

Jacques Rancière

Özgürleşen Seyirci

metis

Jacques Rancière
Özgürleşen Seyirci

1940 Cezayir doğumlu Fransız filozof. Halen Paris VIII (St. Denis) Üniversitesi'nde felsefe dersleri veren Rancière'in adı ilk kez Althusser'in iki ciltlik *Lire le Capital* (1965; Kapital'i Okumak) derlemesine yazdığı yazıyla öne çıktı. 1968 öğrenci ayaklanmaları sırasında Althusser'le fikir ayrılığına düşen Rancière, Althusser çevresinden kopuşunun gerekçelerini *La Leçon d'Althusser* (1974, Althusser'in Verdiği Ders) adlı kitabında anlattı. Bu siyasi ve teorik kopuş, ona göre, "bilgi ile kitleler arasındaki tarihsel ve felsefi ilişkilere" bakışlarındaki ciddi farkların ürünüydü.

Althusser'in ideoloji teorisine yönelttiği eleştiriyi, özellikle işçi sınıfının tarihsel olarak kendisini nasıl görmüş ve bilgiyle nasıl ilişki kurmuş olduğunu ampirik analizlere de başvurarak araştırdığı bir dizi kitabında sürdürdü: *La Nuit des prolétaires* (1981; Proleterlerin Gecesi); *Filozof ve Yoksulları* (Metis, 2009) ve *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987, Cahil Hoca: Entelektüel Özgürleşme Üzerine Beş Ders). Düşünürlerin haklarında konuşmayı pek sevdikleri proleterler hakkında, onların kendilerine özgü bilgilenme tarzları hakkında pek de bir şey bilmediklerini ileri sürdü.

Rancière ilk kez 1990'da yayımlanan *Siyasalın Kıyısında* ile birlikte, Batı geleneğinde "siyasal"ın kuruluşu üzerinde odaklanmaya başladı ve *Le Mésentente* (1995, *Uyuşmazlık*, Aralık, 2005), *La haine de la démocratie* (2005, Demokrasi Nefreti) ve *Chronique des temps consensuels* (2005, Mutabakatçı Dönemlerin Vakayinamesi) gibi kitaplarında çok özgün ve ufuk açıcı bir siyaset düşüncesi geliştirdi.

Estetik, tarih teorisi, edebiyat ve sinema hakkında yazdıklarıyla da yankı uyandırmış olan Rancière'in diğer eserleri arasında şunlar sayılabilir: *Courts voyages au Pays du peuple* (1990, Halk Ülkesine Kısa Yolculuklar); *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir* (1992, Tarihin Adları. Bilginin Poetikası Üzerine; Metis yayın programında); *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (1998; Susturulmuş Söz. Edebiyatın Çelişkileri Üzerine); *La fable cinématographique* (2001, Sinematografik Masal); *L'inconscient esthétique* (2001, Estetik Bilinçdışı); *Malaise dans l'esthétique* (2004, Estetikteki Hastalık); *Politique de la littérature* (2006, Edebiyatın Siyaseti).

Metis Yayınlan
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Özgürleşen Seyirci
Jacques Rancière
Fransızca Basımı: Le spectateur émancipé
La Fabrique Éditions, 2008

© La Fabrique Éditions, 2008
© Metis Yayınları, 2009
Çeviri Eser © E. Burak Şaman, 2009

Birinci Basım: Eylül 2010

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç

Kapak Tasarımı: Emine Bora
Kapak Resmi: Alfredo Jaar,
Gutete Emerita'nın Gözleri, 1996.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-776-0

Jacques Rancière

Özgürleşen Seyirci

Çeviren:
E. Burak Şaman



metis

İçindekiler

1. Özgürleşen Seyirci 9

2. Eleştirel Düşüncenin Talihsiz Maceraları 27

3. Politik Sanatın Paradoksları 48

4. Katlanılmaz Görüntü 78

5. Düşünceli Görüntü 97

Metinlerin Kaynakları 121

1

Özgürleşen Seyirci

BU KİTABIN KAYNAĞI, birkaç sene önce bana iletilen, *Cahil Hoca* kitabımda geliştirdiğim fikirlerden yola çıkarak seyirci konusunda benzer bir düşünceyi geliştirip sunma talebidir.[1] Bu öneri bende ilk önce bir şaşkınlığa yol açmıştı. Sonuçta *Cahil Hoca*, zekâların eşitliğini ilan edip milli eğitimi entelektüel özgürleşmenin tam karşıtı saymış, bir cahilin başka bir cahile kendisinin de hiç bilmediği bir şeyi öğretebileceğini öne sürerek 19. yüzyıl başında skandal yaratmış Joseph Jacotot'nun ayrıksı teorisini ve eşsiz kaderini anlatıyordu. Fikirleri daha o yüzyılın ortalarında unutulmaya yüz tutmuştu. Devlet okulunun hedefleri üzerine durgun sularda yapılan tartışmaların ortasına entelektüel eşitlik taşını atmak için, 1980'lerde bu fikirleri yeniden canlandırmanın iyi olacağına inanmıştım. Fakat çağdaş sanat düşüncesi içinde, sanat ufku Demosthenes, Racine ve Poussin gibi isimlerle özetlenebilecek bir insanın düşüncesi nasıl kullanılabilirdi ki?

Bununla birlikte, biraz düşününce, entelektüel özgürleşme düşüncesi ile bugünkü seyirci meselesi arasında apaçık hiçbir bağıntının bulunmayışı bir şans gibi geldi bana. Postmodern biçimiyle dahi olsa tiyatro, icra (*performance*) ve seyirci etrafında dönen tartışmaların esasını ayakta tutan teorik ve siyasi önkabullerden radikal biçimde kopmak için bir fırsat olabilirdi bu. Fakat bağıntıyı ortaya çıkarmak ve anlamlandırmak için, seyirci meselesini sanat ile siyaset arasındaki ilişkiler üzerine yapılan tartışmanın merkezine koyan

1. İsveçli performans sanatçısı ve koreograf Marten Spangberg, 20 Ağustos 2004'te beni Frankfurt V. Uluslararası Yaz Akademisi'ni açmaya davet etmişti.

önkabuller ağını yeniden örmek gerekiyordu. Tiyatro gösterisinin siyasal içerimleri üstüne verdiğimiz yargıların arka planında öteden beri bütünsel bir akılcılık modelinin durduğunu göstermek gerekiyordu. "Tiyatro gösterisi" ifadesini, bir seyirci topluluğu önüne eylem halindeki birtakım bedenler çıkaran her türden gösteriyi –drama, dans, performans, pantomim, vd.– kapsayacak biçimde kullanıyorum burada.

Tüm tarihi boyunca tiyatronun konu olduğu çok sayıda eleştiri, aslında özlü bir ifadeye indirgenebilir. "Seyirci paradoksu" adını vereceğim ben buna; meşhur oyuncu paradoksundan belki daha temel bir paradokstur bu. Gayet basit ifade edilecek bir paradoks: Seyircisiz tiyatro olmaz (Diderot'nun *Konuşmalar*'ının yazılmasına neden olan, *Aşk Çocuğu*'nun kurmaca temsilinde olduğu gibi tek bir gizli seyirci dahi olsa, seyirci vardır). Oysa suçlayanlar seyirci olmanın iki nedenden ötürü kötü bir şey olduğunu söyler. İlk olarak, bakmak bilmenin zıddıdır. Seyirci bir görünüşün karşısına geçer, ama o görünüşün üretim sürecini veya gizlediği gerçekliği bilmez. İkinci olarak bakmak, eylemenin zıddıdır. Edilgen olan seyirci yerinde olduğu gibi, hareketsiz durur. Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir.

Bu teşhis iki farklı sonuç yargısına yol açar. İlki, tiyatronun mutlak biçimde kötü bir şey olduğu yargısıdır: Tam da o yasakladığı bilgi ile eylem, yani bilmek eylemi ile bilginin kılavuzluk ettiği eylem uğruna ortadan kaldırılması gereken bir yanılsama ve edilgenlik sahnesidir tiyatro. Vaktiyle Platon'un dile getirmiş olduğu yargıdır bu: Tiyatro, cahillerin acı çeken insanları görmeye davet edildikleri yerdir. Tiyatro sahnesinin onlara sunduğu, bir *pathos* gösterisidir; bir hastalığın, arzu ile ıstırabın, yani cehaletin yol açtığı benlik bölünmesinin tezahürüdür. Tiyatronun yaptığı şey, bu hastalığı bir başka hastalığa başvurarak aktarmaktır: Gölgelerin esir aldığı bakışın hastalığına. Tiyatro, kişilere acı çektiren cehalet hastalığını bir cehalet makinesi sayesinde aktarır; öyle bir optik makinedir ki bu, bakışları yanılsama ve edilgenliğe alıştırır. Demek ki iyi topluluk dediğiniz, tiyatro dolayımına göz yummaz; o topluluğa hâkim olan tek ölçü topluluğun üyelerinin hayata geçirdiği davranışlarda doğrudan vücut bulur.

Bu, en mantıklı çıkarımdır. Bununla beraber, tiyatrodaki *mimesis*'i eleştirenler arasında en yaygın olan çıkarım bu değildir. Eleştirenler, büyük çoğunlukla, öncülleri değiştirmedikleri halde başka bir sonuca varmışlardır; onlara göre tiyatro demek, seyirci demektir ve kötü olan da budur. Bildiğimiz şekliyle, yani toplumumuzun kendi suretinde şekillendirdiği tiyatro döngüsü böyledir. O halde bize başka bir tiyatro lazım – seyircisiz bir tiyatro. Boş koltuklar önündeki bir tiyatro değil; tam da kelimenin içerdiği edilgen optik ilişkinin, sahnede üretilene işaret eden başka bir kelimenin (*drama*) ima ettiği bambaşka bir ilişkiye tabi kılındığı bir tiyatrodur bu. *Drama*, Yunancada "eylem" demektir. Tiyatro, harekete geçirilecek canlı bedenler önünde hareket halindeki bedenlerin bir eylemi tamamına erdirdikleri yerdir. Bu harekete geçirilecek bedenler iktidarlarından vazgeçmiş olabilirler. Fakat bu iktidar hareket halindeki bedenlerin icrasıyla, bu icrayı oluşturan zekâyla, bu icranın ürettiği enerjiyle yeniden ele geçirilip etkin hale getirilir. Yeni tiyatroyu işte bu etkin iktidar üzerine kurmak gerekiyor. Daha doğrusu yeni tiyatro, ilk erdemine iade edilmiş, asıl özüne döndürülmüş bir tiyatro olacaktır; oysa sözü geçen asıl özün adını kullanan gösteriler tiyatronun bozulmuş bir versiyonunu sunmaktan öteye gidememektedir. İzleyenlerin, imgeler tarafından baştan çıkarılmak yerine bir şeyler öğrendikleri, edilgen dikizciler olmak yerine etkin katılımcılar haline geldikleri seyircisiz bir tiyatro gerekiyor.

Bu tersine çevirme işleminin, ilkesel olarak birbiriyle uyuşmayan iki önemli anlatımı oldu – gerçi reforma uğrayan tiyatronun teori ve pratiği sürekli birbirine karıştırdı bu ikisini. İlkine göre seyirciyi, görünüşle büyülenmiş ve sahnedeki karakterlerle kendisini özdeşleştirmesini sağlayan empatinin esiri olmuş ağzı açık ayran budalasının sersemleşmesinden koparmak, çekip almak gerekir. Bu yüzden garip, alışılmadık bir gösteri, anlamını aramak zorunda kalacağı bir bilmece gösterilecektir ona. Böylece seyirci, edilgen seyirci konumunu bırakıp sorgulayan, fenomenleri inceleyip nedenlerini araştıran bilimsel bir deneyci veya araştırmacı konumuna geçmeye zorlanacaktır. Ya da eylem kararları vermesi gereken insanların karşı karşıya kaldıkları ikilemlere benzeyen, örnek bir ikilem sunulacaktır seyirciye. Böylece bizzat seyircinin nedenleri değer-

lendirme, tartışma ve son tercihi belirleme yetisi keskinleştirilmiş, geliştirilmiş olacaktır.

İkinci formüle göre, bu ukala mesafenin kendisi ortadan kaldırılmalıdır. Seyirci, kendisine sunulan gösteriyi sükûnet içinde inceleyen gözlemci konumundan çıkarılmalıdır. Seyirci bu aldatıcı efendilikten yoksun bırakılmalı, tiyatro eyleminin sihirli dairesi içine sürüklenmelidir; o daire içinde akılcı gözlemci imtiyazı yerine kendi yekpare yaşam enerjisinin efendisi olma imtiyazını alacaktır.

Brecht'in epik tiyatrosu ile Artaud'nun vahşet tiyatrosunu özetleyen temel tutumlar işte bunlardır. Biri için seyirci araya mesafe koymalı; diğeri için bütün mesafeyi ortadan kaldırmalıdır. Biri için bakışını keskinleştirmeli, diğeri için bakan kişi konumunu dahi terk etmelidir. Çağdaş tiyatro reformu denemeleri, ilke ve etkilerini karıştırmak pahasına, bu uzaktan araştırma ile yaşayarak katılma karşıtlığı arasında sürekli gidip gelmiştir. Bu denemeler tiyatroyu dönüştürdüklerini iddia etmişlerdir, oysa yaptıkları teşhis tiyatronun ortadan kaldırılmasını öngörüyordu. Bu yüzden, yalnızca Platoncu eleştirinin gereklerini değil, onun tiyatronun kötülüğü karşısına çıkardığı olumlu formülü de benimsemiş olmaları şaşırtıcı değildir. Platon, tiyatronun demokratik ve cahil topluluğunun yerine, özetini başka bir beden icrasında bulan başka bir topluluk koymak istiyordu. Tiyatronun karşısına kimsenin hareketsiz bir seyirci olarak kalmadığı, herkesin matematiksel oranla belirlenmiş topluluk ritmine göre hareket etmek zorunda olduğu koreografik topluluğu çıkarıyordu; bu uğurda, gerekirse, kolektif dansa girmeye gönülsüz ihtiyarlar sarhoş edilecekti.

Tiyatro reformcuları, Platoncu *koro sanatı* (*chorée*) ile *tiyatro* arasındaki karşıtlığı tiyatronun gerçeği ile gösterinin simulakrumu arasındaki karşıtlık olarak ifade ettiler. Tiyatroyu, edilgen seyirci topluluğunun kendi zıddına (yani yaşam ilkesini eyleme geçiren topluluğun etkin bedenine) dönüşmesi gerektiği bir yer haline getirdiler. Beni misafir eden Yaz Akademisi'nin sunum metni şu terimlerle ifade ediyordu bunu: "Tiyatro, halkın kendisiyle kolektif olarak yüzleştiği tek yer olagelmiştir". Dar manasıyla alırsak, bu cümle tiyatronun kolektif seyircisini, sergilerin münferit ziyaretçilerinden veya sinemada gişe rakamlarının basit toplamından ayırt etmeyi istemektedir yalnızca. Fakat bundan fazlasına işaret ettiği de

açıktır. "Tiyatro"nun örnek bir topluluk biçimi olduğudur işaret ettiği şey. Temsildeki mesafenin tersine, "kendi nezdinde mevcudiyet" diye tanımlayabileceğimiz bir topluluk fikrini beraberinde getirir. Alman romantizminden beri tiyatro düşüncesi, yaşayan kolektiflik fikriyle ilişkilendirilegelmiştir. Tiyatro, kolektifliğin estetik olarak kurulmasına –duyusal olarak kurulmasına– dönük bir biçim olarak ortaya çıkmıştır. Burada toplulukla, bir yer ve zamanı işgal etme tarzını; basit yasalar aygıtının tersine bilfiil eyleyen bedeni; siyasi yasa ile kurumları önceleyen ve onları önceden biçimlendiren bir algılar, jestler ve tutumlar bütününü kastediyoruz. Devlet veya yasaların mekaniğini değil, insan tecrübesinin duyusal biçimlerini değiştirecek romantik bir estetik devrim fikriyle bütün sanatlar içinde en çok tiyatro ilişkilendirilmiştir. Tiyatro reformu, demek oluyor ki, tiyatronun meclis veya topluluk törenine uzanan doğasının yeniden canlandırılması anlamına geliyordu. Piscator'un izinden giden Brecht tiyatronun, halktan insanların kendi durumlarının bilincine vardıkları ve menfaatlerini tartıştıkları bir meclis olduğunu söyler. Artaud tiyatronun, kolektifliğin enerjisinin kendi eline bırakıldığı, arındırıcı bir ritüel olduğunu kabul eder. Eğer tiyatro, *mimesis*'in yanılsamasının aksine, yaşayan kolektifliği cisimleştiriyorsa, tiyatroyu özüne döndürme isteğinin gösteriyi hedef alan eleştiriye yaslanması da kimseyi şaşırtmaz.

Peki Guy Debord'a göre gösterinin özü gerçekte nedir? Dışsallıktır. Gösteri, görüşün hükümranlığıdır ve görüş de dışsallıktır, yani benliğinden yoksun kalmaktır. Seyreden insanın hastalığı şu kısa ifadeyle özetlenebilir: "Seyre daldıkça, daha az var olur."[2] Bu ifade görünüşte anti-platoncudur. Aslında gösteri eleştirisinin teorik temelleri –Marx üzerinden– Feuerbachçı din eleştirisinden alınmıştır. Her iki eleştirinin de temel ilkesi ayrılmazlığı (*non-séparation*) hakikat olarak gören Romantik anlayışta bulunur. Fakat bu fikrin kendisi, Platoncu *mimesis*'e bağlıdır. Debord'un eleştirdiği "seyre dalma", hakikatinden ayrılmış olan görünüş karşısında seyre dalmadır, bu ayrılığın (*séparation*) yarattığı acının gösterisidir. "Ayrılık, gös-

2. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, 1992, s. 16; Türkçesi: *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı, 2006.

terinin alfa ve omegası, başı ve sonudur."[3] İnsanın gösteride seyrettiği şey, kendisinden saklanan eylemdir; yabancı hale gelmiş, insanın aleyhine dönmüş kendi özüdür. Bu öz, gerçekliğini işte bu yoksunluğun meydana getirdiği bir kolektif dünyanın düzenleyici ilkesidir.

Demek ki gösteri eleştirisi ile "başlangıçtaki özüne döndürülmüş tiyatro" arayışı arasında çelişki yoktur. "İyi" tiyatro, ayrılmış gerçekliğini, tam da bu gerçekliği ortadan kaldırmak üzere kullanır. Seyirci paradoksu da Platoncu tiyatro yasağının ilkelerini yine tiyatro adına benimseyen işte bu tuhaf düzenekten kaynaklanır. Demek ki bugün yeniden incelenmesi gereken şey bu ilkelerdir; daha doğrusu bu ilkeleri mümkün kılan önkabuller ağı, yani eşdeğerlikler ve karşıtlıkların işleyiş biçimidir: Tiyatro izleyicisi ile topluluk, bakış ile edilgenlik, dışsallık ile ayrılık, dolayım ile simulakrum arasındaki eşdeğerlikler; kolektif ile bireysel, görüntü ile yaşayan gerçeklik, etkinlik ile edilgenlik, benliğine sahip olma ile yabancılaşma arasındaki karşıtlıklar.

Bu eşdeğerlikler ve karşıtlıkların işleyişi, hata ve telafisi şeklinde, gayet dolambaçlı bir dramaturji oluşturur aslında. Tiyatro seyircileri edilgen hale getirip, "topluluk eylemi" diye tanımlayabileceğimiz özüne ihanet etmekle suçlar kendi kendini. Bunun sonucunda tiyatro, seyircilere bilinçlerinin ve eylemlerinin mülkiyetini geri verip neden olduğu etkileri tersine çevirmek ve hatalarının kefaretini ödemek gibi bir görev biçer kendine. Böylece tiyatro sahnesi ve oyunun icrası, gösterinin kötülüğü ile hakiki tiyatronun erdemi arasında gitgide gözden kaybolan bir dolayıma dönüşür. Her ikisi de seyircilere seyirci olmayı bırakıp kolektif bir pratiğin faillerine dönüşmenin yollarını öğretmeyi amaçlar. Brechtçi paradigmaya göre, tiyatro dolayımı, seyircileri bu dolayımı hazırlayan zemin hakkında bilinçlendirir ve onu dönüştürmek için isteklendirir. Artaud'nun mantığına göreyse tiyatro dolayımı, seyircileri seyirci konumundan çıkarır: Bir gösterinin karşısında olmak yerine icrayla kuşatılmışlardır, kolektif enerjilerini kendilerine iade eden eylem dairesine sürüklenmişlerdir. Her iki durumda da tiyatro, kendini ortadan kaldırmaya yönelik bir dolayım görevi verir kendine.

3. *A.g. y.*, s. 25.

Entelektüel özgürleşmenin betimleme ve önermeleri burada oyuna dahil olup problemi yeniden formüle etmemize yardımcı olabilir. Zira kendini yok eden bu dolayım bize yabancı bir şey değildir. Pedagojik bağıntının mantığıdır bu tam tamına: Hocaya düşen rol, kendi bilgisi ile cahilin cehaleti arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmaktır. Hocanın dersleri ve verdiği alıştırmalar, hoca ile cahili birbirinden ayıran uçurumu gitgide daraltmak amacını taşır. Ne yazık ki hoca bu mesafeyi ancak durmaksızın yeniden yarattığı takdirde daraltabilir. Hoca, cehaletin yerine bilgiyi geçirmek için her zaman bir adım önde yürümek, öğrenciyle kendisi arasına yeni bir cehalet koymak zorundadır. Bunun da nedeni oldukça basittir. Pedagoji mantığında cahil, üstadın bildiğini henüz bilmeyen kimse anlamına gelmez yalnızca. O, neyi bilmediğini ve nasıl bileceğini bilmeyendir. Hoca da sadece cahilin bilmediği bilgiyi elinde bulunduran kimse değildir. O bilgiyi nasıl, ne zaman ve hangi protokole göre bir bilgi nesnesi yapacağını da bilen kişidir. Zira hakikatte, bir yığın şeyi zaten bilen, çevresine bakıp dinleyerek, gözlemleyip tekrar ederek, yanılıp hatalarını düzelterek kendi kendine öğrenmiş cahillerden değildir o. Böyle bir bilgi hoca için ancak *cahilin bilgisi* olabilir; çünkü basitten karmaşığa doğru giden ilerleme ilkesine göre kendini düzenlemeye muktedir olmayan bir bilgidir bu. Cahil, keşfettiği şeyi daha önce bildiğiyle karşılaştırarak ilerler; karşılaşmaların rastgeleliğine göre, fakat bazen de aritmetik düzene, yani cehaleti daha az bilgi sahibi olmak haline getiren demokratik düzene göre. Cahil, yalnızca daha fazla bilmek için uğraşır durur, henüz bilmediği şeyi bilmek için. Cahilde olmayan şey, kendisi hoca olmadıkça öğrencide her zaman için eksik olacak olan şey, cehaletin bilgisidir – bilgiyi cehaletten ayıran gerçek mesafenin bilgisidir.

Cahillerin hesabında gözden kaçan da işte bu ölçüttür. Hocanın bildiği şey, bilgi nakliyle ilgili adabın öğrenciye ilk olarak öğrettiği şey, cehaletin bilgi kıtlığı değil, bilginin zıddı olduğudur; bilgi, bilgi kırıntılarının toplamı değil, başlı başına bir konumdur. Tam mesafeyi hiçbir kıstas ölçemez; tam mesafe yalnızca alınan konumların oyunuyla açığa çıkar. Oyun da hocayı, kendisine yetişmesi için güya eğittiği kişiden ayıran bitimsiz "bir adım önde olma" uygulamasıyla biçimlenir. Bu mesafe, hocanın tavrını cahilin tavrından ayıran o büyük uçurumun metaforudur, çünkü söz konusu uçurum

iki zekâyı –cehaletin ne olduğunu bilenle bilmeyen zekâyı– birbirinden ayırır. Düzenli olarak ilerleyen eğitimin öğrenciye ilk olarak öğrettiği şey işte bu radikal ayrımdır. Ona ilkin âciz olduğunu öğretir. Böylece öğretme etkinliği boyunca kendi önkabülünü, yani zekâların eşit olmadığını hiç durmaksızın teyit eder. Jacotot'nun aptallaştırma olarak adlandırdığı, işte bu bitimsiz teyittir.

Jacotot, bu aptallaştırma pratiğinin karşısına entelektüel özgürleşme pratiğini koyar. Entelektüel özgürleşme zekâların eşitliğinin teyit edilmesidir. Bu eşitlik, zekânın bütün tezahürlerinin eşit değerde olduğuna değil, zekânın tüm tezahürlerinde kendine eşit olduğuna işaret eder. Bir uçurumla ayrılmış iki tür zekâ yoktur. İnsan denen hayvan, ilk önce anadilini, insanlar arasında yerini alabilmek için kendisini kuşatan şeyler ve göstergeler ormanında maceraya çıkmayı nasıl öğrenmişse, her şeyi işte öyle öğrenir: Gözlemleyerek ve bir şeyi bir diğeriyle, bir göstergeyi bir başka göstergeyle, göstergeyi olguyla karşılaştırarak. Okuryazar olmayan biri, sadece bir duayı ezbere biliyorsa bile, bu bilgiyi henüz bilmediği şey ile karşılaştırabilir, yani bu duanın kâğıda yazılı kelimeleriyle. İşaretler sayesinde bilmediği ile bildiği şeylerin ilişkisini öğrenebilir. Bunu ancak her adımda, karşısında olanı gözlemleyerek, gördüğünü söyleyip söylediğini teyit ederek yapabilir. İşaretleri heceleyen bu cahilden hipotezler kuran bilgine varıncaya kadar iş başında olan zekâ hep aynı zekâdır – entelektüel macerasını aktarmak ve bir başka zekânın kendi macerasını ona aktarmak için neyle uğraştığını anlayabilmek üzere, bir göstergeyi başka bir göstergeye tercüme ederek karşılaştırmalar ve tahminlerle işleyen, ilerleyen bir zekâ.

Her öğrenme çabasının merkezinde oturan, işte bu şiirsel tercüme çalışmasıdır. Cahil hocanın özgürleştirici uygulamasının merkezindeki de bu çalışmadır. Fakat cahil hocanın bilmediği şey aptallaştırıcı mesafedir, yani ancak bir uzmanın "doldurabileceği" kadar büyük bir uçuruma dönüşmüş olan o mesafe. Mesafe ortadan kaldırılması gereken bir kötülük değil, tüm iletişimin olağan koşuludur. İnsan denen hayvanlar, göstergeler ormanı üzerinden iletişim kuran birbirine uzak, mesafeli hayvanlardır. Cahilin aşması gereken mesafe kendi cehaleti ile hocanın bilgisi arasındaki uçurum değildir. Mesafe, bildiğinden bilmediğine doğru giden, fakat geri kalanını nasıl öğrenmişse işte öyle öğrenebileceği bir yoldan başka bir

şey değildir. Öğrenci, bilgin konumuna geçmek için değil, tercüme sanatını daha iyi uygulayabilmek, tecrübelerini kelimelere dökebilmek ve kelimelerini sınayabilmek; entelektüel maceralarını başkalarının faydalanması için tercüme edebilmek ve onların kendi maceralarını sundukları tercümeleri kendi diline tercüme edebilmek için öğrenir. Onun bu yolu katetmesine yardım edecek cahil hocanın böyle bir ad almasının sebebi, hiçbir şey bilmemesi değil, "cahilin bilmediğini bilme iddiasını" reddetmesi ve bilgisiyle hocalığını birbirinden ayırmasıdır. Öğrencilerine *kendi* bildiğini öğretmez; onlardan şeyler ve göstergeler ormanında maceraya atılmalarını, gördüklerini ve gördüklerinden ne anladıklarını söylemelerini, bunu teyit etmelerini ve teyit ettirmelerini ister. Cahil hocanın bilmediği, kabul etmediği şey, zekâların eşitsizliğidir. Her mesafe olgusal bir mesafedir ve her entelektüel edim cehalet ile bilgi arasında katedilen bir yoldur – bütün o sınırlarıyla birlikte her türden sabitliği ve konumlar hiyerarşisini hiç durmaksızın ortadan kaldıran bir yol.

Bu hikâye ile seyirci meselesi arasında nasıl bir ilişki vardır? Dramaturgların seyircilerine toplumsal ilişkilerin hakikatini ve kapitalist tahakküme karşı savaşma yollarını açıklamak istediği zamanlarda yaşamıyoruz artık. Ne var ki yanılsamalarımız ortadan kalkınca illa önkabullerimiz de değişmiyor; keza hedeflerimizin ufku ortadan kalkınca kullanılan araçlar da. Tersine, yanılsamaların kaybolması, sanatçıları seyirciler üzerindeki baskıyı artırmaya sevk edebilir: İcra seyircileri edilgen tutumlarından çıkarıp ortak bir dünyanın etkin katılımcılarına dönüştürürse, belki seyirciler ne yapılması gerektiğini öğrenir. Tiyatro reformcularının sözünü ettiğimiz aptallaştıran pedagoglarla paylaştıkları temel inanç şudur: iki konum arasında bir uçurumun bulunduğu inancı. Dramaturg veya yönetmen seyirciye ne yaptırmak istediklerini bilmeseler bile, en azından bir şeyi bilirler: *Bir şey yapmak* gerektiğini, etkinliği edilgenlikten ayıran uçurumu aşmak gerektiğini.

Fakat mesafeyi yaratanın bizzat mesafeyi ortadan kaldırma arzusu olup olmadığını sorarak, problemin unsurlarını tersine çeviremez miyiz? Yerinde oturan seyircinin etkin olmadığını söylememize izin veren şey, etkin ve edilgen arasında önceden kurulmuş radikal bir karşıtlıktan başka nedir ki? Bakmak dediğimiz şeyin, imgenin arkasındaki hakikati ve tiyatronun dışındaki gerçekliği göz ardı edip im-

geden ve görünüşten zevk almak anlamına geldiği varsayımından başka hangi nedenle bakış ve edilgenlik özdeşleştirilir ki? Sözün eylemin zıddı olduğu gibi bir önyargımız yoksa, neden dinlemeyi edilgenlikle bir tutuyoruz? Bu karşıtlıklar –bakmak/bilmek, görünüş/gerçeklik, etkinlik/edilgenlik– iyi tanımlanmış terimler arasında olacak mantıksal karşıtlıktan tamamıyla farklıdır. Bu karşıtlıklar, özel olarak, duyumsanabilir olanın (*sensible*) paylaşımını, konumlar ile bu konumlara bağlı yeterlik ve yetersizliklerin *a priori* dağılımını tanımlar. Eşitsizliğin vücuda gelmiş alegorileridir bu karşıtlıklar. Bu nedenle, karşıtlığın işleyişi değiştirilmeden, "iyi" terim kötüye ve kötü terim iyiye dönüştürülebilir, terimlerin değerleri değiştirilebilir. Böyle yapılarak seyirci dışarıda bırakılır çünkü hiçbir şey yapmaz seyirci, oysa sahnedeki oyuncular veya dışarıdaki işçiler bedenlerini eyleme dahil etmektedirler. Fakat dolaysızlığa ve rutine gömülmüş kol işçileri ile fiziksel bir eylem içinde olanların körleşmesinin karşısına idealar üstüne düşüncelere dalıp geleceği görenlerin veya dünyamız hakkında genel bir görüşe sahip olanların geniş perspektifini çıkardığımız anda görmek ile yapmanın karşıtlığı tam tersine döner. Eskiden seçme ve seçilme hakkı olan, toprak gelirleriyle hayatlarını sürdüren mülk sahiplerine *etkin* vatandaş; bu görevlere layık olmayan, hayatlarını kazanmak için çalışmak zorunda olanlara ise *edilgen* vatandaş denirdi. Terimler anlam değiştirebilir, konumlar değişebilir; fakat mesele iki kategoriyi, belirli bir yetkinliğe sahip olanlar ile sahip olmayanları karşıtlaştıran yapının yerinde kalmasıdır.

Bakma ile eylemde bulunma arasındaki karşıtlığı sorguladığımız zaman; yani söyleme, bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman başlar özgürleşme. Bakmanın da konumların dağılımını ya teyit eden ya da dönüştüren bir eylem olduğunu anladığımız zaman gerçekleşir. Seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü, diğer sahnelerde, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir. Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur. Seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya; örneğin, yaşam enerjisinden saf bir görüntü yaratmak ve bu saf görüntüyü okuduğu veya hayal ettiği, yaşadığı veya uydurduğu bir hikâyeyle ilişkilendirmek için, icranın iletmesi beklenen yaşam enerjisinden ken-

dini koruyarak yapar bunu. O halde seyirciler, hem mesafeli seyirci hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır.

Bu nokta son derece önemli: Seyirciler kendi usullerince oyuncu veya dramaturg, yönetmen, dansçı veya icracı oldukları gibi, kendi şiirlerini oluşturdukları ölçüde de bir şeyi görür, hisseder, anlarlar. İmam Hüseyin'in ölümünün anıldığı bir tür drama olan Şii dini töreninde seyircilerin bakış ve ifadelerinin hareketliliğini Abbas Kiarostami'nin kamerasından (*Taziye*) gözlemleyelim – orada çok iyi görürüz bunu. Dramaturg veya yönetmen, seyircilerin bir şeyi görüp bambaşka bir şeyi hissetmelerini ister, belirli bir şeyi anlayıp ondan belirli bir sonuç çıkarmalarını ister. Aptallaştıran pedagogun mantığıdır bu – yani düz, tek taraflı iletimin mantığı; bir tarafta herhangi bir şey, bir bilgi, bir yetenek, bir beden veya zihinde belli bir enerji var ve bunun diğer tarafa geçmesi gerekiyor. Öğrencinin *öğrenmesi* gereken şey, hocasının ona *öğrettiğidir*. Seyircinin *görmesi gereken* de yönetmenin ona *gösterdiği* şeydir. Hissetmesi gereken şey, yönetmenin ilettiği enerjidir. Aptallaştıran mantığın merkezinde duran bu neden ve sonuç özdeşliğinin karşısına özgürleşme, neden ile sonucun çözülüşünü, birbirinden ayrılmasını koyar. Cahil hoca paradoksunun anlamı budur: Öğrenci, hocanın kendisinin de bilmediği bir şeyi öğrenir hocadan. Öğrenci, bunu kendisini araştırmaya zorlayan ve bu araştırmayı teyit eden hocalık becerisinin etkisiyle öğrenir. Fakat öğrendiği şey hocanın bilgisi değildir.

Buna karşılık sanatçının seyirciyi eğitmek istemediği söylenebilir. Sanatçı günümüzde sahneyi bir dersi dikte etmek için veya bir mesaj ulaştırmak için kullanmayı kendi kendine menetmiştir. Yalnızca bir bilinç biçimi, bir duygu yoğunluğu veya eylem için bir enerji üretir. Fakat algılanacak, hissedilecek ve anlaşılacak olanın kendi dramaturjisine veya icrasına koyduğu şey olduğunu varsayar her zaman. Neden ile sonucun özdeş olduğunu varsayar peşin peşin. Neden ile sonuç arasında varsayılan bu eşitliğin kendisi, eşitlikçi olmayan bir ilkeye dayanır: Hocanın "doğru" mesafe bilgisi ile bu mesafeyi ortadan kaldırma yönteminin bilgisini elinde bulundurma ayrıcalığına. Lakin burada hayli farklı iki mesafe birbirine karışır. Sanatçı ile seyirci arasında bir mesafe olduğu gibi, bir gösteri olarak sanatçının fikri ile seyircinin hissiyatı veya anlayışı arasında özerk bir şey olarak bulunan icranın bünyesinde de ayrılmaz

biçimde var olan bir mesafe vardır. Özgürleşmenin mantığında, cahil hoca ve özgürleşmiş tilmizden başka, üçüncü bir şey vardır: Birbirine yabancı olan ve öğrencinin gördüğü, hakkında ne dediği veya hakkında ne düşündüğünü ortak biçimde doğrulamak üzere ikisinin de göndermede bulundukları bir kitap veya bambaşka türden bir yazı. İcra için de aynısı geçerlidir. İcra, sanatçının bilgisinin veya ruh halinin seyirciye aktarılması değildir. Tüm tekdüze iletimi ve nedenle sonuç özdeşliğini bertaraf eden, hiç kimsenin tapusunu cebine koyamayacağı, kimsenin anlamı üzerinde tekel kuramayacağı o üçüncü şeydir icra.

Bu özgürleşme fikri, tiyatro politikası ile bu politikadaki reformun genellikle kendini dayandırdığı özgürleşme fikrine, yani bölünme sürecinde kişinin kendiyle olan ilişkisini yeniden temellük etmesi anlamındaki özgürleşme fikrine açık biçimde ters düşer. Debordcu gösteri eleştirisini Marksçı yabancılaşma eleştirisi üzerinden dinin Feuerbahçı eleştirisine bağlayan da bu ayrılma ve ayrılmanın ortadan kaldırılması fikridir. Bu mantığa göre, üçüncü bir unsurun dolayımı, ele geçirme ve gizleme mantığına hapsolmuş ölümcül bir özerklik yanılsamasından başka bir şey değildir. Sahne ile salonun ayrılığı, aşılması gereken bir durumdur. İcranın amacı tam da bu dışsallığı değişik yollarla ortadan kaldırmaktır: Seyircileri sahneye ve icracıları salona alarak, aralarındaki farkı ortadan kaldırarak, icrayı başka yerlere taşıyarak, yani icrayı sokağa, şehre veya hayata egemen olmakla özdeşleştirerek yapar bunu. Ve tabii bu yer paylaşımını değiştirme çabası teatral icraya birçok zenginlik katmıştır. Fakat yerlerin yeniden paylaşılması başka bir şey, tiyatronun amaç edindiği, gösterinin bölünmüşlüğüne son veren topluluğu bir araya getirme gereği başka bir şeydir. İlki yeni entelektüel maceraların icadını gerektirirken, ikincisi bedenlerin hak ettikleri yere konulmasının yeni bir biçimini öngörür ki sonuçta bu da onların ayine katılabildikleri yerdir.

