JEAN-LUC MARION

GÖRÜNÜRÜN KESİŞİMİ

Fransızcadan Çeviren: Murat Erşen



Estetik

MONOKL

Jean-Luc Marion (1946-)
Görünürün Kesişimi

Nanterre, Sorbonne ve École Normale Supérieure'da felsefe eğitimi almış; Jacques Derrida, Louis Althusser, Hans Urs von Balthasar, Jean Beaufret ve Ferdinand Alquié'nin derslerine katılmıştır. Çalışmaları Descartes, Heidegger, Husserl'in yanı sıra post-fenomenolojik teoloji odağında yoğunlaşır. Çağdaş felsefenin Emmanuel Levinas, Michel Henry ile birlikte en büyük tinselcilerindendir ve içsellik üzerinden geliştirdiği kavramsallaştırmalar fenomenoloji ve felsefe tarihi ile derin bir hesaplaşma üzerine kurulmuştur. Yapıtları teoloji tarihinden Derrida'ya ve estetiğe, oradan da bedensel deneyimlerin anlamlarına kadar uzanan geniş bir kavramsal ve eleştirel çerçevede ilerler.

Aralık 2012'de Monokl'un Filozoflarla İstanbul'da projesi kapsamında İstanbul'da Demokrasiler Çağında Uygarlık Konferansı'na katılmıştır. Monokl'un Onur Kurulu Üyesidir.

Yazarın Monokl'daki diğer kitapları:

Görünürün Kesişimi
Fenomenolojinin Figürleri [Yay. haz.]

MonoKL Yayınları

1- **Ahmet Soysal** / *İlke Olarak Yaşam Üstüne Notlar ya da Mini-Etika*
2- **Jean-Luc Nancy** / *Demokrasinin Hakikati*
3- **Jean-François Lyotard** / *Pagan Eğitimler*
4- **Ahmet Soysal** / *Birlikte ve Başka I ve II*
5- **Thomas de Quincey** / *Immanuel Kant'ın Son Günleri*
6- **Jean-Luc Nancy** / *Tanrı, Adalet, Aşk, Güzellik: Dört Küçük Konferans*
7- **Emmanuel Levinas** / *Maurice Blanchot Üstüne*
8- **Michel Henry** / *Marx'a Göre Sosyalizm*
9- **Arthur Machen** / *Büyük Tanrı Pan - En Derindeki Işık*
10- **Sheckley, Clarke, Doyle, Asimov** / *Yamuk Bakan Öyküler (seçki)*
11- **Marguerite Duras** / *Yıkmak Diyor Kadın*
12- **Giorgio Agamben** / *Dünyevileştirmeler*
13- **Hervé Le Tellier** / *Bar Sonatları*
14- **Alain Badiou** / *Sonlu ve Sonsuz*
15- **Alain Badiou-Barbara Cassin** / *Heidegger, Nazizm, Kadınlar, Felsefe*
16- **Alain Badiou** / *Tarihin Uyanışı*
17- **Dionys Mascolo** / *Aşk Üstüne*
18- **Peter Sloterdijk** / *Derrida, Bir Mısırlı*
19- **Ahmet Soysal** / *İtkisel Mantık*
20- **Jean-Luc Nancy** / *Gitmek/Yola Çıkış*
21- **Giorgio Agamben** / *Dispozitif Nedir? Dost*
22- **Felix Guattari** / *Franz Kafka'nın Altmış Beş Düşü*
23- **Robert E. Howard** / *Almuric*
24- **Christian Bobin** / *Eksik Parça*
25- **Juan Pablo Villalobos** / *Tavşan Deliğinde Fiesta*
26- **Giovanni Papini** / *Düşsel Konçerto Cilt I*
27- **Hervé Le Tellier** / *Aşktan Bu Kadar*

28- **Peter Ackroyd** / *Platon Günlükleri*

29- **Vladimir Jankélevitch** / *Ölümü Düşünmek*

30- **Jacques Lacan** / *Benim Öğrettiklerim*

31- **Bernard Stiegler** / *Politik Ekonominin Yeni Bir Eleştirisi İçin*

32- **Giorgio Agamben** / *Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne*

33- **Ahmet Soysal** / *Uzun Çizgi*

34- **Giorgio Agamben** / *Gelmekte Olan Ortaklık*

35- **Gianni Vattimo-Santiago Zabala** / *Hermeneutik Komünizm: Heidegger'den Marx'a*

36- **Antonio Negri** / *Sürgün*

37- **Jacques Lacan** / *Televizyon*

38- **Ahmet Soysal** / *Ruh Sorusu*

39- **Antonio Negri** / *Porselen Yapımı: Politikanın Yeni Bir Grameri İçin*

40- **Antonio Negri** / *Sanat ve Çokluk*

41- **A. Badiou, S. Zizek, J. L. Nancy, A. Soysal, G. Çıtak, I. Ergüden, J. Rogozinski, V. Çelebi, G. S. Tanyıldız, B. Stiegler** / *Direnişi Düşünmek*

42- **Hugh Howey** / *Silo: Wool 1*

43- **Maurice Blanchot** / *Bekleyiş Unutuş*

44- **G. Willow Wilson** / *Elif*

45- **Jean-Luc Nancy** / *Dünyayı Yaratmak ya da Küreselleşme*

46- **Catherynne M. Valente** / *Ölümsüz*

47- **Péter Zilahy** / *Son Pencere - Zürafa*

48- **Jean-Luc Marion** / *Görünürün Kesişimi*

MonoKL

"Mono Kurgusuz Labirent"

YAZININ DOSTLUĞU

ile

DOSTLUĞUN YAZISI

MonoKL Düşünce

Görünürün Kesişimi

Jean-Luc Marion

Kitabın Özgün Adı:
La croisée du visible

©Editions PUF, 2012
©Monokl Yayınları, 2012

Sertifika Numarası: 22834

ISBN: 978-605-5159-00-9

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères de l'Ambassade de France en Turquie et de l'Institut Français d'Istanbul.

Çeviriye ve yayına katkı programı çerçevesinde yayımlanan bu yapıt, Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın, Türkiye'deki Fransa Büyükelçiliği'nin ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nin desteğiyle gerçekleştirilmiştir.

Birinci Basım: 2014 Kasım
Fransızcadan Çeviren: Murat Erşen
Kitap Editörü: Volkan Çelebi
Dağıtım: Kırmızı Kedi

Baskı: Pasifik Ofset Ltd.Şti.
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No:3/1
Baha İş Merkezi A Blok Kat: 2
Haramidere - İstanbul
Sertifika Numarası: 12027
Tel: 0212 412 17 77

MonoKL Yayınları
Uğur Mumcu Mah. Serçe Sok. No:33 D:3
Kartal - İstanbul
e-posta: editor@monokl.net
www.monokl.net

JEAN-LUC MARION

GÖRÜNÜRÜN KESİŞİMİ

Fransızcadan Çeviren: Murat Erşen

MONOKL

İçindekiler

Uyarı **11**

Görünür ile Görünmezin Kesişimi **13**

Onun Verdiği **51**

Şilo'daki Kör **91**

Prototip ve İmge **127**

Uyarı

Resim meselesi ne öncelikle ne de yalnızca ressamları ilgilendirir, yalnızca estetikçileri ilgilendirdiği ise hiç söylenemez. Bu mesele bizzat görünürlüğü, dolayısıyla herkesi –ortak duyumu– ilgilendirir.

Doğrusunu söylemek gerekirse, 'herkesi' ifadesini, görmeyi kendiliğinden açık bir şey olarak düşünmeyenlere diye daraltmak gerekir. Hiç kuşkusuz bu nedenle felsefe, resim söz konusu olduğunda, kendini bulmaktan bir türlü geri duramaz. Gerçekten de bugün felsefe esas itibarıyla fenomenoloji haline gelmiştir. Fakat fenomenoloji, en başta, kendini vereni (ce qui se donne), onun verdiğini (ce que cela donne) görmeye çalıştığı için şeylerin kendisine geri dönme iddiasında bulunabilir ancak. Tablonun istisnai görünürlüğü o zaman fenomenin ayrıcalıklı bir durumu haline, dolayısıyla da muhtemelen genel itibarıyla fenomenliğe doğru bir yol haline gelir.

Ama fenomenoloji tüm görünürlüğü ve dolayısıyla mümkün tüm tabloları kuşatmaya yeter mi? Tablonun kendisi yalnızca tek bir statüyü mü kabul eder yoksa başka kaynakları da gözetir mi? İdolden ikona geçerken, kuşkusuz önceki araştırmaları devam ettiririz, ama her şeyden önce bizzat şeyin zorunluluğunu izleriz. Tablo, yani en âlâ görünür, ters, karşıt ama bununla birlikte vazgeçilmez ve ayrılmaz iki belirme biçiminin yarattığı bir ikileme yol açar. Bu durumda, teoloji her tablo teorisi için tartışılmaz bir yetke haline gelir. Bunu bazen yadsımak bazen de sadece unutmak için estetik düşünce uzun çıkmazlara düşmüştür. Belki de onun için kendini bundan kurtarmanın ve görünürü cepheden, belirmenin verilişi olarak görmenin zamanı gelmiştir.

Burada bir araya getirilen incelemeler bazı davetlere verilen karşılıklardan doğmuştur. Bu da benim nazarımda onlara özel bir değer

bahşetmektedir. Davet eden dostların güveni olmasa, onlara daha sonra açıklamaya çalışacağım şeyleri asla kendi başıma tasarlayamazdım. Bu yüzden bugün bana en önce sunulana mukabele ediyorum. Ama istemediğim noktada beni düşünmeye ve konuşmaya iten tüm kişiler arasında, Michel ve Anne Henry'den başka en çok da Alain Bonfand'ın dostluğuna borçluyum. Kendisine burada gerçekten şükranlarımı sunarım. Sözlerimin yetersizliğine gelince, bunları hep bildiğinden fazlasını ama sıklıkla da sezdiğinden azını söyleyen felsefenin geleneksel kendini beğenmişliğine yüklemek gerekir.

Lods, Aralık 1990.

Görünür ile Görünmezin Kesişimi

I

Kendinde, perspektif bir paradoks yaratır. Dahası, perspektif ve paradoks benzer özelliklerle belirlenir: her ikisi de uzaklaşma/geri çekilme halindeki görünürü bütünüyle işaret ederler, ihtiyatla ama radikal bir şekilde. Paradoks görünüre karşı çıkarak ya da daha doğrusu onu tersine çevirerek görünürü doğrular; harfiyen söylersek, ilk bakışta görülmesi beklenenin tersinin görülmesini bir seyirlik *(spectacle)*[1] halinde sunan bir karşı-görünür, bir karşı-görünüm, bir karşı-görünüş meydana getirir. Paradoks, şaşırtıcı bir fikirden çok

1 Metin boyunca "görme" kelimesinin pek çok çeşitlemeleriyle karşılaşılacağından okuyucunun kafasında karışıklık olmaması bakımından burada karşılıkları vermeyi uygun bulduk. Öncelikle, "*spectacle*", kendini bakışa sunandır, dikkat çeken ve/veya tepki uyandıran toplu görüntüdür; herkesin bakışına sergilenendir ve bu anlamda, görülecek şey, manzara, görmelik, görünüş, görüntü, gösteri, seyirlik gibi çeşitli kavramlarla karşılanabilir. Yapılan teorik çevirilerde çoklukla gösteri olarak karşılanmıştır. Ancak biz "bakmak", "seyretmek" anlamına gelen "*spectare*" kökenini de göz önünde tutarak, gösteri karşılığının kullanıldığı bir iki istisna dışında, metin bağlamında en uygun karşılığın çoğunlukla "seyirlik" olduğunu düşündük. Yer yer "gösterim" de kullanılmıştır. Buna göre: *Spectacle*: Seyirlik/Gösterim, *Voir*: Görme; *Vision*: Görüş; *Visible*: Görünür; *Visibilité*: Görünürlük; *Invisible*: Görünmez; *Vu*: Görülmüş; *Invu*: Görülmemiş; *Vue*: Görünüm ya da Görüş (*the gaze*); *Apparaître*: Görünme, Belirme; *Apparence*: Görünüş (ç.n.).

genellikle mucizeye işaret eder –görebilmek zorunda olmadığımız ve kendinden geçme/şaşkınlık hali dışında göremediğimiz şeyleri görünür kılar. Demek oluyor ki, Septuaginta'ya[2] göre Tanrı'nın İsrailoğullarını Mısır'dan kurtarmak için yaptığı eylemlerin kendisi çeşitli paradokslar, yani mucizeler yaratır: "İşte en çok paradoks arz eden παράδοξοτατον (paradoksotaton): söndüren suda, ateş kuvvetini artırıyordu" (*Sagesse* 16, 17). Bu anlamda, daha doğrusu çok geçmeden bunun tamamen tersi haline gelecek başka bir anlamda, bir insanın yüzü görülecek bir paradoks sunar. Char'ın sözleriyle: "Arıların çoktan kararmış meyveler için meyve bahçesini terk etmeleri gibi kadınlar da ona ihanet etmeden, rehinenin hatlarına sahip olmayan bu yüzün paradoksunu sürdürmüşlerdir."[3] Kendisini "İsa'daki tuhaf paradoks (παράδοξον)"ta gerçekleştiren yüzün paradoksu, "uşak kılığına bürünmüş Tanrı, insani sınırlılığa sıkışmış tanrısal görkem (δόξα)"[4]. Buradaki paradoks, karşılaşılmaması gereken şeyin görünürlüğe girdiğini tasdik eder: sudaki ateş, insandaki tanrısallık; görünmezin, hangisi olursa olsun görünüre karışmasından doğan paradoks. Düşüncede olduğu gibi hissedilir olanda (*le sensible*) da paradoksun zorunlu etkisi buradan ileri gelmektedir. Bu da göz kamaştırmakta, zihni şaşırtmakta ve görüşü şoka uğratmaktadır; öyle ki düşünceyi ve gözü doyurmak şöyle dursun aşırı görünürlüğü onları incitmektedir. Mucizeler, etkililikleri itiraz götürmediği oranda dirence yol açtıkları gibi teorik paradokslar da delil üretmekten çok daha fazla polemik yaratırlar. Ancak

---

2 Tevrat ve Zebur'u kapsayan, Musevilerin kutsal kitabı Tanah'ın mevcut en eski Antik Yunanca çevirisi. Sözcük anlamı, çevirmen sayısıyla ilgili efsane dolayısıyla "yetmiş"tir (ç.n.).

3 René Char, "L'absent", içinde *Fureur et Mystère*, s. 39 ya da *Œuvres complètes*, "La Pléiade", Paris, 1983, s. 140.

4 Cyrille d'Alexandrie, *Le Christ est un*, P. G. Cilt 75, 753 c, ya da (G.M. de Durand (ed.), *Deux dialogues christologiques*, "Sources chrétiennes", cilt. 97, Paris, 1964, s. 430-2.

perspektif de, kendi tarzında, bir paradoksa yol açar. Daha doğrusu, görünür ile görünmez arasında kendisi tarafından kurulan ilişkiyi tersine çevirerek paradoksu taklit eder. İki dispozitifte [düzenekte] de bakış, görememesi gerekeni görmeyi başarır, ancak farklı bir şekilde: Paradoks bir karşı-görünüş sunarken perspektif bakışın delip geçmesini (*percée du regard*) telkin eder. Paradoks görünürün tam tersini söyleyen bir görünür ortaya koyar, perspektifse görünürü kat eden bir bakış. Zaten *perspicuus* da Klasik Latincede kendini bakışa şeffaf olarak sunanı niteler, örneğin bir giysi; ve aslında perspektifte, bakış, daha iyi bir terim olmadığından ortam diye adlandırılan şeyi delip geçer. Öylesine şeffaf bir ortam ki bakışı ne durdurur ne yavaşlatır. Herhangi bir direniş olmaksızın, bakışı, adeta boşluktaymışçasına, yutulmaya bırakır. Perspektif durumunda, bizzat kendi yorgunluğundan başka bir engel ve sınır olmaksızın bakış boşluğu delip geçer. Yalnızca boşluğu kat etmekle kalmaz, çünkü ufukta belirli hiçbir nesneyi hedeflemez. Perspektif dâhilindeki (*le regard en perspective*) bakış sonu gelmez boşluğu kat eder, çünkü onu boşuna kat eder. Perspektif içinde, bakış boşlukta kaybolur, daha kesin bir biçimde söylersek, bizzat bu boşluğun kendisini hedeflemek üzere, her nesnenin nihai olarak ötesine geçerek boşluğun kendisini hedeflemektedir. Dahası, bakış sırf bu boşlukta kendini durmaksızın yeniden bulmak için orada kendini kaybeder.

Hangi boşluk? Burada, şeylerin saf yokluğu, *res*'in gerçek eksikliği olarak, baş dönmesinden başka görülecek hiçbir şey sunmayan fiziksel boşluktan söz edilemez. Fiziksel boşlukta görülecek bir şey, yeni bir gösterim [seyirlik] yoktur. Aksine içine girebildiğim, hareket edebildiğim, yaşayabildiğim, muhtemelen düşebildiğim, sonu geldiğinde sınırında paramparça olduğum şeyler çölü olarak gerçekliğin gerçek boşluğu; zaten bu şeyler çölünü, onu boş bir görü-

nür yapacak şekilde sınırlayan ya da sınırlarını çizen diğer şeylerin aksine, hemen hemen görebilirim. Fiziksel boşluk, tam da şeylerin görünür çölü olarak tanımlandığı için şeyimsi, gerçek ve görünür olmaya devam eder. Tam aksine, kendini perspektif dâhilindeki bir bakışa açan boşluk, kendini gerçekten kat edilebilir, yaşanılabilir, sınırlanabilir bir alan gibi açmaz, şeylere dair görünür olana boş bir görünür dahi olsa hiçbir görünür eklemez. Perspektifin boşluğu gerçek görünüre hiçbir şey eklemez, çünkü boşluk görünürü sahneye koyar. Aslında, benim perspektif dâhilindeki bakışım, görünürün içinden görünmez bir şekilde geçer, öyle ki görünür, herhangi bir gerçek ilaveye maruz kalmadan *daha da* görünür hale gelir. Bugün bize ev sahipliği yapan oditoryum, bana yaşanabilir bir yer gibi görünmemektedir ve kesin olarak söylemek gerekirse eğer benim bakışım, belli bir görünmez boşluğu geçerek onu engin bir alan yapmazsa kesinlikle yaşanılabilir bir yer de olamaz. Zira orada duvarları görmek ve göstermek üzere renkli alanı bertaraf eden ve bu diğer aydınlık alanı yükselten, bir tavan gören, ayaklarımızı basabileceğimiz yerin yayılıp serilişini göstermek ve tanıtmak için sonunda bu daha karanlık alanı düzeylendiren şey, perspektifin işçisi olan bakışımdır [simetridir]. Daha doğrusu, onları sergileyen görünmez boşluk olmadığı takdirde, herhangi bir düzen, anlam, figür olmaksızın bir araya gelmiş, seyrek zaman aralıkları sunmaksızın birbirinin üzerine istiflenmiş olan renk benekleriyle bezeli alanları tanıyamayız. İşte onları ancak gözümüz fotoğraf makinesinin objektifi gibi işlediği takdirde bu şekilde deneyimleriz. Daha sıradan bir deyişle, eğer benim bakışım genelde binoküler görüş diye adlandırılan tuhaf özelliğe sahip olmasaydı, yani eğer bakışım kendine has biçimde boşluk yaratmasaydı, tam ifadesiyle görünmez boşlukla görünürün yoğun ve karışık yığınını genişletmeseydi, hepimizi içerdiği halde

oditoryum bize geniş görünmeyecekti, dolayısıyla engin olmayacaktı. Bizler sanki yüzeylerin farklılaşmamış izdihamı arasına sıkışıp kalmış gibi olacaktık çünkü yüzeyleri bile algılamaktan aciz kalacaktık, yalnızca renkli gölgeleri ve benekleri algılayacaktık, kaygı bizi sıkıştıracaktı, görünür gelip bizi ezecekti, tıpkı Poe'nun *Kuyu ve Sarkaç* adlı hikâyesinde, duvarların acımasızca üstüne üstüne geldiğini gören mahkûm gibi. Günlük Samson[5], perspektif dâhilindeki bakış, bizim için onu geniş, yaşanılabilir ve düzenli kılsın diye görünürü görünmezin denk gücüyle bertaraf eder. Perspektif dâhilindeki bir bakış, orada onu hedeflenebilir ve öncelikle basitçe görünür kılan görünmez mesafeyi tesis etmek için görünürü derinleştirir. Kuşkusuz onu daha az görünür kılmak için değil, aksine onu *daha fazla* görünür kılmak için, bakış, görünmezi yavaş yavaş görünüre işler. Karman çorman, şekilsiz izlenimleri deneyimlemek yerine, orada şeylerin bizzat görünürlüğünü görürüz. Öyleyse görünürü gerçek kılan yalnızca ve yalnızca görünmez olandır. Öyleyse perspektif, öncelikle ve özellikle tarihsel olarak konumlandırılmış resimle ilgili bir teori (her ne kadar bu da onun bir özelliği olsa da) olarak değil, yokluğunda asla bir dünya göremeyeceğimiz bakışın esas görevi olarak anlaşılmalıdır. Görünürü düzenleyen görünmez anlamında perspektif, görünür aracılığıyla, dolayısıyla görünmeze göre görme kabiliyetine sahip olduğu için bakışımız bir dünyaya ulaşır –dünyada-oluşunu icra eder.

Bu şekilde ortaya çıkarılan görünmez –yani görünürü kendisinden kurtaran görünmez– kendini tüm gerçek boşluktan, saf kusurdan ve şeyler çölünden kökten biçimde ayırır. Şeyler, gerçek bir mekânı kaplarlar, ancak öte yandan, fiili deneyim koşul-

5 Samson: İsrail'in 12 oğlundan biri. Gücünü uzun saçlarından aldığı söylenen Herkül benzeri bu karakterin (*Hakimler*, 13.1-16.31) adı "küçük güneş" anlamına gelir (ç.n.).

larında, bu uzay asla gerçekten boş değildir. Boş olsun ya da olmasın gerçek uzay, bir bakış olmadığı takdirde yine de görülmez. Fakat bu bakış görünmezin gücüyle görünürü genişletir. Tek başına şeylerin uzayını bir dünya olarak açık kılan bu işlem, uzayın idealliğine göre tamamlanır: İdeal bir uzay, gerçek bir uzaydan daha fiili bir uzaydır, çünkü onu mümkün kılar. Uzayın idealliği yer değiştirme deneyimiyle teyit edilir; gerçekten, şeyler arasında bir şey olarak bulunduğum ortam neresi olursa olsun mekânı sağ ve sola göre düzenlerim, yani aslında açarım. Kant figürler, hatta geometrik şekiller arasındaki eksiksiz benzerliğin, eğer simetri farklılığı buna karşı çıkarsa, üst üste binmeleri için yeterli olmadığını açıklamıştır. Derinlik de kendi idealliğini tasdik ettiği için, burada bir çare sunamayacaktır. Böylece benim kendi yüzüm, kendini sağ ile sol arasındaki daimi gerilim uyarınca tersine çeviren bir ayna vasıtasıyla benim için asla görünür hale gelemeyecektir. Özellikle de derinlik sağ ve sol kavramlarının belirttiği şeyin doğrulanmasını sunar. Nasıl yer değiştirirsem değiştireyim, benim asla kat etmemiş olacağım yerde ve kat etmemiş olacağım yer olarak derinlik her zaman benim önümde duracaktır. Çünkü eğer ben derinliğe doğru ve derinlikte ilerlersem, derinlik benim ilerlediğim kadar derinleşir ama yine de asla onu gerçekten kaplayamam. Derinliğin açıklığı beni her zaman önceleyecektir, zira her gerçek ilerleme ebediyen aşılamaz olan düşünsel (*idéel*) bir ilerlemeyi yeniden üretir. Aynı şekilde sağ ile sol arasındaki farklılık ne geri çevrilebilir ne de ortadan kaldırılabilir, çünkü onu geri çevirmek için zaten onu teyit etmek gerekecektir. Bu üç boyut ölçülemez, fakat her gerçek uzayın ölçümünü mümkün kılarlar, bu yolla da idealliklerini ispatlarlar. Bu boyutların idare ettiği gerçek dışı boşluğun, düşünsel, aynı

zamanda da fenomenolojik olduğu söylenmelidir. Bu iki terim aynı otoriteyi işaret eder: görünürü görünür kılan ve tam da bu yüzden, belirmeyen otorite. Perspektif, deneyimin *a priori* bir koşulu haline gelir ve Nietzsche'nin radikal bir perspektivizmden bahsederken kastettiği anlamda anlaşılmalıdır: "Sanki perspektif dışarıda bırakılınca hâlâ orada bir dünya olabilirmiş gibi!"[6] Başka bir deyişle, Nietzsche'ye göre perspektivizm fenomenlerin sahneye koyulması olarak anlaşılan yorumla bağlantılı olduğundan, perspektif, tarihsel olarak estetik kabulünün ötesinde, fenomenlerin fenomenliğiyle uğraşır. Bakışın görünmezi, perspektif sayesinde, görünürün kaosunu ahenkli fenomenler halinde büyütür, düzenler ve gösterir.

Böylece perspektifin kabartıyı/derinliği (*relief*) nasıl kışkırttığını, yarattığı kabartı içinde görünürü nasıl görünmez bir şekilde kışkırttığını daha iyi anlayabiliriz. Peki, aslında kabartı/derinlik ne anlama gelmektedir? Hiç şüphe yok ki çıkıntı üzerinde, düzlüğün dışında kendini açık eden, yükselten, kalkık bir şeyi işaret eder. O halde kalkık (*relevé*) ne demektir? Çöktükten, ezildikten ve yıprandıktan sonra kendini kalkmış olarak bulan mıdır? Rölyef aynı zamanda, Littré'ye göre, statüsünü ve yurtluğunu kaybettikten sonra yeni bir aile tarafından tekrar devralınan asalet unvanıdır: "Vaktiyle, iade-i itibar belgesi (*lettres de relief*), asaletin geri verilmesini sağlayan listeler, tam anlamıyla kaldıran/kalkındıran (*relèver*) mektuplar" (*s.v.*, 9). Görünürün kabartısı ona, ta tek boyutlu algının sona erdiği yavan *bir kara topraktan* yavanlığı kopartıncaya değin, görünürü oyarak ve içinden geçerek onu ortaya çıkaran görünmezden gelir. Görünmez görünürü, onun yerini almak (askerde nöbet de-

---

6 Nietzsche, *Will zur Macht*, § 567, ya da Colli-Montinari 14 [184] (Nietzsche *Werke* VIII, 3 Berlin, 1962, s.163 = Fr. çev., c. XIV, Paris, 1977, s.146).

ğiştirme [*relève*]) ya da onu yatıştırmaktansa (İngilizcedeki *relief*), sadece kaldırmak/ortaya çıkarmak, hem de eski haline çevirmek/eski saygınlığını kazandırmak için şeffafça delip geçer. Perspektif dâhilindeki bakış, görünürü görünmezle soylulaştırır ve böylece onu yukarı kaldırır/yükseltir. Görünmez görünüre onu soylulaştırmak için bir unvan ya da toprak verir gibi, kabartı/derinlik/belirginlik (*relief*) verir. Her tablodan önce göz önünde bulundurulan perspektifin ilk paradoksu buradan ileri gelmektedir: görünür görünmezle doğru orantılı olarak büyür. Görünmez ne kadar artarsa, görünür o kadar derinleşir.

II

Bunu hemen tabloya uygularsak, tablonun doğası ne olursa olsun, perspektif onun paradoksunu ikiye katlar. Elbette ilk bakışta tablo, neredeyse sınırsız bir virtüöz özgürlüğüyle, görünürün kendindeki görünmezle doğru orantılı olarak büyümesi ilkesini genellemekle yetinir. Hatta tablo, paradoksu azami noktasına vardırır. Zira birinci görünür, fiili olarak algılanan veri, burada kusursuz bir düzlük (*platitude*) tarafından tartışılmaz bir şekilde tanımlanmış olur: Ahşap yüzey, bir çerçeveye gerilmiş kumaş, bir duvarın çeperi, görülen nesne adeta iki boyutlu yoksulluktan birden ortaya çıkar; (gösterdiği düzensizliğin ve pigmentlerinin miktarının derinliğinden başka) derinliği olmayan, sırrı ya da rezervi bulunmayan, en küçük bir sahne-arkasının gizlendiği ama yine de zeminsiz bir zemine [dipsiz bir derinliğe] göre derinleşen yoksul ve düz bir yüzey. Örneğin, tarihsel ve dar anlamıyla perspektifin başlangıcında, aynı zamanda *De prospectiva pingendi*'nin (1482?) de yazarı olan Piero della Francesca tarafından yapılmış, Arezzo Kilisesi'nde yer alan

Légende de la Croix'dan sahneler bulunur. Buradaki planlar at, asker, zirveler ile nihayetinde tepe ya da sakin ve aynı zamanda saldırıya uğramış bir kamp çadırı arasında açıkça kendini gösterir. Planlar arasındaki ayrım siluetlerin karışıklığı, figürlerin ve yüzeylerin düzensizliği gibi yığılmaları engellemez. Gerçek bir dünya halinde karşılıklı olarak organize olmak için, kısaca, gerçekten dünya yaratmak için bu görünür taslakta eksik olan nedir? Görünür hiçbir şey eksik değildir; zira görünmesi (*paraître*) gereken her şey –at, asker, bayrak, çadır, tepe– görünmekte ve de iyi bir şekilde görünmektedir. Eğer görünürde bir eksiklik yoksa demek ki kusuru yaratan görünmezdir.

Oysa Raphaël'in *Le mariage de la Vierge*'ine (Kutsal Bakirenin Evlenmesi) gerektiği gibi bakarsak tam tersi bir durumla karşılaşırız. Kişilerin oluşturduğu ana grup, eşlerin papaz tarafından kavuşturulmuş elleri etrafında toplanmıştır. Yalnız hemen onların üstünde (başlarının birkaç milimetre üstünde somut olarak resmedilmiş), işlevi sadece kapı olarak açılmaktan ibaret bir yapı yükselir, sonra öte yandan başka bir kapıdan gökyüzüne uzanan bir koridor görülür. Gökyüzü bu binanın ağırlığıyla çevrelenmiş ve bu şekilde sahneye konan gösterimden taşan gerçek ampirik gökyüzünden kopmuştur. Benzer bir kapı gerçek gökyüzüne yabancı olan bir gökyüzüne açılır. Yani işlevi bu gerçek gökyüzünün işlevinden farklıdır. Tabii ki, boşluğu çevreleyen kapı, ana grubun dengesinin uzantısı olan döşemelerin çizgileri tarafından zaten başlatılmış atılımı tamamlar. Planlar yan yana konulmaz artık, derinlikten derinliğe, kelimenin tam anlamıyla onları içine çeken ana açılışa doğru fırlarlar. Tablonun tamamı kaçış noktasına doğru, her planın boğulmadan ve diğerlerini örtmeden yayılabilmesi için yeterince boşluk sağlayan ana boşluğa doğru kaçar. Görünür kendini güçlendirebilir, çünkü görünmez –hiçbir şeye ve hiçbir şey tarafından açılmayan kapıya

giren boş gökyüzü– görünüre nefes aldırarak bunu ona sağlamaktadır. Bu tabloda perspektife yerleştirmenin örnek özelliği, fazla soyut geometrik bir figürün basit duyulur aktarımı olan yol döşemesinin teknik olarak bayağı kurgusundan ziyade, kesinkes gerçek dışı bir son pencere tarafından tüm görünürün görünmeze açılmasından ileri gelir. Bu düzenek başka araçlarla da bulunabilir, tıpkı ünlü *Portrait des époux Arnolfini*'yi açan iç bükey ayna gibi; şüphesiz bir ayna tabloyu boşluğa, sonsuzluğa açmaz. Bununla birlikte, kısır ve kapalı bir kendini taklit içinde, döngüsel olarak tabloyu kendi kendine göndermekle sınırlı kalmaz. Burada ayna öncelikle tablonun yüzden gösterdiği iki karakterin sırtını gösterir, öyle ki artık ilk görünürün, tek gerçek olan ilk görünürün görmemize izin verdiğinden daha fazlasını görürüz. Ancak ayna, özellikle, sırttan görünen karakterlerin ötesinde, başlangıçtaki tabloda doğrudan görünmeden evli çifte bakan üç şahidin yüzlerini bize sunar. Demek ki tablo kendisinden başka ama kendinden daha önce gelen bir alana açılır, öte yandan bu alan, aynanın kendisini aynada yansıtmasını engellemez ve böylece sonsuza kaçışı belirtir, bu yüzden onu perspektife yerleştiren, görünmezdir.[7] Öyleyse görünürü inşa eden ve onu paylara ayıran görünmezdir.

Görünür ile perspektifin derinliği, yani görünmezin gücü arasında var olan buna benzer orantılılık sayısız tabloda doğrulanır. Bunlardan yalnızca birini rastgele alalım: Dürer tarafından 1500'lerde yapılmış *La déploration du Christ*. Görünmez, burada, yeri elbette tespit edilebilir bir boşluk (sadece sağ köşe, bir gökyüzü açısıyla, bir hissedilir boşluk biçimi sunar) tarafından olmaktan ziyade, sağdan sola doğru yükselen ve tüm görünürü doğrayıncaya değin kendini plan plan tekrarlayan bir eğrinin sabiti tarafından işlenir. İlk planda,

7 Bu tablo hakkında mükemmel bir yorum için bkz. D. Coutagne, "Le miroir d'un mariage. Le réalisme réligieux içinde 'Les époux Arnolfini' de Jean Van Eyck", *Communio* IV/5 içinde, Eylül 1979.

ölmüş İsa'nın bedeni, kımıltısız uzanan bedenin omuzlarını destekleyen bir havari tarafından yatırılmış gri bir eğri vardır. İkinci planda İsa tarafından sabitlenen köşegen boyunca dizleri üstüne çökmüş üç kadın görürüz. Üçüncü planda ise, aynı köşegen, ayaktaki üç karakter tarafından tekrarlanır ve kendi başına neredeyse dik halde, bir piramidin tepesini belirten Aziz Jean'da doruk noktasına ulaşır, burada birbirine paralel üç köşegen oluşturan, yani karışıklığa mahal vermeden onları organize eden aynı görünmez derinlikte sıralanmış dokuz karakterin yığılmasını görürüz. Bu piramit ve özellikle İsa'nın oluşturduğu temel köşegen arka plandaki pek çok doğal piramidin tekrarlanmasıyla kendisini doğrulamaktadır: Golgotha Tepesi, dağ doruğundaki (kaçınılmaz) bir şehir, bir dik bayırlar zinciriyle sınırlanmış nihai ufuk noktasına kadar iki, hatta daha fazla dağ tepesi. Öyle görünmektedir ki en az on farklı plan, yani görünürün on farklı katını ayırt etmek mümkündür. Gerçek yan yanalıklarının (gerçekten, renk beneklerinin hepsi tek bir gerçek yüzey üzerinde yayılır ve bu tek yüzeye dayanır) sebep olacağı gibi bunların birbirine karışmaması için, görünmezin aralıklarının, en az bir birlikten fazla (n+1) sayıda olacak şekilde araya girmesi gerekir. Yalnız onlar, görünürün planlarını kusursuzca gerçek dışı ve tamamen fenomenolojik bir ek boyuta göre üst üste dizebilir, ayırabilir ve düzenleyebilir. Görünmezin görünür şekilde paylaştırılan karakterler üzerindeki bu fenomenolojik etkisi *a contrario* kendini doğrular: sahne önü olarak birinci planda, tabloyu sipariş etmiş olan beş mesenin silueti görünür; fakat aslında bunların öncelediği birinci figürle orantısızlaştırılmış, küçültülmüş ölçekte figürler söz konusudur. Onların küçük beden ölçüleri, yani en azından birinci beden kadar (İsa'nın cesedi) büyük bir beden ölçüsü gerektiren beden ölçüleri, perspektifli düzeni inkâr eder. Öte yandan Van Eyck dini başkarakterle aynı düzeyde yer alan koruyucuları tablonun

perspektifine dâhil eder (örneğin *La Vierge d'Autun* ya da *Vierge au chancelier Rolin*'de). Eğer aksine Dürer onları minyatür olarak bırakıyorsa, o zaman onları perspektiften dışladığını kabul etmek gerekir; tablo sadece, indirgenemez bir pay (*marge*) –sahne önü– tanıması gereken perspektif tarafından kısmen yönetilir. Öyleyse perspektif, açıkça, net bir sınıra göre, ya sınırı gerektiren ya da onu dışlayan görünürden farklı bir unsur gibi hareket eder. Bu unsur sayesinde perspektifin kendisinin görünmez olduğu sonucuna varılmalıdır.

