ANNE SAUVAGNARGUES

Deleuze ve Sanat

Çeviren: Nurten Sarıca

Deleuze et l'art



Anne SAUVAGNARGUES,

Bir Fransız felsefecisi olan Sauvagnargues, Lyon'da Ecole Normale Superieur'de sanat felsefesi dersleri vermektedir. Fabienne Brugère ile birlikte PUF yayınlarının "Lignes d'art" Koleksiyonu'nu eş güdümlü olarak yönetmektedir. Aynı Zamanda bir Gilles DELEUZE uzmanı olan Anne SAUVAGNARGUES genellikle sinema ve sanat üzerine araştırmalar yapmaktadır. Son olarak, Deleuze'ün *Difference et Répétition* (Ayrım ve Yineleme) adlı yapıtında geliştirmiş olduğu aşkın deneyselcilik üzerine bir incelemeyi içeren "Deleuze. L'Empirisme Transcendantal" adlı kitabı 2008'de yayınlamıştır.

ANNE SAUVAGNARGUES

DELEUZE ve SANAT

Deleuze et L'Art

Çeviren:
Nurten Sarıca



De Ki / 49

DELEUZE ve SANAT
Deleuze et L'Art

Anne Sauvagnargues

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2010.
© PUF (Presses Universtaires de France), 2006.

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Fransızcadan Çeviren: Nurten Sarıca
Yayına Hazırlayan: Sinem Umman
Teknik Hazırlık: Binali Mansur
Kapak Tasarımı: İLEF Reklâm Atölyesi

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)
Birinci Baskı: Ekim 2010 (1100 Adet)

ISBN: 978-9944-492-53-9
Bandrol Seri No Aralığı:
SKB-YBY 690936'dan SKB-YBY 692035'e kadar.

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
İlkyerleşim Mahallesi, 1938 Sokak, Güzel Sıla Sitesi, B Blok No: 8
OSTİM-BATIKENT/ANKARA
Tel-Fax: + 90 312 386 27 58

bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

I SANAT HARİTACILIĞI: YAZINDAN RESİME 9

YAZIN İLGİSİ 12
YAZINDAN GÖSTERGEBİLGİSİNE 18
FELIX GUATTARI'YLE KARŞILAŞMA 21
YORUMUN SİYASAL ELEŞTİRİSİ 25
İMGE, ETKİ VE ALGI 29

II ELEŞTİRİ VE KLİNİK 33

UZAKLIKLARIN DENEMESİ VE KLİNİK İŞLEV 33
SACHER- MASOCH VE "MAZOŞİST ETKİ" 36
SADO-MAZOŞİST SENDROMA KARŞI 38
BELİRTİBİLGİSİNDEN GÜÇ ELDE ETMEYE 43
GÜÇ OLARAK GÖSTERGE: SPINOZA VE ETOLOJİ 45

III GÜCÜN ETKİSİ 49

GÖSTERGEBİLGİSİ VE ETİK 49
NİETZSCHE VE BELİRTİBİLİM 52
GÜÇ ELDE ETME OLARAK KENDİLİK (HECCEİTE) VE SANAT 54
İMGE, YÜCELİK VE SERBESTLİK 59
SİNEMA İMGESİ VE ETKİ 61
GÖSTERGE TİPOLOJİSİ VE YETKİ ETOLOJİSİ 64

IV ORGANSIZ BEDEN 67

ARTAUD VE ORGANİZMANIN ELEŞTİRİSİ 67
18 KASIM 1947 – ORGANSIZ BEDEN NASIL OLUR? 69
SANAL VE GERÇEK 71
ANTONIN ARTAUD VE LEWIS CARROLL 73
LOUIS WOLFSON 78
SIMONDON, GÜÇLERİN VE ARAÇLARIN DEĞİŞİMİ 82
BENZERLİK KARŞITI OLMAK 84

V YORUM ELEŞTİRİSİ VE MAKİNE 87

YORUM ELEŞTİRİSİ 87
GUATTARI VE RUH ÇÖZÜMLEMENİN ELEŞTİRİSİ 89
YORUMDAN YOLDAN ÇIKMAYA 91
YOLDAN ÇIKMA MAKİNESİNDEN YAZIN MAKİNESİNE 97
ARZULAYAN MAKİNE 99
ŒDIPE'E KARŞI ŞİZO 103
GÖSTERENE KARŞI MAKİNE 105

VI MİNÖR SANAT 109

MİNÖR DİL VE KAÇIŞ YOLU 110
MİNÖR DİLBİLİM 115
DİLBİLİM VE GÖSTERGEBİLİM 118
KÜÇÜK VE BÜYÜK (MİNÖR VE MAJÖR) 120
YARATICI KEKEMELİK 123
SÖZCELEMİN ORTAK DÜZENLENMESİ VE GÜÇ ELEŞTİRİSİ 124
KLİNİK VE SÜREKLİ DEĞİŞİM 127

VII KÖKSAP VE YOLLAR 129

ŞİZOFRENİ VE YOĞUNLUK 129
MOLER VE MOLEKÜLER 131
ŞİZOFREN ARTAUD 136
KÖKSAPIN İLKELERİ 140
MAKİNEYE DAYALI KODLAMA VE GÖSTERGEBİLİM 142
KOPMA VE ÇOKLUK 147
MOLER YOLLAR, MOLEKÜLER YOLLAR, KAÇIŞ YOLLARI 148

VIII DUYUMUN ŞİDDETİ 151

ALGILANMAYAN, BÖLÜNMEYEN, KİŞİSİZ 151
GÜÇLERİ VE ETKİLERİ ELDE EDEN MICHAUX 155
DUYGUYU RESMETMEK 161
FRANCIS BACON'IN TASVİRLERİ 163
TASVİRİN DEVİNİMLERİ 165
TİTREŞİMLER VE ORGANSIZ BEDEN 167
BETİMLEMEYİ AŞMAK, DUYGUYU RESMETMEK 168

IX SANAT VE İÇKİNLİK 171

BENZERLİK KARŞITI OLMAK 171
İÇKİNLİK DÜZLEMİ, AŞKINLIK DÜZLEMİ VE YAPISALCILIĞIN ELEŞTİRİSİ 174
SANATLAR ARASINDAKİ FARKLAR ÜSTÜNE 178
İKİCİLİĞİN ÇÖZÜMÜ VE SANATLAR SORUNUNUN DÖNÜŞÜMÜ ... 182
İMGENİN ETKİLEYİCİLİĞİ 187
İMGE-KRİSTAL 190
KLİŞE VE GÖRÜNTÜ 192

X SONUÇLAR 197

GÖSTERGEBİLİMİN DÖRT İLKESİ 197
KAVRAM HARİTACILIĞI VE YÖNTEM İNCELEMESİ 198
SANATIN TANILARI 202
SANATIN OLUŞLARI VE TARİHLERİ 205

KISALTMALAR

Deleuze'ün yapıtları bu kitapta aşağıdaki şekilde kısaltılmıştır.

AO *Anti-Œdipe* [Ödip Karşıtı] (Félix Guattari ile), 1972.

CC *Critique et clinique [Eleştiri ve Klinik]*, 1993.

D *Dialogues* [Söyleşiler] (Claire Parnet ile), 1977.

DR *Différences* et Répétition [Ayrım ve Yineleme], 1968.

FBLS *Francis Bacon, Logique de la Sensation [Francis Bacon, Duyum Mantığı]*, 1981.

F *Foucoult*, 1986.

ID *L'Île déserte. Textes et entretiens [Issız Ada, Metinler ve Söyleşiler]* 1953-1974. Lapoujade yayınları 2002.

IM *Cinéma 1.L'image-mouvement*, [Sinema 1. İmge-devinim], 1983.

IT *Cinéma 2. L'image-temps* [Sinema 2. İmge-zaman]. 1985.

K *Kafka, Pour une littérature mineure* [Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin] (Félix Guattari ile), 1975.

LS *Logique du sens* [Anlam Mantığı], 1969.

LW *Preface à L. Wolfson, Le Schizo et les langues*, [Wolfson'a Önsöz, Şizo ve Diller] Paris, Gallimard, 1970.

MP *Mille Plateaux* [Bin Yayla] (Félix Guattari), 1980.

N *Nietzsche et la philosophie* [Nietzsche ve Felsefe], 1962.

PS *Prouste et les signes*, [Proust ve Göstergeler] 1964, 1970, 1976.

PCK *La philosophie critique de Kant*, [Kant'ın Eleştirel Felsefesi] 1963.

Pli *Le pli. Leibniz et la Baroque*, [Kıvrım, Leibniz ve Barok] 1988.

PP *Pourparlers [Müzakereler] 1972-1990*, 1990.

QP *Qu'est-ce que la philosophie*? [Felsefe Nedir?] (Félix Guattari ile), 1991.

RF *Deux régimes de fous, Textes et entretiens*, [İki çılgınlar rejimi, Yazılar ve görüşmeler] 1975-1995, Lapoujade yayınları, 2003.

S *Superpositions* [Çakışmalar] (Carmelo Bene'nin *Richard III*'ü ile birlikte), 1979.

SM *Présentation de Sacher-Masoch*, [Sacher-Masoch'un Takdimi] (L. Von Sacher-Masoch'un *La Vénus à la fourrure*'üyle [Kürklü Venüs] birlikte), 1967.

SPE *Spinoza et le problème de l'expression*, [Spinoza ve Anlatım Sorunu] 1968.

SPP *Spinoza. Philosophie pratique*, [Spinoza, Pratik Felsefe]1981.

I
SANAT HARİTACILIĞI: YAZINDAN RESİME

Deleuze'ün düşüncesi oldukça karmaşıktır. Bu nedenle, yapıtta yer alan sanatla karşılaşma biçimlerini ayrıntılarıyla ortaya koyup yapıtının tamamını adım adım keşfetmek ve dikkatle ilerlemek zordur. Burada izlenmesi önerilen yöntem şudur: sorunların ve kavramların ortaya çıkışlarını ve kaybolmalarını dikkate alarak, bunların belirmelerinin devingen bir haritasını yapmak için bütünün içindeki deneysel işleviyle birlikte sanatın konumunu gözlemek. Böyle bir çalışma soyut hazırlıkları göz ardı etmeyi, sanatın yönelimlerini ve sahip olduğu değerlerini belirlemeyi sağlar. Bunu yaparken de oluşum halindeki bu düşüncenin sıkıntısını azaltır.

Kabul edilen ilk saptama çok olağandır: sanatın önemi yayınların kronolojik dizininin ilk satırında belirir. Sadece betimsel bakış açısından bakıldığında Deleuze, yayınladıklarının üçte birinden fazlasını yapıt incelemelerine ayırır. Bunu kendisine özgü yöntemiyle yapar. Yapıtlarını oluşturan ve ayrı ciltler halinde tekrar yazılmayan çok sayıdaki makalelerine göndermede bulunmaz.[1] Deleuze'deki farklı inceleme konularını: yazın (1964'te bir roman, *A la recherche du temps perdu*, 1975'te Kafka'nın bir yapıtı, Carmelo Bene'nin *III. Richard* oyunu, Beckett'in üç oyunu, Zola, Tournier, Klossowski, Lewis Caroll vb'nin çok sayıda makalesi), ayrıca Fromanger'nin (1973), Francis Bacon'ın (1981) ressamlığı, klasik ve yeni gerçekçi sinema, üsluplar tarihi ve Barok Sanatı oluşturmaktadır.

---

[1] Deleuze'ün kaynakçasını oluşturan yirmi altı başlıktan on tanesi sanata atfedilmiştir - şunu da ekleyelim ki dokuz başlık bir filozofun yapıtının incelenmesine adanmıştır, dokuz başlık ise ortak imza taşımaktadır. Sanat ve felsefe hakkında felsefe yapmak - yukarıda bahsedildiği gibi ekleme veya ortak yazım yöntemiyle ikili yazmak (Guattari'yle, Parnet'yle veya Fanny Deleuze ile) bu üç anlatım biçimi sistemli olrak bibiriyle bağlantılıdır.

Deleuze, bütün bir kitabı genellikle yeni, hatta çağdaş yapıtlara ayırır ve böylece çok belirgin olan sanat ilgisini de aşan eleştirel gerçek bir çalışma ortaya koyar. Bu karşılaşılması ve uygulaması zorunlu olarak düşünce için gerçekleştirilen yeni bir sanat geleneğidir. Deneyim ve geçerlilik alanı olarak yapıtlardan yararlanma şekli, bizim, onun felsefesinin kavram alanını anlamamızı sağlar. Orada bir düşünme, açık estetik incelemeler çerçevesini aşan ve yapıtının tümüne yayılan bir sanat kullanımı söz konusudur. Tam olarak sanatı konu almayan incelemelerde bile sanata atfen yapılan çözümlemeler kesindir. Bu geleneklerin dökümünü yapmak, çeşitlilik alanlarını gözlemek bu karmaşık yapıttaki önemli noktaları ortaya koymamızı sağlayacaktır.

Sanat sorununun bölümlendirilmesi, sistemin sinematiğinin kurulması için gerekli unsurları sağlar. Colli ve Montinari tarafından Nietzsche'nin bütün eserlerinin Fransızca'ya çevirisi sırasında Deleuze ve Foucault şöyle yazıyorlardı: "Aslında Nietzsche gibi bir düşünür, onun gibi bir yazar aynı fikrin birçok biçimini sunar; bu fikrin aynı olmaması da çok normaldir"[1]. Sorunların ortaya çıkış sırası önce uzun soluklu olarak benimsenir. Yapıtın bütününün sağlam temellerinin ve sanata dair biçim değişimlerinin fark edilmesini sağlayan akıcı bir dökümünün önemi buradan kaynaklanır. Bu inceleme, ne Deleuze'ün düşüncesini zamandizine zorunlu kılmak, ne de bu düşünceyi kendisinin de sıkça eleştirdiği tarihsel bir çerçeve içerisinde ele almak konusu üzerinde durmayan bir bölümlendirmeyi ortaya koyar. Zamandizinsel sıralamaya ayrıcalık tanımayan ya da düşüncenin oluşumunu yeniden ele almayan bir bölümlendirme söz konusudur ve daha çok bir haritacılık taslağı, yani durağan bir kalıpta takılıp kalmayan ama düşünce olgularına duyarlı olmaya çalışan sistemin canlı bir saptamasını yapmayı amaçlar. Kuşkusuz Deleuze her zaman dizgesel (sistemli) bir düşünceden yanaydı, ama dizgeler, düşüncenin değişmez bir durumu etrafındaki durgun, zamansız ve tek tür kristaller gibi hareketsiz değildirler. Tersine Deleuze'ün Foucault için oldukça güzel bir şekilde tanımladığı dışındalık ilkesinin uygulandığı hareket gücünü

---

[1] DELEUZE ET FOUCAULT, "Introduction générale", F. Nietzsche, *Le Gai Savoir, et fragments posthumes*, t. V des Oeuvres Complètes, G. Colli et M. Montinari (éd.), tr. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1967, s. I-IV. FOUCAULT, *Dits et Ecrits*, D. Défert ve F. Ewald yönetiminde, Paris, Gallimard, 1994, t. I, s. 561-564. Alıntı sayfa 563-564'te bulunmaktadır. "Michel Foucault ve Gilles Deleuze Nietzsche'nin gerçek yüzünü ortaya çıkarmak isterler." (C. Jannoud ile söyleşi), *Le Figaro Littéraire*, no:1065, 15 Septembre 1966, s. 7, FOUCAULT, *Dits et Ecrits*, t. I, s. 549-552'ye de bakınız.

oluştururlar: bu ilke her zaman dışarıdan hareket etmek, bir dizgeyi içsel görünümüyle değil, dış güç noktalarıyla tanımlamak demektir.

> Bu genellikle bir yöntem sorunudur: temelde "bir iç çekirdeğe" benzer bir dış özellikten hareket etmek yerine, sözcük ve nesneleri temel dış özelliklerine kavuşturmak için aldatıcı bir içselliği önlemek gerekir[1].

Bir dizge, değişkeleri, yanılgıları, çabuklukları ve hiçbir şekilde türdeş olmayan yönleriyle olduğu kadar; konuları, alıntıları, etkileri ve dış ilişkileriyle de tanımlanmalıdır. Bu saptamalardan, somut sorunlara ve bunların ortaya koyduğu metinsel gönderimlere yayılarak bazı metinler ortaya çıkar. Dizgenin değişmezliğiyle yetinmek, yapıtın erekbilimi yararına düşüncenin evrimlerini dışarıda bırakmayı akla getirir; kavramların devinimsel değişimlerini incelemek tarihsel bir ufalanmaya boyun eğmez, mesafelerle ilgilenir ve kavramların yer değişmelerini ortaya koyar. Bu da ayrıca bir açıklama, doğrulama veya daima endojen olan tartışma tarzına ayrıcalık vermemeyi ama dışsallık ilkesine uygun olarak egzoterik bir sunum tarzını savunmayı sağlar: Deleuze yazının ayrıcalığından sanatın siyasi sonucuna sonra da eserin göstergebilimine geçer. Bu farklı anları sanatın üç felsefesi şeklinde değerlendirerek ayrıntılandırmak olasıdır. Bu farklı alanlar ya da "düzlemler" aynı şekilde farklı bağlamlandırma hatlarını; kuramsal ve kılgısal olarak tanımlarlar: hangi yazar ve hangi yapıt, ne zaman, hangi sorunları yanıtlayan hangi çözümlemeleri gerçekleştirir? Bir dışsalcı yöntemin etkisi, eleştirel bir okuma önermeksizin, kavramlar trafiğinin hızlanma ve yavaşlamalarını hesaba katarak yapıt içinde izlenecek yolları belirlemeyi sağlar. Kavramın ne metinsel belirme koşullarına, ne de uzam ve zaman uğraklarına indirgenmesi söz konusu değildir. Bu, dizge tarafından yaratılmış bile olsa dizgeye ait özerk bir olay da değildir. Bir kavramı, onun yapısını oluşturan dış ayrıntılarından ayıramadığımız gibi, sonları dizgenin düzenleme ve yer değişimlerine varan devinimlerinden ve değişimlerinden de ayıramayız.

Öyleyse, dizgenin zaman dizin ve bağlamlaştırmayı önemsemeyen soyut statiğinden, birbirini izleyen değişkelerinin haritasını oluşturan sorunların dinamiğine geçmek gerekir. Üstelik dizgenin dinamiğini bireyleştirme ve zihinsel ve toplumsal bağlamlaştırmayla bağıntılamak gerekir. Kavramlar kullanımdan kaynaklanır ve yalnız kuramsal olmayan konulara cevap verirler ki bu da ileride göreceğimiz Deleuze'ün Guattari ile birlikte "rizomatik" mantık diye adlandırdığı mantığa uyar. Bu durum, öğretilerin içindeki

[1] DELEUZE, *Foucault*, 1998 (bundan sonra F diye geçecektir), s. 50.

kavramların bileşenlerini ve Deleuze'ün tartıştığı filozofları bir araya getirmek için doğrulanmış göndergeler aracına, tıpkı bir maske veya bir düşüncenin oluşumuna karşı kurulu bilgilerden oluşan öğretilerin nesneleşmesine karşı olan yaratma kuramını öğreten bir profesörden beklendiği gibidir. Öyle ki aslında Deleuze'ün merak ettiği ve sorunsal olarak gördüğü geleneğe çok dikkat etmeyi içerir. Bununla beraber, eğer çoğunlukla üstü kapalı olan ve sürekli hazırlıklarıyla maskelenen gönderge çalışması yeniden gözden geçirilmezse Deleuze kavranamaz. Yine de felsefe uygulamasını kavramlar yaratma olarak özellikle kuramlaştıran bir filozof söz konusuyken Deleuze'ün yapıtı Arlequin'in mantosuna dönüştürülemez. Yeniliğin ortaya çıkışıyla ilgilenmek, özellikle giriş noktasını, yayılma alanını, kuramsal dallarını ve onu ortaya koyan kullanım yerlerini göz önünde bulundurarak kavramın dizge içindeki eğri görünüşünü saptamayı gerektirir.

Sonuç olarak burada bu birleşik ve canlı düşünceye girişi kolaylaştırmaya yönelik hazırlayıcı türler söz konusudur. Bu bölümlendirmeyi, sistemli her okumanın mutlak bir girişi gibi değerlendirmek haksızlık olurdu: incelediği maddeye ilişkin her bölümlendirmeye ait olmanın ötesinde –burada önerilen düzlemler hiçbir şekilde farklı ayrımları engellemezler– güvenirliğin mantıksal düzeni, genellikle kavramların ve işlem alanlarının bireyselleşmesinin tarihsel düzeniyle iç içe bulunur. Öyleyse söz konusu bu girişi, eğitsel saygınlığı, dizgenin becerisini kolaylaştırmak ve geliştirmekten ibaret olan esnekleştirme denemelerinde yapıldığı gibi, yani göründüğünden daha kısa ele alalım. Bu denemeler en azından sistemin üç farklı alanını, üç değişim durumunu tanımlamamızı sağlar: ilk yapıtlardan *Différence et Répétition* [Farklılık ve Yineleme]'a kadar, sanat konusu öncelikle yazının ayrıcalığından geçer. Guattari ve *Anti-Œdipe*'ten itibaren düşüncenin edimsel dönemeciyle beraber, Deleuze bir yorum eleştirisine ve *Mille Plateaux* sonrasında, bütünüyle imgenin göstergebilimi ve sanatsal yaratıya kendisini adamasını olası kılan çokluklar mantığına girişir. Şimdi bu üç düzlemi ayrıntılandırmayı düşünmüyoruz ama bunları birbirine bağlayan sorunsal eğilimi belirleyip Deleuze'ün yazından resime geçişini ele alıyoruz.

YAZIN İLGİSİ

Öncelikle yapıt incelemelerine odaklanan yayınlar dizininin oluşturduğu yapıyı inceleyelim. 1979'a kadar, sanat üzerine olan bütün başlıklar yazınla ilgilidir; bu, Deleuze tarafından kuramlaştırılmış sanatın ilk sektörünü doğrulayan, yazına olan ilginin üstünlüğünü, önceliğini ve ayrıcalığını işaret eden şeydir. 1980'den baş-

layarak, Deleuze'ü tamamen felsefeden uzaklaştıran Félix Guattari –Guattari filozof değildi ama mücadeleyi seven bir psikanalisttir– ile "ikili" yoğun bir çalışma dönemi sonrasında Deleuze yazınsal olmayan sanatlarla ilgili kuramlar ortaya atar. Burada Deleuze'ün yapıtının bölümlendirmesinin ilkesini, söylemsel olandan söylemsel olmayana götüren eksen etrafında belirleyen belli bir ilerleme vardır. Bu eğilim, Félix Guattari ile karşılaşmadan başlayarak yoğun bir eleştiri nedeni olan yorum konumuyla zirveye ulaşır.

Deleuze'ün yazınla canlandırdığı ilk felsefesi düşünce düzleminde yerleşir; Guattari'yle olan çalışma dönemine denk düşen ikinci aşamada, *Anti-Œdip*'ten (1972) *Mille Plateaux*'ya (1980) kadar, Deleuze dilsel anlatıma indirgenemeyen bir ifadenin gerçekliği içindeki göstergeleri dikkate alan bir göstergebilimi hazırlar. Böylece gösterge ve imgeye adanmış üçüncü bir aşama ortaya çıkar. Burada göstergenin konumunu ve yorum kaydından inandırma kaydına geçişini ilgilendiren gerçekten belirleyici bir yörünge söz konusudur. 1960'lı yılların incelemeleri, Proust ve Nietzsche'nin, Sacher-Masoch'un, Zola'nın, Tournier'nin düşüncenin imgesinin yenileşme felsefesi için bir fırsat oldukları, onun yazınsal anlatımına doğal olarak dikkatli bir gösterge felsefesi sergiler. *Anti-Œdipe*'ten başlayarak, Artaud ve Kafka yazının konumunu değiştiren yoruma karşı savaşan birer kahraman olurlar: "Deneyin, asla yorumlamayın!". Deleuze aşamalı olarak dil alanına, dil kurallarına ve dilbilime indirgenemeyen bir gösterge felsefesinin proğramını yapar. Bundan böyle göstergebilgisi güçlü bir şekilde göstergebilimle ve / ya anlambilimle, yani dilbilimle[1] ilgili her gösterge kuramıyla çelişir. Resme, sinemaya, ressamlığa olan ilgi, bu söylemdışı gösterge mantığını, 1980'li yıllardan itibaren yayılan bu "duyum mantığını" cevaplar. Ressamlıkla ilgili *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, sinemayla ilgili *L'Image-mouvement* ve *L'Image-temps* gibi yapıtlar felsefeyi sanatın yaratıcı düşüncesiyle kuşatırlar. Deleuze'ün son felsefesi

---

[1] Deleuze'ün aklına göstergebilim ve göstergebilgisini -dilbilimsel olmayan kuramkesin olarak karşı karşıya getirmektir. Bazen de, «sémiologie» diye adlandırdığı göstergenin dilbilimsel olmayan mantığını keşfeden Peirce'den bahsettiğinde veya Peirce'in terimlerini bilen anglo-sakson bir topluluğa hitap ederken göstergebilimi «göstergebilgisi» anlamında kullanır. Diğer durumlarda göstergebilgisi terimi benimsenir ve göstergebilim daha çok anlambilim değeri alır ki bu anlamda Deleuze sert bir şekilde eleştirmektedir. Örneğin *Nietzsche et la philosophie* adlı eserin İngilizcesinin önsözünde Peirce'den bahsederken göstergebilim diye yazar ama başka yerlerde göstergebilgisi terimini kullanır. Bakınız Deleuze, *Deux Regime de Fous, Textes et Entretiens 1975-1995, Paris, Minuit, Edition David Lapoujade (Bundan böyle RF şeklinde bahsedilecektir.)* s. 188, *ve L'Image-Mouvement (Bundan böyle IM şeklinde bahsedilecektir).*

sanatlar, bilimler ve felsefelerle ilgili yaratı sorunu etrafında belirginleşir. Bu bağlamda resmin göstergebilgisi çok önem kazanır. İşte burada ortaya konacak olan da bu maceradır.

Kuşkusuz yazına karşı ilgisi beklenmediktir ama asla azımsanamaz. Şunu iyi kavramak gerekir ki göstergebilgisi izlencesi hiçbir şekilde yazın eleştirisi ya da yazın'ın saygınlığının azalması anlamına gelmez. Zaten Deleuze tüm yapıtı boyunca yazınla ilgilenir. 1947'de dergide ilk yazısının yayınlanmasından iki yıl sonra Diderot[1]'nun *Religieuse*'ü için bir giriş yayınlar. 1993 teki son yapıtı, *Critique et Clinique* de yazın kuramına adanmıştır ve genellikle yeni metinlerle bağlantılı çok eski makaleleri (Nietzsche üzerine ilki 1963 yılında yayınlanan bir makale gibi) bir araya getirmiştir. Bu da onun dildışı düzlemde pekişmiş göstergebilgisini azaltmayan yazın ilgisinin sürekliliğini kanıtlamaktadır. Ama Deleuze'ün söze dayalı olmayan sanatlar sorunuyla karşılaşması tam olarak yazın içinde, yazınla birlikte ve yazın hakkındadır. Bu da onun yazından 1980'li yılların göstergebilgisine geçişini daha tutkulu bir hale getirir.

Deleuze'ün bu merakını yazın için gerçekleştirme şekli ayrıntılı olarak tanımlanmaya değerdir: araçların eşsiz yaratıcılığı göstergebilgisi hazırlığının hizmetine sunulur. 1964'te yayınlanan ve daha sonra 1970 ve 1976 da iki değişkesi –yani 12 yıllık bir hazırlık dönemi– daha çıkacak olan bir yapıtın ilki olan *Marcel Proust et les signes* [Marcel Proust ve Göstergeler]'den *Kafka*'ya. 1975'te Guattari ile birlikte kaleme aldığı *Pour une littérature mineure* [Minör Bir Edebiyat İçin] ile Deleuze yazını kuramlaştırmayı keşfeder ve felsefeyle yazını birbirine karıştırmadan ve bağımlı hale getirmeden birbiriyle uyumlu hale getirmek için şaşırtıcı yöntemler önerir. Proust hakkındaki çalışmasını yeniden elden geçirmesi, bu çok özel olan elden geçirmeye ve onun düşüncesini şekillendiren süreklilik içeren metne güzel bir örnek oluşturur. 1964, 1970 ve 1976 yıllarında peşpeşe yayınlanan üç değişke en baştaki metni değiştirir ki bu metin yadsınamaz ama uzatılır. Bir şekilde onun belirlediği sorunları izleyen çözümlerin öngörülmeyen ertelenmeleriyle elden geçirilir hatta bazı çözümlemeler sinemayla ilgili kitaplarda aynen yer alırlar: bir şok dalgası altında düşünmek, "saf halde biraz zaman" aramak. *Proust et les signes* Deleuze'ün bu çelişkili olgunluğa maruz bırakıldığı tek metin de-

[1] Deleuze, «Description de la femme. Pour une philosophie d'autrui sexuée», *Poésie 45*, no 28, Ekim-Kasım 1945, ss. 28-39; «Introduction», Diderot, *La Religieuse*, Paris, Collection de l'Ile Saint-Louis (Depôt de vente 1, rue Bruller, Paris XIV, 1947, s. VII-XX.

ğildir: *Spinoza Philosophie Pratique* ve *Foucault*[1] sürekli elden geçirmelerle oluşan, ilk metne bir tek ilaveyle yeni bir nitelik kazanan, fazladan bir boyut eklenen aynı kaderi paylaşırlar. Bu, Deleuz'ün Foucault'ya atfettiği kitapta, onunla ilgili konumu belirlediği, tam olarak bu toplam değişke etrafında oluşmuş özel bir donanımdır. Deleuze'de yayımlanmış metnin katmanbilgisi [stratographie] tek başına, aynı eserin sonraki değişkelerini hayata geçiren değişimleri doğrular.

Sonra, ikinci şaşırtıcı nokta, bu ikili yazımın aynı zamanda kafa karıştıran kullanımı: önceki yönteme göre tekrar elden geçirilip *L'Anti-Œdipe*[2]'le bütünleşmeden önce, Félix Guattari ile birlikte yazılan ilk metin, ressam, filozof ve yazar olan Klossowski'nin "La sythese disjonctive" başlıklı yapıtına dayanır. Bu metin, Deleuze tarafından *Logique du sens*'a sokulan, ayrık bireşim kavramını yeniden ele alır. Zira Deleuze'de bireşim bire dönüş değildir; ama aynı olanın yayılımı ve kimliğiyle değil de çatallanmayla ve başkalaşımla ortaya çıkan ayrık bir değişimdir. Bu bağdaştıran değil başkalaştıran bireşim ikili yazımın oldukça yalın olan gerçekleşmesine uygulanır ve sadece metnin konumunu değil oluşumunu da değiştirir. Guattari ile ortak çalışma yazın da dâhil olmak üzere bir dizgeler kuramı üretir (1976'da Rhizome) öyle ki bir yıl içinde Kafka'nın yapıtının incelenmesi bunun ilk örneği olur ve Deleuze'ün siyasi göndermelerinin yazında uygulanmış inceleme yönteminin kapısını açar.

Kişisi belli olmayan, ortak bir yazımın uygulanması "metnin (sözcelemin) ortak düzenlenmesi" kuramıyla son bulur. *Kafka*'da

---

[1] Spinoza üzerine yazılan metin 10 yıllık bir zaman dilimini kapsar: *Spinoza. Textes Choisis*, Paris, PUF, 1970. Genişletilmiş ikinci baskının başlığı değişir: *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981. (Bundan böyle SPP diye kısaltılacaktır), üç yeni bölüm ekler (III, V, VI «Spinoza ve Biz» *Revue de Synthese*, vol III, no 89-91, janvier-septembre 1978, s. 271-277'de daha sonra yeni bir yayına konu olur.), Spinoza'nın eserinden alınmış bölümleri siler. Yani burada onun yazın türünün değişimiyle, bir okul kitabından sürükleyici bir tekyazıma geçen bir kitabın hikâyesi vardır. Aynı şey 1986 daki *Foucault*'da da saptanır ki Deleuze'ün *Archéologie du Savoir* (1969) ve *Surveiller et Punir* (1975) de verdiği sürekli düzeltmeler yeniden ele alınır ve yeni bir biçimde sunulur ve bunlar ilk bölümü oluştururlar. Yani kitabın hazırlanması on altı yıl alır ve art zamanlı düzeltmeler kavramsal konularda değişirler: «Yeni bir arşivci» (Foucault'nun düzeltmesi, *L'Archéologie du Savoir*), *Critique*, no 274, mars, 1970, s. 195-209, ilk kez ayrı basım olarak yayımlanmıştır, Paris, Fata Morgana, 1972 ve «Ecrivain? Non: Un Nouveau Cartographe» (Foucault'nun düzeltmesi, *Surveiller et Punir*), *Critique*, no 343, Décembre 1975, s. 1207-1227.

[2] DELEUZE et GUATTARI, «La synthese Disjonctive», *L'Arc*, no 43, Klossowski, 1970, s. 54-62, *Anti-Œdip* içinde yeniden ele alınmış ve gözden geçirilmiştir.

kendini gösteren bu kavram, Guattari'nin hatırlattığı gibi iki konuya cevap verir: düzenleme "yapı", "dizge", "biçim" ya da "süreç" kavramlarını dizgenin ya da yapının biçimsel olarak eklemeli niteliğini, "farklı yapıdaki" bileşenlere açılan edimsel süreçle arttırarak değiştirir. Yani –göstergebilgisi yöntemine uygun olarak– sadece zihinsel, söylemsel ve dilbilimsel değil: çeşitli, farklı yapıda, biyolojik, siyasal ve toplumsal göstergeler bir arada bulunur. İkinci olarak, böyle bir düzenleme, dilbilim ya da deyişbilimin ayrıcalık verdiği sözcelemin bireyselleşmiş örneklerinin ötesinde bir saptama söz konusu olduğunda, yazar veya özel[1] bir deha için alt edilemez bir yazınsal ürünün bireysel ve nesnel olmayan, metnin ortak düzenlemesinden bahsedilir. Bundan böyle yazın ayrıksı bireyselliğe özgü, kendi kişisel anılarını ve "küçük kirli sırlarını" ele veren bir iş olarak değerlendirilmemelidir, ama toplumsal olguların keşfinin ortaklaşa girişimidir: yazın'ın belirtibilimsel tanımını ve eleştiri kliniğini izleyen minör yazın da bundan ibarettir.

Ayrıca bu yeniden ele alma, gerçek sürekli yazım ve bu yazının konumunu yenileyen ortaklaşa yazıma Deleuze 1967'de, bir tür yazımsal ortakyaşam, yazınsal ve düşünsel iki farklı yazıyı birbiriyle karıştırarak, illa bir uyum halinde olma zorunluluğu olmaksızın tek bir ciltte toplanan *Présentation de Sacher Masoch* adlı kitapla başladı. Ortakyaşam, doğal hayvansal yaşambilimden alınmış bir kavram olup, yaşamsal alanda ayrık bireşim kavramını oluşturmada, tamamen uyumsuz bölümler arasındaki bağlantı ya da farklı yapıda bir nakil önererek, bir model olarak kullanılır. Deleuze bu kavramı Proust'un eşcinsellik tanımından ve yabanarısıyla orkide arasındaki baştan çıkarma gösterisinden almıştır: orkidenin üreme mekanizmasında zıt bir şekilde bir araya gelen hayvansal ve bitkisel iki farklı tür. Proust'dan çıkan, yabanarısının ve orkidenin tut-

---

[1] Félix GUATTARI, *Les Annes d'hiver* 1980-1985, Paris, Barrault, 1986, s. 287. Deleuze'ün kendisinin bu kavramı kullanmadığı bir sırada, Guattari bu terimle ilgili burada ele alınmaya değer, yeterince açıklayıcı bir tanımlama önerir. «Ortak sözceleme: sözcelemle ilgili dilbilimsel kuramlar, eyleyen durumundaki bireylerin dilbilimsel üretimlerini belirtirler, oysa dil, özde, toplumsaldır ve ayrıca bağlama dayalı gerçeklikler hakkında bölümlendirilmiştir. Sözcelemin bireyselleşmiş örneklerinin ötesinde *sözcelemin ortak düzenlemelerinin* ne olduğunu ortaya koymak uygun olur. Ortak sözcüğü burada toplumsal olarak bir araya gelme anlamında anlaşılmamalıdır; aynı zamanda çeşitli teknik nesnelerin, değişken ve enejik maddelerin, cisimsiz şeylerin, matematiksel ve estetikle ilgili düşünceleri vs. de içine alır». GUATTARI, *Les 'annes d'hiver*, s. 289. Onun Marksçı eğilimi ve değişken sözlüksel ağırlığıyla bu kavram tipik olarak Guattari'ye aittir. *Les Annes d'hiver*'de Guattari ikili bir yapıtın farklı tipik kavramlarının açıklayıcı bir sözlüğünü önerir. Örneğin: organsız bedenler, köksap (yer altı gövdesi), düzenleme, belli bir bölgeye ait olma, bölgesellik gibi.

saklığı ya da ortak olması, orkidenin yabanarısı olması, yaban arısının orkide olması Deleuze ve Guattari arasında gerçekleşen yeni yazınsal işlev tarzını tanımlamaya yaramaz sadece. Burada ortak yaşam, felsefeyle yazını birbirine karıştırmaksızın ve sıraya koymaksızın sadece birbirinden farklı yönlerini ve zorunlu karşılaşmalarını koruyarak bir araya getirmek için Deleuze'ün ortaya koyduğu yayımlanmamış durumlara uygulanır. Yazın ve felsefe arasındaki bu birlikte varolma, kendilerini çevreleyen metnin bilgince yorumlarını aydınlatan alışılmış önsöz ve sonsözlere bölünür.

Presentation de Sacher-Masoch hissedilir bir şekilde eşit uzunluktaki iki yazıyı birleştirir, Masoch'un haberi "La Venus a la Fourrure" ve onu izleyen Deleuze'ün denemesi "Le froid et le cruel". Aslında yapıtlarının yeniden basımını sağlayan, Sacher-Masoch'un bir "Tanıtımı" söz konusudur, Bataille, Klossowski ve Foucault ile yazın, arzu ve olağanlık arasındaki ilişkiyle ilgilenenlerin dikkatini çeken Masoche'dan ziyade Sade'dir. Deleuze Masoch'un yayılması için kendini bir atlama tahtası yapmakla, eserini unutulmuşluğa, adını da sıradanlığa atan haksızlığı düzeltmekle, mazoşist yazın için sadist yazının çoktan uyandırdığı ilgiyi tekrar etmekle uğraşmaz. Ne önsöz yazarı ne de yorumcu olarak değil, Deleuze tam tersine ne bir iç anlamın ortaya çıkmasına, ne de dışarıdan bir yoruma indirgenmeyecek eleştirel bir uzam oluşturduğunu ileri sürer: işte klinik eleştiriyi tanımlayan da budur. Deleuze, tiyatro yazarı Carmelo Bene ile düzenlemesini yaptığı ciltte başlık olarak *Superpositions*[1] terimini seçerek, klinik eleştirinin biçimlerini belirler. Orada da bir sonsöz kısmı yer almaz. Deleuze'e ait metin Bene'nin metnini izler. Bu cilt Bene'nin oyunu "III Richard "'a Deleuze'ün kaleme aldığı "Eksik bir bildirge" ekler ve Deleuze'ün Bene'den aldığı bu başlık tiyatro yazarının neye dikkat etmesi gerektiğini belirtir. Felsefe yazınsal etkiye ek bir anlam, *artı* bir bildirge eklemez, yazarın araştırmalarıyla ortaya çıkan felsefi bir yanıtı kendi hesabına ortaya koymak için dramatürjik bir sarsıntı yaratan, bir yazının kuramsal kullanım tarzını göstermez ki bu tarz olmazsa yazı donuk kalacaktır.

Eleştiri *artı* bir yorum getirmeye girişmez ama *az* bir yorumu çıkarır. Bu klinik komşuluk, Bene'nin oyununun Shakespeare'in *Richard III*'ünün yeniden ele alınmış hali olmasıyla yinelenir, ama bu yeniden ele alma felsefede (Deleuze) olduğu gibi yazında da (Bene) değiştirilerek, tıpkı kesip atılarak, yeni yapıtlar yazmaya

[1] DELEUZE-BENE, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979 (Bundan böyle S olarak kısaltılacaktır). Kitap 1978'de İtalya'da çıkar. Fransa'da ancak 1979'da yayınlanır.

yarar. Yaratmak, bir organı ameliyatla almaktır öyleyse. Eleştirel hayranlık azalan bir eğilimle ve edilgen kurallılığın değil de doğaçlama şeklinin etkin tekrarını öneren bir kısalmayla, gelenekle ilişkiyi içerir. Bu yüzden eleştiri, kültürel değişmezlik ve temel kural konumundaki başyapıtı doğrulamayan ama buna karşın yaşamaya devam etmesini sağlamak için onu geçersiz kılan, yani kendini başkalaştırarak var olan küçültme alıştırmasını ortaya çıkarır. Yapıtı dokunulmaz bir şekilde korumak istemiyle aldatıcı bir değişmezlik içinde dönüştürmekten çok övgülü bir deneyimle hırpalamak. Eksiltici duruş böylece küçük yazının tanımını geliştirir ve tıpkı karşılaşma gibi yakınlık ve yaşamsal uygunlukla, yani tamı tamına klinik veya yaşam tarzı olarak bir eleştiri kavramına olanak tamr. Yapıtlar arasında böyle bir gidiş geliş vardır ve bu gidiş geliş felsefe ve yazın arasındaki değişimin gerçekleşmesini ve canlılığını belirler.

1992'de Samuel Beckett'le *Quad*'ı, olağan üstü bir metin olan "L'épuisé'nin televizyon uyarlamaları ve *Quad*" izler ki "L'épuisé", şiirsel bir düşüncenin yoğun metni olarak zayıf soluğu ve kısa ritmi için okunmalıdır. *Superpositions,* ciltden farklı olarak Beckett'in imzasıyla çıkar ve Deleuze duyarlı bir incelik gösterip yazarın imzasının altına çeker kendini. Yani yazınsal düşünce ile felsefe düşüncesinin eşuyarlaması, ne onların sıkı saygınlıklarından ne de kararlı karşılaşmalarından vazgeçmeyen bu iki biçimin özdeksel söylem kesişmesiyle biçimsel alanda, devam eder. Bu aynı zamanda Deleuze'ün Felix Guattari ile "ikili" yazılmış yapıtlar hakkında kuramlaştırdığı ve en güzel örneğini kişisi belli olmayan yazı yönteminin gerçek söylemi olan *Rhizome*[1]'da verdikleri ayrık karşılaşmanın uygulamaya konmasıdır. 1964'ten 1993'e kadar Deleuze bu felsefe sormacasını yazınla ve yazın hakkında devam ettirir, ilk belirgin sunumu Sacher-Masoch hakkında çıkan ve *Critique et Clinique* adını taşıyan son yapıtta gelişen *klinik eleştiri* "yazmak sorunu"[2] üzerinde odaklanır, yani, ilk bölümünün başlığına göre: "yazın ve yaşam üzerine". Deleuze'ün yapıtında sürekli bir yazın düşüncesi vardır ve sürekli bir güç, yeniden ayrıntılandırma ısrarı ve araçların özgünlüğüyle kendini gösterir.

YAZINDAN GÖSTERGEBİLGİSİNE

Dikkate değer bir izlenceyle, Félix Guattari'yi yakalama ve eşyazımın başlangıç yılları, karşılaşma ve yazım konumunun başkalaşma yılları olan 1972-1980 dönemi yazıları, sağnak halinde

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, *Rhizome,* 1976 (R diye adlandırılmıştır) et. F, 68, 69.

[2] DELEUZE, *Critique et Clinique,* 1993 (bundan böyle CC).

Deleuze'ün tek başına üstlendiği ve yazınsal olmayan sanatlar kuramının yani sanatın göstergebilgisi kuramının aciliyet ve olgunluğunu gösteren bir dizi yayınla devam etmiştir. Yani sanat artık yazınla son bulmaz: resim ve sinema da kendilerini gösterirler. Deleuze kendisini tamamen sanatta mantığa, sözcelere gönderme yapmayan imge ve göstergelerin sınıflandırmasına yani sınıflandırma bilgisine adar. Göstergebilgisi anlamlandırma ve söylem düzenine indirgenemeyen sanat felsefesini gerektirir. Deleuze söylemsel anlamlandırması azaltılamayan ama düşünceyi körükleyen heyecan karmaşalarını, yani bu tür imgeleri Düşün diye adlandırır. Bu imgeler hiçbir şey anlatmazlar ama düşünmeye sevk ederler. Duyumsal (işitsel ve görsel) bir deneyimden bu imgenin ortaya koyduğu sorunun verilerine kadar uzanmak, bunu söylemsel verilere dönüştürmeden, yorumun, imgesel anıştırmanın ya da simgesel bağlantının modellerine indirgemeden yapmak, işte göstergebilgisinin aradığı şey.

Deleuze yazından göstergebilgisine nasıl geçti? Ona göstergenin düşünsel konumundan ırabilimine, yaşam alanına, özdeksel etkililiğine geçmeyi sağlayan Guattari ile eşyazımın kuramsal ve kılgısal çalışması ve göstergelerin konumunun derinliğiyle. Gösterge artık içinde anlamlı yöntemleri çözen anlamın yorumbilgisine borçlu değildir ama sanattan bir ele geçirme, imgeden de bir etkiler ve algılar karışımı yapan güçlerin mantığına borçludur. Etkinin etolojisi *Logique du sens*'tan (Anlam mantığı'ndan) *Logique de la sensation*'a (duyum mantığına) geçmeyi sağlar. Deleuze'ün bu iki kitabı, *L'Anti-Œdipe*'ten (1972) *Mille Plateaux*'[1]ya (1980) uzanan, siyaset ve çılgınlık, toplumsal ve ruhsal kurallar ya da daha uygun bir deyişle toplumbilim ve ruhbilime dayalı bir inceleme adıyla bilinen Guattari ile yapılan ortak çalışmayı çevreler. Aynı alt başlıkla birleşen iki cilt, *Capitalisme et Schizophrénie*, incelemeyi şizofreninin zihinsel "düzensizliğiyle", kapitalizmin toplumsal düzenini bağlayan suç ortaklığı üzerine taşır ve toplumsal konuların oluşumunun ekinsel biçimlerinin tarihsel görünümü ile öznelleşme[2] biçimleri üzerine bir araştırmayı önerirler. *Anti-Œdipe* yani ilk cilt (1972),

---

[1] Bu, Guattari'yle işbirliğinin bu iki yapıtla sınırlı olduğu anlamına gelmez. *Capitalisme et Schizophrénie*'nin iki cildinin çerçevesi çok nettir. 1972-1980 döneminde Deleuze'ün yayınladığı bitin ciltler hepsi Guattari'yle olmasa da ortak yazılmış kitaplardır: Guattari'yle 1972'de *L'Anti Œdipe*, 1975'te *Kafka*, 1976'da *Rhizome* ve 1980'de *Mille Plateaux*; aynı şekilde Claire Parnet'yle 1977'de *Dialogues*, Carmelo Bene ile 1978'de (İtalya'da) ve 1979'da (Fransa'da) *Superpositions*'u yayınlar. Daha sonra Guattari'yle yapılan yeni ve son ortak yayın olan *Que'est-ce que la philosophie?*'yi görmek için 1991'i beklemek gerekir.

[2] DELEUZE et GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, (AO diye kısaltılmıştır), et *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, (MP diye kısaltılmıştır).

Deleuze'ün yer yer siyasi[1] olarak dile getirdiği, psikanalizin bakış açısından eleştiri kuramını oluşturur. Burada gerçek bir Œdipe karşıtı olan psikotik figürü, Freud'çü yoruma karşı bir savaş içindedir. İkinci cilt yani *Mille Plateaux* (1980), bir ilişkiler mantığı ve insan bilimlerinin eleştirisinden geçen ve söze dayalı göstergelerle söze dayalı olmayan göstergelerin güç ilişkileriyle düzenlenen ("kurulan") bir göstergebilgisinin hazırlanmasını gerektiren, kapitalizmin siyasi kuramını hazırlar. Bu kurma kuramıyla göstergebilgisi kendi ilkesi içinde desteklenmiştir. Çünkü bu kurulum bir etkileşim tarzını benimser ve kapalı bir sistemin ortasındaki iç farklılıklarla, kendine odaklı bir şekil üzerindeki öğelerin değerini belirleyen yapı ya da sistem kavramlarının içsel ön varsayımlarından kurtulmayı ileri sürer. Deleuze ve Guattari sistemleri ancak açık, bağlantılı ve farklı olarak kavrarlar, çapraz bağlı böyle bir aygıtı, baskın bir kökü olmaksızın toprak altında dolaşan, tomurcuklanan kökçükleri olan, zararlı ot modelinden hareketle "köksap" diye isimlendirir. Köksap, ağaçsı veya merkezi olmayan, farklı yapılı yönetimlerin birleşmesini, belli bir birim olmaksızın karşılaşma ve yinelemeyi destekleyen bu büyüme modelini canlıbiliminden ödünç alır. Başka bir deyişle göstergeler tercihen kapalı ve özerk dilbilim dizgeleri oluşturmazlar, ama dilbilimsel olanları dâhil bütün gösterge dizgeleri yaşamsal veya siyasi, anlamlı veya öznel başka göstergebilgilerine açılırlar. Deleuze ve Guattari gösterge dizgesinin kapanmasını önlemek için *Mille Plateaux*'da bunları göstergeler rejimi (düzeni) diye adlandırırlar: düzen açık bir dizgedir, köksap gibidir (rhizomatikdir), bağlantılarla işler ve başka göstergebilgilerine açılımın edimsel farklılığıyla desteklenir. Gösterge, zihinsel ve toplumsal, dilsel ve edimsel tutarsız kodları toplayan, zorunlu bir şekilde melez güçlerin bir karmaşası olarak tanımlanır.

Düzen kuramı, anlambilimden göstergebilgisine geçişi ayarlar ve yorumun eleştirisini içerir. Bu dönemde Deleuze-Guattari ikilisinin göstergebilgisini hazırlayan, yazının (edebiyatın) (Kafka, 1975), ortak düzenleme olarak kişisiz yazımın –ki bu aynı zamanda ortak yazım diye de belirtilmiştir– felsefesi kuramını ürettiklerini görmek kimseyi şaşırtmaz. Resim ya da sinemayı düşünmek, sanatın etkisini yazının etkisi dışında sergilemek, göstergelerin çözümlenmesini söylemin etkisinden ayıran, söze dayalı olmayan bir göstergeler kuramı gerektirir, yorumun alışılmış durumunu olduğu kadar kitabın üstünlüğünü eleştirir (*Rhizome*, 1976), yani bir yorum eleştirisi geliştirir.

[1] DELEUZE, *Pourparlers*, 1991, (PP diye kısaltılmıştır), s. 230.

Bu dönemeç 1980'de *Mille Plateaux* ile aşıldı sonraki yayınlar bundan bahsederler. 1981'de Deleuze bir resim kuramı üretir: *Francis Bacon. Logique de la sensation*[1]. Bunula beraber 1973'te Gerard Fromanger anısına, resim hakkında kısa bir kitapçık yaptı, *"Le Froid et le chaud"*, - Masoch hakkındaki yazım tarzında, *"Le froid et le cruel"*. On bir sayfanın her biri hakkında, metin ve tabloların kopyası karşılıklı yer alır: resimler ve kavramlar bakışımlıdır. Üstelik *Francis Bacon*'ın özgün baskısının kutusu, Deleuze'ün *La logique de la sensation'u* ve Bacon'ın tablolarının kopyasını içeren cilt, iki ince cilde bölünür. Resim ve felsefe bu kutuda, onlann farlılıklarına engel olmayan bir yakınlık içinde resimle ilgili kitapların konumunu yenilemek için yayıncıya has bir eğilimin özgün örneği olarak bir arada bulunur. Bu yapıt sinema üzerine üstün bir zirveyle takip edilir 1983 ve 1985 te *L'image- mouvement* ve *L'image-temps*. Üç yıl sonra bu biçem yönetimindeki sanatlar birlikteliği, bir dönemin benzersizliği ve sanatların, bilimlerin, felsefenin aynı dönemin zevki içinde birlikte varolması *Pli*'yi ortaya çıkarır.1988'de Leibniz et le baroque. Bu yapıtlarla, özellikle de resim ve sinemayla ilgili olanlarla Deleuze doğrudan imge sorununa yaklaşır.

FELIX GUATTARI'YLE KARŞILAŞMA

Bu yayınlar dizisi sanat ve felsefe arasındaki dönüşümün düzenliliğini gösterir. Ayrıca felsefenin yazından başka sanatlara doğru açılımını, yazına olduğu kadar söze dayalı olmayan sanatlara da uyan bir göstergebilgisinin olumluluğunu bildirir. Ayrı bir romanın incelenmesinden (*Proust et les signes*) bir yapıtın bütününün incelenmesine (Kafka ya da Bacon'ın yapıtları), tek bir yapıttan türe, bir sanatın özgülüğünden (sinema gibi) tarihsel bir dönemin özgülüğüne (Barok gibi) kadar, Deleuze sanatların incelenmesi alanına dizgesel bir şekilde uzanmaktan vazgeçmez. Bununla beraber sanat hakkındaki yazılar, yazarlarla/ yapıtlarla ilgili incelemelere adanmış başlıklara ya da tamamen sanatsal olmayan kavram ve sorunlarla ilgili başlıklar art arda gelmeye devam eder. Hatta bir filozofa (Hume, Nietzsche, Kant, Bergson gibi) ya da bir yazara (Proust, Sacher-Masoch) dayanan örneklerdeki gibi tamamen tek kişinin yaşam öyküsünden ibaret olmayan bir yazı çıksın diye 1968'deki *Difference et Répétition*'u beklemek gerekir. Önce bir

[1] DELEUZE et FROMANGER, Fromanger, le peintre et le modele, Paris. Baudard Alvarez, 1973. Faucault ile yakınlaşma her zamanki gibi burada ilginçtir: bkz. FOUCAULT, «La peinture photogénique», Gerard Fromanger sergisi için kitapçık, «Le desir est partout» Galerie Jeanne Bucher, 53 Rue de Seine, Paris, 6. 27 Şubat-29 Mart 1975.

yol çizilir: yazından söze dayalı olmayan sanatlara, umulduğu gibi imgenin konumu ve yorum eleştirisinin önemini aydınlatacak oldukça net bir yörünge belirlenir.

Böylece ilk döneme yazın deneyimiyle başlanır. İşte göstergeler deneyiminin göstergebilgisi olarak ortaya konabilmesinden önce hazırlandığı alan tam da budur. Yoksa Deleuze söze dayalı olmayan sanatları geç vakitte keşfederdi – *Différence et répétition*'dan başlayarak resme gönderge süreklidir, Deleuze'ün üzerine ayrı bir yapıt vermediği müzik alanına olan gönderge *Mille Plateaux* ya da *Le Pli*'de oldukça da önemlidir-, ama üzerinde sanat işlevinin belirdiği ilk alan olduğu içindir bu. Deleuze önce bir yazın felsefesi önerir ki bu felsefe yazınsal sözce ile felsefe ve düşünce arasındaki uzlaşımın kuram alanı olarak çağdaş yazın yöntemlerini tanıtır. Yazın sayesinde filozof "düşünce imgesini"[1] yeniler: düşünceye zor gelen şey, düşünceyi yaratmaya[2] zorlayan bir karşılaşmanın nesnesi olan bir göstergenin şiddetli ve istem dışı olarak ortaya çıkmasıdır. Deleuze'ün 1970'de Proust adlı yapıtının ikinci uyarlamasında ele aldığı, Proust'taki eşcinselliğin fiziği 1967'deki *Présentation de Sacher-Masoch*'a cevap verir. Yazın sadece düşüncenin düşünce içinde oluşumunu (düşüncenin yaratılması yöntemi) sergilemeyi amaçlamaz ama Nietzsche'ye özgü bir klinik eleştiriye, yazını tanı koyma işlevine açan bir belirtibilime (1962'de *Nietzsche*'de ortaya konmuştur) dönüşür. Deleuze bu yolla kendisini bir sanatçı, bir uygarlık uzmanı yapan Nietzsche'ye özgü esini devam ettirir.

Sanatçı veya filozoflar uygarlık[3] uzmanıdırlar, derdi.

Bu tanılama işlevi açık bir şekilde sanat felsefesinin yeni alanını nitelendirir, ama kendini değiştirir: yeni bir alana yerleşir ve kendisini siyasi ve toplumsal yeni bir işleve yoğunlaştırır. Bunu 1969'da[4] Guattari'yle olan karşılaşmayla tarihlemek ya da dönüm noktası olarak 1972'deki ortak yazım önemine sahip ilk yapıt olan *L'Anti-*

---

[1] Bu anlatım 1964'teki *Proust*'un ilk biçiminin sonuç başlığının şekillendirir. Şimdiki ciltte korunmuş olmakla beraber ilk bölümün sonucunu oluşturur.

[2] DELEUZE, *Proust et les signes*, 1964, 1970, 1976, (PS diye kısaltılacaktır), s. 118.

[3] DELEUZE, ss,195.

[4] DELEUZE, PP, 24. Bu karşılaşma fırsatı Jean-Pier Faye'e göre, *Difference et Repetition* ve Lacan'ın dergisi *Scilicet*'de bir araya getimek zorunda kaldığı ama yayınlamadığı ve daha sonra Guattari'nin Deleuze'e getirdiği *Logique du sens*'ın düzeltisi nedeniyle gerçekleşir. «*Machine et structure*» adlı makale sonunda Faye tarafından 1972'de *Change* dergisinde yayımlanır, Ekim 1972, s. 49-59, tekrar, Guattari, *Psychanalyse et Transversalité. Essais d'analyse institutionnelle*, Paris, Maspero, 1972, s. 240-248. Bakınız FAYE, «Philosophe le plus ironique», *Tombeau de Gilles Deleuze*, Y. Beaubatie (éd.), Tulle, Mille sources, 2000, s.91-99, s.92, 95.

Œdip'i seçmek gerekir. Deleuze'ün 1969'da yayınladığı *Logique du sens*, dış hatların anlamsızlık, bilinçaltı ve maddeselliğinden hareketle ama daima düşüncenin iç sınırı düzleminde kalarak, anlamın oluşturulmasıyla ilgilenir. Bu eser anlamı biçimsel sınırına koyar; Russell'ın matematiksel mantığı, Husserl'in transandantal mantığı ve Lacan'ın psikanaliziyle tartışır. Deleuze'ün yapıtının denge noktası Artaud'nun kişiliği etrafında sabitlenebilir: *Logique du sens*'da şizofren olan "organsız bedenin" araya girmesi, birinciyle ikinci sanat felsefesinin arasındaki geçiş noktasını işaret eder. Onunla sanatın biçimsel olmayan, özellikle yazınsal deneyiminden, toplumsal öznelleştirme[1] tarzlarının edimsel etolojisine geçilir.

Guattari ile karşılaşmanın anlatılacak pek bir şeyi yoktur, kararlaştırılmıştır, gerçek deneysellikler, siyasi savaşım, psikoz ve şizofreniyle mevcut koşullar çerçevesinde tedaviye değin karşılaştırmalar gereğince yeniden düzenlediği Deleuze'ün felsefesi için kararlaştırılmıştır. Deleuze sanatın, psikanalizin kaynaklarından hareketle, ama saf felsefe alanında konunun eleştirisine girişir. Guattari'yle karşılaşma deneyselliğe gerçek bir dalışı tetikler, toplumsal savaşın ve savaşçı bağlanımın tarihsel ortamına girmeyle çakışır: Bu G.I.P (yani mahkumlarla ilgili bilgi topluluğu) ve C.E.R.F.I (Kurumsal inceleme, araştırma ve eğitim merkezi)[2] çağıdır ve bu değişim o zamana kadar eksik olan, Deleuze'ün uğraşlarının siyasi bir sözlüğünün çıkmasıyla kendini gösterir. Fransız toplumundaki 1968 Mayıs çalkantısına katılır, bu siyasi ateşe, bilim yaşamını ve Fransız Üniversitesini altüst eden, sonu Deleuze'ün 1969[3]'da katıldığı Vincennes çıkışına'na varan bu savaşçı ve itirazcı buyruğa cevap verir.

Bu bakış açısından, Guattari ile karşılaşma Deleuze üzerinde başlatıcı ve düşünceyi kurgusal etmenlerden gerçek olaylara, toplumsal yapıyı sarsan siyasi eğilimlere ve bulunulan kurumsal çerçevedeki deliliğin edimsel alanına doğru yer değiştiren bir fünye etkisi yapar. Normalden hastalıklı kutuplara değişim ve tarihsellik, onların bozmanın ve benzersizliğin yazın boyutunu geliştiren Bataille'ın ve Blanchot'nun eleştiri çalışmalarına hayranlıkları Canguilhem'den sonra "kliniğin doğuşuna gösterdikleri dikkat için ortak ilgilerini doğrulayan Foucault'cu bir hareket içinde Deleuze daha ilk metinlerinden başlayarak *klinik* eleştiriyi gündeme getirir. O, aklın bir sınırı olarak delilikle ilgileniyordu ve *Sacher-Masoche*

---

[1] DELEUZE, Logique du sens, Paris, Minuit, 1969, (LS diye kısaltılacaktır)

[2] GUATTARI, Les Années d'hiver, op. cit., s. 82.

[3] Deleuze'ün Guattari ile birlikte yayınladığı güzel metne bakınız, «Mai 68 n'a pas eu lieu», *Les Nouvelles*, 3-10 Mai 1984, RF, s. 215, *sqq*, ve F, 125, n. 45.

ve *Logique du sens*'da yazınsal bir ürünün çılgınlıkla (şizofren Artaud) ya da sapıklıkla (Masoch'da kural ve arzunun incelenmesi) ilişkisinin kuramını yapmaya çalışıyordu. Deleuze, Guattari ile bilinçaltının biçimsel tanımından aynı zamanda ruhçözümleme açısından bakıldığında siyasi ve eleştirel olan boyutuna geçer.

Guattari, Deleuze ile karşılaşıncaya kadar kendisini kuramsal ve "uyumsuz" diye nitelendirdiği edimsel üç alanın birleşiminde tanımlar. Birçok siyasi Marksist derneklerde mücadeleci edim; kuramsal psikoterapi çerçevesinde La Bord'da Jean Oury ile klinik edim ve onun çözümleyicisi olan ve verdiği dersler, bütün o kuşak için olduğu kadar, kendisi için de Freud[1] kuramının kararlı bir tekrarı olan Lacan'ın bakış açışından ruhsal bozukluğu olanlarla çözümleyici edim. La Borde kliniğinde, Tosquelles[2] kaynaklı kurumsal psikoterapi çerçevesinde, psikozlu hastaların tedavilerinde çözümlemenin uygulamasında Jean Oury ile anlaşan Guattari bilinçaltını toplumun siyasal ve tarihsel boyutuyla doğrudan ilişkili toplumsal bir ürün olarak kabul eder. Deleuze'ün "bilinçaltına tarihsel boyutlarını kazandırmasına" olanak tanıyan, "ruhçözümlemenin yıkılışını ve kuşkusuz nevrozun eski püskü örtüsünün altındaki psikozun yeniden keşfini"[3] ruhçözümlemenin ikili eleştiri hareketini ve Deleuze'ün *Anti-Œdipe* ve *Mille Plateaux* arasındaki çalışmalarını belirleyen şizofreniye olan ilgiyi kapsayan bu bilinçaltıdır.

Bu iki yön yorum eleştirisini başlatır, çünkü dilbilimsel ve ruhsal gösterenin üstünlüğünü hatta egemenliğini reddeder. Guattari'nin kurumsal psikoterapiden aldığı, onun "kurumsal" boyuta, ruhsallığın biçimlenmiş, siyasal ve ortak boyutuna verdiği önemle tanımlanan işte bu eleştiridir. Freud'cü bilinçaltının özel boyutuyla kişilerin

---

[1] Lacan, Freud'ün çözümleyici bakış açısını nevrozların iyileştirilmesine bırakark psikiyatriye terk ettiği psikozun boyutunu yeniden geliştirir ve 1932'deki hekimlik tezini ona ithaf eder: Jacques LACAN, *De la Psycose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, 1932, Paris, éd. Points/Seuil, 1980. Lacan'ın etkisi hakkında Guattari'nin ifadelerine bakınız, in Jean OURY, Felix GUATTARI et François TOSQUELLES, *Partique de l'institutionnel et politique*, Vigneux, Matrice Editions, 1985, s. 47-50.

[2] Bu 1940'lı yıllarda savaştan dolayı Saint Alban'a kapanan ve kurumsal psikoterapiyi kuran François Tosquelles'dir. Tosquelles biri Freud'cü diğeri Marksist olan iki bacak üzerinde yüründüğünü belirtir. On yıl sonra Direniş ve Kurtuluş deneyimiyle biraz yapay olarak birleşen akımın ortaya çıkışından sonra Jean Oury La Bord'a yerleşir, 40 kişiden oluşan ve aynı yerde oturan orta halli bir toplulukla Tosquelles'in deneyini tekrarlar. Kurumsal psikanaliz ile ilgili bakınız: Jean OURY, Félix GUATTARI et François TOSQUELLES, *Pratique de l'institutionnel et politique*, op. cit.

[3] DELEUZE, *Trois Problemes*, Deleuze'ün şu eserinden alınmıştır: *L'Ile deserte et autres textes. Textes et Entretiens* 1953-1974, Paris, Minuit, 2002, David Lapoujade, (ID olarak kısaltılacaktır) s. 273.

sosyopolitik yapısı arasındaki ayırımı azaltmayı amaçladığı ve barınma yapılarını yenileyerek güncel kurumlar üzerinde etki etmeyi amaçladığından, kurumsal psikoterapi *Anti-Œdipe* proğramının hazırlanmasında önemli bir görev üstlenir. Siyasi boyutu aynı anda, toplum yapısındaki bozulmanın hukuksal ve tıbbi idaresi, kurumsal yönetimi olan hastane psikiyatrisine ve bilinçaltı değişimlerinden hareketle bilincin oluşum süreçlerinin incelenmesi olan ruhç özümlemeye karşı çıkar.

> Guattari, yine de gerçekte arzu ve isteğin nesnelerini belirleyen bilinçaltının bütün sosyo-politik içeriklerini düzenli olarak yok ettiği yol olarak ruhçözümlemeden dolayı eleştirilir. Şöyle der, ruhçözümleme, onun iyileşme diye adlandırdığı toplumsal uyum idealine ulaşmak için bir tür mutlak narsizmden (*Das Ding*) doğar; ama bu girişim yalın toplumsal bir yıldızlar topluluğunu gölgede bırakır. Oysaki simgesel, soyut bir bilinçaltının icadına bunu kurban etmektense keşfetmek gerekirdi.[1]

YORUMUN SİYASAL ELEŞTİRİSİ

Demek ki Guattari Freud'ün psişik normallik sözüyle bilinen ruhçözümlemesinin yerine, marksist esin kaynağının bilinçaltının incelenmesini öneren şizoanalizi koyar ve kişiye odaklı, nevrotik ödip örneğinin yerine, ödiple ilgisi olmayan siyasal, kişiliksiz psikotik bir örneği koyar. Şizoanaliz özdeksel boyutu içindeki bilinçten toplumsal bir ürün yapar, itkin ekonominin, bireysel, ailesel ve özel "bir hâkimiyet içinde hâkimiyet" gibi apayrı bir alanda tutulmak yerine, doğrudan toplumsal mekanizmalara bağlandığı Freud bilinçaltını tarihselleştirir. Çılgınlığa, toplumsal uyumsuzluğa ve psikoza siyaset konusunu içeren edimsel bir deneyim değeri ve kültürel bir değer yükler: Foucault'dan sonra ve aklın sınırı olarak çılgınlığın incelenmesinin ardından sanatçı alışkılardan doğan beğeninin başkalaşmasının yönlendiricisidir. Toplumun kliniği olan sanat toplumsal eleştirisini ortaya koyar, aynı zamanda da yeni nesnelleşme türlerine de tanık olur.

Kişinin eleştirisi, ruhçözümsel ve komünist hareketlerin bakış açısından *Anti-Œdipe* sorunsalını besleyen, bu yeni siyasal, toplumsal ve eleştirel boyut üzerinde gelişir.[2] Deleuze bu iki sonuçdan

---

[1] DELEUZE, *Trois Problemes*, ID, 272.

[2] «Marx ve Freud'ün arkasında, Marksizm ve freudcülük arkasında, komünist hareketin ve ruhçözümsel harketin iğrenç gerçeği vardır. İşte başlamak ve tekrar dönmek için dikkat edilecek nokta budur. İğrenç diyorum am bu bir benzetmedir sadece: kapitalizme her şeyi iğrenç bir hale sokar, yani özel ve suçlanmış bir tarzda herkesin kendine pay çıkarmaya zorunlu olduğu şifresi çözülmüş ayırt edile-

dolayı daima Guattari'yi destekler: onun ruhçözümlemeden *çıkmasına* olanak tanımış, kavramın[1] ediminin keşfi için bir fırsat olmuştur. Guattari, Deleuze'ün kuramsal düşünceye ve sanatların uygulamasına, Foucault'nun "mekanizma" kavramıyla dost bir karşılaşmayla düzenleme kavramının hazırlanmasına yol açan temel siyasal bir boyut kazandırmasına olanak sağlar.

Şizofreniyle ilgilenen, ruhçözümlemenin aileselci boyutu bakımından giderek eleştirmen ve savaşçı olan bu psikanalistle karşılaşma önceki incelemelerin Nietzsche'ye özgü belirtibilimini, göstergelerin siyasal düzenlenme alanına taşır. Bu yeni düzenleme sanatın yayılımının ilkesidir ve aynı zamanda yazınsal olandan göstergebilgisine doğru bir geçiş, sanatlar ve düşünceyle siyasal boyutun birleşmesidir ki bunların her ikisi de yorum eleştirisinden kaynaklanır. Deleuze'ün ikinci felsefesi olan ortaklaşa felsefe içinde düşünce, onun gerçek düzenlemesinden hiçbir şekilde ayrılamaz. Sanat artık anlamlandırma değil görevi yerine getirme işidir. Deneyim ilk ve son kez yorumun yerini tutar. Güçler ilişkisi ve etkisi olarak gösterge, dilbilimsel ya da ruhçözümsel gösterenin yerini alır. Bundan toplum bilimlerine özellikle de ekonomi, tarih, budunbilim gibi alanlara ve buraya kadar Deleuze'ün pek incelemediği uygarlıklar kuramına ilgi duyduğu sonucuna varılır. Kuşkusuz Deleuze, uygarlıkların ve hiççiliğin etkin eleştirisine girişmek için etkin ve tepkisel güçler arasındaki boşluğun Nietzsche'ye özgü şemasını kullanıyor, *Difference et Repetition*'da Marx üzerine uzun incelemeleri kaleme alıyordu. Ama şimdi, sanatları "yenilikçi gücüllüğün güncelleşmesi"[2] olarak düşünmek söz konusudur. Uygarlık hekimi olarak sanatçı, siyasi bir görev üstlenir ve sanat etkisi çift yönlü toplumsal boyutda, toplumsal bir ürün ve yenilikçi bir etken olarak belirlenir.

Sanatın siyasete bu açılışı kesinlikle tarihe geçilecek, tartışmasız bir örnektir. 1967'de Deleuze, sanattan devletinkinden ve toplumunkinden daha yüce bir erek oluşturmak istiyor ve *Nietzsche*'de beklenmedik olanın filozofunu, sonsuzluğun ve tarihselliğin[3] benzer tehlikelerinden kaçışı simgeleyen kişiyi selamlıyordu. Sanatı kendi siyasal ve tarihsel boyutuna hapsetmek söz konusu değildi, eğer

---

meyen bir karmaşa durumu.» GUATTARI, *La Revolution moleculaire*, Paris, *Recherches*, coll. «Encre», 1977, OGE, coll, «10/18», 1980, s. 9, Bu giriş *Anti-Œdip*'in başıyla karşılaştırılabilir.

[1] DELEUZE, PP, 24-25, 186-187; DELEUZE, *Dialogues*, bundan böyle D olarak kısaltılacaktır, Paris, Flammarion, 1996, s. 23.

[2] DELEUZE et GUATTARI, L'Anti-Œdipe, 453 (bundan böyle AO olarak kısaltılacaktır).

[3] DELEUZE, «L'éclat dur ire de Nietzsche» (Guy Dumur ile söyleşi) in Le Nouvel Observateur, 5 Nisan 1967, s. 40-41, ID içinde tekrar ele alınmıştır, s. 180.

marksizmi anıştırmaya geçişin altını çizersek, bu geçiş, yapıtın gerçek zamansallığını yadsıyan iki yakınsak ve karşılıklı eğilim gibi, (sanat ve marksizmin) ne birine ne diğerine sonsuza dek hak vermez.

> Nietzsche için kolay olan toplumun son örnek olmamasıdır. Son örnek, yaratıdır, sanattır veya sanat daha çok yokluğu ve son örneğin olanaksızlığını simgeler. Yapıtının başından itibaren Nietzsche, devletin ve toplumun sahip olduğundan "biraz daha yüce" amaçların var olduğunu ortaya koyar. Bütün yapıtını tarihsel olmayan, üstelik eytişimsel olarak kabul edilse bile, sonsuz olmayan bir boyuta yerleştirir. Bu yeni boyut hem zaman içindedir hem de zamana karşı işler. O bunu *zamansız* diye adlandırır. İşte yaşamın kaynağını[1] aldığı yorum da buradadır.

Zamansızlık aynı zamanda eytişimsel tarihsellikten ve sonsuzluktan kaçmayı sağlar. Deleuze bu konumun "herhangi bir güzellik düşüncesiyle, siyasetten vazgeçmeyle, siyasetten uzak bir "bireysellikle"[2] eş değer olmadığını belirtmeye özen gösterse bile, bu belirtibilgisi siyaset bağlamına kayıtsız kalır ve toplum yapısı sanatın kurucu bir boyutu olarak görünmez. Üstelik "sanat coşkusu", trajik bir mizah ve onun *mizah düşüncesi* siyasal içeriği oldukça belirsiz[3] olan "serbestliği" içerir.

> Az önce anlattığımız zamansızlık asla siyasal-tarihsel öğe durumuna indirgenemez. Ancak bazı önemli zamanlarda çakıştığı görülebilir.[...] Ama bir toplum, kurtuluşu için savaştığında, şiirsel eylemlerle tarihsel olaylar ya da siyasal eylemler

---

[1] DELEUZE,. «L'éclat du rire de Nietzsche», art. cit., ID, s. 180.

[2] DELEUZE, «L'éclat du rire de Nietzsche», art.cit., s. 180. «Nietzsche'ye dönüş» başlığı altındaki makale, Fransa'da, Nietzsche'nin *Oeuvres Completes* (tüm eserlerinin) büyük yetkinliği olan yayınevi Colli ve Montinarri yayınlarında çevirisinin yayınlanmasını başlatır, ki Deleuze ve Faoucault Fransa'da Gallimard adına yönetimi alır. Ayrıca kapanışını Deleuze'ün yaptığı Nietzsche'ye atfen yapılan Royaumont Kollokyum'una da gönderme yapar. Sunumlar şu şekilde yayınlanır: *Cahiers de Royaumont, Philosophie*, no.VI. *Nietzsche*, Paris, Minuit, 1967, ID içerisinde 163-177 sayfalarında tekrar edilmiştir. Ayrıca «Nietzsche ve düşüncenin imgesi hakkında» ID. 187-197. sayfalara bakınız. Deleuze et Foucault, «Introduction générale», F. Nietzsche, *Le Gai Savoir, et fragments posthumes*, t.V des *Oeuvres completes*, G.Colli et M. Montinarri, (éd), tr. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1967, s. I-IV, Foucault, *Dits et Ecrits*, sous la dir. Defert et Ewald, Paris, Gallimard, 1994, t. I, s. 561-564. Bu önemli yazı ne yazıkki *İl e Desert* içine alınmamıştır.

[3] «Sanatın arkası aslında bir tür coşkudur, bu aynı zamanda sanatın konusudur. Trajik bir eser olamaz, çünkü zorunlu oarak bir yaratma coşkusu vardır: sanat mecburen her şeyi yerinden oynatan bir kurtuluş ve önce trajiktir». DELEUZE, «Mistique et masochisme» (Madelaine Chapsal ile söyleşi), *La Quinzaine Littéraire*, no. 25, 1-15 Avril, 1967, s 12-13, ID içinde verilmiştir (alıntı sayfası 186)

> arasında her zaman bir çakışma söz konusu olur[...] tarihsel savaşla çakışan bir sanat coşkusu[1].

Tersine "kısmen siyasal"[2] bir kitap olan *Anti-Œdipe*'de ürün olarak düşünülen ve toplumsal bir mekanizma olarak belirtilen sanat ve etkisi şimdi toplumsal, ekonomik, hukuksal ve siyasal süreçlerin eleştirel çözümlenmesi bağlamında anlaşılmakta ve kurtarıcı bir görev üstlenmektedir. Bu artık tarihsel savaşla arasıra çakışan bir sanat coşkusu değil, sanatın başarısını belirleyen siyasal, devrimci bir etkidir.

> Yazın mekanizması gelecekte devrimci mekanizmanın yerini alır [...] Azınlıkta kalan bir kişiden daha devrimci ve daha büyük yoktur. Kahrolsun bütün yöneticiler yazını[3].

Şunu iyi görmek gerekir ki bu yeni kuram öncelikle çok yönlü bir yazıyı, ortak bir düşünceyi keşfetmekten ibaret olan edim içinde hazırlanır ve Deleuze *ve* Guattari ikilisinden oluşan bu ortak varlığın "ortasında" gerçekleşen düşüncenin hâkim soyutlanmasıyla bozulmuş felsefe yazısı biçiminde gelişir. *Rhizome*'un başı bir bildirge gibi, öznel olmayan bir yöntemin anlatımı olarak duyurulur. "Biz *Anti-Œdipe*'i iki kişi yazdık. Her birimiz birçok kişi gibiydik, bu da zaten dünya kadar insan demektir". Ortak olarak oluşan önce yazıdır. Felsefe söylemi bir özneye atfedilebilen düşüncenin özel parçasıdır, Deleuze'ün etik olmayan bir şekilde belirttiği yaşamla düşüncenin ilişkisi şimdi toplumsal olmanın, edimsel etolojinin ve öznelerin siyasal oluşumlarının deneysel boyutunda tanımlanır. Düşüncenin bir yazarı yoktur ama düşüncenin bağımsızlaştırıcı yeteneğinin cevap verdiği, yazarlık işlevinin toplumsal oluşu vardır ve bu oluş yazıya geçen konular gereğince başkalaşır. Bu yeni felsefe yapma yolu, kuramı derinden değiştirir ve kitabın konumu, yazarı ve işlevi kadar değişir.

> Bir kitabın ne öznesi ne nesnesi vardır, farklı bir şekilde oluşmuş maddelerden, tarihlerden ve çok farklı hızlardan ibarettir. Bir kitap bir özneye atfedildiği anda bu konuların işlenmesi ve ilişkilerinin dışsallığı göz ardı edilir [...][4]

Bu nedenle Guattari ile olan yoğun işbirliği, ortak yazı deneyimi dönemi yeni bir düzlemde son bulur ki önce çokluklar mantığının

---

[1] DELEUZE, «L'eclat de rire de Nietzsche», art. cit. ID, 180-181.

[2] DELEUZE, PP,230.

[3] DELEUZE et GUATTARI, Kafka, 1975, (bundan böyle K olarak gösterilecek), s. 32,48. Önceki makaleyle karşılaştırılsın: «Nietzsche'ye göre yöneticiler, Zamansız olanlardır, yani korumak için değil yaratmak için yaratan ve yok edenlerdir.» ID, 181.

[4] DELEUZE et GUATTARI, MP, 9.

resmin, sinemanın ve barok sanatının belirli durumlarına yayılımı olarak değerlendirilebilir. Deleuze'ün tek başına yinelediği yayınlar sözel olmayan sanatların çok ayrıntılı göstergebilgisine doğru yönelir. Yaşamsal mekanizma olarak sanat kuramı ve dil yetisine indirgenemeyen göstergeler düzeni göstergebilgisinin başka durumların incelenmesine girmesini sağlar: Bacon, bütünlüğü içinde sinema ve dönemlerinin, akımlarının ve son olarak Barok'un farklılığı – ki Deleuze Barok sözcüğünü her zaman büyük harfle yazar.

Deleuze zaten bu bölümlendirmeyi onaylar.

> Félix Guattari ve ben *Anti-Œdipe*'te ve *Mille Plateaux*'da, hatta özellikle büyük bir kitap olan ve birçok kavram öneren *Mille Plateaux*'da bir felsefe yapmaya çalıştık. İşbirliği yapmadık, bir kitap yaptık sonra bir başkasını, bir birlik anlamında değil de sınırsız bir makale anlamında. Her birimizin bir geçmişi ve önceki çalışmaları vardı: onun zaten kavram olarak çok zengin olan ruhçözümlemede, siyasette, felsefe alanında ve benim *Difference et Repetition* ve *La logique du sens* ile bir geçmişim vardı. İki kişi olarak işbirliği yapmadık. Biz daha çok "bir" üçüncüyü, yani bizi, oluşturmak için birleşen iki dere gibiydik. [...] Bir felsefe, benim için bu, Félix olmadan asla başlayıp sona ermeyecek bir ikinci evre oldu. Daha sonra, benim için resmin, sinemanın ve görünüşte imgelerin söz konusu olduğu üçüncü bir evre olduğunu var sayalım. Ancak bunlar felsefe kitaplarıdır[1].