Zira dolayımın, yani bir üçüncü öğenin reddi, haddi zatında tiyatronun toplulukçu özünün teyididir. Dramaturg, seyirci kolektifine yaptırmak istediği şeyi ne kadar az bilirse, onların her halükârda bir kolektif olarak hareket etmeleri gerektiğini, kümelenişlerini bir topluluğa dönüştürmeleri gerektiğini de o kadar iyi kavrar. Öte yandan, tiyatronun kendiliğinden toplulukçu bir yer olduğu fikrini

sorgulamanın da tam zamanı. Sahnedeki canlı bedenlerin aynı yerde toplanmış bedenlere hitap ettiği için, bu durumun televizyon önünde oturan bireylerin veya perdeye yansıtılan gölgeleri izleyen sinema seyircilerinin durumundan radikal biçimde farklı olduğunu, tiyatronun bireylere topluluk hissini taşıdığını söylememiz için yeterli olduğu sanılıyor. İlginçtir, teatral mizansenlerde her türlü yansıtma ve görüntü kullanımının yaygınlaşması bu inanç üzerinde herhangi bir değişiklik yapmamışa benziyor. Yansıtılan görüntüler canlı bedenlerle birleştirilebiliyor ve yerlerine geçebiliyor. Fakat seyirciler tiyatro mekânında toplandığı sürece, tiyatronun canlı ve toplulukçu özü muhafaza ediliyormuş gibi, şu sorudan sanki kaçabilirmişiz gibi yapıyoruz: Tiyatro seyircileri arasında yaşanıp da başka bir yerde gerçekleşemeyecek olan şey nedir tam olarak? Aynı saatte aynı televizyon şovunu izleyen bireyler topluluğundan bu seyircileri daha interaktif, daha toplulukçu kılan şey nedir?

Sanırım bu "şey", tiyatronun kendiliğinden toplulukçu olduğu önkabulünden başka bir şey değil. Bu önkabul teatral icranın önüne geçmeye ve etkilerini öngörmeye devam ediyor. Fakat tıpkı bir müzede, okulda veya sokakta olduğu gibi, tiyatro sahnesindeki bir icra karşısında da, karşılarına çıkan veya etraflarını saran şeylerin, edimler ve göstergelerin ormanında kendi yollarını çizebilen bireylerden başkası bulunmaz. Seyircilerin ortak kudreti, kolektif bir bedenin öğeleri olmaktan veya etkileşimin özel bir biçiminden falan ileri geliyor değildir. Ortak kudretleri, her birinin algıladığı şeyi kendi diline tercüme edebilme ve onu kendi eşsiz entelektüel macerasıyla ilişkilendirebilme kudretidir; bu eşsiz macera başka hiçbir maceraya benzemediği için hepsini birbirine benzer kılar. Zekâların eşitliğinin bu ortak kudreti bireyleri birleştirir, birbirlerinden uzak tutup, her birini kendi yolunu çizmek için sahip olduğu kudreti kullanmaya da kabiliyetli kılarken, entelektüel maceralarını birbirleriyle paylaşmalarını sağlar. Öğretmek veya oynamak, konuşmak, yazmak, sanat yapmak veya bakmak, seyretmek gibi icralarımızın teyit ettikleri şey, toplulukta vücut bulan bir iktidara dahil oluşumuz değildir. Teyit edilen şey, adsız sansızların yeterliliği, yani herkesi birbiriyle eşit kılan o yeterliliktir. Bu yeterlilik, indirgenemez mesafeler aracılığıyla, ilişkilen(dir)me ve ayrış(tır)maların, birleşme ve ayrılmaların öngörülemez işleyişiyle hayata geçirilir.

Seyircinin özgürleşmesi, yani içimizden her birinin seyirci olarak özgürlüğüne kavuşması bu ilişkilen(dir)me ve ayrış(tır)ma, birleşme ve ayrılma kudretinde yatar. Seyirci olmak, etkinliğe geçirmek zorunda olduğumuz bir edilgenlik değildir. Normal durumumuzdur seyircilik. Gördüğü şeyi görmüş ve söylemiş olduğu, yapmış ve düşlemiş olduğu şeyle sürekli ilişkilendiren seyirciler olarak bizler öğreniyor ve öğretiyoruz, eylemde bulunuyor ve tanıyoruz. İmtiyazlı bir başlangıç noktasından daha imtiyazlı bir biçim yoktur. İlkin radikal mesafeyi, ikinci olarak rol dağılımını, üçüncü olarak bölgeler arasındaki sınırları reddettiğimizde yeni bir şey öğrenmemize imkân veren başlangıç noktaları, dörtyol ağızları ve kavşaklarla dolar her yer. Seyircileri oyuncuya, cahilleri bilgine dönüştürmemiz gerekmez illa. Cahilde iş başında olan bilgiyi ve seyirciye özgü etkinliği teslim etmemiz gerekir bunun için. Her seyirci zaten kendi hikâyesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikâyenin seyircisidir.

Bu noktayı, küçük bir sapma pahasına da olsa, kendi politik ve entelektüel tecrübemle izah etmek isterim. İki karşıt talebin iki yandan çekiştirdiği bir kuşaktan geliyorum ben. Birine göre, toplumsal sistemi anlayanların, bu sistem yüzünden acı çekenlere anladıklarını öğretmeleri lazımdı ki, onlar da mücadele için donanımlı hale gelebilsinler. Diğerine göreyse, bilgili olduğu farz edilenler aslında, sömürü ile başkaldırmanın ne demek olduğundan anlamayan cahil adamlardı ve cahil olarak gördükleri işçilerin yanında asıl kendilerini eğitmeliydiler. Bu iki talebe birden yanıt vermek üzere, yeni bir devrimci hareket örgütlemek amacıyla Marksizmin hakikatine ulaşmak ve sonra sömürü ile başkaldırının anlamını fabrikalarda çalışan ve mücadele edenlerden öğrenmek istedim. Benim için de, kuşağım için de bu çabaların ikisi de tam olarak ikna edici olmadı. Bu durum beni, işçiler ile onlara bir şeyler öğretmek veya onlardan bir şeyler öğrenmek üzere işçileri ziyarete giden entelektüeller arasındaki muğlak ve başarısız karşılaşmaların nedenlerini işçi hareketinin tarihi içinde araştırmaya yönlendirdi. Böylece sonunda anladım ki, işin özü ne cehalet ve bilgi, ne etkinlik ve edilgenlik, ne de bireysellik ve toplulukta bulunabilirdi. O dönemdeki emekçilerin şartları ve bilinç biçimleri üzerine bilgi edinebilmek için 1830'lardaki iki işçinin birbirine gönderdiği mektupları incelediğim bir mayıs günü,

bambaşka bir şeyle karşılaştım: Yüz kırk beş sene öncesinin mayısında yaşanmış iki ziyaretçinin macerasıyla. Sözü geçen işçilerden biri Menilmontant'daki Saint-Simoncu topluluğa henüz yeni katılmıştı ve ütopyadaki günlerinde zamanını nasıl geçirdiğini aktarıyordu arkadaşına: günün işleri ve alıştırmaları, oyunlar, korolar ve akşam hikâyeleri. Muhatabı da buna karşılık bir bahar pazarının tadını çıkarmak için iki arkadaşıyla beraber yakın zamanda yapmış oldukları pikniği anlatıyordu. Fakat anlattığı şey, bir sonraki çalışma haftası için fiziksel ve ruhsal gücünü toplayan bir emekçinin dinlenme gününe hiç mi hiç benzemiyordu. Bambaşka bir boş zaman anlayışına giriyordu anlattıkları: Manzaranın büründüğü şekillerden, ışık ve gölgelerden keyif alan estetlerin, metafizik varsayımlar geliştirmek üzere bir kır hanına yerleşen filozofların veya yol üstünde ya da handa rastladıkları ahbaplarına inançlarını aktarmaya kendilerini adamış müritlerin boş zamanıydı adeta.[4]

Bana çalışma şartları ve sınıf bilincinin biçimleri hakkında bilgi vermeleri gereken bu emekçiler, bambaşka bir şey sunuyorlardı: bir benzerlik hissi, eşitliğin bir ispatı. Kendi sınıfları içerisinde onlar da birer seyirci ve ziyaretçiydiler. Propagandacı olarak gerçekleştirdikleri etkinlikler, güzel manzaralar karşısında dalıp giderek ve kırlarda dolaşarak geçirdikleri aylaklık zamanlarından ayrıştırılamıyordu. Boş zamanlarını nasıl geçirdiklerinin anlatımı bizi *görmek, yapmak* ve *konuşmak* arasında kurulu bağları yeniden formüle etmeye zorluyordu. Kendilerini seyirci ve ziyaretçi haline getirip, duyumsanabilir olanın paylaşımını değiştiriyorlardı: Güya çalışanlar adımlarını ve bakışlarını gelişigüzel dolaşmaya bırakabilecekleri zamana sahip olmamalı; kolektif bir yapının mensuplarının, bireysellik alametleri ve biçimlerine ayıracak vakitleri olmamalıydı. *Özgürleşme* kelimesinin ifade ettiği şudur: Eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi. Mektuplaşan bu iki insana ve benzerlerine o günlerin getirdiği şey, şartlarının bilgisi ve ertesi günkü çalışma ve eninde sonunda gelip çatacak mücadele için gereken ener-

4. Bkz. Gabriel Gauny, *Le Philosophe plébéien*, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, s. 147-58.

ji değildir. Mekânın ve zamanın, emeğin ve boş zamanın paylaşımının *şimdi ve burada* yeniden yapılandırılmasıdır.

Zamanın tam merkezinde gerçekleşen bu kırılmayı anlamak, indirgenemez mesafeyi indirgemeye çalışarak sonu gelmez bir işle egemenliğini pekiştirmektense, benzerlik ve eşitliğin içerimlerini geliştirmek demekti. Herkes gibi bu iki emekçi de entelektüeldi. Ziyaretçi ve seyirciydiler, bir buçuk asır sonra onların mektuplarını kütüphanede okuyan araştırmacı gibi, Marksist teorinin ziyaretçileri veya fabrika kapılarında bildiri dağıtanlar gibi. Entelektüeller ile işçiler arasında kapatılması gereken bir mesafe falan yoktu, tıpkı oyuncu ve seyirciler arasında olmadığı gibi. Bu tecrübeyi açıklayacak özel söylem için birtakım sonuçlar çıkmaya devam ediyordu. Geçirdikleri günler ve gecelerin hikâyesini anlatmak, başka sınırları belirsizleştirmeyi gerektiriyordu. Zamandan, zaman kaybından ve zamana yeniden sahip olmaktan bahseden bu hikâye ancak başka yerde, başka bir zamanda ve bambaşka bir yazı türünde ifade edilmiş benzer bir hikâyeyle ilişkilendirildiği zaman anlamına ve önemine kavuşuyordu: *Devlet*'in II. kitabında tiyatronun yalancı gölgelerine var gücüyle yüklenmeden önce Platon, iyi düzenlenmiş bir toplulukta herkesin tek bir iş yapmak zorunda olacağını; zanaatkârların işyerlerinden başka bir yerde bulunmaya ve doğanın kendilerine bahşettiği yetenek(sizlik)lere uygun düşen işten başka bir şey yapmaya vakitleri olmayacağını açıklamıştı.

O halde bu iki ziyaretçinin hikâyesini anlayabilmek için, ampirik tarih ile saf felsefe arasındaki sınırları, disiplinler arasındaki sınırları, söylem düzeyleri arasındaki hiyerarşileri belirsizleştirmek gerekiyordu. Bir tarafta olguların anlatımı, öbür tarafta tarihin aklını veya ardındaki saklı hakikati keşfeden felsefi ya da bilimsel açıklama diye bir şey yoktu. Olgular ve yorumları diye ayrı ayrı şeyler yoktu. Bir hikâyeyi anlatmanın iki biçimi vardı. Bana düşen de bu bahar pazarlarını konu alan anlatılar ile filozofun diyaloglarının birbirinin diline nasıl çevrildiğini gösterecek bir tercümeydi. Bu hikâyenin anlamını, hikâyeyi açıklayan gerçekliği ve eylem için ne gibi dersler çıkarılması gerektiğini soracaklara anlaşılmaz gelecek olsa da, bu tercümeye ve tersten-tercümeye özgü bir dil icat etmeliydi. Aslında bu dil, ancak kendi entelektüel maceralarına dayanarak onu tercüme edecekler tarafından okunabilirdi.

Bu biyografik sapma sadede dönmemi sağlayacak. Sözünü ettiğim geçilmesi gereken sınırlar ve belirsizleştirilmeyi bekleyen rol dağılımıyla ilgili hikâyeler, aslında, her tür özel sanatsal becerinin kendi alanından çıkmaya ve yerleri ile kudretlerini değiş tokuş etmeye meylettiği çağdaş sanatın güncelliğinde buluşuyor. Bugün sözsüz tiyatromuz ve konuşmalı dansımız var; plastik sanatlar kisvesine bürünmüş enstalasyonlarımız ve performanslarımız; fresk zincirine dönüşmüş video gösterimlerimiz; canlı tablo veya tarih resimleri yerine konan fotoğraflarımız; mültimedya şovuna dönüşmüş heykeller ve daha başka bileşimlerimiz. Bununla beraber, bu türler arası karışımları uygulamanın ve anlamanın üç yolu var. İlki, bütünsel sanat yapıtı denen biçimin yeniden gündeme getirilmesidir. Bu yolun hayata dönüşen sanatın miracı (*apothéose*) olduğu varsayılmıştır. Bugün artık bu seçenek aşırı şişmiş sanatsal egonun veya tüketici hiperaktifliğinin bir biçimi ya da her ikisi birden olma yolundadır. İkinci olarak, rollerle kimliklerin, gerçekle sanalın, organikle mekanik ve bilişimsel protezlerin durmaksızın değiş tokuşu denen postmodern gerçekliğe özgü bir sanat tarzları melezleşmesinden söz edilmektedir. Bu ikinci fikir sonuçları açısından birinciden pek farklılık göstermez. İlkelerini sorgulamadan icranın etkisini artırmak için sınırların belirsizleşmesini ve rollerin karışmasını kullanan başka bir aptallaştırma biçimine götürür genellikle.

Etkiyi artırmayı değil, neden-sonuç bağının kendisini ve aptallaştırma mantığını destekleyen varsayımların işleyişini sorgulamayı hedefleyen üçüncü yola gelelim şimdi. Temsil'i mevcudiyet'e, edilgenliği etkinliğe dönüştürmek isteyen hiper-tiyatro karşısında bu üçüncü yol, bunların yerine bir hikâyenin anlatımıyla, bir kitabın okunuşuyla veya bir imgeye bakmakla eşit saymak için tiyatro sahnesine atfedilen toplulukçu güç ve yaşamsallık imtiyazını geri almayı önerir. Nihayetinde bu yol, tiyatro sahnesini heterojen icraların birbirlerinin diline tercüme edildiği yeni bir eşitlik sahnesi olarak kavramayı önerir. Zira bütün icralarda söz konusu olan, bildiğimiz şeyle bilmediğimiz şeyi birbirine bağlamak; hem yeteneklerini sergileyen icracılar olmak hem de bu yeteneklerin yeni bir bağlamda, yani başka seyirciler nezdinde neler yaratabileceğini inceleyen seyirciler olmaktır. Araştırmacılar gibi sanatçılar da, yeni bir entelektüel macerayı tercüme eden yeni bir dilin terimleriyle muallak hale

gelmiş yeteneklerinin tezahür ve etkilerinin sergilendiği bir sahne inşa ederler. Dilin etkisi önceden kestirilemez. Bu dil, "hikâyeyi" sahiplenmek ve onu kendi hikâyesi yapmak üzere, kendi tercümesini geliştiren, etkin yorumcu rolünü oynayan seyirciler ister. Özgürleşmiş bir topluluk, bir hikâyeciler ve tercümanlar topluluğudur.

Bütün bunlar için şunu söylemek mümkün, farkındayım: Laf, gene laf, hep laf. Hakaret saymam doğrusu bunu. Kendi sözlerini sanki sözden ibaret değilmiş gibi, sanki yeni bir hayata başlamanın formülüymüş gibi gösteren o kadar çok konuşmacı dinledik, gösteri değil toplulukçu bir merasim olduğunu iddia eden o kadar çok tiyatro temsili gördük ve bugün bile, hayatı değiştirme arzusu hakkındaki bütün o "postmodern" şüpheciliğe rağmen yine de dinsel gizemlere dönüşmüş o kadar çok gösteri ve enstalasyon görmekteyiz ki, artık sözün sözden ibaret olduğunu duymak bir skandal sayılamaz. Ete kemiğe bürünmüş kelamın ve etkin hale getirilmiş seyircinin fantazmalarını kovmak, sözlerin sadece söz ve gösterilerin sadece gösteri olduğunu bilmek, sözlerin ve görüntülerin, hikâyelerin ve icraların yaşadığımız dünyada bir şeyleri nasıl değiştirebileceğini daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir.

2

Eleştirel Düşüncenin Talihsiz Maceraları

BENİM KUŞAĞIMIN içinde büyüdüğü toplumsal ve kültürel eleştiri geleneğini sorgulayan şüphesiz ilk ben değilim. Birçok yazar o geleneğin tarihe karıştığını ilan etse de, bir zamanlar, görünüşlerin ihtişamının ardında saklı duran karanlık ve sağlam gerçekliği ifşa etmekten keyif duyardık. Fakat bugün, ne görünüşler hükümdarlığının karşısında durabilecek sağlam bir gerçeklik ne de tüketim toplumunun zaferine karşı durabilecek bir karanlık içyüz kalmış meğer. Baştan söyleyeyim: Benim geliştirmek istediğim söylem asla bu değil. Tersine, toplumsal eleştiri geleneğinin kavram ve yöntemlerinin hiç mi hiç demode olmadığını göstermek istiyorum ben. Bu gelenek, tükendiğini ilan edenlerin söylemlerinde bile hâlâ iş başında. Fakat şimdiki kullanımları, yönelimlerinin ve bilinen amaçlarının tam anlamıyla tersine çevrildiğini gösteriyor. O halde, gerçekten eleştirinin eleştirisine kalkışıyorsak, bir yorumlama modelinin hâlâ varlığını sürdürdüğünü ve bu modelin yönünün tersine çevrildiğini göz önünde bulundurmalıyız.

Bu amaçla, eleştiri geleneğine özgü kanıtlama, serimleme ve tanımlama tarzlarının sanat, politika ve teori alanında tersine çevrilmesine ışık tutan birkaç çağdaş örneği inceleyeceğim. Bunun için, bu geleneğin hâlâ en belirgin olduğu alandan, yani sanattan ve de özellikle eserlerin sunumunun, dünyanın gidişatı üzerine genel bir düşünüş çerçevesine gönüllü biçimde dahil olduğu büyük uluslararası sergilerden yola çıkacağım. Bu çerçevede 2006'da, Sevilla Bienali küratörü Kozui Enwezor, bu etkinliği küreselleşme çağında "top-



Josephine Meckseper. *İsimsiz*, 2005.

lumsal, ekonomik ve politik bağları mahveden, yıkan mekanizmalar"ın maskelerini düşürmeye adamıştı.[5] Yıkıcı mekanizmaların en başında elbette Amerikan savaş makinesi bulunuyordu; sergiye Afganistan ve Irak savaşlarına ayrılmış salonlardan geçerek giriliyordu. Irak iç savaşının görüntülerinin yanında, New York'a yerleşmiş Alman sanatçı Josephine Meckseper tarafından çekilen savaş karşıtı gösterilerin fotoğrafları da görülebiliyordu sergide. Bu fotoğraflardan biri dikkat çekiciydi: Arka planda pankartlar taşıyan bir grup göstericiyi görüyorduk. Ön plandaysa, içindekilerin yere kadar taştığı bir çöp kutusu. Fotoğraf basitçe "İsimsiz" diye adlandırılmıştı

5. Gösterinin tam adı şöyleydi: *The Unhomely. Phantomal Scenes in the Global World* (Yersiz Yurtsuz: Küresel Dünyadan Hayalet Manzaraları)

ki, bu bağlamda şunu demeye geliyordu: Söze gerek yok, görüntünün kendisi yeteri kadar anlatıyor olan biteni.

Görüntünün anlattığı şeyi, politik pankartlar ile çöp kutusu arasındaki gerilimi, sanatta belirgin bir eleştiri geleneğinin temsilcisi olan bir sanat formuyla, yani kolajla bağdaştırdığımızda anlayabiliyoruz. Gösterinin fotoğrafı terimin teknik manasıyla kolaj değil; fakat üzerimizde bıraktığı etki kolajın ve fotomontajın bir zamanlar sanatsal ve politik olarak önem kazanmış olmasını sağlayan öğelere dayanıyor: Aynı zemin üzerinde –"birbiriyle çatışan" diyemesek de– aynı türden olmayan öğelerin çarpışması. Sürrealist dönemde bu yöntem, burjuva gündelik hayatının yavanlığı altında ezilen arzu ve düşün gerçekliğini göstermeye yarardı. Daha sonra Marksizm, sıradan gündelik hayatın ve demokratik barış görüntüsü altında saklı sınıf tahakkümünün şiddetini hissettirmek için aynı türden olmayan öğelerin aykırı karşılaşmalarına sarıldı. Brecht'in yabancılaştırma ilkesinin esası buydu. 1970'lere baktığımızda, Amerikalı angaje bir sanatçı olan Martha Rosler'ın, Vietnam savaşının görüntülerini mutlu Amerikan iç mekân görüntüleri üzerine kesip yapıştırdığı *Savaşı Eve Getirmek* adlı seriyi oluşturan fotomontajları görebiliriz. Bunlardan *Balonlar* adını taşıyan bir montajda, şişirilmiş balonlardan oluşan bir köşenin bulunduğu geniş bir villada, Amerikan ordusunun kurşunlarıyla katledilmiş bir çocuğu kollarında taşıyan bir Vietnamlı görüyorduk. İki görüntünün bağlantısı ikili bir etki yaratma amacını taşıyordu: Mutlu Amerikan iç mekânını emperyalist savaşın şiddetine bağlayan tahakküm sisteminin bilincine varılması ve bu sistemdeki günahkâr suç ortaklığının hissedilmesi. Bir yandan görüntü şunu söylüyordu: Görmeyi bilmediğiniz gizli gerçeklik işte burada, bununla tanışmalı ve bu bilgiye göre hareket etmelisiniz. Fakat bir durumun bilinmesinin onu değiştirme arzusunu harekete geçireceği kesin değildir. Bu yüzden görüntü başka bir şey söylüyordu. Diyordu ki: Apaçık gerçeklik işte burada, ama onu görmek istemiyorsunuz, çünkü bundan sorumlu olduğunuzu biliyorsunuz. Böylece eleştirel düzenek ikili bir etkiye ulaşmayı hedefliyordu: Gizli gerçeklik hakkında bilinçlenme ve inkâr edilen gerçeklikle ilgili bir suçluluk duygusunun uyanması.

Göstericilerin ve çöp kutusunun fotoğrafı bu fotomontajlardakilerle aynı öğeleri oyuna dahil ediyor: uzaktaki savaş ve içerdeki



Martha Rosler, *Savaşı Eve Getirmek: Balonlar*
fotomontaj, 1967-72.

harcamalar. Martha Rosler ne kadar Richard Nixon'un savaşına karşıysa, Josephine Meckseper de George Bush'un savaşına o kadar karşıdır. Fakat fotoğraftaki zıtların etkileşimi tümüyle başka biçimde işler: Amacı savaş karşıtı militanların enerjisini güçlendirmek için, uzaktaki savaşı Amerikan aşırı tüketimiyle ilişkilendirmek değildir. Bu aşırı tüketimi, savaşı bir kez daha eve geri getirmek niyetindeki göstericilerin önüne atmaktır. Martha Rosler'in fotomontajları öğelerin aynı türde olmadıklarını vurguluyordu: Ölü çocuğun görüntüsü, o güzel iç mekânı havaya uçurmadan bütünleşemez mekânla. Oysa çöp bidonunun yanındaki göstericilerin fotoğrafı, iki öğenin türdeşliğini vurgulamaktadır. Çöp kutusundan taşan teneke kutular kuşkusuz göstericiler tarafından atılmıştır. Böylece fotoğraf bize yürüyüşün, görüntü tüketicilerinin ve görülmeye değer bir öfkenin yürüyüşü olduğunu ima ediyor. Görüntüye getirdiğimiz bu

yorum, Josephine Meckseper'i meşhur eden enstalasyonlarla da uyum içinde. Bugün birçok sergide görülen bu enstalasyonlar, mağaza vitrinlerine veya reklam panolarına çok benzeyen bu küçük vitrinler, tıpkı bir zamanların fotomontajları gibi, bambaşka evrenlere ait görünen öğeleri bir araya getirme amacını taşır. Örneğin, "Satılık" adlı enstalasyonda, erkek moda ürünleri arasına yerleştirilmiş, savaşı emperyalist metropollere taşımak isteyen bir grup İngiliz şehir gerillasının hikâyesini konu alan bir kitap görürüz. Başka bir enstalasyonda, kadın iç çamaşırları giymiş bir manken komünist bir propaganda afişinin yanında durur ya da parfüm şişeleri üzerinde Mayıs 68'e ait "Asla Çalışma" sloganıyla karşılaşırız. Bu öğeler görünürde birbiriyle çelişkilidir, fakat burada aslolan bu öğelerin aynı gerçekliğin parçası olduklarını göstermektir. Yani politik radikalliğin de gençlik modasıyla ilgili bir olgu olduğunu. Göstericileri gördüğümüz fotoğrafın tanıklık ettiği şey şudur: Ortadoğu şehirlerini bombalayan tüketim imparatorluğunun yürüttüğü savaşı protesto ediyorlar. Fakat bu bombalar, meta ve gösteri imparatorluğunun çöküşünün gösterisi olarak sahneye konmuş İkiz Kuleler'in yıkılışına bir cevap niteliği taşıyor. O halde görüntü bize şunu söylüyor gibi: Bu göstericiler buradalar, çünkü kulelerin yıkılması ve Irak'taki bombardımanlarla ilgili görüntüleri tükettiler. Dolayısıyla sokaklarda bize sundukları şey de yine bir gösteridir. Neticede gerek terörizm gerek tüketim, gerek protesto gerekse gösteri hep genel eşdeğerlilik denen yasanın, meta yasasının hükmettiği bir sürece indirgenmektedir.

Fakat bu görsel protesto sonuna kadar götürülebilseydi, varacağı yer eleştiri yönteminin lağvedilmesi olurdu: Her şey görsel bir teşhir değilse, eleştiri söyleminin etkileyici olmasını sağlayan görünüş-gerçeklik karşıtlığı kendiliğinden yok olur; bununla birlikte karanlık ve inkâr edilmiş gerçeklikten yana duran varlıkların suçluluğu da kaybolur. Bu durumda eleştiri düzeneğinin teşhir ettiği tek şey kendi tükenişi olur. Oysa iş bu noktaya varmıyor. Devrimci propaganda ve yeni modayı birbiriyle kaynaştıran küçük vitrinler, geçmişin militan müdahalesinin ikili mantığını takip eder. Küçük vitrinler bize şunu söyler: Görmeyi bilmediğiniz gerçeklik işte budur, meta teşhirinin sınırsız hükümranlığı ve bugünün küçük burjuva yaşam biçiminin nihilist dehşeti. Ardından şunu ekler: İşte görmek isteme-

diğiniz gerçeklik – yapmacık başkaldırı hareketleriniz meta teşhirinin hükmettiği ayırt edici göstergelerin sergilenme sürecine katkıda bulunmaktan başka bir işe yaramıyor. Muhalif veya eleştirel sanatçı, görüntülerin teşhir edilmesiyle saklanan sırrın ifşa olmasını sağlayan kısa devreler ve çarpışmalar üretmeyi amaçlar hep. Martha Rosler'e göre bu çarpışma nesnelerle görüntülerin mutlu birlikteliğinin ardında saklanan emperyalist şiddeti açığa vurmalıydı. Josephine Meckseper'e göreyse görüntülerin sergilendiği vitrinin gerçekliğin yapısıyla, her şeyin meta vitrinindeki gibi sergilendiği o yapıyla özdeş olduğu anlaşılmaktadır. Fakat yine seyirciye görmeyi bilmediği şeyi göstermek ve görmek istemediği için onu utandırmaktır söz konusu olan; hem de eleştiri düzeneğinin kendini tam da o reddettiği mantığa ait lüks bir meta gibi sunması pahasına.

Demek ki eleştiri paradigmasının reddine özgü bir diyalektik de mevcuttur: Bu paradigmanın yürürlükten kalktığını ilan edişi, paradigmanın mekanizmasını yeniden üretmek içindir; ama bu uğurda gerçekliğin bilinmemesini veya sefaletin inkâr edilmesini, gerçekliğin ve sefaletin ortadan kalktığını bilmeme durumuna dönüştürmesi gerekir; bizi suçlu yapan şeyi bilmek istememe olgusunu, kendimizi suçlu hissetmemiz gereken hiçbir şey olmadığını düşünmeme arzusuna dönüştürmesi gerekir. Sanatçı değil de filozof olan Peter Sloterdijk'in *Ecumes* (Köpükler) adlı kitabında savunduğu argümanın özü budur. Tasvir ettiği biçimiyle modernlik süreci, bir antiyerçekimidir. Bu terim, tabii ki her şeyden önce, insanların uzayı fethetmelerine izin veren teknik icatlar ile katı endüstriyel dünya yerine iletişim teknolojilerini ve sanal gerçekliği koyan icatlara atıfta bulunuyor. Aynı zamanda bu tanım hayatın acı, sefalet ve ıstırap yükünü ve bu yükün gerçeklik bakımından ağırlığını da kastederek, hayatın eski zamanlardaki yerçekiminden çok şey kaybettiği fikrini ifade ediyor. Bu nedenle, "yoksulluk ontolojisiyle ifade edilen gerçeklik tanımları" üzerine kurulu eleştirel düşüncenin geleneksel yöntemleri artık yersizdir. Sloterdijk'e göre bu yöntemler varlığını sürdürüyorsa, gerçeğin katılığına olan inanç ve sefalet konusunda hissedilen suçluluk duygusu tam da kendi nesnelerinin yitip gitmesine göğüs gerdiği içindir. Bir bakıma zorunlu yanılsamalar oldukları için sağ çıkıyorlar bu süreçten. Marx, insanların gerçek sefaletlerinin ters çevrilmiş görüntüsünü dinin ve ideolojinin

semasına yansıttıklarını düşünüyordu. Sloterdijk'e göreyse çağdaşlarımız tam tersini yapıyor: Bu genelleştirilmiş avunma sürecinin ters çevrilmiş görüntüsünü, katı bir gerçeklik kurmacasına yansıtıyorlar: "Kamusal alanda açıklanan fikir ne olursa olsun, metni kaleme alan aslında sefalet yalanıdır. Bütün söylemler, iktidar olmuş lüksü sefalet jargonuna tercüme etmekten ibaret olan yasaya tabidir."[6] Yerçekimi ve sefaletin yitip gitmesi karşısında duyulan kabahatli mahcubiyet, sefalet ve mağdurlardan söz etmeyi seven eski söylemin tekrar edilmesiyle tersinden ifade edilecekti.

Bu analiz bizi, eleştiri geleneğinin formlarından ve içeriğinden kurtulmaya çağırmaktadır. Fakat bunun bedeli geleneğin mantığını yeniden üretmektir. Bir kez daha bize, bütünsel bir yanılsama yapısının kurbanı olduğumuzu, üretici güçlerin gösterdiği karşı konulamaz bütünsel gelişme karşısındaki direnişimizin ve cehaletimizin kurbanı olduğumuzu söylemektedir: Eski inanç ve ideallerin yitirilmesine yol açan zenginliğin buharlaşması demektir bu da. Bu argümantasyonda *Komünist Manifesto*'nun sarsılmaz mantığını bulmak zor değil. Postmodernist iddianın *Manifesto*'dan o kanun hükmündeki ifadesini ödünç almış olması boşuna değildir: "Katı olan her şey buharlaşır." Her şey akışkan, sıvı, gaz haline gelecek ve gerçekliğin, sefaletin ve savaşların gerçekliğine hâlâ inanan ideologların haline gülmekten başka yapılacak şey kalmayacak, bu anlayışa göre.

Ne kadar provoke edici olursa olsun, bu tezler eleştiri geleneğinin mantığına hapsolmuş kalmıştır. Kaçınılmaz tarihsel süreç tezine ve bu tezin zorunlu sonucuna sadıktırlar – yani gerçekliği yanılsamaya veya yanılsamayı gerçekliğe, yoksulluğu zenginliğe veya zenginliği yoksulluğa dönüştüren tersine çevirme mekanizmasına. Bu tezler, bilememeyi ve bilmeme arzusunu eleştirmeye devam ediyor; hâlâ inkârın canevinde duran suçluluk duygusunu işaret ediyorlar. Demek ki bu eleştiri geleneğinin eleştirisi, hâlâ geleneğin kavram ve yöntemlerini kullanıyor. Fakat bir şeylerin değiştiği doğrudur. Geçmişte bu yöntemler, birtakım bilinç biçimlerini ve özgürleşme sürecine yönelmiş enerjileri harekete geçirmeyi amaçlıyordu. Şim-

6. Peter Sloterdijk, *Ecumes*, Fr. çev. Olivier Mannoni, Paris: Maren Sell, 2005, s. 605.

diyse bu özgürleştirme anlayışına ya tamamen ilgisizler ya da bu hayale açıkça sırt çevirmiş durumdalar.

Göstericiler ve çöp kutusuyla ilgili masalın aydınlattığı işte bu bağlamdır. Hiç şüphe yok ki bu fotoğraf yürüyüş yapanların hiçbir hoşnutsuzluğuna tercüman olmamaktadır. Godard daha 1960'larda "Marx'ın ve Coca-Cola'nın çocukları" diye alay ediyordu göstericilerle. Yine de onlarla birlikte yürüyordu, çünkü Vietnam Savaşı'na karşı yürüyüş yaptıklarında Coca-Cola çağının çocukları Marx'ın çocuklarıyla beraber savaşıyordu – hiç olmazsa savaştıklarını düşünüyorlardı. Kırk yıl içinde değişen şey, Marx'ın Coca-Cola tarafından yutulup yok olması değil. Marx yok olmadı. Yer değiştirdi. Vantriloğun sesi gibi sistemin canevine yerleşti şimdi. Kendisinin ve Coca-Cola'nın çocuklarının ortak arsızlığına seyirci kalan utanmaz bir baba veya utanmaz bir hayalete dönüştü. Gramsci vaktiyle Sovyet devrimini Marx'm *Kapital*'ine –yani burjuva bilimciliğinin İncil'ine dönüşmüş bir kitaba– karşı yapılmış bir devrim olarak nitelendirmişti. Benim kuşağımın içinde büyüdüğü Marksizm için de aynısı söylenebilir – yani meta mitolojilerini, tüketim toplumu yanılsamalarını ve gösteri imparatorluğunu reddeden Marksizm için de. Toplumsal tahakküm mekanizmalarına karşı çıkanlara yeni silahlar vermek için bu tahakkümün mekanizmalarını ifşa etmek amaçlanıyordu kırk yıl önce. Metanın ve gösterinin, her şeyin başka her şeyle ve her şeyin kendi görüntüsüyle, imgesiyle eşdeğerliliğinin hükümran olduğunu söyleyen bilgi bugün artık büyüsü bozulmuş bir bilgidir. Bu post-Marksist ve post-sitüasyonist bilgelik, çılgın tüketimin çöplüğü altına gömülmüş bir insanlığın fantazmagorik resmini çizmekle yetinmez; insanlıkla mücadele etme iddiasındaki her şeyi pençesi içine alan bir tahakküm yasası da resmeder. Bu bilgelik, her protestodan bir gösteri ve her gösteriden bir meta üretecektir. Protestoyu bir hevesin ifadesi ve bir suçluluğun gösterisi haline getirir. Vantrilog hayaletin sesi bizim iki kat suçlu olduğumuzu, iki karşıt sebep yüzünden suçlu olduğumuzu söyler. Çünkü artık suçlu hissedilmesi gereken hiçbir şey yokmuş gibi yaparak geçmişin gerçekliği ve suçluluğuna bağlı kalıyoruz; ikinci olarak da kendi meta, gösteri ve protesto tüketimimizle, meta eşdeğerliğinin arsız hükümranlığına katkıda bulunuyoruz. Bu katmerli suçlama politik konumların yeni baştan paylaşılmasını da ima ediyor: Bir yandan solun eskiden me-

ta ve görüntü imparatorluğunu reddedişi bu kaçınılmaz imparatorluğa karşı ironik veya melankolik bir rıza biçimine dönüşüyor, diğer yandan bireylerin verdiği tahribatı demokratik bireylerin suçu olarak tanımlayan yeni bir meta ve gösteri eleştirisinin geliştirildiği sağa doğru kayıyor militan enerji.

Demek ki, bir anlamda solda ironi veya melankoli var. Bu ironi veya melankoli, tüm o yıkıcı arzularımızın hâlâ pazar yasalarına bağlı olduğunu ve yalnızca küresel pazardaki yeni bir oyuna, yani kendi hayatımızı sınırsızca tecrübe etme oyununa yaranmaktan başka bir şey yapmadığımızı itiraf etmeye zorluyor bizi. Bu ironi veya melankoli, bizi canavarın karnına sıkışıp kalmış gibi gösteriyor ve ona karşı kullanabileceğimiz etkileşim şebekesi ile özerk ve yıkıcı pratiklerde bulunma yeteneğimiz bile canavarın yeniden güçlenmesinden, gayrimaddi üretimin güç kazanmasından başka bir şeye yaramıyor. Deniyor ki bu canavar, güya en beğenilen metaları en iyi fiyata sunarak, hayatını sonsuz imkânlarla dolu, bereketli bir toprakmış gibi tecrübe etme olanağını vererek potansiyel düşmanlarının arzu ve yeteneklerine el koyuyormuş. Böylece kim ne isterse onu veriyormuş: Ahmaklara realite-şovlar, kurnazlara ise sayısız kendini değerlendirme olanağı. Kapitalist iktidarı düşüreceklerine inanarak, ona muhalif enerjilerden beslenip zindeleşme fırsatı verenlerin düştükleri tuzak budur işte, diyor bize melankolik söylem. Bu söylem Luc Boltanski ve Eve Chiapello'nun *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (Kapitalizmin Yeni Ruhu) başlıklı kitabında geliştirilmekte. Bu sosyologlara göre, 1960'ların ve özellikle 68 Mayısı'nın öğrenci hareketinin isyan sloganları, 1973'teki petrol krizinin ardından zor durumdaki kapitalizme kendini nasıl yenileyebileceğini göstermiştir. Büyüsü bozulmuş bir dünyaya karşı yapılan protestolar (yani sahicilik, yaratıcılık ve özerklik talepleriyle 68 Mayısı), işçi hareketine özgü "toplumsal" eleştirinin (eşitsizlik ile sefaletin eleştirisi ve toplumsal bağları yıkan bencilliğinin reddedilmesi) aksine, kapitalizmin "sanatsal eleştiri"sini öne çıkarmıştır. Çağdaş kapitalizm bu temaları bünyesine katmış; özerklik ve sahici yaratıcılık arzuları karşısına yeni "esnekliğini", yumuşak çerçevesini, hafif ve yenilikçi yapılarını, bireysel inisiyatife ve "projeler sitesine" yaptığı çağrıyı çıkarmış.

