerinde bu temanın işlenme ve somutlaştırılmasına geçmeden önce, daha önce atıfta bulunduğumuz, Hegel'den başlayan diyalektik tünelin neden bu noktada sanatın yoluna bağlandığını böylece daha da netleştirmiş oluruz. Hegel'de hatırlama, bir yandan tinin kendilik bilincinin doruk noktası olan mutlak bilginin kendisinden ayrılamaz hale gelirken, bunu sanat, din ve felsefe aracılığıyla yapmaktadır. Dolayısıyla bir kendini tanıma biçimi olarak "sanat", ruhun yeterli gerçekliğini oluşturmak için geçilmesi gerekli duraklardan birine dönüşmüştür.

Bu güzergâh, *Erinnerung* kavramıyla birlikte gördüğümüz ve bize "hatırlayarak, içselleştirerek, aşarak ve dönüştürerek inşa edilen bir kendilik" fikri olduğunu gösterir. Hafızanın imkânı ve etkisi sayesinde "kurulan tin" çalışmamıza ilişkin temel iddiayı oluşturur.

Ancak tin, bunların yanı sıra hafızanın da hatırlamanın da dahil olduğu kaçınılmaz ve yıkıcı bir zamansal ve tarihsel akışa da tabidir. Dolayısıyla bu iddianın ikinci temel damarı ise, "yıkıntılardan kurulan bir tinin" imkanını, sanatsal zeminde tartışmaktır.

Zira Hegel'de göreceğimiz şekli ile sanat, geçmişe ait bir şey olarak karşımıza çıkmaktadır. Mutlağın kendisi, tarihselliğinin bilincine vardığında ve bunun bizzat Hegel'in düşüncesindeki temel fikir olduğu düşünüldüğünde, tözün, tarihselliğini bize

¹²⁵ Ed. Sven Bernecker ve Kourken Michaelian, *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, s. 260.

¹²⁶ Jeffrey Andrew Barash, *Collective Memory and Historical Time*, s. 29.

anlatanın kendisi olduğu gör÷lür. Dolayısıyla sanatta olanın, felsefede Hegel ile gerçekleştiğini söylemek de mümkündür.¹²⁷ Kiefer, “yıkıntılardan kurulan” bir hafızanın ve kendiliğin mümkün olduğunu savunur. O, kendi dışavurumsal sanatı gereğince, zamanın ve tarihin yıkıcı etkisiyle, kolektif bir hafızanın imkanını hem tartışmış hem de “Sanat, hafızanın dışavurumsal gerçekliğini/imkanını anlatmak için bir araç olabilir mi?” sorusunu sormak için bir zemin hazırlamıştır. Bu noktada Kiefer’in “sanatıyla” ve “sanatında” görmeyi umduğumuz yenilik ve gerçeklik; tinin kendini gerçekleştirme edimindeki diyalektik sürece benzer bir şeyi hatırlattığı için gerekli görünür. Onun sanatında bizzat somut örneklerini göreceğimiz, Alman toplumuna ait travmatik bir hafızanın bastırılması, önce hatırlamayı sonra da dolaylı yoldan “içselleştirmeyi” reddeden bir toplumun kolektif “unutma” sına dönüşmüştür. Yukarıda bahsedilen “farkındalık”, onun sanatında somut bir yer bulur ve provakatif bir anlatımla, izleyiciye kendini sunar. Başka bir deyişle *Erinnerung*’un taşıdığı hatırlayarak içselleştirme ve devamında aslında hatırlayarak “kaldırma” edimi, Kiefer’in sanatında anlatım olanağı bulur.

Dolayısıyla bu bölümü sonlandırırken anlaşılan odur ki, Hegel’de vurgulanan hafızanın içselleştirici etkisi ile başlayan süreç, bireye kimi noktalarda kaybettiği birlik duygusunu veren şeye dönüşürken; kolektif hafıza olarak adlandırdığımız kavram ise, buna uygun zemini sağlayan kavram olarak değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmenin sanattaki yansımalarının nasıl olduğunu anlayacağımız kısım ise, çalışmamızın ikinci kısmı olan Anselm Kiefer’in sanatına ayrılmış olan bölümde tartışılacaktır.

¹²⁷ Ömer B. Albayrak, *Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşknlık*, İstanbul: Alfa Yayınları, 2022, s. 120.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Anselm Kiefer: Hafıza ve Travma Arasında Bir Yaşam

İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında dünyaya gelen Anselm Kiefer, neo-ekspresyonist (yeni dışavurumcu) bir Alman sanatçıdır. 8 Mart 1945'te bir Alman şehri olan Donaueschingen'de doğan Kiefer, babası Nazi Almanyası'nda bir birleşik silahlı kuvvetleri olan Wehrmacht'ta görevli olduğu için yaşamının ilk yıllarını burada, büyükanne ve büyükbabasının yanında geçirmiştir. Savaş sonrası Almanya'sının üzerine çöken yıkım, sefalet ve travma ortamı doğal olarak Kiefer'in bebeklik ve ergenlik dönemlerine damgasını vurmuştur.¹²⁸ Kendisi o günleri anlatırken şöyle söyler:

Mart 1945 hâlâ savaş zamanıydı ve büyüdüğüm yer olan Donaueschingen'e bombalar yağıyordu. Fransız askerleri yaklaşıyorlardı ve ben bir hastanenin bodrumunda doğmuşum. Ailem bomba seslerini duymayayım diye kulaklarımı balmumu ile tıkamış. Bombalar benim çocukluğumun sirenleriydiler.¹²⁹

O dönemde ülke, yeniden inşa ve yeni bir kimlik yaratma gibi sorunlarla doluydu. Kiefer ise mevcut dönemde, savaşın ve onun getirdiği yıkımın kendilerinden gizlendiği bir kuşağa dahildi ve yaşananlarla yüzleştğinde ise Almanya için yeni bir kimlik yaratmak yerine kendi kuşağından gizlenen o kimliğe ve felaketlere sahip çıkmayı tercih etmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın karıştığı insanlık suçlarının boyutu ve yıkımı oldukça fazlayken Anselm Kiefer, bunları görmezden gelmek yerine sahiplenmeyi tercih etmiş, yaşananları örtbas etmek ve gizlemeye çalışma fikrinden hiç hoşlanmamıştır. Zira o, ancak böyle bir bakış açısının benimsenmesinin bir ulusun halkına şifa getireceğine inanmaktadır.¹³⁰

¹²⁸ Helena Trindade Lopes, “‘Frontiers’: Anselm Kiefer and the ‘Architecture of Memory’”, s. 3.

¹²⁹ Anselm Kiefer, *Collage de France Dersleri*, çev. Özkan Eroğlu, İstanbul: Tekhne Yayınları, 2023, s. 57.

¹³⁰ Errin Johnson, “Anselm Kiefer: Master of Destruction or Giver of Hope,” in *Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research (NCUR) 2014*, University of Kentucky, Lexington, April 3-5, 2014, s. 953.

1963 yılına geldiğinde Kiefer Jean-Walter ödülünü kazanır ve bu ödül sayesinde hem eğitim hem de seyahat edebilmek için fırsat kazanmış olur. Bu ödül sayesinde en çok etkilendiği ve çocukluk kahramanı olarak gördüğü sanatçılardan biri olan Van Gogh'un sanatsal yolcuğunu ve geçirdiği süreçleri takip edebilmek için Paris'ten başlayıp Lyon'a uzanan ve ardından Arles'a doğru devam eden bir rota ile seyahatlerine devam eder. Bu seyahatleri sırasında gözlemlediklerini ve hissettiklerini bir deftere kaydedip çeşitli eskizler oluşturur. Söz konusu yıllar, Kiefer'in ergenlikten yetişkinliğe geçiş sürecindeki önemli bir döneme tekabül ettiği için düşünce yapısının şekillenmesinde de etkili olmuştur.¹³¹

1965 yılında Freiburg Hukuk ve Latin Dili ve Edebiyatı bölümlerinde eğitimine başlar. Ardından Fransa'da bulunan bir manastır olan Tourette Manastırı'nda birkaç hafta geçirir ve burada kendisinin anlatımında "betonun ruhunu" keşfetmesini sağladığı bir sürece dahil olur. Aynı süreç içerisinde Freiburg'daki Sanat Akademisi'nde Peter Dreher ile güzel sanatlar eğitimine başlar. Burada geçirdiği süre boyunca henüz kariyerinin başlarındaiken en fazla etkilendiği sanatçılardan biri olan Joseph Beuys'un derslerine girer. Yaptığı çalışmaları Beuys ile paylaşarak, sanata ilişkin nasıl bir yol izleyeceğine dair kendisine bir rota oluşturmaya çalışır. Beuys'un Kiefer üzerindeki etkisi azımsanamayacak ölçüde fazla olmuştur.¹³²

Kiefer'in sanatını bir bütün olarak değerlendirdiğimizde, onun estetik, ontolojik, psikolojik, tarihsel, anamnetik işleviyle; Kiefer'in eseri, kendisinin (bir sanatçı ve ikinci kuşak bir Alman olarak) ve bizim (Holokost sonrası izleyiciler olarak) tam olarak bilemeyeceğimiz ama yine de tanıklık ettiğimiz ve erişim sağladığımız bir tarih (derinlemesine ve aynı zamanda travmatik bir yapıdaki tarih) ilişkisine aracılık etmektedir.¹³³ Travmatik tarih anlayışını işlerken Kiefer, Beuys'un 1964 tarihli *Life-Course/Work Couse*'ta yahut 1976 tarihli *Show Your Wound*'un morg kalıntılarında, kurtarıcı olarak sanatçı ve auratik olarak sanat eserinin eskimiş anlayışını yeniden diriltiren etkilerinden ilham alır. Beuys, tüm bu çalışmalarıyla, savaş sonrası Almanya'sında göndergesel, anamnetik, psikolojik ve politik bir sanat pratiği

¹³¹ Helena Trindade Lopes, "‘Frontiers’: Anselm Kiefer and the ‘Architecture of Memory’" *RES Antiquitatis* 2 (2020), s. 4.

¹³² "A Life in Art: Anselm Kiefer," *The Guardian*, Mart 20, 2011, Erişim tarihi 24 Nisan, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art>.

¹³³ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 2.

olasılığının yeniden ortaya çıkmasına vesile olmuş bir isimdir. Beuys'un Kiefer'in sanatının anlamaya çalışma konusunda merkezî ve giriş niteliğinde bir isim olmasının diğer bir nedeni; onun yaşı ve dahası savaş deneyimleri olarak gösterilebilir. Kiefer'in öğretmeni olması vurgusunun yarattığı kuşak farkı, onu her birinin kendi estetik projesinde başvurduğu tarihsel travmadan bir adım öteye yerleştirmektedir.¹³⁴

Beuys'un 1955'te başlattığı travmatik ulusal tarihle olan gecikmiş estetik yüzleşme, esasen kendi travmatik tarihinin de gecikmiş bir deneyimidir; oysa buna karşılık Kiefer ve onun kuşağından sanatçılar için bu tarihle yüzleşmek mümkün olsa da, birincil deneyim olarak elbette geri alınamazdır.¹³⁵ Bir diğer deyişle, Beuys'un çalışmalarındaki tüm tarihsel referans ve yüzleşme gösterilerine rağmen, o, Kiefer ve kuşağının kendilerini hararetle tanımlamaya çalıştıkları ebeveyn kuşağının fiili bir üyesi olarak kalır.¹³⁶

Kiefer ve onun kuşağı için bu kadar merkezî olan şey, bir tür “kendini tanımlama” eylemidir. Savaş sonrası Almanya'sının bastırılmış geçmişiyle, 1950'lerdeki çocuklukları boyunca sessizlikle örtülmüş bir geçmişle yüzleşmesi ve bunun kabul edilmesi gerektiği, 68 dönemi isyancılarının ve onların kültürel olarak angaje olmuş yurttaşlarının açık inancı ve tanımlayıcı ilkesi olmuştur. 1960'ların başında, medyanın Auschwitz davalarına gösterdiği yoğun ilgiyle birlikte geçmiş, bugünün içinde kaçınılmaz bir yer edinmeye başlar. Bu değişen sosyal, kültürel ve siyasi ortamda Kiefer'in ve diğer genç Almanların (sonradan doğmuş olan) reşit olduğu söylemsel alan ve buna bağlı olarak tarihsel uyanış süreci tam olarak gerçekleşmeye de nihayet başlamıştır.¹³⁷

Bu bağlamda, Kiefer'in yalnızca travma mirasının değil Beuys'un estetik, mitik mirasının da varisi olarak görülmesi, onu tarihsel avangardın diğer varislerinden ayırmaktadır. Beuys'un öğrencisi olarak Kiefer'in anıtsal projelerinde tarih ve mit sıklıkla iç içe geçmiş haldedirler. Kiefer'in resimleri bu bağlamda sadece görsel kültür pratiğinin estetik olanaklarıyla değil, aynı zamanda böyle bir pratiğin teorik ve etik olanaklarıyla da yüzleşir; bu yüzleşme, tarihin, özellikle de Auschwitz sonrası tarihinin, ancak orijinal oluşumunun ve deneyiminin erişilemez oluşunun kabulü yoluyla

¹³⁴ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 3.

¹³⁵ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 14-15.

¹³⁶ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 15.

¹³⁷ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 3.

karşılaşılabileceği, kavranabileceği ve anlaşılabilmesi bilgisi ile hızlı nükseder bir hale gelir. O halde, Kiefer'in çalışmaları aracılığıyla gerçek tarihi ve geçmişi değil, onun temsilinin imkân ve imkânsızlıklarını da tanımlamaya başlarız.¹³⁸

Kiefer'in sanatındaki tarihsel ve mitolojik unsurların iç içe geçmişliği, onun eserlerine derin ve katmanlı bir anlam katarken, izleyiciye de nitelikli bir düşünsel ve duygusal deneyim sunar. Kiefer, tarih ve mit aracılığıyla yalnızca geçmişin izlerini değil, aynı zamanda bu izlerin bugünkü anlamlarını ve etkilerini de sorgulamıştır. Çalışmalarının tamamı, geçmişin travmatik olaylarının bugünkü yankılarını zaman zaman görsel, zaman zaman anlatsal bir dile dönüştürürken, bu süreçte tarihsel ve psikolojik düzeyde bilinçle de derin bir bağ kurar. Bu noktada, Kiefer'in eserlerinin tarihsel ve psikolojik boyutlarını daha yakından inceleyerek, bu eserlerin bireyin ve toplumun hafızasını anlamaya ve değerlendirmeye olan yaklaşımını; benimsediği yöntemin bunlara nasıl yansıdığını ayrıntılı bir şekilde ele almaya çalışacağız. Bu bağlamda, Kiefer'in sanatsal pratiğinin hem bireysel hem de kolektif hafıza üzerindeki etkilerini, aynı zamanda bu etkilerin nasıl bir estetik zeminde sunulduğunu anlamak için, eserlerinden belirlediğimiz birkaçını erken ve orta dönem odaklı olmak üzere kısmen kronolojik bir biçimde tartışmanın yerinde olacağını düşünüyoruz.

Bununla birlikte Kiefer'deki kolektif hafızanın imkanını tartışmak, bizi birinci bölümde Hegel'de bahsettiğimiz *Erinnerung* fikri ile bağlantılı olan içselleştirme ve hatırlama kavramları arasındaki bağlantıyı hatırlatan bir zemin sunmuş olacaktır. Bu noktada ilk aşamada sanatta, biçimin bir tür yapı-söküme uğratılmasının ve Kiefer'de sanatın bir tür "yıkıntılardan doğmak" eylemine benzetilmesinin imkanını tartışmaya çalışacağız. Bu sebeple, sanatın bir tür "geçmişin hayaletlerini diriltme" becerisi taşıyor olmasını Kiefer'in eserlerine nasıl yansıdığını görmek için ise onun sanatı değerlendirme şekline ve düşünsel arka planına daha yakından bakmak gerekli görünmektedir.