Görünürün görünmez tarafından işlenmesi, harfiyen anlaşılan perspektif tarafından her şeyden önce teyit edilse de, sadece bununla sınırlı kalmaz. Öncelikle çünkü bu işleme sadece (bir içeriden kendilerini bir peyzaja açan Flaman sahnelerinde olduğu gibi) derinliği olan görünür planların kademelenmesini açığa çıkartmakla kalmaz, aynı zamanda, doğrudan ve yalnızca, neredeyse kusursuz gerçek dışı soyutlanması içinde bizzat derinliğin kendisini de görünür kılabilir. Mesela Turner'in 1804 tarihli sulu boya çalışması *Le col du Mont Saint-Gothard vu du milieu du pont du diable*'da olduğu gibi neredeyse kusursuz bir eserde, her anekdotik ayrıntı, adeta, keskin bir hendeğin çizdiği, bakışı içine çeken ve kaybeden büyüleyici bir derinlik olan uçurumsu yarığın boşluğu tarafından soğurulmuşçasına, maddi olmayan bir gökyüzünde ortadan kaybolur. Örneğin Luc Peire'nin tuvallerindeki gibi: *Environnement III*'te doğru demetleri aynı yöne, tablonun ortasındaki kaçış noktasına doğru uzanır, böylece kendini derinleştirerek sonsuzluğa uzanır ve görünürü adeta beyaz atomun içine sızmaya bırakır, işte bu nedenle görünmez, kelimenin tam anlamıyla görünür çevreyi ve bakışı yutar. Ya da 1969 tarihli *Rubicon*: Bu çalışmada yüzey kızıla boyanmış ve her biri diğerini haber veren iki dikey çizgiye göre bölünmüştür, leylak rengi şeritlerle vurgulanan merkezdekinin karanlığı, söze sığmaz ama

kararlı bir gedikte, kromatik görünürü sessiz sedasız yutar –negatif bir siyahın yarattığı saf derinlik. Görünmez, en sonunda, hareketsiz ve baştan beri donuk tablonun asla gerçekten görüşe sunmayacağı şeyi –hareketi– paradoksal olarak kaydetmek için görünürü harekete geçirebilir: *Optical art* teknikleri, çerçevelenmiş ve hareketsiz bir hedefe kilitlendiğinden, görünürün bütünüyle yüz yüze gelemeyen bakışın şaşkınlığa düşmesine yol açar. Bu görünürün istikrarı aslında, algının, temsilin ve hayal gücünün psikolojik kurallarıyla kendisini iradi çelişki içinde inşa eden görünmezin hileleri tarafından bozulur, öyle ki izleyici, aslında kendini görünüşte saf ve yalın, devimsiz ve yavan görünür olarak veren şeyi –çok sayıda bakışla– pek çok kere tekrar ele almak zorundadır. Aslında, Vasarely'nin bir tuvalinin ya da Cruz-Diez'in *Physichromie*'si (1981) tarzında bir tuvalin önünde olduğu gibi, görünmez, bakışı harekete geçmeye, yani tablonun hareketsizliği sayesinde bakışı onu görmeye zorlamak için görünürün dengesini bozar. Görünmezin bu hilesi görünür şekilde yapılanmış gösterimin mükemmel idealliğini doğrular.

Bununla birlikte, görünmezin görünür üzerindeki erki olarak geniş anlamda anlaşıldığında perspektifin temel paradoksu burada hâlâ gizli kalmaktadır. Buraya kadar yalnızca, doğal görüşte zaten iş başında olan paradoksu tabloya aktardık: her iki durumda da görünür görünmez ölçüsünde büyümekte, boşluk gerçeği mümkün kılmaktadır. Bununla birlikte boşluk her iki durumda aynı statüde değildir. Fiziksel görüşte, tek perspektif tecrübe edebilirim pekâlâ, ki tek başına onun boşluğu görünür nesnelerin ayırt edilebilir çokluğunu görmeme izin verir. Böylece, Carrousel'deki zafer takıyla açılan perspektif, doğurgan bir boşluk içinde öncelikle Concorde obelisklerini, sonrasında Etoile'in zafer takını karşılar; ama bu optik boşluk gerçek bir mekâna karşılık gelir: Tuileries bahçelerini geçip Champs-Elysées'e

çıkabilirim, L'Arche de la Défense (kare) tarafından biçimlendirilen boşluğa kadar Grande Armée Meydanı'na inebilirim, çünkü burada fiziksel perspektifin boşluğuyla birlikte hem fenomenolojik hem gerçek bir boşluk söz konusudur: görüş unsuru ve bir şey tarafından işgal edilebilir mekân. Kuşkusuz ki ufuk (yani perspektifin sınırı) fiziki olarak ona doğru yaklaştığım ölçüde uzaklaşır; bu nedenle ufuk gerçek'ten kaçar; ama bu kaçış bile, aksine, benim bu şekilde açılmış boşluk içinde –şeyler arasında bir şey olarak– gerçekten yer değiştirmeme engel olmaz. Nievsky perspektifi içinde yürümek mümkündür, zira Nievsky perspektifi önce tek bir şeyden, sonra da yalnızca görünmeze ideal olarak boyun eğmiş tek bir görünürden ibarettir. Tam tersine, tabloyu açan perspektif asla fiziksel olarak kat edilemeyecektir, çünkü bu perspektif öncelikle ve sadece düşünsel olarak kalır: yani tablonun düzlemselliği fiziksel olarak sadece uzunluğu ve genişliği kabul eder, derinliği değil. Parmakla (hatta, eğer devasa bir tuval söz konusuysa, yürüyerek) konturlarını gerçekten kat edebilirim, yine de fenomenolojik olarak en önce algıladığım üçüncü boyutun derinliğine asla giremem. Perspektifin birinci paradoksuna (görünür, görünmezle doğru orantılı olarak artar), ikinci bir paradoks daha eklenir: görünürü sahneye koyan boşluk da gerçek değildir, öyle ki gerçek görünür, boşluğun bir boşluğuyla doğru orantılı olarak artar. Tabloda perspektif yeni hiçbir boyut açmaz, ancak gerçek bir boyutu (adımlarımın içinde ilerleyeceği derinliği) aynı jestle hem kendi yüzeyinin kapalılığını, hem de düzlemlerinin sonsuz kademelendirilmesini güçlendirmek için *yok eder* –işte paradoks! Bazen tablo fiziki bir perspektife açılabilir, nitekim Richard Serra'nın Tuileries Bahçesi'nde iki yakınsak dairesel kemerini yerleştirdiği *Clara-Clara* onları Zafer Takı'nın perspektifine açar. Ama gerçek perspektif o zaman tam da gerçek dışı perspektife bağlıdır, yoksa tersi değil. Önce ne ölçüde gerçek dışı perspektif takip edilirse fiziksel perspektife o

kadar iyi girilir. Perspektif ilkelerine göre yapılmış tabloda, bakış tablonun içerdiğinden daha fazla görünüre erişir, eğer tablo uzamda arı bir nesne gibi görünmüşse. Ancak görünmez görünürü idealliğe tabi kıldığı ve öncelikle de tabloyu bizzat bu idealliğe tabi kıldığı takdirde görünür orada karmaşıklık olmaksızın birikebilir ve düzenlenebilir. Öyleyse, ilke olarak, görünmez, seferber ettiği idealliğe riayet etmeli, yani boşluğu, bir boşluğun boşluğunun –bizzat kendisi gerçek dışı olan boşluk– gerçek dışı ve fenomenolojik tarzında kullanmalıdır. Sonunda tamamlanmış bir perspektifte söz konusu olan bir yanılsama değildir, zira böylece tablo gerçek dışı (yönelimsel) tarzda fiziki düzlemsellik (*platitude*) olarak barındıracağından daha fazla gerçeklik barındırır. Perspektif, bakışı tablodan çıkartır ya da daha doğrusu tabloyu, kendi düzlemselliğine kapalı olan *tabula rasa* fiziki statüsünden çıkartır. Burada, göz yanılması –fiziki perspektif ile gerçek dışı perspektif arasındaki karışıklık– söz konusu değildir. Çünkü göz, görünmez bir delip geçme sayesinde, bir dünyadan farksız, dünya içinde dünya olan, bazen gerçek dünyadan daha görünür bir dünyayı orada görmek için tablonun görüntüsünü basit bir *tabula rasa* –diğer tüm uzaysal nesneler içinde uzaysal nesne– gibi kabul etmeye boyun eğmeyi reddederek, kendini bu yanılgıdan kurtarır. Görünmezin görünür üzerindeki gücünü perspektife yerleştirme etkinliğinde icra eden boşluğun boşluğuyla birlikte, söz konusu olan, nesne-tablo düzlemselliğini bir dünyada ve bir dünyaya açmaktır. Görünmez, perspektifte, gerçek bir görünürü gerçek dışı görünürler sonsuzluğuyla dünyevileştirir (*mondaniser*), yani daha fazla görünür kılar. "Tablonun bize ilk önce vermesi gereken şey işte budur: Ahenkli bir sıcaklık, gözümüzün dalacağı bir uçurum, sessiz bir filizlenme." (Cézanne)[8]

8 Cézanne, *Conversation avec Cézanne*, P.M. Doran (ed.), Paris, Macula, 1978, s.132.

III

Perspektif ancak tablo bu şekilde görülebildiği ölçüde aradan görmeye (*voir au travers*) sevk eder. Görünmez işlemese, görünür diye algıladığımız şey gerçekte renkli beneklerin rapsodik ve karmaşık görüntüsünden başka bir şey sunmaz. Aslında "bir tablo –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir anekdot olmadan önce–, esas itibarıyla, belli bir düzende bir araya gelmiş renklerle kaplı düz bir yüzeydir." O halde, üzerinde renklerin toplandığı bu düz yüzeyi, yani tek fiziksel nesneyi ve fiilen algılanan tek veriyi "savaş atı"na ya da istediğimiz herhangi bir şeye dönüştürmek, yani kısaca görülmesi gerekeni görmek için, görünür kendini şekillendirmelidir, görünmezin lütfuyla şekil almalıdır. Tüm tablolar aslında bir anamorfoz sunar: bakış, verinin ilk biçimini alması adına gerekli şartları ve bakış açısını bulmadıkça gerçek ve gerçekten algılanan veri hiçbir biçime sahip değildir. Anamorfoz, yani bu karmaşık perspektif; perspektif, yani bu basitleştirilmiş anamorfoz, sadece, görünmezin görünürü biçimlendirerek onu mümkün kıldığını kanıtlar: Ger-

çek tablonun düzlemselliğini, aslında ondan asla çıkmaksızın, görünmez bakış tarafından hedeflenen görüntüyü göz önünde tutarak aradan kat etmek.

Benzer bir ayrım Husserlci fenomenolojinin kavramlarına göre uyarlanabilir. a) Tablo, gerçek bir nesne ve kendisinin temsilcisi olarak, bilinç yaşantılarına denktir. Bu yaşantılar bu bilincin muhtemel nesnesinden çok bilinci tanımladıkları için, tablonun görünürü sadece dayanağın düzlemselliğini, deforme olmuş şekillerin keyfiliğini, renk beneklerinin rapsodisini görüşe sunar; kısacası, kelimenin tam anlamıyla, tablo, tıpkı yaşantılar gibi, hiçbir şeye benzemez. b) Boşluğun boşluğu sayesinde, *tabula rasa*nın gerçek verilerini "gözün içine gömüldüğü" görünmez atılımla derinleştiren bakışın ürünü olan perspektif, yönelimsel hedefe denktir. Sonuç olarak, perspektivist bakış her zaman kendisinin gerçekten deneyimlediğinden başka bir şeyin bakışıdır, tıpkı bilincin her zaman başka bir şeyin, yani bizzat kendinden başka bir şeyin bilinci olması gibi. c) Tamamlanmış biçimiyle bakışın kendisine vardığı son görünür olması anlamında nihai gösterim, yani tamamen açılmış (derinlik, düzlemler, mekânda düzenlenme vs.) ama tam da bu yüzden kati bir gerçek dışılıkla damgalanmış olan nesne, bütünüyle gerçek dışı (yönelimsel varolmayış) olduğundan, kendi biçimini ve görünürlüğünü, yaşantıları bir nesneye bakarak oylumlandıran/esneten ve yaşantıları bu nesne olarak yorumlayan bir hedefe göre elde eder. Perspektifi dikkate alan gösterimin görünürün görünmez tarafından işlenmesinden kaynaklanması anlamında, yönelimsel nesne de yaşantının yönelimsellik tarafından işlenmesinden kaynaklanır.

Bu fenomenolojik denkliklere göre, en gerçekçi resim bile görünemeyeni göstermek zorundadır, ama asla basit görünürü gösteremez –ki bunu isteseydi bile yapamazdı. Zira bir gösterimi görmek için, görsel olarak algılanan verinin, yönelimsel nesne (ya da son

gösterim) olarak fenomenolojik (ya da perspektivist) bir yoruma tabi olması zorunludur. Tam tersine, temsili olmayan sanat yönelimsel bir nesneye yönelik bu yoruma bir istisna teşkil etmez; yalnız, burada, hedeflenen nesne ampirik doğaya ya da onun temel modülasyonlarına değil, zihin için mümkün imgelemler alanına aittir: Henüz hiç hedeflenmemiş ama itiraz götürmez yönelimsel nesneler. Öyleyse resim yönelimselliğin iki uç terimi arasında yer alır: bir yanda algılanmış, tecrübe edilmiş ve gerçek yaşantılar, diğer yanda düşünsel ve görünmeden görülen hedeflenmiş yönelimsel nesne. Yönelimselliğin fenomenolojik işlevini icra eden bakış, yaşantılar yoluyla nihai nesneyi görür, hissedilir görseli gerçek dışı ancak tamamlanmış bir nesne olarak yorumlar. Yönelimsellik kendi nesnesini yaşantılar vasıtasıyla görür, perspektif daha fazlasını görmek için görünürü görünmeze doğru kat eder. Bakış ise iki durumda da derinliğine görür.

IV

Bu kavramsal dispozitiften hareketle resmin bazı uç –belki yine de kaçınılmaz– jestleri çıkarsanabilir ya da en azından kavranabilir. Bilinç yaşantısı ile yönelimsel –nesnel– nesne arasındaki fenomenolojik mesafe olarak anlaşılan perspektifin iki ekseni arasındaki gerilim, perspektifin ve dolayısıyla onun organize ettiği tablonun tartışma konusu edildiği iki durum arasındaki gerilimin modelini sunar. Zira gerilimde olan iki faktörden (yaşantı ya da nesne) biri kaybolduğunda perspektife göre tablo da yok olur.

Bir yandan, yaşantı doğrudan tablonun sonu/amacı ve yegâne görünür haline geldiği zaman nesnel olan kaybolur. Monet *Londra Parlamentosu*'nu yaparken, kuleyi sisler içinde yok etmez, ancak onu sislere boğar; sırf bilinç olguları, yaşantılar ve "izlenimler" için, kuleyi, kendini tüm görünmez derinliğe kapatan tablonun içine gömer. Kule bakışın kendi algısından kaynaklanan sisten başka bir sise batmaz; kule kendisini, bizzat algılanan kulenin önünde geri çeker; bakış, ortadan kalkmış kulenin yerine deneyimlenen kuleyi geçirir;

hedeflenen görüntü, *tabula rasa*ya, yani fiilen yaşanmışın düz kaydı (*consignation plate*) olan boş levhaya dönmesi için, tablonun derinliğinin kendini kapatmasına izin verir. Rouen Katedrali'nin büyük kapısı aynı güneşli günün farklı ışıklarında belirmez, aksine öğlen güneşin en tepede olduğu saatte bile, göz kamaşmasından ziyade fazlasıyla kusursuz bir tabaka [tortu] dolayısıyla, durmadan ortadan kaybolur; göz kamaşmasından bahsetmek, aslında her zaman bir nesnenin hedeflendiğini imler ve dolayısıyla aşırı ışığın onun net biçimde görülmesini engellediğine yazıklanılır; ama burada söz konusu olan, aşırı ışık aracılığıyla, bir katedralin yönelimsel nesnesini görmek değil, aydınlanmış her nesnelliğin yerine, bu ışığın kendisini algılanmış olarak almaktır. Bırakalım da bir ressam Monet'nin fenomenolojik durumunu yorumlasın: "Monet'nin *Rouen Katedrali*'ne yaklaşırken, onlar [seyirciler] gözlerini de kısıyor, katedralin konturlarını bulmak istiyorlardı, ancak bulanık lekeler katedralin şeklini kesinlikle belli etmiyordu (...) Yanına bir fotoğraf asmak gibi özgün bir teklifte bulunuldu, zira renkler ressam tarafından yansıtılır ama fotoğraf deseni verebilir ve yanılsama tam olacaktır. Ama kimse resmin kendisini görmüyordu, renk lekelerinin hareket ettiğini görmüyordu, onların sonsuz şekilde arttığını görmüyordu ve bu katedrali resmeden Monet'nin, katedralin duvarlarında bulunan ışığı ve gölgeyi vermek için çok uğraştığını anlamıyordu. Ama bu yanlıştır. Aslında Monet'nin tüm dayanağı katedralin duvarları üzerinde boy atan resme canlılık vermekti. Onun asıl ödevi ışık ve gölgeler değil, gölgede ve ışıkta kendini bulan resimdi."[9] Şimdilik son iki cümleyi askıya alıp (süprematist Malevitch için) "yanlıştır"dan (ama bu kuşkusuz Monet için en azından kısmen doğrudur) tekrar ele alalım;

---

9 C. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, *Premier tome des écrits* içinde, Fransızcaya çeviren: J.-C. ve V. Marcadé, Lausanne, 1974, s.102.

ışığı vermek, gölgeyi vermek, yani, sıradan görüşe (ve perspektife) göre, bir nesnellik değil de bir görüş ortamı olarak kalanı görünür kılmak; görünmez ortamı nesnel görünür halinde kurmak –empresyonizmin bu paradoksal nesnelliği karşılık olarak genel itibarıyla görünür nesnelliğin görünür olandan yok olmasını gerektirir. Görünür ancak, görünür hale gelmiş bu görünmezin kendisi (yönelimsel nesne) tekrar görünmez hale geldiğinde, görünmeze gömülebilir, çünkü görünmez (ortam ve doğrudan doğruya deneyimlenen yaşantı) onu görünürden azleder. Bu sürekli yer değiştirme dansında, resim Husserl'in fenomenolojik korelasyon ilkesi diye adlandırdığı şeyi askıya alır, şöyle ki bilincin her yaşantısı yönelimsel olarak bir nesneye gönderme yapar, ki bu nesne, salt bu yönelimsellik sayesinde, kendi içinde görünüre yoğunlaşır çünkü görünmez yetkeyi oyuna sokar. Monet yalnızca resim tekniğinde bir özgünlük, algı psikolojisinde bir yenilik ya da yeni bir görsel alanın açılması olarak anlaşılmamalı (bunların hepsini gerçekleştirmesine rağmen), kutuplarından birine –yönelimsel yaşantıya– gösterilen özel ayrıcalığa göre işleyen, fenomenolojik nesnelliğin iki temel yıkımından biri olarak anlaşılmalıdır.

Bilinç yaşantısı yalnızca görünürün bütününü (en azından başlangıçta) kuşattığı ve dolayısıyla tüm (yönelimsel) mesafe bilinç ile onun nesnesi olma iddiasındaki bir şey arasında yok olduğu için, bazıları onu tamamlamaya çalışmıştır. *Nympheas*, her algıyı doyurma raddesinde, gözü boğar: Bakış, algılanabilirin mavimtırak hücumuyla, asgari güçten düşmeyle başa çıkabilmek için durmadan kendi etrafında döner; bakış, kendini mümkün olduğu kadar algılamaya zorlayarak, kendi kendisiyle çarpışır; görünür, algılanabilirin aşırılığını yalnızca tekrar eden hareketler halinde gören görüşe meydan okuma olarak ortaya çıkar. Kuşkusuz Monet böylece tuval

üzerinde Pollock'un *all over* tekniğini önceler: Ressam renkleri ve izleri yere serdiği devasa bir tuvalin üzerine sıçratır; aslında artık bir tuval söz konusu değildir, çünkü ressam üzerine basar, üzerinden geçer ve onu bir şasi üzerinde birleştirerek, akademik manada bir tuval haline getirmek üzere ancak sonradan parçalara ayırır. O halde resim, pigmentlerle dolu bez nesne tablo haline gelmeden önce tamamlanır, çünkü resmin nesnesinin artık yönelimsel bir nesneyle hiçbir ilgisi olmadığı gibi ayrıca artık yaşantıyı yönelimsel olarak nesnelleştiren bir tabloya da ne ihtiyaç duyar ne de ona hakkı vardır. Resim sadece kendine, yani görünürün bilincine kaydedilir, bir bilinç ki görünürü her nesneleştirmeden (tablodan) önce tecrübe eder ve yaşar, çünkü her nesnelliğin (yönelimsel nesnenin) dışındadır, –bilinç, görünürü tecrübe edilmiş görünür kılan edimin kendisinde yaşar ve deneyimler görünürü. *Action painting* resmin bilinç yaşantıları koleksiyonuna indirgenmesine karşı değildir, aksine onu tamamlar: Resmeden bilinç hiçbir nesne gerektirmez, onun tek eylemi resmetmektir. Pollock, (tuval olmayan) tuvalinin üzerinde yürüyerek, kendi odasının etrafında değil bilincinin merkezine bir yolculuk gerçekleştirir. Resimleyen bilinç, boşluk ya da görünmez olmaksızın, yönelimsellik ya da nesne olmaksızın, kendi başına bir dünya haline gelir; öyleyse tek dünyadır. Yönelimsel nesnelerin dünyası, kendinde zaten bir dünya gerçekleştiren resim yapma eyleminde ölür. *Body art*'ın bütün biçimleri bilinç yaşantısının aynı ayrıcalığına başvurur: Tüm performanslar, özellikle de tekrar edilemeyen performanslar (kendini sakatlama vs.) sadece tablonun dayanağını (yani perspektivist düzeneğin göstergesini) bertaraf etmekle kalmaz, bilhassa yönelimsel bir nesnenin aşkınlığını yitirmesine de neden olurlar. Eylemi gerçekleştiren vücutta, görünür, görünürün bilinç tarafından doğrudan doğruya deneyimlenmesine dönüşür

ve kendini bu deneyimde tamamlar; ya da daha ziyade, aksine, söz konusu olan artık bu şekilde bilinç tarafından bünyeye katılmış (*incorporé*) görünürün bir yaşantısı değil de bünyeye katma yoluyla bilinç yaşantısını görmek ve görünür kılmaktır; her halükârda, bünyeye katma eylemi yaşantıyı ve görünürü, yönelimsellik, dayanak ve nesne olmadan tanımlar.

V

Öte yandan, kuşkusuz düşünmesi biraz daha zor bir tarzda olsa da, yönelimsel nesne değil de yaşantı eksik oldu mu o zaman perspektife göre tablo yok olabilir. Hantaï'nin tam da *Tabula* diye adlandırdığı tuvallerden birini alalım: Örneğin 1974 tarihli olan, Paris Modern Sanat Müzesi'nde bulunabilir. Beyaz 17 adet sütun ile 32 adet sıranın ayırarak kat ettiği, hepsi neredeyse birbirinin aynı 496 adet mavi kareden oluşan dizisel bir düzenlilik. Mekanik bir üretime bağlı olarak, tuval maviyle kaplanmış sütunlara göre katlanmış, sonra nihai düzeneğin ortaya çıkmasına imkân verecek şekilde katlar açılmıştır. Bununla birlikte mekanist unsur hiçbir şeyi karara bağlamaz: her resim bir mekanik içerir. Öyleyse burada nasıl bir okuma yapmalıyız? Mekanik üretim, her durumda, düzenli olarak, mevcut olandan (hali hazırda 300x574) daha büyük bir tuval üretebilirdi. Peki bu genişleme Monet'nin ve Pollock'ın çabaları dâhilinde mi yorumlanmalıdır? Tam tamına aksine bir girişim söz konusu olabilirdi: Burada tuval kendisini bir bilinç dünyası olarak, dünyevileşmiş

(*mondaisant*) bilincin patlamasının tortusu/kaydı (*consignation*) olarak açmaz, çünkü spesifik biçimde benzer olan kareler üzerinde yer alan rastlantısal bir beyazın çizgi oluşunun olumsallığı dışında, uzam salt bir tekrar olarak kalır, *tabula*nın genişlemesi daha fazlasını ne öğretir ne gösterir –zira *tabula*, tanım itibarıyla, *tabula rasa*[10] olarak kalır. Görünür, onu algılayan bilincin aksine kendisi için ortaya çıkar, çünkü aslında, tuvalin önünde, bakış "görülecek hiçbir şey olmadığını" çabucak anlar; ya da daha doğrusu (zira bu formül, yönelimsel nesnenin eksik olduğu aksi yönelimlere daha uygun olacaktır) bakış, görünürün, görülmek için bir bilincin onu tecrübe etmesine hiç ihtiyacı olmadığını anlar. Gözün tecrübe edecek, inşa edecek ya da perspektife yerleştirecek hiçbir şeyi ya da hemen hemen hiçbir şeyi yoktur. Her görünür, kendinden ve bizzat kendi yoksulluğu yoluyla zaten kendi sahnelenmesini tamamlamıştır: Asgari görünmez zaten görünürü yönetir, zira burada asgari görünür söz konusudur. Bakışımın görmekte geciktiğini tespit etmek dışında herhangi bir müdahalesi olmaksızın, beyaz sütun araları otomatik olarak mavi kareleri vurgular. Görünürün ihtiyatı ve anlamsızlığı, bilincin, artık kurmadığı şeyleri tespit etmeye indirgenmiş bilincin her yaşantısı karşısında, ona sanki bir özerklik sağlar. Minimal sanatın sloganı net bir şekilde benzer bir özerkliğin şartlarını işaret eder: Görünürün kendisi, her tablonun görünmez sahnelenişini tamamlar; perspektivist bilinçten uzaklaşma, alıkonan yönelimsel nesnenin sadece görünmez sahnelemenin asgarisini harekete geçirmesini gerektirir. Asgaridir, çünkü görünürün ötesinde artık ona karşılık düşen görünmezi üretmeye yetmeyecektir; asgari, çünkü böylesi bir yoksunluk, bilinci, görünmezi icra etme konusunda aciz

---

10 Burada, özellikle Pollock ve Hantai arasındaki ayrım konusunda, Y. Michaud'nun sonuçlarını izliyoruz, Bkz. Y. Michaud, "Métaphysique de Hantai", *Simon Hantaï* kataloğu içinde, Biennale de Venise 1982, Paris, 1980.

kılacak raddede afallatır ve paniğe sürükler. Yönelimsel nesnenin, bilincin yaşantıları (hatta yönelimsel yaşantıları) karşısındaki özerkliği Hantaï'nin karelerini mümkün kılar, ama özellikle de hadi söyleyelim, Josef Albers ve onun *Hommages au carré*'si aracılığıyla esas Malévitch'in *Carré blanc sur fond blanc*'ına kadar uzanır. Bu doktrin burada, eğer en azından süprematizm söz konusu olduğunda hâlâ resimden bahsedebiliyorsak, açık bir şekilde resimle ilgili muhakemenin bir parçasıdır. İlk önce beyaz fon üzerine siyah (1915) sonra mavi, en sonunda da beyaz fon üzerine beyaz olan kare (1918), dünyasal ve daha önceden var olan hiçbir nesnenin görünürlüğünü sunmaz, kübizmin gerçekleştirdiği analitik yapıbozumu bile sunmaz (zira kübizm hâlâ bir gerçekçilik, hatta hipergerçekçiliklerin en otantiği olmaya devam eder); görünmezin en küçük bir perspektifi ya da en küçük bir konstrüktivizmi harekete geçirebileceği hiçbir çatlak açılmaz (ki Malevitch'in Léger'le yakınlaşmasının sınırlarını gösteren de budur). Bu anlamda, bir nesnenin görünüşü ortadan kaybolur ve burada kaçınılmaz olarak nesnesiz bir resimden bahsetmek gerekir: "Tablo olur/yapılır ama nesne verili değildir. (...) Nesneler, yeni bir sanatsal kültür için duman gibi yok olur".[11] Yine de süprematizmi empresyonizme indirgemek ve yönelimsel nesnenin görüşünün ağırlık merkezini bilinç yaşantılarına doğru kaydırmak gerekli midir? Bunun tam tersi doğrudur. Zira nesnel-olmamakla (*non-objevtivité*) damgalanan nesne, bilince aykırı düşen kendi inşasından, dolayısıyla özerkliğinden habersiz olan yönelimsel nesne ile asla kesişmez; bu öyle bir özerkliktir ki her ikisini de baştan başa belirleyen yönelimselliğe karşı işler. Tam tersine, yönelimsel hedefin özerkliği, fenomenolojik dilde, süprematist tablonun inşa etti-

11 Malévitch, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme*, *Écrits*, *c.1* içinde (Fransızcaya çeviren Marcadé), s. 65, 66. Bu metnin ilk iki versiyonu özellikle şunun altını çizer: "Fütürizm, kadın kalçaları resmetmeyi, portreleri kopyalamayı yasaklayarak, aynı zamanda perspektifi de uzaklaştırmıştır" (*a.g.e.*,38).

ği [şeyi] tanımlar: Arı şey; kendi görünmezliğinden ziyade hiçten doğan, kelimenin tam anlamıyla hiçten doğan, hem izleyicinin hem de ressamın bilinç hallerinden tamamen bağımsız arı şey[12]: "Hiçbir güzelliğe, hiçbir duyguya, hiçbir estetik hale bağlı olmayan bir sistemi zaman ve mekânda inşa etmek gerekir, bu sistem daha ziyade temsillerimizdeki yeni ilerlemelerin kendilerini bilgi olarak gerçekleşmiş bulacağı felsefi renk sistemi olacaktır."[13] Kare bir şey üretmez, hiçbir estetik ihtiyacı tatmin etmez, bir bilincin yaşantılarını kaydetmez: "Kare hayat dolu bir kraliyet çocuğudur."[14] Böyle bir "nesnel olmayan fenomen", şeyi her türlü öznel temelden kurtarıp ona kendi görünürlüğünün yattığı görünmez olanı tam bir iyelikle bırakarak –hem de görünmez olanı görünürlüğe bir bakış edimi olarak yabancılaştırmaksızın– "şeylerin yeni realizmini"[15] hayata geçirir. Beyaz zemin üzerine beyaz karenin, kendi asli görünmezliğine göre görünmesi için, hiçbir bakışa, hiçbir perspektivist anlayışa ihtiyacı yoktur. Görünür, kendi görünmezliğini tekrar ele geçirdiği anda kendini görüşten kurtarır. Öyleyse görünmez, artık hedefin bakışı ile görünür *arasında* hareket etmez, ama bakan hedefin tersine, bizzat görünür *içinde* hareket eder –ve beyaz karenin beyaz zeminle bir olması ölçüsünde, onunla bir olur. Ama ancak bu ölçüde bir olur; yoksa tamamen değil. İlk karenin ilk eleştirisinden (Alexandre Benois tarafından yapılmış, hatta skandal olmuş eleştiriden) bu yana, ondan sanki bir ikondan bahsedercesine bir kendiliğindenlikle bahsetmemizin sebebi bu olabilir mi?

12 Örneğin *bkz. Birinci cilt*...s.60, 61, vs.... Bu ve birkaç husus daha E. Martineau'nun yaptığı incelemede karmaşık olduğu kadar belirleyici ve sağlam bir yoruma kavuşur . E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, Lausanne, 1977.

13 *Le Suprématisme*, A. Robel-Chicurel (çev.), Fransızca çevirisi Malévitch, *Ecrits*, derleyen A.B. Nakov, Paris, 1975, s.213.

14 *Du cubisme et du futurisme au suprématisme, Birinci cilt* ..., s. 67; Fransızca baskı l'éd. Nakov: "Kare canlı ve görkemli bir yeni doğandır." (*a.g.e.*, s. 201).

15 *Introduction à la théorie de l'élement ajouté en peinture, Ecrits* içinde, éd. Nakov, s. 371 ve 379.

VI

Nesnelliği aşmak aynı zamanda perspektifi bozmayı da dayatmaktadır, zira her ikisi de görünürü görünmezin derinliğine göre düzenleyerek görünürü bakışa hazırlar. O halde bunların ortak biçimde oyun dışı bırakılması, görünür ile görünmez arasında, görünmezin artık görünürü sahnelemediği ama sürekli olarak ona yerleştiği yeni bir oyun/ilişki ihtimalini içerir. Ya da riske girerek, görünür olanın *içinde* görünmez olan diyelim. Öyleyse geriye şu soru kalır: böyle bir araya sokma/ekleme (*insertion*) ancak süprematist kareyle ve örnek olacak şekilde ancak bu karede mi gerçekleşir, yoksa resim, zaten ya da en azından ayrıca, görünmezi görünüre sokma işlemini başka yerde uygulamış mıdır? Bu safhada, kuşkusuz, en azından üç özelliğiyle örneklik olan ikonu dikkate alıyoruz.