Bu tez kendi yapısı itibariyle pek sağlam bir tez değil. "Esnek" çalışmanın üretkenliği artırma yöntemlerine (işsizlik, işten çıkar-

ma, üretim tesislerinin taşınması gibi tehditlerin zoruyla) adapte olmak anlamına geldiği kapitalizmin çağdaş tahakküm biçimlerine gerçeklik kazandıran üst düzey yönetici seminerleri ile 68 Mayısı çocuklarının yaratıcılığı her yana yaymak için yaptığı çağrılar arasında büyük bir söylem farkı vardır. Üstelik işyerinde yaratıcılık kaygısı, 1968 hareketinin sloganlarından oldukça uzaktı. 68 hareketi 1960'lı yılların devlet reformizmiyle neokapitalist ideolojinin merkezindeki "katılım" temasına ve eğitimli, cömert gençlerin modernleşmiş ve insanileşmiş bir kapitalizme davet edilmelerine karşıydı. Sanatsal eleştiri ile toplumsal eleştiri arasında kurulan bu karşıtlık, tarihsel protesto biçimleriyle ilgili hiçbir analize dayanmaz. Bourdieu'nün öğretisine uygun olarak, bu karşıtlık sefaletle toplumsal bağlara karşı verilen mücadeleyi işçilere, özerk yaratıcılığın bireyci arzularını da, küçük veya büyük burjuvazinin geçici isyankâr çocuklarına atfetmekle yetinir. Oysa işçi sınıfının özgürleşmesi için verilen kolektif mücadele, eski toplumsal bağlara karşı verilen mücadele sonucunda kazanılan yeni hayatı ve yeni bireysel yeteneklerı deneyimlemekten hiçbir zaman kopmamıştır. Toplumsal özgürleşme aynı zamanda, estetik bir özgürleşme, eski hiyerarşik düzende işçi kimliğini tanımlayan hissetme, görme ve söyleme biçimlerinden kopuş demekti. Toplumsal ile estetiğin, yani "herkes için bireysellik"in keşfiyle özgür kolektiflik projesinin bu dayanışması, işçi sınıfının özgürleşmesinin temelini oluşturuyordu. Bu dayanışma aynı zamanda, 19. yüzyılda sosyolojik dünya görüşünün her daim reddettiği, hatta kendisini karşısında kurduğu sınıf-kimlik keşmekeşine de işaret eder. Sosyolojinin 1968'in gösteri ve sloganlarında aynı keşmekeşin yeniden ortaya çıktığını düşünmesi doğaldır; 68'in sınıfların, varlık ve eylem biçimlerinin dağılımında yol açtığı karışıklığı çözüme kavuşturma telaşı da anlaşılabilir.

Demek ki tezin cazip gelen yanı ne yeniliğinde ne de gücündedir; cazibesi, suç ortağı olduğunu bilmeme diye tanımlayabileceğimiz "eleştirel" temayı sunuş biçimindedir. Canavarla mücadele ettiğini düşünüp aslında canavara çalışanların yanılsamalarının ve canavarın iktidarının reddinden beslenen solun melankolik versiyonunu güçlendirmektedir bu tez. "Sanatsal" başkaldırıların geri dönüşü tezinin birçok sonucu vardır – örneğin bu vesileyle en nihayetinde radikal olacak bir radikallik önerilmesine imkân verir: Pao-

lo Virno tarafından savunulan, bugün Sermaye ve Devlet kontrolü altındaki genel İdrak güçlerinin topluca terk edilmesi tezi, ya da Brian Holmes'un sanal kapitalizme karşıt olarak sunduğu sanal tahrip tezi gibi.[7] Bu tez ayrıca ruhunu kaybettiği söylenen kapitalizmi yıkmak değil kurtarmak üzere uygulanan tersine çevrilmiş bir militanlık önerisini de besler.[8] Fakat bu tezde görülen olağan eğilim tahakkümün buharlaşmış, sıvılaşmış, maddesizleşmiş gerçekliğine karşı durmak için tutulabilecek sağlam bir dalı bile olmayan dünyanın gidişatını değiştirmenin imkânsız olduğu yolundaki mutsuz tespittir. Çağımızın saygın bir sosyoloğunun betimlediği bu türden bir savaş karşısında Josephine Mecksepер'in fotoğrafladığı gösterici/tüketiciler gerçekte ne yapabilir ki? "Bugün artık iktidarın temel tekniği kaçmak, yan çizmek, atlamak, sakınmaktır; belli bir ülkeye kapanmanın reddidir; bu reddin düzen kurma, düzeni sürdürme ve bunların yol açacağı her türlü etkinin sorumluluğunu alma, getireceği maliyetleri üstlenme gibi can sıkıcı sonuçlarının fiilen reddidir [...]. Görünmez savaş uçaklarının indirdiği darbeler ve –bir anda hiç yoktan belirip hemen gözden kaybolan– akıllı, kendinden hedefe kilitlenmeye ayarlı füzeler, piyade tümenlerinin karada ilerlemesinin ve düşmanı çekilmek zorunda bırakma çabasının yerini aldı [...] Askeri güç ve *vur-kaç* stratejisi akışkan modernlik çağındaki yeni tip savaşta gerçekte hedefin ne olacağını en baştan şekillendiriyor, somutlaştırıyor ve haber veriyordu: Yeni bir bölgeyi ele geçirmek değil, yeni tipteki küresel ve akışkan kuvvetleri durduran duvarları yıkmak."[9] Bu teşhis 2000 yılında yayımlandı. Aradan geçen sekiz sene içinde bunu bütünüyle doğrulayan askeri eylemler bulmakta hâlâ zorlanıyoruz. Fakat melankolik kehanetler, doğrulanabilir olgular etrafında dönmez. Bize yalnızca şunu söyler: Şeyler göründük-

7. Bkz. Paolo Virno, *Miracle, virtuosité et "déjà-vu". Trois essais sur l'idée de "monde"*, Paris: Eclat, 1996 ve Brian Holmes, *Hieroglyphs of the Future. Art and Politics in a Networked Era* içinde *"The Flexible Personality. For a New Cultural Critique"*, Broadcasting Project, Paris/Zagrep, 2002 (ayrıca www.geocities.com/CognitiveCapitalism/holmes1.html) *ve "Réveiller les fantômes collectifs. Résistance réticulaire, personnalité flexible"* (www.republicart.net/disc/artsabotage/holmes01_fr.pdf).

8. Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit 3: L'esprit perdu du capitalisme*, Paris: Galilée, 2006.

9. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, 2000, s.11-2.

leri gibi değildir. Hiçbir zaman yanlışlanamayacak bir önermedir bu da. Melankoli kendi güçsüzlüğünden beslenir. Bu güçsüzlüğü genel bir güçsüzlüğe çevirip sistemin eleştirel yorumunun bizzat sistemin bir parçasına dönüştüğü bu dünyaya "küskün gözlerle bakan berrak zihin" konumunu kendine ayırmak yeter ona.

Solun bu melankolisi karşısında bir de piyasanın, medyanın ve gösterinin ifşasını demokratik bireyin tahribatı diye kınayan yeni bir sağ hiddetin yükseldiğini görmekteyiz. Yaygın kanıya göre demokrasi, kamusal özgürlükler üzerine kurulu yönetim biçimiyle serbest piyasanın sunduğu serbest seçime dayalı bireysel bir yaşam biçiminin çakışmasıydı eskiden. Sovyet İmparatorluğu varlığını koruduğu müddetçe de, genel kanı bu demokrasiyi totalitarizm dediği düşmanının tam karşısında tuttu. Fakat düşmanın ortadan kalkmasıyla birlikte demokrasiyi insan hakları, serbest piyasa ve bireysel serbest seçimin toplamıyla özdeşleştiren formül üzerindeki mutabakat da bozuldu. 1989'u takip eden yıllarda gittikçe şiddetlenen entelektüel mücadeleler, insan hakları ve bireysel serbest seçim arasındaki birlikteliğin ölümcül sonucunu ilan etti. Sosyologlar, siyaset felsefecileri ve ahlakçılar birbiri ardına insan haklarının, vaktiyle Marx'ın görmüş olduğu gibi, aslında egoist burjuva bireyin hakları, meta tüketicisinin hakları olduğunu açıklamaya koyuldular; bu haklar tüketicileri, çılgınlıkları önündeki her türlü engeli yıkmaya, yani piyasanın iktidarına set çeken okul, din veya aile gibi geleneksel tüm otorite biçimlerini yok etmeye itmekteydi. *Demokrasi* kelimesinin gerçek anlamının bu olduğunu iddia ettiler: Arzularını tatmin etmekten başka hiçbir kaygısı olmayan bireyin sultası. Demokratik bireyler eşitlik istiyor. Fakat istedikleri eşitlik, bir metanın satıcısıyla alıcısı arasında hüküm süren eşitliktir. Yani istedikleri, tüm insan ilişkilerinde piyasanın zaferidir. Üstelik eşitliğe daha tutkun hale geldikçe, bu zafere daha bir şevkle katkıda bulunuyorlar. Böyle bir zemin üzerinde, 1960'ların öğrenci hareketlerinin ve özellikle Fransa'daki 68 Mayısı'nın tek amacının, hayatın Sermaye yasası tarafından topyekûn istilasına karşı duran geleneksel otorite biçimlerini yok etmek olduğunu ispat etmek kolaydı: Öğrenci hareketlerinin tek sonucu toplumlarımızı birbirinden kopuk, hiçbir şeyle bağı kalmamış moleküllerden oluşan, yalnızca piyasa yasasına uymaya hazır serbest yığınlar haline dönüştürmek olmuştu.

Fakat bunları savunan yeni meta eleştirisinin bir adım daha atması gerekiyordu. Bu adımın sonucu, sadece piyasanın hükümranlığının değil toplumsal ve insani bağların adeta terörist ve totaliter biçimde tahrip edilişinin sorumluluğunu da eşitlikçi tüketim denen demokratik açlığa yıkmak olacaktı. Eskiden bireycilik ile totalitarizm birbirine zıttı. Fakat bu yeni teoriye göre totalitarizm, serbest seçim ile sınırsız tüketimin bireyci fanatizmine dönüşmüştür artık. Saygın bir psikanalist, hukukçu ve düşünür olan Pierre Legendre İkiz Kuleler yıkıldığında, *Le Monde* gazetesinde bu terörist saldırının bastırılmış Batı'nın geri dönüşü olduğunu ve homoseksüel evlilikte özetini bulan sembolik düzenin yıkılışına verilen ceza olduğunu açıklayacaktı. İki yıl sonra saygın düşünür ve dilbilimci Jean-Claude Milner, *Les Penchants criminels de l'Europe démocratique* (Demokratik Avrupa'nın Tehlikeli Eğilimleri) kitabında Legendre'ın yorumuna daha radikal bir biçim verecekti. Demokratik Avrupa'yı itham ettiği suç düpedüz Yahudilerin imhasıydı. Milner demokrasinin, toplumsal sınırsızlığın hükümranlığı olduğunu savunuyordu – demokrasiye can veren de bu sınırsızlık sürecinin sonu olmaksızın genişlemesi arzusuymuş. Yahudi halkı ise, soyun devamı ve genetik aktarım yasasına bağlı bir halk olduğu için, demokrasinin bünyesindeki bu eğilim önünde duran tek engeli temsil ediyormuş. Bu nedenle demokrasi onu yok etmek zorundaymış ve bu yok etme işleminden fayda görecek tek şey de demokrasiymiş. Medyatik Fransız entelijansiyasının sözcüsü olan Alain Finkielkraut'un Kasım 2005'te Fransa'da gerçekleşen banliyö ayaklanmalarında gördüğü şey de demokratik sınırsız tüketim terörizminin doğrudan sonucuymuş: "Okulları kırıp geçiren bu insanların," diyordu, "gerçekte söyledikleri nedir? Verdikleri mesaj bir yardım çağrısı değil, daha fazla veya daha iyi okul talebi değil, kendileriyle arzu nesneleri arasındaki aracıları ortadan kaldırma isteği. Peki, nedir onların arzu nesneleri? Çok basit: para, marka, bazen kızlar, [...] şimdi hepsini birden istiyorlar; istedikleri şey tüketim toplumunun idealidir. Televizyonda gördükleridir."[10] Aynı yazar, bu gençleri isyana teşvik edenin İslamcı fanatikler olduğunu kabul ettiği için de gösteriler demokrasiyi,

10. Alain Finkielkraut'un İsrail'de yayımlanan *Haaretz* gazetesine verdiği röportaj, 18 Kasım 2005, çev. Michel Warschawski ve Michèle Sibony.

tüketimi, çocuksuluğu, dinsel fanatizmi ve terörist şiddeti sonunda tek bir figüre indirgiyordu. Tüketim ve gösteri eleştirisi, son kertede en kabasından bir "medeniyetler çatışması" ve "teröre karşı savaş" temasıyla özdeşleşiyordu.

Solun melankolisi ile bu post-eleştirel sağcı eleştirinin hiddeti arasında bir karşıtlık kurdum ama bunlar aslında aynı madalyonun iki yüzü. Her ikisi de, toplumsal mücadelenin savaşçılarını daha iyi silahlandırmak için meta yasasının güzel görünüşlerin nihai hakikati olduğunu ifşa etme iddiasındaki eleştirel modeli aynı biçimde tersyüz eder. İfşa etme işlemi hâlâ devam ediyor. Fakat ifşa etme işleminden, geçersizliğini duyurduğu imparatorluğa karşı herhangi bir silah vermesi artık beklenmiyor. Sol melankoli, bizi canavarın iktidarının alternatifi olmadığını ve bundan memnun olduğumuzu kabul etmeye davet ediyor. Sağ öfke ise canavarın iktidarını yıkmayı denedikçe, onun zaferine daha fazla katkıda bulunduğumuzu hatırlatıyor, uyarıyor bizi. Fakat bu eleştiri yöntemleri ile bu yöntemlerin amaçları arasındaki bağlantısızlık, onları her türlü umut ve etkileyici olma imkânından mahrum bırakıyor. Melankolikler ve kâhinler, uygarlığın huzursuzluğunun semptomlarını açığa çıkararak kendisini aydınlanmış akıl gibi gösteriyorlar. Ama bu aydınlanmış akıl, bütün hastalıkları hasta olduklarını bilmeyişlerinden ibaret olan hastaların maruz kaldığı her tür etkiden azadeymiş gibi sunuyor kendini. Sanki sistemin bitmeyen eleştirisi, son tahlilde bu eleştirinin neden her tür etkiden azade olduğunun açıklanmasıyla aynı şeymiş gibi gösteriliyor.

Elbette aydınlanmış aklın bu zaafı bir tesadüf değil. Post-eleştirel eleştiri figürüne içkin bir şey bu. Aydınlanmacı aklın "bireyci demokrasi" terörizmi karşısındaki yenilgisine hayıflanan aynı kâhinlerin bu aklın kendisiyle de ilgili şüpheleri var. Lanetledikleri "terör"ün, aile, okul, din, geleneksel dayanışma gibi insanları bir arada tutan geleneksel kurumların bağlarından kurtulmuş münferit atomların serbestçe dolaşmalarının sonucu olduğunu düşünüyorlar. Aslında bu şekilde akıl yürütmenin gayet rahat tespit edilebilen belli bir tarihi var. Ta Fransız Devrimi'yle ilgili karşıdevrimci analizlere kadar gider bu tarih. Karşıdevrimci analize göre Fransız Devrimi din, monarşi, feodal bağımlılık ilişkileri, loncalar, vb. gibi bireyleri bir arada tutan, eğiten ve koruyan kolektif kurumların meydana ge-

tirdiği dokuyu tahrip etmiştir. Protestan bireyciliğe tekabül eden Aydınlanma ruhunun bir sonucuydu bu tahrip. Neticede bağlarından kurtulmuş, kültürsüzleşmiş, korumadan mahrum kalmış bu bireyler, hem kitle terörizmi hem de kapitalist sömürü için kullanılmaya müsait hale gelmişlerdi. Bugün demokrasi aleyhine yürütülen kampanya da demokrasi, piyasa ve terör arasındaki bağla ilgili bu analizi açık açık benimsemektedir. Fakat söz konusu kampanya, Marksist burjuva devrimi ve meta fetişizmi analizini buna indirgeyebiliyorsa, kendisi de bu zemin üstünde gelişmiş olduğu ve bu zeminden bir hayli beslendiği içindir. İnsan hakları, burjuva devrimi ve yabancılaşmış toplumsal bağa yöneltilen Marksist eleştiriler aslında, topluluk dokusunu bozmuş bireyci burjuva devrimi olarak görülen demokratik devrimle ilgili devrim sonrası ve karşıdevrimci yorumların sunduğu zemin üzerinde gelişmiştir. Marksizmden çıkan eleştiri geleneğinin eleştirel biçimde tersyüz oluşunun, bizi yine Marksizme götürmesi son derece doğal.

Demek ki toplumsal ve kültürel eleştiri geleneğinin bitip tükendiğini söylemek yanlıştır. Artık yaygın söylemi yapılandıran tersine dönmüş biçimiyle bu geleneğin sağlığı ve keyfi gayet yerinde görünüyor. Yalnız gelenek başlangıç zeminine götürülmüştür yeniden: Modernliğin toplumsal bağdan bireyci bir kopuş olarak yorumlanışına, yani demokrasinin de kitle bireyciliği olarak yorumlanışına. Aynı hareketle, "demokratik modernliğin" bu yorumu ile toplumsal özgürleşme mantığı arasında en başından beri var olan gerilime de götürülmüştür. Piyasayla gösteriye yöneltilen eleştiriler ile her türlü özgürleşme hedefi arasında şu anda görülen bağlantısızlık, toplumsal özgürleşme hareketine başlangıcından beri musallat olmuş bir gerilimin aldığı en son biçimdir.

Bu gerilimi anlamak için, "özgürleşme" kelimesinin ilk anlamına dönmek gerekir: reşit olma. Oysa toplumsal özgürleşme militanlarının ulaşmak istedikleri bu reşit olma durumu, iki yüzyıl önce karşıdevrimci düşünürlerin hayal ettikleri, yok olmuş toplumsal bağlar üstüne kafa yoran post-Marksist düşünürlerinse bugün yüreklerini sızlatan bu "ahenkli topluluk dokusuyla" ilkesel olarak aynıdır. Bu nostaljilerin konusu olan ahenkli topluluk, herkesin ait olduğu yerde, ait olduğu sınıfta olduğu, herkesin kendisine verilen işle uğraştığı, herkesin o yere ve işe uygun fiziksel ve zihinsel dona-

nıma sahip olduğu bir topluluk, Platoncu topluluktur yani: Zanaatkârlar yerlerinden kalkamazlar, çünkü iş beklemez (agorada oturup çene çalmalarına, mecliste istişare etmelerine ve tiyatroda gölgeleri izlemelerine izin verilmez, zaman tanınmaz), çünkü tanrı onlara demirden bir ruh, onları mesleklerine intibak ettiren ve hazırlayan fiziksel ve zihinsel bir donanım vermiştir. "Duyumsanabilir olanın *polis*'teki paylaşımı" dediğim şey budur işte: Bir meslekle araç-gereç arasında; belirli bir zaman ve mekân içinde olmak, belirlenmiş meslekleri uygulamakla hissetme yeteneğine sahip olmak, bu etkinliklere uygun geleni söylemekle yapmak arasında "ahenkli" bir ilişkinin bulunması. Aslında "meslek"le "yetenek" arasındaki uyumun, başka bir zaman ve başka bir mekânı fethetme yeteneksizliği anlamına gelen bu uyumun kaybolması demekti toplumsal özgürleşme. İşin beklemeyeceğini ve kendi hislerinin bu "vakit yokluğuyla" şekillendiğini bilen zanaatkârın mesleğine uyum sağlayan emekçi bedenin parçalanması demekti özgürleşme. Özgürleşmiş emekçiler *şimdi*, *burada* başka bir beden ve bu beden için başka bir "ruh" ediniyorlardı – belirli bir mesleğe uyum sağlamamış olanların; hissetmek ve konuşmak, düşünmek ve eyleme geçmek için hiç kimsenin, hiçbir sınıfın malı olmayan yetenekleri kullananların beden ve ruhlarını.

Fakat bu özgürleşme fikri ve pratiği, tarihsel olarak bambaşka bir tahakküm ve serbestlik fikrine karışmış ve en sonunda ona boyun eğmişti: Tahakkümü bir bölünme sürecine ve neticede serbestliği de kaybolmuş birliğin yeniden sağlanmasına bağlayan fikre. Genç Marx'ın metinlerinde örnek biçimde özetlenen bu görüşe göre Sermaye yasasına boyun eğmek, birliği bozulmuş, zenginliği yabancılaşmış, kendi üzerine veya karşısına yansımış bir toplumun başına gelecek şeydi ancak. O halde özgürleşme de topluluğun kaybettiği bir varlığı, bir hali yeniden yakalaması, yeniden temellük etmesi olacaktı. Bu yeniden temellük etme işi de ancak genel olarak bu bölünme sürecinin bilinmesi sonucunda gerçekleşebilirdi. Bu açıdan, yeni bir duyumsanabilir dünyada, burada ve şimdi yaşamak için yeni bir beden edinen bu zanaatkârların özgürleşmesinin aldığı biçimler, bölünme sürecinin ve bu sürecin bilinmemesinin getirdiği yanılsamalardan başka bir şey değildi. Özgürleşme, toplumu kendi hakikatinden ayırmış olan genel sürecin son noktası olarak gerçekleşebilirdi ancak.

Bu noktadan itibaren özgürleşme, artık yeni yeteneklerin inşası olarak değerlendirilmeyecek, yalnızca hayali yetenekleri gerçek yeteneksizliklerinin öteki yüzünden ibaret olanlara bilimin sunduğu vaat olacaktı. Fakat bilimin kendi mantığı vaadin belirsiz bir zamana ertelenmesini öngörüyordu. Serbestlik vaat eden bilim de sonuçta kendi cehaletini sınırsızca üreten genel sürecin bilimiydi. Bu nedenle bilimin kendini, aldatıcı görüntüleri, imgeleri durmaksızın deşifre etme ve yanıltıcı kendini süsleme biçimlerinin maskesini düşürme işine –bireyleri yanılsama, boyun eğme ve sefaletin kapanına biraz daha kıstırmaktan başka bir şeye yaramadığı varsayılan bu çabaya– adamaktan başka çaresi yoktu. Barthes'ın *Çağdaş Söylenler*'i ile Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* arasında kalan süre içinde, görüntülerin eleştirel okuması ve gizledikleri aldatıcı mesajların teşhir edilmesi çabasının nasıl bir çılgınlığa vardığını biliyoruz. Hoş, her görüntünün içerdiği aldatıcı mesajların deşifre edilmesi çılgınlığının, 1980'lerde daha gerçekçi bir önermeyle, artık görüntüyle gerçekliği birbirinden ayırt etmenin mümkün olmadığı önermesiyle nasıl tersine çevrildiğini de biliyoruz. Fakat bu tersyüz ediş, genel toplumsal süreci bir kendini gizleme süreci olarak algılayan mantığın, o ilk günden beri iş başında olan mantığın kaçınılmaz sonucudur. Ne de olsa, saklanan sır makinenin apaçık işleyişinden başka bir şey değildir. Guy Debord'un belirlediği şekliyle gösteri kavramının hakikati de burada yatar: Gösteri gerçeği saklayan görüntülerin teşhiri değildir. Gösteri, toplumsal etkinlik ile toplumsal zenginliğin birbirinden ayrı gerçeklikler olarak var olmasıdır. Gösteri toplumunda yaşayanların durumu o halde, Platon'un mağarasında zincirlenmiş tutsakların durumuyla aynıdır. Mağara görüntülerin gerçeklik, cehaletin bilgi, ve yoksulluğun zenginlik olarak kabul edildiği yerdir. Tutsaklar da bireysel ve kolektif yaşamlarını başka biçimde kurabileceklerini sandıkça, mağaradaki köleliğe daha çok gömülürler. Fakat bu güçsüzlük beyanının gölgesi dönüp dolaşır, bunu ilan eden bilimin üzerine düşer. Gösterinin yasasını bilmek, tam da kendi gerçekliğiyle özdeş olan yanlışlamayı nasıl sonsuz biçimde yeniden ürettiğini bilmek anlamına gelir. Debord bu döngünün mantığını özlü bir ifadeyle dile getirir: "Tam anlamıyla tersine çevrilmiş bir dünyada doğru yanlışın bir ânı, bir uğrağıdır."[11] Böylece terse çevirmenin bilgisi, tersine çevrilmiş dünyaya aittir, boyun eğişin bilgisi

boyun eğiş dünyasına aittir. Görüntülerin yarattığı yanılsamanın eleştirisi, işte bu nedenle gerçeklik yanılsamasının eleştirisine ve yalancı zenginliğin eleştirisi yalancı yoksulluğun eleştirisine dönüştürülebilmiştir. Bu anlamda postmodern bir dönemeçten geçildiği iddiası, aynı döngü içinde bir tur daha atıldığından başka bir anlama gelmez. Modernist eleştiriden postmodern nihilizme teorik olarak bir geçiş yapmak mümkün değildir. Bu olsa olsa, aynı gerçeklik ve görüntü, zenginlik ve yoksulluk denklemini başka bir taraftan okumak demektir. Postmodern mizaca atfedilen nihilizm, modern toplumun saklı sırrını açığa vurduğunu söyleyen bilimin en başından beri saklanan sırrıdır belki de. Sözü geçen bu bilim, tam da sırrın yok edilemez olmasından ve ifşa ettiği yanlışlama sürecinin sonsuz biçimde yeniden üretilmesinden besleniyordu. Eleştiri yöntemleriyle her türlü özgürleşme perspektifi arasında şu anda bulunan bağlantısızlığın açığa vurduğu yegâne şey, eleştiri paradigmasının merkezinde duran ayrılıktır. Sözünü ettiğimiz bağlantısızlık paradigmanın yanılsamalarıyla adeta dalgasını geçiyor olabilir ama, mantığını da yeniden üretmektedir.

Bu nedenle gerçek bir "eleştirinin eleştirisi", eleştirinin mantığının tersine çevrilmesinden ibaret olamaz. Gerçek "eleştirinin eleştirisi", eleştirinin kavramlarıyla yöntemlerinin, bunların soyağacının ve toplumsal özgürleşme mantığıyla nasıl iç içe geçtiklerinin yeni bir gözle incelenmesine bağlıdır. Özellikle de eleştiri modelinin tersine çevrilmesinin gerçekleştiği saplantılı görüntü tarihine (görüntü ve meta seline kapılmış, bunların yalancı vaatlerine kanmış şu zavallı tüketici bireyin kullanımına daima hazır, büsbütün bayatlamış görüntülerin tarihine) yeni bir gözle bakabilmeye bağlıdır. Metalar ve görüntülerin uğursuz teşhirlerinden duyulan bu saplantılı kaygıya, kurbanların kör ve hallerinden memnun gösterildiği bu temsile ilk kez Barthes, Baudrillard veya Debord zamanında rastlanmaz. Daha 19. yüzyılın ikinci yarısında, oldukça özgün bir bağlamda ortaya konulmuştu bu kaygıyla temsil. Sözü geçen bağlam, fizyolojinin, ruhun birliğiyle basitliği yerine sinirsel dürtülerin ve devrelerin çeşitliliğini keşfettiği ve Taine'le birlikte psikolojinin, beyni bir "görüntüler ahtapotuna" dönüştürdüğü dönemdi. Bütün

11. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, 1992, s. 6.

sorun da niceliğin bu bilimsel yükselişinin başka yükselişlerle çakışmasıydı – demokrasi denen yönetim biçiminin öznesi olan halk yığınının yükselişiyle. Yeniden üretilen metinlerle görüntülerin yaygınlaşmasının, alışveriş caddelerindeki vitrinler ve şehir ışıklarının, bilgiyle hazzın ortak dünyasının gerçek sakinlerine dönüştürdüğü bu niteliksiz bireylerin sayısının yükselişiyle çakışması.

Söylentiler işte bu bağlamda ortaya çıkmıştı: Dört bir yandan üzerimize salıverilen uyarıcılar haddinden fazlaydı; bu bollukla başa çıkmaya henüz hazır olamayan beyinleri istila eden haddinden fazla düşünce ve görüntü, büyük şehirlerde yaşayan yoksulların gözü önüne bırakılmış haddinden fazla hoş imge ve yoksul çocukların boş kafalarına kakılmış haddinden fazla yeni bilgi vardı. Sinirsel enerjilerinin bu şekilde uyarılması, ciddi bir tehlike arz ediyordu. Sonucu, kısa vadede toplum düzenine karşı yeni saldırılar, uzun vadedeyse çalışkan ve sağlam bir ırkın sonunu getirecek olan meçhul arzuların zincirinden boşanması olacaktı. Tüketilebilir metalar ile görüntülerin fazlalığından yakınmak demek, her şeyden önce demokratik toplumun bütün o sözleri, görüntüleri ve yaşanmış tecrübeleri sahiplenebilecek haddinden fazla bireyin bulunduğu bir toplum olarak tasvir edilmesi demekti. 19. yüzyıl seçkinlerinin de en büyük sıkıntısı buydu: Yoldan geçene, ziyaretçiye veya okuyucuya, kendi yaşanmış dünyasını yeniden şekillendirmesine katkıda bulunabilecek malzemeleri vermeye hazır o bizzat yaşanmış emsalsiz tecrübelerin dolaşımından duyulan sıkıntı. Bu benzersiz karşılaşmaların çoğalması sıradan bedenlerde benzersiz yeteneklerin su yüzüne çıkması anlamına da geliyordu. Özgürleşme, yani görülür, düşünülür ve yapılır olanın eski düzeninin bozulması işte bu çoğalmadan beslenmişti. "Tüketim toplumunun" çekiciliğinin sahte olduğunu ilan etmek de ilk önce bu çağdaş çift karşısında, yani halkın yeni yaşam biçimlerini deneyimlemesi karşısında korkuyla titreyen seçkinlere düştü: Emma Bovary ve I. Enternasyonal'e. Elbette bu korku, kıt akılları o bollukla başa çıkamayan yoksul kişilere duyulan babacan bir şefkat biçimini aldı. Başka bir deyişle, sözünü ettiğimiz yaşamı yeniden icat etme yeteneği, karşı karşıya kalınan durumları yargılayamama yeteneksizliğine dönüştürülmüştü.

Bu babacan kaygı ve ima ettiği yeteneksizlik teşhisi, halktan insanların yalancı görüntülerin gizlediği gerçek durumlarının bilinci-

ne varmalarını sağlayabilmek için toplumsal gerçeklik bilimini kullanmak isteyenler tarafından, yaygın olarak benimsendi. Meta üretiminin genel devinimini, bu devinime tabi olan faillere yönelik otomatik yanılsama üretimi olarak gördükleri için ve tam da bu görüşlerini desteklediği için, sözü geçen kaygı ve teşhisi desteklediler. Bu şekilde, toplumsal düzen için tehlikeli olan yeteneklerin ölümcül yeteneksizliklere dönüşümünü de destekliyorlardı. Toplumsal eleştiri yöntemleri, aslında yeteneksizleri, görmeyi bilmeyenleri, gördüklerinin anlamını kavrayamayanları, elde edilmiş bilgiyi militan enerjiye nasıl dönüştüreceklerini bilmeyenleri tedavi etmek amacındaydı. Doktorların da iyileşmesi gereken bu hastalara ihtiyacı var sonuçta. Yeteneksizlikleri tedavi etmek için, tam da bu yeteneksizlikleri sonsuz biçimde yeniden üretmek zorundalar. Bu yeniden üretimi tesis etmek için, düzenli biçimde sağlığı hastalığa, hastalığı sağlığa dönüştürme döngüsü yeterli olacaktır. Kırk yıl önce eleştirel bilim, görüntüleri gerçek yerine koyup bu görüntülerin gizli mesajlarına kanan ahmaklara güldürüyordu bizi. Zamanla bu "ahmaklar", görünüşün ve görüntülerde saklı mesajların arkasındaki gerçekliği teşhis etme sanatını öğrendiler. Ve elbette şimdi, yeniden değerlenen eleştirel bilim, görüntülerde saklı mesajlar ve görünüşten ayrı bir gerçeklik olduğuna hâlâ inanan ahmaklar karşısında bizi gülümsetiyor. Ahmakların âcizliğini ifşa eden eleştirinin aczinden beslenen bu makine, kıyamete kadar çalışabilir böyle.

Bu nedenle, durmaksızın aynı makineleri kullanan geri dönüşlere bir tur da ben ekleyeyim istemiyorum. Bunun yerine bir yaklaşım değişikliğinin zorunlu olduğunu ve benimsenmesi gereken yönü işaret ediyorum. Bu yaklaşımın merkezinde, yeteneğin özgürleştirici mantığıyla kolektif tutsaklık mantığı arasındaki bağı koparma çabası vardır. Bu döngü dışına çıkmak, oligarşik toplumlarımızın düzeni ve bu düzenin kopyası olan sözde eleştirel mantık açısından mantıksız olan başka önkabullerden, başka varsayımlardan yola çıkmayı gerektirir. Bu nedenle, yeteneksizlerin yetenekli olduğunu ve onları bulundukları konuma hapsedecek mekanizmanın saklı bir sırrı olmadığını peşin peşin kabul edeceğiz. Gerçekliği görüntüye dönüştürecek hiçbir mekanizmanın, bütün arzu ve enerjiyi midesine indiren bir canavarın ve yeniden kurulması gereken yitip gitmiş bir toplumun olmadığını varsayacağız. Var olan şey ise sadece her

yerde ve her zaman ortaya çıkabilecek uyuşmazlık sahneleridir. Uyuşmazlık da, duyumsanabilir olanın özel bir düzenlemesi demektir – görünüşlerin altında saklanan bir gerçekliğin ve apaçıklığını herkese kabul ettiren bir verinin tek bir sunuş ve yorum rejiminin olmadığı düzenleme. Her durumun kendi içinden çatırdayarak başka bir algı ve anlam rejimiyle yeniden yapılandırılmaya müsait olması demektir uyuşmazlık. Algılanabilir ve düşünülebilir olanın peyzajını yeniden yapılandırmak, mümkün olanın sınırlarında bir değişiklik yapmak ve yetenekle yeteneksizlikleri en baştan paylaştırmak anlamına gelmektedir. Uyuşmazlık, algılanmış olanın, düşünülebilir ve yapılabilir olanın apaçıklığını ve ortak dünyanın koordinatlarını algılamaya, düşünmeye ve değiştirmeye muktedir olanların bölüşüm düzenini yeniden tartışmaya açar. Siyasal özneleştirme süreci de nitekim bundan ibarettir: Mümkün olanın yeni bir topografyasını çizmek üzere, verili olanın birliğini ve görülür olanın apaçıklığını yıkan, hesaba katılmamış yeteneklerin eylemi. Kolektif özgürleşme tasavvuru, genel bir egemenlik altına alma anlayışı değil, uyuşmazlık sahnelerine yapılan yetenek yatırımlarının kolektifleştirilmesidir. Kolektif özgürleşme tasavvuru, alelade bir insanın yeteneğinin, yani niteliksiz insanların niteliğinin işlenmesidir. Söylediğim gibi, bunlar mantıksız varsayımlardan başka bir şey değil. Bununla birlikte, sonu gelmeyen o fetişleştirilmiş teşhir etme çabasındansa ya da canavarın sınırsız gücünün bir türlü bitmeyen ispatındansa, bu kudretin incelenmesinde araştırılıp keşfedilecek daha fazla şey olduğunu düşünüyorum.

3

Politik Sanatın Paradoksları

MODERNİST PARADİGMANIN ve sanatın yıkıcı gücüyle ilgili egemen şüpheciliğin ifşa edildiği bir dönemin ardından, sanatın ekonomik, resmi ve ideolojik tahakküm biçimlerine tepki göstermesi çağrısının her yerde yeniden dile getirildiğini görmekteyiz. Fakat yeniden ifade edilen bu çağrının çok farklı, hatta çelişkili biçimler aldığını da görüyoruz. İkonların algımız üzerinde kurduğu iktidar konusunda bizi bilinçlendirmek isteyen bazı sanatçılar medya ve reklam ikonlarını anıtsal heykellere dönüştürüyor; birtakım başka sanatçılarsa çağın korkularına adanmış anıtları sessiz sedasız toprağa gömüyor. Kimileri madun kimliklerin egemen temsilinde göze çarpan "çarpıklıkları" göstermeye çalışıyor, kimileriyse akışkan ve anlaşılamaz kimlikleri olan kişilerin imajlarına bakışımızı arındırmamızı öneriyor. Bazı sanatçılar küreselleşmiş iktidara karşı duran göstericilerin pankart ve maskelerini tasarlıyor, bazılarıysa dünya kodamanlarının toplantılarına veya bilgi ve iletişim ağlarına sahte kimliklerle sızıyor. Bazıları müzelerde yeni ekolojik makinelerin tanıtımını yapıyor; bazılarıysa zor koşullardaki banliyölerde yeni toplumsal ilişkilerin kurulacağı yeni bir ortam yaratmak amacıyla neonlar altına küçük taşlar veya gizli simgeler yerleştiriyor. Bazısı yoksul mahallelere bir müzenin başyapıtlarını getiriyor, bazıysa müze salonlarını ziyaretçilerinin bıraktıkları atıklarla dolduruyor. Biri göçmen işçilere kendi mezarlarını kazarak ücret sisteminin zorbalığını teşhir etmeleri için para ödüyor, bir diğeri sanatının toplumsal bağların onarılması pratiğine katkıda bulunması için süpermarkette kasiyer oluyor.

Yani sanatı yeniden politikleştirme isteği, çok çeşitli strateji ve uygulamalarla tezahür ediyor. Bu çeşitlilik aynı amaca ulaşmak için tercih edilen yolların çeşitliliğini yansıtmıyor sadece. Ulaşılmak istenen amaç ve hatta alanın yapısı konusunda, politikanın ne olduğu ve sanatın ne yaptığı hususunda daha temel bir belirsizliği gösteriyor. Yine de bu farklı uygulamalarda ortak bir nokta var: Genellikle belli bir etkileme modeli benimsiyorlar – Sanatın tahakkümün bıraktığı yara izlerini bize gösterdiği veya hüküm süren ikonları alay konusu yaptığı, hatta kendini toplumsal bir pratik haline dönüştürmek için bulunduğu yerden dışarı çıktığı vb. için politik olduğu varsayılmaktadır. *Mimesis* geleneğinin sözde eleştirisi ile geçen uzun bir yüzyılın ardından bugün, sanatsal ve politik olarak yıkıcı olmak isteyen sanat formlarına bile bu geleneğin hâlâ hâkim olduğunu tespit etmek gerekmektedir. Sanatın, bize başkaldırıcı şeyler göstererek bizi isyan ettirdiğini; kendini atölyenin veya müzenin dışına atmakla bizi de harekete geçirdiğini; kendini bu sistemin bir öğesi olarak görmeyi reddederek bizi de egemen sistemin muhalifine dönüştürdüğünü farz ediyoruz. Sanatçının beceriksiz, karşısındakinin de uslanmaz biri olabileceğini aklımıza bile getirmeden, nedenden sonuca, niyetten neticeye giden yolu hep apaçık mış gibi gösteriyoruz.