2.2. Yıkıntılardan Doğmak: Sanatın Dönüştürücü ve İyileştirici Gücü

Alman sanatçı Anselm Kiefer, çağdaş sanat dünyasında benzersiz bir konuma sahip olmuştur. Kiefer'in sanatı en temelde derinlikli temaları, yoğun sembolizm ve imgeler

¹³⁸ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 4.

içeren eserleri, malzeme kullanımındaki çeşitliliği ile dikkat çeker. Sanatçı; tarih, mitoloji, edebiyat, bellek, unutkanlık gibi konuları işlerken tüm bunları tarihsel, toplumsal ve felsefi bir bağlam içinde ele almıştır. Kiefer'in eserleri, en genel özellikleri ile değerlendirilecek olduğunda, çoğunlukla büyük tuvalerde yağlı boya, çinko, demir, kum, bitki örtüsü gibi çeşitli malzemelerle oluşturulmuş eserlerden ibaret bir portföy olarak karşımıza çıkar. Sanatçının neden ve hangi motivasyon ile bu denli çeşitli malzemeyi eserlerine dahil ettiğini, tüm bu malzemeleri nasıl kullandığını anlayabilmek için, onun sanata olan bakışını, sanattan ne anladığını yahut ne anlamadığını daha derinden incelemek gerekmektedir.

Anselm Kiefer, Mart 2007'de verdiği Collège de France Dersleri'nin açılış konuşması sırasında sanatı tanımlarken şöyle söyler; "Sanatın bir tanımı olmadığını hemen söylemeliyim. Herhangi bir tanımlama girişimi, tıpkı sanatın kendini defalarca yok etmesi ve yeniden oluşması gibi, ifadeyle temasa geçer geçmez çöker. O, asla beklediğimiz yerde, onu kavramayı umduğumuz yerde değildir."¹³⁹ Kiefer'in sanata ilişkin bu ifadesi birkaç bakımdan ilgi çekici görünür. Bir açıdan, daha önce değinildiği biçimiyle Hegel'de *Erinnerung*'un "dönüştürerek yeniden inşa etme" işlevine ilişkin göndermesine benzer niteliktedir. Başka bir açıdan, Kiefer'e göre, anlaşıldığı üzere sanatta da hafızada olduğu gibi, gerçekten ulaştığımız belirlenmiş ve tek gerçeklik bulunmaz. Sanatın bu yönü, Nuzzo'nun yorumladığı biçimden hatırlanacağı üzere, Hegel'deki anının ilerleme tarzı ile benzer bir özellik taşımaktadır: Anı, varoluşun içinde değil, dışında içselleşmekte ve bu sayede kendine daha derinlemesine dalmaktadır. Hafızanın hareketi de geriye doğru bir çıkış yapmamakta, her seferinde yeni bir belirleme ortaya koymaktadır.¹⁴⁰

Kiefer, halen yaşayan ve çağdaş sanat dünyasının problemlerini, açmazlarını ve sancılarını kaldırma motivasyonu ile eser üreten ender sanatçılardan biri olarak gösterilebilir. Bu duruşu ile, II. Dünya Savaşı sonrasında oluşan sanat ortamındaki diğer sanatçılardan ayrılmıştır. Tuval resmini tercih etmesi, onu yeni dışavurumcu olarak sınıflandırılmış bir kategoriye koyar. Ancak zaman içerisinde çalışmalarını daha kavramsal platformlara taşıyarak, sanat yolculuğunda birbirinden farklı pek çok yöntem kullanmış ve yine bu durum onun sanatına ilişkin net tanımlamalar yapmayı

¹³⁹ Anselm Kiefer, *Collage de France Dersleri*, s. 10.

¹⁴⁰ Angelica Nuzzo, *Memory, Justice in Hegel*, s. 67.

güçleştirmiştir. Eserleri aynı zamanda kişisel bir içsel yolculuğu, tarihi anlama ve aktarma biçimindeki algısını da yansıtmaları bakımından, zaman zaman kendi deneyimlerini ve hatıralarını da bu içsel yolculuğa dahil etmiştir. Bu yolculuk süresince geçmişle olan ilişkisini irdelemiş, hafızanın karmaşasını, unutkanlığın etkilerini sorgulamıştır.

Zaman içerisinde sanatını ifade ederken kullandığı dil ve materyaller dönüşüme ve değişime uğramıştır. Onun sanatı, izleyiciyi görsel ve düşünsel bir yolculuğa çıkarırken, eserlerindeki semboller, katmanlar ve imgeler, izleyiciyi sorgulamaya teşvik eder niteliktedir.

Kiefer'e göre sanatın hayatta kalması fikri farklı ölçeklerle birlikte değerlendirilerek anlaşılması gereken bir kriterdir. Yaşama dahil olan her şey zamanın akışı içerisinde bozulma ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Kiefer'in eserlerinde gerçekleştirdiği uygulama da bu tehlikeyi pratik eder: Çoğunlukla eserlerini ürettikten sonra kendi hallerine bırakıp, bir mekanın içerisinde terk ederek yahut onları kötü hava durumlarına ya da çevresel bakımdan diğer kötü koşullara maruz bırakarak bunu göstermeye çalışmıştır.¹⁴¹

Kiefer'in çalışma üslubu bir tarafla neredeyse bir simya projesini, onun materyallerini altın bir maddeye dönüştürmesi, nihayet maddenin ve ölümlü bedenlerin geçiciliğini iyileştirmesine dayanmakta ve hatta andırmaktadır. Aradaki fark; sanatçı için nihai hedefin veya altının, görkemli duyularının algısına ve zihninin incelemesine karşı bastırılmaz görünen sanatın kendisi tarafından temsil edilmesidir. Kiefer'e göre sanat, kendini bir kalıntı olarak gösterme eğilimindedir ve ona göre eserler, görünmeyen ve sınırları belli olmayan bir gerçekliğin kısmi imgelerinin taşıyıcılığını üstlenirler. Onda var olan bu türden bir farkındalık, farz edilen gerçeklik algısına ve bunun yarattığı aldatıcı etkiye karşılık olarak sanata ve onun işlevine olan güvenini pekiştirmektedir. Kiefer için sanat, tam da bu ayrıştırma ve ıslah, direniş ve yok etme, tutuklanmış bir oluşumun parçaları ve hareketsiz bir varlığın anlık görüntüleri aracılığıyla dünyaya yayılır. Sanat yalnızca yıkımın doğurganlığını kanıtlamakla kalmaz, aynı zamanda zayıf ve kusurlu da olsa kendi izini dahi bırakabilir.¹⁴² Bu noktada anlaşılmaktadır ki, hafızanın “geçmiş ve ölü” ya da “yıkıntıya” dönüşmüş olan şeyleri, yeni bir bağlamda

¹⁴¹ Anselm Kiefer, *Collage de France Dersleri*, s.12.

¹⁴² Anselm Kiefer, *Collage de France Dersleri*, s.12.

yaşanmaya değer kılan ve dönüştürme gücüne sahip olan kısmı, sanatla iş birliği yapar haldedir. Yaşamın ve dönüşümün dinamizmi, daha önceki kısımlarda olduğu gibi burada da *Erinnerung* ile çalışır; yıkımın ve ölümün yabancılaştırıcı deneyimlerinden kendi derinliklerini yeniden kazan ve yine derinlerdeki çatışmaları ve krizleri (bastırılmış yası), gün ışığına çıkaran, tinin içe dönük hareketi.

Kiefer, sanatı, yıkıntılardan tekrar doğmaya imkân veren ve tarih içerisinde yaşanan travmaları anlamayı kolaylaştıran bir enstrüman olarak gördüğü için “geçmiş” onun için daima kritik bir tema olmuştur. II. Dünya Savaşı’nın ardından Almanya’da büyüyen Kiefer için bu, bireysel deneyimlerle sınırlı değil; aynı zamanda toplumun ve insanlığın ortak hafızasının bir parçasıdır. Sanatında sıkça tarihi ve mitolojik referansları kullanarak, geçmişi araştırır ve sorgular.

Anselm Kiefer, Almanya’nın derin ve karmaşık tarihine, kültürel mirasına ve kimliğine büyük bir ilgi duymuştur. Sıklıkla Almanya’nın tarihiyle yüzleşme ve bu geçmişin karanlık tarafını anlamaya çalışma vurgusu elbette Nazi Almanya’sının getirdiği yıkımlara, Auschwitz’e ve kaçınılmaz olarak Holokost’a dek uzanan bir dizi travmayı kapsar. Kiefer’in 1980’ler ve erken 1990’larda başa çıkmak zorunda kaldığı Holokost temsili sorunu, Holokost belleğinin doğasında var olan temel çıkmaza yoğunlaşmasıydı. Holokost hafızası, Primo Levi’nin “suçun hafızası” dediği; “asla iyileşmeyecek olan bir yara” olarak görülen şeye tekabül etmekteydi. Zamanın donduğu bir yapının içerisinde suçu işleyen ile kurban arasında var olmaya devam eden bu yara, hafızadaki orijinal ilişkilerini korkutmaya devam eder görünür. Holokost hafızasına ilişkin bu sorun, Kiefer’in de etkilendiği filozoflardan biri olan Adorno’nun 1959’da işaret ettiği gibi savaş sonrası Almanya’nın durumu açısından önemliydi. Adorno’ya göre, savaş sonrası Batı Alman öznesi potansiyel olarak faşizm özellikleri barındıran bir yapıdaydı. Bu öznenin otoriter unsurları altında “olgunlaşmamış” bir tavır yattığını düşünmekteydi.¹⁴³

Erken 1980’lerde Anselm Kiefer, savaş sonrası Batı Alman perspektifinden Holokost’u temsil etmeye başlamıştı. Kiefer’in bu aşamada hesaplaşmak zorunda kaldığı şey, ülkesinin tarihine dair olan şeylerden oluşmaktaydı; yalnızca başkalarının

¹⁴³ Matthew Biro, “Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust,” *The Yale Journal of Criticism* 16, no. 1 (March 2003): s.113-114.

sözlü ve yazılı anlatılarından, fotoğraf, heykel ve film gibi diğer görsel temsillerden, etrafındaki yaşam dünyasında deneyimlediği temsillerden öğrenebildiği bir tarih.¹⁴⁴

Kiefer için bu hesaplaşmada geçmişe dair nasıl bir hatırlamanın gerçekleşmesi gerektiği sorusunu sormak önemlidir. Zira onda hatırlamanı işlevi geçmişin “yeniden bir yorumu” olarak Platoncu *anamnesis*den tamamen farklı bir kapsamdadır. Kiefer’de önemli olan, geçmiş yeniden yorumlamak, hatıraların pasif bir değerlendirmesini sunmak değil; onu içselleştirerek ve aşarak aktif bir biçimde hatırlamak; bir nevi yeniden inşa etmektir. Dolayısıyla, burada tam olarak Platon’da gördüğümüz biçimden farklı olacak şekilde, öznel bir hatırlamanın tam tersine başvurulmuştur. Geçmişin aktif hatırlanması Hegel’de rastlandığı şekli ile *Erinnerung* aracılığıyla, bir geri dönüş değil, içselleştirerek kaldırmak/aşmak üzerinden gerçekleşir. Burada Kiefer, kendi geçmişini “yeniden ele alma”ktadır ve bu anlamda Hegelci *Aufhebung*’u (kaldırma) gerçekleştirmektedir. Hegel’in ifade ettiği şekli ile Platon’dan farklı olarak *Erinnerung* biçimli bilgi anlayışı, insanda, kendinde olanın gelişimini dışlamaz ve bu gelişim bir tür dolayımından başka bir şey değildir.¹⁴⁵ Bu anlamda belirsiz bir diyalektik anın ötesine geçilmekte, bu da *Erinnerung* yoluyla yeni bir doğumu ima etmektedir. Diyalektikte gördüğümüz şekli ile, bu bir şeyin varlığa gelmesi, kendini göstermesinin tek koşuludur. Diyalektikçe benzer biçimde Kiefer’in sanatındaki bu “bir üst ana geçme” durumu, onun tarihsel olayları ve mitleri ele alış biçimleri içerisinde kendini gösterir.

Buradaki potansiyel problem, bir andan diğerine, tarihin bir aşamasından ötekine geçerken, hafızanın veya hatırlamanın “kaybettiği” bir şeyler olup olmadığı noktasında ortaya çıkmaktadır. Ulaşılan yeni bir anın içerisinde korunanın ne olduğu ya da korunan bir şeyin kalıp kalmadığı sorusu, diyalektikteline benzer bir yol izler. Hatırlamanın izlediği yolda *Aufhebung*, yani kaldırma hareketi, önceki anın yahut anının, yeni ulaşılmış daha üst seviyedeki an içerisinde korunmasını engellememektedir. Kaldırma hareketi ile, önceki anın içerisindeki çelişkiler çözümlenmiş, yeni bir birliğe ulaşılmıştır.

Alman toplumunun ve tarihinin geçmişini değerlendirirken Kiefer, bu çelişkilerden arındırılmış birlik fikrini benimser görünür. Sembollerin, mitoloji vb.

¹⁴⁴ “Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust,” s. 115.

¹⁴⁵ G.W.F. Hegel, *The Encyclopedia Logic*, Trans. T.F. Geraets, W.A. Suchting and H.S. Harris, Cambridge: Hackett Publishing Company, 1991, s. 116.

malzemenin sanatına dahil olduğu aşamada, onların geçmişte kalmasını değil, taşınmasını sağlamıştır: Geçmişin olayları, imgeleri ve sembolleri yeni bir anlama bürünerek bugünün bakışında bir üst anın parçası olmuşlardır.

Sanatına dönecek olduğumuzda, kendi neslinin geri kalanı gibi ve –hocası ve takipçisi olduğu– Beuys’un aksine, Kiefer’in II. Dünya Savaşı ile ilgili kişisel bir deneyiminin olmadığını görürüz. Başka bir deyişle tarihsel temsillerini dayandırabileceği ve bunları temellendirebileceği “hatıraları” (herhangi bir etkenle çarpıtılmış olsun yahut olmasınlar) yoktur. Kiefer’in estetik yaklaşımı kendisinden önce bu temsilleri kendine has sembolik ve soyut bir dil ile anlatan Beuys’tan farklıdır. Beuys’un geleneksel modern sanat formlarını parçalayarak yaptığı neo-avangart sanat, izleyici kitlesini şaşırtma yetisini kaybetmiştir.¹⁴⁶

Alman estetiği ve toplumu 1980’lerde dönüştüğünde, Alman tarihi bağlamında Holokost’un temsili, büyük tartışmalara konu olan bir mesele haline geldi. Kiefer, bu bağlamda, Holokost’u Batı Almanya’da canlı tutmayı sürdürmüş ve bunu eleştirel ve tarihsel bakımdan özgün olacak biçimde başarmıştı. Bu sebepten, Kiefer’in, başlıca temsilcilerinden biri olarak görüldüğü “neo-dışavurumcu” olarak adlandırılan ve daha geleneksel bir resim ve heykel formuna geri dönüş gibi görünen bu hamle, bazı eleştirmenlerce “gerici” olarak nitelendirildi.¹⁴⁷ Kimi başka eleştirmenlere göreyse, Kiefer’in 1980’lerdeki çalışmaları tüm bunlardan daha farklı bir hikâyeyi içermektedir.¹⁴⁸ Kiefer’in resmi, bir dönüşüm içerisindeydi ve oldukça malzemesel ve metaforik bir resimsel yüzey üretimi ile meşguldü. Bu üretimde çoğunlukla farklı belirteçler ve materyaller bir birleşim içerisindeydi. Kiefer, Beuys’tan çok daha fazla olarak ve modern sanat ile kültürün temelde tekrarlayan döngüsel doğasını tanıyarak çözmeye devam etti. Bir başka deyişle, birkaç yanlış başlangıcın ardından, ilk olarak neo-avangart stratejilere, sözde reddedilmiş ve atılmış bir geçmişten gelen modası geçmiş bir kılık vererek ve ikinci olarak biçimsel unsurların metaforik olanaklarını genişleterek izleyicisini şaşırtabildi; tüm bunları yaparken kullandığı yöntem ve

¹⁴⁶ “Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust,” s. 126.