İkon –öncelikle– perspektifi seferber etmeksizin görülmek için bakışa sunar kendini. Kuşkusuz, bazen belirgin ve karışık olan bir arka planı ya da pek çok siluet yerleştirilmesini, ilke olarak, dışlamaz. Bununla birlikte ikon ekonomisi mekânın görünmez tarafın-

dan kuşatılmasına dayanmaz; görünmez aslında orada görünürün basitçe koreografı olarak mekânı düzenleme rolünden daha temel bir rol üstlenir. Görünmez başka yerde ve başka şekilde oyundadır. İkonun ikinci belirleyici özelliği bundan ileri gelmektedir: İkon her zaman insan yüzüne ait bir bakışı gösterir. Bu bakış, görünmez bir nesne olarak resmedilse de, kendisinin bakışıdır (*en propre de regarder*) ve kendisine bakıldığından daha çok bakar. Bunun sebebi sadece çoğunlukla merkezi ve yüzü dönük bir konumda resmedilmiş bulunması değil, ama özellikle bir ikonun merkezine resmedildiği ve ikon gibi bir Aziz'e, Bakire'ye ya da İsa'ya atfedildiği için bu bakışın, ikonun dışında ve önünde, ikon aracılığıyla Aziz'e, Bakire'ye ve İsa'ya dua eden inananlara bakmasıdır. Bakış, bakışlarını ikona doğru kaldırarak dua edene bakar: Resmedilmiş bakış, dua edenin görünmez bakışına görünmezce karşılık verir ve kendi görünürlüğünü bu iki görünmez bakış –resmedilmiş ikon vasıtasıyla, dua eden insanın bakışı, yani görünmez aziz bakış ile görünür şekilde resmedilmiş ikon vasıtasıyla iyiliği kapsayan görünmez aziz bakışın bakışı, yani dua edenin bakışı– arasındaki alışverişte kapsayarak kendi görünürlüğünün biçimini değiştirir. Görünmez görünürün içinden geçer (*transiter*), öyle ki resmedilmiş ikon, pigmentleri, levhasının ahşabı sayesinde olmaktan çok orada birbirleriyle karşılaşan bakışların ayin ve hitap sırasındaki karşılıklı bakışması sayesinde destekler. Bizzat kendisi ibadet halinde olan ressamın ahşaba yerleştirdiği görünür, karşılıklı bakışların görünmezliğinden doymuş olarak gösterir kendini. Görünmez artık perspektifte olduğu gibi, görünüre hizmet etmek için ne kendini feda eder ne de kendi yolundan sapar. Bilakis görünmeze hizmet eden, bütün tablonun dışında, gerçek oyunu nihayet özgürce icra edilen görünürdür. İsa'nın (ya da vekilinin) ve dua edenin kesişen bakışlarının alışverişi Yaradılış'ın

ve Diriliş'in kutsal ekonomisine göre görünürden geçer, ama bundan ibaret değildir çünkü bedensel düzlemde, gözlerimizin bakışı daima görünmez kalır: Tüm çıplaklığı içinde bir bedeni ya da tıpkı göz önüne konmuş veya seyre sunulmuş nesneler gibi bir yüzü görebilirim, ancak asla bir insanın gözlerini göremem ya da daha doğrusu gözünün irisini vs. görsem bile, bakışını göremem, çünkü bakış onun boş olan göz bebeklerinden çıkar; tek başına bakış gerçek değildir. Bakış, benim diyalog sırasında aradığım ya da kaçtığım, yakalamak ya da kaçınmak istediğim kara bir delikten doğar, çünkü onun gerçek dışı boşluğu, görünürün merkezinde, görünmez kaynak gibi beni büyüler. İkon, daha sonra bu şekilde dua eden insanın müşfik Tanrı ile ruhani alışverişini tesis etmek üzere, insanın bakışında, görünmezin görünüre sokulmasına dayanır. İkon resimsel olarak, görünmezin, insan bakışında, görünürde kapsanmasına dayanır, böylece daha sonra dua eden insanın bağışlayıcı Tanrı ile tinsel alış verişini tesis eder. Bakışların fiili alışverişi (biri dua tarzında hedefler, diğeri ise kutsama tarzında) görünür vasıtasıyla erotik yüz yüzeliği uç noktaya taşır: Görünmez iki bakış, bedenlerinin görünür tanıklığı aracılığıyla kesişir.[16]

İkon –üçüncü özellik– süprematist *Carré*'den daha kökten bir biçimde görünmezin görünüre sokulmasını gerçekleştirir. Zira "nesnel olmayan fenomen", görünmeze görünürün zemini olarak hakkını teslim etse de, yine kendisini görülmeye sunar ve kati surette görünür düz yüzeyde ikamet eder: Tuvali, her şeye rağmen nesnelerin tam görünürlüğünü paylaşan bir nesne-olmayanın mevcudiyeti olarak görmeyi öğrenmeliyiz. *Kare*nin görünmez olarak doğru bir şekilde kavranması için bizi destekleyen hiçbir fenomenolojik motif yoktur. Tersine ikon, görünürün görünmez tarafından altüst edil-

16 Bkz. *Prolégomènes à la charité*, Paris, 1986, ikinci baskı: 1991, özellikle s. 107.

mesinin fenomenolojik bir motifini sunar: Dua ve aşk ekonomisine göre resmedilmiş görünürü kat eden ve bizzat kendilerine kaynaklık eden gerçek dışılığı kışkırtan bakışların oyunu. İkon, seyirci ile seyirlik arasındaki ilişkiyi altüst ederek, bilince bağlı seyirliğin nesnelliğinden kati biçimde kaçınır: Seyirci, ikona resmedilmiş bakış tarafından gizlice izlendiğini fark eder. O andan itibaren ikon, tanımı gereği hiç resmedilmemiş ve görünmez olan merkezi konumdaki bir makamın görünür mahfazası olarak belirir: Aziz'in, Bakire'in, İsa'nın bakışında olduğu gibi. Bu durumda, perspektiften çıkmış olmayız, zira henüz oraya girmemişizdir: Görünürü sahneye koymaktan, hatta bu nesnel sahnelemeyi ifşa etmekten daha iyi şeyleri vardır görünmezin resimde yapacağı (Malevitch). Bunun nedeni, görünürün, gerçekte olduğu gibi resimde de, kendini seyirlik olarak, hatta görünmez tarafından düzenlenmiş bir seyirlik olarak meydana getirmekten başka yapacak daha iyi şeyleri olmasıdır. Bir dünyanın açılması, her ne kadar gösterimleri mümkün kılsa da, seyirliklerin üretilmesiyle karıştırılmamalıdır. Görünürün görünmezle alışverişi perspektifte tükenmez, aksine bu alışveriş, perspektifin yalnızca – aşırı zenginliğine rağmen, tükenmiş değil de evrilmiş– özel bir durumunu oluşturur. Görünürün görünmezle olan alışverişinin başka bir alışverişin semboliği olarak anlaşılması mümkündür; öyle ki bunun illa da Kant'ın imtiyazlı kıldığı alışverişin semboliği olması da gerekmez.

Her hâlükârda, burada ele bile alamayacağımız şeyleri askıda bırakalım. Görünür ile görünmezin kesişebileceği yer olan iki oyunu açıkça karşı karşıya koymak yeterlidir. Ya görünmez, bakış ile görünür arasında ortaya çıkar; öyle ki görünmez görünüre hizmet için onu sahneye koyar: Yönelimsel nesnelliğin klasik fenomenolojik durumu olan perspektif ve perspektifi yadsımayı hedefleyen bir-

birine zıt iki yönelim görünmezden kaynaklanır. Ya da görünmez, tıpkı göz bebeğini çevreleyen iris gibi, bu görünmezleri iç içe sokan resmedilmiş bir görünür aracılığıyla, kendini, başka bir görünmez bakışa görünmez bir şekilde bakan bakışın ta kendisi olarak ortaya koyar; o zaman görünmez özgürce oynar ve görünürü, seyirlik statüsünden kurtarır. Buradan daha az klasik fenomenolojik bir durum çıkar, ki bu durum içinde yönelimsellik artık bir nesnellik olarak gerçekleşmez, hatta kendi *Ben* statüsünü soru konusu yapar. Bu ikilem her tablo karşısında sınanabilir: Yapılması gereken sadece orada bakışı ya da bakışları araştırmak ve kendini tek bir hususta sorgulamaktır: Bu bakışlar kendilerini nesneler gibi görüşe mi sunarlar (bu durumda diğer tüm nesneler gibi perspektifte yakalanmış olacaklardır), yoksa kendilerini seyirciye seslenen hedefler olarak mı ortaya koyarlar (bu durumda perspektivist olsun olmasın her türlü sahnelemeyi ihlal edeceklerdir)? Tabloların büyük kısmında karar verme meselesi herhangi bir zorluk çıkarmaz. Ancak, daha hassas bir tür vardır: Portreler. Kuşkusuz çoğu kimse modelin bakışına görünür bir nesne gibi muamele eder, özellikle de zenginlik ve onur karışık bir sahnelemeyi, yani bir perspektifi gerektiriyorsa. Dahası karar verilemezlerle karşılaşılabilecek ayrıcalıklı bir alt küme vardır: Otoportreler. Bu durumda ressamın görünmezi en az bir bakıştan, yani kendi bakışından resmettiğini ve bu bakışın görünmeze baktığını ve bakmaya baktığını biliriz. Öyleyse, görünmezlerin (bakışların) kesişmesi gerçekleşmiştir ve burada görünür onun amacı değil vesilesi olmuştur. Üstelik bu gibi durumlarda genellikle perspektif yok olur. Peki, her zaman bir ikonumuz var mıdır? Şüphesiz ki "gerçekten yüzümle pek ilgilenmiyorum"[17] diye itirafta bulunan Picasso'nun nadir otoportreleri (ya da yine Brême'nin 1965 tarihli oto-

17 K. Gallwitz, *Picasso Laureatus, Son œuvre depuis 1945*'den alıntılanmış. Çeviri E. Servan-Schreiber, Lausanne/Paris, 1971, s. 95.

portresi) söz konusuysa yanıt olumsuzdur. Aynı şekilde Louvre'da bulunan *Portrait de Cézanne*'da da, ressamımız kendini diğer tablolarında olduğu gibi, bir peyzaj misali ele almıştır, öyle ki bu resimde derinlik renk yelpazesinin ayarlanmasıyla elde edilmiş ve bakış, diğer karanlık düz yüzeylerle homojenlik arz eden gözlerde dağılıp gitmiştir. Dürer'in olağanüstü otoportresindeyse (1500, eski resim galerisi, Münih) gerçekten kendine bakan bakışlar vardır: Seyircinin karşısında, kendini İsa'nın konumunda haşmet içinde resmeden ressamla yüz yüze. Ancak burada bir ikondan bahsedilebilir mi? Tabii ki hayır, ama bunun nedeni sadece, mesihe ilişkin alanı kuşatmak ve bir ikonun merkezi olmak için içine düşülen dingin, belki bilinçsiz, ama apaçık küfür değildir; zira daha temel olarak, ikon iki görünmez bakışı değiş tokuş eder, dua edenin ve iyilikseverin bakışını. Burada tek bir bakış iki rol oynama iddiasındadır; ressamın bakışı başka hiçbir görünmezle alışverişte değildir ama kendi seyirliği haline gelmek için görünürlüğe yerleşir. Görünen yüzde tutuklu kalmış bu bakış sayesinde, ne bizim için ne de edimsel resmin ideal anında kendini ancak perspektif halindeki nesne olarak gören Dürer için herhangi bir görünmez meydana gelmez. Tıpkı aynanın gerektirdiği gibi, kendi yüzünü simetrik olarak ters çevirmek zorunda kalmış olması bunun kanıtıdır. Görünmez ancak, hemen ve ebediyen benim kendi bakışımın görünmezinden başka [bir şey] olarak kalmak kaydıyla görünmezi bir ikona göre kuşatır. Başka yerlerde olduğu gibi resimde de, görünmeze maruz kalınır ama görünmez üretilmez.

Onun Verdiği[18]

18 Yaygın kullanımda bir şeyin ya da olayın "ne verdiğini", sonucunun ne olduğunu, ne olup bitmekte olduğunu anlatan "Ce que cela donne" [*İng.* What gives] ifadesini fenomenolojik anlamı korumak için bu şekilde karşıladık (ç.n).

I

Görmek için, en azından kendini zaten görmeye sunmuş olanı, görüşte yakalanmaya elverişli olanı, hazır, uygun olanı görmek için ressamlara hiç ihtiyacımız yoktur. İster şey dünyanın bize durmadan verdiği görünür çokluğuna doğal olarak ait olsun, ister sadece kendi gücüne güvenen ya da makinenin kaynakları tarafından desteklenen bakışımız görünürün rezervlerini idare etsin, biz hâlâ ressamları boş verebiliriz. Öyleyse, sanki bir kalenin sahibiymişiz gibi, felaketten ya da şeylerin uzun süre dayanacağından şüphelenmeyen sakin sahipliğin aptal ciddiyetiyle etrafımıza biraz göz atalım. Günlük görüş alanının içinden çıkılmaz karışıklığında zaten sunulmuş olan görünürün gösterisi, usanmış ve tatmin olmuş gözümün, onun karşısında tuttuğu şöyle böyle uyanık nöbetten saklanamaz. Neyi gördüğümüzü ve neyi görmemiz gerektiğini biliriz; gördüğümüz şeyin görmemiz gereken şeyle, arayışsız, sürprizsiz sakin bir sahiplik içinde örtüştüğünden emin oluruz yalnızca.

Öyleyse eğer, en azından bazen, tablonun, dolaylı, hileli ve isteğe bağlı gösterisine başvurursak, eğer adımımızı takip ettiğimiz

rehberin adımını bastığı yere basar gibi, kendi gözümüzü ressamın gözüne emanet edersek, bunun sadece görünürden bize düşen pay dışında bir şey görebilmek için olduğunu biliriz. Ressamın bize önerdiğine sadece şimdiye kadar bizim görüşümüz için ulaşılmaz kalmış bir görünürü görmek için bakarız. Zira ressam kendi gördüğünü resmediyorsa da, ilk bakışta (bizim ilk bakışımızda) bizim genelde gördüğümüz şeyleri resmetmez. Ressam, o olmasa sonsuza kadar görünürden sürgün edilmiş olarak kalacak şeyi görür ve onu görüşe sunar. Tablo, önceden görülmüş olanı başka şekilde tertipleyerek görünürün düzenini yönetmez: Önceden görülmüş olan ya da öngörülmesi muhtemel fenomenler yığınına, tamamen yeni ve henüz görülmemiş bir fenomen ekler. Dedik ki bir tablo, bakışa, yönelimsel bir nesne olarak bir kadın, bir ağaç ya da bir meyve sunmadan önce, ilk olarak ve gerçekten bir dayanak yüzeyi ve şekillendirilebilir bir hamur yığını meydana getirir. Ne var ki bu ifade yetersiz kalır. Tablo –en azından hakiki tablo– görünürün niceliğini zorla artırarak, her şeyden önce bakışa mutlak surette yeni bir fenomen dayatır. Tablo –otantik tablo– yeni keşfedilmiş, öncesiz, soykütüksüz, mutlak surette özgün bir fenomen sergiler; bu fenomen şimdiye kadar kaydedilmemiş bir şiddetle görünürün sınırlarını patlatarak belirir. Ressam, her tabloda, görünürün hudutsuz akışına bir fenomen daha ekler. Tam da doğayı taklit etmediğinden dünyayı tamamlar. Ressam, görülmez olanın gecesinde, görünürün bloklarını bu geceden, aşkla ya da çoğu kez zorla, çizgi çizgi, leke leke söküp almak için bir maden damarı kazar.

II

Ressam, bir simyacı gibi, tablo ile, o olmasaydı kesinlikle görünmez kalacak olanı, yani bizim görülmemiş diye adlandırdığımız şeyi görünüre dönüştürür. Görülmemiş görülmez; aynı *işitilmemişin* işitilmediği, *bilinmemişin* bilinmediği, *dokunulmamışın* dokunulmadığı gibi, hatta mide bulandırıcı olanın tadılabilir olmadığı gibi. Görülmemiş kuşkusuz görünmeze bağlıdır ama onunla bir değildir, zira görülmemiş tam da görünür haline gelerek onu ihlal edebilir. Görünmez daima böyle –sahneye konulmaya, belirmeye, görünüre girişe inatla indirgenemez olarak– kalır, oysa görülmemiş, yani yalnızca geçici olarak görünmez olan ise, kendi görünürlük talebini, sahneyi –bazen zorla– istila etmek için ortaya koyar. Görülmemiş sadece görünürde belirmek için kesintiye uğrar. Tıpkı bakışa görkem sunabileceğini bilmenin aşırılığıyla işkence edilmiş gibi, oraya tüm arzusuyla yönelir. Görünme arzusuyla ve bekleyişiyle, görülmemiş –en azından hiçbir şekillendirme onu sahneye koymadığı sürece– bu şekilde görülmemiş olarak kalır. Aristoteles ὕλη

(madde)'nin biçime duyduğu arzudan söz etmiş ve onu, dişinin eril için duyduğu arzu modeli üzerinde anlamıştır, yalnız şöyle bir fark vardır; dişi, biçiminin saygınlığı ve görünür ihtişamının ışınlarıyla kendini erile dayatır, oysa görülmemiş tam da henüz hiçbir biçimde belirmemekten mustariptir ve sadece bir belirme tarzına erişmeyi arzular. Aynı şekilde, Aristoteles'e göre, ὕλη (madde), hakiki görünürlüğünün eksikliği nedeniyle bilinmemiş olarak kalır. Ancak biçimle olan benzerlik yoluyla ortaya çıkar, öyle ki o bu biçim değildir ve bu biçim olmadan, içinde bulunduğu karanlığa çare yoktur. Şekilsiz ve henüz görülmemiş malzeme olarak görülmemiş olan –ki tüm görünürlük ondan doğar– kendi biçimlenişini arzu eder.

Görülmemiş olanın görünüre ulaşımını denetleyen bekçiye, tüm sahneye girişlerin efendisine, belirmenin sınırlarının muhafızına ressam denir. Platon, hem yeryüzüne hem de Apollon'a has olan, filozofun elinden en yüce görevini –mevcudiyete karar verme görevini– alan bu iktidarı ifşa ederken yanılmamıştır. Sadece ressam verir *venia apparendi*'yi, görünme iznini ve mevcut olma hakkını. Ressam görülmemişe görünürlüğü vererek görülmemişi önceki görünmezliğinden kurtarır ve onu şekillendirir. Peki, bunu neden sadece ressam başarır? Görülmemişi gösterme gibi bir yeteneğe nasıl sahip olunur? Hangi lütufla ressam olunur? Şüphesiz, görmek, bakışa nezaret etmek (*garder du* regard), yani her gün zaten el atında olan ve sergilenen görünüre göz kulak kesilmek (*intueri, in-tueri, re-garder* [bakmak, gözetlemek, dikkat etmek, merakla bakmak]) yeterli değildir, zira aksi halde her gözü gören ressamın gücünü, nasıl resim yapılacağını bilirdi. Eğer ressam görülmemişin görünüre ulaşmasına hükmediyorsa, bunu görünüre dair kendi görüşüne değil görülmemişe dair sezgisine borçludur. Ressam, tıpkı en âlâ ressam ve yalvaç olan kör gibi, görünürden fazlasını görür. Ressam

bakışını karanlıkta görünürün berisinde başıboş dolaşmaya bırakır, bakışını görünürlük çizgisinin altına salar, suyun yüksekliğini belirten çizginin altına yöneltir. İşlem sırasında gereğince desteklenmiş bir yapının dayanak bölümlerinin altında yapılan yeni bir çalışma ya da onarıma girişmiş gibi, görülmemişin hâlâ doyurduğu görünürün karanlık ambarlarında dolaşır. Böylece, eski gemilerde, batma çizgisinin altındaki uzak, en derin kalafat yeri her zaman deniz suyuyla dolu durur. Ressamın kör bakışı işte buraya kadar iner: Ressam, kendisini görünürlüğün gün ışığına çıkartsın diye sadece onu [ressamı] bekleyen şeyin yerini el yordamıyla bulmak için görülmemişte kaybolur. Ressam, yukarıdaki ve aşağıdaki suların ayrılığını, görülmemişle görünür arasındaki ayrımı önceleyen karanlık kaosta çalışır. Ressam, ilk ışığın yaratılmasından önce çalışır[19]. Yarı şahit, yarı baş melek işçi olarak dünyanın yaratılışına geri gider. Bundan ötürü sonunda bizzat kendini orada kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalır, sanki sular arasındaki ayrılıktan, ışığın karanlıklardan ayrılmasından öncesine geri giderken, o da iyi ile kötü arasındaki ayrımdan öncesine gidiyormuşçasına. Zira şüphesiz ki resmin ahlâki seçimlerle doğrudan ve temel ilişkisi diğer sanat dallarından çok daha fazladır.

Ressam görünürle görülmemişin belirsiz sınırına sadece bu sınırı kendisinin diğer tarafına geçirtmek için iner. Kadim karanlıktaki görülmemiş olanları, el yordamıyla, tek tek görünürlüğün ışığına götürür. Bir çerçevenin çerçevesi içinde, böyle bir görülmemişi gün ışığına çıkarır. Tablonun Cehennemler kapısı gibi uzandığı çerçeveyi düşünmek gerekir –ki o kapıdan, henüz körleşmiş, ama mucizevi bir şekilde gölgenin hükümranlığından sökülüp alınmış halde, o zamana değin görülmemiş olan yeni bir görünür doğar. Her

19 Son iki cümle için bkz. Tevrat, Tekvin 1-7, 1-2, 1-3 (ç.n.).

tablo bize kurtarılmış (ama kaybolmamış) bir Evridiki (*Eurydice*) verir çünkü o, geceleri çalışan ressamın gözlerinden başka gözler için görülmemiş olarak kaldığında bile, bir kere ressam tarafından görülmüştür. Orfeus şarkı söylemezdi, resim yapardı[20]. Ya da daha doğrusu, görülmemişte, onun belirmek için duyduğu sağır ve aciz ihtiyaçla, karanlığın örtüsünün gizleyemediğini görürdü. İyi niyetli bakışının uyanıklığı sayesinde, belirmenin panikleten [Pan'a özgü] arzusunu duyardı. Göz, kulaktan daha çok sever, zira göz henüz bir şey görmeyen ama gelecek görünürlüğe inancını koruyan bir bakışın koruması altında görülmemişi esenliğine uğurlar. İlk Hıristiyanların, tutsakları Cehennem'in dışına çeken İsa için[21] Orfeus unvanını talep etmeleri boşuna değildir. Her tablo bir yeniden dirilişe iştirak eder, her ressam görülmemişi ışığa çıkararak İsa'yı taklit eder. Ve eğer ressam yepyeni, emsalsiz, modelsiz, daha öncesi olmayan görünürü bulmak için görünürlük çizgisinin altında çok uzaklara dalarsa, onların dingin (*reposée*) görünürlüklerinden dertsiz tasasız emin olan gösterimlerimizden hiçbiri ne ona rehberlik edebilir ne de sonunda görünecek olanı (belki de hiç kimse ön-*göremeyeceği* için) belirleyebilir. Ressam, kurtulmak (ve kaçmak) için kaybolmalıdır. Aynı İsa gibi, kaybolup kaybolmadığını ya da kendini kurtarıp kurtarmadığını önceden asla bilmeksizin ilk önce kendini sunduğu

---

20 Evridiki Yunan mitolojisinde, Orfeus'un kavuşmak istediği sevgilisidir. Hikâyeye göre, Evridiki bir gün Aristaeus'tan kaçarken ayaklarına bir yılan dolanınca, ölüp yeraltına gider. Sevgilisini kaybeden Orfeus da ona kavuşmak için büyük çabalar gösterir, ilahlardan yardım görme umuduyla, özlem içinde çalgısını çalıp dururken harikulade, ahenkli müzikler yaratır. Orfeus'un sevgilisine kavuşma çabalarına sonunda bir yanıt gelir. Sevgilisine kavuşacaktır, fakat bir koşul vardır: sevgilisi yeraltı âleminin karanlıklarından ışığa çıkana kadar onun yüzüne bakmayacaktır. Böylece ilâhî yardımla, sevgilisi, aether (esir) katlarından çıkıp yükselmeye başlar, fakat tam ışığa çıkarken Orfeus dayanamaz ve ardından gelen sevgilisini görmek için dönüp geriye bakar. Bu büyük hatasından ötürü de sevgilisine kavuşamaz (ç.n.).

21 Bkz. İncil, *Efososlulara Mektup*, 4-8 (ç.n.).

için ne hoş karşılanır ne de kurtarılır. Ressam illa da lanetli değildir, ama her zaman kutsanmıştır.

Ressamın aradığı görülmemiş demek ki o son ortaya çıkma anına kadar öngörülmemiş olarak kalır –görülmemiş, yani öngörülmemiş. Görülmemiş, ya da en âlâ öngörülmemiş aynı ölüm gibidir, zira (ilkede) ölüm ben orada olduğum sürece orada bulunmaz, ancak ben artık orada olmadığımda görünür, aynı şekilde görülmemiş de görülmemiş olduğu müddetçe görülmez olarak kalır ve görünür olarak belirir belirmez ortadan kaybolur. Görülmemiş sadece olduğu haliyle ortadan kaybolmak için ortaya çıkar. Bundan ötürü onun tanımı itibarıyla görünmez olan görülmemişliğinden yola çıkarak yeni görünürü öngörmek hiçbir bakımdan mümkün değildir. Sadece ressam bu geçişi –onu gördüğünden fazla– tecrübe edebilir, ancak bu konuda hiçbir şey söyleyemez çünkü göstermeye kalktığında onu maskeler. Demek ki tablo üretmek, öngörülmüş, önceden tasarlanmış ve hatta hissedilir biçimde ışığa çıkmadan önce zaten görülmüş görünürlüğü etkin kılmakla eş değer değildir asla. Bu kabule göre, her üretim, fiili olarak görünürün, gücül olarak görünürü taklit etmekle yetindiği bir yeniden üretim (*reproduction*) seviyesine düşer. Resimde Akademizm sadece şundan oluşur: bir tabloyu öngörmeyi iddia etmek, onun görülmemişten belirmesini engellemek ve kendi figürünü meydana çıkarmayı beklemeden ona şekil tayin etmek. Akademizm tüm çağlara, tüm resimlere aittir, bizimkine de eskilerden daha az ait değildir. Hatta kavramsal sanatın Akademizmin örneklik ve kesin modelini sunması mümkündür; bunun sebebi sadece görünürün, kavramın dışarıdan onu önceden kapsamasıyla tanımlanması değildir, aynı zamanda –ve her şeyden önce– eserin kendisi de orada olduğu haliyle beliremez ve belirme-

melidir.[22] *Ready-made* ise eserin öngörülmemiş belirişine tam hakkını verir, zira sıradan kullanımı ve toplu üretimiyle bıktırasıya bir biçimde öngörülmüş nesneyi öngörülemez olana, ya da daha ziyade görülmemiş olana adeta batırır (*retremper*). Dükkânla müze arasında, şişe altlığı, bir görülmemiş banyosu yapar ve mutlak suretteki yeni görünürlüğünün, onu yalnızca hayata döndürmekten başka bir meşruiyeti yoktur. *Ready-made* bariz ve pervasız sıradanlığıyla çok etki yaratmaz, çünkü hem görülmemişte banyo yaptığından böylesi bir sıradanlığa bağışıklık kazanmıştır hem de –özellikle– görünürler içinde görünür olarak tekrar ortaya çıkar. Görülmemiş tarafından vaftiz edilmiş, ama bir de görülmemişin sularından kurtulmuş olan görünür tablo yeniden dirilmiş –yeni, günahlarından arınmış, daimi– bir hayat yaşar. Böylece görünür kendisinden başka bir şeyi taklit etmez. Tablo insanlar nasıl yaşıyorsa öyle yaşar: tek başına, kendisi için, ikame edilemez olarak. Gerçek ressam biricik yaradılışın sade gizemine, tekrar üreterek ya da kopyasını üreterek değil, sıfırdan üreterek iştirak eder. Ya da daha ziyade, görünürün kendisi tarafından kısır yeniden üretilişini –bazen bir tecavüz yoluyla– bu şekilde döllemek için görülmemişi görünürün içine sokar, ki bu genelde "yaratılış" diye adlandırılagelmektedir. Hatta ve özellikle en büyük klasik ressamlarda, şiddet, yeniden üretimin tükettiği yozlaşmış görünürü ele geçirir; bunun sebebi görünürü kökten bir şekilde öngörülemeyen yön gösterici hatlarla vurgulamak ve onu tekrar görülmemişle doyurmaktır. Le Caravage'da, Vouet'de ve Le Greco'da olduğu gibi. Gerçek tablo bir görünürden ötekine geçmez, zaten görülmüş olan görünürün kendini büyümeye ve yeni bir görkemle açılmaya bırakmasını ister. Görülmemiş, görünüre kadar uzanır

22 Bkz. *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris Modern Sanat Müzesi Sergisi, 22 Kasım 1989 – 18 Şubat 1990, Paris, 1989.

(*remonter*): görünüre doğru yükselir (*monter*). Ama özellikle de görülmemiş görünüre bir şeyler öğretir (*en remontrer*): Görülmemiş görünüre, görünürün hâlâ göz ardı ettiği şeyi gösterir (*montrer*) ve kabul ettirir, barbar bir gücün göçü yüzünden can çekişen dengeyi yadsır. Cehennemin kapıları sürekli açılır, bu açıklıktan ressam görünürün yeni efendisini gün ışığına getirir, bu efendi oradan sadece bize bir şeyler öğretmek için çıkar ve böylece bize bir canavar gösterir (*montrer un monstre*). *Monstrum*, en âlâsından gösterilebilir olan, ham öngörülmemiş, mucizedir. *Miraculum* en âlâsından hayranlık uyandırandır. Mucizelerin ressamı gereğinden fazla öngörülmüş olan görünürün kapamış olduğu gözleri kırpıştırır.

III

Görülmemişin görünürde mutlak olarak yeni bir tezahür (*venu*) olarak keşfedilmesi, orada kendini tam bir bağımsızlıkla kabul ettirmesini gerektirir. Eğer tablo hakikiyse, görünür bir şekilde kendini kabul ettirir. 'Görünür bir şekilde' ifadesinden kasıt şudur: kendisini tartışmasız ve zorla, fakat yalnız görünürün apaçıklığının ya da daha ziyade görünür haline gelen görülmemişin otoritesiyle kabul ettirmelidir. Hem zaten görünürlüğe konmaya apaçık bir hoşnutlukla hazırdır; görünürlüğe görünür bir zevkle can atar ve razıdır. Bu kendini gösterme kolaylığı onu görmeye gelen ziyaretçilerin arzu ve eğiliminden ileri gelmez; biz dikkatli ya da dikkatsiz, davetli bir topluluk halinde onu ziyaret etmeye gideceğimiz için tablo görünür olmaz. Aksine, onun özünde bulunan görünürlüğü bizi buyurucasına çağırdığı için onu ziyaret ederiz. Tıpkı yazgılarına rağmen topluma dâhil olma haklarını ellerinde tutan tutukluları ya da hastaları ziyaret etmemiz gerektiği gibi. Aynı, sevdiğimizi tekrar görme ve geri alma arzusuna sonunda kaçınılmaz olarak boyun eğ-

memiz gerektiği gibi, çünkü o, her ne kadar mesafe ve alışkanlıklar karşı çıksa da, kendisine borçlu olunan bir hürmeti bekleyerek orada durur. Tablonun önünden geçerek onu gözlerimiz için bir yemmiş gibi tüketmeyiz, isteyerek ya da istemeyerek, bilerek ya da bilmeyerek ona hakkı olan krallara yaraşır saygıyı sunarız. Öte yandan, fiili görünürlük kendini kaybolma, çalınma, tahrif edilme ya da sadece yeniden mahzene atılma dolayısıyla keyfi olarak tehlikeye atılmış bulduğunda (bir tablo depoda bir kenara atıldığı zaman aslında ne olur, görülmemişten yakasını kurtarmış tablonun daimi görülme hakkına karşı hangi anlaşılmaz suikast işlenmiştir?) bakışımız hâlâ ona yönelir, çünkü kendinde ve hak olarak, kaderi doğal olarak görülmekten, *–videndum*, görülmenin önünde– olmaktan ibarettir. Hakiki tablo, sırf durmadan içinden çıktığı görülmemişin derinlerinden bu bakışa can attığı (*aspirer*) için, kendisini ziyaret edenlerin bakışına ilham verir (*inspirer*); sadece tepeden tırnağa görünürlüğü soluduğu (*respirer*) için bu bakışa can atar. Görülmemiş, tabloda görünürlüğü solur, tıpkı bizim sağlığımızın yerinde oluşunu solumamız gibi ama sadece bu da değil, aynı zamanda mucize eseri serbest kalmış bir mahpusun da özgürlüğü soluduğu gibi. Görülmemişten firar eden tablo, havayı, gün yüzüne çıkmanın özgürlüğünü teneffüs eder. Görülmemiş, artık tanıyamayacağı denli yaygın olan bir görünürlükte doğmuş tüm diğer gösterimlerden daha fazla solur özgür görünürlüğün havasını ve mekânını, zira oraya güçlükle ve henüz ulaşmıştır. Tablo, estetik bir sığınmacı gibi gün ışığında hâlâ bir oturma iznine sahiptir. Rahimden güçlükle sızan bir sıvıdan doğar gibi kendisinden doğduğu ὕλη (madde)'nin şekilsiz ve renksiz karanlığından hâlâ parıldayan görülmemiş, çerçevenin çerçevesi vasıtasıyla, görünürlüğün kraliyet salonuna girer, beklenmedik bir açıklıkla tahta çıkar –ışıldar. Kilidi kırarak görünüre artık kati olarak

açılmış alana baskın yapar; burada, aksine, mucize eseri kurtulmuş olanların, yani en âlâ fenomen olan *miraculum*un kendisinin önüne geçilmez pırıltısıyla parıldar. Artık görünürlüğe dönüşmüş ve görünürlük tarafından dönüştürülmüş olan son görülmemiş o zamana kadar meçhul kalan –yani görülmemiş olan– bir yoğunluk derecesine yükseltir onu.

Bu nedenle, mantıksal olarak, her tablo izleyicileri üzerinde iki zıt eğilim (çekicilik) yaratır: Öncelikle, tabii ki, bakışın tablonun ihtişamının ağırlığının karşı konulmaz çekiciliğinden büyülenmesi ve diğeri, tablonun, içinden çıktığı karanlık adına uyguladığı güç karşısında duyulan korku. Tablo en çok yasaklanmış sınırı ihlal etmiştir: Kilidi kırarak, yasa dışı biçimde, kahramanca ve tehditkâr bir şekilde bize görülmemişten gelir, yani görülmesi mümkün olmayanı –yani görülmemişi– görmüştür; görülmemişi yadsıdığından hâlâ yasağın damgasını taşır. Hakiki tablo, bazen görünürlüğe sonradan ulaşmış olmanın verdiği bayağı kibirle, daha nadiren de belirmenin efendisinin krallara ve din adamlarına yaraşır kutsallığıyla bize meydan okur, bizi kışkırtır. Onun hakkında gereğince düşünülürse, huzuruna çıkmadan önce arınmak gerekir. Zira görkem kurtarırken bile tehdit eder.