"Sanat politikası" işte böyle garip bir şizofreninin damgasını taşımaktadır. Sanatçı ve eleştirmenler, sanat düşüncesiyle sanat uygulamalarını her daim yeni bir bağlama yerleştirmeye davet ederler bizi. Sanatsal stratejilerin geç kapitalizm, küreselleşme, postfordist emek, elektronik iletişim veya dijital görüntü bağlamında bir bütün olarak yeniden düşünülmesi gerektiğini söylerler hevesle. Fakat tüm bu yeniliklerden bir, belki de iki yüzyıl önce sarsılmış olan sanatın etkileme modellerini büyük ölçüde geçerli saymaya devam etmektedirler. Bense alışılmış bakış açısını tersine çevirerek şu soruları sormak üzere tarihsel bir mesafe koyacağım araya: Sanat politikası alanındaki beklentilerimiz ve yargılarımız hangi etkileme modellerine riayet etmektedir? Peki bu modeller hangi çağa aittir?

Böylece, egemen *mimesis* modelinin iki açıdan kabul görmediği 18. yüzyıl Avrupası'na bir geçiş yapacağım. Bu model, sanatsal üretimin duyumsanabilir formlarıyla, bu formlar üzerinden duygu ve düşüncelere kavuşanların etkilenmiş bulundukları duyumsana-

bilir formlar arasında bir süreklilik ilişkisi bulunduğunu varsayıyordu. Klasik tiyatro sahnesi artık, kurmaca formları içinde seyircilerin insan davranışlarını, erdem ve kusurlarını seyretmeye davet edildikleri dev bir ayna olmalıydı. Tiyatro, dünyada yönünü bulabilmek için bilinmesi gereken durumların mantığını ve taklit edilecek veya kaçınılacak birtakım düşünce ve eylem biçimleri sunuyordu. Molière'in *Tartüf*'ü ikiyüzlüleri tanımayı ve onlardan nefret etmeyi, Voltaire'in *Muhammed*'i veya Lessing'in *Bilge Nathan*'ı fanatizmden kaçınmayı ve hoşgörüyü sevmeyi öğretiyordu. Bu örnek olma eğilimi, görünüşe göre bizim düşünme ve hissetme biçimlerimizden uzaktır. Bununla birlikte, bu eğilimin altında yatan nedensellik mantığı bize oldukça yakındır. Bu mantığa göre tiyatro sahnesinde olduğu kadar bir fotoğraf sergisinde ya da enstalasyonda gördüklerimiz de sanatçının isteğine göre düzenlenmiş belli bir durumun duyumsanabilir göstergeleridir. Bu göstergeleri teşhis etmek, dünyamızın belirli bir okumasına koyulmak demektir. Bu okuma da sanatçının dilediği biçimde ifadesini bulmuş duruma bizi müdahale etmeye iten bir yakınlık veya uzaklık hissi doğurur. Sanatın etkileyiciliğiyle ilgili bu yaklaşıma pedagojik model adını verelim. Bu sözünü ettiğimiz model bizim çağdaşlarımızın da üretimini ve yargılarını belirlemeye devam ediyor. Geleneklerin tiyatroyla değiştirilebileceğine şüphesiz inanmıyoruz artık. Fakat şu veya bu reklam idolüyle cilalanmış bir temsilin, bizi gösterinin medya imparatorluğu karşısında dik tutacağına veya sömürgeleştirilmişlerin sömürgeciler tarafından temsili üzerine bir fotoğraf dizisinin kimliklerin egemen temsilinin kurduğu tuzakları bozmamıza yardım edeceğine inanmak hoşumuza gidiyor hâlâ.

Oysa bu model daha 1760'larda iki biçimde sorgulanmaya başlamıştı. İlk biçim, cepheden taarruzdur. Bunu söylerken Rousseau'nun *Lettre sur les spectacles*'ı (Gösteriler Hakkında Mektup) ve bu mektubun tam kalbinde duran eleştiri var aklımda: Molière'in *İnsandan Kaçan (Adamcıl)*'ının sözde ahlâk dersine yönelik eleştirisi. Rousseau'nun getirdiği eleştiri bir yazarın niyetinin sorgulanmasının ötesine geçip, daha temel bir şeye işaret ediyordu: Tiyatrodaki beden performansı, bu performansın anlamı ve etkisi arasında temsili modelin varsaydığı doğru çizginin kopmasına. Kendisini çevreleyen sosyetiklerin ikiyüzlülüklerine karşı adamcılın içtenliğine mi hak

verir Molière? Yoksa adamcılın hoşgörüsüzlüğü karşısında o sosyetiklerin toplum hayatının gereksinimlerine duydukları saygıya mı? Bu noktada bir kez daha geçmişe aitmiş gibi görünen bir sorunu günümüze uyarlamak son derece kolay: Şu veya bu etnik temizlik girişimine maruz kalmış kurbanların galeri duvarlarındaki fotoğraf temsillerinden ne beklemeli, cellatlarına karşı isyan mı, acı çekenler için sonuçsuz kalacak bir sempati mi? Halkların çektiği acıları estetik bir gösteri fırsatına dönüştüren fotoğrafçılara karşı bir öfke mi? Yoksa bu halklarda aşağılayıcı mağdurluk durumundan başka bir şey görmeyen işbirlikçi bakışlar karşısında bir kızgınlık mı?

Karar verilemeyecek bir soru. Sanatçının niyeti şüpheli veya pratiği kusurlu olduğu için ve temsil edilen duruma uygun duygu ve düşünceleri aktaracak ifadeyi bulamamış olduğu için de değil üstelik. Sorun tam da ifadenin kendisinde: Görüntü, davranış ve söz üretimi ile seyircilerin düşünce, duygu ve eylemlerini ilgilendiren bir durumun algılanışı arasında duyumsanabilir bir sürekliliğin bulunduğunu varsaymasında. Bugün birçok plastik-sanatçının hâlâ inandığı veya inanır gibi yaptığı modelin krizde olduğunu, neredeyse iki yüz elli yıl önce ilk olarak tiyatronun görmüş olması şaşırtıcı değil: Sanatın etkileyici olduğu fikrini yönlendiren önkabullerin –ve çelişkilerin– çırılçıplak gözler önüne serildiği yer bu modeldir. Tam da konusu bu paradoksa işaret ettiği için *İnsandan Kaçan*'ın bu durumun örneklenmesine vesile olması da şaşırtıcı değildir. Tiyatroya hükmeden yasa ikiyüzlülerin davranışlarını belirleyen yasayken, tiyatro ikiyüzlülerin maskesini nasıl düşürebilir; kendilerine ait olmayan düşünce ve duyguların işaretlerinin, canlı bedenler tarafından sahnelenmesiyle mi? *Lettres sur les spectacles*'dan yirmi yıl sonra, tiyatroyu hâlâ bir ahlak kurumu sanan bir dramaturg, Schiller, inancının ispatını sahneye koymuştu: *Haydutlar*'da ikiyüzlü Franz Moor ile dünyanın ikiyüzlülüğüne karşı başkaldırısını (içtenliğin yüceliği adına) cinayete kadar vardıran kardeşi Karl'ı karşılaştırıyordu. İkisi de "doğaya uygun" davrandığı için sonuçta canavarca hareket eden bu iki kahramanın karşılaştırmasından peki ne gibi bir ders çıkarılabilir? "Doğanın bağları kopmuş," der Franz. *Haydutlar* masalı tiyatronun etkileyiciliğinin büründüğü etik çehreyi bozulma noktasına taşımıştı. Sözü geçen masal, üç öğeyi birbirinden ayırıyordu ve bu üç öğenin düzenleniş biçiminin sanatın etkileyiciliğini

doğallaştıracağı varsayılıyordu: Aristotelesçi eylemlerin inşası kuralı, Plutarkhos tarzı bir ahlak örnekçiliği ve düşünce ile duyguların bedenlerle ifade edilmesine dayanan modern formüller.

O halde sorun, temsil düzeneği tarafından aktarılan mesajın ahlaki veya politik geçerliliği değil, bu düzeneğin kendisiyle ilgilidir. Düzenekteki çatlak, sanatın etkileyiciliğinin mesaj aktarmaktan, birtakım davranış modelleri veya karşı-modelleri sunmaktan ya da temsilleri deşifre etmeyi öğrenmekten ibaret olmadığının görülmesine imkân veriyor. Söz konusu çatlak öncelikle bedenlerin düzenine; birlikte veya ayrı, karşısında veya ortasında, içerisinde veya dışarısında, yakınında veya uzağında oluş biçimlerini belirleyen mekân ve zaman bölümlemesine dayanır. Rousseau'nun polemiğinin apaçık gösterdiği şey de budur. Fakat Rousseau aşırı basit bir alternatif önererek hemen bu etkileyicilik düşüncesine kısa devre yaptırıyordu. Zira bu polemiğin temsildeki şaibeli ahlak dersinin karşısına çıkardığı şey, temsilsiz bir sanattan, sanatsal icra sahnesiyle kolektif yaşam sahnesini birbirinden ayırmayan bir sanattan başkası değildir. Rousseau'nun polemiği, tiyatro seyircisinin karşısına eylem halindeki halkı, Plutarkhos'un yücelttiği Spartalı delikanlıların yaptığı gibi kent-devletin kendi kendini temsil ettiği yurttaş bayramlarını koyar. Böylelikle tiyatrodaki yalancı *mimesis*'in karşısına doğru *mimesis*'i (yani içsel ruhani ilkesiyle hareket eden, kendi birliğini terennüm eden eylem halindeki kent-devletin koreografisini) çıkaran Rousseau, Platon'un başlattığı polemiğe geri dönmüş olur. Bu paradigma sanat politikasının yerini belirler belirlemesine ama, sanatla politikayı hemen o anda gözlerden gizlemek için yapar bunu. Söz konusu paradigma, temsilin gelenekleri ve düşünceleri düzeltme iddiasının, bu şaibeli iddianın yerine, temel-etik (*archi-éthique*) bir model önerir. Düşüncelerin artık temsil edilen bedenler veya görüntüler tarafından taşman, ders veren nesneler olmaktan çıkıp topluluğun oluş tarzları olarak doğrudan geleneğe dönüşmeleri demektir temel-etik. Bu model, sanatın bir hayat biçimine dönüştüğü düşüncesiyle, modernlik dediğimiz şeye de bugün hâlâ eşlik etmektedir. Model en şaşaalı dönemini 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşadı: bütünsel sanat yapıtı (*œuvre d'art totale*), eylem halindeki halkın korosu, yeni mekanik dünyanın fütürist ya da konstrüktivist senfonisi. Bu tür formlar çok gerilerde kaldı artık. Fakat yanımıza kalan, sana-

tın kendini ortadan kaldırması gerektiğini öne süren modeldir; seyircisini oyuncuya dönüştürerek kendi mantığını değiştirmesi gereken tiyatrodur; sokakta bir jeste dönüşsün diye, sanatı müzeden çıkaran veya müzenin içinde dahi sanatla yaşam arasındaki ayrılığını kaldıran sanatsal icradır. O halde temsil dolayımının belirsiz pedagojisi karşısında duran şey, başka bir pedagojidir, etik dolayımsızlıktır. Bu iki pedagoji arasındaki kutupluluk ilişkisi, sanat politikası üzerine düşünme çabasının bugün hâlâ büyük ölçüde sıkışıp kaldığı döngüyü tanımlamaktadır.

Bununla beraber bu kutupluluk, sanatın etkileyiciliğinin üçüncü bir biçiminin bulunduğunu gözlerden gizlemeye çalışır; doğrusu estetik etkileyicilik adını hak eden de bu üçüncü biçimdir; zira doğrudan doğruya sanatın estetik rejimiyle ilgilidir. Fakat paradoksal bir etkileyiciliktir burada söz konusu olan: Ayrılığın, bölünmenin kendisinin etkileyiciliğidir – yani sanatsal üretimin duyumsanabilir formlarıyla bu üretimin seyirci, okuyucu veya dinleyici tarafından sahiplenilmesini sağlayan duyumsanabilir formlar arasındaki süreksizliğin etkileyiciliği. Estetik etkileyicilik uzaklık ve nötrleştirmenin sağladığı bir etkileyiciliktir. Bu noktayı biraz açmak gerekiyor. Estetik "uzaklık", belirli bir sosyoloji akımı tarafından güzellik karşısında kendinden geçerek seyre dalmakla bir tutulmuştur; bu anlayışa göre "uzaklık" sanatsal üretimin ve sanatın alımlanışının toplumsal temellerini gizler ve böylece gerçekliğe ilişkin eleştirel bilincin ve bu alanda eylemde bulunmanın önüne geçer. Fakat bu eleştiri, sözünü ettiğimiz uzaklığın temel ilkesini ve bu uzaklığın etkileyici olmasını sağlayan ilkeyi ıskalamaktadır: Sanatçının maksadıyla sanat mekânında sunulan duyumsanabilir formun, seyircinin bakışıyla topluluğun belli bir hali arasında belirlenebilecek tüm ilişkinin askıya alınmasını. Rousseau'nun *Lettres sur les spectacles*'ı yazdığı dönemi düşünürsek, bu ayrılık antik bir heykelin zararsız görünüşlü tasviriyle –*Belvedere Gövdesi* diye bilinen heykele Winckelmann'ın getirdiği tasvirle– simgeleştirilebilir. Temsil paradigmasında bu analizin yol açtığı çatlak, iki temel noktaya dayanır. İlk olarak bu heykel, temsili modelde, bir figürün etkileyici güzelliğini ve örnek karakterini belirlemeye yarayan her şeyden yoksundur: Heykelin mesaj iletebilecek bir ağzı, duyguyu ifade edecek suratı, herhangi bir eylemi emredecek veya yerine getirecek uzvu yoktur. Yine de



Belvedere Gövdesi, MÖ. 2. yüzyıl. İsmini ilk kez sergilendiği Cortile del Belvedere'den almıştır.

Winckelmann onu en etkin kahramana, On İki İş'in* kahramanı Herkül'ün heykeline dönüştürmeye karar vermiştir. Fakat sonunda, işlerini bitirdikten sonra tanrıların kucağında dinlenen bir Herkül çıkmıştır ortaya. İşte bu aylak kişiliği Winckelmann Yunan güzelliğinin tek temsilcisi, Yunan özgürlüğünün –sanatla yaşamın birbirinden kopukluğuna yabancı olan bir halkın yitirilmiş özgürlüğünün– evladı yaptı. O halde heykel Rousseau'nun sözünü ettiği bayram gibi, bir halkın yaşamını ifade etmekte, ama gelin görün ki bu halk artık yok; hiçbir duygu ifade etmeyen ve taklit edilecek hiçbir eylem önermeyen bu aylak figürde mevcut yalnızca. İkinci nokta da bu işte: Heykel, bir sanatçının maksadı, bir kitle tarafından alımlanma biçimi ile kolektif yaşamın belli bir yapılanması arasındaki nedensonuç ilişkisini kuran her tür süreklilikten uzaklaştırılmıştır.

* Yunan mitolojisinde Herkül'ün yalnız kol gücü ve topuzuyla başarmış olduğu işlere verilen genel ad. –*y.n.*

Böylelikle Winckelmann'ın tasviri, bir ifade veya hareket ilavesinden değil, bir eksiltme işleminden, bir kayıtsızlık veya radikal bir edilgenlikten; bir yaşam formuna tutunmaktan değil, kolektif yaşamın iki yapısı arasındaki uzaklıktan bahsederek paradoksal bir model çiziyordu. Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Dersler*'inde estetik etkileyiciliği, askıya almanın etkileyiciliği olarak geliştirmek zorunda kaldığı paradoks budur. Tecrübeye has "oyun içgüdüsü", sanat ile sanatın toplum içinde kök salması arasındaki geleneksel karşıtlığı nötrleştirir: Sanat edilgen maddeye etkin bir formun dayatılması olarak tanımlanıyordu; bunun sonucunda da sanat, etkin zekâsı olan insanların maddi özü edilgen olan insanlara hükmettiği bir toplumsal hiyerarşiyle uyum içinde sürdürüyordu varlığını. Sanatsal icranın yapısıyla hiyerarşik dünyanın yapısı arasındaki bu geleneksel uyumun askıya alınışını simgelemek üzere Schiller, artık başsız bir beden değil de bedensiz bir baş tasvirine başvuruyordu: Etkinlik ile edilgenlik arasındaki karşıtlığı dahi nötrleştiren radikal bir kayıtsızlık, radikal bir kaygısızlık, iradesizlik ve amaçsızlığı temsil eden *Juno Ludovisi Başı*.

Bu paradoks, temsil dolayımının ve etik dolayımsızlığın rejimine karşıt olan "sanatın estetik rejimi" diye adlandırdığım şeyin yapılanışını ve "politikasını" belirler. Estetik etkileyicilik tam anlamıyla, sanat formlarının üretimi ve belirli bir kitle üzerindeki belirli bir etkinin üretimi arasında bulunan tüm doğrudan ilişkinin askıya alınmasının etkililiğini ifade eder. Winckelmann veya Schiller'in sözünü ettiği heykel, bir tanrı figürü, din ve kent-devlet açısından bir tapınma öğesiydi, ama artık öyle değildir. Bu heykel, hiçbir inancı açıklamaz; hiçbir toplumsal niceliğe işaret etmez artık. Gelenekların düzelmesine yaramaz veya bedenleri harekete geçirmez. Herhangi bir özel kitleyi değil, müze ziyaretçilerinin ve roman okuyucularının belirsiz anonim kitlesini hedef alır. Tıpkı Floransalı Bakire, Hollanda kabaresinden bir sahne, bir meyve kabı veya balık tezgâhının sunulduğu gibi ve sonraları *ready-made*'lerin, yamuk bir metanın veya yırtık bir afişin sunulacağı gibi sunulur bu heykel de o kitleye. Bu yapıtlar, üretimlerine zemin hazırlamış olan hayat biçimlerinden (yani Yunan halkının az çok mit biçimindeki kolektif yaşamından; güzel sanatların ürünlerine yön veren monarşik, dini veya aristokratik modern tahakküm biçimlerinden) ayrılmıştır ar-



Juno Ludovisi Başı, MS. 1. yüzyıla ait mermer Roma kadın başı. Roma mitolojisinde Juno, Yunan mitolojisindeki tanrıça Hera'ya karşılık gelir. "Ludovisi" adını Kardinal Ludovico Ludovisi'nin koleksiyonundan almaktadır.

tık. Yunan heykelinin (kadim çağların kent-devlet törenlerinde sanattan sayılmadığı halde artık sanat kabul edilip müzelere konan heykelin) iki katlı zamansallığı, yaşamla sanat arasında iki yönlü bir ilişki, bir ayrılma ve ayrılmama ilişkisi tayin eder. Çünkü sadece bir bina değil, ortak alanın özel bir bölümleme biçimi ve özgül bir görünürlük tarzı olarak anlaşılan müze, kutsallık-dışı dünyanın artık kullanılmayan tüm diğer nesnelerini yanına kabul edebilecek artık kullanılmayan bir heykel etrafında kurulmuştur. Bu nedenle de günümüzde, ortak meselelerle ilgili egemen bilgi ve tartışma tarzlarına karşı durmaya çalışan bilgi dolaşımı ve politik tartışma tarzlarını bünyesinde bulundurmaya elverişlidir.

Estetik kopuş böylece özel bir etkileyicilik biçimini devreye sokmuştur: Sanatsal becerinin üretim formları ve belirlenmiş toplumsal amaçlar arasındaki; duyumsanabilir formlarla bu formlarda

bulabileceğimiz anlamlar ve doğurabilecekleri sonuçlar arasındaki bir tutarsızlık ve bağlantısızlıktan kaynaklı bir etkileyicilik. Bir başka deyişle: uyuşmazlığın etkileyiciliği. Uyuşmazlıkla (*dissensus*) kastım, fikir veya duygu çatışması değil, çeşitli duyusallık rejimleri arasındaki çatışmadır. Estetik ayrılık rejiminde, sanatın politikaya temas ettiği nokta burasıdır. Çünkü politikanın merkezinde de görüş ayrılığı durur. Öncelikle politika, iktidarın uygulanması veya iktidar mücadelesi değildir. Çerçevesi de önce yasalar ve kurumlarla belirlenmez. Politik açıdan önemli olan ilk mesele, bu kurum ve yasaların hangi nesne ve hangi özneleri kapsadığı, tam olarak politik bir topluluğu hangi tür ilişki biçimlerinin tanımladığı, bu ilişkilerin hangi nesneleri kapsadığı, hangi öznelerin bu nesneleri tayin etmeye ve tartışmaya ehil olduğudur. Politika, ortak nesnelerin tanımlanmasına imkân tanıyan duyumsanabilir çerçeveleri yeniden yapılandırma etkinliğidir. Politika, ilkin bireylere ve gruplara belli tipte bir mekân ve zaman, belli bir var olma, görme ve söyleme biçimi tahsis ederek bireyleri ve grupları emre ve itaate, kamusal hayata veya özel hayata hazırlayan "doğal" düzenin duyumsanabilir apaçıklığını bozar. Ortak ve kişiye özel olanın bölüşümünde (ki aynı zamanda görülür ile görünmez olanın, sözün ve gürültünün bölüşümü demektir) her bedenin yerli yerinde olmasını öngören bu mantık benim *polis* demeyi önerdiğim şeydir. Politika, duyumsanabilir verilerin apaçıklığında bile iktidar ilişkilerini öngören *polis* düzenini bozan pratiktir. Politika, ortak şeylerin mekânını baştan çizen kolektif bir ifade mercii (*instance*) icat ederek yapar bunu. Tersinden de olsa Platon bize şunu öğretir: Mekânın ve yeteneklerin –ve yeteneksizliklerin– bölüşümünde bir çatlak ortaya çıktığında başlar politika. Başka bir şey yapmaya zaman bırakmayan işin/çalışmanın görünmez mekânında kalmaya yazgılı varlıklar, dünyada görülmeyeni gördürmek amacıyla, ya da bedenlerin çıkardığı bir gürültü gibi anlaşılan şeyi, ortak olanı tartışan söz olarak duyurmak amacıyla ortak bir dünyayı bölüşen kişiler olduklarını ilan etmeye vakit ayırabildiklerinde başlar politika.

Estetik deneyim politikaya temas ediyorsa, kendini de bir uyuşmazlık deneyimi, sanatsal üretimlerin toplumsal amaçlara mimetik veya etik uyarlanışına karşıt bir deneyim olarak tanımladığı için etmektedir. Sanatsal üretimler sözü geçen uyuşmazlık deneyimi için-

de işlevselliklerini kaybeder, sonuçlarını öngörerek kendilerine bir yön veren o bağlantılar ağının dışına çıkar; nötrleştirilmiş bir uzay-zaman içinde ve belirlenmiş her türlü duyu-motor uzantısından ayrılmış bulunan bir bakışa sunulurlar. Bundan doğacak sonuç da bir bilginin, erdemin veya *habitus*'un* benimsenmesi olmaz. Aksine belli bir deneyimin ayrışması olur. Dünyasından koparılıp mahrum bırakılan *Gövde* heykelinin, yapıtın duyusal maddeselliğiyle etkisi arasında bulunan özel bağı temsil etmesi de bu yüzdendir. Bu paradoksal bağı en iyi özetleyen, politikayla pek ilgilenmeyen bir şair olmuştur. Rilke ve onun sakatlanmış bir başka heykele, arkaik Apollon Büstü'ne ithaf ettiği şiiri var aklımda bunu söylerken. Şiir şöyle bitiyordu:

> Burada hiçbir yer yok ki
> Seni görmesin: Hayatını değiştirmelisin.

Hayatı değiştirmek gerek, çünkü sakatlanan heykel seyirciye her yerden "bakan" bir yüzey tanımlamakta – başka bir deyişle, çünkü heykelin edilgenliği yeni bir etkileyicilik tanımlamakta. Bu bilmecemsi önermeyi anlamak için, bambaşka bir sahnede geçen bir "uzuvlarla bakış" hikâyesine dönmemiz gerekiyor belki de. 1848 Fransa Devrimi'nde işçilerin devrimci gazetelerinden biri, *Le Tocsin des travailleurs*, "apolitik" görünen bir metin yayımlar: Patronu ve o yerin mülk sahibi hesabına, bir odaya parke döşemekle uğraşan marangoz işçisinin bir gününün betimlemesi. Oysa bu betimlemenin merkezinde duran şey, kol gücü ile marangozu bu ikili bağımlılığın dışında bırakan bakış arasındaki ayrımdır:

> Sanki kendi evindeymiş gibi, parke döşediği odayı bitirinceye kadar, bulunduğu yerin keyfini çıkarır; eğer pencere bahçeye açılıyorsa veya göz alıcı bir ufka bakıyorsa, bir an kollarını iki yana bırakıp komşu konutların sahiplerinden daha fazla tadını çıkarabilmek için ferah manzarayı seyrederek düşüncelere dalar.[12]

Kollardan ayrılıp bu organların zorunlu etkinlik mekânına serbest bir eylemsizlik mekânı eklemek için yarık açan bu bakış, tam

* *Lat.* genel görünüş. *–ç.n.*

12. Gabriel Gauny, *Le Philosophe plébéien* içinde, "*Le travail à la journée*", s. 45-6.

da bir uyuşmazlığı, iki farklı duyusallık rejiminin çarpışmasını betimlemektedir. Bu çarpışma, "polis"in yetenek ekonomisinin sarsılışını ifade eder. Perspektifi ele geçirmek, "beklemez iş"in mekânından farklı bir mekânda bulunduğunu tanımlamaktır zaten; kol emeğinin zorunluluğuna itaat edenler ile bakışın özgürlüğüne sahip bulunanlar arasındaki bölüşümü bozmaktır. Geleneksel olarak Fransız usulü bahçelerin hatları gibi toplumsal yapının hatlarının da buluştuğu yerde duranların iktidarıyla ilişkilendirilen o perspektif bakışını temellük etmek demektir. Bu estetik temellük, Bourdieu gibi sosyologların bahsettikleri yanılsamayla özdeşleştirilemez. *Polis*'teki yerlerin, işlerin ve toplumsal becerilerin bölüşümüne artık "uyarlanmayan" bir başka bedenin kuruluşuna tekabül eder. O halde bu "apolitik" metnin bir devrimin baharında işçi gazetesinde yayımlanması tesadüf değildir. İşçilerin kolektif sesi olma imkânı, o halde bu estetik kopuştan, işçi olma biçimlerinin birbirinden ayrılmasından geçmektedir. Zira tahakküme maruz kalanlar için mesele hiçbir zaman tahakküm mekanizmalarının bilincine varmak olmamıştır; mesele tahakkümden başka bir şeye adanacak bir beden edinebilmektedir. Söz konusu olan şey, marangozun bize gösterdiği gibi, durumun bilgisine vâkıf olmak değil, bu duruma uygun olmayan "tutkuları, heyecanları" edinebilmektir. Bu tutkuları üreten şey, bedenlerin kullanımında meydana gelen altüst oluşlar, yahut şu veya bu sanat yapıtı değil, yapıtların yeni sergileniş biçimlerine, ayrık varoluşlarına karşılık gelen bakış biçimleridir. Devrimci bir işçi bedenini kuran şey, David veya Delacroix'nın devrimciliği gibi bir devrimci resim değildir; sözü geçen yapıtların müzenin nötr mekânında (hatta ucuz ansiklopedilerdeki röprodüksiyonlarda) görülebilmeleridir; çünkü bu ortamlarda o yapıtlar geçmişte kralların gücünü, antik kent-devletlerin zaferini veya inanç gizemlerini anlatan yapıtlarla eşdeğerlidir.

İşlemin gerçekleştirilmesini sağlayan şey, bir anlamda "boşta olma" (*vacance*) durumudur. 2005 sonbahar ayaklanmasıyla birlikte patlayıcı karakteri açığa çıkmış Paris banliyölerinden birinde –toplumsal olarak geri plana itilmiş olmanın ve farklı etniler arasındaki gerilimlerin yol açtığı şiddetin izlerini taşıyan banliyölerden birinde– bu aralar gelişmekte olan, görünüşte paradoksal bir sanatsal-politik girişimin bize öğrettiği şey budur. Bu mahallelerden birinde *Se-*



hir Kampı adlı bir sanatçı grubu, "banliyö krizini" kitle bireyciliği neticesinde toplumsal bağın yitirilmesiyle açıklayan hâkim söylemi tersine çeviren bir estetik proje ortaya koydular. "Ben ve Biz" başlığıyla, görünüşte paradoksal olan bir mekân yaratmak için nüfusun bir kısmını seferber etmeye giriştiler: "Büsbütün yararsız, narin ve verimsiz" bir yer, herkese açık ve herkesin koruması altında ama tek başına düşüncelere dalmak veya meditasyon yapmak için yalnızca bir kişinin sığabileceği bir yer. Bir kişilik yer için verilen bu kolektif savaşın barındırdığı aşikâr paradoksun çözümü gayet basittir: Yalnız olabilmek, bu banliyölerdeki yaşam koşullarının bütünüyle imkânsız hale getirdiği bir toplumsal yaşam boyutu, bir toplumsal ilişki biçimidir. Bu boş yer de tam tersine yalnız kalma imkânına sahip kişiler topluluğuna işaret etmektedir. Burası, bir kolektifliğin üyelerinin *Ben* olma kudretine eşit ölçüde sahip oldukları bir yerdir; *Ben*'in yargısı başka herkese atfedilebilir, böylece Kantçı estetik evrensellik modeline göre yeni bir *Biz*, estetik veya uyuşmazlığa dayalı bir topluluk yaratılabilir. Bu boş, yararsız ve verimsiz yer, duyumsanabilir varoluş biçimlerinin ve bu biçimlere bağlı "yetenek" ve "yeteneksizlik" biçimlerinin normal dağılımında bir kesintiyi belirtir. Bu projeye bağlı bir filmde Slyvie Blocher, her biri kendi seçtiği bir cümlenin, yani bir bakıma kendi estetik sloganının yazılı olduğu

bir tişört giymiş şehir sakinlerini çekmişti. Bu cümleler arasında, bu yerin formüle etmeye çalıştığı şeyi başörtülü bir kadının kendi kelimeleriyle ifade ettiği bir cümle aklımda yer etmiştir: "İçini doldurabileceğim boş bir kelime istiyorum."

Bu noktadan yola çıkarak sanatla politika arasındaki ilişkinin barındırdığı paradoksu dile getirebiliriz. Sanat ve politika, uyuşmazlık biçimleri olarak, yani duyumsanabilir olanın ortak deneyimini yeniden yapılandırma işlemleri olarak birbirine bağlıdır. Politik özneleşme edimlerinin görünür olanı, bunun hakkında ne söylenebileceğini ve bunu yapmaya hangi öznenin muktedir olduğunu yeniden tanımlamaları anlamına gelen bir *politika estetiği* vardır. Sözün dolaşımı, görünür olanın sergilenişi ve duygu üretiminin, mümkün olanın eski yapılandırmasından koparak yeni kabiliyetler tanımlaması anlamında da bir *estetik politikasından* bahsedilebilir. Aynı şekilde, sanatçıların politikalarını önceleyen bir *sanat politikası* vardır: Sanatçıların şu veya bu davaya hizmet etme dileklerinden bağımsız olarak kendiliğinden işleyen, ortak deneyim nesnelerinin özel bölümlemesi anlamına gelen bir sanat politikası. Müzenin, kitabın veya tiyatronun yarattığı etki, şu veya bu yapıtın içeriğinin ürünü olmaktan önce, mekân ve zamanın bölüşümünün veya kurdukları duyumsanabilir sunum tarzlarının ürünüdür. Fakat bu etki, ne sanat politikasıyla ilgili belli bir stratejiyi ne de sanatın politik eyleme yaptığı ölçülebilir bir katkıyı tanımlar.

O halde sanat politikası dediğimiz şey, aynı türden olmayan mantıkların iç içe geçmesidir. Öncelikle "estetik politikası" diyebileceğimiz bir şey var: Yani belli bir sanat rejimine has duyumsanabilir deneyimin yapılandırılma biçimlerinin politik alanda neden olduğu etki. Sanatın estetik rejiminde bu, nötrleştirilmiş mekânların inşası, yapıtların hedeflerinin kayboluşu ve ayrım yapmadan alımlanmaya hazır bulunmaları, aynı türden olmayan zamansallıkların üst üste binmesi, temsil edilen öznelerin eşitliği ve yapıtların hitap ettikleri öznelerin anonimliği anlamına gelmektedir. Tüm bu özellikler sanatın alanını, duyumsanabilir deneyimin diğer bağlantı biçimlerinden ayrı, kendine has bir deneyim biçimi olarak tanımlar. Bu özellikler, estetik ayrılığı, yani bizzat sanat üretimine içkin kriterlerin bulunmamasını, sanata ait olan ve olmayan şeyler arasında bir ayrılığın bulunmamasını paradoksal olarak tamamlayan şeyi be-

lirler. Bu iki özelliğin ilişkisi de sanatçıların maksatlarından bağımsız olan ve politik özneleşme bakımından önceden belirlenebilir bir etkisi bulunmayan belli bir estetik demokratizmi tanımlar.

Bir de bu çerçevede, görünür ve ifade edilir olanın işaretlerini değiştirmeye, görülmemiş olanı gördürmeye, çok kolayca görüleni başka biçimde gördürmeye, bağlantısı olmayanın bağlantısını kurmaya, algıların duyusal dokusunda ve duyguların dinamiğinde çatlaklar açmaya niyetli sanatçıların stratejileri vardır. Kurmacanın işi budur. Kurmaca gerçek dünyaya karşıt olan hayali bir dünyanın yaratılması değildir. *Uyuşmazlıklar* meydana getirme; duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme; çerçeveleri, ölçüleri veya ritimleri değiştirerek böylece ifade biçimlerini değiştirme; görünüşle gerçeklik, biricikle genel, görünür olanla görünürün anlamı arasında yeni bağlar kurma çalışmasıdır kurmaca. Bu çalışma, temsil edilebilir olanın koordinatlarını değiştirir; duyumsanabilir olayları algılayışımızı, öznelerle ilişkilendirme tarzımızı, dünyamızın olaylarla ve figürlerle dolu olma şeklini değiştirir. Bu anlamda, modern roman, deneyimi belli bir demokratikleştirmeye tabi tutmuştur. Klasik kurmacaya hâkim olan özneler, olaylar, algılar ve olay zincirleri arasındaki hiyerarşiyi yıkan modern roman, herkes için mümkün hayat biçimlerinin yeni baştan bölüşülmesine katkıda bulunmuştur. Fakat deneyimi yeniden tarif etmeye dönük bu mikro-politikalar ile politik ifade kolektiflerinin inşası arasında belirlenmiş bir mütekabiliyet ilkesi yoktur.

Estetik deneyim biçimleri ve kurmaca tarzları böylece yepyeni bir manzara yaratır – görünür olanın, yeni bireysellik ve bağlantı biçimlerinin, verili olanla ilgili farklı anlayış ritimlerinin ve yeni ölçülerin yepyeni bir manzarası belirir. Bu biçim ve tarzlar, *Biz*'i ve kolektif ifade biçimlerini yaratan politik etkinliğin özel üslubuyla yapmazlar bunu; politik kolektiflerin eylemine özgü öznel ifade imkânlarını ve nesne inşa etme biçimlerini belirginleştiren uyuşmazlık kumaşını dokurlar. Gerçek manada politika, anonimin sesi olacak özneler üretmekse eğer, estetik rejimdeki sanata özgü politika da anonimin duyusal dünyasının kurulması, politik *bizler*'e ait dünyaların ortaya çıktığı *bu*'nun (*cela*) ve *ben*'in tarzlarının kurulmasıdır. Fakat bu sonuç estetik kopuşlara, çatlaklara bağlı olduğu sürece, belirlenebilir hiçbir hesabın içinde yer almaz.

Sanata duyumsanabilir deneyim biçimlerinin radikal bir dönüşümünü gerçekleştirme görevini yükleyen büyük meta-politikaların aşmak istedikleri de işte bu belirlenimsizliktir. Sözünü ettiğimiz meta-politikalar, sanatı yaşam biçimlerini dönüştürmenin tek biçimi haline getirmek pahasına, hatta sanatın kendi tarihsel vaadini gerçekleştirmek üzere kendini ortadan kaldırma görevini üstlenmesi pahasına da olsa, *bu*'nun sanatsal üretim çalışması ile *biz*'in politik yaratım çalışması arasında bir bağ kurmak istediler.

Demek ki "sanat politikası" üç ayrı mantığın iç içe geçmesiyle oluşmuştur: estetik deneyim biçimlerinin mantığı, kurgusal çalışmanın mantığı ve meta-politik stratejilerin mantığı. Bu iç içe geçiş, tanımlamaya çalıştığım üç etkileyicilik biçimi arasında da özel ve çelişkili bir örgünün bulunmasını gerektirir: Temsillerle sonuç üretmek isteyen temsil mantığı, temsili amaçların askıya alınışıyla sonuç üreten estetik mantık, ve sanata ait biçimlerle politikaya ait biçimlerin birbiriyle doğrudan özdeşleşmesini isteyen etik mantık.

Eleştirel sanat geleneği bu üç mantığı tek bir formülle ifade etmek istemiş, estetik mesafenin etkilerini temsil ilişkisinin sürekliliğine hapsederek "enerjiyi harekete geçirme" dediği etik sonuca ulaşmayı denemişti. Brecht bu girişime, genel olarak "yabancılaştırma" (*distanciation*) diye tercüme edilen *Verfremdung* gibi anlamlı bir ad vermişti. Yabancılaştırma, heterojen öğelerin çarpışmasının gücüne yoğunlaşmış temsilî kurmacanın içine sokulan estetik ilişkinin belirlenimsizliğidir. Bu heterojenliğin kendisi –sahte fillerin satışının, manzum biçimde konuşan karnabahar satıcılarının veya başkalarının garip hikâyesi– ikili bir etki doğurmalıydı: Bir yandan hikâyenin sebepleri anlaşıldıkça hissedilen tuhaflık kaybolmalı; öte yandan hikâye bu anlayışı başkaldırı gücüne dönüştürebilmek için duygu gücünü eksiksiz biçimde aktarmalıydı. Yani farklı duyusallıkların estetik çarpışmasıyla davranışların temsilî ıslahını, estetik ayrılıkla etik sürekliliği bir potada eritmek gerekiyordu. Fakat iki duyusallık tarzının çarpışmasının, şeylerin nedenlerinin anlaşılmasına dönüşmesi için olsun, bunun dünyayı değiştirme kararını doğurması için olsun, en küçük bir sebep yoktur. Eleştirel yapıtın düzeneğinde bulunan bu çelişki yapıtı sonuçsuz ya da etkisiz bırakmaz yine de. Bu çelişki, algılanır ve düşünülür olanın haritasını dönüştürmeye, duyumsanabilir olanın yeni deneyim biçimlerini yaratmaya,

verili olanın mevcut yapılandırmasıyla araya yeni mesafeler koymaya katkıda bulunabilir. Fakat bu etkinin, duyumsanabilir sanatsal çarpışmayla entelektüel bilinçlenme ve politik seferberlik arasında hesap edilebilir türden bir iletim olması imkânsızdır. Bir gösteriyi seyredip de dünyayı kavramaya, entelektüel olarak kavrayıp da eylem kararı almaya geçmeyiz. Duyumsanabilir dünyadan, başka hoşgörüler ve hoşgörüsüzlükler, başka kabiliyetler ve kabiliyetsizlikler tanımlayan başka bir duyumsanabilir dünyaya geçeriz. İşlemi gerçekleştiren şey, kopmalardır: Duyuyla anlam arasında, görülür dünyayla duygulanma tarzı, yorum rejimiyle imkânlar mekânı arasındaki bağın kopması; şeylerin "eşyanın tabiatı" içinde ait olduğu yerde durmasına izin veren duyumsanabilir göstergelerin kopması.

