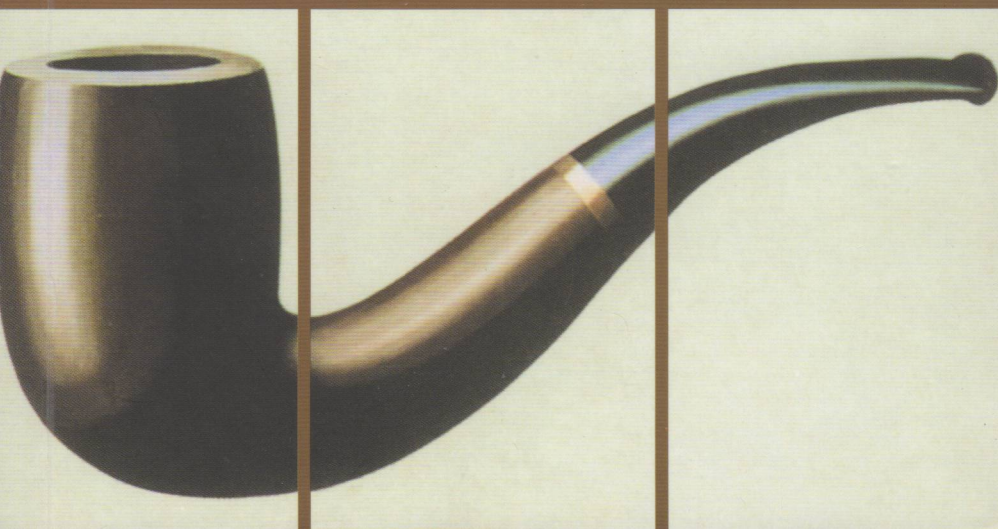
Bu Bir Pipo Değildir

7. baskı

Michel Foucault

YKY

Çeviren: Selahattin Hilav



BU BİR PİPO DEĞİLDİR

Michel Foucault 1926'da Poitiers'de doğdu. Yayımladığı ilk kitabı *Akıl Hastalığı ve Kişilik*'ten (1954) başlayarak hayatı boyunca adeta dört ana eksende topladığı "iktidar" konularının tarihini yazdı. Bir başka deyişle, bu konuların o güne dek "yazılmış tarihlerini" parçaladı. Tıp-Delilik; Bilim-Bilgi; Gözetim-Hapishane; Cinsellik-Aile ana eksenlerinde verdiği ürünler arasında *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi* (İmge Kitabevi Yayınları, çev: M.A. Kılıçbay, 1995); *Kliniğin Doğuşu* (Doruk Yayıncılık, çev: Temel Keşoğlu, 2002); *Gözetim ve Ceza: Hapishanenin Doğuşu* (İmge Kitabevi Yayınları, çev: M.A. Kılıçbay, 1992) yer aldı. Edebiyat ve görsel sanatlar alanındaki iki önemli çalışması olan *Raymond Roussel* (1963) ve (Yapı Kredi Yayınları'nın Sanat dizisinde yayımlanan) *Bu Bir Pipo Değildir* ile de çağını derinden etkileyen bu önemli düşünür 1984'te öldüğünde henüz 58 yaşındaydı.

Selahattin Hilav 1928 yılında İstanbul'da doğdu. 1946'da İstanbul Erkek Lisesi'ni, 1950'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. 1954-1958 yılları arasında Paris'te Sorbonne Üniversitesi'nde felsefe derslerini izledi.

Yurda döndükten sonra çok sayıda gazete, dergi, ansiklopedi ve ve yayınevinde çalışan Hilav'ın, aydınlanmacı felsefenin ve Marksizm'in Türkiye'de kuramsal olarak anlaşılmasında önemli katkıları oldu. "Yabancılaşma", "Asya tipi üretim tarzı (ATÜT)" ve "şeyleşme" gibi pek çok Marksist kavramın Türkçeye girmesini sağladığı gibi, varoluşçuluğun hem edebi hem de felsefi bir akım olarak Türkiye'de tanınmasına da katkıda bulundu. *Yazko Felsefe Dergisi*'nde yöneticilik yaptı. Felsefe yazılarının yanı sıra edebiyat üzerine yazılar da yayımladı. *Diyalektik Düşüncenin Tarihi* ve *100 Soruda Felsefe* gibi çalışmalarıyla dikkat çekti. Eleştiri ve incelemelerini *Edebiyat Yazıları* (YKY) ve *Felsefe Yazıları* (YKY) adlı iki kitapta topladı. Marx, Engels, Sartre, Schopenhauer, Freud, Garaudy, Nerval (*Doğu'da Seyahat*, YKY), Diderot ve d'Alembert (*Ansiklopedi: Seçilmiş Maddeler*, YKY), Foucault (*Bu Bir Pipo Değildir*, YKY) ve Kojéve (*Hegel Felsefesine Giriş*, YKY) gibi pek çok yazardan çeviriler yaptı.

Selahattin Hilav 12 Mayıs 2005 tarihinde İstanbul'da öldü. 2006 yılında anısına iki armağan kitap yayımlandı: *Selâhattin Hilâv'a Saygı* (Haz. Doğan Özlem-Güçlü Ateşoğlu), *Felsefeden Edebiyata Selahattin Hilav* (Haz. Selahattin Bağdatlı); yine aynı öğrenciliğinde Paris'ten yazdığı mektuplar derlendi: *Selahattin Hilav ve Paris Mektupları* (Sema Rifat).

Michel Foucault'nun
YKY'deki kitapları:

Bu Bir Pipo Değildir *(1993)*
Toplumu Savunmak Gerekir *(2002)*

MICHEL FOUCAULT

Bu Bir Pipo Değildir

Çeviren:
Selahattin Hilav

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 296
Sanat - 10

Bu Bir Pipo Değildir / Michel Foucault
Özgün adı: Ceci n'est pas une pipe
Çeviren: Selahattin Hilav

Düzelti: Selahattin Özpalabıyıklar

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Pasifik Ofset
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok Haramidere - Avcılar / İstanbul

1. baskı: İstanbul, Kasım 1993
7. baskı: İstanbul, Şubat 2010
ISBN 978-975-363-170-7

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2008
Sertifika No: 12334
© Éditions Fata Morgana 1989

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İçindekiler

Önsöz • 7

I. İşte İki Pipo • 19

II. Çözülmüş Kaligram • 22

III. Klee, Kandinski Magritte • 32

IV. Çökerten Sözcükler • 36

V. İleri-Sürüşün Yedi Mührü • 42

VI. Resmetmek İleri-Sürmek Değildir • 50

René Magritte'in Michel Foucault'ya Yazdığı İki Mektup • 53

Önsöz*

Gerçeküstücülüğe en uzun süre bağlı kalmış ressam olan René Magritte (1898-1967), Belçika'da Lessines'de doğdu. Bir küçük burjuva ailesinin üç erkek çocuğunun en büyüğüydü. Ailesi, sürekli yer değiştirerek önce Lessines'den Gilly'e, daha sonra Gilly'den Châtelet'ye ve annesinin intiharından sonra Charleroi'ya taşındı ve Magritte, ilkokulu burada okudu ve daha sonra, eski Yunan ve Latin edebiyatı öğrenimi için Athéné'ye girdi. Dersleri sürekli olarak izlemedi ve Pierre Bourgeois, Pierre Flouquet ve E.L.T. Mesens'le, yaşamına yön verecek dostluklar kurdu.

Magritte, on iki yaşında resim yapmaya başladı. Çocukluğunun dünyası, daha sonra yetişkinlik dönemindeki sanatının hammaddesinin büyük bölümünü oluşturacaktı. Bunlar arasında garip balonları, güneş şemsiyesi ayaklarını, parmaklıkları, arkadaşlarıyla oynadığı harap mezarlıklarda gördüğü kırılmış sütunları sayabiliriz.

Bir yeni yetme olarak Magritte, Kübizm, Fütürizm ve başka üsluplarla ilgilendi, ama onu sarsan olay, Giorgio de Chirico'nun yapıtlarını keşfetmesidir. De Chirico, bir ön-gerçeküstücüydü. Haşin ve hayli soğuk olan resimleri, Lautréamont'un[1]

* Kitabı İngilizceye çeviren James Harkness'ın yazdığı "Önsöz". (University of California Press, 1983).

1 "Comte de Lautréamont", uzun şiiri *Les Chants de Maldoror* (Maldoror'un Şarkıları) birçok önemli gerçeküstücüyü etkileyen Isidore Ducasse'ın takma adıdır. Magritte 1938'de, *Le Viol* (Irza Geçme) adlı bir resimle, bu uzun şiirin André Breton tarafından gerçekleştirilen baskısına katkıda bulundu. On yıl sonra Brüksel'de yapılan bir baskının da bütün resimlerini (yetmiş yedi tane) çizdi.

"bir ameliyat masasının üstünde bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin rastlantısal olarak bir araya gelmesi kadar güzel" diye övdüğü bir tür görsel tutarsızlığın ürünleriydi. Magritte, Chirico'nun *Aşk Şarkısı* gibi resimlerde, "şiirin, resim üzerindeki üstünlüğü"nü kavradığını ileri sürüyordu ve bu kavrayış Suzi Gablik'e göre, Magritte'in gözlerinin dolmasına yol açacak kadar etkiliydi.[2]

"Şiirin resim üzerindeki üstünlüğü", Magritte'in daha genç yaşlarda, amacı kendi içinde bir çaba olarak resimden bezmiş olduğu için çok önemliydi. Magritte, bir üslubu uyguladığı zaman, ressamların estetik düşkünlüğüne tam anlamıyla karşıt kaygılarla çalışıyordu. Önemli sayılamayacak birkaç ara dönemden (özellikle 1948'in Fovist "inek dönemi" gibi) sonra Magritte'in yöntemi, 1925'ten başlayarak iyice yerine oturdu. Bazı eleştirmenlerin sitem etmelerine rağmen, formel ve maddesel sorunlar, onun ilgi alanının tamamen dışındaydı. Kendine sanatçı denmesinden hoşlanmıyor ve resim aracılığıyla iletişimde bulunan bir düşünür olarak görülmesini tercih ediyordu. Yapıtları felsefi içerikler taşıyan birçok ressamın "fikirler"le bilinçli olarak uğraşmamalarına karşın Magritte, felsefe metinlerini bol bol okuyor ve Hegel'e, Martin Heidegger'e, Jean-Paul Sartre'a ve Michel Foucault'ya hayranlık duyuyordu.

1960'ların ortalarında Magritte, Foucault'nun şimdi çok ünlü olan ve İngilizceye *The Order of Things* diye çevrilen *Les Mots et les Choses*'unu (Sözcükler ve Şeyler) okumuştu. Ressamın bu kitaba ilgi duymasına şaşmamak gerekir. Magritte, New York City'de açtığı bir sergiye aynı adı vermişti ve sözcükler ile şeyler arasındaki ilişki, birçok tablosunda şaşırtıcı bir etki doğuracak biçimde irdelenmiş bir temaydı.

Foucault'nun daha önce yazdığı yapıtları, Magritte'in ne ölçüde bildiğini kestiremiyoruz. Paris'te, daha o zaman bir düşü-

2 Daha fazla bilgi edinmek isteyen okurların İngilizcedeki en iyi kaynak olan şu kitaba bakması gerekir: Suzi Gablik, *Magritte*, (Greenwich, Conn.; New York, Graphic Society, 1971). Harry M. Torczyner'in *Magritte: Ideas and Images*'ı (New York, Abrams, 1977), ciddi Magritte incelemecileri için hem resimler hem de ilk belgeler (mektuplar, vb.) bakımından kusursuz bir antolojidir.

nür olarak ün kazanmış olan Foucault, *Histoire de la Folie* (Deliliğin Tarihi) ve *Naissance de la Clinique* (Kliniğin Doğuşu) adlı kitaplarıyla hayranlık kazanmıştı. Gerçeküstücü yazar Raymond Roussel konusunda derinlemesine bir eleştiri de yazmıştı. Magritte, Roussel'e büyük bir yakınlık duyuyor gibi görünmekteydi. Gerçeküstücülere büyük ilgi duyan Foucault, tüm yapıtlarını yayımladığı Georges Bataille gibi yazarlar üzerine çok özgün denemeler de kaleme almıştı. Foucault ve Magritte arasında mektuplaşmalar da olmuştur. Magritte'in yazdığı mektuplardan ikisini, bu kitapta bulacaksınız.

Bu Bir Pipo Değildir'in önceki bir metni, 1968'de *Les Cahiers du Chemin*'de yayımlandı. Denemenin genişletilmiş metnini Fata Morgana ancak 1973'te kitap olarak piyasaya sürdü. Bunun nedeni belki de, Bernard Noel'in belirttiği gibi ilk metnin "hemen herkes" tarafından sert bir biçimde eleştirilmesiydi.[3] Kitap, Foucault'nun pek de istemeden gevşek bir biçimde bağlı olduğu yapısalcılığın doruk noktasına ulaştığı sırada yayımlanmıştı. Yapısalcılığı tutanlar ve hasımları hemen her Fransız dergisinde, birbirleriyle çetin bir savaşa girmişlerdi. Dolayısıyla, *Bu Bir Pipo Değildir*'in başlangıçta fazla itibar görmemesinin, ideolojik görüşlerin sonucu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Foucault'ya yöneltilen eleştirici tavır zamanla daha ılımlı hale geldi ve olumlu bir nitelik, hatta tarafsız bir yargılama olarak kendini gösterdi.