¹⁴⁷ “Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust,” s. 125.

¹⁴⁸ “Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust,” s. 126.

unsurlar ise, çizgiler, resimler, fotoğraflar, metinler ve çeşitli ham maddeler ve üretilmiş malzemelerden oluşmaktaydı.¹⁴⁹

Kiefer'in poetikası her bir parça için bir beğeniyi onaylar; pigmentler, döküntüler, kurşun, kül, demir, cam, saman, çiçekler ve çalılar gibi heterojen malzemeler, kendilerini süreksiz görüntülerde yeniden oluşturmak için sıklıkla birbirleriyle iç içe geçmiş haldedir.¹⁵⁰ Tıpkı tinin her figürünün tarih boyunca yaşanan bireysel ve kolektif deneyimlerle bir araya gelerek bir bilgi birikimin parçasına dönüşmesi gibi, Kiefer'in sanatı da buna benzer bir yol izler.

Anselm Kiefer'in eserleri, onun sanatının zenginliğini ve karmaşıklığını yansıtan birer örnektir. Sanatçının derinlikli temaları işleyişi ve tüm bu malzemelerle yarattığı güçlü imgeleri, izleyicileri bir estetik bir yolculuğa çıkarırken, aynı zamanda insanın varoluşsal soruları ve tarihsel travmalar üzerine düşünmeye teşvik eder zira Kiefer'deki, geçmişin yeniden değerlendirilmesi, bu düşünmeyi teşvik eder biçimde özellikle bazı noktalarda provokatif ve kışkırtıcı denilebilecek bir anlatımla izleyiciye sunulmuştur.

Bu noktada önce sanatçının eserlerine tarihsel bir perspektifte daha yakından bakmanın ve yaratım süreçlerinde her birindeki motivasyonu anlamaya çalışmanın önemli olacağını düşünüyoruz. Ardından, çalışmamızdaki bütünlüğü destekleyecek biçimde her bir dönemi ve eserin anlatımında mevcut olan içselleştirilmiş ve yeniden inşa edilmek istenen bir geçmiş olanağının nasıl ortaya çıktığını belirlemeye çalışacağız. Geçmişin yeniden değerlendirilmesinde, hatırlama ve unutma kavramlarının nihai önemini eserler bazında göstermek yerinde olacaktır. Böylece özellikle travmatik hafıza ve kolektif hafızanın izlerinin eserler üzerinden somut bir değerlendirmesini yapmak, Kiefer'in hafıza tartışmasındaki yerini merkezileştirmek bakımından da gerekli olan son adımı oluşturmaktadır.

2.3. Katmanlar ve İzler: Kiefer'de Sanatsal Doku

2.3.1. Erken Dönem Eserleri ve Holokost'un Hafızası Olarak: “İşgaller”

Anselm Kiefer'in sanatsal kariyeri bir performansla, halihazırda işgal edilmiş olan işaretlerin “işgali” ile başlamıştır. Kiefer'in erken dönem çalışmalarından olan *İşgaller*

¹⁴⁹ “Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust,” s. 127.

¹⁵⁰ Anselm Kiefer, *Collage de France Dersleri*, s.9.

adlı eser, sanatçının en ikonik ve etkileyici çalışmalarından biridir. O sırada 24 yaşında genç bir sanatçı olan Kiefer, 1969 yazı ve sonbaharı boyunca Avrupa’da bir yolculuğa çıkmış, İsviçre (Küsnacht ve Bellinzona), İtalya (Roma, Paestum ve Pompeii) ve Fransa (Montpellier, Arles ve Sète) gibi çeşitli yerlerde tek başına, kolunu Hitler selamıyla kaldırarak, değişen derecelerde bir duruş ile kameraya poz vermiştir. Daha sonra performansını belgeleyen bu seriyi 1969’da mezuniyet diplomasının bir parçası olarak Karlsruhe Güzel Sanatlar Akademisi’nde sunar ve hocaları bu çalışmaya şiddetle saldırır. Sadece eski bir sürgün ressam olan Ramer Küchenmeister onun bu çalışmasını savunmuştur. Seri, daha sonra 1975’te avangart dergi *Interfunktionen*’de “*Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt. Ein paar Photos*”^{*} başlığı altında yayınlandığında, ikinci kez ve yine sert bir biçimde kamuoyu önünde reddedilir.¹⁵¹



Şekil 1 Kiefer, Anselm. 1969. “*Occupations*”, Tate

<https://www.tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations>

* “1969 yazı ile sonbaharı arasında İsviçre, Fransa ve İtalya’yı işgal ettim. Birkaç fotoğraf.”

¹⁵¹ Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*, London: Thames & Hudson, 2007, s. 31.

Bu eser, Kiefer'in Alman tarihine, özellikle de Nazi dönemine ve sonrasındaki travmatik deneyimlerine yönelik derinlemesine bir cevap olarak ortaya çıkmıştır.

İşgaller, Almanya'nın savaş sonrası dönemdeki haliyle bir hesaplaşmanın ve kendi tarihiyle yüzleşmenin bir yansıması niteliğindedir. Kiefer, burada, Alman topraklarını işgal eden dört ana güç –Amerikalılar, Ruslar, Fransızlar ve İngilizler– tarafından gerçekleştirilen askeri müdahaleleri ele alır.

İşgaller'in merkezi önemi, Kiefer'in bu eser ile, hatırlama ve hafıza kavramlarının aktif yönüne ilişkin vurgusunu, dönemin ruhuna son derece ters gelecek bir yöntem kullanarak anlatmaya çalışma girişiminden ileri gelir. Bu aynı zamanda, bir toplumun bastırılmış travmasıyla yüzleşmeye, geçmişin “hatırlanmaya” zorlanmasının da en güçlü örneklerinden biri olmuştur. Kiefer'in bu tavrını aynı zamanda bir “dışa vurma” eylemi olarak tanımlamak mümkündür. Bu noktada daha önce farklı açılardan değindiğimiz *Erinnerung*'un bünyesinde barındırdığı içsellikğin tam zıttı bir kavrama rastladığımız söylenebilir: *Entäußerung*. Bir “dışa vurma” yahut “kendinden dışarı çıkma” (*self-relinquishing*) olarak *Entäußerung*;¹⁵² iç ve dış arasındaki diyalektiğe işaret eder. Hegel'e göre içselleştirilen bir şey dışa vurulmalı, dışa vurulan bir şey de içselleştirilmelidir; bir şeyin varoluşa geçebilmesinin gerekli koşullarından biri budur. Böylece “dışsal bir varlık” olabilmek için içsellik zaman ve mekâna projekte edilir ve bilinç bir “başkası” haline gelir.¹⁵³ Dönemin karmaşık ortamı içerisinde, Nazi selamı vererek farklı mekanlarda ve konseptlerde bizzat bu “başka”sının kılığına girerek, dışsal olanı “olumsuz olanı” sembolize etmiştir. Ancak bir başkası olarak, karşı çıktığı ve olumsuzladığı tarihi gerçekliği bu başkalık üzerinden dışa vurarak geçmişle yüzleşmenin mümkün olduğunu izleyiciye doğrudan sunmuştur.

Kiefer tarihin bu zorlu alanlarını araştırırken ve bu düşüncesini yansıtmak için uygun zemini ararken, 1969 yazı sonrasında çıktığı bir yurt dışı gezisi sırasında çektiği ve sanatsal anlamda onu bir adım daha ileri taşıyan bir dizi fotoğraftan oluşan bir seri oluşturur. Daha önce gerçekleştirdiği seyahatlerini tekrarlamak yerine bu gezi ve çalışmasında, yeni kültürleri deneyimlemeye ve nasyonal sosyalist bir kimlik üzerinden bunları göstermeye çalıştığı bir kimliğin içerisinde. Klasik fotoğrafçılıktan farklı

¹⁵² G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, s. 281 (§§ 462).

¹⁵³ G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, s. 282 (§§ 463).

olarak, bir “manüpile görüntüler” serisi yapmıştır. Seri, 1969’da oluşturulmuş olmasına karşın ilk defa Köln sanat dergisi olan *Interfunktionen*’de 1975 yılında yayınlanır ve dergide yaklaşık on yedi sayfalık bir yayının içerisine yerleştirilen *İşgaller* (Alm. *Besetzungen*); ilk sayfaya iliştirilen “1969 yazı ve sonbaharında İsviçre, Fransa ve İtalya’yı işgal ettim: birkaç fotoğraf.” şeklindeki uzun bir başlık ile sunulmuştur.¹⁵⁴

Kiefer 1969 yılında kendisini Nazi kılığına sokarak, evinin özel alanlarında da olmak üzere birçok farklı yerde Nazi selamı vererek çektiği bu fotoğrafları ile, Nazi döneminin anlaşılmaz dehşetini bir kez daha düşünmeye çağırır. Kiefer Nazi selamı olan *Sieg Heil*’ın gösterilişinde ne izleyiciyi ne kendini es geçmektedir zira kendisi, sonradan çok tepki almış olsa bu çalışmasıyla, Nazi kimliğini benimsemeyi ve tarihi doğrudan kendi yaşamına aktarmaya çalıştığının altını çizmek istemiştir.¹⁵⁵

İşgal fotoğraflarındaki bazı ayrıntılar incelendiğinde, bunların, görünürdeki ciddiyetlerini yalanladığı ve Nazi selamının yasaklanmış havasından uzaklaştığı görülür. Kiefer’in çalışmasında Nazi iktidarının alışlagelen süslerinden hiçbirisi bulunmamaktadır; kitlesel süslemeler, bayraklar yahut meşalelerden oluşan bir orman bulunmaz.

Kiefer’in kendisi, verdiği pozlar üzerinden incelendiğinde; ne askeri kıyafet giyme rahatlığı ne de uzun ve dağınık saçları, onu ordu için önceden belirlenmiş tavır içerisindeymiş gibi göstermemektedir. Sanatçının yaz boyunca işgal etmeyi planladığı yerler de aynı şekilde, hiçbir zaman askeri fethin nesnesi olmamış, aslında turistik olan yerleri çağrıştırmaktadır.¹⁵⁶

Dizinin başlığı olan *İşgaller*’de Kiefer, Almanca’da “işgal” anlamına gelen “*Besetzung*” kelimesinin tüm anlamlarından faydalanmaktadır. Söz konusu kelime, askeri operasyonların yanı sıra Freudyen bir yerden ve İngilizceye *cathexis* (kateksis) olarak çevrilmiş olan kavrama gönderme yapar. Kelimenin bu anlamı, travmatik kolektif hafızanın ve hatırlama edimindeki dönüştürücü ve yeniden inşa edici tarafı vurgulayan düşüncenin beslendiği fikri anlamamıza yardımcı olacaktır. Kateksis, bir hissi hafızada sabitlemek için gerekli olan dürtü enerjisinin bir nesneye veya temsile

¹⁵⁴ Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, edit. by A. James Speyer, Art Institute of Chicago; Philadelphia Museum of Art: Distributed in the U.S. and Canada by the Neues Pub. Co., 1987, s. 12

¹⁵⁵ Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, s. 14.

¹⁵⁶ Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*, s. 31.

bağlanması anlamına gelir.¹⁵⁷ Dolayısıyla bu kelime yalnızca duygusal ve psikik bağlantıları tanımlamakla kalmayıp aynı zamanda travma ve yasın teorizasyonunda da oldukça önemli bir rol oynar. Bu bakımdan Kiefer'in *Besetzungen (İşgaller)* başlığı, onun Nazi kılığına girme, bu rol için giyinme eyleminin sadece teatral ve yüzeysel bir eylem değil, daha derin psikolojik bağlantılarla dolu bir eylem olduğunu da ima etmektedir. Kiefer'in kendisinin de daha sonra belirtmiş olduğu gibi "Kendimi Neron ya da Hitler ile özdeşleştirmiyorum fakat o çılgınlığı anlayabilmek için yaptıklarını bir nebze olsun canlandırmam gerekiyor. Bu yüzden faşist olmak için bu girişimlerde bulunuyorum."¹⁵⁸

Kiefer'in Hitler'in çılgınlığını anlama isteği, bu travmatik bağlamı daha geniş ve kolektif bir zemine yerleştirerek onunla yüzleşmek ve yine çalışmamızın ilk kısmında değindiğimiz hafızanın "zamanın ve unutmanın" yıkımına karşı direnen tarafını göstermekten ileri gelir. Dolayısıyla, hafıza, bir nevi zamanın yıkıcı etkisini üstlenmesi gereken bir konuma yerleşmiştir.

Freud'un kullandığı biçimi ile kişinin neden özellikle yas ve melankoli dönemlerinde bu türden bir enerjiye ihtiyaç duyduğu yahut bu enerjiyi ne zaman ortaya çıkardığı Kiefer'in orta dönem eserlerindeki tema üzerinden, çalışmamızın ilerleyen kısımlarında tekrar tartışılacaktır.

Şimdi *İşgaller* serisinin genel temasına geri döndüğümüzde: İkinci Dünya Savaşı'nın varlığını çağdaş Almanya'nın her yerinde ve her anında hisseden Kiefer, bu gerçekliğin yankısını güçlü ve kaçınılmaz bulmuştur. Kendisini her gün bu gerçeklikle yüzleşmek zorunda hissetmiştir. Savaşın sona erdiği yıl doğmuş olmasına rağmen, onun taşıdığı duyguyu ve kalıntıları Alman kozmografyasının bir mihenk taşı ve bir çerçevesi olarak kabul edip benimsemiştir. Kiefer'in *İşgaller* serisi ile birlikte kendini bir anti-kahraman ilan ederek aktarmaya çalıştığı gerçeklik duygusu, önceden verilmiş mücadelenin acı ve suçluluk duygularını azaltıyor gibi görünmese de, yaşadığı döneme ilişkin bilgisini ve farkındalığını arttırmış görünmektedir.

1985 yılında şöyle demiştir: "Sanatsal bir eser, birçok insan tarafından mümkün olduğunca kesin bir şekilde kavranacak bir örnek olarak içimden geçen şeydir. İçimden

¹⁵⁷ Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*, s. 32.

¹⁵⁸ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 60.

geçenden başka bir şey yapamam.”¹⁵⁹ Bir şehrin işgalinin Nazi fatihi ruhu üzerindeki etkisini ölçmek için Kiefer “kavramsal bir özdeşleşme” gerçekleştirmiştir. Başka bir deyişle, kendi bedeni üzerine yaptığı yatırım ile, onu setlerle ve kostümlerle birleştirerek, kendisini Nazilere teslim ederek, dünyada hiç bilmediği ve birinci elden deneyimlemediği bir varoluş biçimini yeniden canlandırmıştır.¹⁶⁰ Tüm bunları yaparken, farklı ve ironik bir tavır içerisinde görünür.

