Zeynep Sayın

İmgenin Pornografisi



metis

Zeynep Sayın

İmgenin Pornografisi

1961 İstanbul doğumlu, yazınbilimci, sanat kuramcısı, öğretim üyesi. *Mithat Şen ve Bedenyazısı I, Noli me tangere: Bedenyazısı II* gibi kitapları ve *Defter* dergisinde yayımlanmış çalışmaları var.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

İmgenin Pornografisi
Zeynep Sayın

© Metis Yayınları, 2002

İlk Basım: Mart 2003
Üçüncü Basım: Mart 2013

Yayıma Hazırlayan: Semih Sökmen

Kapak Resmi: Zürih Üniversitesi Hastanesi
Mulaj Koleksiyonu, Mulaj no. 1302, *Akne vulgaris*
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-385-4

Zeynep Sayın

İmgenin Pornografisi

metis

Sunuş

BU METNİ, bir önceki kış yazdım. Yazdığım bütün diğer metinler gibi kişisel bir zorunluluk yüzünden yola koyulmuştum. Varoluşumun sunduğu imgenin, kendi görüntüsüne yerleşmiş olacağına pornografik ve dışavurumcu olduğunu düşünüyor, bundan hoşlanmıyordum. İmgeler hangi koşullarda pornografikleşir diye sordum kendime, ne zaman teşhircileşirler? Teşhircilik geleneği diye bir şey var mıdır, hangi anlamlandırma dizgeleri tarafından ne denli desteklenir? İstanbul'da doğup büyümüş olmama karşın Batılı bir eğitim almış, kendini ifade etme özgürlüğünden söz eden, bunu yücelten bir gelenekten gelmiştim. Susmayla konuşmayı, bastırmayla dışavurmayı karşıtlayan bir gelenekti bu; karşı çıkarken bile dilsel göstergelerin ezberini önermekteydi. Yazma sürecinde karşılaştığım, bir bakıma kişisel bir yüzleşmeydi: Kendi yaşamsal ve düşünsel serüvenimde sapına değin itirafçı ve nevrozlu bir geleneğe sadık kalmış olduğumu teslim etmek zorundaydım. Önceleri yarı-marksist bir çerçeveden gelerek toplumsallığı eleştirir, cinselliği ya da bilinçdışım bir bakıma Adorno ve Horkheimer'in izinde bastırılmış doğa olarak konumlandırır, gençlik yıllarım boyunca içki ya da uyuşturucuyu düşünsel olarak savunurken, konuşmadığı zaman varolamayan ve itirafa zorlayan bu geleneği onaylamıştım sürekli, eleştirdiğim öznemerkezciliğin uzantısı olan bir öznellikle karşı çıktığım dizgenin kendisini desteklemiştim şuursuzca. Bugün bu türden bir öznelliğin ya da içselliğin dışavurumunu "pornografik" niteliyorum, şu önsözde bile bir bakıma bunu yapmayı sürdürdüğüm için rahatsızım.

Kendini bastırmayla dışavurma karşıtlığında konumlandıran, Lacan'ın "simgesel" dediği düzen uğruna sürekli dışavurmayı gerektiren ve dışavurum temelinde denetlenen bir dizgeyle karşı karşıyaydım. "Büyük Öteki"nin gözüne girmek uğruna tekrarlanan göstergeler, Charles Taylor gibi değer verdiğim bir düşünür tarafından bile "anlatımcılık antropolojisi" olarak ululanabilmişlerdi. Ne var ki günah çıkarma pratikleriyle başlayan bir süreç olarak bakmadım dışavurumsal por-

nografiye, Protestanlıkla beraber kilisenin imge taşıyıcılığından feragat etmesiyle ve "sanat" denen kurumun yeniden-doğumuna yol açmasıyla da başlatmadım. Kanımca İsa'dan önce 5. yüzyıla geri gidilmeli, dışavurumsal çıplaklığı ya da perdelenişi içinde imgenin konumu, o zamandan hareketle irdelenmeliydi. Çünkü bu metinde dilsel göstergeler yerine ilgi odağım olan –ve kuşkusuz onların bilgisini taşıyan– görsel imgelere baktığımda, imgenin bakışı tatmin etmek üzere ilk kez o çağda örgütlendiğini saptıyordum. Temsil ettiği dışında sunacak bir şeyi olmayan bir çıplaklık olarak kendini ilk orada konumlandırıyordu imge. Kendini çıplaklık perdesiyle perdelemesinin nedeni, sunacak bir şeyinin olmamasıydı gerçekten, bildik bir bakışa hoş görünmeyi arzuluyordu. Bu nedenle metinde kendilerini bakışı tatmin etme amacıyla örgütleyen imgeler ile, onların ötesinde yer almayı arzulayan, görünenle görünmeyen arası salınan, çifte bir varoluştan soluk alan imgelerin izini sürmeyi denedim.

Eğer kurduğum şu cümlelerde imgeye özne olma özelliği bahşediyorsam, bunun bir nedeni var. Pornografik imgenin, konuşan özne olduğumuz yanılsaması sunarken bizi konuşulan özneye çevirdiğini düşünüyorum ki, belki konuşulan nesne demek daha doğru olur. Ne var ki egemen özne konumuyla birlikte metinde birinci tekil şahıs anlatısından kaçınmamın bir başka nedeni, kendini bakışa sunduğu an bakışlardan kaçan, iktidarını dayatacağı an iktidarını kıran bir imgeselliğin anonimitesine öykünmek istememden. Kendini ortaya koyacağı yerde kendi izini silmekten başka bir şey yapmayan, göze gelirliğinden utanan imgeler de var: Onların ahlakla estetiği buluşturduğunu ve "güzelliği, yaşamdan ölüme geçiş anından hareketle" (Lacan) tanımladığını düşünüyorum. Tercihimi elbette onlardan yana kullandım.

İstanbul, Haziran 2002

I.

"İncil yazarı Yuhanna, Patmos adasında dünyanın sonuna baktı kıyamet gününde; inşa edilmiş sonsuz kentin zümrütle, gökzümrütle, yakutla, gökyakutla, yeşimle, alaca akikle parlayan duvarlarına baktı. Oysa Crusoe'nun çevresindeki bütün bu verimli yaratıda bulduğu tek mücevher, *bakire kumsalda çıplak bir ayağın bıraktığı izdi*. Bu sonuncunun ilkinden daha değerli olmadığını kim söyleyebilir?"

James Joyce

HAYAL GÜCÜNÜ aşan, temsil ilişkilerini öteleyen ve göze geldiği an görünürlüğünü gizleyen bir imge nasıl üretilir? Böyle bir imge mümkün müdür? Farklı zamanlarda ve mekânlarda nasıl üretilmiştir, üretilebilmiş midir? Temsil edilemeyen salt varlığın ya da salt yokluğun kendi bile, temsil biçimlerine özgü bir göze getirmenin sonucu değil midir? Hayal gücünü aşan bir görünmezliğin izini süreceği yerde göze geldiği an kendini bakışa sunan bir beden kazanmaz mı her imge, bakışı kışkırtmak ve bakışı çağırmak istediği için kendini bakışa göre örgütlemekten feragat edebilir mi? Kendini fevahiş için yazılan harflere, *porno-gráphos*'a dönüştürmekten kaçınabilir mi? Eğer görünmez bir kudret kalemi ile evrenin yüzüne yazılan ve yazılmayan satırlardan söz edilebilirse, eğer böyle bir şey olasıysa, onları imgesel bir tevil harekâtıyla ikinci kez görünür kılmak *porno-gráphic* midir? İkonakırıcıların yaptığını yapmak ve bu türden imgeleri yasaklamak mı gerekir, ama neye dayanarak, nasıl yasaklamak gerekir? Son yıllarda giderek ağırlık kazanan düşünce doğru mudur? Görsel imge özünde pornografik midir?

İlginçtir, bugün yapısalcılık-sonrası ya da postmodernizm diye adlandırılan bir zamanın içinden konuşan bazı Batılı yazarlar, adeta 8. yüzyıl Bizans ikonakırıcılarıyla yarışan cümleler kuruyorlar. "İdeal bir şimdiki zamanda çözülmesi arzulanan bir ide hayali ya da hayaleti... kendisi imge olmayan birinin ya da bir şeyin imgesi olarak"[1] geri çekil-

miştir imge. O yüzden modernizm-sonrasının bazı yazarlarına soracak olursak, içinde yaşadığımız çağa ya imge enflasyonu yaşayan bir çağ olarak bakmak ya da bir adım daha ileri gitmek ve "imgesiz bir çağ"[2] olarak yaklaşmak gerekir. Bizanslılar'ın diyeceği üzere gerçek anlamda birer *eikonomachos*, birer imge yıkıcı savaşçıdır bu türden metinler yazanların bazıları; ardında bir şey gizlemeyen *eikon*'un ya da *eidolon*'un egemenliğine karşı bayrak açmışlardır. İlk bakışta bunun nedenlerinden biri, bugün sonsuz bir dolanıma sokulmuş olan imgenin, sanki artık tasvir ettiği kaynaktan doğduğuna ve saklı gücüllüğüne dair inancın yitirilmiş, bir zamanlar aynı ikonadan şüphelenildiği gibi onun "taklit yoluyla... modelin biçimini sergilediği"ne[3] dair umudun terk edilmiş olmasıdır. Dile ve göze gelmesi imkânsız olan bir aşkınlıkla yüklü değildir artık imgeler. Perde açıldığında odaya dolan ve evreni duyumsamamızı sağlayan ışık gibi kendini sadece gösteren, ama açıklamayan, kendini ele vermeyen bir gizemliliğe, ardında kendi dışında bir şey göstermeyen bir görünürlüğe evrilmiş gibidir imge. İkonanın verdikçe çoğalan, çoğaldıkça artan çağrısı bakışın tatminine yönelik bir pratiğe hapsedilmiş; imgenin Şamlı Yahya'dan başlayarak kanıtlanmaya çalışılan *çifte varlığı*, görüntüsü dışında sunacak bir şeyi olmayan bir hayat kadınının yoksulluğuna indirgenmiştir. Oysa gerek bu dünyada gerekse ötesinde iki ayrı mekâna sahip olan, görünenle görünmeyen arası salınan bir varlıktır ikona; onun antinomisi, göze getirdiği an görünmezleştirdiği aşkınlığın antinomik olmasından kaynaklanır. Kendini çürütmekten, kendi çöküşünü imlemekten, kendini gizlemekten asla sakınmayan bir aşkınlıktır Bizanslılar'ın aşkınlığı; görünmeyene yaklaştıkça insan, görünmezlik büyümektedir. İkona, kendi çöküşünü göze alabildiği için görünmeyenin gösterenidir. Dolayısıyla ikonanın bu bağlamda özüyle ya da mevcuda gelmesiyle (*ousia*) varolma koşulunu (*hypostasis*) aynı anda simgeleyen pano sayesinde görünür kılınan imge hem kendiyle birdir hem bir değildir. Ne var ki çatışma işte tam bu noktada çıkmıştır. İkonakırıcılara göre *ousia*'yı göze getirdiğini iddia etmektedir pano; bu yüzden inandırıcılığını ve kanıtlayıcılığını yitirmektedir. Onlara göre gösterenin gösterilenden koptuğu bu anlayış, ikonanın an-

1. Jean-Luc Nancy, *Die Musen*, Stuttgart, 1999, s. 138.
2. *A.g.e.*
3. Stoudionlu Theodoros'tan (759-826) alıntılayan C. Mango, "The Art of Byzantine Empire 312-1543", *Sources and Documents in the History of Art* içinde, Englewood Cliffs, New York, 1972, s. 173.

tinomisini kaybetmesine yol açar. İçinde saklı bütün olasılıkları barındıracağı ve gözü görünenin zincirlerinden kurtaracağı yerde, onu yer çekimi kurallarına mahkûm eder, bu dünya ile öte dünya arasında salınan ikonanın çifte zamanını teke indirger. Bu çatışma sonucu İmparator III. Leon 726 yılında Bizans sarayından İsa ikonasını uzaklaştırmıştır. Aynı yıllarda yeni bir varlık anlayışının Bizanslılar'la savaşan halifesi II. Yezid de camilerde ve İslam egemenliği altındaki kiliselerde bulunan bütün imgeleri yasaklamak istemiştir. Gerçi ikonakırıcıların görünmeyen gösterilenin kendini İsa suretiyle görünür kılmasına bir diyecekleri yoktur ama, İsa'nın çifte doğasının ikona yüzünden kendinden uzaklaştırılmasını kabullenmeyecektir onlar. 787 yılında İznik'te toplanan konsül, "İsa aynı anda hem tanrının hem insanın ismidir," diyerek İsa imgesinin yasaklanmasını savunur: "İmge yardımıyla İsa'nın varlığını karıştıranlar, tanrıtanımazdır... Onlar, kendi hiçliklerine uygun olarak tanrının anılmaması gereken birliğini kendilerine göre tanımlamaktadırlar."[4] İsa'nın çifte doğası birbirinden ayrılmamalı, birbiriyle karıştırılmamalıdır. Bir pano üzerine resmedildiğinde İsa'nın tanrısal doğasıyla insani doğası ya birbirinden ayrılacak ya aynı kılınacak; gösterge, gösterenle gösterileni çakıştıracaktır.

Sorun, imge sayesinde göze gelen kutsal varlığa kavuşmaktan değil, onu *yitirmekten* kaynaklanır. "Beni görmüş olan, Babayı da görmüş olur," der İsa, "Sen nasıl: Bize Babayı göster diyorsun? İman etmiyor musun ki, ben Babadayım, Baba da bendedir?" (Yuhanna, 14, 9-10) Bedensel mevcudiyeti sayesinde görünmeyen tanrıya vücut bulduran bir *eikon*'dur İsa; onun ötesinde yatan görünmezlik, kendini İsa'nın bedeniyle vahyetmiştir. Oysa çifte varlığı gereği, görünenin ardındaki o saklı görünmeyene duyulan arzuyu artıracağına, ikonakırıcılara göre görünen sayesinde bakışı tatmin eden ve arzuyu azaltan bir varoluştur İsa'nın imgesi; gösterilenin uzaklığını yakınlaştırdığı ve ikonada sabitlediği an, aşkınlığından olmaktadır. Böylece ikona, İsa'nın kanıtlayıcılığını da elinden almaktadır. "Çünkü şimdi ayna ile muammalı surette görüyoruz, fakat o zaman yüz yüze göreceğiz." (Paulus, Korintoslulara, I, 13, 12) Gösterenle gösterilen örtüşmediği sürece her İsa imgesi, İsa'nın çifte varlığına saygıda kusur etmiş, İsa olmayan bir ahşap ya da madenle İsa'yı simgelemiş olacaktır. Olmadığı bir şeye soyunduğu için

4. Konsül kayıtlarından alıntılayan D. J. Sahas, *Icon and Logos. Sources in Eighth Century Iconoclasm*, Toronto, 1986, s. 83 vd.

kendi çöküşünü göze alamamış, yerini sağlamlaştırmakta diretmiş olacaktır imge.