Magritte ile Foucault'nun, benim pek de yerinde olmayarak görsel tutarsızlıklar dediğim ve Foucault'nun *heterotopialar* (bulunduğu durumdan çıkmış olmak ve bu durumda farklılıklar) diye adlandırdığı şey karşısında ortak bir büyülenme duydukları söylenebilir. Foucault, *Les Mots et les Choses*'da, Borges'in yazdığı bir pasajı okuduktan sonra garip bir şüpheye kapıldığını açıklar:

> "birbirine uymayan şeyler arasında bağ kurmaktan, yani *aykırı*'dan daha berbat bir düzensizlik türünün de varolduğunu" söyler ve şöyle devam eder: "Bundan, çok sayıda olanaklı düzenin ayrı ayrı

3 Bernard Noel, *Magritte* (New York, Crown Publications, Inc.), s. 79.

göze göründüğünü ve bunun da, *heteroklit*'in (*alışıla-gelmemiş*) yasasız ve bilinmeyen boyutunda gerçeklendiğini kastediyorum. Heteroklit sözcüğü tamıtamına etimolojik anlamında ele alınmalıdır ve bu durumda, şeyler, birbirinden o kadar farklı yerlere 'yerleştirilmiş', 'konulmuş' ve öyle farklı yerlerde 'düzenlenmiş'lerdir ki, bunların altında ortak bir zemin bulmak olanaksızdır. *Ütopialar*, bir avunma sağlarlar; gerçek yerleri olmadığı halde yine de, kendilerini açıp gösterdikleri fantastik ve dingin bir bölge vardır. Onlara götüren yol bir hayalden başka şey olmadığı halde ütopyalar, geniş caddeli kentlerden, göz kamaştırıcı bahçelerden, yaşamın çok kolay olduğu ülkelerden söz ederler. *Heterotopialar* ise rahatsız edicidirler ve belki de bu durumun nedeni, bunu ve şunu adlandırmayı olanaksız kılmaları; adları paramparça ve karmakarışık etmeleri; sözdizimini, hem de cümleleri kurarken kullandığımız sözdizimini değil, sözcükleri ve şeyleri hem yanyana hem de karşıtlık içinde 'birbirine tutturma'ya neden olan ve göze daha az çarpan sözdizimini önceden yıkıma uğrattıkları için, dilin altını gizlice kazıp oymalarıdır. Dolayısıyla ütopyalar masallara ve söyleme olanak tanırlar; dile dayanırlar ve masal'ın temel bir boyutudurlar; heterotopyalar ise... söylemi kuruturlar, sözcüklerin yolunu keserler, dilin var olabilirliğine kaynağında karşı çıkarlar; mitlerimizi çözüp eritirler ve cümlelerimizin lirizmini kısırlaştırırlar".[4]

Heterotopi haritacıları olarak, Foucault da Magritte de dili eleştirirler. Birincisi bunu tarihsel-bilgikuramsal açıdan, ikincisi görsel açıdan gerçekleştirir. Her biri kendi yolunda, dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün, imin [gösterge] keyfiliğini, yani, imleyen [gösteren] (sözcük) ile imlenen [gösterilen] (belirtilen nesne ya da kavram) arasında rastlantısal, uzlaşımsal ve tarihsel nitelikte bir bağ olduğu görüşünü benimser. Saussure'cü dilbilimde sözcükler, şeylerin kendilerine "gönderim"de bulunmazlar. Sözcüklerin, bütün bir sistem olan dilin içindeki noktalar olarak anlamları vardır ve bu sistem, dereceli farkları olan bir şe-

4 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*'un İngilizce çevirisi *The Order of Things* (New York, Pantheon, 1970), s. 48.

bekedir. Örneğin "köpek" sözcüğü, gerçek hayvan olarak köpeğe bağlı değildir; ondan doğal olarak kaynaklanmaz ve bu hayvanın özüne ya da varlığına büyüsel bir biçimde katılımda bulunmaz. Ama "köpek" sözcüğü ancak, kedi, ayı, samur, vb. fikrinden farklı bir fikir uyandırması bakımından kavramsal bir anlam taşır. Yine bu sözcük ancak, bir ad olması bakımından, "havlamak" (fiil) ya da "kürklü" (sıfat) gibi sözcüklerden farklı olması bakımından sözdizimsel bir anlam taşır ve dolayısıyla bir önermede onların yerini alamaz. Ayrıca, "kepek", "kapak" "kopuk" gibi benzer ses veren göstergelerden de farklı olması bakımından fonetik bir anlam taşır.

Genel ve yaygın düşünce açısından bütün bu çözümlemeler, sözcükler ile şeyler arasında en köklü bir kopuşu amaçlayan karmaşık ve dolambaçlı bir dil yaklaşımından başka şey değildir: Olmadık yerde sorun yaratmak değil mi bu? Bir sözcüğün belirttiği şey *olduğunu*; bir pipo resminin piponun kendisi olduğunu iddia eden mi var sanki? Foucault ile birlikte "Tanrım bu ne aptallık!" dememiz mi gerekir? Ne var ki, yine genel ve yaygın düşüncenin etkisiyle biz, bu resmin ne olduğu sorulduğunda "Bu bir pipodur" diye cevap veririz. Açıklama yapmak istediğimiz zaman takılıp kaldığımız sözcüklerdir bunlar.

Sözcüklerin şeylerle karışması, önemsiz bir kargaşa, günlük konuşmanın kolayca giderilebilecek bir tersliği de değildir. Antikçağ'dan günümüze kadar, Batı düşüncesinin en güçlü ve sürekli gelenekleri, dil ile gerçeklik arasındaki bağı, özlerin gizemli ve karşılıklı bir paylaşımı olarak görmüştür. Eski Ahit'te Söz (Kelâm), Yaradılış'ın Başlangıcı'dır. Eski Yunanlılar için de *Logos*, hem gerçekliği hem de bilgiyi ve dolayısıyla gerçekliğin dile getirilebilirliğini belirtir. Onaltıncı yüzyılın sonuna kadar Avrupa, Hz. Âdem'in dili diye düşünü kurduğu şeyin nostaljisini çekip durmuştur. Tanrı tarafından doğrudan verilmiş olan ve belki de İbrani yazısının resme benzeyen garip şekillerinde kendini gösteren ilk dil, Evrenin saydam bir kopyasıydı ve bu dil Foucault'ya göre:

> Şeylerin tam anlamıyla belirli ve saydam bir göstergesidir, çünkü onlara benzemektedir. Şeylerin adları, aslanın bedeninde kuvvetin, kartalın gözünde egemenliğin ve tıpkı gezegenlerin etkisinin insanın alnında bir damga olarak andırış yoluyla bulunduğu gibi, şeylerin içine yerleşmişlerdir.

Babil'den sonra, dil ile sözcüğün harfi harfine karşılıklı bağıntısı yıkıma uğramış, ama bu durumda bile dil, belirttiği şeyden kesin olarak kopup ayrılmamıştır.

> "Gerçekten de artık o, başlangıçtaki görülebilirliği içindeki doğa değildir, ama başlangıçta ancak birkaç ayrıcalıklı insan tarafından bilinen güçleri olan gizemli bir araç da değildir. En sonunda gerçek sözcüğe kulak vererek kendi üzerinde düşünen bir dünyanın figürleştirilmesidir... Dillerin dünya ile olan ilişkisi, imlemden çok bir analoji ilişkisidir ya da daha çok, im olarak taşıdıkları değer ve kopyalama işlevleri üstüste binmiştir ve diller, imgeleri oldukları cenneti ve yeryüzünü konuşurlar; geleceğini bildirdikleri haçı en maddesel mimarileri içinde yeniden üretirler. Ve bu geliş, bu sefer, varlığını, Kutsal Yazılar ve Söz (sözcük) aracılığıyla temellendirmiştir".[5]

Rönesans'ta bile Hıristiyan Avrupa, Söz'e (dinsel vahiy) Gerçek'in temel ve son göstericisi olarak hem akıl hem de duyuların apaçıklığı üzerinde üstünlük tanımaya devam etti. Aydınlanma akımı sırasında *filozoflar*, dönemin birçok evrensel dil şemasındaki onomatopelerin ve "andırış" ilkesinin ağır basmasının tanıklığına dayanarak, sözcüklerle şeylerin arasında yapaylıktan daha fazla bir bağ olduğunu düşündüler. Ondokuzuncu yüzyılda, Romantizm'in ateşli estetiği (özellikle Mallarmé'nin şiirinde) Söz'e (sözcük), görümlere (vizyonlar) kapılan dindarın ve epik kahramanın mirasçısı statüsünü yazara veren gizemsel bir elle tutulurluk yükledi. Nihayet günümüzde, bu temanın karmaşık ve matematikleştirilmiş, ama yine tanınabilir ve saptanabilir bir çeşidini, Descartesçı Noam Chomsky'nin yapıtlarında buluyoruz.

5 *A.g.e.*, s. 36. 37.

Sözcüklerle şeylerin özünün gizemci ve Platoncu özdeşleştirilmesi, Magritte'in birçok tablosunda saldırı hedefi olmuştur. Saussurecü dilbilimde sözcüklerin şeylere "gönderim"de bulunmaması gibi, Magritte'in gerçeküstücülüğünde de ressamın görüntüleri, egemen varlığı dolayısıyla bir model ya da köken görünümü edinen herhangi bir şeye "benzemez". Bir şey bir başka şeye benziyor dediğimiz zaman, ikincisinin birinciye varlıksal (ontolojik) olarak üstün ve ondan daha "gerçek" olduğunu kastetmiş oluruz. Yani kopya, varlığını uysallıkla kopya ettiği şeye dayandırır. Geleneksel Batı düşüncesinin büyük çığırları, dili, nesnesinden kesenkes ayırmamışlardır. Buna benzer olarak klasik resim de, perspektiften, *trompe-l'œil*'e (göz aldatmacası) kadar uzanan çeşitli teknikleri kullanarak, görünümleri ve görüntüleri (imgeleri), onlara esin kaynağı olan "örnekler"le (modellerle) özdeşleştirmeye çalıştı. Ama Foucault'nun belirttiği gibi, böyle bir canlandırma kuramı, söylemsel ileri-sürüşü, dışına atıldığı düşünülen bir alana yeniden sokmuş oldu. Kuramsal olarak tam anlamıyla görsel bir üretim olan resmin içine, dilsel öğe girmiş oldu. "Bu resmedilmiş görüntü, şu şeydir" sözü, bunu açıkça gösterir.

Peki, benzerlik ve de onun içinde, üstü örtülü olarak bulunan söylem yükü, nasıl dışarıya atılabilir? Magritte'in bu konuda benimsediği strateji, çok bildik görüntüleri (imgeleri) göz önüne sermesidir, ama bu görüntülerin tanınabilirliği de, "olanaksız", "akıldışı" ya da "anlamsız" birleştirmelerle hemen yıkıma uğratılmakta ya da tartışılır hale getirilmektedir. *L'Explication*'da (Açıklama), şarap şişesine dönüşen havucun herhangi gerçek bir havuç *olmadığı* (onu kopya etmediği, temsil etmediği ya da dilsel olarak ileri sürmediği) apaçıktır. *La Condition Humaine* (İnsanın Durumu) dizilerindeki iç tuvallerin taklit bolluğu o kadar kusursuzdur ki, onların bildiğimiz resimlerle ve peyzajlarla hiçbir ilişkisi olmadığını otomatik olarak kavrarız. Hiçbir gerçek endam, *Représentation*'daki (Canlandırma) [1962] kadar etkin şehevikle dolu bir vücudun yansısına denk değildir, vb.

Böylece, "şiirin resim üzerindeki üstünlüğü"ne inanmasına rağmen Magritte'in yıkıcı girişimi, modernizmin dilkarşıtı programı içinde iyice yer alır. Klee'den ve Kandinski'den bu yana, modern sanat, bir resmin kendisinden başka hiçbir şey olmadığını ve benzeyişe dayanan canlandırıcı gerçekçiliğe gömülü olan dilden özerk olduğunu ileri sürer. Ama modernizmin bağımsızlık ilanında ağır basan eğilim soyutlama olduğu halde Magritte, harfi harfine açıklamayı yine bu açıklamayı çökertmek için kullanır. Bir başka sanatçının bir başka yapıtına dayanılarak ileri sürülmesine rağmen, Magritte'le yakından ve şaşırtıcı bir ilişkisi olan *Les Mots et les Choses*'un şu pasajına göz atalım:

> "dilin resimle ilişkisi, sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni, sözcüklerin kusurlu olması ya da görünenle karşılaştırıldıklarında aşırı ölçüde uygunsuz olduklarını göstermeleri değildir. Ne dil ne de resim, birbirinin terimlerine indirgenebilir: ne gördüğümüzü söylememiz boşunadır; çünkü, gördüğümüz söylediğimizin içine hiçbir zaman yerleşmiş değildir. Ve söylediğimizi, imgeler, mecazlar, benzetmeler kullanarak göstermeye çalışmamız da boşunadır; çünkü onların göz kamaştırıcılıklarını edindikleri mekân, gözlerimizin önümüzde açtığı mekân değil, sözdiziminin art arda gelen öğelerinin belirlediği mekândır. Ve bu bağlamda uygun bir ad, sadece bir oyundur ve bize işaret etmemize yarayan bir parmak sağlar; başka bir deyişle, kişinin, konuştuğu alandan baktığı alana gizlice geçmesini olanaklı kılar ve bir başka deyişle de, sanki eşdeğerliymişler gibi, birini ötekinin üzerine katlamamızı sağlar".[6]

Foucault, Magritte'in görüntülerinin, aynı zamanda hem bildik hem de canlandırıcı olmayan niteliğini, *benzeyiş* ile *andırış*'ı birbirinden ayırarak açıklamaya çalışır. Foucault, benzeyişin, kopyaları, benzeme ilişkisinin sağlam temeli üzerinde "düzene koyan ve sınıflandıran bir ilk gönderim temelini varsaydığını" söyler. Benzeyiş, canlandırmaya hizmet eder ve onun egemenliği altındadır. Buna karşılık andırışta, gönderim "çapa"sı

6 *A.g.e.*, s. 9.

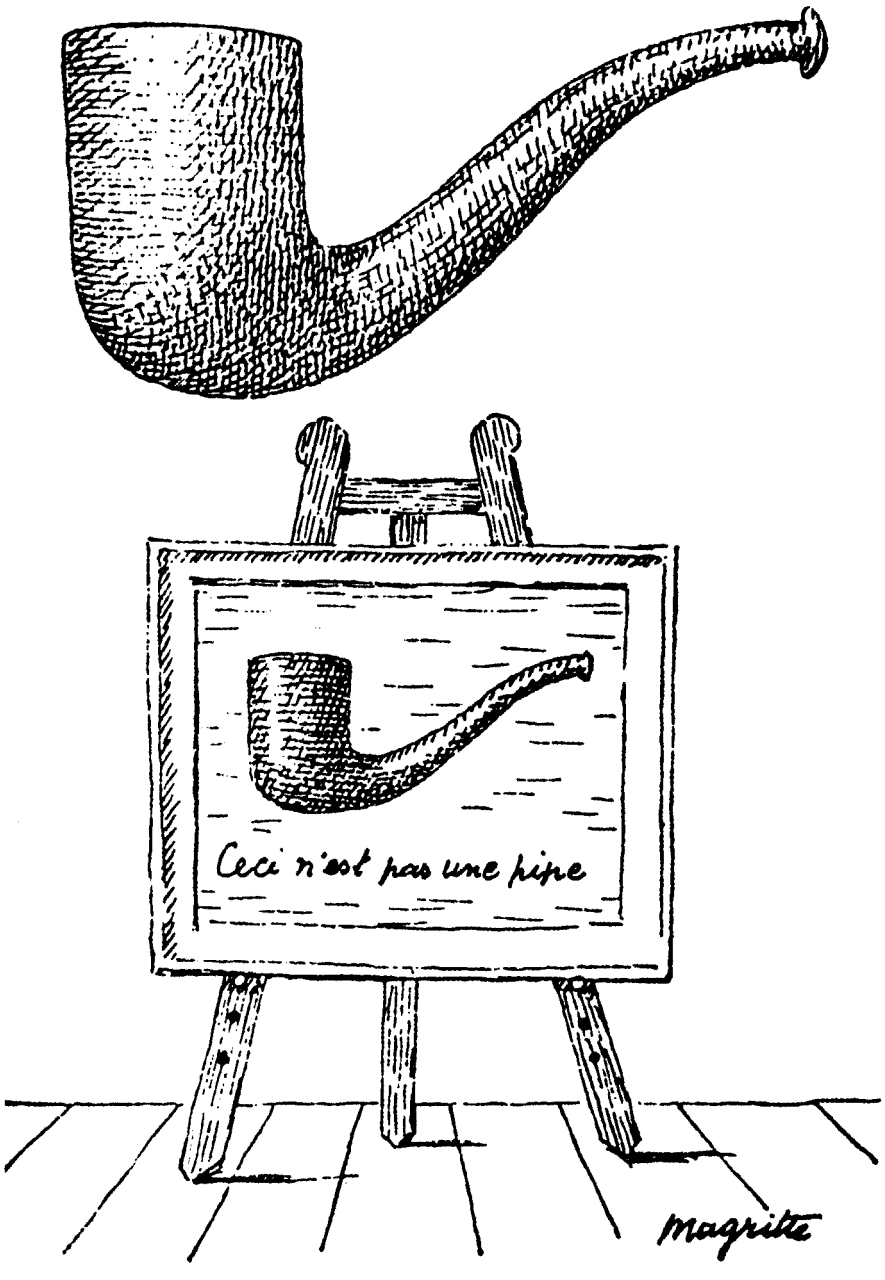
ortadan kaybolmuştur. Böylece birbirlerine az çok benzeyen şeyler akıntıya kapılmış başıboş dolaşıyor gibidirler ve bunlardan hiçbiri, ötekilerin "örneği" (modeli) olma statüsüne sahip olduğunu iddia edememektedir. Hiyerarşi (kademeleşmişlik), sadece yatay olan bir dizi ilişkiye olanak tanımakta ve "andırış, *simulacrum*'u (gerçeklikte karşılığı olmayan hayali, hayaleti), andıran ile andıran arasındaki belirsiz ve geri dönebilir ilişki olarak dolaşıma sokmaktadır". Böylece resim, bir temadan kurtulmuş çeşitlenmelerin, sonu gelmeyen yinelemelerinin dizileri haline gelmektedir.