IV

Sonuçta hakiki tablonun görünüre ancak ona egemen olarak kaydolduğu sonucu çıkar. Zira görülmemişlikten mucize eseri kurtulan görünmezliğin ve görünürlüğün ne anlama geldiğini diğer tüm görünürlerden daha iyi bilir. Bilmenin karşılığını ödemiştir. Sonuç olarak, bu sıfata layık hiçbir ressam tabloya bir nesne olarak –kendi nesnesi olarak– hâkim olamayacaktır. Eserine onu kölesi ya da efendisi kılmak için can vermek bir ressamın saygınlığını yitirmesi için yeterlidir. Gerçek ressam ne resmettiğini bilmez ve tüm bilgisini sadece daha önce öngörmeye cesaret edemediği şeyleri keşfetmenin sürprizini dilenmeye adar. Bütün ustalık/efendilik, tam olarak, sonuçta görülmemişin, öngörülemez biçimde, sürpriz olarak görünürde ortaya çıkmasına izin vermekten ibarettir. Görülmemişin dipsiz karanlık uçurumdan görünürlüğün yüzeyini delerek belirdiği an, vasisi, çalıştırıcısı ve taciri olan ressam karşısında tam bir özgürlüğe kavuştuğu andır. Eğer tablo, göründükten sonra hâlâ ressamına –işe yaramaz uşağına, alt edilmiş hayvan terbiyecisine– itaat etseydi, hemen görülmemişin mucizeviliğinin ihtişamını

kaybederdi. Hoş görünüş için düzenlenmiş ve tüketime uygun basit bir nesne seviyesine gerilerdi. Burada kastedilenler, "seri", "dönem" ya da "tarz" ressamları, ustalar (büyük ya da küçük fark etmez, zira ustalaşmış olmaları yeterlidir, her şeyi kaybederler), eğlence, görev, *dizayn* (satılarak satan) sanatçılarıdır. Her zaman onların bakışı görünüre egemen olur; bundan ötürü onlar üretebilir ve (kendilerini) yeniden üretebilirler. Ama görünüre egemen olurlar, onu kendilerine mal ederler, yani onu kendi boyutlarına indirgerler, yani yok ederler. Tabloyu görmek istemişizdir ama sadece bir insanı görürüz, onu ya da beni. Tam aksine ressam hem istediğini göstermekten hem de istemediğinin görülmesinden kaçınır, çünkü hâlâ yapmak ya da hâkim olmak isteyebileceği şeyleri artık yapamamayı (ya da gösterememeyi) dener. Öngörülenden, görülenden ya da istenenden daha fazlasının ortaya çıkmasına izin vermeyi dener. Ya da daha ziyade, istediğini –bir görülmemişi görünürler içinde belirmeye bırakmak (dolayısıyla derhal olduğu haliyle yok olmaya bırakmak)– yapmasının koşulu şudur: Aslında kusursuzca gerçekleştirebileceği şeyi –öngörülmüş bir nesne– yapmaktan vazgeçmek. Böylece, başka hiçbir şeye benzemeyen, hiçbir anlamı ya da en küçük bir faydası olmayan bir şeyin, kısacası yeni bir seyirliğin, görülmemiş üzerinden tekrar ele geçirilmiş ve yitik kökeninden çıkan, görünüre yeni gelmiş bir şeyin ortaya çıkmasına izin verir. Hakiki tablo, ressamın ve ziyaretçilerin beklentilerini, bu beklentiyi şaşırttığı, afallattığı ve kapladığı ölçüde tatmin eder. Beklenen beklentiyi değil ama başka bir beklentiyi, beklenmedik beklentiyi tatmin eder. Fiiliyatı, önceden tanımlanmış bir ihtimali gerçekleştirmez, o zamana kadar öngörülmemiş, düşünülmemiş, imkânsız olan yeni bir olasılık açar. Böyle bir tablo bizim görme arzumuzdan gizlenmez: Bizi, görmemizin ve beklememizin asla mümkün olmayacağını öngördüğümüz [şeylerden] başka bir şey görmek ve başka türlü görmek yönündeki

saf arzuya açmak için, sadece tüm gündelikliği içinde önceden görmüş olduğumuz şeyi görmek için duyduğumuz fazla yoksul, ihtiyatlı ve pek sınırlı arzumuzdan kurtarır.

Hakiki tablo, bizde bu şekilde hedeflenebilir hale gelmiş şey ölçüsünde yeni bir arzu uyandırmak için arzumuzu iptal eder. Zira öylesine öngörülmedik olan görünürün kendisi, daha önce yarı kapalı olan gözler için onu erişilebilir ve katlanılabilir kılacak hedefi kışkırtmalıdır. Görünür hedefi önceler: Onu beklemediğimiz için, bizim tarafımızdan hedeflenebilir kılınması gereken odur. Kendisininkiler (*les siens*) arasına geldiğinden, kendisininkilerin onu öngörmediğini tespit etmesi ve dolayısıyla kendini tek başına onlar tarafından hedeflenebilir kılması gerekmiştir. Tablo bizi onu görmemiz için eğitmek zorundadır. İdol ve ikon arasındaki mesafe kendini burada gösterir. İdol şu ya da bu şekilde, öngörüsünü (bazen beklenenden bir derece daha fazla) tatmin ettiği arzunun beklentisiyle orantılı kalmaya devam eder. İkon ise kesinlikle beklentinin ölçüsünü aşar, arzuyu panikletir, öngörüyü iptal eder: Bu mesafeyi/ayrımı asla düzeltemeyecek ya da düzeltmeye kalkışamayacaktır; bizim onun doğrultusundaki hedefimizin yerine –onun bizim doğrultumuzdaki– kendi hedefini koyarak bu ayrımı tersine çevirir. Ama burada yanılgıya düşmeyelim: Tablo için, yine de, bir idol mertebesine erişmek çok yüksek bir tamamlanmadır. Zira bakış için aşılamaz ilk görünür olan idol, bakışı durdurur ve onu tatmin eder. İdol bakışı görünmez aynada dondurur: Kendimizi bir mekânda bir radarın gönderdiği yankıya göre konumlandırışımız gibi, bakış da, hangi genişliğin onu doyurmaya olanak tanıdığını öğrendiği idole göre ölçer kendini. Hakiki tablo, eğer bizim beklentimizi ölçüp onu hazırlıksız yakalamasaydı, kendini böyle bir görkem içinde görüşe sunmazdı. Ona bakarken, biz ona onun bize olduğundan daha fazla bağımlıyızdır.

V

Bu anlamda, hangi tablo bugün hâlâ mümkündür? Eğer çağdaş resmin evriminden tek bir açık ders çıkartılsaydı, o da şu olabilirdi: Tablonun özerk ihtişamı kaybolmuştur.

Şüphesiz ki görünür seyirliklerin bolluğu kaybolmamıştır, aslında tam tersi söz konusudur. Ancak görünürde görülmemişten ortaya çıkan eserin otoritesi kaybolmuştur. Bu durum en azından iki şekilde gerçekleşir. Bir yandan, resim kendini sadece bir kayıt olmakla sınırlar, arzulayan bakış için en uygun hale getirilmiş mahrem seyirlikleri ya da izlenimleri kaydeder, tıpkı, olgu olarak, dayanak ve yüzey üzerinde adeta gerçekleşmiş ama hak olarak, onları oraya kaydeden bilincin tamamen kölesi olan pek çok bilinç yaşantısı gibi. Bu evrim çizgisi, Matisse ve Masson yoluyla Monet'den Pollock'a ulaşır; sonu *action painting*in ve performansın çıkmaz sokağına varır. Burada, hiçbir görülmemiş köken, görünüre doğru hiçbir oluş, hiçbir dönüşüm, tabloya uygun bir ihtişamın özerk otoritesini sağlamaz. Tablo kendini görmeye dayatmaz, çünkü ona belirdiği gibi

–görme ya da kendini gösterme arzusunun basit temsilcisi olarak– belirmeyi dayatan bakıştır; o artık bakışın sofuluğunu derinleştirmez ya da hatta bu sofuluğu uyandırmaz çünkü aylıklı bir zabit kâtibinin titiz alçak gönüllülüğüyle, seyri artık hiçbir zevk vaat etmeyen bir arzunun kalıntılarını kaydeder sadece. Hatta bakışın sofuluğunu usandırır.[23] Ya da tam tersine, tablo her görünür ihtişamdan yoksun kaldığı halde varlığını sürdürdüğü için ortadan kaybolur. *Tabula rasa* gibi, tek renk kareler gibi, bir yüzey üzerinde kesişen siyah çizgiler gibi, kavramsal sanatın tüm yerleştirmeleri (*installation*) gibi, tablo da, görünürde –tüm bilinç yaşantılarından soyunmuş yönelimsel nesne– kendini sunanın öyle basitçe "görünür olmadığı"nı gösterir: Tablo sayesinde, artık görülecek hiçbir şey olmadığı ispatlanmış olur. Dolaşmak gerekir; dolayısıyla bakış dolaşır, tükenmiş şeyden vazgeçerek, onun yerine, kavramlarla, ilk eksik denli az "görünür" olan birçok başka nesne tasavvur ederek. Görünür böylece tasavvurda kaybolup gider.[24]

Resmin yaşadığı güncel krizin bizzat görünürün krizine kadar uzanması muhtemeldir. Görünürün yaşadığı bu kriz, görünürün öngörülmüş olanın düzenine göre üretilmesinin kesinkes teknik modeli sayesinde görünmemiş olanın görünürde öngörülmemiş ortaya çıkışı üzerinde uygulanan baskıdan ileri gelir. Teknik proje, biçimleri, arzunun çok biçimli öngörülerine göre idare eder –ileriye dönük beklentilerle analiz edilen ihtiyaçlara yanıt verme, serbest ya da faydalı siperlerin kestirilmesi, pazarın gelişimiyle ilgili beklentilere göre yatırım yapılması, araştırmanın hızlandırılmasını vs. Bu bağlamda, görülmemişin görünüre dönüşmesinin mührü olan öngörülmemiş olan kendi olanağını nasıl korur?

---

23 Bkz *y.g.e.*, s. 31-35.

24 Bkz *y.g.e.*, s. 36-40.

Ressamın ustalığının kendisi, çilenin reddinde belli bir dereceden itibaren, bizzat resmin çıkmazını ele verir. Burada da –özellikle de burada– "yapılabilecek her şey yapılmalıdır" ilkesi anlamsızlığın (*insignifiance*) entropisi yüzünden ölüme götürür. Resim, utanıp sıkılmadan ölçüsüzce bu ilkeye boyun eğerek, başka ilkelerle (diğerleri arasında, yeterli sebep ilkesi, öznellik ilkesi) dün olduğu gibi bugün de kesin bilimlere el atar. Ama o bu yerindeliği fahiş bir fiyatla ödemiştir: Usta olmamanın kaybı, ya da daha ziyade görülmemişten öngörülmüşe geçen, ustalığın ters yüz edilişi. Öngörülenin en sıra dışı yaratıcısı, öngörülmeyenin, yani mucizenin en ateşli katili olan Picasso'nun resmin bu yüzyılı üzerinde sahip olduğu sembolik egemenlik bundan ileri gelmektedir. Peki, bundan böyle, tabloya radikal bir köken vermek ve tanımak –ona yeniden görünürün radikal kökeninin saygınlığını bahşetmek nasıl mümkündür? Sabırla çalışarak, görünür olan ihtişam içinde[25] görülmemişten yine oluk oluk akarak su yüzüne çıksın diye, onu orada beklemek için radikal kökenin kıyılarına nasıl geri dönülür?

25 Burada "görünür olanın ihtişam içinde" yeniden ortaya çıkmasından kasıt Hz. İsa'nın kıyametten sonra nur içinde görünmesidir. Dolayısıyla sabırla İsa'nın dönüşünü beklemek gibi görünürün dönüşünü beklemekten söz ediyor yazar (ç.n.).

VI

Tablonun kendiliğinden görünmesi –işte saçmalığın dik âlâsı. (Sanatsal olsun olmasın) diğer tüm eserler gibi tablo da bir işlemeden, bir işçiden, bir başkasının çalışmasından doğar. Tablo, yansıttığı yaratıcısına aittir.

Ancak bu apaçıklık çok sürmez. Hakiki tablo –ki izleyicisine uyguladığı biricik büyüleme motifi budur– ona imzasını atandan olduğu kadar ona bakandan da kaçar. Zaten içlerinden çoğu hiçbir imza taşımaz, tıpkı aralarında birçoğunun onlara hakkını verecek ya da onların dikkate alınmasını sağlayacak herhangi bir bakışla karşılaşmadan yüzyıllar geçirmesi gibi. Hakiki tablolar, ressamların ve seyircilerin gözlerini kat etmek için, onlara boyun eğmek şöyle dursun, onları önceleyerek ve belirleyerek ortaya çıkarlar. Peki neden? Çünkü tablo, belirdikleri gibi belirmelerini önceden hiçbir şeyin belirlemediği hatların, şekillerin ve renklerin ortaya çıktığı çerçeveyi sunar. Onların yüzeyine, zorunluluklarından hareketle kendini kabul ettiren, kesinlikle ön görülmemiş hatlar çizilir. Öyleyse ger-

çekten yaratıcı ressamın ayırt edici özelliği, onun istemini dayatan plastik bir icatçılık değil, aynı ölçüde olası binlerce çizgi arasından, kendini kendine has zorunluluğuyla kabul ettiren çizgiyi seçmeyi bilen edilgin bir alıcılıktır. Eski bir atasözü, heykeltıraşın, mineral blokta biçimin kendine özgü görkemiyle belirmesine engel olan gereksiz kütleyi ortadan kaldırmakla yetindiğini iddia eder. Kuşkusuz aynı şekilde, ressam da, yalnız kendinden yola çıkarak belirmeye erişmek isteyen görülmemişin özerk ortaya çıkışını gelişigüzelliklerıyle engelleyen ya da karmaşıklaştıran renkleri ve çizgileri silmekle yetinir. Tıpkı bir görme engellinin yerdeki kabartıları bastonuyla yoklaması gibi ressam da geometrik olarak mümkün tüm çizgilerin arasından tartışılmaz estetik gerekliliğe uyanı işaretlemek için (zira tüm çizgiler hak itibarıyla böyledirler, hepsi ussal yani eş ölçüde çizilebilir bir eşitliğe sahiptirler) henüz görünür olmayanı fırçasıyla yoklar. Ressam hiçbir şey çizmez. Bir su kaynağı arayıcısı gibi, sadece fışkırabilecek olanın (yani fışkırmak zorunda olanın) yerini saptar. Ressam, görülmeyenin baskısı yüzünden görünüre ulaşma iddiası olanı, günlük hayatta falcı haline gelmiş görme engellilerden daha iyi tahmin eder. Ressam hiçbir çizgi çizmez, hiçbir şekli sınırlamaz. Şekillerin ve çizgilerin, görünüre erişme iddiasındaki çizgilerin ve şekillerin, önce başka sahiplere tahsis edilen görünürün dışında korunan çerçevenin yüzeyinde, tablonun nötr *templum*unda kendilerini kabul ettirmesine izin verir. Ressam kaydeder, icat etmez. Greco ve Caravaggio bir siluet yaparken ya da bir surat taslağı çizerken, kesinlikle hiçbir silueti, daha önce görünürün alanında mevcut bulunan hiçbir yüzü tekrar üretmemişlerdir. Keyiflerine göre herhangi bir şey de icat etmiş değillerdir. Görülmemişin kendine özgü gücünden hareketle dayattığı izi (*trace*) kaydetmekle yetinmişlerdir. İşaretledikleri ve görünüre gelmelerine kendi içgüdüleriyle izin verdikleri izler daha önce işaretlenmiş hiçbir izi takip etmez. Bu çizgi-

ler ve bu şekiller daha önce taslağı hiç yapılmamış izleri, asla oradan geçmemiş olanın izlerini, önceki bir görünürün değil olduğu haliyle görülmemişin görünür izlerini –görünmeyenin izlerini– belirtirler. Tablo görülmemişin damgalarını (*stigmate; İsa'nın çarmıh yaraları*) taşır: Tıpkı, dışsal ve önceden var olan modellere göre değil de görünmemişi işleyen güçlerin karanlık oyunu yoluyla, yine bakir görünürün nötr ekranına dayatılan kırıkların yarı sağaltılmış yaraları, yara izleri gibi. Tıpkı toprağın yüzeyinin, toprağa bağlı görünmez güçlere maruz kalıp kırılarak kıvrılması gibi, görülmemişin magması da, tablonun çerçevesinde biçim alarak, içeriden, lavların kabarmasıyla çöken fosiller misali yüzeyine çıkan kıvrımlardan fışkırır. Ressam, neredeyse volkanbilimcinin duyarlı elleriyle, ona kendisini dayatan kökten biçimde öngörülmemiş çizgiyi kararsız –en titrek, yani olabilecek en duyarlı– fırça darbeleriyle takip eder. Tüm öngörülere ve tüm beklentilere karşı titreşen dalın altındaki kaynak gibi, kendisine bir sebep, bir neden ya da bir motif atfetmenin küfür olacağı bir görünürün ortaya çıktığını görür: Resmetmek motifi *temel alarak* değil, motife *karşı* resmetmektir daima. Görülmemişin sismografı olan fırça, görülmemişin çatlaklarını dayatmak şöyle dursun onları kaydeder, öyle ki bu çatlaklar zaten görünür olanı rahatsız etmekte ve onu geri püskürterek, pek çok yeni görünür gibi mekânı kaplarlar. Tabloda, ressamın sadik ve sebatkâr duyarlılığı ölçüsünde, görülmemişin damgaları bizzat kendilerinden hareketle kaydedilirler. Biz onlara *ectype*[26] diyoruz[27]. Orijinalinden kopyalar (*ectypes*)

26 Bir prototipten ayrı kopya, reprodüksiyon, orijinalinden kopya (ç.n.).

27 Burada Jean-François Lacalmontie'in çalışmasına borçlu olduğumuz bir kavramı tekrar ele almaktayız, kendisi bu kavramı bize, *Ce que cela donne* (La Différence, Paris, 1986) başlığıyla ona adamış olduğumuz deneme vesilesiyle öğretmişti. Görülmemişe dair bu ilk yaklaşımın sonuçlarını burada geliştirerek, aslında onun kesinlikle örneklik olan resminin görünür kıldığı şeyi genelleştiriyoruz sadece. Bu yüzden bu tekrar, onun çalışmasına daha müteşekkir bir saygı gösterisidir.

ile, tipleri –seyirci ya da işçi tarafından dışarıdan dayatılmış izleri (*empreinte*)– değil, tablonun derinliklerinden çıkan içsel izleri anlıyoruz; bunlar tablonun derinliklerinden yükselerek, demek ki aslında seyirci ve işçiye nazaran dışarıdan ortaya çıkarlar –dışsal izler, bakışın dıştaki elçileri vs.– yani asıl anlamıyla tipler. Kopyaları sayesinde, tablo kendinden hareketle ortaya çıkar, kendi yersel (*tellurique*) hareketlerinden başka izleri izlemeksizin kendi kendini çizer. Kendi kendini damgalamak suretiyle, kendi düzenleyici kıvrımlarına uyarak yalnız kendi izlerini sergiler. Her şey öyle bir şekilde meydana gelir ki sanki tablo kendinden hareketle çizilmektedir. Yalnız kendinin sembolü; görünür olandaki özerk normdur.

VII

Tablo kendi kopyalarında (*ectypes*) bile ortaya çıkarak kendini kendinden çizer. Ama kopyalar bu ortaya çıkışın sadece nihai tamamlanmasını belirtir. Böylece sadece görülmemişten yükselerek patlayabilirler adeta görünürün yüzeyinde. Öyleyse, esasen görünür olan tabloda, kökensel görülmemiş kendini nasıl gösterebilir? Olduğu haliyle görülmemiş, tanımı itibarıyla, görülemez, ama tablonun kaçtığı şeyden hiç etkilenmeyip bozulmadan kalması mümkün değildir. Kesinlikle görülmemiş ile salt görünür olan kopya arasında, birbiriyle bağdaşmayan bu iki hal arasındaki bir elek gibi, tablonun zemininde, (bir seyircinin bakış açısına göre) kopyaların arkasında, ama (ortaya çıkmanın maceralı yolculuğuna göre) onlardan önce zeminin bizzat kendisi durur. Zemin, kendiliklerinden zaten görünür olan figürleri sonradan çevrelemez ya da doldurmaz; onu henüz aşmış ve ondan kurtulmuş olan kişi tarafından hâlihazırda uzaktan görülen bir hudut gibi, kesinlikle görülmemişin krallığına tanıklık eder; zemin, görünürün bakış açısından görünen görülmemiştir, kopyanın

ondan kendisini koparıp kurtardığı şeydir, artık ona başka yerden gelen bir ışığın halesiyle çevrelenmiş dipsiz uçurumdur, belli etmeden onu kuşatmaya başlayan görünürlük tarafından alt edilen görülmemiştir. Zemin kopyaya eklenmez, ama kopyalar kendilerinin en mahrem ve artık en yabancı görülmemişinden kaynaklanıyormuşçasına zeminden kaynaklanır. Greco'nun bir tablosunun zemini –örneğin *Lacoon*'un ya da *Vue et plan de Tolède*'in zeminleri (ki hemen hemen aynıdırlar)– neredeyse-görülmemiş hariç, görülecek hiçbir şey sunmaz: Neredeyse-görülmemiş, kopyaların henüz fethettiği –görülmemişi küçük düşüren ve onu salt yüce gönüllüğüyle yenen tersine çevrilmiş görkem– parıldayan görünürlüğün bu görülmemişliğine çarpıp kırılmaktan çoktan hırpalanmış ve bulanmıştır. Burada zemin hiçbir şey göstermez: Görülmemişten mucize eseri kurtulmuş kopyaların, bizzat gösterilebilir olmayanın zemininden ortaya çıktığına tanıklık eder. *Vue et plan de Tolède*'de zemin hiçbir şey göstermez, özellikle de Toledo şehrini. Sadece görünür hale gelmiş olanı, Bakire'nin Göğe Yükselişi'ndeki öbeği işaretler. Yarı yarıya ve gönülsüzce görünür biçimde, Bakire'nin göğe yükselmesinin kendisinden koptuğu şeye tanıklık eder ve tam da bir göğe yükselmenin söz konusu olduğunu doğrular: Görkeme giriş, görülmemişin karanlıklarından kopma. Zemin ne bir şey gösterir ne de temsil eder, tabii yadsıma iddiasında bulunduğu görkemin uygunsuz tanığı olarak, kopyaların zaferine çağrılmış olan görülmemişin köleleştirilmesi hariç. Bakire'nin göğe yükselmesi görünürün göğe yükselmesiyle fiilen tamamlanmış olur, zira kopyaları zeminden kaçarak görülmemişi alt ederler.

Öyleyse zemin (*fond*); fon (*fonds*)[28], (*fundus,* toprak ve gayrı menkul, gizli ya da yeraltı rezerv) olarak anlaşılmalıdır. Kopyalar,

---

28 Fonds kelimesinin pek çok anlamı vardır: 1. Toprak, tarla; 2. Ticarethane, işletme; 3. Anamal, sermaye; kaynak 4. Öz, esas, temel; 5. Ambardaki mal, stok, birikim, vs. (ç.n.).

görülmemişin rezervinden ortaya çıkar (tıpkı bir müzenin rezervleri gibi aslında hak itibarıyla kendisine düşen görünürlükte ikamet etmesi geçici olarak yasaklanmış bir tablo görünürde tekrar ortaya çıkar). Fon (*fonds*), burada Aristotelesçi φύσις (doğayı) düşündürür: Hem (Herakleitos'un 93. Bölüm'deki özlü sözüne göre) kendini görünürlükten gizleyen rezerv hem de arzulanan biçime doğru yükseliş/çıkış. Kopya görülmemişten görünüre çıkar, ama görülmemiş hâlâ onun fonu olarak anlaşılan tablonun zemininde sezilir. Fon (*fonds*) –temel (*fondement*) ya da köken değildir, zira görülmemiş onu terk eder ve yadsır. Fon –hem babacan hem tehlikeli toprak, kısaca kasvetli ama inkâr edilmiş, aşılmış, görünürdeki serbest seçim için, görülmemişe atfedilmiş doğal soy zincirini geçersiz kılan asil ve edinilmiş soy zinciri için vicdan azabı duyulmadan terk edilmiş toprak. Kopya, yani görünürün bu mucizesi, kaynağın zemininden dirilir.

Peki bu ayrımda bir perspektif söz konusu mudur? Elbette, en azından bir bakıma, zira tablo, görünürün aşamalarının kendisine göre düzenlendiği temel bir derinliği kazarak derinleştirir. Tuval, kendi içinde genleşerek kendi karşıtı haline gelir ve bizzat bu gerilim içinde, tuval hangi fışkırmadan kat edildiğini anlar –görünürün oku görülmemişi kat eder, zira görünürün bir tonozu görülmemişin baskısına direnmektedir. Fakat burada söz konusu olan tersine çevrilmiş bir perspektiftir; artık bir seyircinin dış bakışından hareketle organize olmayan ama sanki tablo görülmemişten, perspektifin faili değil nesnesi ve amacı olan seyirci yönünde yeniden yükseliyormuşçasına, kopya yönündeki kaynaktan yola çıkarak organize edilen bir karşı-perspektiftir. Belirmek için kendi temeli üzerine dayanan, kendini doğrulamak için, kendini göstermenin görkemine doğru uzanmak için –hem ok, hem kiriş, hem de yay– kendini

inkâr eden bizzat tuvalin kendisidir, bundan amaç fonun, bu gerilim altında parlaması ve kopyaların görülmemişin sınırından görünüre geçmesine izin vermesidir. Mesele artık, yönelimsel ya da sentetik hayal gücünün öznel yasalarına göre organize olduklarından öngörülmüş nesnelerin bir karmaşasını nötr, zararsız ve el altında bir yüzeye kaydetmek değildir. Söz konusu olan, görülmemişin olduğu kadar öngörülmemişin de ezici bozgunu dolayısıyla, bakışın yaşadığı büyük dehşet karşısında, görülmemişin kendisine rağmen öngörülmemişi dışarı attığı karanlık ağzı göstermektir –kopyaların yüzeyde patlak vermesi, tıpkı bizim gibi, *bu* dışında her şeyi bekleyen tabloyu hazırlıksız yakalar, boğar ve alt üst eder. Kaçış noktası tablonun zemininde –fonunda/kaynağında– değil, yüzeyde, en iyi bizzat bizim bakışımızda bulunur. Aslında zevk ve eğlenceye batmış ve zincirinden boşanmış, belirmelerinin zevkiyle çılgına dönmüş kopyaların tehlikeli biçimde sel gibi akışının önünden kaçabilecek olan, daha ziyade bizim bakışımızdır. Tuval, tuvalin kendisinden kaynaklandığı görülmemişin kaynağı gibi, kopyaların hücumu altında siner. Tablo, korkmuş gözlerimize, belirme arzusunun baskısı altında çatırdayan, bir görülmemiş duvarının görüntüsünü sunar. Görünürün tufanı onu kuşatır.

VIII

Öyleyse hangi alışveriş, hangi kavga işler tabloyu? Şüphesiz onu, ὕλη (madde) ile biçim arasındaki bir πόλεμος [mücadeleye] indirgemekten kati olarak vazgeçmek gerekir, zira burada biçim, fonla, onu biçimlendirdiğinden daha fazla çatışmakla kalmaz, bakış da görünürlüğün öngörülmemiş inisiyatifine hastalıklı biçimde katlanmaktansa artık görünürlüğe hükmetmeyi bırakır. Hem zaten, daha radikal biçimde söyleyecek olursak, tablo bize görülecek biçimler vermez. Biçimlerin ruhu, onların neredeyse mekanik sayımı gibi icatları elbette çağdaş resmin (demek istediğim David ve Ingres'den beri) –göz alıcı, kaçınılmaz ve şüphesiz kurtarıcı– batışının sınırlarını çizmek için bize bir çerçeve sunar. Çünkü resmin amacı, ne kadar enfes ya da berbat olurlarsa olsunlar biçimler üretmek değildir. Bu amaç daima nesnellikten, yani tekniğin özünden, yani nihilizmden kaynaklanır. Bu itibarla, ressam biçimler üretmek zorunda değildir. Ressam, ikinci ve zor bir edilgenlikle (hiçbir şey yapmama sanatının edilgenliğiyle), kaynaklarından hareketle kopyaların ortaya çıkışını,

görülmemişin belirme noktasına kadar yükselişini kaydetmelidir. Tablonun neredeyse edilgin bir biçimde tanık olduğu şey –ki böylece çok geçmeden her türlü tutarlılıktan/sabitlikten kaçıp kurtulur–, kaynak ile kopya arasındaki mesafeden ibarettir. Bu, kopya tarafından görülmemişten görünüre kat edilen mesafedir, bakış tarafından tersine görünürden görülmemişe kat edilen mesafedir. Biz orada, geri kalan ve çekip çevrilen tüm nesneleri yöneten ve yatıştıran sakin bir sentez değil, daha ziyade görülmemiş ile görünürün, kaynak ile kopyanın birbirleriyle ancak çatışmak ve ayrılmak için buluştuğu indirgenemez uyumsuzluğu görürüz.

Hakiki bir tablonun yaşamı –ki bu yaşam yoluyla nesne olma yardımcı statüsünden kendisini kati olarak dışta tutar–, onu basitçe görünürün bir bölgesiyle özdeşleştirmenin olanaksızlığından ileri gelir. Tablo, içindeki kopyalar ve kaynaklar arasındaki aralıksız çatışmanın heyecanıyla görünürün bir bölgesine indirgenmekten kaçar, onu bir baştan bir başa kat eden mesafe, onu adeta bir titremeye, bir baskı altında oluşa ve rastlantısal bir dönüşüme uğratır. Tablonun, bakışı afallatan, hem ondan saklanan hem de onu kışkırtan titrek bulanıklığı kendini icra etmek için, *optic art*'ın, anamorfozun ya da göz aldanmasının biraz saçma virtüözlüklerini beklememiştir; ya da daha ziyade, eğer tablo, özünde, zaten her zaman bakışın beklentisine ters düşmeseydi, ya da en azından, bakışın beklentisini ancak eğlenceye ve basit işe yararlılığa indirgenemeyeceğinin apaçıklığıyla yine hüsrana uğratmak suretiyle tatmin etseydi, bu virtüözlükler çocukça saçmalıklara meyletmezdi. Tablo, kopyaların ve kaynakların, garez ya da uzlaşma olmadan karşı karşıya geldiği mesafenin kendisinden beslenir. Onların mesafesinden beslenir, çünkü o mesafe içinde soluk alır; o mesafede (mesafeyi) soluk alır çünkü o mesafe tabloyu havalandırır, onda uğuldar, onun dolaşım yaptığı yerde bir kovuk açar. Bu şekilde oyulmuş ve yorulma bilmeden yenilenmiş nesnelliğin

boşluğunda tablo soluk alıp verir. Bir lütuf sırayla onu yükseltir ve azleder. Bakışın gözetimi altında hareketsiz durmak şöyle dursun, tablo, kendi içsel ritmini, –tıpkı bir müziğin ritmini takip eden bir dansçı gibi– onu takip etmek ve kendisini ona uydurmak zorunda olan seyirciye kabul ettirir. Tabloyu havalandıran mesafe, onu gelip kendini kaynak ile kopyanın salınımına adamaya çağırır sessizce. Bakış da böylece, tablonun kendi hayatını aldığı mesafeyi kat etmelidir. Bakışı canlandıran tablodur, tersi değil. Bakışa da görülmemişten görünüre doğru çıkışı, kopyaların özgürleşmesini ve kaynağın tükenmiş düşüşünü kat etme kabiliyetini bahşeden tablodur. Doğrusu, tabloyu görmeyi öğrenen biz değiliz, kendini vererek bize onu görmeyi öğreten tablodur.

Resmin ciddi bahsi burada açıkça ortaya çıkar. Öncelikle tablo, belki de daha öngörülemez başka olaylardan önce, nesnelliğe bağlı olmayanın görüşüne açar bizi. Eğer gündelik yaşamda sayısız görünürü, arzunun ve yararlılığın gerektirdiğinden daha uzun süre üzerlerinde durmadan görüyorsak, bunun sebebi o zaman sadece öngörülmüş basit görünürleri, başka bir deyişle üretilmiş ve işlenmiş olduklarından el altında bulunan nesneleri görmemizdir. Aksine tablo, yeni bir görünür sunmadan önce (bazen de hiçbir şey sunmadan) görünür ile görülmemiş arasındaki mesafeyi soluduğundan, tüm nesneleri bakıştan gizler ya da daha doğrusu bakışı bir nesnenin sınırlanmış objektifinden kurtarır. Tablo bizi el altında olmayan, işlenip idare edilemez, (yeniden) üretilemez, hâkim olunamaz bir nesne-olmayan (*non-objet*) ile karşı karşıya getirir. Basit bir anti-nesne değil, kuşkusuz bir nesne-olmayan, bir karşı-nesne; öyle ki onda resimsel nesnenin tüm boyutlarının art arda imha edilmesi, hak itibarıyla nesnelliğin hâkimiyetini, kendisinin el değmeden kalmış ufku olarak pekiştirir. Kaynak ile kopya arasındaki uzlaşmaz mesafe tarafından kat edilmiş ve desteklenmiş tablo tüm nesneleri reddederek bakışımızı

nesnellikten özgür kılar. Resim pazarının durmadan tabloyu nesnellik durumuyla tekrar bütünleştirme iddiası (üretim, değerlendirme, ekonomi, çoğaltma vs.) bu kökten karşıtlığa ters düşmez: Pazar amaçlarına ulaşabilir, ama o zaman sadece görülmemişten hareketle kendi görünürlüklerinden mahrum kalmış nesneleri ele alacaktır; ya da tam tersine, saldırılar, görülmemişten birden ortaya çıkan böyle bir görünürlüğe boşuna tosladıkları oranda şiddetlenirler. Başka durumlardan çok nihilizm durumunda resim bizim için hâkimiyete nadir ama güçlü karşı çıkışlardan bir haline gelir. Bir tablodan nesne-olmayanı görmeyi öğrenmek, ne "estetik"e aittir ne de bununla sınırlıdır, bunu öğrenmek olduğu haliyle bakışın arıtılmasıyla ilgilidir. Dahası da var. Tablo bakışı ancak onu en son olanaklılıklarına götürerek, tüm karşıt nesnelerin ötesinde, ona fenomenolojinin en âlâ fenomen olarak kabul ettiği şeyi –yani kendini kendinden hareketle gösteren şeyi– sunduğu ölçüde eğitir. Tablo, herhangi bir taklit cürmü tarafından ikincil kılınan fenomenal âlemin çevre bölgesinde yaşamaz; o, hak itibarıyla en âlâ fenomenlerin ayrıcalıklı ve sınırlanmış bölgesine aittir –ki bu fenomenler, kendilerine özgü mesafelerinden hareketle, içlerinde görülmemişin görünürle karşılaşmasından hareketle belirirler. Tablo eğlendirmez, süslemez, güzelleştirmez, hiçbir şey göstermez –kendini, kendinden ve kendi için gösterir. Ve böylece, sadece kendinden yola çıkarak kendini kendinde göstererek, bize özellikle kendini göstermenin, tıpkı dünyanın ilk sabahıymış gibi tam bir otoriteyle, tam bir ihtişamla belirmenin ne olduğunu gösterir. Başka bir deyişle, "bizden önce görünen her şeyi unutarak, bizim gördüğümüzün imgesini vermek."[29]

29 Cézanne, *in Conversation avec Cézanne*, *a.g.e*, s. 113.

IX

İşte tablo, çıplak. Çıplak tablo görülecek hiçbir nesne sunmaz ama kopyalar ile kaynak arasındaki mesafede solur. Böylece bizim bakışımıza kendi hareketini, kendisindeki görülmemişten görünüre yükselmeyi bakışla takip edebilmenin daimi koşulu olarak nakşeder. Açık konuşmak gerekirse, tablo, bakacak, sabit bir gözün bakışı altında muhafaza edilecek hiçbir şey sunmaz –ne nesne, ne şey ne de kendinden başka herhangi bir şey.

Bununla birlikte bu bakılamazda ve bu bakılamazla ne görürüz? Görünürle görülmemiş, kaynakla kopya arasındaki görünmez mesafeyi. Her ne kadar tablo bu görünmezi vermeye devam etse de, bu görünmezin karşılanması (*recevoir*) sonuçta bizim gözümüze düşer. Tablonun kendine özgü apaçıklığı ne kadar artarsa, onu karşılamanın seyircisinin muhtemelen miyop ya da en azından kırpışan bakışına o kadar bağlı olması, tablonun paradoksudur (ama sadece onun paradoksu da değildir). Tablo, kendi karşılanmasını, orada kendi görme kabiliyetinin sınırlarını keşfeden görenin [görüş yetisinin]

sınanması olarak dayatır. Bu ikili sınama tek bir edimde vuku bulur: Onu beklemeyen gözlere verilmiş bir armağanın kabul buyrulması olarak görüş. Görmek, karşılamak/kabul buyurmaktır, zira görünmek, (kendini) görmeye sunmaktır. Burada "onun ne verdiğini görmek" [ne olup bittiğine bakmak] (*voir ce que cela done*) biçimindeki ortak deyim tuhaf bir biçimde doğru tınlar.