Dünyayı kavrayış sistemi ve bu sistemin teşvik edeceği varsayılan politik seferberlik biçimleri sanatı ayakta tutacak kadar güçlüyken, eleştirel sanatın amaçlarıyla gerçek etkileme biçimleri arasındaki mesafeyi görmezden gelmek mümkündü. Bu sistem apaçıklığını, bu biçimler de güçlerini yitirdiğinden beriyse artık bu mesafe apaçık ortada duruyor. Eleştirel söylemin bir arada tuttuğu "heterojen" öğeler, aslında mevcut yorum şemalarıyla birbirine bağlanmıştı. Eleştirel sanat icrası, uyuşmazlık dünyasının apaçıklığından besleniyordu. O halde şu soruyu sormamız mümkün: Bu uyuşmazlık evreni apaçıklığını kaybettiği zaman eleştirel sanata ne olur? Bugünkü mutabakat dünyası bağlamında sanatın başına ne gelir?

Mutabakat (*consensus*) kelimesi, önceliği uzmanlığa, hakemliğe, "toplumsal taraflar" veya farklı tipte topluluklar arasındaki müzakereye veren "modern" yönetim biçiminden çok daha fazlasını ifade eder aslında. Mutabakat, duyumla anlam arasında, yani duyumsal bir sunum tarzıyla bunun verilerinin yorumlanma rejimi arasındaki uyumu ifade eder. Düşünce ve beklenti farklarımız ne olursa olsun, aynı şeyleri algılar ve onlara aynı anlamı veririz, demek oluyor bu. Ekonomik küreselleşme bağlamı, homojen bir dünya görüntüsü dayatıyor; bu görüntüde her milli kolektiflik için en büyük problem, kendisinin belirleyemediği bir veriye adapte olmak, emek piyasası ve toplumsal güvence biçimlerini adapte etmektir. Bu bağlamda, eleştirel sanat biçimlerini veya sanatsal muhalefeti destekleyen küresel kapitalist tahakküme karşı verilmekte olan mücadelenin zorunlu olduğu düşüncesi zayıflamaktadır. Piyasanın zorunluluğuna

karşı verilen mücadelenin aldığı biçimler, kimilerince ilerlemenin zorunluluklarına karşı arkaik imtiyazlarını savunan grupların tepkisine benzetiliyor gitgide. Küresel kapitalist tahakkümün yayılması da modern medeniyetin, demokratik toplumun veya kitle bireyciliğinin kaçınılmazı sayılıyor.

Bu koşullarda heterojen öğelerin "eleştirel" çarpışması için, karşıt duyumsanabilir dünyaların politik çarpışması gibi bir benzetme de yapılmıyor artık. Böyle olunca o da kendi etrafında dönmeye meylediyor. Maksatlar, yöntemler ve eleştirel düzeneği gerekçelendiren retorik yıllardır hiç değişmiyor. Dün olduğu gibi bugün de metanın ve ideal ikonlarının, iğrenç meta atıklarının hükümranlığını oldukça bayatlamış stratejilerle ifşa ettiğimizi iddia ediyoruz: Parodileştirilmiş reklam filmleri, değiştirilmiş mangalar, emekliye ayrılan disko sesleri, reklam karakterlerinin balmumu heykelleri veya Sovyet gerçekçiliğinin kahramansı üslubuyla yapılmış resimleri, kılıktan kılığa giren sapıklara dönüştürülmüş Disneyland karakterleri, dergi reklamlarına, hüzünlü boş zamanlara, tüketim uygarlığının atıklarına benzeyen yaygın iç mekânların fotomontajları; her şeyi öğütüp atığa dönüştüren toplumsal makinenin bağırsaklarını temsil eden dev borular ve makinelerle yapılmış enstalasyonlar, vb., vb. Metanın iktidarını, gösterinin hükümranlığını veya iktidarın pornografisini bize keşfettirdiğini iddia eden bir retorikle desteklenen bütün bu düzenekler, galerilerimizi ve müzelerimizi doldurmaya devam ediyor. Fakat dünyamızda hiç kimse dikkatini çekmemize muhtaç olacak kadar dikkatsiz olmadığı için, bu mekanizma aslında kendi etrafında dönmekten ve kendi düzeneğinin karar verilemezliğini istismar etmekten başka bir şey yapmıyor. Bu karar verilemezlik Charles Ray'in *Devrim Karşıdevrim* adlı yapıtında anıtsal biçimde alegorikleştirilmiştir. Yapıt, bir atlıkarınca görünümündedir. Fakat dönmedolap mekanizmasını değiştirmiştir sanatçı. Dönmedolap ilerledikçe yavaş yavaş geriye giden atları genel dönme mekanizmasından koparmıştır. Yapıtın adı düzanlamını işte bu iki yönlü hareketten almaktadır.* Bununla birlikte bu ad, yapıtın alego-

* Fransızcada "devrim" kavramını ifade eden *révolution* kelimesinin düzanlamı "dönüş, dönme hareketi"dir; "karşıdevrim" anlamındaki *contre-révolution* da bu durumda "karşı yönde, ters yönde dönme" diye anlaşılabilir. –*ç.n.*

rik anlamını ve politik statüsünü de belirtmektedir: Tam da bu makinenin işleyişinden ayırt edilemeyecek olan *eğlence* makinesinin devrilişi. O halde bu düzenek, eleştiriye dönük parodi ile eleştirinin parodisi arasındaki denklikten beslenmektedir. İki etki arasındaki ilişkinin karar verilemezliğini kullanmaktadır.

Demek ki eleştiri modeli, kendini ortadan kaldırma eğiliminde. Fakat bundan birçok farklı sonuç çıkarılabilir. İlk olarak, sanatın sırtındaki politik yükü azaltmak gerektiği; heterojen öğelerin çarpışmasını, ortak aidiyet işaretlerinin dökümüne ve diyalektiğin keskin polemiğini oyunun basitliğine veya alegorinin mesafesine indirgemek gerektiği söylenebilir. Başka yerde yorumladığım dönüşümlere burada tekrar dönmeyeceğim.[13] Buna karşılık, ikincisi üzerinde durmaya değer, zira kendini modelin kilit taşı yerine koyan seyircilik bilincidir burada söz konusu olan. Bu bilinç, görsel düzenekler üreten bir sanatla toplumsal bağların dönüşümü arasındaki dolayımı ortadan kaldırmayı önerir. Bu düşüncede sanat düzenekleri doğrudan toplumsal bağ önermeleri olarak sunulur. Nicolas Bourriaud'nun *ilişki estetiği* adıyla popülerleştirdiği tez budur: Yeni formlarıyla sanat çalışması, görülecek nesneler üretmek diye tanımlanabilecek eski çalışmayı aşmıştır. Artık bu çalışma, doğrudan doğruya "dünyayla kurulacak/kurulmuş bağlar", yani etkin topluluk biçimleri üretmektedir. Bu üretim bugün "toplantıları, randevuları, gösterileri, kişiler arasında farklı tipte ortak çalışmaları, oyunları, kutlamaları, birlikte yaşama alanlarını, özetle, karşılaşmaları ve yeni ilişkileri"[14] kapsayabilmektedir. Müze mekânının içi ve toplum yaşamının dışı, böylelikle, ilişki üretiminin eşdeğerli iki alanı olarak tezahür etmektedir. Fakat bu sıradanlaştırma, karşıtını da hemen ortaya koyar: Sanat yapıtlarının, toplumsal ilişkiler çeşitliliği içinde erimesi görülmeye değerdir. Ya "görülecek hiçbir şeyi" olmayan ilişkinin olağanlığı normalde yapıtların teşhiri için hazırlanan mekâna

13. Bu konuda, *Le Destin des images*'da (La Fabrique, 2003; Türkçesi: *Görüntülerin Yazgısı*, çev. A. Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus, 2008) ve *Malaise dans l'esthétique*'te (Galilée, 2005) sunulan, bu dönemecin belirgin göründüğü bazı sergilerin analizlerine atıfta bulunmakla yetineceğim.

14. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998, s. 29.

garip biçimde yerleşir; ya da tersine, kamusal alandaki toplumsal bağların üretimi, görülmeye değer sanatsal bir form almış gibi algılanır. İlk durum Rirkrit Tiravanija'nın meşhur düzenekleriyle simgeleştirilmiştir: Tiravanija, bir eylem, toplantı ve kolektif tartışma başlatmak üzere hazırlanmış piknik tüpü, çaydanlık ve poşet çorbaları; hatta ziyaretçilerin dinlenebilecekleri, duş alabilecekleri veya yemek hazırlayabilecekleri bir daire, kendi dairesinin bir röprodüksiyonunu sergi ziyaretçilerinin kullanımına sunar. İkincisineyse Lucy Orta'nın dönüştürülebilir giysileri örnek olabilir: Giysiler acil durumlarda yardım çadırına dönüştürmek için veya kolektif bir gösterinin katılımcılarını doğrudan birbirine bağlamak için kullanılabilecek niteliktedir. Bu şaşırtıcı, şişirilebilir düzenek numaralanmış, kare şeklinde yerleştirilmiş bir grup gösterici kombinasyonuyla da yetinmiyor, bu çokluğun birliğine işaret edebilmek için bağ (*link*) kelimesini dahi kullanıyordu. "Görülen yapıt"ın yerine geçen eylem-oluş veya bağ-oluş, ancak sanatın kendi dışına çıkışının örneği olarak algılandığı zaman etkileyici olabilir.

Sanattan toplumsal ilişkilerin gerçeğine çıkma hareketi ile sadece sembolik etkileyiciliği sağlayan teşhir arasındaki bu gidip gelmeler, dört yıl önce Sao Paolo Bienali'nde sergilenen, Kübalı sanatçı René Francisco'ya ait bir yapıtla ortaya konmuştur. Sanatçı, yoksul bir mahalledeki yaşam koşulları üzerine bir araştırma yapmak için bir sanat vakfının parasını kullanmış; sanatçı dostlarıyla birlikte bu mahallede yaşlı bir kadının evini onarmaya karar vermişlerdi. Yapıt bize tül bir perde gösteriyordu, perde üzerindeyse yaşlı kadının profil görüntüsü basılıydı ve kadının yüzü, sanatçıları duvar ustası, badanacı veya tesisatçı olarak çalışırken gösteren bir videonun oynadığı bir monitöre çevriliydi. Bu müdahalenin, hâlâ komünist olduğunu söyleyen birkaç ülkeden birinde gerçekleşmiş olması, sanatın gerçekleştirilmesiyle ilgili iki farklı düşünce ve dönem arasında gerçek bir çarpışma meydana getiriyordu. Kübalı sanatçının işi, Sovyet Devrimi zamanında Maleviç tarafından ifade edilen büyük arzuyu yerine getiriyordu: Resim yapmak yerine doğrudan doğruya yeni yaşam biçimleri inşa etmek. Bugün bu inşa, zor durumdaki insanlara yardım ederek kendini ispatlayan sanat politikası ve sadece sanat mekânlarından çıkmakla, gerçeğin alanına girmekle kendini ispatlayan sanat politikası arasındaki muğlak ilişkiye indirgenmiş

bulunuyor. Fakat gerçeğin alanına çıkış da yoksullara hizmet de, ancak müze mekânında örnek niteliklerini sergileyerek anlam kazanabilir. O mekânda da bu çıkışların görsel dökümüne yöneltilen bakış, birçok sanatçının bugün anonimlerin çokluğunu ve yaşam çerçevelerini bize göstermek için kullandığı büyük mozaiklere veya duvar resimlerine yöneltilen bakışın aynısıdır. (Örneğin –aynen alıntılıyorum– "aileleri ve toplulukları birleştiren ince bağları" hatırlatmak isteyen Çinli sanatçı Bai Yilou'nun birbirine diktiği bin altı yüz vesikalık fotoğrafın kanaviçesine.) Plastik formlar yaratmak yerine doğrudan ilişki biçimleri yaratan sanatın yaptırdığı kısa devre, kendini öngörülen sonucun gerçekleşmesi olarak sunan bir yapıtın kısa devresidir. Nasıl bu sanatçı eskiden stüdyoda çalışan biri olarak çektiği fotoğrafları birbirine dikmişse, sanattan da insanları birleştirmesi beklenmektedir. Fotoğrafların bir araya getirilmesi, nesnesi ve hedefi olan insan topluluğunu *burada ve şimdi* mevcut hale getiren anıtsal bir heykel işlevini üstlenmektedir. Bugün küratörlerin retoriğinde çok sık karşılaştığımız metafor kavramının kavramlaştırmaya çalıştığı şey; duyumsanabilir bir biçim düzeneğinin sunumu, bu düzeneğin anlamının tezahürü ile bu anlamın somut gerçekliği arasında bulunması istenen özdeşliktir.

Bu çıkmaza saplanma duygusu sanat politikasına genel toplumsal bağların üretimi görevini değil; piyasa biçimlerinin, hükmedenlerin ve medya iletişiminin buyurduğu, sımsıkı belirlenmiş toplumsal bağların yıkılması görevini verme isteğini güçlendirir. Bunun sonucu olarak sanat eylemi, sistemin sınırlı ve sembolik yıkılışını üretmekle bir tutulur. Fransa'da bu strateji, gıda üreticilerinin vaatlerini ciddiye almaya karar veren bir sanatçı, Matthieu Laurette tarafından simgeleştirilmiştir: "Memnun kalmazsanız paranızı geri ödeyelim." Laurette süpermarketlerde bu ürünleri sistematik biçimde satın almaya ve parasını geri alabilmek için memnuniyetsizliğini ifade etmeye başlamıştı. Tüm tüketicileri kendi yaptığını yapmaya teşvik etmek için de televizyonun cazibesinden yararlanmıştı. Nihayet, 2006'da Paris Çağdaş Sanat Ortamı'ndaki "Bizim Hikâyemiz" başlıklı sergisi, çalışmasını üç öğe içeren bir enstalasyon biçiminde sunuyordu: Kendisini ağzına kadar ürün dolu bir alışveriş arabasını iterken gösteren balmumundan bir heykel; televizyona yansıyan girişiminin tümünü anlattığı televizyonlarla kaplı bir duvar; ve girişi-

mine ilişkin gazete kupürlerinin büyütülmüş fotoğrafları. Serginin küratörüne göre bu sanatsal eylem, hem metanın değer artışı mantığını hem de televizyon şovunun temel ilkesini tersyüz ediyordu. Fakat bu tersyüz oluşun apaçıklığı, dokuz tane değil de bir tek televizyon olsaydı ve eylemleriyle basın açıklamalarının fotoğrafları normal boyutlarda olsaydı, kesinlikle daha az anlaşılır olacaktı. Etkinin gerçekliği bir kez daha görüntünün büyütülmesine dayandırılmıştı. Belirli bir sanatsal aktivizm biçimini eski temsil mantığına götüren bugünkü birçok yapıt ve sergide görülen eğilim de bu yöndedir: Eskiden nasıl tarih tablolarının anıtsal heybeti saraylarını süsledikleri prenslerin büyüklüğünü ispat ediyorduysa, bugün de müze alanında işgal edilen yerin önemi toplumsal düzendeki bir yıkılış etkisinin gerçekliğini ispat etmeye yaramakta. Böylece mekânın heykellerle işgalinin, canlı icranın ve retorik gösterimin etkilerini bir araya getiriyoruz. Müze salonlarını, gündelik hayatın nesne ve görüntülerinin röprodüksiyonlarıyla ya da kendi icralarının anıtlaştırılmış dökümleriyle dolduran aktivist sanat, ulaşmak istediği etkileyiciliğin parodisi haline gelmek pahasına, kendi etkisini taklit edip öngörmektedir.

Sanatçılar tahakküm araçlarına "sızma" görevini üstlendikleri zaman da görsel etkileyiciliğin gösterime hapsolması riski baş göstermektedir. Bunu söylerken, güçlü tahakküm alanlarına sahte kimliklerle giren Yes Men'lerin performansları var aklımda: Aralarından birinin olağanüstü bir takip cihazı icat ederek katıldığı işadamları kongresi, George Bush için kampanya komitesi veya televizyon yayınları. En muhteşem performanslarıysa Hindistan'daki Bhopal felaketine ilişkindir. Malum ekipten biri, sigorta şirketi Union Carbide'i satın almış olan Dow Chemical şirketinden bir yetkili gibi kendini tanıtarak, BBC'ye çıkmayı başarmıştı. Bu unvanla, televizyonun en yoğun izlendiği bir saatte, şirketin sorumluluğu kabul ettiğini ve mağdurların zararını tazmin edeceğine söz verdiğini açıklamıştı. İki saat sonra şirket elbette harekete geçip, hissedarlarından başka kimseye karşı sorumlulukları olmadığını duyuracaktı. Beklenen tepki de buydu zaten ve gösteri kusursuz olmuştu. Bununla birlikte, medyayı aldatmayı başaran bu performansın, uluslararası sermaye odaklarına karşı çeşitli eylemlere kışkırtıp kışkırtmayacağını da düşünmek gerekir. 2004'te George Bush'un seçim kampanyası

komitelerine sızanları sayıp döken Yes Men'lerin eylemi aslında hem koca bir başarısızlık hem de büyük bir başarıydı. Büyük bir başarı, çünkü akıl ve becerilerini birleştirerek rakiplerini aldatmayı başarmışlardı; koca bir başarısızlık, çünkü eylemleri fark edilmemişti.[15] Gerçekleştirdikleri eylem, bir parçası olduğu durumdan ayırt edilemediği içindir ki, başka bir yerde bir sanatçı performansı olarak açıklanabiliyordu.

Tahakküm gerçeğinin merkezine doğrudan eylemde bulunan sanat politikasının temel sorunu budur. Sanatın kendi alanının dışına çıkması, tıpkı politik eylemin eskiden hasmının iktidar sembollerini hedef alması gibi, sembolik bir gösteri halini alır. Fakat tam da, sembolik bir eylemle rakibe indirilen bu darbenin politik bir eylem olup olmadığı tartışmalıdır: Önemli olan, bu eylemin sanatsal yalnızlıktan iktidar ilişkilerinin hakikatine doğru başarılı bir çıkış olup olmadığı değil; hedef aldığı tahakküm odakları karşısında kolektif eyleme nasıl bir güç kattığıdır. Burada kullanılan kabiliyetin, herkesin kabiliyetinin olumlanması veya gelişmesi anlamına gelip gelmediğidir. Araya sızma virtüözlerinin bireysel performanslarını, doğrudan kolektif eylemin yeni politik biçimi sayıp değerlendirme kriterlerini birleştirdiğimiz zaman, bu soru da ortadan kalkmaktadır. Sanat icrasıyla politik eylem arasındaki bu özdeşliği destekleyen şey, kapitalizmin yeni çağında maddesel olan ve olmayan üretim, bilgi ve iletişimin ve sanat icrasının, kolektif aklın iktidarını gerçekleştirmek üzere bir potada kaynaşacağı görüşü, hayalidir. Fakat kolektif aklı gerçekleştirmenin birçok biçimi olduğu gibi, icranın da birçok biçimi ve sahnesi vardır. Doğrudan doğruya politik olan yeni sanatçı görüşü, müze sınırlarına hapsolmuş sanat simulakrumlarının karşısına politik eylemin hakikatini çıkarmak istiyor. Fakat bu görüş, sanat politikasına özgü estetik mesafeye atıfta bulunarak belki de ters bir etki yaratıyor. Estetik politikası ile politika estetiği arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak politikanın kendine has bir özneleşme ortamı yaratmasını sağlayan işlemlerin benzersizliğini de ortadan kaldırıyor. Paradoksal biçimde de bu görüş sanatın etkileyiciliğini sanatçıların niyetlerini hayata geçirmelerine

15. Yes Men'lerin Berlin'de 16 Ocak 2005'teki *Klartext! Der Status des politischen in aktueller Kunst und Kultur* konferansında sundukları bildiri.

bağlayarak, sanatçının virtüöz ve stratejist kabul edildiği geleneksel görüşü desteklemektedir.

O halde sanat politikası, kendi alanı dışındaki "gerçek dünyaya" müdahaleyle çözemez paradokslarını. Sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya yoktur. Duyumsanabilir ortak kumaşın üzerinde estetik politikası ile politika estetiğinin birleşip ayrıldıkları tek ve ikili kıvrımlar vardır. Kendinde gerçek diye bir şey yoktur; algılarımızın, düşüncelerimizin ve müdahalelerimizin nesnesi olarak, gerçeğimiz olarak bize sunulmuş olanın yapılandırmaları vardır. Gerçek (*le réel*) her zaman için bir kurmaca inşasıdır – yani görülür, söylenilir ve yapılır olanın birbirine bağlandığı bir mekânın inşası. Kurmaca karakterini inkâr edip bu gerçeğin alanıyla temsiller ve görünüşler, kanılar ve ütopyalar alanı arasına basit bir ayrım çizgisi çekerek kendini gerçekmiş gibi gösteren şey egemen, uzlaşımsal (*consensuel*) kurmacadır. Politik eylem olarak sanatsal kurmaca da bu gerçeği didikler, bu gerçeği polemik bir biçimde parçalayıp çoğaltır. Yeni özneler icat edip yeni nesnelerle gündelik verilere dair başka türlü bir algı ortaya çıkaran politikanın işleyişi de kurmacaya dayalı bir işleyiştir. Aynı biçimde sanatın politikayla ilişkisi de kurmacadan gerçeğe geçiş değil, kurmaca üretmenin iki farklı biçimi arasında kurulan bir ilişkidir. Sanat pratikleri, seyirciyi birtakım bilinç biçimleri veya sanata dışsal olan bir politika adına harekete geçirecek birtakım enerjiler sağlamaya dönük araçlar değildir. Bu pratikler kolektif politik eylem biçimlerine dönüşmek üzere kendilerinin dışına da çıkmaz. Sanat pratikleri görülür, söylenilir ve yapılır olanın yeni bir peyzajını çizmeye katkıda bulunur. "Sağduyunun" diğer biçimleri üzerindeki fikir birliğine karşı, polemik olan sağduyu biçimleri icat ederler.

Eleştirel ifadenin gerilemesi, o halde yerini külyutmaz parodi veya aktivistin nihayet kendini göstermesi gibi birtakım alternatiflere bırakması demek değildir. Buna karşılık birtakım apaçıklıkların geri çekilmesi, muhtelif uyuşmazlık biçimlerinin çoğalmasına yol açmaktadır: Şu sözde görüntü akınında görünmeyeni göstermeye çalışan biçimlerin; herkese ait olan temsil etme, konuşma ve eylemde bulunma yeteneklerini hiç görülmemiş şekillerde ortaya koyan biçimlerin; duyumsanabilir olanın sunumları arasındaki ayrım çizgilerini yerinden oynatan, sanat politikalarını yeni bir gözle incele-

yerek kurmacaya dönüştüren biçimlerin. Başka türlü anlaşılan bir eleştirel sanatın biçim çeşitliliğine de yer var bu arada. Köken anlamıyla "eleştiri" ayrılık, ayırt etme ve ayrımcılığa ilişkin demektir. Eleştiri, ayrılık çizgilerini yerinden oynatarak gerçeğin uzlaşımsal kumaşına bir ayrım getirme ve bu açıdan, verili olanla ilgili mutabakat alanını yapılandıran ayrım çizgilerini genişletme sanatıdır – örneğin belgeseli kurmacadan ayıran çizgiyi: İnsanlığı bile isteye –etkilenen veya harekete geçen, nesne ve özne olan insanlık diye– iki tipe ayıran bu türler ayrımını. "Kurmaca İsrailliler içindir, belgesel ise Filistinliler için," diyordu Godard ironik bir üslupla. İşgal ve savaş gerçeğini işlemek üzere, popüler veya sofistike çeşitli kurmaca biçimlerini kullanan veya sahte arşivler yaratan çok sayıda Filistinli veya Lübnanlı sanatçının –İsraillilerin de– bulandırmak istediği şey işte bu ayrım çizgisidir. Bu tür ifade sistemleri arasındaki ayrım çizgilerini sorgulayan kurmacalar ve toplumun "edilgen" marjlarına itilmiş olanların konuşma ve oynama kabiliyetlerini açığa çıkararak "mağduriyet yoluyla yaratılan yozlaşma döngüsünü tersine çeviren"[16] icralar için eleştirel diyebiliriz pekâlâ. Fakat eleştirel çalışma –yani ayrım çizgilerini konu alan çalışma– kendi pratiğine özgü sınırları inceler, ancak kendi etkisini öngörmeyi reddeder; bu etkinin üretilmesini sağlayan estetik ayrımı da hesaba katar. Kısacası seyircinin edilgenliğini ortadan kaldırmayı istemek yerine, etkinliğini yeni bir gözle inceler.

Bu konuyu iki kurmacayla örneklendirmek istiyorum; bu örnekler üzerinde durdukları ekranın düz yüzeyinde bile, sanatın sahip olduğu güç ile politik kabiliyet arasındaki ilişki meselesini başka türlü ifade etmemize yardımcı olabilir. Örneklerden ilki, Anri Sala'nın *Dammi i Colori* (Renkleri Ver Bana) adlı video yapıtıdır. Bu yapıt, sanat politikaları arasında egemen olan bir figürü sahneliyor: Kolektif yaşamın duyumsanabilir formlarının inşası olarak anlaşılan sanat. Birkaç yıl önce, Arnavutluk'un başkenti Tiran'ın ressam olan belediye başkanı, şehirdeki bina cephelerini canlı renklere boyat-

16. John Malpede ile söyleşi, www.inmotionmagazine.com/jm1.html. John Malpede, ironik biçimde LAPD baş harflerini kullanan, alternatif tiyatro kuruluşu Los Angeles Poverty Department'ın müdürüdür (LAPD: Normalde Los Angeles Emniyet Müdürlüğü'nü ifade eden kısaltma. –*ç.n.*)

maya karar vermişti. Komünist düzenin tasfiyesi yerini bireysel beceriye bırakırken, amaç sadece şehir sakinlerinin yaşam alanını dönüştürmek değil, mekânı estetik anlamda kolektif olarak sahiplenme duygusu da yaratmaktı. Yani Schiller'ci "insanın estetik eğitimi" temasının ve *Arts and Crafts*, *Werkbund* veya *Bauhaus* sanatçılarının bu "eğitime" verdikleri biçimlerin devamı niteliğinde bir projedir bu: Çizgi, hacim, renk veya süsleme duygusuyla, duyumsanabilir dünyada beraber oturmanın uygun biçiminin yaratılması. Anri Sala'nın video filmi, bir benzerlik yakalamak ve Avrupa' nın en yoksul başkentini herkesin sokaklarda veya kahvelerde sanattan konuştuğu tek başkent yapmak üzere rengin gücünden bahseden sanatçı belediye başkanını seyrettirir bize önce. Ardından uzun gezintiler ve yakın planlar, bu estetik şehrin örnek niteliğini gözler önüne serer; renklendirilmiş başka yüzeyler, anlatıcının söylediklerini kontrol ettiren başka şehirler gösterir. Kamera kâh mavi, yeşil, kırmızı, sarı veya turuncu cepheleri gösterirken, hayata geçirilmiş bir şehircilik projesinin içinde gezdirir bizi. Kâh bu örnek şehri, kayıtsız bir kalabalığı görüntüleyerek kateder, kâh duvarların rengârenk peri oyununu, çukur ve lağımla kaplı çamurlu yollarla karşılaştırmak için alçalır kamera. Kimi zaman da yaklaşarak kare kare renkleri hayatın dönüşümü projesiyle uzaktan yakından ilgisi olmayan soyut kumsallara dönüştürür. Yapıtın zemini böylece, estetik iradenin cepheler üzerine yansıttığıyla cephelerin ona geri gönderdiği renk arasındaki gerilimi ayarlar. Uzaklık sanatının kaynakları, sanatla hayatı tek bir biçim yaratımı sürecinde kaynaştırmak isteyen politikayı teşhir edip sorunsallaştırmaya hizmet eder.

Portekizli sinemacı Pedro Costa'nın Lizbonlu küçük bir grup marjinali ve Fontainhas varoşunda uyuşturucuyla ufak tefek işler arasında gidip gelen Yeşil Burun Adaları'ndan bir grup göçmeni konu alan üç filminin (*Ossas*, *No Quarto da Vanda* ve *Juventude em marcha*) merkezinde ise rengin başka bir işlevi ve başka bir sanat politikası bulunmaktadır. Oldukça angaje bir sanatçının yapıtıdır bu üçleme. Bununla birlikte sanatçı, bu kötü koşullardakilerin yaşam alanına el atmak ya da varoşun varlığını ve daha sonra tasfiyesini doğuran ekonomik ve kamusal durumun mantığına bir açıklama getirmek niyetinde değildir. Bize sefaleti "estetikleştirmeyi" yasaklayan yerleşik ahlakın tersine, Pedro Costa bu minimal yaşam dekorunun

sunduğu sanatın zenginliklerini yüceltmek için her fırsatı kullanmış gibidir. Plastik bir su şişesi, bir bıçak, bir bardak, işgal edilmiş bir apartmanda beyaz ahşap bir masa üzerinde gezinen birkaç nesne ve nihayet, tepsisini yalayıp geçen ışıkla, güzel bir natürmort fırsatı. Ve bu elektriksiz konutta gece gelip çatar; aynı masa üzerinde iki mum sefil bir sohbete veya bir uyuşturucu kullanma ânına Altın Çağ Hollandası'nın alacakaranlık havasını verir. Ardından da gecekondu mahallesini yıkan buldozerler ve kepçelerin çalışması, evlerin yıkılışıyla heykele benzeyen duvar parçalarını ya da mavi, pembe, sarı veya yeşil renklerdeki birbiriyle kontrast oluşturan geniş duvar kütlelerini değerlendirmek için iyi bir fırsat olur. Fakat bu "estetikleştirme" sefaletin ve marjinalliğin zihinsel ve görsel bakımdan banal toprağının, tam da paylaşılır olan duyusal zenginlik potansiyeline kavuştuğuna işaret eder. Sanatçının renkli plajları ve eşsiz mimarileri yüceltmesinin bulduğu karşılık, söz geçiremediği şeylere tanık olmasıdır: Kişilerin, uyuşturucunun kol gezdiği kapalı yerlerle küçük işlere mahkûm oldukları dışarısı arasında gezinmeleri ve uyuşturucu almış gençlerin öksürükten kurtulup kendi hikâyelerini anlatmalarına, hayatlarını sorgulamalarına ve az da olsa hayatlarının kontrolünü ellerine geçirmelerine imkân tanıyan o yavaşlamalar, yakınlaşmalar, duraklamalar ve söze yeniden başlamalar. Plastik bir şişe ve işgal edilmiş binadaki beyaz ahşap masa üzerinde duran birkaç nesnenin meydana getirdiği aydınlık natürmort, arkadaşlarının protestolarına rağmen, yıkım için gelmiş kepçenin dişlerinin bu masada bıraktığı izleri bıçağıyla özenle temizleyen sakinlerden birinin estetik dikkafalılığıyla uyum içindedir nitekim.

Pedro Costa böylece bir estetik politikası geliştirip uygulamaya koymuştur. Bu estetik politikası, sanat "politikası"nı kurmaca veya gerçek bir durumun sosyal koşullarla açıklanması olarak anlayan sosyolojik görüşten de, bakış ve sözün "aczi" yerine doğrudan eylemi geçirmek isteyen etik görüşten de aynı ölçüde uzaktır. Çalışmasının merkezinde duran şey, tersine bakışın ve sözün gücüdür, ortaya koyduğu endişenin gücüdür. Zira politik açıdan önemli olan mesele, her şeyden önce, kişilerin kendi kaderlerini tayin edip edemedikleridir. Bunun yanında Costa, kişilerin güçsüzlüğüyle güçlülüğü arasındaki ilişkiye, hayatlarla o hayatların neler yapabileceklerinin karşı karşıya getirilmesine yoğunlaşır. Böylece Costa, estetik politi-

kası ile politika estetiği arasındaki ilişkinin düğümüne yerleşir. Fakat bu ikisinin ayrılığını, yani "dışlama" peyzajına yeni potansiyeller katan sanatsal önerme ile politik özneleşmenin kendine özgü güçleri arasındaki farkı da kabullenir. *No Quarto da Vanda*'da seslerine yeniden kavuşmak için bedenlerin harcadıkları çabanın güzel natürmortla kurduğu ilişkinin somutlaştırdığı estetik uzlaşmanın karşısına, bir sonraki film (*Juventude em marcha*) yeni bir bölünme çıkarır. Biri konuşkan anne, diğeri örnek bir çalışana dönüşmüş iki uslanmış marjinali, iskeleden düştüğü için gündelik sosyal düzende çalışmaya elverişsiz ve kafadan çatlak biri haline gelen Yeşil Burun'lu göçmen duvar ustası Ventura'nın trajik siluetiyle karşılaştırır. Ventura'nın uzun boyu, yabani bakışı ve kısa sözleriyle amaçlanan şey, zor bir hayatın belgeselini sunmak değildir; hem sömürgeleştirme, isyan ve göç deneyiminin tüm zenginliğini bir araya getirmek, hem de hikâyenin sonunda, bir bireyi kendinden ve dünyadan ayıran, paylaşılamaz çatlakla bizi yüzleştirmektir. Ventura "göçmen bir işçi", yani hak ettiği onuru teslim etmemiz gereken ve kuruluşuna yardımcı olduğu dünyanın sefasından da yararlanmayı hak eden bir boynu bükük değildir. O, bir çeşit yüce serseridir; iletişimi ve paylaşımı kendiliğinden keserek, sanatı kendi gücü ve güçsüzlüğüyle karşı karşıya bırakan bir Oidipus veya Kral Lear'dır. Biri aşk, biri sürgünle ilgili iki mektubun okunuşu arasında müzeye yapılan garip bir ziyaretin de bulunduğu filmin yaptığı şey işte budur: Sanatı kendi gücü ve güçsüzlüğüyle karşı karşıya bırakmak. Vaktiyle duvarlarının inşa edilmesine katkıda bulunduğu Gulbenkian Vakfı önünde Ventura'nın siyah silueti görünür – adeta bir Rubens ile bir Van Dyck tablosu arasında duran yabancı bir beden gibi, bu "eski dünyaya" sığınmış bir yurttaşın yavaşça dışarı doğru ittiği bir davetsiz misafir gibi. Aynı zamanda çerçevelerine hapsolmuş, bakanlara deneyimlerinin duyumsanabilir zenginliğini hissettiremeyen renkli plajlarla ilgili bir sorgulamadır bu. Sinemacının pencere önündeki dört şişeyle yine bir natürmort oluşturmayı becerdiği bu sefil konutta Ventura, ülkesinde kalmış sevgilisine yazdığı aşk mektubunu okur; mektupta işinden ve ayrılıktan, iki hayatı da adeta yirmi otuz yıllığına güzelleştirecek yakın zamandaki buluşmadan, sevgiliye yüz bin tane sigara, bir sürü elbise, bir araba, küçük bir kâgir ev, üç kuruşluk bir buket alma hayalinden, her gün yeni kelimeler öğrenme çabasın-

dan bahseder – yalnız iki kişinin ölçülerine göre kesilip biçilmiş ince ipekten bir pijamaya benzeyen güzellik kelimelerini öğrenme çabasından. Bir bakıma filmin nakaratını oluşturan bu mektup Ventura'nın icrası gibi, paylaşım sanatının (hayattan, gurbettekilerin yaşantısından kopmayan, onların boşluğu doldurma ve sevgiliye yaklaşma aracı olan sanatın) icrası gibi görünür. Fakat yüksek sanat ile halkın canlı sanatı arasındaki karşıtlığın berraklığı işte bu anda bulanır. Pedro Costa mektubu iki farklı kaynaktan tertip etmiştir: Gerçek göçmen mektupları ile bir şairin mektubundan; Robert Desnos'un, Terezin'e ve ölüme giden yolda, Flöha kampından karısı Youki'ye gönderdiği son mektuplardan birinden.

Yaşama bağlı sanat, el emeğinin, bakışın ve sesin paylaştığı tecrübelerle örülmüş sanat, ancak bu *patchwork* biçimiyle var olabilir. Sinema, aşk mektubunun veya yoksulların paylaştıkları müziğin eşdeğerlisi olamaz. Yaşadıkları duyumsanabilir zenginliği o mütevazı insanlara iade eden bir sanat da olamaz artık. Sanatın, ekonomik dolaşımın dışına ve toplumun çizdiği rotanın kıyısına itilmiş olanların ceneyimlerini, bir sanatçının yeni mecazlarla tercüme ettiği yüzey olmaya razı olması, ayrılması gerekmektedir. Halkın sanatı adına estetik ayrılığı sorgulayan film yine bir film, yani bir bakış veya dinleme alıştırması olarak kalır. Mevcut dağıtım sistemi Vanda'yla Ventura'nın hikâyesini "festival filmleri" veya müze yapıtları kategorisine havale edecek, seyirci sayısı ve çeşitliliği bakımından ulaştığı kitleyi son derece kısıtlı tutmayı bir görev bilecek; böyle olunca da film bir ekranın düz yüzeyinde diğer seyircileri muhatap alan bir seyirci çalışması olarak kalacaktır. Bugün için politik film, belki de kendini başka birinin yerine koyan film anlamına gelmektedir; sözlerin, seslerin, görüntülerin, hareketlerin ve duyguların dolaşım tarzıyla (kullandığı biçimlerin etkilerini düşünmesine imkân veren bu tarzla) arasına koyduğu mesafeyi gösteren bir filmdir.