Bütün bu söylediklerimizden sonra şu soruları sorabiliriz: Foucault'nun pipo konusunda yaptığı yorum, Magritte'in piposuna ne ölçüde sadık kalmıştır? Bence, Foucault'nun irdelemeleri, modern sanat eleştirmenine ya da tarihçisine, kuşkulu şeyler olarak görünecektir. Örneğin klasik resim, kendini gerçekten de "dilin tamamen dışında" mı kurmak istemiştir. Paul Klee'nin yapıtları, gerçekten, dilsel göstergeler (imler) ile grafik şekiller arasındaki ayırımı yıkma çabasına mı dayanır? Kandinski'nin resminin temeli de, benzeyiş ile ileri-sürüş arasındaki eşdeğerliliğin yıkılması üzerinde mi temellenir? Magritte'in resmi, bu yıkıma uğratmanın devamı olarak görülebilir mi?

Birçok okur, bu sorulara olumsuz yanıtlar verecektir kuşkusuz. Ama Foucault, geleneğe uygun yorumlar yapmayı amaçlamadığı gibi böyle bir çabaya ilgi de duymaz. Foucault'nun yeni, bir süre kullanılacak ve çoğunlukla hayli kışkırtıcı fikirleri tercih ederek, genellikle kabullenilmiş fikirleri bir yana itişindeki ataklık, birçok kimse tarafından onun yapıtlarının en zorlayıcı yanı, başka kimseler için de en öfkelendirici yanı olarak görülmüştür.

Ama yasanın lafzını bir yana itmenin, kimi zaman onun ruhunu korumayı sağladığı da doğrudur. Bu küçük kitabın eğlendirici bir biçimde kanıtladığı gibi, bağıntıların ortadan kaldırılması ve farkların yüceltilmesi, Magritte'in sanatının merkezine yaklaşan bir tutumdur kuşkusuz. Böylece en sonunda, *Bu Bir Pipo Değildir*, üzerinde kölece "açımlamalar" yapmak zorunda

kalabileceği herhangi bir şeyden kendini bilerek sıyırarak, "konusundan" hem kaçmakta hem de ona dönmektedir. Nitekim Foucault, bir yerde şöyle yazmıştır: "Tutarlı, denk düşen ve sistemli işaretler olarak göstergelerin, öncelikle, özgün olarak ve gerçek olarak varolduğuna inanmak, yorumun ölümü demektir. Buna karşıt olarak, yorumun yaşamı, sadece yorumların varolduğuna inanmaktır."


Ceci n'est pas une pipe
Magritte

I. İşte İki Pipo

Birinci çizimin*, 1926 tarihli olduğunu sanıyorum: titizlikle çizilmiş bir pipo bu ve altında, öğrenci defterlerinin başında ya da bir hayatbilgisi dersinden sonra karatahta üzerinde rastlanabilene benzeyen muntazam, özenli, yapay bir elyazısıyla, bir manastır yazısıyla yazılmış şu açıklama var : "Bu bir pipo değildir".

İkinci çizim** –sanırım sonuncudur bu– *Aube à l'Antipode*'da (Dünyanın Öte Yüzünde Şafak) bulunabilir. Aynı pipo, aynı açıklama, aynı yazı. Ama metin ve figür sınırsız ve ne idüğü belirsiz bir mekânda bir araya getirilmek yerine bir çerçeve içine yerleştirilmiş; çerçeve bir şövaleye konmuş, şövale de bir zeminin çok belirgin olarak görünen zemin tahtaları üzerinde duruyor. Hepsinin yukarısında, tablodakine tıpatıp benzeyen ama daha büyük bir pipo var.

Birinci çizim, sadece yalınlığıyla şaşkınlık uyandırıyor. İkincisi, kasıtlı belirsizlikleri göz önüne serip çoğaltıyor. Şövalenin üzerinde dik duran ve ahşap kamalara dayanan çerçeve, bir ressamın tablosunun söz konusu olduğunu belirtiyor: bitmiş, sergilenmiş ve kendisini seyredecek birine, ne olduğunu yorumlayan ve açıklayan cümleyi üzerinde taşıyan bir yapıt bu. Ama, yapıtın ne adı ne de resimsel öğelerinden biri olan bu çocuksu elyazısı, sanatçının ortalıkta olduğunu belirtebilecek hiçbir izin bulunmayışı, bütünün kabasabalığı, parkenin koskoca tahtaları – bü-

* Kapaktaki resim.

** Bk. sayfa 17.

tün bunlar, bir derslikteki karatahtayı akla getiriyor. Bir silgi darbesi, resmi de yazıyı da belki birazdan silecek. Belki de metin ya da desenden birini "yanlış"ı düzeltmek için silecek sadece (gerçekten pipo olmayan bir şey çizmek ya da bunun gerçekten pipo olduğunu ileri süren bir cümle yazmak için). Geçici bir kalem sürçmesi mi bu (yanlış anlamaya benzeyen bir "yanlış-yazma" mı) ve tek bir hareketle beyaz bir toz olup gidecek mi?

Ama bu, belirsizliklerin en ufağı. İşte diğerleri: ortada iki pipo var. Aynı piponun iki deseni var demek, daha doğru olmaz mı? Yoksa bir pipo ve bir piponun deseni mi var? Ya da her biri iki ayrı pipoyu canlandıran iki desen mi? Ya da biri bir pipoyu canlandıran öteki canlandırmayan iki desen mi söz konusu? Ya da biri de öteki de bir pipo olmayan ve bir pipoyu canlandırmayan iki desen mi? Ya da bir pipoyu değil bir başka deseni canlandıran bir desen mi söz konusu ve bu ikinci desen, bir pipoyu "tablonun altındaki cümle neye ilişkin?" dememi gerektirecek kadar iyi mi canlandırıyor? "Karatahta üzerinde bir araya gelmiş şu çizgilere bakın hele; yukarıda göz önüne serilene tıpatıp benzemeleri boşuna, sakın aldanmayın, pipo yukarıda, bu çocuksu karalamada değil". Ama cümle belki de bu aşırı boyutlu ve yüzer gibi görünen ideal pipoya ilişkin ve bu, bir piponun hayali ya da tasarımı sadece. O zaman şöyle okumamız gerekecek: "Yukarıda bir gerçek pipo aramayın sakın, bu bir pipo rüyası, ama tablodaki sağlam ve şaşmaz desen, evet apaçık bir hakikat olarak kabul edilmesi gereken işte bu desendir".

Ama beni, şu da şaşırtıyor : tablo (karatahta ya da tuval olması önemli değil) üzerinde canlandırılmış pipo, evet bu "aşağıdaki" pipo, açıkça görülebilen sınırları olan bir mekâna sağlamca yerleştirilmiş; genişliği (yazılı metin, çerçevenin üst ve alt kenarları), yüksekliği (çerçevenin dikey kenarları, şövalenin dayanakları), derinliği (zeminin çizgileri) apaçık görülüyor. Yıkılmaz bir hapishane bu. Buna karşılık, yukardaki piponun koordinatları yok. Boyutlarının çok büyük olması onun bulunduğu yeri belirsizleştiriyor (devasa-olan'ın, sınırlı ve besbelli bir mekânın içine sokulduğu *Tombeau des Lutteurs*'deki (Savaşçıların Mezarı) et-

kinin tam tersi bir etki bu). Yoksa bu aşırı boyutlu pipo, tabloyu geriye itmiş de onun önüne mi geçmiş? Ya da tablodan kopup gelen bir görünüş mü, bir duman mı, bir piponun şeklini ve toparlaklığını edinerek ona karşı çıkan ve benzeyen pipo dumanı mı (*Batailles de l'Argone* [Argone Savaşları] dizisinde, buharlaşmış ile katı arasında da aynı analoji ve karşıtlık oyunu görülür)? Ve sonunda, piponun göründüğünden çok daha devasa olarak tablonun ve şövalenin arkasında olduğunu var sayamaz mıyız? Bu durumda pipo, onun sökülüp alınmış derinliği, tuvali (ya da panoyu) patlatan ve kerterizsiz bir mekânda sonsuzca yayılan iç boyutu olacaktır.

Ama bu belirsizlikten emin değilim ben. Daha doğrusu, bana kuşkulu görünen yukardaki piponun belli bir yeri olmadan yüzüp durması ile aşağıdakinin durağanlığı arasındaki yalın karşıtlıktır. Daha yakından bakarsak tuvali tutan ve desenin de içine yerleştirilmiş olduğu çerçeveyi taşıyan şövalenin ayaklarının, kabalığıyla belirginlik ve sağlamlık edinmiş olan bir zemin üzerine dayanmış olan bu ayakların, aslında şivli olduklarını kolayca görürüz. Bunlar, hayli masif olan bütün bu şövale, çerçeve, desen vb.'ni, her tür dengeden yoksun kılan üç ufacık noktayla zemine değmektedirler ancak. Şövale, çerçeve, tuval ya da pano, desen ve metin devrilip gidecek mi acaba? Kırılmış tahtalar, paramparça şekiller, sözcüklerin belki de yeniden artık kurulamayacağı ölçüde birbirinden ayrılmış harfler; evet, yerde böyle bir yığıntı, ama yukarıda ölçü dışı ve kerterizsiz büyük pipo, ulaşılmaz balonsal hareketsizliğinde varlığını sürdürecek mi?

II. Çözülmüş Kaligram[1]

Magritte'in deseni (şimdilik sadece birincisinden söz ediyorum), bir botanik elkitabından alınmış bir sayfa kadar yalın: bir figür ve onu adlandıran bir metin sadece. Böyle çizilmiş bir pipoyu tanımaktan "vallahi, bir pipo" demekten (dilimiz bunu bizden iyi yapıyor) daha kolay ne var? İmdi, bu figüre tuhaflık kazandıran şey imge ile metin arasındaki "çelişki" değil. Nedeni de şu: iki ileri-sürüş arasında ya da aynı ileri-sürüşün içinde çelişki olabilir ancak. Oysa burada bir tek ileri-sürüş olduğunu ve önermenin öznesi sadece bir şeyi gösterdiği için, bu ileri-sürüşün çelişkili olamayacağını açıkça görüyorum. Öyleyse bu ileri- sürüş yanlış; çünkü, ileri-sürüşteki "gösterilen" (yani besbelli olan bir pipo) ileri-sürüşü doğrulamıyor. Ama metnin yukarısındaki birbirini kesen çizgiler topluluğunun bir pipo *olduğunu* ciddi olarak kim söyleyebilir bana? Öyleyse, "Tanrım ne budalalık! bu ileri-sürüş tam anlamıyla doğru, çünkü pipoyu canlandıran desenin, piponun kendisi olmadığı besbelli" demek mi gerekiyor? Ama dilde bir alışkanlık var; bu çizim nedir diye sorulunca, bir danadır, bir karedir, bir çiçektir diye yanıtlanıyor. Temelsiz diyemeyeceğimiz bir eski alışkanlık bu. Çünkü böylesine şematik ve akademik bir desenin bütün işlevi, kendini bildirip tanıtmaktan, canlandırdığı şeyi tek anlamlı ve kesin olarak göz önüne sermekten başka şey değil. Bu desen, kâğıt ya da karatahta üzerinde birikmiş azıcık grafit ya da incecik bir tebe-

1 Mısraları, sözcükleri ve harfleri, konusunun görüntüsünü canlandıracak biçimde düzenlenmiş şiir. (ç.n.)

şir tozu olsun istediği kadar; uzakta ya da başka yerde olan belli bir pipoya yönelmiş bir ok ya da bir işaret parmağı gibi "gönderim"de bulunmuyor; bu desen, bir pipo.

Bizi yanıltan, metni desenle ilişki içine sokmanın kaçınılmazlığı (gösterici adıl, [zamir] *pipo* sözcüğünün anlamı ve görüntüdeki benzerlik, bunu yapmaya yöneltmektedir bizi) ve ilerisürüşün doğru, yanlış ya da çelişkili olduğunu söylememiz olanağını sağlayacak düzeyi belirlemenin olanaksızlığıdır.

Buradaki şeytanlığın, sonucundaki yalınlıktan dolayı görünmez hale gelmiş olan ve doğurduğu tedirginliği ancak kendisinin açıklayabileceği bir işlemden kaynaklandığı düşüncesinden alamıyorum kendimi. Bu işlem, Magritte tarafından gizlice kurulmuş ve sonra titizlikle çözülmüş bir kaligram. Figürün her bir öğesi, bunların karşılıklı durumu ve bağıntısı, tamamlanır tamamlanmaz iptal edilen bu işlemden kaynaklanıyor. Bu desenin ve bu sözcüklerin arkasında, bir elin herhangi bir şey yazmasından önce, tablodaki desenin, ondaki pipo deseninin oluşturulmasından önce, o koskoca ve yüzen pipo yukarıda ortaya çıkmadan önce, bir kaligramın oluştuğunu ve sonra çözüldüğünü varsaymamız zorunludur sanırım. Başarısızlık kanıtları ve alaycı kalıntıları karşımızda.

Bin yıllık geleneğinde, kaligramın üçüz bir rolü oldu: abecenin eksiğini giderme, retoriğin yardımı olmadan bir şeyi yineleme ve şeyleri çifte bir yazılamanın tuzağına düşürme. Kaligram, önce metni ve figürü birbirine olabildiğince yaklaştırır. Nesnenin formunu sınırlayıp belirten satırlardan ve aynı zamanda harflerin art arda gelişini düzenleyen satırlardan oluşur. İlerisürüşleri, figürün mekânına yerleştirir ve desenin *canlandırdığını* metne *söyletir*. Bir yandan, ideogramı abeceleştirir, onu kesintili harflerle doldurur ve böylece kesintisiz satırların suskunluğunu dillendirir. Ama buna ters olarak, yazıyı, kâğıdın nötrlüğüne, açılımına ve beyaz hareketsizliğine artık sahip olmayan bir mekânda dağılıma uğratır. İdeogramı, eşzamanlı bir formun yasalarına göre dağılıma uğramak zorunda bırakır. Fonetiği, bir figürün dış çizgilerini tamamlayan bir gürültüden başka şey olma-

yacak tarzda bir anda indirgemeye uğratır, ama deseni, içsel metninin dökülüp akmasını sözcük sözcük izlemek için delinmesi gereken ince bir deri haline getirir.