Onun ne verdiğini görmek [Ne olup bittiğine bakmak] öncelikle henüz desteğe dayandırdığımız bir dokunuşun [fırça vuruşunun] ya da eskizin sonucunu daha iyi tasarlayabilmek için bir mesafe almak demektir. Ama geri çekilmeye davet özellikle şunu itiraf eder: Yüzeye az önce maddi olarak renk ya da çizgiler koyan kişi, bunu gerçekleştirdiği sırada ne yaptığını bilmiyordu, çünkü etkisini görmek amacıyla, kendini eserinden koparmalıdır ki orada hangi görünürün belireceğini sonradan öğrenebilsin. Böylece şunu kabul eder; tüm eserine rağmen, tabloyu eserleştiren o değildir, eser vesilesiyle bu şekilde alçak gönüllülükle görünmek isteyen, kendi inisiyatifiyle kendini görünüre açan bizzat tablonun kendisidir. Onun ne verdiğini görmek için demek ki öncelikle onun –tablonun– *kendini* verdiğini ve resim ediminin kendini, bir armağanı kabul buyurmakla, desteğin üzerine kaydetmek ve çerçevelemekle yetindiğini kabul etmek gerekir. Resim yapmak bağış beklemek demektir. Bunu takiben, onun *ne* verdiğini, yani verilenin bizzat kendisini vereni görmek için kendini bağışa yetenekli kılmak gerekir. Kendini bağışa yetenekli kılmak, kendini bağışa teslim etmek ve ondan, onun ne ölçüde kabul edilmeyi talep ettiğini öğrenmek demektir. Tüm gerçek ressamlar, çalışa çalışa, herhangi bir görünür üretmeyi değil, –görülmemişten koparak– kendisine verilmiş olanın sözel-işleyişini kurmaya girişirler. Ve armağanı kabul buyurmanın büyüklüğünü aştığından, ressam çalışa çalışa ve kendi zevklerinden vazgeçerek

(ama, en azından ilk etapta, görünürlüğün malzemelerinden vazgeçmek söz konusu değildir), beklenenle çoğu kez orantılı olmayan, kendi başına gelenler ölçüsünde esnemek zorundadır.

Görünür kendini görmeye sunar. Henüz bir açığa çıkma (*révelation*) söz konusu değildir, ama söz konusu olan zaten, muhtemelen, her daim mümkün olan bir açığa çıkma tarafından dayatılan şanın ağırlığına –belki daha sonra– dayanacak şeydir (her daim mümkün bir açığa çıkma, zira en beteri daima mümkün olmaya devam eder ve bir bakış için, açığa çıkma en beter sınamayı dayatır, yani bakışın yok olabildiği ve hatta yok olmak zorunda olduğu sınamayı). Öyleyse, sıradan tablo konusunda söz konusu olan hâlâ bir açığa çıkmayı karşılamak/kabul buyurmak değildir; ama hiç kuşkusuz, öngörülmemiş olanın en gizemli öngörülemezliği –kendini veriyor olması– önünde boyun eğmek gerekir zaten. Görünür her zaman kendini öngörülmemişe, öngörülmemiş olarak verir. Öngörülmemiş olarak belirir, çünkü kendini, kendisi yoluyla ve kendisi temelinde verir. Fakat her bağış kabul görmeyi talep eder. Öyleyse, en önemsiz tablonun önünde, kendisini vermesine saygı göstergesi olarak gözlerimizi yere indirmeliyiz. Ancak daha sonra, derin bir saygıyla, verileni verene doğru kaldırabiliriz gözlerimizi. Ve nihayet o zaman onun verdiğini görmeyi deneyebiliriz.

Şilo'daki Kör

I

İmgeyi özgür bırakmak –bunu ne kadar çok talep ettik ve kışkırttık! Ve sonunda imge özgür bırakıldı. İstediğimizi kesin bir şekilde elde ettik. İmge, tüm sansürlerden bağımsız, tüm teknolojik sınırlardan özgür. Özgür olarak, hızla ilerler, kuşatır ve hükmeder. Ona tüm erdemleri peşinen tanımıştık: İlke olarak o bilgilendirir, öğretir, oyalar, bir araya getirir: Özetle özgürlüğe, eşitliğe, kardeşliğe katkıda bulunur. Plastik sanatlar sonunda "yaşamla" karşılaşabilirler, zira yaşam artık onlar gibi sadece imgelerden ibarettir. Bilgi nihayet kamuya/seyirciye açılır, zira bundan böyle imge onun reklamını yapar. Kutsal artık kendini gizlemez, çünkü –ortadan kaybolmak bir yana–, bilindiği üzere "katolik kilise seremonilerinden" çok politik kongrelerden ya da spor müsabakalarından ibaret olan bu ayinsel kutlamalarda görülür artık. Sonunda arzu kendi nesnelerini karanlıktan çekip alır, zira artık, görünür ve dolayısıyla, bir anlamda kabul edilebilir kılınan ya da en azından dağıtım ağında kabul gören bir imgeden fazlası değildir. İmge bizim için bir tarzdan (*mode*) daha

fazlası –bir dünya (*monde*)– haline gelir. Dünya imge olmuştur. Kabaca söylemek gerekirse, bugün tarihin görsel-işitsel çağında yaşıyoruz. Ve hiç kimse ona uzun bir yaşam, bin yıllık bir imparatorluk biçmekte tereddüt etmez.

O halde bu sakin devrimi, tereddütsüz bir coşkuyla kutlamak uygun düşer. Ancak biz bunu yapmayacağız. Bu görsel-işitsel devrimin özgür kıldığını ya da açığa vurduğunu söylemeyeceğiz. Eğer bizi boğmakta olan gevşek mutabakatlar arasında hâlâ boş yer varsa, burada sorulması gereken soru şudur: Neyin imgesi olarak sunar bu imge kendini? Başka bir deyişle, imge hangi asıldan (*original*) kaynaklanıyor? Sonunda hangi asıla geri dönüyor? Bu noktada cevap açık. Herhangi bir gazeteci, yayın şefi, hatta televizyon izleyicisi yeterlilikle ve merhametle cevap verecektir: İmgenin kendinden başka aslı yoktur ve tektir. Aslında bir imgenin herhangi bir asıla referans vermesi gerektiğini koyutlamak için hayli anakronik kültürsüzlük ya da gizlenmiş metafizik karanlık gerekecektir; olduğu haliyle kendini özgürleştiren imge tam da çağdaş tekniğin müsaade ettiği imgedir, çünkü kendisinden başka ve kendisini yönetecek bir asıl gerekliliğini –nihayet!– aşmıştır. Bugün imge yerkürenin yüzeyini – en azından dünya sakinlerinin göz küresini– kendini tekrar ürettiği, çoğalttığı ve herhangi bir ölçü ya da referans olmaksızın kendini genişlettiği ölçüde kaplar ancak. [Ekonomik] enflasyon durumunda, altın ya da döviz rezervinin dayattığı herhangi bir kısıtlama olmadan para hacmi/kütlesi artabilir; burada, görsel kütle de, herhangi bir asıl bunu buyurmadığında o denli artış gösterir; ancak bu, gösterdiklerimiz göstermenin kesin koşullarını belirler demek değildir. Ancak imge, dolaşımdaki madeni karşılığı olmayan yasal kâğıt paranın aksine, otoritesini kendini asıllarından kurtararak artırır: Ne kadar az altın varsa, imge o kadar değere biner, bundan ötürü dolar

bir imge değildir, ama neyse ki imge dolarlar üretir. Kısacası, imgenin özgürleşmesi tam da kendini tüm asıllardan kurtarmış bulunmasından ibarettir; imge kendinde ve kendi için değerlidir, çünkü kendiliğinden değerlidir. İmgenin kendinden başka aslı yoktur ve kendini biricik asıl olarak kabul ettirmeye girişir.

II

İmgenin küstahlığı kendini özellikle telegörsel gelişmeyle gösterir, bu gelişme içinde zaten televizyon, doğrudan doğruya elektronik aletler tarafından üretilmeyen görüntülerin/imgelerin (*image*) dışına taşan, bir evrensel olma tarzı olarak da değerlidir. Televizyon, başka araç-gereçlerle, sinematografın ve ondan da önce tiyatronun zaten gerçekleştirdiği şeyleri takip etmekle yetinmez. Bunlar, bizzat kurgunun üretilme anında, imgenin asılla olan ilişkisini daima korur. Elbette tiyatro, çünkü benim etkin rızamla, yanılsama bir başka dünyanın imgelerinden doğduğu anda, asıl hâlâ mevcuttur: İmgelerin temsilinin sonunda, etten ve kemikten asılı, şimdi ve burada edimsel olan asılı alkışlarım. Kuşkusuz sinemacı ideale bu dönüşü geciktirir ya da yasaklar: Aktörler anonimlik içinde ölebilir, kaçabilir ve saklanabilir, yok olabilirdi, ama aslında, onlarla bir festivalde karşılaşabilirim ya da bir çekime katılabilirim (filmin turnesine ya da bir sonrakine), hatta bu aktörlerin neler yaptıklarını kitaplardan öğrenebilirim. Özetle, en iradi kurguda bile, görüntü en azından bir

gerçekliğe –aktörlerin gerçekliğine– gönderme yapar. Aynı şey, eski zamanların "Actualité Pathé/Pathé'den Haberler"i için haydi haydi geçerliydi: Bu görüntünün, propaganda tarafından deforme edilmiş de olsa, "doğru bir şey" taşıdığını öğrenmek için görevli palavracının çektiği söyleve kendimi kaptırmama gerek yoktu. Herhangi bir asıla gönderme yapma durumunu telegörsel imge ortadan kaldırmıştır.

Bize herhangi bir asılın imgesi verilmeden (*livrer*) önce, televizyon –her türlü yönelimsellikten yoksun– imgeleri özgürlüğüne kavuşturur (*délivrer*). Bunun ilk sebebi, telegörsel düzende, öncelikle, (uygun bulunmuş kurgu olarak) görüntü ile gerçeklik arasındaki asli kesintinin, yani temsil zamanının kaybolmuş olmasıdır. Her seansta, tam da gerçek dışılığın performansının süresi olan bir sınır vardır. Ama televizyon bu zamanı geçersiz kılar; televizyonda ne ilk ne de son seans vardır: Elektron püskürteci kesintisiz olarak ekranı bombardımana tutar ve orada görüntüleri gece gündüz yeniden şekillendirir ("Asla uyumayan kanal"). Zamanın sürekli akışı –felsefede gerçek dünyanın edimselliğinin alameti– burada tam tersine hayali kurgunun kurucu bir özelliği haline gelir. Bu yüzden gerçek dışılık gerçekliğin zamansallığıyla rekabet eder: Programlar günün yirmi dört saatini haftanın yedi gününü kaplamaya açıkça göz diktiğinden beri, televizyon esas amacını itiraf etmiştir: Dünyanın edimselliğini, onu tekrar üreterek, dahası onu doğrudan üreterek kendine mal etmek. Endüstriyel nesneler gibi, görüntüler/imgeler de bir üretime, bir "üretim toplumu"na bağlıdırlar. Dünya ile imgelerin akışı arasındaki ayrımsızlık kendini sadece zamanın telegörsel kullanımında değil aynı zamanda mekânın da telegörsel kullanımında gösterir. Bir önceki savı en çok yalanlıyormuş gibi görünen örnek, televizyon haberleri, güncel röportajlar, vs.'dir. Burada, manipülasyon ve sansür dışında, görüntü, en gerçek dünyanın

şu ya da bu güncel olayına gönderme yapar; hiç şüphe yok, ama görüntüler, kendi aralarında ortak ölçü ve anlam bağı olmayan olayları bakış için el altında kılar; özellikle de coğrafi kökenli olayları, bunlar öylesine dağılmış ve bazen de çeşitlenmiştir ki, onları karşılamak/kabul buyurmak, düzenlemek, kısacası anlamak için, aşina ve içinde yaşanmış, hayal edilebilir bir dünyaya sahip değilizdir. Bu görüntülerin yüzüme vurduğu mekâna –coğrafi olarak yakın ya da uzak olması fark etmez– kendim ulaşabildiğimi iddia edemem, sadece maddi imkânların eksikliğinden dolayı değil, ayrıca orası benim fiilen yaşadığım dünyanın hiçbir yerinde olmadığı için iddia edemem. Görüntülerin telegörsel akışının anında kat ettiği mekân hiçbir dünyayı mümkün kılmaz, ancak onu bulanıklaştırır. Böylece zaman ve mekân artık deneyimin *a priori* formlarını değil, her türlü fiili deneyimin olanaksızlığının –görüntülerden onların muhtemel asıllarına gitmenin olanaksızlığının– *a priori* koşullarını kurarlar. Paradoksal olarak, bir televizyon haberi, onun sayesinde bilebileceğimden başka hiçbir şey göstermez bana; aksine bana artık asla bilemeyeceğim her şeyi bir bir sıralar, zira o andan itibaren asılı bana açıkça kayıp olarak görünür. Telegörsel görüntünün, onu kendi aslından ayıran mekânı kat edecek kadar zamanı yoktur –ona dair yapabileceğinin en iyisi, onun hesaptan düşüldüğünü (*forclusion*) kendime itiraf etme dürüstlüğü göstermek olacaktır.

Kendi asılına kapalı görüntünün öyleyse artık kendinden başka hiçbir gerçekliği yoktur. Bu gerçeklik, kendisine ait tek edimselliği televizyon ekranında bulur. Görüntü ekranda oluşur, çünkü kendi asılını engelleyerek/perdeleyerek (*faire écran*), kendini ancak kendi dayanağı olan ekranla aynılaşarak oluşturur. Ekranı görüntünün yeri olarak adlandırmamız takdire şayandır –çünkü görüntünün kendini olduğu haliyle ancak perdelediğinde ortaya serebildiğini (kaçabildi-

ğini) örtük olarak kabul ederiz. Peki ama aslını değilse neyi perdelediğinde? Görüntü –asıl yerine– görüntüyü yaratan ekran olduğu için perdeler ancak. Ekran –ve dolayısıyla elektronik kanon– (sinematografik ekran gibi) görüntüyü almak/kabul buyurmak yerine onu üretir. Görüntüyü, kesintisiz bir zamana göre ve dünyaya ait olmaksızın, dünyanınkileri taklit eden sınırsız bir mekânı kaplayarak üretir. Ekran, dünyadaki bu karşı-dünya, onları herhangi bir asıla atfetmeden üretir görüntüleri: Maddesiz biçim olarak görüntü, sadece hayaleti andıran, tamamen ruhsallaştırılmış bir gerçekliği muhafaza eder. Kuşkusuz, böyle bir görüntünün bir asıla atıf yapması hâlâ mümkündür, ancak tıpkı seyircisi gibi ben de bunu asla bilemeyeceğim; kurgusal görüntü ile asılından kaynaklanan görüntü arasındaki ayrım benden kaçar. Kurgu ve hile televizyon ekranındaki görüntünün normal düzenine aittir, bir asıla yapılan gönderme ise istisnadan kaynaklanır.

Böyle bir görüntü/imge[30] hangi ölçüte göre ayarlanır? Asıl onun için eksik olduğuna göre, onu görene göre ayarlanır. Tüm nesneler gibi özneye göre ayarlanır, zira ister etkin ister edilgin olsun, özne onu karşılayabildiği ve bakışıyla destekleyebildiği için görüntüyü kurar. Bu bakımdan televizyon görüntüsü dikizciyi (*voyeur* [seyirciyi]) ölçü alır. Falcı veya yalvacın (*voyant*) (el altında olmayanı ve görünmeyeni görenin) tam zıttı olan dikizci en el altında olan görünürlerle tıka basa dolmuştur. Dikizci –yani seyirci ya da tüketici gibi en nötr isimlerle böyle tanımlanan kişi– görüntüye maruz kalır, onu yönetir ve tanımlar. Bilgiye ulaşma, dünyaya açılma ve güncele "bağlanma" bahaneleri, en değersiz ve de en zorlayıcı durumları örter –hem de pek iyi örtemeden.

---

30 *Image* genel olarak "imge" diye çevrildi, televizyon söz konusu olduğunda ise "görüntü" diye karşılandı (ç.n.).

Dikizci sadece görmenin hazzı için görür. Sonunda, teknoloji sayesinde, Kilise babalarının daima kınadığı *libido videndi*'nin [görme şehveti] ayartıcılığına sınır tanımadan kaptırabilir kendini. Görme zevki, her şeyi, ve özellikle de görmeye hakkım ya da gücüm olmayan şeyleri görmenin hazzı, bir de asla görülmeden görmenin hazzı –kısaca, kendimi başkasının bakışına açık etmeden, bana ait olmayana görme ile hâkim olma zevki. Demek ki dikizci hem kaçtığı hem de görüntüde sahip olduğu dünyayla sapkın ve iktidarsız bir ilişki sürdürür.

Dikizci, görmek için görme arzusu gereği, aslı olmayan görüntünün normunu tespit eder. Öyleyse bu arzuyu tatmin ettiği, tamamen ya da kısmen doyurduğu sürece ve doyurur doyurmaz her görüntü geçerli hale gelir, öyleyse görüntü bu arzunun beklentisiyle uyumlu olmak zorundadır. Spikerlerin, programcıların, yapımcıların bu arzuyu hedeflemek ve tatmin etmek yönündeki çabaları bundan ileri gelmektedir. Ama bu görkemli "iletişim stratejileri"nin kendisi bir yüzsüzlük ilkesine dayanır: Yayınlanan tüm görüntüler, kendi dikizcisi tarafından görülmek için, tam olarak onun görme arzusunu, sınırlarını ve taleplerini tatmin etmek zorundadır. Öyleyse, her görüntü bir arzunun ölçüsünü imge/görüntü halinde yeniden üretmek zorundadır, yani her görüntü dikizcisinin idolü olmak zorundadır. Görüntüyle birlikte, dikizci kendi arzusunun tatminini, yani kendi kendisini görür. Her imge/görüntü bir idoldür ya da hiç görülmemiştir bile.

Kendi asılının neşeli dulu olan imge hiçbir özgürlüğü tamamına erdirmez, yeni hiçbir perspektif açmaz. Yalnızca metafiziksel olarak belirli bir durumu, nihilizmi doğrular. Platon kökenli metafiziğin şeyin kendisi ile şeyin lehine imge/suret arasındaki karşıtlığı tespit etmiş olduğunu ve Nietzsche'nin buna bir son vererek, bu karşıtlığı,

şeyin kendisi denli gerçek görülen imgenin lehine tersine çevirdiğini kabul edersek, o zaman dikizcinin idolünün sadece ve tam olarak nihilizmin gerektirdiklerini tatmin ettiğini söylemek gerekir: Hiçbir şey kendinde değildir, her şey onu tasdik eden ya da etmeyen değerlendirmenin ölçüsünde vardır. Telegörsel idol sadece dikizci onlara değer verdiği ölçüde belirir –yapılan sondajlar, kendi saçma tiranlıklarında, gülünç tarzda tüm değerlerin üstinsan (yani sefil televizyon izleyicisi) tarafından değerlendirilmesini örneklendirir. Kendi idolüne değer biçen dikizci şu metafizik ilkeyi kesinlikle tatmin eder: [var] *olmak, algılamaktır.*

III

İmge bir asıla erişimi kaybeder kaybetmez, çok geçmeden ve zorunlu olarak, bizzat kendisi yalancı-asıl ya da asıl-karşıtı olarak asıl haline gelir. İmge haline gelmek, "televizyonda olmak", mevcudiyetin türev tarzını değil en âlâsından mevcudiyet tarzını tanımlar. Bir olay kendi gerçekliğini gerçekten meydana geldiği için kanıtlamaz; zira meydana gelse de, ancak sınırlı sayıda aktör ve seyirciyle, belli bir zaman ve mekânda, kısacası gerçek olduğu için tanımlı bir dünyada meydana gelmiştir. Şimdi, imge ona kendi karşı-dünyasıyla engel olduğundan beri gerçek dünya kaybolmuştur. Artık, fiilen meydana gelebilmek için, olayın kendini bizzat karşı-dünyada üretmesi gerekir –olay bir imge/görüntü seviyesine alçalmalıdır (ya da yükselmelidir, fark etmez). Yalnızca bu karşı-dünya zaman ve mekânın sınırlarını aşarak rüyanın donuk gerçek dışılığında olayı bitimsizce yayınlar. Öyleyse görünmek (*paraître*), olmaktan daha iyidir, çünkü olmak sadece görünmektir. Büyük planda küçücük bir tezahür *(manifestation),* kesilmiş plandaki devasa bir tezahürden daha yeğdir;

"örtülü" bir bönlük göz ardı edilmiş bir performanstan daha evladır. Belirsiz bir seyirci kitlesi tarafından görülmenin teknik imkânı, bugün, şuna benzer bayağı (ve Sartrecı) bir deyişe despotik bir güç verir: Ben, başkasının bakışının olmamı istediğiyim (ve ben diye gördüğüyüm). Hatta (özellikle) en iyilerin bile kendilerini kaptırdığı kendini gösterme, kendini görünür kılma, gözden kaçmama zorunluluğu metafizik bir ilkeye dayanır –(var) *olmak, algılanmaktır*. Platonculuğun kesin tersine dönüşü uyarınca, imgenin, şeyin kendisi kadar, hatta şeyin kendisinden daha fazlası olduğunu kabul ederiz. Olduğum [şey] göründüğümün [görünüşümün] arkasında kalmaz; aksine, görünüşüm (*look*) yavaş yavaş ve en sonunda tamamen kişiliğin derin katmanlarını kuşatır. Kimliğini doğrulamak kendinin bir imgesini, –hem dikizcileri hem de görülmüşü (*le vu*) tatmin eden– bir imge-olarak-ben'i hem tanımak hem aktarmaktır. İmgeye duyulan bu arzu –tamamen bir imge haline gelme arzusu– zamanımızın tüm bilgeliğini tüketir: Hatta bilge bile, imgesi yoluyla bilgedir, bir imge olarak bilgedir. Tüm alanlardaki tüm bilgelikler kendi imgesi kadar bilge olmaktan geçer. Politikacı, sporcu, gazeteci, sanayi önderi, yazar, bunların hiçbiri şundan daha değerli olduğunu kabul etmez – "benim imgem": Ben sadece imge-olarak-ben'im.

Reklam. Bu terim, yaygın kullanımının ötesinde kendini burada kabul ettirir. Reklam ile, öncelikle bir imge statüsüne indirgenmiş her gerçekliğin (var) olma tarzını anlıyoruz: Görüldüğüm için ve görüldüğüm gibi varım; bana dair olan, öncelikle dikizciler tarafından iletilmeye, yayılmaya ve tüketilmeye müsait hale gelen, dönüştüğüm imgedir. Ama tam da, ben olan imge dikizciye [seyirciye] geri döndüğüne göre, imge ikinci bir gerekliliğin kural ve denetimine riayet eder: İmge-olarak-benin dikizcilere ait olabilmesi için, onların bunu kendilerine uygun bulması gerekir. Dikizcilerin im-

ge-olarak-ben hakkında seçici, destekçi, okuyucu ya da zevklenici sıfatıyla hüküm vermesi için, imge-olarak-ben'de kendi arzularının beklediği nesneyi ya da daha ziyade adeta bir nesnenin imgesini tanımaları gerekir; öyleyse imge-olarak-ben'in tamı tamına onların arzularının beklentisine göre sınırlanması gerekir; gel gelelim bu arzu bir idol, yani imgenin imgesi arayışındadır. Kendimi, öncelikle kendimin bir imgesi olarak değil dikizciler tarafından beklenen idolün imgesi –bir idolün, bir arzunun imgesi, dolayısıyla dikizci bir bakışın imgesi– olarak kurmalıyım; var olmak için, iki kere yabancılaşmak zorundayım: Dikizcilerin hem bakışına hem de arzusuna göre. Nihayetinde, benim kendi görülme arzum, kendimi, var olmak için görenler tarafından arzulanan idolün yaklaşık bir imgesi olarak görülmeye bırakmamı gerektirmektedir. Hangi alanda olursa olsun, hükmetme hırsı, paradoksal olarak kendini idol –yani dikizcilerin idolü– seviyesine alçaltmayı dayatır. Modern *büyük görülmüş* (*le grand vu*) miti bundan kaynaklanır, büyük görülmüş şudur: İmge olarak, tüm dikizcilerde arzu uyandıran ve bu arzuyu tatmin eden kişi: Ya (verdiği kitle konserleri ölçüsüzlüğü taklit eden) kozmik aktör, ya (kendisini ekranda göstererek yöneten) büyük iletişimci ya da nihayet büyük fahişe (Baudelaire'in riskli tanımına göre "Tanrı"). Fahişelik tam manasıyla şu şekilde anlaşılır: Bir yüz (aslında her şey), varlığa, telegörsel görüntü sistemi içinde ancak şu ölçüde erişebilir: Bu yüz imge-olarak-kendiye indirgenmeyi kabul etmekle kalmayıp her şeyden önce bu ilk imgeyi, başka bir imgenin –dikizcinin (arzusunun) idolünün– Draconvari[31] normlarına uydurması gerekir. Yeni imgeler arasında mutlak bir gerçekliğin, nihayet görünürün telegörsel sistemine uyumlu hale getirilmiş yeni bir asılın

31 Dracon: Eski Yunanda yasalarının katılığı ve zorbalığıyla ünlü Atina'nın ilk yasa koyucusu (ç.n.).

su yüzüne çıkmasını bekleme yanılsaması bundan ileri gelir. Oysa imgeler, bildiklerinden başka hiçbir asılı veremezler. Dünyanın en güzel imgesi bile sadece sahip olduğunu –imge halindeki asılı, asılın daima bir imge olarak kaldığı karşı-dünyayı– verebilir. Var olmak, burada, yalnızca görülmek olacaktır. Görülmek yalnızca fahişelik yapmak ya da dikizcinin idolünü taklit etmek olacaktır. En büyük fahişe –Babil– dünyadan, bizim dünyamızdan, mevcudiyetin bir tarzından –telegörsel imge– hiç de daha azını ifade etmez. (Var) olmak için görülmek, yani kendini bir idolün imgesi olarak sergilemek gerekir –asıl çok geçmeden erişilmez hale gelir, zira kendini kendi belirişi olarak açığa vurur. Asıl, imge haline gelmedikçe, ortadan kaybolur –*var olmak, algılanmaktır*.

İmge/Suret asılın yerini tutar, çünkü ekranda görülmediyse ya da ekranı görmüyorsa hiçbir şey yoktur. Bu yüzden asıl, ya görünmez olarak kalarak ya da hayal edilerek (salt bir imge haline gelerek) yok olur. Görüntülerin yayınlanmasının ve üretilmesinin amacı bir dünya açmak değil, dünyanın bir ekran tarafından kapatılmasıdır; ekran, bir karşı-dünyanın kozmik genişliğine erişmek için, dünyadaki şeylerin yerine dikizcilerin durmadan yenilenen bir idolünü –mekânsal ya da kronolojik sınırları olmaksızın çoğalan idolü– geçirir. Telegörsel imge, yapısal olarak tapınmayla ilgili olup, dikizciye itaat eder ve sadece fahişeleşmiş imgeler/görüntüler üretir. Bakışın bu şekilde kendi kendini tatmin etmesi, monadın metafizik figürünü tamamlar: Dünyaya dair sözde dışadönük her algı, kendi tek özünü dünyanın yerini tutan imgeler halinde açıp sergileyen monadın kendisinin bir ifadesinden ibarettir. İmgelerin "iletim"i böylece görsel ürünlerin tüketimiyle ilgili bir strateji uygular ve dikizcilerin ihtiyaç piyasasına itaat eder; dikizcilerin otistik monadizmini sarsmak bir yana bunu varsayar. "İletişim/Ortaklaştırma" (*communication*),

–asılı olmayan imgeler ve dikizcilerin idolleri müstesna– hiçbir şeyi iletmemekle/ortaklaştırmamakla kalmaz bir de tüm ortak-birliği (*communion*) inkâr eder. Putataparlığın (*idolâtrie*) değiş tokuşu her bakışın önünde bir ekran gerektirir: Beni dünyanın dışına hapseden ekrana bakarım sadece. Ekran bana dünyayı kapatır, kanallar beni ekrana sabitler, kablo şebekesi beni her an ekrana çiviler. İmge her prototipi idol halinde tesis eder, çünkü bizzat kendini idol halinde ilk imge olarak değerden düşürür. Herhangi bir asıla atıf yapma imkânını iki kere koruyarak, imge, dünyayı, şeyleri ve ruhları tiranlığı altına alır. Bugün, silahların şiddetinden (savaş) ve kelimelerin şiddetinden (ideoloji) sonra, puta tapar imgelerin terörünü bilip tanıyoruz. Öncekiler gibi, bu şiddet de bizim ruhumuza göz diker –ama ona ulaşmak için, şiddet (savaş gibi) bedenlerimiz üzerinde ya da (ideoloji gibi) aklımız üzerinde artık şantaj yapmaz. O bizatihi arzumuzu ele geçirir: Puta tapar imgenin tiranlığı bizi kendi aceleci rızamızla yener. Biz sadece, arzu oranında, görmeyi ve görülmeyi arzu ederiz. Bundan böyle her şey –ekranda– temsil edilebilir, her şey görülebilir ve iletilebilir, ancak verilen ve alınan hiçbir şey yoktur, çünkü ekranın dışında hiçbir şey sürüp gidemez. Ekranın münzevi hazzı tarafından doyurulan *libido videndi*, diğer yüzü –görünmez ve gerçek yüzü– görmeyi yasaklayarak sevmekten bağışık tutar.

IV

Libido vivendi, yani imge ile şeyi kesin bir denklik içine sokan saf görme arzusu, her şeyin bir imgeye indirgendiği ve her imgenin bir şey değerinde olduğu bir dünyayı tanımlar. Bu denklik mutlak bir tiranlıktır: İmgeler dünyasına giriş, neşeli bir zevk için imgesel olanı (*imaginaire*) özgürleştirmekten ziyade zihnimizi ve arzumuzu, adeta bir imgeler hapishanesine kapatır gibi, şeylerin dışına hapseder– imgeyle ilgili (*imaginal*) bir sürgün. (Şeyde kurulan) imgenin bizim dünyamızda uyguladığı sansür artık basitçe bir imgelenemez (*inimaginable*) olan, bir imgeleştirilemez (*inimageable*) olan statüsüne indirgenmiş asıla en küçük bir ulaşıma izin vermez: Görülmeyen, basitçe söylersek yoktur. Öyleyse asıl, tanımı itibarıyla asla belirmediğinden yok olmak zorundadır.

Bununla birlikte bu bulgu sorgulanmaya değerdir: Görünmezlik, muhtemel bir asıl durumunda, kendi gerçekliğinin saf ve basit inkârına mı işaret eder? Diğer bir deyişle, asılın görünmez olarak kalması her olanaklı asılı bertaraf mı eder? Fakat elbette, asılın, gö-

rünmezliğin kendisi tarafından –imgeleştirmeye indirgenemezliği tarafından– tanımlanması mümkündür. Böylesi bir ilkece görünmezliğin üç örneğini aklımızda tutalım. Bilgi kuşkusuz her zaman duyulur ya da düşünülür imgelere dayanır. Aslında, varsayılan bir şeyi bilmek her zaman, ilkede tamamlanmamış ve tanımlanmamış bir imgeler (ve kavramlar) dizisinden yola çıkarak onu yeniden tesis etmekten ibarettir. Asla bir küp *görmem*: Hiçbir zaman tek bir bakışta altı yüzünü görmeyeceğim bir "şey"i üç yüzeyinin imgesiyle oluştururum, ama altı yüzün hakkını baştaki üç yüzeyden ve küpün matematiksel kavramının gerekliliklerinden hareketle veririm. Her algıda, gönderge ya da şeyin kendisi benim için görünmez olmaya devam eder: Fiili olarak onun sadece bazı yönlerini, bazı parametrelerini görürüm, bunlar uyarınca fiilen asla gözlerimin eriminde olmayan bir bütünü çıkarsarım. Görülmüş olan ile görünmez asıl arasındaki bu fark filozoflara göre, ilineklerle (ya da yüklemlerle) töz, fenomenlerle kendinde şey, doyuran görüyle yönelim, işaretle gönderge vs. arasındaki ayrımla adlandırılabilir. Yine de gördüklerimizin ortasında değil, gördüklerimiz sayesinde, görmediklerimizle ilişki içinde yaşar ve hareket ederiz. Görmediklerimiz iki statü alabilir. Ya tamamen görmediğimiz ama baka baka, bütünüyle görünür hale gelen (küp, bu sayfa, bu dolma kalem, yoldan geçen bu araba, bozuk para vs.) –edimsel olarak daima görünmez olan, gücül görünür. Ya da gördüğümüz ama asla gerçekte hedeflediğimize denk olmayan: Eğer yüce, neşeli, güzel, aşk dolu bir şeyi deneyimlemek için bakarsak, bu seyirlikte hedeflediğimiz şey, ne aslında gördüğümüzle ne de deneyimlemeye çalıştığımız şeyle özetlenir; bu noktada, tam da en kökten biçimde içselliğimizi aşan ve tam da bu yüzden onu aşan şey söz konusudur. Burada görünmez ben onu olduğu haliyle görebildiğim müddetçe her zaman öyle kalacaktır: Görünmez, bizzat görünürün çoğalmasıyla teyit edilir.

Böylece görünmezin kendi indirgenemezliğini göstermesinin ikinci tarzına geliyoruz. Objektif söz konusu olduğunda eğer herhangi cansız bir nesneyi değil de bir yüzü görüyorsam, aslında neyi görüyorumdur? Şüphesiz bir silueti, bir tavrı, bir figürü, yüzün çizgilerini vs. görüyorumdur. Ama sonuçta bunlar benim için önemli değildir; gördüğüm yüz benim gözümde gerçekten değişmeksizin, şu ya da bu ayrıntı, falan renk, falan gülüş dönüşüm geçirebilir. Biliriz ki bir yüz beni (benim için olduğu kadar bambaşka biri için de) önemsiz bir özelliğinden ötürü (adamakıllı) etkileyebilir, ancak, tersine, böyle belli bir özelliği (göz rengi vs.) sevdiğim insanda asla fark etmeyebilirim. Bir dikkatsizlik mi söz konusudur? Asla, zira burada, benim –konu itibarıyla, âşık olan benim– bakışım, ondan her şeyi beklediğinden tamamını görmek istediği bu yüze yoğun olarak yönelmektedir. Ama tam da, bakışımın görmek istediği, bu yüzün diğer tüm bakışlara görülmesi için sunduğu [şeyle] örtüşmez; ilgisiz biri, dalgınlıkla bile kolayca göz rengini ya da görünüşün ayrıntılarını görecektir. Peki öyleyse neden ben ve benim tutkulu bakışım başkasının imgesinin bu kadar kolayca görüşe sunduğu şeyleri görmeyiz? Kuşkusuz bu durum, onun bu kadar görünür biçimde görmeye sunduğu şeyi görmek istemeyişimden kaynaklanmaktadır. Peki, eğer bakışım bu yüzde görünür olanı görmek istemiyorsa neyi görmek ister? Mutlaka ondaki görünmezi. Ama görünür bir yüz nasıl görünmez bir şeyi görebilir? Hassas bir bakış nasıl olur da görünmez bir şeyi asla göremez? Cevap paradoksal olarak kendiliğinden açıktır: Benim tutkulu bakışım başkasının yüzünde sadece görülmeye hiçbir şey sunmayan tek bölgeyi görür, yani iki göz bebeğini, karanlık ve boş deliklerini. Tam da görülecek hiçbir şeyin olmadığı yeri ayrıcalıklı kılmak neden? Çünkü bu görünmez hiç, herhangi bir yeni görünürü ya da bir karşı-görünürü değil, başkasının benim üzerimdeki bakışının görünmez kökenini kaydeder. Ben başkasının

görünür yüzünü, (toplumsal oyun ve makyajının gerektirdiği üzere) hâlâ bir imgeye indirgenebilir nesneyi değil öteki yüzün karanlık gözbebeklerinden fışkıran görünmez bakışı görürüm; kısaca, görünür yüzün ötekisini görürüm. Ciddiyetle (dolayısıyla tutkuyla) başkasının yüzüyle karşı karşıya gelmek orada görünmezin kendisini, yani onun benim üzerimdeki görünmez bakışını[32] hedeflemek demektir. Aşkın yönelimselliği kendini imgenin gücünün dışında bırakır, zira benim tanım gereği görünmez bakışım orada tanım gereği görünmez olan başka bir bakışla karşılaşmak iddiasındadır. Aşk imgeden kaçar ve işte bu yüzden, imge aşkı görünür biçimde temsil ederek onu ele geçirmek istediğinde, pornografiye, anlamsızlığa ya da onların karışımına gömülür.