Kiefer’deki bu kılık değiştirme ve “kavramsal özdeşleşme”, Hegel’de temsil fikrine benzer nitelik taşır. Hegel’de temsilin tanımı “içsel imajın yeniden üretimi ile varoluşunun sentezi”ne karşılık gelmektedir. Bu da, tam anlamıyla bir yeniden üretimi ifade eder. ¹⁶¹ Kiefer kendi “içinden gelen” şekliyle, kendi içsel imgelerini dışsallaştırarak onları karanlığından çıkarıp bilince getirmiş görünür. Nazi döneminin üzeri örtülen en karanlık kişi ve olaylarını görünür kılmıştır. Öte yandan burada Kiefer’in bulunduğu “ikincil tanık” konumu travmatik geçmiş deneyime daha uzak olmanın avantajıyla, belki de ihtiyaç duyulan yeni ifade biçimleri geliştirmek için daha donanımlı olarak değerlendirilebilir.¹⁶² Hiç bilinmeyen ya da birincil deneyimin öznesi olmadığı bir tarihi farklı bir biçimde yeniden canlandırma fikri, bu türden bir hatırlamaya dair, Platoncu “Daha önceden bilinmeyen/deneyimlenmemiş bir şeyin hatırlanması mümkün mü?” sorusunu akla getirebilir. Fakat Kiefer’de işlenen hatırlama, Platoncu, a priori bir öznel ya da deneysel bir anıdan ibaret olmayan; Hegel’in sunduğu biçimiyle bir “var olan” üzerinden değil, özgün bir yaratımla, önceki anlara yöneltilen belirlemelerden, temsillerden kurulan bir hatırlama olarak karşımıza çıkar. Bu sebeple de, dönüşüme ve yeniden üretime uygun bir zemin hazırlamıştır.

Anselm Kiefer’in hatırlamaya yönelik bu tavrını daha iyi anlamak için, eserin temalarına ve anlatım biçimlerine biraz daha yakından bakmak gerekmektedir. *İşgaller*’de canlandırdığı tablo ve takındığı şakacı ve ironik tavır, ona yönelen yoğun tepkileri ve kutuplaşmaları yumuşatmak için yeterli olmamış görünür. Teknik olarak bu imge dizisi, ya faşizmin utanmaksızın bir geri dönüşü yahut da geçmişle hesaplaşmanın bir aracı olarak okunmuştur.¹⁶³

¹⁵⁹ Daniel Arrase, “Anselm Kiefer”, London, Thames & Hudson, 2001, s. 264.

¹⁶⁰ Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*, s. 33.

¹⁶¹ G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Mind*, s. 187 (§§ 454-455).

¹⁶² Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory*, New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007, s. 75.

¹⁶³ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 57.

Doğru bir çerçeveleme olmaksızın eserin genel atmosferine, kullandığı materyallere, üsluba ve mekanlara bakıldığında, temsil edilen şeyin basit bir biçimde Nazi kılığına girmiş Hitler selamı veren bir Alman; Nazi olmaya çalışan bir Alman sanatçı pozisyonunu işgal ettiği görülür. Özellikle 1969'da Almanya'da –bugün halen açıkça Nazi selamı vermenin yasadışı bir eylem olarak kabul edildiği de göz önünde bulundurulduğunda– Nazi olmaya çalışma eylemi kışkırtıcı bir tavır olarak algılanmıştır. Fotoğrafların bir kısmının kendi evinde ya da İsviçre, Fransa yahut İtalya'da çekilmiş olmaları, sahnelemelerinin Almanya'nın kamusal alanında gerçekleşemeyeceği noktasının da altını çizer.



¹⁶⁴ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 58.



Şekil 2 Kiefer, Anselm. 1969 “*Occupations*”,
The Museum of Contemporary Art, s. 15.



Şekil 3 Kiefer, Anselm, 1969, “*Occupations*”
Tate, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols>

Fotoğrafları yakından incelediğimizde kendi evinde Nazi selamı verdiği pozunda Kiefer herhangi bir resmi onay ve geleneklerin tuzakları olmadan aynı jesti tekrarlamış görünmektedir. Figür tamamıyla dağınık bir dairenin içerisinde, ev mahremiyetinde poz

almış, kuvet içinde suyun üzerinde yürüyormuş gibi durur. Kimi sanat yorumcularının belirttiği şekli ile kenarda duran ve özellikle bu pozda öne çıkarılmış görünen şarap şişesi ile figürün büyükleme saplantısının kaynağına işaret edilmekte ve resmin gülünç oluşunu pekiştiren başka eski bir şaka olan Adolf Hitler'in yüzme bilmiyor oluşuna da vurgu yapıldığı söylenebilir.¹⁶⁵

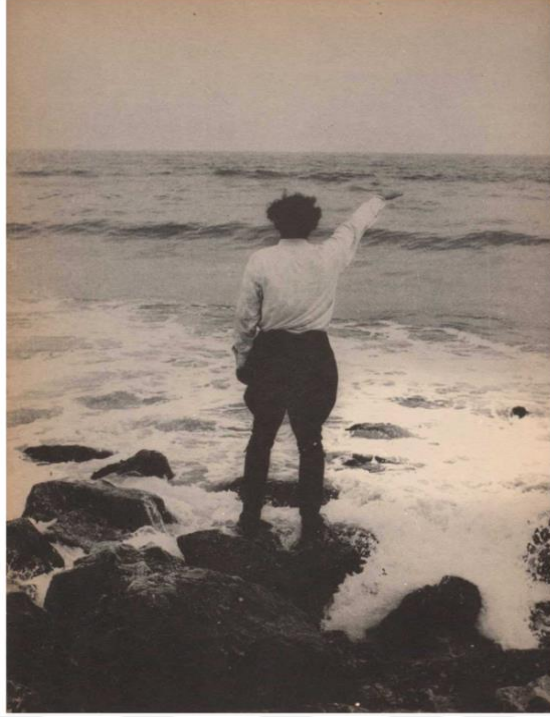
Bu fotoğraf koleksiyonu 1975 yılında *Interfunktionen*'in sayfalarında kamuya açık bir biçimde ilk defa sergilendiğinde öylesine saldırgan ve kışkırtıcı bulunmuştur ki, bu durum derginin boykot edilmesine yol açmıştır. Zira tabuları ihlal etmenin ötesinde, bu fotoğraflar bir nevi yasaları çiğnemek olarak algılanma postansiyeline sahip görünürler.¹⁶⁶

Tüm bunların yanı sıra, *İşgaller* performansı, eski bir ulusal ikonografinin, Nazizim tarafından "kirletilmesine" ve birbirini izleyen "anlam işgallerine" gönderme yapmaktadır. Aynı seride, Nazi kılığındaki sanatçının kayalık bir sahilde sırtı izleyiciye dönük olarak durduğu görüntülerden biri Caspar David Friedrich'in 1818 civarında resmettiği ünlü *Bulutlar Denizi Üzerinde Yolculuk* adlı tablosuna açık bir gönderme olarak okunabilir.¹⁶⁷

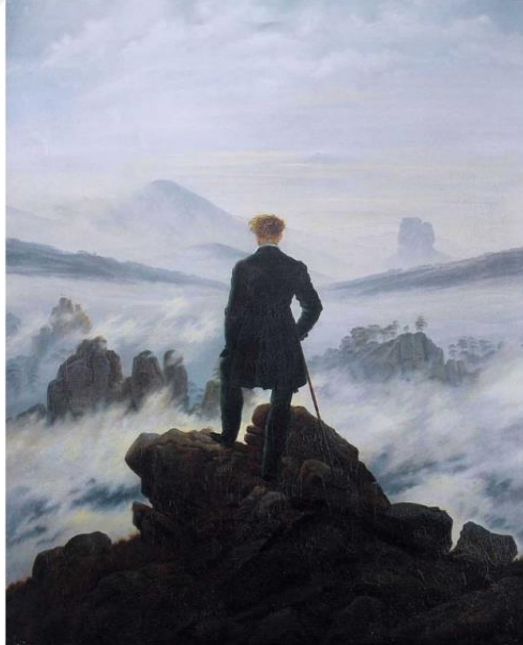
¹⁶⁵ Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, s. 14.

¹⁶⁶ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 58.

¹⁶⁷ Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*, s. 36.



Şekil 4 Kiefer, Anselm, 1969, “*Occupations*”,
Tate, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols>



Şekil 5 Friedrich, Caspar David, 1817, “*Bulutların Üzerinde Yolculuk*”
Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/caspar-david-friedrich-wanderer-above-the-sea-of-fog>

Çeşitli sanat tarihçilerinin yorumu ile buradaki denize selam durma hareketi, Nazi Almanyası'nın deniz kuvvetleri olan Kriegsmarine'e bir gönderme de olabilir. Kriegsmarine, Birinci Dünya Savaşı'nın İmparatorluk Alman Donanması ve savaş arası dönemdeki Reichsmarine'in yerini almıştır ve Hitler'in Büyük Britanya'ya deniz üstünlüğü konusunda meydan okumak istediği bilinen bir konu olmuştur. Bu fotoğrafta Kiefer, Friedrich'in tuvalleriyle yakından özdeşleşen bir kompozisyon aracı olan *Rückenfigur*'u (arkadan görülen figür) kullanarak bu özel Romantik tablonun bir anısını canlandırmak ister. Kiefer, Friedrich'in gezginine benzer binicilik botlarıyla Sète'deki kayalık beyaz köpüklü deniz kıyısında durarak, Friedrich'in yaratıcı sisli Sakson dağ manzarasının bir alternatifini yaratmaya çalışmıştır.¹⁶⁸ Sanat tarihçisi ve küratör Mark Rosenthal'in yorumu ile “Fotoğrafını Almanya'nın geçmişte nasıl olduğuna dair bir anıyla doldurarak, Kiefer, Almanya'nın 1930'lar ve 1940'larda ne hale geldiğine dair bir eleştiri sunar: Önceki dünyada doğaya duyulan alçakgönüllü saygı, kendi yüzyılımızda yerini yüksek perdeden bir gösterişe bırakmıştır.”¹⁶⁹

Kiefer'in tüm bu “geçmişle hesaplaşma” ya da “anıtlaştırma” eylemlerini sanatıyla yansıtmaya biçimi Alman toplumunun geçmiş meselesi ile bu denli meşgul olduğu bir dönemde ortaya çıkması bakımından, eleştirilerin odağı olmaktan kaçamamıştır. Bu türden bir okumanın haklı çıkarılması da yine dönemin atmosferi nedeniyle aynı oranda zor görünür.

Özetle tüm bu incelemelerin sonucunda, *İşgaller* ile başlayan süreçte Kiefer bir Nazi'nin yerine geçerek, kendisini de bu karanlık geçmişe bulaştırır ve kendi yozlaşmışlığını test eder. 1987 yılında bunu açıklarken şöyle der:

Kendime şu soruyu sormak istedim: Ben bir faşist miyim? Bu çok önemli bir sorudur ve bunu hemen yanıtlayamazsınız. Otorite, rekabet ruhu, üstünlük duygusu ... bunlar herkesin olduğu gibi benim de özelliklerim. Doğru yolu seçmek zorundasınız. Benim şu ya da bu olduğumu söylemek zor olur. Bu yüzden cevap vermeden önce, deneyimi resmetmek istedim.¹⁶¹

¹⁶⁸ “Occupations / Heroic Symbols”, Christian Weikop, Erişim tarihi 12 Nisan 2024, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols>

¹⁶⁹ Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, s. 15-17.

İşgaller'in tüm bu katmanlı doğası, çağdaşlarının bakışlarındaki duyarlılık ile oynamıştır. Basit sonuçlara varılmasını engellemiştir. Çalışmalarındaki bu tema, onun zaman zaman düşmanca yorumların merkezinde kalmasına neden olmuştur. Sanatçının çalışmaları hakkında tartışmayı önemseyen eleştirmenlerin ve sanat tarihçilerinin görüşleri, eserlerin oluşturulma motivasyonundaki psikolojik arka planla uyumlu bir analiz içerisinde değerlendirildiğinde ise Kiefer'in tavrını daha anlaşılır kılan bir zemin oluşturmak mümkündür.

Böylece, psikanalitik bir zeminde *İşgaller*'in ve Kiefer'in geçmişle kurduğu ilişkide neden bu denli önemli bir girişim olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Sanatçının Nazi çılgınlığını içselleştirme ve geri yansıtma konusundaki ısrarının böylesine radikal bir yerden izleyicinin gözleri önüne serilmesi, cesur ve ilk bakışta anlaşılması zor bir hamle olarak algılanabilir. Fakat Freud'da karşılığını bulabildiğimiz tüm o yas ve melankoli sürecine daha yakından baktığımızda, Kiefer'in hafızayla kurduğu ilişkiyi ve eserlerinde bunu işleme şeklini anlamamız daha kolay olacaktır.

Bu ilişkiyi kurmadan önce Kiefer'in başka bir erken dönem eseri olan *Varus* (1976)'u daha yakından incelemenin yerinde olacağını düşünüyoruz. *Varus* eserinin asıl önemi, hem kolektif ve travmatik hafızanın ortaya çıkma biçimini hem de bu tür bir hatırlamanın sanata nasıl yansıdığını göstermesi bakımından Anselm Kiefer'in güçlü tematik eserlerinden biri olmasından ileri gelmektedir. Hafızaya ilişkin Kiefer'de göreceğimiz ikinci önemli tema olan “bastırılmış yas” ve “bastırılmış travma” temalarının, çalışmamızın başında belirttiğimiz, sanatta var olan psikolojik işlevin hatırlamayla olan ilişkisine girişin ilk adımı olarak, *Varus*'un uygun bir eser olacağına inanıyoruz.

2.3.2. Travmatik Hafızanın Sanata Yansıması Olarak: “Varus”

Kiefer'in 1976 tarihli eseri *Varus*'u tartışmaya geçmeden önce, çalışmamızın tamamında hâkim temel temalardan biriyle ilişkili olması bakımından şu soruyu sorarak başlamak yerinde olacaktır: Travmatik tarihsel bellek ile resim arasındaki ilişki nedir? Resim, yas tutma işini yerine getirebilecek bir aracı olabilir mi? Bu sorular, Kiefer'in sanatında kaçınılmaz biçimde kendini gösteren psikolojik arka plana atıfta bulunmaları bakımından önemli bir yerde dururlar.

Kiefer'in yapıtlarında resim yapma olasılığı yahut resim kategorisi varlığını sürdürse bile, daima bir olanaksızlık metaforu içerisinde yazılmış görünür; zira burada hiçbir resim yahut estetik nesne, temel aldığı travma ile tam olarak orantılı ya da ona uygun görünmez. Resimlerinin çoğunun temasında mevcut olan kömürleşmiş yahut harap olmuş yüzeylerine bakıldığında anlaşılmaktadır ki, burada onun varsayımsal zeminde inşa etmeye çalıştığı şeyler bir tür başarısızlıkla, harap ve kül olmuşluk ile sonuçlanmıştır. Bu bakımdan Kiefer'in estetik projesi zorunlu olarak melankoliktir. Bu melankolik bakış her ne kadar içe dönük olsa da Kiefer üretmeye devam eder ve melankoliyi felç ve âtil bir pozisyondan kopararak daha hümanist bir perspektiften sanatsal yaratımını sürdürür.¹⁷⁰

Resimle olan ilişkisini anlamaya ve detaylı incelemeye geçmeden önce travmatik tarihsel hafızanın ve kolektif hafızanın birlikte nasıl değerlendirileceği üzerinde durmak gerekmektedir. Kiefer'de ele alındığı biçimi ile travmatik hafıza, bizzat Alman toplumunun konu olduğu travma üzerinden değerlendirilmiştir, bu yüzden de doğası gereği kolektif hafızanın alanına aittir. Bu sefer bu temsil, başka bir toplumsal gerçek olan bir savaş üzerinden yapılmaktadır.

Çalışmamızın ilk bölümünde temellendirdiğimiz biçimi ile kolektif hafıza, Nuzzo'nun yorumu ile "ölülerin hafızası" olarak değerlendirilmiştir. Burada yine, bir savaşın bünyesinde kaçınılmaz biçimde bulunan ölüm ve yıkım temalarında ortak olan bir hatırlama edimi olarak, *Erinnerung*'u görmemiz mümkündür. Kiefer'in anlatımda bu; yıkım ve ölümün yabancılaştıran deneyimden kendi derinliğini tekrar kazanan bir savaş krizini gün ışığına çıkararak gösterilmiştir. Yine Hegel'de vardığımız diyalektik temaya benzer biçimde, ölümün kesinliği onaylanmakta fakat bu yapılırken, hafıza, onu topluluk için mevcut ve canlı kılmaktadır.