Demek ki kaligram, bir totolojidir. Ama Retoriğe karşıt olarak böyledir. Retorik, dilin doluluğu ve bolluğuyla oynar; farklı sözcüklerle aynı şeyleri iki kez söyleme olanağını kullanır; iki farklı şeyi bir ve aynı sözcükle dile getirmemizi sağlayan dilin aşırı zenginliğinden yararlanır. Retoriğin özü, alegoridedir. Kaligram ise, bir mekânda düzene sokulabilir çizgisel öğeler olarak değer taşıyabilen harflerin bu özelliğinden, hem de sessel tözün biricik zincirlenişine göre ortaya çıkması gereken göstergeler olmalarından yararlanır. Gösterge olarak harf, sözcükleri sabitleştirme olanağını verir; satır olarak da, bir şeyi figürleştirme olanağını sağlar. Böylece kaligram, bizim abeceli uygarlığımızın en eski karşıtlıklarını şakacılıkla ortadan kaldırmaya yönelir. Bu karşıtlıklar, göstermek ve adlandırmak, figürleştirmek ve söylemek, yeniden üretmek ve telaffuz etmek, taklit etmek ve imlemek, bakmak ve okumaktır.

Sözünü ettiği şeyi iki kez kıstıran kaligram, ona en kusursuz tuzağı kurar. Çifte girişiyle, tek başına söylemin ya da salt desenin beceremeyeceği yakalama işini gerçekleştirir. Mekân içinde oyunbazlık eden bir yazının hileleriyle, gönderim yaptıkları şeyin gözle görülür formunu sözcüklere edindirerek onların üstesinden gelemedikleri yoksunluğu giderir. Böylece, sayfa üzerinde ustaca düzenlenen göstergeler, belirledikleri marjla ve sayfanın boş mekânı üzerinde beliren kitleleriyle, sözünü ettikleri şeyi dıştan çağırırlar. Öte yandan, gözle görünür form, içerden iş gören sözcüklerle kazılır, işlenir ve sözcükler, hareketsiz, bulanık ve adsız varlığı bertaraf ederek, kendisini söylemin dünyasında adlandıran, belirleyen ve saptayan anlamlar şebekesini doğururlar. Çifte bir tuzak ve kaçınılmaz bir kapandır bu: kuşların uçuşu, çiçeklerin gelip geçici formu, yağan yağmur nereden kaçıp kurtulacaktır artık?

Gelelim Magritte'in desenine. Önce, daha yalın olan birinci desenle başlayalım. Bu desen, çözülmüş bir kaligramın parça-

larından yapılmış gibi geliyor bana. Daha önceki bir düzenlemeye dönüş gibi görünerek onun üç işlevini kapsıyor; ama bu işlevleri yoldan çıkarmak ve böylece dil ile görüntü (imge) arasındaki bütün geleneksel bağıntıları bozmak için yapıyor bunu.

Metin, eski ideogramı yeniden kurmak için figürü istila ettikten sonra, kendi yerini alıyor şimdi. Doğal yerine, yani görüntünün altına dönüyor ve orada görüntüye dayanaklık ediyor; onu adlandırıyor, açıklıyor, çözülüme uğratıyor; metinlerin dizisi ve kitabın sayfaları içine yerleştiriyor. Yeniden "altyazı" haline geliyor. Form ise, harflerle mekânın suç ortaklığının onu bir an aşağı çekip indirdiği kendi göğüne yeniden yükseliyor. Her tür söylemsel bağdan kurtulmuş olarak doğal sessizliğinde yeniden yüzüp durabilir artık. Sayfaya ve onun eski dağılım ilkesine dönüyoruz yeniden, ama sadece görünürde böyle. Çünkü şimdi desenin aşağısında okuyabildiğim sözcüklerin kendileri de, çizimlenmiş ve ressamın, piponun dışına ve desenin genel ama yine de belirlenemez perimetresi dışına yerleştirdiği sözcüklerin görüntüleri. Sözcükler, kendilerine yüklemek zorunda olduğum kaligrafik geçmişlerinden, desene ait oluşlarını ve çizimlenmiş bir şey olmaları durumunu korumuşlar. Öyle ki, bu sözcükleri kendilerine bindirilmiş (süperpoze) olarak okumam gerekiyor. Bunlar, sözcükleri çizimleyen sözcükler, görüntünün yüzeyinde, bu bir pipo değildir diyen bir cümlenin yansılarını oluşturuyorlar. Görüntülü metin. Ama bunun tersine, canlandırılmış olan pipo, metnin harflerini yazan aynı el ve kalem tarafından çizilmiş ve yazıyı resimlemekten ya da eksikliğini gidermekten çok, yayıyor ve uzatıyor. Karman çorman ve ufacık harflerle parça parça olmuş ve görüntünün bütün yüzeyine dağılmış grafik göstergelerle dolu sanki. Yazı biçiminde bir figür. Daha önce gerçekleştirilen ve görünmeyen kaligrafik işlem, yazıyı ve deseni içiçe geçirmiş ve Magritte, her şeyi yerine koyduğunda, figürün, yazıdaki sabrı korumasına ve metnin, çizilmiş bir canlandırmadan başka şey olmamasına dikkat etmiş.

Totoloji için de aynı şey söz konusu. Magritte, kaligrafik ikilemeden, imge ile altyazısının tekabülüne dönüyor sadece. Böylece, suskun ve yeterince tanınabilir bir figür, sözünü etme-

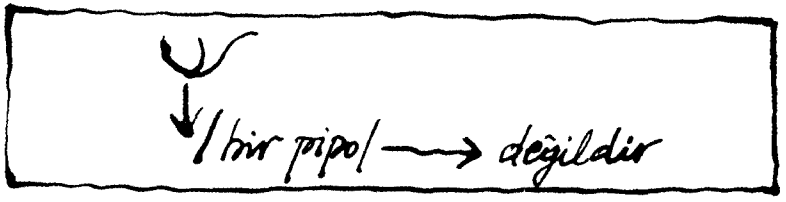
den, nesneyi özünde gösteriyor ve aşağıda bir ad, "anlamını" ya da kullanılım kuralını, bu görüntüden alıyor. İmdi, altyazının geleneksel işleviyle karşılaştırıldığında, Magritte'in metni çifte bir paradoks. Çünkü bu metin, adlandırılmasının gerekmediği çok besbelli (form çok bilinen bir şey ve sözcük de öyle) bir şeyi adlandırıyor. Ama adı belirtmesi gerektiği an Magritte, belirtiyor bu adı, ama adlandırılan şeyin o olmadığını söyleyerek yani olumsuzlayarak yapıyor bunu. Bu acayip oyun, kaligramdan gelmiyorsa nereden geliyor? Evet aynı şeyleri iki kez söyleyen (oysa bir kez yeterli kuşkusuz); gösterdiğinin ve söylediğinin birbirini karşılıklı olarak saklaması için birini ötekinin üzerine yerleştiren kaligramdan başka nereden geliyor? Metnin çizimlenmesi ve yanyana getirilmiş bütün göstergelerinin bir güvercin, bir çiçek, bir sağanak oluşturması için bakışın, bir okumadan kaçınması gerekir; harflerin noktalar, cümlelerin çizgiler, paragrafların yüzeyler ve kitleler, yani kanatlar, saplar, petaller olarak kalması zorunludur; metnin, bir okuyan değil de gören olan seyredici özneye hiçbir şey söylememesi gerekir. Gerçekten de, bunlar okunduğu anda form ortadan kaybolur. Tanınıp bilinmiş sözcük ve kavranmış cümlenin dört bir yanında, öteki grafik öğeler uçup giderler ve geriye, anlamın çizgisel ve art arda gelen ortaya çıkışından başka şey bırakmayarak kendileriyle birlikte formun görünür doluluğunu da alıp götürürler. Birinin ardından düşen bir başka yağmur damlası, bir tüy, bir koparılmış yaprak yoktur artık. Dış görünüşe rağmen, kuş, çiçek ya da yağmur formundaki bir kaligram, "bu bir güvercindir, bu bir çiçektir, bu bir sağanaktır" demez; bunu deyince ve sözcükler konuşmaya başlayıp bir anlam sununca, kuş uçmuştur ve yağmur kurumuştur bile. Kaligram, kendisini görene, bu bir çiçektir, bu bir kuştur *demez*, diyemez. Kaligram, böyle bir olumlayıcı önerme ileri süremeyecek ölçüde formun içine kıstırılmış ve benzeyişe dayanan canlandırmaya boyun eğmiştir. Ve okuduğumuz zaman anlamını çözdüğümüz cümle ("Bu bir güvercindir", "bu bir sağanaktır"), bir kuş *değildir* artık, bir sağanak değildir. Hile ya da güçsüzlük yüzünden olsun (bunun pek önemi yok), kaligram

hiçbir zaman aynı anda *diyemez* ve *canlandıramaz*. Görünen ve okunan aynı şey, görüldüğünde susar, okunduğunda saklanır.

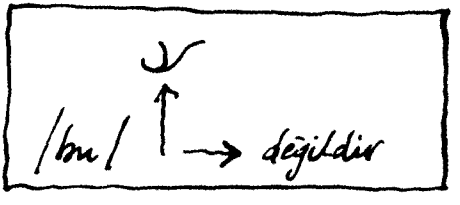
Magritte, metni ve görüntüyü mekân içinde ayrı yerlere koymuş ve her biri kendi yerini almış, ama kaligrama özgü kaçamak yan yine de varlığını sürdürüyor. Piponun çizilmiş formu öylesine tanınabilir ki, her türden açıklama metnini ya da adlandırmayı dışta bırakır; akademik şematizmi, "Pipo olan beni öylesine apaçıklıkla görüyorsunuz ki, çizgilerimi 'bu bir pipodur' diye yazılacak biçimde düzenlemem gülünç olacaktır" der sanki. Buna karşılık bir elyazısının yer aldığı bu titizlikle yapılmış desende metin şöyle buyurur; "Açıkça görüldüğü gibi ne isem o olarak kabul edin beni; okumayı kolaylaştıran, tanınmayı sağlayan, kekeleyip duran bir okul çocuğuna bile kendini açan bir düzenleme ve form içinde yer alan ve birbirlerinin yanına konmuş olan harflerim ben, bir piponun önce ocağı sonra sapı olmak için, kendimi toparlaklaştırmaya ve daha sonra uzatmaya kalkışmıyorum; ben şu anda okumakta olduğunuz sözcüklerden başka bir şey değilim". Kaligramda, "dememek"le "canlandırmamak" birbiriyle savaşıp durur. Magritte'in *Pipo*'sunda ise bu olumsuzlamaların doğduğu yer ve bunların uygulandığı nokta tamı tamına farklıdır. Formun "dememesi", tam anlamıyla bir ileri-sürüşe dönmemiş, ama bir çifte durum haline gelmiştir. Yani, bir yanda apaçıklıkla metne ne isterse onu söylemesini alaycı bir biçimde bırakan ve yukarıda yer alan iyice perdahlanmış, açıkça görünen ve suskun bir form; öte yanda, adlandırdığına oranla kendi özerkliğini ortaya koyan ve içkin yasasına göre göz önüne serilmiş olan aşağıdaki metin söz konusudur burada. Kaligramın yoğunluğu ve ağdalılığı, bir dışta bırakma bağıntısına dayanır. Magritte ise, iki öğenin birbirinden uzaklaştırılması, yani deseninde harflerin bulunmaması ve metindeki olumsuzlama, iki ayrı durumu olumlayarak ortaya koyar.

Ama, Magritte'in *Pipo*'sunda temel olan bir yanı ihmal ettim diye korkuyorum. Metin, "Ben (okumakta olduğunuz bu sözcükler topluluğu), bir pipo değilim" diyormuş gibi davrandım. Aynı mekânın içinde, figürün ve metnin eşzamanlı ve birbirin-

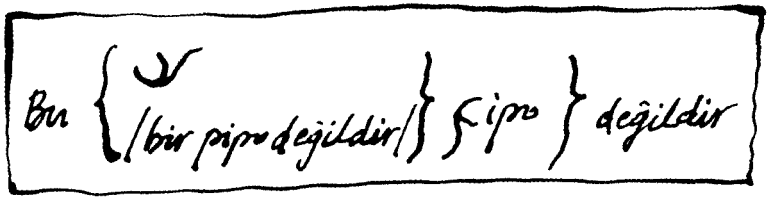
den iyice ayrılmış iki durumu varmış gibi düşündüm. Ve böyle yaparak biriyle öteki arasındaki, ince, sallantılı ve hem ısrarlı hem de belirsiz bir ilintiye işaret edildiğini es geçtim. Bu ilinti, "bu" sözcüğüyle gösterilmiştir. Dolayısıyla figür ile metin arasında bir dizi kesişmelerin varlığını kabul etmek ya da aralarında, saldırılar, düşman hedefe atılan oklar, bozma ve yıkıma uğratma girişimleri, mızrak darbeleri ve yaralar, yani bir savaş olduğunu görmek gerekir. Örneğin "bu" (formunu gördüğünüz ve hiç kuşkusuz hemen tanıdığınız ve benim kaligrafik cendereden biraz önce kurtardığım desen) "bir pipo",(ona tözü bakımından bağlı değildir, ondan yapılmış değildir onun kitlesindeki aynı maddeye sahip değildir), "değildir" (yani dilinize ait olan telaffuz edebileceğiniz ve şimdi okumakta olduğunuz harflerin aktardığı bu sözcük). Dolayısıyla, *Bu Bir Pipo Değildir* şöyle okunabilir:



Ama aynı zamanda, bu metin bambaşka bir şey ileri sürer. "Bu" (gözünüzün önünde kesintili öğelerin bir satırı olarak düzenlenen ve içindeki *bu* sözcüğü hem gösteren hem de birinci sözcük olan bu ileri-sürüş) "bir pipo" değildir (ona eşdeğerli olamaz ve onun yerine geçemez, onu tam anlamıyla uygunluk içinde canlandıramaz), (orada metnin yukarısında görebileceğiniz nesnelerden biridir bu; olabilirlik taşıyan, bir başkasının yerine geçebilen, anonim ve dolayısıyla herhangi bir ad alamayan bir figürdür). Dolayısıyla şöyle okumamız gerekir:



İmdi, Magritte'in cümlesinin, pipo deseni ile aynı pipoyu adlandırabilen metin arasındaki dolayımsız ve karşılıklı bağımlılık tarafından olumsuzlandığı, bütünü göz önüne aldığımızda kolayca görülüyor. Adlandırma ve desen, bütünün ardında dolanıp duran ve hem metin hem desen hem de bunların birbirinden ayrılmışlığı tarafından bertaraf edilen kaligrafi oyununun dışında birbiriyle örtüşmüyor. Böylece üçüncü ileri-sürüşün üçüncü işlevi ortaya çıkıyor. "Bu" (yazı gibi ortaya konmuş bir piponun ve çizimlenmiş bir metnin kurduğu bu bütün), "bir pipo" (hem söyleme hem görüntüye dayanan ve kaligramın, sözsel ve görsel oyunun çift anlamlı varlığını ortaya çıkarmaya çalıştığı ve söyleme ve görüntüye dayanan bu karma varlık) "değildir" (onunla uzlaşamaz).