Geriye görünmezin ortaya çıktığı üçüncü bir durum daha kalır. Seven ya da sevilen bakışın imgeden kaçtığını ve görünmez olanı icra ettiğini kabul etmiştik. Ancak son bir hipotezi hesaba katmalıyız: Bu bakış, en âlâ görünmez olan Tanrı ikonunu bir şeffaflık olarak sağlayabildiği ölçüde kutsaldır. Bu hipotez aslında, Saint Paul'ün "görünmez Tanrı'nın ikonu" (*Koloseliler* 1,15) olarak adlandırmakta tereddüt etmediği Mesih İsa örneğinde ortaya atılmış olarak bulunur. Görünmezlik burada nasıl işler? İsa, ancak bir yüz, yani kendisi görünmez olan bir bakış ortaya çıkarmak kaydıyla bakışa bir ikon sunar. Öyleyse öncelikle söz konusu olan, aşk şemasına uygun olarak, bakışların bir kesişmesidir (*croisée*); kendi görünmez bakışımla, benim yüzüme bakan görünmez bir bakışa bakarım; aslında ikonda, bir gösterim gören ben değilimdir, daha ziyade benim bakışımı destekleyen, ona meydan okuyan, muhtemelen alt eden başka bir bakış yapar bunu.[33] Ama İsa benim bakışıma yalnızca görmeyi

32 Ayrıntılı bilgi için bkz. *Prolégomènes à la charité*, s. 107 ve yukarıda s. 41-43.

33 İkonla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. *Dieu sans l'être*, Paris, Fayard, 1982 "Quadrige", PUF,

ve onun bakışı tarafından görülmeyi önermez, benden bir aşk talep ettiğinde, bu kendisi için değil, Baba için bir aşktır; eğer gözlerimi ona doğru kaldırmamı isterse, bu sadece onu göreyim diye değil, aynı zamanda Baba'yı da ve özellikle Baba'yı göreyim diyedir: "Beni gören Philippe, Baba'yı gördü" (*Yuhanna* 14, 9). Ancak Baba görünmez olarak kaldığına göre, ben İsa'yı görerek nasıl Baba'yı görebilirim? İsa sadece Baba'nın yerine, Baba'dan görülebilecekleri, Baba'nın görünmezliğinin yerini görünür biçimde alan şeyi tesis etmemiş midir? Bu yorumda İsa demek ki Baba'yı göstermez, ancak gösterme iddiasında olduğu olgu tarafından gizlenecek bir görünmezin görünür vekili olarak kendini onun yerine koyar.[34] Fakat, İsa Mesih dünyaya sadece Baba'yı şereflendirmek için gelir, hiçbir şekilde kendi ihtişamını göstermek için değil: "Baba, beni bu saatten sakın. Ama ben tam bu saat için geldim. Baba, adını şereflendir" (*Yuhanna* 12, 27). Öyleyse İsa'nın nasıl olup da, görünmez kalan Baba'nın sadece görünür bir imgesini/suretini değil de görünmezin kendisinin (Baba'nın) (görünür) bir çehresini, *görünmez olarak* görünmezin görünür bir imgesini sunduğunu anlamak zorundayız. Eğer bu paradokstan kaçınırsak, artık geriye yalnızca bunu imgenin mantığından yola çıkarak yorumlamak kalacaktır; eğer görünmez Tanrı'ya dair her imge sadece karikatür bir gasp sunsaydı, o halde İsa Mesih'i dine küfretmekten ölüme mahkûm etmek gerekirdi

1991, bölüm I; idolle ilgili bkz. "Ce que nous montre l'idole", *Rencontres de l'Ecole du Louvre*, içinde, *L'idole*, Paris, 1990, s. 23-34.

34 Aziz Ireneyus'un ünlü formülü "*Invisible etenim Filii, Pater - visible autem Patris, Filius*" (contre les hérésies, IV, 6, 6) kesinlikle gerçek bölümlemeye göre (Baba'nın görünür kısmı Oğul'dur, görünmeyen kısım Baba'dır) değil ekonomik tezahüre göre anlaşılmalıdır. Diğer bir deyişle "*Omnibus igitur revelavit se Pater, omnibus Verbumm suum visibilem faciens*" (Ibid., IV, 6,3, éd. A. Rousseau, "Sources Chrétiennes" c. 100, sırasıyla s. 450-1, 448-9 ve 442-3). Görünmez Baba'yı tanımak Oğul'un görünmesini kabul etmeye indirgenir. Bir kere Oğul görünürde açığa çıktı mı artık Baba'nın görünmezliğinden açığa vurulacak hiçbir şey kalmayacaktır geriye.

(*Matta* 26, 66). Görünmezin görünürde ikonik gösteriminin yarattığı paradoks, Mesih'i, dine küfürden dolayı çarmıha germeksizin, yalnız kabul buyurmaya izin verir. Ancak bu paradoks ancak ikonu imgenin mantığından koparabilirsek anlaşılabilir hale gelir. Yani eğer kendimizi imgenin tiranlığından koparabilirsek. Şeyin, bakışın ve "görünmez Tanrı"nın" görünmez(l)i(ği) böylece yeni bir adım atmayı gerektirir.

V

Tam da mümkün her şeyin normu olarak ortaya çıktığı için tüm gerçekliği gasp eden imgenin çağdaş durumu karşısında, kavramsal olarak basit, ruhsal olarak kutsal bir tavrın hükmü görülür: Tasvir düşmanlığı (*iconoclasme*). Eğer imge kendini kendi asılı gibi kabul ettirme, yani kendinden tatmin olma iddiasında bulunursa, görünmez kesin olarak görünmezlik talep edecektir. Hiçbir çehre, hele ki tek Tanrı'nın çehresi, ne kendini gösterebilir ne de bunu iddia edebilir. Tanrı'yı görmek –Tanrı'ya ve kutsal şeylere sövgü ve her hâlükârda imkânsızlıktır. Pek çok dindar zihin sadece yedinci ve sekizinci yüzyıllarda ya da sadece İslam'da ya da Yahudilik'te değil, her zaman, her yerde bu radikal cevaba meyillidir. Direnme bahanesiyle imgenin tiranlığının güçlenmesi ölçüsünde, başka onamaların gelecekte bunu benimseyip paylaşacaklarını öngörmek mümkündür. Bununla birlikte tasvir düşmanlığı bu tiranlığa tam destek verir: Aslında şeylerin normu olarak imge şeklindeki hâkim tanım karşısındaki ortak tavrı tersine çevirmekle yetinir; Tanrı'nın çehresini bu

tanımın kapsamına sokmak yerine, tasvir düşmanlığı bu çehre ile her imge arasındaki ayrılığı onaylar, ki bu sayede tasvir düşmanlığı şeyin normu olarak imgenin modern tiranlığını meşrulaştırır. Fakat tartışmanın ciddiyeti, bu düzenlemenin ötesinde, imgenin modern (telegörsel) modelinin görünürün özünü mü tükettiğini yoksa belki de imgenin kökten biçimde farklı bir modelinin buna karşı mı çıktığını incelemeyi gerektirir. Ve hatta imgenin (kübizm sonrası resimde) kesinlikle çağdaş gelişmesi imgenin bir başka imgesinin karakterlerinin taslağını zaten çizmiş olmasın?

En azından tarihsel olarak, imgenin bir modeli tasvir düşmanlığına karşı çıkar ve bu model en azından kilisede zafer kazanmıştır. Burada söz konusu olan ikondur. *İkon* özel bir resim türü anlamına gelmez; örneğin ahşap üzerine "ikonlar" (zira Roma ikonları ve Bizans mozaikleri ya da bazı gotik heykeller, "ikonlar"dan daha az ikon değildirler, bazen de aralarından daha geç zamana ait ve anekdotik olanlardan daha fazla ikondurlar). İkon burada imgenin görünürlüğünün doktrini anlamına gelir, daha net olmak gerekirse bu görünürlüğün kullanımı anlamına gelir. Bu doktrin, özetle, kendini iki köklü yenilikle gösterir.

Nesnel olarak görünür olan seyircinin bakışındaki ikililiğin (*duo*) yerini bir *terna* (*üçüncü*) alır: Seyircinin bakışı, nesnel görünür, ama aynı zamanda bir prototip (asıl örnek). Bu prototip yalnızca ve öncelikle, (nesnel görünür tarafından mimetik olarak yeniden üretilmiş) bir asıl, (muhtemelen ulaşılmaz) bir gönderge ya da öte dünyanın bir hayaleti gibi nihayetinde çok bayağı olan bir rolü oynamaz; birinci görünürün arkasında, –denetlenemez, kullanılabilir olmayan, belirsizce tekrar edilebilir– birinci mimetik nesnellik tarafından gizlenmiş ikinci bir görünür olarak araya girmez. Adeta ilk görünürün (resmedilmiş, yontulmuş vs. imgenin) delip geçtiği ekran sayesinde,

ilk çehreyle, yani bakan izleyicinin çehresiyle yüz yüze gelen ikinci bir bakış olarak müdahil olur. Din dışı (*profane*) imgenin önünde, benim bakışım tarafından en azından kısmen oluşturulan nesne (estetik nesne hâlâ bir nesnedir) durumuna indirgenen imgenin görülmemiş göreni olmayı sürdürürüm. İkon önünde, eğer gören olmayı sürdürürsem, kendimi görülmüş hissederim (gerçekten bir ikonun söz konusu olması için böyle hissetmem gerekir). Böylece imge artık perdelemez (ya da idol için olduğu gibi, yansıtma yapmaz), zira onun vasıtasıyla ve onun özelliklerine sahip başka bir bakış (tüm bakışlar gibi görünmez bir bakış) benim yüzüme bakar (*envisager*). Öyleyse asıl, ikiye katlayacağı (imge tarafından el konmuş ya da konmamış) nesnelliğe ait değildir. Asıl, imgelerle dolu nesnellik vasıtasıyla, bir bakışla karşılaşan/kesişen saf bakış olarak araya girip dâhil olur.

Netice itibarıyla, ikon dispozitifinin meselesi görünürün algısı ya da estetik ile değil, iki bakışın kesişen güzergâhıyla ilgilidir. Yalvacın görmesine izin verilmesi ve böylece sadece bir dikizci olma statüsünden kurtulması için, görünür ikon vasıtasıyla, başka bir bakış tarafından görüldüğünü kabul ve itiraf ederek bu bakışın kaynağına gitmesi gerekir. İkinci İznik Konsili'nin tam bir kesinlikle belirttiği gibi: "[İsa, Bakire ve azizlere] çoğu kez ikonik alametleri vasıtasıyla (*δί εἰκονικης ἀνατυπώσς ὁρώνται*) bakıldığı için, yine bu yüzden onları temaşa edenler onların prototiplerini hatırlamaya (τών πρωτοτυπων), onları arzulamaya ve onlara, yalnızca ilahi doğaya yaraşan hakiki bir tapınma/büyük sevgi (*adoration*) (λατρεία) değil ama onları alçaltarak derin bir hürmet (προσκύνησις) göstermeye sürüklenirler."[35] "Derin hürmet" tapınmayla bir değildir:

35 Nicée II, canon, Mansi XIII'e göre, 378 s. (Denzingen *enchiridion Symbolorum*, sayı 302) Yunanca ve Latince metinlerin yeni tercümesi: M.F. Auzepy *Nicé II* içinde, *787 198. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du Colloque International Nicée, Paris 2-4 Ekim 1986, derleyen F. Boespflug ve N. Lossky, Paris, Cerf, 1987, s. 32-35.

asında tapınma (gerçek) bir doğayla ilgiliyken, derin hürmet (gerçek dışı, yönelimsel) bir bakışla ilgilidir; ikonun önünde tapınmamak gerekir, zira görünür ve gerçek destek (malzemesiyle beraber imge) sadece Tanrısal doğanın (özellikle Efkaristiya'da) talep ettiği şeye layık değildir. Ama asıl örneğin görünmez karşı-bakışına saygı göstermek, yani benim bakışımla, görünür imge vasıtasıyla bu karşı-bakışa yükselmek ve açılmak gerekir. İkon görülmeye değil saygı duyulmaya sunar kendini, zira böylece kendi asıl örneği tarafından görülmeyi teklif eder. Birinci bakışa yanıt olan benim saygılı bakışım tarafından kat edilecek ikon. İkinci İznik Konsili, Aziz Vasil'in mutlu formülünü tekrar ele alarak kesin biçimde betimlemiştir: "İkona gösterilen saygı asıl örneğe aktarılır (διαβαίνει-*transit*)".[36] Böylece, ikon öğretisi imgenin statüsünden kökten biçimde kopar, zira (bugün, diğer tüm şeylerden ayrı olan) görünür nesnenin yerine, biri görülmüş diğeri hedeflenmiş en az iki gören bakışın kesiştiği ve kendilerini birbirine sergilediği aktarılmış bir görünür geçirir.

Geriye hangi imgelerin ikon olarak nitelenebileceğini belirlemek kalıyor. İkon ilkinin yüzüne bakan ikinci bir bakışla tanımlandığına göre görünür imge artık onu perdelemez; aksine onun kendisini delip geçmesine izin verir; ama iki bakış orada kesişir. Böylece görünür yüzey, paradoksal olarak, silinecektir ya da en azından bakışların kesişmesini gölgeleyen, kendisindeki tüm ışık geçirmezliği silecektir. İkon, oradaki her kendine-yeterliği, öz-erkliği ve kendini-olumlamayı öncelemek için kendindeki imgeyi *zayıflatır*. İkon modern imge mantığını ters yüz eder: Şanını açığa vurarak şey ile kendisinin denkliğini iddia etmek şöyle dursun, hissedilmeyen bir şeffaflık onu karşı-bakışa gerçekten yarı saydam kılsın diye, yüzün-

36 *De l'Esprit Saint*, XVIII, 45, PG 32, 149, c, ve yayın B. Pruche, "Sources Chrétiennes", t. 17 bis, Paris, 1968, s. 406-7.

deki görünür itibarı siler. İkon onu göreceğimiz iddiasında değildir, daha ziyade kendisini öyle verir ki onu görürüz ya da onun vasıtasıyla görmemize olanak tanır. Bozulmuş, zayıflamış, kısaca delinip geçilmiş imge olan ikon kendisi yoluyla başka bir bakışın ortaya çıkmasına izin verir, onu görmeye sunar. İkon, aslında meydana çıkardığı görünmez apaçıklığın çevresinde kendini geri çeker. Öyleyse soru bundan sonra şu şekilde ifadesini bulur: Bir bakışın delip geçmesine izin vermek için kendi görünürlüğünden kurtulan bir imgeyle, kökensel olarak, nerede karşılaşılır? Cevap kendini şöyle kabul ettirir: Yahweh'nin kulu, (sadece kendi eylemlerinde beliren) Tanrı'nın iradesini yerine getirmek için, tam anlamıyla şeklinin bozulmasına (kendi yüzünün görünen ihtişamını kaybetmesine) izin verir. Kul kendi yüzünü feda eder –kendi "imge"sinin bozulmasına izin verir: "... çokları kendi görünüşü yüzünden korkuya kapılmıştı, tüm görünüşü bozulmuştu –artık insan görüntüsüne sahip değildi" (*Yeşaya Kitabı* 53, 14; *Mezmur* 22, 7). Bizzat insanlığını karartma raddesinde kendi yüzünün tüm şanını silerek Kul artık kendisinde sadece edimlerinin görülmesine izin verir: Bu edimler Tanrı'nın iradesine itaatten kaynaklanır ve bu iradenin görünür hale gelmesine olanak tanır. "Adını kardeşlerime ilan edeceğim toplantının tam ortasında, seni öveceğim" (*Mezmur* 22, 23). Kendi imgesinden vazgeçme –ki bu ikona dönüşmesinin koşuludur– demek ki Tanrı'nın iradesini yerine getirmek için kendi görünürlüğünden vazgeçenin, çehresini kaybedenin itaatinde gerçekleşir. Bu paradoksal ihtişamın mantığını İsa açar: "Bunun üzerine İsa'nın yüzüne tükürüp O'nu yumrukladılar. Bazıları da O'nu tokatlayıp, Ey Mesih peygamberliğini göster bakalım, sana vuran kim? dediler" (*Matta* 26, 67-68). Gerçekten, tam da insani görünüşünü (*figure*) kaybettiği zaman, İsa tanrısal iradenin figürü haline gelir: Onda, tasavvur edilen (*se*

figurer) artık onun insani görünüşü değildir, görünüşünü yitirerek, kendi bedeninin kılıfı [*écrin*] (ekranı (*écran*) demiyorum) olmadan görünmez kalmış olan bir kutsallığa şekil (*figure*) verir. Çehrede, tüm imgenin ihtişamı bozulduğu zaman, başka iradeye itaat ederek beden bizzat bu başkayı göstermeye devam eder: "Ne kurban istiyordun ne de adak, benim için bir vücut yarattın. Ne soykırım ne kurban talep ediyordun, o zaman dedim ki 'işte geliyorum!' Kitabında senin iradeni yerine getirmem emredilmiş" (*Mezmur* 40, 7-9, LXX'e göre). Kendi iradesini değil Tanrı'nın iradesini gerçekleştiren bedenin jestlerinde, İsa kendi yüzünü değil Tanrı'nın izini işaret eder. Biçimi bozulmuş görünüş, orada Tanrı'nın bakışı bize baksın diye, kendini böylece bir şeffaflık olarak sunar. İsa'nın yüzünün tahrif edilmesiyle tamamlanan imgenin bozuluşu ilk ikonu verir: Azize Veronica'nın örtüsü görünür bir yüzü değil, her figürün ululuğunun *kenosis*'ini[37] –köleliğin koşulu (*Filipinlilere* 2, 7) olan imgenin *kenosis*ini– silip yok eder ve yüzümüze bakan görünmezin izinin ortaya çıkmasına izin verir.

37 İncil, Filipinlilere 2. 6-8: "Mesih, Tanrı özüne sahip olduğu halde, Tanrı'ya eşitliği sımsıkı sarılacak bir hak saymadı. Flp.2: 7-8 Ama kul özünü alıp insan benzeyişinde doğarak ululuğunu bir yana bıraktı (*εκένωσεν*) [kenosis: "Ululuğunu bir yana bıraktı", kendini yok etti, hiçleştirdi; Yunanca: "Kendini boş kıldı".] İnsan biçimine bürünmüş olarak ölüme, çarmıh üzerinde ölüme bile boyun eğip kendini alçalttı." (ç.n.).

VI

Öyleyse ikon imgenin kendini hiçleştirmesinden (*kenosis*) gelir. Birinci hiçleştirme (Kelam'ınki[38]) "görünmez Tanrı'nın" ilk "ikonuna"[39] izin verir. Karşılığında, İsa bize, Baba'ya teslim edilmiş kendi iradesinin hiçleştirilmesiyle, (kendisinin basit imgesinin değil) Baba'nın otantik ikonunu sunar. İmgenin kendini-doğrulaması, tüm diğer imgeler gibi, sadece bir yüzüstü bırakılma karşısında boyun eğer; tam da ikon kendini kendisi için vermediği, ama kendi itibarını yok ettiği için saygı talep edebilir –bu onun el koyamayacağı ve kendisi aracılığıyla görünmez asıl modele kadar geçmesine izin vereceği bir saygıdır. Geriye imgenin kendini hiçleştirmesinin teolojik paradigmasının estetik ilkelerde kendini nasıl göstereceğini anlamak kalır. Burada, böyle bir hiçleştirmenin estetik uygunluğu lehine birkaç ipucu sunmakla yetineceğiz.

---

38 Bkz. Yuhanna 1:14 (ç.n.).

39 Bkz. Koloseliler 1:15 (ç.n.).

Çağdaş resim, en azından bazı ekollerde (minimal sanat, *arte povera, ready made* vs.), eser tarafından bakışımıza sunulan seyirliğin sistematik olarak fakirleşmesini zaten uygulamaktadır. Bir yandan, banal, hatta bayağı malzemelerin (karton, alçı, ambalaj, çeşitli atıklar) seçimi söz konusu olabilir; diğer yandan, zaten üretilmiş nesneleri ya da biçimleri yeniden kullanarak, hatta onları yenilik yapmaksızın neredeyse sonsuza kadar kopyalayarak plastik icattan vazgeçmek söz konusu olabilir. Müzelerde seyirciyi hayal kırıklığına uğratan sanat nesnesi olmayan şeylerin görünmesi, hoşuna gitsin ya da gitmesin, onun görünür nesneyle olan zevk ve sahiplik ilişkisini tekrar gözden geçirmesini gerektirir. Bu estetiklerin stratejisi hem bakışı imgeden kurtarmayı (onu seyirciye döndüren hayal kırıklığıdır), hem de imgeyi bakıştan kurtarmayı (görünür geçersizlik imgeyi dikizcilik arzusundan kaçırır) hedefler, kısacası bakış ile imgenin birbirlerini karşılıklı olarak kapatmasını kırmayı hedefler. Kuşkusuz, burada bir öğretiden ziyade eğilimlerin karşılaşması söz konusudur; yine kuşkusuz, imgenin zayıflaması, çağdaş ekollerde, görünürün ekranı vasıtasıyla yüzünü ilk bakışa dönen ikinci bir bakışın tespit edilmesine kadar gitmez; yine de bir zayıf imge stratejisi etkili bir şekilde bakışa kendi özgür inisiyatifini ve kendi özgürlük sorunsalını geri vermeye çalışır.

Hıristiyan sanatının, gerçekten bir dönem yarattığı her çağda, bilincinde olarak ya da olmayarak imgenin bir hiçleşmesini gerçekleştirmeye çalışıp çalışmadığını sorabiliriz kendimize, tabii eğer bu tam tersine, onu İsa'ya buyuran (ya da buyurmayan) bu hiçleşmeye saygı değilse. İmgenin hiçbir öz yeterlilik talep etmeyip kendisinden bir başkasına referansta bulunması pek çok şekilde gerçekleşebilir: Ya görünmez olarak saptanabilir olan bir karşı-bakışın görünür ekranını derinleştirerek (örneğin "ikonlar", Roma heykelleri ve Gotik

heykeller) ya şimdiyi aydınlatma işlevinin dışında, ışığın yönünün, sonsuzun, görünmezin, ulaşılamazın tayin edilmesine doğru çevrilmesiyle (örneğin Barok kubbelerinde, Rubens'de vs.) ya da gölge ve ışığın, görünür biçimleri doğrulamak amacıyla değil görünmez ruhun muallak belirişi için bu görünür biçimleri karıştırmak ve çözündürmek amacıyla kullanılmasıyla (Caravaggio, Rembrandt, Le Nain). Başka düzenlemelerden de bahsedilebilirdi. Ama özellikle önemli olan onların ortak özellikleridir: Saygının imgeyle değil ama muhtemelen hedeflenebilir olan prototiple ilişkili olması için, imgenin ya da görünür nesnenin itibarının zayıflaması, kendini sınırlamasıdır ortak noktaları.

Eğer böylesi bir fakirlik sanatı Hıristiyan sanat olarak nitelendiriliyorsa, bundan şaşırtıcı ama muhtemel bir sonuç çıkarırız: Sulpisyen[40] denen sanatın çoğunlukla tartışma götürmez çirkinliği yine de onun kalitesini düşüremez. Zira André Frossard'ın da bir gün hatırlattığı gibi, Raphael'in bir *Vierge*'inin [Bakire] önünde "bir Raphaël!" yazar, ama sulpisyen *Vierge*'in önünde, Bakire'nin kendisini tanırız. Yani Sülpisyen sanat, "yüksek sanat"tan daha çok, imgenin zayıflamasını ve saygının imgeden asıla aktarılmasını sağlar. İrade dışı *arte povera*'sı onu en azından imge uğruna saygıyı asla zapt edemeyeceği konusunda temin eder, yani onu imgenin tüm tiranlığına karşı müdafaa eder. Sülpisyen sanatın bu paradoksu tabii ki 20. yy'da dini sanattaki aşikâr başarısızlığı gidermeye yetmez; en azından bunun nedenini, hatta özellikle hatırı sayılır ressamların katkısının bu başarısızlıkta hiçbir şeyi değiştirmediğini açıklar. Şapellerinde, sadece "bu Matisse'in!", "bu Cocteau'nun!" diye tanınır –yani bunlar görmek içindir, dua yeri değildirler; ya da bunların "Matisse'e" ya da "Cocteau'ya ait" olduğunu unutmak gerekir –görünürü unutmak

40 Saint-Sulpice kilisesi civarında satılan büyük ölçüde yapmacık dinsel sanat nesneleri (ç.n.).

gerekir. Bu şapeller, hitap ettikleri kesimi değil, mimarlarını överler ve ikon değil basit idol işlevine sahiptirler. Çirkin, bir kutsallığa en iyi kılıfını sunmuyorsa da (zaten kutsallık her kılıftan muaf değil midir ?), güzel onu perdeleyebilir.

O halde Tanrı'nın kutsallığı lehine imgenin hiçleşmesi nerede örnek olacak şekilde gerçekleşir? Litürjide. Litürji, açık şekilde, davet eden ve muhtemelen görüşü ve aynı zamanda işitmeyi, koklamayı, dokunmayı ve hatta tatmayı da tatmin eden görünür bir seyirlik sunar. Litürji mümkün her estetiği gerçekleştirir ve dolayısıyla zaten onu taklit eden ve *oratio* sayesinde ondan kaynaklanan operadan da fazla bütünsel seyirliğe benzeyebilir. Bununla birlikte imgenin bu şekilde tanrılaştırılması (*apothéose*) kendinde bir yanılsama olmaya ya da yanılsama sıfatıyla, bir sapma, suça (günaha) meyil olmaya devam eder. Zira litürjik edimde rahip, İsa adına ve onun rolünü alarak *–in persona Christi–* hareket eder: İsa metinlerde konuşur, kendini gösterir, kendine dokundurur, kendini yedirir, ayinsel (*eucharistique*)[41] bedeninde nefes aldırır. Her litürji İsa'nın belirmesine neden olur ve ondan kaynaklanır. Kuşkusuz her zaman kutlamayı "Katolik kilise seremonisi" olarak, yani bir çıkar, kültür ve güç topluluğunun ideolojik ve kapalı öz-kutlaması olarak kavramak (aslında kaçırmak) mümkündür. Ama burada söz konusu olan, idolatrik seyirlikte zaten tamamen soğurulmuş olan ve görünmez bir bakışla kesişmeye tamamen kapalı bir bakışın bozulmasıdır (*perversion*). Her kim ayinsel litürjiyi bir seyirlik olarak görürse, ister pişmanlıkla ister keyifle olsun hiç fark etmez, kendini putperestliğe, onu mahkûm ettiğinden daha fazla mahkûm eder. Litürji önünde benim bakışımın tavrı, görünürün görünmezle kesişmesi karşısın-

41 İsa'nın etini ve kanını temsil etmek üzere ekmek ve şarap kullanılarak Katolikler tarafından yapılan kutsama ayini (ç.n.).

daki genel tavrımı belirler. Yalnızca litürjinin bizi tekrar şöyle bir karara davet etmesi mümkündür: Litürji, onun önünde ve sadece onun önünde ya tekrar bir idol görmek için ısrar edecek ya da dua etmeyi kabul edecek her bakışın nihai yargısını kışkırtır. Dua etmek burada, öteki bakışın (bakışın ötekisinin) beni görmesine izin vermeyi ifade eder. Tek başına litürji, gözlerin ne umabileceği ne tahammül edebileceği ama –kalplerimize yayılan– hayırseverliğin dayanabileceği ihtişam böylece belirebilsin diye, imgeyi her seyirlikten koparıp almak için imgeyi yeterince yoksullaştırır.

Gözlerimizi kendilerinin üzerine kapayan donmuş imgelerin sürekli akışına takılarak kör kalmamak için, kendimizi görünürün çirkef tiranlığından özgür kılmak için, dua etmek gerekir –gidip Şilo (*Siloë, Shiloh*) Çeşmesi'nde[42] yıkanmak, sadece bizi görünmezin görüşünü sağlamak için gönderilmiş habercinin pınarında yıkanmak gerekir.

42 Bkz. Yuhanna 7: "İsa adama şöyle dedi: 'Git. Şilo havuzunda (bu havuz mabet alanın kuzey doğusundaydı) gözlerini yıka.' Kör adam gözlerindeki çamuru yıkadı ve görmeye başladı." Ayrıca bkz. Yeşeya 8 (ç.n.).

Prototip ve İmge

I

Eğer bir imgeye dair söz konusu olan, onun Kutsal'ın kutsallığını görünür kılmasını istemek olsaydı, kim bunun yerine tasvir düşmanlığını talep etmezdi ki? Zira kutsalın en âlâ kutsallığı, onun koşulsuzluğunu zayıflatacak ve sonsuzluğunu sınırlayacak her türlü belirlenimin dışında durarak gösterir kendini. Hudutsuz ayrılığı tarafından korunan Kutsal, gerek zihnin gerek duyuların her türlü kavrayışından kaçar. "Ne beden, ne kan, ne insanların iradesi" (*Yuhanna* 1, 13), "gözün görmediği, kulağın işitmediği, insanın kalbine uzanmayan" (*Yeşaya Kitabı* 64, 3 = 1 *Korintoslulara mektup* 2, 9) şeyi görünürlüğe zorlayabilir; bunun sebebi tam olarak "Tanrı['nın] onu, kendisini sevenler için hazırlamış" (*a.g.e.*) olmasıdır. Ama nasıl olur da Tanrı'nın kendisi, kendi görkeminin her seyirliğinde görünmez olanı görünürlük için hazırlar? Kuşkusuz, diğer zamanlardan çok bizim zamanımızda, ikonomak [surete/imgeye tapmayla mücadele edenlerin] günah eğilimi durmadan yeniden doğmaya ve cezp etmeye devam eder, zira bu eğilim sınırlı olduğu kadar tartışma da

götürmeyen bir apaçıklığı inatla tekrar eder: Kutsal asla görülmez, zira seyirlik bizim algımızın erimiyle uyumlu olduğu ölçüde, sadece görünür olan görülür. Gelgelelim her seyirlik, ancak görsel deneyimin nesnelerinin olanaklılık koşullarına, yani anlaşılır ya da duyulur bir sezgiye boyun eğdiği sürece kendi görünürlüğüne ulaşır; her iki durumda da, sezgi, onu kavrayan ve dolayısıyla sonlulukla tanımlanan zihnin boyutlarına göre ölçer kendini. Fenomenoloji ile eleştirel felsefe bu tespitte uyuşurlar: Hiçbir fenomen, ilk önce bu görünürlüğün kendisinin koşullarına boyun eğmeden, bir seyirliğin görünürlüğüne giremez: Bu koşul, sonlu bir zihne verilmektir. Sonuç olarak, en basit sofuluk bu kaçınılmaz ikilemde takılacaktır: ya kutsal kendini olduğu gibi korur, ama o zaman her görünür gösterimden kaçar –ve Tanrı'nın kutsallığı imgesiz ve çehresiz kalır; ya da Kutsal'ı görünüre teslim eden imge, onu görünüre ancak bir kurbanı cellatların eziyetine bırakır gibi terk eder– ve tüm kutsallıktan yoksun imge edepsizce dini aşağılar. Ya görünmezlik ya da sahtekarlık. Günümüze dönersek, bu şekilde şablonlaştırılmış ikonomak alternatif göze çarpar bir yerindelik kazanır. İmge bolluğunun bizi belki de dünyada bir meskenden ve en başta da imgeden yoksun bıraktığı bir imgeler dünyasında yaşamaktayız –ki tartışma götürmez bir bayağılıktır bu. Bu durum tasvir düşmanlığına özgü şüpheyi güçlendirmektedir: Mutlak surette anlamsız oldukları için belirsizce yenilenen, bayağılıkları dolayısıyla eşit oranda yakışıksız olan tüm bu imgeler arasında kutsallığın muhtemel görünürlüğüne sunulmuş hangi bakir alan kalmıştır? Bu imge seli, bir muammanın taslağı halinde de olsa, Kutsal'ın görünmeye başlayabileceği en mütevazı rezervi en küçük bir ölçülülük olmaksızın gölgeleyecek raddede her türlü imkânı işgal etmez mi? Dahası: Eğer imgeler, bugün olduğu gibi sadece deneyimin imkânının koşullarına boyun eğmek zorun-

da kalmayıp, kendilerini aynı zamanda seyirlik olarak sunmanın koşullarına da uydurmak zorundalarsa, kutsallık ile en önemsiz imge arasındaki uyumsuzluk ölümüne bir çatışma içinde daha da derinleşmez mi? Alımlanmasının koşullarının (sezgi, sonluluk) ötesinde, bundan böyle (gösteri, mesaj, yayın olarak) üretilmesinin koşulları tarafından yönetilen imge doğrudan ve kökten biçimde idol olarak ortaya çıkar, hatta bu sıfatı hak olarak talep eder. Fakat idol görünmez bir aynayı ancak, bizim bakışımızın o aynada doyarak hedefleyebileceği ilk görünürün ölçüsünü sınırlayarak, yani bakışımızın zayıf düşmeden katlanabileceği son görünürü sınırlayarak kuşatabilir; kısacası idol uç bir seyirliğin aynası sayesinde, dolaylı olarak, gören bakışa, kendi bakışının genişliğini verir. Kendini her başkaya kapatır, çünkü bakışı kendi sonlu kökenine hapseder. Seyirliklerin evrensel küfrüne –en başta da, bizim görünürlüğümüzde, Kutsal'ın, kimsenin ölmeden göremeyeceği ihtişamını sergileme iddiasında olan seyirliklerin küfrüne– karşı tek savunma olarak İkonomak şiddet ancak böylesi bir imgeler, dolayısıyla da idoller dünyasında ortaya çıkabilir.