Bu iki yapıta atıfta bulunarak yapmak istediğim şey, bugün politik sanatın nasıl olması gerektiğine ilişkin birtakım modeller sunmak değildi. Böyle modellerin olmadığını yeterince gösterebilmiş olduğumu sanıyorum. Sinema, fotoğraf, video, enstalasyona ve bedene, sese dayalı bütün performanslar bizim algılarımızın ve duygularımızın dinamizminin çerçevesini yeniden biçimlendirmeye katkıda bulunur. Böylelikle yeni politik özneleşme biçimlerine gö-

türebilecek birtakım yollar açarlar. Fakat bunların hiçbiri, niyetleri akıbetlerden ayıran ve kelimeler ile görüntülerin öteki yüzü olduğu iddia edilen bir hakikate götürecek herhangi bir kral yolunun adını anmayı bile yasaklayan bugünkü estetik kopuştan kaçamaz. Öteki yüz diye bir şey yoktur. Eleştirel bir sanat, politik etkisinin estetik uzaklıktan, mesafeden geçtiğini bilen sanattır. Bu sanat öyle bir etkinin garanti olmadığını, her zaman için karar verilemeyen bir tarafı olduğunu bilir. Fakat bu karar verilemeyeni düşünüp onunla iş yapmanın iki yolu vardır. İlki onu, karşıtların birbirine denk olduğu bir dünya hali gibi algılayıp bu denkliğin serimlenmesini yeni bir sanatsal ustalık fırsatı gibi görmektir. İkinci yolsa, karar verilemez tarafta birçok politikanın iç içe geçtiğini bilerek bu giriftliğe yeni çehreler vererek gerilimlerini araştırmak, böylece mümkün olan şeylerin dengesini ve kabiliyetlerin bölüşümünü değiştirmektir.

4

Katlanılmaz Görüntü

BİR GÖRÜNTÜYÜ katlanılmaz kılan nedir? İlk bakışta soru bir görüntüye acı veya öfke duymadan bakmaktan bizi alıkoyan özelliklerin neler olduğunu soruyor gibi gelebilir. Fakat birincinin içine saklanmış ikinci bir soru göze çarpıyor hemen: Böyle görüntüler üretip onları başkalarının bakışına sunmak katlanılır bir iş midir? Fotoğrafçı Oliviero Toscani'nin son provokasyonlarından birini düşünelim: 2007 Milano Moda Haftası boyunca tüm İtalya'ya yerleştirilen anoreksik genç bir kadını çıplak gösteren bir afiş. Bazıları, zarafet ve lüks görüntüsünün arkasında yatan acı ve işkence gerçekliğini gösteren cesur bir kınama olarak selamladı bu afişi. Bazılarıysa, gösterinin hakikati teşhir etmeye dönük bu girişimde gösterinin hükümranlığından bile daha katlanılmaz bir yan olduğunu söyleyerek karşı çıktı; çünkü takılan öfke maskesinin arkasına saklanarak dikizcilerin bakışına güzel bir görüntü sunmakla kalmıyor, iğrenç bir gerçeklik de sunuyordu. Fotoğrafçı, görünüşün imgesinin karşısına gerçekliğin imgesini çıkarıyordu. Oysa bu sefer şüpheli durumuna düşen gerçekliğin imgesidir. Görüntünün gösterdiği şeyin fazla gerçek olduğuna kanaat getiriyoruz, görüntü tarzında sunulamayacak kadar katlanılmaz bir gerçek. Kişi onuruna saygı meselesi değildir bu. Gerçeklikle aynı görünürlük rejimine ait olduğu için görüntünün gerçekliği eleştirmeye uygunsuz olduğu ilan edilmiştir. Gerçeklik, önce parlak yüzünü sonra da hakiki ve çirkin öteki yüzünü sergilemekteydi ki, ikisi de aslında aynı gösterinin parçasıydı.

Görüntüde katlanılmaz olandan görüntünün katlanılmazlığına geçiş, politik sanatı etkileyen gerilimlerin tam ortasında durur. Vi-

etnam Savaşı sırasında bazı fotoğrafların oynamış olduğu rolü biliyoruz; yolda askerlerin önünde avazı çıktığı kadar bağıran küçük kızınki gibi. Askerlerini Vietnam topraklarını yangın bombasıyla yok etmeye gönderen ülkenin güzel, iyi döşenmiş modern dairelerindeki yaşam sevincini gösteren reklam görüntülerinin karşısına, bu acı ve ölüm görüntülerinin gerçekliğini çıkarmak için angaje sanatçıların ne kadar çok çaba sarf ettiklerini biliyoruz. Martha Rosler'in *Savaşı Eve Getirmek* adlı dizisini, özellikle de aydınlık ve ferah bir dairenin ortasında, ölmüş bir çocuğu kucağında taşıyan Vietnamlıyı gördüğümüz kolajı bir önceki bölümde yorumlamıştım. Konforlu Amerikan yaşantısının sakladığı katlanılmaz gerçeklik, bu yaşantının görmemek için çaba sarf ettiği ama politik sanat amaçlı fotomontajın yüzüne vurduğu katlanılmaz gerçeklikti o ölü çocuk. Politik protestoyu tıpkı lüks meta ve reklam görüntüleri gibi bir moda gösterisine dönüştüren bu görünüşle gerçeklik çarpışmasının, çağdaş kolaj uygulamalarında nasıl iptal edildiğini vurgulamıştım. O halde artık görüntünün, görünüşlerin prestijinin karşısına koyabileceği katlanılmaz bir gerçeklik olmayacaktı; geriye tek bir görüntü akışı, aynı evrensel teşhir rejimi kalacaktı ve bugün katlanılmaz olanı kuracak olan da bu rejimdi.

Bu tersyüz oluş, artık gerçekliği onaylama yollarına da, haksızlıkla mücadele etme zorunluluğuna da inanmayan bir çağın düş kırıklığından ibaret değildir. Katlanılmaz olan görüntünün militanca kullanılmasının zaten içerdiği bir sahtekârlığın kanıtıdır. Ölü çocuk görüntüsünden beklenen şey, Amerikan yaşantısının suni mutluluğunu bozmasıydı; bu mutluluktan keyif alanları savaş karşıtı mücadeleye dahil edebilmek için, fotoğraftaki katlanılmaz gerçekliğe ve kendilerinin de o suça ortak olduklarına gözlerini açmaktı. Fakat bu etkinin yaratılıp yaratılmadığı belli değildi. Açık renkli duvarları ve geniş mekânıyla bu güzel dairedeki ölü çocuğun görüntüsüne tahammül etmek şüphesiz zordur. Fakat bu görüntünün görenleri emperyalizm gerçekliği hakkında bilinçlendirmesi ve onlarda emperyalizme karşı çıkma isteği uyandırması için özel bir sebep yoktur. Böyle görüntülere karşı en yaygın tepki gözlerini kapamak veya bakışını başka yöne çevirmektir. Ya da suçu savaş dehşetine ve insanların öldürme çılgınlığına atmaktır. Görüntünün politik etkisini üretebilmesi için, bakan kişinin gösterilen şeyin genel olarak insanla-



Oliviero Toscani, 2007.

rın öldürme çılgınlığı değil, Amerikan emperyalizmi olduğuna ikna olması; dünyanın emperyalist sömürüsüne dayanan bir refahı paylaştığı için kendini suçlu hissetmesi gerekir. Yine bakan kişi, bundan sorumlu olan güçlere karşı savaşmak yerine hiçbir şey yapmadan orada öylece durup bu acı ve ölüm görüntülerine baktığı için de kendini suçlu hissetmelidir. Kısacası, suçluluk duygusu uyandırması gereken görüntüye baktığı için baştan kendini suçlu hissetmelidir.

Görüntülerin politik fotomontajındaki diyalektik şöyledir. Görüntülerden biri, diğerinin serap olduğunu ilan eden gerçeklik rolünü oynamalıdır. Fakat bunu yapınca, görüntünün de bir parçası olduğu hayatımızın gerçeğinin serap olduğunu ilan eder. Bir sistemin gerçekliğini ifşa eden görüntülere bakma eylemi bile, sistemle baştan suç ortaklığı olarak görünür. Martha Rosler'in dizisini oluşturduğu dönemde, Guy Debord da *Gösteri Toplumu* kitabından uyarladığı filmini çekiyordu. "Gösteri," diyordu, "hayatın tersine çevrilmesidir". Debord'un filmi, hayatın tersine çevrilmesi demek olan bu gösteri gerçekliğini, her görüntüde somut olarak gösteriyordu: Gerek kapitalist gerekse komünist yöneticilerin görüntüsü, sinema yıldızlarının, moda mankenlerinin, reklam modellerinin, Cannes plajlarındaki yıldız adaylarının veya sıradan meta ve görüntü tüketicilerinin görüntüsü. Tüm bu görüntüler eşdeğerliydi, hepsi aynı katlanılmaz gerçekliği aynı biçimde dile getiriyordu: Gösteri makinesinin

ölü görüntülere dönüştürdüğü, önümüzde, karşımızda, bizden ayrı duran hayatımızın gerçekliğini. O halde katlanılmaz olanı gösterme veya bizi ona karşı savaşmaya sevk etme kudretini, artık herhangi bir görüntüye dönüştürmek imkânsızdı. Yapılacak tek şey, görüntünün edilgenliğinin ve yabancılaşmış hayatının karşısına canlı eylemi koymaktı. Fakat bunun için görüntüleri ortadan kaldırıp görüntünün yalanına karşı durmaya muktedir tek şey olan eyleme çağrıda bulunmak için, ekranı siyaha boyamak gerekmez miydi?

Oysa Guy Debord ekranı karartmıyordu.[17] Aksine, ekranı üç unsur arasındaki tuhaf bir stratejik oyunun sahnesi haline getiriyordu: görüntü, eylem ve söz. Bu özellik *Gösteri Toplumu*'na serpiştirilen kovboy filmlerinden veya Hollywood savaş filmlerinden yaptığı alıntılarda açık biçimde görülüyordu. Filmde Amerikan aşırı sağının şampiyonları olan iki Hollywood ikonunun, John Wayne veya Erol Flynn'in boy gösterdiğini görünce, birinin Shenandoah konusundaki marifetlerini hatırlattığını, diğerinin kılıcını çekmiş General Custor rolüne soyunduğunu izleyince, hemen Amerikan emperyalizminin ve bu emperyalizmin Hollywood sineması tarafından yüceltilişinin parodik bir ifşası olduğu düşüncesi gelir aklımıza. Guy Debord'un savunduğu "saptırmayı" birçoğumuz bu manada anlar. Oysa bir yanlış anlamadır bu. Debord, proletaryanın tarihsel rolü üzerine bir tezi örneklendirmek için Raoul Walsh'm *Fantastik Görev*'inden (*They Died with Their Boots On*) ödünç aldığı Errol Flynn'in görevini anlatırken oldukça ciddidir. Bu vakur yankiler yalınkılıç hücum ederken, onlarla alay etmemizi veya Raoul Walsh ve John Ford'un emperyalist tahakkümle olan suç ortaklıkları hakkında bilinçlenmemizi istemez. İstediği şey, savaştaki kahramanlığı hissedip benimsememiz ve oyuncuların canlandırdığı bu sinematografik görevi gösteri imparatorluğuna karşı gerçek bir saldırıya dönüştürmemizdir. Gösterinin ifşa edilmesinin görünüşte paradoksal, ama bir o kadar da mantıksal sonucudur bu: Eğer her görüntü tersine çevrilmiş, edilgenleşmiş hayatı gösteriyorsa, yolundan saptırdığı etkin gücü serbest bırakmak için görüntüyü geri döndürmek yeterli olur. Debord'un filminin ilk görüntüleriyle, biraz daha üstü örtülü biçim-

17. Buna karşın önceki filmi, *Hurlements en faveur de Sade*'da (Sade Lehine Haykırışlar) bunu yaptığını hatırlamak gerek.

de verilen ders budur işte. Gördüğümüz ilk şey gün ışığında keyfi yerinde iki genç ve güzel kadının vücududur. Aceleci seyirci, bu sahnede görüntünün çalıp peşkeş çektiği bir şeyin ifşa edildiğini, ileride başka görüntülerin –striptizciler, mankenler, genç yıldızlar– örneklendireceği bir "hayali olarak sahip olma" hissinin ifşa edildiğini sanabilir. Oysa ilk görüntüler ile sonrakiler arasındaki bu sözde benzerlik radikal bir karşıtlığı saklar. Zira bu ilk görüntüler gösterilerden, reklamlardan veya haberlerden alınmamıştır. Bizzat sanatçı tarafından çekilmiştir; gördüğümüz kadınlar da sanatçının hayat arkadaşı ve onun bir arkadaşıdır. Böylece bu görüntüler, gösterinin edilgen ilişkisine hapsolmak yerine aşk arzusunun etkin ilişkilerine girmiş bedenlerin görüntüleri, birtakım etkin görüntüler olarak tezahür eder.

Dolayısıyla, görüntülere seyirci kalmanın kötü bir şey olduğunu bize göstermek için eylem görüntülerine, hakiki gerçekliğin (*la vraie réalité*) görüntülerine veya doğrudan hakiki gerçekliklere döndürülebilecek görüntülere ihtiyaç vardır. Eylem, görüntünün kötülüğüne ve seyircinin suçluluğuna verilebilecek tek yanıt olarak sunulur ama seyirciye sunulan bu şey yine birtakım görüntülerdir. Paradoksa benzeyen bu durumun kendine özgü bir mantığı var: Seyirci görüntülere bakmasaydı suçlu olmayacaktı. Suçlayıcı için onun suçluluğunun ispatlanması, belki de eyleme ikna edilmesinden daha önemlidir. Yanılsamayı ve suçluluğu dile getiren ses, işte bu noktada büyük önem kazanmaktadır. Görüntü olan metaların ve meta olan görüntülerin edilgen tüketicisi olmak anlamına gelen hayatın tersine çevrildiğini ifşa etmektedir ses. Bu kötülüğe verilecek tek cevabın etkinlik olduğunu söylemektedir bize. Fakat sesin yorumladığı görüntülere bakan bizlerin asla harekete geçmeyeceğimizi, sonsuza kadar görüntü içinde geçen bir hayata seyirci kalacağımızı da söylemektedir. Böyle olunca da tersine çevrilmenin terse çevrilmesi, niçin hiçbir zaman bilemeyeceğimizi, hiçbir zaman harekete geçemeyeceğimizi bilenlerin gizli bilgisi olarak kalır. Görüntünün kötülüğünün karşısına konulan etkinliğin erdemini bu ses, içinde yüzdüğümüzü bildiği yalancı hayatı eleştiren buyurgan sesin otoritesi yutar.

Bu durumda bizi görüntüde katlanılmaz olandan görüntünün katlanılmazlığına götüren eleştirinin gerçek içeriği sesin otoritesi-

nin olumlanmasıdır anlaşılan. Temsil edilemez olan adına, görüntünün eleştirisiyle gün yüzüne çıkarılan şey işte bu geçiştir. Bunun en iyi örneğini birkaç yıl önce Paris'te açılan *Kamplardan Hafızalarda Kalanlar* sergisiyle ilgili polemik vermişti. Serginin ortasında, bir Sonderkomando tarafından Auschwitz'teki bir gaz odasında çekilmiş dört küçük fotoğraf duruyordu. Bu fotoğraflarda, gaz odasına doğru sürüklenen bir grup çıplak kadını ve cesetlerin açık havada yakılışını görüyorduk. Serginin kataloğunda, Georges Didi-Huberman'ın uzun bir makalesi bu "Cehennem'den alınmış dört parça filmin"[18] temsil ettiği gerçekliğin ağırlığını vurguluyordu. Makale, *Les Temps modernes* dergisinde oldukça sert iki eleştiri yazılmasına neden oldu. Elisabeth Pagnoux imzalı ilk eleştiri klasik argümanı kullanıyordu: Bu görüntülere katlanmak mümkün değildi, çünkü fazlasıyla gerçektiler. Auschwitz dehşetini bizim varlığımıza yansıtarak, bakışımızı esir alıyor ve her türlü eleştirel mesafeyi yasaklıyordu. Gérard Wajcman imzalı ikinci eleştiri ise, argümanı tersine çeviriyordu: Bu görüntülere ve beraberlerindeki yoruma katlanmak mümkün değildi, çünkü yalan söylüyorlardı. Bu dört fotoğraf Soykırım'ın gerçekliğini üç nedenden ötürü yansıtmıyordu: Birincisi, Yahudilerin gaz odasında imha edilişlerini göstermiyorlardı; ikincisi, gerçek olan görünür olana asla bütünüyle aksetmez; son olarak da Soykırım olayının merkezinde temsil edilemez, yapısal olarak bir görüntüde asla dondurulamayacak bir şey vardır. "Gaz odaları, görüntüyü delip geçerek onun statüsünü sorgulayan, görüntü üzerine her türlü düşünceyi tehlikeye sokan, kendi içinde bir çeşit çıkmaz, tahrip edilemez bir gerçek meydana getiren bir olaydır."[19]

Bu dört fotoğrafın Yahudilerin imha edilmesi sürecinin bütününü, bu sürecin anlam ve çağrışımlarını temsil etme kabiliyetine itiraz etmekle kalmış olsaydı, bu akıl yürütme ikna edici olabilirdi. Fakat fotoğraflar çekildikleri koşullarda şüphesiz böyle bir iddia taşımıyorlardı; aslında argümanın da bambaşka bir amacı vardı: Gözle görülen görüntü ve sözlü anlatı dediğimiz iki temsil biçimi ile kanıt

18. Bu deneme Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (Paris: Minuit, 2003) içinde notlar ve eleştirilere verdiği cevaplarla birlikte yayımlanmıştır.

19. Gérard Wajcman, "De la croyance photographique", *Les Temps modernes*, Mart-Nisan-Mayıs 2001, s. 63.

ve şahitlik dediğimiz iki doğrulama biçimi arasında radikal bir karşıtlık kurmak. Bu görüntüler ve yorumun eleştirilmesinin nedeni, hayatları pahasına o fotoğrafları çekmiş olanlar ve bunları yorumlayan kişinin fotoğrafları, faillerin geride hiçbir iz bırakmamak için her şeyi yaptığı o imha gerçekliğinin bir tanığı olarak görmüş olmalarıdır. Bu işlemin gerçekliğinin kanıtlanmaya muhtaç olduğuna ve görüntünün buna kanıt oluşturduğuna inanmalarıdır eleştirilmelerinin nedeni. Buna karşılık şöyle bir cevap veriyor düşünür: "Soykırım oldu. Bunu ben de biliyorum, herkes biliyor. Bu bir bilgidir. Her özne bu bilgiye vâkıftır. Kimse, 'Ben bilmiyorum' diyemez. Bu bilgi, yeni bir bilgi oluşturan tanıklık üzerine kuruludur [...] Hiçbir kanıt gerekmez."[20] Fakat bu "yeni bilgi" tam olarak nedir? Kanıtın yetersizliğine mukabil tanıklığa üstünlük katan şey nedir? Bir ölüm kampında gördüğü şeye anlatıyla tanıklık eden bir kimse, sonuçta kampın görünür bir izini kaydetmeye çalışan kişi gibi bir temsil işi yapmıyor mudur? Onun sözleri de olayı bütünlüğü içinde anlatmaz, o sözler de kampın dehşetini doğrudan aksettirmez. Değerinin tam da burada olduğu söylenebilir belki: Her şeyi söylememek, her şeyin söylenemeyeceğini göstermek. Ancak bu durum da anlatının "görüntüden" kökten farklı olduğu anlamına gelmez illaki; böyle bir anlama gelmesi için, keyfi biçimde görüntünün her şeyi gösterme iddiasında olduğunu söylemek gerekir. Tanığın sözüne atfedilen üstünlük, öyleyse tamamen negatiftir: Üstünlüğü ne söylediğinde değil, görüntü için varsaydığımız yeterliliğe, bu yeterlilik yanılgısına karşıt olarak, sözün özü itibarıyla yetersiz olmasındadır. Fakat bir tanım meselesinden başka bir şey değil bu aslında. Eğer görüntünün bir kopyadan ibaret olduğu tanımını esas alırsak, kopyanın Gerçek'in biricikliğine ters düştüğü ve soykırımın biricik dehşetini silmekten başka bir şey yapamayacağı sonucuna varırız elbette. "Görüntü bize güven verir," diyor Wajcman. Bu fotoğrafların ürettiği gerçekliğe tahammül edemeyeceğimiz halde fotoğraflara bakıyor oluşumuz, bunun kanıtıdır. İşbu otoriteye dayalı kanıtın* tek kusuru, ihmal ettiği tek şey, bu gerçekliği görmüş olanların ve her şey-

20. *A.g.y.*, s. 53.

* Fr. *argument d'autorité* "bir iddiaya kanıt olarak bir otoritenin görüşünün alıntılanması" diye tanımlayabileceğimiz genellikle modern çağda pek küçümse-

den önce bu görüntüleri çekmiş olanların o gerçekliğe katlanmak zorunda kalmış oldukları gerçeğidir. Fakat düşünürün sözü geçen fotoğrafçıda eleştirdiği şey tam da budur: tanıklık etmeyi *istemiş* olmak. Gerçek tanık, tanıklık etmek istemeyendir. Sözüne tanınan ayrıcalığın nedeni budur. Fakat bu ayrıcalık o kimsenin ayrıcalığı değildir. İstemediği halde kendisini konuşmaya zorlayan sözün ayrıcalığıdır.

Toplama kampından kurtulanlardan birkaçının tanıklığına dayanan Claude Lanzmann'ın *Shoah* (Yahudi Soykırımı) adlı filmindeki örnek bir sahnenin (ki Gérard Wajcman'a göre, tüm görsel kanıtlar ve arşiv belgeleri bir yana bu sahne bir yana) anlattığı şey budur işte. Bu sahne, Treblinka'nın eski kuaförü Abraham Bomba'nın, gaz odasına girmeye hazırlanan kadın ve erkeklerin gelişlerini, saçlarının kesilmesini anlattığı kuaför sahnesidir. Epizodun merkezinde, Abraham Bomba'nın saçı kesilenlerin kaderini anlatırken, devam etmeyi reddederek gözünden akmaya başlayan yaşları mendiliyle sildiği an durur. Yönetmenin sesi devam etmeye zorlar onu: "Devam etmelisiniz, Abe." Gerçi devam etmeliyse de, bilmezden gelinen ve inkâr edenlerin yüzüne vurulması gereken bir hakikati açığa çıkarmak için değildir bu. Her halükârda o da gaz odasında neler olduğunu söylemeyecektir. Sadece söylemek zorunda olduğu için söylemelidir. İstemediği için ve söyleyemeyeceği için söylemelidir. Önemli olan şey tanıklığının içeriği değil, anlatılacak olayın katlanılmazlığı nedeniyle konuşma imkânını kaybeden birinin sözleri olmasıdır; sırf başka birinin sesi kendisini zorladığı için konuşmasıdır. Filmde ötekinin sesi, yönetmenin sesidir; fakat bu ses, başka bir sesi yansıtmaktadır – yorumcu isterse bu sesin arkasında, birtakım görüntüler buyuran, bulutlar arasından halkına seslenip sözüne kulak verilmesini, kendisine mutlak olarak itaat edilmesini isteyen bir tanrının otoritesini veya Lacancı sembolik düzenin yasasını bulabi-

---

nen bir retorik stratejisini ifade eder; fakat günlük dilde mecazen "tartışma veya anlaşmazlığın şiddetle veya kaba kuvvetle bastırılması" anlamına da gelir. Dolayısıyla Rancière bu ifadeyle, bir yandan burada söz konusu olan kanıtın psikolojik şiddetine, bir yandan da *Les Temps modernes* yazarı Wajcman'ın –biraz aşağıda görüleceği üzere– argümanını bu derginin genel yayın yönetmeni olan Claude Lanzmann'ın filmine dayandırarak geliştirmesine hayli imalı bir göndermede bulunmaktadır. – *y. n.*

lir. Tanığın sözü üç negatif nedenden ötürü kutsallaştırılmıştır: Birincisi, bu söz putperestlik sayılan görüntünün karşısına konulduğu için; ikinci olarak, konuşmaya muktedir olmayan insanın sözü olduğu için; son olarak da, kendisininkinden daha kuvvetli bir sözle konuşmaya zorlanan insanın sözü olduğu için. Görüntülere yöneltilen bu eleştiri, görüntülerin karşısına ne eylem taleplerini ne de sözün kısıtlanmasını çıkarır. Çıkardığı şey, bir susturup bir konuşturan otoritenin sesidir.

Fakat burada da karşıtlık hemen feshedilmek üzere konulmuştur. Olayın temsil edilemezliğini tercüme eden sessizliğin gücü ancak kendi temsili sayesinde var olur. Görüntülerin karşısına konan sesin gücü, kendini görüntü olarak ifade etmelidir. Konuşmanın reddi ve emir veren sese itaat, o halde, gözle görülür hale sokulmalıdır. Berber anlatısını kesince, artık konuşamadığı halde dış ses kendisinden devam etmesini isteyince, oyuna dahil olan, tanık olarak gelen şey yüzündeki ifade, tuttuğu ve silmek zorunda kaldığı gözyaşlarıdır. Wajcman sinemacının çalışmasını şöyle yorumlamakta: "[...] gaz odalarını ortaya çıkarmak için insanları ve sözleri hatırlamakta olan ve hatıraları adeta sinema perdesine aksedercesine yüzlerine yansıyan ve görmüş oldukları dehşet yüzlerinden okunan tanıkları filme alır [...]"[21] Bu andan itibaren temsil edilemez olanla ilgili argüman ikili bir oyun oynar. Bir yandan görüntüdeki yalanının karşısına tanığın sesini koyar. Fakat ses kesildiğinde, tanığın gözleriyle gördüğü şeyin gözle görülür kanıtı, imha edilme korkusunun gözle görülür görüntüsü haline gelen şey, acı çeken yüzün görüntüsüdür. Auschwitz fotoğrafında ölüme gönderilen kadınları çıplaklar kampında gezintiye çıkmış bir grup kadından ayırt etmenin imkânsız olduğunu belirten yorumcu, gaz odalarındaki dehşeti yansıtan gözyaşlarını genel olarak duyarlı bir kalp için acılı bir hatırayı ifade eden gözyaşlarından ayırt etmekte pek zorlanmıyor anlaşılan. Aslında fark görüntünün içeriğinde değildir; tek fark, ilkinin ihtiyari bir tanıklıkken ikincisinin ihtiyari olmamasıdır. Demek ki (iyi) tanığın üstünlüğü, hem dehşet saçan Gerçek'in hem de kendisini konuşmaya zorlayan Öteki'nin sözünün indirdiği çifte darbeye itaat etmesindedir.

21. *A.g.y.*, s. 55.

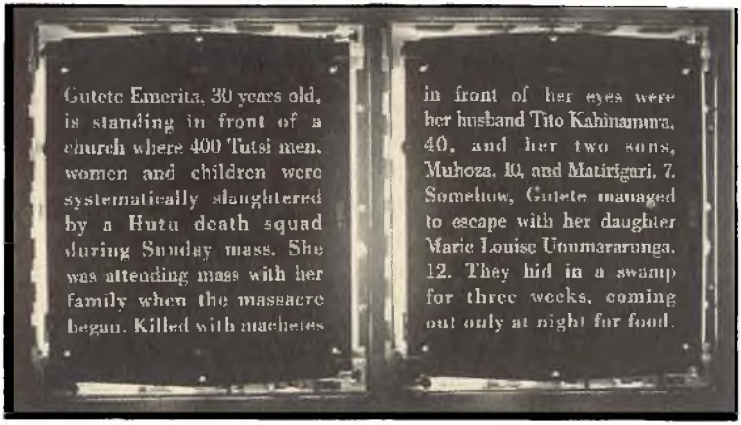
Sözle görüntü arasındaki indirgenemez karşıtlığın, sorunsuz biçimde, biri ihtiyari diğeri gayriihtiyari olan iki görüntü arasında bulunan bir karşıtlığa dönüşebilmesinin nedeni budur. Fakat gayriihtiyari olan görüntü de başka biri tarafından istenilmiştir elbette. İsteyen de, kendi adına, her şeyden önce bir sanatçı olduğunu ve filminde tüm görüp işittiklerimizin kendi sanatının ürünü olduğunu kesin biçimde söyleyen sinemacıdır. Demek ki argümanın iki yönlü oyunu, karşıtlığın sahte radikalliğiyle, dayandığı temsil ve görüntü düşüncelerinin kolaycılığını sorgulamayı öğretmektedir bize. Temsil dediğimiz şey, görünür bir biçim üretme işi değil, –fotoğrafın da en az söz kadar becerebildiği– bir eşdeğer sunma işidir. Görüntü bir şeyin kopyası, ikizi değildir. Görünen ile görünmez olan, görünür ile söz, söylenen ile söylenmemiş olan arasında oynanan karmaşık bir ilişkiler oyunudur. Görüntü, fotoğrafçı veya sinemacının karşısında duran şeyin röprodüksiyonundan ibaret değildir. Görüntü, bir görüntü zincirinde meydana gelen bir başkalaşma, bir bozulmadır (*altération*) her zaman – sırası gelince o görüntüyü de bozan bir başkalaşma. Ses de, görüntünün görünür formunun karşıtı, görünmez olanın tezahürü değildir. Nitekim ses, görüntü kurulurken kaydedilir. Gördüğünü bizim de görmemizi sağlamaya, söylediği şeyi bize göstermeye çalışan, duyumsanabilir bir olayı bir başka duyumsanabilir olaya dönüştüren bir bedenin sesidir. Retorik ve klasik şiir bize bunu öğretmiştir: Dilde de görüntüler/imgeler vardır. Yani bir olayın duyumsanabilir dokusunu "uygun" kelimelerin bize anlatabileceğinden daha iyi anlatabilmek için bir ifadenin yerine bir başkasını geçiren mecazlar. Aynı şekilde, görünür olanın içinde de retorik ve şiirsel mecazlar vardır. Kuaförün tutmaya çalıştığı gözyaşları hissettiği duyguların göstergesidir. Gelgelelim bu duygular sinemacının kurduğu düzenekle üretilmiştir; sinemacı, gözyaşlarını kaydedip bu sahneyi başka sahnelerle birleştirdiği andan itibaren de, bu gözyaşları anılan olayın çıplak varlığı olmaktan çıkar artık. Gözyaşları bir yoğunlaşma ve ikame süreci olan "mecazlaşma süreci" nin ürünü olur o andan itibaren. Olayın normalde görsel temsilinin yerine geçen kelimelerin yerine geçer gözyaşları. O andan itibaren gözyaşları bir sanat mecazı, gaz odasında yaşananların mecazi bir eşdeğerlisini sunmayı amaçlayan düzeneğin bir öğesi haline gelir. Mecazi eşdeğerlilik, benzerliklerle benzemezlikler arasında kuru-

lan bir ilişkiler sistemidir – kendisi de oyuna birçok türden katlanılmazlıklar katan bir sistem. Berberin gözyaşları vaktiyle görmüş olduğu şeyin katlanılmazlığıyla, şu an kendisinden söylemesi istenen şeyin katlanılmazlığını birbirine bağlar. Fakat bu sözü zorlayan, acıyı tetikleyip görüntüsünü televizyonda herhangi bir felaket röportajını veya duygusal bir dizinin bölümlerini izler gibi seyretmeye hazır seyircilere sunan düzeneğin kendisini katlanılmaz bulan eleştirmenlerin sayısının da az olmadığını biliyoruz.

Suçlayıcıları suçlamanın pek bir önemi yok. Buna karşılık, görüntülerin analizini hâlâ sık sık maruz kaldığı kovuşturma atmosferinden çekip çıkarma çabasına girmeye değer. Gösteri eleştirisi, görüntü analizini, Platon'un görünüşlerin yanıltıcılığını ve seyircinin edilgenliğini ifşa etmesiyle özdeşleştirmiştir; "temsil edilemez olan" doktrinini savunanlar ise görüntü analizini putperestliğe karşı verilen mücadeleye benzetmişlerdir. Eğer görüntülerin ne oldukları, ne yaptıkları ve doğurdukları etkilerin ne olduğu üzerine yeni bir bakış geliştirmek istiyorsak, bir kere bu görüntü kullanımını putperestlikle, cehalet veya edilgenlikle özdeşleştiren saptamaları sorgulamamız gerekir. Bu amaçla, hangi görüntülerin bu akıl almaz olayların temsiline uygun olduğu sorusunu farklı biçimde soran birkaç yapıtı incelemek istiyorum.

Şilili sanatçı Alfredo Jaar 1994'teki Ruanda Soykırımı'nı konu alan birçok yapıt verdi. Yapıtlarının hiçbirinde, katliam gerçekliğini kanıtlayan tek bir görsel belge yoktur. *Gerçek Resimler* adındaki enstalasyon kara kutulardan yapılmıştır. Bu kutulardan hiçbirinde katledilmiş bir Tutsi görüntüsü bulamazsınız; kutu kapalıdır, görüntü görünmez. Görünür olan tek şey, kutunun içinde saklı şeyi betimleyen metindir. Yani ilk görüşte, bu enstalasyonlar da kelimelerin tanıklığını, görüntülü kanıtın karşısına koyar. Fakat bu benzerlik temel bir farkı gözlerden saklamaktadır: Kelimeler burada her tür sesten koparılmıştır, bizzat kelimeler görsel öğeler olarak kullanılmıştır. O halde, kelimeleri görüntünün görünür formunun karşısına koymak değildir söz konusu olan; sözlü olanla görsel olanı birbirine bağlayan bir görüntü inşa etmektir. Öyleyse bu görüntünün gücü, bu bağlantının sıradan rejimini –yani resmi haber sisteminin kullandığı rejimi– bozmasındadır.

Bunu anlayabilmek için, genellikle bu sistemin bizi bir görüntü



seli içinde –ve genellikle dehşet görüntüleriyle– boğduğu ve bu dehşetlerin sıradanlaşmış gerçeğine karşı bizi duyarsız hale getirdiği kanısını, bu yaygın kanıyı sorgulamak gerekir. Bu kanının yaygın olarak kabul görmesinin nedeni, geleneksel bir tezi –görüntülerin kötülüğünün sayıca çok olmalarından, büyülenmiş bakışı ve demokratik meta ve görüntü tüketicileri yığınının pelteleşmiş beynini hiç çaba sarf etmeden ele geçiren bolluklarından ileri geldiğini düşünmek isteyen genel tezi– onaylamasıdır. Bu görüş eleştirel olmak iddiasındadır, fakat aslında sistemin işleyişiyle kusursuz bir uyum içindedir. Çünkü egemen medyanın bizi katliamlara, kitlesel tehcirlere ve gezegenimizin bugününü dolduran diğer dehşetlere tanıklık eden görüntü seline boğduğu falan yoktur. Tam tersine, bu tür görüntülerin sayısını azaltmaya, görüntüleri ayıklamaya özen gösterir. Medya, bu tür görüntülerin manasını basit bir şekilde tekrar tekrar açıklamaktan başka bir şey yapmaz; bu açıklamayı aşacak her şeyi eler. Özellikle de televizyonların haber ekranlarında gördüğümüz şey, görüntülerin ne gösterdiğini ve onlar hakkında ne düşünmemiz gerektiğini söyleyen yönetici, uzman ve habercilerin bakış açısıdır. Dehşet sıradanlaştırılmışsa bile, bunun nedeni çok sayıda dehşet görüntüsünü görmemiz değildir. Ekranda acı çeken çok sayıda beden görmeyiz aslında. Gördüğümüz, çok sayıda isimsiz beden, kendilerine yönelttiğimiz bakışı bize iade etmeye muktedir olmayan

bedenler, kendileri söz hakkına sahip olmadıkları halde sözün nesnesi olmuş bedenlerdir. Haber sisteminin işlemesini sağlayan şey, görüntü fazlalığı değil; anonim kalabalıkları ilgilendiren bilgi selinin "şifresini çözmeye" muktedir, konuşan ve fikir yürüten varlıkları seçmesidir. Bu görüntülerin kendine has politikası, sıradan herkesin görmeye ve konuşmaya muktedir olmadığını bize öğretmektir. Televizyondaki görüntü tufanını eleştirmeye kalkanların yavan biçimde teyit ettikleri ders budur.

Demek ki görüntüler konusundaki sahte tartışma bir sayım, bir hesap meselesiyle ilgilidir. Kara kutuların politik anlamlarına kavuştukları yer de işte bu noktadır. Kapalı ama kelimelerle kaplı bu kutular; görüntülerinin aşırılığı veya azlığı yüzünden değil isimsiz, bireysel tarihi olmayan varlıklar oldukları için katledilmelerine katlanılmış, sessiz kalınmış erkek ve kadınlara bir isim ve bireysel bir tarih verir. Kelimelerin fotoğrafların yerine geçmesinin nedeni, bu fotoğrafların yine anonim kitlesel şiddet kurbanlarının, yine katliamları ve kurbanları sıradanlaştıran şeyle uyumlu fotoğrafları olmasıdır. Mesele, kelimeleri görünür görüntülerin karşısına koymak değildir. Görsel olanı kalabalıkların kısmeti, sözlü olanıysa bazılarının imtiyazı haline getiren egemen mantığı sarsmaktır mesele. Kelimeler görüntülerin yerini tutmaz. Görüntüye dönüşürler, yani temsil öğelerinin yeniden bölüşülmesinin çeşitli biçimlerine. Bir görüntünün yerine bir başkasını, kelimelerin yerine görsel biçimleri veya görsel biçimler yerine kelimeleri geçiren mecazlardır kelimeler. Aynı zamanda bu mecazlar, tek ve çok, az sayıda olan ile çok sayıda olan arasında bulunan ilişkilerin dağılımını da değiştirir. Eğer politika her şeyden önce bedenlerin yerlerini ve sayımını değiştirmekse, mecazlar bu anlamda politiktir. Tam anlamıyla politik olan mecaz, bu bakımdan, sonucu neden olarak veya parçayı bütün olarak gösteren ad aktarımıdır (*metonymie*). Alfredo Jaar'ın Ruanda Katliamı'nı konu alan bir başka enstalasyonunda –*Gutete Emerita'nın Gözleri*– uyguladığı şey de işte bu ad aktarımı politikasıdır. Bu enstalasyon, ailesinin katledildiğini görmüş bir kadının gözlerini gösteren bir tek fotoğraf üstüne kuruludur: yani neden yerine sonuç, katledilen bir milyon beden yerine iki göz. Fakat tüm o gördükleri hakkında Gutete Emerita'nın ne düşünüp ne hissettiğini söylemez bu gözler. Kendisine bakanlarla aynı güce sahip bir kişinin



Alfredo Jaar, *Gutete Emerita'nın Gözleri*, 1996.

gözleridir; katliamcıların kardeşlerinin elinden aldığı konuşma, susma ve duygularını gösterme veya saklama gücüne sahip olan bir kişinin gözleri. Bu kadının bakışını dehşet gösterisinin yerine geçiren ad aktarımı, tekli ve çoklu olanın hesabını da altüst eder. Bu nedenle, aydınlatılmış bir sandık içinde Gutete Emerita'nın gözlerini görmeden önce seyirci, ilk olarak, aynı çerçeve içinde bulunan ve bu gözlerin hikâyesini, bu kadının ve ailesinin hikâyesini anlatan bir metni okumalıdır.