Magritte, kaligramın sözünü ettiği şeyi kıstırmış olan tuzağı yeniden açmıştır. Ama bunu yapınca, şeyin kendisi de uçup gitmiştir. Resimli bir kitabın sayfasında sözcüklerin üzerinde ve desenlerin altında uzayıp duran ve onlara her zaman ortak bir sınır çizen küçük araya dikkat etme alışkanlığımız yoktur. Oysa sözcükler ve formlar arasındaki bütün gösterme, adlandırma, betimleme ve sınıflandırma bağıntıları sayfanın birkaç milimetrelik bu sakin boşluğunda kurulmuştur. Kaligram, bu aralığı emip yutmuştur, ama bir kez açılınca aynı aralığı yeniden kurmaz. Bomboş tuzak parçalanır ve kendilerine özgü ağırlıkla görüntü de metin de devrilip gider. Artık ortak mekânları, karşılaşabilecekleri bir yer, sözcüklerin bir figür edinebilecekleri ve görüntülerin sözlüksel bir düzene girecekleri bir yer yoktur. Magritte'in deseninde metinle figürü ayıran renksiz ve nötr küçük şerit, bir çukurdur; görüntüsel göğünde yüzüp duran pipo ile art

arda gelen satırlarda uzayıp giden sözcüklerin yersel ilerleyişini birbirinden ayıran belli belirsiz ve sisli bir bölgedir. Bunun, bir boşluk olduğunu söylemek fazladır ve bu aslında bir aralık yokluğudur; yazının simgeleri ile görüntünün çizgileri arasındaki "ortak yer"in silinip gitmesidir. Kendisini adlandıran ileri-sürüş ile canlandırması gereken desene bölünüp ayrılması olanaksız olan "pipo"; formun ana çizgilerini sözcüklerin ipliğiyle ören bu hayalet pipo, kesinlikle ortadan kaybolmuştur. Bu sığ akarsunun öte yakasında metin alaycılıkla ileri sürmektedir bunu: bu bir pipo değildir. Piponun artık bir başına kalmış deseni, *pipo* sözcüğünün her zaman belirttiği forma istediği kadar benzemeye çalışsın; metin bir okul kitabındaki altyazının sadakatıyla çizimin altında istediği kadar uzayıp gitsin, onların arasında boşanma ilamından başka bir şey, hem desene hem de metnin gönderimine karşı çıkan bir ileri sürüşten başka şey yoktur.

Hiçbir yerde bir pipo yoktur.

Buna dayanarak Magritte'in *Bu Bir Pipo Değildir*'inin sonuncu desenini kavrayabiliriz. Piponun desenini ve altyazı işlevini yerine getiren ileri-sürüşü bir tablonun (bir resim olması bakımından harflerin görüntülerinden başka şey değildirler ve bir karatahta olması bakımından figür bir söylemin diyalektik uzantısından başka şey değildir) iyice sınırlanmış yüzeyine yerleştirerek ve bu tabloyu kalın ve sağlam bir üç ayaklı sehpanın üzerine koyarak Magritte, görüntüye ve dile ortak olan alanı yeniden kurmak (ister bir sanat yapıtının sürekli varlığıyla, ister bir eşya dersinin hakikatiyle olsun) için gerekli her şeyi yapmıştır.

Her şey, pedagojik bir alana iyice demir atmıştır. Bu bir piponun formunu "gösteren" bir tablo ya da bir desendir ve titiz bir öğretmen tarafından yazılmış metin piponun gerçekten bir pipo olduğunu "göstermektedir". Öğretmenin işaret parmağı görünmemektedir, ama o da "bu bir pipodur" demekte olan sesi gibi her yerde egemenliğini sürdürmektedir. Tablodan görüntüye, görüntüden tabloya, metinden sese kadar, genel bir işaret parmağı bir gönderimler sistemini göstermekte, saptamakta, belirlemekte, kabul ettirmekte ve tek bir mekânı yerine oturtma-

ya çalışmaktadır. Peki öğretmenin sesini niçin işin içine soktum? Çünkü "bu bir pipodur" der demez yeniden başlayıp "bu bir pipo değildir, bir piponun desenidir", "bu bir pipo değil, bu bir pipodur diyen ileri-sürüştür", "bu bir pipo değildir, diyen ileri-sürüş, bir pipo değildir", "'bu bir pipo değildir' ileri-sürüşündeki *bu*, bir pipo değildir: bu tablo, bu yazılı metin, bir piponun bu deseni, evet bunların hepsi bir pipo değildir" diye kekelemek zorundadır bu ses.

Olumsuzlamalar gittikçe çoğalır ve ses çetrefilleşip kısılır. Şaşkına dönen öğretmen, dimdik duran işaret parmağını aşağıya doğru indirir, tabloya sırtını döner, gürültü eden öğrencilere bakar, mırıldandığı olumsuzlamaların ve karatahtanın yukarılarında bir buharın yükseldiği ve yavaş yavaş bir form edinerek tam anlamıyla bir pipo biçimini aldığı için öğrencilerin yüksek sesle güldüklerini anlayamaz. Öğrenciler tepinerek "bu bir pipo, bu bir pipo" diye haykırırlar, ama öğretmen daha alçak sesle ve her zamanki ısrarıyla hiç kimse artık kendini dinlemezken "ama bu bir pipo değil" diye mırıldanıp durur. Haksız değildir öğretmen; çünkü, yukarlarda yüzüp duran bu pipo, karatahtadaki desenin gönderim yaptığı, metnin gördüğümüz desenin gerçek bir pipo olmadığını söylediği şey, evet bu pipo, aslında bir desendir sadece ve bir pipo değildir. Karatahta üzerinde olduğu gibi onun yukarısında da, pipo deseni ve onu adlandırması gereken metin kaligrafçının büyük bir kibirle yapmaya kalkıştığı gibi birbirine kavuşmaz ve birbiriyle örtüşmez.

Şevli ve dengesiz olduğu açıkça görülen ayakları üzerindeki şövale sallanıp durur, çerçeve dağılır, tablo yere düşer, harfler darmadağın olur, "pipo kırılabilir" ve ortak alan (sıradan bir sanat yapıtı ya da her günkü bir derstir bu), silinip gidebilir artık.

III. Klee, Kandinski, Magritte

Batı resminde, onbeşinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar, iki ilkenin egemen olduğunu sanıyorum. Bunların birincisi, plastik canlandırma (benzeyişi içerir) ile dilsel gönderim (benzeyişi dışta bırakır) arasında ayrılık olduğunu ileri süren ilkedir. Benzeyişle bir şeyi gösteririz, farkla da bir şeyden söz ederiz. Öyle ki, bu iki sistem ne içiçe geçebilir ne de birbirinin içinde erir. Bunlar arasında bir boyun eğme ilişkisinin bulunması gerekir. Yani, ya metin görüntünün egemenliğindedir (bir kitabın, bir yazıtın, bir mektubun, bir kişi adının canlandırıldığı tablolarda olduğu gibi) ya da görüntü metnin egemenliğindedir (sözcüklerin sunmak zorunda oldukları mesajı, desenin kısa yoldan gidiyormuş gibi tamamladığı kitaplarda olduğu gibi). Bu boyun eğişin denge içinde kalmasına pek az rastlanır. Çünkü kitabın metni, kimi zaman görüntünün açımlanmasından ve eşzamanlı formlarının sözcüklerle sağlanan çizgisel mecrasından başka şey değildir, ya da tablo, bütün anlamlarını plastik olarak gerçekleştirdiği metnin egemenliğinde kalmıştır. Ama egemenliğin taşıdığı anlam ve kendisini sürdürme, çoğaltma ya da tersine çevirme tarzı önemli değildir. Asıl önemli olan, sözsel gösterge ile görsel canlandırmanın aynı anda hiçbir zaman verilmemiş olmasıdır. Formdan söyleme ya da söylemden forma giden bir düzen, her zaman kademeleştirir onları. Belirsiz, tersine çevrilebilir ve salınıp duran bir mekânda (bu aynı zamanda, hem sayfa, hem tuval, hem tarih, hem haritadır), figürlerle göstergeler sentaksını yanyana koyup göz önünc sererek, Klee'nin hükümranlığını

yıkmış olduğu ilke de işte bu ilkedir. Onun resminde, gemiler, evler, kişiler, hem tanınabilir figürlerdir hem de yazı öğeleridir. Bunlar aynı zamanda okunacak satırlar olan yollara ya da kanallara yerleştirilmişlerdir ve bu yolları izleyerek ilerlerler. Ormanların ağaçları, müzik porteleri üzerinde sırayla ilerlerler. Bakış, sanki nesneler arasında yolunu şaşırmış gibi görünen sözcüklere rastlar ve bu sözcükler ona, izlemesi gereken yolu gösterirler, içinden geçmekte olduğu görünümün adını söylerler. Ve bu figürlerle göstergelerin bağlantı noktasında ansızın ortaya çıkan ok (grafik bir onomatope ya da bir düzeni dile getiren bir figürmüş gibi bir ilk benzeyişi kendinde taşıyan bir gösterge olan ok), geminin hangi yönde ilerlemekte olduğunu belirtir, batmakta olan bir güneşin söz konusu olduğunu gösterir, bakışın izlemesi gereken yönü ya da oraya geçici olarak ve biraz da keyfilikle konmuş olan figürün, imgelemsel olarak yer değiştirtilmesi gerektiği çizgiyi saptar. Burada, dönüşlü olarak göstergeyi formun egemenliğine sokan (sözünü ettikleri şeyin figürünü edinen bir harfler ve sözcükler bulutu gibi) ve daha sonra formu göstergenin buyruğuna veren (abece öğeleri halinde parçalanan figür gibi) türden kaligramlar söz konusu değildir; nesnelerin parçalarında harflerin kesip çıkarılmış formlarını yakalayıp saptayan türden kolajlar ve röprodüksiyonlar da söz konusu değildir; ama benzeyişle canlandırmayı ve göstergelerle gönderimi sağlayan sistemin dokusunun kendisindeki bir içiçe geçiş söz konusudur. Bu da formlarla göstergelerin tablonunkinden tam anlamıyla farklı bir mekânda karşılaşmalarını gerekli kılar.

Resmi uzun zamandır egemenliğinde tutan ikinci ilke, benzeyiş olgusu ile canlandırıcı bağ konusundaki ileri-sürüş arasındaki eşdeğerliliği ortaya koyar. Bir figürün bir şeye ya da bir figüre benzemesi, resmin içine apaçık, sıradan, bin kez yinelenmiş ama her zaman sessiz (figürlerin sessizliğinin çevresini dolanan, ona egemen olan, onu kendi varlığından çıkaran ve sonunda adlandırılabilir nesnelerin alanına döken sonsuz ve musallat bir mırıldanma gibidir bu) bir işleyişi sokmaya yeter: "O gördüğünüz, odur". Canlandırma bağıntısı hangi tarzda olursa olsun

(resim, ister çevresindeki görülür dünyaya gönderimde bulunsun ister kendine benzer bir görünmeyen dünyayı tek başına yaratmış olsun), durum değişmez.

Önemli olan, benzeyiş ile ileri-sürüşü birbirinden ayırmanın olanaksız olmasıdır. Bu ilkenin çözüntüye uğratılmasını, Kandinski'nin gerçekleştirdiği söylenebilir. Onun resminde benzeyiş ile kendisinin "eşya" dediği ve kilise-nesneden, köprü-nesneden ya da oklu adam-süvariden daha az ya da daha fazla nesne olmayan çizgilerin ve renklerin gittikçe daha ısrarla ortaya konmalarına dayanan benzeyiş ve canlandırıcı bağ, ikili ve zamandaş olarak silinir. Bu çıplak ortaya koyuş, hiçbir benzeyişe dayanmaz ve "bu nedir" diye sorulduğunda, kendisini oluşturan harekete gönderimde bulunarak "doğaçlama", "kompozisyon" diyerek ya da resimde görülene gönderim yapıp "kırmızı form", "üçgenler", "mor turuncu" diyerek ya da resimdeki gerilimlere ya da iç bağıntılara, gönderimde bulunup "belirleyici pembe", "yukarı doğru", "sarı alan" diyerek cevap verilebilir ancak. Görünüşte, Klee ve Kandinski'ye, Magritte kadar uzak bir insan yoktur. Magritte'in resmi, benzeyişlerin şaşmazlığına herhangi bir başka resimden çok daha bağlı gibi görünmektedir ve dolayısıyla, benzeyişleri, onları pekiştirmek istiyormuş gibi bile isteye çoğaltıp durur ve bundan ötürü onun bir pipo deseninin pipoya benzemesi yeterli değildir ve kendisi bir pipoya benzeyen bir başka çizimlenmiş pipoya da benzemesi gerekir. Ağacın bir ağaca, yaprağın bir yaprağa benzemesi de yeterli değildir; ağacın yaprağının ağacın kendisine benzemesi ve bunun da kendi yaprağının formunu edinmesi (*l'Incendie* [Yangın]) gereklidir; denizin üzerindeki gemi de bir gemiye benzemekle yetinemeyecektir, ama aynı zamanda denize benzeyecektir ve gövdesiyle yelkenleri de denizden yapılmış gibi olacaktır (*le Séducteur* [Ayartıcı]) ve bir çift ayakkabının şaşmaz canlandırılması [görüntüsü], kaplamak zorunda olduğu çıplak ayaklara da benzeyecektir.

Yazı öğesi ile plastik öğeyi, birbirinden titizlikle ve gaddarlıkla hiçbir resimde görülmediği ölçüde ayıran bir resimdir bu.

Bu öğeler, bir altyazı ile onun görüntüsünün bir tablo içinde üstüste yer aldıklarında, ileri-sürüş, figürün açıkça görülen kimliğine ve ona vermeye hazırlandığımız ada itiraz eder. Dolayısıyla bir yumurtaya tıpatıp benzeyen şey *akasya*, bir ayakkabıya benzeyen şey *Ay*, bir melon şapkaya benzeyen şey *kar*, bir muma benzeyen şey de *tavan* diye adlandırılır. Ne var ki Magritte'in resmi, Klee ve Kandinski'nin girişimine yabancı değildir ve daha çok onların girişimlerinin karşısında ve onlarda ortak olan bir sisteme dayanarak, hem karşıt hem de tamamlayıcı bir figür oluşturur.

IV. Çökerten Sözcükler

Magritte'te apaçık bir biçimde görülen yazı ile plastiğin dıştalığı, tablo ile adı arasındaki bağıntısızlıkla ya da çok karmaşık ve rastlantılı bir bağıntıyla simgelenmiştir. Aynı zamanda hem okur hem seyirci olmamızı engelleyen geniş aralık, sözcüklerin yataysallığının yukarısında görüntünün ansızın ortaya çıkmasını sağlar. "Adlar, tablolarımın, düşünce otomatizminin tedirginlikten sıyrılmak için yaratmaktan geri kalmayacağı bildik bir alana yerleştirilmesini engelleyecek şekilde seçilmişlerdir". Pipoyu "Bu bir pipo değildir" önermesiyle işaret eden anonim ele biraz benzeyerek Magritte de tablolarına, adlandırmayı susta durduracak biçimde ad verir. Ne var ki, bu yarılmış ve sürüklenip giden mekânda garip bağıntılar oluşur, yersiz girişler ortaya çıkar, beklenmedik ve yıkıcı istilalar olur, sözcüklerin ortasına görüntüler düşer, desenleri yalayan ve paramparça eden sözsel şimşekler çakar. Klee, göstergelerin zinciriyle figürlerin liflerini içiçe geçirerek adsız ve geometrisiz bir mekânı sabırla kurar. Magritte ise geleneksel düzenlenmesi içinde tutmak ister göründüğü bir mekânın altını gizlice kazar. Ama kelimelerle kazar bu mekânın altını ve perspektifin eski piramidi çökmek üzere olan bir köstebek yuvasından başka bir şey değildir artık.