İMGE, ETKİ ve ALGI

Deleuze yazını keşfeder ve daha sonra dilden algının nedenine doğru giden bir yolla, sözel olmayan sanatlarla, resimle, sinemayla ilgilenir. Gücü ele geçirme olarak, sonra imge olarak sanatın tanımı bu hareketle örtüşür. İlk önce yazın hakkında hazırlanmış ve *Francis Bacon. La logique de la sensation*'la 1981'de resim incelenmesine getirilmiş olan güç elde etme aynı zamanda yazını sözel olmayan sanatlara bağlayan sanatların birliğini açıklar. Dahası yazın da dâhil olmak üzere, sanatın etkisinin yalnızca onun dil boyutuna indirgenemeyeceğini bildirir, ama sözele indirgenemeyecek etkinin göstergebilgisini, gerçek bir duyum mantığını gerekli kılar. Deleuze'ü 1980'li yıllarda *Bacon*'la sanatı, güç elde etme ve sonra da sinemaya adanmış iki kitap olan *L'Image-mouvement* ve *L'Image-temps*'da imge olarak tanımlamaya götüren işte bu görtergebilgisi, göstergenin dilbilimsel olmayan felsefesidir. Felsefeyi düşünce imgesinin yenileştirmesine götüren sanat deneyimi üzerine dayandıktan sonra, 1964'te *Proust et les signes*'de görüldüğü

[1] DELEUZE, PP,187;ayrıca bakınız PP, 15-16 ve DELEUZE, D, 23-25.

gibi, Deleuze şimdi sanata yeni bir yol açar aynı zamanda imge tanımını değiştirir. Bergson'dan sonra *Matiere et Memoire*'ın incelenmesinden esinlenerek kavradığı şekliyle imge, bir kopya, düşünsel bir taklit değildir en azından imgelemin temsili ya da bir düşünce kalıbı da değildir ama maddenin bir türü, gerçek bir harekettir ve sanatın etkisi kesinlikle olumlu olan bu düzlemde anlaşılmalıdır. "Bir imge saymaca bir gerçeği temsil etmez, bütün gerçekliği kendi içinde barındırır."[1]. Kültürün bir kurgusu, insanbilimin bir ölçütü olmak bir yana Deleuze'de sanat, madde içinde coşkuları harekete geçiren öznelleşme sonucunun saflığı ve kararlılığını kazanır.

Sanat gerçektir, biçim değil güç düzleminde gerçek etkiler yaratır. Bundan sanalla gerçek arasındaki kırılmanın çok özgün olarak yer değiştirdiği sonucu çıkar: Düşünsel bir kurgu olarak görülmeyi bırakan sanal ve kültürün eğlence tarafı olmaktan çıkan sanat. Yazın üzerine biçimlenen yorum eleştirisi öncelikle ve sadece dil aracılığıyla geçmeyen sanatların yazınsal olmayan boyutu üzerinde ısrar ettikçe, Deleuze'de sürekli sanalın gerçek görünümü üzerinde ısrar eder. Öyle ki imgeler, anlamı olmayan, dar bir şekilde anlaşılmak zorundadır, onların soyutlamayla değil özütlemeyle ürettikleri düşüncenin eski haline dönmesi söz konusudur. Sanal olan gerçek dışı, düşünsel ve nesnel değildir ama gerçeğin ve gerçekdışının ayırt edilemezliğini öne sürer ki burada ayırt edilemezlik ancak ele geçirme kavramıyla açıklanabilir. Bütün imgeler değişmezdir ve değişmez olarak kabul edilmelidirler, öyle ki düşünce, imgelerden ayrılamaz ve imgelerin temsil ettikleri soyut bir içerik gibi imgelerle açıklanamaz. Burada sözel olmayan, biçimleri yineleme ya da çözmeye zorlanmayan ve anlamlı bir düzenden ileri gelmeyen sanatlar için bir savaş şarkısı var. Anlaşılırlıktan ya da düşünceden yoksun değillerdir ama bir anlama indirgenemezler, sözel bir anlama hiç indirgenemezler. Güç elde etme ve imge düşünceyi duygu düzeyinde etkiler. Sanat özel ve düşünsel olan nesnel bir boyutta etki etmez: ne simgesel bir dizgeye, ne imgesel bir çağrıya, ne hayale ne de rüyaya indirgenemez ama düşündüren imgeler üretir. "Herhangi bir imge içinde duygusuzca gerçekleşecek soyut düşünceler yoktur, ancak bu imgelerle ve onların aracılığıyla var olan somut düşünceler vardır". Burada sanatta başarının tanımını yapmanın tam yeridir: "Bir imge ancak yarattığı düşüncelerle değer kazanır"[2].

Sonunda 1981'de Deleuze, Bacon'ın yapıtına dalarak, sözlü olmayan sanatlara bir bütün yapıt adar. Bunun öncesinde resim ve

[1] DELEUZE, RF, 199.

[2] DELEUZE, RF, 194-195.

müziğe çok sayıda inceleme ve birkaç makale ayırmış olsa bile, ilk kez doğrudan resim üzerine bütün bir eserle karşılaşır ve daha önce yazın hakkında tanımlanmış yapıtın göstergebilgisini denemeye girişir. "Genel olarak dilden bağımsız göstergelerin ve imgelerin dizgesini" düşünmek söz konusudur. İşte betimlerken yapıtı arttıramayan, duygusal gevezeliğe ve fizikötesi uygulamaya dönüşmeyen resim incelemesinin zorluğu budur[1]. Deleuze resim sanatını anlamdışı ve sözdizim dışı diye belirtir, çünkü bu sanat sözdizimsel bir düzen içinde anlamlı sözcüklerden bir yapıt oluşturmaz. Onun malzemesi dilbilimsel olarak biçimlenmemiştir ama düşünce üzerinde etkiden sanıldığı kadar yoksun değildir. Deleuze bu esnek yığını anlamaya, "önümüzdeki bir bedenin, çizgilerin ve renklerin gerçekliğini"[2] karşımıza dikerek gözümüzü kuşatacağı biçimi ayrıntılarıyla anlatmaya özen gösterir. İmge bir sözce değildir ve sözel olmayan bir duyumun mantığını gerektirir, anlamın mantığını değil. "Genel olarak göstergebilimi değil de göstergebilgisini dilden bağımsız göstergeler ve imgeler dizgesi olarak da tanımlayabiliriz".

Sözel olmayan sanatların incelenmesinin zorluğu buradadır, çünkü söyleme kendisine bağlı olmayan bir şeyi vermek, dilbilimsel olmadığı gibi o kadar da şekilsiz olmayan bu maddenin düşüncesini "göstergebilgisel olarak, estetik olarak ve edimsel olarak iyi düzenlenmiş bir şekilde"[3] özetlemek söz konusudur. Göstergeye ait, dile indirgenemeyen, duyarlı ve etki yaratmadan oluşan bu üçlü saptama, Deleuze'ün Bacon'la öngördüğü, 1969'da gerçekleştirdiği anlam mantığıyla yer değiştirerek cevap veren duyum mantığına olanak tanır. Anlamdan duyuma geçerken, belirli düşünsel bir alana odaklanmış bir yapıt düzeninden, tıpkı duyarlı olanın mantığı gibi, estetiğin gerçek program niteliğindeki tanımı olan duyum mantığına geçilir. Bu yeni ve kesin anlamıyla imge bir betimleme değil, aynı zamanda bir etki bir güç değişkesi gösteren hızlanma ve yavaşlamayı sağlayan, güç ilişkilerinin birleşimidir. Eğer imge bir gerçeklikse, düşünsel bir hedef değilse, ne bilincin (ruhbilimsel veri) betimlemesi ne de nesnenin temsilcisi (nesne hedefi) dir. Deleuze Bergson'da olduğu gibi bundan bir görüntü, maddenin kendi düzeyinde bir eylemler ve tepkiler dizgesini anlar. Öyle ki imgenin kesinlikle fark edilmeye ihtiyacı yoktur, tıpkı sarsıntı, titreşim ve hareket gibi kendi içinde vardır. Düşüncenin imgeye doğru olan bu hareketi üzerinde birkaç rota belirlemek istiyoruz.

---

[1] DELEUZE, *L'image-temps*, Minuit, 1985 (IT olarak kısaltılacaktır), s. 44; RF, 168-9.

[2] DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation, La Différence*, 1981, Le Seuil, 2002, (FBLS olarak kısaltılacaktır), s. 54.

[3] DELEUZE, IT, s. 44.

II
ELEŞTİRİ ve KLİNİK

UZAKLIKLARIN DENEMESİ ve KLİNİK İŞLEV

Sanatın klinik işlevine girmemizi sağlayan deneyimdir. Klinik uzmanı olan eleştiri ikili bir bakış açısına sahiptir: sanat, yaşamsal durumların deneyi ve kliniğidir, oysa eleştiri tanıya dayalı yapıt olan yaşam şekli ve çekiciliği üzerine söylem olarak anlaşılır. Her sanatsal üretim, Nietzsche'deki anlamıyla, güçler karmaşasının etolojik özetiyle tamamlanmış bir alışkılar değerlendirmesinin eleştirisine girişir. Nietzsche'ye özgü belirtibilgisi bu tür bir güçler özetinden ileri gelir. Bireysel bir hikâyenin kişisel değişkenliğine kesinlikle indirgenemez ama etkiler fiziği olarak gelişir. Böyle birini yargılamak şöyle dursun, sadece etkilerin bir listesine, bir özetine girişir. Biçimbilgisinden ileri gelir (bir yaşam tarzı bildirir), bir soyağacının konusu olur (güçler bakımından, kötü işlere karışmış bir yaşamı değerlendiren eleştiri). Sanattaki başarıyı ve yaratıcı yeniliği anlatan budur. Örneğin Proust'da eşcinselliğin tanımlanması klinik bir incelemeden ileri gelir. Ancak bu klinik durum acilen de eleştireldir gerçekten, çünkü etolojik bir listeyle sınırlanmıştır, betimseldir, kuralcı değildir. Proust dehanın belirtibilimcisi olur, çünkü yargının üstün düzleminden sakınır ve etkilerin içkin düzlemini sunmakla yetinir. Güç ilişkilerinin içkin düzlemi ile yargının yüce düzlemi arasındaki bu farklılık, kliniğin eleştirel erdemini kurmak için kesindir. Gerçekten, ilk başta eleştiri ya da karşı koyma olmadığı ölçüde eleştireldir ama hedef kliniktir. Böylece klinik bir etkibilim, yani bütün yapıtı tanımlayan, etkilenmek ve etkilemek güçlerinin incelenmesi olarak belirir.

Deleuze "klinik" sözcüğünü Foucault'nun kullandığı psikiyatri tıbbı bir ruhçözümleme bilgisi anlamında da kullanır. Foucault'nun özellikle 1960-1965 yıllarında yazınsal ürünle ilgilenmesi, Deliliğin Tarihi ve tıbbi klinik bilgisi üzerine yaptığı çalışmayla ilgili olarak bunu aklın uzantıları olarak algılaması, Deleuze için ayrıcalıklı bir göndergedir. Pierre Macherey haklı olarak Foucault için

yazının önemi üzerinde, yazının "eylemlerimizin ve bilgilerimizin tarihini önemsiz olsa da bütünüyle aydınlatması" üzerinde, yazının "uzaklıkların incelenmesinden ibaret olması" üzerinde ısrar eder. [1] "Dışlanmanın, bilmenin, cezalandırılmanın ya da cinselliğin deneyimi gibi farklı "deneyimlerin", bir şekilde kendi örneği üzerinde düşünülebilmesi[2]" ancak "yazın deneyimi" örneğinden yola çıkarak olasıdır. Yazının bu klinik ve siyasal görevinin tanımlanması Foucault'ya hayran Deleuze için çok değerlidir ve asla vazgeçmeyeceği büyük bir coşkuyla 1963'te *Raymond Russel* adlı kitabının yayınlanmasıyla değer kazanır. Kendisi iki yıl önce, yazınla ruhsal uzaklıklar arasındaki ilişkiye ilk katkısını oluşturan ve psikiyatri ve ruhçözümlemenin[3] eleştirisini içeren Sacher-Masoch üzerine bir makale yayınladı. Normal ve patolojik üzerine bu ilgi her ikisine de Canguilhem'den gelir, çılgınlık ve yaratma arasındaki sınır için ilgi toplumbilim Kolejı'nden, Blanchot'dan ve Nietzsche'nin, Hölderlin'in ve Artaud'nun örneklerinden gelir. Canguilhem'in katkısı, hastalığı sağlıkla ilgili bir bakış açısı haline getiren Nietzsche'nin gözünde normal ve patolojik ulamların değişkenliğini gösterdiği, uyumsuz ve aykırı olan arasındaki güçlü ayırımı önerdiği için kararlı bir şekilde kendini gösterir. Anormal, "normal" değere gönderme yapan, kurala zıt olan şeyi niteleyen, düşük değer içeren, kuralla ilgili bir terimdir, oysa anomal, yunanca *anomalia* sözcüğünden gelir, düz ve bütün olanın tersine "eşitsizlik, pürüzlülük" demektir, karışıklık ve düzensizlik düşüncesini içermeyen ancak "*alışılmamış, alışkın olunmayan*"[4] anlamlarına gelen betim-

---

[1] FOUCAULT, *Histoire de la folie a l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, Gallimard, 1972. *Raymond Russel*, Paris, Gallimard, 1963 ve aynı yıl *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963. Ayrıca bakınız «*La folie l'ansence de l'oeuvre*»La table ronde, no. 196: «Situation de la psychiatrie», 1964 Mayıs, ss. 11-12. *Dits et Ecrits*, I, ss. 412-420, ve 1960-1970'li yılların yazını hakkındaki yazıların derlemesi.

[2] Pierre MACHEREY, «Présentation», FOUCAULT, Raymond Russel, Paris, Gallimard, 1963. Coll. «Folio essais» 1992, s. IX-X. İnsan bazen Foucault'nun yazınsal bir yapıt hakkında bir yorum yazma düşüncesizliğini nasıl yapabildi diye soruyor ki kendisi aynı yıl Canguilhem'in yönettiği «Galien» seçkisinde *Naissance de la Clinique'i* yayınlamış ve metin yorumlaması ve yorumcunun duruşunu eleştirdiği yöntemsel bir önsözü başına koymuştur. Macherey şöyle yanıtlar, Foucault için yazın, kliniğin yüce koşullarının değerlendirilmesi için Kafka'ya, nesnelliğin ürünü olarak deneyim için Bataille'a ve elbette normal ve bozuk olanın ulamlarının değişkenliği ve yaşamsal çalkantıların deneyimi için de Canguilhem'e bağlanması gereken deneyimin konumunun hazırlandığı laboratuardır.

[3] DELEUZE, «De Sacher-Masoch au masochisme», *Arguments*, no. 21, 1961, s. 40-46, *Présentation Sacher-Masoch*'da tekrar edilmiş, Minuit, 1967; «Raymond Russel ou l'horreur du vide» *Arts*, no. 933, 23-29, Ekim 1963, s. 4.

[4] Georges CANGUILHEM, *Le Normal et Le Pathologique*, Paris, PUF, coll. Galien, 1966. Quadrige, 1993, s. 81-82. Şu kesindir ki burada Isodore Geoffroy Saint-

sel bir terimdir. Aslında *anormal* sözcüğü bir kuraldan ya da bir ayardan, belirleyici (temel) bir kural olarak hipostaz bir kuraldan sapma, yanılma anlamında algılanır, oysa *anomal* değişiklik, farklılık, kendisinden hareketle kuralın değişimden kurtulduğu benzersiz bir durumu ifade eder (önemsiz).

> "Anormal": a-normal, Latince bir sıfat ve isim, kuralsız olanı ya da kurala karşı olanı niteler, oysa yunanca bir isim olan ve sıfatı olmayan "a-nomali" sözcüğü, eşit olmayan, pürüzlü olan, girintili çıkıntılı olan, sınırları bozmanın uç noktasını ifade eder. Anormal sözcüğü sadece özel ya da genel kişilik özelliklerine göre tanımlanabilir; ama anomal ise bir durum ya da çoklukla ilgili durumlar bütünüdür[1].

Böylece sapma anormal değildir, yani normalde *anomaldir*. Hastalık ve saplantı yaratılışın kaynağı olarak görünebilir çünkü onlar kuralın sınırında gerçekleşirler, sağlık ve normal olma hakkında yeni bir bakış açısı oluştururlar tıpkı kuraldışı bir yapıtın türle ilgili yeni bir bakış açısı oluşturması gibi. Deleuze, Canguilhem'in ve Foucault'nun[2] düşüncesinde olduğu kadar Nietzsche'nin de düşüncesinde yer alan yine ona özgü yapıtla ilgili bu anlamı onaylar: Artaud ve Masoch tasarımcıdırlar çünkü onların yüce bakış açıları dili sınırına taşır. Foucault'da olduğu gibi Russel ve Blanchot'ya atfettiği incelemelerinde, Blanchot'nun kendisinde olduğu gibi, yazının işlevi dilin ortaya çıkışını aydınlatmaktır. Sade ve Masoch cinselliği oluşturan son deneyimden hareketle onu kullanırlar. Deleuze, Bataille'ın Sade hakkındaki incelemelerinide tekrarlayarak, açıkça Foucault'nun 1963'te yayınladığı "Préface a la transgression"u düşünür: "Biz cinselliği serbest bırakmadık, ama onu tam olarak sınıra taşıdık: bilincimizin sınırına [...], dilimizin sınırına: sessizliğin kıtnuna dosdoğru ulaştırabildiği köpük hattını çizer" diye yazar Foucault.

Bununla beraber birkaç yıl sonra Artaud'da psikozun incelenmesi dili dilbilgisi dışı bir sınıra götürür, ama cinselliğe bu sınır

---

Hilaire'e gönderme yapar ki onun doğuştan gelen biçimsizlikler üzerine incelemeleri babası Etienne Geoffroy Saint-Hilaire'in çalışmalarını izler ve Deleuze için bu önemli bir göndergedir. Deleuze'deki «organsız bedenler» kavramına katılan canlı bileşim düzlemi düşüncesini veren Geoffroy'dır. Çünkü bu düzlem canlıyı *anomal*, şiddetli ve sürekli bir değişim olarak düşünmeye yarar.

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 298. Bu doğrudan CANGUILHEM'in yorumudur, *Le normal*... s. 81-82.

[2] FOUCAULT, «Préface a la transgression», *Critique*, no.195-196: *Hommage a Georges Bataille*, aout-septembre 1963. s. 751-769, in *Dits et Eecrits*, t. I, s. 233. Foucault Canguilhem'in Nietzsche yorumuna tamamen katılır. Bakınız, Foucault, *Dits et Ecrits*, t. IV, s. 434.

statüsünü vermez ve bir hak ihlaliyle ilgili sınıra geçişin engellenmesini reddeder. Deleuze sanatı uzaklıkların incelenmesi niteliğiyle donatmaya devam eder ama bu uzaklıklar anlam değiştirirler: artık cinsel değildirler, duyumsal ve ruhsaldırlar. O halde sanatçının kendini hasta yerine koymak ve hastalığı yaradılışın bir formülü gibi geliştirmek zorunda olduğu sonucuna varılabilir mi? Ruhsal çöküşün güçlü müdahalesi –Klossowski'de ahlaki bozulma, Proust'da eşcinsellik, ama özellikle Artaud ile psikoz ve şizofreni– bu düzenlemeye, kuralların yaşamı üzerine bir sormacayla yanıt verir. Bu kurallar dış sınırlarıyla ve uzaklıklarıyla değerlendirilmiştir: sıradanlık ve önemsizlikle değişimler kuramı sanat felsefesini yönetir ve kültürü yaşama ekler. Aynı zamanda Deleuze'ün değişim merakı tamamen hak ihlali durumundan ortaya çıkar ve "anormal" ile "anomali" arasındaki ayırıma yanıt verir. Canguilhem "kurallar deneyiminin" "bir düzensizlik durumunda, kuralların[1] düzenleyici işlevinin denenmesi" nden ibaret olduğunu çok iyi belirtir. Toplumsal bozulma kural ihlalinden ibaret değildir ama Canguilhem gibi Deleuze'ün de başvurduğu Geoffroy Saint-Hilaire'in yapıtının oldukça iyi bir şekilde belirttiği, "normalde" düzensiz işleyişten ibarettir. Saint-Hilaire teratoloji yani doğuştan gelen bozukluk kuramını oluşturur ve kuralın sürekli içkin bir şekilde değiştiğini ve korkunç olanın sadece alışılmadık, başkasından daha ilginç bir değişim olduğunu işaret eden olumlu bir değişim olduğunu öne sürer.

SACHER- MASOCH ve "MAZOŞİST ETKİ"

Belirtibilim sanatla yaşamın yakınlığını içerir: sanatın amacı etikleştirme davranışı içinde germeden ama ele geçirerek ve yaşamsal olanın anomal karmaşalarına duyarlı kalarak yaşamsal işleyişleri keşfetmektir. İşte tam bu anlamda yazım toplumsal ve ruhsal yönden normal olmanın sınırına dokunur. Deleuze, sanatsal bir yaratıya klinik bir işlev yüklediği için önemsiz kişiliklerle ilgilenir ve onun konumu oldukça açık ve bölünmüştür. Sacher-Masoch'u bir yazar gibi tanıtır, ahlakı bozuk biri gibi değil, bütün kuralsız üretimcilerin kişileri için de aynı şey söz konusu olacaktır. "Öyleyse Masoch'da değerlendirilmesi gereken şey roman sanatına getirdikleridir", "onun yazın yöntemidir"[2]. Deleuze çok daha uzağa

---

[1] CANGUILHEM, *Le Normal*... s. 179.

[2] DELEUZE «Le froid et le cruel», in DELEUZE et Leopold von SACHER-MASOCH, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit, 1967, (SM olarak kısaltılacaktır). Deleuze'ün metni Sacher-Masoch'un romanına giriş niteliğindedir. «La Vénus a la fourrure». Sacher-Masoch dosyasını tamamlamak için «Mystique et Masochisme» adlı makaleyi de eklemek gerekir. Uizaine Litteraire, no 25, 1-15 avril 1967, Id

gider: Çünkü Sacher-Masoch teşhis koyabilen, bir güçler karmaşası "icat" edebilen Deleuze'ün, Nietzsche'nin kullandığı anlamda yaşamsal bir tip olarak değerlendirdiği bir yazardır. Pozitif bir deneyim olarak yazı, tıbbi etiyolojiyle çakışan insan ruhsallığının gösterimi görevini yapar ve psikiyatrik hastalık sınıflandırmasına ve psikanalitik kurama karşı koymak için filozofun yazıya dayanmasını sağlar. 1961'den 1993'e kadar Sacher-Masoch'a atfedilmiş yazılar, zamanın klinik eleştirisinin belirtibilimi olarak sanatın ilk işlevinin sürekli okunmasını sağlar, yazın ve tedavi etme arasındaki ilişkilerle ilgili olarak Deleuze'ün konumunu belirler.

Bu konudaki ilk tanımlamayı yapan ve "mazoşist" sözcüğünü ilk kullanan psikiyatr Doktor Krafft-Ebing, olmasına karşın Sacher-Masoch "mazoşist etki"[1]nin en gerçek mucididir. Mazoşist öznelliğin etkilerini, sapık biri olduğundan değil, romancı olduğundan dolayı keşfeder. Yazın ikinci değildir, gerçek bir sapıklığın imgesel tanıklığıdır. Cinselliğin klinik görüntüsüne kendine özgü araçlarla gerçek olarak katkıda bulunur. Çünkü o Sacher-Masoch'un arkeolojik anlamda "keşfettiği" yazardır. Yani hareketlilikleri keşfeder, katkısı olmazsa duyarsız kalınacak ilişkileri ve durumları açığa vurur. Bu anlamda sanatçı bir belirtibilimcidir. Bu Nietzsche'ye özgü konum sanatçıdan sözkonusu yaşamsal güçlerin tanısına girişen bir uygarlık doktoru yapar ve Deleuze sıkça sanatçının tanımladığı[2] belirtilerin hastalığı değil doktoru olduğu konusunda ısrar eder. Doktor gibi o da göstergelerin somut incelemesi ve duyumsama yeteneği olan göstergebilgisini uygular. Toplumsal şekillenme alanında sürüklenmeden, gerçek güçler alanında kalmayı ondan daha çok başarır. Deleuze doktorda üç farklı eylem belirler, belirtibilgisi veya gösterge araştırması, nedenlerin araştırması ya da etiyoloji ve son olarak iyileştirme yani bakımların araştırması. Öyleyse Deleuze için, sanatçı bir uygarlık doktorudur, bu ne yazının tedavi etme özelliği olmasındandır ne de yazının etiyoloji alanında bilimle rekabet etmesindendir. Kendi kendini tedavi etmek için ya da soyut nedenleri araştırmak için yazılmaz. Stoacıla-

---

içinde tekrar edilmiş, s. 182 *sqq*. Üçüncü bir makale yirmi iki yıl sonra çıkar: «Représentation de Masoche», Liberation, 18 mai, 1989, s. 30. *Critique et Clinique*'in VII. Cildinde 1993'te tekrar edilir.

[1] Ricjard VON KRAFFT-EBING, *Psychopatia sexualis* (Stuttgart,1886, Paris,1907), édité par Dr. Albert Moll (1923), tr. fr. René Lobstein, préfacé par Pierre Janet, Paris, Payot, 1950. Deleuze'ün incelediği baskı budur. Krafft-Ebing «ilk kez bütün olarak cinsel yaşamın karmaşıklığım tanımlar» (Janet Préface, s. 3.) ve halka cinsel «sapıklıkların» tutkulu bir antolojisini sunar (yetişkine ait karşıtcinsel ve üremeyle ilgili cinselliğe gönderme yapmaksızın tüm cinselliği içerir).

[2] DELEUZE, PP, 195, CC, 10, 71.

rın nedenler üzerine eleştirilerine katılır: etiyoloji yerini dış betimlemeye bırakmalıdır. Nedenler var olan güçlerin gerçek süreçlerini kaplayan soyut isimlerdir. Ortaya çıkan bir etki ayrıştırılır ve ondaki hayali kaynak araştırılır. Bütün nedenler aslında işaret niteliğindedirler, bedenlerin karşılaşmasından ileri gelirler ve gerçek dizgelerde bireyselleşen algıları içerirler. Bu yüzden neden bir göstergedir ve gösteren değil, gerçek bir güç olarak bir gösterge, bir anlam atomudur. O halde yazının etiyolojik olmaması şu mükemmel nedenden dolayıdır ki nedenler soyut ve aldatıcıdırlar bu da onların varlıklarının olmadığını gösterir. Gerçeği betimlemeyi amaçlamazlar, amaç sadece çoğunlukla hükmetme konusuna karşılık veren toplumsal etkinin üretilmesidir. Betimsel ve yansız yazın tıbba girmeyi sağlar: nedenleri düzeltmek için göstergelerin alanına yerleşir. Belirtibilgisel işlev, yazını olumlu bir yere, "sanata olduğu kadar tıbba da ait bir karşılaşma noktasına", Deleuze'ün belirttiği, alışılmış etiyolojiye[1] karşı çıkarak tıbbı düzeltmeye yarayan "yansız bir noktaya" yerleştirir.

Bu onun yoldan sapmadan sorumlu olan kişi olacağı anlamında değildir. Çünkü o bu durumdan Masoch'un adını vermeye değer bulduğu klinik bir tablo hazırlar. Zaten Krafft-Ebing Masoch'un klinikçi dehasını çok iyi belirtir ve yapıtlarında, Sacher-Masoch'un bu belirtiyi tanımlamak ve onu algolanyiden[2] yani neden olunan ve maruz kalınan acının cinsel hazza dönüşmesinden ayırmak yeteneğini gösterdiği inceliğe saygı göstermek için, "mazoşizm" sözcüğünü ilk kez kullanır. Eğer bu durumu romancının ismiyle isimlendirirse, bu onun olayı mantıksal olarak sergileme yeteneğini selamlamak olur, onda bunu denemek olmaz: "olmaz çünkü onun bu tür bir duyarlılığı vardır" ve çünkü Sacher-Masoch yapıtlarında bu tür yaşam duygusu ayrıntılı olarak tanımlanmıştır"[3]. Ve Krafft-Ebing'in saygı duyduğu mazoşizm bu durumda temeldir ama köleliktir yani kurala bağlılıktır. Deleuze'ü mazoşizmin sadizme indirgenemez klinik bir tablo sergilediği düşüncesinde güçlendiren de işte budur.

SADO-MAZOŞİST SENDROMA KARŞI

Filozof Sado-mazoşizm'in klinik birlikteliğine karşı çıkmak için temelde söyleyiş düzleminde yer alarak yazına dayanır ve bu

---

[1] DELEUZE, ID, 85.

[2] Krafft-Ebing «mazoşizm» terimini bulan kişidir. Bu terim yazar Sacher-Masoch'un isminden türetilmiştir. Schrenk-Notzing özel ismi daha yansız bir yeni sözcükle, yunanca ızdırap anlamına gelen «*algos*»'tan gelen *algolagnia* ile ve şehvet anlamına gelen «*lagneia*» ile değiştirmeyi önerdi ama Krafft-Ebing bunu reddetti.

[3] KRAFFT-EBING, a.g.e., 143

durum 1961'de[1] klinik kavramının henüz geliştirilmediği bir dönemdeki makaleyle başlar. Uzmanlar belirtileri karıştırdılar ve mazoşizmi sadizme benzeterek, Deleuze'e göre boşuna yanlış bir özdeşliğe dayandılar çünkü onlar Sacher-Masoch'un yapıtını bilmezden geldiler. Nedenleri araştırmaktan gözleri kamaşmış klinik uzmanları Sacher-Masoch'un ne *dediğine*[2] dikkat etmediler. Deleuze'ün sık sık kullandığı deneysel bir kanıttır bu ve açık bir veriye dayanır, olguya: *tam anlamıyla,* Masoch, Sade'in koruyuculuğuna sığınmaz buna karşın tanımladığı klinik tabloların özgünlüğü üzerinde ısrar eder. 1967'de Deleuze daha köktencidir. Sadece psikiyatriye ve psikiyatrinin sadizm ve mazoşizm arasındaki klinik farklılığı görmezden gelmesine karşı çıkmak söz konusu değildir, kurala uygunluğun psikiyatrik kavramını yeniden canlandırmak için yazını kullanmak söz konusudur.

Krafft-Ebing'in açıklamasını izleyen Freud, neden sadizmle mazoşizmi aynı duruşun simetrik tersine dönüşü gibi değerlendirerek özdeşleştirme eğilimine sahiptir? Çünkü her ikisi de kuralı, küçük düşmeyi ve acıyı ortaya koyar ama tamamıyla farklı tarzlara göre. Öyle ki bu farklı unsurlar arasında sadece isimsel benzeşiklik vardır. Sadist veya mazoşistler olgularda bütün bu konularda ayrı düşüncelere sahiptirler. Sado-mazoşizm, ayrı klinik belirtileri genelliği içinde karıştıran "bu kötü üretilmiş, soyut göstergebilgisel"[3] berbat isimlerden biri olarak görünür. Sadizmin ve mazoşizmin ortak olarak sahip oldukları son ve tek şey toplumsal çöküş durumları ve sapıklık nitelikleridir yani pozitif kural (yasa) ile olan mesafedir. Psikiyatri –Deleuze burada Foucault'nun dersini tekrarlar– sadizm ve mazoşizmi özdeşleştirerek toplumsal normalleştirme unsuru olarak hareket eder ve bunları, aslında dışlamanın dışarıdan gelen emriyle oluşturulmuş soyut hastalık sınıflaması bütününe dâhil eder. Bu farklı yoldan çıkmalar geri alınabilir gibi değerlendirilir; çünkü bunlar aynı kurallı adli kavramdan ve tek bir ahlaki kınamadan ileri gelirler.

İşte Krafft-Ebing'in psikiyatrisinin ve Freud'ün psikanalizinin sadizm ve mazoşizmi iki tamamlayıcı eğilim olarak birleştirmeye yönelmelerinin nedeni. Sadist ve mazoşistler, cinsel hazzı küçük düşmenin ağrılı deneyimine ekleyerek aynı cinsel sapmanın ön ve arka yüzünü etken ve edilgen görünümlerini sergilerler. Buna karşın

---

[1] DELEUZE, «De Sacher-Masoch au masochisme», *art. cit.*

[2] Mazoşist ne diyor? Deleuze, sıkça bu konuya tekrar döner, özellikle MP'de: «Cinsellik erkeğin kadınlaşmasından, insanın hayvanlaşmasından geçer», DELEUZE et GUATTARI, MP, 341.

[3] DELEUZE, SM, s. 113-114.

Deleuze, bu belirtileri ondaki sürekli olan, farklılık konusunda ısrar eden ve çelişkiyi ya da belirtilerin ters düz edilebilirliğini reddeden yöntem uygulamasıyla ayırt etmeye özen gösterir. Deleuze bir durumdan diğerine eytişimsel değişimle geçilebilen mantık düzlemine itiraz eder. Daha sonra belirtilerin klinik farklılıklarını ayrıntılı olarak belirlemeye girişir. Sonunda soyut bir hastalık tablosu olarak birleşmenin, iki durum arasındaki yer değiştirme ilişkisinin yanlış varsayımına (mantık hatası) dayanmadığı ama toplumsal dışlanmanın edimsel ilkesine (kural konusu) dayandığını gösterir. Kural ile ilişkinin genel ve soyut düşüncesi altında Deleuze bu ilişkilerin aynı kişiliğe indirgenmesini engelleyen o ince farklılıkları belirler ve bunu da üslup incelemesi aracılığıyla yapar.

Sadizm oluşumu, ataerkil bir otorite ve yücelik istemiyle soyut, eril ve bölünmüş bir kural ortaya koyar. Buna karşın mazoşist düşünce anlaşmaları arttırır ve anneye ait kişilikleri üstün kılar. Durumların bakışımlı yer değiştirmesi yoktur ama yer değiştirmeyle soyut olarak birleştirilemeyecek bakışımsız farklılık vardır. Sadizm düşüncesi mazoşist düşünceden ayrılır, tıpkı yasak sadist tanımlamanın mazoşist eşsizleştirmeden ayrıldığı gibi. Anlaşma ilgisi, kadınsı ve hayvani nitelikleri kendine çekmesi ile mazoşizm "azınlık mizacından ayrılmayan bir karşı koyma eylemi" [1] gerçekleştirir. Şunu iyi saptamak gerekir ki sadizm ve mazoşizme benzerlikler içerirler, yapıtlarının üslup incelemesi konumlarının yer değiştirebilirliğini açıklar: mazoşist anlaşma Tanrının kanununu anneye özgü bir biçimle değiştirir, hayvansal karşılaşmalar konusunda ısrar eder ve azınlıkların toplumsal ve siyasal deneyimleri üzerinde oynar. Her saymaca benzerlik noktası aslında klinik bir farklılığı gizler.

Burada psikanaliz üzerine olan tartışmayı daha uzağa götürmeden, yöntem üzerinde duralım: Deleuze 1967'de psikiyatri ve yalnızca yazın incelemesiyle donatılmış psikanaliz alanında ilerler. Yazın tekniği konusunda Deleuze, iki belirtinin kesin özelliklerini doğrulamasını olası kılan klinik farklılıkları saptar ve bundan psikiyatri kliniğindeki yöntemin tamamlayıcısı olarak yazınsal incelemeyi ortaya koyan bir ilke çıkarır. Çünkü Deleuze, yazını betimsel, kuralsız ve özellikle de imgesel değil de gerçek etkiler üreticisi olarak düşünür. Bu demektir ki Deleuze yazın eleştirisi alanında olduğu kadar tıp bilimleri alanında da yenilikler yapar. Üslupla ilgili bir yöntemin incelenmesi, bir öznelleştirme tarzında, yani özne üretme şeklinde, belirtiyle ilgili olarak bilgi verdiğinden, nesnel bir özellik ifade etmeye uygun yeterli ve tam bir deneyim

[1] DELEUZE, SM, 61, 115; PP, 195.

konumu kazanır. Deleuze böylece kendisini, sanatı Sade'ın[1] "duygusuz ve gösterişten ibaret" müstehcenliğinden ve Alman romantizmine yakın Slav ruhlu, hayallerin efendisi Masoch'un estetik kararsızlığından ayıran farklı tanıdan itibaren, psikiyatri ve psikanaliz alanında karar kılmakla görevlendirir. Mazoşist ıstırap sadist zalimlikle bu yüzden yer değiştiremez, ama anlaşmalı olarak beklenti ve kararsızlık –"saf halde romanlara özgü bir etki"[2]– içinde dinlenir. Masoch'un yapıtını bir eğitim kitabı değil de bir başkaldırı kitabı yapan da budur[3].

O halde niçin Sade ve Masoch özdeşleştiriliyor ve Masoch unutulup Sade değerli kılınıyor? Öncelikle sadist ve mazoşist tavırları birleştiren şey onların kesin belirtilerinden kaynaklanmaz sadece gelenekleri düzenleyen olumlu kuraldan kaynaklanır. Böylece bu iki durumun birlikte bulunduğu tek şey, "Masoch'a göre anlaşmanın, Sade'a göre geleneğin cinselliğe getirdiği çarpık ifadesi olan"[4] zevk ve hükmetme arasında gidip gelen cinsel sapıklık anlamında, aynı toplumsal dışlanmadan dolayı acı çekmektir. Hastalık sınıflandırması bilimiyle ilgili kendilik, kuramsal olarak kurmaca belirtilerin toplanması sonucunda oluşur. Çünkü sonuçta somut bir konuya cevap veren hatalı ama gerçek bir genelleştirme ilkesinden doğar. Ancak, toplumsal bir müdahale söz konusudur, bilimsel değil: yani anormal olarak nitelendirilen cinsel edimlerin dışlanması. Tıbbi klinik bu yüzden tedaviyi amaçlamaz, geleneklerin düzenlenmesini amaçlar. Tedaviyle ilgili olana aykırı olarak tüzelin ilişkisi içine yerleşir. Belirtinin birliği sadece cinsel sapmanın genel göstergesine ve Sade ile Masoch'un tanımladığı coşkuların yazınsal verimliliğine dayanıyordu.

Daha sonra "Sade hem yazın eleştirisini hem de ruhçözümsel yorumlamayı esinleyen ve aynı zamanda her ikisini de yenilemeye katkıda bulunan derin bir inceleme konusuyken Masoch'u okumamak haksızlıktır"[5]. Deleuze kendi kuşağının sahip çıktığı Sade bilgisine dayanarak, yani cinsellik, gelenek ve sanat ürünü arasındaki ilişkileri keşfetmek konusunda toplumbilim Koleji'nin öncü yapıtı ve Bataille'ı takip eden yapıtlara dayanarak, Masoch'un yapıtından unutulmuşluğa itilen "haksızlığı onarmayı" düşünür.

---

[1] DELEUZE, SM, 31;LS, 327, Deleuze, Klossowski'ye dayanır, CC, 72; PP, 195.

[2] DELEUZE, CC, 72.

[3] Deleuze'e göre sözleşmenin tüzelliği kanundan kesinlikle ayrıdır; bu konuda Kafka ve Masoch eleştirilir ve Metamorphose'un anlatıcısı Gregor Samsa'nın (Masoch'a saygı duyduğu ileri sürülebilir. Deleuze, CC, 73, n.2)

[4] DELEUZE, PP, 229.

[5] DELEUZE, SM, 113.

Bataille'ın *Erotisme*'i 1957'de tartışmayı başlatır, bunu izleyen birkaç yıl içinde de Blanchot, Klossowski, Lacan ve Foucault'nun güzel yapıtları gelir[1]. Deleuze'ün kliniği, Mauss tarafından başlatılan, Canguilhem'de patolojik kuralların keşfiyle tekrar edilen, sanatı normal olanla patolojik olanın değişkenliğinin keşfiyle karşı karşıya getiren, Fransız düşüncesinin bu güçlü akımına yerleşir. Yazın kliniği Deleuze tarafından icat edilmemiştir ve kökeni de Nietzsche'ye dayanmaz.

Buna karşın Deleuze, kuralı çiğneme konusunda öncülerinden tamamen ayrılır. Bu üçüncü konu Deleuze'ün neden Masoch'u Sade'dan ayırmaya çabaladığını açıklar. Masoch'dan yeniden sağlığına kavuşturma anlamında bir yarar sağlamak kesinlikle sözkonusu değildir ama ondan öncekiler Sade'dan bu anlamda yararlanmışlardır. Deleuze tamamen istekten kurala giden ve yazımdan isteğe giden ilişkiyi değiştirerek sorunu başka bir şekle sokar. Masoch ile Sade'i karıştırmayı yasaklayarak, *Presentation de Sacher-Masoch* adlı yapıt üstü kapalı bir şekilde bir tür kural ihlali eleştirisini içerir. Bu eleştiri Deleuze'ün 1977'de *Dialogues*'daki, "Amerikan edebiyatının üstünlüğü üzerine" adlı, Bataille'ı da kederli tutkuların Fransız papazı diyerek alay ettiği mizahla dolu bir bölümde şekillendireceği, psikanalizin, kuralın yerinin ve Tanrı'nın yerinin ağır eleştirisini akla getirir. Bu değişen sapmanın doğasıdır: Proust'ta eşcinselliğin işlenmesi bunu açıkça ortaya koyar, tıpkı Klossowski'nin Logique du sens'da röntgencilik (gözetlemecilik) ve teşhirciliği işlemesinde olduğu gibi: "Sapık diye adlandırılan şey, kısacası bedendeki bu nesnel kararsızlığın gücüdür"[2]. Deleuze sapıklığı asla bir kural ihlali olarak değerlendirmez ve eğer Lawrence'la papaz okulu öğrencisi Bataille'ın mendilinde sakladığı "küçük kirli sır" ile alay ediyorsa, bu onun Spinoza'yı okuduğu ve sevdiği anlamına gelir. Kuralı çiğnemek hiçbir anlam ifade etmez, zira kural herhangi birinin uymak veya çiğnemek gücüne sahip olabileceği harici, yüce manevi bir buyruk olarak var olmaz. Eğer kural varsa, gerçek davranışları düzenler. Spinoza'nın içkin ve zorunlu kuralı Batatille'ın ahlaki buyruğunun yerini tutar ki bununla kural ihlali olasılığı ortadan kalkar. Sapıklık

---

[1] DELEUZE, LS, 325-326. Sade'a adanmış başlıklar arasında, en başta BATAILLE, *Erotisme*, Minuit, «Arguments», 1957 gelir ki etkisi daha sonraki yıllarda da yeni baskılarından anlaşılır, BLANCHOT, Lautréamont et Sade, Minuit, «Arguments», 1963; KLOSSOWSKI, *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963; LACAN, «Kant avec Sade», Critique, no. 191, Avril 1963, ve elbette FOUCAULT, «Préface a la trangression», Critique, no. 195-196: *Hommage a George Bataille*, 1962, s. 751-769, *Dits et Ecrits*, I, s. 233-250.

[2] DELEUZE, LS, 326.

bambaşka bir şeydir. Gerçek, normal olmayan, ama var olan, düzen ilkesinden önce bedensel farklılaşma olarak anlaşılmış bir ilişkiyi içerir. Bu nesnel kararsızlık, organsız bedenler kavramının her serbestliği[1] tanıyacağı ama burada polimorfizm, yani kural ihlalinin, saygısının ve kuralı oluşturan ilişkisinin "dindarca mastürbasyonundan" uzak yaşamsal ve sevindiren farklılaşma gücü olarak beliren bir değişim alanı çizer. Bu nedenle Lawrence Fransız edebiyatının içine giren bu "küçük kirli sırla (gizemle)" alay eder. Bu ünlü gizem, bir yazım ilkesi olarak değil de sürekli ve aşkın olan kuralla ilişkili olarak ortaya çıkan sanal bir halka gibi görünür. Gizemleri barındıran içselliğin toplumsal güç alanında kaybolduğu yerde artık gizemler yoktur. Üstelik yok sayma mekanizması da geçerliğini yitirmiştir ve "çok Fransız" olan yazar Georges Bataille'da Faucoult'nun hayran olduğu düzeyde destansı bir kahraman değildir artık, o sadece kendi küçük sırrını önemseyen ve yetki isteyen (yazının babası) bir papa okulu öğrencisi düzeyine iner. Bu andan itibaren Deleuze'ün Fransız yazını, şapelleri ve dogmaları için söyleyecek çok sert bir sözü yoktur, üstelik onun gerçekleştirdiği "hareketler" arasında onun kin gütmesine neden olan özellikle gerçeküstücülüktür ve gerçeküstücülüğün papa'sı (Breton) ve papazı (Bataille)'dır.

> Küçük sır genellikle narsisci ve günahkâr, hüzünlü bir kendini tatmine gider: hayal! "Yok sayma veya ihlal etme" bir papa veya papazın kuralı altında bulunan seminer öğrencileri, sahtekarlar için çok uygun bir kavram. Georges Bataille çok Fransız bir yazardır: küçük sırdan, içinde bir anne, altında bir din adamı ve üzerinde bir göz bulunan edebiyatın özünü yarattı[2].

BELİRTİBİLGİSİNDEN GÜÇ ELDE ETMEYE

Presentation de Sacher-Masoch Sartre'a özgü bir soruyla başlar: "yazın neye yarar?"[3]. Bunu ciddiye almak gerekir. Yazın bir şeylere

---

[1] 1977'de Dialogues'da III. Bölümde Deleuze ihlal konusundan ve Masoch üzerine olan bu çalışmada ciddiye alınan sapıklık kavramından kesin olarak uzaklaşır. Bu metinde Deleuze Freud'ü George Saint-Hilaire'in rakibi yapar: sapıklıkları inceleyen Freud kendini «her tür çok biçimliliğe ve evrim olanaklarına» verir ve nevrozlar sözkonusu edilerek reddedilir. (SM, 40): Deleuze o çağda psikanalizde sapıklık alanının gerçek bir ayırımsal inceleme yapmaya elverişli olduğunu düşünür -Deleuze bu düşünceyi, kural ihlaline ve gösterenin baskıcı egemenliğine karşı eleştirisini sistemleştireceği anda terk edecektir. 1967'de Deleuze'e öyle gelir ki cinsel ihlaller başkalaşım gösterebilirler çoklu bir olgu olabilirler. 1977'de cinsellik artık tartışmalı bir değer olarak görünmez, özellikle de ihlal mekanizması da bozulur.

[2] DELEUZE, D, 58-59.

[3] DELEUZE, SM, 15

yarar, kesinliği ve bir aydınlatma gücü vardır: bir şeyler üretir. Deleuze şimdi bu 1967 metninde yazının özerkliği ve metnin kapalılığı ilkesini şiddetle reddeden, yazımın işlevselliği yararına oldukça güçlü bir konuma girer. Sanat onun kendi amacı değildir, o bir şeye yarar ama kendisine değil veya hiçbir şeye değil. Sanat geçişken bir etki yaratır. Yazın ise bir şeylere yarar, burada, "iki temel bozulmayı belirtmeye", "yani yazınsal verimliliğin olağanüstü örneklerini"[1]. Yazar çok özel bir hekim gibi görünür, sıradan tedavicilerden daha uzlaşmazdır çünkü o her türlü toplumsal ve öğretisel işaretlerden daha az etkilenmiştir ve nedenlerin araştırmasıyla, doğal süreçlerin kurgusal sunumlarıyla kendini kaybetmemiş ve tedavi biliminin toplumsal ve kuralcı sorumluluklarından uzaktır.

Deleuze'ün, sanatlara düşkün bir filozof olarak, düzeltmek için kendini yetkili kıldığı "yansız" nokta, tıpla ilgili hastalıkların sınıflandırıması dışa çıkıntı yapan bir nokta "yazınsal bir nokta" gibi görünür. Deleuze, hekimin klinikteki yargısını, "önyargılarla dolu" "her şeye [tıbbi] klinik dışına yerleştirilmiş bir nokta olarak, bozulmaların isimlendirileceği, yazınsal bir nokta olarak yeniden başlamak gerekir" diye belirtir[2]. Deleuze 1967'de eleştiri ve klinik arasındaki şu raporu yapar: sanatçının kavrayış gücü etiyolojinin kuralcılıktan neyi aldığını ortaya koyar[3]. "Masoch bir büyük belriti bilginidir" hayır çünkü o mazoşizmden dolayı acı çekmektedir ama "bundan özgün bir tablo oluşturmuştur"[4]. Yazın kliniği yetkinliğini, küçük değişimlere uğrama, bozulma ve onu bu gerçek ve benzersiz güçleri hissedebilir kılan "yaratıcı bozma" yeteneğinden alır[5]. Öyleyse yaratıcıyı ilginç yapan hastalık değil, onun değerlendirmesinin klinik inceliğidir. Bunun içindir ki Sacher-Masoch belirtilerini ortaya dökmeyi bilen bir yazardır, yani önce elde etmek, parçalamak ve sahip olamadığı güçlere karşı duyarlı kılmak. Sade ve Sacher-Masoch sanatçı değildirler çünkü onlar bozulmuşturlar; ama sanatçı oldukları için de itkisel duyguları duygusal hale dönüştürürler ve bunu keşfettikleri biçimlerin, kültürde kullanıla gelen göstergelerden değil de algıladıkları gerçek güçlerden ayrıldığı ölçüde yaparlar.

Sanatın güç elde etme anlamındaki ilk görünümü, Nietzsche'nin bakış açısıyla toplumlardaki etkin öznelleşme süreçlerinin belirti bilimi olarak ortaya çıkar. Sadist ve mazoşist belirtinin anomalisi ve sanattaki başarı yeni biçimler üreterek bilinmeyen bu

---

[1] DELEUZE, SM, 15.

[2] DELEUZE, SM, Önsöz, 11.

[3] DELEUZE, SM, Önsöz, 11.

[4] DELEUZE, PP, 195.

[5] DELEUZE, LS, 102.

güçleri elde etmeye elverişli hale getirilmekten ibarettir. Bütün sorun güçlerin göstergeleri ve biçimleri nasıl ürettiklerini bilmektir. Biçimin yoğun ve ayrıştırıcı bir kuramı burada Deleuze'ün Sacher-Masoch ve Proust'a uyguladığı Nietzsche tarzı belirti biliminde ortaya çıkmaya başlar. Şimdi bu belirti biliminin ve bu göstergeyi ele geçirmenin neden ibaret olduğunu irdelemek uygun olacaktır. Gösterge (belirti) nedir? Nietzsche'ye göre bir güçler topluluğu, bir güçler yorumudur, yani bir etkileme tarzıdır: yorumlanmamış ama sanatçının bir deneyci, güçlerin yaratıcısı olmasını sağlayan güçtür gösterge. Yeni biçimlerin icadı ve yoğun bir kuramın doğuşu bundan ibarettir. *Kafka*'da geliştirilen ikincil sanat kuramı ve sanatın gerçek (*Bacon*) güçlerin hâkimiyeti olarak tanımlanması bu temel konumu geliştirecektir.

GÜÇ OLARAK GÖSTERGE: SPINOZA ve ETOLOJİ

Deleuze sanat ve belirti bilimine karşı doğrulanmış bu ilgiyle, kendisinin ihmal ettiğini düşündüğü Spinoza'nın belirti ve imgelem eleştirisini birleştirir. Oysa *Proust et le signe*'den itibaren sinema üzerine birçok cilt kitabın yayımına kadar Deleuze'ün felsefesi bir gösterge felsefesiyken Spinoza gösterge karşıtı bir taraf tutar. Deleuze 1988'deki bir söyleşide "yazdığım her şey dirimbilimciydi, en azından ben öyle olduğunu ümit ediyorum ve bir gösterge kuramı oluşturuyordu" der[1]. Buna karşın Spinoza'ya göre göstergenin, imgelemden doğan, gerçek bir nedenden değil de bedenimizin bir durumunu gösteren bir etkinin yetersiz bir fikri olarak hiçbir olumluluğu yoktur ve mantıklı değildir. Yine de Deleuze'in dersini benimser ve yeni bir gösterge kuramına girişmek için Spinoza'dan yararlanır. Ve Spinoza sayesindedir ki Deleuze yorumdan etolojiye, anlamlandırmadan güçlerin ilişkilerini açıklamaya geçer.

Spinoza sanat ve kehanetin egemenliğin toplumsal düzeninden ayrı olmadıklarını gösteriyordu. Göstergeler bizim imgelemimize başvurarak güce hizmet ederler ve bize "bir bilgi modeline itaat etme ilkesini kabul" ettirirler[2]: "sonsuz bir gerçeği, yani onu bir buyruk olarak yorumlamak için bir ilişkiler bileşimini anlamamak yeterlidir". Bu tür zorlayıcı göstergelerin "bize boyun eğdirmekten başka anlamı yoktur"[3]. Deleuze, güçlerin gerçekteki varlığını, kullanımlarından daha az ilgilendiren bu siyasal eleştiriyi tamamen benimser. Gösterge yönetimleri Deleuze'ün Guattari ile hazırladığı *Mille*

---

1 DELEUZE, PP, 196.
2 DELEUZE, SPP, 144.
3 DELEUZE, SPP, 144.

Plateaux'da eleştirel bir çözümlemeden doğar. Ama belirleyici olan Spinoza'nın eleştirel bakış açısıdır. Varsayılmış bir anlamın yorumunu önemsemez, yalnızca fiziğe ya da göstergelerin etkilendikleri veya bizi etkiledikleri güç ilişkilerinin sergilenmesine dayanır. Deleuze'ün tamamıyla ele aldığı Spinoza anlatımının şu olduğu ortaya çıkmaktadır: göstergeler her şeyden önce bir edimsellik isterler, içine yerleştikleri, hizmet ettikleri ve güçlenmesine katkıda bulundukları hâkimiyet ilişkilerinin sergilenmesini isterler.

Eğer sanata ve göstergeye içkin bir okuma uygulanırsa, eğer göstergelerin kendileriyle etkilerini ürettikleri gerçek güçlerin ilişkileri sergilenirse, sanat için bir ifade ilkesi olarak deneyim yorumun veya yorumbilimin[1] yerini tutar. İşte Deleuze'ün *Ethique*'in üstünlüğüne getirdiği ve sanat felsefesini tamamıyla değiştiren bir sonuç. Spinoza'nın gücü, ahlak ve "daima yüce değerlerin varlığını anlatan yargıyı" *Ethique*'le değiştirmiş olmaktır yani "içkin varlık biçimlerinin bir tipolojisidir"[2]. İşte ahlaki değil etik olan belirtibilimin toplumsal yargılara kayıtsız kalınasının nedeni budur. Yaratıcı yazın ister istemez etiktir çünkü güç ilişkileri düzlemindedir ve sağlamlaştırılmış toplum biçimlerini ihmal eder. Bu yüzden de etik veya güç ilişkilerinin etolojisi ahlakın yerini alır. *Critique et Clinique* adlı kitapta yer alan "Yargıya varmak için" başlıklı makalede Deleuze yeniden Spinoza'nın Nietzsche, Lawrence, Kafka ve Artaud'dan –bir filozof ve üç yazardan– devraldığı o kararlı rol üzerinde ısrar eder. Yargıyla sonuca varmak, kayıtsızlığı seçmek değil, varlık biçimlerinin farklılığıyla yüce değerlerin zıtlığını değiştirmektir. Yüce yargılara karşı yaşam savaşını seçmek, "belki işin sırrı budur yani: var etmek ama yargılamamak"[3].

Deleuze, soyut yargıya karşı varlık biçimlerini seçerek, bir takım varlık biçimleriyle savaşma yetisinden vazgeçmiş olmaz. Ama bun-

---

[1] 1968'de Deleuze şöyle yazar: «Anlam kavramı yeniden doğan bir tinselliğin sığmağı olabilir: bazen "yorumbilim" diye adlandırılan şey savaş sonrasında axioloji'nin (değer kuramının) ulaşacağı nokta oldu». Bu ise Nietzsche ve Freude'ün bahsettiği anlam kavramının niteliğinin değişmesi tehlikesini doğurur ki Deleuze'ün burada iki özelliğini tanımladığı bu kavran etkidir, öz değildir, yüzeydeki gerçektir (görünen) derinde değildir; üretilmiştir verilmemiştir yani sonuçta üretim kanunlarını işaret eder. «İlk "anlamdan", unutulmuş, silinmiş, örtülmüş ve tekrar kullanılmış vs. bir anlamdan bahsediliyor: anlam ulamı altında eski yanılsamalar yeniden adlandırılıyor, Öz yeniden diriltiliyor ve bütün dinsel ve kutsal değerlere geri dönülüyor. Nietzsche ve Freud'ta tam tersine anlam kavramı mutlak bir karşı çıkmanın, mutlak bir eleştirinin ve belirli bir yaratımın aracıdır: anlam hiçbir şekilde bir birikim, bir ilke ne de bir kaynak değildir, hatta bir son da değildir: bu bir "etkidir", *üretilen* bir etki, üretim kanunlarının keşfedilmesi gereken bir etki.» DELEUZE, ID, 189.

[2] DELEUZE, SPP, 35.

[3] DELEUZE, CC, 158.

lar özellikle sanatta her zaman "iğrenç" olan "bilirkişi yargıları" gereğince değil de elde etmeyi sağladıkları güçler ve karşılaşmalar gereğince engellenmiş olacaklardır. Burada klinik eleştirinin, eleştirinin alışılmış tarzlarını hangi ölçüde yenilediği görülür: ahlaki soyutlamalar ve aşkın buyruklarla yargılamak değil ama uygunluk veya uygunsuzlukla, kabullenme ve yaşamsal güçlerin artışıyla yargılamak kuralcı dışlama değil. Yazın ve sanat bir hekimlik sorunu ortaya koyar ahlak değil ve buradan öznel bir pespektivizme geri dönülmez çünkü güç konusunda bir sorunu ortaya koymak, tanım olarak, öznellik konusunu tamamıyla değiştirmekten ibarettir[1].

Deleuze her zaman Spinoza'yı içkinliğin düşünürü olarak selamlar, ama bu metafizik sonucun sanat ve yazını hangi ölçüde her tür yorum bilimden kurtardığını açıkça göstermek için *Spinoza* ve *Mille Plateaux. Philosophie pratique'i* beklemek gerekir[2]. Dayanakları ne olursa olsun yapıtlar, özdeksel bedenlerini zihinsel bir biçime sokan yorum ahlakının konusu olmazlar, ama etiğin ve gerçek güçlerin etolojisinin konusu olurlar. Bu sonuç Deleuze'ün 1960'ların başında Nietzsche ve Proust üzerinde çalışırken kullandığı sözcük bilgisinden yani anlam ve yorum kavramından uzaklaşmasına neden olur. Spinoza'yla beraber Deleuze yeni bir göstergе kavramını fark eder, anlam olarak değil etkileyen güç olarak gösterge. Gösterge artık ne insana özgü ruhsal bir özellik, ne de imgelemin yetersiz bir görünümü değildir: bir etki, bir karşılaşma ve elde etme işi, güç ilişkilerinin ve çeşitliliğinin bir karışımıdır. Göstergenin bu yeni etolojisi özdeksel ve göstergebilimsel bir tanımlama olarak sanat felsefesine olanak tanır.

Burada kuşkusuz göstergenin konumunun değiştirilmesi, yorumlanmış bir göstergeden klinik ve eleştirel bir imge-göstergeye

---

[1] DELEUZE, CC, 169.

[2] Deleuze, Ricoeur ve Gadamer'de olduğu gibi, metnin kendisinin bir dünya oluşturduğu ve Söz gibi işlev yaptığı yorum bilimin üstün biçimini esinleyen her tür yorum konumuna itiraz eder. Sözün gücü üzerindeki anlamı taklit eden böyle bir yaklaşım, yüce bir anlamın «büyük» yorumu Deleuze için kabul edilemezdir. Bu temel farklılıktan itibaren Deleuze ve Ricoeur tartışmada bir araya gelirler: her ikiside sanatın kendine özgü bir amacı olduğunu reddederler. Ama Ricouer, dünyanın yeniden tanımlanması olarak eğretilemenin üreticiliği hakkında ısrarlıdır. Buna karşın Deleuze eğretilemenin yerine başkalaşımı koyar (RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, s. 115-247). 1983-1985'te *Temps et Recit*'den sonra «gönderge» üzerine çalışma, yazınsal işlemlerin (eğretileme, küçük bir şiir olarak, romansı *mutoslar*) sanatın özü hakkında estetik bir yargı değil, ikincil bir gönderge edinilmiş bir benzerlik, kurgusal düşünceye yardım eden anlamın yaratıcı bir *taklidini* ürettiğini gösterir. Deleuze aynı dönemde kendini zaman ve sinema arasındaki ilişkilerin çözümlenmesine adar, bu da anlam ve yorumsal farklılıklara rağmen nesnelerin yakınlığını gösterir.

geçiş söz konusudur. Göstergenin konumu yorumdan kurtarılmalıdır ve gerçek bir karşılaşma ve ilişkiler bütünü gibi düşünülmelidir: yorum yerini deneyime bırakmalıdır. İşte Spinoza'nın Deleuze estetiğine kattığı budur.

Spinoza için beklenmedik ama mükemmel bir şekilde Deleuze'e ait güçlü bir sonucun geldiği yer. Sanat bizim etkileme ve etkilenme güçlerimizi değiştiriyor ve bu değişim, henüz hissedilmemiş bile olsa gerçek öznelleşme ilişkilerini sergilediğinde ortaya çıkar. Böylece Deleuze yeni bir sanat felsefesi geliştirebilir. Bu da *Logique du Sens*'da Deleuze'ün klinik eleştiriyi, özdek ve biçimle neredeyse tamamen sarılmış her tür anlamlandırma sisteminin panzehiri olarak tanımlamasını sağlar. Öyle ki sanat sadece hareketler ve duyguların düzeni, kabullenmeyi sağlayan güçlerin birleşimi değil gerçek yaşamsal biçimler hakkındaki deneyimdir, "güç elde etmedir" (*Bacon*, 1981.). Bizim yazın veya sanat diye adlandırdığımız şey, klinik gibi görünen, gerçek ilişkilerin bir belirtibilgisi, bir "güç elde etme"dir. İlişkilerin kliniği kölelik biçimlerinin açıklamasının eleştirel gücünü kapsar ki bu biçimler bizim hareket etme gücümüzü azaltırlar. İşte eleştirel olan klinik budur, çünkü bizi, hayatımızı oluşturan güçler karmaşasını hissetmeye, düşünmeye ve buna gülmeye zorlar. Böylece Kafka, yazımıyla bürokrasinin ortak toplumsal öznelleştirme tarzlarını keşfeder ve neşe ile gülmeyi, güçlerin kaba kompleksleriyle değil, gerçeğin her zaman neşeli ve oyunsu keşfiyle kışkırtır. Ama sanat, eleştirel kurtarma işlevini gerçek güç ilişkilerinin birleşim düzleminden öteye gitmeksizin yerine getirir. İşte belirti bilgisinin neden 1981 deki kuramın ilk biçimlenmesi olduğu: sanat bir güç elde etmedir.

III
GÜCÜN ETKİSİ

GÖSTERGEBİLGİSİ VE ETİK

Deleuze 1983'te, 1962'de yazılmış *Nietzsche et la philosophie*'nin İngilizce baskısı için önsöz yazmaya başladığında Nietzsche'nin etkisinin kuramcılardan daha çok sanatçılar ve yazarlar üzerinde görüldüğünün altını çizer. Ama onun düşüncesi kolay ve şiddetli bir biçimde söylemselden çok edimsel olarak yayılmalıydı, çünkü güçleri içeriyordu. Oysa belirtibilimsel olarak yetki anlamında değişebilen, güçler ilişkisi olarak verildiğinden güç hiçbir zaman çoğul olmaz. Bu yüzden Deleuze anlaşılır bir kısa yolla, Nietzsche'nin felsefesini iki eksen etrafında düzenlemeye girişir ki bunlardan biri genel göstergebilgisini biçimlendirir diğeri ise bir güç etiği ve ontolojisini ele alır. Bu biçimlenme Deleuze'ün Spinoza'yla Nietzsche'yi ne denli düşündüğünü kanıtlar ve kendisine de uygulanabilir öyle ki onun çok sevdiği yazarlar –Nietzsche, Foucault, Spinoza– hakkında konuştuğu sıkça görülür ve bu formüller onun kendi felsefesini özetler.

Gösterge ve yetki arasındaki bu birleşme hızlarla yavaşlıkların birleşiminin, güçlerin felsefesine uygundur. Bu, Deleuze'ün 1980'li yıllarda etoloji başlığı altında ve zaman zaman Simondon bakış açısına saygıyla, hecceité (kendilik) adını verdiği Spinoza'yla hazırlanmış bir felsefedir[1]. Gücü, göstergebilime ve etiğe, gösterge

[1] Kendilik, «kesinlikle başka bir nesne veya özneyle karışmayan bir tür bireyselleşmedir» (DELEUZE et GUATTARI, MP, 318, n.24) Dleuze bu kavramı Duns Scott'tan ödünç alır ama Gilbert Simondon'un geliştirdiği *ecceité* kuramına dayanır. Belirti farklıdır çünkü *ecce* yani «işte» sözcüğünden türetilerek «*ecceité*» yapmak bir yazım hatasıdır, oysa Duns Scott «bu nesne» anlamındaki *haec*'ten bu kavramı çıkarmıştır. Yine de bu hata yararlı bir hatadır zira Simondon'un bireyleşmeyi bir süreç, bir beliriş, bir olayın oluşması olarak, yetişmiş bir kişiye değilde zamansal oluşuma vurgu yaparak betimlemesini sağlar. Simon'un «ecceité» kavramı Deleuze'ün «hecceité»

ve etkiye göre düşünmek sanatın görevini belirtibilim, güç elde etme ve imge olarak gösterir. Bu üç saptama Deleuze'ün yapıtının üç yönüyle çakışır. Bunların üçü de sanatın güçlerle olan ilişkisini belirtirler. Proust, Klossowski, Sacher-Masoch ya da Artaud'nun kullandıkları tıp sanatı için; Nietzsche'nin belirtibilimi, Francis Bacon'ın resmi, Pierre Boulez'nin müziği için güç elde etme olarak sanat; imge-algı ve imge-etki gücünü sinema için imge-etkileme gücüyle birleştiren etki ve tepki olarak imge. Deleuze, sanatı özdeksel güçlerin birleşimi olarak düşünür ve bu birleşimi de güçlerin veya hızların ilişki uzunluğuna ve güç ya da etkinin genişliğine göre kendilik (hecceité) olarak düşünür. Herhangi bir hareket ve dinlenme, hız ve yavaşlama ilişkisi içinde bir bedene ait özdeksel öğelerin bütününe yücelik denir; bu bedenin herhangi bir güç veya yetki düzeyinde yetkin olduğu yoğun duyguların bütününe serbestlik veya bağımsızlık denir[1]. Oysa bu iki yönlü hız ve etki saptaması, imgeyi hız ve yavaşlık birleşimi, yoğun güç değişimleri, kendiliğin yücelik ve serbestlik bölümlenmesiyle tanımlar, yani göstergeler ve etik biçimlenme arasında tamamlayıcılık yapar.

Nietzsch'nin felsefesi öncelikle güçleri ilgilendirir ve güç ilişkilerinin incelenmesine güç değişimlerini de ekler yani bu güçlerin cevap verdiği yetki durumlarının saptanmasını ekler. Her güç ilişkisi bir gösterge bilgisini besler ve bu besleme güçlerin bir işaret haritasıdır. Bu anlayışa göre, "varlık biçimi, gösterge veya belirtilerle ifade edilebilen bir tipi oluşturdukça güçler durumudur"[2]. "Belirti" Deleuze'ün 1962'de Nietzsche, 1967'de Sacher-Masoch hakkında yazdığı zaman yaygın bir şekilde kullandığı bir terim, ama Deleuze'ün, bir ara Guattari'yle 1972'den 1980'e kadar ruh çözümlemenin temel eleştirisinde, bir yorum projesiyle Freud'ün konusunun veya Lacan'ın göstereninin belirtisinin her tür indirgemesini geliştirdiği ölçüde 1983'te şaşırtıcı bir terim. "Belirti" teriminin varlığı bir tür güçlü bir bağı işaret eder ki bununla Nietzsche'nin belirti bilimi, Freud'çü yorumu kısıtlayarak doğrudan Spinoza'nın etolojisine bağlanır. Aslında, böyle bir gösterge veya güç ilişkileri belirtisi, hiçbir şekilde bir gösterene gönderme yap-

---

kuramının oluşumunda çok önemlidir ve gösterge veya işaretlerin üretimi kadar düşünceyi de içerir. Çünkü bu kuram benzersizliğin ortaya çıkmasını, insan düşüncesi, moleküllerin karşılaşması, ayrı bir ortam «akşamın beşi» diye tanımlanabilen bir ölçekte öne sürer. Bakınız SIMONDON, *Birey ve Fiziko-biyoljik oluşumu, biçim ve bilgi kavramları ışığında bireyleşme*, Paris, PUF, coll. «Epimethée», 1964. Grenoble, J. Millon, coll. s. 103. Ayrıca bakınız SASSO, Robert, VILLANI, Arnaud, Les Cahiers de Noesis no 3, Nice, Université de Nice, 2003, s. 170-180.

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 318 et MP, 320-321.

[2] DELUZE, RF, 188.

maz, sadece bir güç durumuna veya daha tam olarak herhangi bir etkiye (ontoloji ve etik) denk gelen güçler ilişkisine (göstergebilime) gönderme yapar. Deleuze'e göre bu Nietzsche ve Spinoza'nın birbirlerini nasıl tamamladıklarını ve her ikisinin de bu güç kuramını üretmede nasıl yarıştıklarını belirtmeye yardım eder. Buradaki güç kuramı Deleuze'ün kendi sanat felsefesinde ortaya koyduğu gösterge sorunsalını imgeninkine bağlayan bir kuramdır. Gösterge gibi imge de hızlardan oluşmuş, etki yeteneği olan bir güç ilişkisidir. Deleuze'e bir gösterge bilgisini bir imgeler ve göstergeler tipolojisi olarak geliştirme olanağı veren de budur.

Eğer her şey bir güç ilişkisine, bir etki-tepki bileşimine, hız ve yavaşlama bileşimine gönderme yaparsa, bu güçlerin durumu, var olan güçlerin farklı ilişkileri değerlendirilebilir. Bu ilke Deleuze'ün tüm eseri içinde yer alır: 1962'de Nietzsche hakkında söylenmiş, 1986'da *Foucault*'da kelimesi kelimesine tekrar edilmiştir. Güç kavramı zorunlu olarak çoğuldur, çünkü her güç "başka bir güçle temel bir ilişki içinde" bulunur, öyle ki güçlerle *ilişkisi* olmayan bir güç yoktur. Güç "başka bir güçle ilişkisi olan güç" diye tanımlanır (1962). Böylece Nietzsche'nin problemi şöyle özetlenebilir (1983): "Belli bir nesne nasıl bir iç ve dış güçler durumu gerektirir"? 1986'da "Foucault'nun genel ilkesi: her güç bir güçler ilişkisinin bileşimidir. Belli güçler hakkında öncelikle bunların hangi dış güçlerle ilişkili oldukları daha sonra bunun ne tür bir şekli olduğu sorulacaktır" [1]. Gösterge ve imge, güçler ve biçimler arasındaki bu ilişki Deleuze'ün eserinde Spinoza'dan geçerek Nietzsche ve Foucault'yu birleştiren bir köşegen çizer. Gücün böyle bir göstergebilimi sanat felsefesini tamamen yenileyen, aynı zamanda anlamın aşkın yönünün göstergesini güçlerin madde planında sergilemek için yok sayan bir biçim anlayışını belirler. Bu yüzden artık ne gösteren ve gösterilen ne de özdek ve biçim söz konusu değildir. Ama Simonde'un esneklik ilkesine uygun olarak güçler ve araçlar söz konusudur. Sanatta yalnızca giderek daha yoğun güçleri ortaya çıkarmaya elverişli araçlar ve sanatın "algı" ya da "bakış" gibi yapılanmalarından kaynaklanan etkiler önemlidir. Güçlerin şu ya da bu durumuyla ilgili olan yetkinin etolojik biçimini belirleyen etki gibi sanat da imgenin etkisi gibi tanımlanabilir ve bu tanımda öne çıkan üç nokta belirlenebilir: Nietzsche ve güç iradesi; Spinoza ve kendilik, bedenlerin yeniden şekillendirilmesi; sinema hakkındaki güzel çözümlemelerin nesnelleşmesi yolunda özdek olarak imge.

---

[1] DELEUZE, Nietzsche et la philosophie, Paris PUF, 1962. (Bundan böyle N diye kısaltılacaktır), s. 7.; RF, 188; F, 131.

NİETZSCHE ve BELİRTİBİLİM

Her "olayın" ve her güç ilişkisinin ardında Nietzsche etki ve tepkiyi ortaya koyar ve "etkili" ve "tepkili" yönünü yani gücün etolojik niteliğini ya da güç iradesinin birleşme değerini belirtir. Bu nedenle Nietzsche filozof ve sanatçıyı tıpkı bir fizyolog ve hekim olarak düşünür. Filozof, sanatçı "Nietzsche'ye özgü bir şekilde" yorum yaparlar, yani güçlerle ilişki kurar ve onlara bir "anlam" değil bir anlatım kazandırırlar, ama onların "biçimlerini", etkilerini biçimlendirdikleri yeni bir ilişkiyle özdek bağlamında birleştirerek değiştirirler. Bu bakış açısından yorumlamak bir güç ilişkisini geliştirmektir. Proust'un ilk uyarlamasından ikincisine, Deleuze, Nietzsche ile yorumun sözcük bilgisini koruyordu ama bunu bir tür belirtibilimi veya güç tipolojisi gibi ele alıyordu. "Düşünmek daima yorum yapmaktır, yani açıklamak, geliştirmek, açmak, bir göstergenin çevirisini yapmaktır" diye yazıyordu 1964'te ama 1967'de aslında *Nietzsche*'de[1] görülen bir kararsızlığa göre yorum, özümsemenin yaşamsal biçimine ulaşmak için azar azar çevirinin filolojik biçimini benimsiyor. Özümseme veya besleme anlamında yorum, güçlerin göğüs göğse mücadelesine başvurur - güç diğerleriyle yetkiyi değiştirebilecek devredilebilir yeni bir ilişki kurabilen, elde eden bir güçtür burada. Böylece belirtibilim yorumu gizli anlamın yorum bilgisinden söker ve sadece var olan güçlerin betimleyici bir listesine girişir.

Güç felsefesi bu nedenle göstergebilim ve yetki etolojisi arasında bölünür: böyle belirli göstergeler hakkında bunların hangi güç durumuna başvurdukları, hangi yetki değişimlerini ortaya koydukları sorulur. Her güç ilişkisi, olgu, örgütler, toplum, bilinç, var olan nesne durumu böylece bir tipleme, söz konusu yaşam biçimlerinin eleştirel bir incelemesinin taslağı yapan, yetkisi hakkındaki soruya borçlu olur. Yetki iradesi "var olan güçlerin ayrıştırıcı ilişkisini"[2] gösterir ve *Nietzsche*'yi etkili ve tepkili güçlerin tipolojisini yapmaya götüren olumlu ya da olumsuz güçlerin canlılıklarıyla kendini ifade eder. Göstergebilim (herhangi bir nesne durumu), belirti olarak güçlerin durumuna gönderme yapar ve yetkisinin varlık bilimini içine alır: özellikle kendisi bir yetki değişimi tanıyan gösterge herhangi bir güç ilişkisini içerir. O zaman Nietzsche gücün farklı biçimlerini ayrıştırabilir ve söz konusu güçler, etkiler, davranışlar ve tepkiler gereğince toplumtarihsel (sociohistorique) biçimlerin taslağını yapabilir. Buradan anlaşılıyor ki Nietzsche'nin

[1] DELEUZE, PS,118-119; ID, 180.

[2] DELEUZE, RF, 189.

belirtibilimi harekete geçirdikleri yaşam biçimleri gereğince toplumsal ürünleri ve eylemleri değerlendiren bir toplumbilim, siyaset ve bir göstergeler edimini içine alır. İşte bu yüzden Deleuze Nietzsche'den sanatın bu belirtibilimsel yeteneğini yeniden alır ve anlamlandırmanın yorumunu güçlerin deneyimiyle değiştirir. Deneyimlenen sanatı zorunlu kılmak, öncüler hakkında bir yüzyıllık yumuşatılmış klişe olan gerçeküstücü buyuruyu bir kez daha reddetmekten ibaret değildir. Deleuze, yazını bir hekim gibi düşünür. Mazoşizm için Sacher-Masoch, eşcinsellik için Proust, yoldan çıkma için Klossowski, şizofreni için Artaud, bürokrasi için Kafka: onların yazıları bir güç tipinin duyarlı sismografı gibidir ki bu yazılar olmaksızın duyarlık eşiği aşılamaz. Bu yüzen sanat duyum mantığıyla belirtibilimsel tıp eğilimini birleştirir. Eğer sanatın erdemi göstergeleri belirlemekten, elde etmekten, duyarlılaştırmaktan ibaretse, sanat felsefesi bunun tipolojisini yapar, açık ve değişken bir liste içerisinde gösterge ve imgeleri değerlendirir.

Demek ki sanat felsefesi güçler ve göstergeler düzleminde anlaşılması gereken bir göstergebilgisinden oluşmaktadır. 1964'te Deleuze şöyle yazar: "Proust'un sorununun genelde göstergeler sorunu olduğu ve göstergelerin farklı dünyalar kurduğu, dünyevi boş göstergeler, aşkla ilgili yalan göstergeler, özdeksel duyarlı göstergeler ve son olarak temel sanat göstergeleri (diğerlerini değiştiren), bize bahşedilsin istiyoruz sadece"[1]. Öyleyse söz konusu olan güçler değil göstergelerdir ve Deleuze göstergelerin, aynı yapıda olmayan farklı dünyalarda bir arada var olduklarını vurgular. Dünyayla ilgili göstergeler, aşk ve kıskançlıkla ilgili göstergeler, duyarlılık göstergeleri, sanat göstergeleri: göstergeler dizgesinin veya düzeninin bu zorunlu çokluğu tek bir dilbilim ya da anlamlandırma ölçüsüne indirgenemez. Ritimler için olduğu gibi göstergeler için de "onları birleştirecek üstün bir biçim tarafından açıklama" aranamaz ve onları kuracak[2] "bir kesite", düzenli olsun ya da olmasın götürülemezler. Sanat göstergeleri geleceğe yönelik aykırılıklarını, bölünmüş düzensizliklerini korurlar. Böylece sanat "evrenin belirtibilimi" halini alır[3]ve Deleuze farklı, dünyevi dış görünüşle, aşk göstergeleriyle duyarlı karşılaşmayla ve sanat göstergeleriyle çevrelenmiş dizgeleri ayrıntılandırır. 1964'te Deleuze bu ayrık dünyaları sıradan deneyimden (diğer bütün göstergeleri "değiştirebilmeye" elverişli olan) sanata giden yeni Platon'cu yörünge etrafında ilişkilendirmek için öz kavramını kullanır, 1970 ve

[1] DELEUZE, PS, 22.
[2] DELEUZE, RF, 142.
[3] DELEUZE, PP, 195.

daha sonra 1976 yılındaki versiyonlar bölümün birleştirilemeyen niteliğini, belirgin çokluklarını ve alt edilemez benzersizliklerini koruyan göstergeleri oluşturan farklılığı üstlenirler. Yapıt kişisiz bir deney işlevi yüklenir ve gösterge çeşitlerini sayarak güçleri belirler ve ele geçirir.

Dış görünüş bilgisinin tıpla ilgili olduğunu söylemek ve göstergelerin tanılanmasının bir kliniğe eşdeğer olduğunu göstermek yetersizdir. Bu kliniğin neden etik ve ontolojik bir güç etolojisi geliştirdiğini de açıklamak gerekir. Sanat bundan iyi ve kötünün törebilimini oluşturur ve güç ilişkilerinin etolojisini veya etiğini ele alır. Bu güç elde etme aynı zamanda gösterge bilgisine[1], belirtibilimine ve etiğe olanak tanır.

GÜÇ ELDE ETME OLARAK KENDİLİK (HECCEİTE) ve SANAT

Yorumun törebiliminden yetkinin etolojisine geçişi desteklemek için Deleuze Spinoza'nın birey ve *Ethique II*'nin küçük fiziği kavramını kullanır. Spinoza bireyi, bedeni ve ruhu nasıl tanımlar? Biçimiyle, organlarıyla, işlevleriyle değil bir öz veya bir özne olarak da değil ama bir tarz olarak, yani hızlar ve yavaşlıkların karmaşık bir ilişkisi ve bir etkileme ve etkilenme gücü olarak tanımlar. Spinoza etolojisini belirleyen bu biçimsel çift yönlü saptamayla Deleuze, gösterge, güç ve yetki arasındaki ilişkiyi yeniler. *Mille Plateaux* ve *Spinoza. Philosophie Pratique*'te geliştirilmiş olan kendilik (hecceité) biçimin konumunu değiştiren ve aynı zamanda gösterge ve imge öğretisini belirleyen yeni bir konunun felsefesini ortaya koyar.

Kendilik bireyleşmenin özdeksel olmayan biçimsel bir felsefesini ortaya koymaya yarar: her birey belirli *bir* ilişki içinde kendine ait olan gelişmiş parçaların sonsuzluğundan oluşmaktadır. Bu ilişkinin farklılığı çok sayıda bedensel bireyselliği, güçler durumunu, Spinoza'nın dediği "devinim ve dinlence" ya da "hızlar ve yavaşlıkları" belirler çünkü dinlence bir devinim kaybı değil hızla orantılı bir yavaşlamadır. Bu tür bireyselliği oluşturan bu var olan devinimsel ilişki bir güç derecesini de ifade eder. Çünkü bir birey, herhangi bir

[1] 1983'teki *Nietzsche ve Felsefe*'nin Amerikan versiyonu için kaleme alınan bu önsözde Deleuze, Nietzsche'deki güçler buluşması olarak, gösterge ulamlarını belirtmek için göstergebilimden bahseder: böyle bir «genel göstergebilim dilbilimi ya da daha çok filolojiyi bu alanlardan biri gibi kabul eder»: anglo-saxon bir topluluğa seslendiğinde Deleuze bu sefer de göstergebilim (semiologie) terimi yerine eş anlamlısı olarak göstergebilgisini (semiotique) kullanır (zaman zaman göstergebilimle dilbilimin infeode gösterge kuramı olan anlambilimi özdeşleştirerek bu göstergebilim ve göstergebilgisi terimlerini karşılaştırmayı düşünür).