O halde katlanılmaz olan meselesini bir kere yerinden etmek lazım. Mesele, şu veya bu şekilde şiddete maruz kalmış kurbanların dehşetini göstermek-gerek / göstermemek-gerek meselesi değildir. Kurbanın, görünür olanla ilgili belli bir bölüşüm rejiminin parçası olarak kurulmasıdır. Hiçbir görüntü tek başına çıkmaz karşımıza. Her görüntü, temsil edilen bedenlerin statüsünü ve ne tür bir dikkati hak ettiklerini düzenleyen belli bir görünürlük düzeneğine aittir. Mesele, şu veya bu düzeneğin ne tür bir dikkat uyandırdığıdır. Alfredo Jaar'ın bir başka enstalasyonu bu noktayı aydınlatabilir; tek bir görüntünün, Güney Afrikalı fotoğrafçı Kevin Carter tarafından Sudan'da çekilmiş bir fotoğrafın görünürlük uzay-zamanını inşa etmek için bulduğu bir enstalasyon. Fotoğrafta yerde emekleyen ve açlıktan ölmek üzere olan küçük bir kız görürüz; bu esnada arkadaysa leş yiyici bir akbaba kızın ölmesini beklemektedir. Görüntünün ve fo-

toğrafçının kaderi, egemen haber düzeninin ikircikliğine iyi bir örnektir. Fotoğraf, Sudan çölüne gidip oradan bu denli çarpıcı, Batılı seyirciyi uzaklarda yaşanan kıtlıktan ayıran duvarı yıkmaya bu derece uygun bir görüntü getiren kişiye Pulitzer ödülü kazandırmıştır. Aynı zamanda sahibini bir öfke kampanyasının hedefi haline getirmiştir: Çocuğa yardım etmek yerine, kusursuz fotoğrafı yakalayacağı ânı beklemiş olmak da insansı bir akbabalık değil midir? Bu kampanyaya tahammül edemeyen Kevin Carter intihar etti.

Böyle görüntüleri aynı anda hem teşvik hem defeden sistemin ikiyüzlülüğüne karşı Alfredo Jaar, *Sessizliğin Sesi* adlı enstalasyonunda yeni bir görünürlük düzeneği kurmuştu. Küçük kızın görüntüsünün katlanılmazlığını daha geniş bir hoşgörüsüzlük hikâyesine bağlamak için, olayın bilinmeyen kelimelerini ve suskunluğunu yerli yerine yerleştirmişti. Bakışı korkunç bir gösterinin estetik şiddetiyle büyülenmiş bir halde Kevin Carter o gün orada donup kaldıysa eğer, bunun nedeni onun ülkesindeki ırkçılığa karşı verilen mücadeleye vaktiyle seyirci kalmayıp bizzat katılmış bir aktör olmasıdır. Dolayısıyla bu istisnai ânın kaydedildiği zamansallığı hissettirmek uygun olacaktı. Fakat bunu hissetmek için, seyircinin kendisi de özel bir uzay-zaman içine –sekiz dakikalık bir gösterimin yapıldığı kapalı bir kabine– girip bitinceye kadar kalması gerekiyordu. Ekranda göreceği şey, yine kelimeler olacaktı; Kevin Carter'ın hayatını, onun Güney Afrika'da siyahların ayaklanmaları ve ırkçılıkla ilgili deneyimlerini, o karşılaşmadan önce Sudan'ın en ücra köşelerinden birine yaptığı yolculuğu ve kendisini intihara sürükleyen kampanyayı anlatacak kelimeleri bir araya getiren bir tür şiirsel yaşamöyküsü. Fotoğraf ancak yaşamöyküsünün sonuna doğru çok kısa bir süre, fotoğrafı çekenin deklanşöre bastığı an kadar kısa bir süre için görülüyordu. Fotoğraf, unutamayacağımız ama fazla üzerinde durulmaması gereken bir şey gibi beliriyor; meselenin böyle görüntülere bakıp bakmamak veya baktırıp baktırmamak değil, hangi duyumsanabilir düzenek içinde baktığımız olduğunu teyit ediyordu.[22]

22. Burada değinilen yapıtların bazılarını daha detaylı olarak, *Alfredo Jaar* kataloğunda yayımlanan "Le Théâtre des images" adlı denememde inceledim. *La politique des images*, jrp/ringier-Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 2007.

Kamboçya Soykırımı'yla ilgili bir film olan *S21, Kızıl Kmerlerin Ölüm Makinesi*'nde uygulanan ise bambaşka bir stratejidir. Yönetmeni Rithy Panh, Claude Lanzmann'la en az iki temel tercihi paylaşmaktadır: Panh da, kurbanlardansa makineyi temsil etmeyi ve bugünde geçen bir film yapmayı tercih etmiştir. Fakat o, bu seçimleri söz ve görüntüyle ilgili her türlü tartışmadan ayırmış ve tanıklarla arşivleri karşıtlaştırmamıştır. Böyle bir şey yapsaydı, işleyişi tutarsız bir aygıta ve iyi programlanmış bir arşivleme düzeneğine dayanan bir ölüm makinesinin özgül yanını ıskalamış olurdu şüphesiz. O halde bu arşivleri düzeneğin bir parçası olarak ele almak; fakat makinenin, söylemi eyleme dönüştürme ve bedenleri konuşturmadaki elle tutulur gerçekliğini de göstermek gerekiyordu. Dolayısıyla Rithy Panh, aynı yerde iki farklı türden tanığı buluşturmuş: S21 kampından çok nadir de olsa kurtulmayı başaranlardan birkaçını ve birkaç eski gardiyanı. Ardından da bu insanların çeşitli türdeki arşivlere tepkilerini görüntülemiş: günlük raporlar, sorgulama raporları, işkence edilmiş ve ölmüş tutukluların fotoğrafları, eski gardiyanlardan doğruluğunu teyit etmelerini isteyen eski tutuklulardan birinin hatırında kaldığı kadarıyla yaptığı bir resim. Böylece makinenin mantığı harekete geçirilmiş oluyordu: Eski gardiyanlar bu belgelere baktıkça, işkence ve ölüm aracı olarak hizmet ederken takındıkları tavır, hareket ve tonlamaları hatırlıyorlardı. Şaşırtıcı bir sahnede, içlerinden biri akşam teftişini canlandırmaya koyuluyor; ardından ortak cezaevindeki "sorgulamadan" dönen tutukluların geri dönüşleri, onları bağladıkları zincirler, tutukluların bir kap almak için yalvardıkları et çorbası veya foseptikler, parmaklıklar, çığlıklar, küfürler ve kımıldayan her tutukluya savrulan tehditler arasından onları işaret eden parmaklar, kısacası o dönemde gündelik olarak yapılan her şey sökün ediyordu. Adeta dünkü işkenceciler bugün de aynı rolü oynamaya hazırmış gibi belirgin bir ruh hali olmaksızın tamamlanan bu canlandırma, şüphesiz katlanılmaz bir gösteridir. Fakat filmin tüm stratejisi, katlanılmaz olanın bölüşümünü yeniden tanımlamak, çeşitli temsilleri üzerinde oynamaktır: raporlar, fotoğraflar, resimler, canlandırmalar. Bu strateji konumları değiştirme stratejisidir: İktidarlarını yeniden göstermiş işkencecileri, geçmiş kurbanları tarafından eğitilen okul sıralarındaki küçük çocuklara çevirir. Film, farklı türdeki kelimeleri (sözlü

veya yazılı), farklı görsellik biçimlerini (sinema, fotoğraf, resim, tiyatro) ve birçok zamansallık biçimini birleştirir; makinenin nasıl işleyebildiğini ve cellatlarla kurbanlar için bugün o makineyi görmenin, düşünmenin ve hissetmenin nasıl mümkün olduğunu gösteren bir temsilini bize sunmak için yapar bunu.

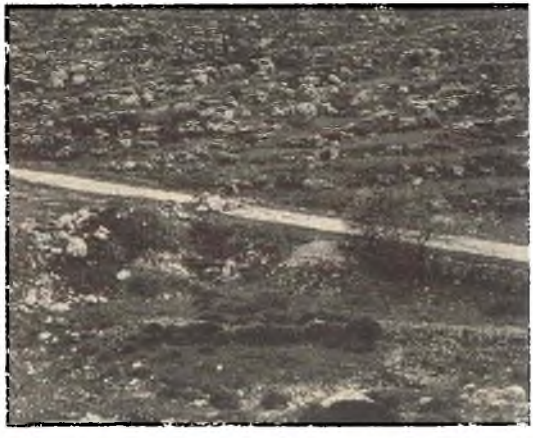
Katlanılmaz olanın değerlendirilmesi de görünürlük düzeneğiyle ilgili bir meseledir. Görüntü dediğimiz şey, belirli bir gerçeklik duyusu, belirli bir sağduyu yaratan bir düzeneğin öğesidir. "Sağduyu" (*sens commun*) denen şey, her şeyden önce duyumsanabilir verilerin ortaklığıdır (*communauté*): yani görünürlükleri herkes tarafından paylaşılan şeylerin, bu şeylerin algılanış biçimlerinin ve yine paylaşılır olan, onlara atfedilen anlamların ortaklığı. Bireyleri ve grupları kelimelerle şeyler arasındaki bu ilk ortaklık zemininde birbirine bağlayan da, birlikte olma biçimidir. Haber sistemi bu türden bir "sağduyu/ortak-duyudur": Görünür kelime ve biçimlerin ortak veriler, ortak algılama, etkilenme ve anlam verme biçimleri olarak bünyesinde toplandığı uzay-zamansal bir düzenektir. Mesele, gerçeklik ile görünüşleri arasında bir karşıtlık kurmak değil; başka gerçeklikler, başka sağduyu biçimleri, yani başka uzay-zamansal düzenekler, başka kelimeler ve şeyler, biçimler ve anlam ortaklıkları oluşturmaktır.

Bu oluşturma işi, hikâyeler anlatmaktan ibaret olmayıp kelime ile görünür biçimler, söz ile yazı, burası ile başka bir yer, o zaman ile şimdi arasında yeni ilişkiler kuran kurmacanın işidir. Bu anlamda, *Sessizliğin Sesi* bir kurmacadır, *Shoah* ya da *S21* de öyle. Mesele, bu soykırımların hakikatinin görüntülere veya kurmacaya yerleştirilip yerleştirilmeyeceği değildir. Mesele, nasıl öyle olduğu ve şu veya bu kurmacayla, şu veya bu görüntünün inşasıyla ne tür bir sağduyunun örüldüğüdür. Keza görüntünün bize ne tür insanları gösterdiği ve ne tür insanları hedef aldığı; ne tür bir bakışın ve anlayışın bu kurmacayla yaratıldığıdır.

Görüntüye yaklaşımda görülen bu kayma, görüntüler politikası fikrinde de bir kayma olması anlamına gelmektedir. Katlanılmaz görüntünün klasik kullanımı, dayanılmaz gösteriden bunun açıkladığı gerçekliğin bilincine doğru; bu bilinçten gerçekliği değiştirmek üzere eylemde bulunma arzusuna doğru düz bir çizgi çiziyordu. Fakat temsil, bilgi ve eylem arasındaki bu bağ, bir önkabulden başka bir

şey değildi. Aslında katlanılmaz görüntü, içeriğini belirlemeye izin veren teorik senaryoların apaçıklığından ve bu senaryoları uygulamaya döken politik hareketlerin gücünden alıyordu iktidarını. Bu senaryolarla hareketlerin zayıflaması, görüntünün uyuşturucu iktidarını, anlama kabiliyetinin ve eyleme geçme kararının karşısına koyunca, sonuç boşanma oldu. Gösterinin eleştirisi ve temsil edilemez olanla ilgili söylem, her türlü görüntünün politik kabiliyetiyle ilgili genel bir kuşkuyu büyüterek, bütün sahneyi işgal etti. Bugünkü şüphecilik, vaktiyle taşman inançtaki aşırılığın bir sonucudur. Algı, duygu, anlayış ve eylem arasındaki düz çizgiye olan inancın boş çıkmasından doğmuştur. Görüntülerin politik kabiliyetine duyulan yeni güven, bu stratejik şemanın eleştirisini varsayar. Sanatın görüntüleri, savaşmak için cephane vermez. Görülür, söylenilir ve düşünülür olanın yeni rejimini; hatta buradan da hareketle mümkün olanın yeni bir görüntüsünü çizmeye katkıda bulunurlar sadece. Fakat onların anlamını veya etkisini öngörmemek şartıyla yaparlar bunu.

Öngörme meselesine karşı gösterilen bu direnci, Fransız sanatçı Sophie Ristelhueber'in çektiği bir fotoğraf açıkça anlatmaktadır. Fotoğrafta bir taş yığını, zeytin ağaçlarıyla dolu tepelerin huzurlu manzarası içinde ahenkle durmaktadır; manzara Odysseus'un seyahatlerini gerçekleştirdiği Akdeniz'in hâlâ varlığını sürdürdüğünü göstermek için Victor Bérard'ın yüz yıl önce fotoğrafladığı manzaralara benziyor. Fakat pastoral bir manzaradaki bu küçük taş yığını anlamını ancak ait olduğu bütün içinde kazanır: *WB (West Bank/ Batı Şeria)* serisindeki tüm fotoğraflar gibi, bu yığın da Filistin'deki bir yola kurulmuş İsrail bariyerini yansıtmaktadır. Aslına bakılacak olursa, Sophie Ristelhueber bir devletin uyguladığı politikaların en somut hali ve "Orta Doğu sorununun" medyatik ikonu olan büyük ayrılık duvarını fotoğraflamayı reddetmiştir. Yerine, İsrail güçlerinin, her türlü yardımı kullanarak, köy yollarına inşa ettikleri bu küçük bariyerlere çevirmiştir objektifini. Genellikle de kuşbakışı bir konumdan yapar bunu, yani bariyerleri manzaranın bir parçası haline getiren bir bakış açısından. Ristelhueber'in fotoğrafladığı şey, savaşın amblemi değil, bir arazide bıraktığı yaralar ve yara izleridir. Bu yolla, öfkelenme denen yıpranmış duygu daha ihtiyatlı bir duyguya bırakır yerini, sonucu belirsiz bir duyguya – belki meraka, daha yakından görme isteğine. Burada meraktan bahsediyorum, daha



Sophie Ristelhueber, *WB*, 2005

önce dikkatten bahsetmiştim. Bunlar aslında stratejik şemaların sahte delillerini karartan duygulardır; gözün gördüğü şeyi önceden tanımadığı ve düşüncenin o şeyi ne yapacağını bilmediği beden ve zihin durumlarıdır bunlar. Aralarındaki gerilim de duyumsanabilir olana ait başka bir politikaya işaret eder – mesafenin değişkenliği, görünür olanın direnci ve etkinin karar verilemezliği üzerine kurulu bir politikaya. Görüntüler bakışımızı değiştirir; eğer anlamları öngörülmemişse ve anlamları da etkilerini öngörmüyorsa, görüntüler mümkün olanın manzarasını da değiştirir. Görüntülerde bulunan katlanılmaz unsurlar üzerine yaptığımız bu kısa araştırmanın muallakta tutulan sonucu bu olabilir.

5

Düşünceli Görüntü

"DÜŞÜNCELİ GÖRÜNTÜ" ifadesi pek bir şey söylemiyor. Ara sıra "düşünceli" diye nitelendirdiklerimiz, bireylerdir. Bu sıfat, tuhaf bir hali betimler: Düşünceli olan "düşünce doludur", fakat illaki bir şeyi düşündüğü anlamına gelmez bu. Düşüncelilikte, düşünme edimini ısıran, kemiren bir şey vardır: belirli bir edilgenlik. Bir görüntünün düşünceli olduğunu söylediğimizde de işler biraz daha karmaşıklaşır. Sonuçta görüntüler düşünmez. Görüntünün olsa olsa düşüncenin nesnesi olduğu kabul edilir. O halde düşünceli bir görüntü, düşünülmemiş düşünceyi barındıran bir görüntüdür; görüntüyü üreten kişinin niyetiyle ilişkilendirilemeyecek ve görüntüyü belirli bir nesneye bağlamadan gören kişi üzerinde etkisi olan bir görüntüdür. Düşüncelilik bu şekilde etkin ve edilgen arasında belirsiz bir hali tarif eder. Bu belirsizlik, başka bir yerde, iki görüntü anlayışı arasında bulunduğuna işaret etmeye çalıştığım farkı tartışmaya açar: Bir şeyin kopyası olarak anlaşılan genel görüntü mefhumu ile sanatsal bir işlem olarak algılanan görüntü arasındaki farkı. Düşünceli görüntüden bahsetmekse, bu iki tip görüntü arasında bir belirsizlik alanı olduğuna işaret etmek demektir. Düşünce ile düşünülmemiş olan arasında, etkinlik ile edilgenlik arasında, sanat ile sanat olmayan arasında bir belirsizlik alanı olduğundan bahsetmektir.

Bu karşıtlar arasındaki somut eklemliliği incelemek amacıyla, sanat ile sanat olmayan, etkinlik ile edilgenlik arasında örnek biçimde gidip gelen, muğlak kalan bir uygulamayla üretilmiş görüntülerden, yani fotoğraftan yola çıkacağım. Fotoğrafın sanatla kurduğu tuhaf ilişkinin seyri iyi bilinir. 1850'lerde Baudelaire gibi estetler fotoğrafı ölümcül bir tehdit olarak görüyorlardı: Mekanik ve sıradan

yeniden üretim, yaratıcı hayal gücüyle sanatsal yaratım gücünün yerini alacaktı. 1930'larda ise Benjamin, oyunu tersine çevirecek; mekanik yeniden üretime bağlı sanatları –fotoğraf ve sinema–, sanat paradigmasında görülen büyük bir altüst oluşun esası sayacaktı. Benjamin için mekanik görüntü, biricik olanı tapınma nesnesi haline getiren dinsel ve sanatsal yaklaşımlarla bağını koparan tek görüntüydü. Ancak başka görüntülerle ya da metinlerle kurduğu ilişkiler sayesinde var olabiliyordu. Bu bakımdan August Sander'in çektiği Almanya'daki toplumsal tipleri konu alan fotoğraflar, onun için, pratik bir politik soruna –sınıf mücadelesinde yandaşların ve düşmanların belirlenmesi zorunluluğu– çözüm getirebilecek geniş bir toplumsal fizyonominin parçasıydı. Aynı şekilde, Eugène Atget'nin çektiği Paris sokaklarının fotoğrafları her türlü *aura*'dan yoksundu; "kült" sanat yapıtlarındaki kendine yeterlilikten yoksun görünüyordu bu fotoğraflar. Çözülmesi gereken bir bilmecenin parçaları gibi sunuyorlardı kendilerini. İfade ettikleri dünya halinin bilincini açığa vuran bir lejanta, yani metne ihtiyaçları vardı. Bu fotoğraflar Benjamin'e göre "tarih mahkemesine sunulan kanıtlardı".[23] Politik fotomontaj diye yepyeni bir sanatın temel öğeleriydiler.

Sanat, fotoğraf ve gerçeklik arasındaki bağı düşünmek için tutulacak yollardan en önemli ikisi bu şekilde birbirine karşı çıkıyordu. Ne var ki bu bağ, bu iki bakış açısına da uymayan bir açıdan ele alınmıştır hep. Bir yandan, resmin yerini tablo formatını alan ve onun varoluş biçimini taklit eden fotoğrafa veren müzelerimiz ve sergilerimiz, Baudelaire'i de Benjamin'i de reddetmeye meyleliyor gün geçtikçe. Fotoğrafçı Rineke Dijkstra'nın, kimlikleri belirsiz bireyleri sunduğu fotoğraf dizisi için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Bu fotoğraflardaki kişiler sıradan, ifadesiz, fakat bu ifadesizlikleriyle bir mesafeyi haiz; müzeleri dolduran portrelere, bir zamanlar bir şeyleri temsil eden ama artık bizim için anonim olmuş kişilerin portrelerine benzer şekilde belirli bir gizem taşıyan bireyler: Askere alınmadan biraz önce ve hemen sonra fotoğraflanan askerler, amatör boğa

23. Walter Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Fr. çev. Rainer Rochlitz, *Oeuvres* içinde, Folio Gallimard, 2000, c. 3, s. 82; Türkçesi: "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 2002, s. 50-86.



Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg, Polonya, 26 Temmuz 1992.*

güreşçileri veya eski moda mayosuyla, yana doğru duruşuyla plajda fotoğraflanan bu Polonyalı küçük kız gibi biraz savruk yeniyetmeler. Bu teşhir etme tarzları fotoğrafı, sanatsal bir işlem olarak görüntü ile bir yeniden üretim ürünü olarak görüntü arasında yenilenmiş bir özdeşliğin taşıyıcısı yapma eğilimindeydi. Fakat yeni teorik söylemler bu özdeşliği o sıralar inkâr ediyordu. Aksine fotoğrafla sanat arasında yeni bir karşıtlık biçimine işaret ediyordu bu söylemler. Fotoğraf için sanat statüsünü reddetmek anlamına gelse bile, bu söylemler fotoğraftaki "yeniden üretimi", bir şeyin biricik ve eşsiz belirlenimi haline getiriyorlardı. Bu halde fotoğraf, görüntüyü sanata ve düşünceye direnen biricik gerçeklik olarak gören anlayışı somutlaştırıyordu. Görüntünün düşünceliliği de düşünceyle sanatın hesaplarını bozan bir etkileme gücü sayılıyordu.

Bu görüşü örnekleyecek bir ifadeyi Roland Barthes'ta buluruz. Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*'de, *studium*'un temsil ettiği bilgi vericiliğin karşısına *punctum*'un düşüncelilik gücünü koyar. Fakat bunun için, fotoğraflama edimiyle fotoğrafa

bakışı, tek bir sürece indirgemesi gerekir. Böylece fotoğrafı bir aktarım haline getirir: fotoğraflanan varlığın veya şeyin biricik duyumsanabilir niteliğinin bakan özneye aktarımı. Fotoğraflama edimi ve fotoğrafın etkisini bu şekilde tanımlayabilmek için üç şey yapması gerekir: fotoğrafçının niyetini bir kenara bırakmak, teknik düzeneği kimyasal bir sürece indirgemek ve optik bağı dokunulur bir bağla özdeşleştirmek. Fotoğrafın bıraktığı duyguyla ilgili şöyle bir görüş tanımlanır: Aktarım duygusunun oluşmasına izin vermek için, bakan özne her türlü bilgiyi, bilgi nesnesine her türlü referansı reddetmelidir, der Barthes. O halde, sanata karşı görüntüyü öne sürmek, yalnızca görüntünün bir üretim nesnesi olma niteliğini reddetmek değil; onun neredeyse görülen bir şey olmasını da reddetmek demektir. Barthes, bakış deliliğinin serbest kalması diye bir şeyden bahseder. Fakat bu bakış deliliği, aslında bakışın mülksüzleştirilmesidir; fotoğraflanan öznenin duyumsanabilir niteliğinin "dokunulur" bir niteliğe aktarılması sürecine tabi olmasıdır bakışın.

Punctum ve *studium* karşıtlığı, Barthes'ın söyleminde gayet nettir. Fakat bu karşıtlık, doğrulaması beklenen şey içinde bulanıklaşır: yani Barthes'ın tam da bu karşıtlığı açıklamak için başvurduğu görüntülerin maddeselliğinde. Bu örnekler üzerinden sunduğu serimleme, aslında şaşırtıcıdır. New Jersey'deki bir hastanede Lewis Hine'ın çektiği iki özürlü çocuğa ait fotoğraf karşısında Barthes, tüm bilginin ve tüm kültürün afalladığını ileri sürer. Böylece bu fotoğrafın, Amerikan toplumu tarafından dışlanan veya kullanılan kişiler üzerinde araştırma yapan bir fotoğrafçının işi sayılabileceğini görmezden gelmeye karar verir. Fakat bununla da kalmaz. Söz konusu ayrımı doğrulamak için, bu fotoğrafın görsel yapısını konusuna, yani orantısızlığa bağlayan şeyin bünyesinde tuhaf bir ayrıma girişir. Aynen şöyle yazıyor: "Canavarsı kafalarını ve acınası yüzlerini (bunlar *studium*'a dahildir) neredeyse hiç görmüyorum; tek gördüğüm [...] merkezin dışında kalan detaydır, küçük çocuğun kocaman Danton yakası ve küçük kızın parmağındaki kukla."[24] Fakat bizden *punctum* sıfatıyla görmemizi söylediği şey, "görmeyin" de-

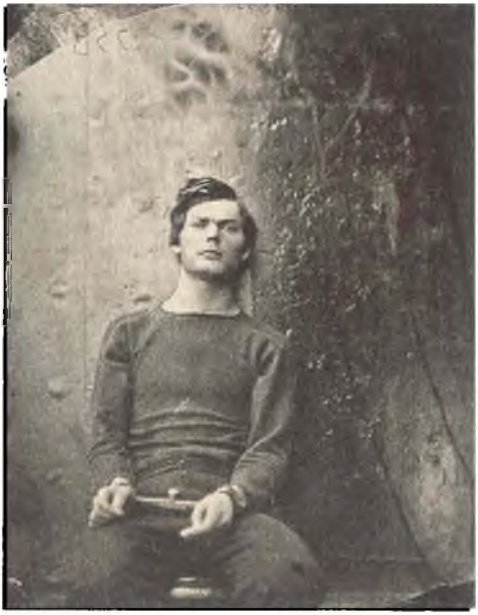
24. *La Chambre claire*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, s. 82; Türkçesi: *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 1996.



Lewis Hine, *Akıl Hastanesi'ndeki Özürlüler*,
New Jersey, 1924.

diği *studium*'la aynı mantığa aittir: orantısızlık izleri – cüce çocuk için kocaman bir yaka ve kocaman kafalı kız için de bu kitabın okuyucusunun görüntünün basımında tek başına ayırt edemeyeceği kadar küçük bir kukla. Barthes'ın bu yakayı ve kuklayı öne çıkarmasının nedeni, açık şekilde bunların detay olmaları, yani ayrılabilir, çekilip çıkarılabilir öğeler olmalarıdır. Oldukça belirli bir mefhuma, Lacancı kısmi nesne mefhumuna karşılık geldikleri için seçmiştir Barthes bunları. Fakat herhangi bir kısmi nesne değildir buradaki. Profilden bir bakışla, ufaklığın yakasının gömlekçilerin Danton yaka dedikleri şey olup olmadığına karar vermek bizim için zor. Buna karşılık, Danton isminin giyotinde başı vurulmuş birine ait olduğu şüphe götürmez. Görüntünün *punctum*'u aslında Danton özel ismiyle hatırlatılan ölümdür. *Punctum* teorisi görüntünün direngen özelliğini ifade etmeyi amaçlar. Fakat teori, fotoğraf görüntüsünün üretimiyle sonucunu, ölümün veya ölülerin bizi etkilemesiyle özdeşleştirmek suretiyle sonuçta bu özelliği ihmal etmiş olur.

Bu kısa devre Barthes'ın başvurduğu başka bir örnekte daha belirgindir, kelepçeli genç adamın fotoğrafında. Yine burada da *studium* ve *punctum* ayrımı beklenmedik ve tedirgin edici niteliktedir. Barthes bize şunu söyler: "Fotoğraf güzel, delikanlı da öyle: bu *studium*'dur. Fakat *punctum* şudur: *Genç adam ölecek*. Aynı anda şun-



Alexander Gardner, *Lewis Payne'in Portresi*, 1865.

ları okuyorum: *Böyle olacak ve böyle oldu.*"[25] Oysa fotoğraftaki hiçbir şey bize genç adamın öleceğini söylemez. Ölümünden etkilenebilmek için, önce bu fotoğrafın Amerikan Dışişleri Bakanı'na suikast teşebbüsünden 1865'te idama mahkûm edilen Lewis Payne'e ait olduğunu bilmek gerekir. İlk defa bir fotoğrafçının, Alexander Gardner'ın, infazı fotoğraflamasına izin verildiğini de bilmek gerekir. Fotoğrafın etkisinin ölüm duygusuyla örtüşmesi için Barthes, temsil edilen öznenin tarihsel bilgisiyle fotoğrafın maddi yapısı arasında bir kısa devre yaptırmak zorunda kalmıştı. Bu koyu renkler aslında, geçmişe ait bir fotoğrafın, 1980'de fotoğrafçısının da öznesinin de öldüğü kesin olan bir fotoğrafın renkleridir. Demek ki Barthes fotoğrafı Latinlerin *imago*'suna indirgemektedir – ölünün mevcudiyetini, ataların yaşayanlar arasındaki mevcudiyetini temin eden tasvire. Böylece görüntü üzerine çok eski bir polemiği de canlandır-

25. *A.g.y.*, s. 148-50.

maktadır. İ.S. 1. yüzyılda Roma'da Yaşlı Plinius, galerilerini kimi tasvir ettiğini bile bilmedikleri heykellerle dolduran koleksiyoncular a kızıyordu. Bu heykeller atalarının *görüntüleri* oldukları için değil de sırf sanat oldukları için veya güzel göründükleri için oradaydılar. Plinius'un konumu görüntülerin etik rejimi diyebileceğim şeyin izlerini taşıyordu. Bu rejimde, aslında bir portre veya bir heykel, her zaman birinin görüntüsüdür ve meşruiyetini tasvir ettiği insan veya tanrıdan alır. Barthes'ın *studium*'daki temsil mantığının karşısına koyduğu şey, bir bireyin duyumsanabilir varlığının sürekliliğini temin eden bu antik görüntü işlevi, tasvir (*effigie*) işlevidir. Bununla birlikte, Barthes sanat yapıtlarının yanı sıra genel olarak tüm görüntülerin, ataların ruhları oldukları için değil yalnızca kendileri oldukları için takdir edildikleri bir dünyada veya çağda yazmaktadır. O halde, Barthes ataların tasvirini, ölümün *punctum*'una aktarmalıdır; yani bir ara objektifin karşısında olup artık var olmayan (ve görüntüyle sabitlenmesi ölülerin diriler üzerindeki kontrolünü simgeleyen) bedenin bizim üzerimizde doğrudan yarattığı duyguya aktarmalıdır.

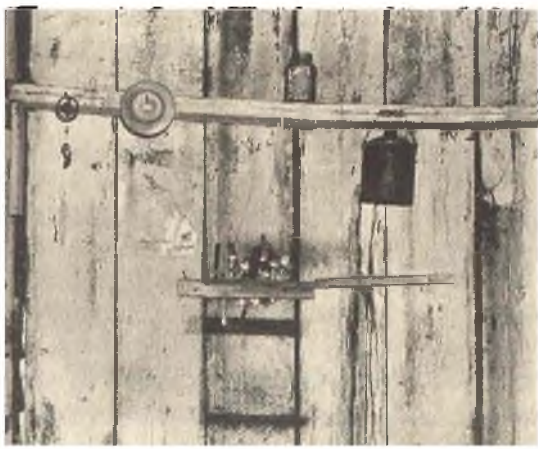
Barthes bu şekilde görüntünün geçmişiyle ölünün görüntüsü arasında bir kısa devre yaptırmaktadır. Oysa bu kısa devre bize sunduğu fotoğrafın karakteristik çizgilerini, belirlenimsizliğin çizgilerini silmektedir. Lewis Payne'in fotoğrafının benzersizliği üç tür belirsizliğe bağlıdır. Bunlardan ilki, görsel düzeneğine ilişkindir: Genç adam son derece resimsel bir düzene göre, aydınlık ve gölgeli iki alan arasında hafiften arkasına yaslanarak oturmuştur. Fakat bu oturuşun fotoğrafçı tarafından mı seçildiğini; eğer öyleyse görünürlük kaygısıyla mı yoksa estetik refleksle mi seçildiğini bilemeyiz. Bilemeyeceğimiz bir başka şey: Fotoğrafçı duvarda görünen çivileri ve izleri öylesine kaydedip geçmiş midir, yoksa kasıtlı olarak vurgulamak mı istemiştir? İkinci belirsizlik, zamanın durumuna ilişkindir. Fotoğrafın dokusu, geçmiş zamanın izini taşır. Buna karşılık, genç adamın bedeni, giyimi, duruşu ve bakışının şiddeti hiç zorlanmadan, zamansal mesafeyi hiçe sayarak günümüzde yerini alır. Üçüncü belirsizlik ise kişinin tavrına ilişkindir. Öleceğini ve ölümünün nedenini biliyor olsak bile, bu bakışta ne cinayet girişiminin nedenlerini ne de eli kulağında gelmekte olan ölümü karşısında hissettiği duyguları okumamız mümkündür. O halde, fotoğrafın düşünceliliği, bu be-

lirsizlikler arasındaki düğüm olarak tanımlanabilir. Bu düşüncelilik, bizimle özne ve fotoğraf arasında, kasıtlıyla kasıtsız arasında, bilinenle bilinmeyen, ifade edilenle edilmeyen, bugünle geçmiş arasındaki dolaşımın etkisiyle tanımlanabilir. Barthes'ın bize söylediğinin aksine, bu düşüncelilik iki görüntüyü örtüştürmenin imkânsızlığından ileri gelir: Toplumsal olarak tanımlanıp ölüme mahkûm edilmiş adamın görüntüsüyle görmediğimiz bir noktaya bakışını sabitleyen, biraz kayıtsız bir merak içindeki genç adamın görüntüsünü.

O halde fotoğrafın düşünceliliği, birden çok tasvir tarzı arasında bulunan gerilime denk düşmektedir. Lewis Payne fotoğrafı bize üç görüntüyü, daha doğrusu üç işlev-görüntüyü tek bir görüntü içinde sunar: İlk olarak bir kimlik tanımlanır; ikinci olarak belli bir beden bir mekâna kasıtlı biçimde şekillendirilerek yerleştirilmiştir; son olarak bir de mekanik kaydın ifşa ettiği, maksatlı olup olmadığını bilemediğimiz veçheler vardır. Lewis Payne'in fotoğrafı sanat yapıtı değildir, ama sanat yapıtı olarak tasarlanmış ya da aynı anda hem toplumsal bir nitelendirme hem de estetik bir belirsizlik sunan başka fotoğrafları anlamamıza yardımcı olur. Rineke Dijkstra'nın genç kızına dönersek, neden fotoğrafın çağdaş sanatta tuttuğu yerin temsilcisi olduğunu anlayacağız. Bir yandan, bu fotoğraf aynı türden varlıkları tasvir eden bir seri içinde yer alır: Bedenleri içinde birazcık bocalayan gençler; yaş, toplumsal statü ve yaşam biçimi açısından birbirleriyle bağlantılı kimlikleri temsil eden bireyler... – bu görüntülerin çoğu eski komünist ülkelerde çekilmiştir. Fakat başka bir açıdan, bu fotoğraflar bize özensiz bir mevcudiyet sunar; ne bu kişilere bir sanatçının önünde poz verdiren şeyin ne olduğunu, ne de objektifin önünde göstermeye ve ifade etmeye çalıştıkları şeyin ne olduğunu biliriz. Yani kim olduklarını da, ressamın yakaladığı bakışta akıllarından geçen düşünceleri de bilmediğimiz Floransalı veya Venedikli soyluları tasvir eden geçmişteki resimler karşısında hangi konumdaysak, bu fotoğrafların önünde de aynı konumdayız. Barthes, *studium*'un kurallarına uygun benzerliğin karşısına, benim "temel-benzerlik" dediğim şeyi, bir mevcudiyeti ve bedenin doğrudan duygusunu koyuyordu. Fakat Polonyalı genç kızın görüntüsünde okuyabileceğimiz şey, bunların ikisi de değildir. Bu fotoğrafta söz konusu olan, benim "uygun olmayan benzerlik" diye adlandıracağım şeydir. Bu benzerlik, görüntüyü karşılaştırabilece-

ğimiz hiçbir hakiki varlığa göndermez bizi. Fakat Barthes'ın bahsettiği biricik varlığın mevcudiyeti de değildir söz konusu olan. Bu benzerlik, kimliği önemsiz olan ve yüzünü göstererek düşüncelerini gizleyen rasgele bir varlığa aittir.

Bu tip estetik etkinin portreye özgü olduğunu söylemek çekici bir fikir gibi görünebilir. Portre Benjamin'e göre "kült değeri"nin son sığınağıdır. Buna karşın, der Benjamin, insan orada değilse fotoğrafın sergi değeri kesinlikle kült değerine baskın çıkar. Ne var ki Benjamin'in analizini yapılandıran kült olan ile sergisel olan ayrımı da belki Barthes'ın *studium* ve *punctum*'u kadar sorunludur. Örnek olarak Benjamin'in yazdığı dönemde çekilen bir fotoğrafa bakalım: Fotoğraf, Benjamin gibi, gözde referansları arasında Atget ve Sander'ı sıralayan Walker Evans'a ait ve Alabama'da ahşap bir mutfak duvarından bir bölümü resimlemekte. Bu fotoğrafın, Walker Evans'ın da vaktiyle katkıda bulunmuş olduğu bir sosyal projenin –1930'ların sonunda yoksul köylülerin yaşam şartları üzerine Farm Security Administration diye bir kuruluşun yaptırdığı önemli bir araştırma– genel bağlamı içinde ve James Agee ile birlikte hazırladıkları *Let Us Now Praise Famous Men* (Ünlü Adamlara Övgü Düzelim Şimdi) başlıklı kitapta yer aldığını biliyoruz. Bugün de müzelerde bir sanatçının bağımsız yapıtı olarak görülen fotoğraf seçkisi içinde yer almaktadır. Fakat fotoğrafa bakarken şunu fark ediyoruz: Sanatla sokak röportajı arasındaki gerilim, toplum hayatındaki tanıklıkları sanat yapıtına dönüştüren zamanın eseri değildir sadece. Gerilim görüntünün kendisindedir. Bir yandan bütün o eğri büğrü çivilerin çakıldığı keresteleriyle ve kirişlere takılmış teneke çatal bıçağıyla bu ahşap duvar, Alabama çiftçilerinin sefil ev dekorunu gözler önüne sermektedir. Fakat fotoğrafçının bu sefaleti göstermek için, üç dört tahtayla bir avuç çatal bıçaktan oluşan bu fotoğrafı böyle yakın plandan çekmesine gerçekten gerek var mıydı? Sefaleti gösteren öğeler, aynı zamanda belli bir sanat dekoru oluşturuyor. Düz tahtalar, aynı dönemde Charles Sheeler ve Edward Weston'un özel bir toplumsal amaç taşımaksızın çektiği fotoğraflarında gördüğümüz yarı soyut dekorları hatırlatıyor bize. Çatal bıçakları asmaya yarayan çivi çakılı tahtaların basitliği, burjuva büfelerinin çirkinliğinden kurtulmayı sağlayacak basit ve kaba maddelere ve akılcı saklama çözümlerine bayılan modernist mimar ve tasarımcıların



Walker Evans, *Bud Field'ın Evinde Mutfak Duvarı*, 1936.

ideolojisini hatırlatıyor. Nesnelerin eğri büğrü düzeni de asimetrik estetiğe uygun görünüyor. Fakat tüm bu "estetik" öğelerin, yoksulluğun tesadüfi bir sonucu mu, yoksa orada oturanların zevkinin bir eseri mi olduğunu bilmemiz imkânsız.[26] Aynı şekilde, fotoğraf makinesi bunları geçerken öylesine mi çekti, yoksa fotoğrafçı bilinçli olarak mı düzenleyip vurguladı; ya da fotoğrafçı, bu dekoru bir yaşam stili veya çizgilerle nesnelerin yarı soyut, özel bir birleşimi olarak mı gördü... – bunları bilmemiz de mümkün değil.