Figürün kendisinden hemen çıkıp uzaklaşması, kendisini mekânından yalıtması ve kendi yakınında ya da uzağında kendine benzer ya da benzemez olarak en sonunda yüzüp durmaya başlaması için, en ağırbaşlı desene "Bu bir pipo değildir" gibi bir altyazı yazmak yeterlidir. Bu bir pipo değildir'in karşıtı *L'Art de*

la Conversation'dur (Konuşma Sanatı). Burada, dünyanın başlangıcının ya da savaşan devlerin görünümü içinde minnacık iki kişi konuşmaktadır. İşitilmeyen bir konuşmadır bu; taşların sessizliğinin, koskoca bloklarıyla iki dilsiz gevezenin üzerinde yükselen duvarın sessizliğinin emip içine çektiği bir mırıldanmadır. Ya da birbiri üzerine düzensiz olarak konmuş bu bloklar, temellerinde kolayca okunan RÊVE[2] (yakından bakıldığında TRÊVE[3] ve CRÈVE'le[4] tamamlanabilir bu) sözcüğünü kuran bir harfler topluluğu oluştururlar. Ve sanki bu ince tüy gibi hafif sözcükler, taşların kaosunu düzenleme gücünü edinmiş gibidirler. Ya da sanki bunun tersine, kişilerin külyutmaz ama ortadan kaybolup giden gevezeliklerinin ardında, şeyler, suskunlukları ve uykuları içinde bir sözcük hem de hiçbir şeyin silemeyeceği sürekli ve kalıcı bir sözcük oluşturabilirler; ne var ki bu sözcük, görüntülerin en uçup kaçanını belirtir. Ama bununla da bitmiyor: çünkü insanlar en sonunda sessizliğe indirgenmiş olarak şeylerin anlamlarıyla rüyada söyleşebilirler ve bir başka yerden gelen bilmecemsi ve ısrarlı sözcüklerin etkilerine kendilerini açarlar. *Bu Bir Pipo Değildir*, şeylerin formunda söylemin açtığı bir yarıktı; söylemin, olumsuzlamayı ve ikiye bölmeyi gerçekleştiren belirsiz gücüydü. *L'Art de la Conversation* ise, insanların kayıtsızlığında kendilerine özgü sözcükleri oluşturan ve günlük gevezeliklerinde onlar farkında olmadan kabul ettiren şeylerin özerk çekim gücüdür.

Bu iki aşırı uç arasında Magritte'in resmi, sözcükler ve görüntüler oyununu ortaya serer. Çoğunlukla iş olup bittikten ve başkaları tarafından icat edilen resim adları, uygulanabilirlikleri önceden belirtilmemiş de olsa en azından izne bağlanmış olarak figürlerin içine girerler ve orada belirsiz bir rol oynarlar: taşıyıcı dayanaklar, ama kemiren ve çöktüren termitler gibidir bunlar. Dudakları kıpırdamayan, gözleri apaçık ve tam anlamıyla ciddi bir adamın yüzü, kendisinin olmayan, kimsenin işitmediği ve

2 Rüya.
3 Ateşkes.
4 Ölüm.

hiçbir yerden gelmeyen bir gülüşün etkisiyle "patlar".[5] "Soir qui tombe"[6], keskin uçlarında ve cam kırıklarının yalazalarında güneşin yansılarını hâlâ taşıyan parçaları zeminde ve pencere eşiğinde darmadağın olmuş bir pencere camını kırmadan "düşmez". Güneşin kayboluşunu "düşüş" diye adlandıran sözcükler, oluşturdukları görüntüyle birlikte sadece pencere camını değil, pürüzsüz ve saydam yüzey üzerine ikiz güneş gibi çizilmiş öteki güneşi de silip götürmüşlerdir. Anahtar, tıpkı bir çanın dili gibi "anahtar deliği"nde düşey olarak durmaktadır ve herkesin bildiği deyişi ["düşüş"] anlamsızlaştırana kadar vurup durmaktadır. Magritte'e kulak versek daha iyi: "Sözcükler ile nesneler arasında yeni bağıntılar yaratılabilir ve dilde ve nesnelerde bulunan ama günlük yaşamda bilinmeyen bazı temel özellikler belirtilebilir". Magritte şöyle de diyor: "Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük, gerçekte, bir nesnenin yerini alabilir. Bir imge, bir önermedeki sözcüğün yerini de alabilir". Çelişki taşımayan, ama hem görüntülerin ve sözcüklerin çözülmez biçimde içiçe geçmişliğini, hem de onları taşıyacak bir ortak alanın bulunmayışını belirten şu sözleri de söylüyor Magritte: "bir tablodaki sözcükler, görüntülerin yapıldığı aynı maddeden yapılmışlardır. Bir tabloda, görüntüleri ve sözcükleri farklı bir biçimde görürüz"[7].

Bu yerine-koymaların, bu maddesel töz özdeşliklerinin ve dönüşümlerin örneklerine, Magritte'in resminde bol bol rastlanır. "Personnage Marchant vers l'Horizon"da ("Ufka Doğru Yürüyen Kişi") (1928), sırtından görülen, elleri ceplerinde, koyu renk şapkalı ve paltolu şu çok ünlü adamcağız var. Bu adamcağız, renkli beş leke arasına yerleştirilmiş; bunların üçü yerde ve üzerlerinde italikle yazılmış *fusil (tüfek), fauteuil (koltuk), cheval*

5 Foucault, Magritte'in bir resmine gönderim yapıyor. Burada, yarılıp parçalanan bir yüz ve soldaki bir taşın üzerinde, *homme eclatant avec rire* (gülmekten patlayan adam) yazısı var. (ç.n.)

6 Sözcüğü sözcüğe çevrilince "düşen gece"; Türkçesi "bastıran gece". Metnin anlaşılabilirliğini sağlamak için sözcüğü sözcüğüne çeviriyoruz. (ç.n.)

7 Bütün bu metinleri, P. Waldberg'in *Magritte*'inden alıyorum. Bu metinler, *Révolution Surréaliste*'in 12. sayısındaki bir dizi desenin açıklamalarıydı. (M.F.)

(at) sözcükleri var; yukarıda yer alan bir başkasının adı *nuage (bulut)* ve nihayet, yerin ve göğün bitimindeki belli belirsiz üçgen biçimindeki lekenin adı da *horizon (ufuk)*. Burada, Klee'den ve onun okuma-bakışından çok uzaktayız. Çünkü, göstergeleri ve mekânsal figürleri tek ve tam anlamıyla yeni bir formda içiçe geçirmek asla söz konusu değil; sözcükler, öteki resimsel öğelere doğrudan bağlanmıyorlar ve ancak lekeler ve formlar üzerindeki yazılar bunlar; yukarı ve aşağı, sağa ve sola dağıtılmaları, bir tablonun geleneksel düzenlenmesine uygun: ufuk tâ dipte, bulut yukarıda, tüfek solda düşey olarak konmuş. Ama bu bildik alanda, sözcükler ortada olmayan nesnelerin yerine geçmiyorlar, boş yerleri ya da çukurları işgal etmiyorlar. Çünkü, üzerlerinde yazılar bulunan bu lekeler, gölgesi, adamcağızın gölgesinin yanı sıra yere düşen kunt ve hacimli kitleler, bir çeşit taşlar ya da menhirler. Bu "sözcük-taşıyıcılar", nesnelerin kendilerinden daha kunt, daha dolgunlar; bunlar, belli belirsiz oluşmuş şeyler (ufuk yerine belirginleşmemiş bir üçgen, at yerine bir dikdörtgen, tüfek yerine bir düşeylik), figürsüz ve kimliksizler. Bunlar, adlandırılamaz türden şeyler ve gerçekten de kendilerini "adlandırıyorlar", kesin ve bildik bir ad taşıyorlar. Bu tablo, bir resimli bulmacanın karşıtıdır. Resimli bulmaca, tanınmaların hemen adlandırılabilmelerini sağlayacak kadar kolay olan bir formlar dizisidir ve bulmacadaki formülasyonun mekaniği, görülmekte olan figürlerle anlam bakımından hiçbir ilişkisi olmayan bir cümlenin söylenmesine yol açar[8]. Oysa tablodaki formlar, kendilerini adlandırmamış olsalar, hiç kimsenin adlarını söyleyemeyeceği kadar belirsizdirler ve gördüğümüz gerçek tabloya (lekeler, gölgeler, silüetler), ortaya koyabileceği figürler dolayısıyla çok bildik, ama koltuk ile atın yanyana getirilmiş olması dolayısıyla acayip bir tablonun görünmeyen olabilirliği de bindirilmiştir (süperpozedir). Bir tablodaki nesne, formu hemen tanınabilen ve adlandırılması gerekli olmayacak biçimde düzenlenmiş ve boyanmış bir hacimdir ve gerekli kitle, nesnede emilmiş

8 Örneğin, ayrı ayrı çizilmiş dal ve kavuk resimlerinin, "dalkavuk" olarak çözülmesine dayanan bulmaca. (ç.n.)

(kapsanmış) ve gereksiz ad ise, bir yana atılmıştır. Magritte, nesneyi aradan çıkarır ve adın kitle üzerinde doğrudan yer almasını sağlar. Nesnenin maddesel yüzeyi iki en uç noktasıyla, yani bir gölge oluşturan kitle ile onu belirten ad tarafından canlandırılır sadece.

"L'Alphabet des Révélations" ("Vahiylerin Abecesi") "l'Homme Marchant vers l'Horizon"a karşıttır daha çok. Bu büyük ahşap çerçeve, iki panoya bölünmüştür; sağda yalın ve çok rahatça tanınabilir formlar, bir pipo, bir anahtar, bir yaprak bir bardak görülür; ama panonun alt bölümündeki bir yırtık görüntü, bu formların ince bir kağıttan yapılmış kırpmalardan başka şey olmadığını belirtir.

Öteki panoda, bükülmüş ve karmakarışık bir çeşit ip, tanınabilir hiçbir form (kuşkulu olmasına rağmen belki LA, LE) canlandırmaz. Kitle yok, ad yok, hacimsiz bir form, boş bir kesilmiş parça; işte nesne böyle – daha önceki tablodan kaybolmuş nesne.

Ama aldanmamak gerekir. Çünkü her öğenin sadece plastik canlandırma ve benzeyiş ilkesine boyun eğiyormuş gibi göründüğü bir mekânda dışta bırakılmış gibi bir hava taşıyan görüntünün uzaklarında dolaşıp duran ve adın keyfiliğinin her zaman bir yana atmış gibi göründüğü dilsel göstergeler, gizlice yaklaşmışlar, görüntünün sağlamlığına ve kılı kırk yaran benzerliğine bir düzensizlik, yani sadece kendilerine ait bir düzen getirmişlerdir. Zarımsı inceliğini ortaya döken nesnenin de kaçmasına yol açmışlardır.

Klee, plastik göstergelerini göz önüne sereceği yeni bir mekân örüyordu. Magritte, canlandırmanın eski mekânının egemenliğini sürdürmesine izin verir, ama sadece yüzeyde; çünkü bu mekân, üzerinde figürler ve sözcükler bulunan kaymak gibi bir taştan başka şey değildir artık; altında hiçbir şey yoktur. Bir mezar taşıdır bu: figürleri çizen ve harfleri belirten oyuklar, sadece mermerin sertliği altında saklanan boşlukla, yer-olmayan'la iletişmede bulunurlar. Bu bulunmayışın kimi zaman kendi yüzeyine kadar yükseldiğini ve tablonun kendisinde yansıdı-

ğını belirtmekle yetineceğim. Nitekim Magritte, *Madame Récamier* ya da *Balcon*'u resmettiğinde, geleneksel resmin kişilerinin yerine tabutlar koyar; cilalı meşe tahtalarının arasında göze görülmez biçimde yer alan boşluk, canlı bedenlerin hacminin, giysilerin dökümünün, bakışın yönünün ve konuşmaya hazır bütün bu yüzlerin oluşturduğu mekânı çözüp ortadan kaldırır; "yer- olmayan", "kişi olarak" ortaya çıkar; kişilerin yerine geçer ve hiçbir kimsenin bulunmadığı yerde kendini gösterir

Ve sözcük bir nesnenin katılığını edindiğinde; devasa, dimdik ve *i*'nin bulunduğu yerde zemini düşey olarak delen ve kendisinin noktası olan çıngırağa yönelmiş bulunan parmak tarafından beyaz boyayla üzerine "sirène" yazılmış parke köşesini düşünürüm ben. Burada sözcük ve nesne, tek bir figür oluşturmaya yönelmezler; tam tersine, farklı iki yöne göre düzenlenmişlerdir ve yazıyı boydan boya geçen işaret parmağı, *i*'yi andırarak ve saklayarak, yine yazının üstünde dikelir ve sözcüğün işaret edici işlevini temsil eden ve sirenlerin üzerine yerleştirildiği kulelerin şeklini alır gibi olan ve sadece, her yerde hâzır ve nâzır çıngırağa işaret eden parmaktır bu.

V. İleri-Sürüşün Yedi Mührü

Kandinski, tek ve görkemli bir hareketle benzeyiş ve ileri-sürüş arasındaki eski eşdeğerliliği bir yana attı ve resmi, her ikisinden de kurtardı. Magritte ise, çözmekle işe başlar; bu ikisinin arasındaki bağları söker, eşitsizliklerini sağlar; birini ötekinin üzerine yürütür, resme ilişkin olanı tutar ve söyleme en yakın olanı dışlar; benzeyenin belirlenmemiş sürüp gitmesini elden geldiğince uzaklara kadar izler, ama neye benzediğini söylemeye kalkışacak her ileri-sürüşün yükünden de kurtarır onu. Bu, "sanki"den, "mış gibi"den kurtarılmış "Kendi"nin resmidir. Burada gözaldatımdan (*trompe-l'œil*) en uzak noktadayız. Gözaldatım, inandırıcı bir benzeyişin hilesiyle en ağır ileri-sürüş yükünü desteklemek ister: "Burada gördüğünüz bir duvar yüzeyi üzerindeki çizgiler ve renkler topluluğu değildir; bu bir derinliktir bir gökyüzüdür, evinizi gölgeleyen bulutlardır, çevresini dönebileceğiniz bir sütundur, önünüzde basamaklarıyla uzanan bir merdivendir (kendinize rağmen ona doğru bir adım attınız bile), bir taş merdivendir ve onun üzerinde soylu hanımların sizi görebilmek için yüzleri eğiliyor işte; üzerlerinde sizinkilerin aynı giysiler ve kurdelalar var; şaşkınlığınıza ve gülümsemelerinize onlar da gülümsüyorlar; sizin yapacağınız işaretleri beklemeden cevap verdikleri için, gizem dolu bulduğunuz işaretler yapıyorlar size doğru".