Travmatik tarihsel hafıza ile yüzleşmenin, bastırılmış yas ve melankolinin izlerinin en görünür kılındığı alanlardan biri savaştır. Kiefer 1976 tarihli *Varus* adlı eserinde yine Hitler Nasyonal Sosyalizminin Almanların bilinçlerine kazınmış olan bir yakın tarihin sorgulamasını sunar.

¹⁷⁰ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 75.

tıpkı *Varus*'ta olduğu gibi cansız, siyah ve yanmış vaziyettedir. Aynı şekilde toprak da verimsiz, solmuş ve ölüdür.

Varus'ta Kiefer hem yakın hem de uzak geçmişle hesaplaşmayı yeni bir perspektife taşımayı amaçlamıştır. İzleyici, ormanı, derinliklerine doğru ilerlediği ve kısmen tekinsiz bir perspektiften görür. İlk bakışta dikkat çeken temalar; sıkı bir düzen içerisinde sıralanmış ağaçlar ve karlı bir zemin üzerinde olduğu anlaşılan yer yer dağılmış kırmızı kan lekeleridir. Eserdeki asıl önemli şeyi, orman yolunda sıralanmış ağaçlar üzerindeki isimler oluşturur. Kiefer bu isimleri Alman düşünce dünyasına yön vermiş önemli filozoflardan; Fichte, Hölderlin, Kleist olarak sıralamaktadır. Bunlar, Nasyonal Sosyalist dünya görüşüne bilinçli ya da bilinçsiz olarak katkıda bulunan isimler olarak düşünülmüştür.¹⁷³ Dolayısıyla Kiefer'in burada, ölümlerin hafızasına yaptığı vurguyu daha net görürüz. Ölümleri, ölü olarak, resmin üzerinde böylece “ilan” etmiş, geçmiş bir savaş üzerinden geçmiş olarak onaylamış fakat aynı zamanda hem Alman topluluğunun ruhunu hem de bu travmayı yaşatan bir hafıza olarak izleyicisine sunmuştur.

Tekrar resme döndüğümüzde, tuvalin daha ön kısmında, zeminde ise belirgin biçimde duran *Varus*, *Hermann* ve *Tusnelda* adları görülür. Soyağacına benzeyen çizgilerin hepsi *Hermann*'ın isminde birleşmektedir. Tuvalin üzerinde belirtilen bu yazılar ilk bakışta izleyicinin tabloya çok derinlemesine bakamamasını, bunun yerine önce kelimelerle görüntü arasında bir bağlantı kurmaya çalışmasını sağlar. Resimdeki kelimeler dolayısıyla, patıkaya erişimi engellemekle kalmayıp aynı zamanda ormanın yahut manzaranın kendi başına doğrudan yorumlanmasının da önüne geçmektedir.¹⁷⁴

Yine Kiefer burada, yeni tarihsel katmanların yalnız eskilerin üzerini kapatmakla kalmadığını, onlara yeniden biçim verdiğini de göstermektedir. Nazi Almanya'sının fikirlerini bilinçli ya da bilinçsiz şekilde besleyen sanatçı ve yazarların isimlerini dahil ederek, o dönemin oluşturduğu yıkımın ortaya çıkışındaki altyapıya da vurgu yapar.¹⁷⁵

[mid=1744&itemname=19_yuzyildan_gunumuze_romantizm_melankoli_ve_siyaset&katname=%5Btoplanti_dizileri%5D&subkatname=sanat_ve_felsefe_ihtisas_seminerleri&dizi=True](https://www.uzay.com.tr/mid=1744&itemname=19_yuzyildan_gunumuze_romantizm_melankoli_ve_siyaset&katname=%5Btoplanti_dizileri%5D&subkatname=sanat_ve_felsefe_ihtisas_seminerleri&dizi=True) (erişim 23.02.2024).

¹⁷³ Elif Çakıroğlu, “Yeni Dışavurumculuk Perspektifinden Anselm Kiefer’in Eserlerinde Biçim, İçerik ve Anlam İlişkisi”, 6. Uluslararası Sosyal Bilimler ve İnovasyon Kongresi, 25/26 Şubat 2023, Ankara, s. 43.

¹⁷⁴ Scott B. Kline, *Anselm Kiefer: Remembering, Repeating, and Working Through the Past*. Master's thesis, Kent State University, 2013, s. 42.

¹⁷⁵ “Yeni Dışavurumculuk Perspektifinden Anselm Kiefer’in Eserlerinde Biçim, İçerik ve Anlam İlişkisi”, s. 44.

Kiefer'in Almanya'nın faşist dönemini tarihsel referanslarla temsil etmesi fikri *Varus* tablosunda bir kez daha kendisini göstermektedir. Kimi sanat eleştirmenlerince *Varus*, ruh olarak bir tarih resmine en yakın olanıdır. Resimdeki kasvet ve beklenti havası, daha önce olanın ve henüz gelmemiş olanın bir ipucunu yakalayabileceğimiz, askıya alınmış bir anın varlığını çağrıştırmaktadır. Kiefer'in buradaki amacı yalnızca savaş anılarını diriltmeye çalışmak değil, aynı zamanda resmî Almanya'da yararlı bir sanat biçimi olarak yeniden uyandırmaya çalışmaktır.¹⁷⁶

Varus'un sahip olduğu birden fazla katmandan oluşan temasında, bir yönüyle izleyicinin ormanın tarihsel yönüne odaklanarak bu savaşın Almanya'nın kuruluşunda önemli bir savaş olduğunu fark etmek için bir şans bulunur. Önce geçmişe, Teutobourg Ormanı'nda Cermen lider Arminius (Hermann) birlikleri ile Romalı asker Quintilius Varus arasında yapılan savaşın, tuvalin üzerine bırakılan bir kan lekesi ile temsil edilmesi, Alman ulusunun kurucu tarihi savaşlarından birine gönderme yapan bir başka imgeye karşılık gelmektedir. Öte yandan ise, daha ileri bir geleceğe sıçrayarak ormanın bir zamanlar Yahudilerin Almanlardan kaçmak için bir sığınak olarak kullanıldığı tarihe doğru bir bakış açılır.¹⁷⁷

Kiefer burada iki türden bir hesaplaşmanın varlığını ortaya koyar görünür: *Varus*'ta, Almanya'nın kurtuluşuna giden bir yol mu yaratılmaya çalışılmaktadır yoksa bu tablo ile yalnızca Cermen halkının başlangıcına dair tarihsel bir gönderme mi mevcuttur?¹⁷⁸

Kiefer'in eserlerindeki katmanlı tabakanın arkasında, sorgulamaya açık olan bu türden temaların kullanılması sıkça rastlanan bir durumdur. Bu da onun resimlerini yorumlamayı hem tarihsel hem de psikolojik bir arka planda olanaklı kılar. Kiefer'in izleyiciye sunduğu çok yönlü bakışın arkasında duran ve geçmiş ile gelecek arasındaki tünellerde geçen tarihsel bir hafızanın varlığı kendini pek çok bakımdan hissettirmektedir.

Çalışmamızın bu noktasında, *Varus*'un birden fazla duruma ve duyguya gönderim yapan zeminin ve incelemesinin etkisinde, Kiefer'in neden bir şeyleri

¹⁷⁶ Scott B. Kline, *Anselm Kiefer: Remembering, Repeating, and Working Through the Past*. Master's thesis, Kent State University, 2013, s. 42

¹⁷⁷ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 81.

¹⁷⁸ Scott B. Kline, *Anselm Kiefer: Remembering, Repeating, and Working Through the Past*. Master's thesis, Kent State University, 2013, s. 44.

hatırlama ve onlarla yüzleşme temasına bu denli önem atfettiğini anlamak bakımından daha derin bir psikolojik araştırmaya geçmeyi uygun buluyoruz.

Bu noktaya kadar incelediğimiz temalar dolayısıyla, Kiefer Alman tarihi ile ve o tarihteki travmatik olayların tümünü, bastırmadan ve yüksek sesle dile getirerek, hatırlatarak ve üzerine düşünerek aşmayı amaçlayan bir yerde durmuştur. Ona göre Almanlar Nazi çılgınlığının ardından bir geçiş süreci yaşamaları gerekirken bunu çeşitli yöntemlerle bastırmış ve bir tür “ertelenmiş yas” (*blocked mourning*)¹⁷⁹ duygusunun altında esir olmuşlardır. Kiefer bir yandan sahip olduğu Alman kimliği ile baş ederken, diğer yandan da savaştan sonra kimliğini kaybeden Alman sanatçının travması ile yüzleşmek durumundadır. Bunun en açık biçimde ifade edildiği durum ise, sanatçı ve vatandaş olarak bir “yas süreci” ile yaşaması gerektiğidir. Dolayısıyla burada, Kiefer’in tüm çalışmalarının yaratım sürecindeki motivasyonunu, bunların “hatırlama” eylemiyle nasıl bir bağ kurduğunu anlayabilmek için öncesinde Freud’un “yas ve melankoli” ye yönelik görüşlerini tartışmamız gerekmektedir.

2.3.3. Anselm Kiefer’in Eserlerinde Yas ve Melankoli: Sanatsal İfade ve Anlatımın Derinlikleri

Kiefer’in çalışmalarındaki en temel sorulardan biri “Neyi hatırlamalıyız?” sorusu olarak görülebilir. Bu soru en başından beri Anselm Kiefer’in çalışmalarının içinde mevcut olmuştur. Buraya kadar incelediğimiz kadarıyla da gördüğümüz üzere, kariyeri doğrudan Nazi tarihinden esinlenen imgelerle başlamıştır. Bu çalışmalardaki cesur ve kışkırtıcı yöntem, çoğu zaman ona yönelik düşmanlık, kendi kuşağı içindeki yaklaşımın tekilliği, hafıza çalışmalarında söz konusu olan kolektif meseleleri ortaya koyduğu kışkırtıcı empati ile açıklanabilir görünür. 1988’de “Benim biyografim Almanya’nın biyografisidir.” diyerek aynı süreklilik ruhuyla, çalışmalarıyla birlikte gerçek bir hafıza terapisinin peşine düşmüştür. Dolayısıyla onun eserlerindeki psikolojik arka plan merkezi bir yerde durmaktadır. Kiefer’in çalışmaları, Freud’un yas tutma sürecinin farklı aşamalarını; gerçekliği kabullenmeyi reddetmeyi, duyguların dışavurumunu, ayrılığı ve nihayetinde kişinin kendisiyle ve dünyayla yeni bir ilişki kurmayı keşfetmesini ortaya koyar.¹⁸⁰ Çalışmamızın son bölümlerine yaklaşırken, Kiefer’in

¹⁷⁹ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 76.

¹⁸⁰ Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*, s. 29.

yapıtlarındaki bu “dünyayla yeni bir ilişki kurma” ifadesi, buraya kadar tartıştığımız hatırlamanın dönüştürücü gücüyle var olan ve kendini kuran bir tin fikrini vurgulamak açısından önemlidir.

Kiefer’in yas ve onun geçiş sürecine ilişkin nesneleri arayışı, hâlâ tamamen Cermen mirasına adanmış bir dönemde, her şeyden önce ulusal kimliği besleyen ve Nazi mitinin gelişimine katkıda bulunan ikonografik ve mitolojik unsurlara odaklanmıştır. Bu temalar, daha önce de tartışmış ve görmüş olduğumuz gibi, ormanda (mit) başlayan, tapınak/atölyeden (uygarlık) geçen ve kavrulmuş toprakta (yıkım ve yenilenme) sona eren bir döngü içinde gelişir. Zamanla, “Alman ormanının” aşırı belirlenmiş mitolojik mekânı, yerini ressamın atölyesine bırakmıştır.¹⁸¹

Kiefer’in yas sürecinin nasıl karşılık bulduğunu tartışmadan önce yas ve melankoli kavramlarına daha yakında bakmak faydalı olacaktır.

Nazi döneminin ve İkinci Dünya Savaşı’nın anıları Alman toplumunun bilinçaltında kilitli kalmıştır. Holokostla birlikte soykırım eylemi ve buna bağlı çok sayıda vahşetin korkunçluğu öyle ileri boyutludur ki, Alman halkı olayı olabildiğince çabuk bastırmak ve hatırlanmasını engellemek istemiştir. Savaş sona erdiğinde, Almanya’nın genel nüfusu savaş sırasında meydana gelen olaylarla yüzleşmek ve bir ulus olarak tepki vermek durumunda kalmıştır. Olanların farkında olmalarının yanı sıra, ulusun büyük çoğunluğu anılarını bastırmayı seçmiş görünür. Freud’a göre bastırmanın psikolojik karşılığı oldukça büyüktür. Bastırma, sürekli bir enerji harcanmasını gerektirmektedir.¹⁸²

Kiefer’in İkinci Dünya Savaşı anılarını yüzeye çıkarmaya çalışma girişimlerine rağmen yine de anıların bastırılma süreci devam etmiştir. *İşgaller* ile birlikte bu anıları bastırmaktan kurtulmaya yönelik girişim oldukça doğrudan bir sunum olmuştur. Fakat İkinci Dünya Savaşı’nda yaşananları temsil etmek için daha iyi bir yol bulunması gerekir. Bir sanatçı olarak Kiefer, bastırılmış anıları, imgeler, metaforlar ve çeşitli malzemeler aracılığıyla dolaylı bir şekilde ortaya çıkarabilmek için çeşitli yolları dener. Söz konusu yollar denendikten sonra ve anılar ortaya çıkarılıp bilinçli hale getirildikten

¹⁸¹ Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*, s. 39.

¹⁸² Scott B. Kline, *Anselm Kiefer: Remembering, Repeating, and Working Through the Past*. Master's thesis, Kent State University, 2013, s. 46.

sonra, Kiefer, başka bir bastırma eylemi olmaksızın anılara ilişkin unutuşu ya da görmezden gelmeyi sona erdirmeyi ummuştur.

Alman yeni dışavurumcu sanatın en belirgin özelliklerinden olan ve Kiefer'in eserlerinde de hâkim olan melankolik temanın İkinci Dünya Savaşı'ndaki Alman felaketi için bir yas tutma meselesi mi yahut mitsel olarak kahraman bir Almanya'ya melankolik bir bağlılık mı olduğu konusu önemli bir konudur. Zira hissedilen melankolik tablonun gerisindeki motivasyon, bir tür savaştan sonra doğan genç Almanların sembolik bir yas süreci olarak da anlaşılabilir.¹⁸³

Bunlardan hangisi olursa olsun, Kiefer'in eserlerindeki sanatın teması, bir tür hayatta kalma sanatına karşılık gelir. Hayatta kalan kişi olarak o, neden hayatta kaldığını anlamak ve birçok kişi ölmüşken hayatta kalmanın suçluluğu ile baş etmek zorunda kalmıştır. O, şimdiki zamanı, dünyasını değiştiren felaketten önce var olan geçmiş ile ilişkilendirmek zorunda hisseder. O zaman ile şimdi arasındaki farklı ve ikisi arasındaki olağanüstü tutarsızlığı anlamlandırmayı amaçlamaktadır. Hayatta kalmanın suçluluğu ile başa çıkmak, anlatsal ve kişilerarası bir görevdir. İlk durumda hayatta kalmaya çalışan kişi kendisi ile uzlaşmaya çalışırken, ikinci durumda ise tarihle uzlaşmaya çalışmaktadır. Her ne kadar aynı anda gerçekleştirilmeleri gerekmeseyse de, her iki görev de birbirinden tamamen ayrı değildir. Tarihle uzlaşmak, kişinin hayatta kaldığı için artık suçluluk duymayacağı anlamına gelmemektedir. Hayatta kalmakla uzlaşmak, kişinin varoluşunu alelade bir şans meselesi haline getiren tarihi kabul edeceği anlamına da gelmemektedir. Bununla birlikte, her iki psikososyal görev de derin bir hayalkırıklığı ve kayıp ile motive olmaktadır; başka türlü bir varoluş için duyulan sonsuz arzu ve tarihin kurbanı olma; özellikle de kişinin değiştiremeyeceği bir geçmişe karşı savunmasız olma duygusu. Hayatta kalan kişinin çaresizlik hissi, geçmişte hayatta olsaydı ya da geçmişe dönse dahi tarihin mevcut akışını değiştiremeyeceğinin farkına varmasıyla daha baskıcı bir hal almaktadır. Bir diğer deyişle; hiçbir bireyin toplumsal felaketi önleyemeyeceği açıktır.¹⁸⁴

Yas tam da bu noktada devreye girmektedir. Hayatta kalma suçluluğunun üstesinden yas duygusunun yaşanması ile gelinmektedir zira yas, daha bireysel, bireyin

¹⁸³ Donald Kuspit, "Mourning and Melancholia in German Neo-Expressionism: The Representation of German Subjectivity", *The Centennial Review* 35, no. 3 (Fall 1991): s.461.