Walker Evans bu fotoğrafı çekerken aklında tam olarak ne vardı, bilmiyoruz. Fakat fotoğrafın düşünceliliği bizim bilmeyişimize indirgenemez. Zira Walker Evans'ın fotoğraf ve sanat hakkında belli bir görüşü olduğunu biliyoruz; bu görüşü de bir görsel sanatçıdan değil, anlamlı biçimde, hayran olduğu bir romancıdan, Flaubert'den ödünç almıştır: Nasıl Tanrı doğada görünmezse, sanatçı da yapıtında görünmez olmalıdır. Alabama'da yoksul bir mutfakta bulunan

26. Bununla beraber, yoksulların yaşam alanlarında estetik kaygının varlığı ve yokluğuyla ilgili parlak analizler yapan James Agee, fotoğrafın çıplak tanıklığına gönderme yapmakta: "Mutfağın diğer tarafında, yemeklerini yedikleri küçük örtüsüz bir masa bulunur; duvarlarda da bu kitapta görebileceğiniz fotoğraflardan biri." *Louons maintenant les grands hommes*, Fr. çev. Jean Queval, Terre Humaine Poche, 2003, s. 194.

aksesuarların özel estetik düzenlemesine yönelttiğimiz bakış, bize Flaubert'in anlattığı bir bakışı, ortaokul öğrencisi Emma'nın babası için çizdiği "Minerva başını" Rouault Baba'nın çiftliğinin aşınmış çitleri üzerinden fark eden Charles Bovary'nin bakışını hatırlatır. Fakat her şeyin ötesinde, Normandiya mutfağının edebi tasvirinde olduğu gibi, Alabama mutfağının fotoğraftaki görüntüsünde de, konunun estetik niteliğiyle sanatın gayrişahsileştirme çabası arasında bulunan ilişkinin birebir aynısı mevcuttur. "Estetik nitelik" ifadesi konusunda yanılgıya kapılmamak gerek. Söz konusu olan, stil veya çerçeveleme çalışmasıyla sıradan bir konuyu yüceltmek değildir. Flaubert ile Evans'ın yaptığı şey, sıradan olana sanatsal bir yan eklemek değildir. Aksine bir eksil(t)me söz konusudur: Sıradan olanın bulunduğu yerde edindiği şey, belirli bir kayıtsızlıktır. Cümlenin veya çerçevenin nötrleştirilmesi, toplumun verdiği kimliklerin özelliklerini belirsiz bırakır. Demek ki bu belirsiz bırakma, görünmez olmaya çalışan sanatın ürettiği bir sonuçtur. Görüntü çalışması, sanatın gayrişahsiliğiyle yakalar toplumsal sıradanlığı; onu belirlenmiş bir karakterin veya durumun basit ifadesi haline getiren şeyi ondan geri alır.

Sıradanla gayrişahsi olanın ilişkisinde söz konusu "düşünceliliği" anlamak için, Rineke Dijkstra'nın genç kızından Walker Evans'ın mutfağına ve Walker Evans'ın mutfağından Flaubert'inkine giden yol üzerinde bir adım geri gitmemiz yararlı olacak. Bu adım bizi, Murillo'nun yaptığı ve Münih'teki Alte Pinakothek'te muhafaza edilen, Sevilla'daki dilenci çocuk resimlerine götürecek. Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'inde getirdiği ilginç bir yorum sebebiyle bu resimler üzerinde duracağım. Hegel, Flaman ve Hollanda resmiyle ilgili bir tartışma esnasında tesadüfen söz eder bu resimlerden; bu noktada resim türlerini, konularının kıymetine göre belirleyen klasik değerlendirmeyi tersine çevirmeye çabalar. Fakat Hegel, her konunun resme eşit ölçüde uygun olabileceğini söylemekle yetinmez; Murillo'nun yaptığı tabloların başarısını bu dilenci çocukların yaptıkları tek şeyin hiçbir şey yapmamak ve hiçbir şeyden tasa duymamak olmasına bağlar. Bu çocuklarda dış dünyaya karşı tam bir tasasızlık, tam da sanatsal ideal kavramının amaçladığı dış dünyaya karşı içsel bir özgürlük vardır, der. Bu çocuklar, neredeyse Olympos tanrılarınınkine benzeyen sonsuz bir mutluluk içindedirler.[27]



Murillo, *Dilenci Çocuklar*, 1645-55.

Böyle bir yorumda bulunmak için Hegel, tanrıların başlıca meziyetinin hiçbir şey yapmamak, hiçbir şeyden tasa duymamak ve hiçbir şey istememek olduğunu bir aksiyom olarak kabul ediyor olmalı – ayrıca yüce güzelliğin bu kayıtsızlığı anlatan bir güzellik olduğunu da. Bu inançların tek başlarına bir geçerliliği yoktur. Daha doğrusu bunlar ancak, sanat ve tanrısallık düşüncesinde olduğu gibi, anlamlılık ekonomisinde önceden gerçekleşmiş olan bir kırılma doğrultusunda geçerli olabilir. Hegel'in bu dilenci çocuklara atfettiği "Olymposlu" güzellik, altmış yıl önce Winckelmann tarafından yüceltilen Belvedere Apollonu'nun güzelliğidir, kaygısız tasasız bir tanrısallığın güzelliği. Düşünceli görüntü, Winckelmann'ın *Belvedere Gövdesi*'nin analizinde açıkladığı, etkinliğin askıya alınışının

27. Hegel, *Cours d'esthétique*, Fr. çev. Jean-Pierre Lefebvre ve Veronica von Schenck, Aubier, 1995, c.1, s. 228; Türkçesi: *Estetik 1, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel, 1994.

görüntüsüdür: Bu gövde onun için adeta dinlenmekte olan bir Herakles gövdesiydi; serinkanlılıkla geçmişteki maceralarını düşünüyor, ama düşünce, yükselip alçalan dalgalar gibi üst üste binen sırt ve karın kaslarının katlarıyla ifade ediyordu kendini. Etkinlik, düşünce haline gelmiştir, fakat düşüncenin kendisi, tıpkı deniz dalgalarının kökten kayıtsızlığı gibi, hareketsiz bir devinime girmiştir.

Gövde'nin veya dilenci çocukların serinkanlılığında açığa çıkan, Alabama mutfağının veya Polonyalı genç kızın fotoğrafına resim değerini kazandıran şey düşünce, sanat, eylem ve görüntü arasındaki ilişkilerde meydana gelen statü değişikliğidir. Temsili ifade rejiminden estetik rejime geçişe işaret eden de bu değişimdir. Temsil mantığının görüntüye verdiği statü, anlamlı tamamlayıcı statüsüydü. Sözlü veya görsel yapıt düşüncesi bu mantıkta "hikâye", yani bir eylem terkibi şeklinde gerçekleşiyordu. Böylelikle görüntüden de bu eylemi pekiştirmesi bekleniyordu. Bu pekiştirmenin iki biçimi vardı. Ya karakterlere ilham vererek eylemlerini belirleyen duygu ve düşünceleri, birtakım yüz ifadelerine ve beden hareketlerine tercüme eden doğrudan ifade çizgilerinin sağladığı pekiştirme; ya da bir ifadeyi bir başka ifadenin yerine geçiren şiirsel mecazların sağladığı pekiştirme. Demek oluyor ki bu gelenekte görüntünün iki anlamı vardı: Bir duygu veya düşüncenin doğrudan temsili; bu duygu veya düşüncenin gücünü artırmak için bir ifadeyi bir başkasıyla değiştiren şiirsel mecaz. Fakat "gerçek anlam" ile "mecaz anlam" arasında bir uygunluk ilişkisi –örneğin kartalla yücelik, veya aslanla cesaret kavramları arasında– olduğu içindir ki, mecaz bu rolü oynayabiliyordu. Doğrudan aktarma ile mecazi ikame, böylelikle aynı benzerlik rejiminde birleştiriliyordu. Klasik *mimesis*'i birebir tanımlayan da işte bu farklı benzerlikler arasındaki türdeşliktir.

"Uygunsuz benzerlik" dediğim şey de anlamını bu sözünü ettiğim türdeş rejime göre kazanır. Modern estetik kopuş genellikle, temsil rejiminden mevcudiyet veya sunum rejimine geçiş olarak tarif edilir. Bu görüş, sanatsal modernlikle ilgili iki farklı, ama önemli görüşün ortaya çıkmasına yol açmıştır: İlki sanatın özerkliği denen mutlu model – bu modelde sanat ideası görüntünün dolayımına kısa devre yaptırarak maddi formlara dönüşür; ikincisiyse, "yücenin" trajik modeli – bu modeldeyse duyumsanabilir mevcudiyet idea ile duyumsanabilir maddesellik arasında ölçülebilir bir ilişkinin ol-

madığını açığa vurur. Bununla birlikte, elimizdeki örnekler estetik kopuşu düşünmek için üçüncü bir yol tasarlamamıza olanak vermektedir: Görüntünün doğrudan mevcudiyet içinde ortadan kaldırılması değil, eylemin birleştirici gücü sayesinde özgürleştirilmesi. Böyle bir kopuş, düşünülür olanın duyumsanabilir olanla bağının koparılmasına değil, yeni bir mecaz statüsüne tekabül eder. Klasik kabulde mecaz, iki anlamı birleştiriyordu: Hem duyumsanabilir bir mevcudiyet, hem de bir ifadenin yerine bir başkasını geçiren bir ikame işlemiydi. Fakat estetik rejimde mecaz, bir ifadenin yerine bir başka ifadenin geçmesinden ibaret değildir. Belirlenmiş bir ilişki olmaksızın birbiriyle iç içe geçmiş iki ifade rejimini anlatır aslında. Winckelmann'ın tanımının temsil ettiği şey de budur: Düşünce, taştan dalgalar gibi olan kaslardadır; fakat düşünceyle dalgaların hareketi arasında hiçbir ilişki yoktur. Düşünce, hiçbir yönden kendisine benzemeyen bir şeye dönüşmüştür. Kasların önceden belirlenmiş etkinliği de kendi zıddına dönüşmüştür: devinimin belirsiz, edilgen bir tekrarına.

Görüntünün düşünceliliğini artık pozitif olarak düşünebiliriz. Bu düşüncelilik, benzersiz bir hadisenin *aura*'sı veya *punctum*'u değildir. Yazarın düşüncesini bilemeyişimiz veya görüntünün yorumumuza gösterdiği direnç de değildir. Görüntünün düşünceliliği, iki ifade rejimini homojenleştirmeden birleştiren bu yeni mecaz statüsünün ürünüdür. Bunu anlamak için, bu düşüncelilik işlevini ilk olarak dışavurmuş şey olan edebiyata dönelim. *S/Z*'de Roland Barthes Balzac'ın *Sarrasine*'indeki son cümleyi yorumlar: "Markiz öyle düşünceli halde kalakaldı." "Düşünceli" sıfatı, haliyle Barthes'ın dikkatini çeker: Karakterin ruh halini betimliyor gibidir. Fakat Balzac'ın koyduğu yerde o sıfat aslında bambaşka bir şey yapıyor; metnin statüsünde bir kayma gerçekleştiriyor. Nitekim bir anlatının sonundayız: Hikâyenin sırrı ifşa edilmiş, bu ifşa anlatıcının markize ilişkin umutlarını tüketmiştir. Oysa anlatının sona erdiği noktada, "düşüncelilik" bu sonu reddetmektedir; anlatının mantığını –belirlenmemiş olan bir ifade mantığı lehine– askıya almaktadır. Barthes bu "düşüncelilik"te "klasik metnin" bir belirtisini buluyordu: Klasik metnin manayı sürekli saklı tutması, sürekli bir doluluk (*plénitude*) fazlasını el altında bulundurması. Bense tamamen farklı bir analiz yapıp, Barthes'ın aksine bu "düşüncelilikte" modern metnin, yani

ifadenin estetik rejiminin bir belirtisini bulabileceğimizi düşünüyorum. Düşüncelilik, eylem mantığını bozmak üzere oradadır; bir yandan durmuş olan eylemi devam ettirir, öte yandan her türlü sonucu askıya alır. Kesilmiş olan şey, anlatıyla ifade arasındaki ilişkidir. Hikâye tabloya saplanıp kalmıştır. Fakat bu tablo görüntünün işlevinin tersine çevrilmesine işaret etmektedir. Görsellik mantığı artık eyleme eklenmez; onu askıya alır, daha doğrusu çoğaltır.

Bir başka romancı, Flaubert, bunu anlamakta yardımcı olabilir bize. *Madam Bovary*'nin anlattığı aşk dolu her an, aslında bir tabloyla, küçük bir görsel sahneyle işaretlenmiştir: Emma'nın şemsiyesinin üzerine düşen erimiş kar tanesi, nilüfer yaprağının üzerindeki böcek, güneş altındaki su damlaları, bir at arabasının arkasında bıraktığı toz bulutu. Gönül işlerini başlatan şey işte bu tablolar, bu uçucu izlenimlerdir. Resim, adeta metnin anlatı silsilesinin yerine geçmiştir. Bu tablolar aşk sahnesinin sıradan dekoru değildir; aşk duygusunu simgelemezler, çünkü yaprak üzerindeki böcekle aşkın doğuşu arasında herhangi bir analoji olamaz. Anlatıya eklenmiş tamamlayıcı ifadeler de değildirler; daha ziyade betimlemeyle anlatı, resim ve edebiyat arasında gerçekleşmiş bir rol değişimine tekabül ederler. Gayrişahsileştirme süreci, edebi etkinliğin resmin edilgenliği tarafından işgal edilmesidir. Deleuze'cü terimlerle söyleyecek olursak, bir heterojenezden bahsedilebilir bu noktada. Cümlenin gözümüzde canlandırdığı görsellik, ifadenin tamamlayıcısı değildir artık. Aynı şekilde Balzac'ın markizinin düşünceliliği gibi basit bir askıya alma işi de değildir. Başka bir anlatı örgüsünün inşa edilmesinin bir parçasıdır. Beklenen sonları, o sonların gerçekleşmesini ve sonuçlarını, yani klasik neden-sonuç zincirini kopyalayan duyumsanabilir mikro-olaylar silsilesidir bu tablolar. O halde roman, iki ayrı olay silsilesi arasında ilişkisiz bir ilişkiyle kurulur: Bir yanda başından sonuna kadar düğüm ve çözümün yönlendirdiği anlatı silsilesi; bir yanda da bu yönlendirilen mantığa riayet etmeyip başı, sonu, neden-sonuç ilişkisi olmadan rasgele serpiştirilmiş mikro-olaylar silsilesi. Flaubert'in hem natüralizmin babası hem de "sanat için sanat"ın temsilcisi olarak sunulduğunu biliyoruz. Fakat natüralizm ve "sanat için sanat", aynı şeyi –adeta bir sanatta başka bir sanatın bulunması misali, iki mantığın iç içe geçmesini– tanımlamak için kullanılan tek taraflı bir tavırdır.

Walker Evans'ın fotoğrafına dönersek şimdi, fotoğrafçının romancıya yaptığı göndermeyi anlayabiliriz. Bu fotoğraf ne toplumsal bir olgunun ham kaydıdır, ne de içinde bulundukları sefaleti göstermek zorunda kalacağı köylü yoksulları harcamak pahasına sanat için sanat yapan bir estetin kompozisyonu. Bu fotoğraf, iki sanatın, iki "gösterme" biçiminin iç içe geçişine tekabül eder: Nasıl resmin sessizliği Flaubert'in edebi anlatımını ele geçirmişse, edebi aşırılık, kelimelerin işaret ettikleri şey üzerine yansıttıkları şeyin aşırılığı da Walker Evans'ın fotoğrafını ele geçirir. Edebiyatın vücut verdiği bir güç, sıradan olanı gayrişahsileştirme gücü, fotoğrafın görünüşteki apaçıklığı, görünüşteki dolaysızlığı içeriden kemirmeye başlar. Görüntünün düşünceliliği, demek ki, bir ifade rejiminin bir başka ifade rejiminde örtük olarak bulunmasına tekabül eder. Bu düşünceliliğin günümüzde iyi bir örneğini Abbas Kiarostami'nin sinema, fotoğraf ve şiir arasında kalan çalışmasında bulabiliriz. Kiarostami'nin filmlerinde yollara ne kadar önem verdiğini herkes bilir – yolları birçok fotoğraf dizisinde konu ettiğini de. Bu görüntüler, iki temsil tarzını birleştirmeleriyle düşünceli görüntüye iyi birer örnek oluşturur: Yol bir noktadan diğerine giden bir güzergâh'ya da, tam aksine, bir bölge üzerindeki soyut çizgi ve sarmallardan oluşmuş salt bir patikadır. *Kiarostami'nin Yolları* filmi bu iki çeşit yol arasında bir geçit oluşturur. Kamera önce sanatçının fotoğraflarını aktarıyor gibi görünür. Renkli fotoğrafları siyah-beyaz olarak filme aldığı için kamera fotoğrafların soyut grafik karakterini kusurlu gösterir; fotoğraflanan manzaraları çizime, neredeyse hat sanatına dönüştürür. Fakat bir anda, kameranın rolü tersine döner. Kamera, çizim kâğıdına benzeyen yüzeyleri parçalayarak, bu grafikleri tekrar temsil ettikleri manzaralara çeviren keskin bir alete dönüşür. Böylece film, fotoğraf, çizim, hat ve şiir güçlerini birleştirerek tekilliklerini değiş tokuş ederler. O zaman edebiyat görüntüsel resim-oluşunu inşa eden edebiyat olmaktan veya fotoğraf sıradan olanın edebiyata dönüşümünü hatırlatan fotoğraf olmaktan çıkar artık. İç içe geçmiş ifade rejimleridir bunlar ve özel, benzersiz değiş tokuş, birleşim ve ayrım kombinasyonları yaratırlar. Bu kombinasyonlar da *studium*'la *punctum* arasındaki, sanatın işlevselliğiyle görüntünün dolaysızlığı arasındaki karşıtlığı reddeden birtakım biçimler, düşünceli görüntü biçimleri yaratırlar. O halde görüntünün düşün-

celiliği, fotoğrafa veya resme özgü sessizlik imtiyazı değildir. Bu sessizliğin kendisi, belirli bir mecaziliğe (*figuralité*); aynı zamanda farklı düzeylerdeki güçlerin değiş tokuşu şeklinde bir oyun olan ifade rejimleri arasındaki belli bir gerilime tekabül eder.

O halde bu gerilim, görüntü üretim tarzlarının bir özelliği de olabilir; bu tarzların yapaylığı anlamında söz konusu gerilim cümlenin, tablonun veya fotoğrafın düşünceliliğini *a priori* olarak engelliyor gibidir. Bunu söylerken kastım video görüntüsüdür. 1980'lerde video sanatının geliştiği dönemde bazı sanatçılar bu yeni tekniği, görünür olanın gösterisine her türlü boyun eğişten kurtulmuş bir sanat aracı olarak gördüler. Nitekim görsel malzeme, artık fiziksel bir film üzerindeki gösteri izlenimiyle değil elektronik bir sinyal eylemiyle üretiliyordu. Video sanatı, doğrudan sanatçının –elinin altında sonsuz kez biçimlendirilebilen bir malzeme bulunan sanatçının– düşüncesinin yaptığı hesapla üretilmiş görünür biçimlerin sanatı olmalıydı. Böyle yaklaşılan video görüntüsü artık gerçek anlamda bir görüntü değildi. Söz konusu sanatın öncülerinden birinin dediği gibi: "Kesin konuşmak gerekirse, zamanın akışında video görüntüsünün var olduğunu söyleyebileceğimiz bir an yoktur."[28] Kısacası, video görüntüsü adeta görüntüyü görüntü yapan şeyi –yani amaçların ve araçların teknik olarak hesaplanmasına veya görünür olanın gösterisinde anlamların doğru okunmasına direnen edilgen yanı– yıkıyordu. Video görüntüsü, görüntüye özgü askıya alma gücünü yıkıyordu. Bazıları video görüntüsünü, malzemesinin ve araçlarının bütününe hâkim bir sanat aracı olarak görüyordu; bazılarıysa sinematografik düşünceliliğin kayboluşu olarak. Sözgelimi *Kör Alan ve Dekadrajlar* başlıklı kitabında* Pascal Bonitzer, sürekli bir dönüşüm içinde şekillendirilebilen bu yüzeyi eleştiriyordu. Video görüntüsünde kaybolan şey, görüntünün düzenleyici kırılmalarıydı: Sinematografik çerçeve, plan bütünlüğü, içerisi ve dışarısı, önce ve sonra, ekran ve ekran-dışı, yakın ve uzak arasındaki kopukluklar. Sonuç, bütün bu kopukluklara bağlı olan koca bir duygu ekonomisinin yok olmasıydı. Edebiyat gibi sinema da olay silsilesinin zamansallı-

* Çev. İzzet Yasar, İstanbul: Metis, 2006. –*ç.n.*

28. Hollis Frampton, *L'Ecliptique du savoir*, Centre Georges Pompidou, 1999, s. 92.

ğıyla kopukluğun zamansallığı arasındaki gerilim sayesinde ayakta durur. Videoysa, yumuşak başlı bir malzemenin geçirdiği dönüşümlerin sonsuz döngüsü lehine bu gerilimi ortadan kaldırıyordu.

Bununla beraber, fotoğrafın başına gelen video sanatının da başına geldi. Videonun evrimi, anti-sanat ile radikal yeni sanat arasındaki ikilemi yalanladı. Video görüntüsü de bir heterojenez alanı, yani çeşitli ifade rejimleri arasında bir gerilim alanı olmayı başardı. Bu dönemin karakteristik bir yapıtı söylediğimi anlamamızı kolaylaştırabilir. 1987'de çekilen Woody Vasulka'nın *Hafıza Sanatı*, görüntüyle bir kil gibi oynayan, kendini adeta heykeltıraş gibi gören bir sanatçının yapıtıdır. Bununla birlikte bu görüntü heykeli, düşünceliliğin eşsiz bir formunu yaratır. Malzemelerin türdeşliği ve konunun videografik işlenişi birçok farklılaşmaya yol açar aslında. Bir yandan, iki tip görüntünün harmanlanmasıyla elde edilmiş bir karışım var önümüzde: Teknik anlamda olmasa da, bize objektifin gözünden veya ressamın fırçasından çıkabilecek manzaralar ve karakterler sunmaları bakımından analojik diyebileceğimiz görüntüler – kasket takan bir karakter, bir kayalığın zirvesinde görülen bir tür mitolojik yaratık, elektronik olarak renkleri karıştırılmış ama yine de gerçek bir manzara gibi görünen bir çöl dekoru. Bir yandan da açıkça insan yapımı, hesaplama ve makinenin ürünü olarak sunulan bir dizi dönüşüme uğramış biçim. Biçimleriyle bize yumuşak heykeller gibi, dokularıyla ise saf ışık titreşimleriyle oluşmuş varlıklar gibi görünür bunlar. Hiçbir doğal biçime tekabül etmeyen ve hiçbir anlamlı işlevi olmayan birtakım elektronik dalgalar, birtakım dalga uzunlukları gibi. Oysa bu elektronik dalgalar, kendilerini benzersiz bir düşünceliliğin temsili haline getirecek ikili bir dönüşüme maruz kalırlar. Her şeyden önce yumuşak biçim, çöl manzarasının ortasına, ekrana serilir. Koca bir yüzyılın hafızasına ait karakteristik görüntüler yansır bu ekrana: Hiroşima bombasının mantar bulutu veya İspanya İç Savaşı'nın kimi olayları. Fakat bu ekran-biçim, video işleme teknikleri sayesinde başka bir dönüşüme maruz kalır: Savaşçıların, öldürülmüş askerlerin anıtmezarının, Durruti portreleri basan bir matbaa makinesinin geçip gittiği bir dağ yoluna dönüşür. Elektronik biçim, böylece bir hafıza sahnesine dönüşür; temsil edileni temsil edene, görüntü mecrasını (*support*) özneye, belgeyi anıta dönüştüren bir makine haline gelir.

Fakat bu işlemleri gerçekleştiren bu biçim, dönüşüme uğramış maddenin salt yayılımına indirgenmeyi kabul etmez. Eylemin ortamı veya sahnesine dönüştüğünde bile, terimin iki anlamıyla da ekran olmaya devam eder. Ekran, hem görüntülerin belirdiği yüzey hem de bu belirişleri önleyen opak yüzeydir (perde, paravan). Elektronik biçim, gri arşiv görüntülerini *Western* manzarasının renkli görüntülerinden işte bu şekilde ayırır. Öyleyse ayırdığı şey iki analojik görüntü rejimidir; bunları birbirinden ayırarak kendi türdeşliğini de böler. Videonun, sanatçının yaptığı hesaplamanın birebir görünür malzemeye dönüştüğü bir sanat olduğu iddiasını bertaraf eder. Görüntünün düşünceliliği, bu iki mevcudiyet arasındaki mesafedir işte: Elektronik fırçanın vücut verdiği soyut biçimler, zihinsel bir uzam oluşturur; Nazi Almanyası'nın, İspanya İç Savaşı'nın veya Hiroşima patlamasının görüntü ve sesleri bu uzamda bizim için taşıdıkları değerlere –arşiv görüntüleri, bilgi ve hafıza nesneleri, keza saplantılar, kâbuslar veya nostaljiler– tekabül eden görsel bir biçime kavuşur. Vasulka beyinde bir hafıza uzamı yaratır ve, savaş görüntüleriyle yüzyılın dehşetlerini o uzama yerleştirerek, temsil edilemeyenle ilgili tartışmaları, görüntünün gerçekçiliğiyle duygusal güçlerine olan güvensizlikten kaynaklanan tartışmaları bertaraf eder. Fakat tam tersinden bakacak olursak, geçtiğimiz yüzyılda yaşanan olaylar da videoyu "kendi maddesini yaratan idea" hayalinden koparır. Bu olaylar videoyu, muhafaza edilmelerini sağlayan ve kolektif hafızayı kuran görüntü biçimlerine iade eder: filmler, ekranlar, kitaplar, afişler veya anıtlar. O halde görüntünün düşünceliliği dediğimiz şey, fazlasıyla saf olan biçimi veya fazlasıyla gerçeklik yüklü olan olayı kendilerinin dışına çıkaran iki işlem arasındaki bu ilişkidir. Bir yandan, bu ilişkinin biçimi sanatçı tarafından belirlenir. Öte yandan, bu ilişkinin ölçüsünün tek belirleyicisi seyircidir; bilişimsel "maddeyle" bir yüzyılın sahneye konuluşunun dönüşümleri arasındaki dengeye gerçeklik verebilecek tek şey onun bakışıdır.

Bu düşüncelilik biçimini, 20. yüzyıl tarihine videoyla inşa edilen başka bir anıtın, Godard'ın *Histoire(s) du cinéma*'sının (Sinemanın Tarihi/Hikâyeleri) ortaya koyduğu biçimle karşılaştırma fikri oldukça cezbedicidir. Godard kesinlikle Vasulka'dan farklı bir yol izler. Bir hafıza makinesi kurmaz; bütün görüntülerin birbiri peşi sıra akabileceği bir yüzey yaratır. Godard görüntülerin düşünceliliği-



Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1998

ni iki temel çizgiyle belirler. Bir yandan, her görüntü bir biçim, bir tavır ve tutuk bir hareket biçimini alır. Bu hareketlerin her biri, bir anlamda Balzac'ın markizine verdiği gücü –hikâyeyi bir tabloya sıkıştırma, aynı zamanda da başka bir hikâye başlatma gücünü– taşır bünyesinde. Bu enstantanelerden her biri, kendi özel ortamından ayrılıp bir başka ortama taşınabilir veya bir başkasıyla birleştirilebilir: sinema planıyla tablo, fotoğraf veya haber filmi. Godard'ın "metaforların kardeşliği" dediği şey budur işte: Goya'nın kurşunkalemiyle çizilmiş bir duruşu, bir sinema planının çizimiyle veya fotoğraf objektifinin çektiği Nazi Kampları'nda işkence edilen bir bedenin biçimiyle birleştirme imkânı; her görüntünün sahip olduğu iki kabiliyet sayesinde yüzyılın tarihini çeşitli biçimlerde yazabilme imkânı: yani bir dönemin anlamlı birçok jestini bir araya getirme kabiliyeti ve aynı kabiliyete sahip tüm görüntüleri birbirine bağlama kabiliyeti. Nitekim *Histoire(s)*'ın ilk bölümünün sonuna doğru, Seurat'nın *Asnières'de Yüzenler* tablosundaki genç çocuk veya *Büyük Çanak Adacığında Bir Pazar Öğleden Sonra* adlı tablosundaki gezintiye çıkanlar, 1940 Mayısı'ndaki Fransa'nın, Halk Cephesi döneminin ve bu dönemde yasallaşan ücretli yaz tatilinin –Fritz Lang'ın *M* (Fransızcası: *M le Maudit*) adlı filminden alınmış bir polis baskınıyla simgelenen, Nazi Almanyası'nın indirdiği darbeyle yere serilmiş olan Fransa'nın– mecazlarına dönüşür. Ardından haber filmlerinden alınmış tankların empresyonist manzaralara girdiğini görürüz; *La Mort de Siegfried, Le Testament du Docteur Mabuse, To Be or Not to Be* filmlerinden alınmış sahneler, sinema görüntülerinin gelecekte neler olacağını, savaşlar ve ölüm kamplarını, bugünün haber görüntülerini önceden bildiğini gösterir bize. Burada Godard'ın yöntemlerinin analizine girmeyeceğim.[29] Bu noktada beni ilgilendiren, daha ziyade, Godard'ın üç düzeyli bir mecaz çalışmasını uygulamaya geçirmesidir. Her şeyden önce, Godard olay silsilesiyle ilgili iki farklı mantığı iç içe geçiren mecaz biçimini radikalleştiriyor. Her öğe iki mantık uyarınca başka öğelerden birine bağlanmıştır: anlatısal olay zinciri ve sonsuz metaforlaştırma. İkin-

29. Bu konuda şu kitaplarda sunduğum analizlere referans veriyorum: *La Fable Cinématographique* (Paris: Seuil, 2001) ve *Görüntülerin Yazgısı* (Türkçesi: A. Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus, 2008).

ci bir düzeyde mecazilik, birçok sanat ve birçok medyanın güçlerini nasıl değiş tokuş ettikleriyle ilgilidir. Fakat üçüncü bir düzeyde, bir sanatın nasıl bir başka sanatın imgelemini kurmasına hizmet ettiğiyle ilgilidir. Godard, sinema görüntüleriyle sinemanın kendisinin yapmadığı bir şeyi yapmak istemektedir, çünkü sinema metaforların kardeşliğini hikâye ticaretine kurban ederek kendi yeteneğine ihanet etmiştir. Yeni bir "hikâye" çıkarmak üzere, metaforları hikâyelerden ayıran Godard, bu şimdiye dek yapılmamış sinemayı yapmaktadır. Fakat videonun montajı yardımıyla yapıyor bunu; daha önce hiç olmamış bir sinemayı video ekranında, videonun araçlarıyla kuruyor.

Bir sanatın bir başka sanat aracılığıyla kendi kendiyle kurduğu bu ilişki, burada geliştirdiğimiz düşüncenin geçici bir sonuca ulaşmasını sağlayabilir. Görüntüde düşünceye, görüntüyü üretenin ve tanımlamaya çalışanın düşüncesine direnen bir şeye işaret eden düşüncelilik mefhumuna yeni bir içerik kazandırmayı denedim bu bölümde. Söz konusu direncin bazı biçimlerini inceleyerek, belirli görüntülerin doğasının kurucu özelliği olmayıp, aynı yüzeyde duran birçok işlev-görüntü arasındaki ayrımların oyunu olduğunu göstermek istedim. Böylece neden aynı ayrımlar oyununun hem sanatta hem sanat dışında görüldüğünü; sanatsal işlemlerin, bu düşüncelilik biçimlerini sanatın kendisinden kaçtığı yerde nasıl kurabildiğini anlıyoruz. Yeni bir sorun değil bu. Kant sanatsal biçim, sanat kastıyla belirlenmiş biçim, kavramsız olarak algılanan ve her türlü maksatlı ereksellik düşüncesini dışlayan estetik biçim arasındaki ayrımı göstermişti zaten. Aynı zamanda iki duyumsanabilir sunum rejimi arasındaki bir sıçrama anlamına gelen bu iki "biçim" arasındaki ilişkiyi kurmaya muktedir sanat buluşlarına estetik idealar adını vermişti Kant. Ben bu "estetik idealar" sanatını, mecaz kavramını genişleterek düşünmeye çalıştım. Böylece mecazın sadece bir unsurun yerine bir başkasının geçirilmesi olmadığını, birçok ifade rejimiyle birçok sanat ve medya çalışmasının iç içe geçmesi anlamına geldiğini de gösterdim. Birçok yorumcu, yeni elektronik ve bilişimsel medyanın –sanat buluşlarının sonu değilse bile– görüntülerin başkalığının sonu olacağını düşünme eğilimindeydi. Fakat nasıl fotoğraf veya sinema vaktiyle görüntü ve sanatın sonunun geldiğini göstermiyorduysa, bugün de bir bütün olarak bilgisayarlar,

sentetizörler ve yeni teknolojiler böyle bir sona işaret etmiyor. Estetik çağın sanatı, her medyanın kendi etkisini diğer medyanınkiyle harmanlamayı, onların rolünü üstlenebilmeyi öneriyor, tükettikleri duyumsanabilir olanakları yeniden canlandırarak, yeni mecazlar yaratabilmeyi öneriyor; bu imkâna oynamaktan vazgeçmiyor. Yeni teknik ve medya bu dönüşümleri daha önce görülmemiş imkânlarla donatıyor. Görüntü, düşünceli olmaktan o kadar çabuk vazgeçmeyecektir.

Metinlerin Kaynakları

Burada bir araya getirilen metinler, ilk versiyonları birçok kez gözden geçirilmiş, Fransızca veya İngilizce olarak çeşitli üniversitelerde, kültürel kuruluşlarda son dört yıl içinde sunulmuş konferansların son şeklidir.

Beni davet etmiş, ağırlamış ve aşağıdaki kuruluşlarda bu metinlerin şu veya bu versiyonunu benimle tartışmış olanlara, bu kitaba katkılarından dolayı teşekkür ederim:

Frankfurt V. Uluslararası Yaz Akademisi (2004); SESC Belenzinho, Sao Paulo (2005); Lyon Güzel Sanatlar Okulu (2005); Stockholm Fransız Kültür Enstitüsü (2006); II. Moskova Bienali (2006); Menendes Pelayo de Cuenca Uluslararası Üniversitesi (2006); Porto Serralves Vakfı (2007); Zürih Sanat Okulu (2007); Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı (2007); Portland Kuzey Pasifik Sanat Okulu (2008); Mumok, Viyana (2008).

Södertörn Üniversitesi (2006); Trondheim Üniversitesi, Paris (2006); Kopenhag Üniversitesi (2007); Williams College, Williamstown (2007); Dartmouth College (2007); Saint-Petersburg Avrupa Üniversitesi (2007); Basel Üniversitesi *Eikones* Merkezi (2007); California Üniversitesi, Irvine (2008); British Columbia Üniversitesi, Vancouver (2008); California Üniversitesi, Berkeley (2008).

"Özgürleşen Seyirci"nin İngilizce orijinali *Art Forum* dergisinin XLV. cildinde, 7. sayısında (Mart 2007) yayımlanmıştır.

"Eleştirel Düşüncenin Talihsiz Maceraları", *Aporia, Dartmouth Undergraduate Journal of Philosophy*'de (Sonbahar 2007) yayımlanmıştır.

Son olarak, "düşünceli görüntü" üzerine geliştirdiğim düşüncelerin Jeu de Paume Müzesi'nde 2005-06 yılında verilen seminerlere çok şey borçlu olduğunu belirtmek isterim.

Yapıtlarını burada yayınlamamıza izin veren Josephine Meckseper, Martha Rosler, Alfredo Jaar, Rineke Dijkstra ve Sophie Ristelhueber'e teşekkürlerimizi sunarız.

Jacques Rancière

Özgürleşen Seyirci

"Gören, görmeyi bilmez": Tuhaftır ama, Platon'un mağarasından bugünün gösteri toplumuna yöneltilen eleştirilere kadar bütün tarih boyunca benimsenen önkabul budur. Herkesin kendi yerini bilmesini isteyen filozofun da, ezilenleri bulundukları yere mahkûm eden yanılsamalardan kurtarmak isteyen devrimcilerin de benimsediği ilke budur. Bakar körlükle mücadele etmek için hâlâ iki strateji öne çıkıyor. Bunlardan biri körlere göremediklerini göstermek istiyor (seyirciyi eğitmek): Müze simsarlarının açıklayıcı pedagojisinden tutun, "görmeyen" yurttaşlara tüketim toplumunun imgelerinin istilasına uğradıklarını anlatmaya çalışan enstalasyonlara kadar benimsenen strateji hep budur. Diğer strateji ise (eyleme geçirmek) gösteriyi icraya ve izleyiciyi eyleme geçebilen bir insana dönüştürmek suretiyle görme denen kötülüğün kökünü kazımak istiyor.

Rancière, bu iki stratejinin karşısına basit ama sarsıcı bir hipotez çıkarıyor: Görme olgusu herhangi bir zaaf barındırmaz; eylem konusunda birtakım kısıtlamalara ve hiyerarşilere tabi olduğu varsayılan kişilerin seyirciye dönüştürülmesi, toplumsal konumların altüst edilmesine katkıda bulunabilir pekâlâ. O halde seyircinin özgürleşmesi demek, seyircinin gördüğüne ilişkin ne düşüneceğini ve ne yapacağını bildiğini kabul etmek demektir. Bu hipotezin ışığında kitap, çağdaş sanat içinden şu sorulara cevap vermeye çalışıyor: Siyasal sanat veya sanatın siyasallığından ne anlamak gerekir? Eleştirel sanat geleneğinin ve hayatı sanatsallaştırma arzusunun neresindeyiz? Meta ve görüntülerin tüketilmesine yöneltilen militan eleştiriler nasıl oldu da birden meta ve görüntülerin her şeye kâdir olduğunun melankolik bir şekilde kabulüne veya "demokratik insan"ı hedef alan gerici bir eleştiriye dönüşebildi?

Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-975-342-776-0

Metis Yayınları
www.metiskitap.com