çokluk, sadece güç ilişkilerinin devinimsel bir bileşimini içermez, canlı bir etkileme ve etkilenme gücünü içerir. Deleuze Spinoza'yı okurken "çok farklı" iki bireyleşme arasında ayırımı yeniden ele alır: *gelişmiş* parçalara bölünmüş bir bütün (yücelik) olarak varlık ve *yoğun* (bağımsızlık) parça olarak öz (ruh)[1]. Birey özdeksel bileşimi ve ortaya koyduğu gücün yoğunluğuna göre farklılaşır. Böyle bir beden ilişkilerin ilişkisiyle var olur. Bu ilişkinin kendisi de bir kararsızlık, her zaman sabit olmayan ama doğum ve ölüm arasında gidip gelen bir güç derecesini ifade ettiği ölçüde bir "serbestlik" sergiler. Yücelik güçlerin durumunu, hız ya da yavaşlık anlamında ilişkilerini ilgilendirir; bağımsızlık ise onların gücünün yoğunluğunu ve değişimini ilgilendirir. Yücelik gelişmiş, dışsal ve devinimseldir, bağımsızlık içsel ve canlıdır: bir güç derecesinden bir başkasına geçişi değerlendirir, yoğun değişimleri, herhangi bir eşikte. örneğin geçici bireyleşme eşiğindeki güç dalgalanmalarını işaret eden bir zaman vektörünün güçlerinin devinimsel durumunu sınırlandırır. O halde bağımsızlık dışsal değişmelerden ya da bedenin gerçekleştirdiği karşılaşmalardan doğan gücün, içsel değişim eşiğini ifade eder (Spinoza'da kötü ilişki olarak kötü kuramı gibi).

Yücelik ve bağımsızlık arasındaki bu ayırım 1977'den (Dialogues'dan) *Mille Plateaux*'ya, biçimsel yoğunluğu ele alan, bedenlerin biçimsel değişimlerinin kahramanı olan Spinoza'cı doğalcı filozoflara, Duns Scott, Simondon ve Geoffroy Saint-Hilaire'e saygıyı içeren bu güzel kendilik kuramının hazırlanmasını sağlar. İşte Deleuze'ün bu yeni beden haritasını önerdiği kuramsal birikim. Her birey kendi yüceliği ve serbestliğiyle tanımlanır, yani meydana getirdiği güç ilişkisiyle ve yetkin olduğu gücü niteleyen etkilerle kendini tanımlar.

> Bir hayvanı veya bir adamı tanımlayacağınızda onu ne şekliyle, organlarıyla, işlevleriyle ve ne de bir özne olarak tanımlamazsınız: onu yarattığı etkilerle tanımlayacaksınız. En alt ve en üst eşiğiyle beraber etki yeteneği Spinoza'da çok geçerli bir kavramdır[2].

Yücelik ve serbestlik ile ilgili bölümleme güçlerin göstergebilgisiyle yetkinin etiği arasındaki ayırımı açıklar. Yücelik göstergeler haritasına serbestlik ise etki etiğine denktir. Çünkü Deleuze kendilik kavramıyla genelde bir biçim veya konu diye adlandırılan şeyin "çok farklı" bireyleşme tarzı olduğunu düşünmemizi önerir. Kendilik bir varlık sınıfını bölmez, eylem halindeki oluşları elde eder.

---

[1] DELEUZE, SPP, 111.

[2] DELEUZE, SPP, 166.

Biçemlerin coğrafi haritalandırılması bireylerin tarihsel oluşumlarının yerini alır. Bireyleşme biçemlerinin bu yeni haritalandırılması özdeksel bir öznenin aşkın konumunu göz ardı eder ve özdek üzerinde bir biçimin zorlanmasını gerektirmez. Yine de özne biçimindeki kendilikler Deleuze'ün kaygılarından kurtulmazlar ama değişmiş, biçimsel ama özdeksel olmayan bir kuramın konusu olurlar. Kendilik öznelerle, bedenle, düşüncenin yenilenmediği kurulmuş biçimlerle daha az çelişir: bireyselliği, öznelliği ve farklı bir bedende var oluşu ilgilendirmez, ama bireyin, öznenin, bedenin ve biçimin farklı bir kuramını içerir.

> Bir özneye (Ben) ve de bir madde ve biçim bileşimine indirgenmeyen herhangi bir bireyleşme vardır. Bir manzara, bir olay, günün bir saati, bir yaşam veya yaşam kesiti... başka bir şekilde gerçekleşir[1].

Özneler gücün etkileri, kendini etkileyen gücün biçemleridir: işte Deleuze'ün kendilikten çıkardığı sonuç budur. Zira bir biçem, göstergebilimin ve güç ontolojisinin iki eksenini içeren, hızlarla yavaşlıkların "somut olarak" bileşimidir. Biçem güçlerin özdeksel durumunu belirleyen, Deleuze'ün *l'Image-mouvement*'da imgedevinim, maddenin etki ve tepkisi diye adlandırdığı, *Qu'est-ce que la philosophie?* de algıladığı güçler (yücelik) planında hızlar ve yavaşlıkların bir bileşimidir. Yetkinin (serbestlik veya etkinin) değişimi düzleminde "bu bir etkileme veya etkilenme gücüdür"[2]. O zaman sanat, "yücelikleri" elde etmemizi sağlayarak bu duyarsız güçleri duyarlı kılmaktır. Sacher-Masoch güçler karmaşasını, Bacon gibi "bedenin itkilerini", mazoşizmi nitelendiren oluşları duyarlılaştırır.

Bu nedenle Deleuze sanatın yeniden üretmekten ve "biçimler" icat etmekten ibaret olmadığını, ama "güç elde etmek olduğunu"[3] ortaya koyar. Kesinlikle açıklanan budur: görülüyor ki biçim, güç ilişkilerinin ve kendiliğin yoğun ve çalkantılı bir birleşimidir. Öyleyse sanat güçlerin gerçek ve özdeksel düzleminde hareket eder, bu güçlerden çıkarılabilen, soyutlanabilen veya dışlanabilen biçimlerden oluşmuş ikincil düzlemde değil. Böylece Deleuze, ölçütleri belirlenebilen, kipsel ve yoğun bir biçim anlayışını geliştirir. Öncelikle biçim içkin ve değişkendir. Özdek olarak verilmez, onu oluşturan güçlerin ilişkilerinin gerçek bir değişkesinden başka bir şey değildir. İkincisi, bu koşullarda biçim ve öze karşı çıkmak boşunadır.: her ikisi de güçlerden oluşmuştur ve sadece aşkın bir biçimin,

---

[1] DELEUZE, RF, 144.
[2] DELEUZE, SPP, 166.
[3] DELEUZE, FBLS, 57.

değersiz bir maddenin ayırımını oluşturan bir kuramın soyutlaması, bütün biçimlerin aslında "kendilik" olduğunu, "moleküller veya parçacıklar arsındaki hareket ve durgunluk ilişkileri, etkileme ve etkilenme gücü" olduğunu fark etmekte yeterli olmayabilir. Sonuçta biçim yoğun değişkenliğiyle tanımlanır: özdeksel olmayan biçim her tür değişimi kabul eder. Bu yüzden Deleuze Spinoza'daki beden bileşimiyle Simondon'daki özlerle güçler arasındaki ilişki olarak biçimlenmeyi, Geoffroy Saint-Hilaire'deki bedenlerin yoğun değişimini bağlantılandırır. Bu da sanata belirtibilimsel işlevini kazandırır: sanat bir etkiler haritası olarak belirir.

Deleuze, "organsız bedenler" ve yoğun öz kuramına katkı yapan Simondon ve Geoffroy Saint-Hilaire ile Spinoza'dan gelen bu yoğun biçim anlayışını ele alır. Biçimsiz ve devinimsel özün yoğun saptaması sanat felsefesine uyarlanır. Biçim, güçler ilişkilerinin değişkesi olarak tanımlanabilir öyle ki bu güçleri özlerin değişken düzenlenmesinin sonucu olarak belirlemek koşuluyla sanat biçimleriyle yeniden ilgilenilebilir. Böylece imgenin dışsal özü, bir göstergebilim ve bir yetki etolojisini içeren bir tipolojiye olanak tanır. Burada önemli olan yoğun değişimdir. Örneğin yazında biçemin dile (dizimsel araç) boyun eğdiği bozulma ona bilinmeyen varlık biçimlerini elde etme olanağı verir. Kafka'nın biçem buluşu bürokrasinin öznelleştirme biçimlerini inceleme olanağını verir ona. Tıpkı Masoch'un biçeminin ona mazoşist oluşumların incelenme olanağını vermesi gibi. Öyleyse belirli soyut biçim olarak değil de özdeksel ve duyarlı, değişken ve yoğun biçim olarak yeni bir anlayışı önermek söz konusudur, biçimleri reddetmek değil. Biçim güç ilişkilerinden oluştuğundan, kesinlikle sadece güçler vardır ve biçimler güçlerin oluşudur. Deleuze'de de biçimin, sanattaki oluşumunu karşılayan güzel bir kullanımı vardır. Güç fark yaratır, bir biçimin veya güç elde etmenin ikincil bir sunumu, bir *yeniden sunumu* söz konusu mudur? Biçim duyumla ilgili olduğunda bir güç sorunudur, geçmişin resimsel yöntemlerinin anlaşmazlıklarına ve taklidine bağlı kaldıkça klişenin yeniden sunumu olarak kalır. Bu duyum gücü Deleuz'e Bacon için Şekil kavramını ele almasını sağlar, o sıradan şekillendirme veya kalıplaşmış sözlerin yeniden sunumuna karşı gelir[1]. Şekil olay yaratan bir biçimdir çünkü akılcı olarak kendi nesnesiyle ilgiliymiş gibi sayılan bir yeniden sunumun klişesinden geçmeden doğrudan duyumla ilgilidir. Gücün doğrudan ve zorlayıcı hali biçimin somut bir şekilde duyumu etkilemesini ve başyapıtı işaret eden düşünce için bu etkiyi üretmeyi sağlar. Güçler elde etmek, yeni özlerdeki duyarsız yeni güçleri ele geçirmek gibi, "sanatlar topluluğunu" tanım-

[1] DELEUZE, FBLS, 59.

lamayı sağlayan bu biçimdir ve bu tanım aynı zamanda yazına, resme, sinema ve müziğe de uygulanabilir.

> Resmin görevi görünmeyen güçleri görünür hale getirme yeteneği olarak tanımlanır. Aynı şekilde müzik sesli olmayan güçleri sesli hale getirmeye çalışır[1].

Kendiliğin biçimselleştirilmesi bireyleşmeye uygulandığı anda her şey değişir. Sanat ve felsefe kişiliği bir nesne olarak değil de bir olay olarak ele almaya uygun hale gelir. O zaman özdeksel özneler kuramının hesaba katılmadığı, tuhaf olsa da iyi biçimlenmiş bu mükemmel kişiliklerle ilgilenmek olasıdır. Bir mevsim, bir kış, "akşamın saat beşi", bu tür biçimsel kendilik veya bireysellikler dendir ki hızlar ve yavaşlıklar, etkileme ve etkilenme güçlerinin ilişkilerinden ibarettirler[2]. Beyazlığın niteliği, saatin titreşimi, taşın yumruluğu, bozkırda bir öğleden sonra, çok kırılgan ama az insansı, pek değişken ve şaşırtıcı olmayan, alışkın olduğumuz özdeksel bir görünüm alan kişiliklerden (*bir* nesne, *bir* hayvan, *bir* insan gibi)[3] çok daha ilginç kişilik biçimlerini bir araya getirirler. Biçim kalıbıyla yetinmek yerine sanat böyle duyarsız güçleri ele geçirir ve duyarlı kılar. Bu da sanatı yaratıcı yapar: anlatım aracı ne olursa olsun sanat güçleri elde eder veya yeni kendilikleri, kendilerine yenilik getiren uzamsal ve zamansal sonuçları bir araya getirir, çünkü onlar olay yaratırlar ve o zamana kadar duyarsız olan güçleri duyarlı kılarlar.

Öyle ki bir yapıtın yeniliği, bireyleşme öncesi, kişisiz bireyleşmeye duyarlı biçimler olan bu yeni bölünmelere veya ulamlara dayanır. "Belirsiz bir zaman ve uzamda bir öykü anlatmak söz konusu olamaz, ritimler, ışıklar, uzam ve zamanlar gerçek kişiler olurlar"[4]. Bu yeni kendilikler biri karşı konulmaz bir güçle etkilerler çünkü imgenin etkisi içindeki algının gücünü harekete geçirirler. Sanatın ele geçirdikleri ilk kez algılanan yoğunluğun duyarlı ve tatminsiz bir biçim üzerinde güç olarak etki ettiğinde asla uygun olmazlar. Sanatın bu fiziksel tanımlamadan başka hiçbir şeye gereksinimi yoktur. Duyarsız güçler duyarlı kılındı mı?

Bacon'daki gibi bedenin haritacılığı bedenin renkle bozulması ve düşüşündeki duyum sarsıntısını yaratır. Ama diğer yandan imge kuramı güç elde etmeyi tamamlar, sanat yücelikleri elde etmeyle sınırlanmaz ama onları serbestlik olarak sergilemeyi sağlar. Yüce-

---

[1] DELEUZE, FBLS, 57.

[2] DELEUZE, SPP, 166; DELEUZE et GUATTARI, MP, 318-319.

[3] DELEUZE et GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?* (*Felsefe nedir?*), Paris Minuit, 1991, QP olarak kısaltılmıştır. 56.

[4] DELEUZE, FB, 269.

likleri sergileyerek duyarsız güçleri duyarlı hale getirmek söz konusu değildir sadece, yetkinin yoğunluğu ve güçlerin ilişkisini artıran serbestliği sunarak onları öznelleştirmek ve güzelleştirmek söz konusudur. O zaman "özerk ve yeterli varlıklara"[1], algıya ve etkiye ulaşır gibi ulaşılabilir.

Bu ikinci an, yani değerlendirme öncekiyle eksiksizce bağlantılıdır. Göstergebilgisinin zorunlu olarak etiği içermesinin nedeni budur: gösterge, güç ve imge etki ve güç etolojisi olarak gelişir.

İMGE, YÜCELİK ve SERBESTLİK

Bundan böyle her şey Deleuze'ün Bergson'a gönderme yaparak "imge" diye adlandırdığı devinimler ve etki titreşiminin düzenlenmesi olarak tanımlanır. Bu şekilde tanımlanan imge Simondon'un kendilik (hecceité) ve Spinoza'nın etolojisini yeniden ele geçirir: bireyliği özdeksel olmaksızın mükemmel olan etkiden doğan duyarlı güçler ilişkisi. Güç artık sadece yetki değil, imgedir.

İmge-devinimle, fizik gerçeklik olan devinimle, fizik gerçeklik olan imgeye karşılık vermekten vazgeçmek, imge ve devinimin bilinç ve nesne[2] ayırımını içeren bu ikileminden kurtulmak ve sanatı zihinsel bir biçimlenme öznel bir yeniden sunum olarak değil gerçek bir işlem olarak ortaya koymak gerekir. Deleuze *Matiere et Memoire*'da sinema hakkında, etki madde biliminde kendiliği geliştirmek için Bergson'a ve onun imge tanımına başvurur. İmge artık bilinç için imge olmaktan daha çok nesne için imge olmamıştır. İmge, ne bilincin yeni bir gösterimi (ruhbilimsel bir veri) ne de şeyin (nesnenin ereği) bir gösterimidir. Bergson'cu anlamda imge bir görünüm, özdek düzeyinde bir etkiler ve tepkiler dizgesi olarak ele alınır, öyle ki imgenin hiçbir şekilde fark edilme ihtiyacı yoktur, o kendi içinde sarsıntı, titreşim ve devinim olarak vardır.

> İmge'yi görünen şeyin bütünü diye adlandıralım. Bir imgenin bir başkası üzerinde etki ve tepkiye neden olduğunu bile söyleyemeyiz. Yapılan hareketten ayrılan bir devinim yoktur, alınan bir hareketten ayrılan bir kımıltı da yoktur.

İmge bir dayanak değil güçler, etkiler ve tepkiler ilişkisidir ve güç gibi zorunlu olarak çoğuldur. Soyutlanmış bir imgenin hiçbir anlamı yoktur çünkü o güçler ilişkisidir. Daima bir çokluk vardır veya daha ziyade imgeler çokluğu. Bu şekilde tanımlanan imgenin iki niteliği vardır.

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, QP, 158.

[2] DELEUZE, IM, 7; 83.

Öncelikle bir kopya veya ruhbilimsel ya da ruhsal bir eylem anlamında bir betimleme değil bir varlık, bir nesnedir. İmge beynin içinde değildir. "Kafanın içinde" değildir "tersine diğerleri içinde bir imge olan beyindir"[1]. Bergson'dan alınmış, *Matiere et Memoire*'ın ilk sayfalarının tam yorumunda imgenin *gerçekçiliği* sözkonusudur. Hareket imgeye dönüşür. Deleuze diyor ki Bergson'la "'imgeyle devinimin' eşit olduğu bir dünya sergisinin" önündeyiz. Bu imge gerçekçiliği imgenin devinim ve özdek: güçler ilişkisi, özdeğin devinen titreşimi olduğunu ortaya koyar. Bu şekilde tanımlanan imge, betimlemeler düzleminden uzaklaşmış değildir kesinlikle, ama fizik bir varlık kazanmıştır. Yeni bir maddeyi, özdek felsefesini tanımlar ve bu bağlamda sinemanın ilgisini çeker ama imgenin sadece sinemaya özgü bir işlemi belirtmediği, özdeğin kendisini bir imge-devinim olarak nitelendirdiği konusunun altını çizmek gerekir. O halde imgenin estetik etkiler yaratmadan önce fiziksel bir dayanağı vardır ve "İmge-devinim" ve "İmge-zaman" sinemayla ilgili ürünleri sınıflandırmak ve düşünmek için ulamlar olarak yararlanılmadan önce güç ilişkilerinin gerçek sergilenmesini gösterirler. Demek ki sinema olağan anlamda bir "imge sanatı" (kalıplaşmış olanın betimlenmesi) değildir, ama fizik durum olarak imge-devinime cevap veren bir sanattır. Sinema özellikle ilginçtir, ama imge üstünlüğü yoktur ve imge asla görsel olanla sınırlanmaz, duyarlı bütün görünümleri içerir. Ses imgeleri olduğu gibi dokunma imgeleri de vardır (görsel imgeler (opsignes), sessel imgeler (sonsignes), dokunum imgeleri (tactisignes)). "Bir sanattan diğerine imgelerin niteliği değişir ama teknikten ayrılmaz: resim için renkler ve çizgiler, müzik için sesler, roman için dilsel betimlemeler, sinema için imge-devinimler"[2].

O halde devinim bir imgedir, atom, etkileri ve tepkilerinin gittiği yere kadar giden bir imgedir; belirsizliğin öznel merkezi olan beyin bir imgedir ve bu yüzden, dış devinimlerden nitelik bakımından farklı olan ruhsal görünüm gibi imgeleri "içermez". İmgeleri içermez çünkü kendisi bir imgedir[3]. Eksiksiz olarak imgeler halinde yayılan devinimler vardır. Deleuze böylece akıcı maddenin maddeciliğini tanımlar. Madde enerjidir, bir madde-ışık dengesi, bilimsel bir bağ ve sinemanın icadının olanağının koşulu vardır. Bu madde-devinimin aydınlatan, aydınlatıcı, açıklayıcı gücü imgenin kendinde, gerçeklik olarak, güçler ilişkisi olarak verildiğini açıklar. O halde imge-devinim durgun bir beden değil, ama hareketli bir

---

[1] DELEUZE, PP, 62.

[2] DELEUZE, RF, 194.

[3] DELEUZE, PP, 62.

uzam-zaman bloğu, "kendi içinde bir imgedir"[1]. İmge-devinim kimliğine özdek-ışık kimliği denk gelir: öyleyse sinema bizim zamanımıza uyan bir düzendir ve *"imge-devinimlerin makinasal bir düzenlemesidir"*[2].

SİNEMA İMGESİ ve ETKİ

Geriye sinema imgesinin diğerlerinden nasıl ayrıldığını açıklamak kalır. Bu, imgenin ikinci özelliğidir. Yani imge bir gerçekliktir. Ama bazı özel koşullarda genişleyebilir ve içerikle süslenebilir. Bu, imgenin kendisini özellikle madde düzleminde öznelleşmenin ilk adımıyla donatan yeni bir özelliğidir. Bu öznelleşme imgenin bir özneye gönderme yaptığı, kendisini deneyecek bir özneye bağlandığı demek değildir, ama kendi içinde etki ve tepki olan, imge-devinim yaşam koşulları gibi bazı koşullarda etki ve tepki arasında bir mesafe üretebilir. Bu mesafe imgeyi yoğunlaştırır ve onu bir etkinin (öznel) gerçek üretimini artıran bir yetenek kazandırır. Demek ki imgelerin bir "içi" vardır (burada Deleuze Simondon'un zar kuramını hatırlatır, maddenin imgeye ve etkiye dönüşümü alışkıyı çağrıştırır[3]).

> Ama imgelerin de bir *içi* vardır ya da bazı imgelerin bir içi vardır ve içten duyulurlar. Bunlar öznelerdir[...]. Bu imgelerin yarattığı etkiler ve gerçekleşmiş tepkiler arasında bir ***mesafe*** vardır. Onlara başka imgeleri toplama gücünü veren yani algılamayı sağlayan işte bu mesafedir. Ama onların topladıkları, diğer imgelerin içinde onları etkileyen şeylerdir sadece: algılama ise imgeden bizi ilgilendirmeyen şeyi çekip almaktır.

Böylece imge-devinimin etki ve tepkisi arasındaki mesafe algıyı ortaya çıkarmak için yeterli olduğunda "özne" etkisi kendini gösterir, yani diğer imgeler üzerinde eksiltici bir aydınlatma söz konusudur. Burada da Bergson'cu bir varsayım olan algı, etki ve tepkilerin art arda gelişini aralayan bir *belirsizlik* (veya öznellik) merkezinin kurulması sonucunda ortaya çıkar. İmge-özne bu arada ortaya çıkar ve bu mesafenin, aralığın dışında varlığı söz konusu değildir, öyle ki imgelerin öznelliği etki ve tepki arasındaki bu ara, bu gevşeme ve bu mesafeden başka bir şey değildir. Deleuze dizgesel olarak hep *Matiere et Memoire*'ın ilk bölümüne döner çünkü bu ona şaşırtıcı bir birikimle, tamamen oluşmuş özdeksel bir özne verilmeksizin ama genetik olarak onun oluşumunu başlatarak öz-

---

[1] DELEUZE, IM, 89.

[2] DELEUZE, IM, 88.

[3] DELEUZE, *Leibniz. Le pli et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988 (Bundan böyle Pli (kıvrım) diye adlandırılacaktır)

nelliği tanımlama olanağı verir. Öyle ki özne etki ve tepkileri ayıran, uzaklaştıran bir mesafe, bir süre, bir boşluktur. Demek ki özne bir kopma, zamansal bir boşluk olarak tanımlanır.

Diğerlerini çevreleyen bu "özel" imgeler kendiliklerdir. Her şeyin her şeye tepki gösterdiği bu evrende, algılanan alışılmış anlamda imge, ikinci düzey bir imge, bir aralık, bir çerçeveleme işlemiyle her yöne çekilen imgedir. Bergson şöyle der: etki ve tepkinin arasına yerleşen canlı bir imgedir bu. "Derlenmiş devinimle ilgili olarak" yapılan etkiyle ve devinimsel tepkiyle "gerçekleştirilen devinimle ilgili bir seçme aracıdır"[1]. İşte bu arada öznel imgeler, güç elde edişler ve görüldüğü gibi etkin çerçevelemeler ortaya çıkar. Sinematografik imgeler bu tür öznel imgelerdendir. Öznelliğin iki özdeksel nitelik veya işlemle çok cesurca tanımı buradan kaynaklanır: çıkarım ve etki. Öznellik yani başka imgeleri algılayan canlı imge önce çıkarımcıdır, çünkü onu ilgilendirmeyen her şeyi imge-devinimlerin etkileşiminden ve değişkesinden saymaz ve önemsemez. Bu imge-algıdır. Bergson'da da algının gerçekçi ve çıkarımcı tanımı yer alır. Gerçekte algı, algıladığı devinimden başka bir doğanın imgesi değildir, ama bir sadeleştirme, bir ayıklama, bir çerçevelemedir. Bergson için olduğu gibi Deleuze için de fotoğraf zaten nesnelerin içindedir, "alıcı yönümüzle nesneden alıkoyduğumuz çizgi ve noktalardır"[2].

İmge-hareket etki ve tepki arasındaki süre artar artmaz imge-algı içinde büyür, öyle ki öznellik bir merkez olarak çok iyi anlaşılabilir, bu bir belirsizlik merkezi ve duyarlı bir yönden maruz kaldığı etkiyi arttırarak tepkiyi geciktiren bir mesafedir. Ama imge, algısını hareket halinde sonuçlandırır şu şekilde ki oldukça yavaş duyuşsal devinim şeklinde, devinimsel karşılık bir algı (imge-algı) ve öznel bir etkiyle (imge-etki) ve bir "içle" donatılsın diye "algıdan eyleme yavaş yavaş" geçilir. Özne çıkarımcı algıyla etrafındaki dünyayı etkileyen etki arasında genişler öyle ki "mesafenin bir tarafı algıdır, diğer tarafıysa etki"[3]. Öyleyse öznellik sadece çıkarımsal değil aynı zamanda çıkarım ve ayıklamayla kurduğu algı merkezi etrafındaki dünyayı etkilemeye yetenekli ve etkindir.

> Söz konusu işlem artık ayıklama, seçme veya çerçeveleme değil ama evrenin etkilenmesidir, buradan da nesnelerin bizim üzerimizdeki sanal etkileri ve bizim nesneler üzerindeki olası etkimiz sonucu çıkar. Ve bu da öznelliğin ikinci özdeksel görünümünü oluşturur.

---

[1] BERGSON. *Matiere et Memoire*, in Oeuvres, Edition de Centenaire, Paris, PUF, 1959, reed.1984, 180, IM, 90.

[2] DELEUZE, IM, 93, ve 89. Bergson'un *Matiere ve Memoire*'ına gönderme yapar, 186.

[3] DELEUZE, IM, 94.

Aynı mesafe etkideki zaman ve algıdaki uzam anlamında da ifade edilir. Hareket tepkisine uğramış bir etkiyi hemen belirtmek yerine, bu canlı imgeler, imge-algılar, bu imge özneler etkili imgenin, ortaya çıkmış etkinin kendini göstermesi, duyuşsal olarak (imge-algı) çevrelediği bir güç ilişkisi elde etmesi ve tepkisel olarak hareket etmeden onu denemesi (imge-etki) için bir "siyah perde" görevi yapar. Sinematografik imgeler öyle imgelerdir ki bir algıyı etki ve tepkilerin sıralanışı içinde çevreler ve sağlamlaştırırlar. Yani, makinayla ilgili ve canlı ama organik olmayan bir canlılık ve bir öznellikle bürünmüş, bir sinemacının bakış açısına dayandırılmak veya doğanın biçimlerine benzeyen bir gösterim sunmak zorunda olduğundan değil, bir seyircinin kendi sırası geldiğinde çerçeveleyebileceği öznel imgeyi perde üzerinde özdeksel olarak genişlettiği için özel bir imgedir. Sinema imgesi kamera algılarını, ışık algılarını, renk ve ses algılarını önerir, öyle ki sinema için beyin perdedir. Çünkü perde diğer imgeleri çerçeveler, canlı bir imge gibi işler, özel bir yaşama organik olmayan bir canlılığa sahiptir. Sinema tekniğini böylesine ilginç kılan şey klasik sinemayı belirleyen bu çerçeveleme ve birleştirme sorunsalının (hangi hareket, hangi zaman hangi çerçeve ve hangi plan birleşiminde yerleştirilir) imge-devinimin imge-zaman (çağdaş sinema) içinde çözülme şekli kadar, imge devinimin çifte dizgesini tam olarak incelemesidir. Hemen tepki verdiği diğer bütün imgelerle bağlantı kuran imge veya diğerlerini çerçeveleyen ve ondan kısmi bir etki çıkaran ve etkiye sadece aracıyla tepki (devinimsel tepki) veren özel imge.

Demek ki imge-devinim sinemanın özgür ve hareketli sınıflandırmasına, birleştirme biçimleri ve imge-devinimlerin güncelleştirme biçimleri gereğince çerçeve görevi yapar. Sinemanın algı imgesi, canlı bir imge gibi gerçekleştirdiği etkiyi duyarlı bir çerçeveyle iki katına çıkarır: etki olarak hemen kaybolmak yerine, duyarlı tarafıyla (imge-algı) hareketli tarafı (imge-etki) arasında bir etki alanı geliştirir. Böylelikle imge-algı, imge-eylem, imge-etki etki ve tepki arasına girer ve üç büyük imge tipini oluştururlar.

> Nihayet imge-devinim, özel bir imgeye olduğu gibi bir belirsizlik merkezine bağlandığında bu üç çeşit imgeye bölünür: imge-algı, imge-eylem, imge-etki[1].

Ve "her birimiz, özel imge veya olası merkez, üç imgenin düzenlenmesinden başka bir şey değiliz, imge-algı, imge-eylem ve imge-etkinin bir pekişmesi". Bu inceleme imge-devinimin sınıflandırmasını yönetir. Eğer bütün filmler imge-devinimin üç değişkesi-

[1] DELEUZE, IM, 97.

ni karıştırırlarsa, biçemler ve yapıtlar: ya bütünün düzlemlerini ve görüntülerini değerlendirerek (Anthony Mann'ın vahşi batı filmleri gibi) imge-algıya, ya da imge-eylemin orta kesitlenmiş düzlemine (Hawks'ın filmleri) ve yahut da imge-etkinin büyük düzlemine (Dreyer, Ozu) bağlanarak ayırt edilir.

GÖSTERGE TİPOLOJİSİ ve YETKİ ETOLOJİSİ

Etki ve tepki arasındaki mesafeye, imge kavramıyla alışkı kavramı arasındaki kuramsal eklemi sağlayan gücün içsellik düzeni yerleşir. Çünkü öznel imge, yani içerikle donanan bu imge kendi kendine katlanan, kendinden etkilenen güçten başka bir şeydir, kendi serbestliğini denemeye koyulan bir yücelik. İçsellik mutlaka güçten ve dışsallıktan hareketle tanımlanabilir ve "içerisi dışarıdan kıvrılmalarla oluşur"[1]. İmge-devinim, yaşamsal ve sinematografik kişiliklerin öznel imgesi gerilip kendi üzerine eğilmiş ve kendi içinde genişletilmiş belirsizlik merkezi ve güç etkisi görünümünde bir imgedir. Öznenin bu tamamen yeni uyarıcı kuramı burada imgeler düzleminde ya da güçler düzleminde kalır: bir özne *içeriden* "hissedilen" bir imgedir[2]. Maddesel bir varlık olarak tanımlanan imge etki ve tepki ayıran bu dönüşümü bilir, belirsizlik odağını yani öznelliğin geçici ve çıkarımcı merkezini ortaya çıkarıncaya kadar imgeyi kendi üzerinde eğip büker. Güçlerin özdeğinden öznelliğin biçimine geçiş öznelliği tanımlamaya yeten iki özelliğe göre gerçekleşir: çıkarım ve eylem. Öznel imge, diğer imgeler içinde eylemini ilgilendirmeyen her şeyi göz ardı ederek, çıkarımcı eylemle "çevreleyen" bir imgeden fazla bir şey değildir. Bu çerçevelemeyle etki ve tepki arasında oluşan, algıya dayalı bir yanıtın, duygusal dublörün ve hareketin karşılığının mesafesini genişletir. Böyle bir imge-özne kendilikle örtüşür. Yüceliğiyle - hızlar ve yavaşlıkların bileşimi bir güç ilişkisi ve etki-tepkinin maddesel karışımıyla tanımlanır. Ama bu yücelik güç yani kendi kendine etkilenme gücünün değişimiyle bocalayan bir yayı çok yavaş, kararsız ve karmaşık bir şekilde harekete geçirir. Öznel imge kendisinden etkilenen bir yüceliktir ve belirsizlikle öznelleşir.

Canlı imge gibi sinemanın imge-algısı duygu yönüyle (imge-algı) hareket yönü (imge-eylem) arasında bir etki alanı geliştirir. Bununla öznel algısını kendi üzerinde deneyerek, algıdan eyleme geçişi genişleterek, devinimi eylemlere (imge-eylem) ve beden (imge-algı) olarak değil yaşanmış durum olarak bir niteliğe bürün-

---

[1] DELEUZE, F, 127.

[2] DELEUZE, PP, 62.

dürerek sergiler ve derinleştirir. İşte Deleuze'ün "sinema kavramlarını" tanımlamak için, yani sinemayı oluşturan imge tiplerinin ve bu tiplerin her biriyle örtüşen göstergelerin bir sınıflandırmasını yapmak için ihtiyaç duyduğu her şey[1]. Sinema fiziksel bir gösterge ve bir güç etiği sunar, öyle ki bunun değeri özgün bir tadı olan özel göstergeler düzenini geliştirmekten ibarettir.

Sinemanın ani ve şaşırtan şiddetini özellikle imgelerin niteliği olarak duyumsamayı deneyen, doğal tarih gibi, öznelleşme şekillerini sinemanın gösterge tiplerinden ayıran çok sayıdaki bölüme göre Deleuze çok özgür bir göstergebilgisi önerir. Bu "gösterdiği şeyle değeri artan, değişebilen hareketli bir sınıflamadır"[2] diye belirtir. Sinema örneği göstergelerin tanımlarının törebilimden değil etolojiden kaynaklandığını ve böyle bir göstergebilgisinin belirli bir yoruma değil, yetkinin etolojisine dayandığını göstermeye yarar. Nietzsche'nin yorum kuramını ne kadar yenilediği ölçülür: yorumlamak, yaşamsal bir değerlendirme tarzına göre güç ilişkisi kurmaktır. Güçleri böylesine kucaklamak aşkın değerlere göre hiçbir moral yargı içermez, sadece Deleuze'ün "mücadele" diye adlandırdığı bir karşılaşmanın bir canlı gerçekleşmesidir. Böyle bir mücadelede "organik [...] olmayan güçlü bir canlılık, gücü güçle tamamlar ve ele geçirdiğini zenginleştirir"[3]. Burada da Deleuze özneler, biçimler, işlevler ve kurulu organlar düzeyinde yer almaz, ama mücadeleyi kurucu bir üst düzey olarak kabul eder. Değerlendirmek, sinemanın bize yaptırdığını beğenmeyi gerektirir. Yani etkilerin haritasını yaparak, maddesel olarak yeni bir kendilik oluşturarak ve bunun yararlı veya zararlı olup olmadığını belirleyerek girdiğimiz yeni ilişkileri anlamayı gerektirir. Burada Spinoza'nın kötülük kuramına yeniden dönülür: var olan bir biçim etkilenme gücüyle tanımlanır ve mükemmelliğini ve etki gücünü arttıran yeni bir ilişki oluşturduğunda "iyi" denir, ilişkiyi bozduğunda ise "kötü"[4]. Eleştirel değerlendirme bu tür etki kartları düzenlemekten oluşur.

Deleuze'e göre yargı önceden var olan yüce değerleri varsayar, klinik eleştiri bir "ulamı" oluşturmak için karşılaşmanın yaşamsal biçiminden başka hiçbir bileşene gereksinim duymaz. Böyle ulamlar soyut değillerdir ama somut ve gerçek güç ilişkilerinden çıkarılırlar; yargı işlevleri yoktur, noetik ve dilbilgisel niteleme sınıfı da değildirler. Ama yaşamsal sınıflandırmaları başlatan göstergebilgisel ilişkiler düzenidirler. Bunlar Spinoza'daki ortak kavramlarla bir araya gelir-

---

[1] DELEUZE, RF, 250.

[2] DELEUZE, RF, 202.

[3] DELEUZE, CC, 167-8 ve SP, 189.

[4] DELEUZE, Ethique, III, post.1 ve 2; IV, 18, DELEUZE, SPP, 70.

ler. Bu kavramlar "her zihinde ortak" genel bir fikirden değil "bedenlerdeki ortak bir şey den", büyüklük, hareket, dinlenme gibi bütün bedenlerde veya sadece bazılarında ortak olan bir ilişkiden – en azından benim bedenimin başka bir bedenle[1] girdiği ilişkiden- ibarettir. Bu koşullardan göstergebilgisinin neden yaşamsal değerlendirmeye giden bir güç ilişkisi kurduğu anlaşılır: göstergeler bir etiği açıklarlar. İyi kurulan bir ulam belirtiye bağlanmalıdır, çünkü bir sınıflandırma her zaman bir belirtibilgisini ifade eder. Göstergebilim ya da imgelerin ve göstergelerin sınıflandırılması böylece kendinde bir güç değerlendirmesinden oluşur. Ulam, sayısı zorunlu olarak açık, değişken olan bir güç bileşimidir çünkü bedenimizin kurduğu ilişkilerle ve etkilerinin yoğunluğuyla eşleşir. Yücelik, karşılaşmanın kendiliği, bu bileşimin "oluşturduğu" bedene, yararlı olup olmamasına göre uygunluğunu veya uygunsuzluğunu ifade eder. Hareketli, değişken, yeni bölümlendirmelere ve yeni belirlemelere eğilimli ulamlar tablosu bir montaj masası gibidir[2]. İmge akışı içinde böler, keser, bunların aralarına harekete geçiren aralıklar, öznel etki oluşturacak mesafeler koyar.

[1] DELEUZE, SPP, 126-127.

[2] DELEUZE, IM, 241.

IV
ORGANSIZ BEDEN

ARTAUD ve ORGANİZMANIN ELEŞTİRİSİ

Yazın için bu deney işlevi, Deleuze'ün Antonin Artaud'nun şiirsel yapıtından aldığı organsız beden kavramıyla ortaya çıkar. "Organsız beden" deyimi belirsiz görünse de tanımı nettir ve dizge içindeki dolaşımı belirgindir. Daha önce kendilik kavramıyla gördüğümüz bireyleşmenin biçimsel kavramı ve güçler mantığına göre, bedeni organik bir biçime indirgemeden düşünmek söz konusudur. Deleuze'e göre organ yaşamın tersidir ve yaşam *inorganik* olarak anlaşılmalıdır. Organsız beden kavramının iki işlevi vardır: düzenleyici bir merkezin tanrısal ilkelerinden ekonomi yaparak merkezi düzenlenmelerinden önce bedensel bireyleşme biçimlerini ele almak –ve bunun için Deleuze Antonin Artaud'nun şiirsel deneyimine, Francis Bacon'ın resmine gönderme yapar; incelemeyi yaşambilimlerinin epistemolojisi üzerine devam ettirir. Bunun içinde Geoffroy de Saint-Hilaire ve organ bilimiyle karşılaştırdığı embriyo oluşumunu inceler. Diğer yandan sanat ve beden arasındaki bağlantıyı düşünmek gerekir. Bu görünüm altında Deleuze *Logique du Sens*'da Antonin Artaud'nun yapıtından bu kavramı çıkarır. Bedensiz organların ilk belirlemesi sanat deneyimiyle temel sınırına "düşüncenin güçsüzlüğüne" ulaşan bir düşüncenin sınırında gerçekleşir. Blanchot gibi Deleuze'de "düşüncenin ne olduğunu düşünmenin imkânsızlığı"[1] konusuna büyük önem verir. Bu durum ona göre Antonin Artaud'nun başarısının göstergesidir. Ama yine Artaud ile şizofreni ortaya çıkmış ve bu güçsüzlüğü işaret etmiştir. Sanat ve çılgınlığın ilişkisi Artaud'nun şizofren kişiliği etrafında kurulur ve Deleuze'ün patolojik klinikle şiirsel klinik arasında var etmeye devam ettiği farklılığı aydınlatır.

---

[1] BLANCHOT, Le Livre a venir, Paris, Gallimard, 1959, reed. Coll. «Idees», 1971, 55-59, IT, 218.

Kavramın oluşması bu farklı görünümlerde gerçekleşir. Blanchot sayesinde Deleuze, yaratımı bir imkânsızlık olarak niteler. Bu güçsüzlük düşüncenin yaratılışının ve yeniden yaratma yeteneğinin koşuludur. Sınırıyla karşılaştırılan düşünce yaratmak ister: düşüncenin kendisine göre dışarıdan bir kurucusu vardır. Deleuze düşünceyi bir duygu şokunun farklı rastlantısıyla başlatır. Bu şok onun gücünün, bir dış özellikle karşılaşmasının sonunu işaret eder. Bunun zorunluluğu onun önceden var olan içeriklerinin eksikliğini keşfetmeye zorlar yani böylece yaratıcı canlılığı ortaya çıkar. Duygu sarsıntısı, düşüncenin edilgen olduğu ama aynı zamanda sonuç olarak işlem veya ayrık bireşimi gerçekleştirmesini sağlayan, bedenle farklı yapıdaki şiddetli bu rastlantıyı belirtir. Bu güçsüzlük aynı şekilde psikoz kapısını aralar. Deleuze bunu *Difference ve Repetition*'da belirtir ve şunun altını çizer: düşüncenin iki imgesine karşı çıkmak söz konusu değildir ki bunlardan birincisi dogmatik düşünceden alınmıştır diğeri ise şizofreniden, ama "şizofreninin bir düşünce olasılığı olduğunun"[1] hatırlatılması söz konusudur. Artaud doğuştan olamayan ama genital olan düşüncenin "aşırı bir şekilde açığa vurumunu" izler. Artaud Riviere'e "Ben doğuştan genitalim" diye yazar:

> Varlıklara, doğuştanlıkla var olanlara inanan budalalar vardır. Ben var olmak için doğuştanlığından korkmak zorunda olanım [...]. Zira düşünce her zaman var olmayan bir hanımefendidir.[2]

Organsız beden daha sonra bedenin yoğun bir tanımıyla ilgilidir ve Simondon'dan Canguilhem'e, Saint-Hilaire'den Dalcq'a[3] kadar yaşam bilimlerinden çıkar. Şizofren kavramı ancak üçüncü bir bakış açısıyla, *Anti-Œdipe*'le, daha iyi tanımlanmış klinik (psikiyatrik) bir kabul görür. Aynı zamanda organsız beden ve Artaud'nun kişiliği, bilinçaltının, ruhsal ve bedensel normalliğin ruhbilimsel ve ruh çözümsel tanımına karşı, *Œdip karşıtı* eleştirel bir silah olurlar. O zaman organsız beden, yorum eleştirisinin temel parçası olur ve merkezi, birlikçi ve egemen güç modeliyle savaşan beden kavramının geliştirilmesi, organizma ve düzenleme kavramlarının siyasal eleştirisiyle gerçekleşir.

---

[1] DELEUZE, Difference et Repetition, Paris, PUF, 1968, (DR), 192.

[2] ARTAUD, *Correspondance avec Jacques Riviere*, Oeuvres Completes, 16 vol., Paris, Gallimard, 1970-1994, t. I, 9-11.

[3] SAUVAGNARGUES'ın *«De l'animal a l'art»* (Canlıdan sanata) adlı kitabında organsız beden ve Geoffroy Saint-Hilaire ilişkisinin bir sunumu yer almaktadır, F. ZOURABICHEVILI, *La Philosophie de Deleuze*, Paris PUF, coll. «Quadrige Manuels», Octobre 2004, 179.

18 KASIM 1947 – ORGANSIZ BEDEN NASIL OLUR?

"Organsız beden" kavramı, kişilikten önceki beden imgesini ortaya çıkartmaya elverişli, çılgınlıkla ilişkili bir yazın kuramından hareketle biçimlenir. Özdeksel, bireyleşme öncesi ve yoğun beden olarak var olmaya ulaşmak yazınla sağlanır. Organsız beden, beden olarak var olma ve bedenlerin oluşumunu, dışa, ruha, biçime, organizmanın bütünlüğüne bağlı bir ilkeyle bağlantı kurmaksızın düşünmeyi sağlar. Bunu henüz biçimlenmemiş madde düzeyine yerleşerek yani güç düzeyinde sağlar. Artaud bedensel varlığı her tür dış birlik ilkesinden kaçınarak maddenin içkin düzeyine çıkarır ve bedenin bu organsız varoluşunu bağlantısız sözdizim olarak ifade eder. Deleuze, varsayılan, aşkın, beden olarak kurulu bir organizmaya ya da farklı organlar düzenine indirgeyen soyut bir birlik konusunda, yanıltmayan bir beden düşüncesini görür Artaud'da.

Çünkü organ kendine odaklı bedenin sıraya konmuş, merkezci bir modelini önerir. İster embriyo bilimi ister tür bilimi söz konusu olsun, organ bilimi Eski Çağdan beri canlıların biçim değiştirme ve evrim anlayışının dayanağı olmuştur. Bu dayanak biçimlerin konumu ve beden olarak var olmanın[1] konumu için kesin bir dayanaktır. Bütünün ve parçaların mantıksal bağlantısıyla olduğu kadar bedensel kimliğin biyolojik oluşumuyla da organ, birliğin, bireyselliğin, beden düzenlemesinin ortaya çıkardığı sorunları kendi çapında yeniden üretir. Bu yüzden organ bilimi Deleuze için, tıpkı Simondon'da olduğu gibi, önemli bir kozdur. Çünkü Deleuze bedenin birliğini tuhaflıkların bireyleşme öncesi alandaki yoğun farklılıklarla oluşmuş bireyleşmesi olarak kabul eder. Ne organik biçim ne de öznenin birliği, bireyleşme sürecinde ilk olarak istenmez. Beden kadar özne de gerçekte çok sayıda güç ilişkisinden oluşmaktadır ve yüce bir ilkeyle, ruh, bilinç ve yüce bir özne veya organik biçim olarak sunulan, önceden biçimlenmiş bireyler olarak algılanamazlar.

Öyleyse beden organsızdır denmelidir ve organ, organik farklılaşma sürecinden sonraki türev olarak, türün bireydeki, bireyin bireyleşme sürecindeki hali olarak kabul edilmelidir. Organsız bedenler kavramı, Deleuze'ün biyolojiye ve özellikle yaşam felsefesinde önemli bir yer tutan embriyo oluşumuna adadığı incelemeleri oluşturur. Deleuze bu konuyu doğa bilimlerinin epistemolojisiyle ve özellikle de Etienne Geoffroy de Saint-Hialire ile ilgilene-

---

[1] Bu konuda bakımz:G. CANGUILHEM, G. LAPASSADE, J. PIQUEMAL, J. ULMANN, *Du developpement a l'évolution au XIX. Siecle*, Paris, PUF, 1962, reed., PUF, Coll., «Pratiques Théoriques», 1985. Bu inceleme «Coğrafyanın Törebilimi»'ni anlamak için önemlidir, MP, 64.

rek *Difference et Repetition*'da ele alır. "Organsız beden" ifadesi ilk kez *Logique du sens*'da düşünce ve bedensellik, yazın ve çılgınlık bağlamında yer alır ve sanat felsefesinin rehberliğini ve yoğun bir felsefede yaşamın ve sanatların karmaşıklığını gösterir.

Organizmanın ötesinde canlı bedenin sınırı olarak da Artaud'nun keşfettiği ve isimlendirdiği şey vardır: organsız vücut[1].

28 Kasım 1947'de Artaud organlara savaş açar: *Tanrının kararından kurtulmak için*: "çünkü isterseniz beni okuyun, organdan daha yararsız başka bir şey yoktur"[2].

Tanrının kararından kurtulmak için başlıklı bu şiirde Artaud şöyle yazar:

> Beden bedendir. Tektir. Organa ihtiyacı yoktur. Beden asla bir organizma değildir. Organizmalar bedenin düşmanlarıdır[3].

"Organizmalar", vazgeçilmesi istendiği anlamında değil, Artaud'nun karşı çıktığı organik beden imgesini ilettikleri ölçüde bedenin düşmanlarıdır: kurucu organlardan oluşmuş, bedensel birlik ilkesine bağlı bir topluluk. Burada organları hemen bir yana atmak söz konusu değildir, en önemli organ olan beyinin bedenin geri kalanını düzenleyip denetlediği piramit şeklinde bir düzen olarak organları birbiriyle ilişkilendirmekten vazgeçmek gerekir.

> Ağız yok Dil Yok Dişler yok Gırtlak yok Karın yok Anüs yok Kendimi ben yeniden Yaratacağım[4]

Organsız beden organlardan yoksun bir beden değildir. Organik belirlemelerin ötesinde bir beden, belirlenmemiş organlardan oluşan bir beden, farklılaşma yolunda bir beden söz konusudur. *Difference et Répétition*'un ulamlarını tekrar etmek için belirli bir biçimde henüz gerçekleşmemiş güçlerin sanal bir düzenlemesi söz konusudur. Yani Deleuze'e göre organizma, bedeni bedensel olarak tanımlanmış bir düzen içinde, yaşamı ele geçiren organik bir kararlılıkla hapseden bir biçimdir. Demek ki organsız bedenler organik olmayan bir yaşamı işaret ederler, yani henüz bir organizma olarak gerçekleşmemiş bireyleşme gücüdür. Bergson mantığına

---

[1] DELEUZE, LSFB, 47.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 186: bu olay Mille Plateaux'nun 6. Yaylasına ismini verir: «18 Kasım 1947- Organsız bir beden nasıl olur?», 185.

[3] ARTAUD, «Pour en finir avec le jugement de Dieu» in 84, no 5-6, 1948, 101; Oeuvres completes op. cit. XI. Deleuze bu şiir üzerine bir çok incelemeyi hem tek hem de Guattari'yle beraber gerçekleştirmiştir. AO, 15, LSFB, 47, MP, 196, CC, XV. Bölüm.

[4] ARTAUD," in 84, no 5-6, 1948 Deleuze'de LS, 108; FB, 47-51; AO, 15; MP, 196; yine *Critique et Clinique* içinde tekrar edilmiştir «Pour en finir avec le jugement de Dieu».

göre organizma yaşamsal canlılığın sınırlanmış elde edilişidir, sınırlamak kadar sınırlanmayı da içerir ve sanat kendini bu farklılaşmanın çekiciliğine kaptırır: bu organik olmayan güçleri elde eder, sabitleşmiş biçimler öncesindeki yoğun süreci yakalar. Öyle ki organ "yaşamın kendini sınırlandırmak için karşı çıktığı şeydir", ve yaşam inorganik[1] olduğundan çok daha güçlüdür. Bu inorganik yaşam, bedeni güç ilişkisi olarak, henüz belirli bir biçimde bireyleşmemiş yoğun farklılaşma gücü olarak canlandırır.

SANAL ve GERÇEK

Böylece organsız beden ve inorganik yaşam bireyin biçim anlayışını ve daha önce kendilik ve imge kuramında karşılaştığımız gücün biçim üzerindeki üstünlüğünü ortaya koyar. *Différence et Répétition* döneminde güç ve biçim arasındaki ilişkiyi farklılaşmanın iki taşıyıcısı veya iki unsuru olarak belirtir ve bunu Bergson'dan ve Simondon'dan hareketle açıklar. Aslında Simondon'da örneğin bir kristalin kişiliği Simondon'un "önkişiliklerin tuhaflıklarının sorunsal alanı" diye adlandırdığı şeyi düzenleyen güç farklılığının fiziksel olarak ayrışmasıyla biçimlenir: kişilik yoğunluk farkının ayrışmasıdır. Bergson'da madde ve organizmanın biçimi yoğun sürenin sonucudur. Deleuze bu varlık bilimsel farkı, bireyleşmiş maddeyle gerilim arasındaki entropik işareti sanal ve gerçek arasındaki bir iniş çıkış, anlık bir titreşim olarak betimler.

Sanal ve gerçek, farklılığın iki biçimini temsil eder: bir bütün, sanal olduğunda, iyi ayrıştığında ve mükemmel bir şekilde gerçek olduğunda bir birey şekline bürünmeksizin farklılaşabilir[2]. Organsız beden böyledir: beden olarak var olmanın yoğun ve sanal yüzü. Bu sanal farklılaşma gerçekleştiğinde, beden bireyleşir, sanaldan gerçeğe döner, ayrışmak için baştaki güç farkını düzenler. Farklılığı bu iki düzeni güç farklılığını yok ederek bireyleşen yoğunluğun enerji eksenini ifade eder: sanal düzlemde farklılaşan beden bireyleşerek ayrışır. Organ böyle bir bireyleşmenin ve ayrışmanın sonucudur hâlbuki organsız beden, şekilsiz farklılaşmayı ve farklılaşmanın yoğun gücünü göz önünde bulundurarak bireyleşme eğilimini arttırır. Böylece farklılığın iki unsuru sanal güçler ve gerçek biçimler ekse-

---

[1] «Organik katmanlar yaşamı tüketmezler: organizma daha çok yaşamın kendisini sınırlandırmaya karşı çıktığı şeydir ve anorganik olmasından çok daha yoğun ve çok daha güçlüdür». DELEUZE et GUATTARI, MP, 628.

[2] Yazar burada farklılaşmak eylemini differentier şeklinde yazmış ve (t) yi özellikle vurgulamıştır, bir sonraki tümcede ise aynı eylem bu sefer differencier olarak geçmiş ve (C) özellikle vurgulanmıştır. Be nedenle biz ilkini farklılaşmak, ikincisini ayrılmak anlamında kullandık.

nini oluşturur. Ama Bergson'un tersine, Deleuze, bedensel olmayı böylesi bir kişilik düzenine indirgeyen organik anlayışını eleştirdiğinden daha az organa ve biçimlenmiş kişiye karşı çıkar. Söz konusu olan organın varlığından çok bedenin organik olarak kavranmasıdır. Bu nedenle de Deleuze bedeni organa indirgeyenleri eleştirir ve "organizma" hakkında şöyle der: yaşamaya devam etmek için "organizma gereklidir". Organsız bedenler organlara karşı değildirler, sadece "organizma denen organlar düzenine karşıdırlar"[1].

Bu sanal ile gerçeğin birlikte var olmasıdır. Süre madde veya önkişilik tuhaflıkları ve kişilik ortamı arasındaki ayrımın Bergson'cu paylaşımı yerine, Simondon'un önerdiği gibi, Deleuze yoğunluğun işaretini ve sanal ve gerçeğin biçimsel birlikteliğindeki sürekli kararılılığını aktarır. Her ikisi de gerçektir ama geçerli olan tamamlanmış bireyi, özdeksel kristali ilgilendirir, oysa sanal olan, önkişiliğin sorunsal alanını, gerçekleşmeyen yoğun farklılığı ilgilendirir. Ancak, kişilik tamamlandığında sanal olan kaybolmaz: Deleuze'e göre biçim tükenmiş bir güç değil, yavaş da olsa geçici bir güç ilişkisidir. Böylece organsız beden bir bedenin aynı zamanda organik geçerliliğini tanıyan sanal tarafıdır. Sadece bu beden olarak var olmayla ilgilenerek Artaud sanal olanı gerçeğin altında duyarlı kılar. Organ gerçek biçimli bir bireydir, organsız beden ise onun varsaydığı güç ilişkisidir. Demek ki organsız beden bireyleşmemiş tuhaflıkların sanal farklılaşmasıyla eşleşirken organ gerçek bir organizmanın katmanını gösterir. Organsız beden farklılaşma yolunda yoğun bir bedendir. Bu nedenle Deleuze, henüz organ biçiminde sağlamlaşmamış, birçok başkalaşım gücü olan bu dokunun inorganik canlılığını göstermek için her zaman yumurta örneğini kullanır: "Organsız beden belirsiz bir organla tanımlanır, oysa organizma belirli organlardan oluşur"[2]. Yani organların üstünlüğü söz konusu değildir, yetişkin tamamlanmış bir organı genç, çok biçimli ve değişken bir kavrayışla, farklılaşma yolunda bir organla değiştirmek söz konusudur. Deleuze yoğun, kurucu ve değişken güçler düzeyinde işe girer, kurucu organik biçim düzeyinde değil. Düzenlenme yolundaki biçimlerin taşıyıcısının zararına düzensiz güçlerin sanal eksenine değer verir.

Deleuze' göre sanatın görevi, düzenleme bakımından bedensel varlığa geçişi sağlamaktır. Yani farklılaşmış organ olarak sabitleşmeden önce yaşamı ele geçirmek. O zaman yaşam akışı organik bir biçim içinde sabitlenmeden önce sanat bu farklılaşma sürecinin temeline yerleşir gibi görünür. Yazın'ın gücü ve resmin etkisi bir

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 197.

[2] DELEUZE, FBLS, 50.

üst duruma geçişin etkin gücüne dayanacaktır ki bu da yaşamı organik bir biçimdeki inorganik güç olarak ortaya çıkarmayı sağlar. Artaud bu anlatıma bilinç düzeyinde, beden hakkında bilincin verdiği çok yalın izlenimi bozan sınırlı bir deneyim kazandırır; bedenin, şiirin ve şizofreninin aydınlığı altında ele alınması bir rastlantı değildir. Burada Deleuze'le yaratıcı bir esinlenmeye bağlanan şiirsel buluş, kurallı kişiliklere kayıtsız, organik beden olarak işleyen kişilik gücüne duyarlı görünür. Organsız beden henüz biçimlenmemiş bir özdeğe, tanımlanmayan bedene, belirsiz bir sona zorlanan dile geçişi düzenler. Deleuze burada oluşmuş bireylerle (bükümlü dil, düzenli beden) bireyleşme süreçlerini karşılaştırır ve inorganik yaşamı hissetmeyi sağlayan yoğun bir deneyim olarak çılgınlığı ele alır. Düzenlenmiş bir biçimden özdeğe geçiş karşıtlığından güçlerle özdeklerin yoğun inorganik yaşamının karışımına geçilir. Bu durum "biçimi olmayan, görünmeyen bedenler ve konuşmayan kişilerden ibaret benzersizliklere"[1] geçişi düzenler.

Ayrıca düzenleme sadece bireyleştiren biçim değildir, bir betimleme şekli hakkındaki yanlış bir biçim anlayışından doğar. Organik düzenlenmenin eleştirisi onun egemenlik konumundan, *Anti-Œdipe*'te gerçekleşecek bir eleştiri çıkarır. Bu organik eklemlenmenin anlaşmazlığı düzyazının eklemlenmeyişiyle yüzeysel düzeyde belirir ve bu da inorganik düzleme geçişin koşulu gibi görünür. Artaud bir şairdir çünkü boğumlu dili ve düzenlenmiş bedeni kopma noktalarına kadar taşıyabildi: çılgınlık sanata üstün bir yaşam gücü veren bir yaratıcı gibi görünür. Antonin Artaud'nun şiddetli çılgınca bağırtılarını destekleyen Deleuze, anlamın ve anlamlandırmanın bu alanını kesinlikle terk eder. Şizofren Artaud özenticiliği ve Lewis Carroll'ın dil oyunlarını yıkar ve Deleuze'ün, Francis Bacon'ın çizdiği bedensel olgular hakkında 1981'de başlattığı sanatın yoğun tanımlamasına yer açmak için 1969'daki *Logique du Sens* bölünür. Organsız beden kavramı bu iki başlık arasında gidip gelir. *Logique du sens*'la ortaya çıkmış *Logique de la sensation*'dan sonra da kaybolmuştur.

ANTONIN ARTAUD ve LEWIS CARROLL

Logique du sens ile psikoz ve beden dile baskın yaparlar. Deleuze bu ruhsalbozukluk incelemelerini sürdürür ama Sacher-Masoch'da olduğu gibi ne kral ve tutkunun ilişkisi ne de sapıklıkla kendini sınırlandırmaz. Aynı zamanda Lewis Carroll imzası altında yer alan "mantıksal ve ruh çözümsel roman denemesi" *Logique du*

[1] DELEUZE, F, 129.

sens'ın başından itibaren alıntıladığı aykırı düşünce ve yazın ilişkilerini de terk eder. Mantık ve ruhçözümleme aynı zamanda aykırı düşüncenin oyunsu esininde "dil ve bilinçaltının düğününü" kutlayan Carroll'ın eseri gibi beğenilmemişti. O zamana kadar söze ve anlam bağlantısına odaklanmış olan *Logique du sens*'ın bir dönemeç noktasıdır: noktalamasız Artaud şiiri bükümlü dilin sınırındadır. Deleuze Artaud'nun bilinçle doğrudan veya dolaylı bağlantılı ve aynı zamanda baş döndürücü olan beden diline geçiş yolunu açan fısıltı-bağırışları[1] konusunda ısrarlıdır. Bu organsız bedensellik biçem düzleminde bağlantısız söz dizimiyle kendini gösterir ve anlam boyutunda, buraya kadar yazına ve felsefeye boyun eğmeyen bir bedenselliğin ısrarını açığa vurur. Deleuze bunu görkemli beden diye adlandırır ve bu da organsız bedenin ilk görünümünü işaret eder: "Antonin Artaud'nun organsız veya üstün bedeni"[2].

> Tıpkı şizofren bedenin yeni bir boyutu gibi görkemli beden, her şeyi üflemeyle, esinle, buharlaşmayla, akışkan iletimle yapan parçasız bir organizma (Antonin Artaud'nun organsız beden veya üstün bedeni)[3].

Bu keşif şiir alanında gerçekleşir, üstelik psikozla beslenen bir şiir alanında. Söylemin en uç deneyimi yazı burada bedensel gerçeğin uç deneyimi olan şizofreniyle karşılaşır. Şizofren beden organik bedende şiirsel başarıyla şizofreninin yakınlığını belirten görkemli bedenin oluşunu sağlar: söz dizimin çökmesi bilince indirgenemeyen bir yaşamın bedensel yoğunluğuna eşlik eder. Böylece organsız bedenler, şizofren şairin dili en üst maddesel esneklik noktasına getirdiği tarzı gösterir ve bu deneyim hem söz dizimin yoğun oluşunu hem de beden imgesinin değişimini ilgilendirir. Deleuze bu noktada değişmez: *Critique et Clinique*'i açan muhteşem "Yazın ve yaşam" bölümünde "dili çığırından" çıkaran, bu *çılgınlığı* tanımlar. Bu tanımla Artaud dili kendine özgü sözdizimsel olmayan sınırda harekete geçirir: doğuştan kazanılan söz diziminin düzensizliğinde seslerin düşmesi, sözdizimi yaratma, yeni isimlerde harfleri tekrar etme ve son olarak dili ağız ve ciğerle ilgili en uç noktaya götüren "fısıltı-sözcükler". Bununla beraber bu keşfi bir dil bozukluğuyla karıştırmamak gerekir: [4] "yazın amaçlı bütün bu kitaplardan yapanların arasında çok azı, hatta en çılgınları, kendini yazar diye tanıtır".

---

[1] DELEUZE, LS, «Önsöz: Lewis Carroll'dan Stoacılara», 102.

[2] DELEUZE, LS, 108: «organsız beden sadence kemikten ve kandan yapılmıştır». Ayrıca «organsız baş» ifadeside kullanılır, LS, 110.

[3] DELEUZE, LS, 108

[4] DELEUZE, CC, 16,17.

Deleuze her zaman şiir ve psikozu karıştırmaktan çekinir. Psikotik deneyin ortasında bir yandan canlı bilimsel ve toplum bilimsel düzenlemeleri, diğer yandan suskunluğa ve acı çekmeye varan ruhsal bozulmayı ortaya koyma gücü olan sağlığın şizofreniyle ilgili konumunun tanımını yapar. Bunun yanı sıra eğer Deleuze şiiri açıkça psikozdan ayırıyorsa bu ayrım "şizofreni dilinin" biçemsel ölçütlerinin ruhsal bozukluğundan ileri gelir. Artaud'nun Carroll'ın Jabberwocky'sinden yaptığı çeviri bu kaymayı, bizi "başka bir dünyaya ve başka bir dile"[1] yerleştiren "merkezi bir bozulmayı" işaret eder örneğin üçüncü satırın çevirisi:

Buraya kadar falan filan falan filan[2*].

Gırtlak ardının bedensel bir vınlaması şeklindeki bir şiir davulu, şizo çanta sözcüğüne* vurur ve onu Lewis Carroll'un çanta sözcüğünden ayırır. Deleuze iki yazarı birbirinden ayırmak için klinik görevi iyi kullanır ve Artaud'nun üslubunun Carroll'unkinden daha derin olduğunu belirtir. Öyle bir derinlik ki şizofreninin dili gibi korkuyla olsa da "kaygısızca" tanımlanır. Artaud bunu Carroll'u "mutlu boş vakitler" ve "anlık başarılarla" yetinmekle eleştirerek

---

[1] DELEUZE, LS, 102-103.

[2] Artaud'nun çevirisinin gücünü Parisot'nunkiyle karşılaştırarak doğrulayacağız, CARROLL, *De l'autre coté du miroire* (Aynanın öteki tarafı), I. Bölüm, in *Oeuvres*, t.1, ed. Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1989, 125. Ayrıca bakınız, DELEUZE, «*Le schizofrene et le mot*» (Şizofren ve sözcük) (Carroll ve Artaud üzerine), in *Critiques*, no 255-256, aout-sept. 1968, 731-746. Ve ARTAUD, «L'Arve et l'Aume, tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll» (Larva ve İnsan, Lewis Carroll'a karşı dilbilgisi karşıtı eğilimler), *L'Arbalete*, no 12, 1947, ve *Lettres a Henri Parisot, Lettres de Rodez*, G.L.M., 1946, Deleuze, LS, 103'te bahsedilmiştir. Fransa'da Lewis Carroll'un çevirmenlerinden biri olan Parisot'ya «*Aynanın öteki tarafı ve Jabberwockey*»'in fransızcalaştırılma girişimini borçluyuz. Artaud'nun şimşeklerini çeken de budur. «Çünkü *Jabberwockey* sadece tatlı bir aşırmadır, benim kendi yazdığım yapıta vurgu yapmaksızın ve içinde ancak benim ne olduğunu bildiğim şeyin kayıp ettirildiği bir aşırma». Parisot inançsızlığı sorgular: çılgınlık mı sahtekârlık mı? Artaud'nun öfkesi onun anlayış sistemine giremez (ARTAUD, *Letres de Rodez*, op. cit. Cité par Parisot «*Préface a De l'autre coté du miroir*»'in CARROLL, *De l'autre coté du miroir*, Chap. I. Oeuvres, op. cit. t. 1, s. 125.

* ÇN. Bu çeviri tamamen uydurulmuş sözcüklerden oluştuğu için ve yazarına ait olduğu için tam olarak anlaşılamamıştır. Ama bu gibi durumlarda Türkçe'de sıkça kullanılan ifadelerle karşılamaya çalışılmıştır. Özgün metindeki karşılığı yinede vermeyi uygun görüyoruz: «ou la rourghe est à rouargue a rangmbde et rangmde a rouarghambde».

* ÇN. Çanta sözcük, Fransızca'daki mot-valise sözcüğü karşılığı olarak Doğan Günay'ın "Sözcükbilime Giriş" kitabında 240-241. Sayfalarda tanımlanmıştır. İki sözcüğün ortak bir veya birkaç heceyle birleşmesinden oluşan yeni sözcük anlamına gelmektedir. Daha çok basın dilinde dikkat çekmek amacıyla yaygın olarak kullanılır.

kullanıyordu üstelik "anüs dehşetiyle"[1] yeterince bir eğilim göstermeksizin. Deleuze Artaud tarafında yer alır ve Carroll'u özentici, yüzeysel, türdeşliğini ve anlamın özerkliğini kaybetmenin şizofrence deneyimine katlanma gücü olmayan bir küçük kız gibi tanıtır.

"Şizofreninin ilk işareti, yüzeyin çatlak olmasıdır". Bu belirlemeyle Deleuze kitabın birinci bölümünde başlanmış anlamın görünüşünden vazgeçer: "Bunun sonucu şudur ki beden bütünüyle sadece bir derinliktir"[2]. Kuşkusuz yüzey- derinlik zıtlığı yoğun bedenin bir kaynak gibi gizli bir temeli veya bir ön unsuru olduğuna inandırabilir. Ancak Deleuze, görünüşün kaybolmasıyla dil ve bilinçli bir mantık düzenlemesinden daha sert, kişiliksiz ve kişilik öncesi gerçeğe indirgenemeyecek bir göstergebiligisi kurulabilsin diye öz ve görüntünün ayrılmasına şiddetle karşı olduğunu fark eder.

Bu yüzden Deleuze *Logique du sens* dönemindeki Simondon'a ait terimlerle sanal olanı tanımlar: "duyarsız bir anlam-içerik ve tutsak benzersizliklerin değişimlerinden"[3] kaçmak gerekir. Başka bir deyişle düzensiz olan bireysel veya kişisel değildir, duyarsız bir boşluk gibi görülmemelidir, çünkü eşsizdir ve bu ölçüde mükemmel olarak gerçek ve belirlidir. Benzersizlikler seçeneğin, ya da farksız karmaşanın ya da biçim hapishanesinin tutsağı değildirler; bireysel olmasa da iyi tanımlanmış, gerçekleşmiş olmayan ama çok farklılaşmış sanala dönen bir gerçeklik vardır. Bu da Deleuze'ün geçici, bireysiz ve kişilik öncesi[4] benzersizliklerden oluşmuş, aşkın gerçek bir alan diye nitelendirdiği şeydir. Organlar böyle bireysel bir biçime hapsolmuş benzersizliklerdir, oysa organsız beden bundaki yoğun olanı belirtir. İşte şiir deneyiminin dili bir etkiler fiziğine götürerek hissettirdiği bu yoğunluktur.

Burada bir tür biçem belirlemesi olarak dilbilgisi dışılığın ilk yöntemi "bükümsüz bir dilin"[5] ölçülü bir biçimi şeklinde yer alır.

---

[1] DELEUZE, LS, 103. Artaud'nun Carrol için söyledikleri şunlardır: «Mutlu zamanlardan ve anlık başarılardan doğan yüzeysel şiirleri veya dilleri sevmiyorum; bunlar ruh ve duygudan yoksundurlar. Anüs daima korku demektir ve orada ruhunu da kaybetmekten çekinmeksizin bir dışkının kaybedilmesi kabul edilemez ve Jabberwockey'de ruh yoktur. Dilini icat edebilir ve onu dilbilgisel olmayan bir anlamda saf bir dille konuşturabiliriz ama bu anlamın kendinde geçerli olması gerekir, yani boğucu sıkıntısı olması...» ARTAUD, Lettres a Parisot, DELEUZE, LS, 103. Artaud'nun Carrol'un derinliğini ve organsız bedenin boğucu sıkıntısının gerçek deneyimini reddeder.

[2] DELEUZE, LS, 108.

[3] DELEUZE, LS, 129.

[4] DELEUZE, LS, 135.

[5] DELEUZE, LS, 109. Dilbilgisine uymayan biçem kavramı ilk ifadesini *Anti-Œdipe*'de bulur, özelliklede *Mille Plateaux*'da Chomsky'nin dilbilgiselliğiyle ruhsal

Organsız bedenlere ulaşmak için dil yetisi düzenli biçiminden arınır. Artaud şiir dizgesinin betimlemesini, sözcükleri dilbilgisel olarak biçimlendirme veya söz dizim gereği sözce içinde düzenlemenin imkânsız olmasından ibaret bir hastalık olan dilbilgisi bozukluğu (akatafazi veya sözdizim afazisi) ruhsal bozukluk tanımından çıkarır[1]. Bu klinik belirtiler Deleuze'ün kaleminde bir şizofren dilyetisinin biçemsel ölçütlerine dönüşür. Bir yandan sözcük gösterme gücünü kaybeder, gösteren-gösterilen bağlantısının dizgesinden çıkar ve fiziksel atık değerine geri döner: bedenin dışarı attığı gürültülü bir parça. Artaud şöyle seslenir: "Tüm yazılar bir pisliktir" anlatımın boşaltım işlevini içerir[2]. Psikotik bağrış çağrışlar ruhçözümlemenin anlam çerçevesini geniş ölçüde aşar. Yazı sanki bedenin bir işlemi, anlamsa sesle yayılan, elle desteklenen atık gibi sadece fiziksel olarak atılmış bir parçadan başka bir şey değildir. Yazının idealite boyutu etkisizdir, sadece maddesel bir etkiye dönüşmüştür ve *Logique du sens* (anlamın mantığı) bedensel sınırına ulaşmıştır. Kısacası şizofreni dili bilinçli anlamlandırma düzleminden uzaklaştırarak dil yetisinin bedensel boyutunu arttırır: bükümlü dil yoğunlaşır çığlığa, ses kalabalığına, ağız ve ses bedenselliğine dönüşür. Aynı şekilde eklemli bedensellik organsız bedenle kişilik öncesi gelişimin özdek düzlemine döner.

İkinci olarak, bedenin attığı bir parçaya dönüşen anlam tutkusu ses aracı üzerindeki tonla ilgili etkiyi karşılar. Artaud'nun Lewis Carroll'dan yaptığı çeviride besinle ilgili atıksal sözcük, ses parçalarına bölünür. Carroll'da bileşik sözcük temelde bir sözcük icadı olarak kalıyordu ve anlamı aykırı bir düşünceyle anlamsızlığa bağlayan oluşsal bir bozukluk katmanında, iki etkin anlamı birleştiriyordu. Bilgiçge bir çeşitleme oyunu gösterilenleri (kavramları) çeker ve isimler üzerindeki bilinçli bir değişimden daha az söz dizimsel icat olan bir dizi bozuk görüntüyü ortaya koyar, Babil çığlığından (büyük gürültü) çıkar. Joyce'un *Finnegan's Wake*'deki dilbilimsel *Le chaosmos*'u (Chaos ve cosmos sözcüklerinden oluşmuş bir bileşim) bu tür anlam bilimsel bir anlayışı ortaya koyar. Anlam dizisinden ton ve ses düzeniyle ilgili unsurların bileşimine

---

bozukluk anlamında değil dilbilimsel anlamda bir karşıtlıktan hareketle yer alır. Bu ifade AO içinde görülür, 158.

[1] MOUNIN, *Dictionnaire de linguistique* (Dilbilim sözlüğü), Paris, PUF, 1974, reed. Coll. «Quadrige», 1995, art. *AGRAMMATISME*. Dilbilgisi bozukluğu hareket afazisinde ve Broca afazisinin gelişiminde görülür, kişi anlama konusunda şikâyetçi değildir ve kendi dilbilgisel rahatsızlığının farkındadır.

[2] ARTAUD, *Le pese-nerf, Oeuvres Completes*, I, s. 95; LS, 108, AO, 160 et 250. Çok kabada olsa aslında Artaud'nun ifadesi «varlığın kakasıdır», LS, 225, *Anti-Œdipe*'in kışkırtıcı ilk satırlarında yer alır.

geçer, yani gürültüye, anlamlarıyla değil fiziksel ve sessel değişimleriyle değer kazanan sözcüklerin sesbilimsel etkisine. Başka bir deyişle anlamın eklemli ve tasarımsal değerleri, anlambilim, söz dizim ve hatta hece düzeni "yalnızca vurgulu"[1] yani konumsal bedensel canlılığa olduğu kadar vurgu ya da sesletime bağlı olmayan değerlerin kalabalığında düğümlenirler. Deleuze burada, bu metinde olumsuz olarak belirlenmiş bulunan yoğun bir dilbilim tanımı arar. *Anti-Œdipe*'deki şizofreniyle ilgili çalışmalar, özellikle *Kafka, Rhizom* ve *Mille Plateaux* üzerine yapılan çalışmalar bu yoğun dilbilime daha iyi tanımlanmış bir çerçeve kazandıracaktır. Organsız bedenin, bedenin inorganik canlılığı üzerine açtığı düşüncede olduğu gibi kesin bir şekilde burada da dilin organsız bedenine, anlamsız ve öznel olmayan açıklama gücüne ulaşılacaktır.

LOUIS WOLFSON

Şizoid konumun ortasına tekrar giren bir ikilem Deleuze'ün yazın ve çılgınlığı ayırmasını sağlar. Ancak açıklamaları çok kapalıdır. Bu onun Antonin Artaud gibi şair olduğu oranda çılgın da olduğu anlamına gelmez. Bununla beraber bu şiirsel anlatımın, Deleuze'ün söz dizimsel bir düzensizliğe bağladığı bu yaratıcı söz dizimini yöneten Artaud'nun sözünün şizoid özellikle her zaman nitelendirilmesi kadar açıkça belirlenmesi gerekir. Carroll karşısında bunu belirleyen, daha çok bir ayrıma, psikotik bir çöküşten ayrılması zor bir dil parçalanmasına benzeyen sözdizimin icadına kendini yetenekli kılmasıdır. Şizofren bir yazar olan ve Deleuze'ün şairliğini reddettiği Louis Wolfson'un tuhaf yapıtına atfettiği çalışmaların önemi buradan kaynaklanır[2]. Wolfson yaşam hastalığını ayıran adımı aşmaksızın sanatsal olanın kenarındaki kliniğin belir-

---

[1] DELEUZE, 108-110.

[2] DELEUZE, «Schizologie», in WOLFSON, *Le schizo et les langues*, Paris Gallimard, coll., «La bibliotheque de l'inconscient», 1970, 5-23, LW şeklinde belirtilecektir. Elden geçirilen makale 1993'te *Clinique et Critique*'te tekrar edilmiştir. Bakınız LW, 8, CC, 21. Foucault Brisset'nin *La grammaire logique* adlı kitabının önsözünde bundan bahsetmiştir. Breton daha önce Roussel üzerine yaptığı çalışmalarından birini adadığı ve dikkat çektiği bir yazardır Brisset. Diğer yandan Wolfson'un kişisi, Foucault'nun incelediği Brisset ve Roussel'ın kişileri *yöntemli yazının*, psikotik yazının üç temsilcisidir. Deleuze Foucault'yi izler ve Wolfson için reddettiği şairlik nitelemesini Brisset ve Breton'a atfeder. Brisset, Wolfson ve Roussel, eşseslilik (Roussel), eşanlamlılık (Wolfson) ve eşkökenlilik (Brisset) gibi üç ayrı yöntemin üç ayrı temsilcisidirler. Deleuze Brisset'nin dilbilimsel mizahını Alfred Jarry'nın patafiziğiyle eleştirir. Bu da Deleuze'ün Heidegger'ci kökenbilim sorununu mizahi bir tarzda ciddi olarak ele almasını sağlayan budur. («Patafiziği ortaya atan Jarry fenomenolojinin yolunu açmıştır», *Arts*, no 974, 27-Mai-2 Juin 1964, tekrar edilmiş ama büyük ölçüde değiştirilmiş olarak 23 yıl sonra *Critique et Clinique*'te tekrar edilmiştir).

lenmesi için önemlidir. Çok yetenekli ama hastalığına tutsak bir şizofrenin karşıt örneğidir bu. Yazılarının konumu şizofreni ve şiir arasındaki sınırı belirlemekte öncülük etmiştir.

Deleuze, *Logique du sens*'da Louis Wolfson'un yapıtını ele alır ve "şizoloji" başlıklı bir önsözü 1970'te *Le schizo et les langues* adlı kitabı için kaleme alır. Önsözünü, Raymon Roussel'ın şiirsel icadını nitelendirmek için Foucault'nun yöntem terimini kullanarak Wolfson'un ortaya koyduğu yöntemleri inceleme ve sıralamaya adar. Roussel gibi, bir başka yöntem mucidi Jean-Claude Brisset gibi Wolfson dikkate değerdir. Ancak o sanata iki öncüsü gibi yaklaşamaz, klinik patolojide kalır[1].

Wolfson kendisi için dayanılmaz bir dil olan anadili İngilizcenin kendisinin bildiği, sesbilimsel ve anlambilimsel olarak yeterli bir konuşma düzeyine sahip olduğu herhangi bir dille en kısa sürede değiştirebileceği karmaşık bir değiştirme sözleşmesi hazırlar. Bu onu alışılmadık bir dil jimnastiğine zorlar: İngilizceyi etkisiz kılmak için onu daha başka gerçek bir veya birkaç dile döndürmek gerekir, onları öğrenirken "dil öğrencisi" –Fransızca kaleme aldığı maceralarında böyle bir isimlendirme yapıyor– bütün gücünü harcamalıdır[2]. Böylece "where" İngilizce "nerede" sözcüğü başarıyla, aynı değerdeki, ses olarak da iyi bir benzerlik gösteren almanca "woher" ("nereden") belirtecini biraz bükerek, Almancaya dönüşebilir. Katlandığı bütün İngilizce konulu saldırılar için aynı şekilde devam eder ve çokça çalışarak Fransızca, Almanca, Rusça ve İbranice sözcükleri etkisizleştirmeyi üslenir.

> Keşke fikirleri olsaydı! Acaba hiç kimse İngilizcedeki bu tek heceyi, "bilimsel olarak", yöntem olarak hemencecik tamamen bozulsun diye *where*'i almaca *woher*'e dönüştürmeyi, zihinsel olarak ve alışkanlıkla tek heceli söylenen şeyle her zaman sınırlanmış olduğunda bunu yapmayı düşünmüş müydü diye kendi kendine sorarak, safça düşünüyordu[3].

Bu yüzden bütün şizofrenler şair değildir. Deleuze Artaud'nun yazın dehasını, "güzelliğin, özlülüğün klinik olarak kaldığı"[4] Wolfson'un şizofrenik belirtisiyle karşılaştırır. Ne kadar düşündürücü ve ilginç olursa olsun, onun yapıtı yazınla ilgili değildir ama bir kliniğin tutsağıdır ve bu bağlamda patolojiyi içerir. "Wolfson'un

---

[1] DELEUZE, LW, 8; Deleuze ilk kez «şizofren dil öğrencisi» terimini Roussel'i eleştirerek *Logique du sens*'da kullanır.

[2] DELEUZE, LS, 104-105, 109; LW, 5-9; CC, 18, 21.

[3] WOLFSON, Le schizo et les langues, 70.