Bizans'ı izleyen yüzyıllar boyunca, aynı ikonakırıcıların duyduğu şüphe gibi, imgenin modelin izini sürmesinden ve modeli göze getireceği yerde kendinden uzaklaştırmasından şüphe duyulmuştur zaman zaman. Ne var ki modernizm-sonrası yazarların rahatsızlığında yeni olan, modelden tümüyle yalıtılmış bir sanallığın yeniden dehşet verici bir tedirginlik yaratmış olmasıdır. Cézanne'dan ve Rodin'den bu yana herhangi bir temsile dayanmadığını iddia etmesine karşın imgenin sürdürdüğü egemenlik, bir tür erdemsizlik ve müstehcenlik gibi görünecektir modernizm-sonrası yazarların gözüne. Lacan'ın söyleyeceği gibi simgeselliğin iktidarına teslim olmayı ve yenik düşmeyi öneren bir tavır vardır bu egemenlikte: Sanki görüntü, görülmesine izin verdiğinin ötesinde bir niteliğe sahip olmadığı halde, bu yokluğu bir varlıkmışçasına ortaya koymakta, kendi dışında bir şeyi temsil etmeye kalkışmadığını söylediği halde kendini olanca oylumluluğuyla dışavurmakta, kendine gösterilmesi gereken saygıyı doğal bir hak olarak dayatmaktadır. Oysa Lacan'a ya da Cézanne hakkında yazan Merleau-Ponty'ye göre imgeyi haysiyetli kılan, Bizans ikonalarında olduğu gibi, imgenin içindeki *kurucu boşluk* öğesidir: İmgeyi görünmezleştiren bu boşluk, imge içinde açılan bir oyuktur, görünenden görünmeyene uzanır ve bakışın ardında saklanan gözbebeğini yerinden oynatır. Oysa göze değil, dolayımsız olarak bakışa seslenen bir pornografi egemendir o kurucu boşluktan yoksun imgeye; dolayısıyla imgeye saygıyla yaklaşıldığında "onun gösterdiği kişiye... ya da nesneye saygılarını sunmak", "taklidin özü gereği imgeyle modeli tek bir bütün olarak oluşturmak"[5] artık elbette söz konusu olmayacaktır. Çünkü aslında imgeye bakarken onun ardında yatan ve o olmayan şeye hürmet gösterilmekte, onun için bakışlar indirilmektedir. Yine onun içindir ki, imgeyi duvara asmadan önce, onun ardında yatan ve imge olmayan şeyin kanıtlayıcılığı uğruna takdis ve tahsis törenleri düzenlenir. İkonanın çifte varoluşu gereğidir bu. Oysa saygı bir yana, tam tersine kendi temsillerine "çıplak bir bedene bakar gibi"[6] bakmaya zorlar günümüzün kitle iletişim araçları tarafından kendini dayatan imgeler; kendinden neşet eden doğal bir hak ve hukuk talebiyle –neyi dışavurduklarını ve nasıl dışavurduklarını bil-

5. D. J. Saras, *a.g.e.*
6. Frederik Jameson, *Signatures of the Visible*, New York, 1990, s. 1.

meseler de– dışavurmanın göstergeleri olarak daha en baştan haklı gibidirler. Çünkü hangi içselliği dışavurdukları belirsiz kalsa da, güçlerini bir şeyi dışavuruyor olmaktan –ya da en azından bir şeyi dışavuruyormuş izlenimi bırakmaktan– alan ve gözün saflığını değil bakışın ezberini çağıran bu imgeler, kendilerine yöneltilen bakışı kayıtsız şartsız tatmin edeceklerdir. Kimi zaman giyiniklik bile bir çıplaklıktır, kendini bakışın perdesiyle kapattığı için çıplak kılmakta, bakışın iştahını yanılsamacı bir dolulukla kışkırtmaktadır. İkonakırıcıların 8. yüzyılda karşı çıktığı da, bakışın bu şekilde tatmin edilmesinden başka bir şey değildir. Freud'un içgüdüsel tatmin dediği türden bir tatmin biçimidir bu; "silahları bırakır gibi bakışın bırakıldığı"[7] bir masumiyet yerine bakışın kışkırtılmasını ve doyurulmasını talep etmektedir.

Gözü deleceği yerde bakışı doyuran bu imgelerin, kendiliğinden bir kanıtlama gücü de yoktur. Herhangi bir varoluşun varlığının ya da yokluğunun izini süreceklerine, kendi yatıştırıcılıklarının izini sürerler; artı-ürün simgeselliğinin döngüsü gereği, herhangi bir derinlikten yoksun bir dışavurum tatminini olumlarlar. Böyle bakınca ikonakırıcıların kaygısı gerçeklik kazanmış, Bizanslılar'ın varolan bütün görüntüler için beslediği kuşku haklı çıkmış gibidir.

Tek bir görüntü hariç: Kutsal Veronika'nın mendili üzerindeki görüntüdür bu istisna. İsa'nın yüzünü kuruladığı varsayılan ve onun suretini taşıyan bu kumaş bir yana, bütün ahşap panolar birer sahteliği göze getirmektedirler. Kendi ötesine uzanan herhangi bir varlığın izini sürmeyen bütün imgeler, arkası boş bir görüntüyle bakışın doymak bilmez iştahını körüklemekten başka bir şey yapmaktadırlar. Başka bir bağlamda Jameson'un imgelerin pornografisinden söz etmesi de bu nedenledir. Varoluşunu dışavurumsal çıplaklığı içinde göze getiren, dayanılmaz bir artı-ürün olarak tüketilen ve bakışları doyuran imgenin kendi, daha baştan varoluşu gereği pornografiktir. Kimi zaman imge, dışavurumsal bir perdeyle de çıplaklaşabilir. Bir yandan göze getirdiği temsilin ardında yatan ve görünmeyen bir niteliğin varlığını yadsır imge, diğer yandan kendi meşruiyet zeminini hazırlar ve kendini yalnızca kendine gönderme yapan ya da yalnızca kendini dışavuran bir hakikatin çıplaklığı olarak ortaya koyar. Çıplaklık iddiası, kendi görselliği ardında yatan bir görünmezlik olasılığını yadsıyarak göze gelmenin, gör-

7. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Das Seminarbuch XI*, Weinheim, Berlin, 1996, s. 107.

memeye bağlı bir eylem olduğunu; göze gelen her nesnenin, ancak görünmeyen bir mekân kaldığı sürece görünür kılındığını yadsımaktan başka bir şey değildir. Onun için yalnızca kendini göze gelmek amacıyla soyan ya da perdeleyen imgeler değil, pornografik imgelerin hepsi onlara *çıplak bir bedene bakar gibi bakmamızı önermektedirler*. Oysa kendini gösterse bile vermeyen bir bedendir pornografik beden; çıplaklığı ötesinde sunabileceği bir cömertlik yoktur; çıplaklığın olsun, göze gelmesi için konan perdenin olsun, arkası boştur.[8] Görmeyi, ona fırsat tanıyan kör bir alana bağlı kılmayan ve kendini çifte bir varoluş olarak konumlandırmayan her imge, hayat kadının pratiğini barındırır; oysa imge, yalnızca görünmeyeni görünür kılan bir çerçeve değil, aynı zamanda görünmeyeni kendi içinde saklayan ve ardında tükenmez bir çeyiz barındıran bir perdedir. Görüntünün içinde gizlenen kör alan, görüntünün içinde *o olmayan* başka bir şeyi daha harekete geçirir. İmgenin içinden çıkarak onun pornografisini yarmaya kadir olan şeydir belki bu; belki de Barthes'ın tanımladığı üzere, imgenin içinde soluklanan bir "gizli-öte", imgesel çerçeveyi delmeye kadir bir gizilliktir. Pornografi, imge içinde o olmayan şeye sahip çıkma kipindedir.

Ne var ki Jameson'a göre görselliği tatminkâr birer artı-ürün olarak dayatan imgeler, imgeye özgü o en içteki varlığın düşüncesinden ve.gizeminden öylesine yoksundurlar ki, kitle iletişim araçları sayesinde bir yandan kendi dışlarındaki herhangi bir gerçekliği yok sayarken, diğer yandan kendilerine bakan gözü inanılmaz bir müstehcenlikle uyarırlar. Ama tutkunun varoluş nedenine, arzunun *kayra*'sına doğru yol alacağına, kendi ötesinde bir yere uzanmayan, kendini cansıkıntısıyla tekrar eden ve cansıkıntısıyla tatmin olan bir uyarılmadır bu. Pornografik bir imgede kendi çerçevesinin dışına taşan, kendiyle beraber ona bakan gözü canlandıran bir kışkırtıcılık yoktur. Duyuların diriliği yerine zaman içinde duyuların gitgide körelmesini getiren imgelerdir pornografik imgeler; yarım istekli bir uygulama fantazisine kapı aralasa da aslında kaçışı olmayan bir denetleme mekanizması kuran teşhirci ve köreltici bir uyarıdır bu. Bakışı her ne olursa olsun tatmin etme yönündeki bu gayret, aslında bir yönlendirme ve denetleme isteğinden başka bir şey değildir.

Bu yüzden neredeyse ikonakırıcıların kullanacağı tarz bir sözcükle

8. "Pornografik beden kendini gösterir, ama vermez; onda cömertlik yoktur." Roland Barthes, *Camera Lucida*, Altıkırkbeş, İstanbul, 1992, s. 77.

"şeytani" ve "kötücül" bir güce sahip olduğunu söyler Jameson imgelerin – seyirciyi şükran duygusundan yoksun bırakarak bir yandan onu her geçen gün daha fazla tüketime kışkırtırken, diğer yandan ona imgeler üzerinde denetim sahibi olan merciymiş yanılsamasını sunarlar. Ama imgeleri seçen ya da denetleyen kişi değildir özne hiçbir zaman; o, imgelerin kusursuz seçimine ve kusursuz denetimine tâbi olan, onlara maruz kalan, gördüğü imgelere kendi bakıyormuş ya da perde, kendinin perdesiymiş yanılsamasına kapılan ve imgelerin ardı arkası gelmez uyarısı karşısında giderek körelen bir bakışa dönüşen nesnedir, o kadar.



Amerika Birleşik Devletleri bir doları.

Bakışın iktidarı seyircinin değil, seyirlik nesnenin elindedir. Bakışın iktidarı, dolanıma sokulan her imgede güçlü bir biçimde varlığını sürdürür. Nitekim kendini görünmez bir güç merkezi kıldığı sürece her şeyi görme yanılsaması sunan iktidarın gözünden kaçmaya kadir ve imgeselleşmeye meydan okuyan saklı mekânları araştırmanın olanaksız olduğunu söyler Foucault. Odakta merkezlenen bakışın her yere sızdığı, inanılmaz bir denetim mekanizmasına dönüştüğü bu türden bir *panopticum*'da iktidara dair imgelerin denetiminden ve pornografisinden kaçmak, ne türden bir direniş stratejisi gerektirir? Panoptikum karşısında kişi, kendine bakılıp bakılmadığını bile bilmemektedir.

Aynı karamsarlık bağlamında Habil'i mezarına değin izleyen tanrısal göz yerine kıtaların üzerinden süzülen uydu gözün inanılmaz bir denetim merkezi kurduğunu vurgular Virilio. 1996 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin Pentagon çatısı altında kurduğu NIMA'dır bu: *National Imagery and Mapping Agency*. On bine yakın çalışanı olan bu

merkez, askeri uydular tarafından kaydedilen bütün imgeleri merkezi bir sistemde tasnif etmeyi ve numaralandırmayı amaçlamaktadır. Başta savunma ve istihbarat amaçlı olan bu kuruluş, 1997 yılından bu yana *Global Information Dominance* isimli bir programa öncülük ederek dünyadaki ticari imge akışını denetlemeyi hedefliyor ve bu nedenle uluslararası şirketlere beş milyon dolarlık bir ücret karşılığı bütün ticari imgelerin NIMA çatısı altında bir bilgisayar ağında toplanmasını öneriyor. Keza NIMA'yla bağlantılı mıdır bilinmez, ülke sınırları içinde banyo ettirilen her fotoğraf başına bir ücret ödüyor ve kopyasını satın alıyor Japon hükümeti. Olasıdır ki, nedeni gizli bir imge istihbarat servisi Japonya'da ve dış dünyada çekilmiş bütün fotoğrafları sınıflandırmakta ve arşivlemektedir. İmgelerin denetimi, onlara bakan gözü denetlemek anlamına gelmektedir sanki. Gözün denetimiyse önce bakış doyurulduğu sürece gerçekleşebilmektedir. Bakış göze indirgeneceği yerde simgeselliğin egemenliğine havale edilmektedir. Bakış, kimi zaman bir perdelemeyle doyurulduğu zaman bile bu böyledir. Ne var ki gözün kendiliğindenliğini alarak onu yönlendirilebilir, ezberi sürülebilir bir bakışa dönüştürmek, yalnızca NIMA'yla beraber Japon imge istihbarat örgütünün ya da 1871 yılında Paris polisinin komüncülere karşı fotoğrafik bir arşiv yardımıyla giriştiği kanlı harekâtın değil, *camera obscura*'dan *stereoskop*'a ya da *panopticum*'a değin koskoca bir Yeniçağ serüveninin ve koskoca bir Yeniçağ sanatının da hikâyesidir. Bu hikâye, Foucault'nun gözetim ya da denetim toplumu dediği şeyle ilintilidir. Gerçi Yeniçağ'ın gözmerkezci denetimi daha erken bir tarihe yerleştirilebilir: Heidegger'e göre Yeniçağ bir bakıma, Yunanca kavramların Latince'ye çevrilmesiyle başlayan bir süreçtir. Bu nedenle Heidegger'e yaklaşan, ancak ondan farklı olarak Antik Yunan'ı da bir yanıyla bu sürece dahil eden bir anlayışla yeni denen bu çağ, İsa'dan önce 5. yüzyılla da başlatılabilir.

Yine de araya koskoca bir başka çağ daha girmiştir. Yalnızca Doğu Kilisesi'ni değil, bütün bir Hıristiyan Ortaçağı'nı belirleyen inanç, modelle imgenin tek bir bütün oluşturduğu, ancak modelin ikonayı göze getiren pano ahşabından ya da boyadan ayrı bir şey olduğudur. Ortaçağ boyunca egemen olan düşünce şudur: İmge ve imgeyi görünür kılan çerçeve, temsil ettiği görüntüyle yalnızca benzeşen değil, aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşimdir. Yeniçağ ile birlikte bu anlayış, bambaşka bir bilgiye evrilir. Pano sayesinde göze gelen imge alanı, genel yargının aksine, 15. yüzyıl sonrasında artık modeli imgeden kopartma-



camera obscura, 1646.

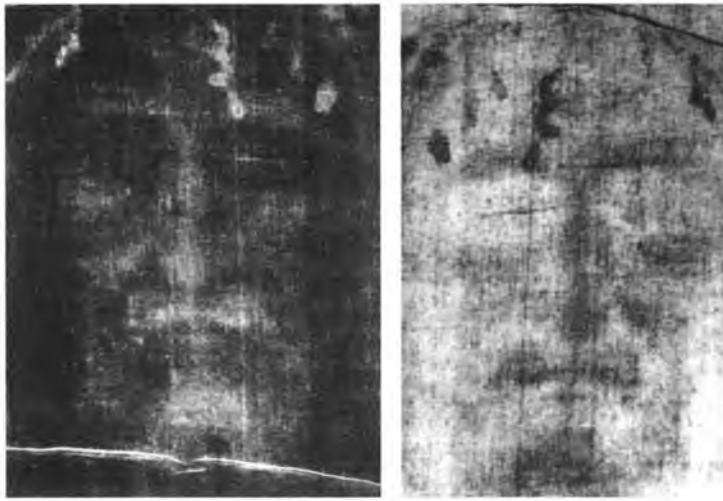
yacaktır, çünkü Yeniçağa özgü imge anlayışıyla birlikte model ile imge, görünen ve görünmeyen, gösteren ile gösterilen *birdir*. Bu, imgenin çifte varoluşundan vazgeçmek anlamına gelir. Ortaçağ sonrası pano, ya da artık bu bağlam için daha uygun düşecek bir terimle tablo, göze gelen imgeyi, olduğu gibi gösterdiği ve imge mekânında görünmeyen hiçbir alan bırakmadığı için imge olmayı hak etmektedir. Örnekse NIMA'nın uydu gözünün öncülü sayılabilecek olan *camera obscura*, imgeyi bakışa açılan ve gözü edilgenleştiren bir pencereye dönüştürürken görünen imgenin ardında yatan görünmeyen gerçeğini bilerek ihmal etmiş, görünenle görünmeyeni bile isteye eşitlemiştir. Gerçi küçük bir delikten karanlık ve yalıtılmış bir hacme, bir karanlık odacığa düşen ışığın, deliğin karşısında yer alan duvar yüzeyinde tersten görünen bir imge yarattığı iki bin yıldır bilinmektedir. Yeniçağ'la beraber yeni olan, imgenin bir mercek yardımıyla duvara düzünden yansılanması değil, *camera obscura*'nın verdiği görüntünün, gerçekliğin hakiki görüntüsü olduğu yanılsamasıdır. Gözün gördüğüyle hakikatin *bir* ve *aynı şey* olduğu anlayışı, Yeniçağa özgü bu yeni bilgiden kaynaklanır. Özneyi nesneden bu şekilde ayrıştıran ve dışarıdaki görünüme bakacağı yerde, gözleri Platon'a meydan okurcasına bu görünümün duvardaki yansısına diken bu tür bir alet, içerideki hakikatle dışarıdaki hakikati *bir* saydığı için dışarısını içeride yansılamaktadır. İmgenin hakikati kendinde kayıtlıdır. Özne ile nesne, bakış ile manzara aynı bağıntılar dizgesinin

birer parçasıdır; görünenin ve görünmeyenin hakikati aynıdır. Hakikati göze getiren dış dünyaya, 15. yüzyıldan bu yana çıplak bir bedene bakar gibi bakılır. Doğa, kendini perdelemeyen bir çıplaklıktır. Yeniçağ'la başlayan bu süreçte imge oluşturmak doğayı taklit etmek, doğayı taklit etmek ise doğal bir gösterileni göze getirmek anlamına gelir. Yeniçağ sonrası imgelerin bu tür bir doğal hak talebinde bulunmaları da doğayla aralarında kurmuş oldukları *hukuk* nedeniyledir: Hakikati ve yalnızca hakikati göze getiren Yeniçağlı bir imgenin, kendi dışında bir meşruiyet zemini olması gerekmediği, daha işin başında mutabık kalınmış bir varsayımdır. Bu türden bir meşruiyet, doğallığı kendinde saklı bir doğal haktan ve hukuktan soluk alır. Bu hukuka göre görmek, görünenin ardında sızılmadık hiçbir alan bırakmayana değin bilgilenmek anlamına gelir ve görü ile bilgi eşittir. Yeniçağa özgü bilgi, görünenle görünmeyeni kesiştiren bir aralığın değil, görünmeyeni içeren görünenin bilgisidir ve tevil edici aracılar olan imgeler sayesinde temsil edilmektedir. Yeniçağlı bir görme eylemi görünmeyen kör bir noktanın varlığına ve görünürlükle görünmezlik arası bir açılıma bağlı olamaz. Yeniçağ öncesi ikona ise aynı anda hem görünendir hem görünmeyen: Bir yandan görünürlüğünü yitirmiş bir benzeşimin izini sürerken diğer yandan hâlâ görünmeyen bir ilksellikle benzeşmektedir.