¹⁸⁴ "Mourning and Melancholia in German Neo-Expressionism: The Representation of German Subjectivity", s. 462.

kendi zihninde, bilinç yahut bilinçdışı süreçlerde gerçekleşen daha içsel bir süreci ifade eder. Geçmiş ile bugün arasındaki sürekliliği kurmak ise anlatısal ve kişilerarası bir görevdir. İlk durumda hayatta kalan kişi kendisiyle uzlaşmaya çalışırken ikinci durumda tarihle uzlaşmaya çalışır. Tarihle uzlaşmak kişinin hayatta kaldığı için artık suçluluk duymayacağı anlamına da gelmemektedir. Bu yüzden de tarih aynı zamanda melankolik olanla ilişkilidir.¹⁸⁵ Bir yandan öznel gerçeklik ile, diğer yandan nesnel bir gerçeklik ile hesaplaşma ve bunların diyalektik bağlantısını kavrama çabası, kendini iyileştirmeye, psikomoral bütünlüğünü ve gücünü geri kazanmaya kararlı bir öznenin faaliyetleridir. Kiefer'in eserlerinde ve yeni dışavurumcu tavrda bariz biçimde hissedilen tavır da bu faaliyetlerin yansımasını oluşturur. İlk bakışta İkinci Dünya Savaşı'nın acı dolu geçmişinden yas tutarak arınma ve Alman kimliğine dair duygusunu geri kazanma çabası gibi görünen şey aslında melankolinin bir tür sanatsal şeyleştirilmesi olarak da yorumlanabilir.¹⁸⁶

Teknik olarak Kiefer, kaosa kozmik siyahlık aracılığıyla aracılık etmektedir. Savaşın felaketini doğrudan yaşamamış olsalar da, bunu alegorik bir soyut sanatta başarıyla somutlaştırarak, felakete dair ilk elden bilgiye duyulan özlemi ima eder. O halde yas, Kiefer'in sanatında kendine özgü bir melankoliye gömülmüş görünmektedir. Freud, yas ve melankoliyi ayırırken bunu şöyle ifade eder:

Yas her zaman, sevilen bir kişinin ya da onun yerine konmuş vatan, özgürlük, bir ideal vs. gibi, soyut bir değerın kaybedilmesine gösterilen tepkidir. Aynı etkiler altında bazı kişilerde yas yerine melankoli görülür.¹⁸⁷

Freud'a göre, yas tutma, hayata karşı normal tutumumuzdan büyük oranda sapmalar içerse de, onu patolojik yahut sorunlu bir durum olarak görmek ve tıbbi tedaviye yönlendirmek aklımıza gelmez. Belirli bir zaman geçtikten sonra üstesinden gelineceğine güveniriz ve onunla herhangi bir etkileşimi faydasız hatta bazı noktalarda zararlı görürüz. Melankolinin ise yastan ruhsal ve zihinsel bakımdan ayırt edici olan

¹⁸⁵ "Mourning and Melancholia in German Neo-Expressionism: The Representation of German Subjectivity", s. 462.

¹⁸⁶ "Mourning and Melancholia in German Neo-Expressionism: The Representation of German Subjectivity", s. 462.

¹⁸⁷ Sigmund Freud, *Yas ve Melankoli*, çev. Leyla Uslu, İzmir: Cem Yayınevi, 2021, s. 10.

özelliği; acı veren derin bir keyifsizlik, dış dünyaya yönelik ilginin kaybolması, sevmeye becerisinin yitirilmesi, her türlü etkinliğin ketlenmesi ve benlik saygısının, özgüveninin zayıflamasıdır; bu zayıflama, kendini suçlama, kötüleme ve azarlama şeklinde dışa vurulur ve çılgın bir ceza beklentisine dek varır. Yasın da buna benzer özellikler gösterdiğini düşünürsek, tabloyu daha kolay anlarız fakat tek bir özellik dışında: Yasta benlik saygısı ve özgüven bozulmaz, diğer özellikler ise melankolide görülenler ile aynıdır. Ağır yas, yani sevilen bir insanın kaybedilmesine gösterilen tepki, aynı acıyı veren ruh halini, dış dünyaya olan ilginin kaybolmasını, yeni bir sevgi nesnesi seçme becerisinin yitirilmesi ve kaybedilen nesne ile ilgili olmayan her şeye sırt çevrilmesini içerir. Yastaki ruh hali, “acı veren” olarak tanımlanabilir.¹⁸⁸

Freud bu noktada şunu sorarak devam eder: O halde yasın yaptığı iş nedir? Ona göre, gerçeklik sınaması, sevilen nesnenin artık var olmadığını göstermiş olup, bütün libidonun o nesneyle bağlantılarından çekilmesini talep eder. Bu talep anlaşılabilir bir muhalefete neden olur. İnsanın bir libido pozisyonundan ayrılmaktan hoşlanmadığı genel bir gözlemdir. Buna direnme durumu o denli yoğun olabilir ki, gerçeklikten uzaklaşılarak halüsinatif arzu psikoza aracılığıyla söz konusu nesneye tutunma devam edebilir. Normal durum, gerçekliğe saygı gösterip kabul etmenin galip gelmesidir. Fakat bu hemen gerçekleşmeyebilir. Büyük bir zaman ile kateksis enerjisi (bir kişi yahut nesnenin zihnimizdeki simgesine bağlanan enerji miktarı) harcanarak, yitirilen nesnenin varlığı ruhsal-zihinsel olarak devam ettirilir. Libidonun nesneye bağlı olduğu anıların ve beklentilerin her biri tekrar gündeme getirilir ve bu durumun niçin olağanüstü biçimde acı verici olduğu, herhangi bir ekonomik gerekçe ile kolay kolay açıklanamaz. Fakat gerçek şudur ki; yas tutma işi tamamlandığında ego yeniden özgür ve sınır tanımaz hale gelir.¹⁸⁹

Yası böyle açıkladıktan sonra Freud melankolinin daha geniş bir tanımlamasını sunar. Yastan öğrendiklerimizi melankoliye uygulamayı önerir; melankolide açıkça görülen şey, sevilen bir nesnenin kaybedilmesine gösterilen tepki olarak belirlenebilir. Freud’a göre melankolide kayıp daha çok manevi niteliktedir; nesne gerçekten ölmemiştir fakat sevgi nesnesi olarak yitirilmiştir. Yastan farklı olarak melankolik ketlenmede gizemli bir etki olduğunu söyler Freud. Melankolik kişi, bize yasta olmayan

¹⁸⁸ Sigmund Freud, *Yas ve Melankoli*, s. 10.

¹⁸⁹ Sigmund Freud, *Yas ve Melankoli*, s. 11.

bir şeyi daha göstermektedir: benlik saygısının ve özgüveninin olağanüstü bir biçimde azalması ve egonun aşırı yoksullaşması. Yasta dünya fakir ve boş bir haldedir; melankolide ise böyle olan egonun kendisidir. Melankoliden mustarip kişinin betimlemesiyle; egosu hiçbir şeye layık olmayan, hiçbir şey başaramayan ve ahlaken aşağılık bir haldedir. Böyle bir durumda kişi kendini suçlar, toplumdan dışlanmayı ve cezalandırılmayı bekler. Kendinde bir değişiklik meydana geldiğine ilişkin değerlendirmesini yapmayıp, tersine, özeleştirisini geçmişe yayar; zaten hiçbir zaman daha iyi biri olmadığını iddia eder.¹⁹⁰

Tüm bu açıklamalarla birlikte Anselm Kiefer'in sanatının altında yatan temel motivasyonu anlamak için daha net bir çerçeve çizilmiş olur. Almanya'nın sahip olduğu ve türlü biçimlerde bastırmaya çalıştığı yas duygusunun, bir yeni dışavurumcu sanatçının perspektifinden nasıl geliştiğini, erken, orta ve geç dönemdeki eserlerinde nasıl dönüşüm geçirdiğini anlamak için Kiefer oldukça önemli bir isimdir. Yasın, yaşanmadığı, bastırıldığı ya da aşamalarının görmezden gelindiği durumların bireyde nasıl deformasyonlara neden olabileceğini Freud net bir biçimde açıklar. Ertelenmiş yasin geri dönüşü ve Almanya'nın uzun süre etkisinde kalmış olduğu sıkıştırılmış duygular, bize, izleyicisine, Kiefer'in eserleriyle birlikte hem tarih ile hem hafıza ile hem de psikoloji ile bağlantılı, birbirini ören bir tablo çizer.

Dolayısıyla burada Freud'un "hasta" olarak bahsettiği, melankoli ve yastan mustarip olan şeyin Alman halkı olabileceğini düşünmek mümkündür. Almanlar yaşanan travmatik tarihsel olayların etkisi ile nereden geldikleri duygusunu anlamak güçlük çekiyor gibi görünmüştür. Kiefer, mit, alegori ve sanatı bir araya getirerek, eski yaraları açmak, onarmak hatta bazı noktalarda onları temizlemek fikrini taşıyor gibidir. Bunun yanı sıra, melankolik bir Almanya'ya yardım edebilmek için Kiefer'in "yaralanmış, incinmiş, ihmal edilmiş, gözden düşmüş ya da hayal kırıklığına uğramış olma duygularının" farkında olmasının gerektiği düşünülebilir. Onun bir sanatçı olarak tarihi ve yaşananları tartışmalı ve derinlemesine sorunlu kılmak zorunda olan bu noktadaki gücü, estetik ve politik anlamda bunların üstesinden gelmesine yardımcı

¹⁹⁰ Sigmund Freud, *Yas ve Melankoli*, s. 12.

olmuştur. Kiefer, sanatını, Almanların melankoliyi aşip yas tutmaya başlamalarını talep etmekte bir aracı olarak sunar.¹⁹¹

2.3.4. “Margarete” ve “Schulamith”de Zamanı Tutmak: Hatırlama, Tekrarlama ve Unutma

Yas ve melankolinin Kiefer’in eserlerinde nasıl karşılık bulduğunu anladıktan sonra gitmemiz gereken nokta tüm bu bastırılmış hislerin, özellikle geç dönem eserlerinde, aktif bir hatırlama eylemine nasıl dönüştüğünü, sanat eseri ile hafıza arasında nasıl bir ilişki kurulabileceğini anlamaya çalışmaktır. Kiefer, *İşgaller* adlı ilk çalışmasından itibaren tüm Almanya’nın psikoloğu rolünü üstlenmiş ve bastırılmış anıları çağırarak onlarla şimdiki zamanda ilgilenmeye çalışmıştır.

Freud, bastırılmış anılar ortaya çıktığında, kişinin aslında sadece kendi deneyimleri ve başına gelen aksilikler sayesinde anlam kazanan bu “unutmama” ya da tekrar hatırlama durumunun önemli olduğunu düşünmüştür. İkinci Dünya Savaşı’nın zihinsel görüntüleri gün yüzüne çıkmaya başladığında, Almanlar bir toplum olarak Hitler ve Nazilerin zulmünden ders çıkarmaları gereken bir konumdadırlar. Tüm bu yaşananların yanlış mı olduğunu, ne tür sonuçlar doğurduğunu anlamaları gerekmiştir. Freud’un burada izlediği ve önerdiği yol, “*Hatırlama, Tekrarlama ve İşleme*” adlı yazısında açıklanmıştır.

Freud’da unutma, yerini bastırmaya bırakarak ruhsal bir çatışmaya neden olur: “Bastırılmış olan bize bilinçsiz olanın modelini verir.¹⁹² Bilinçsiz olan, bir nedene dayalı olarak bastırılmış olan; yani unutulmuş olandır. Buna göre, psişik yaşantılar, onları unuttuğumuz için hafızadan silinmez ve bilinçaltının derinlerinde varlıklarını sürdürmeye devam ederler.¹⁹³ Bastırmanın gerçekleşmesindeki motivasyon korkudur. Korkuya dayalı olarak ortaya çıkar. O, bilinçli olan ile bilinçsiz olan arasında ve iç güdüler arasında gelişen bir psişik durumdur. Dolayısıyla bastırma, Freud’a göre, içgüdüsel ve aynı zamanda bilinçsiz bir unutma eylemidir. Bastırılmış olanın yüzeye,

¹⁹¹ Scott B. Kline, *Anselm Kiefer: Remembering, Repeating, and Working Through the Past*. Master's thesis, Kent State University, 2013, s. 53.

¹⁹² Sigmund Freud, “The Ego and the Id”, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 19 (1923-1925), s. 15.

¹⁹³ Sigmund Freud, “Remembering, Repeating and Working-Through (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II),” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 12 (1950), s. 136.

bilince çıkarılması ise, yine aynı şekilde psişik bir yaşantıdır. Kişi, bilince çıkan bu yaşantıyı bir hatırlama edimi olarak değil bir fiil olarak tekrar oluşturur; tekrar eder hatta tekrar ettiğinin farkında olmadan bunu tekrarlamayı sürdürür.¹⁹⁴

Freud'a göre bireyi ve içerisinde bulunduğu durumları anlayabilmek için bastırma eylemini anlamının ve araştırmanın önemi büyüktür. Dolayısıyla esasında psikanalitik kuramın üstlendiği görev de, bir noktada, bastırılmış olanın deşifre edilmesine yöneliktir. Ona göre iç güdüsel bir yerden meydana gelen unutma olarak bastırma, psişik düzlemde incelenip çözümlidir. Psikanaliz, bireyin ruhsal durumuna dair bir iyileştirmeyi amaç edinirken, aynı şekilde toplumsal ve kültürel yaşamın da iyileştirilmesine yönelik bir perspektif sunar. Freud'un "bastırılanın geri dönüşü" olarak ele aldığı psikolojik semptomlarda, bireydeki ruhsal yaşam alanı yanı sıra, uygarlığı meydana getiren ulusların ruhsal yaşamlarına ilişkin de bilgi edinilebilmektedir.¹⁹⁵ Böylece Kiefer'in eserlerindeki temanın neden özellikle bastırılmış olanın geri dönüşünün bu kadar önemli olduğu daha iyi anlaşılır.

Ansel Kiefer, unutma ve hatırlamanın önemine ilişkin katmanlı ve çok sayıda eser oluşturmuştur. Çalışmamızın bu kısmında Almanya'nın geçmişine yönelik bir tepkiyi somutlaştırmaya yönelik ortaya koyduğu en etkili eserlerinden olan, aynı zamanda şiirlerinden oldukça etkilendiği bir sanatçı olan Paul Celan'a da göndermede bulunduğu *Margarete* (1981) ile *Schulamith* (1981) üzerinde duracağız.