[4] DELEUZE, LS, 104

kitabı yazınsal yapıt türünden değildir ve bir şiir olmak savında da değildir"[1]. Deleuze, psikozun içinde, psikozun sürecinde tutsak kalan hastalık sözleşmesini ve tamamen Sacher-Masoch zamanında hastalık "kaynağı" olan düşsel olanı ya da yapıtın belirtibilgisel "nesnesini" ayırt ettiği gibi yaratıcı bir süreci ayırt eder. Sacher-Masoch konusundaki konumunu terk etmez, psikozlu Artaud'nun bir uygarlık uzmanı olduğunu ama Wolfson'un öyle olmadığını savunmaya devam eder.

Öyleyse yöntem çerçevesi nasıl ayırt edilir? 1970'de Wolfson'un savaşı "Artaud ile ilişkisiz" değildir. Ama onunla ortak noktası yoktur, sanatın "eleştiri" eşiğini aşmaksızın "klinik" olarak kalır. Çünkü Wolfson'un dilsel değişimleri İngiliz dilinin dayanılmaz kimliğinin gerçek rastlantısına bağlıdır. Sonu gerçek[2] bir ürüne varmaksızın hastalığa neden olan bir çerçevede kalıplaşan bir yöntemde alıkonur. 1993'te *Critique et Clinique*'de Deleuze yaratma olayıyla hastalık yapan karşılaşmanın ayrımını belirler. Yöntem canlı yapısı içinde dile saldırır, onu değiştirir ve onu başkalaştırır; titiz ama etkisi geçici olan çerçeve ise dilin düzenini değiştirmeden sadece daha az zararlı yapmaya çalışır. Biçimin bu şaşırtıcı bölünmesini dilin anlamsız canlılığıyla beslemek yerine yöntem çerçeve halinde katılaşır. Wolfson dil kullanımının yaratıcıdan alabildiği her şeye egemen olmayı ve kabul etmemeyi dener, dünyanın azının ondan çıkarabileceği yeni sonuçlarla ilgilenmez. Foucault'nun gerçek yaratıcı olarak selamladığı diğer dil değiştiricilerden olan Brisset ve Roussel'dan Wolfson'u ayıran şey de budur. Kendi otomatik ve edilgen anadili olarak İngilizceyi yok etme çerçevesiyle yetinen Wolfson'a özgü bir durum değildir bu. Tiksindiren İngilizce sözcüklerin kabul edilmiş tanımının tutsağı olan onun yerine koyma kuralı bir eşseslilik koşulu ve başkalaşmış kaynak dille anlamsal bir benzerliği korur. Söz dizimini değiştirmeyi ne de yeni bir anlam üretmeyi düşünmez, kendi çerçevesinin üretebileceği yeni etkilerle ilgilenmez. Wolfson'un ruhsal bozukluğu dilbilim yönteminden ayrılmazdır kuşkusuz ama verimsiz, sesbilimsel ve sözcük bilimsel düzenlenme biçimlerine bağlı, ses yinelemesi eşitliği karmaşasına boyun eğen ve dilin organsız bedenini

[1] DELEUZE, LW, 8, CC, 21.

[2] «Çoğunlukla yazarın kliniğe bir vaka getirdiği göz önünde bulundurulur, oysa önemli olan bir yaratıcı olarak kendisinin kliniğe ne getirdiğidir. Yazın ve klinik arasındaki fark, bir hastalığın bir sanat eseriyle aynı olamayacağı gibi, hayal üzerine yapılan çalışmanın türüdür. Her iki durumda da kaynak, yani hayal, aynıdır ama bundan hareketle yapılan iş farklıdır, ortak noktası yoktur: biri sanatsal, bir diğeri hastalıkla ilgili bir iş. Çoğunlukla yazar bir klinikçiden daha ileridedir, hatta hastadan da» diye yazar Deleuze 1967'de «Mystique et Masochisme», ID, 184-185'te..

çağrıştırmayan bir durumda kalır. Wolfson'da, Deleuze'ün "hasta organlar" dediği şeyler organsız bedenin[1] yaşamsal ve evrensel kaynağını hissetmezler.

Wolfson'un savaşımıyla Artaud'nun savaşımı aynı nitelikte gibi görünürler, ruhsal başkalaşım tek başına şiirsel bir erdeme sahip değildir. Artaud'nun dehası şizofren bedenden, söz dizimini başarısız kılan sözcükleri ve bedensel etkileri çekip alma yetisine dayanır ama yeni bir şiirsel alan doğurur ki o zaman Wolfson kendisinin klinikten sanata geçmesini engelleyen anlam ve benzerlik koşullarına bağlı kalır. Wolfson'da yöntem hep çerçeve içinde kalır çünkü "boşa döner ve bir bakış açısı üretme yetisi olan yaşamsal bir sürece varamaz".[2] Şiirin ve dilbilimin alaycı görüntüsünde kalır. Deleuze'de alay her zaman saf ve eğlenceli mizahla karşıttır ve kendisiyle belli bir eğitim gerçekliğinin arttırıldığı kabaca düşünsel, simgesel ve saygılı bir hareketi belirtir. Wolfson yazın ve kuralsız oyun bilimi düzeyinde kendini yetiştirmeye yetenekli görünmediği için sanata ulaşamaz. Öyle ki onun çerçevesi dilin yaşamsal kaynaklarına ulaşamayan özel bir koşul olarak kalır.

Artaud şizofren olduğu oranda şair değildir. Şizofrendir çünkü şiirsel olarak sürdürdüğü deneyimine yakasını kaptırmıştır. O da hastadan çok bir hekimdir. Wolfson'dan farklı olarak Artaud yaşamsal durumundan sanata taşıdığı bir belirtiyi çekip almaya yeteneklidir. Oysa Wolfson yapılmış bir çerçevenin tanığı olduğunda, Wolfson'un belirtiyi yerine getirip yazınsal[3] işlerinde gerçekleştirdiği yerde, Artaud belirti içindeki olayı saptar. *Logique du sens*'da

---

[1] Artaud «harfleri ve organları aşar» ama bunları diğer tarafa, eklemsiz soluklara, ayrılmaz organsız bedene geçirmek için aşar. Onun anadilden çıkardığı şey başka hiçbir dilde olmayan fısıltı-sözcükler, organizmadan aldığı şey ise artık soyu tükenmiş organsız bir bedendir. [...] Ses ve anlam birliği koşuluyla meşgul olsa bile Wolfson hep aynı «düzeydedir»: üretici bir sözdizimi eksiktir. Buna karşın aynı nitelikli, aynı acılarla, bizi yaralayan harflerden canlı inlemelere, hasta organlardan organsız ve evrensel bedene geçirmesi gereken bir savaşımdır bu. DELEUZE, CC, 28.

[2] DELEUZE, CC, 22.

[3] Deleuze *Logique du sens*'ın sondan bir önceki serisinde Artaud'nun değil de Lewis Carroll hakkında roman ve belirti sorununa geri döner: sözkonusu olan romandır, şiir değil, ayrıca roman, nevroz ve bozulma arasındaki ilişki söz konusudur (şiirle psikoz ilişkisi değil). Kanıt açıktır, Marth Robert gibi bir kanıtlama amaçlasa bile (*Roman des origines, origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, reed. Gallimard, coll. «Tell», 1976.) doğrudan şizofrenin konumu söz konusu değildir. Belirtibilimci ve romancı. Deleuze, Krafft-Ebing'i mazoşizm için ele alan ve belirtiyi inceleyen hekimin bir romancının işini yaptığını söyleyen, göstermeciliğin «kâşif» psikiyatrı olan Ch. Lasegue'e başvurur (*Etudes Medicales*, t.1, 692-700, 1877). «Belirti her zaman romanın içinde tutulur, ama bu onda kâh *gerçekleşmeyi* belirler kâh kurgusal kişiler içinde karşıt bir şekilde gerçekleşen *olayı* belirler». DELEUZE, LS, 277-278, n.2.

bedendeki rastlantısal gerçekleşme ve beden dışı olayın üretici karşı gerçekleşmesi arasında belirlenmiş fark bu saptamadan ibarettir. O halde organsız beden bir yoğunluk keşfidir, psikotik bir bozukluk değildir ve Deleuze'ün "saçma çocuk, şair ve çılgın üçlemesi"[1] hakkında asla kötü bir sözü yoktur.

SIMONDON, GÜÇLERİN ve ARAÇLARIN DEĞİŞİMİ

Organsız beden, Deleuze'ün Gilbert Simondon'un yoğun fiziğinden ve güce dayalı gösterge bilgisinden alarak hazırladığı bu yapıtı ve bu beden fiziğini gösterme olanağını sunar. Eğer organsız beden aynı zamanda yaşam bilimleri için organı ve sanattaki üretici düşünceyi tanımlıyorsa, bunun nedeni biçim ve özdek arasındaki ilişkileri ortaya koymasındandır. Burada aynı zamanda felsefe için sanatların önemini doğrulayan Simondon'cu değişim çözümlemesi yer alacaktır. Çünkü sanat çözümlemesi yeni bir nesne konumu gerektirir ve yeni bir öznellik konumu belirtir. Aynı zamanda özdek ve biçim arasındaki ilişkileri değiştirir. 1978'de Deleuze şöyle bildirir: "Sanıyorum her bakımdan, artık özdek-biçim şeklinde düşünmemeyi öğrendik"[2]. Simondon'un önerdiği hilemorfik (özdekbiçimsel) yapı eleştirisinin aynı şekilde tekrarlanmasıdır bu. Cansız özdek ile etken biçimi birbirinin karşısına çıkaran kalıbın yerine bireyliği açıklamak için, biçimlenmeyi bir güçler ve araçlar birleşimi olarak algılayan bir değişim süreci ortaya koymak gerekir. Simondon'un bir yoğunluk metafiziği ve epistemolojisi hazırlamasını sağlayan bu güzel çözümleme Deleuze tarafından sanat alanına uyarlanır.

Değişim, maddeyi anlatım özelliklerinin ve benzersizliklerin taşıyıcısı gibi düşünmek için doğrudan maddenin kendi düzeyine yerleşmeyi sağlar. Böylece biçim ve özdeğin durağan karşıtlığından orta, enerjik ve moleküler bir boyut bölgesine geçilir. Bu geçiş "hareket halinde güçlü, benzersizliği olan ve kendilik taşıyan, bozulma süreçleriyle birleşen kapalı biçimler [...] gibi bir gerçekliği" düşünmeyi sağlar[3]. Bu, özdek içerisinde etkin bir bozulma gücünün, düşünce üzerinde yapıtla üretilen etkiyi açıkladığı yepyeni bir sanat tanımlamasıdır.

Tarzlarının farkı ne olursa olsun, bütün sanat dalları güç elde ederler: bu olumlu ve sevindirici tanım güçlerin konumlarını derin-

---

[1] DELEUZE, LS, 101: «Örneğin bileşik sözcükler bahanesiyle, çocuk saymacalarının, şiir deneyimlerinin ve çılgınlık denemelerinin karışmasını görmek az da olsa hoş görülebilir. Büyük bir şair çocukla doğrudan bir ilişki içinde yazabilir. [...], bir çılgın kendisiyle şair arasındaki ilişki içinde çok geniş şiirsel bir yapıta neden olabilir. Yine de bu, çocuk, şair ve deliden oluşan saçma üçlemeyi doğrulamaz».

[2] DELEUZE, RF, 145.

[3] DELEUZE ve GUATTARI, MP, 508.

den değiştirir. Sanatlar soyut bir şekilde bir birleşmeye gitmezler, ama bir sorunun ortaklığına yeni araçlar içindeki yoğun güçlerin elde edilmesi olarak yanıt verirler.

> Başka bir açıdan, sanatların ayrılması saygın bir özerklik kazanmaları ve olası düzenleri bütün önemini kaybeder. Çünkü bir sanatlar topluluğu, ortak bir sorun vardır. Sanatta, resimde olduğu gibi müzikte de biçimleri tekrar etmek veya keşfetmek söz konusu değildir, güçleri ele geçirmektir önemli olan[1].

Bir sorunun, eldeki verilere göre çok farklı çözüm durumları vardır, öyle ki bu tanım hiçbir şekilde sanatların benzersizliğini ve yapıtların farklılığını lekelemez. Bu sorun, biçimleri değil güçleri ilgilendirir. Deleuze doğanın sınırlandırmasına veya figürlerle temsil edilmesine bağlanan sanatlar konusunun düzenlenmesi düşünülen ve genellikle karşıt tutulan iki konumu terk eder. İçkin ve önemsiz güçlerin ele geçirilmesi, biçimlerin keşfi ve yeniden üretilmesinin yerini alır: ne var olan biçimlerin yeniden üretimi ne de onlardan yenilerinin icat edilmesi söz konusu değildir. Sadece gerçekten var olan güçlerin ele geçirilmesiyle yetinilir, bir güç belirti bilimi ya da tam anlamıyla içkin bir etoloji alanında sanattan bir üretici yapan da budur.

Edilgen bir ele geçirmenin biçim düzeyinde değil de güç düzeyinde gerçekleşmesi, bu edilgenliğinde bile tartışmalı olan bir boyutu içine almayı içerir. Tam olarak kliniğin eleştirel olması gibi güçleri ele geçirme biçimsel bir yeniliğin, biçimlerin değişiminin olmayacağı kadar kökten bir eleştiriyi sürdürür. Sanat edilgen bir özdeği bir biçime bağlamak, ne de duyarlık konusunda öznel bir etki yaratmaktan ibaret değildir. Ama "bir özdek akışını izlemektir"[2]. Yani özdeğin kendilikleri üzerine yerleşmek, duyumun şaşırtan gücünü açıklayan uyumsuz, farklı yapılı bireşimdeki anlamdan özdeksel nitelikleri kullanmanın yolunu bulmaktır.

Böylece ele geçirme duyumu gereçlerin içine katar, yapıt içerisindeki gereçlerin anlatım ve etki güçlerini sağlamlaştırır. "*Özdek-biçim* çiftinin yerini *araç-güçler* alır"[3].

> Artık bir biçimi bir özdeğe bağlamak söz konusu değildir. Daha zengin, daha dayanıklı ve giderek daha yoğun güçleri ele geçirmeye yetenekli bir araç hazırlamak söz konusudur"[4].

---

[1] DELEUZE, FBLS, 57.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 424-5. Ayrıca doğrudan Simondon'un kendilik kuramından esinlenilen araç kuramına da bakınız, MP, 426.

[3] DELEUZE, RF, 145.

[4] DELEUZE et GUATTARI, MP, 406.

Değişim olarak sanat, güçleri ele geçirme şeklinde tanımlanabilir: buradan da "sanatlar topluluğu" ve "ortak sorunları" çıkar. Biçim ve özdek arasındaki karşıtlıktan yapıtın kendi düzeyinde açıklayıcı bir aracın kurulmasına geçilir. Aracın gerçek bir incelemesine yönelen estetik inceleme için bu bir kazançtır. Duyum mantığının dayandığı, kendiliklerini veya benzersizliklerini saydığı ve yapıt ile izleyici arasındaki tepki veya değişim olarak da anlaşılması gereken ilişkiyi incelemek için yararlandığı şey budur. Bu, müziğinki kadar resim incelemesini de değiştirir. Bu yüzden Deleuze özdek-biçim çiftinin yerine, hazırlanmış bir araç ve ancak bu araçla algılanabilir olan görülmeyen güçler arasındaki birleşimi koyar: sanat için de geçerli olan bu açıklama aynı zamanda organsız bedenin yoğun tanımına da uyar.

BENZERLİK KARŞITI OLMAK

Francis Bacon. Logique du sens'da renk bu yüzden "tam olarak söylemek gerekirse *değişim* sözcüğünün uygun geldiği geçici, değişken ve sürekli bir kalıp"[1] olarak tanımlanır. Değişim benzerlikten kurtulmayı ve sanatın aracı ile ürettiği duyum arasındaki kendisini zamansallaştıran ayrışık bir ilişkiyi düşünmeyi sağlar. Bu ayrışık, güçleri ele geçirme olarak kuramlaşmış, olgu, taklit olmayan, var olan güçlerin ayrılmazlığı bununla beraber ayrışıklık ilişkisi bir oluş bütününü sağlamlaştırır. Sinema imgesiyle fotoğraf imgesi arasındaki fark bu ilkeden kaynaklanır. Sinema kalıbın hareketsiz kesitinin değişmez dengesi yerine hareketli bir kesit ya da bir değişim koyar ki bu değişim "kalıbı değiştirip, değişken, sürekli ve zamansal bir kalıp üretmeye devam eder"[2], yani durgun bir biçimden, biçimin yoğun kavrayışına geçmek söz konusudur.

Sürekli değişim halindeki biçimin yeni yoğun düşüncesi içinde soyut biçimlerle (kalıp) yoğun biçimler veya duyarlı biçimler arasındaki ayrım sanattan anlatıma bir bağ kurar ve bu bağ imgesel benzerliğe ve yapısal benzeşime başvurmaktan kurtulmayı sağlar sanki sanat duyarlı bir modeli kopya etmek veya anlaşılabilir bir yapıyı duyumsamak zorundaymış gibi. Deleuze Guattari'yle yaptığı ortak çalışmadan itibaren onların yerine bir oluş kuramı getirir, hayvan-oluş, minör-oluş gibi. Bu kuram, benzerliğe odaklı bir taklitten, yaban arısıyla orkidenin ele geçirilmesinde sunulduğu gibi sanatı ya-

[1] DELEUZE, FBLS, 126. İşte Simondon'un tarifi: «bir değiştirici zamansal sürekli bir kalıptır. [...] değiştirmek sürekli olarak, aralıksız değişken bir şekilde kalıbını çıkarmaktır.

[2] DELEUZE, IM, 39.

şamsal bir işleme dönüştüren, canlı bir tipin, bir ortak evrimin veya koşut olmama durumunun bir ortak yaşama geçerek, sanattaki anlatımı, onun taklit görevini de bir kenara bırakmaksızın, düşünmeyi sağlar[1]. Deleuze sanat ve insan bilimlerini imgesel benzerlik veya yapısal türdeşlik kuramları etrafında toplamayı, ele geçirme kavramıyla dile getirir: "benzerlik [imgesel] ve şifre [yapısal ve simgesel] en azından bir *kalıp* olma ortak noktasına sahiptirler, biri duyarlı bir biçimle diğeri anlaşılır bir yapıyla". "Kalıp" burada biçimin soyut ve madde biçimsel bir tanımlaması anlamında kullanılır. Deleuze aynı zamanda imgesel (ve bunun ötesinde, yazarının veya alıcısının yorumu üzerindeki yapıtı yok eden bütün ruhçözümleme kuramını) ve yapısal olanı (bununla beraber sanatın etkisini onun içyapısına indirgeyen biçimsel kuramı) dışlar. Güçleri ele geçirme sanat felsefesine yeni bir yol açar. Yapıtı konuyla kaplayan yorum bilime, nesnel yapıların somutluğunu yapıtta belirleyen yapısal ve toplum bilimsel eleştiriye karşı, güçleri ele geçirme güç-özdek ilişkisini biçim-özdek ilişkisiyle değiştirmeyi sağlar. Yeni bir ele geçirme üreten farklı yapıdaki güçleri ilişkilendiren yapıt üretici ile alıcıyı, kültürlerin başkalaşımından sorumlu olan gerçek bir oluş içinde birleştirir.

Bu nedenle Deleuze, değişimin "Gerçeğin eylemi" olduğunu ve sanatın "duyarsız güçleri duyarlı kılma"[2] işlemi olarak tanımlanmasını sağladığını söyler: sanatlar felsefesi, özdeksel olarak beden üzerinde gerçekleşen güç şeklinde anlaşılan ama değişimle bilinmeyen bir gereçte elde ettiği farklı yapıdaki güçleri duyarlı kılan bir duyum kuramıyla dayanışma içindedir. Değişim var olan güçlerin soyutluklarını ve onların farklı yapılarını birleştirmeyi sağlar. Artık ne biçimsel bir benzerlik ne de yapısal bir kimlik söz konusu değildir. Ama yapıtı ve göndergesini, algıyı ve toplumunu, sanatı ve ortamını oluşturan bir oluş söz konusudur. Bütün gösterge türleri böylece nesnenin bizzat kendisinin[3] değişimini ve bir tanıtıcı özdekle dilbilimsel olmayan ama sanatlara göre değişen duyarlılık üzerinde etki gücü olan "her tür değişim şeklinin içerdiği"[4] farklılığı birbirine bağlar.

---

[1] *Kafka*'dan itibaren izlek haline gelen bu kavramlar hayvan-oluş, minör-oluş'un taklit kuramına dönüşmesini anlamak için temeldirler. Bu kavramlar Deleuze'ün raporunun ayrıntılı bir incelemesini biyolojiye ve özellikle Uexküll'ün etolojisine sokarlar ve Deleuze'ün Proust'tan aldığı yabanarısıyla orkide öyküsüne iyi belirlenmiş bir anlam vermeyi sağlarlar. Burada şunun belirtmekle yetinelim ki hayvan-oluş ve yabanarısıyla orkidenin ele geçiriliş kuramları değişim içinde açık bir şekilde bir araya gelirler: her ikisi de yoğun olarak biçimi ve oluş olarak sanatı belirlemeye yararlar. DELEUZE ve GUATTARI, MP, 17. Ve DELEUZE, D, 13.

[2] DELEUZE, IT, 41; FBLS, 57.

[3] DELEUZE, IT, 41

[4] DELEUZE, IT, 43.

V
YORUM ELEŞTİRİSİ ve MAKİNE

YORUM ELEŞTİRİSİ

Yazın uzaklıkların keşfi, klinik belirti bilgisi olur. Bir tanımlama eleştirisinin üreticisi olarak yazından, belirti bilgisi olarak yazına geçerek Deleuze 1967'den itibaren, ama daha çok 1970'den sonra, sadece yazına değil sanata da kişisiz deneyim işlevi yükler. 1967'de *Présentation de Sacher-Masoch'dan* 1975'te *Kafka. Pour une litterature mineur*'e, yazın sanat felsefesinin ayrıcalıklı alanı olarak kalır. Ama incelemenin kuramsal yönleri yazınsal nitelikte değildir, diğer sanatsal edimlere uygulanır ve özellikle yazını da içine alarak, dilbilim alanının örtük üstünlüğünün terk edilmesini gerektirir.

Bu yazın felsefesinden, ikinci evredeki sanat felsefesine geçiş temel bir kırılma noktasında gerçekleşir: Proust'un ilk anlatımında ortaya konmuş, bazı yönleri ikincide de ele alınmış yorumsal duruştan kesin olarak vazgeçme yapıtta önceden bulunan izleklere beklenmedik bir gelişme farklı bir çekim kazandırır. Okumanın yeni bir uygulaması adına ikincil bir söylem olarak yorumu yok sayarak Deleuze felsefeden sanata giden yolu altüst eden genel bir gösterge bilgisine açılır. Yorumdan "makine işlevine" geçiş yorum bilimin eleştirisini izler, ama bu sefer *Difference et Repetition*'da ve özellikle *Logique du sens*'da anlamın aşkınlığının yerine içkin metinsel bir işlev koyarak metin yorumunun olası bir seçeneği olarak beliren yapısal duruşu yasaklar.

Yorumun bu kökten reddinden en azından iki sonuç çıkarılabilir. İlki eleştirinin siyasi dönemecini içerir ve Guattari'yle 1969'daki karşılaşmaya denk gelir, tıpkı 1968'deki çağdaş düşüncenin Mayıs yankısında olduğu gibi- aynı çekim Foucault'da da hissedilir. Sacher-Masoch, Nietzsche ve Artaud'da daha önce karşılaştığımız deneyim kavramı daha önceki okumalarda olmayan, sonuç olarak gösterge kuramıyla genişleten olumlu bağlantısını koruyarak şimdi daha siyasi bir çekim kazanır. Gösterge fiziksel bir olay olarak kalır ve etken olduğu toplumsal sistem içinde üreti-

lir. Nietzsche'nin sanatı belirti bilgisi olarak okuması aynı şekilde siyasi bir işlev yüklenir: sanatçı, "uygarlık hekimi", uygarlıkların hastalıklarını teşhis eden bir uzman değildir sadece. Yeni güçler topluluğunu, bir kültürün yetenekli olduğu yaşam tiplerinin belirtilerini, güncel koşulların eleştirisini ve değişimin etkenini ortaya çıkaran bir üretici olur. Estetik işlevi içerisinde yapıt (ortaya koyduğu duyum tipi) doğrudan bir eleştiri değeri kazanır çünkü beğeniyi değiştirir ve özellikle alışkıların içine işler, yapıt ve toplumsal beden arasında, algısının uzamını değiştiren aynı zamanda sanatçının duruşunu ve konumunu değiştirmeye katkı yapan bir bağ kurar. Simondon'un değişim kuramına uygun olarak, yaratıcının eseriyle, eserin toplumla, sanatçının toplumsal yapıyla olan ilişkilerinin bireyleri oluşturan bireyleşme alanları olarak anlaşılması gerekir. Yapıt ve sanatçı da bu tür bireylerdendir. Sanatın eleştirel değeri artık yazının düşünceyle ilişkisine ne de yapıtın yazıldığı amaçla ilişkisine indirgenemez. Sanat kişisiz bir yaşama, ortamı onun bedenleşmesine sunan bireyleşmenin yarı kararlı toplumsal alanını geçen bireysellik öncesi benzersizliklerin yoğun gücüne açılır. Yazar kişiliksiz ve ortak toplumsal bir sembol olur. Sanatın toplumsal ve siyasi boyutuna açılması Nietzsche'nin çözümlemelerinin doğrudan bir sonucudur, ama Guattari'nin itmesiyle, Deleuze 1962'de mevcut olmayan sonuçları, bu çözümlemelerden çıkarır. Bu siyasi bağ tıpkı bir sanat düşüncesinin özel konusuymuş gibi kültürün siyasi felsefesini belirler, Deleuze'ün yaşamsallığını değiştirir ve onu doğrudan toplum eleştirisine bağlar.

İkinci olarak yoruma karşı savaş, sanatın deneyim olarak konumu, toplumsal güçlerin değişimi olarak belirti bilim Deleuze'ü sanatın bilinçaltıyla, yaşam düzeyiyle, daha önce "uygarlık hekimi" teriminin içerdiği şeyle olan bağını sistemleştirmeye iter. Deleuze kültür içindeki kuralların yaşayışını normal bir bakış açısından, ama özellikle de Canguilhem'in hastalık ve sağlık arasındaki ilişkiler hakkında önerdiği Nietzsche okumasına uygun olarak hastalık bilimi açısından dikkatle inceler. "Çılgınlığın" ani sapmanın, özellikle psikoz ve şizofreninin, fazlaca karışması, bu gidişe dış hatları ve uzaklıklarıyla ele alınan kuralların yaşayışı üstüne bir sormacayla yanıt verir: Azınlık ve azlık ile. Bu, sanat felsefesini yöneten ve kültürü yaşama bağlayan değişimler kuramıdır. Yapıtta daha önce de var olan bu ilgi şimdi yorum eleştirisine bağlanıp, Guattari'nin de etkisiyle Deleuze'ü önceki yapıtlarını güçlü bir şekilde yönlendiren ruh çözümlemenin işlemci çerçevesini ortaya çıkarmaya sevk eder. Freud'ün zevk ilkesi, Klein'in kısmi nesnesi, Lacan'ın göstereni, bilinçaltının nesne = x formülü ve simgesel "dış" *Différence et Répétition* ve *Logique du sens*'ın edilgen bireşimlerinde önemli bir

rol oynarlar. Yöntem ve öğreti olarak ruh çözümlemenin eleştirisi, gösterenin reddedilmesi yorumun eleştirisini yeniden ortaya çıkarır ve yapısal dizgelerin biçimsel simgeselliğinin zihinsel reddine bağlanır. Guattari'yle birlikte yapılan ilk yapıtlardan beri doğrulanan bu ruh çözümleme eleştirisi 1970'den 75'e *Kafka*'nın halkla tanışması için yavaşça kesin bir konuma gelir. Bu metinden başlayarak yorumun, gösterenin ve ruh çözümlemenin konumu düzenlenir: 1980'de *Mille Plateaux*'da kökten eleştirilerin konusu olur ve sonra kuramsal bir konu gibi kaybolur. Bu dört unsur, yorum eleştirisi, deneyim, belirti bilgisi ve gösterenin eleştirisi artık dilsel olmayan bir gösterge bilgisinin belirlenmesine katkıda bulunur. Gösterge bilgisi pekişmiştir ve bundan böyle Deleuze'ün incelemesini sağlamlaştırmak için tartışma konularına gereksinimi yoktur.

GUATTARI ve RUH ÇÖZÜMLEMENİN ELEŞTİRİSİ

Deleuze hep şöyle söyler: La Bord'da şizofrenlerin yanında psikoterapist olarak iş yaşamına bağlı ve aynı zamanda bir tedavi uzmanı olan Guattari, kendisinin ruh çözümleme konusunda mesafe kaydetmesini sağlamıştır[1]. Yanlış anlaşılmasın bu kopma düşünce ve onun edimsel boyutu arasındaki ilişkinin yeniden değer kazanmasını içerir. Deleuze'ün, Nietzsche ile beraber temel kabul ettiği düşüncenin yaşamla ilişkisi toplumsal bir boyut kazanır. Yaşam artık sadece inorganik bir güç değil deneysel bir tarihsellikle bürünmüş, siyasi bir gerçeklik olur. Bu yeni yönelim felsefenin ve sanatın konumunu tutku ve güç izleğinin görüngüsünün belirttiği gibi değiştirir. Guattari'nin özdekçi psikiyatrisi Deleuze'ün klinik eleştirisini tamamen yeniler ve kuramın ortasına, sanat sorununun ortaya çıktığı kuram ve edimin ilişkilendirildiği ek yerine egemenliğin siyasi eğilimleri sorunsalını katar. Deleuze "Günümüzde Nietzsche?" konulu bilimsel bir toplantıda sade bir şekilde 1972 Temmuz'undaki durumu özetler. Bir katılımcının, Guattari'yle karşılaşmanın getirdiği yeni kavramların bu her şeyi sarsan, Nietzsche düşüncesi katkısının *Logique du sens*'a nasıl uygulandığı sorusuna Deleuze şöyle yanıt verir: "Ben değiştirdim. Yüzey-derinlik karşıtlığı artık beni hiç kaygılandırmıyor. Şimdi

[1] «Çok ilginç; Felix'i ruh çözümlemeden çıkaran ben değilim, o beni oradan çıkardı. Masoch üzerine olan çalışmamda, sonra *Logique du sens*'da sado-mazoşizm üzerinde veya ruh çözümlemeye uymayan olay hakkında onunla bağdaşabilen yanlış sonuçlar elde ettiğimi düşünüyordum. Buna karşın Lacan'ın öğrencisi ve bir ruh çözümleme uzmanıydı ve daha önceden olası bir uzlaşmanın olmadığını bilen bir «oğul» gibiydi. *L'Anti-Œdipe* tek başına gerçekleşen bir kopmadır[...]», DELEUZE, PP, 197.

beni ilgilendiren bütün bir bedenle organsız beden arasındaki ilişkiler ve akışlardır"[1].

Guattari'nin teşvikiyle, gösteren ve yapı, ruh çözümsel yorum dizgesi ve kişisel bilinçaltı bundan böyle *Anti-Œdipe*'den *Mille Plateaux*'ya devam eden bir eleştirinin konusu olur. Makine gösterenin deneyim de yorumun yerine geçer. Kafka'dan başlayarak, gösterenin konumuyla yorum yöntemi olarak ruh çözümlemenin konumu birlikte düzenlenir: yorum, belirgin bir anlamı belirsiz bir anlamın yerine koyduğu ve bir anlam değişimine giriştiği için tamamen reddedilmiştir. Ruh çözümleme ise hala 1980'de *Mille Plateaux*'da köktenci eleştirinin konusu olamaya devam eder ve daha sonra kuramsal bir konu olarak kaybolur. Deleuze'ün ruh çözümlemeyle ilişkisinin evreleri şöyle belirlenebilir: 1970'de *Proust*'un ikinci uyarlamasına kadar ruh çözümleme vardır, Deleuze'ü kişisiz, kişilik öncesi ve nitelikli bir kişilik olarak özneye indirgenemeyen bir güç olarak düşünceyi belirleme tasarımında destekler. *Difference et Repetition*'dan *Logique du sens*'a kadar çok güzel incelemeler Freud'ün bilinçaltına, Lacan'daki özne eleştirisine, Melanie Klein'deki organsız bedenin hazırlanmasında etkin olarak katkıda bulunan kısmi nesneler kuramına adanır; 1967'de "Yapısalcılığı nasıl adlandırırız?" sorusunu düşünmeye çağrılan Deleuze, kendi düşüncesiyle tanıdığı yakınlık Lacan'daki göstergesinin incelemesini üretir. Burada gösteren kişisiz bir benzersizlik, öznesiz bir yücelik kurmayı sağlayan bir ayrıştırıcı olarak dizisel bir kip üzerinde tanımlanır. *Sacher-Masoch*, uyarıcı bir muhatap konumunda onu doğrulayan bir düzeltme ya da bir uzlaştırma tarzında ruh çözümlemeyle karşılaşır. 1970'de *Proust*'un ikinci uyarlamasına kadar Deleuze öznel bireşimler kuramını yeniden oluşturmak için ruh çözümsel ulamlardan yararlanır. Düşünce için kesin bir gönderge olan ruh çözümleme, Deleuze'ün toplumsal yaşamla ilgilenmesiyle birlikte ve Guattari'yle etkisini kaybeder.

---

[1] DELEUZE, ID, 364. Deleuze, Guattari'yle karşılaştığında, arkasında en az dokuz yapıtı olan sağlam bir yazardır. Guattari'nin de ancak yarım düzine kadar makalesi vardır o sırada. "Bazı saptamalarım vardı, örneğin şizofreniden hareketle nevrozu yorumlama zorunluluğu gibi. Ancak bu bağlantı için gerekli mantığı kuramıyordum. *Recherches*'de şöyle bir yazı yazmıştım "Bir göstergeden diğerine" ama orada gösterilenden bahsetmiyordum. Bir eytişim türü içinde sıkışmıştım. Gilles ile yaptığım çalışmadan beklediğim şey şuydu: «organsız beden, çokluklar, organsız bedene yeniden yapıştırmalarla çoklukların mantığı olasılığı", GUATTARI, PP, 26. Deleuze'le karşılaşmadan önce Guattari kendisini "farklı konumları" arasında bölünmüş olarak tanımlar. Şöyle ki: Trotsky'den esinlenmiş marxist bir militan, çalışırken Freud ve Lacan'cı, akşamları kuram yapmayı denediğinde Sartre'cı. GUATTARI, *Oury*, GUATTARI et TOSQUELLES, *Pratiques de l'institutionnel et politique*, op. Cit., 47. GUATTARI, *Les Années d'hiver*, op. cit., 81.

Ruh çözümlemeye ve ürün olarak tutkunun konulaştırmasına karşı sorumluluk, 1969'da Guattari'yle karşılaşmadan itibaren etkin eleştirinin ikinci evresini başlatır. Ruh çözümleme kültür içinde küçük bir söylem konumunda olduğu sürece Deleuze onunla düşünür. Daha üstün bir duruş elde eder etmez 1968 Mayıs'ındaki gibi, konumu değişir. Yorum ediminin ve gösteren ediminin reddi, en önemli kuramsal eğilim olur. 1968 sonrası geleneklerin kısmen özgürleştiği dönemde ve söylemlerin merkezinde bir üstünlük konumunu ele geçirmesi onu baskın kuram konumuna yerleştirdi. Böylece *Anti-Œdipe*'den *Dialogues*'a kadar, 1972'den 1977'ye, kuramsal karşıt durumunda olan ruh çözümleme kararsız bir yardımcı olarak ortaya çıkar.

Mille Plateaux'nun yayımından sonra ruh çözümleme ilgisi azalır ve onunla birlikte tutkunun ve cinselliğin tutarlılığı da azalır. *Mille Plateaux*'nun kuramsal izlencesi ve insan bilimlerinin tam anlamıyla yapısal yöntemlerine karşı mücadelesi bir kez tamamlandığında, ruh çözümleme ancak belirli, öğretisel ve gecikmeli durumlarda kendini gösterir. Deleuze onunla işinin bittiğini düşünür. Aynı zamanda ona göre öznenin bireysel kuramı içinde tutsak olmuş, ruh çözümleme ve cinsellikle ilgisini keser çünkü etkiler fiziği yararına tutkudan vazgeçmiştir. Kendisine düşüncenin cinsellikle ilişkisi olup olmadığını soran Arnaud Villani'ye 1981'de şöyle cevap verir: "İçinde cinsellikle metafizik arasında dillendirilebilir bir ilişki olan *Logique du sens*'a kadar bu gerçek olacaktır. Ayrıca cinsellik bana daha çok kötü kurulmuş bir soyutlama gibi görünüyor". Daha sonra şöyle belirtir: "Ruh çözümleme üzerine son metnimiz [Guattari'yle] *Mille Plateaux*'da Kurtları Olan Adam hakkındadır"[1]. Foucault'nun *Histoire de la sexualité*'de cinselliğin ve toplumsal baskılanmasının kötü kurulmuş soyutlamalar olduğunu göstermeye çalıştığı düşünce doğrultusunda olan bu yörünge eleştirilebilir.

YORUMDAN YOLDAN ÇIKMAYA

Proust hakkındaki incelemenin ilk (1964) ve ikinci (1970) bölümü arasında yorum eleştirisi dizgesel olarak gelişir ve *Kafka*'yla kesin dengesine ulaşır. *Proust*'un ikinci uyarlaması bir ara evreyi gösterir: Deleuze bazı yerlerde "yorum" terimini korur ama makine işlevi kuramını anlambilimsel bir kılıfa (yoruma) yerleştirme noktasında öğretiye dönüştürür. *Proust*'un ilk uyarlamasının incelen-

[1] DELEUZE, *Reponses a une series de questions* (Bir Dizi soruya cevaplar), 1981, *in* Villani, *La guepe et L'orchidée, Essais sur Gilles Deleuze*, Paris, Belin, 1999, 129, 1988, PP, 197.

mesi düşüncelerin dizgeselleşmesi düzlemine, bir tümdengelim düzlemine içsel bir mantık halinde yerleşir. Kuşkusuz Deleuze 1964'te yazdığı şeyin arkasındadır: "düşünmeye zorlayan şey, göstergedir" ve onun olası deneysel karşılaşması zorunluluğu da garanti eder ki aynı zamanda "düşüncenin kendisinin içindeki düşünme eyleminin oluşumunu" ortaya koyar ama bu oluşum yorum olarak, göstergenin gelişimi olarak belirlenmiş olur. Sanattan düşünceye, düşünce ortamındaki geçiş Simondon'un değişim kuramı sayesinde, *Logique du sens*'ın organsız bedeniyle başlayan düşünce ve bedensellik arasındaki ilişkilerin klinik incelemesinden başlayarak tamamen yeniden düşünülmüştür. İlk kırılma Deleuze'ün ilke olmasa bile en azından Nietzsche ve Proust üzerine yapılan ilk incelemelerde adını kabul edip, 1972 yıllarında şiddetle hem yöntemine hem adlandırmasına karşı çıktığı yorumun konumunu çok yakından ilgilendirir. O, 1964'te şöyle yazıyordu:

> Düşünmek, daima yorumlamaktır, yani bir göstergeyi açıklamak, geliştirmek, çözümlemek ve başka bir dile aktarmaktır.

1970'te şöyle yanıtlar:

> Yorumlamanın çapraz bir birimden başka bir şeyi yoktur[1].

Burada yoldan çıkmayla ilk kez karşılaşılır. Guattari bunu 1965'ten beri hazırlamaktadır ve Deleuze 1970'te onun bu girişimini şöyle selamlar: "Öncelikle birçok farklı alanda Proust'un yapıtında *çapraz bir boyutun* önemini gördük: yoldan çıkma". Buna ek olarak şöyle açıklar: "Ruh çözümsel incelemelerle ilişkili olarak Félix Guattari, iletişim ve bilinç dışı ilişkilerini anlamak için zengin bir 'yoldan çıkma' kavramı biçimlendirdi"[2]. Bu çapraz boyutun ortaya çıkması önce analitik kuramın konumunu sarsar ama Deleuze bu terimi "sanat yapıtının biçimsel yapısı" diye adlandırdığı şeyi açıklamak için, artık yakın olan eleştiri ve klinik arasındaki bağlantıya göre yazınsal eleştiriyle kurumsal psikoterapi'yi[3] ilişkilendirerek

---

[1] DELEUZE, PS, 118, 119.

[2] DELEUZE, PS, 201; Deleuze Guattari'nin yapıtına gönderme yapar "La transversalité", *Psychothérapie institutionnelle*, no 1, Alencon, 1965, 91-106. Tekrarı GUATTARI, *Psychanalyse et Transversalité*, op.cit. Bunun için Deleuze yoldan çıkmanın kuramsal boyutuna dikkat çeken, önemli bir önsöz kaleme alır: DELEUZE, "Trois Probleme de group", I-IX, ID, 270-280.

[3] Kurumsal psikoterapi 1940'da nazizme karşı Direniş bağlamında gelişir. Franklıktan kaçan, Katalan özgürlükçüsü bir militan olan François Tosquelles bu direnişin ilham kaynağıdır. Lozere'de, 1942'den itibaren Bonnafé tarafından yönetilen Saint-Alban psikiyatri hastanesinde bir iş bulur hem bir psikiyatr hem de bir komünisttir. Orada direnişçiler, hastalar, terapistler ve aydınlar ve özellikle George Canguilhem bir araya gelirler. Fransız kurumsal psikoterapisi bu Direniş

özgürce kullanır. 1970'teki bu metinde yorumun "yoldan çıkmayla ilgili" olduğuna dikkat edeceğiz bundan böyle.

Deleuze *Kafka* adlı yapıtıyla, Guattari ile olan işbirliğini 1975'te daha ileriye götürüyordu. Yapıt yorumun reddinin ilanıyla ve yeni bir ilkeyle bir önceki "yoldan çıkmayla ilgili birimi" geliştiren ve doğrudan bir tartışma konusu haline gelen "çoklukların girişleri ilkesi" ile başlar: "sadece deneyim edinen bir yapıtı yorumlama girişimlerini engellemeyi"[1] amaçlar. Burada deneyim sadece yorumun yerine geçmez, onu kökünden söküp atar.

Yoldan çıkma, piramit şeklindeki bir düzenin düşey kesitine, düzenli ilişkilerin yatay kesitine merkezi olmayan yeni bir dizge biçemi koymak anlamına gelir. Bu biçem köksap kavramının ilk yaklaşımını oluşturur. Organsız beden ile yoldan çıkma arasında hangi noktada bir yakınlık kurulacağı hesaplanır. Her iki durumda da bir dış ölçü veya bir iç ilkeye göre düzenlenmiş birlikteliğe boyun eğmeyen, yoğun bir model, yapılar üzerindeki ilişkilerin, kimlikler üzerindeki oluşların üstünlüğünü doğrular. Guattari'de yoldan çıkma, ruh çözümlemedeki ben eleştirisini, gücün toplumbilimi anlamında topluluğun dediğini yaptıran uygulamasının siyasi reddine bağlar. İlk önce solcu gruplar içinde güç ilişkilerinin nesneleşmesine düşman, saldırgan bir anlayış söz konusudur. Merkeze odaklı, merkezi belirli hâkimiyete susamış topluluklara karşı çıkıp, bağımlılığın düşey ilişkileri ve düzenlemenin yatay ilişkilerine ayrıcalık tanıyarak, yoldan çıkmanın köksap modeline göre çalışan merkezsiz küçük topluluklara, katmanlı düzenleme ve organsız beden arasında daha önceden var olan karşıtlığı içeren bir modeli yerleştirir. Siyasi yoldan çıkma kavramı Guattari'de topluluğun iki kipliğini ayırmaya yarar. "Özne-topluluk" hiyerarşileri önler, yaratıcı olarak kişisiz bir öznellik üretmeye çalışır. "Egemen-topluluk" piramit şekilli düzenlemesi ve merkezcil yapılarıyla tanımlanırlar[2]. Bu ayrım siyasi düzenlemeler ve toplumsal yapılanmaların psikoterapi yönünden incelemesi için işlemsel bir değere sahiptir.

Proust'un ikinci uyarlamasında Deleuze yoldan çıkmayı yepyeni bir alana, yazın eleştirisine uygular. Deleuze burada bir güç ve

---

zamanında doğar ve akıl hastalarıyla bakıcılar arasındaki ilişkiyi değiştirmeyi sağlayan topluluk psikiyatrisinin ilkelerini sorgular. Psikiyatr Louis Daumezon bu adı ona on yıl sonra verir. 1953'te Cour-Chjeverny'de kurulan La Bord kliniğindeki alan psikiyatrisi deneyimlerinden esinlenir. Burada Jean Oury ve Félix Guattari'nin etrafında Lacan'cı bir yaklaşım geliştirilir. Bakınız sayfa 28.

[1] DELEUZE et GUATTARI, K, 7.

[2] DELEUZE, ID, 278. GUATTARI, *Les Années d'hiver*, 291, *Psychanalyse et transversalité*.

örgütlenme eleştirisinin yapıtın tümünün yazın anlayışına nasıl uygulanabileceğini ve hiyerarşik bir örgütlenmenin yöneticisi, birleştiricisi ve merkezleştiricisi olan bir gücü reddetmenin hangi başlıkla yazın eleştirisi anlamında verimli kılınabileceğini gösterme zahmetine katlanmaz, çünkü bu minör yazın kavramıyla gelişecek bir durumdur. Buna karşın, yoldan çıkmayı yazın eleştirisine yöntemsel olarak nasıl aktardığı çok iyi görülür. Yazın, siyasi, toplumsal ve psikoterapik bir konunun alanına girer. Eğer sanatçı bir kültür hekimiyse yapıta toplumsalın ruh bozukluğunun siyasi eleştiri unsurları uygulanır. Kurumsal psikoterapi'nin önemi, bireysel ruh bozukluklarının tetikleyicisi olarak ele alman toplumsal koşulların eleştirisi ve ben'in iyileştirilmesini birleştirerek siyasetin içine bilinç dışını koymaktan ibarettir. Öncelikle siyasi boyutun yazın eleştirisine aktarımı piramit şeklindeki toplum düzenine bir yol karmaşasıyla, yapıtın önceden belirlenmemiş yapısıyla birleşmeyen merkezsiz bir ağla karşı gelmeyi sağlar ve organik bir bütünü yansıtmayı keser. O zaman yoldan çıkma edimsel bir dilbilimi ve yazın eleştirisini belirtir.

> Yeni dilbilimsel uzlaşım, yapıtın biçimsel yapısı demek ki yoldan çıkmadır[1].

Yoldan çıkmanın kuramsal yararları *Kafka*'da kendini gösterir. Eleştirel giriş kayıtsız veya nedensiz olacak anlamında anlaşılmamalıdır, ama rastlantısaldır. Yani bu okuma olayı için dikkate değerdir. Yoldan çıkma yapıtın düzenlenmiş yapısının söz konusu olmasından daha öte bir şeydir. Okumanın bütün bir edimsel kuramı bu bölümde genelden özele ele alınmıştır. Gerçekten, Deleuze ve Guattari *Köksap*'la kuramsal bir söyleyişi oluşturmadan önceki sayfalarda bunun bir gösterimini sunarlar. Yapıta giriş bölük pörçüktür: Yapıtta herhangi bir nokta zorunlu bir şekilde, belirsiz *giriş* noktası olarak seçilir. "Öyleyse herhangi bir yandan gireceğiz", "hiçbir girişin üstünlüğü yoktur" çünkü yapıtın ne yönlerini ne de bölümlerinin önceden belirlenmiş sırasını düzenleyen bir bütünlük yoktur. Giriş kendini daha iyi gösterecektir, "gelecek diğer şeylerle bağlantılı olarak onu umut ediyoruz"[2]. Organik başlangıçta yapıtın hiyerarşik bütününün yerine okumayı göz önünde bulunduran devinimsel bir giriş konur. Bu okuma özdeksel olarak yeraltı yuvasında bir yol açma eylemi, küçük bir geçiş eylemi olarak anlaşılır. Bütün okumalar aynı dolaşımsal yoğunluğa sahip değildirler, ama yapıtı değiştirirler.

---

[1] DELEUZE, PS, 202.

[2] DELEUZE et GUATTARI, K, 7-8.

> Sadece girdiğimiz noktanın başka hangi noktalarla birleşeceğini, iki noktayı birleştirmek için hangi dönemeç ve galerilerden geçileceğini, köksapın haritasının ne olacağını ve başka bir noktadan girildiğinde hemen nasıl kendini değiştireceğini araştıracağız[1].

Girişi olan bir yapıt etki yaratır: bu anlamda yapıt "yürür", yorumun söylem üstü alanında konaklamak yerine onun çalışması özdeğinin bir parçasıdır. Böyle bir giriş zorunlu ve eksiktir. Çünkü okuma işlemini somut bir giriş ve gerçek bir müdahale olarak gösterir. Böylece okuma eylemi bir güzergâh çizer ki bu güzergâh okuma işleminin güncelliğinden daha az olumsallığını belirtir. Buradan da *Kafka*'nın ilk satırlarından itibaren yapıtın tanımlanması köksap veya yeraltı yuvası olarak kendini gösterir: "Kafka'nın yapıtına nasıl girilir? Bu bir köksaptır, bir yeraltı yuvası". Yapıt bir dolaşım alanı bir yeraltı kaynağı (yeraltı yuvası) ve bir beslenme ağı (köklerini önceden belirli bir yer olmaksızın uzatan köksap) açan bir barınak yeri hazırlar. Eleştirel uygulama bu yeraltı yuvasında iletişimi, köksapa girişi sağlar-yapıtın işlemesini sağlayan boş bir gezinim. Yapıtla ilişki gerçek bir arazi ölçümüyle eşleşir: burada haritacılık ortaya çıkar, köksapın tanımlanmasını sağlar ve eleştiri etkinliğini betimler.

> 1968 ne kadar ilginç bir yol ayrımı oldu, bin sapağı olan bir hat! Bu saptamadan yazımın üçlü tanımına ulaşılır: yazmak, savaşmak, karşı koymaktır; yazmak olmaktır; yazmak haritacılıktır, "ben bir haritacıyım"[2].

Giriş sıradan olabilir, yazının rotasıyla şekillenir. Okuma gizli ya da mevcut anlamı duyumsamayı deneyen yorumdan ayrılır, çünkü okuma gerçekten oturulabilir besleyici bir ağ olan yapıtın canlı niteliğini doğrulayan, izinsiz bir girme eylemidir ("yeraltı yuvasına girmek") ve karşılıklı olarak böyle bir hizmetin yapıt için zorunluluğu söz konusudur. Demek ki bir okuma kuramı olarak köksap, okuma eylemini göz önünde bulundurur ve algıdan etkin bir üretim, gerçek bir değişim ve yapıtı ele geçirmeyi yaratır.

Köksap ve ele geçirme kavramlarıyla yaşam alanındaki yer değiştirme yoldan çıkmayla etoloji arasındaki ilişkiye işaret eder ve bizim yoldan çıkmanın üç dalını saptamamızı sağlar: terapi kurumuna uygulanabilen bir eleştiri kaynağı (Guattari), sonu, bir kuramsal yoldan çıkmanın ortaya çıkarılmasını gerektiren bilginin

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, K, 7.

[2] DELEUZE, F, 51. Deleuze Foucault'nun 17 Mart 1975'te *Nouvelles Itinéraires*'deki bildirisini tekrarlar.

kullanımına varan bir kaynak. Yani Deleuze'ün 1970'de çokluklaın bir kuram-uygulaması diye adlandırdığı, kuramsal ve uygulamaya dayalı bölümlerin bağlantı kuramı (Foucault ve Guattari). Bu kuram-uygulama'nın sonu yaşamsal devinimlerin etolojisine varır. Bu kuram Deleuze'ün, kendilik kuramıyla ve sonunda sanat felsefesine ve güç elde etmeye ulaşan hızlar ve yavaşlıkların birleşimiyle ilişkilendirdiği, Proust'ta bulduğu eşcinselliğin yoldan çıkmayla ilgili kuramıdır.

Eleştiri yaşam haritacılığından doğar ve canlı *yaşam anlayışı* anlamında etolojiye girer. Biçimlenmiş yeraltı yuvası için karmaşık ve "alloplastik"[1] --olası beden üretimi– yaşam alanı, dolaşımsal köksap için beden dışında besleyici ve endoplastik yaşam alanı ve onun konumunun belirlenmesi, *Rhizome* diye belirtilen metnin konusunu oluşturur. Onun tartışmalı değeri açıkça kendini gösterir. Deleuze 1970'de bütün değil bölümlü bir yapıtın yoldan çıkmayla ilgili yorum olasılığını düşünürken, 1975'te yapıtın parçalı varlık bilimini, yapıtın çoğulluğunu ve okumanın edimselliğini göz önünde bulundurmaya elverişli bir yöntem benimser. Tartışmalı bir nitelikle yüklü çoklu girişler ilkesi, yapıtın yollarını "tıkayan" her tür yorumu önceden haber verme gücüne sahiptir.

> Çoklu girişler ilkesi sadece düşmanın girişini, Gösteren'i, gerçekte kendisine sadece deneyimi öneren yapıtı yorumlama eğilimlerini engeller[2].

Yorumun yerini alan deneyim yolların çoğul haritacılığını içerdiği kadar yapıtın toplumsal alandan ve belirti bilgisinden aldığı güçleri de içerir. Yoldan çıkmayla ilgili bu okuma, yani sanat ve yaşam, yapıt ve yorumu arasındaki alışılmış kopmayı reddeder. Bundan böyle Deleuze (bu noktada değiştirmeyecektir) *Difference et Repetition*'u *Kafka*'dan ayıran, Guattari ile karşılaşmayı ve onların ruh çözümleme eleştirilerini[3] işaret eden gösterenin reddi anlamında yorum terimini reddeder. Proust'un ikinci uyarlaması, Joyce ve

---

[1] Freud'den alınma bu yeni sözcük, *Mille Plateaux*'da kültür düzlemini niteler (3. Yayla), yeryüzü konumlu insan tipinin bedenleşme üretimi üzerinde ısrar eder.

[2] DELEUZE ve GUATTARI, K, 7.

[3] Alışılmış yönteminin tersine Deleuze Proust'un ikinci sayısı için dış göndermeler konusunda cimri değildir. Şunları sıralar: George POULET, *L'espace proustien*, Gallimard, 1963.Roland BARTHES, *Proust et les noms,Essais Critiques*, 1964; Gerard GENETTE, "Proust et le langage indirect", *Figures II*, Seuil, 1969; Umberto ECO, *L'ouvre ouverte*, 1962, tr. Fr. 1965- birinci bölüm için dışaşırıdan kaynakların başvurusunun tümünün eksikliğiyle çelişen bir başvuru lüksü. Deleuze için elbette, zamanın kuramsal tartışmalarında yer alarak bir yazın kuramı hazırlamak söz konusudur.

Louwry'nin o dönemdeki kabulünü doğrulayan, bu makinenin, bu belirsiz *makinenin* dayanıklılığına gelince biraz belirsiz görünen metinsel işleyişin tarzı üzerine bir yazın makinesi ortaya koyar. Her okuma böylece yapıtın işleyişinde işbirliği yapar ve alanda olası yollar kadar okumalar, haritacılık ve inceleme de bulunmaktadır. Buradan da Mille Plateaux'daki yöntem bölümlerini kullanan ve yoruma düşman köksap kuramını dizgeleştiren okuma ilkeleri doğar.

YOLDAN ÇIKMA MAKİNESİNDEN YAZIN MAKİNESİNE

Deleuze bilinç dışını değiştirerek ve göstereni eleştirerek ruh çözümlemenin kuramsal çerçevesinden çıkar: Guattari'nin makine kuramıyla bağlantılı olarak, bilinç dışını bütün toplumsal yapıya dağıtır. Burada da Freud-marksizmin kopuk, arzu incelemesi ve bağımsızlaşma arasındaki birleşme içinde duyarlı eleştirel bir tekrarı vardır. Ama ruh çözümleme kuralına uygun bir eleştiriye eşlik ettiğinden, üstün olan arzunun siyasi yönüdür. Böylece, sanatın siyasi yönünde ısrar eden okuma kuramı yararına yorum reddedilir. *Kafka* bu yeni kuramsal programı güçle tanımlar. Sanat, estetiği ruhsal bir boyuta gönderen yorumdan kaynaklanmayı bıraktığı ve düşün (imgelemin) ve söylemsel olanın (simgesel) söz konusu olduğu ölçüde siyasi, mekanik ve deneysel olarak gerçekleşir. Sanat birey ötesine, toplumsal bedene gönderme yapar. Makine siyasetin ve deneyimin ortağıdır; sanatın gerçek kuralı makinenin imgesel veya simgesel, yapısal veya düşsel etkisini yok etmektir.

Sanatta deneyimin yorumun yerine konma programı şöyle ortaya çıkar: yazı kendi kendine var olamaz ve yazarın kişiliğine gönderme yapmaz; üretici bir etkinlik olarak sanat toplumsal bedene siyasi etkiler üreten ("düzenleyen") bir deneyim düzeni sağlar. Ne yoruma sunulan imgesel düşün ruhsal bireysel boyutu, ne de simgesel gösteren mekanizmasının yapısal boyutu sanatın etkisinden sorumlu değildir: öznel etki olarak estetikten, sanatı alışkılar üzerindeki işleme dönüştüren eleştiriye geçtik.

Guattari, *Difference et Repetition*'un ve *Logique du sens*'ın[1] düzeltisinde adı geçen iki yapıtta ortaya konmuş yapı kavramına yöntemsel bir tamamlayıcı olarak makine kavramını hazırlar ve bu kavrama kendi savaşçı etkinliğine uygun olarak siyasi bir şekilde yönlendirilmiş edimsel bir gerçeklik verir. Deleuze, yapı kavramı-

[1] **Félix GUATTARI, «Machine et structure (makine ve yapı)» (1969): hatırlandığı gibi, bu makale *Difference et Repetition* ve *Logique du sens*'ın bir düzeltisidir ve *Psychanalyse et Transversalité* içinde tekrar edilmiştir, sayfa 240-248.**

nın, bu kavramın soyut biçimselliğinin eksiklerine işaret etmek için "bir *makinenin* ilkesinin yapı varsayımından çıktığı ve yapısal bağlardan ayrıldığı yer olan bu metne çok önem verir"[1]. Guattari yapının simgesel eklemlenişine, teknikler tarihinden ödünç aldığı ve hemen toplumsal makine anlamında değiştirdiği makine teriminin tarihsel, toplumsal ve siyasal biçimini katar. Yani üretim aracının teknolojik durumunu ve Marksist üretim ilişkilerini hatta kendisiyle toplumun özneleri biçimlendirdiği üretimin edimsel düzeni de dâhil olmak üzere kendinde toplayan bir düzen söz konusudur. Guattari'nin makinesi böylece gösterge bilgisine uygun olarak söylemsel oluşumları söylemsel olmayan oluşumlara bağlar: söylemsel olmayan bu oluşumlar arasında teknolojik kesitler toplumsal öznelleşme biçimleriyle birleşirler (üretim ilişkileri, iş koşulları).

Marksist ve terapist olan Guattari öznelleştirmeden bilinç dışı biçimler sonucunu çıkaran ürünlerin ilişkileriyle ilgilenir. Demek ki bilinç dışı ideal simgesel yapının değil toplumsal üretim makinesinin örneğine göre düşünülür. Burada Foucault'nun *Surveiller et Punir* (Hapishanenin Doğuşu)'de 1975'te önerdiği "mekanizma" kavramıyla nesnel bir etki söz konusudur: hapishane gibi bir mekanizma "mekaniktir", siyasi ve aynı zamanda tekniktir ve bir makine teknik olmadan önce toplumsaldır. Mekanik olma, teknolojik biçimi herhangi bir üretimin güçlerinin, üretim ilişkilerinin ve bilgilerin toplumsal durumuyla belirlenmiş, ürün ilişkilerinin onlara katlanan özneler üzerinde etkisiz olmadığını gösterir. Marx başka bir şey demiyordu. Ama Guattari daha öteye gider: Toplumsal bir makine bilinç dışı öznelleşme biçimlerini üretir ve onun en başta ürettiği şeyler öncelikle üretici ve toplu bilinç dışı ile belirlenen bu öznelerdir. Foucault'ya rastlar ki Foucault için toplum mekanizması da özneler üretir. Guattari Foucault'dan marksist incelemeye başvurmasıyla ayrılır. Bu başvuru kendisini Reich'den daha çok Lacan'a yakın bulan Freud'ü okumaya iter. Deleuze ilk kez makine kavramını keşfettiğinde onun toplumsal içeriğiyle ilgilenmemiş, onu *Proust*'a uygulayıp yazınsal bir eleştiri kavramına dönüştürmüştür: *Proust*'un ikinci uyarlamasının Yazın Makinesi kuşkusuz toplum tarihsel bakımdan (çağdaş yapıt) iyi belirlenmiş bir sanat ürününü niteler. Ama Deleuze bu görünümü, *La Recherche*'in ortaya koyduğu işlev biçimini somut olarak betimlemekten geri kalmaz ve yazın makinelerinin farklı biçimlerine beden vermek için ruh çözümlemeden yararlanır.

[1] DELEUZE, «Trois problemes de group», ID, 284.

> [...] Araştırma bir makinedir. Çağdaş sanat yapıtı istenen her şeydir [...] mademki çalışıyor: sanat yapıtı bir makinedir ve bu anlamda çalışır [...]. Bilgiye (logos), organa ve ait olduğu bütün içindeki anlamı keşfetmek zorunda olan ilkeler bütününe (organon) karşı bilgi, makine ve anlamı sadece işlevine ve işlevi ayrı bölümlere bağlı olan mekanizmalar karşı gelir. Çağdaş sanat yapıtının anlam sorunu yoktur, sadece kullanım sorunu vardır[1].

Anlamın nesne = x ve eksik parça gibi göründüğü bu açıklamadan ("isteyeceğiniz her şey") edimsel ilkeyi çıkarmak gerekir: çalışsın! Makine kuramı 1964'teki gerçeğin ünlü araştırma çerçevesinin yerini alır. Yapıtın işlevselci kuramı onun işlem moduna ve içkin metinsel işlevine indirgenir, özün yorumunun yerini alır. Deleuze, Foucault ile "*Les Intellectuels et le pouvoir*" (Aydınlar ve Güç) konulu söyleşide, çağdaş yazını belirleyen işlevsel kuram için sıksık Proust'un önemine değinir.

> Bir yazarın saf bir aydın olarak geçinmesi çok ilginç, bunu açıkça söylemiş olan Proust'tur: kitabımı dışarı dönük bir çift gözlük gibi inceleyin, eğer size yakışmıyorsa başkasını alın, mutlaka bir mücadele aracı olan kendi aracınızı kendiniz bulun. Kuram elde tutulamaz, çoğalır, çoğaltır[2].

Aslında *Proust* biçemin (dilin işlem biçimi) estetik gücünün, asansör, tren uçak gibi teknik bir araç olarak veya kendisi olmadan anlaşılmayan gerçekliğin yaratıcısı Bachelard'ın dediği anlamda görüngüteknik (phénoménotechnique) iletişim aracı olarak incelenmesini önerir ve böylece biçem güçleri ele geçirmeye uygun olur[3].

ARZULAYAN MAKİNE

Arzulayan makine Marx'tan beri hep düşünülen, öznenin bilinç dışının oluşumunun Lacan felsefesine göre incelenmesinden doğar. Guattari, Lacan'ın eğitiminden, sadece nevrotik baskılamadan ayrı değil, aynı zamanda bize öznenin oluşumunun bilinç dışı bireşimleri hakkında da bilgi vermeye elverişli olan psikozun olumlu konumunu

---

[1] DELEUZE, PS, 175-176; PROUST, A la recherche du temps perdu, 3.vol., Paris, Gallimard, "Bibliotheque de la Pléiade", 1954, t.III, 911-1033.

[2] DELEUZE, Michel Foucault ile söyleşi, «Les Intellectuels et le Pouvoir», in *l'Arc*, no. 49, *Deleuze*, 1972, 3-10, 5.

[3] Deleuze Kafka, Blanchot, Artaud ya da Mallarmé ile ilgilendiği kadar, Joyce, Lowry, Faulkner ve Lawrence'la da ilgilenir. Liste kapalı değildir. Jean Paris Joyce üzerine yapılan incelemelerin önemine değinir ve Change dergisinin 1972 Mayıs'ındaki 11. sayısında 54-59. Sayfalarda "Joyce indirect (dolaylı olarak Joyce)" başlıklı, Deleuze'ün metinlerinin alıntılarından ve *Proust et les signes (Proust ve göstergeler), Difference et Repetition ve Logique du sens'dan* alıntılardan oluşan bir kurgu yapar.

tam olarak edinir. Tıbbi psikiyatri doktora tezinden beri Lacan, öznenin oluşumunu aydınlatmayı sağlayan, hastalık anlamında, sınır görüngü olan psikozlar topluluğuna onun ilgisini çeker. 1953'te Blanchot onun çalışmasının yenilikçi yönüne dikkat çeker: "Jacques Lacan, paranoya üzerine olan kitabında, psikozda hiçbir şekilde bir eksiklik görüngüsü görmez"[1]. Marx'ın bildirdiği ve şizofrenin üyesi olduğu toplumun baskılamasına gitmesini sağlayan komünist uygulayımla yönlenmiş toplumsal bir eleştiriyi, psikozun Lacan'cı yeniden değerlendirmeye ve bilinçdışı kodlamayla öznenin oluşumuna ait kendi kuramına bağlar. La Bord'da psikoterapist olarak görev yapması onun sürekli klinik hastalık sınıflandırmasının bilgi bilimi ve çılgınlığın toplumsal üretim biçimi üzerinde düşünmeye zorlar. Guattari şizofreniyi sürekli toplumsal Œdipe örneğine (kapitalizme) düşman süreç olarak ve ruhsal çöküntüyü hastanın kendisiyle çelişen toplumsal mekanizmaya bir tepki olarak algılar. 1965'ten beri klinik kuram ve bakımın kurumsal edimine bu Marksist çözümlemeyi uygular. Kurumsal klinik eleştirisi ve çılgınlığın toplumsal konumunun eleştirisi, tıbbi kliniği fark ettirmeden canlandıran toplumsal normalleşme sürecinden ayrılamaz.

Bu Marx uzantısı farklı akımlarla Foucault ve Guattari arasındaki amaç birliğini açıklar: Foucault, *L'Histoire de la Folie et la Naissance de la clinique* (Deliliğin Tarihi ve Kliniğin Doğuşu) adlı yapıtta Canguilhem kaynaklı aklın epistemolojisinden hareket eder; Guattari de mevcut psikiyatri kurumları bakımından, eleştirel terapinin uygulamasından yola çıkar. Bilimsel düzen, toplumsal egemenlik stratejilerinden ayrılamaz, öyle ki kuram ancak üretimin (ona göre psikiyatri ve ruh çözümlemenin kaçındığı budur) toplumsal ve özdeksel koşullarını yeniden ele alarak olumluluğunu kazanır. Düşünsel boyuta devrimci boyut eklenir ki bu Guattari'ye *La Voie communiste* (Komünizm Yolu'ndan)'den bir mirastır: artık yorumla yetinmemek ve var olan yapıları değiştirmek söz konusudur. Bu terapiyle ilgili siyasi etken şizofrenin konumunu değiştirir. Lacan için olduğu gibi Guattari için de psikoz nevrozdan daha etkindir. Ama zihinsel bozukluğun toplumsal bozulmanın güçlü bir belirtisi olduğu içindir ki şizofren kurulu düzene karşı koyan biri

---

[1] J. LACAN, *De la psycose paranoiaque dans ses rapports avec la personnalité* (Kişilikle ilişkileri içinde paranoyak psikoz üzerine), 1932, reed., Paris, Points/Seuil, 1980, 13-15. BLANCHOT, «La folie par excellence», *in* Jaspers, *Strindberg et Van Gogh*, op. cit., 10. Lacan, seminerlerini psikozların keşfine adar ve 1957'deki önemli bir makalede psikozların ruh çözümsel konumunu belirler: «D'une question preliminaire a tout traitement possible de la psychose», *in* LACAN, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966. Lacan'ın konumu Deleuze ve Guattari için temel olmuştur.

olur. Kurumsal psikoterapiyle iyileştirmenin siyasi boyutunu doğrular ve arzu özel bir enerjiye değil, makineye ya da toplumsal, kişiliksiz öznel olmayan bir üretime dönüşür.

Guattari Lacan'dan, öznenin asla belli olmadığı ama bir kodlama ve kopma işleminin sonucu olarak üretildiğini öğrenir. Çocuğu simgesel düzene özne olarak sokmak için anne ve çocuk arasındaki imgesel ilişkiyi kesen göstergenin tanıtımının, anlamlı kodlamanın yerine Guattari makineyi ve onun gerçek, ortak, toplumsal işleyişini koyar. Bu nedenle arzu daima toplumsaldır, özel kişisel ve bireysel boyuttan doğmaz. Anlayışların ve bilinç dışı betimlemelerin kayıtlarına geri gönderilemez ve toplumsal katmanları besleyen kösnül bir enerji olarak kavranamaz. Eğer arzu varsa, üretim düzenine, toplumsal üretimin gerçek ilişkilerinin özdek düzenine aittir. Zira Guattari'de arzu, özdeğin kendisiyle ilgili bir akış değildir ve Lacan'ın savlarına göre kodlama ve kopma ile bu akışın düzenidir: arzu toplumsal bir üretimdir ve üretilen özne bu işlemin kalıntısıdır. Demek ki arzu kurulmuştur, ikincildir, sonuçtur. Tarihsel sürece melekçe bir arzu katmak şöyle dursun (Marcus'ün yaptığı gibi) toplumsal ortaklık tam tersine asla doğal olmayan bir arzu üretir. "Arzulayan makine" teriminin işaret ettiği arzunun hiçbir şekilde kendi kendine oluşçuluğu değil, ama kuruculuğudur: arzu belli değildir ama kurulmuş, düzenlenmiş ve kodlama ve kopma gibi ikili bir işlemle "hazırlanmıştır".

Lacan'la kodlamayı simgesel, kopmayı anlamlı bir şekilde, majör gösterenin yani simgesel Phallus'un başlangıcı olarak anlamak yerine Guattari kodlamadan makineyle ilgili bilinç dışı ve edimsel bir meslek argosu yapar ve bunu Markov'un kodları veya kalıtımsal kod örneğine göre gerçekleştirir. Kopmayı ise Guattari, anlamlı bir eylem olarak değil, gerçek bir işlem olarak değerlendirir. Arzulayan makine tipik olarak Lacan'daki gibi "ayırıcı olarak bir gösterenin uzaklaşma işlemi" işlevini yüklenir[1]. Yani kodlamanın üretildiği kopma işlevini yüklenir. Bu kodlamayı simgesel bir yapı olarak anlamak yerine, Marx gibi, onu toplumsal bir üretim olarak düşünür. Kesen ve kodlayan makine tiyatrodan çok fabrikaya yakın bir kavramdır. Bu kodlama tarihsel bir yoğunluk alır aynı zamanda yarı rastlantısal, anlamsız bir kodlama olarak, Lacan gibi simgesel yapının ülküselliğiyle yetinmek yerine akılcılıkta kaybeder. Ama makine ülküsellikte kaybettiğini edimsel etkinlikte kazanır: arzulayan makine toplumsal bedenin bilinç dışı kodlama ve

[1] Guattari, "Machine et structure" *Psychanalyse etTtransversalité*, 240-248. Bu açıklama Lacan'ın "göstereniyle" *Logique du sens*'daki "ayırıcı" terimini birleştirir.

kesmeyle özneyi üretme biçimini sergiler. Orada, deyim yerindeyse "lacano-marksist" bu biçim üzerinde, makine düzeni kuramının gelişimi ya da öznelleşmenin mekanik üretimi duyumsanır.

Makine böylece salt zihinsel ve bilinç dışından yoksun her kavrayışı çürütür. Yani makineyi bir bütün olarak kavramak ve onun kopma işlevini önemsemek gerekir. Kestiği farklı yapıdaki unsurlardan bağımsız, kendi zamansallığına bağlı bu makine tanım olarak, bağladığı ve kestiği dış unsurlara açılır. Tarihsellikle yüklü, farklı bireşimli yeni bir makineyi akış olarak değerlendirmeye elverişli makine, bağlandığı şeyle olan ilişkisi üzerinde kesme etkisi yapar, içinden çıktığı güç ilişkileri için ise akış biçiminde etki yapar. Makine ve akış kesme ve kodlama eylemiyle ilgilidirler. "Her makine, makine makinesidir"[1]. Yani makinenin üç temel işlevi vardır ve bunlar arzuya uygulanmayı sağlarlar: akışın kesilmesidir, mekanik bir kodlamadır, toplumsaldır – bireysel öznellik anlamında ne bireysel ne de özneldir ama ortak ve bu anlamda doğrudan siyasaldır.

Oysa Guattari Marx ve Lacan'ın alanında aynı öznelleştirme karşıtı girişimini devam ettirdiğinden –Lacan tarzında CsO[2] (corps sans organe) diye isteyerek kısalttığı- organsız bedeni ve yoğun bireyleşmeyi toplamaya hazırdı. O, ikili bir yer değiştirme gerçekleştirir: gerçek üretim makinesini simgesel yapının yerine koyar ve toplumsal gerçeklikler arasında üretken (makine) gerçeklikleri ve üretilenleri (yapılar) ayırır. Daha sonra baskıcı yapıları tanımlar üretilmiş sonuçlara "üretim karşıtı" bir değer verir. Arzunun kösnül gerçekliği onu üretici güçlerin arasına koyar, hâlbuki tarihsel olarak mülkiyete dayalı aile yalnızca üretim karşıtı bir kalıntı değil aynı zamanda baskıcı bir yapıdır - arzuyu biçimlendirmekle yetinmez onu toplumsal üstünlük biçimine sokar. Guattari bu şekilde Marx'la Lacan'cı ruh çözümlemeyi değiştirir ve bu yeni boyutun organsız bedenini düzenler. O aynı zamanda kuralın ve Lacan'daki gösterenin de eleştirisini yapar: gösteren zorbaca oluşumlardan doğar, tarihsel, belirli bir şekil alır. Bundan böyle gücün işaretçisi olarak onun görevi – Lacan'ın çalışmalarında tamamen eksik olan bir değerlendirme olarak - bütün eleştirileri kutuplaştırmak, *L'anti-Œdipe*'den *Mille Plateaux*'ya ruh çözümleme bakımından eleştirel çalışmaları sürdürmektir.

---

[1] DELEUZE, GUATTARİ, AO, 44.

[2] CsO kısaltması *Mille Plateaux*'da ortaya çıkar: bu yeni işaretleme Guattari'nin varlığını ve aldığı Lacan eğitimini doğrular. Lacan, kanıtlamalarını yarı cebirsel bir biçimde kısaltmaktan hoşlanır ve Guattari bu gösterim tarzını tek başına yazdığı yapıtlarda istediği gibi kullanmaktan zevk alır (örneğin, GUATTARI, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989, 104.)

ŒDIPE'E KARŞI ŞİZO

Organsız beden, ruh çözümlemenin üstlendiği öznenin yok olmasına eşlik eden bilinç dışı bireşimler alanında yer değiştirir. Çünkü bilinç dışının konumu kendi sosyopolitik oluşumu bakımından duyarsız kalır ve Œdipe üçgeni başından beri ruh çözümlemenin ülküsel dönemecini işaret eder. Toplumsal, benzersiz ve belirli kurumlarca biçimlenmiş arzu akışları üzerine bilinç dışını açmak yerine, ruh çözümleme bilinç dışına belli bir toplumun, yüzyılın dönemecinde Viyana gibi, kodlamasını benimsetir ve onu bilinç dışının doğası konumuna yükseltir. Viyana'ya özgü bilinç dışının üretimini haber veren toplumsal koşulları çözümlemeye yeteneği olmayan ruh çözümleme, sanki ruhsallığın tarihsel olmayan bir özelliği söz konusuymuş gibi davranır ve Sophocle'un tiyatrosuyla aydınlanmış koruma altında bilgece bir tanım yapar. Bunun kanıtı Marx'cıdır: bilinç dışı ruh çözümleyiciyi zamansız ve özel bir huy olarak kabul eder çünkü üretimin gerçek koşullarının bilinçsizliğiyle hazırlanmıştır. *L'Anti-Œdipe*'in bütün girişimi Freud'cü bilinç dışının eleştirisinde zirveye ulaşır ve Artaud'dan esinlenmiş şizofren anti-Œdip'e karşı bir savaşçı anti-Œdipe olur, Freud'cü izlekde Œdipe kompleksine karşı, ruh çözümlemede bilinç dışı ve yorumun konumuna karşı yönlenmiş bir kitabın temel tartışma konusu olur.

Anti-Œdipe eleştirisi o zaman iki savla özetlenebilir: bilinç dışı içinde aileden kişiliklerin, düşsel olarak değil gerçekten toplumsal öznelleşmeleri üreten bir fabrika gibi özel bir şekilde sahnelendiği bir tiyatro sunumu olarak işlemez. Çılgınlık aileyle ilgili değil, dünya tarihiyle ilgilidir: siyasi ve tarihsel olarak çılgınlaşılır, ama öznel ve özel olarak değil. "Anti-Œdipe tek başına iki izlekten hareketle, gerçekleşen bir kopmadır: bilinç dışı bir tiyatro değil, bir fabrika bir üretim makinesidir; bilinç dışı anne-baba için çoşmaz, daima toplumsal bir alan [için] coşar[...] [1]".

Artaud diyordu ki:

Ne anaya inanırım
Ne babaya inanırım
Ne anam var
Ne de babam[2].

Tiyatronun fabrika yerine geçmesi sunumdan üretime bir dönemeç noktasını işaret eder. Kentsoylu bir dramın oyuncularının, edilgen bir topluluk karşısında, heryer dizi lambalarının ışığıyla

[1] DELEUZE, PP, 197.

[2] ARTAUD, DELEUZE et GUATTARI, AO, 21.

çevrelenmiş iyi sınırlandırılmış gerçek dışı dünyanın sunumunu yaptıkları düşsel bir sahne yerine, bilinç dışı arzunun üretildiği, biçimlendiği, tüketim nesnesi halinde biçimlenmemiş akışları düzenleyen fabrika biçimini alır. Gerçek üretimi imgesel gösterimin yerine koyarak, üretici olmak için açıklayıcı ve betimleyici olmaktan ve aile bireyleri yerine toplumsal alanın bütününe yatırım yapmaktan vazgeçen bilinçdışının düzeni değiştirilir. Aile dramının sunum biçimlerini bir kenara bırakan arzu toplumsal alanın bütün tarihsel çeşitliliğine uzanır: "arzulayan makinenin" içerdiği de budur.

Foucault ruh çözümlemenin bu eleştirisinin yenilikçi ve köktenci niteliği üzerinde ısrar etmekte haklıdır: hâkim bir öznenin geleneksel kavrayışı adına Hareket etmek yerine, Sartre durumunun örneğinde olduğu gibi, Deleuze ve Guattari bilinç dışını kesinleştirirler ve çözümlemenin siyasi karşı koyması adına özneyi yok ederler. Œdipe toplumsal bir baskılamanın, ruh çözümlemenin içinde "yorum" yaptığı biçimin sonucu olur yani önceden belirlenmiş toplumsal kodlamanın üzerindeki bilinç dışı üretimlerini azaltır. Böylece Foucault şöyle dikkat çeker: "Œdipe bir doğa gerçeği değildir, bir sınırlandırma, ruh çözümlemecilerin Freud'den beri arzuyu bastırmak ve onu toplumumuzun belirli bir zamanda belirlemiş olduğu aile yapısına sokmak için kullandığı bir baskı aracıdır. Başka bir deyişle, Deleuze ve Guattari'ye göre Œdipe bilinçdışımızın gizemli bir içeriği değil, ruh çözümlemenin tedavide arzumuza ve bilinçdışımıza uygulamaya çalıştığı baskı biçimidir. Œdipe bir güç aracıdır"[1].

Bu nedenledir ki ruhsal bozukluk tarihin isimlerine dayanır, öznenin bireysel tarihine, aile çılgınlığına, Œdipe oyununa değil. Eğer bilinçdışı özel bir tiyatro, toplumsal kodlamayı oluşturmak için bireysel bir etki olmaktan vazgeçerse, çılgınlık bireysel kaynağı derinleştirmez tersine tıpkı bir sıvının bütün toplumsal alana aktığı, sızdığı, döküldüğü gibi kaçar. *Psikanalyse et Transversalité*'den *(Psikanaliz ve Yoldan Çıkma)* itibaren Guattari öznenin tarihsel, siyasi ve mekanik olduğunu dile getirir ve çözümlemeyi bilinçdışının sosyopolitik içeriklerini "dizgesel olarak yok ettiğinden" dolayı eleştirir. Öyleyse Freud'de Œdipe, Lacan'da temel göstergenin söz konusu olduğu çılgınlık baba adına değil "tarihin bütün isimlerine"[2] dayanır. Açıklama Nietzsche'nin çöküş sırasında Bruckhardt'a yazdığı bildiriyi çağrıştırır: "Hoş olmayan ve benim sadeliğimi rahatsız

---

[1] Foucault, Dits et Ecrits, (Söylenenler ve Yazılanlar), t. II, 553-554.