Yeniden Doğuş (Rönesans) ile birlikte Avrupa'nın bir bakıma yeniden devraldığı derinlik boyutu, görsel imgenin çıplaklığı uğruna resmin içine yerleştirilir. Merkezi perspektifin amacı, görsel imgeyi, görünmeyenin temsiline dönüştürmektir. İmge mekânında neyin önde, neyin arkada, neyin uzakta ve neyin yakında olduğunu belirleyen bu perspektif, yalnızca görüneni değil, görünmeyeni de ehlileştirmekte, onu karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürdüğü için bakışı tatmin etmekte, bakana egemenlik bahşetmektedir. Oysa ikonakırıcıların ikonaya tümden karşı çıkmaları bir yana, Bizanslılar derinliği, resmin kendi içine değil, ikonaya ya da mozaiğe bakan gözle ikona arasına yerleştirir. Bu, gözü doyuracağına açlığı artıran, görünmeyeni ehlileştireceğine görüneni yabancı kılan bir derinliktir. Görünmeyen arkaplanın ayrıcalıklı kılınması ikonada bu sayede gerçekleşir: Görünen, göze gelmeyen bir arkaplandan çıkıp bu sayede göze gelir. Göz imgeye egemen olacağına, imge göze egemendir. İkonadaki bu derinlik, onun görünmez bir aşkınlıkla aynı anda hem benzeştiğini hem benzeşmediğini vurgulamak, imgenin, görünmeyenle benzeşen bir müstehcenlik içinde göze gelmesine engel olmak içindir.

Nitekim 6. yüzyılda bugün artık gerçekte yaşamamış olduğu düşünülen "sahte" Dionysius Aeropagita'ya göre, "imge" derken onun iki türünü birbirinden ayırmalıdır. Dionysius, 9. yüzyılda ikonakırıcılığın yenilgisinden sonra Bizans'ın sıkça başvurduğu biridir. İmgelerden ilki, temsil ettiği nesneyle benzeştiğini varsayarak haysiyetten ve hürmetten uzaklaşırken, diğeri imgenin kurmaca içeriğini imkânsızlık ve saçmalık aşamasına değin tırmandırır. Dionysius buna *plattomenos* der ve bu türden bir imgeyi betimlemek için *dissimiles, inconsequentes, inconvenientes, deformes, confusae* ya da *mixtae* gibi –sırasıyla Latince' de benzeşmeyen, tutarsız, uygunsuz, biçimsiz, karmaşık ve karışmış anlamına gelen– nitelikler kullanır. Bütün bu sıfatlar, imgeyi benzeşim ilkesinden koparark benzeşmeyen bir benzeşimi dile getirmeye ve tersinden bir yolla, görünmeyenin ne olduğunu değil, ne olmadığını açımlamaya yarar. Gösterilenle benzeşmeyen bir imge, imgenin ardında yatan görünmeyene sunulan hürmet gereğidir: Onun ne olduğu değil, ancak ne olmadığı bilinebilir. Tanrısal aşkınlığa ahşap panoda bire bir işaret edeceğine onu yalnızca ima eden figürler oluşturmak, bir diğer deyişle onu benzeşmeyen bir benzeşimle *anıştırmak*, görünmeyene duyulan saygının gereğidir. Bu türden bir anıştırmaysa benzeşmeye değil, benzeşmemeye dayandığı içindir ki ikonografinin artık ikonografiye meydan okuyan öteki yüzüdür sözü edilen: Bizans, ikonaları savunmak uğruna, ikonaları yıkma sınırına gelmiştir.

Dionysius, tanrısal aşkınlıkla benzeşen kutsal figürler resmetmek yerine, onu kendiyle benzeşmeyen canavarlıklarla, örneğin solucan imgeleriyle görünmez kılmanın daha doğru olduğunu öne sürmüştür. Solucan imgesinin mantığı şudur: Ne ondan daha aşağı görülen bir mahlûk vardır, ne de yapılabilecek başka herhangi bir anıştırma onun kadar bütünlüklü bir biçimsizliğe sahip olabilecektir. Toprak altında, toz toprakla beraber yaşayan bir hayvandır solucan, tozdur, topraktır. Bu tür bir imge öneren kişi, tanrısal görünmezliğin, figüratif biçimleri öteleyerek figüratifin ardında aranmasını önermiş olmaktadır. Çünkü figürün oluşabilmesi için önce iz, izin oluşabilmesi içinse bedensel dokunuş gereklidir. Oysa temsili olanaksız bir bedensel dokunuşun izini sürdüğünü söyleyen figür, varoluşu sayesinde dokunuşun iziyle benzeştiğini ima etmektedir. Örneğin kiliseyi temsil eden kutsal figürler –azizler, havariler, başpiskopos– bu türden bir tehlike içerdiği için, tanrıyı ikame eden birer imgeye dönüşebilecek ve pornografikleşebileceklerdir. Bir bakıma görünenin ardında görünmeyenin, benzeşimin ardında



Torino mezar örtüsü, negatif ve pozitifi.

benzeşmeyenin aranmasıdır Dionysius'unki; tanrısal görünmezliğin kendini görünür kılışının bedeli, benzeşmeyen bir benzeşimdir. Bu, figürü öteleyen ve onu görünenle görünmeyen arası bir bağıntı elemanına dönüştüren bir benzeşimdir. Onun çifte varoluşu, imgesel olduğu kadar, göstergeseldir.

Bu nedenle 6. yüzyıla geri giden kilise menkıbeleri, ilk ikona örneğinin İsa'nın terini sildiği ve yüzünün suretinin çıktığı keten kumaş (*saudarion*) olduğunu, ikonada tasvir edilen imgenin tanrısal bedenin izini sürdüğünü dile getirirler. Bu örneklerin en ünlüleri, Edessa'dan (Urfa) 10. yüzyılda Konstantinopolis'e, sonra Roma'ya götürülen, bugün Vatikan'da da resmi bulunan *mandylion* ile kutsal Torino örtüsüdür. Dolayısıyla dokunuşun izi sürülen kutsal bedenle benzeşmeyen bir benzeşimi ikona panosunda görünür kılmak, imgeyi kendi içinde bir kez daha parçalamak anlamına gelir. Bu nedenle Hıristiyan Ortaçağı imge (*imago*) ile iz (*vestigium*) kavramlarını ayrıştırma ihtiyacı duymuştur. Dionysius'tan hareket eden Aquinolu Aziz Thomas'a göre ikona, kendi mekânında *imago* ile *vestigium*'u kesiştirir. İmgenin içinde ilksel benzeşimden geride kalan tortudur *vestigium*, varlıksal aşkınlığın imgedeki izdüşümüdür, ontik bir atıktır. Kutsal bir dokunuşa dayalı bir iz sa-



Skylitzes kroniğinden mandylion, Bizans, 14. yüzyıl.

yesinde varlığını aşkınlaştıran, ama artık aşkınlıkla benzeşmeyen, yalnızca onun izini süren, görünenle görünmeyeni kesiştiren benzeşimdir. Torino örtüsünde İsa peygamberin çarmıha gerilmeye götürülürken terini sildiği ve üzerine yüzünün sureti çıkan kutsal mendil ya da *mandylion* örneğinde İsa'nın yüzünü yıkadıktan sonra ıslanmayan kumaşa çıkan ve tapı nesnesine dönüşen sureti bu türden kalıntılar olarak görülebilir. "Temsil edilen şeyin izdeki ve imgedeki farklılığı göz önünde bulundurulursa, bunun nedeni anlaşılır," diye yazar Aquinolu Thomas; "imge, türsel bir benzeşime göre temsil eder. Oysa iz, nedenin yol açtığı sonucu öyle bir şekilde temsil eder ki, türsel bir benzeşime uzanamaz. İz, hayvanlara özgü hareketlerin bıraktığı izlenimlerdir (*impressiones*); külün, ateşin izi ya da harap olmuş bir toprak parçasının, düşman bir ordunun izi olması gibi."[9]

Bu nedenle Yeniçağ'ın yapacağı şeyi yaparak aşkınlığın izini derinlik boyutu olarak panonun temsil ettiği imgenin bizatihi içine yerleştirmek, Ortaçağ için mümkün değildir. Çünkü iddia edilenin aksine merkezi perspektif, Bizans'ın ve Ortaçağ'ın, Antik Yunan'ın mirasçıları olarak uzun zamandır sahip oldukları, ama bilinçli olarak kullanmadıkları bir teknik bilgidir. Elbette Cumhuriyet devri sonu Roması'nda yaşamış

9. Aquinolu Tomasso, *Summa Theologica*, Salzburg/Leipzig, 1934 vd., Ia, 93, 6.

olan Vitrivius'un İsa'dan önce 1. yüzyılda sözünü ettiği ve vazo resimlerinde İsa'dan önce 5. yüzyıl sonlarına kadar eskide bile rastlanabilen perspektif, henüz Alberti ve Brunelleschi perspektifinin yetkinliğine sahip değildi. Buna rağmen Öklid'in ve Batlamyus'un açımladığı açısal perspektifle önceleri Antik Yunan tiyatrosunda sahne tasarımında kullanılan, sonraları Romalıların özel konutlarındaki duvarları süsleyen merkezi perspektif, bu çağlarda bile nesnelerin *oldukları gibi göründüğünü* vurgulama niyetinin taşındığını gösterir.[10] Romalıların tiyatro sahnesine görülen yer (*locus certus*) demesi de bu yanılsamacı perspektif yüzündendir ki, "iktidarın her türünü bir tür tiyatro"[11] olarak kurgulayan Romalılar, Helenistik tiyatro dekorunu konutlarındaki duvarlara taşıyabilmişlerdir. Olan ile eşitlenen görünen, üzerinde egemenlik kurulacak olan evrenden bir kesittir.

Diğer yandan Antik Yunan'da merkezi perspektif, bakış alanı içinde kalan görünümün tümüne değil, yalnızca bu alan içinde bulunan nesnelere uygulanır. Zaten tiyatroda da sadece sahne dekoru merkezi perspektifle resmedilmiştir. Bu Antik Yunan'la Yeniçağ arasındaki farklılıktır: Yeniçağ görünüm alanının tümünü ele geçirirken Antik Yunan, yalnızca mekân içinde yer alan nesneleri yakalamaktadır. Bir bakıma bu, mekânın tümü yerine yalnızca onun içindeki nesneye egemen olmak; mekânı, görünmeyene gönderme yapan bir geçişlilik olarak tasarlayarak arkaplanı boş bırakmak; nesneyi temsil eden figürü arkaplanın görünmezliğiyle görünen zemin arasında bir bağlantı öğesi olarak kurgulamak anlamına gelir. Bu nedenle Antik Yunan'da temsil etmek, "öznenin, içerinin derinlerinde ne algıladığını ötekilere göstermesi ya da kendi tekil ve geçici bakış açısıyla grafik bir anlatım yaratması anlamına" gelmeyecektir. "Bu, ışık ilişkileri ve yansılarıyla, onu modüle eden ve farklılaştıran bakış alanının *şimdi*'de ve *burada*'da temsil edilmesi de değildir. Böyle bakınca tanımlamak istenen şey hakikat olduğu sürece,

10. "İlk olarak Agatharcus Atina'da, Aeschylus'un sunduğu bir trajedi için sahne dekoru yaparak buna ilişkin bir yorum bıraktı. Bundan esinlenen Democritus ve Anaksagoras aynı konuda yazarak belli bir noktada verilen bir merkezde, çizgilerin doğal olarak bakış noktasına ve görsel ışınların kırılmalarına göre uyumlu olması gerektiğini; böylelikle bu yanılsama ile yapıların görünümlerinin güvenilir bir imgesinin boyanmış sahne dekorlarında yaratılabileceğini gösterdiler." Vitrivius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, İstanbul Şevki Varlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1998, Kitap VII, Giriş, § 11, s. 149.

11. Pascal Quignard, *Cinsellik ve Korku*, Can, İstanbul, 2001, s. 44.

onun görüntüsüne ulaşmak amacıyla temsil, nesneleri oldukları gibi bulundukları yerde göstermek, onların varoluş yanılsamasını sunarak yanılsamacı bir görünüm olarak inceliklileşen (ya da düşkünleşen) taklitçi bir sanat oluşturmak anlamına gelir."[12]

Oysa merkezi perspektifle çizmemesine karşın figürü kusursuz bir bağlantı elemanı olarak konumlandırdığı için Bizans'ın bir yanıyla Antik Yunan'ı takip eden, diğer yanıyla onunla çelişen, ama Yeniçağ'la kesinkes örtüşmeyen arzusu, ikonada temsil edilen görüntüyü hakikat imgesi olarak ele geçirmek değil, onunla arasında varolan mesafeyi korumak, bu mesafeye saygı göstermek, ikonanın varlığıyla aşkınlığı bir yandan perdelerken diğer yandan diriltmektir. Benzeşmeyen bir benzeşim, bu her iki yönde de ilerlemektedir. Onun yardımıyla ayrıksı bir şey gerçekleşir: İmgenin çifte varoluşu sayesinde göz ile imge arasında büyüyen derinlik, ikona ile gözün birbirine bakmasını sağlar, göz ile ikona arasında bir bakışım alanı açar. Pornografiye fırsat tanımayan, imgeyi dayatmayan, ona çıplaklığı içinde bakılmasına engel olan ve gözle bakışı özdeşleştirmeyen bir bakışım alanıdır bu; kendini perdelediği zaman göze getirmekte, göze getirdiği zaman perdelemektedir. Yeniçağ'la birlikte kaybedilen, işte bu Ortaçağ'a özgü bakışım alanının kendisidir.

Bu yüzden Ortaçağ sonrası ve Yeniden Doğuş denen zamanın yapmaya çalıştığı gibi imgeyi benzeşen bir benzeşimle meşru kılmak, imgenin dokunuşa dayalı izini çekip alarak onu gerek ardında yatan görünmeyenden, gerekse imge ile göz arasında açılan derinlikten yoksun bırakmak anlamına gelir. Mesafeli imgeler değildir Yeniçağlı imgeler; derinliği de gölgeyi de imge mekânına yerleştirmekte, görülebilir bir çıplaklığın ve onunla özdeşliğin izini sürmektedirler. Artık imge söz konusu olduğunda benzeşmeyen bir benzeşimi tanımlayan *inconsequentes, inconvenientes, deformes, confusae* ya da *mixtae* gibi kavramlar yerine Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'inden bu yana bildiğimiz üzere *analogia, aemulatio, convenientia, sympathia, simultud* gibi benzeşen bir benzeşimi tanımlayan kavramlara başvurulur. Görünenin, görünmeyenle aynı bağıntılar dizgesinin parçası olduğuna işaret eden kavramlardır bunlar: Bizi 15. ve 16. yüzyıllarda yeniden doğuşu kutla-

12. Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik. Mit einem Anhang: Die Wissenschaft vom Sehen und die Darstellung des Sichtbaren*, Münih, 1992, s. 239 vd.

nan Antik Yunan'a geri götürür, benzeşmeyen benzeşim yerine benzeşimin kendini ayrıcalıklı kılar, arkaplanın bilinmezliği yerine bir kez daha önplanı ve imgenin çıplaklığını vurgular. Önplan artık her yerdedir, imge mekânına içselleştirilmiş; bilinmezlik, ölçümlenebilir bir bilgiye evrilmiştir. Nerede durulursa durulsun düz bir yüzey üzerinde yer alan, derinliği kendi mekânında kapsayan ve görüntüyü ele geçiren önplan, benzeşim ilkesi sayesinde görmekle bilgilenmeyi eşitlemek içindir. Diğer yandan ayrıcalıklı kılınan ve kendi değerini kendi içinde taşıyan yüzeysel bir alan, hacmi yüzeylerle sınırlandırır. Çokboyutlu bir gerçekliğin ikiboyutlu bir uzamda merkezi perspektife dayanan temsili, küçüklüğü ve büyüklüğü, yakınlığı ve uzaklığı ancak bu türden bir indirgeme sayesinde örgütleyebilir. Bu türden bir temsil, yalnızca mekânın efendisi olmak için değil, aynı zamanda imgeyi bedensel dokunuşun izinden korumak içindir. Çünkü bedensel dokunuşun izini süren ve sanki isimsiz bir derinlikten fışkıran imgeler, Yeniçağ uzamında tedirgin edicidir, onların içinde kendinden öteye uzanan ve erişilemeyen bir alan vardır. Yaşamın ötekisiyle ilgili bir alandır bu, görünmeyen ve bilinmeyen bu mekân ürkütücüdür. Kaldı ki artık bugünde yer almayan, geçmişten soluklanan bir dokunuştur imgede izi sürülen; geçmişle bugüne aynı anda uzanan bir imge ise, görünenle beraber görünenin ardında yatan görünmeyeni görünür kıldığını elbette iddia edemeyecektir.