Bana kalırsa Magritte, andırışı benzeyişten ayırmış ve birincisini ikincisine karşı kullanmıştır. Benzeyişte bir "model" vardır ve bu kendisinden çıkarılabilecek olan ve gittikçe silikleşen

bütün kopyaları düzenle sıralar ve kademeleştirir. Benzeyişin temelinde, buyuran ve sınıflayan bir ilk başvuru noktası vardır. Andırış ise, başları da sonları da olmayan, bir yönde olduğu gibi bir başka yönde de izlenebilen ve hiçbir kademeleşmeye boyun eğmeyen, ama kendilerini küçük farklardan yine küçük farklar arasında üretip duran diziler halinde gelişir. Benzeyiş, egemenliği altında bulunduğu canlandırmaya hizmet eder; andırış ise, kendisini bir uçtan öbür uca geçen yinelenmenin hizmetindedir. Benzeyiş, geri getirmek ve tanıtmakla yükümlü olduğu model olarak kendini ortaya koyar; andırış ise, hayaleti (sureti), benzeyenle benzeyen arasındaki belirsiz ve geri dönebilir bir bağıntı olarak dolaştırır.

Représentation'u (Canlandırma) (1962) ele alalım. Önünde alçak bir duvar bulunan taraça gibi bir yerden görülen bir top oyununun tam bir canlandırılışıdır bu. Ama solda bu duvarın üzerinde bir parmaklık vardır; oluşturduğu yan dikmede daha küçük bir ölçekte (aşağı yukarı yarım) tıpatıp aynı manzara görünmektedir. Solda gittikçe ufalan ve her zaman birbirine benzer olan bir başka "canlandırmalar" dizisinin kendini ortaya koyduğunu mu varsaymamız gerekir? Evet belki de öyle. Ama zorunlu değil bu. Aynı tablo üzerinde andırış bağıntısıyla birbirine yanlamasına bağlı iki görüntünün bulunması, benzeyiş yoluyla bir modele yönelik bir dış gönderimin hemen bozulması, belirsiz ve sallantılı hale gelmesi için yeterli. Gerçekten de, ne neyi "canlandırıyor"? Görüntünün iyi çizilmiş olmasının, bir modele, egemenliği olan biricik ve dış bir "patron"a yönelen bir işaret parmağı işlevini yerine getirmesine karşılık, andırışlar dizisi (dizinin olması için iki andırışın bulunması bile yeterlidir), bu hem ideal hem gerçek monarşiyi yıkıyor. Artık bundan böyle hayalet, yüzeyin üzerinde, her zaman geridönebilirliği olan bir yönde dolaşıp duruyor.

Décalcomanie'de[9] (1966), tablonun üçte ikisini kaplayan ve büyük kıvrımları olan bir kırmızı perde, bir gökyüzü, deniz ve

9 Cam ya da porselen üzerine çıkartma ile resim geçirme. Aynı zamanda, kimlik değişmesi şeklinde ortaya çıkan bir tür delilik anlamına geliyor. (ç.n.)

kum manzarasını görmemizi engeller. Perdenin yanında, her zaman olduğu gibi seyirciye sırtını dönmüş olan melon şapkalı adam açıklara bakmaktadır.

İmdi, perde tıpatıp adamın formuna uyan bir forma göre kesilmiştir; öyle ki, adamın kendisi, ayrı bir rengi, dokusu ve yoğunluğu olmakla birlikte, makasla kesilmiş bir perde parçasından başka şey değildir sanki. Geniş açıklıktan kumsal görünmektedir. Ne demek bu? Adam perdenin kıvrımı içindeyken bakmakta olduğu şeyi, perdeden ayrılarak görülebilecek duruma mı getirmiştir? Yoksa ressam mı adamı birkaç santim yerinden oynatarak silüetinin seyirci tarafından görülmesini engellediği gökyüzü, su, kum bölümünü perdenin üzerine yapıştırmıştır? Ve böylece ressam, hatır sayarlığıyla, görüşümüzü kapatan silüetin seyrettiği şeyi görebilmemizi mi sağlamıştır? Ya da adamın, bu manzara bölümünü seyretmek için onun karşısına geçtiği an, tam önünde duran bu bölümün, yana kaçıp, gölgesi, yani gövdesinin kara kitlesi geriye kalacak biçimde bakışından kendini kaçırdığını mı kabul edeceğiz? *Décalcomanie* mi? Hiç kuşkusuz. Ama hangi nesneden hangi nesneye çıkartma? Nereden nereye?

Adamın yoğun kara silüeti sağdan sola; perdeden, şimdi kapattığı manzaraya kaydırılmış gibi görünüyor; perdede bıraktığı delik daha önce orada bulunuşunu açığa vuruyor. Ne var ki, manzara da bir adam silüeti biçiminde kesilmiş ve soldan sağa kaydırılmış; şu insan-manzaranın omuzuna acayip bir biçimde asılmış olan ve kara siluet tarafından saklanan perdenin ufak bölümüne tekabül eden kırmızı perde parçası da gökyüzünün ve suyun kökenini ve nereden kesilmiş olduğunu açığa vuruyor. Birbirini andıran öğelerin yer değiştirmesi ve değiş tokuşudur bu; yoksa hiçbir biçimde benzeyişin ortaya konması değildir.

Ve andırışın benzeyiş üzerindeki avantajı, *Décalcomanie* sayesinde kavranabiliyor. Benzeyiş, apaçık görüneni tanıtır; andırış, ise, tanınabilir nesnelerin bildik silüetlerinin sakladığı, görülmesini engellediği, görülmez kıldığı şeyi, göz önüne serer (benzeştirici canlandırma "gövde=perde", der; *Décalcomanie*'nin

andırışları ise, "sağdaki soldadır, soldaki sağdadır, burada görünmeyen orada görülebilendir, kesilip çıkarılmış olan kabartmadır, yapıştırılmış olan derinliğe açılır", der.). Benzeyiş şu şey, bu şey, bir başka şeydir diyerek hep aynı ve tek bir önermeyi kapsar. Andırış ise, birlikte dans eden, birbirlerine dayanan ve birbirlerinin üzerine yuvarlanan çeşitli ileri-sürüşleri çoğaltır.

Tablonun mekânından kovulan, birbirlerine gönderen şeyler arasındaki bağıntının dışına itilen benzeyiş, ortadan yok olur. Ama andırışın belirsiz oyunundan kurtulacağı bir yerde egemenlik sürmek için çekip gitmiş olmak, benzeyişin özü değil midir? Şeylerin bir özelliği olmayan benzeyiş, düşünceye özgü değil midir? Magritte şöyle diyor: "Benzer olmak sadece düşüncenin özelliğidir. Düşünce, gördüğü, işittiği ya da bildiği şey olarak benzer; dünyanın kendine sunduğu şey haline gelir". Düşünce, aralarındaki andırışın, benzeyişi dışta bıraktığı şeyler haline gelerek andırışsız olarak benzer. Resim hiç kuşkusuz, benzeyiş kipinden bir düşüncenin andırış ilişkisi içindeki şeylerle düşey olarak kesiştiği yerde; evet, tam o noktadadır[10].

Bir pipoya tam anlamıyla benzeyen pipo desenine ve yazılı bir metnin desenine tıpatıp benzeyen yazılı metne dönelim şimdi. Gerçekten de, çatışma ya da hatta yan yana konulma durumunda olsunlar, bu öğeler, kendi içlerinde taşıyorlarmış gibi göründükleri benzeyişi ortadan kaldırırlar ve yavaş yavaş açık bir andırışlar şebekesi ortaya koyarlar. Ama bu açılım, bütün bu desenlerde ve bütün bu sözcüklerde bulunmayan "gerçek" pipoya doğru değil, bir kez bu şebekenin içine girdiğinde hayalet (*simulacre*) yerini ve işlevini alacak olan bütün öteki andırışlı öğelere (topraktan, lületaşından, ağaçtan vb., yapılmış bütün "gerçek" pipolar da dahil) doğru bir açılımdır. Ve "bu bir pipo değildir"in bütün öğeleri, olumsuz gibi görünen bir söylem ortaya koyabilirler ve bunun nedeni benzeyişle birlikte bu benzeyişin kapsadığı gerçeklik iddiasının da olumsuzlanmasının söz konusu olmasıdır; ama aslında, bu olumlayıcı bir söylemdir; çün-

10 Okurun, René Passeron'un *René Magritte*'ini ve özellikle son bölümünü okuması gerekir. (M.F.)

kü, burada hayaletin olumlanması, andıranın şebekesi içinde öğenin olumlanması söz konusudur.

Benzeyiş iddiasını reddeden ve "bu bir pipo değildir" önermesinde yoğunlaşmış olan olumlamalar dizisini kuralım şimdi. Bunu yapmak için, "bu cümlede kim konuşuyor?" sorusunu sormak yeterlidir. Ya da Magritte'in ortaya koyduğu öğeleri sırasıyla konuşturmak daha iyi olur. Çünkü bunlar, ya kendilerinden ya da komşularından söz ederek "bu bir pipo değildir", diyebilirler.

Önce piponun kendisi şöyle diyebilir: "Burada gördüğünüz şey, benim oluşturduğum ya da beni oluşturan bu çizgiler; evet bütün bunlar, hiç kuşkusuz sizin sandığınız gibi bir pipo değildir, ama öteki pipoyla, gerçek olduğunu ya da olmadığını, doğru ya da yanlış olduğunu hiç bilmediğim ve bakınız, benim yalın ve yapayalnız bir andırış olduğum tablonun tam üstündeki öteki pipoyla düşey bir andırış bağıntısı içinde bulunan bir desendir". Yukarıdaki pipo da aynı cümle içinde şöyle cevap verebilir: "Gözlerinizin önünde her mekândan ve her sabit kaideden sıyrılmış olarak yüzüp duran şey, ne bir tuval ne de bir sayfa üzerine yerleşmiş olmayan bu sis, nasıl olur da gerçek bir pipo olabilir; aldanmayın sakın; ben andıranım, pipoya benzeyen bir şey değilim, ama hiçbir şeye gönderim yapmadan şu okuyabildiğiniz metin gibi bir metni ve orada aşağıda bulunan desen gibi bir deseni bir baştan öteki başa geçen ve ilişki içine sokan bir bulutumsu andırışım". Ama farklı sesler tarafından bu şekilde iki kez yinelenmiş olan bu cümle, bu sefer kendisinden söz etmek için söz alır : "Beni oluşturan ve onları okumaya çalıştığınız an, pipoyu adlandırmalarını kendilerinden beklediğiniz harfler; evet, adlandırdıkları şeyden o kadar uzak olan bu harfler, nasıl olur da bir pipo olduklarını söylemeye kalkışabilirler? Bu sadece kendine benzeyen bir yazıdır ve sözünü ettiği şeyin yerine hiçbir zaman geçemez". Dahası var: bu sesler, üçüncü öğeden söz ederek "bu bir pipo değildir" demek için ikişer ikişer birbirine karışırlar. Tablonun sınırlayıcı çerçevesine bağlı olarak metin ile aşağıdaki piponun her ikisi de suç ortaklığına girerler. Sözcüklerin işaret edici gücü ile desenin canlandırıcı gücü, yu-

karıdaki pipoyu ele verirler ve bu bir yere oturmamış görüntüye kendine pipo deme hakkını tanımazlar; çünkü, bu görüntünün hiçbir yere bağlı olmayan varlığı, kendisini dilsiz ve görünmez kılmaktadır. Karşılıklı andırışlarıyla birbirlerine bağlı olarak iki pipo, belirttiği şeyle benzerliği bulunmayan göstergelerden kurulmuş olan yazılı cümleye, bir pipo olduğunu söyleme hakkını tanımazlar. Farklı yerlerden gelmeleri gerçeğiyle, yani birinin hakikati dile getirebilecek bir söylem ve ötekinin bir kendindeşey'in görüntüsü olması dolayısıyla bir birine bağlı olan metin ve yukarıdaki pipo, tablodaki piponun bir pipo olmadığı iddiasını ileri sürmek için birleşirler. Bu üç öğenin ötesinde, yeri belirsiz bir sesin (belki de tablonun, karatahtanın ya da düpedüz tablonun sesidir bu), bu cümlede konuştuğunu varsayabiliriz; belki de o zaman, bu ses hem tablodaki pipodan hem de yukarıdaki pipodan şöyle söz edebilir: bunlar bir pipo filan değildir, ama bir metni andıran bir metin, bir pipo desenini andıran bir pipo deseni, bir piponun (kendisi bir desen olmayan bir pipoya göre çizilmiş bir piponun) hayaleti olan bir pipodur (bu pipo da, bir desen olmayarak çizilmiştir). Andırışın tutsak olduğu benzeyiş iddiasının kalesini yıkmak için aynı cümlede yedi söylem.

Andırış, kendisine gönderilmiştir artık; kendinden başlayarak açılıp ortaya dökülmekte ve yine kendi üzerine kapanmaktadır ve bir başka şeye gönderim yapmak için, tuvalin yüzünü düşey olarak bir yandan öbür yana geçen işaret parmağı değildir artık. Herhangi bir şey ileri sürmeden ve canlandırmadan koşuşur, hızla çoğalır, ürer ve tablonun düzeninde birbirine karşılık olan aktarmaların oyununu başlatır. Magritte'in sanatındaki, tablo dışına hiçbir zaman taşmayan katışıksız andırışın sonsuz oyunları, işte buradan kaynaklanır. Bu oyunlar, başkalaşımlar ortaya koyarlar; ama hangi anlamda? Yaprakları uçuşan ve kuşlar haline gelen bitki midir, yoksa batıp giden, yavaş yavaş bitkileşen, son bir yeşillik titreyişiyle toprağa karışan, kuşlar mıdır (*Les Grâces Naturelles* [Doğal Zarafetler], *La Saveur des Larmes* [Gözyaşlarının Tadı])? "Şişeleşen" kadın mıdır yoksa kendini "çıplak vücut" yaparak kadınlaşan şişe midir (burada, hiçbir şey ile-

ri sürmediği halde, cümledeki oyunbazlık dolayısıyla, iki kez hareketlenen bir analoji oyunu ve sözsel göstergelerin gizlice sokuşturulmasından doğan bir plastik öğeler düzensizliği bileşimi ortaya çıkıyor)? Andırış, kimlikleri karıştırmak yerine, kimi zaman onları kırabilme gücünü ediniyor; bir kadın gövdesi, üç öğeye bölünüyor (yukardan aşağıya doğru düzenli bir biçimde genişleyerek); her bölüme özgü oran, herhangi bir kimlik ileri-sürüşünü engelleyerek analojiyi güvence altına alıyor; dördüncüsü olmayan üç dilim söz konusu burada; ama dördüncü, yani, hesaplanması olanaksız olan baş (son öğe = x) eksik. Adı da şu: *Folie des Grandeurs* (Büyüklük Deliliği).