[2] Bu LAPLANCH'ın *Hölderlin et la question du pere* (Hölderlin ve baba sorunu), 1961 yapıtına ve Foucault'nun *«Le "non" du pere»* (Babanın yokluğu) 1962, adlı makalesine bir yanıttır.

eden şey tarihteki her ismin temelinde olanın ben olmasıdır"[1]. Klossowsky, *La Bale*'de eski bir filoloji profesörü olan Nietsche'nin bu mektuplarda belirtilen ben'inin aklını kaybettiğini var sayarak, yanlış düşünüldüğünü söylüyordu. Nietzsche ben'in çözülmesinin gerçek bir deneyimini yapar daha çok, kendisini İsa peygamberin ya da Cesar'ın, deccalın ya da Borgia'nın yerine koyar. O bu yabancı kişilerle yanlış bir şekilde kendini özdeşleştirmez ama tarihten çıkardığı yoğunluk bölgelerini gerçekten baştanbaşa gezer. Aslında Nietzsche bu yabancı kimliklere zorla el koymaz ama bir kimliğin daima rastlantısal, ortak ve toplumsal bir yoğunluk bölgesiyle eşleştiğini, kesin bir kimliğe ait olmadığını kanıtlar. "Özne, ben'in merkezini bırakıp kaçtığı çerçevenin etrafına yayılır". Nietzsche-ben'inin kurgusal merkezinden yoksun Nietzsche'nin öznesi bilinen tarihe yayılır ve içinde dolaşan bir dizi durumdan geçer.[2]

Bu gerçek bilinçdışı-fabrika üretimi ve özel değil dünya-tarihsel çılgınlık savları Œdipe'i yok etmeye yeter. Bilinçdışının aile bireylerini doğal olarak ürettiği doğru değildir. Eğer ailenin üçe bölünmesi kuşkusuz ailelerde gerçekleşebilir olsaydı bunun nedeni bilinçdışını ve Avrupa kentsoylularının bilinçdışını kesin bir biçimde kodlayan toplumsal bir arzulayan makineden doğmasıdır. Œdipe bilinçdışının bir özelliği değildir ama "her bakımdan kendinden kaçan bir maddeyi soyla ilgili bir biçimi hâkimiyeti altına almaya"[3] girişen toplumsal bir kodlamadır.

GÖSTERENE KARŞI MAKİNE

Kafka ile yeni okuma, yazınsal metinlerin kullanımı ve ikili yazım tekniği ile Deleuze ve Guattari yazınsal eleştiri alanında çok güçlü bir şekilde yer alırlar. Minör yazın metni makine olarak tanımlar. Bu tartışmalı kavramın sonu sanatın yeni kullanımının neşeli bir bildirimine varır.

Kafka'nın ne imgesel ne de simgesel olmayan bir *siyasetine* inanırız ancak. Kafka'nın ne yapı ne de düş olmayan makine veya *makinelerine* inanırız sadece. Kafka'nın yorumu ve anlamı olmayan *deneyimine* ama sadece deney kurallarına inanırız.

Makine simgesel yapı biçimlerinin ya da imgesel düşlerin yerini alır ve yapısal biçimleri, dilbilim esinli biçimsel söyleyişi ve 1970'li yılların yazınsal eleştirisine egemen biçimleri içeren ruh

---

[1] NIETZSCHE, *Lettre a Bruckhardt du 5 Janvier 1889*; KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris Mercure de France, 1969, 341.

[2] DELEUZE et GUATTARI, *La synthese disjonctive*, AO, 28.

[3] DELEUZE et GUATTARI, AO, 20.

çözümsel yorumu yok sayar. Yorumun yerine, ne imgesel, özel ve bireysel, ne de simgesel ülküsel ve biçimsel olmayan ama tamamen siyasi olan bir bağlanım ve bir deneyim ilkesi koyar. 1969'dan beri Guattari bağlı, açık ve gerçek etki üreticisi olan makinenin bilinçdışı üretimlerin incelenmesi için yapının yerine geçmesi gerektiğini ortaya koyuyordu. Makine Lacan'daki simgesel gösterenin işlevini yüklenir ve işleminin artığı gibi üretir ama bu üretim Marx'la tarihsel ve toplumsal olarak kavranır, anlamlı ve özel olarak değil.

Anti-Œdipe'de, *Kafka*'da ve *Mille Plateaux*'da ortaya konan makine kavramı Guattari'ye çok şey borçludur. Guattari 1965'ten beri bu kavramı yapı kavramının bir panzehiri olarak hazırlamıştır. Makine yapının karşısına kendi dirimsel özelliğini koyar: anlamlı ve kendi kendini düzenler değil tarihseldir ve dışa dönüktür. Düşünsel değil ama edimseldir ve gerçek etkiler üretir; onu bir mekanizmayla karıştırmamak, bir teknik makineye indirgememek gerekir, tersine bu toplumsal bir makine, bir güç aygıtı, bir oluş, arayış ve piyasalama düzeni içinde bütünleşen bir teknik söz konusudur. Makine mekanik değildir öyleyse işlemsel veya işlevseldir ve Lacan'ın kodlama ve kopma özellikleriyle belirlenir. Öyle ki makine bir akış üzerindeki işlem olarak tanımlanır: makine akışı keserek kodlar, kodlayarak keser. Bu iki yönlü kodlama ve kesme işlevi makine ve akış arasındaki ayrımı sağlayan gerçek özelliklerdir: makine akışın biçimlenmesidir ve her makine bir diğeri için akış değerindedir.

Bu durum *Anti-Œdipe*'de Deleuze ve Guattari'nin toplumsal özneleri üreten toplumsal bir makineyi tanımlamasını ve bireysel özneye, belirli sosyal oluşumun –Freud'ün kapitaliste ve bürokratik Viyana'sı gibi– ailesel örneğine odaklı ruh çözümlemenin yerine tümüyle siyasal, özneye atfedilemeyen anlamın üretim işlevli örneğini koymayı sağlar. Makinenin bu belirlemesi yazın makinesine uygulanır.

Dış işlev ilkesi metnin iç anlamlandırmasının yerini alır: "bir kitap ancak dış görünümüyle ve dışarıda var olur". Kitabı bir yazara, bir bireysel özneye ait kılmaktan vazgeçmek ve onu metinsel bir makine, dilbilimsel göstergeleri, sözlü olan veya olmayan başka gösterge düzenleriyle, toplumsal durumlarla, güç düzenleriyle ve yaşamsal gidişlerle bağlayan özdeksel bir aygıt olarak ele almak gerekir. Kitabın "mekanik bir düzenleme"[1] olarak bu yeni değerlendirmesi yazından yararlanılmasını gerektirir. Bunu yaparken onu farklı yapıdaki başka söylemlerle –özellikle felsefeyle– ve farklı yapıdaki başka gösterge düzenleriyle bağlar. İşte Deleuze ve Guattari'nin kapalı metni, her

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 10.

türlü kendi kendine söylemi ve yazının özerkliğini reddetmesinin nedeni. Yazınsal sözceleme toplumsal bir dışsallığa açılır öyle ki yazın'ın amacı "dil içindeki yaşamın akışıdır"[1]. Yazı oluş kazanır, yani varlığı olmayan bir kendiliğe dönüş veya bir tekrar olmadan gerçek değişim ve başkalaşım kazanır: "yazmak olmaktır, ama bu kesinlikle yazar olmak değildir": "yazının sonucu yoktur, çünkü açıkçası yaşam bireysel herhangi bir şey değildir"[2].

Yazı için olduğu gibi okuma için de deneyim yorumun yerini alır[3]. Bir kitabın içi yoktur, anlamlı bir içsel yapısı da yoktur ama makine gibi dış bağlantı ve süreçlerle işler. İmgelerin şairi değil bilgi kuramcı Bachelard'dan Deleuze, kuramsal olguların olgu tekniğiyle somutlaştırılabileceği düşüncesini alır ve bu sonucu yazın'a uygular, bunu yaparken de çok öznel bir olgu'nun yerine Nietzsche'nin güçler kompleksini koyar ve yöntemi etkileşimle ve toplumsal yapının tümüne yayılan güçler ve özdekler arasındaki değişimi gerçekleştirir. Böyle bir yapıtta Deleuze belirli süreçlerin kalıcılığını sağlar.

O zaman yazın dışsal işleviyle tanımlanır ve bu makine işlevi ne imgesele –yazarın düşselliğine, okurun özel bilinçdışına çağrıya–, ne de simgesele –metnin anlamına biçimsel, aşkın bir kod ekleyen bilinçdışı ortak yapıya– indirgenemez. Deleuze, Foucault'nun *L'Archéologie du savoir*'mm (Bilginin Arkeolojisi) yenilikçi yöntemine göre söylenen şeyle kesinlikle yetinmeyi demek ister: metnin gerçek işlevi işlem biçiminde, sadece etkilerinin anlaşılmasının söz konusu olduğu benzersiz bir makine üretir. Yazın, duyulmayan, görülmeyen, sayısı bilinmeyen, topluma hitap eden ve öznelleşme etkileri üreten (*Anti-Œdipe*'in arzulayan makinesi gibi) güçleri duyarlı kılar. Ancak, bu eleştirel işlev gerçek güçlere olan klinik duyarlılıktan doğar öyle ki sanat güçleri ele geçirme şeklinde tanımlanmak zorunda kalır.

Oysa ele geçirme, Deleuze ve Guattari'nin icat ettikleri ve *Rhizom*'da (Köksap'ta) (1976) yöntemini biçimlendirdikleri düzenlemeden ibaret ikili yazımın işlevini tanımlamaya yarar. Onlar belirledikleri bu yöntem içinde yazın kullanımlarını gerçekleştirirler. Ele geçirme terimi Proust'tan ve onun eşcinselliği incelemesinden ileri gelir ki bu inceleme, yabanarısı ve orkidelerin taklide dayalı ortak yaşamından dolayı eleştirilmiş ama yaşamsal alanda, soy zinciri olmayan bir üretimi gösterir ve genel bir sanat ve yaşam

---

[1] DELEUZE, CC, 16.

[2] DELEUZ+E, D, 54 -12.

[3] DELEUZE, PP, 120.

kuramına taklit olarak değil oluş olarak olanak tanır. Bu ele geçirme kuramı Deleuze ve Guattari arasında geçenleri anlamak ve yaşamın parçası olarak yazın'ın etkisini tanımlamak için önemlidir. Bu durum eşi benzeri olmayan bir yakınlığı ve farklı yapılı[1], yurtsuzlaştırılmış, birbirlerine bağlanmaksızın bir oluşa sürüklenmiş iki diziyi oluştururlar.

> Olmak bir biçime (özdeşleşme, taklit, öykünme) ulaşmak değil, ayrılamaz ya da farklılaşamaz bir yakınlık noktası bulmaktır. Öyle ki bu noktada ***bir*** kadın, ***bir*** hayvan ya da ***bir molekül*** artık ayrıt edilemezdir [...]. Herhangi bir şeyle, ondan yazınsal araçlar üretmek koşuluyla, bir yakınlık noktası kurulabilir [...][2].

Demek ki yazın bir güçler karmaşasını inceleyen araçların yaratıcısıdır ve bu ona klinik bir görev yükler ki Deleuze bunu daha önceki metinlerinde çok iyi belirlemiştir. Eşcinsel etki için Proust, mazoşist etki için Sacher-Masoch, ahlak bozucu etki için Klossowski yazını, toplumsal öznelleşme güçleri karşısında bir tanı koyan tıbbın ve belirti biliminin yardımcısı olarak kabul ediyorlardı. Kliniğin yan etkileri yazın'ı boşlukların incelenmesi olarak gösterir. Klinikçi sanatçıdan (Proust, Sacher-Masoch) şizofren sanatçıya (Artaud) ve daha sonra beden kâşifine (Kafka) Deleuze ruhbilimden doğan öznelleşme biçimlerinden – ruh çözümlemenin işaret ettiği özne üzerinde odaklaşmış cinsel bozukluk ve normallik –toplumsal etkileri ele geçiren kişisiz öznelleşme biçimlerine Artaud ve kapitalizm, Kafka ve bürokrasi– geçer. Yazın, klinik güçleri ele geçirdiği ölçüde deneyseldir ve eleştirel işlevini bu güçleri duyarlılaştırmakta kullanır. Eleştirinin, kliniğin, kişisiz olmanın üç özelliği zorunlu olarak dayanışma içindedir. Yazın makinesini çabucak siyasallaştıran da bu özelliklerdir.

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 17.

[2] DELEUZE, CC, s. 11.

VI
MİNÖR SANAT

Minör sözcüğü, ayrık bir sanatın, örnek bir başarının ama toplumun büyük kurallarını dengesizleştiren bir küçüklük veya küçükleşmenin (*Carmelo Bene*'deki budama gibi) tersine, minör, sıra dışı, popüler ya da endüstriyel denen sanatı nitelemez artık. *Pour une litterature mineure* başlıklı kitapta Deleuze'ün Guattari'yle kuramını hazırladığı *Kafka*'nın kitabıyla ilgilidir bu. Orda sanat üç küçükleşme işlemiyle tanımlanır: araç, toplumsal çevre ve üretken özne. Araçla, canlı araçla yazın'daki dilin ilişkisi küçük olmanın dilsel ölçütünü belirler; yapıtın dayandığı düzenlemeleri yapan ve ürettiği görünürlükleri alan toplumsal bedenle ilişki siyasal bir ölçüt belirler. Son olarak, aşkın bir özne ya da her şeyi bilen bir anlatıcı olmaktan uzak, kişisizleştirme alıştırmasına zorlanması gereken yazarla ilişki öznel olmayan bir ölçüt belirler. Dilbilimsel, siyasal ve öznel olmayan bu üç ölçüt yoğun bir değişim eksenine göre bağlanırlar ve bu bağlanım gerçek toplumsal çatışmalar alanında gerçekleşmese bile nedeni doğrudan siyasaldır. Sanatın siyaseti yapıtın siyasetidir, bireysel eylemin değil.

> Minör yazın'ın üç niteliği dilin yurtsuzlaştırılması, koşulsuz siyasete bireysel bağlanım ve sözcelemin ortak düzenlenişidir[1].

Minör yazın öncelikle aracının, dilin minör kullanımıyla tanımlanır ve bir dilin durumundansa kullanımıyla ilgilenir: "minör bir yazın minör bir dilin yazını değildir, daha çok majör bir dil içinde gerçekleşen küçülmenin yazınıdır". Anlamlı aracın bu minör incelemesinden siyasal ama öznel olmayan ölçütler arasındaki bağlantı açığa çıkar:[2] "Orada her şey siyasaldır", "orada her şey ortak bir değer alır". Demek ki üç işlev dizgesel olarak bağlanır ve sanatın siyasal değerinin belirlenmesine doğru yönelir.

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, K, 33.

[2] DELEUZE et GUATTARI, K, 29, 30, 31. Aynı doğrulama *Mille Plateaux*'da da yer alır (sayfa 130).

Deleuze, Guattari'yle biçembilimle siyaseti bağlayan bir "yazın makinesi" betimler. 1968 Mayıs'ının ertesinde "yazın makinesi devrimci makinenin yerini alır"[1] ve biçemin başarısı toplumsal ya da yazınsal kurulu yapıların anlaşmazlık gücüne ulaşır.

Tek bir büyük vardır, o da minör yazındır, kahrolsun bütün üstün yazınlar.

Bu tartışma ezilenler adına gerçekleşse, azınlıkların yazınını üstlense bile minörün yıktığı veya tersine majörün yıktığına inanmak, ancak majör ve minör sanat düzeneğini tersine çeviren olumsuz bir tanım olarak kalırdı. Minör olan majör bir konum istemez, kodların yıkıcılığının veya küçüklüğün konumunun kuralı, yaratmak için yeterli değildir. Bu, dil üzerinde bir değişme, sözcelemin ve biçemin yeni bir tanımını sağlayan işlev-yazar değişimi olarak olumlu görülür. "Minörün artık bazı yazınları nitelemediği ne kadar söylense de her yazının devrimci koşulları büyük diye adlandırılanın içinde yer alır"[2]. Minör olan majörün varlığıyla desteklenir, tıpkı organsız bedenin dilbilimsel, biçemsel ya da toplumsal olsun, majör kuralın itirazının etkilerini betimleyen gerginleştirici biçiminde organizma istemesi gibi. Minör ve majör elbette durumlar ya da özler değildirler, ama kendisiyle ölçünün normal olmayan bir değişim, yoğun bir başkalaşım gösterdiği bir oluşu kuran değişikliklerdir. Öyle ki yazın'ı küçülme olarak tanımlamak sürekli değişim kavramını önceden kestirmek demektir ki Deleuze bununla 1980'deki *Mille Plateaux*'dan sonra sanat incelemesini güçlerin ele geçirilmesi olarak devam ettirir.

MİNÖR DİL ve KAÇIŞ YOLU

Küçülme öncelikle bir dildeki bir konuma gönderme yapar. Kafka'ya göre bu gerçek bir çıkmaz yola, XX. Yüzyılın başında, Bohem krallığının başkenti, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na sıkışmış Prag'daki konuşucu-özne'nin çıkmaz yoluna, bir engellemeyi gösteren çıkmaz yola denktir. Spinoza'nın kötülük kuramına uygun olarak görünen yoksunluk olumlu bir saptamadır. Bu engelleme bir eksiklik değil, ama bir kaçış yolu üreten bir düzenlemedir: yardım isteminin kolaylaşması, yeni bir kaynağın icadıdır. Kafka'ya göre önce üçlü bir imkânsızlık söz konusudur. Almanca yazmak imkânsızlığına ve başka şekilde yazma imkânsızlığına bağlı olan yazmamak imkânsızlığı. Kafka Max Brod'a, "Üç imkânsızlık arasında yaşıyorlardı (ben bunu tamamen rastlantısal

[1] DELEUZE et GUATTARI, K, 32.

[2] DELEUZE et GUATTARI, K, 33.

olarak dilbilimsel imkânsızlık diye adlandırıyorum, çünkü bu daha kolay, başka bir şekilde de adlandırılabilirdi): yazmamak imkânsızlığı, Almanca yazmak imkânsızlığı, başka bir şekilde yazmak imkânsızlığı ki buna bir de yazmak imkânsızlığını eklemeye kalkışılabilinir"[1] diye yazar. Bu imkânsızlıklar onun konuşucu konumuna, yazınsal alanın temsiline, içine yerleştiği ve uğradığı gerçek baskıyla ilgili bir kaçış yolu belirten güçlerin çizgesiyle örtüşür. Bu kaçış yolu biçemle ilgili, siyasal konumu (Kafka parçası olduğu bürokrasi makinesi üzerinde deneyim yapan bir yazardır) ve dilbilimsel konumu (konuşucu konumu Kafka'yı Almanca'yı yabancı bir dil olarak kullanmaya zorlar) bağlayan bir ölçüt olur.

Prag'da Almanca yurtsuzlaştırma kavramından doğan bir konumdadır: burada daha basit bir şekilde ulusal bir deyimin kendi toprak sınırları dışına yayılması olarak anlaşılabilir. Alman dili kültürel olduğu kadar siyasal da olan bir bağımlılık ilişkisi içinde doğuya açılır ve Prag temel, büyük bir dilden yoksundur. Çekçe elbette geçerli dil olarak vardır ama Kafka ve onun Almanca konuşan çevresinin anladığı anlamda yazın için geçerli değildir. Yurtsuzlaşan Almanca Bohemya'da minördür, aynı şekilde Çekçe baskın Almanca karşısında küçülme konumundadır. Yani küçülme burada Bohemya'nın imparatorluğa karşı daha az siyasal bağımlılığı olduğunu ve karşılıklı yabancılığın, onları Bohemya'da ayrılmaz yapan bu siyasal yakınlık konumuna yerleşmiş Çekçeyi olduğu kadar Almancayı da etkilediğini gösterir.

Bu sırada, Deleuze'ü ilgilendiren Henri Gobard'ın ayrımlarıdır. Bu ayrımlar dilin[2] çok işlevli incelenmesine olanak tanıdıklarından Deleuze tekrar eder. Kafka Almanca konuşuyor olsa da bu Praglıla-

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, K, 29. 1921'de Max Brod'a yazılmış bir mektuba dayanırlar. «Evrensel bakımdan imkânsız" olarak Almanca konuşan Musevi ve Çek yazarların konumunu tanımlayan ve bu «Çigan» yazınını adlandıran, dilbilimsel küçüklüğü göçebelik izleğine bağlayan Kafka'nın kendisidir: «Demek ki bu evrensel bakımdan imkânsız bir yazın, Alman çocuğu doğar doğmaz çalıp onu şu ya da bu şekilde giydirmekte acele eden Çingenelerin yazınıdır (Klaus WAGENBACH, *Franz KAFKA. Années de jeunesse 1883-1912*, Berne, 1958, Fransızca çev. E. Gaspard, Mercure de France, 1967, 84-85.) Deleuze ve Guattari "minör bir edebiyat için» Kafka'yı harfî harfine izleyerek betimlerler: «Kendi dilini konuşan bir göçebe, bir göçmen, bir Çingene nasıl olunur?» K, 35.

[2] DELEUZE, «Avenir de linguistique» (Dilbilimin geleceği), Henri Gobard'ın *L'Aliénation linguistique* (Dilsel yabancılaşma), Paris, Flammarion, 1976'ya önsöz. (Ayrıca «Diller, işlevler ve hareketlerin tartışma konusu olduğu bir bulamaçtır» başlığı altında da yayımlanmıştır. Deleuze Gobard'ı kolay ikili yapıdan uzak, yapmış olduğu dörtlü sözlük çalışmasından dolayı kutlar: dilin işlevleri çok sayıdadır. Bakınız Henri GOBARD, «De la Vehiculaire de la langue anglaise» (İngiliz dilinin ara dilleri üzerine), *Les langues Modernes*, LXVI, 1972, 59-66.

rın yerli (vernaculaire) dilleri (anadilli, özel, işlek ve aile içi dilleri) Çekçedir, yani Yahudi Almanca'sının bir değişkesidir. Baba çek yahudisidir ama çocuklarını kendi toplumsal özlemleri doğrultusunda, kendisinin zor konuştuğu Almanca dilli yetiştirir. Kafka "Alman olmayan annelerimizden öğrendiğimiz bu Almanca"[1] diye anımsar. Avusturya-Macaristan İmparatorluğunda ticaret ve dolaşım *ara* dili, Kafka'nın da meslek iletişiminde yetişkin biri olarak kullandığı bu dil, bürokratik Almancadır. Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun kültürel ve ulusal göndergesi, yazınının ve simgesel üretiminin göndergesi olarak, göndergesel dil Goethe'nin Almancasıdır. Bu klasik *Hochdeutsch* denen yüksek Almancadır. Kafka buna bir dördüncüyü ekler *mythique* dil yani söylence dili ki bu kavram siyonizmin doğduğu kutsal topraklara, İbraniceye gönderme yapar.

Öyleyse eğer Kafka yazın projesini gerçekleştirecek uygun dilden yoksun ise ve zamanının çek yazını için kullanılan yazın ölçüsünü ihmal ediyorsa bu onun edimsel konuşucu-özne konumunun birçok dili kullanabilmesindendir. Görünür eksiklik çok rahat olmayan çok dillilikten kaynaklanır, yoksunluktan değil, daha büyük, uygun bir kullanım gerçekleşsin diye çok dağınık kodların yığılmasıyla oluşur. Bu imkânsızlık yokluk anlamında bir eksiklik değil, özne Franz Kafka'yı, burada yazınsal ürüne denk düşen ama aynı zamanda büyük Almancayı çeşitlendiren Çek konuşucuların dilsel konumlarını da ilgilendiren bir kaçış yolu açmaya iten baskıyı kilitleyen bir engellemedir. Biçemsel kaçış yolu dilsel bir kaçış yolundan hareketle açılır.

Böylece küçük konum, ürünü yeniliğe bağlar ama yeniliği, ürüne belli bir konumu dayanılmaz kılan bir engellemeyle götürür. Yenilik toplumsal ve siyasal koşulları yok sayarak, görmezden gelerek ve kaçarak elde edilemez çünkü kaçış yolu ancak engellemeyle üretilir. Ürünün tarihsel koşullarına dikkat etmek Deleuze'ün yapıtında ilk ve son kez burada kullanılmıştır. Proust, Sacher-Masoch ve Artaud'nun daha önceki incelemeleri, yapıtın gerçek etkileme koşullarıyla olan ilişkisini dikkate almaksızın dizgesel birliğine yerleşir. Küçülme bizi saf düşünce alanından çıkarır, düşünceyi kendi toplumsal uygulama koşullarıyla bağlar, yazar işlevini ortak bir düzenlemeye açan ve etkili eleştiri olarak da anlaşılan etkin bir tartışma yükünü kendi sözcelemiyle karşılaştıran, "bireyselin doğrudan siyaset üzerindeki bu bağlantısını"[2] kurar.

---

[1] WAGENBACH, Franz Kafka, op. cit., 25, *Max Brod'a mektup* Wagenbach tarafından alıntılanmıştır.

[2] DELEUZE et GUATTARI, K, 33.

Bununla beraber kaçış yolu kuramı, toplumsal çatışmaların temsiliyle ilgili siyasal sonuçların geçersiz kılınmasını yasaklar. İkinci yanıt olarak algılanan Foucault'cu karşı koymaya ve Marx'cı üretim ilişkilerinin çelişkilerine karşılık düzenli güçler çizgesinin ortasındaki düzensizliğin aracını içeren dinamik güçler etolojisini ortaya koyar. Deleuze'e göre kaçış yolu toplumsal alanın diğer güçlerinin içindedir ve gerçekten belirli her düzenlemede mevcuttur: belirli güçlere karşı öznel bir tepkiyle üretilmiş ya da bunların dışında değildir ama gerçekten güncellenebilir veya bilinemez bir oluş olarak verilir. Sanal gerçekliği etkindir. Sanatın işlevi toplumsal alandaki bu güç hatlarını ortaya çıkartmak ve genişletmekten ve yazınsal olarak işlevselleştirmekten ibarettir, onları imgesel bir biçimde tanımlamak ve ne de gerçek çatışmaların yerine koymaktan ibaret değildir.

Üretim gerçek güçlerin çizgesiyle belirlenmiştir, yazın'ın görev olarak kaçış yollarını kavramak ve ona uyum sağlamak şeklinde görev üstlendiği anlamda değil, sanki kaçış yolları gerçekte çoktan devrimci, saf gerekirci, kaçışı güncel çelişkilerin gelecekteki çözümüne dönüştüren bir ağ kuruyormuş gibidir. Yazın'ın ya da sinemanın devrimci görevi daha önceden var olan yolları tanılamak ya da onları kurgunun savunmasız uzamına imgesel olarak yerleştirmektir. Gerçekten toplumsal alanda var olan bu yollar ancak yazın'ın onları güncellediği ve devinimlerinin şifresini çözerek işlerlik kazandırdığı ölçüde devrimcidirler. Yazın kendi bünyesinde toplumsal bedeni kaçıran bu eylemdir. Ama bu eylem çıkışı olmayan imkânsızlıklardan hareketle somutlaşır, eğer çıkış varsa bu onun sakınımından değil engellemesinden kaynaklanır. Üretim böylece imkânsızlıktan doğar. "Üretimden, imkânsızlıklar içinde kendi yolunu çizen diye bahsetmek gerekir... Kafka bunu şöyle açıklıyordu: Musevi bir yazar için Almanca konuşma imkânsızlığı, Çekçe konuşma imkânsızlığı ve konuşmama imkânsızlığı"[1]. Dahası: "üretim darboğazda gerçekleşir". Üretici olan, "bir sürü imkânsızlıkla boğazı sıkılan"[2] kişidir. Toplumsal olanın nedensel dokusunda boşluk oluştursa bile üretimin zorunlu alanını belirlemekten doğan gerekirciliğin vurgusuna güvenmemek gerekir. İmkânsızlık yaratılmıştır, onu yaratan engellemenin kendisidir, etkisi değil.

Yaratıcı, kendi imkânsızlıklarını ve aynı zamanda imkânlarını yaratan kişidir[3].

---

1 DELEUZE, PP, 182.
2 DELEUZE, PP, 182.
3 DELEUZE, PP, 182.

Demek ki yaratıcı güçler çizgesiyle belirlenmiş kaynağı tanımlayan özne değildir ama güçler çizgesini belirleyen ve bu belirlemeyle, engellemenin belli koşullarını aşan bir güç hattı oluşturan kişidir. Üretim kendinde bir farklılaşma gerçekleştirir. Ruyer, hayvan davranışını inceleyerek yakından determinist bir nedensellikle yönetilen eylemin "sağ" yönünü ve önceden var olmayan gerginleştiricilerle eğilmiş "yayın iki ucunu birleştiren hattı", fiziksel nedensellik ve yaşamsal farklar arasında kurduğu karşıtlığa göre belirliyordu. Hayvan bir tehlikeden uzaklaştığında, "hayvansal birleşme hattı" nedensel olarak belirtilemez ama bir farklılaşma yaratır ki Ruyer buna gerçek bir yaratım der[1]. Kaçış yolu, yüzleştirmeyi reddetmektense başka bir yere taşımaktan, tamı tamına "işin içinden sıyrılmaktan", bu çizge bakımından konumunu değil, olumlu olarak içine aldığı sanal kaçış yollarını güncelleyerek çizgenin kendisini değiştirmekten ibaret bu olumlu eylemle örtüşür: "tünel kazar gibi dünyayı kaçırmak". Etolojiden yapılan alıntı, kaçış yolunu yaratımın koşulu ve toplumsal nedensellikle şartlanmamış bir oluş olarak gösteren yeni bir bileşenin toplum tarihsel incelemesini iki katına çıkarır. Toplumsal nedensellik ve yaratım arasındaki ilişki bir değişime uğrar. Sanat toplumsalı "kaçırmak" işini yüklenir. Gösterenin duvarını delmek yorum düzeninden kurtulmaya, düzenli çokluklardan, büyük oluşumlardan onların küçük yoğunluklarına ve güncelleşme devinimlerine doğru geçmeye mal olur.

Kaçış yolu önceden var olan değildir, yapıtın etkisinin gerçekleştirdiği yoğun gücüllük gibi üretir, öyle ki küçük yazın düzeni, gerçekleştirerek açıklar, onu görünür kılar, toplumsal için güç ve parayla aynı zamanda bir çatışma ve gerçek bir suç ortaklığı gerçekleştirir. Yazın'ın konumu mimarininkinden ya da kitlelerin sanatı, öncelikle toplumsal güçlerle birleşmesi gereken işleyimsel sanatların konumundan farklıdır. Yaratıcı konum engellemeyi çıkış yoluyla birlikte gösterir. Yaratıcı olan şey, imkânsızlığının bir ayrıcalık veya bir boşluk oluşturmadığı etkin, dilbilimsel ve yazınsal değişimleri tetikleyen olumlu bir kopmayı gerçekleştirdiği engellemenin gerçekleşmesidir. Deleuze çok sakımla sanat, kaçış yolu ve toplumsal beden arasındaki ilişkiyi tanımlar.

Belki yazmak kaçış yollarıyla temel bir ilişki içindedir[2].

Sanat her durumda kaçış yollarının özel bir dolaşımını, toplumsal beden içindeki özerk dolaşım yollarına, yardımcı iş alanları ve sapma noktalarına sahip olduğu anlamda, elinde bulunduramaz.

---

[1] RUYER, «Le Psychologique et le vital», *Bulletein dela Société Française de philosophie*, Paris, Armand Colin, 1939, 159-195.

[2] DELEUZE, D, 54.

MİNÖR DİLBİLİM

Minör yazın öncelikle dilin minör kullanımıyla tanımlanır ve dilin durumundan çok kullanımını içerir[1]. Küçüklük, Bohemya'da yurtsuzlaşmış Hochdetsch'a, yüksek Almancaya benimsetilmiş ve Yahudi çek bir yazar tarafından Deleuze ve Guattari'nin yüksek kanaatkârlık diye adlandırdıkları en üst noktaya taşınmış değişimi içerir. Yani Bohemya'ya surgün edilmiş Almanca'nın konumunu veya daha çok ilişkisini gösterir. Çünkü terimlerden birini, sadece karşılıklı gerilimlerini, normal kullanımdan yüksek, büyük, hâkim bir kullanımla onun yoğun ama küçük değişkesi arasında değerlendirmek için esas anlamında korumak gerekir. Dilin yurtsuzlaştırılması Bohemya'daki, Kafka'nın deyimiyle Yidişçeyi andıran, Goethe'nin dilini unutturan, hecelerin birbirine girmeden ve çarpmadan en ufak bir cümlenin bile yazılamayacağı Almanca'nın durumuna uygulanır. Burada siyasal egemenlik zemininde düşünülmüş olan melezleştirmenin bu dilbilimsel biçimi aynı zamanda dilbilimin bilgi kuramına dayalı bir yeniliğini ve biçemin yoğun tanımını belirler.

Deleuze ve Guattari böylece dilin küçük değişimlerden var olduğunu ve öncelikle toplumsal gücün işareti (doğru kullanımın toplumsal ayarı) olan egemenlik biçimini yöntem bakımından yükseltecek kişi hariç, büyük dilbilgisel değişmeyi kullanan örnek bir konuşucunun olmadığını ortaya koyarlar. "Dil, bilimsel olarak ancak ölçünlü ya da egemen dilin koşulları altında incelenebilir"[2] diyen Chomsky'nin kuramını reddederler. Çünkü dili, aynı yapıda bir dizge[3] olarak tanımlamayı sağlayacak "evrenselleri ve sabitleri" yoktur. Labov'un New York'taki (*black-english)* Siyah-İngilizce lehçesini incelerken ortaya koyduğu gibi, bir konuşmacı grubu, bir alan ve belli bir zaman için bile olsa, bu değişmeler birlikçi bir düzen oluşturabilmek için oldukça çok sayıdadırlar. Bu tutarsızlıkları, diğer tanımlanmamış dizge alıntılarına indirgemek "dizge kavramını sonunda belirleyici olmayan bir kurguya indirgeyen umutsuz bir önlemdir".[4] Dilbilim toplum dilbilimsel olduğu anda küçük dillerin konumuyla, bölgesel ve toplumsal çeşitliliklerle, karmaşık toplumsal ve siyasal oluşumlarla incelenmiş dillerle – ki aslında hepsi öyledir- ilgilenir. Dizge kavramı değişmek zorunda kalır ve değişimden kendi kurucu boyutunu yapar. Demek oluyor

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, K, 29.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 127.

[3] DELEUZE ve GUATTARI, MP, 116.

[4] William LABOV, *The Social Stratification of English in New York City*, Center for Applied Linguistics, Washington, 1966, 6.

ki Deleuze içyapısal kuramın incelenecek dillere uygun olmadığını gösterir. Dilbilim kendi edimsel ve sosyal varlık koşullarını görmezden gelemez. Küçük olanın yurtsuzlaştırılması dilin değişim olarak tanımlanmasını sağlar.

Oysa dilin geniş tanımı sabit olarak sağlam bir dilbilgisi kavramına dayanır, değişim olarak değil. Chomsky için dilbilgisi ve yapı eşdeğerdir ve dilbilgisi bilimsel eşiğini aşmıştır: dilbilgisinin koyduğu kurallar deneysel gözlemlerle geçerli olabilmelidir. Dilbilgisi, tamamlayıcı, temel varsayıma dayalı özelliklerle donanmalı ve kuramın genelinin öngörülerini ortaya koyabilmelidir[1]. Buradan, bilimsel bir incelemeyi olası kılan[2] soyutlama ve ülküleşme koşulunu üzerine alan, ölçünlü veya türdeş dizge olarak kavranan çok iddialı bir dilbilgisi kuramı ortaya çıkar. Dilbilgisel olmayan sonuçların dilbilgisel sonuçlara dönüşmesi için sabit bir ayar gerekir ki bu doğru edimlerin çekirdek matrisini biçimlendirsin. Demek ki Chomsky'nın kuramı dilbilgisini üretici bir yapının biçimsel saflığına taşımak idealine dayanır. Bu da değişmez olanın bilgisini gerektirir ve belirsizlikler olmaksızın gerçek edimlerden kurallardan ibaret bir öz oluşturabilmeyi ister. Bu koşullarda dilbilgisi betimsel, ardıl ve deneysel olmakla yetinmez ve üretici olur yani sonsuz sayıda dilbilgisel sözce üretmeye elverişli hale gelir. Yapının değişmezliği değişimle çelişmez, çünkü dönüşümsel kurallar sözcelerin değişimini öngörmeyi sağlar ve dönüşümselle türemiş yapıyı sürekli ve sabit bir şekilde bağlamaya girişir. Değişim, sabit ve durağan bir benzerlik ilişkisine indirgenir[3]. Aynı olandan yola çıkılır ve değişim değişmez yapıya oranla bir sapma gösterir. Bu durum, Deleuze ve Guattari'nin *Mille Plateaux*'nun dördüncüsünde karşı çıktıkları dilbilimsel varsayımları kimyasal uç bir saflıkla diğerlerinden ayırmaya olanak sağlar.

Böyle bir dilbilim değişimi ancak türdeş ve sabit bir alt dizge içinde dengeleyerek bilimsel bakımdan incelemeye elverişli olur. "Dili türdeş bir dizge olarak tanımlamayı sağlayan sabitlerinin ve evrensellerinin olduğunu " varsaymaya zorunludur (varsayım III)[4].

---

[1] Noam CHOMSKY, "Trois modeles de description du langage", 1956, tr.fr.*Langages*, no9, 1968, 51*76, alıntı sayfa 52.

[2] DELUZE et GUATTARI, MP, 117.

[3] "Dilbilgisel her dönüşüm *T* belirli unsurlardan oluşan yapıya sahip bir tümceyi türemiş unsurlardan oluşan yapıya sahip yeni bir tümceye dönüştüren bir kural olacaktır. Dönüşmüş olan ve onun türemiş yapısı sabit ve sürekli bir şekilde, bütün *T*'ler için dönüşmüş kesitin yapısına bağlı olmalıdır" CHOMSKY, "Trois modeles de description du langage", art. cit., 70.

[4] DELEUZE et GUATTARI MP, 116.

Deleuze bu öğretinin önkoşuluna –ana-dilin gerçek niteliğine– dilbilimcinin dilin akışından çıkardığı zamana bağlı olmayan bir matris gibi, böyle bir kopuşun seçimini geçerli kılan şeye karar vermeksizin sabitlediği, değişim halinde (alt dizge) bir dil parçasını asla söz konusu olmadığını gözlemleyerek karşı çıkar. Deleuze, alt dizgeyi değişimle aynı düzeye koyarak, "dili bilimsel açıdan incelemek ancak hâkim ve ölçünlü bir dilin koşulları altında mümkündür" varsayımından dolayı Chomsky'ye karşı çıkar (varsayım IV)[1]. Dilbilgileri, mutlak değişmez olmasalar bile (çünkü dillerin değiştiğini çok iyi biliyoruz), belirli zihinsel bir edince dayanmazlar, en azından böyle belirli bir edinç için değişmez bir şekilde değildirler. Eğer Chomsky dilbilimini dil yetilerinin, bilimselliğe doğru dikkat çeken bir güç harcadığı cebirsel kuramına doğru çekiyorsa, bu Chomsky'nin deneysel olarak doğrulanmış üretici dilbilgilerini "dilin edinimini sağlayan doğuştan zihinsel"[2] gerçek yapıya doğru götürebileceğini tahmin ettiğindendir. Deneysel dilleri etkileyen farklılıklar ne olursa olsun, söz konusu olan şey büyük, aşkın ve değişmez bir dilbilgiselliğin varlığıdır.

Büyük dilbilgisellik, Chomsky'nin Descardes'çı bir soy zincirini mükemmel bir şekilde üzerine aldığı konum olan öznenin zihinsel yapısına bağlı olan yapısal bir değişmeze dayanır. Bunun yanı sıra, yüzeysel zekânın gelişimine dikkat çeken üretici dilbilgisi ilke olarak bir zorlukla karşılaşır: kabul edilebilirlik matematiksel terim olarak tanımlanamaz. Dilbilgisellik deneysel olarak gözlenmiş sözceye indirgenemez, çünkü çok fazla sayıda doğru tümce ister istemez bir bütünce içinde bulunmaz ve çünkü düzeltmeyi belli bir konuşucu sınıfına bağlayan iyi bir kullanım kuramına geçilecektir. İncelenen her dil durumu için dilbilgisellik o zaman sezgisel bir ölçütle yetinir aslında: konuşucuların anlaşması dışında, dilbilgiselliğin belirgin, kuramsal bir denemesi yoktur. Görkemli biçimsel araçlarına karşın dilbilgisellik bu doğruculuğa indirgenir: dilin yanlışsız hali "onu doğrudan yakalayan öznel bilinçle" (dilbilimcinin kendi bilinciyle) geçerli sayılmalıdır[3]. Yetkin konuşucunun büyük dediği şey büyüktür.

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 116 ve 117. İleride bu dört varsayıma tekrar döneceğiz.

[2] CHOMSKY, *Le Langage et La pensée*, tr.fr, 1976, 112-117. Örneğin Chomsky'de ve SCHUTZENBERGER'de, "Théorie algebrique des langues" "contexte-free" (Dillerin cebirsel kuramı, serbest-bağlam), okunur. (1963).tr.fr., in Langages, no 9, 1968, 77-118: "*Dilyetisi* sözcüğünden, basit anlamda bitmiş herhangi bir bütün üzerindeki kesitler bütününü, dilin *söz dağarcığını* anlıyoruz. *Bir dilbilgisi* dilyetisine ait kesitleri dönüşümlü olarak sıralayan kurallar bütünü olacaktır", 77.

[3] DELEUZE ve GUATTARI, MP, 117.

DİLBİLİM ve GÖSTERGEBİLİM

Bu dilbilgisellik eleştirisi, büyük ve küçüğün konumu aracılığıyla dilbilim diğer toplumsal gösterge düzenlerine kaynaşmasını ortaya koyar. Büyük dilbilgisellik eleştirisi, dilin dizgesini, dilin toplumsal somut düzenini belirleyen diğer dizgelerden ayırmasını reddeden göstergebilime dayanır. Dilin sadece kaynağı yoktur, aynı zamanda kapalı bir dizge de değildir. Deleuze ve Guattari'nin özellikle toplumsal "sözceleme düzeni" diye adlandırdıkları açık ve edimsel bir biçimde "ya tam verilmiştir, ya da hiç"[1]. Ruh çözümlemeyle, daha sonra ruh çözümlemeye karşı işlenmiş öznenin eleştirisi dilbilime uygulanır: dil yetisi fiziksel, zihinsel ya da dilbilimsel kişilerle başlatılamaz (özneler "ben konuşuyorum"'un üstünlüğünü varsayarlar ki Deleuze ve Guattari bunu Foucault ve Blanchot'nun "konuşulur"'unun kişisiz önvarlığıyla karşılaştırmaktan vazgeçmezler). Ama öznenin eleştirisine gösterenin eleştirisi ve olgubilimin eleştirisi eklenir: dil yetisi, ne büyük ve aşkın bir düzenleme gibi işleyen gösterene, mantığa, zihne, yapısala ve içsele ne de nesnelerin içindeki anlamın ortaya çıkmasını sağlayan yüklem öncesi ilk deneyimine daha fazla bağlı değildir. Gösteren o kadar kurgusal değildir, tam olarak ruhbilimde olduğu kadar dildeki toplumsal gücün de işareti olarak verilmiştir.

Deleuze ve Guattari yapısal dilbilimin edimsel sözcelemin düzeninden kopmuş, dört varsayımını reddederek, *tersine* dilbilimsel göstergeleri diğer gösterge düzenlerinden ayıran yüzeysel kopmayı reddeden bir göstergebilimin olumlu ilkelerini dile getirirler.

Böylece ancak anlamlandırmanın kavranabilir ve toplumdışı ya da bağlama bağlı olabilmesi kabul edilebilir tıpkı birinci varsayımın gerektirdiği gibi: "I. Dil bilgilendirici ve iletişim kurucudur"[2]. Ne bilgilendirici ne de iletişim sağlayıcı değil, dil edimseldir: o eğitir, anlamla değil düzenli sözcüklerle eğitir, yani buyurur. Deleuze bütün yapısal dilbilimine, biri dilin toplumsal niteliğine bağlı olan, diğeri değişmez olanın bilgi kuramsal düzenine bağlı olan iki kanıtla karşı çıkar. Eğer bir sözdizim veya sesbilim makinesine ya da saf dilsel yapıya yerleştiriliyorsa bir takım edim bilime ait hakları belirlemek boşunadır. Kendi içinde dilbilim, dilbilimsel olmayan unsurları göz önünde bulundurmayı isteyen edim bilimden asla ayrılamaz. Anlam bağlama bağlıdır ve önceden belirlenmiş bir yapıdan doğan bir öz gibi ayrılmaz, çünkü anlam ger-

[1] DELEUZE, F, 63.

[2] DELEUZE, MP, 95.

çekleşmesi içinde, değişmez bir şekilde önceden var olamaz ama bağlama bağlı sözcelemin düzeniyle ilgilidir.

Bu şekilde, anlamı gösterenin soyutlamasına ya da kişinin sözcelemine dayanan yapısal dilbilim "yeterince" soyut değildir. "Çizgisel" ve iki boyutludur. Dilbilim dizgesini diğer toplumsal göstergebilim dizgeleri içinde hazırlayan düzenin gerçek karmaşasına ulaşmaksızın sözcelerin tek düzlemiyle yetinir. Dilbilimin soyutlama düzeyi, dilin soyut kapalılığını belirleyen ikinci varsayımla yetinir: "II. Dilin hiçbir 'dış' unsuru çağrıştırmayacak bir soyut makinesi vardır"[1]. Başka bir deyişle, bu sıradan soyutlama yöntemi, dilin tek başına anlamlandırmaya yetenekli "yalıtımcı" kavramını seçme yoluyla elde etmeyle yetinir. Aslında dilbilimci dilbilimsel unsurları seçer, soyutlar ve dilbilimsel olmayanlardan ayırır ve ilkleri bütün deneysel bağlamlaştırmalardan bağımsız geçerli sabitler olarak inceler. Bu alan tanımlaması yapay-sabitler sayesinde ancak elde edilir ve eşsüremli, kalıplaşmış, dilin yapay betimlemesinden daha iyi hiçbir şey üretemez.

Bu, üçüncü varsayımı akla getirir: dilleri eşsüremli olduğu kadar artsüremli olarak ta etkileyen gerçek değişime aykırı olarak, "Dilin, türdeş bir dizge olarak tanımlanmasını sağlayacak sabitler ya da evrenseller vardır (III. Varsayım)"[2]. Dilin yapısını içeren bu üçüncü dilbilim varsayımı, zorunlu olarak bilgi kuramına dayalı, dilin evrensellerinin varlığını kesinlikle bilimin buyurgan zorunluluğuna dayandıran dördüncüsünü de gerektirir ve bu zorunluluk şu çerçevede gerçekleşir: mademki bilim sabitlerin olmasını gerektirir, bilimsel olarak incelenmesi için dilin bunları ortaya koyması gerekir.

IV. Dil ancak hâkim ve ölçünlü bir dilin koşulları altında incelenebilir[3].

Kapsayıcı büyük dilbilim, büyük bir ciddiyetle biçimsel savlarını ortaya koyduğunda bile Deleuze tarafından hep incelemeyi daha ileriye götürmemekten, soyutlamanın eksikliğinden dolayı suçlanmıştır. Çünkü dilbilim kendi uygulanabilirliğinde habersizdir ve oluşumunun siyasal temellerini görmezden gelir. Ruh çözümleme için geçerli olan şey bundan böyle bilgi kuramsal bütün düzenlere uygulanır ve güç ve hâkimiyet temellerinin göz ardı edilmesi kuramın kötüye kullanılmasının sonucu değil eksik kuramlaştırma-

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 109.
[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 116.
[3] DELEUZE et GUATTARI, MP, 127.

nın sonucudur. Dilbilim kendisinin de içinde bulunduğu ve kendisini oluşturan düzenin bütünün dikkate almaz.

Aynı şekilde araçların teknik etkililiğini sağlayan toplumsal düzen dışında hiçbir gerçek varlıkları yoktur, yine dilbilimsel göstergelerin hiçbir özerkliği de yoktur. Çünkü dil tek başına üretken değildir, ancak belirli toplumsal bir düzenin ortak veya göstergesel koşulu altında üretken olur. Yalıtılmış araçlardan daha çok sözcük yoktur ve dilbilim göstergesi sadece kendisini oluşturacak bir göstergeler dizgesine gönderme yapmaz, ama kendisinin sadece bir boyutunu oluşturduğu kuşkusuz kesin ama boşuna yalıtılmış olan toplumsal göstergelerin çokluğuna başvurur.

Böylece dilbilimsel öğeler ayrı bir ortamda düzenlenmezler. Sadece söz dizimsel, anlambilimsel ve ses bilimsel olamayan, aynı zamanda toplumsal siyasal, özdeksel ve somut olan sözcelem düzenlemelerine bağlıdırlar.

Her düzenleme "bir yapıyı" değil, Deleuze ve Guattari'nin dilin "soyut makinesi" diye adlandırdığı şeyi yani, Lacan'da olduğu gibi sadece gösterenden ibaret olmayan, göstergebilimsel köksapın tanımına göre daima farklı yapıda, ayrık kodların kesitlerini düzenleyen, onu toplumsal bağlamından ayrı olarak değerlendirmeyi yasaklayan deneysel işlevden çeken gücül bir çizgeyi gerçekleştirir.

Soyut makineye bağlı olan dildir, yoksa soyut makine dile bağlı değildir[1].

KÜÇÜK ve BÜYÜK (MİNÖR ve MAJÖR)

Dizgesel bir dilbilgisinin savunucusu olan Chomsky ve değişim halindeki bir toplumbilimin taraftarı olan Labov'u karşı karşıya getiren tartışma, sürekli değişimin belirlenmesi için olduğu kadar, küçük ve büyük kavramlarının konumu içinde sonuca götüren bir tartışmadır. Labov, dillerin değişimiyle ilgilenilmeye başlandığı anda dizge kavramının kullanılmaz olduğunu gösterir. New York şehrinin ağızları aynı yapıda bir dizge oluşturmadıkları gibi, dilbilimdeki türdeş dizge düşüncesini güçsüzleştirdiğini savunur. Elbette bu, Chomsky ile Labov'un farklı kıldığı değişimin konumu ve değişkenlerin incelenmesi ile ilgilidir. Her ikisi de açıkça değişimlerin olguya dayalı varlığını kabul ederler. Ama Chomsky Labov'a karşı çıkarak, lehçenin, Siyah İngilizce gibi küçük dilin ancak ölçünlü İngilizce gibi "aynı inceleme kurallarını uygulaya-

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 116.

rak" incelenebileceğini savunur. Çünkü açıkçası lehçeye bağlı değişimler "hatalar veya ihlaller bütününe"[1] indirgenemez ve bu nedenle türdeş dizge konumu kabul edilmelidir.

Bu bakımdan, her dil kendi kullanımı ele alındığı anda büyüktür. Bu kullanım dile süreklilik ve "türdeşlik kazandırır ki bu iki özellik dili yöresel bakımdan büyük ve resmi tanınmayı zorlamaya elverişli" hale getirirler. Chomsky sonuçta türdeş büyüklük ve küçük değişim arasındaki karşıtlık çerçevesinde küçüğün iddialarını canlandırır. Labov'un bunda gördüğü şey çok farklıdır. Burada Chomsky'nin karşı çıktığı şey, bir dilin, lehçe ya da azınlık dili olsun, değişmez dilbilgisel durumunu ortaya koymaya yarayan koşullar dışında incelenememesidir, Labov bu kanıtı ters çevirir ve şöyle der: bir dil, büyük de olsa, kendini oluşturan değişimler göz önünde bulundurulmadan incelenemez.

Söz konusu olan şey değişkenin incelenmesidir yoksa incelenen bütüncenin büyük veya küçük nitelikte olması değildir. Labov dili sürekli değişim olarak ele alır oysa Chomsky değişimi sabit konumlardan hareketle düzenlenmiş bir dönüşüme indirger. İki yazar da sadece dizgenin yapısı hakkında birbirlerinden ayrılmazlar (türdeş veya farklı yapılı, durağan ya da devingen), öncelikle değişimin bilgi kuramsal konumu hakkında karşı karşıya gelirler. Chomsky'ye göre değişken, sabitleri ortaya çıkarmaya yarayan şey olarak ele alınır. Labov, değişimlerin ne karışık ne de dışsal olmadıklarını gösterir ve bundan sabitler çıkarmak yerine aynı değişimleri dillerin sürekli değişim durumuyla ilişkilendirir.

> Değişkenler kimi kez sabitleri veya sabit ilişkileri belirleyecek şekilde, kimi kez de onları sürekli bir değişim haline sokacak şekilde incelenirler[2].

Chomsky'ye göre değişimler düzenli dönüşümlerdir. Buna karşın Labov temel değişim yollarını değerlendirir ve bunların gerek dış değişkelere gerek iki ya da daha çok türdeş dizge arasındaki karışıma indirgenmelerini reddeder. Yapısal dilbilimin kendini kapattığı seçeneği reddeder: bu seçenek değişimlerin ya farklı dizgelere ayırılması ya da onların dilbilimin yapısı dışına atılmasıdır. Bu şekilde Labov dizgesel bir değişim ya da değişim halinde bir dizge önerir. Değişim "her dizgeyi içeriden etkileyen hukuksal bir bileşen" olur ve dizgeyi sabitleştirmeyi ve "ilkesel olarak türdeşleştirmeyi yasaklar".

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 129.

[2] DELEUZE, MP, 130.

> O zaman, her dizgenin değişim halinde olması ve sabitleri ve türdeşliğiyle değil tersine içkin, sürekli ve çok özel bir biçimde düzenlenmiş olma niteliklerine sahip bir değişkenlikle tanımlanması gerekmez mi (değişken veya zorunlu kurallar)?[1]

Bu açık dizge kavramı köksap tanımıyla örtüşür. Şu ya da bu kullanımla ilgili kuralların ve neredeyse ayrı olan dilbilgisel alanların reddedilmesi gerekmez ama ne daha değişken kesimlere ne de iç değişimlere engel olmayan bu dilbilgisel parçaların bölünmüş alanlar olarak kavranması gerekir.

Deleuze'ün 1975 ve 1976'da savunduğu gibi yani diller daha az "bulamaç gibidirler", bu da karışımla kuralların çözüldüğünü düşündürür[2]. Yani diller değişim halindeki düzensiz kuralların uyumsuz bir dokusundan oluşurlar. 1978'de, bulamaç ifadesini kararsız, karmaşık kurallar olarak düzeltir.

> Küçük bir dil sadece yapısal en küçük sabit ve türdeşliği içerir. Bununla beraber bir bulamaç değil taşra ağzının karışımıdır, çünkü *kurallarını* bir sürekliliğin oluşumunda bulur[3].

O halde kuralların varlığına itiraz etmek söz konusu değil bütün dizgeleri etkileyen ve onları zorunlu olarak açan iç değişimlerle kuralları tanımlamak söz konusudur. Kaçış yoluyla karıştırılmaması gereken değişimin yolu bu gerçek gücü ifade eder. Böylece değişim yolu sürekli olmalıdır çünkü o, dilden ayrılamaz ama yerel kullanımlar ortaya çıksın diye görece sürekliliği gerçekleştirmez. Acak; değişmeler kopuk sıçramalar değil kullanımların ve farklı sıklıkların sürekli birlikteliğiyle gerçekleşir.

Dilin sürekli değişimi ağaç biçimli dizgenin, "bazı zaman dilimleri boyunca"[4] merkez işlevini yüklenecek edimsel güçleri gereğince tanımlanabilen sabit düğümlerin varlığını hiçbir şekilde engellemeyen, gücül bir değişim yolu çizer. Dilin bir doğru yolu

---

[1] DELEUZE ve GUATTARI, MP,119; değişken ve zornlu kurallar Labov'a göndermedir: LABOV, *Sociolinguistique*, (1973, University of Pensnsylvania Press), tr.fr. Alain Kihm, Paris, Minuit, 1976, 262-265.

[2] DELEUZE, "L'avenir de linguistique" (Dilbilimin geleceği), Henri Gobard'a önsöz, *L'Alinéanation linguistiuque* veya "Diller işlevlerin ve devinimlerin tartışmaya açıldığı bir bulamaçtır (anlaşılmazlıktır)", *Quinzaine littéraire*. Makalenin başlığından da anlaşılacağı gibi Gobard'ın dört yorumlu incelemesi Deleuze'e uyar, çünkü ikili yapısı olmayan uyumsuz kullanımların bağlanmasını sağlarlar. Ama «bulamaç» terimi değişen kural kavramının yerini almalıdır. Burada karşıtlık, varlık veya kuralsızlığa dayanamaz, Deleuze çıkış yolunu bulmak için daima kurulu düzenlerden yola çıkar. Bakınız DELEUZE ve GUATTARI, K, 44, 48, 110 ve DELEUZE, F, 46.

[3] DELEUZE, S, 100.

[4] DELEUZE et GUATTARI, MP, 120.

bir de düzen biçimlerini sağlamlaştırmanın siyasal işlevini yerine getiren gelenekçiliği vardır. Bu düzenleyici merkezler değişmez olanların görevini yaparlar ama burada değişmezlik ilkel bir veri değildir. Dillerin daima geçici ve daima değişim halinde olan herhangi bir durumunun edimsel sonucudur. Sabit olan değişken olana karşı değildir ve sabitlerin varlığı Deleuze tarafından hiçbir şekilde tartışılmamıştır: değişen onların konumlarıdır.

Değişmelerden çıkarılan, rastlantısal olarak temellendirilmiş sabit kolay anlaşılır değildir ama iyi türetilmiş ve ikincildir. Burada yeniden organsız beden incelemesinin sonuçlarına dönülüyor. Sabitler değişmelerden çıkarılır ve evrenselleştirme ve tektipleştirmelerle üretilir. Sabit olan ancak aşkın evrensel biçiminde aşırı gerçekleşmiş değişmedir.

> Sabit olan değişmeyle çelişmez, değişmenin incelenmesi başka bir incelemeyle, sürekli değişimin incelenmesiyle çelişir[1].

Değişmez olan sabit bir işlev yüklenir ve değişim bir Héraclit akışı değil, değişebilirin değişmesidir.

YARATICI KEKEMELİK

Eğer dilin bütünü bir küçültme uygulamasıysa, bütün konuşmacılar bir şair değildirler elbette: biçemin başarısı aşkın ve dil olgusu dışındaki unsurları çağrıştırmaksızın alışılmış kullanım üzerinde karar kılar. Bu, biçemin dilbilimsel ve yazınsal düzenlemeler için küçükoluş ile girişilmiş değişim işini devam ettiren kekemelik gibi yoğun bir tanımıdır: yaratım, yoğun ve kuralsız gücüne engel olamayan ve bu yüzden yazını, türlerini ve kodlarını değiştiren "bir dil incelemesidir"[2]. Dil içinde, Proust yöntemi olan ve Deleuze'ün yapıtını ısrarla vurgulayan ve onun yazın üzerine yazdığı son kitabının *Critique et Clinique*'in başlığı olan bir "yabancı dil" oluşturmaya yönelir: "güzel kitaplar bir tür yabancı dilde yazılıyorlar". Bu yaratıcı kekemelik ya da bu yabancı dil sözün etkilemesiyle karıştırılmamalıdır. Bu durum dili "dilbilgisi dışılığın" sınırına iten yoğun bir kullanımdan ileri gelir. Dilin söz *içinde* değişimi söz konusudur. Bu bakımdan "kekemelik yöntemi iki dillilik yöntemi kadar yaklaşıktır"[3], ve sanki yaratıcı bir bozulma elde etmek için kalıplaşmış olanı yok etmek yeterliymiş gibi yabancı bir *dilde* yazmanın ve dildeki düzensizliğe öykünmenin yeterli olduğuna inandırabilirse kendisini yanıltıcı gösterir. Dilin kötü kulla-

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 130-1.

[2] DELEUZE, CC, 93-94.

[3] DELEUZE, S, 108.

nımı dışındaki bir kuralı benimsetmek söz konusu değildir, ama dili kendi değişken oluşum kılıfına bırakmak söz konusudur: "dilde küçük bir kullanımı "gerçekleştirmek" ve güç ve büyüklük unsurlarını kesip atmak"[1]. Biçemin bu yoğun ve çıkarımsal tanımı, "yaratıcının gerçeğinin" "bireysel ruhbilimsel bir yaratımdan" ayrıldığını gösterir. Buna "ılımlılıkla" ve "yaratıcı çıkarımla" ayrıca "değişkenlerin sürekli değişim halinde olmasıyla" varılır ki bu durum dili "kendi yoğunluk ve değerler sürekliliğine" bırakır[2].

Bu nedenle her zaman biçem yoğun, dilbilgisi dışı, küçük-oluş ya da dilin hayvan-oluşu gibi bir değişimi içeren kaçış yolu olarak tanımlanır Yani özdeklerin ve dili kendi yoğun sınırı, "anlamdan kaçan çığlık olan müzikal yurtsuzlaştırması"[3] ile ilişki içine koyan sözcelem koşullarının yaratıcı dönüşümüdür. Burada dilin organsız bedenine değinilir ve yazın kendi soyut gücünü ve göstergebilimsel etkisini benimsetir. Küçük dil sesbilgisinin yoğun kısmını ve dilbilgisi kullanımının siyasi sınırını etkiler. Kafka, Goethe Almancasına Musevi dilinin özenticiliğini ve Almancayı Meyrink'in barok özenticiliğinin gereksizliği anlamında değil, ama bir fakirleşme bir kısıtlanma, "yoğun bir yetingenlik" anlamında bozan bir Çek deyimselciliğini benimsetir. Yaratım daima çıkarımsaldır: biçem dile kendi yeni bir düzenlemeyi gerçekleştirecek uygun denge koşullarını kazandırır ve dile küçük-olma özelliğini benimsetir.

SÖZCELEMİN ORTAK DÜZENLENMESİ ve GÜÇ ELEŞTİRİSİ

Bu yeni düzenleme kendi üçlü belirlemesi içinde anlaşılmalıdır yani dilbilimsel, deyişbilimsel ve siyasal olarak. Eğer Kafka'nın yapıtı olağanüstü ise bunun nedeni biçemin yeniliğinin, gerçek toplumsal dokunun bilinmeyen bir incelemesiyle ancak bir tane yapıt ortaya çıkarmasıdır (ve yazınsal değil, büyük kodlara uygun bir araştırma anlamında)

Yazın etkilerin fiziğini ve toplumsal etolojiyi elde eder. Yazar ne (öznel ve gelişigüzel olan) kuralı değiştirme arzusuyla ne de dilbilimsel ve küçük toplumsal belirlenmeyle tanımlanmaz ama zamanın toplumsal görüntüsüyle etkilediği biçimi etkisizleştirecek yeteneğiyle tanımlanır. "İki sorun Kafka'yı coşturur: bir sözcenin yeni olduğu ne zaman söylenebilir?[...] –yeni bir düzenleme ne zaman gerçekleşir? [...]"[4]. Bu yeni düzenleme bürokrasinin ve

[1] DELEUZE, S, 107.
[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 123-125.
[3] DELEUZE ET GUATTARI, K, 12.
[4] DELEUZE et GUATTARI, K, 149.

Kafka'nın ayrıntılı olarak betimlediği, yapıtının dile getirdiği sözcelemin ortak düzenini, toplumsal düzeni oluşturan güç ilişkilerinin düzenidir. Bu nedenle yazarlık işlevi daima ortaktır.

> Hiçbir makine düzenlemesi yoktur ki toplumsal düzen olmasın. hiçbir toplumsal düzen yoktur ki sözcelemin ortak düzenlemesi olmasın[1].

Sayesinde Kafka'nın bürokrasi olayını elde ettiği kuru ve yansız düzyazı, bilinmeyen toplumsal güçleri ele geçirdiği için yaratıcı ortak bir sözcelem düzeni (kişisiz yazar) oluşturur, öyle ki metin üretme makinesi aynı düzen içindeki gerçeğin klinik incelemesinde yeni sözcelem üretir. İşte Kafka'nın metninin devrimci düzeyi oraya yerleşir: toplumsal düzenlemenin bireysel tartışması değil, dilin bu sade ve kuru düzenini benimseyen toplumsal güçler alanının incelenmesi. Kafka'nın bu bilinmeyen yöntemlerle ulaştığı güç kliniği devrimci veya yenilikçi diye adlandırılır.

Orada, kendisi de "günümüzdeki bütün ekonomik ve siyasal sorunları yenileyen gücün incelemesini" öneren Foucault ve Kafka arsında nesnel bir karşılaşma var. "Kafka'nın yansıması olmaksızın bu inceleme diğer bütün araçlarla olmaz"[2]. Bu yüzden yazının "anlatmakla hiç bir ilgisi yoktur ama ölçmek ve haritasını çıkarmakla vardır". Ölçmen Kafka, Haritacı Foucault toplumsal bedenin iki yeni görüş alanlarını özetlerler: Avusturya-Macaristan bürokrasisinin yeni topraklarını ölçen Kafka için topografya, bilginin görünüşte kaygan alanını canlandıran güçler ilişkisini, *Surveiller et punir* (Hapishanenin Doğuşu) ile ortaya koyan Foucault için haritacılık.[3] Foucault'nun güce adadığı incelemenin yeniliği, Kafka'nın icat ettiği olağanüstü siyasal makineyi duyarlı kılar. Karşılıklı olarak Foucault arşivden "Kafka'ya" özgü genel bir özellik çıkarır. Çünkü her ikisi de güçten ve yasadan merkezi, merkezleştirici ve egemen bir devlet çıkmasını reddederler ve temelde değişken ve yerel, yaygın ve yaratıcı, ele geçirilmez ve olumlu bir gücü tarif ederler.

Kafka'nın yapıtının klinik benzersizliği bürokratik gücün, yayılımının ve toplumsal alana dağılımının incelemesine bağlıdır. Toplumsal özneler üzerinde kendini gösteren egemen öznenin (devletin) eylemi olarak kavranmış bir gücün destansı biçimini reddeden Kafka romanın kurgusunu değiştirir. Çünkü güç ne özneler üzerinde etki

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, K, 147.

[2] DELEUZE et GUATTARI, K, 103, n.3.

[3] DELEUZE et GUATTARI, "Yeni ölçümcü. "Şato"'da yoğunluklar ve çocukluk engelleri", *Critique*, no.318, 1973, 1046-1054. DELEUZE, "Yazar değil: yeni bir haritacı", *Critique*, 343, 1975, 1207-1227. DELEUZE, F, 46.

yapan dıştan gelen bir şiddet ne de onları köleleştiren iç bir mekanizma (eleştirilebilir bir biçim) değildir. Hiçbir şekilde klasik seçeneğe yani "şiddet ya da ideoloji, ikna ya da baskı"ya[1] indirgenemez.

La Muraille de Chine (Çin Seddi) "yasanın doğal uyumlu, içkin bir bütünle hiçbir ilgisinin olmadığını ama [...] *bölümler* ve *parçalar üstünde bu anlamda hâkimiyet s*ağladığını gösterir"[2] ve bedenlere bile toplumsal kod belirler[3]. *Le Proces* (Dava)'de güç, bir sınıfın mülkiyeti olarak görünmez. Sınıflar mevcut olsa bile, güçten bir topluluğun mülkiyeti yapabilen türdeşlikle donanmamıştır. Foucault'da olduğu gibi Kafka'da da güç, bir devlet mekanizmasının içine yerleşik değildir, tersine uzak bir etki olarak görünen, farklı teknik ve kurulumlardan (düzenlerden) geçen "makinenin" gücünün mekanizmasıyla üretilmiş olan devlettir. Eğer, küresel olmadığı anlamda, yerelse yerleştirilemez ve dağınık kalır. Ekonomi katmanının son üstelemesiyle belirlenmemiştir, tam tersi kendini üretici olarak gösterir: bürokratik mekanizmalar toplumsal unsurlardan ayrılamaz değildirler, ama ayrı olarak da belirlenmezler ve zaten üretici güçleri ve üretim ilişkilerini yönetirler. Gücün özü yoktur, o işlemseldir; bir ayrıcalık da değildir bir ilişkidir. Bu anlamda güç ilişkilerinin olduğu her alana girer. Onun eylemi baskıcı bir şiddet veya yanıltıcı ideoloji biçiminde değildir ve önlemeden önce "gerçeği üretir". Kural olarak baskı ve ideolojinin içinde gerçekleştikleri gerçek düzenlemeyi gerektirecek şekilde gerçek ve üreticidirler ya da değildirler. Yasanın bir hukuk devleti kurmasını gerektiren yasanın ve yasadışının soyut zıtlığının yerine yasadışılığın ve yasaların hassas ilişkisi gelir. Yasa, izin verdiği, neden olduğu, hoş gördüğü veya yasakladığı yasadışılıkları yöneterek, onları bir egemenlik aracı olarak kullanır[4]. Gücün bu altı özelliği klasik yasa incelemesini derinden değiştirir ve Kafka'nın yapıtını nevrotik aşkın bir yasaya ya da kurulu düzene karşı açıkça karşı çıkma yetersizliğiyle imgelemde oluşan kaçışa, yani yapıtının toplum bilimsel incelemesi kadar ruh çözümsel okumasını da benimsemeyen kaçışa indirgemeyi reddeder. Foucault ve Kafka arasındaki yakınlık onların tuhaf düşüncelerine ve biçemlerinin güzelliğine, tam olarak siyasal alay etmenin yaratıcı klinik yeterliliklerine bağlıdır[5].

---

[1] DELEUZE ve GUATTARI, K.103, n.3

[2] DELEUZE et GUATTARI, AO, 235.

[3] DELEUZE, CC, 160.

[4] DELEUZE, F,,32-37 ve FOUCAULT, *Surveiller et Punir* (Denetlemek ve cezalandırmak), 31-33.

[5] DELEUZE et GUATTARI, K, 75-77.

KLİNİK VE SÜREKLİ DEĞİŞİM

Küçük yazın'ın tanımının sonu böylece sürekli değişim kuramına varır. Yazım bireysel, öznel olmayan bir düzenlemedir, öyle ki yazın bireysel düş ya da toplumsal bireyle özdeşleşme yoluna "zıt bir yol izler": "benzer kişiler altındaki genel veya sıradan olmayan, kişisiz olanın gücünü keşfederek ortaya çıkar"[1].

> Yazınsal sözcelem'e koşul olarak hizmet eden sadece ilk iki şahıs değildir; yazın bizi Ben demekten alıkoyan üçüncü bir kişinin ancak bizde doğduğu zaman başlar (Blanchot'nun, "yansız" dediği)[2].

Yazar olmak, aynı zamanda etkin toplumsal makineyle dilin özelliklerini düzenleyen, Deleuze'ün sözcelem makinesinin imzasını, Bachelard'ın "K yöntemi" dediğini "özel isim" diye adlandırdığı bu kişisiz ve benzersiz biçime ulaşmaktır. Burada özel ismi bireysel bir biçim, özel bir sözcelemle karıştırmamak gerekir.

> Özel isim bir kişiyi göstermez: tersine kişi kendisini zor bir kişisizleştirme eylemi sonunda, parça parça aşan çokluklara açıldığında gerçek özel ismini edinir[3].

Bir "isim edinmek", böyle bir kişisizleştirme eylemini gerektirir. Demek oluyor ki "bireysel sözce yoktur, hiç olmamıştır" ve yazar olmak bu kişisiz noktaya ulaşmak demektir. Bu nedenle sözce "sanatçınınki gibi tekil biri tarafından söylenmiş gibi görünse de daima ortaktır". "Yani sözce asla bir özneye gönderme yapmaz": "K'nın kim olduğunu merak etmek yararsızdır"[4]. Özel isim bireysel niteliği göstermez, bir bireye olduğu gibi yazara gönderme yapmaz, ama ortak ve kişisiz, tekil kalır, "yoğunluk alanında bu şekilde anlaşılan mastar fiilin öznesi olur"[5]. Bu mastar küçük yazın nitelemesini üstlenir ama onu belirli kodların küçülmesine bırakmadan yoğun değişim düzlemine taşır. Öznelleşmenin kişisiz gücü olan özel isim ve "kişisizleştirme" sanatın koşullarını oluştururlar.

Küçük yazın, kuralı sanatın, dilin ve toplumsal kuralların bağlı alanlarına yerleştiren ve değişkelerin değişimini büyük veya küçük bir değişmezin değişiminin yerine koyan değişimin bilgi kuramını önererek sürekli değişime doğru giden kuramsal geçişi belirtir. Bu, incelemenin gücünü ve kendileri için küçük ya da büyük niteleme-

---

1 DELEUZE, CC, 13.
2 DELEUZE, CC, 13.
3 DELEUZE et GUATTARI, MP, 51
4 DELEUZE et GUATTARI, K, 149-150.
5 DELEUZE et GUATTARI, MP, 155.

sini Deleuze'ün, yerini güçleri ele geçirmeye bırakan Mille Plateaux'dan sonraki yazılarının gözden düşmesine yönelttiği nedenleri belirtir. Küçükten büyüğe karşıtlık bir ikilem şeklinde işler ve sürekli değişim yönteminin ikili tanımını verir. Bu yüzden Deleuze ve Guattari bu gerginleştirme unsurlarını değiştirmek gerekmediğini vurgularlar sanki oluş belirli küçük ve büyük "kutuplar" arasında gerçekleşiyormuş gibi; buna karşın ayırım kendisini düzenleyerek, büyüğü üreten, toplumsal, dilsel bir kurallılığa ve aynı zamanda küçük bir boşluğa sahip olan oluş yönteminin salınımını gerektirir. Sadece bu iki kutbu üreten oluş gerçektir.

Dışlanmışların hak iddiasının tartışmalı kavramı küçüklük (minorite), büyüklükten (majoriteden) ayrılmaz olarak kavranabilinmelidir. 1978'de Carmelo Bene hakkında, daha sonra "Philosophie et Minorité"[1] adlı makalede ve iki yıl sonra Guattari'yle *Mille Plateaux*'da minör yazın kavramını yeniden kullanarak, Deleuze büyüğün (majörün) konumunu belirler. Büyüklük sadece soyut bir ilk örnektir, ne bir nicelik ne de sayısal bir üstünlük değil, bir ölçü ayarı, süreklilik konumuna yükselmiş bir değişkendir. Eğer onların her ikisini de üreten kurucu ilişkinin alt dizgeleri olarak birbirlerinden ayırırsak, türdeş ve sabit bir dizge olarak çoğunlukçu azınlıkçıdan daha çok mevcut olmaz.

> Çoğunlukçu bir oluş yoktur, çoğunluk asla bir oluş değildir. Ancak azınlıkçı bir oluş vardır. [...] Azınlıkçı bilincin, herkes oluş gibi evrensel bir görünümü vardır ve yaratım olan bu oluştur. [...] Kişinin çoğulcu olgusuna karşın bütün dünyanın azınlıkçı oluşunu kuran sürekli değişim budur.[2]

Çoğunluk ve azınlığın bu ikili düellosu yerini her ikisini de oluşturan sürekli değişime bırakır. Çoğunluk kendini, aynı zamanda azınlığı üreten azınlıklaştırma yöntemiyle egemen konumuna yerleşir. Tek gerçek şey azınlık yöntemidir ve temelde çoğunluk bir yaratımdır, bir azınlık konumudur. Kuşkusuz çoğunluk gerçek bir egemenlik etkisi gösterir. Var olan şey özünde çoğunluk değil, herhangi bir değişkeyi çoğunluk konumuna yükselten hayranlık, normalleştirme ya da egemenlik yöntemidir. Demek oluyor ki yazın kendinde yiğitçe tavrını devam ettirmek isteyen törebilimsel bozulmayla azınlık gibi görünmekten korunmak zorunda kalacaktır.

---

[1] DELEUZE, «Philosophie et Minorité», Critique, no.34, 1978, 154-155.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 134.

VII
KÖKSAP ve YOLLAR

ŞİZOFRENİ ve YOĞUNLUK

Çoğunluk ve azınlık izleği kurulmuş öznelliğin yok olması deneyimi olan şizofreninin konumunu değiştirir. Deleuze, şizofreni, bedensellik ve düşünce arasındaki kavşakta organsız beden kavramını üretiyordu. Artaud'da şizofreni şiiri besleyen ve soylu bir şekilde dilin sınırına sürgün eden bir itkidir. Artaud, Van Gogh'u toplumun intiharcısı[1] diye adlandırarak kurmaya katkı sağladığı deha çılgınlarının tavrına erişir ve Deleuze, eğer zihinsel hastalıkta onun şiirsel benzersiz soluğunu değerlendiriyorsa, şizofreniden ortak deneyimin düşünce biçiminden kaçan belirleyici yoğunluğun deneyimini yapar. Blanchot'nun şizofreninin klinik görünümü hakkında taraf tutmaksızın Hölderlin hakkında benimsediği konumları tekrar eder. Şizofreni, düşüncenin bilinçli egemenlik konumuyla sağlamlaştığı ama bedensel maddeciliği ve kökten doğrusallığıyla karşı karşıya kaldığı sınır bir deneyimin belirsiz adı olarak kalır. Hölderlin'i ruhsal klinik bir tablo olarak değerlendirmekle kendini savunan Blanchot kendini Jaspers'ın konumlarını tekrar eden konumlara hazırlar. Hölderlin, şizofreninin normal klinik görünümünü iyice ortaya koyar ama "hastalık deneyimlerini yüce anlama yükseltmeye" –yani şiirin anlamına– ulaşmıştır: kendi aklını değil ama bizimkini koruyarak. Eğer şizofreni bu tür aşırı deneyimleri olası kılıyorsa, kendinden geçirici oldukları söylenebilecektir. Ondaki hastalık unsuru yeterli değildir: "sıradan bir yaratıcı

---

[1] "Artaud bir şehitler ağacı şeklinde geniş deha çılgınları ailesini bir araya toplamak isteyecek ilk kişidir., Nietzsche'nin de "intihar eden" diğerlerinin yanında (Beaudelaire, Poe, Nerval, Nietzsche, Kierkegard, Hölderlin, Coleridge) adının geçtiği nadir metinlerden biri olan *Van Gogh, le suicidé de la société* (1974) (Van Gogh toplumun intiharcısı)'da Artaud bunu gerçekleştirir.", J. DERIDA, "La parole soufflé" (fısıltı söz), *L'écriture et la différence* (Yazı ve Ayrım), Paris, Seuil, 1967, 253-292, 274, n.1.

değildir. Yalnız yaratıcı kişiliklerde şizofreni, derinliklerin açılması için bir koşuldur (eğer bir an nedensel bakış açısı kabul edilirse). Hastalıksızken egemen olan bir şair şizofren oldu"[1]. Başka bir deyişle, ancak şizofreni böyle bir geçidi açar ama deneyim ancak yaratıcı bir biçimde zaten sanatçı olanlar tarafından kavranabilir. Kendini sanata ve çılgınlığa adar. Çılgınlık ancak sanatla yücelir. Şizofren olmayan sanatçı bu yüce kaynaktan yoksundur.

Yazın ve sanat belirgin toplumsal bir işlev yani Œdipe göndermesinden çıkarma, kültürün kalıplaşmış kendilikleri için yoğun bir deneyim bağlantısı ilişkisi yüklenir. Bedenlerin, anlamların ve öznelerin oluşumuna klinik ve eleştirel sanat, güçleri biçimlendirerek, oluşları ve gidişleri görevler ve işlevlerle tanımlayarak yanıt verir. Sanat, yoğun ve yaşamsal yüzeylerini tanıtarak düzenlemeleri çözer. Şizo Artaud, gösteren duvarını deler. İnorganik yaşamı toplumsal yapılarda bulup çıkarır ve organsız bedeni katmanlaşmış düzenlemelerde duyarlılaştırır.

> Ama her zaman biraz Proust'taki gibi, moleküler bir cinsellik birleşik cinsiyetlerde kabarmıştır ve ya patlamak üzeredir[2].

Bütün doğrudan oluşumlar gibi, cinsellikten de buraya varılır: aile, topluluk, birey, beden, toplum. Sanatın işlevi her zaman yoğunluktan geçmekten, daha çok tercihen cinselliğe değil ama şizofreninin psikotik ve siyasal öznelleştirme biçimlerine dayansa bile inorganik yaşamı düzenlemelerin ve yapıların[3] katmanları altına koymaktan ibarettir. Cinsellik bir akış değildir ama karmaşık bir makine, toplumsal ve ailesel, siyasal ve bireysel unsurları toplayan bir düzenlemedir. Artık incelemenin ayrıcalıklı bir düzeyine ve de toplumun ruhsallığının ortaya konmasını göstermez. Ama sanat inorganik yaşama dayanır, yani yaşayan kişilikleri saran ayrımın yoğun gücüne. Bireyleşme öncesi bir düzen söz konusu değildir: yoğun yaşam kesin bir şekilde organik yaşama bağlıdır, tıpkı sanal olanın gerçek olana ve organsız bedenin organizmaya bağlılığı gibi. Ancak, sanatın özelliği katmanlı örgütlenmenin biçimlendirdiği bu alanlardan belirsizlikleri çekip çıkarmaktır. Sanat güçleri ele geçirmedir, kurulu biçimlerin tanımlanması değildir.

---

[1] BLANCHOT, "La foli par excellence" (Çok özel çılgınlık), JASPERS, *Strindberg et Van Gogh; Swedenborg - Hölderlin*, 19.

[2] DELEUZE, F, 83.

[3] "Katmanlar" terimi Hjelmslev'in dilbiliminden ve aynı zamanda da Simondon'in fazlar kuramından alınmıştır. *Anti-Œdipe*'den *Mille Plateaux*'ya geçişi belirtirler. Deleuze ve Guattari bu konuda *Rhizom*'da şöyle der: şizo-incelemeden, "katman-incelemeye", ruh çözümleme tartışmasından, "törebilimin yerbilimine" geçiyoruz. (Deleuze et Guattari, *Rhizome*, MP, 33.)

> İçinde canlıların kaynaştığı böyle alanları ancak yaşam yaratır, ancak sanat ona ulaşır ve onun eş-yaratım girişimine katılır. Bu da sanatın kendisinin bu belirsizlik alanlarında yaşadığı anlamına gelir [...][1].