Oysa geçmişte kalan bir dokunuşu bugünün çıplak bedeniymiş gibi temsil etmek, yalnızca Jameson'a göre değil, Deleuze'e göre bile "şeytanca bir şeydir", çünkü bu, görünen sayesinde görünmeyen "hacmi saklamanın"[13] zeki bir yöntemidir. Temsil edilen hacim, içi doldurulamadığı ya da boşluğuna tahammül edilemediği anda yüzeyselleştirilmektedir. Örneğin altı yüzü aynı anda asla görülemeyen, ancak yüzlerin etrafında farklı zamanlarda dönüldüğünde küp olarak tanımlanabilecek bir hacme sahip olan bir kütledir küp. Ama temsilinde altı kareyle sınırlandırılır. Aynı sınırlandırma bedenin ve maddenin bütün temsilleri için geçerlidir. Görünenin ardında ve içinde yatan görünmeyeni görmezden gelme kipidir yüzeyselleştirme: Yeniçağlı imge, bakışım alanından kaçınmayı ve pornografikleşmeyi bu sayede başarır. Bu söylediğim, kuşkusuz bütün bir Yeniçağ geleneği adına fazla genelleyici

13. Gilles Deleuze, *Spinoza Üstüne On Bir Ders. Felsefe Dersleri I*, Öteki, Ankara, 2000, s. 190.

olsa da, sanırım temsil biçimlerinin ortak arzusu adına geçerlidir. Eğer Yeniçağ resminde yüzeyselleştirme gerçekleşmiyor ve bilinmezlik kendini koruyorsa, bu, sanatsal imgenin arzusuna rağmen gerçekleşen bir şeydir: İsimsizlik, varlığında diretmektedir.

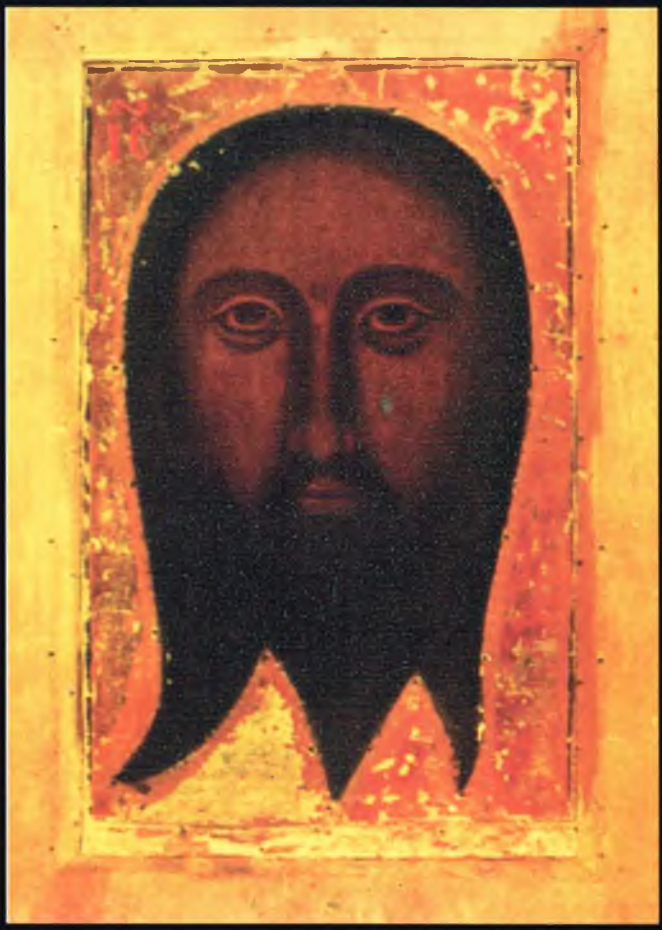
Yeniçağ'ı belirleyen ve Antik Yunan'dan esinlenen imge, hacimden kaçınmak uğruna görsel mekânı geometrik bir mekâna dönüştürür. Geometrik derken kastım 20. yüzyılda anlaşılan türden bir "soyut" değildir. Bu söylediğim, ışığın düşmesiyle görmeyi birbirinden farklı eylemler olarak kurgulayan Antik Yunan için olduğu gibi, Descartes takviyeli Yeniçağ optiği için de geçerlidir, çünkü her ikisinde de görünen, görme eyleminden daha önemlidir. Görünmeyen, geometrik uzayın göstergeselliği ve temsiliyeti sayesinde tanımlanır, onun sayesinde sınırlandırılır, onun sayesinde örgütlenir, ölçümlenir, görünür kılınır ve denetlenir. Nasıl bir doğru parçası iki noktayla sınırlandırılıyorsa, temsil edilen bütün şekillerin de birer sınırı vardır ve imgeler, onlara bahşedilen sınırlar çerçevesinde yer alırlar. Yeniçağlı imge anlayışı, temelindeki dokunma korkusundan soluk alır. Bu nedenle Descartes dünyayı, değnek aracılığıyla yoklayan kör bir insan benzeşimiyle duyumsamaktadır. Işık ışınları değnek sayesinde algılanmakta, ışığın göze ilettiği geometrik ölçümler, ikiboyutlu bir yüzeye aktarılmaktadır. Çünkü değneklerin ölçümlediğiyle algının temsili benzeştir ve kendini görme eyleminden böylesine bağımsızlaştırmış bir görünen, kendi kendine göründüğü içindir: Temsil, aynı kendi kendini düşünen kartezyen düşünceye benzer şekilde kendi kendine görünmeye kadir hakikati resmetmektedir. Bu nedenle Yeniçağ'ın başlangıcından bu yana temsil edilen şey, kuşkusuz aslında benzeşen değil, gerçek anlamda benzeşmeyen bir benzeşimdir: Ne var ki, temsil ettiği şeyle utanç verici biçimde benzeştiğini iddia etmektedir. Hacmin içinde saklanan görünmezlik dehşet verici, tedirgin edici ve karanlıktır; ehlileştirmeye meydan okuyan, gözü yuvasından uğratan bir çeyiz barındırır. Bu tür bir dehşet, gerek Yeniden Doğuş gerekse Aydınlanma mantığı içinde açıklamasız kalmaktadır.

Lumières, Aufklärung, Enlightment – hakikat imgesi olarak görüneni önceleyen, optikle *eidos* arasında kurulan bağıntıyı yineleyen çağdır Aydınlanma. Ve eğer *eidos*'u kavramayı sağlayan düşünceler "beyinde oluşan imgelerse",[14] onların oluşum nedeni, beyin ile doğa arasında köprü işlevi gören ve imgenin taşıyıcı bir işlev üstlenmesine yol açan

14. Voltaire, *Philosophical Dictionary*, New York, 1972, s. 236.

ışıktır, *lux*'tur, *lumen*'dir. Ama Ortaçağ'da olduğu gibi imge mekânından hareketle yayılan, kudretinin gittiği yere değin giden ve dokunmaya hitap eden bir ışık değildir bu; aksine sınırlandırmakta, kontürleri belirlemekte, hudutları çizmektedir. Işık, görünenle beraber görünmeyeni de sınırlandırır ve aydınlatır. Bu nedenle 15. yüzyılla birlikte yeniden doğuşu kutlanan, ışığı tevil eden ve biçim kılan türden bir imgeselliktir. Olimpiyatlarda meşaleyi yakan koşucudur imge, görünmeyeni görünür kılmaktadır. Görünen ile görünmeyen, *idea* ile *phaínomenon*, Yeniden Doğuş sonrası sonsuz bir bağıntılılık ve benzeşim zinciriyle birbirine bağlanır ve aynı ışıkla aydınlanır. Bir kez daha amaç, görüneni görme eylemine öncelemek ve görme eyleminde boy gösteren kimi organik bozukluğa rağmen, görünenin olduğu gibi göründüğünü tasdik etmektir. Çünkü Yeniçağlı anlayışa göre imgeler, görme eyleminden bağımsız olarak kendiliklerinden gelip göze yerleşir ve göz, hiçbir etkinlik gerektirmeyecek denli edilgendir. Bu, görme eylemini gözden hareketle tanımlayan Antik Yunan'a özgü modelin tersine çevrilmesi demek olsa bile, her iki modelde de amaç, gözde beliren imgeyle görüneni eşleştirmektir. Her iki durumda da insan, gördüğüne inanacak, gördüğünü bilecektir. Hem görme ışınımını ruhun bir tür uzantısı olarak kurgulayan Antik Yunan'da hem de nesneye yansıyan ışığın görüntüye neden olduğunu düşünen kartezyen evrende, görünenin kanıtlayıcılığına güvenilmektedir. Platon'dan Öklid'e değin Yunanlı yazarlar, görme eylemine göz bebeğinin ardında gizlenen bir görme kaynağının yol açtığını düşünürler. İlginç bir biçimde görme ışınımı, mekânın kendisi yerine mekân içindeki nesneleri hedeflemiş, mekânı yalayarak nesneleri emmiştir. Bu nedenle Antik Yunan'da gözün görüşünün bakış sayesinde nesnelere dokunduğu tekin bir uzaydır evren. Kartezyen evrende ise kör bir insan bile, değnekler sayesinde evrene dokunabilmekte, onlara dokunabildiği sürece onları *bilebildiğini*, çünkü onları ölçümleyebildiğini düşünebilmektedir. Ne var ki bu, koskoca bir nesne olan mekânın kendisi için de geçerlidir: Antik Yunan'ın mekân ile nesne arasında kurduğu ayrım yitirilmiş, mekânın kendisi nesneleştirilmiştir. Yine de her iki temsil evreninde de dünya, olması gereken yerdedir ve her iki evren de asude evrenlerdir.

Diğer yandan gözün iletici ve yayıcı bir etkiye sahip olduğu şeklindeki Platoncu düşünce, Yeniplatonculuğa ve Bizanslı bir bilgi tarzına da kaynak olmuştur. Plotinus'un ikonaların çifte varoluşunu etkileyen sudûr öğretisi, ancak yayılımcı bir göz ışınımı sayesinde şekillenebil-



Konstantinopolis'ten mandylion,
Cenova, S. Bartolomeo degli Armeni.



Francisco de Zurbarán, "Veronika'nın Terli Örtüsü", 1631,
70 x 51.5 cm, yağlıboya, Stockholm, Ulusal Müze.

mektedir. Tanrının kutsal göz ışınımı, yayılarak ikona panosuna iner. Arkaplan bu kutsal ışığı taşıdığı için önemlidir ve bu nedenle bilinmezdir: Bizans'a ve sonradan onunla harmanlanan İslamiyet'e özgü görme biçimlerinde gözün yayılımcı etkisi, nesnenin kendisine de ancak bu sayede atfedilebilir. Oysa Descartes'ın 10. yüzyılda yaşamış olan Arap bilgini İbn Heysem'den devraldığı ve ışık ışınımını, gözden yayılan ışınıma önceleyen anlayışla beraber Yeniçağlı evrenin asudeliği tersinlenmektedir. Görünenle görenin karşılaşması, bu yeni bulguyla artık Platon'da olduğu gibi "benzeyenin kendi benzerine rastlaması"[15] suretiyle gerçekleşen ve her ikisini eşleştiren bir karşılaşma değildir. Çünkü ışık sayesinde görünen, gözün gördüğünden başka bir yerdedir. Işığın etkisi yüzünden göz, görüneni olduğu yerde değil, olmadığı bir yerde gördüğü için, ışık, görünenle görme eyleminin eşitlenmesine izin veren bir nitelik değildir. Bu nedenle Araplara, İranlılara ve Bizanslılara göre *camera obscura*, hakikatin doğru imgesini vereceği yerde hakikatin ele geçirilemeyişini kanıtlayan bir buluş iken aynı icat, 16. yüzyıl Avrupası'nda farklı okunmakta, onun beyaz kâğıtta gerçekleştirdiği görüntüyle gözün retinasında beliren imgenin, aynı görünüm olduğu söylenmektedir: "Çünkü imge, kâğıdın ya da retinanın yüzeyine resmini, gerçek bir resim gibi çizmektedir."[16]

Nitekim Descartes'a göre *camera obscura* işlevini insan beyninde pineal bölge denen yer üstlenmektedir: Dışsal algıyla onun beyinde verdiği imgeyi eşleştiren bölgedir bu, onun sayesinde algı ile temsil birleştirilir. Görünenin ardında yatan görünmeyeni ve arkaplandan hareketle göze yönelen derinliği bakış ile göz arasına yerleştiren Bizanslı tavrın aksine özne ile nesne, göz ile bakış birbirini yansılayan birer aynadır. İmge ile bakış, aynı görüntüyü yansılamaktadır. Bir nesneyi görmek demek, bilen özne ile bilgi nesnesini aynı imge uzamında birleştirmek demektir. Göz nasıl görüyorsa, imge de ona öyle gelir. Görünenin ötesinde bir tutku uyandırmasına olanak yoktur bu türden bir imgenin, onun ötesinde gözü baştan çıkartan bir nitelik yoktur. İmge, içinden fışkıran bir fazlalıkla değil, içinde eksilen bir yoksunlukla göze gelir. O nedenle göz yerine bakışa yönelir imge, bakışı kışkırtır, bakışı ça-

15. Platon, *Timaios*, 45 b-e.

16. Edme Mariotte'nin görme eylemindeki kör noktanın keşfi üzerine yazdığı, "Nouvelle Decouverte Touchant la Veüe" isimli, Paris'te 1668'de yayımlanan metinden alıntılayan Peter Bexte, *Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam, Dresden, 1999, s. 29, 199.

ğırır. Bakış gözden kolay baştan çıkarılır. Bakışı yakaladığı zaman ona egemen olacağını bilir imge; sürekli bir tatmin peşinde koşan bakış, göz üzerinde mutlak bir egemenliğe sahiptir.

Nitekim Jameson'a göre bu süreç, sürekli göze gelmek isteyen imgelerin giderek pornografikleşmesinde ve bakışın denetlenmesinde son bulacaktır: Kendi aşırılığını dayatan, kendi bakılma arzusunu dışavuran ve kendini hakikat olduğu iddiasıyla ortaya koyan bütün imgeler pornografiktir. Dahası pornografinin müstehcenliği, genellikle sanıldığı gibi her şeyi sonuna değin göstermesinden ve görünmemesi gerekenleri bakışa sunmasından değil, bir anlamda Bizans'ın yaptığını yapmamasından, imgeyi çifte bir varoluş olarak konumlandırmamasından ve bakış ile göz arasındaki ayrımı görmezden gelmesinden kaynaklanır. Bu noktada Jameson yalnızca Bizanslılar'la değil, Žižek'le de hemfikirdir. Çünkü Lacan'dan hareket eden Žižek'e soracak olursak pornografinin birincil özelliği, göz ile bakış arasındaki ayrımı ortadan kaldırması ve ekranda gördüğü imgeler karşısında mıhlanan seyirciyi, felce uğramış *nesnesel bir bakışa* indirgemesidir.[17] Aslında mekânı nesneleştirdiğini düşünen özne, mekân tarafından nesneleştirilmektedir. Ama pornografi deyince –popüler bilinçteki yaygın anlamıyla– cinsel ilişkiyi her tür ayrıntısıyla göze getiren temsil biçimini anlamaz Žižek. Kişiye ait bir gözden hareketle arzu nesnesine yönelen bir bakış değildir pornografik bakış; bunun tam tersi bir hareketle pornografi, kendine ait gözü yitirmek ve ona bakmakta olan ötekinin bakışına indirgenmiş olmak anlamına gelir. "Utanç, ayıplanabilir şu ya da bu nesne olma duygusundan değil, bizatihi *nesne* olmanın kendinden kaynaklanır. Bu, kendimi ötekinin gözünde dönüşmüş olduğum halimle, indirgenmiş, bağımlı ve sabitlenmiş bir nesne olarak görmemdir."[18] Pornografi, cinsel organları ve onların çeşitli organik eyleyişini göze getirdiği için değil, kişinin kendine ait gözünü yitirmesine yol açtığı ve göz ile bakış arasında oluşan bakışım alanını yok ettiği ya da kendine özgü bir oyunla perdelediği için pornografiktir. Bir diğer deyişle, imgenin içinde "bir tür gizli *öte*"den yoksun bir görüdür pornografi. Bu açıdan pornografinin imgeyle kurduğu ilişkinin, Ortaçağ ikonasının imgenin çifte varoluşuyla

17. Slavoj Žižek, "Der Hitchcocksche Schnitt: Pornographie, Nostalgie, Montage", *Ein Triumph des Blicks über das Auge* içinde, Žižek, vd. (der.), Viyana, 1998, s. 44-69.

18. Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg, 1952, s. 381.

kurduğu ilişkinin tersi bir ilişki olduğu söylenebilir. Bir bakıma Bizans, imgenin kendi bakışı olduğunu teslim etmiştir. Çünkü kendisine bakan göze rağmen yine de bakış sahibi olarak kalan nesne, aslında ikonanın kendisidir: İkonastasise, evlerde baş köşeye asılan ya da giysilerin altında taşınan, bedensel bir dokunuşla ellenen ve öpülen ikona, tanrısal bakışın imgesi ya da *vestigium*'u olsa bile, dünyanın diğer nesneleri gibi *bakan* bir nesnedir; ikonanın anlamı, onun bakışın taşıyıcısı olmasından ve bu bakışın kuşatıcılığından kaynaklanır. İkona, aşkın ve görünmeyen bakışın temsilidir.

Oysa Yeniçağ, bakışın özneye ait olduğu görüşünde diretmekte ve öznenin nesneleştirdiği evreni temsil etmektedir: Bu türden bir temsile ise artık yavaş yavaş *sanat* ismi verilecektir. Sanırım imgenin Yeniçağ öncesi ve sonrasındaki halini işte bu bağlamda karşılaştırmak gerekir: Sanat diye ayrışmış bir kuruma indirgenmemiş olan Yeniçağ öncesi imgeler, onlara bakan göze karşılık veren, nesne ile göz arasında bir *bakışım alanı* açan imgelerdir – çünkü göz ile bakış arasındaki ilişki antinomik bir ilişkidir. Bu, resmi göze açılan bir pencereye dönüştürerek bakış ile gözü, resim alanı ile bakan özneyi özdeşleştireceği yerde, göz ile bakışın, bakışım alanının sağında ve solunda yer alan ayrı kutuplar olduğunu söyleme biçimidir. Nasıl dokunmak, dokunulmayı gerektiriyorsa, görmek de, aynı zamanda görülmeyi gerektirir: Bakışın taşıyıcısı olduğunu sanan göz, yalnızca görmekle kalmamakta, aynı zamanda ona bakan nesneler tarafından çevrelenmektedir. Bakılan nesne, görülen nesne değildir yalnızca, bakan özneyi aynı zamanda bakılan bir nesneye dönüştüren şeydir. Mekân, nesnesiz bir boşluk olduğu zaman bile geçerlidir bu. Bakış ile göz arasındaki ilişkinin, karşılıklı bir ilişki olmasına rağmen, gören öznenin bakışına karşılık dünya ona bakan gözü her yerden ve her açıdan görmektedir. Bizans ikonası, kendine bakan göze dair bir şey söylemekte, bakışın yöneldiği nesne olarak göze karşılık vermektedir: "Görme alanında birbiriyle antinomik bir ilişki içinde bulunan iki kutup vardır – nesneler tarafında yer alan bakışa, yani onların bana bakıyor, bana dair bir şey söylüyor olmasına karşın ben onları görürüm. İncil'in cümlelerine de bu bağlamda bakmak gerekir – *Gözleri var ve görmüyorlar*. Görmedikleri nedir? – işte şu: Nesnelerin onlara baktığı, onlara dair bir şey söylediği."[19]

Gören göz, bakmakta olduğu nesneden bağımsız bir biçimde gören

19. Jacques Lacan, *a.g.e.*, s. 115 vd.

özneye aitken, bakış, nesneyle yönelimsel bir ilişkiye giren şeydir. Bir diğer deyişle bakış, nesneye yönelik bir görme biçimidir. Böyle bakınca göz ile bakış arasında oluşan alan, göz ile bakışın girdiği iletişimdir. Bu türlü bir bakışım ise, nesnelerin ya da onların içinde yer aldığı görüntü mekânının, görülmek üzere bakışı oluşturan ve çağıran lekeselliği sayesinde gerçekleşir. Bakışın yalayıp geçeceği yerde gözlerin yoğunlaşmasını olanaklı kılan bir çağrıdır bu. Ama nesnelerin ya da evrenin bu çağrısı, ancak onun nereden nasıl göreceği bilinmediği zaman gerçekleşir. Bir diğer deyişle, kendini görünür kılan ve bakışı çağıran nesne, bakışa içinde görünmezliğini saklayan, nereden nasıl bakacağı bilinmeyen bir belirsizlik sayesinde bakışa seslenebilmektedir. O nedenle derinlik, zamanında Bizans'ta olduğu gibi nesnenin içinden çıkarak göze doğru yönelir. Arkaplanı oluşturan, nesnenin doğumuna yol açan ve nesnede ürkütücü bilinmezliğini koruyan mekân, bir bilinirlikötesidir. Nesnenin içine görünmeyen bir tür hacim ya da gölge olarak yerleşen şeydir bu; öyle sarsıcı bir bilinmezliktir ki, nesne benim onu asla göremeyeceğim bir açıdan beni her zaman seyredebilmektedir. Bu yüzden dünyayı algılamanın bakmak değil, bakılıyor olmak olduğunu yazar Sartre; ötekinin bakışı, benim olmadığım yerdedir. Ötekinin bakışını, benim görebileceğim şekilde çıplaklaştırmak kadar perdelemek de, bu nedenle pornografiktir. Her ikisi de sonuçta bir dehşetten korunma biçimidir. Bu, ötekinin bakışını denetlenebilir ve üzerinde egemenlik kurulabilir bir mekanizmaya dönüştürmek, onun dehşetini almak ve bakışı teşhir etmek anlamına gelir. Oysa bakılmayı arzulamasına rağmen kendini ele vermeyen, bakmanın görülmeyen bir kör nokta sayesinde gerçekleştiğini anıştıran bir lekesellik, asla teşhirci değildir: "Dünya her yerden görür, ama teşhirci değildir – bakışımızı kışkırtmaz. Bakışı kışkırtmaya başladığı an, yabancılaşma duygusu boy gösterir."[20]

Žižek'e göre pornografinin birincil özelliği, bakışın görülen nesne tarafında yer alacağına seyirciye ait olması, ama bakışı yönlendiren merciin seyirci olduğu yanılsamasını sunmasıdır. Bakışın nesneden indirgenmiş olması, öyle ayrıksı bir durum yaratır ki, pornografik imgeler sayesinde imge değil, seyircinin kendisi nesneleşir. Ekranda seyredilen ve seyirciyi duyarsızlaştırsalar bile cinsel olarak uyarmaya çalışan oyuncular, gerçek birer öznedirler; onlara bakan gözü umarsız bir röntgencinin tatmin peşinde koşan ve felce uğrayan nesne-bakışlarma

30

20. Jacques Lacan, *a.g.e.*, s. 81.

indirgemektedirler. Ötekinin içinde soluk alan çağrı noktasını, imgenin içinde var olan görünmezliği perdelediği zaman bile ıskalayan bir tatmindir pornografi: Çünkü aslında uyarıcı olan bedenlerin çıplaklıkları içinde eyleyişleri değil, ötekinin asla tümüyle görülemeyecek olan, özneyi yaran ve delen bakışıdır. Öznenin görme alanı dışına uzanan bir bakışımdır bu; görülen nesnenin saydamlığı üzerine örtülen, ama bakışı kışkırtmak üzere örgütlemeyen bir perdedir. Sanırım Kuran-ı Kerim' in Bakara suresi, kadınla erkeğin bu nedenle birbirine giysi olduğunu söylemiştir. Kaldı ki can çekişme anını anıştırır biçimde kadınla erkeğin çıplaklık yerine maske aracılığıyla dorukta birbirine yaklaştığını söyler Lacan; maske, yalnızca gizlenen bir *persona* değil, aynı anda yüzülmüş deri ve şemsiye anlamına gelir ve çifte bir varoluş içerir. Pornografiyi yaran, aynı anda oluşan bir mesafe ve mesafesizlikle öznenin ötekinden hem bir maske edindiği, hem kendi derisini yüzdüğü ve ötekinin tenine sızdığı, hem giyindiği hem soyunduğu andır bu – Lacan'a göre bakışın arzu nesnesine dönüşebilmesi, onun içinde asla görülmeyen, kendi saydamlığını kendisi zedeleyen bu özellik yüzündendir: Nesne olarak kişinin kendi bakışında bir leke belirir, nesne olarak öznenin kendi bakışı delinir.

Bunun içindir ki silahları bırakır gibi bakışın bırakıldığı bir imge arzular Lacan. Bakışım alanının kusursuzluğu, imgenin bakışı tatmin eden doluluğuna değil, boşluğuna bağlıdır. Bu türden bir alan, imgeden bakışa giden yüklemeleri ortadan kaldırır. Ne var ki pornografik bir imge, nesnenin üzerine örtülen görünmezlik giysisini çıkarır ve bakışları çakıştırır. Bazen göz ve bakış, giyinikliğin çıplaklığıyla da çakışacaktır. Pornografik imgenin dışavurumcu olması bu yüzdendir. İçinde olan olmayan her şeyi dışavurmaya yeltenir. Bakışları indirmek yerine üzerine çektiği zaman gösterebilecektir etkisini. Pornografi, bakışım alanını yıktığı için pornografiktir. Yeniçağ'la beraber bakışa seslenen kösnüllük, acı, hastalık ya da yorgunluk gibi dışavurumcu değerler, bu nedenle müstehcendir. Onlar, sonu gelmez birer artı-ürün olarak tüketilmektedir. Bakışı imgeyle özdeşleştiren pornografi, Bizans ikonalarına özgü mesafenin ve çifte varoluşun aksine, bakışı kendine çekerek tatmin eden bir bakış tuzağıdır. Özne ve nesne, bakış ve göz, *özdeşleyim* ekseninde bir araya getirilir ve dışavuruma yaşantı değeri bahşedilir. Oysa Bizans ikonası, "bıraktığı iz ne denli geçmişte kalırsa kalsın, bir

21. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt/M., 1982, s. 560.

yakınlığın görüntüsü"[21] olan bir imgedir. Göz, görünenin ardında yatan görünmezliği arzuladığı için kendini bakışa teslim etmekte, arzunun sonsuzluğuna ve özdeşleyimin olanaksızlığına rıza göstermektedir. Tanrısal bir cömertliktir teslimiyet – edilgenleşmeyi, bakmayı bırakmayı ve bakılıyor olmaktan haz almayı, çıplaklığın devamını ya da yarı istekli bir uygulama fantazisini arzulamak yerine kendini imgenin çifte varoluşuna sunmayı gerektirir. Çünkü "bakış sayesinde aydınlığa çıkar, bakış sayesinde onun etkisine eklemlenir, onun sayesinde fotograflanırım."[22] Kendini fotoğraflanmaya sunmak, aşk değil de nedir?

Elbette 15. yüzyıldan günümüze kurgulanan bütün imgeler pornografik değildir ve bu türden bir genelleştirme ciddi sakıncalar oluşturacaktır; ama Lacan'a soracak olursak bütün bir dışavurumcu sanat geleneği de bakış tuzağı olduğu için pornografiye dahildir. Göze dayatılan imgenin, onun istenç alanına göre denetlenen bakışı demektir bu; çünkü bakış, dışavurumsal değerler doğrultusunda yönlendirilmektedir. Lacan'cı terminolojiyle söyleyecek olursak, simgeselliğin ezberine kurban olmak anlamına gelir pornografi; imgelerin simgesel düzeni, öznenin bakışını kendininkiyle birleştirmek istemekte, özneyi bu türden bir denetim doğrultusunda nesneleştirebilmektedir. Oysa bakışım alanını koruyan bir görüntünün, özünde "hiçbir içtenlik olmaksızın tümüyle dışarıda, ama yine de en içteki varlığın düşüncesinden daha ulaşılmaz ve gizemli olmayı" arzuladığı söylenebilir; imge ancak bu türden bir mesafe ve mesafesizlik sayesinde, "göstergesiz, ama her olası anlamın derinliklerini çağırır biçimde, Deniz Perisi'nin çekiciliğini ve büyüsünü oluşturan o varlık olarak yokluğa sahip, örtülü ama yine de apaçık olan" bir görüyle gözü diriltebilecektir.[23]

Tekrar Žižek'e dönecek olursak, onun *totalitarist sapkınlık* diye nitelediği ve kanımca NIMA'ya uzanan mekanizma, şudur: İmgesel totalitarizm, bakışım alanını yıkan ve göz ile bakışı çakıştıran bir denetim yöntemidir. Son kertede amaç, doğallığı kendinden menkul bir hukuksal dizgeyle gözü bakışa indirgemek, bunu da bakışın kendine dönüşen imge sayesinde gerçekleştirmektir. Bir diğer deyişle pornografi, gözü Lacan'ın "Büyük Öteki" dediği şeye dönüştürme yöntemidir. Tanrıya bakan gözle tanrısal bakışın örtüşmesi ya da tarihe bakan gözle tarihin örtüşmesi, bakışın ve onun taşıdığı acı, kösnüllük ya da yorgunluk gibi

22. Jacques Lacan, *a.g.e.*, s. 113.
23. Maurice Blanchot'dan alıntılayan Barthes: *Camera Lucida* içinde, s. 127.



Annuit Cœptis:
"Tanrı başlangıcı destekler"
Novus Ordo Seclorum:
"Tarihin yeni düzeni".

dışavurumsal değerlerin kendini tarihin ya da doğanın yasası olarak dayatması, mide bulandırıcı biçimde pornografiktir. Bu, Amerikan parası üzerindeki gözle dışavurumcu sanatı buluşturan özelliktir. İkonaya bakan göz, tanrının kendini seyrettiği bakışa dönüştüğü zaman, ikona tanrısal bakış adına eylemeye ve kendine bakan gözleri tanrının kendini seyrettiği bakış adına denetlemeye başlar. Nitekim Aeropagitalı Dionysius, kiliseyi temsil etmek amacıyla başpiskopos imgesinin kullanımından sakınmayı bu nedenle önermiştir. Çünkü kilise, "kilise başpiskopostadır" (*ecclesia in episcopo*) demeyi sürdürdüğü sürece başpiskopos, Plotinus'un sudûr öğretisi sayesinde meşruiyet kazanacak ve önce tanrısal aşkınlıktan pay aldığını, sonra onu temsil ettiğini, tanrının kendini temâşa ettiği bakışla örtüştüğünü iddia etmeye yeltenecektir. Nitekim bu nedenle yalnızca başpiskopos değil, kral bile İsa'ya özgü çifte varoluşu temsil etmeye yeltenmiştir. Başpiskoposun ya da kralın Ortaçağlı beden temsilleri, bu nedenle "ikiz" bedenlerdir, ikonayı taklit etmektedirler. İkonanın öbür yüzü, pornografidir.

Ateş olmayan yerden duman çıkmayacağına göre, ikonanın olmadığı yerde ikonakırıcılık da olamayacaktır. Bu bağlamda ilginçtir, sürdürdüğü görsel ve düşünsel gelenekle Bizans ikonalarının çifte varoluşuna eklemlenmiş olan bir Rusya, aynı zamanda totalitarist pornografiyi kusursuzca gerçekleştirmiş ülkelerden de biridir. Maleviç'in soyut imge-

lerini çerçevelenmiş "çıplak ikonalar" olarak nitelediği, Tatlin'in, Kandinski'nin ve Gonçarova'nın Rus ikona geleneğini soyut modern sanata taşıdığı çağ, *Stalinist pornografi*'nin de doruğa tırmandığı dönemdir. Eski ve yeni ikonakırıcıların arzusu, totalitarist pornografiyi ve imgenin iyeliğine soyunduğu bakış sayesinde sürdürdüğü söylemi alt etmektir. Ama ikonakırıcıların çıkması için önce ikonanın kendine yabancı bir şeye, artık ikona olmayan bir şeye, gösterenle gösterileni örtüştüren bir göstergeye dönüşmüş olması gerekir. İmgenin doğal tarihin nesnel yasası denen şeye dönüşebilmesi ya da iktidar odaklarından birinin –kralın, partinin, diktatörün, vb.– tarihsel ilerlemeyi simgeleyebilmesi için ikonanın kanıtlayıcılığını mesafe yerine mesafesizlik üzerine kurması kaçınılmazdır. Sanırım mesafe ile mesafesizlik arasındaki, göz ile bakış arasındaki bıçak sırtı dengeyi koruyarak varolan ikona, görünmezlik yerine görünürlüğü de göze getirme tehlikesini içermeye başladığı an, ikonaya özgü o çifte mesafeyi eldiveni tersinden geçirircesine tersine çevirir ve imgeyi totaliter, pornografik, tacizkâr ve tecavüzkâr kılar. Mesafe ortadan kalktığı anda bakışın kendisi olarak eyleyen imge, artık ona bakan gözleri kendi bakışının nesnesine indirgeyebilmektedir. Žižek, Eisenstein'm *Eski ve Yeni* filminden şu sahneyi pornografiye örnek gösterir: Çayırda otlayan bir ineği arkasından görüntüledikten sonra bu sahnenin inekle çiftleşmek isteyen boğanın bakışı olduğu anlaşılır: Boğanın bakışıyla seyircinin bakışını bir anlığına eşitleyen iğrenç bir sahnedir Žižek'e göre bu; kişinin kendinden fırlatıp atmak isteyeceği kadar "bayağı ve müstehcen bir etki yarattığı, tiksintinin sınırına dayandığı... ve bizi gerçekten Stalinist pornografiyle karşı karşıya bıraktığı"[24] gerçeğini itiraf etmek gerekir. Özneyi nesne, kendini de özne kılan ve bakışı kendi arzuları doğrultusunda yönlendiren imgeler totaliter ve haysiyetsizdir.