II

İmgenin aşırılığı İkinci İznik Konsili[43] döneminden ziyade şüphesiz bizim dönemimizi belirtir. Bununla birlikte bu konsil bize teorik bir kararı bildirir; bu kararın dâhice gözüpekliği, tarihçiler olarak bizim onu aydınlatacağımızdan çok daha fazla aydınlatabilir bizi. İkinci İznik Konsili'ni anlamak, metnine dair yapılan hermeneutik [yorumbilimsel] çalışma sayesinde, ancak onun da ötesinde, temel kavramlarının yardımıyla kendimizi yorumlamamıza imkân sağlar. Bütün bu kavramlar bir karara göre sıralanır; zira ortak mantığı uyarınca anlaşılan imgenin sonu tasvir düşmanlığına özgü ikileme varır, bu yüzden Kutsal'ın kutsallığı, biz onun açığa çıkışını görünürlükte kabul buyurabilelim diye, sonu idole varan modelden –ikonun modelinden– mutlak surette başka bir teorik modelin inşa edilmesini gerektirir. İdol ile ikon arasındaki kırılma hiçbir uzlaşmayı hoş görmez. Geriye ikonun hangi bakımdan fenomenolojik olarak

43 Tasvir düşmanlığı tartışmasını çözmek için 787'de toplanmıştır. Bu inceleme ise Collège de France'da 1987'de bu Konsil'in 12. yüzyılını kutlamak için düzenlenen bir kolokyumda yer almıştır.

idolün felaket (tasvir düşmanlığına özgü) sonuçlarından kaçtığını ortaya çıkarmak, yani İkinci İznik Konsili'nin yedinci kanununun hangi bakımdan ve hangi sınırlar içinde, bizim için de, görünmezin görünüre erişimini serbest bıraktığını açıklamak kalır. İlk hüküm şöyle ifade edilmektedir: "tam bir doğruluk ve kesinlikle belirtiriz ki, onurlandırılmaya ve dirilişe layık olan Haçın tipini andırır bir tarzda (παραπλησιως τώ τύπώ τού... σταυρού), [Tanrı için] renklerden, mozaiklerden ve diğer tüm yaraşır araç gereçlerden [yapılmış] kutsal ve saygıdeğer ikonlar dikmek (ἀνατίθεσθαι, *proponere*) gerekir..."[44] Böylece İkonlar idollere iki nitelik açısından zıttırlar: İlk sebep sadece onların inananların hürmetine layık olması ve bu hürmeti gerektirmesidir; ikinci sebep Kutsal'ın kutsallığından belli bir parlaklığı sadece onların muhafaza etmesi ve açığa çıkarmasıdır. İkinci belirleme kuşkusuz birinciyi güvence altına alır: İkon ancak kendi yüzünde Kutsal'ın kutsallığını görünür bir biçimde taşıdığı ölçüde saygı ve hürmet görebilir. Öyleyse tartışma ilk olarak ve her şeyden önce, hâlâ açıkça bahsedilmiş araç gereçlerden yapılmış estetik bir nesne olan ikonun Kutsal'ın görkemine ne kadar sadık olduğu üzerine yoğunlaşmalıdır. Bu sadakat nasıl kurulur?

Yukarıda andığımız hüküm "andırır (*approachante*) bir tarz"dan bahsetmektedir, bunu (Latince çevirinin vurgusuna rağmen, *sicut* [...] *ita* [...]) bir kıyas, bir karşılaştırma (*comparaison*) olarak, hele ki bir benzerlik (*similitude*) olarak anlamamak gerekir: *παραπλησίως*, iki şeyi birbirine karıştırmadan ya da ikisini bir tutmadan, yaklaşıklığı, bir şeye yakınlaşmayı belirtir. Yaklaşıklık hangi terimler arasında yer almaktadır? *τύπος τοῦ σταυροῦ* [Haç'ın bir tipi/örneği/türü] arasında, bir yandan haç işareti ve öbür yanda ikonlar. En

44 Canon 7, Mansi XIII'e göre, 378 s. (ya da Denzingen *enchiridion Symbolorum*, sayı 302); bizim temelde yararlandığımız yapıt için *bkz.* çevirmen C. Von SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, Fribourg, 1976, s. 143 (diğer bir atıf yukarıda, s. 107 sq).

yansız okumayı dikkate alarak, şunu anlamak gerekir ki ikon kültü, onu yaklaşık olarak haç kültünün saygınlığı derecesine yükselterek restore edilmelidir. Ama bu ders (*ἀνατίθεσθαι* ifadesinin "restore etmek" diye tercüme edilmesinin zor olmasından başka) bu hüküm tarafından kısmen gizlenmiş olsa da, temel bir olguyu göz ardı eder: Bir yandan haç sürekli olarak *τύπος τοῦ σταυροῦ* bir tip olarak adlandırılır ki konsil bunu iki defa ifade etmiştir[45]; diğer yandan ikonun kendisi sürekli olarak *τύπος* (*tipos*, tip, örnek, tür, model) sıfatını alır. Hüküm bunu ona açıkça atfetmese de, *sonunda* Aziz Vasil'in normatif hale gelen ilkesini alıntılayarak bu ilkeyi tavsiye eder: "İkona sunulan saygı onun prototipine geçer, *ἐπί τό πρωτότυπον*[46]: Bir *πρωτότυπον* [prototipon] karşısında ikonun *τύπος* [tipos] olarak belirmemesi pek mümkün değildir. Ama özellikle, en azından Aziz Damascuslu Yuhanna'dan [Şamlı Yahya] beri, ikon *τύπος* (tipe, örnek)'e denk olarak anlaşılır. "Prototip, ikon olarak ortaya konandır *(εἰκονιζόμνον)*, kendisinden hareketle türevi üretilendir. [Aksi takdirde] prototip uyarınca Musa'nın halkı, gökte olanın ikonunu ve örneğini (*εἰκόνα καί τύπον*) taşıyan tapınak etrafında secde ederler?"[47] Çok sistematik olarak, Damascuslu Yuhanna ikon ile tipik olanın imkânlarına göre ikonun gösterdiği şey arasındaki ilişkiyi düşünür: "[...] ikonlar, karışık bir bilgiye müsaade etmek üzere, cismani olarak çok belirgin olan (*ἀτυμώτων σωματχώς τυπουμένων*),

---

45 DENZINGER sayı 302 ve 304, bu IV. İstanbul Konsili'nin (869) Latin versiyonuyla tamamlanacaktır, Kanon 3: " [...] typus pretiosae crucis [...]" (DENZINGER sayı 337). Bkz. Justin, *Premier Apologie*, 60, 3.

46 DENZINGER sayı 392, Aziz Basile alıntılanır, *Sur le Saint Esprit* XVIII, 45 (éd. B. Pruche, "Sources chrétiennes", c. 17 bis, Paris, 1968, s. 406). Bu formülasyonda söz konusu olan, özel bir teolojik kanı değil, İkinci İznik Konsili'nden önceki ve sonraki, ikonla ilgili *(iconodoule)* tüm öğretilerin temel matrislerinden biridir.

47 *De la foi orthodoxe*, IV, 16, PG 94, 1169a. Aynı şekilde şöylesi formüller "[...] vuku bulacak olanın tipi ve ikonu [...]" (*İkonları reddedenlere karşı, Or.* III, 26, *PG* 94, 1346 b.).

görünmezlerin ve çok tipik-olmayanların (*non-typés*) görünür [terim]leridirler,"; kısacası ikonlar "tipe sahip olmayanların tipleridirler, *τύποι τών άτυπώτων*"[48]. İkon da tıpkı haç gibi bir tipe denktir. Hüküm, tam da teolojik olarak ikonların saygınlığını tesis etmek için, bu statü denkliğini varsayar. Onlar da, en üstün tip olan Haç'a yaklaşan bir tarzda tipler olarak kabul edilmelidirler.

τύπος olarak ikonu yine τύπος olarak Haç'a yaklaştıran yaklaşıklık zaten İsa'lı haç işaretinin doğrudan bir ikon gibi yorumlanmasına kadar gidebilir. Böylece Damascuslu Yuhanna iki τύποι'yi (tipi, örneği) bir tutma tehlikesine düşer. "Ve kuşkusuz çoğu kez, aklımızda Tanrı'nın acıları yokken İsa'nın çarmıha gerilme ikonlarını (*είκόνα της σταυρώσεως*) gördüğümüz için bu acılar hatırımıza gelir, dizlerimizin üzerine çökerek, ikonun yapıldığı malzemeye değil ikonlaştırılmış olana (*τώ είκονιζομένω*) saygımızı gösteririz"; burada, *τύπος* olarak haçla birlikte, bir ikon tarafından erişilebilir kılınan *έκτύπώμα*'ya saygı göstermek ve haçın asılından tekrar üretilmeye ihtiyacı olmadığını belirterek, haçın ikonik, yani tipik statüsünü doğrulamak söz konusudur: "Zira haçın Tanrı'nın izini (*έκτύπώμα*) taşıyıp taşımaması nasıl bir farklılık meydana getirir ki?"[49]. Böylece konsilin beyanı ikon statüsünün ilk noktasını tesis eder: İkon *τύπος* düzeyindedir, ancak bu *τύπος*'un kendisi birinci *τύπος*'un –yani İsa'lı haç ve diğer tüm haç ikonlarının bizim için ulaşılır kıldığı, İsa'nın üzerine gerilerek öldüğü çarmıhın– benzeri/yaklaşığı olarak anlaşılmalıdır. İkon Kutsal'ın görkemini taşır –"ikon bir tezahür olduğu gibi bir zaferdir de"[50]– ancak bu görkemi ancak bir tipi sınayarak,

48 *Ibid., Or, X, PG 94, 1241 a ve Or., III, 21, 1341 a.*

49 *De la foi orthodoxe*, IV, 16, PG 94, 1172b. Ayrıca bkz.: " Herhangi bir malzemeden yapılmış bir haç ikonuna saygı gösterirken, Çarmıha gerilmişin ikonuna ve kurtarıcı haçı taşıyanınkine göstermeyeceksin." (*Or*, II, 19, PG 94, 130 b).

50 *Or*, II, 11, PG 94, 1296 c (bkz. *Or*, III, 10, 1033a).

hatta sadece bir örneğin örneğini, *typus autem Crucis*, sınayarak sadık bir şekilde taşır. Birinci tip kendini ikondan önce haçta açığa vurur. Haç aslında, ilk haçı ve bir örneği mesela bir imgeden ayıran özelliği mükemmel bir şekilde tamamlar: Bu özellik benzerlik derecelerine göre onun asılını tekrar üretmez, ama paradoksal olarak, gösterilmişten çok betimlenmiş prototipine atıfta bulunur. Haç İsa'nın ne gösterisini ne de imgesini sunar; ondan ne kadar farklıysa o kadar da benzemez ona; basitçe, onunla hiçbir benzerlik ya da benzemezlik ilişkisi yoktur. Onun herkesin görüşüne sunduğu kişi adeta kendinden görünür biçimde farklıdır; "insanoğullarının en güzeli olarak doğmuş (Zebur 45, 3) [...] insan değil solucan olarak ölmüştür" (Zebur 22, 6). Öyle ki "artık insan görünüşüne sahip değildir" (*Yeşaya Kitabı* 52, 14). Mesih artık, Çarmıh üzerinde, tüm benzerliklerin ya da benzemezliklerin dışında, kendisiyle sadece tipik bir ilişki sürdürmektedir. Olduğu haliyle imge, niteliğini asla şu durumda olduğu denli yitirmiş değildir: Mutlak Yüz, kendi görkemini görünürün tüm mekânını daimi ve sınırsız bir dönüşüm halinde kaplamaya bırakmak şöyle dursun, yalnız kendi ilahi yüzünü değil aynı zamanda en küçük bir insani yüzü dahi elinden kaptırmıştır (zira aramızdan hiç kimse, yüz bakımından, insanların İsa'ya yaptığını istemez). Çarmıhın darağacında, hiçbir şey kendini adlandırılamaz olandan, hiçbir dilde adı olmayandan daha fazla teşhir etmez (işte bu yüzden Pilate bu durumu tanımlayabilmek için üç deyim üretmek zorunda kalmıştır). İsa, görünüşü ile görkemi arasında ölçüsüz bir uçurum açtığından, Haç üzerindeki imgeyi öldürmüştür. İsa, bir imgenin, kökenin görkemine dair herhangi bir şey üretmek ya da yeniden üretmek yönündeki en küçük iddiasını dahi kati olarak bertaraf eder ve böylece (vücut bulmasının (*Incarnation*) ortasında, ona rağmen değil onun sayesinde) Eski Ahit'in yasağını

gerçekleştirir. "Kendin için idol (*εἴδωλον*) ya da yukarıda göklerde olanın veya aşağıda yerde olanın, yahut yerin altında sularda olanın hiçbir suretini/benzerini (*ὁμοίωμα*) yapmayacaksın" (Çıkış, *Tevrat*, 20, 4). Böylece *τύπος τοῦ τιμίου καί ζωοποίου σταυρου* [değerli ve hayat veren haçın tipi] bu nitelendirmeleri hak eder; kendi içindeki putperestliği tahtından indirerek, onurunu (τίμιος) kanıtlar ve bizi ondan kurtararak hayat (ζωοποίος) verir.

Ama en üstün tipi gerçekleştirerek, Haç doğrudan doğruya tüm diğer tipleri yasaklamaz mı? Bunun iki nedeni var: İlk olarak, Haç İsa'nın figürünü yalnızca onun görkemini saklayan, yani onu görünürlükten gizleyen bir paradoksla verir. İkinci olaraksa Haç, kendisi için tüm benzerlikleri reddettiğinden, "yaklaşık olarak" bile olsa, başka tiplere, yani diğer ikonlara benzerlik yoluyla güvence altına alınamaz. Haçın en üstün tip olarak yorumlanması, İsa'nın diğer tüm imgelerinin ikonomak açıdan bertaraf edilmesine götürmez mi? Dahası, her *τύπος* bir *πρωτότυπον*'a göndermede bulunduğuna göre, aynı ikonlar gibi Haç'ın kendisini de reddetmek gerekmez mi? Bu itiraz sadece görünüşte güçlüdür ve derhal kendi zayıflığını itiraf eder: Tamamen benzerlik ufkunda hareket eder, zira benzer-olmamaktan (*non-similitude*) saf benzemezliğe ve benzemezlikten de her imgenin gayri meşruluğuna varır. Fakat Haç'ın tipinin (dolayısıyla diğer tüm muhtemel tiplerin) yol açtığı tüm sorular sonuçta şunu sorar: Taklidin taleplerine ve yasalarına boyun eğmeksizin, bir imge, düzenlenmiş bir ilişkiye göre, bir prototipe bağlı kalabilir mi? Fakat ikonlar, taklidin yerine, prototipe doğru bir yaklaşıklık (*παραπλησίως*) geçirirler; bu yaklaşıklığı anlamak için öncelikle en üst tip olan Haç'ın kendi muhtemel prototipiyle yaklaşık olarak ilişkilenip ilişkilenmediğini ve nasıl ilişkilendiğini görmek gerekir. Zira ikon İsa'yı kendi kutsallığı içinde ancak Haç'ın İsa'nın ilahi kutsal-

lığını gösterdiği –görünür kıldığı– tarzda gösterir. Öyleyse sonuçta soru şudur: Haç fiilen ne gösterir? Bir prototipin tipini mi sunar?

Darağacı şekline bürünmüş bu iki tahta parçasından oluşan araç, olduğu haliyle, –öldürülmeden önce zaten görülebilen bir insan bedeni dışında– en küçük bir kutsallık ya da en küçük bir ilahilik sunmaz görüşe. Olduğu haliyle Haç hiçbir yeni görünüm üretmez: Ne can çekişen beden ne de yüz kızartıcı haç daha önce mevcut bulunan görünüre eklenir. Aylaklar ve Kudüs'e giden hacılar için, çarmıhta can çekişenler kuşkusuz sadece sonuçta sıradan ve ortak bir gösteri sunarlar –zamanın duygusuzluğu; Roma askerlerinin güruhu "devam edin, görülecek bir şey yok!" diye dağıtması, "ibret olsun diye cezalandırma" niyetinden daha gerçeğe yakındır. Bununla birlikte, elbette seyirciler de vardı, bazıları hakaret etmek için, bazıları acımak için oradaydı; ama onlar tam olarak seyirci gibi mi davranıyorlardı? Hayır. Bu korkunç teşhir önünde davranışları farklılık gösterir, çünkü aynı görünürü görseler de orada aynı apaçıklığı seçemezler. Ya da ziyade, aynı görünür üzerinde, tüm bu görünürü biçimlendirdiği ve düzenlediği halde aynı derecede görünmez olan farklı yönleri/anlamları farklı işaretlerle tanırlar. Görünmez anlam düşmanlara ve imansızlara yalancı bir Mesih'in yenilgisini tanıtır; acıyanlara ise hem Tanrı hem de diğer insanlar tarafından terk edilmiş doğru bir Mesih'in ölümünü. Son olarak ve özellikle, görünmez anlam "onun karşısında duran Roma bölüğüne" ölü İsa'yı –firar etmiş bir yaşamın bu görünür yok–gösterisini– "hakikaten Tanrı'nın oğlu olarak tanıtır (*Markos* 15, 39 = *Matta* 27, 55). Yüz kişilik Roma bölüğü herkesin gördüğünü görür (*ἰδών*) (görgü tanığı); aynı kasvetli görünür gösteriyi görür de, yine de orada, sadece o görünmez Tanrı'nın görünür işaretini tanır; bu cesedi Tanrı'nın bir işareti olarak yorumlar. Daha doğrusu: Tanrı olan olarak yorumlar; bu geçiş

bir yanılsamaya değil, en dindışı (bayağı) ve sıradan olanı da dâhil tüm görüşlerin zaten içerdiği bir hermeneutiğe bağlıdır. Yalnız bu geçiş burada paradoks raddesinde paroksizme (acının son kertesine) ulaşır; esasında görünmez anlam ile fiilen görünür gösteri arasındaki mesafe asla, bu tükenmiş cesetten canlı Tanrı'nın görkemine geçildiğinde olduğu denli parıldamaz. Eğer yine de Roma bölüğü böyle bir uçurumu aşarsa, bunun sebebi bölüğün haçın kendisiyle ilgili ya da daha ziyade haçın *τύπος* işleviyle ilgili kendi yorumunu sağlamlaştırmasıdır: Görünmezin tipini ve alametini (*marque*) görünüre kadar getirir: İsa'nın cesedi yaşayan Tanrı'nın yaralarını (*stigmates*) taşır. Görünmez kendini orada kuşkusuz, doğrudan ve hermeneutiğin aracılığı olmadan, herkes için görünür bir gösteri olarak teslim etmez, ama kendini, damgasının kalıntısız işareti olarak ve aşırı ölçüde yatırım yaptığı belli bir görünür yoluyla tanınmaya sunar. İsa'yı olduğu gibi, yani Babanın Oğlu olarak temaşa etmek için, Nazaretli İsa'yı ne Çarmıha gerilmeden önce ne sonra ne de gerilirken görmek asla yeterli olmamıştır.[51] *Bu* görünür seyirlikte, bu yüzü ve silueti, bu jestleri ve kelimeleri, görünmez kutsallığın ortak görünürlüğe dayattığı kati ve kıyas götürmez alameti ve *τύπος*'u tanımak gerekir, ki bu tip içinde ve bu tip dâhilinde, Tanrı görülmeyi ve yetersizce görülmeyi lütfeder, hem tanınmasına hem de yanlış tanınmasına müsaade eder. Haç'ın tipinin –haç işaretinin– taşıdığı damgada görünmez Kutsal kendini öyle çekincesizce verir ki kendi görkeminin doğrudan parlaklığını terk eder. Öyleyse görünürdeki görünmezin umarsız işareti Haç biçimini alır.

---

51 Matta bölüm 13, 53-58 sadece İsa'yı (cismen) bilmek (*connaisance*) ile onu (tinsel olarak) tanımak (*reconnaissance*) arasındaki ayrımı belirtmekle kalmaz, özellikle de görünmez mutlak surette görünürün kendisini kat eder. Bu anlamda Emmaüs müridlerinin körleşmesi (*Luka 24, 17 ve 25*) ikon karşısında inanmayan tüm bakışların yorumsal durumunun tasvirini yapar, geriye elbette ayinin bilinmemesi/bilmezden gelinmesi (maddi mevcudiyet) ile ikonunki (yönelimsel mevcudiyet) arasındaki farklılığı açıklamak kalmaktadır.

Peki neden özellikle Haç? Çünkü görünmez kutsallığın kendini alçalttığı τύπος, görünürün karşılık olarak ona sunduğu şeyle uyuşmak zorundadır: Tip de *ad modum recipientis*[52] görünmezin damgasını yer. Fakat insanların tarihi cinayetin tarihiyle ve Tanrı ile masuma karşı gösterilen nefretin tarihiyle birleşmektedir; netice itibarıyla, görünür, kendindeki görünmezin damgasını ancak, görünmez için duyduğu öldürücü nefret biçiminde –onu öldürmeye kadar giden inkâr biçiminde– alabilir/yiyebilir (*recevoir*). Bu kavgada, görünmez masum kalır: Yani görünürü adeta kızgın demirle zorla damgalayacak olan o değildir. Aksine görünmezi öldürücü bir darbe ile damgalayan görünürdür; ve eğer yine de onun damgasını yerse bu ancak ikinci derecede olur: Masumun kanının, görünürün görünmeze yönelik nefretinin damgaladığı, görünmezin kanının çıkmaz lekesi/damgası. Görünmezin görünür üzerindeki τύπος'u öncelikle görünürün onu seven görünmeze biçtiği cinayet işaretini teşhir edecektir: Kısacası, çarmıhtaki İsa'nın yaralarını. Görünmez Tanrı'nın kutsallığını ve masumiyetini tanımak için, insan bundan böyle görünür bir damga taşıyacaktır –Tanrı'nın bedeninde açtığı yaraları. Haçın tipi böyle görünür: Tanrısal olana öykünen ve kendini seyirlik olarak sergileyen kutsal bir imge değil, görünürün ona dayattığı besbelli yarada görünmezin paradoksal bir şekilde maruz kaldığı mühür (*empreinte*). Görünür İsa'daki mızrak darbesi onda görünmezin tipini ortaya çıkartır. Bundan ötürü İkinci İznik Konsili'nin, ikon için temel aldığı *τύπος τού σταυρου* (haç tipi), Evanjiller'de τύπος'un sadece tek bir kez görünmesine müsaade edilmiş olsa da, yine de tam olarak çarmıhta ölümün yeridir: "Öbür müridler ona [*sc.* Thomas le Didyme] 'biz Tanrı'yı gördük' dedi. Fa-

52 Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur: Alınan alıcının biçimine/tarzına göre alınır (ç.n.).

kat Thomas onlara dedi ki: 'Eğer ben ellerinde çivi izlerini (*τύπον τών ήλων*) görmezsem inanmam'" (*Yuhanna* 20, 25). Eğer Kutsal'ın kutsallığı ilk önce insanların nefreti tarafından reddedilmiş olmanın damgasını yemeye razı olmasaydı, çivi izleri –görünmez etin mahremiyetinde görünmezin delikleri– asla ellerde görünemezdi. Eğer görünmez kutsallık, ilk önce, görünüre kendi çıkıntısını (*avancée*) sergileme lütfu göstermeseydi bu inkârın işaretinin kendisi düşünülebilir olmayacaktı. Böylece ikon kendi mantığını ve yegâne meşruluğunu ancak, işkencenin görünür aracını, aslında çarmıhta ölse de Hayatta olan'ın görünmez kutsallığı olarak gören gösterisiz tanınma paradoksunun tekrarında bulur; ama bu sefer tekrar, yeniden dirilmiş İsa'nın yüzü ve çeşitli malzemeler ("[...] renkler, mozaik ve diğer tüm uygun malzemeler [...]") ile indirgenemez bir yaklaşıklık (παραπλησίως) arasındadır. Böyle bir tekrar burada her taklidi terk eder, zira taklit görünürden görünene benzerlik yoluyla giderken, tekrar görünürden görünmeze tanınma yoluyla gider.

Çarmıhı basit bir seyirlik nesne olarak değil de bir tip olarak düşünmek için, öyleyse onun bedeni üzerine yapılmış işaretlerde, insanların günahının tanıklık ettiği görünmezin damgalarını/yara izlerini görmek (dolayısıyla tanımak ve kabul etmek) gerekir. Darağacı sadece bir cesedi teşhir eder. Bu cesetse, mimetiğe göre, hiçbir şeye benzemez, ama çarmıhın simgesi olarak Haç, tipik olana göre, itirafta bulunana/inancını açıklayana Tanrı'nın oğlunu sunar. Böylece Haç, bu şekilde görüldüğünde, ikon haline gelir. Bu modeli göz önünde tutup bu yorumsal geçişi ve dönüşümü tekrarlamak suretiyle, "yaklaşık olarak" ikonu belirleyebiliriz –kuşkusuz burada, tanımanın görünür aleti, darağacının tahtası tarafından değil, çeşitli araç gereçler tarafından sağlanmış bulunur ("[...] renkler, mozaik ve diğer tüm *ύλη* ..."); ama görünür her iki durumda da Kutsal'ın kut-

sallığı ve Oğul İsa'nın görkemi olmaya devam eder. Öyleyse ortak ikon Haç'ı, Haç'ın görünmez kutsallığı taklit ettiğinden daha fazla taklit etmez; ortak ikon, Haç'ı kutsalın görkeminin simgesi yapan görünürden görünmeze geçişi tekrarlar. Nasıl ki Thomas, çivi izlerinin sunduğu uç tipte kendi efendisini tanıyorsa, aynı şekilde işçilerin çizdiği görünür tiplerde, müminler kendi Tanrılarını tanırlar. İki durumda da, görünürü bir seyirlik gibi görmemek, ama görünmezin geçişinin (*passage*) oraya kaydettiği izi tespit etmek gerekir. Bundan ötürü ikon ancak ona görünmezin damgası olarak büyük saygı duyan bir bakış tarafından şerefle temaşa edilebilir. (Tip mantığına göre) görünürden görünmeze yalnızca dua yükselebilir, oysa seyirci olsa olsa (mimetik mantığına göre) görünürle görünürü karşılaştırabilir. Azizler için bunlar kutsal şeylerdir: İkonu yalnızca dua eden kat eder, çünkü ikon tipinin işlevini bilen yalnızca odur.

III

Orada damgalanan Zat'ın τύπος'unun taklitsiz bir biçimde tanınması, elbette onu bizzat bu ize kaydetme iddiasında bulunamayacaktır. Haç'ın τύπος'u bile görünmez olanı hiçbir bakımdan kendine çekmez, fakat adeta tersine çevrilmiş bir perspektif etkisiyle[53], kendini durmadan onun cazibesine bırakır. Buradan İkinci İznik Konsili'nin ikon için saptadığı ikinci özellik doğar: Tam olarak damgasını taşıdığı şeyin kutsallığını tanımak ve adeta itiraf etmek. Fakat kutsallık artık, diğerleri arasında görünür bir seyirlik tarzında Haç'ta mesken tuttuğundan daha fazla bulunmaz ikonlarda. İkonun tipi, Haç'ın tipi gibi, kutsallığını geçişli olarak İsa'ya borçludur; ancak Mesih'in kendisi kendi görünmez kutsallığını sadece görünmez Baba'ya yaptığı daimi ve bütünsel göndermeden alır. Görünür olarak o kendi ruhunu, tek ve yegâne kutsala verir gibi, görünmez Baba'ya verir (παρέδοχεν το πνευμα, *Yuhanna* 19, 30). Bu atıfla

53 L. Bouyer, *Vérité des icons, La tradition iconographique chrétienne et sa signification*, Critérion Limoges, 1987, Paris, 1990, s. 34.

"Tanrı'nın kutsalı" (*Markos* 1, 24 = *Yuhanna* 6, 69) sıfatını gerçekten yerine getirmiş olur: İsa kendi haklı kutsallığını ancak Baba'nın yegâne kutsallığını tanık göstererek tasdik eder; ne kendi kutsallığını ne de kendi görkemini asla hak olarak talep etmeden, yani onları mutlak olarak Baba'sına teslim ederek, görkemli olmak için gereken kutsallığı açığa çıkarır; İsa Baba lehine kutsallıktan vazgeçerek ulaşır kutsallığa, öyle ki bundan böyle tüm kutsallık, onun kendiliğinden görünmez Kutsal'a aktarımında tamamlanmış olur. Haç kutsallığın τύποç'sunu ancak bu aktarımı örneklediği ölçüde taşır. Öyleyse şu açık hale gelir: Ortak ikon Kutsal'ın görkeminin parlaklığına ancak, tüm kutsallığı görünür şekilde "yaklaşık olarak" damgasını taşıdığı Zat'a atfettiği ölçüde layık olabilir, tıpkı Haç'ın, İsa tarafından tüm kutsallığın kendisinin ötekisine, yani Baba'ya atfedilmesinin damgasını taşıması gibi. İkon, en yaygın biçimde, Kutsal'a yapılan kutsallık atfını tekrar eder; bu atıf sadece bu şekilde kutsallıktan sıyrılanın kutsallığını tasdik eder. Böylece ikon, tarihin ve mekânların alçak gönüllüğünde, Çarmıh'ta gerçekleşen ve ebedi teolojiye göre, ekonomik olarak Oğul'un Ruh'ta Baba'ya yaptığı kökensel göndermeyi açığa vuran yegâne atıf eylemini gözler önüne serer. Yalnızca bu atıf mantığı bir ikonu kutsal olarak nitelendirir: Ya insan elinden çıkmıştır ya da İsa'dır (Oğul), "görünmez Tanrı'nın ikonu [sureti]" (*Koloselilere Mektup* 1, 15)[54]. Yegâne kutsala atıfta bulunarak –daha

---

54 İsa'nın görünmez Tanrı'nın ikonu [sureti] olarak belirlenmesi doğrudan ikonu kullanan (*iconodoule*) öğretilerde kabul edilmiştir, örneğin Damascuslu Yuhanna'ya göre "Görünmez Tanrı'nın ilk ikonu –paralaks olmaksızın doğası gereği– Baba'nın Oğludur" (*Or*, III, 18, PG 94, 1340a.); Baba ile Oğul arasında biçimin bu eksiksiz denkliğinden hareketle (*Bkz.* Basile, *De l'Esprit-Saint*, XVIII, 45), o zaman, büyüyen tipik bir paralaksa göre, başka türde ikonları ortaya çıkarmak meşru hale gelir. "Tanrı'nın kullanıldığı ikonlar (yani tam olarak "Çarmıh'ın tahtası" ve "çiviler") İnciller ve tapınmayla ilgili araçlar, ortak anlamıyla ikonlar, nihayet yakınımız, sonra sivil otoriteler ve özel otoriteler. Böylece, "görünmez Tanrı'nın yaşayan ikonu [sureti]" (Jean Damascène, *Or.* II, 15, *PG* 94, 1301), "yaşayan ikon, daha doğrusu kendinde varolan yaşamın ikonu" (ἀυτοούσα ζωή) (Basile, *Contre*

doğrusu atfedilerek– ikon, kendini teslim ettiği ve güvendiği Kutsal'ı taklit etme iddiasından nihai olarak vazgeçerek kendini gerçekleştirir; eğer ona bir uygunluk isnat edilirse, bu hak edilmemiş bir lütuf ve bir irade birliği uyarınca olur, asla özünde bulunan bir karşılıklılığın yeterliliğinden kaynaklanmaz. Zira taklit, kendini mümkün olduğunca ululamak için, bir modelden ne kadar az olursa olsun eksiksizliğini almaya çalışır daima; ama ikon almadığı hiçbir şeye sahip değildir. İkon, estetik çilecilikle, görkemin mimetik rekabetinden vazgeçer; taklitte, türemiş imge ne kadar yetkinleşirse, kendi modelinin görkemine o kadar az bağımlı olur; o derecede ki görkemin teğet geçen (*tangentielle*) kendine yeterliliği onu kaçınılmaz olarak bir idolün kendine yaptığı göndermeye götürür, oysa ikon sadece tüm görkemi görünmeze devrettiğinde görkem kazanabilir. Tasvir düşmanlığı ikonların sahte idolatrik sapmalarını eleştirir, çünkü onları benzerlik ve mimetik rekabet mantığına göre yorumlamakta ısrarcıdır, oysa bu sırada, τύποσ'un bir asılının taklidinden dönüşsüzce vazgeçtiğinden asla şüphelenmez –ya da bunu kabul etmez. İkon temsil (*répresenter*) etmez, sunar/mevcut kılar (*présenter*), yeni bir mevcudiyet üretmek anlamında değil (resim gibi), kutsallığın tüm kutsallığını mevcut hale getirmek anlamında. İkon kendini, kutsallığı asla kendisi için talep etmeksizin, kutsallığa göre düzenler. Ve kutsallık, kendini, görünmeze yolladığı duada ortaya çıkardığından İkinci İznik Konsili'yle beraber şunu söylemeliyiz: "İsa, Bakire ve azizler çoğu kez ikonik işaretleri yoluyla (*δι' εἰκονικης ἀνατυπώσς ὁρωνται*) görüldüklerinden, bu ölçüde onlara hayranlıkla bakanlar, onları öperek, [...] onlara derin bir hürmet (*προσκύνησις*) göstermeye sürükle-

Eunome, 18, *PG* 29, 552, b) ya da "fiziksel ikon" (Theodore Studite, *PG* 99, 501 a) sıfatıyla, İsa tüm ikonların kurallarını ve geçerlilik koşullarını belirler. O halde ortak ikonun talep edebileceği tek taklit, estetik mimetiğin aksine, öncelikle tüm inananların yaşamını düzenleyen *imitatio Christi*'dir.

nirler (*διανίστανται*), ama hakikaten tapınmazlar (λατρεία), zira tapınma ancak ilahi doğaya yaraşır."[55] İkon hürmeti talep ve kabul eder, ama yine de iki nedenden dolayı putperestliği reddeder.

Öncelikle bu hürmet (*vénération*) tapınmayla (*adoration*) karıştırılmasın; tapınma yalnızca tanrısal doğaya yaraştığı için, ikonun tanrısal doğayı ne temsil etme ne de meydana getirme iddiasında olmadığı sonucuna varmak gerekir. Bu da demektir ki, erken dönem kilise yazarlarının yaptığı ortak ayrımlara göre, ikon İsa'nın sadece şahsını (ὑποστάσις) ve yüzünü (προσώπον) hedefler.[56] İsa'nın bedenini ve tanrısal doğayı açığa vuran dirilme, bu doğanın mevcudiyetini sadece hiçbir yüzün ona eşlik etmediği aşai rabbani ayininde devam ettirir; buna karşılık, kendi dönüşünü bekleyen İsa'nın daimi yüzü olan ikonu meşru kılar ama tanrısal doğayı kutsayıcı biçimde onun arkasına katmadan. Bu ekonominin çarpıtılması tam da idolün yaratacağı tehlikeyi engeller. Kilise ne İsa'sının hipostatik [şahsi] doğasını ve yüzünü tek bir litürjik performansta tanımlayabilir (*identify*) ne de onu hükmedeceği bir cin olarak çağırmak gibi nihai bir kışkırtmaya boyun eğebilir. Ortak ikonu kutsal varlık sıfatıyla nitelendirmemenin önemi buradan kaynaklanır. Öyleyse, ikon kendi paradoksal meşruiyetini kesinlikle *τύπος*'tan alır. Tip görünmezin doğası değil işaretidir (*sign*) –görünmezden uzakta belirir, çünkü görünmez onu boydan boya damgalar.

55 Denzinger, sayı 302, (*bkz.* s. 107).

56 Örneğin *bkz.*, Thédore Studite: "Prototip ikonda töze göre değil [...] ancak hipostaz [kişilik] benzerliğine göre bulunur" (*Antirrhéticus*, III,3, PG 99, 420 a). Ya da : "[...] ikon ve prototip iki şeydir ve farklılık hipostazdan kaynaklanmaz, tözün tanımına göre oluşur" (*Ep.*212 ibid, 1640 a). "İmgenin/Suretin salt ilişkisel" olduğunun ve "[...] mevcudiyetinin yönelimsel, soluğa ilişkin" olduğunun altını çizmek gerekir. (C. Von shönvorn, *L'icone du Christ, a.g.e., s. 209 ve 224).* Hipostaz yüzde somutlaştığından ve yüzün kendisi bu iki doğayı, iki iradenin birliğiyle birleştirdiğinden, ikon, yüzün tipi olarak, iradelerin birliğine göre düşünülmelidir. Dua eden kendi iradesini, İsa yoluyla insani iradenin ilahi iradeyle birliğini tekrar ederek İsa'nınki ile birleşmiş iradelerle birleştirir.