Burada Guattari'ye göre şizo-çözümlemenin Deleuze'ün kliniğine ne getirdiğini ölçeceğiz. Deleuze'ün Nietzsche belirtibilgisi temellerine kurduğu güçler ve biçimler arasındaki benzer birlikteliği dile getirir. Ama onun tarih karşıtlığı, yenilik olarak yaratımı tarihsel ortama her tür açık başvurudan uzaklaştırmaya iter Deleuze'ü, sanki yaratımın değerleri mutlak içindeki sonsuz yeni değerler ve var olan değerler arasında paylaşılır. Deleuze tanıma ve mantık eksenini izleyerek bir ikilem kuruyordu ve buna koşut olarak konformist olmayan bir yaratımın ölçütünü getiriyordu. Böylesi katı bir çelişki, azlık ve çoklukları gerenler hakkında doğruladığımız gibi dayanılabilir değildir. *Anti-Œdipe*'in önemi düzensizlikten ikinci veya birinci değil, düzenli eşgelişimli bir güç yapmaktan ileri gelir. Ama sıkısıkıya bağlı ve tarihe geçmekten kaçma iradesinin değil, tarihe geçmenin esinleyici yeteneğine tanıklık eden bir güç.

Kuşkusuz Deleuze ve Guattari şizofren yaratımıyla, çocukluk anıları ve baba arayışını[2] anlatmaktan sıkılmış, geveze bir meta konumuna indirgenmiş Œdipe sanatı arasındaki çelişki konusunda ısrarlıdırlar. Aklın ve var olan değerlerin eleştirisi moler oluşumlarla moleküler akışlar arasındaki ayırıma doğru yer değiştirir. Bu ikili karşılaşma halindeki iki biçimi yerleştirmek yerine, moler oluşumların eleştirisi onları birleştiren moleküler yöntem adına gerçekleşir. Bedenin yoğun ve buna karşın organ dolu kısmını değerlendiren organsız beden böyle işler.

MOLER ve MOLEKÜLER

Deleuze'ün hızlı yoğunluk ve bireyleşmiş farklılaşma arasındaki ayırımı tekrar edilir ama Guattari'nin getirdiği moler ve molekülerin kutupsallığı bakımından daha dayanıklı hale gelmiş olarak. Yaşamsal bir süreç olarak şizofreniyle kapatılma düzeninin davranışsal bozukluğuyla ilgili ürünü olan kapatılmış şizofrenin ölümcül durağı arasındaki kutupsallığı yöneten budur. Gerçek ve sanal ikilisi için olduğu gibi moler ve moleküler de aynı unsurları bedenler, özneler, toplumlar ya da organları etkileyen iki evredirler, tüm özdeksel, organik, ruhsal ve toplumsal kendilikleri birleştiren iki eğilim. Moler düzen katmanlaşmaya, katılaşmak, kodlamak, özneleri, düzenleri

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, QP, 164.

[2] DELEUZE et GUATTARI, QP, 160-161; DELEUZE, D, chap. II.

veya biçimleri sınırlamak eğilimindeki düzenlemenin itkileriyle örtüşür. Moleküler düzen ise akıştan, evre geçişlerinden, oluşlardan ve yoğunluklardan doğar. Böylece organizma bireyleşen bedenin moler eğilimini belirtirken, organsız beden kendini moleküler olarak gösterir. Öncelikle molerin ve moleküllerin kutupsallığı Deleuze'deki gerçek ve sanalın kutbuna, yoğun ayrımın ve katmanlı bireyleşmenin kutbuna denk gelir. Bireyin gerçekleşmesi molere doğru gelişir; organsız bedenin sanal yoğunluğu moleküler olarak gerçekleşir. Molekülleri sanalla, moleri gerçekle özdeşleştiren böyle bir tanımlama ayrımın özel olarak sunduğu şeyi göz ardı eder.

Guattari Deleuze'ün saptamasına arzunun ve gücün izleğini ekler. O, yoğunluklar fiziğini düzenlemenin iki öznel kipliği arasındaki politik ayrımla arttırır. Bu ikili kiplik "boyun eğen topluluklar" ve "özne toplulukları"dır ki bunlar özgürleşmenin ve bağımlı kılmanın zıt biçimlerini oluştururlar. Gücün kendisiyle gerçekleştiği biçimi ve toplumsal öznellik ürünlerinde arzunun yerini belirtirler. Boyun eğen topluluklar ilkesel olarak egemenliğe ulaşmış düzenlemenin aşkın ilkesiyle kullanılmaya eğilimlidirler. Orada özne toplulukları güçle doğrudan bir ilişkiyi korurlar. Öznelleşmenin bu iki zıt eğilimi baskılı moler makineyle, moleküler düzenli arzu makinesi arasındaki zıtlığı aydınlatır[1].

Guattari'de özne topluluklarıyla bağımlı topluluklar arasındaki fark sanal ve gerçeğin metafizik ikileminden çok iki kod kullanımıyla örtüşür. Bu kodlama arzulayan makinenin akışın kesilmesi olarak tanımlanmasına uygun düşer. Bu kodlama ilişkileri çok dikkatlice ayrılmalıdırlar, çünkü her arzulayan makine, var olan her gerçek kodlanıştır. Sadece moleküler çözümlemeli eğilimler ya da tersine yaşayanın düzenlemeyle ilişkisini düzenleyen aşırı moler kodlamalı eğilimler, tüm gerçek bireyleri etkileyen biyolojik, ruhsal ya da toplumsal kodlamalara eklenirler. Guattari böylece bağımlı topluluklar için yeniden kodlama ve aşırı kodlama devinimlerini belirler ki bunlar düzenlemenin tanımlamasıyla gerçek kodu arttırırlar; özne topluluklar için, kendini yönetimle cezalandırmaksızın öznelliği üretmeye elverişli çözümleme devinimleri belirler. Kodun kendisi de öyle görünüyor ki, aynı zamanda moler ve moleküler eğilimler gösteriyor.

Bağımlı topluluklar için kodlama ve tekrar kodlama, özne topluluklar için çözümleme gibi sanatsal devinimler Guattari'ye özgü yurtsuzlaştırma sözlüğünde incelikle dile getirilir. Moler aşırı kodlama *yeniden* yurtlaştırmanın şiddetli devinimini yani moleküler

[1] GUATTARI, Les Anées d'hiver, 291-2.

kodlamanın yurtsuzlaştırma devinimi gerektirdiği yerde, çağırma içerir. Toprakla ilişki daima geçici bir dengeleme, ortamın uyumlu bir bileşim eylemidir öyle ki onu bir yer olarak değil anlamlı bir ikamet gibi değerlendirmek gerekir. Bu durum, dışa çıkış (yurt*suz*laştırma), oraya doğru açılma (yurtlaştırma) ya da oraya dönme (*yeniden* yurtlaştırma) den oluşan bu dengeleme devinimlerini ayrıntılı olarak açıklamayı içerir; yurdun belirli olduğu var sayılarak yanılabilinirdi. Bir ortamı düzenleyen bu devinimlerle uygun olarak kendini oluşturur. O zaman kodun kullanımları arasında yurtlaştıran, yurtsuzlaştıran ya da yeniden yurtlaştıranlar ayrılabilir. Yani ya varlıkları ve nesneleri katmanlaştırmaya ya da onda katmanlaşmış düzenler içinde sımsıkı bağlayarak oluşları içermeye eğilimli devinimler ya da yönlendiriciler söz konusudur. Bunlar ayrıca yoğunluk eksenlerini değerlendirerek oluşları bozmaya eğilimlidirler. Bu yeni terimceye göre organsız beden mükemmel bir şekilde ifade edilir. Çünkü organsız beden çözmekten, bozmaktan, bağını açmaktan ya da katmanlaşmış bağları ayırmaktan ibarettir. Örgütlü bedenin yoğun sınırını belirtir ve arzulayan makinelerden önce değildir çünkü moler oluşumların yoğun eğimleri gibi, arzulayan makinelerden oluşur.

Moler yeniden kodlama topluluklarına, var olan düzenlemelere denk gelir moleküler ise moler düzenlemeleri etkileyen çözmenin en küçük ayrıntılarının inceleme görüngülerine denk gelir. Moler ve moleküler arasındaki fark yeniden yurtlaştırma (aşırı kodlama) ve yurtsuzlaştırma (çözme) görüngülerini doğrular. Ayrıca kaçış yolu olan üçüncü bir yol biçimini ortaya koyar.

Bu ayırım (kaçış yolu olarak) yaratıcı bir şekilde Ruyer'deki, ilk çalışmalarından beri var olan ve burada bir dayanak olan bir ayrımı tekrar eder. Aslında moleri tepkisel güç olarak, molekülleri de yararlı bir eğilim olarak anlamaktan kaçınmak gerekir zaten Deleuze ve Guattari'de kesin olarak bunu yasaklarlar. Ruyer istatistik fizik ve mikrofizik gerçek arasında bir farklılık kurar. Bu öyle bir fark ki iki nesne sınıfı arasında kurulamaz –şurası açıktır ki fiziksel olan her şey bununla mikrofizikseldir– ama gerçeğin iki görünüm düzeyi ve iki bilgi kuramsal inceleme biçimi arasında kurulabilir. Fiziksel düzeyde "düzenlenmiş beden" ve yaşamsal ayrımın mikrofiziksel düzlemi arasındaki fark Guattari'deki moler ve moleküler arasındaki ayrım için önemli bir ölçüt olur ve Deleuze'deki ayrıştırma kuramı için net bir görev yapar. Oysa 1938'den başlayarak Ruyer kendi girişimini bir ayrıştırma felsefesi olarak tanıtır[1]. Ruyer'e göre fizik-

[1] Bu ayrım, Ruyer'in 1938'de Fransız Felsefe Topluluğu karşısında çalışmalarını sunduğu bir konuşmada tam olarak belirtilmiştir. Ruyer, "Le psychologique et le

sel bedenler (bireyler) sadece istatistik düzenlemelerdir ve o bunlan ayrım süreçlerinin mikrofizik ve tamamen yaşamsal düzlemiyle karşılaştırır, oluşum düzlemi diye isimlendirir ve fiziksel işlevden ayırır. Bu da iki fark biçimi yani bireyleştiren itki ve *Différence et Répétition*'daki yoğun ayrıştırma, arasındaki ayrımla çakışır ve özellikle Deleuze'ün biyolojiye ve embriyolojiye adadığı incelemelere uygulanır. Embriyoloji, oluşumun işleve indirgenemez göründüğü, biçimlenmemiş özdeklerin, akışların ve yoğunlukların henüz organik bir katmanda bir araya gelmediği bir alandır. Deleuze'ün iki çokluk arasındaki ayrıma bağladığı, Guattari'ye göre moler ve moleküler arasındaki karşıtlık ancak böyle anlaşılmalıdır[1]. Fiziksel moler bir'e buyurulan çokluktan, sadece niceliksel çokluktan doğar, mikrofiziksel moleküler gerçek, özdeksel niteliksel, birime indirgenebilir ve yaratıcı farklılaşmaya elverişli olan çokluklara cevap verir. Ruyer'de, yaşamsal alandaki niceliksel mekanizmanın sonuçlarını benimsemek, klasik sadece olasılıklı, değişken kurallarıyla yönetilen, sırf istatistik bütünler, "kalabalık", topluluk görüngüleri olan fiziksel bedenlerin özgün kuramını hazırlayarak mikrofizik ve biyolojiyi bağdaştırmak söz konusudur. Aslında iki düzen ancak bakış açısı farklılığını ortaya koysa bile, Ruyer'e göre ruhsal ve yaşamsal mikrofizik, molerin sayısal düzeninden daha gerçektir.

Demek ki Deleuze ve Guattari yaşamsal ve özdekselin alanlarıyla kültürel olanın alanlarını çapraz olarak birleştiren bu ayrımı elde ederler, ama ona Ruyer'in uğraşılarından çok uzak bir siyasal işlev yüklerler. Moler düzene ve bağımlılığa doğru, moleküler ise "çözümlemeye" ve toplumsal özgürlüğe doğru yönelir. Moler gücün uygulamasını, moleküler ise karşı koymanın güçlerini gösterir. Ruyer'de işlevin moler düzeni sadece nedensel bir biçimlendirmeden doğuyordu. Bir kristalin, bir embriyonun ya da kültürel bir değişimin farkı diğer görüngülere dayanmaz, ama bunları oluşun

---

vital", *Bulletein de la Société Française de philosophie*, Seances du samedi 26 Novembre 1938, 159-195.

[1] Bakınız GUATTARI, *La Révolution moléculaire*, Paris, *Recherches*, coll, "Encre" 1977. 1980. Villani Deleuze'e moler yani makro fizik ve moleküler yani mikrofizik arasındaki karşıtlığı tekrar eden öğretisini mikro ve makro fiziğin bağlantısıyla özetlemesini önerir ("Dünya iki yönlüdür, makrofiziksel [...] ve mikrofiziksel"). Deleuze şöyle cevap verir: "Makro ve mikro ayrımı çok önemlidir ama bu benden çok Guattari'ye aittir. Ben daha çok iki çokluğun ayrımıyla ilgiliyim. Benim için işin özü budur: bu iki biçimden biri mikro-çokluklara gönderme yapar, bu sadece bir sonuçtur. Düşünce konusunda olduğu gibi bilim konusunda da Riemann'ın ortaya koyduğu gibi, çokluk kavramı bana mikrofizikten daha önemli gibi görünüyor", DELEUZE, "Réponse a une série de questions", Novembre 1981, VILLANI, *La guêpe et l'orchidée*, 131-106.

canlı bakış açısından değerlendirir nedenlerin mekanik görüntüsüyle değil. Deleuze ve Guattari bu doğrulamayı kurulmuş bütünleri (moler) ve moleküler oluşumları (arzulayan) ayırmak için benimserler ve onu sosyal-politik bir değerlendirmesi, egemenliğe, düzene ve moleküler devinimlerin (özne toplulukları) bozduğu düzenin (bağımlı topluluklar) korunmasına olan eğilimleri sergileyen kurulmuş oluşumların değerlendirmesiyle arttırırlar. Ruyer'in kalabalık görüngüsü olarak tamamen istatistiksel anlamda anlatmak istediği şey bir kitle görüngüsü olur ve bu görüngü, onları bölerek tektipleştiren egemenlik güçlerine boyun eğmiş yığınların bir bağımlılık siyasetini içermesiyle renklenir.

> Bunlar aynı makinelerdir (hiçbir nitelik farkı yoktur): burada bağlandıkları *kendi* kitle görüngüleri içinde alıkonan organik, teknik ya da toplumsal makineler olarak, diğer yanda kitle görüngülerine bağlanan alt mikroskobik benzersizlikleri içinde alıkonan arzulayan makineler olarak yer alırlar[1].

Öyleyse moler, düzenli, gerçek ama saf istatistiksel görüngüleri, bağımlı[2] toplulukların kuşatmaları, toplulukları, kişileri, bedenleri ve özneleri içine alır. Moleküler mikrolojik görüngüleri yani "arzuyu moleküler bir görüngü olarak taşıyan çapraz çoklukları"[3] kapsar. Sanatın görevi kolayca belirir: moler oluşumları kurucu yoğunluklara doğru yükseltir; yoğun güçlerin ilişkilerini, etkileri ve yoğun yüzeyi oluşturan hızları duyarlı kılmak için özneleri, bedenleri ve moler bireyleri bozguna uğratır.

Moler ve moleküler iki yol tipi ve onların yurtlaştırma biçimleri gerçekte bir arada bulunur ("bunlar aynı makinelerdir"). Moler paranoyaya dayalı yeniden yurtlaştırma devinimlerinden, kodlardan ve katı kurumlardan doğar. Tersine moleküler olan şizofreniye dayalı yurtsuzlaştırma devinimleri ve yoğun akışlarla beslenir. Ama "kitle görüngüleri" içinde anlaşılan makineler ve onların "mikroskobik benzersizlikleri" arasında "nitelik farkı" yoktur, sadece bir kutupsallık, boyun eğmenin zıt çekimi vardır. Benzersizliğin moler çizgide kitleye boyun eğmesi ya da kitlenin benzersizliğe moleküler çizgide boyun eğmesi söz konusudur. Toplumsal izlekten geçerek Ruyer'in işlevleri ve oluşumları, güç iradesinin etkisel ve tepkisel kutupları gibi zıt kutuplarla canlanan tek bir gerçeğin (bir katın yedeği gibi) ön ve arka yüzü olur. Moler toplu-

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, AO, 341.

[2] Bağımlı topluluk ve özne topluluk arasındaki ilişki için AO, 333, 417; GUATTARI, *Psychanalyse et Transversalité*; DELEUZE, "Tois probleme de groupe...", 281.

[3] DELEUZE et GUATTARI, AO, 333.

luk tepki iradesini ve zayıfların egemenliğini dile getirir. Bu durum moler ve moleküler arasındaki çelişkiyi, iyi yetişmiş kişilerde[1] gerçekleşen toplanma yönteminin Nietzsche'ye özgü eleştirel değerlendirme düzeyiyle karşılaştırır ve buna koşut olarak "topluluk" eğiliminin kültürleri zorunlu olarak etkilediğini işaret eder.

ŞİZOFREN ARTAUD

Moler ve moleküler bu iki düzen arasındaki ayrımı şizofreni kavramının bölünmesini moleküler süreç ve kapatılmış hastanın molerden kaynaklanan ruhsal çöküntüsünün iki eşiği ya da durumlarına göre destekler. Moleküler bakımdan "şizofreni" genel olarak arzulayan bireşimlerin, etkin çekiciliğini olumlu bir şekilde nitelendirerek akışın belirsiz ismi olan "süreci" belirtir. Oysa sahte "şizo" topluluk görüngülerinin moler açısından ve tepkisel etkilere dayanamadığından sadece acı çeken, toplumsal olarak uyumsuz olan bireyin yerine kullanılmıştır.

> Hileli şizofren etkisi olmadan önce otizm içinde kişileştirilmiş olan şizofreni arzu ve arzulayan makine üretiminin sürecidir. [...] Bu noktada en değerli bilgileri Jaspers verdi[...][2].

Bu, Artaud'nun konumunu belirler. Bekâr makine olan sanatçı kendini toplumsal makinelerin dışında tutar ve topluluk çerçevesinde Bozuk olanı "gerçek deneyimci ya da kahramanı"[3] çizer. Burada Duchamp'ın bekâr makinesine saygıyla kısaca değinilen Bekâr kişiliği, sanatçının kuralsız konumunu, onun küçük erdemini

---

[1] "Demek ki Nietzsche'nin varsayımına göre, benzersizliklerin yok edilmesini" açıklayan bir "toplanma baskısı" vardır. "Damgalama ya da kayıt altına almanın seçmeli yöntemi olarak "kültür" büyük miktarları ortaya çıkarır ve onların yararına kendini gösterir. (DELEUZE et GUATTARI, AO, 32.) Nietzsche'deki gibi."

[2] DELEUZE et GUATTARI, AO, 32.

[3] DELEUZE, Lettre à Cressole,1973; Deleuze Anti-Œdipe'in başarısına çatan ve onu "pis sanatçı" olmakla suçlayan Cressole'e şöyle cevap verir: "Bir yandan sen bana köşeye sıkıştığımı [...] pis sanatçı olduğumu [...] ve bundan sıyrılamayacağımı söylüyorsun. Diğer yandan geç kaldığımı, kanınızı emdiğimi, zehrinizden zevk aldığımı söylüyorsun. Gerçek deneyimciler ve kahramanlar sizin olsun ben kenardan size bakarak ve sizden yararlanarak kalayım" (PP, 11). Cressol'ün yüze gülen intikamcı kanıtı Anti-Œdipe'in yayınlanmasından sonra Deleuze'ü anomal'in işlevini ve şizofrenin durumunu belirlemeye zorlar. "Doğru veya yanlış, şizofrenler öyle çok canımı sıkıyorlar ki ben isteyerek paranoyayı benimseyeceğim" ve "Œdipe karşıtının tercih ettiğim cümlesi şudur: hayır biz asla şizofren görmedik. Bunu söylemelerinin nedeni Anti-Œdipe'in uzlaşmalarla, daha bilgece şeylerle ve kavramlara benzeyen şeylerle dolu olmasıdır."

yorumlamaya yarar[1]. Onun kişisiz benzersizlik biçimini örneklendirir ve dehanın istisna konumunu korur. Bekâr'daki bu sanatçı betimlemesi onu benzersizliğin güçlü kat sayısı, kişisiz, öznel olmayan, tanıdık olmayan bir benzersizlikle etkiler ve dehanın kişisel bireyselliğini çözer. Bekâr, Artaud ya da Kafka söz konusu olduğunda, anomal bir konumu, beklenmedik tek ve yalnız, bir benzersizliği, "mutlak bir yalnızlığı"[2] işaret eder ki çerçeve konumu teratolojik eğilimi açıklar. Ama sadece topolojik bir korkunçluk, egemen ize karşı bir mesafe söz konusudur. Toplumsal oluşumların dışında kalan Bekâr, aile yapısından uzak duran isyankâr şizofrendir, –Bekâr, oğul ya da koca değildir.

Anti-Œdipe'deki asinin zorlama ödipleştirmesinin eleştirisi, evlilikle ilgisi olmayan bir cinsellik konusuna değinir. Bu konu Proust'ta eşcinselliğin incelenmesi hakkında ele alınmıştır ve "yabanarısıyla orkidenin doğaya karşı birlikteliklerini", elde etme ilişkisini destekler. Farklı yapıdaki terimleri bir araya getiren yöntem olan bu ele geçirme hayvan etolojisinden ileri gelir. Bunun ilk örneği yabanarısıyla orkidenin ortakyaşamıdır ki Deleuze bunu Proust'tan ödünç almıştır ve bundan sanatsal yaratının karmaşık bir kuramını ortaya koymuştur: orkidenin görüntüsüyle "ele geçirilmiş" hayvan dizisi (arı) bitki dizisi için üretici organ işlevini yerine getirir. Orkidelerin çoğalmasını sağlayan böceklerin ve çiçeklerin olanak dışı karşılaşması farklı yapıdaki iki dizini hem yalnız hem de ayrık bir oluş içinde sıkıştırır. Rémy Chauvin'in çabuk bir önerisine göre Deleuze ve Guattari bunu "koşut olmayan" evrim ya da ortak evrim[3] diye adlandırırlar. Her elde etme iki yönlüdür çünkü dağınıklıkları birbirlerine bağlamadan ama birlikte değiştiren (koşut olmayan) bir oluş içinde toplar. "Bu öteki olan bir terim değildir, ama her biri ötekiyle eşleşir". Biyolojik üremeden sanatsal öykünmeye giden bu ilişki biçimi, ona temel egemenlik organı, üretim yapısı olan ailenin toplumsal modelinin eleştirisi uygulandığında bilgi kuramsal bir başkalaşım geçirir.

O zaman elde etme temelde Deleuze'ün *Dialogues*'da özellikle evlilik dışı karşılaşma, ayrık bir bağlanım, kurumsal ve yayılmacı

---

[1] Michel Carrouges'dan bir alıntı sözkonusudur, *les machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954.Duchamp'm yapıtından esinlenilmiştir (*La mariée mise a nue par ses célibataires, même*). Bakınız DELEUZE et GUATTARI, AO, 24 ve K, 149-150.

[2] DELEUZE, D,13. Deleuze'de yaratıcının yalnızlığı konusundaki ısrar sabit bir durumdur.

[3] Rémy CHAUVIN, "Hayvanların cinsel davranışları üzerine yeni etolojik gelişmeler", Max ARON, Robert COURRIER, Etienne WOLFF, *Entretiens sur la sexualité*. Centre Culturel International de Cerisyla-Salle, 10-11 juillet 1965, Paris, Plon 1969, 200-233.

evlilik durumuyla ilgisi olmayan diye yorumladığı bir karşılaşma gibi görünür. "Bir karşılaşma, bu belki de bir oluş ya da bir düğünle aynı şeydir [...] ama çiftlerin ve evliliğin olmadığı bir düğün"[1], yani "doğaya karşı birleşmeler". Bekâr, bu farklı yapılı karşılaşma, şaşırtıcı ele geçirme, değişimden çok kaçırma, paylaşımdan çok çalma ilişkisini dile getirir. Bu ilişki bir birleşimle bağdaştırılamaz. Proust'un *Sodome et Gomorrhe*'deki "yabanarısı ve orkide" ile ilgili yaptığı betimlemede arı ve orkide etki üretimin "ikili ortak bir oluşu" değil yoğun biçimi olan köksapı oluştururlar, "çünkü onların birbirleriyle hiçbir ilişkisi yoktur". "İkisi arasında", "bir oluş engeli, koşut olmayan bir evrim" onların kodlarını ele geçirir, yabanarısı görünümüyle tuzak kuran orkide, çiçekleri çoğaltan yabanarısı. Ayrık kalan, bir bütün halinde birleşmeyen ama "asimetrik bir bütün"[2] biçiminde ayrık bireşimle ayrılan bir evrim geçirirler. Ayrı yapıdaki iki ya da daha çok dizinin öğelerini birleştiren yöntem olarak ele geçirme bir düzenlemenin farklı yapıda, birbirleriyle özdeşleştirmeksizin değiştiren "bir oluş bütünü" içinde birlikte olan birçok unsur arasında "bir yakınlık alanı" yarattığı biçimi nitelendirir. Böylece Bekâr dışladığı toplumsal bedenle farklı yapılı bir ele geçirmeyi biçimlendirir. Şizofren sanatçının anlamlı değeri, onu toplumsal yeniden yurtlaştırmaların eleştirisini doğal olarak biçimlendirmeye iten arzulayan makinelerin süreciyle klinik yakınlığına bağlar.

O zaman Artaud sanatçı mıdır, şizofren midir? Artık tereddüt etmek yersizdir. Freud'cü Marksizm için olduğu gibi, birbirlerine karşıt olarak miras bıraktıkları uzun tartışma anlamında, Deleuze ve Guattari çılgınlık ya da yazın seçeneğini reddederler. Eğer Artaud "çılgın" olarak nitelendiriliyorsa bunun değerlendirmesini yapmak hoş olmaz, çünkü o yazın hakkında "yazıyor" ya da eğer Artaud yazarlıkla nitelendiriliyorsa bu onun Rodez'ye bağlılığındandır. Burada Jaspers veya Blanchot'nun yaptığı gibi sanki şizofreni dili en parlak noktasına götürüyormuş gibi ruhsal bozuklukla yazın'ı bir araya getirmek söz konusu değildir. Artaud ailenin ödipleştirilmesinden kaçınır ve şizofren olduğundan kurulu düzene karşı çıkar. Bu *Logique du sens* savlarının köktenciliği deha kuramını kendi tarzında çok yüce bir istisna olarak tekrar eder. Ama kültür içinde moler ve moleküler arasındaki ortak mevcudiyet düzleminde kanıtlamanın yerini değiştirerek küçük sanat kuramını hazırlar ve onu kaçış yolu kuramı diye adlandırır.

---

[1] DELEUZE, D, 13-15.

[2] DELEUZE, D, 13.

Eğer şizofren bir sanattan bahsedebilirsek, devrimci görev olarak sanatın, toplumsal oluşumları ayırdığı ve eleştirdiği anlamda olur. O zaman deli olduğu için Artaud şairdir ya da tam tersi toplum karşısında bu anomal konumu işgal ettiği ölçüde şair olduğu için delidir. Anomi yoğun etkiler halinde düzenlenen toplumsal uyumsuzluğu işaret eder ve biz burada şizofren varsayımının acı çektirme yönünü güçlendiren dahi işlevini buluruz. Bu Artaud'nun, ruhhastası olarak kapatılmış olanın üretimini ve aileci kuramın yazın'a benimsettiği küçülmeyi ele veren tehlikeli ve uç konumda tutulmuş olmanın "ıstırabı ve zaferidir" diye yazar Deleuze ve Guattari. Artaud "sapasağlamlığın savunucusu" olarak, yazını'ı tehdit etmeksizin öznelerin boyun eğmelerini gerçekleştirmeyen kapitalist toplumda ödip yöntemini ele vermeye yetenekli görünür.

> Artaud şizofren olduğu için yazını gerçekleştirmiştir ya da şizofren olmadığı için yazını gerçekleştirememiştir. Uzun zaman göstereni yok etmeye çalıştı: Artaud ve şizo. Onun ıstırabının ve zaferinin dibinde arzu akışlarını çözmekte olan ruh hastasından ("Van Gogh toplumun intiharcısı") toplumun ne yaptığını ve yine yazının toplumu nevrotik veya sapkın (Lewis Carroll veya güzel sözlü alçak) yeni bir kodlama adına ruh hastalığıyla karşılaştırdığında yazından ne yaptığını gösterme hakkına sahiptir[1].

Artaud gösterenle üç biçimde savaşır: psikiyatrik, ruh çözümsel, yazınsal ve toplumsal. Artaud ruh çözümsel gösterene Œdipe yazınına olduğu kadar karşıdır, yani yazın kurulmuş değerlerin taşıyıcılığını üstlendiğinde ve onun satıcı biçimine boyun eğdiğinde yazını ele geçiren normalleştirme yöntemine karşıdır. Yazınsal bakımdan "*anne babaya*" karşı bir tavrı vardır ve sonuçta (iç) organlara değil de aile ve toplumların düzenlenişlerine savaş açar. Moleküler çılgınlık ve moler reddetme temelinde Deleuze Foucault'nun varsayımını tekrar edebilir: "Artaud dilimizin zeminine ait olacaktır kopmasına değil"[2]. Artaud dilimizin zemininden iyi bahsediyor, başka bir yerden değil. Çünkü o bir şekilde dili "şizofreni süreci olan şiz[3], moleküler akış ve moler gösteren" arasında bir değiştirici olarak kullanır.

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, AO, 163.

[2] FOUCAULT, "La folie, L'absence d'oruvre", Deleuze ve Guattari tarafından AO içinde 157. Sayfada alıntılanmış.

[3] Lacan'a ait bu terim Anti-Œdipe'te sıkça görünür ve Guattari bu terimi molerin ve molekülerin ayrılmasını isimlendirmek için kullanır. Şiz "sadece bir sürecin durdurulması olamayan, ama sürecin kavşağı olan bir kopmalar dizgesi diye tanımlanır. Bu terim kendinde olanaklılığın yeni bir merkezi özelliğini taşır". GUATTARI, Les Années d'hiver, 294.

Şizofren ya da küçük olsun sanat, onları çaprazlama değiştirerek bizi etkileyen katmanları çözmeye yarar. Bize göre temel katmanlar organizma –organsız beden konusunun tanık olduğu gibi– ruhsal bilinçdışını kodlayan toplumsal gösteren katmanları ve siyasal özneler üreyen öznelleşme katmanlarıdır. "Bu üç büyük katmanı yani bizi en doğrudan bağlayan katmanları kendimize göre değerlendirelim: organizma, gösterme, öznelleştirme. Organizma yüzeyi, gösterme ve öznelleştirme açısı"[1]. Bu üç yurtlaştırma katmanına veya kutbuna, kurulu bedendeki özgürleşmenin, sanal itkinin ve minör oluşların sanatsal çekimi karşılık gelir: organsız beden, göstermeyen, öznel olmayan.

Bu durum sanatçının etkinlik ve organsız beden arasındaki suç ortaklığını kesin olarak ortaya koyar çünkü "OsB (organsız beden) katmanların bütününü ayırmayla (veya bağlamamayla) karşılaştırır". Demek ki organsız beden, bedeni kurucu yoğunluklarına açan katmanların üstünlüğünü eleştirmeye yarar, yoksa vahşice organizmadan vazgeçmeye "katmanları bozmaya" yaramaz. Artaud'un şiirine göre eğer katmanlar "Tanrının gerçek iradesi", ahlaki yargı düzlemi, aşkınlık ve büyük bir düzenleme olarak nitelendirilirse bundan böyle büyük ve küçük gerginleştiricilerin incelenmesinin sonuçlarını hesaba katmak gerekir.

Organsız beden bir sınır, bir eğilimdir ama bir durum değildir. Sonunda katmanlardan kurtulacağımız efsanevi bir yer olarak benimsenmez ama yoğun, sanal yüzünü değerlendiren, gerçeğin oluşu halindeki eylem olarak benimsenir. Bu da sanatla kaçış yolunun yurtsuzlaştırma erdemini bağdaştırır: ister yazın, resim isterse sinema söz konusu olsun sanat, katmanları bozmaktan ve onların yoğun eksenini ortaya koymaktan ibarettir.

KÖKSAPIN İLKELERİ

Sanatın güçleri ele geçirme, makine etkisi, yoğun çözme olarak tanımlanması köksap mantığını gerektirir. Köksapın oluşumu ikiciliklere ve iç işlev biçimlerine karşı bir silahtır ve Deleuze'ü şizofren ve paranoyağın, sanatçı ve sağduyunun, dâhiyle baskın zevkin, moleküler ve molerin, göçebe ve yerleşiğin, küçük ve büyüğün ikili karşılaşmasına indirgeyen her okuma için aynı değere sahiptir. İkilemi tamamen değiştirir ve ona karşı etkili bir şekilde savaşmayı sağlar: ikili bir paylaşım oluşturmadan ona karşı çıkılmazsa ikilemi yenilemeden nasıl tartışmalı?

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 197.

Tam olarak köksap gerçek çokluklar ve çoğalma kuramını geliştirir. Çokluk düzenine cevap verir ve bir çoğulluk biçimi kurar. Bu biçim iki olan Bir'in ikili mantığına, ağaç biçimli ikili bölünmenin "en eski ve en yorgun"[1] düşüncesine bağlanamaz. Bergson'la Deleuze gerçek ve sabit birliğe ve ikili bölünmelere indirgenemeyen çoğul bir niceliği bildirir. Bu köksap çokluğu gerçek bölünmeyi basit bir paylaşıma bağlamayı reddeder. Hiçbir şekilde kendi etrafında dönen köklerin, mantık ağaçlarının, paylaşımların, bölünmelerin, düşüncede olduğu kadar doğada da gerçekleşen zıtlıkların edimsel varlığına itiraz etmez. Zaten Deleuze ve Guattari *Anti-Œedipe*'deki beceriksiz cümleleri düzeltmek için geriye dönmeye zahmet etmezler ki bu cümleler şizofrenin Œdipe'le molekülerin molerle, organsız bedenin organizmayla çeliştiğini düşündürebilirler. Ama bu Köksapın çığlığını açıklar: "Yaşasın çoğunluk [...] demek yeterli değildir. Çoğunluk, *onu yapmak lazım*"[2]. Nasıl? Veriye, örneğin *Anti-Œdipe*'in basitleştirilmiş sözcelerine isteyerek yapılan bir düzeltme gibi, üstün bir boyut ekleyerek değil, ama Deleuze'deki gibi özentisizlik ve kaynaşmayla, gerçek Bir'i, istisnai olarak, kültürün ve bekâr sanatçının kahramanı olan şizofren kişiliğinden, dahi kimliğinden ayırarak olur.

"Böyle bir dizge köksap diye adlandırılabilirdi", merkezleşmeyen dizgelerin uygulaması ve kuramı ki bunun nitelikleri şunlardır: 1 ve 2. Bağlantı ve farklı yapıda olma ilkeleri; 3.çokluk ilkesi; 4. Anlamsız kopma ilkesi; 5. ve 6. Haritacılık ve çıkartma (resim) ilkesi.

Kodlama ve makinenin kesmesi ilkesine uygun olarak ilk iki ilke bir ikilem doğurmaz ama daha çok "bağlanım ve farklı yapıda olma" gibi karmaşık ilkeyi gerginleştiren iki çoğul ilkenin etkin kutuplaşmasını önerir. Burada köksap işlevinin ilkesini buluyoruz. Tam olarak arzulayan makine gibi köksap farklı yapıdaki alanları, aynı alanın birliği içinde sıkıştırmaksızın çapraz olarak bağlantılandırmaya yarar: ama bu bağlantıyı çoklu bağlantı biçiminde, tıpkı soğanların (soğan köklerin) artması ya da yeraltı delikleri biçiminde çoğullaştırır. Üçüncü ilke bu tercihli düzene bağlı olmayan ve göstergebilimsel dallanmalarla işleyen ağ biçimini isimlendirmek için "çoğunluk ilkesini" dile getirir. Birleştiren ilişki, bağlantı ikinci farklılaştırma ilkesiyle genişletildiği için üçüncü ilke yani çokluk ilkesi, bu bağlantıların farklı yapıda oluşlarını ortaya koyan dördüncüyü yani anlamsız kopma ilkesini doğurur. Nihayet sonuncu ikili ilke yani "haritacılık ve çıkartma (resim)" ilkesi bu sefer tekil olarak bilgi kuramı bakımından köksap etiğini

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 11.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 13.

dile getirir: ondan kopyalar, kalıplaşmış betimlemeler, kurulu düzenlere dayalı soyut klişeler, gücün değil biçimin düzeyine yerleşen belirli güç ilişkileri çıkarmak yerine, çoklukları açık, eğreti, dalgalanan haritalar gibi ele almak. Demek ki köksap, güçleri ele geçirme olarak sanatın tanımına ve göstergebilimsel duyum mantığına yöntemsel bir yenilik olarak hizmet eder.

Köksapla karmaşık göstergebilim ilkesi sağlamlaştırılır çünkü söylenen göstergelerin farklı özelliği onları dilbilimsel üstünlük altında bir araya getirmeye yönelmeyi ve gösterge düzenleriyle nesne durumları arasında kökten bir kopma söz konusu olmamasını engeller. Gösterge güçler ilişkisini, imgeyi gerçekleştirir.

> Tersine bir köksapta her özellik mutlaka dilbilimsel bir özelliğe gönderme yapmaz: her nitelikte göstergebilimsel bağlar oraya farklı kodlama, biyolojik, siyasal, ekonomik vb. halkalar şeklinde sadece farklı gösterge düzenlerini değil nesne durumlarının konumlarını da ortaya çıkararak eklenirler[1].

MAKİNEYE DAYALI KODLAMA ve GÖSTERGEBİLİM

Pekâlâ, yapısalcılıktan ve gösterenden kopan kod kuramını doğrulayan, makinenin eylemini tanımlayan, bağlantılı ve farklı yapıda olma özelliği taşıyan bu kodlama neden oluşmaktadır? Kod bir Markov zinciri gibi düşünülür: bu bir "meslek argosudur" bir dil değildir, bir kod ele geçirmedir[2]. Eğer Lacan'ın aklına bilinçdışı[3] bir kodun bu zengin alanını keşfetmiş olmak gelseydi, Ruyer'in aklına da kodun otomatik yinelemeli yöntemle işleyen öğelerin dili değil de sayısal jargonu olarak düşünülmesini sağlayan Markov incelemelerinin verimliliğini göstermiş olmak gelirdi. Deleuze ve Guattari Markov zincirlerinin kullanımını Ruyer'den ödünç almışlardır. Bu zincirler Lacan'ın gösteren simgeciliğinden kültür için olduğu kadar yaşam için de değer taşıyan sayısal hesaba geçmeyi sağlar.[4]

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 13.

[2] DELEUZE et GUATTARI, AO, 46-47. Kültür kuramları ve yaşamsal biçimlerin evrim kuramları için Markov zincirlerinin verimliliğine dikkati çeken Ruyer'dir: O bunları kültürel bir yaşamsallık çerçevesinde kullanır. Bu konuda Ruyer'in temel bölümüne bakınız: *La genese des formes vivantes* (yaşamsal biçimlerin doğuşu, Paris, Flammarion, 1958, chap. III, "Formation ouvertes et jargons markoviens". Eğer Ruyer bu sayfada geçmediyse bunun nedeni *La genese des formes vivantes*'ın daha önce özetlenmesidir (AO, 340). Özellikle AO, 344'te çok yer alır: "Markov zincirlerine ve onların kültürel oluşumlara olduğu kadar canlı türlerine de uygulanması hakkında bakınız, Raymond RUYER, *La genese des formes vivantes*, chap. VIII.

[3] DELEUZE et GUATTARI, AO, 46.

[4] DELEUZE et GUATTARI, AO, 46; MP, 405.

Rus matematikçisi Markov, özellikle dillerin yapısını tanımlayan, kısmen bağımlı rastlantısal görüngüleri inceler ve anlambilimsel, sözdizimsel ya da sesbilimsel kendiliklerin birbirini izlemesini ve kullanımını yöneten değişkelerin, bir dili "otomatik olarak taklit etmeyi"[1] sağlayan basit, yinelemeli ve yüzeysel bir yönteme (koda) uygulamak için sayısal olarak belirlenmesini ele alır.

Markov bunu Latince için kanıtlar. Böylesine sayısal bir inceleme her tür anlamlandırmadan bağımsız kalır ama bunun yanı sıra Fransızcanın özelliklerini tekrar ele alır. Örneğin *q* harfinden sonra daima bir *u* gelir, *h* harfi %50 oranında *c* harfinden önce gelir vb. İkinci olarak bu jargon kültürün, dilin (anahtar sözcüklerin sayısal incelemesiyle), biçemin ve bireysel dilin dilbilimsel bütün özelliklerine uygulanır ve sadece gerçek kullanımları dikkate alır, anlamları değil. Bilginin kendi kendine işlerliği planında dilbilimsel göstergelerin ele alınması gibi bu her tür gösterge için geçerlidir ve canlının alanına da oldukça güzel uygulanabilir. Ruyer, genel bir izleğe göre gelişen bir biçimin birliğine cevap vermeyen (biçimgelişimsel ya da davranışsal) zincirlenmeleri belirlemek için anlamsız bir yinelemeyle "bütünün düzlemi olmaksızın bir önceki cümlenin çağrısına göre" hatırlanan izleğin yarı rastlantısal zincirlenmesini belirtmek için "*biyolojik jargon*" ifadesini uydurur[2]. Kodun daha değerli görüngüleri bu yarı rastlantısal zincirlenme bakımından açıklanabilirler. Ruyer birçok defa şizofren dilinin uzlaşımını gerçekleştirir ve onun jargon kuramı, üretici kekemelik ve azınlık dili olarak yazın'ın kuramı için önemlidir. Şurası açıktır ki böyle bir jargon Artaud'da rastladığımız söz dizimsel düzensiz-

---

[1] Ruyer, La genese des formes vivantes, 171.

[2] Ruyer, La genese des formes vivantes, 173. "İzlekleştirme" Ruyer'e özgü bir kavramdır ve canlıya özgü yapıcı bir gücü ifade eder ve doğrusu biçime özgü bir sözcüktür. Bu güç yapısal bir mekanizmaya indirgenemez. Ruyer Bergson'dan ve Uexküll'den etkilenerek, henüz "havad duran" bu oluşumu, bir şekilde kendi gelişimini önceleyerek, müzikal bir izlekle karşılaştırır. Böylece Bergson'un süre ve ezgi arasındaki ilişkiyi ve UEXKÜLL'ün (*Mondes animaux et monde humaine* - Denoel tarafından 1965'te Fransızca'ya çevrilmiştir) gelişmelerini tekrar bulur. Uexküll "biyolojik düzlemde müzikal benzeşimin büyük yararı" konusunda ısrar eder, "gelişimin ezgisinin bir müzik partisyonuna boyun eğdiğine dikkat çeker" (sayfa 50), ve bunun "doğanın bölümlenmesinin yeniden kurulma etolojisine ait olduğunu savunur. Bergson'cu vurgularla Uexküll şunu belirtir: "bedensel bir özdek bıçakla kesilebilir müzikle değil". "İzlekçilik" ve "dikeycilik" gibi nedensel yatay bağlarla çelişen ve ona gerçek biçim düzeyinde ilk öznelliği ortaya çıkarma olanağı tanıyan, Deleuze'ün de önemli gördüğü ezgisini geliştiren, *Le Pli et Qu'est-ce que la philosophie*?'de hazırladığı bu kavramları Bergson'dan ödünç alan Ruyer'dir. Ruyer'e göre her alanda biçim özel bir ritimle donanmış bir etkinliğin ürünüdür. (*La genese des formans vivants*, 140)

liğe uygundur. Deleuze burada bu çarpma biçimine veya Artaud metinlerini gösteren "bu kod karmaşasına", Michot ve Réquichot'nun[1] denediği jargon metinlere de neden olan değişim biçimini hazırlamak için bir giriş yapar.

Ruyer, açık, rastlantısal ve izleksel gelişimle çelişen yinelemeli bir biçim tarzını yorumlamak ve bunu bütün biçim düzeylerinde yapmak için Markov'a ait halkaları kullanır. Markov'cu açık biçim Markov'un kültür klavyeleri, tarihsel rastlantıları ve biyolojik başkalaşımlara kadar birçok görüngüyü anlamayı sağlar ve Ruyer bu konuda asalaklık ve ortak yaşamın çarpıcı örnekler oluşturduğunu belirtmekten geri kalmaz[2]. Demek oluyor ki Markov'un halkaları Ruyer'de biçimlerin bitimsiz ama düzenden de yoksun olmayan bir şekilde iletişim kurdukları kipi belirtirler: böylece canlı, avcıların çok iyi bildikleri şey gibi, kendisini ilgilendiren uyarıcı işaretlerin öykünmesine koyulur. Onun incelemesi böylece yabanarısı ve orkide arasındaki kodu elde etmenin belirlenmesiyle bütünleşir hayvansal ortak yaşam durumunun her düzenli görüngüye açılmasına olanak tanır.

Markov'un Ruyer'de kullanılması kodlama ve kodu elde etme kuramı için kesin gibi görünür: bu kullanım ne sürekli ne de belirli bir düzen kuramı sunar. Anlamla ve bu öğelerin türdeşliğiyle ilgisi olmayan işaretlerin birbirini izlemesi makine kodlamasını göstergebilime yaymak için zorunludur. Ve sonuç olarak onun öykünme kuramı yabanarısı ve orkide elde ediminin ikili oluşuna uygulanır ve benzerlikten taklitle değil ilk elde etmeyle olmanın örneğini verir.

Markov halkası Lacan'ın eklemlenme ve birleşme düzlemindeki anlamlı zincirini değiştirir. Akışın kodlaması ne simgesel ne de anlamlı değildir. Hiçbir dilbilimsel anlamlı ya da simgesel bir kurala karşılık vermez bunun yanı sıra herhangi bir şey değildir. Daha çok "loto oyununun bazen bir sözcük bazen bir resim, bazen bir nesne veya bir nesne parçası çıkartan çekilişine benzer ki bu çekilişlerin bir kısmı diğerine ancak çekiliş düzeni içinde bağlı olurlar".[3] Yarı rastlantısal bir düzen(çekiliş) üretir ki Deleuze bunu bir "tehlikeli iş"[4] diye yorumlar, rastlantısal ve bağımlı olanın, düzeni bir sürekli-

---

[1] Kod karmaşasıyla ilgili bakınız DELEUZE, «Pensées Nomades», ID, 352; şaşırtıcı ve biraz da tanınmış bir ressam, Artaud'ya benzer jargon dilde şiir yazan Bernard Réquichot hakkında bakınız R. BARTHES, M. BILLOT, A. PACQUEMENT, *Bernard Réquichot*, Bruxelles, La Connaissance, 1973.

[2] Ruyer, *La genese des formes vivantes*, 184.

[3] DELEUZE et GUATTARI, AO,368. LACAN, «Remarque sur le rapport de Daniel Lagache», in *Ecrits*, AO içinde, 46.

[4] Deleuze'ün Nietzsche net la philosophie'de hazırladığı sonsuz döngünün incelemesine gider. Deleuze *Difference et Répétition'da* bireyleşmenin (düşüncenin ve yaşamın) yoğun ve zamansız parlamasını belirtmek için Nietzsche'ye özgü sonsuz döngüye cevap

liğe bağlamaksızın ve düzensizliği de kabul etmeksizin düşünmeyi sağlayan bir karışım. Markov zinciri özdeksel, biyolojik, kültürel veya tarihsel hangi düzeye yerleşirse yerleşsin bütün düzen sorunları için bir örnek oluşturur: bu benzersizliğin ortaya çıkması olarak oluş için bir örnektir[1]. Deleuze'e göre ne neden-sonuç ardışıklığına ne de bir yapıya bağlanmayan bir zincirlenme biçimini düşünmek gerekir. Markov süreklilik kadar düzen yokluğundan da ayrılmış olan böyle bir zincirlenmenin kavramını sunar.

> Elbette ki herhangi bir şeyin herhangi bir şeyle bağlanması söz konusu olamaz. Daha çok her birinin rastlantısal olarak gerçekleştiği ardışık çekilişler söz konusudur, ama bir önceki çekilişle belirlenmiş dış koşullarda [...] tıpkı Markov zincirinde olduğu gibi. [...] Ne süreklilik ne de içselleştirmeyle zincirlenme yoktur, ama kopmaların ve kopuklukların (başkalaşımların) üzerinde bir yeniden zincirlenme vardır[2].

Deleuze rastlantısal işlem olarak kopmaları ve belirli miktarları içeren devamsız bileşimle düzenin boyutunu Markov'la izler. Deleuze'de düzenin özelliği yarı rastlantısaldır. Üstelik böyle bağlanmış öğeler ne anlamlıdırlar ne de türdeş. Başka bir deyişle onlar anlamsız ve farklı yapılıdırlar. Deleuze ve Guattari aynı gerçek üzerine olan yöntemi belirtmek için ve Simondin'in değişimine öykünerek: Bunlar bir parça buyrukla düzenlenmiş bulunan, bir ayarlama ve çekiliş dizgesi içinde söylemsel değil ama söylemlerarası bir yazımı düzenleyen bilginin değişken depolarıdırlar diye yazarlar.

Markov'cu jargon, kod içindeki yerleriyle ancak değer kazanan farklı yapıdaki göstergelerin bir araya gelmesini sağlar. Deleuze'ün *Logique du sens* içinde ele aldığı yapısal dizilerden farklı olarak onların bileşimi farklı yapılıdır: bir sözcük, bir resim ya da bir nesneyle aynı değeri alabilir. Bir yandan bağlantılı göstergeler herhangi bir özelliğe sahip olabilirler, diğer taraftan "kod bir jargondan daha az bir dile," "açık bir oluşuma" benzerler - bu

---

veren Mallarmé'ye özgü darbenin üçüncü tarihsel olmayan bireşimini yapar. "Düşünmek tehlikeli bir iş yapmaktır" diye tekrarlar Deleuze (F, 93). Bu benzersizliğin belirmesi, yarı rastlantısal bir seçmeye yanıt verir. Karışık bir birleştirme içinde bir Mallarmé darbesini, Nietzsche'ye özgü sonsuz döngüyü ve Jean Wahl'in okuması sonunda ortaya koyduğu Whitehead'de tanrı ve doğa arasındaki ilişkiyi (WAHL, *Vers le concret, Etudes d'histoire de laphilosophie contemporaine*, Paris, Vrin, 1932, 2907.) ve Markov'daki yarı rastlantısal seçimi gerçekleştiren bu benzersizliktir.

[1] Böylece Foucault'nun diyagramı Markov zinciriyle ve Nietzsche'nin şu formülüyle anlaşılır: "Tesadüfün boynuzunu sallayan zorunluluğun demir eli": diyagramı tarihte düşünmek ve tarihsel zorunluluğu oluşun öngörülemezliğiyle birleştirmek gerekir: diyagram tarihsel değildir oluştan doğar.

[2] DELEUZE, F, 92.

Ruyer'in metinsel tekrarıdır[1]. Lacan'ın yaptığı gibi[2], göstergelerden ama kendileri anlamlı olamayan göstergelerden oluştukları için anlamlı olduklarını belirtmek koşuluyla gösteren zincirlerinden bahsedilebilir. Dilbilim alanına bağlı olmayan gösterge kuramının temel betimlemesi budur. Bilinçdışı, makine kodlaması, çoğul ve süreksiz bir düzenin dile getirilmesini düşünmeyi sağlayan anlamsız bir göstergebilimine açılır.

> Kod bir dile değil de açık ve çok yorumlu bir oluşum olan jargona benzer. Göstergelerin orada herhangi bir özelliği olabilir [...]. Hiçbir zincir türdeş değildir, ama farklı abecelerin harflerinin geçişine benzerler [...]. Her zincir daha değerli bulduğu diğer zincirlerin parçalarını ele geçirir, orkidenin kodunun yabanarısı biçimini "çektiği" gibi[3].

Markov'a ait kod (Guattari) ve Markov'a ait jargon (Ruyer) düzen ve düzensizlik arasında yarı yoldadır: burada makine üretiminin daha iyi belirlenmiş bir biçimde açıklanmasını sağlayan çapraz parça kuramını buluyoruz. Makine kodlayan ama kodların farklı parçalarını ayıranı çıkaran ve bunu nörolojik ya da toplumsal düzlemde olduğu kadar organik (kalıtımsal düzlem) düzlemde de gerçekleştiren işleyiş birimidir[4].

> İnsan kültürlerinin ve canlı türlerinin tıpkı "Markoff zincirleri" gibi (rastlantısal ve kısmen bağımlı görüngüler), ortak niteliği üzerinde ısrar edilir (Ruyer'i hatırlatma). Çünkü toplumsal kodlarda olduğu gibi kalıtsal kodlarda da anlamlı zincir olarak adlandırılan şey bir dilden çok bir jargondur. Bu jargon, birbirlerine bağlı çekimlerle oluşturdukları büyük bütünlerde ancak anlam ya da anlam etkisi kazanan, anlamsız öğelerden oluşurlar[5].

Bu Markov'cu kod Deleuze ve Guattari'nin simgesel insan dünyasının kapalılığından kurtulmalarını sağlar. Ayrıca yeni moleküler biyoloji ve genetik kodun keşfinin, ekonomik kuramlarla ve genel olarak kültürün düzeninin siyasal ekonomiyle, akışın kodlamaları bilimini ve özellikle Marx'ın artı değer kuramını değiştirmeye yarayan bir girişe sahip olmayı sağlar onlara. Bütün bunlar serbest bir yorumla, fazlalık kuramını ve kodu ele geçirmeyi karıştıran oldukça serbest bir değişim içinde gerçekleşir. Farklı yapıdaki

---

[1] DELEUZE et GUATTARİ, AO, 46: "jargon", "açık oluşum" Ruyer'in metinsel tekrarlarıdır.

[2] LACAN, "La lettre volée" ve DELEUZE et GUATTARI, AO, 46.

[3] DELEUZE et GUATTARI, AO, 46-47.

[4] Jacques MONOD, *Le Hasard et la nécessité*, Paris, Seuil, 1970.

[5] DELEUZE et GUATTARİ, AO, 343, 344.

halkalar arasında işlem yaparak dağınık bölgeler arasında - yani farklı tabakalar, özdeğin, yaşamsalın ve kültürün tabakaları arasında - yarı rastlantısal bir düzen kurar.

KOPMA ve ÇOKLUK

Şimdi köksap mantığının üçüncü ve dördüncü ilkesini inceliyoruz: çokluk ilkesi ve anlamsız kopma ilkesi. Yol özdeksel bir niceliktir, bu çokluk kendi içinde boyutları değiştiren düzenleme biçimindedir. Deleuze'ün düzlem dediği şey, iki boyutlu bir alan değildir ama "bağlantıları arttıkça zorunlu olarak değişen bir çokluk içindeki boyutların gelişmesidir": gerçek çokluk ilkesi de budur. Çokluk değişen, boyut bakımından genişleyen, ne bölünen ne de bölünemeyen ama *bölücü* olan şeydir diye yazar Deleuze 1983'te: her defasında özellik değiştirmeksizin parçalara bölünemeyen bir bütün, ne bölünür ne de bölünmez ama bölücüdür[1]. Öyleyse düzlem "kendi üzerine kurulan bağlantılar sayısınca büyüyen boyutludur"[2]: böyle bir çokluk ancak köksaptır. Ama köksapın, Markov zincirinin yarı rastlantısal zincirlenmesi ve rastlantının karışımına göre öntanımlı bağlantıları, yani anlamsız kopmalarla ilgili işlevi yoktur. Bağlantı ve köksapın farklı yapılı olması, düşüncede olduğu gibi gerçekte de, farklı özellikli yolların birlikteliğini içerir, öyle ki *Anti-Œdipe*'in moler mantığı oluşum halindeki bir kuramın ikili evresi gibi görünür.

> Her köksap bölünebilirlik yollarını içerir ki bunlara göre katmanlaşır, yurtlaştırılır, düzenlenir, anlamlandırılır, bir şeylere atfedilir vb. durmaksızın kaçtığı yurtsuzlaştırma yollarını da içerir[3].

Yurtsuzlaştırma devinimi ve yeniden yurtlaştırma yöntemi birbirleriyle ilgilidirler ve sürekli bağlantı halindedirler. "Yabanarısı-orkide" köksapı, farklı yapılı olarak bunun bir örneğini sunar. Deleuze ve Guattari bu şekilde *Différence et Répétition* anlamında, yani gerçekten farklı ama ayrılamaz, birlikte gerçek bedenleri oluşturan ve onlarda farklı devinimleri açıklayan, yumurta, yoğun özdek, tohum gibi, devinimlerden yayılmış, eğimler ve eşiklerden oluşmuş organsız bedenin sinema tanımını yeniden ele alarak farklılaşmış yollar kuramını biçimlendirirler.

Eğer yol paket halinde ilerlerse, yolları varlıklar gibi ayırmayacağız, ama devletler gibi aynı şekilde yurtlaştırma ve yurtsuzlaştır-

---

[1] DELEUZE, IM, 26.

[2] DELEUZE et GUATTARI, *Rhizome*, MP, 15.

[3] DELEUZE et GUATTARI, *Rhizome*, MP, 16.

maların uzamsal kavramlar değil hareketli ve yurdu etkileyen devinimlerle ilgili olmaları gibi ayıracağız[1]. Somut ve var olan şey bütün yolların düzensizliğidir[2]. Kendilik organsız bedeni özdeklerin devinimselliği bakımından ele alır toplumsal bir belirlemeden değil. *Mille Plateaux*'yu bitiren ulamlar tablosunda C harfinden "Plan de Consistance (Dayanıklılık Düzlemi), Corp sans organes (Organsız beden)" anlaşılıyor ki dayanıklılık düzlemi hızlar ve yavaşlıkların ilişkilerinden, düzlemin genişlik ve uzunluğu gibi yoğun etkilerden oluşuyor. "Organsız bedenler (yaylalar) kendilik (hecceité) olarak bireyleşme için ve yoğunluğun üretimi için ortaya çıkarlar"[3].

> Birey ya da topluluk, hepimiz yollardan, boylamlardan, enlemlerden, tropiklerden, aynı ritimle vurmayan ve aynı özelliklere sahip olmayan zaman dilimlerinden geçtik. Bunlar bizi oluşturan yollardır ki biz bunlara üç şekil yol diyoruz. Veya daha çok yol paketleri.

Yollar boşuna karıştırılıp somut çokluklarla belirlenir, Deleuze ve Guattari, farklı devinimlerle canlanmış en az üç temel yol belirlerler. Bunlar kaçış yolu, moleküler yol ve moler yoldur. Bunlara daha önce de rastlanmıştı. Şimdi de onların karşılıklı etkileşimlerinden hareketle, bükülmeleri ve vurgulanmaları açıklanacaktır.

MOLER YOLLAR, MOLEKÜLER YOLLAR, KAÇIŞ YOLLARI

Öncelikle moler yollar –kodları sertleştirme ve bölümlendirme eğilimli katmanların yolları–, ve tersine bir değeri olan, kodları bozan ve aynı zamanda yollar arasında bir koddan diğerine dolaşım yapan moleküler yollar ikilisini birbirinden ayırmak gerekir. Anımsandığı gibi, kipsel bir fark söz konusudur. Molerin düzenekçisi olan katı yapı ve *Foucault*'daki mikro fizik kullanımı için olduğu gibi, ayrılan moleküler akış arasında, sanki küçük veya büyük biçime gönderme yapıyormuşçasına düzey ve boyut farkı kurmak gerekmez. Moler ve moleküler "birbirlerinden ölçüyle değil bir gönderge dizgesiyle ayrılırlar"[4]. Moler yol ve moleküler yol farklı boyut görüngülerini içermezler, sanal farklılaşma biçimlerine ve tarihsel katmanlaşma şekillerine bağlanmalarına göre aynı görüngülerin farklı yönlerini içerirler. Moler ve moleküler kavramları böylece bölünebilirliğe ve çizgiselliğe gönderme yaparlar.

---

[1] Görüldüğü gibi yurt kavramı Guattari'den gelir. Guattari *Psychanalyse et Transversalité*'de benzer kavramları kullanıyordu.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 273.

[3] DELEUZE et GUATTARI, MP, 633

[4] DELEUZE et GUATTARI, MP, 262-264.

Kaçış yolu üçüncü bir düzeni gerektirir: kurulu farklılaşmalardan (birey, beden gibi) farklılaşma devinimine, katmanlı molerden moleküllere yükselen bir devinimi açıklar. Öyle ki *Anti-Œdipe*'te moleküler yolu, sanki kaçış yolu sadece ondan üstün bir gücü açıklıyormuş gibi canlandıran yurtsuzlaştırma devinimiyle karıştırılabilir. Geriye başka bir şey kalmaz ve *Kafka*'da hazırlanan azınlık (minör edebiyat) yazını kuramında olduğu gibi *Rhizome* onu açıklar. Deleuze ve Guattari'nin ortaya koyduğu mekanizmanın belirli ikilisi moler ve moleküllerin ikili karşıtlığı değil, molerin ve kaçış yolunun zorunlu birbirine girişidir ki bu moleküler yurtsuzlaştırma yoluyla sağlamlaştırılır. Kaçış yolu o zaman yeni bir yönü ortaya koyar, moleküler yolun daima moler yolla iç içe girdiği yerde, onların ayrılmazlığını belirterek kaçan uzaklaşan yurtsuzlaştırma yönü[1].

Rhizome ve *Mille Plateaux*'da sunulan bu oluş ulamları tablosunu basitleştirelim. Üç yol birbirine karışır ve bütün bedenleri oluştururlar. Zor yol moler oluşumlarla eşleşir, genelleştirilmiş kodlardan doğar. Moleküler yollara denk düşen görece olarak esnek kodlar ve birbirine dolanmış yurtlaştırmaların yolu "bu düzenlemenin içine daldığı moleküler bir doku olarak" daima moler yolların arasından geçer. Yersiz yurtsuzlaştırma hareketini içerir. Üçüncü olarak kaçış yolu kodu çözer ve yurtsuzlaştırır: sanat dehanın üstünlüğüne ulaştığında böyle bir kaçış yolunu içine alır, ama kaçış yollarının yurtsuzlaştırdıkları alanı varsaymaları gibi sanat da, diğer bedenler gibi bu üç yolu[2] sürekli karıştırır. *Anti-Œdipe*'in arzulayan makineleri, *Mille Plateaux*'nun düzenlemeleri beden haritacılığını biçimlendiren bu yollardan oluşurlar.

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 276.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 271.

VIII
DUYUMUN ŞİDDETİ

ALGILANMAYAN, BÖLÜNMEYEN, KİŞİSİZ

Moleküler-oluş olarak elde etmenin kuramını belirleyen kendilik (hecceite) sanat için bir örnek olur. Sanat kendi çeşitliliği içinde resim, yazın, müzik gibi başkasına devredilemez ve silinemez ama fark edilemez olandan doğan bu mükemmel bireysellikleri duyumsama yeteneğiyle tanımlanır. Böylece güçleri ele geçirme sanatların topluluğunu, onların ortak sorunlarını farklılıkları ve benzersizlikleri ne olursa olsun belirler.

Demek ki duyum aracımıza ve onları algılanabilir kılan toplumsal düzenlenişimize, gücün temel çeşitliliğine ve özdeğin kendiliğine göre güç elde etmenin olası biçimlerinin var olduğu sanat türleri var olacaktır. Kendilik, moleküleri (yücelik ve serbestliği) bütün bireyleşme yöntemlerinde ortaya koyarak düzenlediği moler ve moleküler karşıtlığını yok etmeyi sağlar. Bu konudaki olumlu çözümlenmesini sunarak da bu karşıtlığı aşmayı sağlar: moleküler olan artık savaşla ve molerin minörleşmesiyle elde edilemez, kendilik onu bütün gerçekliğin içinde mevcut ve ulaşılabilir olarak gösterir. Üstelik kendilik toplumsal katmanlaşmayı göze alsa bile kurtarıcı bir tepki olarak sunulmayan ama yaşamsalın en sade biçimi olarak sunulan kaçış yolunun da olumlu bir çözümlemesini olası kılar. İkinci düzeyin arzulayan makinesiyle kendilik arasındaki bağlantı 1977'de *Dialogues*'da basitçe biçimlenmiştir. Arzu ilişkilerin ve etkilerin sorunudur, böyle olunca da kendilikler kuramıyla ele geçirilir ve yer değiştirir.

> Yani biz basit bir şey söylüyoruz [burada biz *Anti-Œdipe*'in yazarlarını ifade eder]: arzu parçacıklar (yücelik) arasındaki hızlar ve yavaşlıkları, güç derecelerindeki yoğunluk ve kendiliği (serbestlik) yani etkileri ilgilendirir[1].

[1] DELEUZE, D, 114.

Kendilik arzulayan makinelerin moler ve moleküler birlikteliğini aşmayı sağlar ve arzuya gönderge *Qu'est-ce que la philosophie*? ve *Le pli* de kaybolur[1]. Gerçekte arzu algının içine geçer. "Algının bütün köksap işlemi, arzunun ve algının birbirine karıştığı an"[2]. Bir başkası olarak, daha çok bir başkasından az düşünülmüş bir düzenleme olarak görünür.

Sanatın organizmanın, anlamlandırmanın ve öznelleşmenin üç katmanına karşı savaşmak görevi vardı. Kendilikler kuramı bu zorunluluğu bildirme kipinde anlatmayı sağlar: üç katmanlaşma biçimine şimdi üç oluş biçimi denk gelir ki bunu Deleuze ve Guattari *Mille Plateaux*'nun 10.sunda "Yoğun-oluş, hayvan-oluş, algılanmaz-oluş" başlığıyla anlatırlar. Yaratıcının kişisizliği onun gerçek kendiliklerden oluşan devinimlere ulaşmasını, anorganikten algılanmaza, anlamsızdan ayrılmaza, öznel olmayandan kişisiz olana geçmesini sağlar[3]. Bu nedenle sanat oluş yaratmaktan ibarettir. Benzeşim ilkesine, gerçekte katmanlaşmayı saran moler düzenleme düzlemine ters düşer: "biçimler ve özneler, organlar ve işlevler "katmanlardır" ya da katmanlar arası ilişkilerdir" ve "dayanıklılık düzlemi organsız bedendir" ya da kendiliklerin, hızlar ve yavaşlıkların etolojik düzlemidir. Kuşkusuz oluş kavramı *Mille Plateaux*'da bazen arzu olarak geçer ama bu alışılmış anlamlarından çok uzak bir arzudur ve çok rahat bir şekilde oluş sözcüğüyle karşılanır. Bu düzenleme veya yoğun oluş öncelikle yaratıcının etolojisiyle ilgilidir ve öykünmeden oluşa geçmeyi yolların bağlanması ve birleşmesi olarak benimser. Miller'dan alınan aşağıdaki estetik buyuru o zaman kendini gösterir.

> Son sözü olan her zaman ottur [...]. Başka şeylerin içinde ve arasında biter. Çiçek güzeldir, lahana faydalıdır, haşhaş deli eder. Ama ot fazlalıktır, bu bir ahlak dersidir[4].

Otun alçakgönüllülüğü onun yaşamsallığını saklamaz ve eğer ahlak dersi varsa – aslında etik ilkeden bahsetmek daha iyi olurdu- o kültüre seslenir. Aşısız yabani ot tarımsal yararlı yetiştirmeye sızar. Bu yabani ota göndermesiyle Miller, sonra da Deleuze en sıradan filizlenmenin kaba gücünü kültür ürünleri üzerine aşılamayı anlatmak isterler. Otun aşırılığı köksapın düzenlenmesini ve oluşun ele geçiril-

---

[1] Arzunun kaybolması Deleuze'ün yazıyı 1980'den sonra ele almasıyla örtüşür. *Qu'est-ce que la philosophie*? Guattari'yle ortak yapıtın son cildi aynı kaybolmayı işaret eder.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 347.

[3] DELEUZE et GUATTARI, MP, 342.

[4] MILLER, Hamlet, Correâ, 48-49. Deleuze ve Guattari tarafından Rhizome ve MP'de alıntılanmıştır. Ot gibi olmak Amerikan edebiyatının üstünlüğünün kanıtının sürekli bir özelliğidir. Bu konuda Deleuze WHITMAN'ın *Les Feuilles d'herbes* (Otların yaprakları) yapıtına dayanır ki bunun incelemesini *Critique et Clinique*'te yapmıştır.

mesini işaret eder. Sanat var olan güç ilişkilerinin etolojisinden doğar ve bir etki haritası yapar. "Böyle bir inceleme "etoloji" diye adlandırılır ve Spinoza'nın gerçek *Ethique*'i yazdığı anlamdadır"[1]. Eğer etoloji etik olursa, Deleuze'de sanat çok klasik bir şekilde bu ilişkiyi yinede yenilikçi bir etiğe benimsetir: organikten algılanamaza, anlamlıdan ayrılmaza, öznelden kişisize geçmek demek olan üç erdem. Ot olmak, otun yaptığı gibi yapmak –bir *gibi*, oluş ve taklit etmeme, gerçek ve değişmeceli, yoğun değişim ve benzemezlik. Başyapıtın tanımı böylece bu üçlü kesinliğe dayanır: organik algıdan yoğun saçağa, gösterenden göstergebilime, bireyleşmiş öznellikten kişisiz tekilliğe geçmek ki "ot gibi" olmak için insan özelliğini terk eder.

> Dünyanın vaktinde olmak. İşte algılanmaz, ayrılmaz ve kişisiz olmaktan oluşan üç erdem arasındaki bağ. Bir niteliği, diğer özelliklerden ayrılamazlık alanını bulmak için soyut bir yola indirgemek ve böylece yaratıcının kişisizliğine olduğu gibi kendiliğin içine girmek. Öyleyse ot gibiyiz: dünyayı ele geçirdik ve herkes bir oluşu [...] "Bütün" sözcüğünü oluşturduk, belirtisiz adılı, eylemlik-oluşu ve bize anlam veren özel adı oluşturduk. Doyurmak, çıkarmak, hepsini bırakmak[2].

Yaratıcının etiği, yazınsal olanı söze dayalı olmayana bağlamayı gerektiren sanatın (soyut yol, ayrılamazlık bölgesi) göstergebilimsel tanımıyla yoğun yaratıcı oluşun üç erdemini ortaya koyar. Ressam şair olan Michaux yazınsaldan resimsele geçmeyi gösterir ve yazın'ın kaybolmasını değil, üstünlüğünün terk edilmesini, gücünü hiçbir şekilde geçersizleştirmeyen, kendince söze dayalı olmayan sanatları özellikle de burada, yazını anlamlı temellerinden çıkartan resmi eşit bir saygınlığa yükselten konum değişimini işaret eder. Yazı "Çince resim-şiir yolunu"[3], grafik jesti özdeğin anlatımına birleştiren izin kendiliğini örnek alır.

> Yazı'nın Çin resim-şiirinin şeklinde olması, bu Kérouac'ın ya da önceden Virginia Woolf'ün rüyasıydı [...] "her atomu doldurmak" [4].

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 314 VE SPP, 168.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 343-344.

[3] Şiir ve resimin, yazı sanatıyla çizgi sanatının birbirinden ayrılamaz ama farklı olduğu Çin sanatı Michaux gibi Deleuze için de başvuru kaynağıdır. Zaten, günümüzde «sanat» anlamında kullanılan *yishu* iki birimden oluşur, «teknik ve yöntem» demek olan *shu* ve son zamanlarda eklenmiş olan *yi* M.Ö III. Yüzyılın kurallı metinlerinde bulunur ve köken olarak ayrılır. Yani Çince'de *garfik olarak* şöyledir: «yukarıda ot, sağda et topağı, et topağını yoğurmak, solda topraktan bir yumru», Yolande ESCANDRE, «Grande art et hiérarchie en Chine: calligraphie et peinture»in George ROQUE, (éd), *Majeur ou mineur? Les Hiérarchie en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, 147-172, alıntı sayfası 148-49.

[4] DELEUZE et GUATTARİ, MP, 343.

Bir içselleştirme ve bütünleştirme örneği olarak Fransız yazını ile Anglo-saxon yazınının karşıtlığı merkezleşmiş yazından yazının kendi içindeki sözel olmayana geçişi sağlar. Deleuze bundan böyle anglo-saxonların kitap-ot'uyla Fransız usulü kitap-ağacı karşılaştırır *ve Différence et Répétition*'da yazın ve felsefe için bir örnek oluşturan açık yapıtın soyut ve kısır karmaşasını reddeder: "parçalara bölünmüş yapıt" sonunda "Bütün Yapıt'a ya da Büyük Opus'a" geri gelir. Hâlbuki "çağdaş yöntemlerin" birçoğu çokluğa ulaşmak için daha uzlaşımsız bir Birlik kurarlar, kendilerini "melekleştirici, tamamen meleksi ve yüce" gösteren "birliğin başarısızlığına neden olanları" ortaya koyarlar. Thomist düşünceye sahip Joyce metnin veya bilginin birliğini sağlamak amacıyla sadece onu farklı köklere bölmek için sözcüğün bütünlüğünü bozar. Mallarmé'nin kendisi bu biricik Kitap'ın eleştirisiyle bir kenara bırakılmadı: "Tuhaf bir gizem, bütün olduğu kadar parçalanmış da olan kitabın gizemi"[1].

> Tek bir kitap, bütün yapıt, kitabın içindeki olası bütün bileşimler, kitap-ağaç, kitap-evren, öncülerdeki, kitabın dışarıyla bağlantısını kesen bütün bu tekrarlamalar gösteren parçalarından da beterdir [...] Wagner, Mallarmé ve Joyce, Marx ve Freud bunlar hâlâ Kutsal kitaptırlar[2].

Batının Kitabı'nı yöneten bütünün bu kişilerine karşı Deleuze bir Gerçek-yazını[3] gerekli görür. Bu anlamda Fransızlar "ağaç terimi üzerinde çok düşünürler", İngiliz ve Amerikanların sorunu ot sorunudur "ki bu ot her şeyin ortasında biter, ortamda kendiliğinden biter": "otun kendine ait bir kaçış yolu vardır ve kök salma söz konusu değildir". Köksapın birleşik yeşermesi ağacın tekli köküyle çelişir. Böyle bir ot biçimi biyolojik olarak sinir yapısını akla getirir "kararsız sinir sistemi"ni çağrıştırır. Deleuze bunu ona "beynin kendisi de bir ottur"[4] diye yazdıran Stephen Rose'dan almıştır. Gösterge bilimsel olarak Henri Michaux'ya, onun yazınsal ve resimsel deneyimlerine Michaux'nun yaşadığı deneyim kurallarına başvurur. Bu deneyimler aslında kişilerin veya öznelerin düzeyine yerleşmezler ama kendilikleri, "yoğun duyumların biriktirimi-

---

[1] DELEUZE et Guattari, MP, 12-13. Ayrıca MP, 25-35-36. Anglo-sakson, dünyatarihsel ve şizofren yazınıyla, nevrotik, aldatıcı içselliğine büzülmüş Fransız yazını arasındaki ayrım 1976'da kendini *Rhizome*'da, *Dialogues*'un II.'sinde *Mille Plateaux*'nun 10.'sunda belli eder. Bu durum *Qu'est-ce que la philosophie*? Ve *Critique et Clinique* ile devam eder.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 159.

[3] DELEUZE, D, 62.

[4] Stephen ROSE, *Le cerveau conscient* (1973), Fransızcası Mireille Boris, Paris Seuil, 1975, Deleuze ve Guattari'de MP, 24, Deleuze, D, 50-51.

ni", değişik duyum yığınlarını, "öznesiz bireyleşmeleri", "canlı duyum topluluklarını" ele geçirirler. "Bu biriktirim ve birleşimler şans ya da şansızlık yolları üzerinde akıp giderler"[1].

GÜÇLERİ VE ETKİLERİ ELDE EDEN MICHAUX

Ağaç ve köksap arasındaki geçişin görünümünü, kendiliklerin bütüncül Yapıtı ve sade sanatını sağlayan Michaux'dur. Micahux kendi hesabına birçok bakımdan güç yolları ve kendilikler kuramına bağlanan yaratım kuramını önermekle kalmaz, özellikle bunu şiirsel yazım ve resmin iki yönü üzerinde düşünür. Her iki durumda da sürekli üzerinde durduğu özdeklerin farklılığı ne olursa olsun (lekeye karşı sözcük, mürekkebin ağır boya maddesine karşı su, fırçanın akıcılığına karşı dolma kalemin kuru yarıkları), algılanmaz, ayrılmaz ve kişisiz olana en yakın deneyimin protokolünü yaptırır.

Michaux'nun düzenleme, anlamlandırma ve özneleştirme katmanlarını bozacak boş vakti bile yoktur çünkü etkilerin yoğunluğunun değişimlerini elde etmek ve moleküler bileşimleri not etmenin olumlu ivediliğiyle öylesine alıkonulmuştur. Yüceliklerin ve serbestliklerin sanatçısı, tüm gücünü algının sınırları üzerindeki metodik deneyimle, yazı ve resimin uygulamasını geçiren bir "girdaplardan gelen Bilgi"nin olumlu aydınlatmasına adamak için zamanının öncü koşullarını göz ardı eder. 1950'li yıllardan itibaren düzenli olarak resme ve şiire yönlendireceği meskalinyen deneyimlere girişir. Böylece çağın sarrı yaratan madde zevkine, hem de oldukça inatçı bir biçimde uyar. Ne kadar boyun eğmiş ve yetinmiş olsada öncelikle algının değişimleriyle ve bundan çıkarılacak sonuçlarla ilgilendiği ortadadır. "Uyuşturucular sundukları cennetle bizi usandırıyorlar. Keşke bize biraz da bilgi verseler"[2]. Bu tür yazılar çabucak Deleuze'ün hayranlığını kazanır.

---

[1] 1953'te Michaux eter hakkındaki son metnini yazar («Rencontre dans la forêt») ama özellikle *Miserable miracle* (Sefil mucize) (1956), *Infini turbulent* (Karmaşık sonsuz) (1957) Çok önemli bir sergi *L'ame au corps, Arts et sciences* (bedendeki ruh, sanatlar ve bilimler) 1793-1993 Paris'te Grand Palais'de 1994 Ocak ayında gerçekleşmiştir. Meskalinyen resimler RAMON y CAJAL tarzına benzetilmiştir, *Desseins originaux des cellules nerveuses* (Sinir hücrelerinin özgün resimleri). Bakınız *Catalogue de l'exposition l'Ame au corps, Arts et Sciences*, 1793-1993, Paris, Grand Palais, Octobre 1993-janvier 1994. Ramon y Cajal için Stephan ROSE'un *Le cerveau conscient*'a bakınız, s. 68.

[2] MICHAUX, *Connaissance par les gouffres*, Paris Gallimards, 1961. "Benim her şeyden razı olmam isteniyordu. Bir uyuşturucudan zevk almak için özne olmayı sevmek gerek. Ben kendimi çok "angaryadan sayıyordum", Michaux, *Misérables miracle, in Oeuvres Completes*, 621. Eğer kendisi bu deneyimleri 1956'ya tarihliyorsa Paulhan'dan Henri Michaux'ya 1955 tarihli bir mektup onun bu tarihte

> Aşılmaz zorluklar görüntünün, değişimin ve görüntü kaybının olağanüstü hızından; çokluktan, her görüntüdeki çokluklardan; yelpaze şeklindeki gelişmelerden, özerk, bağımsız, eş zamanlı büyümelerden; duygusuz türlerinden; yetersiz ve dahası mekanik görünüşlerinden ileri gelir [...]. Beni eğiyor ve iki büklüm ediyorlardı. Şaşkın bir halde, algı paniğiyle havada asılı kalır bir hareket yapıyordum[1].

Michaux'nun 1955'te yazdığı bu metin kişisiz bireyleşmeye ve gözden kaybolması ve "duygusuz türünden" dolayı elde edilmesi "aşılmaz bir güçlükten" doğduğu kendilik olayına dikkat çeker: biçimlerin (görünüşlerin) ve öznelerin (algı yanılması) tarafına yerleştirilir. Michaux onu harekete geçiren ve alışkanlık yaptıran kişisiz güçle ilgilenildiğini gösterir, onun hareket alanı öncelikle kendiliğin ele geçirilmesidir, yaratıcının kişisizliği ve ben'in etkisizliği bunun sadece sonuçlarıdır. "Dünyanın vaktinde olmak" "soyut yolun" içinde erimek demek ki bir olayı mümkün olduğu kadar kesin bir şekilde izlemekten oluşuyor ve bu kesinlikten Ferlinguetti'nin bahsettiği dördüncü tekil kişinin yararına kişi öznenin silinmesi sonucu çıkıyordu[2].

Michaux kendisini bireylik öncesi tekilliklere, kişisiz bireyleşmelere adar. Bu olağanüstü ve duygusuz hızlara dikkat etmek ne şizofreninin övgüsüne –ki Michaux zaten kesin olarak ayrılır- ne de antropolojinin, her zamanki uygulamalara olan eğilimin, Castaneda'da görülen uyuşturucu (peyotl-meskalin) üretiminin romantizmi ya da ***mutlu-kuşak***[3] diye adlandırılanların uyuşturucu

---

çoktan başladığını doğrular. Bakınız: Jean-Michel MAULPOIX et Florence de LUSSY, *Henri Michaux. Peindre, composer, ecrire*, Catalogue de l'exposition organisée par la Bibliotheque Nationale de France, 1999, Paris, Bnf/Gallimard, 1999, 147-154.

[1] MICHAUX, *Misérables Miracles*. Deleuze *Difference et Repetition*'u Michaux'ya adayıp ona şu satırları yazar: "Siz şizofreni hakkında bugüne dek hiç söylenmemiş o kadar çok şey söylediniz ki hem de birkaç sayfada: ruhun büyük deneyimlerini 153-162". Deleuze Michaux'nun metnine gönderme yapar. *Les grandes epreuves de l'esprit et les inombrables petites*, Paris, Gallimards, Le point du jour, NRF,1966.Deleuze'ün atfının traskripsiyonu için MAULPOIX et de LUSSY, *Henri Michaux, Peindre, composer, ecrir*, 157. Deleuze'için Michaux'nun önemi üzerine BELLOUR, "Michaux, Deleuze" *Gilles Deleuze*, Une vie philosophique, E. Alliez, 537-545.