24. Slavoj Žižek, *a.g.e.*, s. 59.

II.

"Burada soruyu pekiştirebiliriz. İnsan bedenini temsil eden gölgeyle aym şeyden, sınırı aşmış olan ötekiyle aynı imgeden mi söz ediyoruz?"

Jacques Lacan

NE VAR Kİ imgeden söz edeceksek, artık kaçınılmaz olarak sanattan da söz etmek ve imgenin sanat öncesi ve sonrası hallerini birbirinden ayrıştırmak gerekir. İlginç olan, sanatın ve imgenin tarihine ilişkin ilk düşüncelerin İsa'dan sonra 1. yüzyılda Plinius'un *Doğa Tarihi*'nde yazılmış olmasıdır. 1. yüzyıl, henüz doğa tarihiyle sanat tarihinin ayrışmamış olduğu bir yüzyıldır. Resim sanatının başlangıcı hakkında bir yandan kararsız görünür Plinius, diğer yandan tercihini Mısırlılar aleyhine ve Yunanlılar lehine kullanır. Önceleri "insan gölgesinin kontürünü çizerek"[1] resmetmeye başlamıştır ona göre insan, sonraları renk kullanmaya başlamış, rengi giderek çeşitlendirmiştir. Ama Plinius'a bakacak olursak, sanat hakkında konuşurken üstünde durulması gereken, gerçekliğin temsil edilmesiyle ilgili bir sorun değildir sanki; taklit ya da öykünme, onun ilgi alanı dahilinde değildir, önemli olan, gölgeyi çizerken kullanılan malzeme ve rengin niteliği ve maddeselliğidir. Teknik biçim verme süreci ve yapma biçimleri, verilen biçimden daha önemlidir. Uzun uzadıya elementlerin düzeni üzerinde durur Plinius, imgeye değinmeden *materia*'dan ve *terrae*'den sayfalarca söz eder. Gemileri tuzun ve güneşin etkisinden korumak için bir tür bronz ispatulayla uygulanan mumlu boya yönteminde –Plinius'un sevdiği bir yöntemdir bu– renk pigmentleri balmumu ile beraber eritilir. Bu bahislerden sonra *imaginum pictura*'dan söz etmeye başladığında ise sanatın doğuşunu muştulayacağına kanıtlayıcı imgelerin yitirilişine ağıt yakar gibidir sanki. Altından ya da paradan söz eder gibi bir aşağılamayla yazar im-

1. Plinius, *Naturkunde Buch XXXV* (Doğa Tarihi), 15, 23, Farben-Malerei-Plastik, der. ve çev. R. König, Münih, 1978.

ge hakkında; ona *obscenitates*, müstehcenlik der. Resimden geriye kalacak olan, imgenin kendi değil, toprağın ve balmumunun kullanım biçimleridir, çünkü Romalılar'ın hayatına tüketilen ve yüz kızartıcı bir nesne olarak girmiştir imge; duvar resimleri ve yontuların inanılmaz süslemeleriyle ve lüksüyle (*luxuria*) Romalılar imgenin egemenliğine kendilerini koyvermiş, imgeyi sanatsal bir şıklığa evriltmişlerdir. Bu türden bir imge şıklığı Roma'ya yaraşır bir haysiyete (*dignitas*) aykırıdır ona göre; ölülerin maskesini almak üzere kullanılan, görünen cesetin ardında görünmeyen bir mekânı koruyan ve Bizans ikonasını da esinleyen Roma'ya özgü *imago, imagines* yerine insan suratlarının büstleri yapılmaya ve duvarlardaki köşecikleri ve kaide üstlerini süslemeye başlamıştır. *Pictura*, *imago*'yu mahvetmiştir. Oysa eskilerde bu böyle midir? "Atalarımızın evlerine girince yabancı sanatçıların imgeleri görülmezdi," diye yakınır yazar, "onlarda bronz ya da mermer kullanılmaz, kapıların üstünü soylu cedlerin cenazelerine eşlik eden balmumundan yapılmış maskeler donatırdı. Ölen her kişiyle beraber ailenin bütün üyeleri –öylesine büyüktü aileler–, maskelere bakardı. Ama aile ağaçları çizgileri ayrıştırdı ve teker teker resmedilmiş resimlere –*imagines picta*– dönüştürdü."[2]



Roma Cumhuriyeti'nden kalma çocuk maskesi, Vatikan Müzesi.

2. Plinius, *a.g.e.*, 6, 17.

Yapılan portreler ve büstler bir çöküşe işaret etmektedir. Atruim'da konukların saygı gösterdiği ataları simgelemez artık *imago*, kapı üzerindeki küçük dolaplarda saklanmaz, cenazelerden uzak kalmasın diye yaşayanlarla beraber mezarı ziyaret etmez. Plinius'a göre imge, yalnızca kendini temsil etmeme, kendiyle temsil edilememe ve kendi ötesinde bir yere gönderme yapma özelliğini yitirdiği an sanat değeri taşımaya başlamıştır. İmgenin bakışa sunulduğu ve bakışı tatmin etmek üzere örgütlendiği, kendi bakmaz olduğu için bakışı giyindiği andır bu; Plinius imgesel özerkliği körükleyen çoğaltım tekniklerine, bakışı kışkırttıkları ve yönlendirdikleri, imgeyi bakmaya doyulmaz bir yatıştırıcıya dönüştürdükleri için karşı çıkmaktadır. Çoğaltım teknikleri, birer artı-ürün üretmektedir. Parantez içinde söylemek gerekir ki Plinius her ne kadar Mısırlılar'ı sevmese de Mısır mumya resimleri ve Fayyum portreleri, çağın tezyinî sanatına dahil edilmeyen imgesel uygulamalardır. Vezüv yanardağının patlamasıyla 79 senesinde hayatını yitiren Plinius, Pompei fresklerini de yakından tanır. Mumya resmi ya da ölü maskesi derken kastedilen, ölmüş bir yüzün kopyasını oluşturan ve bir yandan cesedin yüzünü ikinci ve yapay bir yüzle örterken diğer yandan bu sayede oluşan imgenin canlılığını, cesedin soluğundan mahrum bırakmayan bir imgedir. Bu imge her seferinde, ölmüş olan belirli ve tikel bir insana özgü, bir kereliğe mahsus bir imgedir. Tahnitten önce cesedi mumla kaplayarak suretini almak, Roma öncesinde sadece Yunanlılar' m değil, Persler'in de bildiği bir işlemdir. Anılan bu bir kerelik *imago* sayesindedir ki imge ölümle yaşam arası bir ilkselliğin izine eklemlenir. Gerçi Roma *imago* deyince ölü maskesini anlarken, Bizans aynı sözcükle, ikona yüzeyini kast etmekte, çünkü resmin yüzeyi, tıpkı ölüden alman maske gibi artık geçmişte kalan bir şeyi temsil etmektedir. Ahşap pano, ölünün artık yaşamayan izini sürer ve bu izin ötekiliğine saygı gösterirken, Roma *imago*'suyla aynı tutkuda birleşir. Bu, Roma için olduğu kadar Bizans için de geçerlidir: *İmago*, insan gölgesinin kontürünü çizen türden bir imgedir ve sevginin işaretidir. Kaldı ki Plinius'un anlattığına göre balmumu maskelerle yöndeşen ilk *imago* örneği, sevgilisi uzaklara giden bir kadının, onun gölgesini "resimsilkme" denen yöntemle resmetmesiyle gerçekleşmiş, kadının âşık olduğu erkeğin gölgesi, sevilen bedenin varlığıyla yokluğu arası bir varoluşu esinlemiştir.[3] Çömlekçi Dibutades'le aynı ismi taşıyan kızının yaptığı bu re-

3. *A.g.e.*, 43, 151.

sim, sevilen bedeni ölü maskeleri gibi çifte katlayan bir ikizdir; Romalılar'ın dediği türden bir kalıntıdır, *effigies*'tir. "O mu sevgilisine sırtını döndü, sevgilisi mi ona sırtını döndü ya da bakışların karşılaşmaması gerektiği için midir bilinmez, Dibutades sevdiğini göremez: Çizmek için görmemek gerekir sanki; çizimler, görmeme bedeline yapılabilir; *ötekinin görünmezliğine yapılan bir aşk itirafıdır çizim, ötekinin görülmekten uzaklaşması gerçeğine ihtiyaç duyar...* Eli, Cupidos (gören ve burada gözleri bağlı olmayan bir aşk tanrısı) tarafından yönetilen Dibutades bir siluetin ya da gölgenin kontürünü izler ya da duvar yüzeyine bir peçe, bir *skia-graphia*, bir gölge yazısı çizerse...,"[4] o zaman imge, dirilebilmek uğruna önce körelmeye ihtiyaç duyuyor demektir. Aşk, yoksunluğu varsıllaştıran, yokluğu ise gücülleştiren bir yetiye sahiptir. Belki de bu, Benjamin'in *aura* dediği hâledir: "Bir görüntünün *aura*'sını yaşantılamak, ona bakışı kaldıracak bir yetenek bahşetmek anlamına gelir... Gördüğüm nesneler, benim onları gördüğüm gibi beni görmekte... insan bakışına dayatılan beklentinin boşa çıktığını göstermektedir."[5]

Oysa Roma portreler ve büstler yapmaya, onları duvarda temsil etmeye, kaideler üstüne yerleştirmeye, imgeyi bir anlamda seri halde üretmeye başlamış, böylece kanıtlayıcılığını yitirmiştir. Malraux da aynı görüştedir: Sanat yapıtı deyince Roma'da anlaşılan, balmumu *imago*'yu imgeye dönüştürme biçimidir. "Resim, bugün fotoğraflar için söylenebileceği gibi belirli bir tekniğe bağlı" olduğu için küçümsenen "bir suret çıkarma yöntemidir."[6] Roma'da Plinius'un sanat denen kuruma dahil edildikten sonra yozlaşan imge için yaktığı bu ağıt, yalnızca Bizans ikonakırıcılarının saldırganlığıyla ya da Lacan'ın ahlakçılığıyla değil, Jean-Pierre Vernant'ın Antik Yunan'da sanatın oluşumuna dair görüşleriyle de kesişmekte gibidir.

Batı'nın kendine dahil ettiği görsel temsil biçimleri geleneğinde,

4. Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, Münih, 1997, s. 54 (italikler bana ait).

5. Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", *Illuminationen* içinde, Frankfurt/M., 1977, s. 223 vd. Ya da: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Gesammelte Schriften, cilt 1-2, s. 647 vd.

6. André Malraux, *Les Voix du Silences*, Paris, 1952, s. 192 vd. ya da Carolin Bohlmann, "Der gegenseitige Augenblick. Mumienporträts aus dem Fayum", *Blick Macht Gesicht* içinde, Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff (der.), Berlin, s. 47.

"sanatsal imge" diye diğerlerinden ayrışmış olan imge, büyük olasılıkla Romalı balmumu maskelerin İsa'dan sonra 1. yüzyılda insan büstlerine dönüşmüş olmasıyla değil, çok daha önce İsa'dan önce 5. yüzyılda Antik Yunan tapı geleneğinden kesinkes uzaklaşılmasıyla başlamıştır. Vernant, 5. yüzyılda ve öncesinde mezarlardan kente taşman, kimi yerde sütunlara dönüşürken kimi yerde anıtsal binaların dışına, kamusal alanlara dikilen heykellere dikkat çeker. Eskisi gibi mezarın önüne dikilmek ve ölen ruhun aldığı formu simgelemek, görünenle görünmeyen arası bir yerde salınmak yerine, belirli bir gösterileni gösterdiğine işaret eden imgelerdir bunlar; kendilerini bakışa sunarlar ve bakışa dönüşürler. Oysa eskiden, ölen kişinin aynı anda hem *persona*'sını göze getiren *kolossus*'lardır mezarların önüne dikilen menhirler, hem de *persona* yalnızca kişi değil, aynı zamanda maskelemek anlamına gelir. *Persona*, sonradan Romalılar'ın kullandığı bir sözcük olsa bile Yunanlı bu menhirler için de kullanılabilir. Burada da aşkla sürülen bir iz belirmekte, *imago* görünürken, *vestigium* gizlenmektedir. Göze gelen her nesne gibi menhirin içinde de bakışı çağıran bir lekesellik bulunsa da, onun içinde saklanan "sahicilik" çekirdeği, görünenden farklıdır. Menhire özgü ve Lacan'ın tanımladığı türden olan bu sahicilik, simgesel düzeni harekete geçiriyor olsa da, yine bizzat onun ortasında açılan, içinden geçen, isim verilemeyen, arzunun sonsuzluğunu imleyen, görünenin ardında gizlenen bir yarıktır. O, ölü maskelerinin gözleri olmadığı an bile, bakışa sahip olduğu, ama bakan özneyi aç bıraktığı mekândır. Sanırım imgeyi çifte bir varoluşa ve çifte bir katlamaya evrilten de bu türden bir yarılmadır: Bu, Yunan'daki mezar menhirleri için olduğu kadar Mısır mezarları ve onların içinde bulunan Fayyum ölü portreleri için de geçerlidir. İsa'dan sonra 1.-4. yüzyıl arası Mısır gömme törenlerinde kullanılan ve mumyaların yüzüne iliştirilen ikiboyutlu Fayyum maskları da aynı yarılma kipindedir. Fayyum maskelerinde ölünün bakışı, gözlerin derin beyaz oyuğu tarafından desteklenir. Gözlere bahşedilen bu özellik, bakışın aynı anda içeriye ve dışarıya yönelmesine neden olur. Seyirci bakan değil, aynı zamanda bakılan kişidir. Ölen kişinin ruhunu simgeleyen dev heykeller ve ölülerle beraber mezara gömülen ve balmumuyla ahşap üzerine resmedilmiş bu portreler, aynı anda ruhun görünürlüğünü maskelemekte, bu türden bir görünmezlik, maskenin *gizli-öte*'sinden fırlayarak bakan göze karşılık vermektedir.

Yunan kentleşmesi öncesinde, bakışa sunulduğu an bakıştan kaçan bu imgeler, mezarla bütünleşen, cesedi anıştırdığı gibi cesedin ardında

yatan şeye de uzanan birer göstergedir. Onlar da sevilen bir bedenin izini sürmektedir. Oysa Yunan estetiği için temel önem taşıyan insan bedeni taklidi, ancak bakışa kayıtsız şartsız sunulan ve yaşayanı vurgulayan bir temel üstünde gerçekleşecektir. "Yunan yontusunda bakış yoktur. O yontuda görünen, bedendir"[7] ve bedenin yaşama özgü hakikati verdiği düşlenir. Görünen çıplak bir beden, heykeli yapıldığı zaman bile içindeki hacmin ve karanlığın sınırlandırıldığı, cesedin karanlık soluğunun, ayrılığın yakıcı acısının ve dokunuşun ürkütücü çığlığının bu dünyaya bağlanmadığı bir imgedir. Ancak bu türden bir sınırlandırma, imgeyi temsil ederken aynı anda onu yeniden üreten bir etkinliği de ifade etmektedir: *Re-presentatio.* Bu yeniden-üretme, yeniden-varetme ise temsil etme iddiasını beraberinde getirir: Geçmişte kalan bir dokunuşun izini süreceğine ve bunun dehşetiyle yüzleşeceğine, ancak kendi varlığı sayesinde bir mevcudiyete vücut bulduran şeydir yeniden üretim – ve kuşkusuz temsil etme, sanata dair bir etkinliktir. Oysa doğa ile sanat arasında ayrım getirmeyen, doğal biçimler gibi kendi ötesinde bir şeyin, hacmin ve gölgenin de görüntüsü olan, ancak görüntüyü kurgulamayan, çünkü bakışa seslenmek amacıyla *yapıt yaratmayan ve dünya kurmayan* (Heidegger) bir görselliktir sanat öncesi imge. O, bakarak ve dokunarak görünene olduğu kadar görünmeyene de eklemlenmekte, görünmeyene göre ya da görünmeyenle beraber görmeyi denemekte, artık görünmeyeni, görünmez olmuş olanı hâlâ sevmektedir. Ancak Yunan kent merkezleriyle birlikte, görünmezi görünür kılan bir görü mahkemesine dönüşmüş olan imge gizliliğini yitirmekle kalmamış, evreni parçalayarak imgeyi çevresinden koparmış ve onun kendi başına bir dünya olduğu önermesini getirmiştir beraberinde. İmgenin bu hali sayesinde nesne içindeki nesne olmayan şeyin üstü örtülür ve nesne kendine yeter gösterilir. İmge, görünmeyeni içine çekmiştir. Bu da sanatsal imgenin insanların bakışları için yapıntılandığı ve örgütlendiği, onlar için perdelendiği anlamına gelir. Nesnenin içindeki nesne olmayan o lekesellik sayesinde bakışı çağırsa bile sahiciliği yüzünden bakışın ötesine uzanan şey yok olur, bakışım alanı daralır. Çünkü bakışım alanının önkoşulu olan bakış, gururlandırdığı ve gönendirdiği kadar utandırır da; kişinin özdeşliğini elinden alır. Nesne tarafından bakılıyor olmanın hazzıyla beraber onun tarafından görülüyor olmanın dehşeti işte bu yolla yatıştırılmış olur.