En genel hatları ile burada tasvir edilen ve bahsi geçen *Margarete*, altın saçlı bir Aryan iken, *Shulamith* İncil'deki Ezgiler Ezgisi / *Süleyman'ın Ezgisi* karanlık Yahudi güzelidir. Kiefer bazen *Shulamith*'i çıplak bir figür olarak temsil etmiştir ancak *Margarete* onun aksine figüratif bir varlığa sahip değildir; sadece saçları sarı saman yığınları ile betimlenmiştir. 1983 tarihli *Shulamith* adlı resim ise, Berlin'de Alman askerleri için bir anıt olarak önerilen kriptta benzeri bir tasarıma dayanır. Kiefer, *Shulamith* adını sol üst köşeye yazarak *Reich*'¹⁹⁶ın orijinal niyetini altüst etmiş, bunun yerine öldürülen Yahudileri anmıştır.¹⁹⁷

Kiefer'in bu eserlerinden *Margarete*'i biraz daha yakından inceleyecek olursak; o, küçük bir saman demetini yanmış karlı bir manzaraya sabitler ve ona şu adı verir:

¹⁹⁴ Sigmund Freud, "Remembering, Repeating and Working-Through", s. 129.

¹⁹⁵ Sigmund Freud, *Musa ve Tektanrılı Din*, çev. Oya Kasap, İstanbul: Say Yayınları, 2012, s. 179.

¹⁹⁶ Burada kastedilen Reich, Üçüncü Reich olan Nazi Almanya'sına gönderim yapmaktadır.

¹⁹⁷ Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, s. 52.

“*Dein Goldenes Haar, Margarethe*,” (Altın saçların, Margarete.) Bu, Paul Celan’ın 1944 ile 1945 yılları arasında kaleme aldığı *Die Todesfuge* (Ölüm Fügü) şiirini temel alan birkaç resimden biridir. Romanya doğumlu şairin ailesi ölüm kampında can verirken kendisinin bir çalışma kampına sürgün edilerek hayatta kaldığı Holocaust’a dair en keskin şiirsel yanıtlardan biri olan bu eser, Kiefer’in tarihsel yüzleşme ve hatırlama konusuyla ilgili en temel çalışmalarına kaynak olmuştur.¹⁹⁸

Celan, *Ölüm Fügü*’nde muhtemelen Almanya dışında bir yerde, memleketindeki kız arkadaşı Margarete isimli birine mektup yazan bir Alman subayı imgesini iç içe geçirmiştir; o sırada yakınlarda, öldürülecek Yahudiler için toplu mezarlar kazılmaktadır:

*“Akşam vakitlerinde içmekteyiz sabahın kapkara sütünü
ve öğlenlerle sabahlarda bir de geceleri
hiç durmaksızın içmekteyiz
bir mezar kazıyoruz havada rahat yatılıyor
Bir adam oturuyor evde yılanlarla oynayıp yazı yazan hava karardığında
Almanya’ya senin altın saçlarını
yazıyor Margarete
bunu yazıp evin önüne çıkıyor ve yıldızlar parlıyor
köpeklerini çağırıyor ıslıkla
sonra yahudilerini çağırıyor ıslıkla toprakta bir mezar
kazdırıyor
bize buyruk veriyor haydi bakalım şimdi dansa
...”* 199

Paul Celan, *Ölüm Fügü*’nü Kiefer’in doğum yılı olan 1945’te ve muhtemelen Kiefer’in yaşıtı Almanların Nazilere dair üstü kapalı göndermelerini ilk kez duymalarından on yıl önce yazmıştır. Dolayısıyla Kiefer’in daha sonra ürettiği 1981 tarihli *Margaret*, görülemeyen bir şeyin illüstrasyonu değildir. Onu, 19. yüzyılın tarih

¹⁹⁸ Allan M. Jalon, “German Memory: The Art of Anselm Kiefer”, *Southwest Review* 75, no. 2 (Spring 1990): s. 239.

¹⁹⁹ Paul Celan, *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*, çev. Ahmet Cemal, Beyoğlu: Kavram Yayınları, 1995, s. 52.

ressamlarının gerçekçiliğinden ayıran en önemli fark, kararlı bir biçimde belgesele dayanmayan yöntemidir.²⁰⁰

Kiefer, *Margarete*'i oluştururken, şairin hayalini hayal etmektedir; bu onun kayıp bir hafızanın bütün bir yarımküresine, cevap verebileceği bir algı kalıntısına bir giriş niteliğindedir. Hafızanın bir tür kalıntısı olarak, ölümlere atıfta bulunmak için her iki eserde de (*Margarete* ve *Schulamith*) özellikle saman kullanmayı tercih ederek metaforik anlamda eseri böyle beslemiştir. Kiefer, zamanın birbirinden kopuk anıları arasındaki geçişe dair bir içgüdüye sahiptir. Eserlerini saman, emülsiyon boya, kum, tahta baskılar, kırık ayna parçaları, metal şeritler, dallar ve kırık çanak çömlek kombinasyonları ile bir araya getirir. Zaman zaman akrilik boya üzerine döktüğü kurşun materyali ya da fotoğrafların üzerine döktüğü boya ile, bu iki farklı şey arasındaki zıtlıkları ne kadar zorlarsa eserinin o denli keskinleştiğini iddia eder.²⁰¹

Şiirle ilgi tartışmaya tekrar döndüğümüzde; Kiefer'in, Celan'ın Nazilere dair düşünce yapısını ve toplu katliamdan önce anda Almanya'ya duyulan dehşet verici ve idealize edilmiş özlemini benimsediğini görürüz. Celan, şiiri ve sanatı ile, Adorno'nun Auschwitz'den sonra sanat yapmanın barbarlık olduğuna ve artık şiir yazılamayacağına dair meşhur görüşüne tam aksi bir duruş sergilemektedir. Bir şair olarak kelimeleri başkalarının ağzından duyar, insanı kurbanların ve katillerin zihinlerine girmek için zorlar gibi görünür. Siyah bir sütun içilişine tanıklık edilir, kamptaki görevlinin sözlerinin şekillenişini, mahkumlara seslenişini izlenir. Kiefer'in de eserlerinde canlandırmayı amaçladığı özdeşleşme budur. Ardından buna kişisel bir yanıt sunmaktadır; Nazilerin özlemini çektiği soyutlamayı samanla, tuvalin ortasına sabitlenmiş, ironik bir biçimde kuru ve sıradan gerçek bir Alman saman yığını ile tercüme eder. Şiire yapılan bu dolaylı gönderme de kendi içerisinde bir bütünlük taşımaktadır.²⁰²

²⁰⁰ "German Memory: The Art of Anselm Kiefer", s. 241.

²⁰¹ "German Memory: The Art of Anselm Kiefer", s. 242.

²⁰² "German Memory: The Art of Anselm Kiefer", s. 241.



Şekil 7 Kiefer, Anselm, 1981, “*Margarete*”
Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-margarethe>

Esere adını veren altın saçlı Margarete, Goethe’nin *Faust*’undan türetilmiştir. *Faust*’ta Margarete, Gretchen olarak da bilinir, Faust’a gerçek bir aşkla bağlıdır. Hayat ve din hakkında etik görüşlere ve doğal bir masumiyete sahiptir. Fakat sonunda Faust’a olan sevgisi ona oldukça trajik bir son verir; Margarete, Faust’un etkisi altında kalarak ahlaki değerlerinden sapar ve hamile kalır. Kendi toplumunda dışlanır ve sonunda çocuğunu öldürür. Bu cinayet sonrasında hapse atılır ve sonunda ruhsal bir çöküş yaşar. Hikâyenin devamında ise bir hapishanede bir saman yatağının üzerinde yatarak son bulur. Tıpkı Margarete’nin Faust’u sevmesi gibi, Alman vatandaşı ve/veya askeri de ülkesine sevgi besler. Almanlar tarafından sergilenen bu sevgi, nihayetinde Yahudilerin ölümüne ve dolayısıyla herhangi bir olumlu Alman tarihinin ölümüne yol açar.²⁰³

Sanat tarihçisi Mark Rosenthal’in yorumu ile; Yahudileri ve kendi tarihlerini yok edenler Almanlardır ancak dünya ve kendi toplumlarının gözünde kurtuluşlarını sağlamak için de aktif olmaları gereken de yine onlardır. Celan ve Kiefer, Alman

²⁰³ Scott B. Kline, *Anselm Kiefer: Remembering, Repeating, and Working Through the Past*. Master's thesis, Kent State University, 2013, s. 63.

vatandaşlarını kurtarmaya çalışan Almanlardır. Celan, ne olursa olsun kurtuluşun mümkün olduğunu onlara bildirmektedir. Ancak, bununla yüzleşmeleri ve özür dilemeleri gerekmektedir. Kiefer, bir nesil sonra, Alman halkının kaybolan ahlakını kurtarmaya ve yaptıkları için bağışlanma ve kabul görmeye çalışmaya devam etmektedir.²⁰⁴

Margarete'in parlak renkleri, düzlemselliği ve dokusal maddeselliği, ısrarcı varlığı ondan iki sene sonra oluşturulmuş olan *Schulamith*'te tasvir edilen boş, karanlık mekânla keskin bir tezat oluşturur. *Schulamith*'te Kiefer, Wilhelm Kreis'in Alman Yalancı Kahramanlar Anıt Mezarı'nın mimari açıdan titiz bir yorumu olan, tonozlu, tuğladan bir odayı tasvir eder. Kiefer'in Nazi mimarisini çağrıştırmasının tipik bir örneği olarak odanın mahzen benzeri bir derinlikte olması, yine o derin perspektife doğru bir çekilmeyi yaratmayı amaçlamaktadır. Bu girinti ve perspektif, mekânın bir tür anma potansiyeli olan bir mekâna dönüştürülen bir nesne olmasına yardımcı olan, perspektifin en derininde bir alevler yumağı ile gösterilir. Daha dağınık bir örtü, siyah, isli, kül rengi bir kalıntı, resmin üst yarısını kaplamaktadır ve bunun daha içinden sol üst köşede küçük beyaz bir yazı ile *Schulamith* adı çıkar.²⁰⁵

²⁰⁴ Scott B. Kline, *Anselm Kiefer: Remembering, Repeating, and Working Through the Past*. Master's thesis, Kent State University, 2013, s. 67-68.

²⁰⁵ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 35.



Şekil 8 Kiefer, Anselm, 1983 “*Schulamith*”,
Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-sulamith>

Schulamith'in hikayesi *Eski Ahit*'ten gelmektedir ve Kral Süleyman'ı konu alır. Shulamith, Kral'ın haremindeki en güzel kadınlardan biridir ve aynı zamanda onun en sevdiği eş olur. Çift arasındaki bir anlaşmazlıktan sonra, yeryüzündeki bir zevk bahçesinde uzlaşırlar. Hikâye, affetme ve sevginin ırk, din ve sosyal statü farklılıklarının üstesinden nasıl gelebileceğinin bir mesajı haline gelir. Celan, şiirinde (*Ölüm Fügü*) Margarete ve Schulamith'i yan yana getirerek birleştirmiştir. Bir yanda, Margarete Yahudilerle yeniden barış ve uyum içinde yaşamak isteyen bir figür gibi görünürken, diğer yanda Shulamith'in kül rengi saçları ölüm ve yıkımı veya Yahudilerin küllerden yeniden doğarak Almanya içindeki evlerini geri alıp eski düşmanlarını affetmesini temsil eder.²⁰⁶

Kiefer'in Schulamith'inde, figürel bir tasvire rastlanmaz. Burada, yalnızca dilbilimsel bir yazıtta, Margarete'nin bir ötekisi, *Ezgiler Ezgisi*'sin siyah saçlı kadını, Celan'ın dizeleri tarafından sonsuza dek Avrupa Yahudiliğinin yok oluşunun kül rengi

²⁰⁶ Rafael Lopez Pedraza, *The Psychology of After the Catastrophe*, New York: Thames & Hudson, 1996, s. 61.

bir sembolüne dönüştürülmüştür. Kiefer'in dilbilimsel yazıtlarının çoğundan farklı olarak, imgelerin ortasına, tuvalin en üst köşesine böyle küçük karakterler halinde yerleştirilen Schulamith yazısı, kendi yokluğunun bir işareti olarak bile, resimsel bir uzamla bütünsel bir ilişki içinde görünmemektedir.²⁰⁷

Schulamith yok olsa da metinsel soyu yok değildir. Buradaki metonimik ikame, yerini saf yokluğa bırakmaktadır. Anıt olarak adlandırılan Nazi mimari yapısının acılı boşluğunun dışında, imgenin tam kenarında adı görünen Schulamith hiçbir yerde temsil edilmez; ancak tuvalin kül rengi yüzeyinin gerçekten de onun metonimik bir temsili olduğu söylenebilir. Sanat eleştirmeni olan Saltzman bu noktada şunu sorar: Öyleyse bu figürsel yokluk nasıl bir işlev görmektedir? Kiefer *Schulamith*'de bir figürü temsil etmeye çalışmaktan bilerek mi kaçınmaktadır? Zira temsil etmek, Adorno'yu hatırladığımızda, artık barbarca bir şey olduğu kadar imkânsız da değil midir? Yahut Yahudi olmayan bir Alman olarak Kiefer, ülkesinin travmatik tarihinin en acı verici yönlerini temsil etmekten kaçınmak için Celan'a mı yoksa Adorno'ya mı başvurmaktadır?²⁰⁸

Bu türden sorulara yanıt vermenin kolay bir yolu olmadığı açıktır. Kiefer'in izleyicileri Nazizm'in mekânlarına götürdüğü ve anıtsal ölçek, derin perspektifsel durgunluk ve yoğun dokulu, maddesel yüzeyler kullanarak onları faşizmin seyirlik ve ideolojik gerçekliğine, şiirselliğin estetizasyonuna ve nihayetinde imgeye dahil ettiği iddia edilebilir. Çünkü eğer bu tür imgeler izleyicileri baştan çıkarıyor, onları cezbediyor ama sonra tarihsel referanslarında onlara bu izleyici dinamiğinin tehlikesini hatırlatıyorsa, o zaman Kiefer'in resimleri sadece imge yaratma ve izleme yasağını değil, aynı zamanda onun nitelendirilmesini de örnekliyor gibi görünecektir.²⁰⁹

Schulamith'in önceden haber vermese de ima ettiği bu yokluğa rağmen, işlenen mekân, Kiefer'in en anımsatıcı eserlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Onun anıtsallığı ve yok olan Yahudi'ye ve Holokost'un tarihsel travmasına yaptığı kararlı gönderme, resimsel bir anımsama alanını yapılandırmaya hizmet eden eserlerinden biri olmuştur.

²⁰⁷ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 29-30.

²⁰⁸ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 30.

²⁰⁹ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, s. 30.

Böylelikle, *Margarete* ve *Schulamith*'in Kiefer'in eserlerinde hatırlama, anımsatma, tarihe yönelik gerçekliği izleyiciye sunma biçimindeki detayları görmüş oluruz. *İşgaller*'den bu yana Kiefer'in yapmaya çalıştığı asıl şey, zaman zaman tarihten, dinden ve mitolojiden aldığı malzemeler ile derinleşmiştir. Önce yasın katmanlı aşamalarından teker teker geçmeyi amaçlayan bu eserler, verdikleri referanslar ile hafızaya ve onun gücüne apaçık atıfta bulunurlar. Bireyin tarih dışı anılarının sis tabakasını nasıl araladığına, geçmişe yönelik travmalarını unutmamak için ne tür bir dil kullanılacağına ve sanatın bu süreçte nasıl bir aracı olacağına, eserlerle birlikte bir yol çizilmiş görünür. Kiefer hafızanın ve tarihin önemini tüm bu eserlerin içerisinde katmanlı bir biçimde izleyiciye sunar.