Andırışın, canlandırıcı ileri-sürüş [iddia] ile içine girdiği eski suç ortaklığından sıyrılmasının bir başka yolu, bir tablo ile onun canlandırması gereken şeyi sinsice ve söylemek istediğinin karşıtını belirtiyormuş gibi görünen bir hileyle birbirine karıştırmasıdır. Görünürde, tablonun, kendi öz modeli *olduğunu* ileri sürmenin bir tarzıdır bu; ama gerçekte, böyle bir ileri-sürüş, tuval ile taklit etmek zorunda olduğu şey arasındaki bir iç mesafeyi, bir ıraksamayı, bir kopuşu içerecektir. Magritte'e ise, bunun tam tersine, tablodan modele yüzeyde gerçekleşen bir süreklilik, bir çizgisel geçiş, birinin ötekinin üzerine sürekli taşması sözkonusudur ve bu da ya soldan sağa bir kayışla (denizin çizgisinin tuvalin ufkunu kesintiye uğramadan sürdürdüğü *La Condition Humaine*'de (İnsanın Durumu) olduğu gibi) ya da uzaklıkların tersine çevrilmesiyle (modelin tuvali aştığı, her yanından onu kapladığı ve ötesinde olması gereken şeye göre tuvalin geride kalmış gibi göründüğü *La Cascade*'da (Çağlayan) olduğu gibi) gerçekleştirilir. İkiliği ve mesafeyi silerek canlandırmayı reddeden bu analojinin tersine, buna karşıt olarak ikileştirmelerin tuzakları sayesinde canlandırmayı atlatan ya da onunla alay eden bir analoji de söz konusu. *Le Soir qui tombe*'da, pencere camının üzerinde gökyüzünde duran güneşe benzer bir güneş var (Descartes'a ve onun görünürdeki iki güneşi, tasarımın birliğinde kaynaştırma tarzına karşıt olarak). Ve bu, bir pencere camının saydamlığı üzerinde bulutların geçtiğini ve mavi bir denizin pa-

rıldadığını gördüğümüz, ama kapkara bir mekâna aralanan pencerenin, yansıyan hiçbir şeyin olmadığını gösterdiği *La Lunette d'Approche*'un (Dürbün) karşıtıdır.

Les Liaisons Dangeureuses'de (Tehlikeli İlişkiler) çıplak bir kadın kendisini neredeyse tamamen gözden saklayan kocaman bir aynayı elinde tutar; gözleri hemen hemen kapalıdır, sanki görülmek ve görüldüğünü görmek istemiyormuş gibi sola çevirdiği başını eğer. İmdi, tablonun tam yüzeyinde olan ve seyredenin tam karşısında yer alan bu ayna, saklanmaya çalışan bu kadının imgesini yansıtmaktadır. Aynanın yansılı yüzü, görünmez yüzün sakladığı vücut bölümünü (omuzdan butlara kadar) gösterir. Ayna bir ölçüde, radyoskopik ekran işlevini yerine getirmektedir. Ama birçok fark vardır arada. Burada kadın, profilden, tamamen sağa dönmüş, vücut hafifçe öne eğilmiş, kol, ağır aynayı tutmak için gerilmemiş ama memelerin altında bükülmüş olarak görülmektedir ve aynanın arkasında sağa doğru uzayıp gitmesi gereken uzun saçlar, aynadaki imgede sola doğru dökülmekte ve keskin açının bulunduğu yerde, çerçeve tarafından kesilmektedir. İmge, kadının kendisinden belirgin bir biçimde küçüktür ve ayna ile, vücudunu daha iyi saklamak için aynayı bağrına bastıran kadının duruşunun sigaya çektiği ya da bu duruş tarafından sigaya çekilen yansıyan nesne, arada belli bir mesafe olduğunu belirtmektedir. Aynanın arkasındaki bu kısa mesafe, koskoca ve gri renkte bir duvarın çok yakında oluşuyla yeniden ve açıkça ortaya konmaktadır. Böylece, kadının başının ve butlarının ve aynanın gölgeleri, açıkça görülmektedir. İmdi, bu düşen gölgede bir form eksiktir ve bu da, aynayı tutan sol elin formudur. Normal olarak bu formun, tablonun sağında görülmesi gerekmektedir; ama bu gölgede, ayna sanki kimse tarafından tutulmuyormuş gibi bu form da eksiktir. Duvar ile ayna arasında, saklanan vücut yer almamaktadır ve yansıları yakalayan aynanın perdahlanmış yüzeyiyle, sadece gölgeleri tutan duvarın mat yüzeyi arasında hiçbir şey yoktur. Bütün bu yüzeylerde, hiçbir gönderimin sabitleştirmediği andırışlar kayıp durmaktadır ve bunlar, çıkış noktası da dayanağı da olmayan bir yerden başka yere aktarmalardır.

VI. Resmetmek, İleri-Sürmek Değildir

Dilsel göstergelerle plastik öğeler arasındaki ayrılık, benzeyiş ile ileri-sürüş arasındaki eşdeğerlilik. Bu iki ilke, klasik resmin gerilimini oluşturur. Çünkü ikinci ilke, dilsel öğenin titizlikle dışta bırakıldığı resme, söylemi (ileri-sürüş ancak konuşmanın olduğu yerde vardır) yeniden sokar. Klasik resmin kendini dil dışında kurmasına rağmen konuşması (hem de çok konuşması), bir söylemsel mekâna sessizce dayanması, görüntü ile göstergelerin bağıntılarını yeniden kurabileceği bir tür ortak zemini [alanı], kendi altında ve kendine sağlaması, buradan kaynaklanır.

Magritte, sözsel göstergelerle plastik öğeleri birbirine düğümleyerek bağlar, ama daha önceden bir izotopiye dayanmadan yapar bunu; benzeyişin, üzerinde rahatça oturduğu ileri-sürüşsel söylemden sıyrılır ve kerterizsiz bir hacim ile yüzeysiz bir mekânın oynaklığında katışıksız andırışları ve ileri-sürüşsüz cümleleri bir oyunun içine sokar. Formülasyonu, bir anlamda, *Bu Bir Pipo Değildir*'de verilmiş olan bir süreçtir bu:

1. İmgenin, metnin, benzeyişin, ileri-sürüşün ve bunların ortak zemininin zamandaş olarak yer aldığı bir kaligram kurulur.

2. Daha sonra kaligram, geriye kendi bulunmayışından başka bir iz bırakmayarak hemen çözüntüye uğrayacak ve ortadan silinip gidecek şekilde ansızın açılır.

3. Söylem, kendi ağırlığı uyarınca düşecek ve harflerin görülür formunu edinecek şekilde serbest bırakılır. Ve bu harfler, çizimlenmiş oldukları ölçüde, desenle, belirsiz, bulanık ve kar-

man çorman bir bağıntıya girerler ama onların ortak zemin olarak işine yarayacak hiçbir yüzey yoktur.

4. Öte yandan, andırışların kendilerinden yola çıkarak çoğalmalarına, kendi buharlarından doğmalarına ve kendilerinden başka hiçbir şeye gönderim yapmadıkları bir esirde sonsuz olarak yükselmelerine olanak tanınır.

5. İşlemin sonunda, tortunun renk değiştirdiği, beyazdan siyaha geçtiği, benzeyen görüntüde ses çıkarmadan saklanmış olan "Bu bir pipodur"un, dolaşıp duran andırışların "Bu bir pipo değildir"i haline geldiği, iyice denetlenir.

Bir gün gelecek ve o zaman, bir dizi boyunca sonsuz olarak iletilen andırışla, görüntünün kendisi, taşıdığı adla birlikte, kimliğini kaybedecektir. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.

René Magritte'in Michel Foucault'ya Yazdığı İki Mektup

RENÉ MAGRITTE
97, RUE DES MIMOSAS
BRUXELLES 3

le 23 mai 1966

Cher Monsieur,

Il vous plaira, j'espère, de considérer ces quelques réflexions relatives à la lecture que je fais de votre livre « Les mots et les choses ».

Les mots Ressemblance et Similitude vous permettent de suggérer avec force la présence « absolument étrange » du monde et de nous-mêmes. Cependant, je crois que ces deux mots ne sont guère différenciés, les dictionnaires ne sont guère édifiants quant à ce qui les distingue.

C'est, me semble-t-il, que, par exemple, les petits pois ont entre eux des rapports de similitude, à la fois visibles (leur couleur, leur forme, leur dimension) et invisibles (leur nature, leur saveur, leur pesanteur). Il en est de même des jours et de l'enthousiasme. Les « choses » n'ont pas entre elles de ressemblance, elles ont ou n'ont pas des similitudes.

Il n'appartient qu'à la pensée d'être ressemblante. Elle ressemble en étant ce qu'elle voit, entend ou connaît, elle devient ce que le monde lui offre.

Elle est invisible tout autant que le plaisir ou la peine. Mais la peinture fait intervenir une difficulté : il y a la pensée qui voit et qui peut être décrite visiblement. "Les Suivantes" sont l'image visible de la pensée invisible de Velasquez. L'invisible serait donc visible parfois ? A condition que la pensée soit constituée exclusivement de figures visibles ?

A ce sujet, il est évident qu'une image peinte « qui est intangible de par sa nature » ne cache rien, alors que le visible tangible cache invariablement un autre visible – si nous en croyons notre expérience.

Il y a, depuis quelque temps, une curieuse primauté

accordée à "l'invisible", du fait d'une littérature confuse, dont l'intérêt disparaît si l'on retient que le visible peut être caché, mais que ce qui est invisible ne cache rien : il peut être connu ou ignoré, sans plus. Il n'y a pas lieu d'accorder à l'invisible plus d'importance qu'au visible, ni l'inverse.

Ce qui ne "manque" pas d'importance, c'est le mystère évoqué en fait par le visible et l'invisible, et qui peut être évoqué en droit par la pensée qui unit les "choses" dans l'ordre qui évoque le mystère.

Je me permets de proposer à votre attention les reproductions de tableaux récents, que j'ai peints sans me préoccuper d'une recherche originale de peindre.

Je vous prie d'agréer, Cher Monsieur, l'expression de mon admiration et de mes meilleurs sentiments,

René Magritte

23 Mayıs 1966

Aziz Beyefendi,

Kitabınız "*Les Mots et les Choses*"u okumamın ürünü olan şu birkaç düşünceden hoşlanacağınızı umuyorum...

Benzeyiş ve Andırış sözcükleri, dünyanın ve kendimizin tamamen yabancı varlığını, güçlü bir biçimde düşündürmenizi sağlıyor. Ama ben yine de, bu iki sözcüğün anlam bakımından pek farklılaşmamış olduğunu sanıyorum; sözlükler, bu sözcükleri ayırt eden şeyi pek aydınlatmıyorlar.

Örneğin, bezelyelerin arasında hem görülebilen (renkleri, biçimleri, ağırlıkları) hem de görülemeyen andırış bağıntıları var gibi geliyor bana. Nitekim, sahte ile gerçek arasında da aynı bağıntılar var, vb. "Şeyler"in aralarında benzeyişler yok, şeyler birbirlerini andırıyorlar ya da andırmıyorlar.

Benzer olmak, sadece düşünceye ait. Düşünce, gördüğü işittiği ya da bildiği haline gelerek benziyor; dünyanın kendisine sunduğu şey haline geliyor.

Düşünce, haz ve acı kadar görülemeyen bir şey. Ama resim bir güçlük getiriyor burada, gören ve görülebilir olarak betimlenen düşünce var. "Nedimeler", Velázquez'in görülemeyen düşüncesinin görülebilir bir imgesidir. Öyleyse görülemeyen kimi zaman görülebilir midir? Yeter ki düşünce, sadece görülebilir figürlerle meydana getirilebilsin.

Bu konuda, resmedilmiş bir imgenin [görüntünün] (ki doğası gereği elle tutulmazdır), hiçbir şey saklamadığı; oysa elle tutulabilir ve görülebilirin, kaçınılmaz biçimde bir başka görülebiliri sakladığı, deneyimimize inanacak olursak apaçıktır.

Görülebilirin saklanmış olabileceğini, ama görülemeyenin bilinebileceğini ya da bilinemeyeceğini ve daha fazla bir şey olmadığını hatırladığımızda, ilgi çekici yanı ortadan kalkan bula-

nık bir edebiyat yüzünden, belli bir zamandan beri "görülemeyen"e garip bir öncelik tanındı. Oysa görülemeyene görünenden daha fazla önem vermek ya da bunun tersini yapmak için bir gerek yok.

Önemini "kaybetmeyen", görülen ve görülemeyenin *gerçekte* çağrıştırdığı ve belki de gizemi çağrıştıran düzen içinde "şeyler"i birleştiren düşüncenin *ilkece* çağrıştırabileceği gizemdir.

Bir özgün resim yapma araştırmasıyla uğraşmadan resmettiğim ve ilişikte sunduğum tabloların röprodüksiyonlarını, izninizle dikkatinize sunuyorum[11].

Lütfen, vb...

René Magritte

11 Bu röprodüksiyonlar arasında "Bu bir pipo değildir" de vardı ve bunun arkasına Magritte, "Ad, desenle çelişmiyor, başka bir biçimde olumluyor", diye yazmıştı. (M.F.)

4 Haziran 1966

Aziz Beyefendi,

..."Perspective. Le Balcon de Manet" ("Perspektif. Manet'nin Balkonu") adlı tablom konusunda sorduğunuz soru, cevabını içeriyor zaten. Manet'nin beyaz figürler gördüğü yerde bana tabutlar gördürten, "Balcon"un dekorunun tabutları koymaya elverişli olduğu yerde tablomun ortaya koyduğu imgedir.

Burada işlemiş olan "mekanizma", benim beceremeyeceğim bilgi dolu açıklamaların konusu olabilir. Böyle bir açıklama geçerli ve hatta kesin olabilir, ama bir gizem olmaktan geri kalmayacaktır.

"Perspective" adlı birinci tablo, bir manzarada yer alan taşın üzerinde duran bir tabuttu.

"Balcon" bir çeşitlemedir ve ondan önce daha başkaları vardı: "Perspective. Madame Récamier de David" (Perspektif. David'in Madam Récamier'si) ve "Perspective. Madame Récamier de Gérard" (Perspektif. Gérard'ın Madam Récamier'si). Örneğin Courbet'nin "L'Enterrement d'Ornans"ındaki (Ornans'ın Cenazesi) dekor ve kişilerle gerçekleştirilecek bir çeşitleme, parodiyi daha da yükseltecekti.

"Perspectives" diye adlandırılan bu tabloların, *Perspective* sözcüğünün iki anlamında bulunmayan bir farklı anlamı taşıdığını belirtmek gerektiğine inanıyorum. Bu ve başka sözcükler, bir bağlamda net ve kesin bir anlam taşırlar ama bağlam sizin "sözcükler ve şeyler"de herkesten daha iyi gösterdiğiniz gibi, imgelemsel bir dünya hayal eden zihinden başka hiç bir şeyin bulanık olmadığını söyleyebilir.

Roussel ile benim düşünebildiğim ve önemsenmeye lâyık şeyler arasında benzerlik bulmanızdan hoşnutluk duydum. Onun hayal ettiği, imgelemsel olan hiçbir şey çağrıştırmaz. De-

neyim ve aklın bulanık olarak ele aldığı dünyanın gerçekliğini çağrıştırır.

Yıl sonunda, Paris'te Iolas'da açacağım sergide sizi görme fırsatını bulacağımı umuyorum.

Lütfen, vb...

René Magritte

Michel Foucault, Magritte'in tedirgin edici resimlerinden birkaçına aklını takmıştı. Hem bu resimlerle, hem de ressamla uzun uzun söyleşti, uzun uzun düşündü ve kısaca, ama sıkıştırılmış barut gibi, okurun zihnini patlatmaya aday bir kitapla çıkageldi.

Gördüğümüz, gördüğümüz müdür?

Bu bir pipodur. Mudur?

Kapak Resmi: René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1926.

KITAP
2007

ISBN 978-975-363-170-7
8 TL
9 789753 631709