7. Alberto Giacometti, *Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1988, s. 282.

Oysa yalnızca yaşayanların değil, ölülerin ve ölümsüzlerin gözleri için de yapılır İsa'dan beş yüzyıl önce Yunanistan'da mezarların önüne dikilen dev heykeller; bakışı yatıştırmak yerine arzunun doyumsuzluğunu amaçlar onlar. Vernant, tapı değeri taşıyan nesnelere özgü bir varoluş biçiminin, kentlere taşındıktan ve "sanatsal imge" olarak konumlandırıldıktan sonra, *esse*'den *percipi*'ye kaydığını söyler. Algı ile temsil, sanat uzamında bireşmiştir. Oysa tanrısal bakışı arzulayan sanat öncesi imgelerin çifte varoluşu, eskiden Mısır'da olduğu gibi Yunan'da da yalnızca tanrıların bakışına sunulan ve tapınağın gizli odalarından birinde saklanan *sacra*'lar için de geçerlidir. Roma'dan Bizans'a uzandıktan sonra Bizans sunağını bakışlardan korumayı arzulayan ikonastasisin de aynı kaygıdan soluklandığı söylenebilir.

Sanırım ikonakırıcı yüzyılların ardından ikonastasisin sunağın görünmemesi için kullanılan geçirimsiz bir duvara dönüştürülmüş olması ve sunağın cemaatin gözlerinden sakınılması da, bakışı yatıştırmaktan çekinen bir utançtan kaynaklanmıştır. Çünkü temsil ettiği görünmezliğe ne kadar eklemlenmek isterse istesin, sonuçta alıp onu duvara asan, duvarın mekânından koparan bir imgedir ikona; bu sayede somutlanan görsel imge, tanrının arzusunu arzulayan tapınmanın aracı olmasına rağmen, görünmeyene özgü ezeli ve ebedi hikmeti yine de onun zamansızlığından koparak getirmektedir göze. Gerçi gözle bakışı buluşturan ve görünür kıldığı imgeyi bakışa dayatan merkezi perspektif yerine görünmez zamansızlığı *şimdi*'de ve *burada*'da göze getirmek amacıyla çoğul ya da tersten perspektif kullanan bir formdur ikona; ancak onun sunduğu imgenin bile bir ayıbı vardır: Bir bakıma çerçevelenmiş bir imge sayesinde görünenin ardında yatan görünmeyeni sınırlamaktır bu ayıp. Çünkü ikonaları bile kimi zaman bitimlendiren çerçeve, merkezini kendi içinde taşıyan bir bakış alanı oluşturduğu önermesini taşır. Öyle ya da böyle çerçeve, kendi başına var olan bir dünya yanılsaması yarattığı için, kendi dünyasının özerk varoluşuna bakmaya kışkırtmaktadır. İmgeyi onu kuşatan çevreden koparttığı içindir ki çerçevelenmiş bir imge, evrenden koparılmış bir imgedir ve evrenin parçası değildir. İkonaların arzuladığı benzeşmeyen bir benzeşime rağmen çerçeve, görünmeyeni belirli bir merkez çevresinde odaklayan ve kendi güç alanını kendi yaratan bir değerdir. O nedenle ikonastasisin amacı, hiç değilse sunağın göze gelmesini engellemek ve ayinlere cemaatin görsel katılımını sınırlayarak kişinin göze değil de kulağa hitap eden ilahiler yoluyla görünmeyenden pay almasını sağlamaktır. Çünkü onu duvardan

ayıran sınır nedeniyle ikona bile erdemsizlikten nasibini alır. İkonakırıcıların ikonayı yadsıması, biraz da bundan kaynaklanmıştır.

Ne var ki bir yanıyla Roma'yı ve Bizans'lı kaynakları olduğu kadar Hıristiyan Ortaçağı'nı ve Yeniçağ'ı da etkilemiş olan Antik Yunan'da kentin bakışı altında seyredilen birer nesneye dönüşmüştür imgeler. Amaçları, tanrısal arzuyu uyandırmak yerine onlara yönelen bakışı çelmek, tanrı imgesini tanrısal bakışa dönüştürmektir. *Kolossus*'un bilinenle bilinmeyen arasında salınan çifte dehşeti, Bizans'ın kaygısının tersine, Atina demokrasisi ile yatışır. "Sanat" diye özerk bir alana dahil edilen ve temsil ettiği gösterilenle benzeşen imge, insan için insana özgü kılınmıştır. Bilinmeyenin ürküsünü bilinire evrilten aracılardır sanat amaçlı imgeler; İsa'dan önce 5. yüzyıldan itibaren ölüler diyarını anıştırmaktan vazgeçtikleri için yaşayan canlıyı temsil etmeye başlamış, ölüleri ve ölümsüzleri kendi düzenlerine göre göze getirmeye soyunmuşlardır. Benzeşim ilkesi paydasında buluşan ölüler ve tanrılar, yaşayanların benzerleridir. Antik Yunan'a özgü beden temsili, bu bağlam içinde bir gereklilik haline gelmiştir. İsa'dan önce 5. yüzyılda ve Plinius'a güvenecek olursak, İsa'dan sonra 1. yüzyılda egemen olan ve sonra Yeniden Doğuş'la beraber devralınan anlayıştır bu. Sanat öncesi imge, Freud'un *unheimlich* dediği tekinsiz gölgedir. Oysa sanat, ister Plinius'un sözünü ettiği ve imgeyi başlatan gölge, isterse İsa'nın yüzünü sildiği mendilin gölgesi olsun, gölgeyi ışıklı bir ortama tevil ederek görünmezliği görünürlüğe evriltmektedir. Sanırım bu aşamada Bizans ikonasının Mısır mumya resmini ve Roma *imago*'sunu kaynak aldığını hatırlatmak, her üçünün de görünmeyen bir dokunuşun izini sürdüğünü vurgulamak açısından önemlidir.

Bu yüzden bakışı bilinçle kışkırtan sanatsal imge, "sanat" denen bir alana dahil edildiği sürece kendi ötesine uzanan sınıra gözlerini kapamış, hem temsil ettiği şeyin varlığını sağlamlaştırmış, hem kendi ayaklarını sağlam basmıştır. Bu, bakışım alanını gitgide daraltması sayesinde mümkün olmuştur. Bakılıyor olmanın hazzını ve ürküsünü, bakıyor olmanın egemenliğine dönüştürmüş ve imgeyi bakışın öznesi kılmıştır. Bakan gözler, bu sayede yönlendirilir. Ne var ki bakışım alanının yadsınması, ancak imgeyi içinde yer aldığı çevreden koparma ve imgenin temsiline dönüşme pahasına mümkündür. İmgenin, içinde yer aldığı mekânın doğallığına eklemlenmek yerine onu yeniden üretmeye yeltenmesi de bu yüzdendir. Nitekim Plinius'un henüz üstünde durmadığı doğa ile sanat arasındaki ayrım gibi güzel sanatlar ile tatbikî sanatlar



Mumyası üzerinde oğlan çocuğu portresi,
İsa'dan sonra 2. yüzyıl, fayyum, Kuzey Mısır.



İki erkek kardeşin mumyaları üzerindeki portreleri
İsa'dan sonra 2. yüzyılın ikinci çeyreği, bitişik iki panel, Fayyum,
Antinoopolis, Kuzey Mısır.



"Aline" diye bilinen Havaralı bir kadının portresi,
İsa'dan sonra 69-117 arası, fayyum, Kuzey Mısır.



Mumyaları üzerinde iki küçük kız çocuğunun portreleri,
İsa'dan sonra 69-117 arası, fayyum, Kuzey Mısır.

arasındaki ayrımın kurgulanabilmesi de, ancak böyle bir temel üzerinde mümkün olmuştur. Sanatsal imge, doğayı temsil ettiği için el işçiliğinden farklıdır; doğayı temsil edeceğine doğal bir beceriye dayanan imgeyse zenaattır. Onun için Plinius'un vurguladığı ve tutkuyla kendini kaptırdığı maddesellik ya da malzeme bilgisi değil, Modernist Akademi'nin, *Arti del Disegno*'nun bir bakıma kurucularından olan Vasari'nin altını çizdiği üzere, maddenin ve malzemenin aşıldığı temsil biçimleri "sanat"tır. Madde, bedensel dokunuşların izini ve ürküntüsünü anıştırır. Sanatsal imge, balmumu ölü maskeleri pratiğinde olduğu gibi şekil verdiği nesneye yabancı bir şey katmamaya değil, maddeyi şekillendirmeye, onu bedensel dokunuşların izinden kurtarmaya bağlıdır.

Ne var ki Vernant'ın İsa'dan önce 5. yüzyılda sözünü ettiği bilgisel sıçrama bir yana, modernist Yeniçağa varana değin imge kavramı oldukça alengirli bir kavram olarak kalacaktır: İmge, bir yanıyla kimi zaman belirli bir gösterileni taklit ve temsil ederken çoğu zaman gösterilenin kendini belirsizleştiren, onu muğlak kılma bedeline kendi varlığıyla gösterilenin varlığını koruyan iki uçlu bir şeydir. İmgeye duyulan hürmetin yanı sıra bu tavrın bir başka nedeni, Yunan estetiğini henüz kendine mal etmemiş bin yıllık bir Hıristiyan Ortaçağı boyunca imgenin çevreyle bütünleşmiş bir tapıdan koparılarak özgöndergeselleşmemiş ve "sanat" denen ayrışmış alana dahil edilmemiş olmasıdır. Uzun süre geçmişinin hatırasını korumuş ve o ilksel iki uçluluğunu sürdürmüştür imge. Kuşkusuz Ortaçağ'da ve Bizans'ta *artes liberales* ve *artes mechanicae* diye bir ayrım vardır. Ancak amellere dair bütün alanları kapsayan imge, hem el işçiliğiyle temsil arasındaki ayrımdan henüz habersizdir, hem de belirlilik ve belirsizlik arası salınan bir "ara-dünya"da eylemektedir. Bakış ile göz arasında pornografikleşmeyen bakışım alanı bu nedenle oluşmakta, perde bu yüzden ardındaki çıplaklık yerine ardındaki giyinikliğe uzanmaktadır. "Bir yanıyla dünyanın nesnelerine benzer, ancak aynı anda gökyüzünün öncülü oldukları ve insanları gökyüzüne ilettikleri için onlara benzemez" Ortaçağlı imgeler; "dünyevi ve dünyevi nesnelerin kopyası oldukları için semavi şeylerden farklılık gösterseler bile, semavi şeyleri dünyevi nesnelerin üzerine koydukları için, nitelik olarak semavilikle benzeşirler."[8] Bu nedenle ne Ortaçağ imgelemine damgasını vuran ve ölümü hatırlatan *memento mori*'ler, ne *dance macabre*'ler sanatsal imgeler değildirler. Onlar, canlılar evreni-

8. Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, 1996, s. 28.



Lübeck ölüm dansı, 1463, Reval, H. Rosenfeld çizimi.

nin ardında yatan ölümü çifte katlayan anıştırmalardır olsa olsa, mezarlıklardan kiliselere, panayır yerlerinden evlerin içine uzanır, öte dünya ile bu dünya arasında gider gelirler, bu dünyadan olmayan bir gölgeyi imlerler.

Plinius'un sözünü ettiği ve imgenin oluşumuna yol açan gölgedir izi sürülen. Gölgeyse malum, belirli bir kaynaktan gelen ışığın katı bir cisme çarptığı an oluşan, ışıktan yoksun bölgedir. Sanırım Antik Yunan takviyeli Yeniçağ'la beraber üstü örtülmeye çalışılan şey hep bu gölgeden kaynaklanmaktadır. Gölge gözün çarptığı eksikliktir: Bedensel hacim gibi içine sızılamayan, ele geçirilemeyen, ama tersinden olsa bile hep ışığın izini taşıyan, ışığın yalaması sayesinde var olabilen bir karanlık... Sevdiği erkeğin varlığı yerine yokluğunun resmini çizen kadın gibi, Bizans ikonalarına benzer bir dokunuşun izini sürmektedir. Gölgenin yok sayılmasını sanat ve şıklık olarak niteleyen ve *indignitud*'dan, haysiyetsizlikten söz açan Plinius'tan tam 19 yüzyıl sonra Lacan, bakışı tatmin etmeyi amaçlayan dışavurumcu sanatın pornografisine değinmiş, Žižek ise haysiyetsiz imgelerin mide bulandırdığını söylemiştir. Dolayısıyla imgenin haysiyetinden ya da zilletinden, ahlakından ya da pornografisinden söz edilecekse eğer, onu yalnızca gözle ve bakışla, sanatla ve sanat öncesiyle ilişkilendirmeden önce, bütün bu sorunsalların imgenin göze-geliş-biçimi ile ilgili olduğunu saptamak gerekir. Bedenlerin çıplaklığını teşhir ettiği ya da giyinikliği çıplaklığa evrilttiği için pornografik olarak nitelenemez imge; pornografik olan, onun kendini, çıplaklığı ardında bir şey yokmuşcasına varoluşuna hak talep eden teşhir ediş *biçimidir*.

Eğer dünya bizi her yerden seyrediyor ama bakışımızı kışkırtmıyor,

sadece görünebilmek için bir tür göze gelme ihtiyacı hissediyorsa, bu türden bir ihtiyaç, kendiyle göz arasında bir bakışım alanı oluşturmadığı zaman, müstehcenleşir. Çünkü nesnelerin içinde görünmek isteyen türden bir lekesellik, simgesel düzen tarafından çevrelenen, ama onun içinde Barthes'ın *punctum* diye tanımladığı türden bir oyuk açmadığı sürece simgeselliğe eklemlenen ve simgeselliği teyit eden bir ayıptır; oysa Barthes'ın *punctum* dediği şey, simgesel düzen tarafından kuşatılsa bile ne onu tatmin eden ne onun tarafından tatmin edilebilen, aksine simgesel düzenin kendini tersine çeviren bir kazadır, delici bir yarıktır. Sanırım bu türden bir yarık, Lacan'ın *himeros enargés* dediği şeyle, "hiçliğe duyulan arzuyla, insanın kendi geçmekte olan varlığıyla kurduğu ve göründüğü an görülmesine engel olunan ilişkiyi gösteren, arzunun yerini alan arzuyla, insana özgü merkezi yanılsamayla"[9] ilintilidir. Bu yüzden Lacan, içinde sahicilik değeri taşımayan ve teşhircilikle göze gelmeyi arzulayan Yeniçağlı imgeleri, yeni bir bağlamda tanımlamayı ve güzellik kavramını "yaşamdan ölüme geçiş anından hareketle... yeniden konumlandırmayı" istemiştir.[10] Açıktır ki bu türden bir konumlandırma, bizim sanatsal imgeye ve onun güzelliğine ilişkin anlayışımızı derinden sarsacaktır.

Çünkü her ne kadar Plinius içinde yaşadığı çağı haysiyetsiz bulsa, ya da Bizanslı ikonakırıcılar ikonanın simgelediği görünmezlikten duydukları utançla ikonayı kırmak isteseler de, yarığın üstünü sistematik bir biçimde kapatmaya çalışan ve yaşamdan ölüme geçiş anma sürekli gözlerini kapayan çağ, Roma ölü maskelerinin ya da Bizans ikonalarının yapıldığı çağ değil, Antik Yunan'ı yeni bir biçimde içselleştiren Yeniden Doğuş sonrası çağdır. Yarığın üstü, maddeselliği yadsıyan bir doğallık söylemiyle kapatılır. Vasari, doğayla benzeşmeyen bir benzeşimin izini süren bütün imgeleri sanatın kapsamı dışında bırakmıştır: Ona göre artık özgür sanata dahil edilemeyecek olan ve mekanik sanatın izini süren imgelerdir bunlar; doğayı taklide dayalı bir yaratıcılık (*invenzione*) yerine doğanın sürdüğü ize dayanırlar. Bilinir ki iz, belirli bir maddeselliğin geçmişte kalmış anıştırmasını taşır. Eskiden ahşap üstüne sürülen, yumurta akı, yağ vb. gibi doğal maddelerden yapılan boyayla ete kemiğe bürünen imge yerine, artık imge yapımında malze-

9. Jacques Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminarbuch VII*, Weinheim, Berlin, 1996, s. 354 vd.

10. *A.g.e.*

me olarak yağlıboya kullanılacaktır. Kutsal dokunuşun izini süren Veronika örtüsü, simgelediği maddesellikten ötürü Avrupa tarihinde yavaş yavaş gözlerden uzaklaşır. Vasari'nin anlattığına göre, 16. yüzyılda insan eli değmemiş bir *veronika* (*vera icon:* hakiki imge) yapmak amacıyla doğal boyalara batırdığı bez üstünde gölgeleri vurgulamak amacıyla sadece kömür kullanan Ugo da Carpi'ye yalnızca gülmüştür Michelangelo. Çünkü tanrısal bir dokunuşun maddeselliği bile olsa amaç, maddeselliğin izini sürmek değil, maddeselliğin biçimini sınırlayarak temsil etmek ve onun sadece biçimiyle örtüşmek, onu ikame eden bir imgeyle onun adına eylemektir.