İkinci olarak, basit bir hürmet hatırına tapınılmayı reddeden ikon, zaten, tam da bu yolla bu hürmetin yegâne kutsalın görünmezliğine geri dönmesini sağlar. İkon, durmadan İsa'nın haç biçimli *τύπος*'una atıfta bulunur, çünkü ikon doğası itibarıyla İsa olmadığı gibi, sahip olduğu işlev de müminlerin gösterdikleri hürmeti sadece İsa'ya geri yöneltmelerine yardım etmektir. İkon dokunmadığı ama önünde şeffaf kalana kadar silindiği bir hürmetin faydasız bir uşağı olduğunu ilan eder. İkon İsa'nın idolü değildir çünkü ona geri döner (döndürülür): *τύπος* (tip) sadece kendi *πρωτοτύπον* (prototipini) belirtir. "Prototiplerin (*πρωτοτύπων*) hafızası"nın önemini daha net belirtmek için, İkinci İznik Konsili Aziz Basile'in ünlü formülünü alıntılar: "İkona gösterilen saygı prototipe geçer/aktarılır (*διαβαίνει*)."[57] Hangi prototip, ikonun kendi kendini sürgün etmesine layıktır? Yedinci kanon bunu hemen yanıtlar: "[...] kim bir ikona karşı hürmet göstermişse, o hürmeti aslında o ikonda tasvir edilmiş olan Zat'ın hipostazına [şahsına] gösterir." İkon taklitçi bir imge olmayı reddederek, olduğu haliyle başka'nın bedenine ulaşır; görünür başka bir görünüre açılmaz, ama görünürün başkasına –görünmez Kutsal'a– açılır. İkon hiçbir asıla taklitle karşı koymaz, *ἀνατυπώσις* paradoksuna göre kendini ihlal etmeye devam ederek görünmeze ulaşır. İkonda, bakış, onu görkemden hareketle tasavvur eden görünmez bir bakışa doğru kendi boyunca yürür.

---

57 BASILE, *Sur l'Esprit Saint*, XVIII, 45, (y.g.e. bkz. s.124). Bu, XXXVIII, 8. Mektuba dayanmaktadır (pseudo-Basile? Grégoire de Nysse?), *PG* 32, 340, a-c ve diğerleri arasında, ATHANASE, *Contre les ariens*, III, 5, *PG* 26, 332 a-b.

IV

İkon, bir prototipe, görünmez bir prototipe yaptığı atıf yoluyla kendini bütünüyle gerçekleştirmesi bakımından imgenin mimetik mantığından kendini koparır. Ancak bu tanım hemen bir itirazla karşılaşır: Prototipin görünmezliği ikonun görünürlüğünü temin edebilir mi? Benzerlik ilişkisinden vazgeçtiğinde, prototip ikonu iddiasız ve ortak görünürlüğe terk etmez mi? Buradan da ikinci bir itiraz ortaya çıkar: Eğer hürmet kendini prototipin görünmezine atfetmek için görünür ikonu kat etmek zorundaysa, doğrudan sonuca gidip şeyin kendisine varmak için böylesi karışık ve kuşkusuz yanıltıcı bir aracıdan vazgeçmesi uygun düşmez mi? Hissedilir olmayan bir asıla gösterilen ikonik-olmayan (*an-iconique*) hürmet hipotezi, iki türdeş seyirlik arasındaki mimetik ilişki ayartısına geri döner ve onu yeniden bulur; her iki seyirlik de ikon karşısında, İkinci İznik Konsili'nin mahkum ettiğinden çok daha güçlü ikonomak bir tepki gösterirler, zira bu konsil, iki uç nokta olarak görülen metafizik tarihini bir araya getirir: Platon ve Nietzsche. Metafiziğin ikonun

karşısına çıkardığı şey, görünürün görünmez sırrı karşısında bizzat kendisinin düştüğü çıkmazdan başka bir şey değildir.

Platon'un yaptığı yenilemeye göre, bizim ikon olarak anlamaya çalıştığımız şeyin yalnızca bir eklenti işlevi vardır, bu işlev ise, daha sonra, tek olanı ikiye katlamaktır: Bu *ὕστερον γεγονὸς εἴδωλον* [idollere duyulan ihtiyaç] (*Devlet* II, 382 c), işçinin (ressam, zanaatçı, usta vs.) gecikmiş eylemi dolayısıyla, olana (nedenleri dışında var olan şeye) itiraz eder; daha doğru bir ifadeyle, bu ürün, ilk ikiye katlamayı (*redoublement*, tekrarı, yansılamayı), yani var olan şeyin işçinin zihninde zaten mevcut olan şeye zorla kabul ettirdiği yansılamayı bu şekilde ikiye katlar/yansılar: yani ideal modeli – *τό εἶδος (...) ὁδή φαμεν εἶναι ὁ ἔστι κλίνη* (*Devlet* X, 597 a): henüz gelmekte olan ve tek doğada olan *(ἡ ἐν τῃ φφύσει οὐσα ibid.*, 597 b) şeyin özü ve katıksız sureti. Platon'un seçtiği örneğe göre, üç tane yatak vardır: ilki duyulur (*sensible*) olmadığı halde apaçık olan tek gerçek yataktır (*ὀντως)*; ikincisi tekil yataktır, fiilidir, görülürdür ve çoktan duyulur olmayan yatağı taklit etmiştir. Son olarak taklidin taklidi, ressam tarafından resmedilen imge. Burada, taklidin mantığı, görünürlüğü, duyarlılıkla doğru orantılı olarak, yani hakikat ve gerçeklikle ters orantılı olarak artırmaktadır. Kökensel ve asli olan olana (*étant*) ulaşmak, tıpkı pek çok şekil bozucu filtre gibi (harfiyen: biçimi bozan filtreler, adeta "eido-maques" [ideanın düşmanları] gibi), duyulur ve görünür aracıları iptal etmeyi gerektirir. Bunların gittikçe zenginleşen renkleri, önceki ışığı karartmaktan başka bir şey yapmazlar; dolayısıyla görünmez apaçıklık, ancak kendi beyazlığıyla şeylerin ve imgelerin parlaklığını soldurduğunda yeniden belirecektir. Hegel sanat eserini "ideanın işareti/simgesi" ("Zeichen der idee", *Encyclopedie* § 556) olarak tanımlarken, Platon'un kararını daha da radikalleştirir; aslında sanat böylece, ancak (tek somut olan)

ideanın gerçekleşmiş ussallığında kendinde ve kendiliğinden keşfedilen şeyi sezginin duyulurluğunda (yani soyutta) sunmakla yetinir. Sanat, saf anlaşılırlığın görünmezine dolaylı, geçici ve mimetik bir ulaşım sağlar. Böylece metafizik, kendi dogmatik tamamlanışının iki baskın figüründe, ikonomak [putkırıcı] olduğunu kabul eder: İmge tek olan asılı taklit eder; tek anlaşılır olan, dolayısıyla duyulur ve görünür olmayan (mutlak bilim ve bilme) asıl karşısında duyulur (yani estetik) olarak kalır. Görkemin ağırlığı, basit idoller olarak imgeleri/suretleri terk ederek, doğrudan asılla ilişkilenmelidir. Asıl, imgeyi/sureti (en azından sonunda) geçersiz kılar. Tek anlaşılır olana eşdeğer olan görünmez, tıpkı gün ışığının kendisine korunmasız bir şekilde maruz kalan bir fotoğraf filmini yakması gibi, her duyusal imgenin apaçıklığını yok eder. İkonomak metafizik imgeyi idol konumuna mahkum eder.

Ama biz artık metafiziğin dogmatik çağının bir üyesi değiliz. Metafiziğin de bir ortadan kaybolma tarzında sona erdiği nihilizm zamanında yaşıyoruz. Platonculuktan çıkıp, Hegel'de bile görülen tasvir düşmanlığı, Nietzsche'nin Platonizmin tersine çevrilmesi ve tüm değerlerin değersizleşmesi olarak tanımladığı çağda yok olacak mıdır? Aksine, imgenin idolatrik statüsünün en çok Nietzsche'yle birlikte nihai sonuçlarına ulaştığını kabul etmek gerekir. Birçok argüman bunu ortaya koyar.

Öncelikle Nietzsche duyulur olmayan ve anlaşılır bir asılın duyulur olanı önceliği ve taklit seviyesine indirgenebilir olarak ona hükmettiği düşüncesine itiraz eder. Zira farz edilen asıl, kendi arılığını ancak olumsuzlamalar pahasına sürdürür ve bunlar öyle kusursuz olumsuzlamalardır ki asıl, kendi gerçekliğini bile tasdik edemez artık. Ne görünür, ne etkin/edimsel, ne de etkili olan asıl önceleyeceğini sanarak kaçtığı gerçekliğin gölgesinde tükenir; bu "art-dün-

ya", onun imge diye adlandırdığı şey tarafından taklit mi ediliyordur, yoksa tersine imgeyi taklit eden ve dolayısıyla onu yegâne fiili gerçeklik olarak açığa çıkaran bu art-dünya mıdır? Asıl ile imge/suret arasındaki eşitsiz ilişki sürer ama eğer tersine dönerse: Bir tek imge vardır, görkeme layık olan yalnız odur ve yalnız o aslın varolmayışını izah eder. Tersine çevrilmiş olsa bile mimetik rekabet ilişkisinin burada hâlâ geçerli olmaya devam ettiğini bir kere belirtelim: Üstelik bizzat bu tersine çevirme, bu ilişkinin görünür ile görünmez üzerine yapılan tartışmayı tayin ettiğini doğrular. Yine de, imgenin kendini aslın boyunduruğundan kurtarıp idol statüsünden sıyrıldığı sonucuna mı varmak gerekir?

İkinci olarak ve tam aksi yönde, Nietzsche her imgeye dair idolatrik yorumu radikalleştirir. Gerçekten de imgeyi, onun değerini düşürdüğü varsayılan asıldan kurtarıyorsa da, onu, onu gören ve değerlendiren insana tabi kılar. İmge, asılından ayrıldığı ölçüde bir seyirciye daha çok bağımlı olur. Nietzscheci ifadeyle deriz ki: Bir görünürü görmek bir gösterimi tanımlamayı (ve onu üretmeyi) içerir. Bu tanım sonuç olarak bir değerlendirmede kendini gösterir; ama tüm değerlendirmeler, değerlendirilenden önce değerlendireni belirtir; her değerlendirilen aslında, onun etkinlik ve edilgenlik derecesini tasdik eden ve böylece şu ya da bu değerlendirmede somutlaştıran bir güç istenci tarafından değerlendirilmiştir: "Böylece insan kendisini insan diye adlandırır, yani: Değer biçen olarak. Değer biçmek yaratmaktır: Hey siz yaratıcılar, bunu duyun! Değer biçmenin kendisi değer biçilmiş tüm şeylerin en değerli ve en keyiflisidir" (*Böyle Buyurdu Zerdüşt* 1, §14). İmge, bir güç istenci tarafından değerlendirilen bir değer statüsü alarak kendini anlaşılır aslından ancak değer biçici insana boyun eğmek için kurtarır, ki bu insan bundan böyle tüm asılların yerini alarak tek köken, tek kay-

nak haline gelecektir. Daha fenomenolojik terimlerle ifade edersek: Bir bakışın kendi görüşü altında tuttuğu görünür, görünmez bir asılı temsil etmekten (*vorstellen*) ziyade duyulurda bizzat bu bakışın menzilinin temsilcisi (*vertreten*) olur; eğer bu bakış bu görünürde durursa, bunun nedeni orada tahammül edebileceği ya da arzulayabileceği bir seyirliğin maksimal ya da optimal genişliğini keşfetmesidir; bu bakış artık görünürü ihlal etmez, çünkü orada tam olarak kendini tanır. O andan itibaren, imge öncelikle dikizcisini taklit eder ve münzevi izleyicisinden başka hiç bir asıla açılmaz; bakışın, "kendisine bir şey söyleyen" görünürde olduğu söylenir. İmge insanın idolü haline gelir - "[...] insan kendi idolünün aslıdır" (Feuerbach)[58] ama dahası insan bir seyirlik içinde kendi seçtiği görünürde kendi kendini putlaştırır/idolleştirir. Böylece Platonizmin tersine çevrilmesi metafizik tasvir düşmanlığına son vermez, onu radikalleştirir. Artık söz konusu olan, kendisi arı kalan anlaşılırı uzaktan taklit eden imgelere gösterilen geçici ve iyileştirilebilir bir putataparlık değil, bir kendine tapınmadır. Kendine tapınmada insan, tüm değerlere değer biçen olarak, dünya konusunda, ancak kendi saplantılı güç istencinin imgelerinde yaşayacaktır ve yaşamalıdır. İnsan, sadece kendisini model alan imgeleri görebildiğinden saplantılı hale gelir. Görülmeden görmek sayesinde, ancak kendi biricik bakışının aynasındaki imgeleri görebilir. İdoller evreninin kuşatılmış müstehcenliği hiçbir çıkışı hoş görmez, zira bakış daima ve yalnızca kendi idollerini üretecektir. Hiçbir öte-dünyanın çıkıntı yapmadığı [hakimiyet kurmadığı] sahne önünde, kurban yücelttiği kişiyi infaz edecektir, yani musallat olan imgelerin görünmez aslı olan insanı.

İmgenin, kendi biricik asılı olarak seyircisinde eriyip gittiği kendine tapınmayla birlikte, sadece metafizik tasvir düşmanlığının iki

58 FEUERBACH, *Das Wesen des Christentums*, G.W., Berlin, 1968, c. V, s. 11.

ucunun tutarlılığını meydana çıkarmakla kalmayız, aynı zamanda, kusursuz puta taparlık hali içindeki dünyamıza ulaşırız. Zira genelde yeterince düşünmeden "görsel-işitsel medeniyet", yani bir "imgeler dünyası" diye adlandırdığımız şey tam da bir kendine tapınmayı varsayar. Aslında bir "imgeler dünyası", yalnızca eğer imgeler hâlâ kendi sözde karşıtlarına –içinde yaşayabilecekleri bir asılın edimselliğine– açılabiliyorlarsa mümkün hale gelir; "imgeler dünyası" nasıl olur da kendini basit bir kâğıttan dünya halinde açığa vurmaz? Çünkü, elbette, imgeler bundan böyle edimsellikler olarak kendi kendilerine değerlidirler. Peki öyleyse, imge ve edimsellik arasındaki ayrım nasıl böylece ortadan kalkar? Çünkü yeni bir terim onlara aracılık eder: İnsan. İnsan edimsel olarak, görünür (genelde algılanabilir) ürünler yaratır, yine de bu ürünlerde, binbir rol ve entrikayla seyirlik olarak sadece kendini sunar. Bu denklik imgeden edimsel gerçekliğe doğru olabilir: İmge giderek büyüyen teknik bir mükemmellikle üretilir ("hologram"ın gösterdiği gibi) ve böylelikle insanların ruhunda en büyük etkililikle edimsel etkiler uyandırır (propaganda, reklam, pornografi vs.). Bu imgeleri etkin kılan şey onların "hedef kitle"lerinin hayali ihtiyaçlarını tatmin etme gücünden ileri gelir. Yani, son kertede, tamı tamına idoller gibi, izleyicilerinin sözde beklentilerine ve seviyelerine uyum gösterme elverişliliklerinden kaynaklanır. Bu denklik tam tersine edimsellikten imgeye doğru da olabilir: Belki de güç istenci değerlendirmekle kalmayıp kendini de değerlendirmeli, yani kendini değerli kılmalıdır; bu da kendini en eksiksiz biçimde bir imgeye oturtarak kendini göstermesi anlamına gelir, ancak "imge olmak", kendimi önce, tam olarak fethetmek istediğim bakışla ölçülmüş bir idole indirgememi gerektirir, "halkın idolleri" ancak toplumun bakışında ve arzusunda, yani kesinlikle her durumda tapınmada tükenerek hürmete erişirler. Her iki dispozitifte de, ara-

cılık tamamen tapınma işlevinde yatar. Ancak bunun işleyebilmesi için, bir bakışın kendini başka bakışların arzusunda, zevkinde ya da korkusunda görmek istemesi gerekir. Burada öncelikle bir fahişelik ya da güce duyulan açlık söz konusu değildir; ya da daha ziyade bunların kendileri zaten kendine tapınmadan türerler.

Böylece imgenin mimetik mantığı tarafından ikon öğretisine yöneltilen itirazlar eski bir tartışmayı belirtmezler. Bazı belirtiler bu itirazların görünürün en çağdaş durumunda –imgenin felaketi– kendilerini yenilediklerini göstermeye yetmiştir. Netice itibarıyla, eğer ikon metafizik tasvir düşmanlığına direnebilirse, buradan onun bizim en güncel durumumuza gizlice tekabül ettiği sonucunu çıkarmak gerekecektir.

V

Mimetik mantığa göre, aslın görünmezde muhafaza ettiğini imge görünürde ikiye katlar. Çıkmazlar karşıtlığın basitliğinden doğar: [var] olan ne görülür ne hissedilir ne kendini verir. Görülen, hissedilen, kendini veren ise yoktur. Eğer ikon böyle çıkmazlardan kaçacaksa, bu ancak bu denli keskin bir karşıtlığı aşarak ya da en azından yerini değiştirerek olur. Öyleyse soru şu hale gelir: Görünür ile görünmez *τύπος* [tip] ve *πρωτοτύπος* [prototip] arasında kendilerini nasıl organize ederler? En sıradan hadiseyi alalım, sanat eserinde yitip gitmeden önce bir ikonun, bir tapınma nesnesinin ortaya çıkışını: Ahşabın görünür düzlemi orada, yüzle kuşatılmış halde, gözleri gösterir; yine de resmedilen bu iki göz yönelimsel olarak (yani gerçek dışı bir tarzda) bakışın görünmez ağırlığının kendilerini delip geçmesine izin verir; kısacası, yaklaşık siyah olan resmin bu iki noktasında, yalnızca (tüm bakışlar gibi) görünmez olan bir bakışın görünür imgesini ayırt etmekle kalmam, ona rıza gösterdiğim takdirde, aslında benim yüzüme bakan (*envisager*) bizatihi bu

bakıştır. Sadece resmedilmiş bir ikon sayesinde, görünür ve duyarlılıkta mevcut olmasına rağmen, benim için görünmez kalan bir bakış tarafından görülmüş ve görünür olarak keşfederim kendimi. Öyleyse görünür ve görünmez nasıl çakışır? Daha önce zaten söylemiştik: Yönelimsel olarak. Ama yönelimsellik, kesin fenomenolojide hedefleyen bir görünürden hedeflenen bir görünüre doğru ve benden yola çıkan bir hedef alanında işlerken, nasıl olup da burada görünürden görünmeze ve başkasından bana doğru işler? Kuşkusuz bunun sebebi burada hedefin tersine çevrilmiş olmasıdır: Hedef benim bakışımdan değil onun yüzünün görünürlüğünü doğuran ve sonra da beni görünür olarak tasavvur eden görünmez bir bakıştan kaynaklanır. Bu paradoks daha bütünsel bir doğrulama gerektirir: Bu doğrulamayı Mesih biliminden alalım. Hipoteze göre, dünya nesnesi olarak ikondaki görünmezle görünürün yönelimsel birliği, doğaların kişisel birliğinin aslında evrenin paradigması olarak İsa'da gerçekleştirdiği şeyi estetik olarak tekrar eder. Kısacası: Görünür insanlık Mesih'in şahsında görünmez tanrısallığın tanınmasına yol açar. Bununla birlikte tanrısallık herhangi bir şekilde Mesih'in kişiliğinde/insanlığında doğrudan görünür değildi, tıpkı Mesih'in bakışının, ikonun boyalı tahtası üzerinde bir seyirlik olarak doğrudan doğruya verili olmaması gibi. Eğer Mesih, *εἰκὼν τοῦ θεοῦ τοῦ ἀοράτου (görünmez Tanrı'nın sureti)* (*Koloseliler* 1, 15) olarak, bir estetik ikon paradigması teşkil ediyorsa, bu, görünürle görünmez arasındaki karmaşık ilişkiyi yok ettiğinden değil, aksine onu en uç tehlikesinde gerçekleştirdiği içindir; onun kişiliğinde, insan doğası bütünüyle, prototipi tanrısal doğadan hiç de farklı olmayan tip haline gelir. Böylece, görünür bir seyirliğin (resmedilmiş yüz), görünmez bir karşı-yönelimselik tipi (bizatihi bakış) olan kendi prototipi ile sürdürdüğü henüz sınırlı estetik ilişki radikalleşir. Mesih'in

görünmez bakışını ikonunun görünür ahşabında tanıma güçlüğü, Çarmıh'ın ahşabı üzerinde Tanrı'nın oğlunun ilahi doğasının kendi insanlığına göre öldüğünü –görünmez kutsallığın görünür günah korkusunda can çekişmesi– itiraf etmenin mutlak zorluğunu yeniden üretir. Ancak kişisel birleşme, yönelimsel birliği ancak, İsa'ya "beni gören Tanrıyı görmüştür" (*Yuhanna* 14,9) dedirten kesinkes tanrısal denklikte temin eder. Yalnızca, Kutsal ruha göre, Baba ile Oğul arasındaki üçleme içi birlik (*communion*), hem doğaların İsa'ya kişisel geçişliliğini (şu halde ebedi ikon) hem de görünür ile görünmezin estetik ikona yönelimsel geçişliliğini (bundan böyle türemiş ikon), ebedi bir tipten ebedi bir prototipe kalıcı ve aşılmaz geçiş olarak meşrulaştırır. Üçlemenin dayanağı, yalnızca Ruh'un hareketsiz ve fasılasız kat edebileceği kati ve aşılamaz bir mesafeyi açığa çıkarır. Ve zaten işte bu nedenle İsa'nın itirafını ve ikona hürmeti mümkün kılan sadece odur. Kuşkusuz estetik ikon görünürle görünmez arasında dikkat çekici bir ilişkiyi yönetir; kuşkusuz, tasvir düşmanı mantığın aksine, bu iki terimi, taklit tarafından ayrılmış iki ayrı yerde dondurmaz; ama elbette, eğer öncelikle doğaların kişisel birleşmesi (*union hypostatique*) dâhilinde devridaim yapmasalardı, görünür ve görünmez ikonun bir ucundan öbür ucuna gidip gelmezlerdi. Bu birleşme onları ancak Teslis'in kişilerinin karşılıklı ilişkisinden yola çıkarak harekete geçirir ve ancak bu yolla onlara hâkim olur: Nihai ikon kendini orada, İtirafçı Maximus'un[59] dâhiyane formülüyle söylersek, "merhametin canlı ikonu" olarak açığa vurur. Bundan bir sonuç, aslında ikonun ilkesi açığa çıkar: İkon, görünürün duyulur olana ve görünmezin anlaşılır olana katı dağılı-

59 "...'αγάπης εικόνα..." *Lettre* XLIV, PG91, 644 b. Eğer Diriliş bir merhamet ikonu sunuyorsa, karşılık olarak bundan şu sonucu çıkarmak gerekir: Mesih, insanlar için merhamet olarak, kendini ancak merhameti gerçekleştirdiği takdirde ikon olarak sunabilir. Merhamet böylece bir tek ikonu mümkün kılar.

mıyla bağını kopartır, çünkü onları ayıran taklidin yerine durmadan onları değiş tokuş eden bir geçişlilik koyar. Bu geçişlilik görünür ile görünmezi idare etmez, ama ne birinin ne de diğerinin ortaya çıkarabileceği şeyi, yani bizzat geçişlilik için itici güç sağlayan merhameti açığa vurmak üzere onları düzenler. Bu, tipten prototipe ve görünürden görünmeze bir geçişten önce Oğul'un Baba'ya bir devinimidir. Bu geçişe göre, merhamet, Baba'nın kendini Oğul'da ve Oğul olarak sunduğunu, prototipin kendini görünürde ve görünür olarak açtığını açığa çıkarır. Ama bu hiçleştirici [kenotik] geçişler sadece merhameti tasdik ederler. Dolayısıyla bu geçişler ancak merhametin kendini bir paradoks olarak sunduğu aynı hiçleştirici geçişe göre, kendisini onlara teslim edenler için belirirler. İdol kendine mal ettiği görünür görkemde doruk noktasına varır, ikonsa vazgeçtiği görünmez bir kutsallığın paradoksunda tamamlanır. Böylece ikon çağımızın metafizik tasvir düşmanlığının da üstesinden gelmiş olur.

VI

İkinci İznik Konsili tarafından alınan kararlar kavramsal kapsamlarına bundan böyle çağdaş tartışmada kavuşurlar. Bunlar, "merhamet ikonu" olarak ikon adına, idol mantığını, son biçimi olan kendine tapınma (*l'auto-idolâtrie*) da dahil olmak üzere tartışma konusu yaparlar. Bu itirazları bir bir belirtelim.

Öncelikle ikon kendisindeki görünürlüğün basit bir seyirlik seviyesine indirgenmesini reddeder; onu kendisi için görebilecek olan izleyicinin bakışına teslim edilen bir nesnede tükenmez. Zira ikon görülmüş ve görülecek olmadan önce, ziyaretçisinden, onun kendisi tarafından görülmeye müsaade etmesini ve ziyaretçinin görünmez bakışının, görünür nesne yoluyla, başka bir görünmez bakışın ortaya çıkmasını görmeyi bilmesini talep eder. İkon, muhataplarının ona yüz yüze bakmasını ister, oysa idol, kendi gösterimine takıntılı bir bakışı tatmin ederek tatmin olur sadece.

İkinci olarak ikon, imgeyi, iki aşırı uçta kati olarak donmuş olan, görünür ile görünmez arasındaki mimetik rekabetten kurtarır: Ası-

lın ya da anlaşılır olanda tükenen görünmezin yerine prototipi koyar. Prototip imgeye kendi damgasını basar ve benzerlik olmaksızın onu tasdik eder, bundan amaç karşılık olarak bu şekilde basılmış olan damganın prototipe dönüş hareketinde kendini tasdik etmesidir. Benzerliğin (ve onun kışkırttığı rekabetin) yerine sadakat (ve onun izin verdiği yönelimsel birlik (*communion*)) koyulur. Tüm işaretler gibi damga da, (kendini) görüşe sunduğunu iddia etmez, ama onu damgalayan prototip olarak tanınmayı (kendini tanımayı) amaçlar. Tanımanın bu geçişi görünür (ortak işaret) ve görünmez (Baba ile Oğul arasında) dâhilinde olduğu kadar onların sınırında da (estetik ikonda ya da Mesih'in yüzünde) meydana gelir. O zaman imge, sadece bir nesne olmaktan ziyade, karşılıklı geçişliliğin yeri, dolayısıyla bu birliğin aracı haline gelir.

Sonra, ikon başka bir bakışın kendini delip geçmesine izin vererek, ondan, kendi yüzüne onun baktığı gibi bakan bir bakışı geri yöneltmesini –bir bakışın zekâtını– ister. Bu şekilde geri yöneltilmiş bakışın yeniden arı bir gösteri (idol) sahnelememesi için ikona geri yöneltilen bakışın yeni bir işleyiş tarzını kabul etmesi gerekir: Hürmet. Zira *προσκύνησις* (secde, hürmet) yere eğilen bir bakıştan ileri gelir, yani selamladığını ne cepheden görür ne de ona itiraz edebilir; bu bakış ilkini görmez ama görmeden görülmeye açıktır, dolayısıyla resimlenmiş görünürde bir kendinden başkanın gerçek önceliğini ve başkalığını tanır. Böylece ikon, tasvir düşmanlığının modern imgeyi indirgediği nesneleştirmeyi, üretimi ve tüketimi yadsımamamıza neden olur.

Son olarak ikon hürmet görür ve bekler, ama bunu asla kendisine mal etmez; alınan övgü derhal aktarılmış ve yitirilmiş bir görkemin paradoksuna dönüşür. Gerçekten de ikon hürmete ancak, kendinden bir başkayı gösterdiği ve böylece durmadan mutlak surette

kendisine atıfta bulunduğu prototipin arı tipi haline geldiği ölçüde layıktır. İmge, kendini damgalayan şeyin arı işareti olarak, kendini yoksullaştırmak için, kendi görünürlüğünün ekranını durmadan tahrip etmek suretiyle kendini puta taparlıktan kurtarır; görünür, dünya takıntısını delip geçen bir uçurum ya da gök gibi açılır. Eğer İsa'nın böğrünü yaran mızrak onu ilelebet delip geçmiş olmasaydı, bizim "imgeler dünyası" hapsimiz zerre kadar bir özgürlük alanına kaçmaya izin vermezdi.

O halde ikon, metafizik tasvir düşmanlığının insafsız gerekliliklerı uyarınca imgenin modern belirlenimine bir bir karşı çıkar. İkon, yeni bir gösteriyi idare etmek şöyle dursun, onun başka bir bakışa işaret etmesine izin verir. Mimetik bir rekabetle görünürü görünmezle kıyaslamak bir yana, ikon kendisinin tanınmasını sağlayan bir prototipin vurduğu damgayı taşır. Bir kendine tapınma gösterisinde kendini pazarlamak yerine, durmadan kendi prototipine aktardığı bir hürmet uyandırır. O halde ikon kendini bir prototipin başka bakışı olarak tanımlar, ki bu bakış benim kendi bakışımın hürmetinin, bu tip aracılığıyla, ona doğru yükselmesini talep eder. İkonun sadece bir bahis konusu vardır: Bakışların kesişmesi, yani daha kesin bir ifadeyle: Aşk. İkon, dogmatik metafiziğe karşı, imgeyi görünmez ve anlaşılır asıla yabancılaşmış yanılsama statüsünden kurtarır. İkon, nihilizm durumundaki metafiziğe karşı, imgeyi, kendine tapınmadan, dolayısıyla "imgeler dünyasının" hesaptan düşülmesinden (*forclusion*) korur. Ne görünmezin yetimi ne de görünürün tutsağı olan imge, yeniden ikonun rolünü alarak bir birliğin bağı haline gelir. İkinci İznik Konsili'nin ikon kullanmaya ilişkin öğretisi sadece ve öncelikle düşünceler tarihinin bir noktasını ya da bir Hıristiyan dogmasına dair bir kararı ilgilendirmez: Her şeyden önce imgenin çağdaş yıkımına bir alternatif –ve

belki de tek alternatifi– getirir. İkonda görünür ve görünmez, artık insanların tanrısal yüzünü tahrip etmek yerine aydınlatan bir ateşle birbiriyle kucaklaşır.

MonoKL Düşünce Dizisi

1- **Jean-Luc Nancy** / *Demokrasinin Hakikati*
2- **Ahmet Soysal** / *Mini-Etika ya da İlke Olarak Yaşam Üstüne Notlar*
3- **Jean-Luc Nancy** / *Tanrı, Adalet, Aşk, Güzellik*
4- **Ahmet Soysal** / *Birlikte ve Başka I - II*
5- **Emmanuel Levinas** / *Maurice Blanchot Üstüne*
6- **Jean-François Lyotard** / *Pagan Eğitimler*
7- **Michel Henry** / *Marx'a Göre Sosyalizm*
8- **Alain Badiou** / *Tarihin Uyanışı*
9- **Alain Badiou** / *Felsefe ile Politika Arasındaki Gizemli İlişki*
10- **Alain Badiou** / *Sonlu ve Sonsuz*
11- **Alain Badiou** / *Barbara Cassin, Heidegger. Nazizm, Kadınlar, Felsefe*
12- **Giorgio Agamben** / *Dünyevileştirmeler*
13- **Giorgio Agamben** / *Dost/Dispozitif Nedir?*
14- **Dionys Mascolo** / *Aşk Üstüne*
15- **Peter Sloterdijk** / *Derrida: Bir Mısırlı*
16- **Jean-Luc Nancy** / *Gitmek/Yola Çıkış*
17- **Felix Guattari** / *Kafka'nın Altmış Beş Düşü*
18- **Ahmet Soysal** / *İtkisel Mantık*
19- **Vladimir Jankelevitch** / *Ölümü Düşünmek*
20- **Jacques Lacan** / *Benim Öğrettiklerim*
21- **Giorgio Agamben** / *Gelmekte Olan Ortaklık*
22- **Giorgio Agamben** / *Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne*
23- **Gianni Vattimo** / *Santiago Zabala, Hermeneutik Komünizm: Heidegger'den Marx'a*
24- **Bernard Stiegler** / *Politik Ekonominin Yeni Bir Eleştirisi İçin*
25- **Antonio Negri** / *Sürgün*
26- **Antonio Negri** / *Porselen Yapımı: Politikanın Yeni Bir Grameri İçin*
27- **Jacques Lacan** / *Televizyon*
28- **Ahmet Soysal** / *Ruh Sorusu*
29- **Direnişi Düşünmek** - 2013 Taksim / Gezi Olayları
30- **Maurice Blanchot** / *Bekleyiş Unutuş*
31- **Jean-Luc Nancy** / *Dünyayı Yaratmak ya da Küreselleşme*
32- **Jean-Luc Marion** / Görünürün Kesişimi

www.monokl.net
www.monoklkitap.com
monokurgusuzlabirent.blogspot.com
facebook.com/monoklkitap
twitter.com/monoklyayinlari
twitter.com/monokledebiyat



Görülmemiş olanın görünüre ulaşımını denetleyen bekçiye, tüm sahneye girişlerin efendisine, belirmenin sınırlarının muhafızına ressam denir. Ressam, görülmez olanın gecesinde, görünürün bloklarını bu geceden, aşkla ya da çoğu kez zorla, çizgi çizgi, leke leke söküp almak için bir maden damarı kazar. Bir simyacı gibi, tablo ile, o olmasaydı kesinlikle görünmez kalacak olanı, yani bizim görülmemiş diye adlandırdığımız şeyi görünüre dönüştürür. O, yukarıdaki ve aşağıdaki suların ayrılığını, görülmemişle görünür arasındaki ayrımı önceleyen karanlık kaosta çalışır. Yarı şahit, yarı baş melek işçi olarak dünyanın yaratılışına geri gider.

*

Libido vivendi, yani imge ile şeyi kesin bir denklik içine sokan saf görme arzusu, her şeyin bir imgeye indirgendiği ve her imgenin bir şey değerinde olduğu bir dünyayı tanımlar. Bu denklik mutlak bir tiranlıktır: İmgeler dünyasına giriş, neşeli bir zevk için imgesel olanı özgürleştirmekten ziyade zihnimizi ve arzumuzu, adeta bir imgeler hapishanesine kapatır gibi, şeylerin dışına hapseder – imgeyle ilgili bir sürgün.

*

Sonunda arzu kendi nesnelerini karanlıktan çekip alır, zira artık, görünür ve dolayısıyla, bir anlamda kabul edilebilir kılınan ya da en azından dağıtım ağında kabul gören bir imgeden fazlası değildir. İmge bizim için bir tarzdan daha fazlası –bir dünya– haline gelir. Dünya imge olmuştur. Kabaca söylemek gerekirse, bugün tarihin görsel-işitsel çağında yaşıyoruz. O halde bu sakin devrimi, tereddütsüz bir coşkuyla kutlamak uygun düşer. Ancak biz bunu yapmayacağız. Bu görsel-işitsel devrimin özgür kıldığını ya da açığa vurduğunu söylemeyeceğiz. Eğer bizi boğmakta olan gevşek mutabakatlar arasında hâlâ boş yer varsa, burada sorulması gereken soru şudur: Neyin imgesi olarak sunar bu imge kendini?

JEAN-LUC MARION

ISBN 978-605-5159-00-9

21 TL