[2] Deleuze Ferlinguetti ve dördüncü tekil kişiye gönderne yapar: LS, 125. Ve Deleuze, "A Philosophical Concept..." traduit en anglais par Julien Deleuze in Topoi 7: septembre 1988, 111-112. E. Cadava Who comes after the Subject?, New York, Routledge, 1991. Edition française: "Un concept philosophique" in Cahiers Confrontation 20, hiver 1989, 89-90, Orijinali kaybolduktan sonra Renè Major tarafından İngilizceden çevrilmiştir, 89.

[3] MICHAUX, Miserable Miracle, 912-913. Carlos CASTENADA, *L'Herbe du diable et la petite fumée: une vie yaqui de la connaissance*. Fransızca çevirisini yapan Marcel

düşkünlüğünün bu karışımına gönderme yapmaz. 1970'li yıllarda Deleuze'ün etkin bir şizofreni ve sanrı deneyimlerine olan ilgiyi istediğini gördük, burada *Mille Plateaux*'da Michaux'ya gönderme şizofrenin boyun eğmeyen çekiciliğinin kanıtını kendiliklerin özentili gözlemine çevirmeyi sağlar.

Deleuze, Blanchot'nun yaptığı gibi Michaux'yu sınırların deneyimine indirgemekle ne kadar yanlış davrandığını, onun için yaptığı güzel övgüsünde çok iyi anladı. "Meskaline karşı sonra da onunla gizli bir anlaşma içinde" "en güzellerinden iki kitabı " (Misérable Miracle ve L'Infini turbulent) yazmayı başardığını itiraf eden Michaux'ya Blanchot şunları ekler: "Burada yazın'ın yeni bir biçimini deneyen ve düzen karşıtlığından vazgeçen Michaux'nun bilgeliğine acımak mı hayran olmak mı gerekir bilinmez"[1]. Ya da yapay aracın ve yazın'ın bu seçeneği Michaux'nun tekilliğini oluşturan şeyden yoksundur. Meskalin bir hile değil sürücüdür. Deleuze kapalı bir şekilde Michaux'nun "hayran olunacak ve özenli deneyim koşullarını oluşturmak, uyuşturucunun nedenselliği konusunu açığa kavuşturmak ve en üst düzeyde açıklamak ve onu coşkunluk ve sanrıdan ayırmak için kendisini tören ve topluluklardan soyutladığını" belirtir. Hiçbir durumda uyuşturucu neden olduğu algıların yaratıcı yönlendiricisi olarak görünmez: daha doğrusu o bir aktarım kanalıdır. Önemli olan uyuşturucunun hatalı hızlar ve olağanüstü yavaşlıkları harekete geçirmesi ve kendiliğin moleküler oluşlarına duyarlı hale getirmesidir. Buradaki oluşlar olağan algı-bilinç dizgesinin yerlemlerini aşan düzensizlikleri içerir[2]: "uyuşturucu biçimleri ve kişileri kaybettirir", algıyı değiştirir ve onu en küçük işlemleri duyumsayacak moleküler bir güçle donatır sanki algılanan şeye "hızlandırılmış veya yavaşlatılmış parçacıklar yayma gücü" veriyormuş gibi, diye yazarlar Deleuze ve Guattari. Michaux'nun raporlarını ve Castaneda'nın ilkini Don Juan[3]'la

---

Kahn ve Nicole Messant, Paris, le Soleil Noir, 1972, réed. 1977; *Histoire de pouvoir*, Carmen Bernard, Paris, Gallimard, 1975. BELLOUR, *Notice, in* MICHAUX, *Œuvres Completes*, op. cit., t. 2, s. 1246.

[1] BLANCHOT, "L'infini et l'infini", La Nouvel N.R.F., no 61, 1958. *Cahier de l'Herne Henri Michaux*, 1966. MAOLPOIX et de LUSSY, *Henri Michaux. Peindre, composer, ecrire*, 170-174. MICHAUX, *L'infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1957, 2. Éd. 1964.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 348.

[3] DELEUZE et GUATTARI, MP, 346-348. CASTANEDA, *L'Herbe du daible et la petite fumée*. «Eğer uyuşturucu deneyimi herkesi hatta uyuşturucu almayanları bile işaret ettiyse, bu, zaman-uzam algılarının yerlemlerini değiştirerek bizi moleküler oluşların hayvan-oluş geçişini yaptıkları yerdeki en küçük algıların evrenine sokarak olasıdır». MP, 304. Minkowski'nin şizofren uzam-zaman hakkında dediğiyle ilgili olarak uyuşturucu kullanımını eleştirmek gerekirdi. MINKOWSKI, *Le temps*

başlattığı yazılarını takip ederek bu sonuca varırlar. Uyuşturucu "bizimkiyle bir olmayan değişken bir zaman" izler. Bilinçli algının normal zaman-uzamsal yerlemlerinin bu coşkunluğuna bir biçem değişiminin cevap vermesi gerekir. Böylece Michaux meskalinin "engin çalkantısını"[1] aydınlatmak için "değişken, inip çıkan, sıçrayan bir biçemi" gerekli görür. *Miserable miracle*'in (Sefil mucize) yazımı çok etkileyicidir: "... o zaman her şeyi söylemek için elli farklı yansımanın aynı anda ve zıt bir şekilde, her yarım saniyede değişip en doğru ifadeye bürüneceği bir durumda bulunulur". İşte orada Deleuze'ün organsız bedenin yücelik ve özgürlüğü, kendilik ve olay diye adlandırdığı yoğun dünya söz konusudur. Michaux bu "hızlar ve yavaşlıklar" dünyasını ifade etmek için Deleuze'ün "yaratıcı kekemelik" diye adlandırdığı şeye başvurur.

> Biçimsiz, öznesiz ve yüzsüz hızların ve yavaşlıkların dünyasından başka hiçbir şey yoktur. "Kızgın bir arabacının yüzleri ve görüntüleri yırtan kamçısının kayışı" gibi bir yolun zikzakından başka hiçbir şey. Algının bütün köksap işi [...]" [2].

Différence et répétition'un etkili yoğunluğu anlamındaki bu zikzak burada Rönesans'tan[3] bu yana batı resim sanatının kurallı yerlemlerini ele geçiren bakış açısının nesnel (yüz) ve öznel (manzara) işaret noktalarını biçimlendiren yüz ve görüntüleri parçalar. Michaux[4] şöyle der: algının köksap işlevi, "benim sahip olduğum çizgisel hız" için bu işlevi, eşzamanlı olarak grafik ve şiirsel bakımdan farklı benimseyen göçebe yol veya soyut yolun etkisi üzerinde ortaya çıkan, kullanılmaz kılınan bu duyarlı dokuyu parçalar.

---

vécu. Etudes phénomenologiques et psychopathologique, Paris, J.L.L. d'Artrey. Neuchatel, Delacheux et Niestlé, 1968.Michaux'nun meskalin kullandığı zamanki notlarını incelemek için bakınız: Bellour, «Documents», Michaux, *Œuvres Completes*, t.2, s. 1291.

[1] MICHAUX, *Œuvres Completes*, t.2, 617. Bu "dokunaklı Esperanto" üzerine BELLOUR'un "Rencontr dans la foret" notuna bakınız, Œuvres Completes, 1297. "Dokunaklı Esperanto" nitelemesi talihli bir kullanım değildir. Evrenselleştirmeye, evrenseli dile aşılama eğilimine inandırır. Deleuze'e göre böyle deneysel bir dile uygulanan tuhaflığın ortaklığı: kendi diline yabancı olmak söz konusudur.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 347. Alıntılar *Miserable miracle*'den gelmektedir. Ayrıca *Grandes épreuves de l'esprit*...'den de alıntılanmıştır. Aynı alıntılar *le Pli*'nin içinde de vardır.

[3] Yüzler ve görüntüler Michaux'nun kendi yapıtına uyar. Bu yapıtta Michaux görüntü bantlarını geliştirir, oysaki 1948'deki suluboya resim dizisi, renk ve karısının ölümüne mal olan kaza şokunun bir araya gelmesi öz okuma ve «başların» çoğalması deneyimlerini biçimlendirir. (bakınız: MICHAUX, *Emergences-résurgence* (1972), BELLOUR, Notice, in MICHAUX, *Œuvres Completes*, t.2, XVI.)

[4] DELEUZE et GUATTARI, mp, 347. Bu alıntı Michaux'nun Miserable miracle'inden alınmıştır, sayfa 26.

Bu meskalin deneyimleri resimsel jestin veya hat çizgisinin ve zihinsel bakımdan yanyana olan stenografi olarak yazı'nın farklı derecelerinin, tamamen ayrı kalarak çizim ve yorumdan kaynaklanmaksızın desteklendiği an olarak değerlendirilebilir. Onlar gerçek farklılıklarını hiçbir şekilde zayıflatmayan, ama el ve sözle bibirine bağlı arayışlarını zorunlu kılan bir yakınlığa girerler. Yazıdan jeste geçerken Michaux, "seçme istasyonunun" değiştirildiğini, "başdöndürücü bir şekilde" ve "kolayca" kaybolan "konuşan kısmın" ve "sözcük üretiminin" önünün açıldığını söyler[1].

Eğer uyuşturucunun değeri artıyorsa bu, bizim algıladığımız şeyle oluşturduğumuz kendiliğin moleküler niteliğini algılanabilir kıldığı ölçüdedir, ama aynı zamanda görecelidir. Kendiliklerin geçişini gerçekleştiren uyuşturucu değildir ve uyuşturucuyla "yaratıcı yol veya kaçış yolu doğrudan ölüm yoluna dönüşür". Uyuşturucu kullananlar "kaçmak istedikleri şeyin içine tekrar düşmekten kendilerini alıkoyamazlar": toplumdışılığın "en zor bölümlendirmesine", "kimyasal maddelerin, yanıltıcı biçimlerin, düşsel öznelleştirmelerin"[2] en "yapay" yurtlaştırmasına düşerler. Ne Michaux, ne de Castaneda uyuşturucunun nedenselliğine "yapay bir cennete" başvurmazlar. Uyuşturucuya olan ilgi: yoğun[3] "özdeğin akışlarını tekrar ve taklit etmeksizin izlemek" ilkesinden doğar. Yaratıcı ele geçirme köksap mantığının beşinci ilkesi gereğince gerçekleşir: kopya etmek değil, harita çizmek. Uyuşturucu kendi üretmediği olaylar için tetikleyici görevi yapar ve görüldüğü gibi önlem sanatına tutunmuş, sade bir ölçülülük olarak kalır[4].

Michaux böylece güçleri ele geçirme olan sanatın kuramını doğrular onun bu doğrulaması yazı ve resimin ikili düzlemine dayanır.

---

[1] MICHAUX, «Qui il est», Peintures, GLM, 1939. Michaux sürekli yazı ve resim arasındaki farkı ve kendisini sözcükten ayıran çizgi sanatına geçmeyi temsil eden özgürlüğü vurgular. Klee burada geçirme işini yapandır. Michaux sürekli bu «düş kuran çizgiler» karşısındaki büyülenmesini vurgular. Bakınız MICHAUX, «Dessiner l'ecoulemen du temps» (Zamanın akışını çizmek). (1957), t.2, 371.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 349. Uyuşturucuyla ilgili son metin QP, 156 içinde yer alır ve bu saygınlığını yitirmeyi tekrar eder. "Uyuşturucuların sanatçıya bu duyum varlıklarını yaratmakta yardım edip etmediklerini, iç araçlara bağlı olup olmadıklarını, bizi gerçekten "algının kapılarına" götürüp götürmediklerini bilme sorunu [...] uyuşturucu altındaki bileşenlerin olağan üstü bir şekilde kırılgan ve kendilerini koruyabilme gücünden yoksun olmaları ölçüsünde genel bir cevap ister [...]".

[3] DELEUZE et GUATTARI, MP, 462.

[4] Artaud gibi Michaux'da önlemin uyarılarını arttırmaktan vazgeçmez (Deleuze et Guattari, MP, 349). "Yine de meskalin vaz geçilemez değildir", MICHAUX, Œuvres Completes, t.2, 1031.

> Yazdığım gibi çiziyorum. [...] Kurgusal olsa da varlıkları değil, alışılmamış olsa da biçimleri değil onların güç yollarını ve hızlarını dile getirmek için. [...]
>
> Böylece yaşamın ritimlerini ve eğer mümkünse zihnin titreşimlerini göstermek için[1].

Demek ki sanatın imgesel bile olsa ne varlıkları ne de alışılmamış biçimleri dile getirmek değil, ama onları canlandıran çok daha farklı güçleri dile getirme gücü vardır. Elbette kendiliği bir dayanak üzerinde sabitleyerek kalıcı kılmak söz konusudur. Algılanmış kendiliğin kısa süreliği özdeğin kendiliğinin çabukluğuyla orantılıdır (mürekkebin kurutma kâğıdındaki yayılma hızı) ama onun sonucu bir yapıt, kalıcı bir "anıttır". Michaux'nun her zaman algı hızlandırıcısı olarak tanıttığı meskalin tersine bu algılanmaz yoğun devinimlere daha etkili bir dayanıklılık veren ve duyarlı devinimlerle bu algılanamaz güçleri dile getirmeyi sağlayan bir egemenlik alanı, bir "yavaşlatılmış hareket" olarak değerlendirilir[2].

Üstelik Michaux onun resim göstergesiyle karşılaşmasının onu nasıl anlamlı dil yetisinden uzaklaştırdığını belirtir ve kendi mesleğinde resim sanatını değerlendirme biçimi gösterir ki onun daha çabuk ve daha etkili bir şekilde şiirsel alanda yaptığı araştırmaları, saygınlıklarını yitirmeksizin devam ettirmesini sağlayan özdeğin kendiliğiyle olan ilişkisini resimle buldu.

Michaux'da resim anlamsız bir özdekle karşılaşmadan ibarettir: "sözcükler gibi değil. Sözcükler her zaman çok şey söyletir. Sözcükler çok uzaklara götürür. Hemencecik karmaşıklığa götürürler". Resim "bulutlar ve kararsızlık, [...] larva yüzlerin, hayalet bedenlerin veya doğanın her zaman puslu ve buluta dönmeye hazır ülkesi". Sözcüğe kapılmaktansa resim bu ritimleri bu "elektriklenmeyi"[3], ve bunu mürekkep lekesine karşı suyun savaşımı içinde

---

[1] MICHAUX, "Yazdığım gibi çiziyorum", sergi kataloğu, Galeri Daniel Cordier, Francfort, 1959. Cordier Michaux ile anlaşma yapan ilk kişidir ve ona büyük özel bir sergi yapma olanağı sunmuştur. Daniel Cordier her zaman onun sanatsal yapıtını görüntüleyen yazarlık ününü denegelemek için öncelikle Michaux'daki ressamı değerlendirme konusunda ısararlıdır ve Michaux'nun kendisinin sürekli olarak meskalin deneyimleriyle tanınmasından ne kadar nefret ettiğini ekler.

[2] MICHAUX, *La Ralentie, Œuvres Completes*, t.1, 924. Deleuze belki bizim üzerine yazarken bu *Ralentie*'yi (yavaşlatılmış hareketi) hatırlar: "bu inanılmaz bir yavaşlamadır ve *bu yavaşlama* saysinde özdek gerçekleşir ve bilimsel düşünce önermeyle ona nüfuz etme gücünü gerçekleştirir. İşlev yavaşlatılmış bir harekettir" (DELEUZE et GUATTARI, QP, 112.)

[3] MICHAUX, "Parenthese" (1959), *Œuvres Completes*, t.2., 1027.

fark etmeyi sağlar. Michaux kendi kendine şöyle söylenir: "lekeci[1], eğer ben bir lekeci olsaydım lekelere tahammülü olmayan bir lekeci olurdum"[2], çünkü "her tarafa yayılan yumuşaklıklar"yok olurlar.

> O zaman onlarla savaşıyorum, onları kamçılıyorum, [...] onları çoşturmak [...] onlara rağmen onları olağanüstü bir şekilde kımıldayan her şeyle birleştirmek, sayısız varlık kalabalığıyla, varlık olmayanların ve varlık öfkelerinin kalabalığıyla, açgözlü arzular ya da güç düğümleriyle, burada veya başka yerdeki asla somutlaşmamaya yönelik her şeyle birleştirmek isterdim[3].

Bu elektriksel yoğunluklara olan ilgi, yaşamı ele geçiren sanat kavramı Michaux'yu hayvan-oluş yoluna da götürür: "Hayvanlar ve ben bütün olarak birbirimizle ilgiliyiz. Davranışlarım, ben oları değiştirdim, zihnimde onların davranışlarıyla değiştirdim benimkileri [...]. Ben onları imkânsızlıktan üretiyordum ve içine insanı karıştırıyordum, dört organıyla değil [...] ama kaprisleriyle, arzularıyla duraksız biçimsel-yaratım[4] halinde ortaya çıkan olağanüstü sonuçlarla donanmış insanı"; "yaşamın yaşamsallığında gergin bir ortamda yeni bir yaşam biçimi "[5]. Michaux'da organik olmayan canlılık ile sözlü ya da resimli özdeğin akıcı kendiliğiyle özgürleşen devinimsel değişim gücü arasında bir işbirliği vardır ki bu işbirliği başdöndürücü bir yazımla Deleuze'ün yaklaşık yirmi yıl sonra dizgeleştireceği kavram düzenini çevreler.

DUYGUYU RESMETMEK

Resim sanatı örneklemeci veya taklitçi değildir: nesnelerin biçimlerini tekrar etmez, güçleri ele geçirir: duygu resmedilir. Bacon Deleuze'ü resminin şiddetiyle etkiler. Buradaki şiddet temsil edilene bağlı değildir –heyecan veren şeye düşkünlük, işkence edilmiş beden

---

[1] Lekecilik (taşizm), fırçanın ya da elin kopyasını yok edip doğrudan boyanın akışkanının kullanımını sağlamaktan ibarettir. Fırçayla yapılan kaligrafi Devinimlerine zıt olarak, Michaux 1952-1956 yıllarından itibaren orta parmağın doğrudan tuvale attığı mürekkeple işe başlar ki bu Pollock'un veya Greenberg tarafından tasarlanan Action Painting'in denemelerine katılır gibi görünür. Orada çağdaş bir kopmanın olduğunu söylemek çok saflık olur: önceki yüzyılda Victor Hugo'nun mürekkebinin ötesinde Léonardo de Vinci daha o zaman genç ressama eski bir duvardaki çatlakları ve küf lekelerini izlemesini ve gerçek biçimleri bunların doğurduğunu öğütlüyordu.

[2] DELEUZE: "Bacon [...] irrasyonel çizgi ve kontursuz hat alanında [...] Michaux'nun Pollock'tan daha ileri gittiğini düşünür", FBLS, 102.

[3] MICHAUX, Œuvres Completes, t.2, 1030.

[4] MICHAUX, «Zamanın akışını çizmek» 1957, Œuvres Completes, t.2, 372-2.

[5] MICHAUX, «Pr-arentheses» 1959, Œuvres Completes, t.2, 1028.

görüntüsü, et görüntüsü, lekeli döşekler, çekilmiş şırıngalar, kaba saba döşemeler, küvetler, mutfak evyeleri, dişçi koltukları veya üç yüzlü aynalar içeren, eşcinsel mücadele gibi– ama resim, çizgi ve renk özdeklerinin esnek bir bileşimi içinde yoğunlaşır. Bacon görüntünün şiddetiyle duygunun şiddeti arasındaki ayrım konusunda ısrarlıdır. Ve şöyle der: birine ulaşmak için ötekinden vazgeçmek gerekir"[1]. Duygunun bu şiddetini Deleuze'ün 1964'te Proust üzerine yaptığı ilk incelemesinden beri yaratımın ölçütü olarak görür. " Yenilik bütün yapıtın tek ölçütüdür"[2] ve şiddet ve geleceği görme, güçler ve etkilerin ilişkisi, düşünce için bir sarsıntı olarak belirir.

Sanatların edimsel ve estetik ortaklığını tanımlamayı sağlayan güçleri elde etmeyi anlamak, bu hem beklenmedik hem de şaşırtıcı habersizce giriş biçiminde olasıdır. Deleuze sanatların bu tanımını Bacon'ın VIII. bölümünde, resmin bedenin özdeksel gerçeğini, "etkili atletizmini", "esnek-çığlığını" korkunç bir görüntünün temsiline bağlı olmayan ama beden üzerindeki güçlerin eylemle yani duyguya bağlı olan zalimliğini bizim keşfetmemizi nasıl sağladığını belirttikten hemen sonra "güçleri resmetmek" diye dile getirir. Bacon tam burada Antonin Artaud ile karşılaşır. Güçleri elde etme zorunlu olarak organsız bedenin yoğun düzlemine gönderme yapar, oysa temsil edilen biçim organik klişeye bağlıdır. Bu müziğe de uygulanır:

Oluşturulan şey çok gelişmiş bir ses malzemesidir biçim alan ilkel bir madde değildir. Birleştirme bu çok gelişmiş ses materyaliyle ve kendileriyle sesli olmayan ama onları sezilebilir kılan maddeyle sesli veya işitilebilir olan güçler arasında gerçekleşir[3].

Müzik kulağa ses yayar ve bedeni gerçekten ayırır. Sesli bedenden "kesinlikle" bahsetmeyi sağlayan da budur. Oysa resmin "her yerde gözü vardır", kulaktan karına, ciğerlerden ağza (nefes alan tablo der Deleuze)[4]. Müzik ve resim farklı duyumsal dizgelerden çıkarlar ve onların etkileri ne aynı güçleri ne de aynı maddeleri biçimlendirmez, – tekil sanatların incelenmesini açan budur. Durumlara göre farklı bir inceleme gerektirse bile onların sorunu duyumu kendi yoğun ve güç verici boyutunda sergileyerek açıklamak yani hissedilmeyen güçleri elde etmesini sağlayarak onu arttırmaktan ibarettir. Demek ki eğer resim ve müzik araçları ve etkileriyle ayrılıyorlarsa ve hatta eğer "müzik resmin bittiği yerde başlıyorsa"[5] her

---

1 DELEUZE, FBLS, 61.

2 DELEUZE, RF, 200.

3 DELEUZE, RF, 145.

4 DELEUZE, FBLS, 54.

5 DELEUZE, FBLS, 55.

ikisi de duyguyla ilgilidir. Güç duygunun koşuludur ve "bir imgeyi" üreten güçlerin ilişkisi olan duygu, algı ve etkidir. Güçlerin ilişkisinin yüceliği yayılır ve duyumsal özgürlük halinde boyun eğer. Bu nedenle sanat güçleri elde etmedir. Duyumun var olması için bir gücün beden üzerinde etki etmesi gerekir bununla beraber onunla hissedilmeksizin etkilemesi gerekir çünkü "duygu kendisini koşullandıran güçlerden hareketle bambaşka bir şey "verir"". O zaman resim görünmeyen güçlerin görülen dışa vurumu olarak tanımlanır.

Bize verdiği şey içinde verilmeyen güçleri elde etmek, duyumsanamayan güçleri hissettirmek ve kendi koşullarına kadar yükseltmek için duyum kendine yeterince nasıl dönebilecek, gevşeyecek ya da azalacaktır? İşte bu nedenledir ki müzik sessiz güçleri sesli ve resim görünmeyen güçleri görünür kılmalıdır[1].

Resim müzikten ayrılır çünkü "bedenin kaçtığı, kaçarken de onu oluşturan maddeyi keşfettiği yere, kaynağın en yakınına yerleşir". Onun görevi "bedenin özdeksel gerçekliğini, kendi çizgi renk dizgesiyle ve çok işlevli organıyla yani gözle" keşfetmektir[2]. Bu bakımdan Bacon, basit bir şekilde kendince onu değiştirerek, porte ve insan figürü sorununa ekleyerek özetlediği ve kısalttığı resim tarihinde kaybolur. "Öyle görünüyor ki resim tarihinde Bacon'ın kişileri, gürünmeyen güçleri nasıl görünür kılmalı sorusunun en olağanüstü cevaplarından biri olurlar"[3].

FRANCIS BACON'IN TASVİRLERİ

Bacon'ın güçleri, bedenin beklenti ve itkilerini ifade etme biçimini "Figür (tasvir)" diye adlandırır. Deleuze birçok defa, biçimleri değiştirmenin değil de bedenleri bozmanın söz konusu olduğu konusunda ısrar eder. Bacon geçmiş biçimlerin tekrarıyla ve yeni biçimlerin keşfiyle yetinmez. Bedenin güçlerini, özdekler, çizgiler, renkler, resimin kendilikleri ve resmin ürettiği etkilerin düzleminde duyumsanması gereken bozulmaları elde etmeye ulaşır[4]. Bu demektir ki duygu "bozulmaların yöneticisi ve beden değişmelerinin sorumlusu"[5] gibi görünür. Güçleri elde etme Deleuze'ün Simondon'dan sonra özdeğin kendiliği dediği ritmik bireyleri tanımlamaya yarayan maddenin ve biçimin birleşimini gerçekleştiren çok farklı bu bireyleştirmeden ibarettir. Özdeğin kendisi duyarsız olan güçleri duyarlı

---

1 DELEUZE, FBLS, 57.

2 DELEUZE, FBLS, 55-56.

3 DELEUZE, FBLS, 58.

4 DELEUZE, FBLS, 25, 59.

5 DELEUZE, FBLS, 60.

kılmaya yarar. Bacon'ın resmi söz konusu olduğunda bu güçler, özdeğin işleyişinde duyarlı kılınmış bedenin güçleridir.

Bacon, böylece betimlemeden, resimlemeden ve bedenin uygun temsilinden kurtulur. Deleuze betimlemeyi Lyotard'dan ödünç aldığı "betimselle" karşılaştırır[1]. Anlatı yoktur ama betimsel olay vardır: bir şeyler geçer, vuku bulur, Tasvirin duyarlı belirişinde bir şeyler geçer. Bu tasvir biçimlerin ("simgesel") değişiminin soyut gösteriminden değil, "bedenin ("betimsel") bozulmasının yoğun netliğinden doğar. Oysa simgeselden çıkmak için kalıpların bozulması yetersizdir, tıpkı şiirsel olaya ulaşmak için söz diziminin düzensizliğini taklit etmenin yetersiz olması gibi. Oysa biçim beyine gönderme yaptığında bilinçli algılama aracılığıyla hareket eder ve sonuç olarak klişe gibi işler, yani uygun, kalıplaşmış, genelleştirilmiş, uygun duyuşsal-devinim tepkisini tetikleyen bir imge olarak işler. Duyguyla ilgili duyarlı biçim olan Tasvir, bu şoku yani başyapıtı nitelendiren şiddetli duyguyu üreterek sinir sistemini etkilemeyi sağlar.

Mademki Tasvir duyarlı biçim demektir, bunu reddetmek değil bundan özdeksel ve duyarlı, değişken ve yoğun, değişim ve belli soyut biçimi olmayan yeni bir kavram önermek söz konusudur. Deleuze'de biçim, güç ilişkilerinin bir bileşimidir. Demek ki kesinlikle güçler söz konusudur ve biçimler güç-oluşlardır. Tasvir bireysel biçimiyle şekillenmiş bir bedeni tekrar üretmez ama bedenin bütün tepkilerine, organsız bedenin inorganik canlılığına ulaşmaya çabalar. Böylece Bacon tercihen insan bedeniyle, portreyle yani klasik türlerle yetinebilir, bu anlamda resim sanatının yolunu derinden yenilemez. Onun yaratıcı gücü ne resmin "öznesi" gereğince ne de türün herhangi bir kurulumu gereğince ölçülmemelidir. Ama tasvir yoluyla porte sorununun ortaya koyduğu şiddetle ölçülebilir. Duyguyla ilgili olduğunda biçim bir güç sorunudur, kopyayla ya da geçmişin resim yöntemlerinin tartışmasıyla yetindiğinde ise kalıplaşmış olanın bir tekrarı olarak kalır. Çünkü "duyguyla ilgili biçim (Tasvir) temsil ettiği varsayılan bir nesneyle ilgili biçimin tersidir"[2]. O halde tasvir, çok basit anlamda, zihinsel olmayan Fikirdir ve Deleuze *Différence et Répétition*'dan beri bu terimi kullanır. Fikir farklılaşmış sanallığın sorunsal bir alanıdır, bir güç alanı, bireyleşme öncesi tekillikler alanı. "Fikir dediğim şey düşünceyi[3] üreten imgelerdir", duygu olarak ifade edilen güçlerin ilişki-

---

[1] LYOTARD, Discours, figure, Paris Klinksieck, 1971; DELEUZE, "Appreciation" de Jean-François Lyotard, Discours, figure, in La Quinzaine littéraire, no 140, 1-15 mai, 1972, 19, repris, dans ID, 299.

[2] DELEUZE, FBLS, 40.

[3] DELEUZE, FBLS, 194.

leridir. Duygu mantığının görevi ortaya çıkıyor: deneysel sayımla resmin işleyişini, Bacon'daki Tasvirin belirmesini sağlamak.

TASVİRİN DEVİNİMLERİ

Deleuze Bacon'a göre duyum mantığını oluşturan resim ilkelerini sıralar. Öncelikle Tasviri yani oturmuş, kalkılmış iyi kötü fark edilebilen kişi veya kişileri ayırır; ikinci olarak renkli pastiller gibi Tasviri zemininden ayıran genellikle tek renkli geniş alanları ve üçüncü olarak en küçük dekor, çerçeve veya pist veya yeri, Tasvirin yerleşmesini sağlayan çizgi oyununu ayırt eder.

Bu üç bölüm Bacon'ın renkli göstergebiliminin konusunu oluşturacak bir sınıflandırmanın temel ulamları olarak işler. Bu üç bileşim: insana benzer kişiler veya *malriş*[1] (resimli) yüzeyler, soyut alanlar, ilk bakış açılarının ilk adımları veya bedenleri oluşturan ve onları renkli kısımlara bağlayan ilkel dekorlardır.

Deleuze'ün tasvir diye adlandırdığı şey, görünmeyen canlı oyunların, bu üç resim öğesi arasındaki ilişkileri etkileyen ayırma, bozma ve dağıtma güçlerinden daha az tablo içinde yer alan başı veya bedeni olan insan görünümlü bir kişidir. İlk anlamıyla alınırsa tasvir tablo aracılığıyla ortaya çıkan ve kaybolan insan görünümlü kişidir ama "tasvirin olayı" bu üç ulamı renk içinde, renklendirici duyum içinde birbirine yaklaştıran hareketli bir oyuna gönderme yapar. Tasvir terimi klasik anlamda "kişiye" gönderme yaparken burada tablonun sunduğu ritim ve akımları anlatır. Duyum mantığı işte bu dinamikten oluşur ve göstergebilim tuvallerden bu üç öğeyi çıkarmaya, onların güçleri ele geçirmeye veya duyumun şiddetine belirli bir içerik veren çoğul ilişkilerini incelemeye uygun düşer.

Bu üç etken: renkli yüzeyler, görünen beden veya başlar ve bunları bağlayan ilkel dekorlar. Yüzeyler boyanan boşluğun özdeksel yapısını oluştururlar ve yer, pist, kendisinden oluşan bir birikinti ya da tabaka, daraltılmış bir alan ve çerçeveyle karşılaştırılır. Yer, birinci anlamıyla Tasviri, beden olgusunu, kişiyi ortaya çıkarır

---

[1] Malrisch (resimsel) Wölfflin'in Rönesans çizgisiyle barok resminin özdeği arasında kurduğu karşıtlıktan doğar: esnek, yapışkan, yoğun ve tatlı. Deleuze resim ve sinema üzerine düşüncelerinde bu bölümlendirmeden yararlanır ve Wölfflin'i Maldiney'e atfettiği inceleme sırasında okur, bu inceleme onu aynı zamanda Riegl ve Worringer'İ incelemeye de götürmüştür. Maldiney'in makalesi "L'art et le pouvoir du fon (sanat ve fonun önemi)" in MALDINEY, *Regard parole espace*, Lausanne, L'age d'homme, 1975. Ayrıca bakınız: Henrich WÖLFFLIN, Renaissance et Baroque (Munich, 1888), tr.fr. Guy Ballangé, Paris Livres de Poche, 1985; *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le probleme de l'évolution du style dans l'art moderne*, Bâle, 1915, tr. Fr. Cl. Et M. Raymond, Paris, Gérard Montfort Editeur, 1992.

ve sınırlandırır. Yerin Tasvir olayını dışladığı söylenebilir, öyle ki Tasvirin tam anlamıyla yaptığı şey tek başına kişi değil, yüzeyden itibaren dışlama hareketidir. Bu hareket çerçevelerin, kısaltılmış bakış açılarının ve tek renkli titrek alanların ilk yöntemlerde, ayırıcı yeriyle Tasvirin ilişkisini tanımlamak için ve tasvirin olayının belirmesini sağlamak için işlem alanının yerini tutarlar.

Bu üç farklı öğe renge doğru yaklaşır, ritmik duyum halindeki bir tablonun renkli kişilerini düzenleyen renkli bir duyum içinde kaybolurlar. Tablonun etkisi böylece tamamen renk değişiminden, yani özdekler ve güçler arasındaki ilişkiden ileri gelir. Tasvir iki eşzamanlı devinim, ikili hareketle canlanır: sıralı ritim, güçlü bir bozulma olarak atletizmini tanımlayan kalp atışı, duyumla beden bedene şiddetli bir mücadele.

Birinci devinim özdeksel yapıdan, yüzeyden tasvire doğru çıkar ve onu sıkıştırarak, hapsederek dışlar. Bu tasvirin yeridir, gerçekleşmeden daha az uzamsal bir yer. Deleuze bu olayı olgu diye adlandırır "Tasvirin olgusu". Bu ikinci, tasvirden özdeksel yapıya giden ve tasvirin onunla, bir kasınma içinde, çerçeveye geçtiğini, "özdeksel yapıya yayıldığını"[1] ileri sürdüğü zıt bir devinimle bir arada bulunur. Bu "ikinci değişim yönü" atletizmin ikinci biçimi ritmi ve tablonun vuruşunu açıklar. Ani bir bozulmayla yoğun devinimin bedenini dolaşan bir ürpermeyle tasvir sadece gerçekleşmez, aynı zamanda bir olgu, "tasviri oluşturmak için her an bedenle gerçek imgeyi birleştiren biçimsiz bir şekilde biçimsiz bir devinim"[2] olarak belirir. Bu vuruş tablodaki duyguyu canlandırır ve bir ritim kurar: tasviri biçimsizce ayırım yerine götüren bir gevşeme (yüzeyden tasvire doğru devinim); tasviri tablo dışına iten kasılma. Yüzey ve tasvir arasındaki çerçevenin her iki yönde iletişimi sağlayan bir organ gibi davrandığını gösteren, tuvaldeki titrek canlılıktır. Tasvir ve özdeğin yapısı arasında geçen kasılma ve gevşemeyi aynı anda dönüşümlü gerçekleştiren bu vuruş ritmi oluşturur. Bu aynı zamanda kasılmanın yapının bedenini tasvire sıkıştırması ve bu sırada gevşemenin tasvirin bedenini yapıya doğru yayıp uzatmasıdır. Bu devinimlerin eşvarlığı bir ritim oluşturur ki bu ritim duyguyu "güçlerin etkisi altında farklı düzeylerden geçmeye zorlayarak"[3] duyum ikiliğiyle ilgili ve bireşimsel kılar, diye yorumlar Deleuze.

Bu iki devinim oluşun iki temel gücüne dayandırılabilir: yapıyı tasvire doğru iten bireyleştirici gerçekleştirme, biçime doğru yük-

---

[1] DELEUZE, FBLS, 24.

[2] DELEUZE, FBLS, 26.

[3] DELEUZE, FBLS, 65.

selişi dile getirir; tasviri yapı içindeki bir çığlıkla, bir kusmayla, bir fışkırmayla dışlayan dikkat çekici bozulma, yoğun oluşu, sanalın gerçek içindeki kararlılığını içerir. O halde bu sonuç üzerinde durmak gerekir: organsız beden, ritimli birliktelik ve sanalın gerçek içindeki duygulu vuruşundan daha az tüm bedensel düzenlemenin yoğun sanal yüzünü gösterir. Bacon'ın resmi bedenin güçleriyle tek bir anlaşma içerir çünkü onun resmi kendini bir oluş tuzağı gibi gösterir ya da güncelin değişimi (kasılma) ve sanalın değişimini (gevşemeyi) harekete geçirir. Resimlenen duygu bireyleştirici güncelleme (güncel gerçekleşme) ve organsız bedenin yoğun farklılaşması arasında bölünür. Titreşim kazanır.

TİTREŞİMLER ve ORGANSIZ BEDEN

Öğeler arasında gerçekleşen devinimlerin deneysel sayımıyla verilen tablonun ritmi duyguyu bedenin yoğun bozulması ve titreşim olarak gösterir. Tasviri gösteren ve niteleyen onu canlandıran, bedenin bozma gücünü ele geçiren, klişenin anlatısal tekrarında tükenmeyen ama Bacon'ın ifadesine göre sinir sistemi için bir sarsıntı üreten devinimlerdir. Duyguyu resmetmek, bu güç ve duygu arasındaki ilişkiyi, doğuş noktasını, resimsel özdekten seyirciye aktarılmaya elverişli olan duygunun titreşim noktasını resmetmektir. Renk dokunsal olur. Duygunun bu aktarımı tasviri tanımlar. Bir etki yaratmaya yetkin olan başyapıtın yoğun tanımına uygun sarsıntı, organsız beden kuramının son oluşumunu burada bulmasını sağlar ki Deleuze bunu önce şiir alanında inceler ve Antonin Artaud'da bulur ve daha sonra yaşam bilimleri alanında özellikle de Geoffroy de Saint Hilaire ve Canguilhem'in incelenmesiyle geliştirir.

Kendisini aşan güçlere bağlı olan beden, duyumdan başka bir şey olmayan, yoğun devinimle çevrelenen organsız olarak nitelendirilmelidir.

Bacon'ın Antonin Artaud ile birçok noktada karşılaştığına inanılabilir: açıkça tasvir organsız bedendir (bedenin yararına organizmayı bozmak, başın yararına yüzü bozmak)[1].

Bacon'ın tinselliği onu organiğin dışına, bedenseliğin temel güçleriyle karşılaşmaya götürür ve onun organik klişeden kurtulup "Tasviri oluşturmak için gerçek imgeyi her an bedene bağlayan bu bozuktan daha bozuk devinime"[2] ulaşmasını sağlar. Bu konuda Tasvire ulaşır ve simgeselden kurtulur. "Bacon organsız bedeni, bedenin

[1] DELEUZE, FBLS, 48.
[2] DELEUZE, FBLS, 26.

yoğun olgusunu çizmekten vazgeçmedi"[1]. Duygu organik etkinliğin sınırlarını yok eder, organik biçimin kalıbından kurtulur ve kendisini yoğun güçlerin etkisinde ifade eder. Deleuze 1981'de *Logique du sens*'da Artaud'yu yorumladığı söyleyişleri yeniden kullanır: duygulandırıcı atletizm, Bacon'ın fısıltı-çığlıkları Artaud'nun çığlıklarına cevap verir. Duygu bedenle ilgili olduğu zaman tipik bir örnek olmaktan çıkar ve gerçekle nitelendirilebilir.

Bacon böylece kendisini bedeni canlandıran güçlü inorganik yaşamı hissettirme gücüne sahip gibi gösterir ve onun elde ettiği güçler organsız bedenin güçleridir. Deleuze Tasvir için insanla ilgili olanın sınırında bozulmanın ve geçişin aynı yoğun gücünü belirtmek için bunu yoğun oluş ya da "hayvan-oluş" diye adlandırır[2]. Tasvir "bir dizi belirgin bozulma halindeki olağanüstü bir hayvan-oluşu dener"[3]. İşte bedenin, organsız bedenin bozulması, hayvan oluş, kendisini oluşturan ve büyüten karşı koyduğu veya cevap verdiği güçlerin etkisi altındaki organik biçimin değişimi. Bu yüzden tasvir sadece yüzeyler ve çerçevelerle "ayrılmış beden" değildir, "ama kurtulan bozuk bedendir" ve bu beden geçici, süreksiz, organdan korkan değildir ama organdan yoksundur. Artık gerçekleşmek sözkonusu değil, tasvirin ve yoğun etkisinin belirmesi veya olgusu söz konusudur[4]. Tasvir, yapı ve zemin arasındaki canlı etkileşimle sağlanan bu ritimli titreşim, Bacon'ın resiminin duyumsal gücünü verir. Simgesel olmayan portrenin özel yoluna göre resimin "betimlemeyi", simgeseli, anlatısalı, kısa anlatıyı, sözceseli aşmasını bu titreşim sağlar.

BETİMLEMEYİ AŞMAK, DUYGUYU RESMETMEK

Simgesel ve betimsel arasındaki fark ve betimlemeyi aşma buyurusu çağdaş resmin ele geçirilmesi olarak kesinlikle anlaşılmamalıdır. Eğer her zaman resmi simgeselden kurtarmak söz konusuysa, eski resim bunu başarıyordu oysa bu başarı klişeyle, imgeyle veya kurulu biçimle oluyormuşçasına kuşatılmış olan çağdaş resim buna ulaşmada zorlanır. Betimlemeyi aşmak farklı yollarla gerçekleşir: eski resim düzenli bedenin özelliklerinden serbest varlıkları ve düzensiz bedenleri geçirerek bunu başarır; çağdaş resim, soyutun tekil beyin etkinliğinin yoluyla Bacon'm yola açılan simgesel değil ama betimsel olan yolu, yani tasvirin yolu arasında paylaşılır.

---

[1] DELEUZE, FBLS, 48.

[2] DELEUZE, FBLES, 27 ET CHAP. IV.

[3] DELEUZE, FBLS, 30.

[4] DELEUZE, FBLS, 25;23.

Bacon resimle özdeksel boyutu içinde, bedeni dolaşan inorganik yaşam güçleriyle bu mücadeleyi seçer.

Öyleki Deleuze'ün Francis Bacon'da ele aldığı resmin tanımı güncel resim için hem dokunaklı hem de önemlidir. Türler ve tarzların ötesinde, biçim hakkındaki söylemler bir yana resim duyguyla ilgilidir. Daha doğrusu resmi çizen şey duygudur. Resimin kendileriyle duygu üretimine ulaştığı yollar çok farklıdırlar, çok değişik yöntemler halinde resim tarihi boyunca sıralanırlar. Her defasında bu estetik, özenle sinir sistemine yerleştirilmesi gereken, bir beden olgusu olan, resmin özdeğindeki duyumdan ibaret estetik bir sarsıntı söz konusudur.

IX
SANAT ve İÇKİNLİK

BENZERLİK KARŞITI OLMAK

Biçimin, güç ve etkilerin ilişkileri olarak yoğun bir şekilde anlaşılması, sanatı *Image-movement, Image-temps ve Qu'est-ce que la philosohpie?*'de imge, etki ve algı olarak ortaya koyan yorumun yorumsallığıyla bozulur.

Guattari'yle sürdürülen yorum eleştirisi, Spinoza üzerine yapılan ilk incelemelerden beri tek anlamlılığın yararına, benzeşimli eş anlamlılığın ve içkinliğin reddiyle zorunlu kılınmıştı. Benzeşimin Spinoza'cı eleştirisi gösterenin klinik azalışına eşlik eder. Ne metni yücelten bir anlam, ne de özdek içinde benzeşik olarak simgelenen içkin bir anlaşılabilirlik. Eğer yorumbilim benzeşimle, özdeğin dış yapısallığında yapıtın bedenini gösteren, değişmeyen özel bir anlamın araştırılmasıysa, sanat yorumbilimin konusu olamaz. Spinoza'yla Deleuze, sanatı yapıtın özdeğinin soyutlanmasının söz konusu olacağı bir anlamın açıklanmasına indirgeyen bütün girişimlerin eleştirisini gerçekleştirir. Resim ve sinema gibi sözel olmayan sanatlar, benzeşimle kuşatılacakları sözel anlamlara indirgenemezler. Mademki düşünceyi yaratan imgedir, öyleyse anlaşılabilirlikten yoksun olmaları olası değildir. Zaten, yine Spinoza'cı olan bu düşünce, özel bir bilincin eylemi değil, farklılaşmış bir gücüllüğün düşünsel tekilliğidir. Benzeşimle yargının karşısında olan Spinoza etiğini seçen Deleuze, etolojinin gerçek güçlerinin anlatımını benzeşimin anlamlı biçimlerinin yerine koyar.

Her tür benzeşim aşkınlığa, hiyerarşiye, biçimin ve özdeğin ayrımına dayanır. Bu benzeşim eleştirisi insan bilimlerinin eleştirisini ve sanatın konumunun düzenini yönetir: benzeşim imgesel benzerliğe ya da yapısal eşdeğerliğe dayanır. Biçimin bu benzeşim kavrayışından hem insan bilimleri (Levi-Strauss'un etnolojisi, Lacan'ın ruhçözümlemesi) hem de yapıtın anlamını yazarın, okurun ve izleyicinin imgelemine, yapıtın biçimsel özelliklerine indiren, sanatsal söylemler ve yazınsal söylemler zarar görür. An-

laşıldığı gibi yapı, gerçekte benzeşik bir bağlantı değil, ilişkiler bileşimidir. "Yapıyı oluşturan devinim ve dinginlik, hız ve yavaşlıkların birleşik ilişkisidir"[1]. Böylece yapıyı biçimsel olarak kendiliğe indirgeyen Deleuze bu ilişkiler bileşiminin benzerliğin oluş olarak anlaşılması gerektiğini göstermekte zorlanmaz.

Spinoza *et le probleme de l'expression*'dan itibaren ele alınan benzeşim eleştirisi de bu önemli sonuca ulaşır. Bir modeli taklit eden kopyanın benzeşik modelini sanatlara ve yazın'a uygulamak yerine Deleuze bu ilişkiyi, güçleri ele geçirme tarzında bir oluş olarak kabul etmek gerektiğini gösterir. Modeli taklit eden kopya değildir bu, büyük ve küçük incelemelerinin gösterdiği gibi, daha çok modeli yaratan taklitçidir. Taklitçi modeli büyüğün saygınlığına yükseltir ve onu yaratandan çok daha fazla geliştirir. Eğer bütün bedenler ilişkilerin bileşimleriyse, yeni bir kendiliğin bileşimini oluşturan, bu yeni karşılaşmanın gerçek ilişkilerini bağlayan basit yoğun bir değişimle bir bedenden diğerine geçilebilir. Önceden belirlenmiş, bağımsız ve bu ilişkide var olan iki terim arasındaki taklit söz konusu değildir, ama tam olarak bir ayrım noktası yani gerçekte bir oluş "engeli" içinde tutulan bu terimleri geçici olarak bir araya getiren yakınlığın kendiliği, bu karşılaşmayla birleşmiş yeni bir beden söz konusudur. Ünlü yabanarısı ve orkide örneği, sanatı benzeşik bir oluş olmaktan kurtaran bu oluş kuramı için güzel bir model oluşturur.

> Achab balinayı taklit etmez, Moby Dick olur, kendisini artık Moby Dick'ten ayıramayacağı bir yakınlık alanından geçer [...] bu artık bir öykünme sorunu değil bir oluştur[2].

Melville'in yapıtında insandan hayvana giden bağı değerli kılan şey, yapıtın elegeçirdiği ilişkilerle arasındaki bağa uygulanır. Deleuze, tasviri imgesel bir betimleme ya da ilişki bağı olarak anlayan yorum biçimlerini reddeder. Özel anlam alanının bir sözcüğünün mecaz bir anlama doğru aktarımını varsayan eğretilemenin yerine Deleuze, sürekli değişimi, güçler oluşumunu koyar, öyle ki artık ne özel ne de mecaz anlam yoktur, ama yoğun bir dolaşım, "sözcük yelpazesindeki durumların dağılımı" vardır[3]. Yazın'ın düşünceyi taşımaktan yoksun olduğu kadar olmasa da mecaz anlam gerçek anlamla geçerliğini kaybeder. Ama bu aktarım anlamın ve sesin yurtsuzlaştırılmasıyla değişime, başkalaşıma dönüşür.

Eğer tasvir varsa, eğretileme ya da yapıların benzeşik bağlantıları değil gerçek başkalaşımlar anlamındadır. Resimde ve yazın'da

---

[1] DELEUZE, CC, 176.

[2] DELEUZE, CC, 107.

[3] DELEUZE et GUATTARI, K, 40.

hayvan-oluş, ne eğretilemeli ne de düz değişmeceli değil başkalaşımsal gücü sergiler. Gregor Samsa'nın hayvana dönüşümünü tanımlayan Kafka, kendi üslubunu etkilediği kadar, yazın'ın ele aldığı kendilikleri de etkileyen bir oluşu ele alır. Farklı sanatların biçemini, içeriğini ve biçimini etkileyen hiçbir simgesellik, imgesel özdeşleştirme ya da yapının eşdeğerliği değil, gerçek değişimdir. "Herhangi bir şeyin özel bir anlama göre belirtilmesi ne de mecaz bir anlama göre eğretilemenin yapılması söz konusu değildir". Ama "yoğun durumların bir kesiti", sanatın kendiliklerini, dilbilgisel bakımdan biçimlenmiş sözcüğü, yazınsal, resimsel ve sinemaya ait bir kişiliği (Gregor Samsa), bir müzik sesini aynı yoğun yurtsuzlaşmaya boyun eğdiren "yoğunlukların dolaşımı"[1] söz konusudur. Demek ki imge yakınlıkla elde edilir, bu karşılaşma sayesinde "insanın köpek-oluşu, köpeğin insan-oluşu ya da insanın pervane (kınkanatlı) oluşu ve tersi gibi" bir ayrılmazlık alanını tanıyarak, aynı zamanda ayrı kalabilen farklı terimler arasındaki birleşimdir[2]. Aktarım tek ve aynı düzlemdeki güçlerin bozulmasını, biçimlerin yer değişimiyle gerçekleşen benzeşimin gerektirdiği gibi karışık iki anlamın üst üste getirilmesi yerine bir tek içkin değişim alanını ortaya koyar. Sanattaki başarı, yaşamsal güçlü bir bozulma içindeki, zorunlu olarak inorganik olan bu yeni güçleri hissettirme gücüyle ölçülür. Çünkü kurulu biçimler düzeyiyle (organik klişeyle) sınırlanmaz ama güçler düzeyinde (organsız beden) hareket eder.

> Artık herhangi bir şeyin özel bir anlama göre belirtilmesi ve eğretilemenin mecaz bir anlama göre kurulması söz konusu değildir. Ama imgelerin artık sadece bir yoğun durumlar kesiti oluşturmaları gibi nesne [...]. İmge bu dolaşımın kendisidir ve o artık bir oluş olmuştur[3].

O zaman yazın "içinde içeriklerin kendilerini biçimlendiren gösterenin biçimlerini aştıkları" yoğun bir alanı aşar[4]. Söz dizim düzleminde aynı bakış yeteneğini, sözel olmayan sanatlarla aynı kuralsız güçleri üretir ve bu güçler gibi düşünceyi yeniden dağıtan bedeninin deneyimini kışkırtır. Resim için renkler ve çizgiler, müzik için sesler, roman için sözlü betimlemeler ya da sinema için imge-devinim ve imge zamanlar bütün bu yöntemler duyguların sağlamlaşmasını oluşturmaya doğru bir araya gelirler. Günün bir saatini, bir gülümsemeyi, ıslığın kalitesini, etkilerin değişimini ele

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, K, 39.

[2] DELEUZE et GUATTARI, K, 40.

[3] DELEUZE et GUATTARI, K, 39-40. 1975'te imge, Bergson'cu görünüm ve güçler ilişkisi anlamında değil, yazınsal bir tasviri belirtir.

[4] DELEUZE et GUATTARI, K, 24.

geçiren, gücü kendi üzerine döndüren ve onu imge içinde harekete geçiren algı blokları.

Sanatın açığavurumu bu durumda yoğundur ve sanattaki başarı onun izleyici lehine gerçekleştirdiği karşılaşmalarla, özdeğinin bizim yaşanmış ilişkilerimizi birleştirip ayırdığı biçimde ölçülür. Bu yüzden sanatın eleştirisi kesinlikle haritacılığın işidir ve Deleuze'ün Spinoza'ya saygıyla "Etik sanatının kendisi" diye adlandırdığı şeyi gerektirir: "iyi karşılaşmaları düzenlemek, yaşanmış ilişkileri birleştirmek, güçleri biçimlendirmek ve denemek"[1].

İÇKİNLİK DÜZLEMİ, AŞKINLIK DÜZLEMİ ve YAPISALCILIĞIN ELEŞTİRİSİ

Deleuze benzetmeyi başkalaşımla değiştirir. Bacon ve yüzü olmayan başları, Vertov'un kamerasının buğulu algısı, Michaux'nun kakofonileri, sözel olmayan sanat ve yazın, hızların ve yavaşlıkların içkin düzlemine yerleşirler ve kullandıkları özdeği canlandıran güç ilişkilerindeki etkinin öznelleşmesini abartırlar.

Güçler ilişkisi olarak sanat kuramı iki düzleme ayrılmak, tekrarı yer değiştirmeyle, benzerliği haritacılığın devamıyla, aşkın kavrayışı sanatın içkin kavrayışıyla karşılaştırmak zorundadır. Bir tek dünya vardır ve sanatın etkisi gerçeğin içinde üretilir. Göndergenin bu çok şaşırtıcı kuramı her tür benzeşik *öykünmeyi* reddeder: sanat, gerçek sanat maddeyi izler ve onunla yeni bir karşılaşma meydana getirir.

> *İzlemek yeniden üretmekle kesinlikle aynı şey değildir* ve asla yeniden üretmek için izlenilmez [...]. Bir maddenin ya da bir aracın benzersizliklerini araştırdığımızda elbette izlemek zorundayız ama bir biçimin bulunuşunda buna zorunlu değiliz [...][2].

Böylece bütün sanatlar için, yazın ya da mimari, sinema ya da barok geleneği için mekanik düzenlemeden etkileme bilgisine geçilir. Simondin'in değişim ilkesi Spinoza'nın benzeşim ve aşkımlık reddini destekler: artık "bir özdeğe bir biçimi benimsetmek değil, ama giderek zengin [...] ve yoğun güçleri elde etme gücü olan bir özdeği ele almak söz konusudur"[3]. Bütün sanatlar etkilerin etolojik haritasından doğar, çünkü bir bedenin kendisini dolaşan, "diğer etkilerle, başka bir bedenin etkileriyle gerek onu bozmak gerekse onun içinde bozulmak, gerek onunla bir etki tepki değişimi yapmak ve gerekse onunla daha güçlü bir beden oluşturmak için birleşebi-

---

[1] DELEUZE, SPP, 161.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 461. Bunun altını yazarlar çizmektedir.

[3] DELEUZE et GUATTARI, MP, 406.

len veya birleşemeyen etkilere"[1] götürüldükçe ne yapacağı bilinmez. Öyle ki sanat bu değişim ve bu etkiler dolaşımı düzleminde tutunan sanat diğerleri gibi bir beden, güç, algı, etki ve yetki ilişkilerinden oluşmuş bir imgedir.

Bir yandan aşkın törebilimin benzeşim düzlemini, diğer yandan hızlar ve madde değişimlerinden oluşan Spinoza'cı dayanıklılık düzlemini ayıran imge olarak sanat anlayışı o zaman bu sonuca ulaşır. Sanat diğerlerinden farklı bir beden değildir. Çünkü o bir içkinlik düzeninden doğar, aşkınlıktan değil. Tensel ve insan bilimsel bir özden hareketle düşünüldüğü, işlemlerine insani bir öznellikle el koyulduğu görüldüğü andan itibaren sanatın konumunun iyileştirilmesi gerekir. Öyleyse bu aykırı düşünceyi desteklemek gerekir: çünkü sanat diğerleri gibi bir bedendir, kendisinden elde edilen içkin ve aşkın kullanımların paylaşılmasını, gerçekleştirmeler, söylemler, üretim ve sanatın algı biçimleri aracılığıyla etkinin içkin etiği ve yargının aşkın törebiliminin ayrılmasını gerektirir. Çünkü sanat içkindir ve aşkın bir şekilde anlaşılmasını reddetmek ve sanatın yaşamdan her türlü ayrımıyla, sanatın zihinsel, eğlendirici ve zararsız bir dolaşım içindeki her türlü yayılımıyla savaşmak gerekir.

Deleuze, Artaud'nun Tarahumaras'ından iki alanda tekrar yararlanır ki bunlardan biri "bütün kötülüklerin kaynağı olarak belirtilir"[2]. *L'Ere du Soupçon* (Kuşku Çağı)'da Nathalie Sarraute'da geçmiş yüzyılın romansı uzlaşımlarıyla tanıdık kılınan kişilerin sıradan ölçüsüne yerleşilmesine, içgüdü ve duygulardan ibaret olan "dokunulmaz bir maddenin en küçük parçalarını" kişilerinden kurtaran Proust tarzında davranılmasına göre iki "düzlem" belirler[3].

Bu belirlemeler Deleuze'ün *Dialogues*'da ve *Mille Plateaux*'da bireyleşmiş düzenin aşkın düzlemi ve güçler ve etkilerin içkin düzlemi arasında kurduğu ayrımı besler. Bu ayrım, "bütün kötülüklerin kaynağı olan" ve imgesel benzerlik ya da yapısal eşdeğerliği destekleyen benzeşim eleştirisini kuvvetlendirmeye yarar. "İçkinlik düzlemi benzeşime karşı ortaya konur"[4] ve benzerliğe karşı yaşamsal düzlemde olduğu kadar (felsefe ve yaşam bilimleri için yaşamsal kurallar söz konusu olduğundan) toplumsal düzlemde de (insan bilimleri ve kültür yapıtlarının incelenmesi) savaşır.

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, mp, 314.

[2] "Anahtar: Artaud'da biri bütün yanılsamaların kaynağı olarak belirtilen iki düzlemin ayırımı: Les Tarahumaras, Œuvres Completes, IX, 34-35", DELEUZE et GUATTARI, MP, 327.

[3] Nathalie SARRAUTE, L'Ere du soupçon, Paris, Gallimard, 1964, 52-100; DELEUZE et GUATTARI, MP, 327.

[4] DELEUZE et GUATTARI, MP, 311.

Deleuze'ün 1970'den beri Foucault ile ortaya koyduğu imgesel ve yapısalın ikili reddi burada uygulama noktasını bulur ve sözceler kuramından oluşun varlık bilimine uzanır. Bu da onun bütün kültürel ve yaşamsal biçimlere, sadece söylem düzeniyle sınırlanmaksızın yayılmasını sağlar. Dizisel ve imgesel veya yapısal ve akılcı olsun benzeşim "Doğayı sonsuz bir *öykünme*"[1] olarak kabul eder. Onun oluşu düşünme yetersizliği, Deleuze'ün yapısal yöntemlere getirdiği eleştirinin çekirdeğini şekillendirir. Kuşkusuz sadece imgesel ilişkinin benzerliğinin yerine anlayış işlemini koyan ilişkili olma benzeşimi "temel olarak değerlendirilebilir". Bununla beraber imgesel benzerlikten daha az soyut ve türetilmiştir ve benzerlik gibi bir modelin taklidine dayanır.

Deleuze yapısalcılıkla ilgili son eleştirisini *Mille Plateaux*'nun 10.sunda *Souvenir d'un naturaliste* (Bir doğabilimcinin anıları) başlığıyla, öykünme ve ele geçirme kuramını geliştirmeye yarayan yaşamsal birliktelik bağlamında gerçekleştirir. XIX. Yüzyılın ortasında özellikle Cuvier ve Geffroy Sant-Hilaire arasındaki imgesel benzerliğe dayanan yapısal eşdeğerlik kuramının üstünlüğünü gösteren ve tüm yaşam bilimleri alanını sarsan tartışmaları insan bilimleri yeniden yaşamaya başlar. Yapısalcılık imgeselin yıkıntıları üzerine kurulur. Deleuze, ilişkilerin eşitliğine ve iç eşdeğerliğe dayalı olan farklılıkların yapısına kuramsal bir ayrıcalık tanır; buna karşın basit dış bir benzerlikle ve içkin bir modelle özdeşleştirmeyle terimlerin özdeşleştirmesine girişen benzerliklerin sürekliliği bilimselliğin en alt düzeyine sahiptir. İmgelem "Bachelard ve Jung'da olduğu gibi kozmik ve dinamik en üst düzeye"[2] taşınmış olsa bile Levi-Starus'un gösterdiği gibi, yapı tarafından her zaman reddedilebilir. Bir diziye göre ilerleme ya da geri çekilme, oluşu taklitten ya da bir biçime imgesel katılımdan daha iyi açıklayamaz. Bu bakımdan yapısalcılık imgeleştirici yoruma karşı daima haklıdır ve kolayca "imgeseldeki başkalaşımın yerine kavramdaki benzerliği"[3] koyabilecektir. Böylece Deleuze kendisini yapısalcılığın "büyük devrimi" ve akılcılığa olan ilgisi karşısında gülünç gösterebilir: "bütün dünya daha akılcı olur"[4]. Yapısal anlaşılabilirliğin kahramanca çabası ve biçimsel egemenlik düşkünlüğü burada kesin olarak bir arada bulunurlar. İleri sürülen anlaşılabilirlik antropomorfik bir sıçrayıştan doğar ve anlayı-

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 286-287.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 291-298.

[3] İmgelemdeki başkalaşımlar Bachelard'a ve Jung'a gönderme yaparlar. Deleuze 1961'deki Masoch üzerine yazdığı ilk makalesinde bunları ilk örnekleri incelemeleriyle bir araya getirir.

[4] DELEUZE et GUATTARI, MP, 289.

şın üstünlüğü, gerçeği anlaşılabilirliğe yükselten Avrupalı bilincin egemenlik iradesini pek saklamaz. Böylelikle yapı, biçimsel dayanıklılığını değerlendirir ve diziye karşı benimsetir, çünkü benzetme eşdeğerliğe karşı savaşamaz ve çünkü onun bilgibilimsel etkisi bilgi düzeninde bir edimsel egemenlik düzenine eşlik eder.

Bununla beraber, eğer yapı, kuramsal olarak daha güçlüyse, simgesel yapı, oluşa imgesel benzerlikten daha fazla uygun olamaz. Bu iki kuramsal düşman aynı kanıtla dışlanmış olurlar çünkü her ikisi de oluşu bağlantı yararına bırakırlar.

> Bu iki benzeşim biçiminden hiç biri oluşa uymaz, ne öznenin taklidi ne de biçimin oranı[1].

Oysa Deleuze'e göre "bir ilişkiler dengesi bir oluş etmez"[2] ve bu da taklitteki benzerlik, uyum ve ilerleme kavramlarının sanatta kökten yok olmasını içerir.

Bu içkin ve aşkın düzlemler arasındaki ayırım demekki benzerliğin konumu için ve sanat tarihi için de belirleyicidir. Benzeşim düzlemi oluşu bir gelişmenin içkin terimine indirger veya yapının orantılı ilişkilerini kurar[3]. Daha önce görüldüğü gibi bu, Deleuze'ün yargı düzlemi ya da bazen aşkın bir ilkeye gönderme yaptığını göstermek için tanrısal düzlem diye adlandırdığı bir düzenleme düzlemidir. Biçimleri ve biçimlenmiş özneleri içerir. Öyle ki Jung'ın, Bachelard'ın ya da Durand'ın ilk örnekle ilgili imgeselliği ve biçimcilerin yapısal eşdeğerliği peş peşe reddedilebilir. İmgenin özdeksel düzlemini incelemek, bir bedenin haritasını çıkaran yücelik ve özgürlükle yetinmek yerine, bütün bir kopyayı gerektirir ve gerçek değişimleri tarih içindeki biçim değişimlerine ya da biçemlerdeki öznelerin oluşumlarına indirger.

Deleuze'ün *Logique du sens*'da dile getirmeye çalıştığı tarihsel oluşum ve biçimsel yapı aynı benzeşim eğilimine yakalanmış durumdadırlar. Onların farklılıkları bu bakımdan temelsiz gibi görünür: düzlem yapısal ya da oluşsal olarak söylenebilir ya da "nasıl istenirse öyle, yapısal ve oluşsal"[4] denebilir. Düşünsel yapıyla imgesel benzerlik arasındaki yerel karşıtlık biçimleri ve özneleri yöneten aşkınlık düzlemine yapılan aynı özdeşleşmeden doğar ve daima veriye ek bir boyut kazandırır. İçkinlik düzlemi kesinlikle veriyle yetinir, yani güçlerin ilişkileriyle, parçalar ve biçimsiz un-

---

[1] DELEUZE, *Spinoza et le probleme de l'expression*, Paris, Minuit, 1968, 172. Ayrıca D, 112-113; MP, 334-335.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP,290.

[3] DELEUZE, SPP, 171, 172; MP, 290.

[4] DELEUZE, D, 110.

surların (yücelik) hızları ve yavaşlıklarıyla ve onları dolduran ortak etkilerle (bağımsızlık) yetinir.

İlişkilerin bağının ve dizisel benzerliğin geri çevrilebilir tasvirlerini, doğal tarih ve yapısal insanbilimi, doğa taklidine ya da bir biçimin tanınmasına dayanan estetik aracılığıyla yok ederek, Deleuze sanat için oluşları düşünme görevini yeniler. Göstergebilim ne eğretilemeli benzerliğin imgesel kaynağına, ne de anlaşılır biçimsel yapıların ortaya çıkarımına dayanmamalıdır. Sanatı simgesel ve imgeselin zararsız düzlemine yerleştirerek, sanatı gerçeğin içindeki güç olarak dağılmaktan yoksun ederek etkilerini azaltan iki yorum yöntemi.

> Ah imgesel ve simgesel olanın yoksulluğu, daima yarına ertelenmiş olan gerçek[1].

> [Sanat] ne bir benzeşim, ne bir imgelemdir, ama hızların ve bu dayanıklılık düzlemi üzerindeki etkilerin birleşimidir: bir düzen, bir izlence ya da bir çizelgedir [...][2].

SANATLAR ARASINDAKİ FARKLAR ÜSTÜNE

Güçler ilişkisi olarak sanat kuramı, şimdi iki sanat eğilimi arasında bulunan yeni bir ikilemi destekler gibi görünür: özdeklere ve öznelere önem veren sanat ve kendiliklere dikkatli imgelerin sanatı. İmgenin izlekselliği bu konuda hiçbirşey göstermez. Kuşkusuz Deleuze, öznelliğin zirvesi olan yunan sanatının Hegel'ci belirlemesini hatırlayarak, batı sanatını, genellikle antik kaynağından hareketle, bu içgüdülerin ve tersine doğu sanatını özellikle de Çin sanatını niteleyen kendiliklerin sanatına duyarlı bireyleşmelerin sanatı olarak değerlendirir.

> Uygarlık biçimleri içinde Doğu öznelleşme ve özdekleşmeyle olduğundan daha çok kendilikle bireyleşmelere sahiptir [...][3].

Bununla beraber Doğu'yu Batı'yla soyut olarak karşılaştırmak, düzenleme ve katmanlaştırıcı yurtlaştırma itkileriyle yurtsuzlaştırma noktaları arasındaki doğu sanatını da içeren gerilimi artırmak pek söz konusu değildir. Bu gerilim Fransız edebiyatı ile Anglo-Amerikan edebiyatı arasındaki karşıtlığı belirliyor ve Deleuze'ün *Différence et Répétition*'u yazdığı dönemde, çağdaş sanat yöntemlerine, yaratının güncel sorunları bakımından üstünlük tanımasını sağlıyordu. Sanatlar arasındaki ayrımın gerçek ilkesi kendiliğin

---

[1] DELEUZE, D, 63.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 315-316.

[3] DELEUZE et GUATTARI, MP, 319.

yoğun erdemlerinden ileri gelir: özneyi, göstereni ve organik bedeni katmanlarından ayırmak. Katmanlaştırıcı itki ve sanal yoğunluk arasındaki aynı karşıtlık sinemaya ayrılan iki cilt içinde canlandırılır. Klasik sinemanın *İmge-devinimi*, algıları eyleme dönüşen ve dünyayı değiştireceğine inanabilen bireysel kişilerce tanımlanan düzenli bir anlatımı izleyerek, hikâyelerini birleştirir. Oysa yeni gerçekçiliğin kişisiz ve değişken bireylikleri kendilerini eylemden çok betimlemeye bırakırlar, üstelik tamamlanmamış tepki taslaklarına bırakırlar kendilerini. Bir anlatısal örnekten betimsel örneğe geçmek söz konusudur. *İmge-zaman* galip gelen bir özneye odaklanmış, biçimlendirilmiş bir dünya da hareket eden destansı anlatımdan, yansız betimlemeye, tamamlanmamış ve değişken öznelliklerin duyuşsal-devinim ilişkilerinin gevşekliği içinde duyumun sanal ve yoğun gücünü denerler. Savaşın tarihsel durağına denk gelen imge-eylem bunalımı bu iki imge tipini ayırır. Kovboy filminin (western), örneğin karamsar film gibi, başarılı eylemine odaklı imge-devinim ve büyük planda filme çekilmiş yoğun yüzey olarak bir yüzün; şehirde, gece yarısı bir başıboşluğun imge-zamanı. Bu iki imge İkinci Dünya Savaşı'nın önemli siyasi kırılımıyla birbirinden ayrılmıştır. Ama tarihsel olgu, tarihsel durağı ancak sinema yaratımının iki kanadını birleştiren bir bağlantı noktası anlamında tanıtır. Eğer savaş, tarihin ani çıkışı, yeni-gerçekçiliğin bulgusunu kendi içinde açıklamazsa, bu onun toplumsal ve siyasal güncelliği bakımından önemsiz olacağı anlamına gelmez, ama olgu, etkilerini sinema tarzında üretmelidir. Siyasal gündemin yükümlülüğünü hiçbir şekilde indirgemeksizin Deleuze, sanatı yeni gösterge tiplerinin ve yeni imgelerin yaratımı olarak algılar, yoksa bir tepki veya bir açıklama olarak değil. Yeni gerçekçi tanımlamanın sanal oluşu savaşın olgusuyla açıklanamaz ama ona cevap verir ve onun için yoğun oluşlar üzerindeki eylemleri ve kişileri başlatır.

> Seddi, belki Çinlileri geçmek ama ne pahasına? Bir hayvan-oluş, çiçek veya kaya oluş pahasına [...][1].

Sanat artık kurulu düzenler bakımından kaçış yolu işleviyle nitelenmez, ama kendiliğin bu üçlü Etiği'ni tanımlayan olumlu bir oluşla nitelenir: algılanmaz-oluş, ayrılmaz-oluş, kişisiz-oluş. Gösterenin duvarını delmek o zaman şizofreniyi taklit etmeyi içermiyordu ama sanatı dünyaya diğer güçlerin arasında bir güç gibi yerleştiren biçemin işleviyle yoğun güçler ilişkilerine ulaşmayı içeri-

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 229. Deleuze ve Guattari Henri MILLER'ın *Tropique de capricorne* yapıtından alıntı yaparlar.

yordu: "dünyanın zamanında olmak". Sanat yoğun oluşun aracıdır ve etkisini gerçek için üretir.

> Ama sanat asla bir son değildir, yaşamın yollarını çizmek için bir araçtır. Yani sadece sanat içinde üretilmeyen bütün bu gerçek oluşlar, sanattan kaçmaktan ve sanata sığınmaktan ibaret olmayan bütün bu kaçış eylemleri, sanat üzerinde yeniden yurtlaştırılmayacak ama daha çok onunla anlamsız, öznelsiz ve yüzsüz bölgelere taşınacak bu olumlu yurtsuzlaştırmalar sanatı oluşturur[1].

O zaman Deleuze batınınkinden daha iyi olan, kendiliklere önem vermeyi ve yaratıcıya kişisiz bir geri çekilmeyi önermeyi bilen doğu sanatına başvurur. Çin düşüncesi, aslında kendilikleri, "rüzgârlar, karın ya da kumun dalgaları" şeklindeki ilişkileri değerlendirir ve "ne başı ne de sonu olmayan, ne kaynağı ne de menzili olmayan" şeye üstünlük tanımaya çalışır, ama bu ortada olmaktan boş ortada olma anlaşılırsa "hep ortadadır"[2]. Ama Deleuze bu Çin düşüncesi boyutunu Bacon'daki yüzeyle ilgili "zamanrenkçilik" yani renkli yüzeyde zamanı bölmek ve hareketlendirmek gücüyle ilgili yapmış olduğu tanıma mükemmel bir şekilde katar.

Boyanmış veya daha çok boyanan boşluk zaten güçtür[3].

Boşluk burada Çin sanatının yargılarına uygun olarak duyum konumuna geçer. Bir resmin yapıt olabilmesi için, "bir Çin ressamının söylediği gibi resmin içinde atların koşturacağı yeterli boşlukları içermesi gerekir (bu da planların çeşitliliğiyle olası olur muydu?)"[4]. Güç olarak boşluğun canlı gerginliği, biçim ve öz (özdeksel dayanak ve orta boşluk) arasındaki karşıtlığın özdekbiçimsel çizgesine göre tasvirle karşılaştırmaktan vazgeçmeyi içerir. Çin sanatı iz ve boşluk arasındaki bu ikilemin reddinden kendi hesabına noktadan çizgiye giden bir sıralama sonucu çıkarıyordu. Nokta çizginin devinimsel bir yoğunlaşması olarak görünür, tam olarak Michaux'nun büyük mürekkeplerinde devinim ve özellikle göstergelerin sıralaması, Çin mürekkebinin sinirli yapışkanlığını dokunmadan saklayan ve tersine en ağır lekelere eksen yerlemlerini veren fırlatıcının minik damlacıklar fırlatmasıyla ortaya konur. Çin sanatı

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 230.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 474.

[3] DELEUZE et GUATTARI, QP, 172.

[4] DELEUZE et GUATTARI, QP, 156 ve François CHENG, *Vide et Plein* (Boş ve Dolu), *Le langage pictural chinois* (Çin resim dili), Paris, Seuil, 1979. "Planların çeşitliliğiyle olur muydu?" açıklaması bu tanımlamanın, bütün planı dolduran resimlere ve hiç boşluğu olmayan resimlere de uygunluğunu genişletir. "Boşluk" zeminin bütünündeki değil, planlar arasındaki boşluklara da gönderme yapar.

bakımından ortam, ortadaki boşluğun çizgiler arasında dolaşan soluğu demektir, aynı şekilde yollar çizgilerin bağlantısını, yapısını ve soluklarını yöneten, "atılım, itki, güç yolları" anlamındaki *ch'i shih* ilkesine uygundur[1].

> Bir anıt, Emily Dickinson'ın şiiri gibi, birkaç satır ve birkaç çizgiye dayanabilir. Yaşlı, kullanılmış bir eşeğin krokisiyle ilgili "ne harika! İki çizgiyle yapılmış ama değişmez temellere dayandırılmış"[...][2]

Kuşkusuz Deleuze'de kendilik, gerçekliğin bütün aşamalarına uygulanır ama onun yöntemsel uygunluğunun, sis, pus gibi "olağanüstü ince bir yapı gerektiren", –pürüzlü yüzeylerden farklı olarak– pürüzsüz yüzeylerden doğan ve "noktalara ya da nesnelere değil, kendiliklere, ilişki bütünlerine (rüzgâr, kar ve kum dalgalarına [...]" dayanan düzenlemelerin biçimi için belirlenmesi kolaydır.[3]

Eğer Fırça-Mürekkep için Görüleni resmetmek, Doluluğu çizmek kolaysa, Görülmeyeni, Boşluğu, Dağ ve Su arasındakini, boşluğun aydınlığını tanımlamak daha zordur ve bulutların mürekkebi sürekli değişir[4].

Çin geleneği Deleuze'ü kendisine yabancı kalan bir evrenbiliminin içine dâhil etse bile, kendiliğin açık bir yorumunu, onun gerilim ve gücüllüğün görünümüne dayalı ısrarını ortaya koyar. Deleuze göçebe yoldan olduğu gibi işlevsel özelliklerinin uzanın ele geçirmesini, noktalar dizisi değil de esnek bir dolaşım ve aktarıma dönüşen çizginin konumunu değiştiren doğu sanatından da oraya ulaşır. Geometrik uzamdan farklı olarak yakından bağlı ve açık uzamda dolaşan, yeniden doğan sanata odaklı olan göçebe sanat, Deleuze ve Guattari'nin Boulez'den aldıkları, pürüzlü ve pürüzsüz uzam arasındaki farkı adlandırır. Ölçünün iki kullanımı söz konusudur: pürüzsüz uzam bir dış ölçüyü kabullenmeyen sayılı ritim değerindedir, pürüzlü uzam düzenli bir uzamı önceden karelendiren türdeş bir ölçü değerindedir. Bu durum, pürüzsüz uzamı hareketli kıvrımların yardımıyla katlayan ve yakından onun uzamını içine alan soyut çizgi ve içinde yer aldığı pürüzlü uzam ve boyun eğdiği ölçülerle düzenlenmiş çizgiyi birbirinden ayırmayı sağlar.

---

[1] François CHENG, *Souffle-Esprit, Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, (Resim sanatı üzerine Çince kuramsal metinler), Paris, Seuil, 1989, 143.

[2] DELEUZE et GUATTARI, QP, 155.

[3] DELEUZE et GUATTARI, MP, 321-474.

[4] Burada kullanılan «Dağ-Su» ifadesi «manzara» anlamındadır. CHENG, Vide et plein, 92.

> Worringer'in soyut ve sonsuz kuzey çizgisi, diye adlandırdığı şey. Bu şerit ve kemerleri, tekerlek ve türbinleri biçimlendiren evren çizgisi, "*mekanik güçleri önseziye yükselten*" organik olmayan güçlü bir yaşam kuran bütün "canlı bir geometri" bize çağların ötesinden gelir[1].

Klasik süsleme sanatı (Yunan ve Rönesans sanatı olsun) daha sade, ölçülü, simetriye uyan, tekrarlı yıldız, merkezi güldeseni gibi bir çizgiyi tercih eder, göçebe çizgi türbini, çevre devinimini, çerçeveyi aşan bir yayılımın hızını benimser[2]. Göçebe çizgiyi klasik süslemeden ayıran şey, pürüzsüz uzamı tanımlayan ivmeli değişim, büyüme ve hız ölçütleridir. Onda çizgi temsilden, ölçülülükten, yinelemeden ve pürüzlü, dış yerlemleri kabullenen bir yüzeydeki klasik süslemeyi tanımlayan simetriden kendini kurtarır. O halde Deleuze Worringer sayesinde düzenli ölçülülüğün pürüzlü uzanını kabullenmiş, ters motiflerin tekrarıyla tanımlanan süslemeyi, ritmi kapatan ve yatıştıran, Yunan ya da Rönesans süslemesinde bir toplama, yani birlik ve kapalılık etkisini yaratan simetrik dönüşümleri birbirinden ayırır ve belirsiz yinelemelerle şişirilen kuzey çizgisini tercih eder. Organik süs dayanıklılığı ve Worringer'in dediği "başlıkta söylendiği gibi, kaçan mekanik devingenliği tutan" sükûnetle tanımlanır. İçten bir çoğalmayla değişmiş kuzey çizgisi, Deleuze gibi Worringer'inde organik bir dizi içinde sınıflandırdığı billur bir dayanıklılığı değil akışkan bir modeli izler. İşte kaçan mekanik devingenlik, tumturaklı ve sonsuz, barbar sanattan gotik çizgiye giden ve Worringer'in[3] "güçlü inorganik yaşamsallık" kavramını biçimlendirmesini sağlayan kavram buradan çıkar. Deleuze devinimsel bir çizgiyi, yurtsuzlaştırmayı hesaba katmayı ele alan bu konuyu vurgular. Worringer'in "kuzey çizgisinin sonsuz ezgisi" Deleuze tarafından *Mille Plateaux*, *Francis Bacon* ve *Qu'est-ce que la littérature?*'de, organik ve inorganik, pürüzlü ve pürüzsüz uzam, göçebe değerler ve yerleşik değerler arasındaki gerilim çerçevesinde, Tasvirin yolunu tanımlamak için rahatlıkla kullanılır.

İKİCİLİĞİN ÇÖZÜMÜ ve SANATLAR SORUNUNUN DÖNÜŞÜMÜ

Doğu sanatı ve göçebe çizgi çok canlı bir ilgi kaynağıdır ama Deleuze'ün yapıtındaki ekonomik değerlerini, Doğu ve Batı, göçebe

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, QP, 172.

[2] Wilhelm WORRINGER, *Art gothique* (Munich, 1972), tr.fr. D. Decourdemanche, Paris, Gallimard, 1941, "Idées/art", 1967, 86-7. Worringer burada barok hareketinin akıcılığını klasik kapalılıkla karşılaştıran Wölfflin'in serbest bir yorumunu yapar.

[3] WORRINGER, *Art gothique*, 83.

ve yerleşik arasındaki ilkenin zıtlığını abartmamak gerekir. Zaten Çin sanatının değeri ne olursa olsun Deleuze'ün bu konudaki incelemeleri onun batı sanatında, sinemada, barok ya da kuzey göçebe çizgisindeki kendilik-oluş konusundaki incelemelerinden daha az sayıda ve daha az derinliktedirler. Kendilik konusu, bizim batılı bakışımızın Çin ve Japon sanatında bulduğu ve kendisinin soyut sanat sorunuyla yönlendirildiği algılanmaz-oluşu sanata benimsetir. Klasik Çin sanatının çağdaş konumu, Michaux'nun Klee ile bulduğu ve Deleuze'ün Worringer'den itibaren düşündüğü çizginin ya da yörünge şeklinde açılan noktanın çizgi-oluşunun rahatlığına bağlıdır[1].