SONUÇ

Felsefenin merak ve hayret duygularıyla motive olan bir alan olduğunu düşündüğümüzde, hafıza bu konuya uygun bir giriş sağlar gibi görünür. Zira hatırlama ve hafıza, dikkat unsuru taşıyan birden fazla konuyu bir arada tartışma olanağı sunmaktadır. Hafıza ve hatırlama başlığı altında yer alan ilgi alanlarının çeşitliliği de göz önünde bulundurulduğunda, bu konunun son birkaç yıldır felsefi araştırmada daha belirgin hale geldiğini söylemek mümkündür. Bu sebeple çalışmamızın temeline ve merkezine hafıza kavramını ve yine onunla ilişkili iki edim olan hatırlama ve unutma ediminin felsefi bir araştırmasını koymayı uygun bulduk. Hafızanın önemine ve tarihsel bir açıklamasına ilişkin birçok çalışma mevcut olsa da, özellikle felsefi literatürdeki diğer çalışmalardan farklı olarak bu araştırmada, hafıza kavramını sanatın ve psikolojinin yardımcı perspektiflerinden incelemeyi amaçladık. Bu bağlamda “hatırlarken kendimizin kıldığımız bir hakikat anlayışı”nın imkânını tartışmaya çalıştık.

Çalışmamızın temel sorusu, hafızanın nasıl işlediği ve onun hem bireysel hem de toplumsal düzeyde nasıl bir etki yarattığı üzerinden kurulmuştur. Bu soruya yanıt olarak önce hafızanın ve hatırlamanın bireyin kendini tanıma süreciyle nasıl bir ilişkide olduğunu tartışıp ardından bu sürecin kolektif hafızayla bağlantılı bir farkındalığa nasıl evrileceğini açıklamaya çalıştık. Hafızanın ilk kez değerlendirilip anlaşılmaya çalışıldığı Antikçağ düşüncesinden başladığımız araştırmamızda, hatırlama edimi ile birlikte ilk adımda bu yetinin epistemolojik temelli bir süreci nasıl ifade ettiğini ve temelleri Platon’da atılan bu düşüncede hafızanın bir “bilme edimi” olarak nasıl ele alındığını açıkladık. Buradan hareketle önce Platon’daki *mneme* ve *anamnesis* kavramlarındaki “bilme”ye karşılık gelen anlamı tartıştıktan sonra hemen ardından gelen Aristoteles bölümünde onun hatırlamayı mantıksal ve diyalektik bir sürece dönüştüren, hafızayı pasif bir yeti olmaktan ziyade aktif bir yeti olarak tasarlayan sürecini ele aldık.

Çalışmamızdaki bulguların ve tartışmaların asıl önemi, bireyin hatırlama ediminin gücünün önce kendi kimliğinin inşasına, ardından toplumsal hafızanın oluşumuna dek nasıl kritik bir rol oynadığının göstermeye çalışılmasından ileri gelmektedir. Hegel bölümünde hatırlama kavramı üzerinden göstermeye çalıştığımız bu

diyalektik süreç, bireyin kendini bilme durumu ile hafıza arasındaki bu ilişkiyi kurmayı amaçlamaktadır. İlgili bölümdeki vurgular aynı zamanda çağdaş felsefi tartışmalardaki hafıza kavramına yönelik önemi yeniden düşünmeyi destekler niteliktedir. Araştırmamızdaki ikinci temel kısmını oluşturan Anselm Kiefer'in düşüncesinde ve sanatında hafızanın ve hatırlamanın önemi konusu ise, sanatın, tarihsel travmaların ve unutulmuş olanların yeniden hatırlanabilmesi için bir enstrüman olarak kullanılma potansiyelini vurgulamaktadır. Zira burada göstermeyi amaçladığımız üzere Kiefer'de izlerini gördüğümüz bir tür post-hafıza aynı zamanda toplumsal hafıza anlamına da karşılık gelmektedir. Olayların ve deneyimlerin sanat eserlerinde ifade bulması, bir kolektif hafıza ve bütünleşme imkanının önünü açmaktadır. Kiefer'de ve eserlerinin altında yatan anlamda gördüğümüz kadarıyla, tarih, yalnızca gerçekleri bilmek ve hatırlamaktan çok daha fazla sorumluluğu beraberinde getirmektedir. Geçmişin bize yüklediği bazı sorumluluklar, bilinç durumları ve oldukça büyük boyutlardaki birtakım travmalar, kimi zaman başka etkenlerce bastırılmış oldukları için, gün yüzüne çıkarılmayı beklemektedirler. Sanatın imgesel söylemi ve şeyleri gösterebilme gücü, bu noktada devreye girmektedir.

Hafıza, hem estetik, hem ontolojik, hem psikolojik hem de tarihsel ve anamnetik temalarla olan bağlantıları bakımından üzerinde halen çalışılmaya devam edilen ve eskimesi mümkün görünmeyen, felsefi araştırmanın en zengin alanlarından biridir.

Son zamanlarda hafızanın ve hatırlama felsefesinin en ayırt edici özelliklerinden biri, onun, çalışma nesneleri arasında direkt olarak hafızayı bulunduran psikoloji ve nörobilim gibi alanlar ile yakından ilişkili olmasından ileri gelmektedir. Bu disiplinlerde elde edilen yeni bulgular ve yapılan yeni araştırmalar, hafızanın yapısına yönelik çeşitli konuları derinleştirmek için kullanılmış ve sonuç olarak, bireyin kişisel geçmişine yönelik hafızası yani “epizodik bellek”²¹⁰ olarak da adlandırılan alan ile felsefe alanındaki tartışmaların da ilgi noktası haline gelmiştir. Hafızayla ilgili yapılan çalışmalarda, özellikle psikoloji alanındaki araştırmalarda bireyin şu anda bildiği veya hissettiği şeylerin, geçmiş bir olayı hatırlamada nasıl etkili olacağına dair yeni soruların da imkânı doğmuştur.

²¹⁰ De Brigard, F. Is Memory for Remembering? Recollection as a Form of Episodic Hypothetical Thinking. *Synthese*, 191(2014): 157.

Bu sebeple araştırmamızın konusunun ve içeriğinin bundan sonra aynı alan içerisinde çalışılabilecek birçok disiplinle de ilişkili olduğunu düşünüyoruz. Özellikle günümüzde, bastırılmış travmanın varlığının ve kolektif bilincin eksikliğinin gemişteğine benzer bir “unutulma” durumuna yol açacağı tehlikesinin farkında olunması gerektiğini düşünmekteyiz. Mevcut düzendeki halen devam eden birtakım savaş ve soykırım gibi yıkıcı sonuçları olan temaların, yeni ve toplu bir “kolektif sessizlik” kurbanı olmaması ve yeni “gecikmeli travmalar” yaratmaması için bu çalışma, hafızayla ve hatırlamayla ilgili yeni çalışmaların gerekliliğine sınırlı bir katkı olarak anlaşılabilir.

Yine bu çalışmanın sınırlılıklarından biri, onun, hafızanın sanatsal, felsefi ve kimi noktalarda kaçınılmaz biçimde psikoloji disipliniyle birlikte, belirli bir sanatçının gözünden ele alınmasından ileri gelmektedir. Öte yandan hafıza ve hatırlama kavramları günümüzde hem “zaman”la ilişkili felsefi tartışmalara hem de sosyal ve toplumsal yönü bakımından etikle ilgili tartışmalara da alan açmaktadır. Geçmişi hatırlamanın birey için bir görev olup olmadığı sorusu hem etik hem de belirli noktalarda politik nitelikteki ileriye yönelik yeni tartışmalara konu olabilir niteliktedir. Yine gelecekteki araştırmalarda değerlendirilme olanağı taşıması bakımından hafıza temasının kendisi, günümüzde postmodernizmin, geçmişin parçalı, çoğulcu ve sürekli yeniden yorumlanan doğasına ilişkin yeni bir tartışma alanı açabilme potansiyeline sahiptir. Bunlara ek ve son olarak, yine çalışmamızın belirli noktalarında göstermeye çalıştığımız üzere geçmişi sürekli ve aktif bir biçimde yeniden inşa etmeye çalışma edimi ve bireyin psikolojisi ve yaşama dair kurmaya çalıştığı anlamın yahut kendilik bilincinin bundan nasıl etkileneceği sorusu da, gelecek çalışmalar için başka perspektif imkânı açmaktadır.

KAYNAKLAR

- Abensour, Alexandre. *Bellek*, Çev. Gülçin Kaya Rocheman. Ankara: Fol Yayınları, 2022.
- Akyar, Zeynep. “Zamanın Peşinde.” Home Office Concept, 2016.
- Albayrak, Ömer Behiç. “Caspar David Friedrich’ten Anselm Kiefer’e, Romantik Manzara Resmi, Melankoli ve Faşizm.” 19. Yüzyıldan Günümüze: Romantizm, Melankoli ve Siyaset Semineri’nde sunulan bildiri, 19 Aralık 2018, BİSAV, İstanbul.
https://www.bisav.org.tr/tr/Merkez/YuvarlakMasaItemDetail?merkezid=8&katid=59&subkatid=118&itemid=1744&itemname=19_yuzyildan_gunumuze_romantizm_melankoli_ve_siyaset&katname=%5Btoplanti_dizileri%5D&subkatname=sanat_ve_felsefe_ihtisas_seminerleri&dizi=True (erişim 23.02.2024).
- Albayrak, Ömer Behiç “Diyalektik Takıldığında: Hatırlama, Yas ve Melankoli”. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Hegel Sempozyumu’nda sunulan bildiri, 11 Nisan 2017, MGSÜ, İstanbul.
<https://msgsuhegelsempozyumu.wordpress.com/program/>
- Albayrak, Ömer B. *Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşkılık*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2022.
- Aristoteles, “Hafıza ve Hatırlama Üzerine”, *Parva Naturalia*, Çev., Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları, s. 49.
- Aristoteles. *Magna Moralia*. New York: Oxford At The Clarendon Press, 1915.
- Aristoteles. *Ruh üzerine*. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2018.
- Arrase, Daniel. “Anselm Kiefer”. London: Thames & Hudson, 2001.
- Barash, Jeffrey Andrew. Collective Memory and Historical Time, *Práticas da História* 1, 2 (2016): 11-37.
- Biro, Matthew. “Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust.” The Yale Journal of Criticism 16, no. 1 (March 2003): 113-146.
- Celan, Paul. *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*. Çev. Ahmet Cemal. Beyoğlu: Kavram Yayınları, 1995.
- Çakıroğlu, Elif. “Yeni Dışavurumculuk Perspektifinden Anselm Kiefer’in Eserlerinde Biçim, İçerik ve Anlam İlişkisi.” 6. Uluslararası Sosyal Bilimler ve İnovasyon Kongresi, 25/26 Şubat 2023, Ankara.
- Draaisma, Douwe. *Bellek Metaforları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

- Ed. Bernecker, Sven and Michaelian, Kourken. *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*. London:
- Ed. Ricci, Vallentina and Sanguinetti, Frederico. *Hegel on Recollection*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- F., De Brigard, Is Memory for Remembering? Recollection as a Form of Episodic Hypothetical Thinking. *Synthese*, 191(2014):155–185.
- Freud, Sigmund. “The Ego and the Id.” In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 19 (1923-1925): 1-66.
- Freud, Sigmund. “Remembering, Repeating and Working-Through (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II).” In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 12 (1950): 145-157. (originally published 1914).
- Freud, Sigmund. *Musa ve Tektanrılı Din*. çev. Oya Kasap, İstanbul: Say Yayınları, 2012.
- Freud, Sigmund. *Yas ve Melankoli*. Çev. Leyla Uslu. İzmir: Cem Yayınevi, 2021.
- Hegel, G.W.F. *The Encyclopedia Logic*. Trans. T.F. Geraets, W.A. Suchting and H.S. Harris. Cambridge: Hackett Publishing Company, 1991.
- Hegel, G.W.F. *The Phenomenology of Spirit*. Trans. Terry Pinkard. USA: Cambridge University Press, 2018.
- Hegel, G.W.F. *The Philosophy of Mind*. Trans. Wallace and A.V. Miller. New York: Oxford University Press, 2010.
- <http://www.homeofficeconcept.com/zamanin-pesinde-makale,96.html> [23 Mart 2019].
- Jalon, Allan M. “German Memory: The Art of Anselm Kiefer.” *Southwest Review* 75, no. 2 (Spring 1990): 234-249.
- Gibbons, Joan. *Contemporary Art and Memory*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007.
- Johnson, Errin. “Anselm Kiefer: Master of Destruction or Giver of Hope.” In *Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research (NCUR) 2014*, University of Kentucky, Lexington, April 3-5, 2014.
- Kiefer, Anselm. *Collage de France Dersleri*. Çev. Özkan Eroğlu. İstanbul: Tekhne Yayınları, 2023.
- Kline, Scott B. *Anselm Kiefer: Remembering, Repeating, and Working Through the Past*. Master's thesis, Kent State University, 2013.

- Krell, David Farrel. *Of Memory Reminiscence*. USA: Indiana University Press, 1990.
- Kuspit, Donald. "Mourning and Melancholia in German Neo-Expressionism: The Representation of German Subjectivity." *The Centennial Review* 35, no. 3 (Sonbahar 1991): 461-478.
- Lauterwein, Andrea. *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*. London: Thames & Hudson, 2007.
- Lopes, Helena Trindade. "'Frontiers': Anselm Kiefer and the 'Architecture of Memory'". *RES Antiquitatis* 2 (2020): 3-15.
- Lopez Pedraza, Rafael. *The Psychology of After the Catastrophe*. New York: Thames & Hudson, 1996.
- Nuzzo, Angelica. *Memory, Justice in Hegel*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- O'Loughlin, Ian and Robins. Sarah "The Philosophy of Memory". *Essays in Philosophy* 19 (2018): 174-177.
- Osmanoğlu, Ömer. "Hatırlama ve Hafıza: Aristoteles, Çağdaş Psikoloji ve Freud". *Felsefelogos* 66 (2017): 134-152.
- Platon. *Menon*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2020.
- Platon. *Phaidon*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları. 2022.
- Platon. *Theaitetos*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2022.
- Proust, Marcel. *Swann'ların Tarafı / Kayıp Zamanın İzinde*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.
- Rosenthal, Mark. *Anselm Kiefer*. Organized by A. James Speyer. Art Institute of Chicago; Philadelphia Museum of Art: Distributed in the U.S. and Canada by the Neues Pub. Co., 1987.
- Routledge, 2017.
- Saltzman, Lisa. *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz* (Cambridge Studies in New Art History and Criticism). Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Temizkan, Vedi. "Platon'un Menon Diyaloğunda Anamnesis Kuramı". *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 11. no. 2 (Winter 2016): 1173-1192.
- Weikop, Christian. "Occupations / Heroic Symbols" In *Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*, Tate Research Publication, 2016. <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols>.(erişim 20.03.2024)

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı	Necibe Hüma		BAKIŞ
Doğum Yeri ve Yılı			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
ve Düzeyi	B2		
Eğitim Durumu	Başlama - Bitirme Yılı	Kurum Adı	
Lise			
Lisans	2016	2021	İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
Yüksek Lisans	2021	2024	İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
Doktora			
Çalıştığı Kurum/lar	Başlama - Ayrılma Yılı	Çalışılan Kurumun Adı	
1. Yayınevi/Editör	2022	2023	Fol Yayınları
2. Yayınevi/Editör	2023	Günümüz	Say Yayınları
3.			
Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlar			
Katıldığı Proje ve Toplantılar			
Yayınlar:			
Diğer:			
İletişim (e-posta):			
Tarih İmza Adı Soyadı		22.11.2024 Necibe Hüma BAKIŞ	