Aslında sanat, saklı karşıtlıklardan ve ikili maniheizmden kurtulmaya çalışan değişim felsefesi için mükemmel bir deneyim alanıdır. Göçebe sanatı göz önünde bulunduran Deleuze, 1960'larda kendisinin desteklediği çağdaş sanatın *Defense et illıstration* (Savunma ve örnekleme)'un mantığından ve tartışmalı ayrımlardan kesinlikle kaçar. Plastik alan özellikle büyük ve küçük kutupların aşamalı yok oluşunun bu denemesine uygundur. Pierodella Francesca ya da Michel-Ange'ın bir standardın bayağı bir uygulamasına veya bir egemenlik örneğinin benimsenmesine bağlanması o denli zordur. Aynı şakilde sinemanın kısa tarihi egemen sanatın konusunun Vertov'un, Eisenstein'ın ve Dreyer'in klasik yapıtlarına uygulanmasını yasaklar. Bu şimdi göstergebilimin söz konusu olmasındandır yoksa sanatın konumu etrafındaki tartışma veya bu tartışmanın neden olduğu söylemlerin değil. Deleuze'ün ilgisi yapılar ve özdeklere yöneliktir, yani sanatın kendi etkisini ürettiği işlemlere yöneliktir. Deleuze'ün yaratıma tarihsel ve coğrafik bir ölçüt uyguladığını ve eski sanatı ya da Fransız sanatını ihmal ettiğini düşünerek yanılgıya düşülebilinir.

Zaten bu, Deleuze'ün minörden özenticiliğe geçişi açıkladığı barok sanatı yani eski sanat hakkındadır. Resimle ve barok heykelciliğiyle, pek zorunlu olmayan bir yapmacıklık nesnesi olgu olarak benimsenir, yani güç alanı ve oluşum halindeki nesne olarak benimsenir, tamamlanmış bir biçim olarak değil. Deleuze o zaman, biçimden güce geçmesini sağlayan ve onu Georges Canguilhem'in anomal değişimiyle ilişki içine sokan, Gilbert Simondon'deki değişimin tanımını yeniden ele alır. Nesne artık uzamsal bir kalıpla ilişkilendirilmez, zamansal bir değişimle bağlatılandırılır: artık düzenli bir tasvirin merkezinden hareketle belirlenmez sadece bir değişim hakkındaki bakış açısı olarak değerlendirilir. "Kuralın kararsızlığı, yerini yasanın sürekliliğine bırakır"[2]. Deleuze'ün Pli'de tanımladığı özenticilik kavramı Simondon'in

[1] DELEUZE, Pli, 20.

[2] DELEUZE, Pli, 26.

değişimini tamamıyla yeniden ele alır: "nesnenin yeni konumu nesneyi yeni uzamsal kalıbına, yani biçim-özdek ilişkisine bağlamaz ama "zamansal bir değişime" bağlar" diye yazar Deleuze ve ardından Simondon'dan şunu ekler: bu "zamansal değişim biçimin sürekli gelişimi kadar, özdeğin sürekli değişimini de içerir"[1]. "Nesne değişimle bir sürekliliğin içinde yer aldığında", ve kendini biçimlenmiş özne olarak değil, güçlerin, hızların ve yavaşlıkların bileşimi olarak gösterdiğinde artık nesne yoktur, özne de.

Kendiliğin tanımını ve imgenin gerçeğini birleştiren güçlerin ve özdeklerin değişimi daha güçlü ve tarihsel çağları ayıran ve çağdaş sanata ayrıcalık tanıyan zamandizinsel ayrımdan, anglosakson ve Fransız yazınlarını, Doğu'yla Batı'yı, göçebelerle yerleşikleri ayıran, ugarlıkların belirtibiliminden daha iyi belirtilmiş bir ölçüt gibi görünür. Zaten bu farklı ayrılmalar birbirlerini tutmazlar. Bu bir nesne sınıfı seçmenin söz konusu olmasından değil, bir soluk almayı, kuralsız bir eğilimi değerlendirmenin, güçlerin oyununun biçimlerin tekrarlarına tercih edilmesinin söz konusu olmasındandır. Bu yüzden ulusal nitelendirmeler çok şüpheli kalır ve Deleuze'le Guattari bunu bilmezden gelirler. "Derin belirsizliklerin tehlikeler [...] bu girişimle bir arada bulunurlar sanki [...] her yaratım olası bir rezilliği örtüyormuş gibi"[2]: ırka, toprağa ve ulusal kimliğe olan ilgi ırkçılık ve faşizm içinde kolayca bozulur, öyle ki Doğu Batının hayaline dönüşecek gibi görünür. Deleuze ve Guattari *Anti-Œdipe*'ten itibaren bu eleştiriyi bir İngiliz psikiyatrı olan Laing'in doğu düşüyle alay ederek yönetirler.

O aynı zamanda kendiliği, başyapıtın ölçüt bilimi eksenine göre, sanatta en çok dikkat çeken şeyin ayrılması için ölçüt olarak kullanır. Deleuze kullanımının felsefeyle ilgili koşullarını biçimlendirir ve 1977'deki *Dialogues*'da iki yönlü ikicilik sorununu çözer.

> Burada Doğu ile Batı'yı, Doğu'dan gelen içkinlik düzlemiyle, Batının daimi hastalığı olan aşkınlığın düzenleme sorununu karşılaştırmak yeterli olmayacakır: örneğin doğu şiiri ve doğu resim sanatı ve her zaman saf kendilikten ileri gelen, "ortamın" gerektirdiği savaşla ilgili sanatlar. Batının kendisi, özneleri içinde eriten ve kendilikleri açığa çıkaran hız göstergelerini zorla elde ederek bi-

[1] DELEUZE, Pli, 26. SIMONDON, *L'individu*... 44-45. DELEUZE, FBLS, 124-125. Renklerin değişimi anlamındaki değişim GOWING'de önemli bir kavramdır. *Cézanne: la logique des sensations organisées*. [New York, Catalogue de l'exposition cézanne, The Late Work, MoMa, 1977-1978. Tr.fr. Dominique Fourcade, Paris, Macula, 1978- 1992] Maldiney, *Regard parole espace*, 61.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 470.

> çimleri ele geçiren bu engin içkinlik ve dayanıklılık düzleminden geçer: artık yücelik ve serbestlikten hiçbir şey kalmaz[1].

Deleuze o zaman Çin resim sanatını, üzerinde batı resim tarihini özetleyen bir inceleme yaptığı (Bacon) batının resim sanatından üstün olarak ortaya koymaz. Deleuze'ün yazınsal incelemeleri, çağdaş şiir ve roman için bir tercihin izlerini taşırlar. Onun göndergeleri özellikle XVIII. Yüzyıldan günümüze yakın yazın alanında yer alırlar ve kuşkusuz anglo-sakson yazının, kendisini ilgilendiren hemen hemen bütün yazarlar (Artaud, Proust, Mallarmé, Céline, Michaux (Belçika'lıdır)) dışındaki yüz kızartıcı sınıfı oluşturan herhangi bir *Fransız usulü* yazından daha değerli olduğunu doğrular. Buna karşın onun resim incelemeleri çağdaş sanat yöntemleri için bir tercih ölçütünü geçersiz kılar. Eğer bu duyarlı ve yararsız ölçütün, iyi edinilmiş bir kendiliğin korunmasına dikkat edilirse, Giotto'yla Dubuffet'yi[2] karşılaştırmak ne kadar saçmaysa, plastik sanatlar tarihi, kuraldışı diye adlandırılan özellikler ve daha çok öznel biçimlerle ilgili olanlar (yüzler ve kişileştirilmiş manzaralar) arasındaki karasızlığı o kadar gösterir. Her zaman olduğu gibi Deleuze'deki tartışma bir alanın açıklanması için geçici bir ara istasyon görevi yapar ve bir kez bu yorum tamamlanınca yararsız görünür.

Demek ki kendilik yeni bir özne kuramı getirir ki bu kuram güçler değil de biçimler düzlemine yerleştirilmeyi gerektirir. Öyleyse kendiliği özneyle karşılaştırmak bu bakımdan kesinlikle boşunadır, çünkü özneyle ilgili kavramların birçoğu daha çok aşkın bir biçimi kabul eder. Özne aslında güç ilişkilerinden oluşur. Çünkü daha önce görüldüğü gibi imge öznel bir güçtür[3]. Aynı şey felsefenin diğer evrenselleri için de söz konusudur. Gerçekte özneler ve nesneler, şeyler ve tözler kendiliklerdir. Üstelik kendilikler düzenlemelerden ve düzenlerarasından ayrılacaklardır. Yani böyle bir bireyleşmeye odaklı incelemeler (yücelik ve özgürlük olarak değerlendirilen bir beden) ve incelenmesi birçok çizgi topluluğuyla çakışan düzenlerarası kendilikler arasında ayırım yapılacaktır.

---

[1] DELEUZE, D, 114.

[2] Beckett'i Chretien de Troye ile karşılaştırmak daha uygun değildir: ama yazın için Deleuze yaratıcı bir bakış açısına yerleşir ve bir sorunlar gündeminin örtük ölçütünü harekete geçirir.

[3] Özneyle ilgili hiç değişmeyen ve de insana özgü bir tinsellik olarak verilmeyen bu konuyu Deleuze Foucault'da ve Nietzsche'de büyük "biçim-İnsan" ve onun aşılması konusuyla yeniden bulur. "Bir kez daha bu kesinlikle öznenin oluşumu değil, varlık biçimlerinin yaratımıdır, Nietzsche'nin yaşamın yeni olanaklarının keşfi dediği ve kaynağını yunanlılarda bulduğu şey budur. Nietzsche onda güç iradesinin engin boyutunu, sanatçı-istencini görüyordu. Foucault bu boyutu gücün etkilendiği ya da boyun eğdiği biçimde fark edecektir[...]", DELEUZE, PP, 160.

> Bu, kendilik olmaktan ibaret kendi bireyleşmiş bütünü içindeki tam bir düzenlemedir: bir yücelik ve bir özgürlükle, sadece başka bir düzleme ait olan özne ve biçimlerden bağımsız hızlar ve etkilerle tanımlanan da o dur[1].

Düzenlemelerinin görece dengesi içinde değerlendirilmesine, onları geçen kaçış yollarına göre çokluklar için olduğu gibi kendilikler için de tam olarak buradan hareket eder. Kendilik bir niceliğin sahip olduğu bütün niteliklere sahiptir ve zorunlu olarak değişik düzeylerdeki farklı bireyleşmelerle çakışır. Deleuze'ün incelenen özneler ve belirli biçimlerden bağımsız olan güçlerin ayrılamazlığını işaret etmek için, topolojik ve nicelik anlamda kullandığı yakınlıktan da ayrılmazdır.

Kendiliğin güçler ilişkisi, açıklanması daha değişken ve daha hassas gibi görünen kuralsız özneleşme biçimlerini ortaya koymak için geçici bir ölçüt görevi yapar. Deleuze bunu estetik bir etmen olarak kullanır ve onun aracılığıyla biçimlerin ve güçlerin dönüşümünü aşan anlatım biçimlerini belirler. Özneler, kişiler, nesneler ve organlar kendilikle, yücelik ve özgürlükle, uzam ve zamansal yerlemlerle ve güç değişimiyle oluşturulduğundan, aynı şekilde kendilik öznelere, nesnelere ve belirlenmiş kişilere mal edilemez: kendilik, nesnelerle öznelerin bir dayanağın önceliği anlamında birbirlerine mal edilemediği bir birleşim düzlemi değildir. Bir taraftan özne biçimleri ve tanımlanabilir nesneleri, diğer taraftan değişken uzam-zamansal yerlemlerini karşılaştıran bir ikiciliği yeniden tanıyan sadece yüklemlerini değiştirerek biçim-özneyi koruyan çok sade uzlaşımdan kaçınmak gerekir. Aynı şekilde eğer zamanaşımı halinde onları değiştirmek için tartışmalı bağlamlarından çıkarılırlarsa tıpkı hayvan-oluşlar, organsız bedenler ya da daima "uç seviyede belirsiz"[2] kalan bütün yoğun oluşların siyasetini değerlendirmekten de kaçınmak gerekir.

Demek ki kendilik bir ele geçirme işidir benzerlik değil, bir oluş işidir bir özneye bir biçim simgeselliğine özdeşleştirme değildir. Bir ritim, uyum işidir ve eğer ölçüden kasıt belli, kodlanmış bir biçimse ölçü işi değildir. Oysa ritim türdeş bir uzam-zaman içinde değil, farklı yapılı engellerin ve yön değişimlerinin içinde gerçekleşir. "Bütün kendilikler bir ortamın bir başkası içine geçişinde düğümlenir"[3], ortamlarla uyuşur ve yoğun yurtsuzlaştırma ve yeni-

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, MP, 321.

[2] DELEUZE et GUATTARI, MP, 303.

[3] DELEUZE ve GUATTARI, MP, 385.

den yurtlaştırma hareketlerine maruz kalır. Öyle ki kendilik imgedir, güçleri ele geçirmedir ve etki değişimleridir.

İMGENİN ETKİLEYİCİLİĞİ

Aynı biçimsel kurgu, sinema incelemesinin içinden geçer. Savaş öncesi sinemasına odaklanmış *İmge-devinim*, sinema sınıflandırmasını düzenleyen farklı kurgu biçimlerini ayrıntılarıyla açıklar. *İmge-devinime* göre farklı kurgu ve farklı devinim biçimlerine denk gelen farklı eğilim ya da ekoller elde edilir ki Deleuze bunlar arasında Amerikan, Rus, Fransız ve Alman ekollerini sayar. Burada da bu sınıflandırmaya sıkı kurallar koyan bir rol yüklemek, ne de onun eksiklikleriyle, İtalyan ya da Japon, Afrikalı ya da Güney Amerikalı ekollerin olmayışıyla şaşırmak gereksizdir. Sadece yeni ayrımlar, yeni gösterge biçimlerinin kavramsal yaratımına yardım eden, yeni imge biçimlerini kesip, sınıflandırıp listelemeye yarayan betimsel ulamlar söz konusudur. *İmge-zaman* adlı ikinci cilt savaş sonrasının zamansal kopukluğuna denk gelir ve yeni bir imge düzenine göre düzenlenir. İmge-devinimin yelpaze şeklinde imge-algı, imge-etki ve imge-eylem değişkelerini açtığı hatırlanır. *İmge-zamanla* yeni bir imge düzeni imge-devinim içinde, uzamda parçaların yer değiştirimi olarak anlaşılan devinimin güncellemesine bağlı olmayan bir oluş biçimi oluşturur. Bu nedenledir ki sinema sanatı Bergson'cu bir evrene kaydolur. Devinimi çevreleyen bir uzamda yol alan durağan bir nesnenin yer değişimi olarak ele almaz, ama yoğun değişim ve zaman içindeki niteliklerin gerçek titreşimleri olarak ele alır. Sinema kendi hesabına Deleuze'ün felsefenin en kararlısı olarak metafizik sonuç olarak değerlendirdiği şeyi ortaya koyar: imge içinde gerçek ve sanalın bir aradalığını ortaya koyar.

İmge-devinim'den *İmge-zamana* geçerken sadece bir sinema çağından bir başkasına geçilmez, bireyleştirici bir anlatım biçiminden yoğun bir betimlemeye, nitelendirilmiş uzam ve düzenlenmiş zaman düzeninden doğrudan bir oluş deneyimine geçilir. Bu yüzden sinema sanatı kendi hesabına Bergson'cu gelişmiş felsefeyi araştırır: uzamsal devinim ve gerçek yer değişimleri aslında her zaman sanal olanın yoğun titreşimlerini gerektirir. Devinimin ardında zaman yaşar. Zamanın yoğun oluşu her noktada tarihin güncel devinimini arttırır.

> Bergson'un aktarımın ötesinde keşfettiği şey, titreşim ve ışıldamadır. Bizim hatamız devinen şeyin yetkinliklerin ötesindeki belirsiz öğeler olduğuna inanmaktır. Ama yetkinlikler bile iddialı öğelerin devindiği aynı zaman içinde değişen saf titreşimlerdir[1].

[1] DELEUZE, IT, 18-19.

Sinema, imge-devinimden imge-zamana geçişle biçimlerin ve öznelerin yoğun güçlere doğru geçişini açıklar. Sinema ayrımı, gerilimi, yaşamsal imgeleri yöneten beyinsel kopmaları daha çok arttıran ve yoğunlaştıran duyuşsal-hareket bağının gevşemesini içerir. Etkiler ve tepkiler arasındaki özneleştirilen imgelerin, ani etkiyi tepkiden ayıran, *imge-algı* ve *imge-eylemin* öznel rengine bürünen belirsizliğin yaşamsal "merkezi" etrafında çözülüp açıldığını biliyoruz. Öznel *imge-devinimin* bu ayırtedici gevşemesi imge-zamanla üstün bir güce taşınır.

Begson'a uygun olarak Deleuze imge-devinimi çoktan etki ve tepki arasındaki bir öznel nakil olarak anlıyordu. Bu bakımdan her imge, devinimsel bir tepkiden duyuşsal bir etkiye gidip gelen bir görünüm tayfı açar. Ama algıdan eyleme giden duyuşsal-hareket dolaşımı içinde imge-etki imge-zamanın henüz daha yoğun hale getirdiği yoğun birikintiyi katılaştırır. Çünkü imge-zamanın etkisi çağdaş sinemanın ayırıcı düşüncesinin deneyimine karşılık verir: "imge duyuş-devinimsel olmaktan vazgeçti" [1]. Öyleki imge-zaman daha da uzaklaşır ve hatta kırılmaya, imge-devinimi ayıran ayrıma kadar gider. *İmge-etki* algıdan eyleme giden dolaşım içinde zaten bu duyumsal ve güncelden kopuk bu heyecanlandırıcı karışıklığı geliştiriyordu. İmge-zaman çok daha güçlü bir şekilde etkiyi hareketlendirir, bundan böyle imge-devinim içindeki algıyı eyleme bağlayan duyuşsal-devinim bağını koparır.

Demek ki doğrudan imge-devinimi etkileyen ve kendi içinde devam eden bir kopmadan daha az bir şekilde duyuşsal-devinimin terki ya da aşılması söz konusudur. Deleuze duyuşsal-devinim bağının yer değiştirmiş veya yerini bırakmış olmadığını ama "içerden kırılmış", kırılacak kadar gerilmiş olduğunu belirtir. Gerçekten imge-devinimin duyuşsal hareketliliğini etkileyen ve onu ikiye bölen bir kopma söz konusudur. Yani duyuşsal-hareketi duyumsal dürtülere uydurtmaktan vazgeçen bir kopma. Bergson'dan sonra eğer Deleuze duyuşsal-devinimi, duygusal bir yedeğin mekanik etki ve tepkilerini arttıran canlı bir imge olarak algılarsa, duyuşsal-hareketin şemasının başarısızlığı imgenin zaman deneyimi üzerindeki canlı dolaşımı başlatır.

Öyle ki imge-zamanın çağdaş sineması bir imge ilerlemesine, bir sinema sanatının keşfine değil, sanalın ve zamanın etkisinin, canlı bir müdahaleyi etkilemeyen imge içine şaşırtıcı bir şekilde girmesine cevap verir. Görünürde çelişkili olan bu iki görünümü birleştirmek gerekir. Bir yandan imge-zaman imge-devinimin yerini almaz: çünkü "daima yeninin" geniş ifadesi içinde onunla birlikte hatta ondan

[1] DELEUZE, IT, 220.

önce vardır, çünkü anlaşıldığı üzere, oluş daima tarihte yenidir tıpkı zamanın devinim içinde olduğu gibi. Eğer o, *imge-devinim*den daha iyi, "saf hale biraz zaman" verirse bile gerçekçi sinemadan daha çok değer kazanmaz. Öncelikle, imge-zaman, zaman dizinsel eksene göre imge-devinimi izlemez, bir şekilde kırılma, kendi içinde hareket eden bir zaman aralığı anlamında da ona içkindir. Bu durum Japon sinemacı Ozu'nun savaş-sonrası sinema için ayrıcalıklı bir göndergeden yararlandığını açıklar. Daha sonra imge-devinim de etkiler ve tepkiler arasındaki bu açılımı gösteriyordu, çünkü *imge-etkiyi* ve onun *imge-algı* ve *imge-eylem* kutupları arasındaki yoğunluk artışını ortaya çıkarıyordu. Öznel imge-algı ve imge-eylemi ayıran etkinin zamansal aralığı *imge-devinim* içinde imge-zamanı kendi parçası gibi ortaya koyar. Öyleyse *imge-zaman imge-devinimin* "içinde" değildir, yoğun bir yedeğiymiş gibi ne "saklı" ne derin ama farklı ve doğrudan onun dışındadır ve duyuşsal-devinim bağının kopması üzerinde oluşur ve gerçektir. Özellikle bu görünüş altında imge-zaman imge-devinimi gerektirir.

Sanatta iki tür imge arasında eytişimsel bir ihlal, tarihsel bir sıralanma, nedensel bir gelişme üstelik bir kırılma, bir ayrılma, bir ayrımı[1] kavramak asla söz konusu değildir. O halde imge zamanın ayrıcalığını, "daha derin", "daha güzel" ya da "daha gerçek"[2] bir gerçeklik anlamında açıklamaktan ibaret estetik tuzaktan kaçınmak gerekir. Bozulmuş duyuşsal-devinim bağı insan ve dünya, zamansal ve uzamsal mesafe arasında yeni siyasal bir ilişkiye gönderme yapar. Bu ilişki doğrudan eyleme geçme ve devinimi üretme algısına engel olur ve düşünceyi doğrudan zamanla ilişkilendirir. Bu iki özellik yakından ilgilidir ve Deleuze bunu *Image-movement*'ın sonunda, *Image-temps*'ın ilk bölümünde "imge-devinimin ötesinde" gösterir.

Eğer imge-zaman bir imge-devinimin ötesini gösteriyorsa bu onun imge ve devinim arasındaki ilişkiyi, zaman aralığında en üst düzeyde arttırmasından ve algıyı hareketle değil de düşünceyle ilişkilendirmesindendir. Algı eyleme uzanmaktan vazgeçer ve düşünceyle, onun hareket durumunu aşmayı sağlayan göstergelerle sınırlanan imgeyle ilişkiye girer. Düşüncenin etkisi hareketin dolaşımının yerini alır. Bu etki algının eyleme uzanmak yerine düşünceyle ilişki kurduğu ve imgenin zamana ulaşmaktansa devinimle yetinmekten vazgeçtiği anda gerçekleşir. Duyuşsal-hareket dolaşımı parçalanır

---

[1] Deleuze sürekli bu görünüm üzerinde ısrar eder, sayfa.354: "Birinin diğerinden daha güzel, daha iyi ya da daha derin olduğu da söylenemez. Söylenebilecek şeyin hepsi imge-devinimin bize bir imge-zamanı veremeyeceğidir."

[2] DELEUZE, IT, 58-59.

çünkü eylemin siyasal koşulları çağdaş düzenleme içinde belli değildir, öyleki "çağdaş olgu bizim artık bu dünyaya inanmadığımızdır"[1].

Ama bu siyasal karamsarlık sanat için özellikle de yığınların ve güçlerin sanatı olan sinema için zorunluluktan dolayı artar, imgenin eğiticiliğiyle kuşatıcı orta halin karşılaştırılması ve ondan yoksun bir toplumu onunla ilgilenmeye çağırmasıyla artar. Duyuşsal-hareketin kopması "koşulunu" "insanın dünyayla olan bağının kopmasında", sinemanın içinde olmayan ama savaş sonrası sosyopolitik koşullara bağlı siyasal ve tarihsel kopmada bulur. Ayrıca, durumlar eylem olarak devam etmez ama algı durumlarını arttırırlar: öngörüye ulaşılır, yani imgedeki eylem üzerindeki etkinin üstünlüğüne ulaşılır. Deleuze açık bir şekilde bu duyuşsal-devinim kırılmasının koşullarını saptar: algılar ve eylemler "artık birbirlerine bağlanmazlar"[2].

Algılar ve eylemler artık imgeyi devinime bağlayan duyuşsal hareket zincirini oluşturmazlar. Bundan sinema biçeminin derin bir başkalaşımı çıkar ve organik bir anlatımdan saydam, billursu bir betimlemeye geçer. Uzamlar düzenlenecek veya doldurulacak yerler olmaktan çıkar; kişiler öngörücüler olarak değişirler. Duyuşsal-devinim koşulları silinir, uzamsallığı ve uzamlardaki olası öznelleşme biçimlerini değiştirirler. Değişim, düzenli olarak, algıları ve etkileri, alanları ve öznelleşme biçimlerini ya da bu alanları etkileyen kişileri etkiler.

> Yani algılar ve etkiler artık bağlanmazlar, uzamlar düzenlenmez ve doldurulmazlar. Saf görsel ve işitsel durumlarda tutulan kişiler göçebelik ve başıboşluğa mahkûm bulunurlar. Bunlar katıksız öngörücülerdir[...][3].

Böylece yeni gerçekçilik yeni bir öznelleşme biçimini insan ve dünya arasındaki yeni bir ilişki tipi için keşfeder. Öyleki yeni gerçekçiliğin sinemayı keşfi artık duyuşsal-devinimsel olmayan siyasal yeni bir ilişkiye denk gelir ve bu denklik dünya dışında dünyayla saydam-imgenin kaynaşmasına denk gelen " öngörü" ilişkisi olmaksızın oluşur.

İMGE-KRİSTAL

İmge genişler ve bir dünyayla çevrilir öyleki gerçekçi sinemanın imge-eylemi, eylemin ilk durumu değiştirebildiği ve ölçülebilir etkiler yaratabildiği bir dünyaya gönderme yapar. Yeni gerçekçilik imgeyi uzamdaki kendi genişlemesiyle değil, ama zaman içindeki kay-

---

[1] DELEUZE, IT, 7-8.

[2] DELEUZE, IT, 58.

[3] DELEUZE, IT, 58.

naşmasıyla ilişkilendirir. Öyleki imge-kristal biçimlerin ve biçimlerin yoğun gerçekleşmelerinin olası en yoğun dolaşımına denk gelir. Gerçekte bir imge-kristal veya kristal tanımlaması nedir? Kendilikler ya da sanal olanın yoğun dayanıklılığına olası en büyük gerçekliği veren güç ilişkileri söz konusudur. İmge-kristal ile sanalın ve gerçeğin kutupsallığı sürekli bir kararsızlığın gerçekliğine bürünür öyleki sanalın üstünlüğü yok olur: Kristal imge gerçek ve sanalın sağlamlaşmasıdır ve böyle bir sanal tamamen gerçeğe bağlıdır.

Gerçek nesne imge-zamanla kendi bireyleşme süreci içinde kuşkusuz erir ama imgenin fiziksel varlığı sanal olan her şeyin kendi gerçekliğini açıkladığını da belirtir. Sinemayla ilgili incelemeler Deleuze'e en zor düşüncesini böylece açıklamasını sağlar Yoğuna, biçimin güç içinde erimesine verilen sürekli üstünlüğün düşündürebildiği gibi, sanalın gerçekten daha büyük bir değeri yoktur. Aslında "gerçek tümleç ya da üründür, gerçekleştirmenin nesnesidir ama onun öznesi sadece sanaldır"[1]. Öyleyse eğer imge-zaman imge devinimden daha önemli gibi görünebiliyorsa, bu yeni gerçekçi sinemanın savaş öncesi sinemadan sonra, tarihsel bir sırayla gelmesinden ve ne de varlık bilimsel üstünlük sırasıyla sanalın gerçekten üstün görünmesinden değildir ama düşünce ona kendi yoğun sınırıyla taşındığı için öyledir. Çünkü "zaman biçimsel bir ilişkidir ve bu ilişkiye göre düşünce kendisini gerçekleştirir"[2]. Demek ki *imge-zaman* bizim gücün etkisini denememizi sağlar.

> Bizim içimizde olan zaman değildir ya da en azından özellikle içimizde değildir. Zamanın içinde olan biziz ve bu anlamda daima onu etkileyerek bizi belirleyen şeyden zamanla ayrılmış olarak bulunuruz[3].

Duyuşsal-devinim bağının kopması, bizi doğrudan yaşamın inorganik güçleriyle ilişkiye sokan imgenin dolaşımını değiştirir. Devinimsel korunmamızdan yoksun oldukça bir görüntünün gücüne maruz kalırız. İmge, eylem içinde dağılmak yerine öngörürlük içinde artar. Bu nedenle bu etkinin hali insanın ve dünyanın kopukluğuna kadar çıkar. Bu kopma kişiyi bir falcıya bir öngörücüye dönüştürür. Öyleki eyleyen ve öngören arasındaki karşıtlık öngürücülüğü dünyadaki eylem olasılığının karşıt mantığı olarak tanımlar.

Veya bu duyuşsal-devinim kopması en üst duzeyini bulur ve kendisini insan ve dünyanın kopmasına kadar çıkarır. Duyuşsal-devinim kopması insanı, dünyadaki bir takım özümsenemez şeyler-

---

[1] DELEUZE, D, 180,181.

[2] DELEUZE, CC, 44.

[3] DELEUZE, CC, 45.

le etkilenmiş ve düşünce içinde düşünülmeyen şeylerle çevrelenmiş bulan bir falcıya döndürür[1].

Ya da duyuşsal-devinim bağının kopması "imge içinde bir şeylerin çok güçlendiğini" gösterir[2]. Duyuşsal-devinim bağının kopması Deleuze'ün organsız bedenden başlayarak şizofren kekemeliğe ve minör-oluşa kadar sürekli ilgilendiği sınırların yoğun deneyimini ve yüceliği bu yüzden etkiler. Bu bakımdan Deleuze'de bir yoğunluk romantizmi vardır. "Romantizm zaten bu amacı güdüyordu: çekilmez olanı, dayanılmaz olanı, sefilliğin egemenliğini duyumsamak ve buradan ileri görüşlü olmak, saf görüntüden bir bilgi ve bir eylem aracı yapmak"[3]. Bunun yanı sıra Deleuze, bu çağdaş falcılığın artık insanlığın bir kez o korkunç üstünlüğü tatmasıyla kendi hakları içinde öznelliği yeniden kuran yüceliğin avuntusuna sahip olmadığını gösterir. Dayanılmaz olan sıradan öznelliğin koşullarını aşar ama eytişimsel dönüşümle aşılmaya izin vermez. Katlanılamaz olan artık mecburen çok büyük değildir, kendini sıradan, önemsiz, alçak ve bayağı gösterir tek bir şartla o da katlanılmaz olan bizi özümsenemez olanla etkiler ve düşünülmezlikle çevreler böylece düşünceyi, ona güçsüzlüğünü hissettirerek en uç noktasına kadar götürür.

Bunun nedeni onların başına gelenlerin kendilerine ait olmamasıdır, sadece onların yarısını ilgilendirmesidir ve olaydan gerçekleşen şeyin indirgenemez parçasını ayırmayı bilmelerindendir: bu tükenmez olasılığın dayanılmaz, özümsenemez olanı oluşturan payı, öngörücünün payıdır.

İmgenin öngörüsü onun devinimsel yayılımının özel bir görünümünü, onun etkin bir kurtuluşunu ilgilendirir. İşte burada imge-zamandan daha derin ve daha güzel bir imge yaratmaktan kaçınmak gerekir. Çünkü sadece gerçek hakkında yeni bir bakış sunan bir imge söz konusudur. Çağdaş sinema yeni öznelleşme biçimleri sunar, uzamsallığın koşullarını, uzaya yerleşimi değiştirir ve bundan yeni bir kişi, yeni bir oyuncu tipine çağrı yapar. Kişi artık bir oyuncu, bir efendi değil, eyleminin öznesi ve bir algıyla büyülenmiş edilgen taşıyıcısıdır. Biz devinimin gölgesi gibi kaçan devinim imgesinden Deleuze'ün duyumsal saf etkiler diye adlandırdığı şeye geçiyoruz.

KLİŞE ve GÖRÜNTÜ

İmge-zamanın imge-devinim üzerindeki üstünlüğünü sağlayan şey algının üstünlüğüdür: *görüntü göstergeleri (opsignes)* ve *ses*

---

[1] DELEUZE, IT, 220-221.

[2] DELEUZE, IT, 29.

[3] DELEUZE, IT, 29.

göstergeleri (sonsignes) Deleuze için devinimsel olmayan tam olarak görüntüsel ve sessel imgeleri belirtirler. Bu görsel ve sessel görünümler "yeni sinema için bir kişilik tipini"[1] oluştururlar. Bu da onların "duyuşsal-devinim zayıflıklarıyla" güçsüzlüklerinden dolayı "büyük parçalanma güçlerini ortaya koymaya elverişli zayıf bağlarıyla"[2] tanımlanır, yani büyük görüntüsel güçlerle.

Aslında Deleuze'de Bergson gibi eylemin içinde eriyen algının ortak, onaylayıcı, durağan sıradan eylemin yolunu izleyen bir algı olarak kalmasına dayanır. Tersine algıyı ortak eyleme bağlayan imge-zaman onu üst düzey duyuşsal bir deneme için serbest bırakır. Eğretileme *İmage-Temps* içinde *Kafka*'da ve *Mille Plateaux* içinde maruz kaldığı isimsiz yargılardan daha ılımlı bir şekilde, onu başkalaşıma tercih eden kesin bir eleştiriye maruz kalır. Daha ayrıntılı olan eleştiri daha ustacadır. Eğretileme bir klişedir yani teknik bakımdan duyumu devinimsel eyleme boşaltan, duyuşsal devinimden sakınmadır. Duyuşsal-devinim bağı uygun toplumsal bir biçimi, öğrenilmiş bir tepkiyi bir davranışı tetikler. Öyleki imge-devinim nesneye sızan bir ilgi, bir katılım, bize işaretle bir davranışı sezdiren şey olduğu için eylemle örtülmüş, eğretilemeli bir şeydir. Bergson'dan sonra Deleuze'de sürekli bizim duyuşsal-devinim şemalarımızın sadece klişelerle algıladığımız şeyin tek sorumluları olduğunu ortaya koyar. Klişe, bütün bir imge ve eğretileme gerçekte bayağı, kullanılmış ve kullanımla zayıflamış imgeler değildirler, ama tersine çabucak tepkiyi tetikleyen kuralcı imgelerdir. Onlar doğrudan kaslarımıza ve eklemlerimize yönelirler ve bizi henüz onlan "hisetmeden" önce bile tepki vermeye zorlarlar. Klişe böylece bize özel bir şema, duygusal bir şema esinleyen "nesnenin duyuşsal-devinim imgesidir". Algılanan şey ilgili eylemi, içimizde barındırdığımız ve boyun eğdiğimiz çok sayıda toplumsal ilgi gereğince harekete geçirir. Eğretilemeler, duyuşsal-devinim imgeleri davranış klişeleri hep bir egemenlik altına alma biçimi olarak kendilerini gösterirler[3].

Bizim nesneden algıladığımız sadece kendisiyle ilgilendiğimiz ve algılamaya ilgi duyduğumuz şeydir. Bu algılama ekonomik, ideolojik ve etkilendiğimiz, bizde genellikle çelişkili olarak çakışan psikolojik öznelleşmenin birçok biçimi gereğince gerçekleştiğinden duyuşsal-devinim tutsak, bayağı, toplumsal bir imge, sadece tepkisel bir biçim olarak kalır. Bu koşullarda yeni bir algı biçiminin duyuşsal-devinim imgesinin zorla kırılmasından ortaya çıktığı anlaşılır: ön

---

[1] DELEUZE, IT, 31.

[2] DELEUZE, IT, 30.

[3] DELEUZE, IT, 32.

görücülük doğrudan eylemin tersini söyler ve egemen olan duyuşsal-devinimden kurtulur. O halde bu olası öngürüyü elde etmek için, duyuşsal-devinim şemasının kırılması, algı yanında odaklaştırmak yerine bizi eylem içinde dağıtan tepki zincirinin kırılması gerekir.

> Eğer bizim duyuşsal-devinim şemalarımız bozulur veya kırılırlarsa o zaman başka bir imge biçimi ortaya çıkar: saf görsel-sessel imge, nesneyi kendi içinde doğrudan açığa çıkaran eğretilemesiz bütün imge [...] [1].

Bu öngörü sineması "klişelerden gerçek bir imge çıkarmaya" girişir ki bu imge gerçekliğin yoğun niteliklerine sahiptir kurgunun, imgeselin ya da eğretilemeli olanınkilere değil. İmge-zamanın imge-devinimle olan ilişkisi imge-zamanın üstünlüğünü hangi şekilde anlamak gerektiğini belirler. İmge-devinim sonunda bir klişe olarak kalır çünkü eğretilemeyle, bireyleşmiş eylemin ve uygun cevabın üstünlüğüyle yetinir. Devinimin zamanla ilişkisi duyuşsal devinim klişesiyle imge arasındaki ilişkiye denk geliyorsa, imgenin yeni ortaya çıkan güçlerinin klişeyi yok etmeyi sağladığı ve bizi devinim içinde dağılmak yerine zamanın etkisini denemeye yöneltiği anlaşılır.

Deleuze'ün *l'Image-temps*'da tanımladığı imgenin ve klişenin ilişkisi Bacon'ın incelemelerini *Qu'est-ce que la philosophie ?*'nin (Felsefe nedir?) sonuç bölümünü birbirine bağlar. Bir klişe, bütün bir imgedir. Bu toplumsal bir kanal, bir davranışı kalıba alan bir imgedir. Öyleki bir yandan bir yoğunluk kaybına ve kültürün verilerini etkileyen kullanımın büyüklüğüne denk gelen bir yaygınlaşma yoluyla her imge kendisini klişe düzeyine indirir. Aynı zamanda imge durmaksızın klişeye karşı savaşır. Eğer klişe davranışa dönüşen imgenin düzeyini azaltırsa imge klişenin altında kendini gösterir ve her imge klişenin etkililiğinin hayalini kurar. Birini diğeri olmaksızın elde etmeyi istemek yararsız olsa bile demek ki imge ve klişenin eksiksiz bir ortak varlığı vardır. Her klişe bir imge olma gücüne sahiptir, her çarpıcı imge bir davranışın işareti olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Ama bunun tersi de aynı şekilde gerçektir ve eğer her imge klişe halinde yoğunlaşırsa her klişe zayıf da olsa imge halinde harekete geçer. İmge ve klişe arasında sanal ve gerçeğin barışçıl ortak varlığı bulunur.

Bu ortak varlık klişenin düşüncenin boşluklarını izlemesine engel olmaz ki orada imge yaratıma yeni bir yol açmaya çalışır. Cézanne hakkında Lawrence ve Fromanger'nin her ikisi de ressamın görevinin dolu tuvale karşı savaşmaktan ibaret olduğunu doğrularlar[2]. Klişe önceden vardır: resim imgenin boşluğunda gerçek-

[1] DELEUZE, IT, 32.

[2] LAWRENCE, *Eros et les chiens*, Bourgois, 238-261. DELEUZE, FBLS, 85 ve ID, 344.

leşmez tersine tual çıkarılması, atılması, sökülmesi gereken klişelerle doludur. Yaratım düşüncenin gürültü patırtısı içinde gerçekleşir- bu bir Bachelard anısıdır.

> Ressamın beyaz bir yüzeyin karşısında olduğunu düşünmek bir hatadır [...] Betimleme vardır ve bu bir olgudur, aynı zamanda resimden de öncedir. [...] Fiziksel olduğu kadar ruhsal klişeler de vardır örneğin hazır algılar, anılar, hayaller gibi. Orada ressam için çok önemli bir deneyim vardır: "klişe" diye adlandırılan bütün bir nesne ulamı daha başlamadan tuali doldurur.[1]

Bu klişeler reflekslere, koşullara duyuşsal-devinim çizimlerine dayanır imgelere değil ama imge kanallarına da dayanır. İmge klişe karşısında gerçek bir duyumun şiddetini kazanır, klişenin uygun bir tepkinin rahatlığını sağladığı yer buradır. Öyle ki imge ve klişe arasındaki ilişki bir hesaplamanın ve bir suç ortaklığının ilişkisidir çünkü imge klişeyi öncelikli devinimsel itici güçlerinden yoksun kılar ama bu fırsatla yararlandığı ve vazgeçemediği her zaman etkin ve edimsel bu erdemle bir suç ortaklığım korur. Eğretileme gibi klişe de bizi duyumun güçlerine göstermek yerine içinde banndırır. İmge ne kadar az olursa olsun dayanılır kalmak için klişe içinde etkisizleşir. İmge ve klişe arasındaki ilişki böylece Kant'ta zevk ve zekâ arsındaki ilişkiyle yeniden canlanır: klişe geçerli zevki taklit eder, imge yeni güçler uyandırır ve tıpkı zekâ gibi toplumun alışkılarını izlemekle yetinmeyen yeni bir yol açar. Bunun yanı sıra zekâ ve zevk, klişe ve imge sonuçta sadece yoğun kutupları ya da eşikleri, aralarında yaratımın ortaya konduğu gerginleştiricileri işaret eder.

Böylece klişe ve imge arasındaki ayrım bireyleşmenin ve yoğun-oluşun zorunlu kutupsallığına varır. Ama aynı zamanda toplumlar için yaratı ve düşünce arasındaki zorunlu kopmayı da başlatır. Deleuze o zaman Nietzsche'ye özgü etkisel ve tepkisel güçlerin kutupsallığına yeniden döner. Gerçek ve sanalın zorunlu ortak varlığı, daima toplumsal güçlerle tehdit edilmiş yaratım için savaşımı hafifletmemeli, ne de düşünce ve yeni adına yaratımın siyasal zorunluluğunu ortadan kaldırmamalıdır. Klişe baskın zevkin uzlaşımlarıyla yetinmez; imge yeni bir güç uyandırmaya çalışır. "Yani sanatçı kaosa karşı düşüncenin "klişelerine" karşı olduğundan daha az savaşır (herhangi bir şekilde, bütün dilekleriyle çağrıştırdığı)"[2]. Demek ki sanat kaosla savaşır ki ondan "bir âni, bir duyumu aydınlatan bir görüntünün belirivermesini" sağlasın[3].

---

[1] DELEUZE, FBLS, 83-84

[2] DELEUZE et GUATTARI, QP, 192. (Orada Deleuze ayrıca Lawrence'ı da anar), "Le chaos en poesie", *Lawrence*, Cahiers de l'Herne, 189-191.

[3] DELEUZE et GUATTARI, QP, 192.

X
SONUÇLAR

GÖSTERGEBİLİMİN DÖRT İLKESİ

Deleuze'de düşünceyi yaşama bağlamak ve onların ayrık birlikteliklerini bir yaratmanın belirmesi olarak düşünmek söz konusudur. O zaman felsefe ve sanat arasındaki ilişkiler, sürekli değişim halindeki bir dizgenin yönetici güç yollarını gösteren dört ilke altında yoğunlaştırılabilir. Bu, daha önceki incelemeleri dizgesel bir biçimde yoğunlaştırmayı sağlar ama ulamların değiştirebilecekleri ölçüde dizge üzerindeki ileriye ve geriye dönük güçlerini geliştirerek gerçekleştirilmiş bölümlenme üzerinde konumlanmak için ortaya konan yönteme geri dönmeyi de olası kılar. Sonunda, bu haritalandırmanın bundan böyle elde etmeyi sağladığı sanat sorunuyla ilgili sorunlar ve sonuçları tanılamak söz konusudur.

Deleuze'ün göstergebilimi her şeyden önce *anlaksaldır (noetik)*: o, sanatı bir düşünce sorunu olarak ele alır ve önce düşüncenin yaratımıyla ilgilenir ki bu bir düşünce (yapıt ve kabulün tamamlanması) ve bir kavramı (felsefe) gerçekleştirsin. Ama bu göstergebilim aynı zamanda *yaşamsalcı*dır, düşünce beyin özdeğinde oluşur, oysa sanat yaşadığı yerle değişen, biçimlerin oluşunu devinimsel değişimler olarak ortaya koyan canlının açıklayıcı yeteneğinden doğar. Bu sonuçlar felsefeyi aşkınlığın eleştirisi olarak tanımlayan ve düşüncenin değişmezlerini ve evrensellerini, içeriğinin açıklanması ve bir içkinlik mantığının temel konusu olarak verilmesinin gerektiği değişmezler olarak ele alınmalarını reddeden Deleuze'ün temel yöntemsel yönelimleriyle ilgilidirler. Üçüncü ilke bundan kaynaklanır: göstergebilim *özdek etkisinin öğretisidir*. Çünkü sanat gerçek etkiler yaratan bir bedendir: özdeğin kendiliği göstergeyi güç ve belirti bilimsel bir değere sahip bir etki olarak belirler. Deleuze gerçek oluşu, başkalaşımla ilgili değişimi eğretilemenin, imgesel benzerliğin yerine koyar ve sanattan, gerçek değişimleri ortak algılar üzerine yönelten duyumlardan oluşan bir bileşim yapar. Dördüncü öneri öncekileri özetler: Deleuze'ün ver-

diği çok özel anlamda göstergebilim, imgenin etkisi altındaki *düşüncenin duyarlı oluşumunun* öğretisidir; hızlardan, yavaşlıklardan ve güç değişimlerinden oluşmuştur.

Bu dört öneri Deleuze'deki sanatın temel güçlerinin düğümünü çözer, ama bizim bazı aşamalarını –organsız beden, şizofreni, klinik eleştiri gibi– kavramların oluşumunu kolaylıkla saptamak için özellikle incelediğimiz bir dizi değişime uğrayan hareketli bir birleştirme içinde bir araya gelirler. Yapıtın haritalandırılması içindeki bir yönlendirme tablosu yaylalara ya da yükseltilere denk gelir: düşünmek, yaşamak, yaratmak. Bunlar Deleuze'ün düşüncesinin evrelerini uyumlu bir şekilde açıklarlar. Birinci yayla yoğun göstergenin şiddetli eylemi altında düşüncenin oluşumu sorununu ortaya koyar ki bu *Difference et Repetition*'a kadar devam eder; Guattari'nin katkısı Deleuze'ü, normal olmayan çılgınlıkla hareketli toplum eleştirisini bağlayan ve sanatı siyasal bir güç olarak özümseyen bir dirimselciliğe götürür. Kültürlerin etolojisi içinde sanat toplumsal bedenlerle ortaya konan öznelleşme yöntemlerinin eleştirel ve klinik açıklamanın özel gücüyle donanır. Sonuç olarak oluşu tarihe bağlayan yaratım sorunu sanat felsefesini kendilik kuramına, özdeklerin yoğun oluş kuramına ve imgenin göstergebilimine doğru götürür.

KAVRAM HARİTACILIĞI ve YÖNTEM İNCELEMESİ

Böyle bir bölümlendirme öncelikle kullanım kolaylığı sağlar. Birleştirdiği özdek bakımından aşkın değildir, durum olarak Deleuze'ün felsefesidir. Bu eşikleri daha çok, ileriye dönük olduğu kadar geriye dönük de olan sorunsal düğümler olarak kullanmak gerekir. Öyleki seçilen sorunsal eksene göre sırasıyla kopmalar ve süreklilikler vurgulanacaktır. Bizim bakış açımızdan, izlenmesi gereken yapıtta belirli yolları çizen göstergebilimsel kavramlara yeterli bir belirleme getirmek amacıyla bu kesintileri düzenlemek acildi. Bize tartışılabilir görünen bu bölümlendirmenin öğeleri değildir ama onlar seçilen bakış açısıyla ilgili ve devingendirler: dengeleyerek bağlantılarını göstererek ayırmaya çalıştıkları kavramların sonuçlarını daha iyi izlemeyi sağlayan değişken kullanımlardır. Bunlar bir dönüm noktası olarak çalışan Deleuze'ün düşüncesinin içeriğini gösteren temel yönelimle doğrulanırlar: düşüncenin kendi sürekliliği olarak, daha sonra da giderek farklı yapıda olmanın deneyciliği olarak kavranan içkinlik. Böylece ilk incelemelerin çok iyi oluşmuş biçimsel niteliği sıkıcı bir zamandışılık içinde yüzer. Oysaki Guattari'yle karşılaşma, neşeli çapraz derlemeler ve kuramsal kesitlerin girdabında gidip gelen kuramsal düzeni değiştirir. Bu yüzden son yapıtlar daha kurulu bir düzen alırlar. Bu kullanımlar kavramların oluşumunu gözlemeyi sağlar ama

onların zamansal dizileri seçilmiş sorunsalla ilgili kalırlar ve diğer olası bölümlendirmelere açıkça önyargılı olmazlar. Düşüncenin nesnel belirlemesi değerine sahip olmayan eşikler, ama sadece ileriye dönük dayanaklar söz konusudur.

Deleuze'ün yazısı sonuçtaki açıklayıcı niteliğinden, ele aldığı yazarları maruz bıraktığı maske ve ihanet oyunundan, peşpeşe gelen değişim ve değişkelerle oluşan yönteminden dolayı özellikle böyle bir haritalama listesine uygundur. Onun yapıtındaki kavramların gerçek oluşu onun anlatım biliminin açıklayıcı olmaktan çok iddialı olma niteliğini ortaya koyar. Demek ki kullanılan yöntemi doğrulayan yapıttaki kavramların devinimidir: uzamsal ve zamansal yerlemlerin listesini çıkarmak. Bu da onların kavramsal bağlantılarının kuramsal incelemesinin yerine konmayan ve incelemenin ayrıcalıklı olmayan ilk evresini oluşturması gereken bir şeydir.

Deleuze'ün düşüncesi oluşum halinde bir dizgedir. Yapıtının başında incelediği yazarlara uyguladığı yöntem ancak kendi üretimine zor bir şekilde aktarılır. Çünkü sorunların açıklamasını vurgulayan kavramsal değişimleri düzenlerler. "Kaçış yolu" veya "organsız beden" gibi kavramların ortaya çıkmasını sağladıkları sorunların ele alınmasında sınırlı güçlerinin olması önemsiz değildir. Deleuze'deki kavramların yoğun değişimini incelemek onların oluşum eşiklerini, onların iç dallara ayrılmasını ve yayılma alanlarını, aynı zamanda kendisi de değişken, yoğun ve şaşırtıcı olan bir başvuru bütüncesine onları bağlayan düzenlemenin dikkate alınmasını benimseyen, onların dış köksap gelişimlerini de incelemeyi gerektirir. Bu soruşturma burada bazı kavramlar için yapıldı geriye incelemeyi devam ettirmek kalıyor. Kavramların anlatımı köksap ilkesine uygun olarak bir iç okumaya indirgenemez ki bu ilkeye göre bir kavram bir düzenlemeyi bağlamsallığıyla ve çok özel bir şekilde artmış karmaşıklığıyla birleştirir. Deleuze bu biçimle ayrışık göndergeleri kendi belirlemelerinin ayrımıyla üretmek için düzenler. Bu gönderge karmaşıklıkları Deleuze'de kavramların bağlamdışı, farklı sorunsallar üzerinde köksapın farklı yapıda olma ve bağlantı ilkesine göre yeniden birleşmiş oldukları çapraz mekanizmaları biçimlendirirler. Kendilik Nietzsche ve Spinoza ile Simondon'un bireyleşmesiyle, Foucault'nun özneleştirmesiyle, Bergson'un imgesiyle, ortaçağ yüceliği ve özgürlüğüyle çakışır. Deleuze'ün daima bir sinir sistemi haritacılık örneği üzerinde düşündüğü bu başvuruların, yankıların, alıntıların, ikiye ayrılmaların örnekleri arttırılabilirdi. Onun bu sistemi beyin özdeği içinde izler çizen, kazıyan düşüncenin gerçek yolculuğudur. Köksap örneği en azından bitkisel, uyumlu bir örnektir. Çünkü ağacın ikili yapısı üzerinde çözülür ve nörobiyolojik olduğu kadar eğitsel bir görevi de vardır ki sinir hücrelerinin akson ve dendritlerini, kimyasal ve elekt-

riksel itkilerin yayılmalarını ödünç alarak bu görevi yapar. Aynı şey göndergelerin çalışması için de geçerlidir ve bu incelemenin sadece belirleyici olduğunu, açıkçası eksiksiz olmadığını ve çoğunlukla derleme görevini ve ortaya konan geniş bilgiyi basitleştirdiğini varsayabiliriz. Deleuze dış göndergelerle düşünen bir yazardır. Geriye incelemesi kalan bir karışıklığın örneğini vermek için bir benzersizliğin açıklamasının incelemesi Mallarmé'nin zar örneğini, Nietzsche'deki sonsuz döngüyü, Ruyer'nin tekrar okuduğu Markov'a göre bağımlılığın ve rastlantısallığın karışımlarını Deleuze'ün Jean Wahl'den alıntıladığı Whitehead'in okumasıyla bağlar. Açık bir dizgenin kesinliği odaklanmamış yinelemelerle bölmekten ileri gelir.

Deleuze'ün bütüncesine kendi düzenleme kuramını uygulamak, okumalarından yaptığı sürekli kullanımı, bu asla bir yazarın açıklanmasına uygulanmayan ekleme ve uyumsuzluk yöntemiyle gerçekleşen, ayrık bireşimle yeni üretimi arayan bu çapraz başvuru sanatını temel kabul etmek yararsız değildir. Deleuze düşüncesinin bu iki özelliğini canlı olarak hissetmeye elverişli ama yavaş yöntem: kavramların sürekli çeşitliliği, çapraz başvuru yolları, her yeni durumu nitelendiren dış bağlantılar. Kavramın bu özenticiliği değerlendirdiği duruma göre değişir, bir düşünce durumunu, göndergelerin aracını değiştiren ve aydınlatan bakış açısını ortaya koyar. Her defasında yeni durumlara cevap vermek gerektiğinde bunun işlediğini gördük. Bu onun kazuistik (ahlak anlayışı) görüşünün bir etkisidir ve kavramların bireyleşmesini, bizim organsız beden, kendilik için saptadığımız uzun ve pahalı bir soruşturmayla yeterli bir ayrıntıyla incelemeyi gerektirir. Çünkü bu soruşturma değişime bağlıdır: *Anti-Œdipe*'deki organsız beden *Logique du sens*'daki ya da *Bacon*'daki tanımla aynı değildir; *Difference et Repetiton*'daki katlanma *Foucault* ya da *Leibniz*'dekiyle bir değildir. Deleuze çoğunlukla felsefe tarihini resimdeki portre sanatıyla ve kesyap yöntemiyle karşılaştırır. Aslında onun çalışma şekli budur. Başvurularını dolaylı serbest yöntem şeklinde metin dışında dile getirerek özellikle değiştirir. Onun ele geçirmeyle aktarım yöntemine Montaigne'in muhteşem formülü uygulanır:

> Atları saklayanlar gibi, ben onların yelesini ve kuyruğunu çiziyorum ve bazen onları tek gözü kör çiziyorum[1].

Diğer yandan Deleuze'de özet bir atamanın skolâstik ilgisi, onun kavramlarının çeşitliliğini de açıklayan bir kasılma eğilimi vardır. Bir metnin yumurta gibi tıka basa dolu olması, her yanından sızma-

[1] MAONTAIGNE, *Essais*, edition Villey, Paris, PUF, 1924, reed. Coll. «Quadrige», 1988, III, 12, 1056.

ların olması gerektiği söylendiğinde harfi harfine ele alınacak olan şey: bir sorunun kavramsal boyutunun Geoffroy Saint-Hilaire'de katlama ve çekmenin sinematik etkisi olmasıdır. Deleuze'de de bir katlama kuramı vardır ki bu kuram eşsüremli olarak özetlenerek açıklanır. Oluşun kuramcısı dizgenin, yer değişme ve göç etmelerinin iç mantığının değişimlerinin dikkatli bir incelemesini dile getirir. Onun metinlerine deneysel bir titizlik gösterilmelidir. O kadar ki onun yeniden ele alma yöntemi değişimle, yönlendirmeyi, dizgeyi çalıştıran canlı güçleri ortaya çıkarır. Kavramların yerlemlerinin önemi onun ilişkilendirdiği farklı kuramsal ve kılgısal kesitlere kadar uzanmalıdır. Kavramın düzenlemesi onun reddettiği metinler kadar, üzerine kendilerine dayandığı farklı yazarları kesyap yoluyla birleştirdiği yöntemi de anlamak zorundadır. Kavramların başkalaşımlarının dikkatli incelemesi onların hazırlanma *bağlamını,* zamanın tartışmalarını, okuma süremselliğini, başvuru yapılan yazarları da dikkate almayı, yani sorunun etolojisini: onun oluşum ortamını hesaba katmayı gerektirir. Düşüncenin kendisi de dış karşılaşmalarla üretilir.

Bu kazuistik ahlak anlayışı aynı motifin farklı kullanımlarını destekler ve Deleuze'ün durmayan tekrarlarla birleştirme yöntemi düşüncenin dizgesel gücünü ve *Foucault*'ya uyguladığı anlatımı tekrar etmek için onun "oluş noktalarını" gösterir. Örneğin organsız beden gibi kurucu katmanların titiz incelemesi yapıttaki bu düşünceyi ayrıştırır. Vurgu değişmeleri, kavram başkalaşımları tartışmaları, geri dönüşleri, farklı bir alanda ele alınan aynı başvurularla karşılaşmaları ya da bir önceki alanı değiştiren yeniliklerin belirmesini doğrular.

Bir mekanikten, gerilim noktalarını, çözüm durumlarını şu ya da bu noktada, şu ya da bu sorunun belirli baskısı altında ortaya çıkan sinematik yöneyleri inceleyen dizgenin dinamiğine geçmenin tam zamanıdır. Şizofreni böyle bir sorundur, ya da kendi görevine mükemmel bir şekilde uyum sağlamış ama geçici, işlevini yerine getirir getirmez değişen arzu makinesidir. Bu özenticilik sonuç olarak tarihlenmiş ve yerleşmiş kavramların uç düzeyde bir sadeliğine sahiptir: bir kavramın zamansal çerçevesi ortaya koyduğu alıntıların bir tek karmaşıklığıyla eşleştirilebilir. Deleuze *Qu'est-ce que la philosophie?*'de bunun kuramını açıklar. Kavramı güçlerin ve yetkilerin yoğun değişimi olan kendilik olarak ortaya koyar. Bu değişim farklı yapıdalıkla "yakınlık alanlarıyla bileşenlerinin düzenlemesini"[1] harekete geçiren dış dayanıklılığa olduğu kadar iç dayanıklılığa da sahiptir. Eğer okumalarında bu yöntemi uygularsa,

[1] DELEUZE et GUATTARI, QP, 26-27.

okumaların kendilerine bunu herzaman uygulayamaz -burada yapmaya çalıştığımız şey budur, çünkü amacımız eğitseldir oysa onun hareket noktası iç kaynaklıdır.

Bu kavram özenticiliği, her ikisi de aşağıda verilen iki okuma biçimine uygundur: yazıya bağlı okuma kitaptan kitaba isimlerin, göndergelerin, sorunların değişimini heceler; dizgesel okuma bir önceki sorunacanın sonuçlarını varsayar.

SANATIN TANILARI

Deleuze'ün ilk ilkesi anlaksaldır (noetik) ve sanatlarla ilk karşılaşmayı yazın'ın duyumun aşkın estetiğine katkısı biçiminde düzenleyen bu ilkedir. Eğer göstergebilimi açıklamak için öncelikle bu noetik ilkeden yola çıkarsa sanat deneyimi hakkında düşünce sorunuyla karşılaşır ve bir felsefe dizgesi oluşturmaya yarayan bilgibilimsel kesitlere dayanarak bunu çözümler. Bu, Deleuze'deki yaratıcı düşüncenin üç boyutu olan, sanatla bilim ve felsefe arasındaki etkileşim hakkında birkaç açıklamaya olanak tanır.

Deleuze sanatın etkisini açıklamak için şiire değil de özellikle bilgibilime başvurur. Örneğin Bachelard'ın şiirsel değil bilgibilimsel olan yapıtından, Simondon'un değişiminden yararlanır. Karşılıklı olarak Proust'taki göstergelerin edinimi ya da Masoch'daki belirtibilgisi, Kafka'daki minör olma ya da Artaud'daki organsız beden felsefeye dayalı anlatımları oluşturmak, düzenlemek ve iyileştirmeye yararlar. Bilimsel ulamlarla ilgilenen yalnızca göstergebilim değildir, yapıtların incelemesi de felsefeye bir yöntem sağlama amcında olan bilgibilim tartışmalarını besler. Bu ölçüde sanat felsefesi deneyimle nitelendirilir. Bu deneyim sanatın her zaman kendi hesabına deneyiminse felsefenin hesabına giriştiği bir deneyimdir.

Deleuze bu deneyim işlevini sanata uygulayarak büyük ölçüde tartışmalı bu konuyu yeniden alır ve bunu kendileri romantik bir duruş sergileyen öncülerle ilgili bir söylem çağının uzantısına yerleştirir. Bu deneyim sanatın içeriği kadar toplumsal konumunu da değiştirerek yenilemek zorunluluğu olarak anlaşılır ve temel kural olarak ele alınsın ve en düşük uzlaşıya indirgensin diye yazında, plastik sanatlarda, sinemada veya müzikte farklı ama oldukça verimli bir şekilde doğrulanır. Deleuze bu uzlaşıyı tartışmaksızın yeniden alır ve özel olarak tartışmayı yenileyen bir etki kuramı geliştirir.

Bu etki estetiği, sanatı tekil gerçekçi bir ünle donatmak için Bachelard'ın görüngü tekniğine, Simondon'un bireyleşmesine, Canguilhem'in kuralcılığına sahip çıkar. Eğer sanat varsa onun etkileri imgeselin içine yerleşemez ama güçlerin etolojisinin fiziksel düzleminde hissedilebilir olmalıdırlar. Bir sanat felsefesi için

uyarıcı olan bu gerçekçilik, özdeğin kendiliğine belli bir dikkat etmeyi sağlar önce ve çoğunlukla felsefe estetiğini cesaretlendirmeye ve derin öznel gözleme mahkûm eden güçlü alışılmış itirazlara neden olur. Deleuze eleştiri ve klinik arasındaki ayrılmayı reddeder ve bunu bir yoğunluk fiziği çerçevesinde gerçekleştirir. Bu işlevselcilik sanatın etkileyiciliğini elektrik biçimindeki yoğunluğun geçişi olarak anlar. Böyle bir kuram eğretilemeli olma kuşkusundan göstergebilimin fiziksel bir etki olduğunu gerçekten düşünmek koşuluyla kurtulur. Doğrudan daha ters bir itiraza, estetik çoşkuyu bir gösterge felsefesi için basit bir bahaneye indirgemek tartışmasına maruz kalır. *L'Image-mouvement* ve *L'Image-temps* canlandıran tek yazımların karmaşık ve yoğunlaştırılmış tadı, karşı örnekleri yönetmek için yeterlidir.

O zaman sanata verdiği önemle aynı düzeyde olmayan bir önemi bilime veren Deleuze'de bilim ve sanata başvuran biçimlere geri dönülebilir. Yaşama veya maddeye dayalı bilimlerin daha çok etkileri araştırma ve inceleme alanı görevine sahip olduğu bu yerde sanat geçerlik alanı olarak kullanılır. Bu ayırt edici yöntemin oluşumunda yaşam bilimlerinin ve fiziğin yanı sıra matematiğin de önemi hakkında yapılacak ilginç bir inceleme de olabilirdi. Bununla beraber Deleuze bir bilgibilimci olarak değil, bir eleştirmen klinikçi olarak aşkın eleştirinin deneysel değişiminin yöntemle ilgili koşullarını belirler. Deleuze bu koşulları herhangi bir romanda, hayvan şekilli biçim listesinde ya da zamansal ve uzamsal olarak yerleştirilmiş bir sinema ürününde ve son olarak klasik çağın sonunu işaret eden bir çağın dizininde bulur. Sanatların geçerlik ısrarı, duyum, algı ve özdek içinde korunmuş etkilerin blokları şeklinde, alıcılarıyla değiştirildikleri ve etkilerini ürettikleri ölçüde gerçekleşirler. Romandan resime, sinemadan mimariye hareket noktası hep aynıdır: en güçlü anlamıyla sanat deneyseldir. Gerçek bir etki, rastlantısal bir serüvenin, güçlerin tehlikeli bir şekilde ele geçirilmesinin sonucu olan "görülecek" bir etki yaratmak için özdeksel bir araç sağlar. Deleuze 1962'de Nietzsche'yi okumasından beri sürekli güçlerin oluşu üzerinde ısrar eder. Ama sadece bu sanat kavramını sürekli olarak ele geçirme şeklinde açıklar ve durmaksızın bu yoğun güçlerin doğasını ve özellikle girdikleri ilişkileri, yani oluşturdukları değişik *biçimleri* yeniden açıklar. Böylece barok usulü bir katlamaya ve Foucault'daki görünürlüğün üretimine (yaratmak) ulaşmak için fiziksel yoğunluk olarak güçleri ele geçirmeden (düşünce), ortak yaşamın ve hayvan oluşun (yaşamak) kuramına geçilir. Simondon tarzında sanatı güç değişimi olarak düşünmek göstergebilimin koşullarını sanat eleştirisi olarak saptar: yapıtların hepsi belirtibilimlerdir. Onların klinik yeterliği yapıtlar aracılığıyla

bizim ilişki kurduğumuz ve yapıtların "elde etme" gücüne sahip oldukları bu şekilde toplumsal tanılama işlevini yerine getiren güçlere bağlıdırlar. Ama ortaya koyan araçları incelemek söz konusu olduğu zaman, Deleuze Proust'taki tözden kendiliğe, sinema imgesinden yapıların barok stiline geçerek incelemeyi çeşitlendirir: her durumun kendine özgü bir tarzı ve yöntemi vardır. Alıcı üzerinde yaratılan etki de zihinselden (*Proust* 1964) önce cinsellik içeren (*Proust*) daha sonra bedensellik (*Artaud*) ve toplumsallık (*Kafka*) içeren öznelleştirme yöntemlerine geçer. Bu geçiş zihinselden ortaklığa, düşünselden edimsele güncelden tarihsel süreye (*Leibniz et le baroque*) giden bir açılım içinde gerçekleşir. Ama bilim ve sanat arasındaki ilişki bağı sabit kalır, aynı şekilde barok için barok dönemi matematiği başvuru kaynağı olur.

Proust bilime başvurunun matrisini verir: ilk önce sanat duyumun yoğunluğunu ele geçirir. Bu "sanatsal deneyimin" ilk hali Deleuze tarafından "elektrik, elektromanyetik" biçimli, zamanının bilimleri tarafından bozulan doğanın felsefesini belirlemeye zorlayan bir işlev olarak anlaşılır[1]. Ama bu etki fizikselden canlı olana, canlıdan siyasal olana doğru gelişir. Öyle ki *Différence et Repetition*'daki yoğunluk fiziği hayvan-oluşa, sözcelemenin ortak düzenlenişine dönüşür. Her iki durumda da bireysel ve kişisel kapalılık yoğun, canlı (hayvan) ve toplumsal (ortak düzenleme) sınırına açılır.

Deleuze sanatlar ve bilimler arasındaki her türlü ayırımı reddeder. Sanatsal örnek bilgileri harekete geçirir ama onun için "yazınsal metinleri bilimsel olarak incelemenin" ya da diğer gösterge karmaşalarını araştırmanın yolunu bulmak söz konusu değildir[2]. Tersine Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?* Yapıtının son sayfalarında kuramını verdiği bu dışsal girişim kuralını uygulamaya koyar: "girişimsel öğreti daima kendi araçlarıyla çalışır"[3]. Bu durumda girişimci öğreti bilim değildir ama "kendi araçlarıyla" sanat sorununu çözmek için felsefe bilimle iç içe girer. O zaman ikili bir girişim olduğu düşünülebilir: sanatların deneyiminin felsefe için ortaya çıkardığı sorunun çözümünde bilimlere hizmet eden felsefe. Burada da sinemanın durumu bu yöntemin örneğidir. Sanatların açıklanması Deleuze'ü göstergebilimini ve kavramların felsefeyle ilgili türetimini yerleştirmeye zorlar. Ki bu kavramlar sanatlar hakkında düşünmezler ne de kuramları üretmezler ama devingen ve bağlayıcı ulamların yoğun bir haritalandırılmasına girişirler. Böyle

[1] DELEUZE, PS, 97; DR, Chap. V.

[2] DELEUZE, F, 29.

[3] DELEUZE et GUATTARI, QP, 204.

bir göstergebilimin saf düşünce alanında hareket etmesine karşı çıkılabilir elbette. Ama sorun bundan daha karmaşıktır. Deleuze'ün sanatı bilime dayandırarak kendi koşullarına götürdüğü sistemli bir filozof olmasındandır ama bir duyarlı deneyci olarak felsefeyi örneklerin kazuistiğine (ahlak görüşüne) boyun eğdirir, sanat düşüncenin oluşumunda laboratuvar görevi yapar. Bu noetik estetik sorununu, sanatın sonra da sözel olmayan sanatların felsefenin ulamlama aracının gelişmesi için sıradan itki görevi yaptığını düşünerek bir araya getirebiliriz. Ama karşılıklı olarak sanatların bu tekil kullanımı, Deleuze'ün ortak düzenleme ve organsız beden kavramlarıyla tarihsel ve siyasal boyutuna bağladığı şiirin gösterge kuramı biçiminde yazılmasıyla karşı karşıya kalabilir.

Böylece akılla ilgili konumun zorluğu bu incelemenin sınırlarını ve üzerinde sorunun bütününün yeniden geliştirileceği noktaları belirtir. Eğer gerçekten, düşünce özdeksel bir göstergenin şiddetli bozulmasıyla oluşuyorsa, incelemeyi yalnızca düşünce, üzerinde yoğunlaştırmaktan vazgeçmek, onu bağlantı anlamında düşünmek gerekir. Bu da Deleuze'ü, çokluğun konumu, köksap olarak düşünce gibi önemli buluşlara götürür. O zaman akılla ilgili olan ayrı bir kural olarak ortaya konmaktan vazgeçer ve düşünce toplumsal olanın ve canlı olanın içine yayılır.

SANATIN OLUŞLARI ve TARİHLERİ

Vitalizm belirtibiligisi içine iki şekilde girer: bir güçler biçimini geliştiren sanat insanbilimleriyle (ruhçözümleme, ruhbilim, dilbilim, siyaset) rekabet eder; bu rekabet öznelleştirme biçimleri bakımından sanatın tanılama gücüne dayanır. Ortak yazı uygulaması Deleuze'ü sadece düşünsel çokluktan somut çokluklara götürerek olgulardaki düşünce rejimini değiştirir. O sadece felsefenin uygulamasını değişime uğratmaz aynı zamanda her bir kavramın soyut bir düzene, uygulamaları, güçleri ve köksap mantığı içindeki duyumları içeren göstergebilim düzenleri ağma geçişini sağlar. Deleuze'ün yapıtının temel dönemeç noktası mimarlıkla ilgili olandan edimsel olana geçiş içinde yer alır.

Sadece süreklilikler bilgiler, güçler ve deneysel koşullar arasında değildir, Deleuze'ün Foucault'nun yapıtında başkalaşımlar hakkında söylediği gibi kopukluklar da "yeniden bağlanan" kuramlar arasında, kapalı bütünlükleri biçimlendirmeksizin ansızın ortaya çıkarlar. Sanat saf zihinsel yoğunluk fiziğinden doğar ve bu yoğunluk sanatlara düşünce ve duygunun ilişkileri için araştırma örneği konumu kazandırır. Duygu olarak etki ve algı artık sadece onun hep varsaydığı mantıkla ilgili -düşünmek- bir eylem değildir. Şimdi kendini canlı, yaratıcı bir işlem olarak gösterir–yaşamak ve ya-

ratmak. Yaşamsal alan sanatın kültür içindeki etkisine ulaşmayı sağlar ve eleştiriden kliniğe geçmeyi zorunlu kılar. Kültürün etolojisi toplumsalın yaşamsal işleyişlerinin inceleme işlevini deneysel alana uygulayarak sanata bağlar. Yoğunluk fiziğinin, düşünce ve duygu arasındaki aşkın felsefenin dışında, etki, sormacayı bu yeni yönlere taşımayı içerir: toplumsaldan, dirençten zihinselliğe, majör kurallara, kurulu güçlere giden kuramın yönü; imge ve göstergelerin bir özetini sağlayan yapıtların ulamlarının tablosunun yönü, duygular ve algılarla yaratımın ortaya konması.

Düşüncenin yaşamsal etolojisi sanatı siyasal bir işlevle donatır ve Deleuze, düşüncenin yaratıcı olması için kaçınması gereken tarihsel gerçekliğe bir yol bulur. Bergson'cu sanal ve gerçek karşıtlığı deneysel gerçekliğin dikkate alınmasıyla çelişir. Guattari'yle, Foucault'da da olduğu kadar Deleuze yeni kuramsal bir alan keşfeder: kurulu katmanlar bakımından yaratımı kökten ikincil olarak düşünmek yerine, katmanlaştırma devinimleri içindeki yapıttaki oluşlarla ilgilenir. Kuralını yenileyen bir sanat betiği yaratımın işleyişini yeniden kuralları arttıran bir güç eleştirisiyle bağlar ve bu eleştiri toplumsal düzene olduğu kadar yapıtların şiirselliğine de uygulanır.

Bu edimsel boyut yaratım felsefesini değiştirir. Deleuze kuşkusuz daima oluşun baskın erdemine ayrıcalık tanır ve kendi sürekli boyutu içinde anlaşılan tarihsel etkileşime, iki yönlü bir kuşkuya dayanır: nesneleştiren ve aşkın ardı ardına geliş gerçek, sanal ve içkin oluşu özümser. Tarih zamanı nesneleştiren bir ard arda gelişden doğar ve Deleuze Bergson'daki zamanın zamansal olmayan gerçekliği olarak sanal geçmişin incelemesini ve Nietzsche'deki tarihsel olanla zamansız olan arasındaki ayrımı karşı karşıya getirir. Özellikte tarih ona olumsuzlukla ortaya çıkan bir ilerlemenin erekbiliminin alanı gibi görünür. Bununla beraber Foucault'nun incelenmesinin sonuçlarıyla sorun derin bir şekilde değişir. Öyleki yapıtın başındaki önemsenmeyen tarihsel katmanlar, son yapıtlarda bir felsefe sorunu olarak ortaya çıkmak için giderek daha net bir dayanıklılık kazanırlar. *Foucault, Le Pli* ve *Qu'est-ce que la philosophie?* gibi yapıtlar bundan böyle oluşun varlık bilimiyle kristal bir bağlantıya elverişli olan bu yeni tarih felsefesine giderek daha çok önem verirler. Deleuze'de biçimlerin tarihi güçlerin oluşunu arttırır. Ulamlarını sürekli olarak tarihdışılaştırmayı ve onları zamansızlaştırmayı amaçlayan ve onun bir içkinlik mantığı talep ettiği aynı zamanda da onları (ulamları) somut düzenleme olarak belli bir toplumun deneysel ve tarihsel gerçekliğine daldıran dizgesel bir düşünce arasında olağan üstü bir gerilimin olduğu yer de buradır.

Bu sorun Deleuze'ün metafiziği içinde hızlı bir köşegen çizer ve temel bir zorluğu belirtir: sanalın ve gerçeğin kutupsallığı bağlantı kuramına pek uygun değildir, çünkü düzenlemelerin süresini kolayca dikkate almayan gerçeğin aralıksız belirmesine girişir. Ama açıkçası imge-zamanın imge devinim içine yerleşmesi ve sanalla gerçeğin kristal hali bu zorluğu yanıtlar. Kristal-imge sanal ve gerçek arasında ne bir ilişkiyi ne de bir dolaşımı ortaya koymaz, zamanın özdek içindeki hareketinin fark edilmezliğini gösterir. İmge-devinimden imge-zamana geçişin ortaya koyduğu da budur.

Deleuze farklılaşmanın anlık görünümünden daha yavaş bir devinimselliğe geçer ve *Mille Plateaux* bu tarihsel zamansallığın bozulmasına işaret eder. Bu zamansallık kültürlerin bedenini ve öznelleştirme yöntemlerini etkileyen uzun bir sürenin incelenmesini içerir. Noetiğin, yaşamsalın, özdekselin ve deneyselin ulamlarına şimdi bir de tarihselin ulamı eklenmeliydi. Bu ulam türlerin, kuralların ve "soyut makinelerin" olduklarından daha yavaş olan bu kendiliklerin bireyleşme biçimlerini açıklamış olurdu. O zaman Avrupa kültüründe sanatın belirmesi ve bireyleşmesi benimsenirdi. Deleuze güncel kültürde sanatın genişlemesinin güzel bir örneğidir ama kültür için orataya koyduğu ama Geoffroy Saint-Hilaire'in koruyuculuğu altında, titreşimi ve daima aynı içkin düzlemin benzersiz gerçekleşmesini ani bir değişime götürdüğü bu kurallar değişkesinin sonuçlarını ne sanata başvuruya ne de türlerin ve biçimlerin incelemesine uygulamaz. Bununla beraber Leibniz ve Nietzsche kaynaklı doğuştan bozukluk ve perspektivizm (bakışaçısıcılık) bu düzenlemelerin bireyleşmesinin nasıl düşünüleceğini açıklar ki Deleuze bunu *Mille Plateaux*'dan itibaren tarihsel olarak açıklar. Bu hiçbir şekilde sonuçsal bir sıralanışı nesneleştirmez, Deleuze'ün tıpkı Foucault söz konusu olduğunda yaptığı gibi. Ama o kendisi için sözcelerin ve Kant şeması biçiminde ortaya konmuş olan sanatın görüntülerinin bağlanmasını düşünmeye uğraşmadı. Kültürün evrenselleri olarak değil, sanat nesnelerinin ve onları açıklayan öğretilerin bireyleşmesine katkıda bulunan düzenlemeler olarak türlerin ve biçimlerin incelenmesi ilginç olabilirdi. Dahası Deleuze, arşivlerin deneysel incelemesinden hoşlanmayan, yaratıcı yöntemine sadık bir şekilde çözemediği sorunu ortaya koyar.

Ama bu durum, sanat konusunu hangi bakış açısından ele almak gerektiğini de, Deleuze'ün daha çok zamansız bir şekilde, ahlak anlayışının biçimlerin tarihini izleyen bir düşünceden tasarruf etmesini sağladığı ölçüde ele aldığı ulamların tarihsel bireyleşmesini inceleyerek gösterir. Çünkü göçebe yol, bir sabitleyicinin, hayvan biçimli bir süslemenin ya da Bacon'daki gibi anlamsız özelliklerin varlığının söz konusu olmasına göre değişir ve bu yol biçimler arasındaki bağlantıları incelemeye olanak vermeyen deneysel ama za-

mansız bir gerçekliğin içinde verilir. Eğer Deleuze bu incelemeye girişmeseydi bu onun oluş ve tarih arasındaki karşıtlıkla yetinmesindendir. Bu karşıtlık değişimlerin gerçekliği üzerinde ısrar ettiği ölçüde verimli olur. Eğer deneysel olağanlıkla giderek daha fazla ilgileniyorsa, nedensel zincirlenmeyi reddeder ve tarihin olumsuz, zorunlu ama yetersiz koşulların tümünü zamansız oluşun tarihsel olmayan boşluğuna koyduğunu varsayar. Deneyim gerçekten deneyseldir ama nedensel bir zincirlenmeyle üretilmedikçe tarihsel değildir ve böylece "tarihten kaçan bir şey" gibi kalır. Gerekirci bir tarihsellikten sakınmak için Deleuze sanalın tarihsel olmayan gerçekleşmesini, "gerçek oluşların tanısını"[1] vurgular tarihsel gerçekleşmelerini değil.

Deleuze kendi göstergebiliminin doğrudan giriştiği sanat tarihiyle, sanatın kültür içinde bireyleşmesiyle pek ilgilenemedi. Deleuze'ün temel öğelere getirdiğinin varsayıldığı bu açıdan sorunu ele almak sanatın epistemolojik bir konusu olurdu.

Onun özdeklerin kendilik konusundaki ısrarı, kişisel öznellik eleştirisi, onun öznelleşme yöntemlerini beyinsel ve özdeksel düzlemler boşluğuyla karşılaşma olarak ortaya koyma biçimi, güç ilişkileriyle oluşturulmuş biçimlerin düzenli gelişimi, kendiliklerin, imgelerin ve gösterge tablolarının oluşturulması sanatların farklılığı sorununu ele almak için uygun girişler kurarlar. Deleuze sanatları görüngü teknik etkiler, imgesel olmayan özdeksel etkiler, kültürlerin öznelleşme biçimleriyle karşılıklı devinim içinde bulunan toplumsal etkiler olarak düşünmeyi sağlar. Sanat felsefesi için elverişli bir yoldur bu ve kendini proğramlanabilir gösterir.

Bir anlatım biçimi içindeki duyumun korunması, organik olmayan yaşamsallık olarak anlaşılan sanat içinden alındığı güçler karmaşasından ayrılmaz bir anıtı oluşturur. Sanat felsefesi gibi, estetikte deneysel bir boyut kazanır: özdeklerin oluşuna ve aynı anda kültür içindeki biçimlerin değişimine dayanan bir soruşturmayı başlatır. Göçebe yol toplumsal düzenlemesinden, Barok maddeciliği Avrupa zamanından ayrılmazdır, hatta bir kez ortaya konduktan sonra biçimsel ölçütleri onların alanları dışında bazı koşullar altında yayılabilirler. Böylece Deleuze "özdeğin araçlarını"[2] uygun bütün kaynaklarıyla, davranış ediminden bilimsel açıklamaya kadar ortaya konmasını ister. Ama üstelik özdeğin etkilerinin toplumsal koşullara bağlı olmasını, açıklayıcı olabildikleri değişken koşullardan bağımsız olarak verilmemesini de düzenler. Orada kültürlerin etolojisiyle kazanılmış gerçek bir deneyselciliğin koşulları vardır.

---

[1] DELEUZE et GUATTARI, QP, 106, 108.

[2] DELEUZE et GUATTARI, QP, 180.

Deleuze ve Sanat

Ah imgesel ve simgesel olanın yoksulluğu, daima yarına ertelenmiş olan gerçek. [Sanat] ne bir benzeşim, ne bir imgelemdir, ama hızların ve bu dayanıklılık düzlemi üzerindeki etkilerin birleşimidir: bir düzen, bir izlence ya da bir çizelgedir [...].

DELEUZE - GUATTARI

ISBN 978-9944-492-53-9

SKB-YBY 690936
SKB-YBY 692035