Sanatsal imgenin sorunu budur işte: Tanrısal bakışla, tarihin gözüyle ya da evrensel insanlık bilgisiyle örtüştüğünü, çünkü onunla benzeştiğini iddia etmektedir. Kendini ancak bu türden bir doğal hukuk temelinde dayatabilmektedir. 16. yüzyıl sonrası Avrupası'nda sanatsal imgeyle dinsel imgenin ayrışması ve imgelerin satılabilir ve satın alınabilir birer meta değeri taşımaya başlaması, merkezi perspektifin yeniden keşfiyle, *camera obscura*'nın icadıyla ve çerçevelenerek duvara asılan imgelerle koşut gitmektedir. *Percipicere* sözcüğünden türetilen, olması gerektiği netlikle görmek anlamına gelen ve resim alanını örgütleyen perspektif, sanatsal imgenin de işine gelir, dinsel imgenin de. Katolik kilisesinin, İspanyol ve İtalyan *vizyon gerçekçiliğinin* aksine, imge taşıyıcısı olmaktan kurtulan ve dinle sanatı birbirinden ayrıştıran Protestanlık, özel mülk olarak bakılan yağlıboya imgelere karışmaz bile; Heidegger'in ve Benjamin'in diyeceği gibi dünyayı imgede ele geçirme harekâtı başlamıştır çoktan. Dinsel ve sanatsal resim arasında ayrım tanımayan Katolik kilisesinin bu harekâta dahil olmadığı anlamına gelmemelidir bu söylediğim. Aksine aynı süreçte Katolik kilisesi de, mistik yaşantı içindeki insanlara görünen doğa-üstü vizyonları görüntülemekte ve "sanatsal" denen işlevi kilisenin içine çekmekle meşguldür. Bir bakıma görünmeyeni görünüre tevil eden aracıdır sanatsal imge; kartezyen geometri sayesinde görünmeyenden pay alan bir görüneni değil, görünmeyenin kendini *görünür kılar*. Freud'un toplumsal yararcılık adına sanata atfettiği öneme böyle yaklaşılabilir: Görünmeyenin dışavurumu, sanat öncesi imge yerine sanatın tekeline aldığı, toplumsal beklentileri karşılayan ve imgesel artı-ürünlerle besleyen bir dizgedir. Bu, Batı temsil biçimleri geleneğinde 19. yüzyılda Cézanne'la birlikte gerçekleşen kırılmadan sonra da, hatta kanımca Duchamp sonrasında bile böyledir: Çünkü görsel temsil biçimlerinde yeni bir bakışım alanı

açan Cézanne bile, sanatsal imgenin özgöndergeselliğini sanatsal hakikat olarak kurgulamış, doğayla benzeşme uğruna benzeşmeyen doğallığın kendisini vurgulamıştır.

Kanımca bu türden bir gelenek, Heidegger'in anladığı anlamda bir *re-presentatio* geleneği olarak okunmalıdır: "Varolan artık imgeleyen ve üreten insan tarafından çatılandığı sürece varolmaktadır... [Burada] im/gele/meden kastedilen: Kendi önüne bir şey getirmek ve geleni güvenle yerlemlendirmektir."[11] Onun için sanatsal imge geleneği, iki uçlu bir açılımı takip eder; insanı özne olarak merkeze alırken diğer yandan imleneni nesne olarak niteler ve bakışın nesne-olma-hali, insanın özneliğini elinden alarak onu nesneye indirgenmiş bir bakışa teslim eder. Her şeye rağmen temsil edilmesi olanaksız olan şeyin "gölgesi, bilinmesi bugün bizlerden esirgenen bir ötekine işaret etmektedir".[12]

11. Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt/M., 1980, s. 93, 106.
12. *A.g.e.*, s. 93.

III.

"Seyrin hazzı karşısında yer alan ve belki de seyri ortadan kaldırılan güç, utançtır."

Sigmund Freud

ON ÜÇÜNCÜ YÜZYILDA Endülüs'ten Yunanistan'ın yakın komşuluğundaki Anadolu'ya gelen İbn Arabî, Bizanslılar'ın resim konusunda kusursuzluk derecesine ulaştığını, çünkü İsa'nın eşsiz doğasının ikonada tevhidle buluştuğunu yazar. Çünkü ikona, canlı ve tükenmez bir kaynağa ulaşmaya çalışmakta ve üslup farklılıklarına rağmen hep aynı kalmaktadır. İkona, görünenin değil de görünmeyenin aynası olduğu için buna kadirdir. Gerçi müslüman bir düşünürün ve mutasavvıfın bu türden cümleler kurması ilk bakışta ilginç gelebilir, ama çok daha geç bir tarihte doruğa tırmansa bile 13. yüzyılın Anadolu'da yazı-resimlerin ya da hattan çizilen figürlerin canlandığı yüzyıl olduğu düşünülürse, İbn Arabî'nin söyledikleri hiç şaşırtıcı değildir. Aynı yüzyılda çeşitli nesneler ve hayvan figürleriyle beraber insan bedenleri de görüntülenir. İslamiyet'in kendine özgü bir bireşime henüz uzanamadığı ve 8. yüzyıl Emevileri'nin Bizanslı ustalara mozaik yaptırdığı zamandan bu yana, İslam ülkeleri içindeki görsel gelenek belki ilk kez bu kadar şenliklenmiştir.

Ancak yapılan bütün görsel imgeler, görünmekten ziyade okunmak üzere ya da harfin göze teslimiyeti sayesinde örgütlenmektedir. Kaldı ki kilimlere, ibriklere, diğer nesnelere ve duvarların göze hitap etmeyen yüksekliklerine çizildikleri için, zaten çerçevelenmiş şekilde bakışın karşısına yerleştirilmemektedir. Böyle bakınca yazı, resim anlamına gelir ve Anadolu yazı-resimleri gibi Bizans ikonaları da parça parça ve bölüm bölüm okunmayı dilemektedir. Yazmak ve kazımak anlamına gelen Yunanca *graphein* ve Rusça *pisat* sözcüklerinin de belli ettiği üzere, resim değil, okunması gereken bir ideo-graph'tır ikona; görüntü, sözün imgesi olduğu için harf yerine figür kullanmaktadır. "Belirli bir hakikatin varlığını yazılmış olan her şeye yayan sözsel ve metonimik bir yardım değildir yazmak. Grafik bir göstergenin diriliş zorunluluğu

ya da olasılığı, ülküsel nesnellikle karşılaştırıldığında dışsal ve olgusal değildir: Onun içsel tamamlanışının olmazsa olmaz koşuludur. Ülküsel nesnellik dünyaya kazınamadığı... ve dirilişe katılamadığı... sürece tümüyle kurulamamıştır. Bu nedenle yazmak, kuruluşun en yüksek olasılığıdır..."[1] Bu bağlamda imge ile gösterge, harf ile resim aynıdır: Evren, varlığını ilahi kelamdan alan bir yazıdır ve *graphein* ya da *harf*, kelamın büyüsel gücünü farklı biçimlere aktarmakta, yazı ile resmi, imge ile göstergeyi ayrıştırmamakta, sonraları Yeniçağ'ın yapacağı gibi figür sayesinde görünmeyeni görünüre tevil etmeye kalkışmamaktadır. Bu nedenle dikey bir duruş öneren merkezi perspektife dayalı görsel imgelerin tersine, figürler, yatay eksende okunur. Ama ikona bağlamında, göze hitap eden dikey eksenle okumaya hitap eden yatay eksen kesişmez bile; ikonanın göze getirdiği *figura*, zaten yataylık ve dikeylik arası bir bağıntı elemanıdır. Böyle bir yaklaşımda *figura*'ya düşen görev, yazıyla resmi ve görünenle görünmeyeni birbirine bağlamaktır.

Nitekim Anadolu'da yapılan ve hattan figürler çizen yazı-resimlerin bir bakıma düşünsel öncülü ve doruğudur İbn Arabî; çünkü onun düşünsel hamlesiyle beraber İslam kelamının *mütenezzihlik* anlayışı tenzihten öte bir yere evrilir. Tanrısal aşkınlığın her türlü benzeşimden uzak olduğunu söyleyen ve onu her türlü teşbihten erkinleştiren bir niteliktir mütenezzihlik; özellikle Sünni İslami anlayışa göre evrende hiçbir şey, Allah'ın dengi ya da benzeri değildir. Yeniçağ'ı belirleyecek benzeşim ilkesinin aksine burada görünen, görünmeyenle benzeşmemektedir. Heidegger'in getirdiği ve Batı metafizik düşüncesini unutmuş olmakla itham ettiği ayrım, İslam kelamı için hep yürürlükte olmuştur: Varlığın "özü", varolanla eşitlenemeyeği için varlık her türlü teşbihten münezzehtir. Bir bakıma bu, Heidegger'in ontik-ontolojik farklılık, ya da İbn Arabî'nin "fark" kökünden türeterek *furkan* dediği şeydir. Varlığın ne'liği, bir yanıyla insana şah damarından daha yakın olacak denli varolanın içindedir, diğer yandan onun görünümlerinden erkindir. Batı metafiziğini belirleyen benzeşim ilkesinden hareketle varlığın özüyle varolanın nasıl'ı arasında ilişki kurulamaz ve aşkın ilkenin uzaklığı, herhangi bir benzetme sayesinde temsil edilemez. Baktığında gördüğünü kurgulamak yerine gözlerin tanrıya erişemediğini söyleyen ve aşkın yasanın mutlaklığını salt görü sayesinde elde edemeyeceğini teslim

1. Jacques Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry. An Introduction*, University of Nebraska Press, Lincoln ve Londra, 1989, s. 89.

eden bir kavrayıştır bu. Varolan görünenin değil, görünmeyenin aynasıdır ve bakışı tanrısal varlığın kendini vahyettiği tecelligâha yöneltmek yerine, göz bakamaz hale gelinceye, kişi kendini bakıştan eksiltinceye, kendinden geriye tanrısal yasallık dışında bir şey kalmayıncaya değin edilgenleşmelidir.

Ancak İbn Arabî ve diğer mutasavvıflarla beraber 13. yüzyıl Anadolusu'nda egemen olan ve kısmen İbn Abbas'a rivayet edilen bir hadisin yeniden okunmasından kaynaklanan görüş, tanrının gizli bir hazine olduğu için bilinmek istediği ve evreni bu arzuyla yarattığı doğrultusundadır. Bu, furkanın bir anlamda aşıldığı, tanrının kendi imgesini bile isteye mevcud kıldığı, gaybini zuhura tevil ettiği ve mevcudiyeti tanrısal bir dokunuşla gerçekleştirdiği anlamına gelir. Doğunun son semavi peygamberinin bir hadisine göre Allah'ın son yarattığı şeylerin ilki, *Nur*'dan yaratmış olduğu kalemdir ve sonra tanrı, *Levha*'yı ve *Levh-i Mahfuz*'u yaratarak kelamını bu levha üzerine yazdırmıştır: *Kalem yarıldı ve Allah kaleme 'yaz!' diye buyurdu. Kalem 'Ey Rabbim ne yazayım?' diye sordu. Allah da 'Yaratıklarımın ilmini yaz! Kıyamet gününe kadar varolacak her şeyi yaz!' dedi.* Yazı, eşzamanlı bir yazma ve dokunma eylemine bağlıdır. Kalem, kâğıda dokunmaktadır. Dokunuştan türeyen "imgeler", tanrısal aşkınlığın ismini yazdıkları an silen, göründükleri an yiten harflerdir. O yüzden Yunan resminde ya da yontusunda olduğu gibi bakışa yönelen bir bedensellikle tasvir edilebilen bir şey değildir aşkınlığın yasallığı; o, her türlü suretten arındırılmış bir soyutluk perdesi ardında yalnızca nasıl'ı sergilenebilen bir *ideo-graph*'tır ve *porno-gráphos*'a aykırıdır. Nitekim Yahudi geleneğine uygun bir ifadeyle Philon Judeas, kelimenin tanrı ile evren arasında açılan "berzah" olduğunu söylemiştir. Kaldı ki Husserl'e soracak olursak, nesneler gibi harflerden oluşan göstergeler de aynı anda belirli bir mekânsal gövdeye ve tinsel bir gövdeselliğe sahiptir. "Hat sanatı", mekânda harflerin bedenselliği sayesinde düşünsel olarak varolan figürler yaratır ve *figura*'ya dönüşmeden önce bile zaten figürü oluşturan soyut öğe olarak kullanılmıştır. Hattı oluşturan harfler bir bakıma görünmezlikle görünürlük arası birer bağıntı öğesi olacakları yerde, kendisi bizatihi bağıntı öğesi olan gizil bir şeyi başka bir gizilliğe bağlamaktadır. Amaç, tanrısal görünmezliği korumak olduğu için, tanrısal bilinmezlikle harfler arasında açılan berzah, karmaşık bir bağıntılar zincirinden oluşur. Görünmezliği görünürlüğe tevil etmeye kalkışacak her girişime karşı tedbir olarak bir çifte kilit sistemi kurulmuş gibidir. Tanrı, kendini kendi



Irmak kenarına uzanmış çıplak kadın, "Rıza" imzalı,
İran, Safevi dönemi, 16. yüzyıl.



Fazl-ı Hurufi'nin yüzü ve
Hz. Ali kelimesinin insan yüzünde tecellisi.

yazısıyla maskelemekte ve maskesinin *ne*'liğini bile göze getirmemektedir. Onun bedenselliğini Antik Yunan'ın ve Yeniden Doğuş sonrası Avrupa'nın yaptığı gibi hacmi sınırlandırarak göze getirmek mümkün değildir. Tecelligâh, hem tanrısal dokunuşun izini süren bir imgedir, hem tanrının ötekisidir: Tanrısal metni yazan zuhur âlemi, Bizans için kullanılan kavramı ödünç alırsak, ardında yatan şeyle benzeşmeyen bir benzeşimdir ve 13. yüzyıl sonrasında *çifte bir varoluşa* sahiptir. Ama kanımca yazı-resimlere özgü çifte varoluş, kendisi bizatihi ikiz olan bir çifte varoluşu bile ikizleştirmektedir.

Sanırım gayble zuhur arası kesişime dair böyle bir anlayışın Anadolu'da gerçekleşmiş olması, bu coğrafya yalnızca İran'a ve Şiiliğe uzanan bir İslam mirasını değil, aynı zamanda Bizans mirasını da devralan bir uzam olduğu için hiç de rastlantısal değildir. Bir yandan soluk aldığı İbrahimî düşünceyi yeni bir bilgi biçimine evriltmiştir Anadolu İslamı; görsel imgeyi yeni bir biçimde olanaklı kılmıştır. Çünkü benzeşim ilkesinden hareket eden Yeniçağ'ın aksine, Yahudilik ve İslami kelam mutlak bir benzeşmeyen önerir. Bizans ise arada derededer: Ne mutlak bir benzeşen ne mutlak bir benzeşmeyen önerebildiği için, benzeşmeyen bir benzeşimdir. Böyle bakınca Anadolu, Bizans ile İslam dünyaları arasında bir yerdedir ve İbn Arabî de başka bir melezlenmeden, Endülüs Emevileri'nin arasından gelmiştir. 13. yüzyıl sonrası Anadolu-Osmanlı'nın bir tür Bizans ve İslam melezi olması beklenebilecek bir şeydir. Ne var ki diğer yandan Bizans ikonakırıcıları da İslamiyetten etkilenmiş ve ikonaya yeniden resmen izin veren Yedinci Birlik Konsülü ikonayı tanrısal aşkınlığın *ne*'liğini değil de yalnızca varlığını göze getirmesi koşuluyla kabul etmiştir. İslami terminolojiyle söylersek eğer evren, tanrının arzuyla vahyettiği en güzel isimlerin, esmâ-i hüsnâ'nın tezahürüyse, o zaman ikonanın öykünebileceği şey, tanrısal isimlerin ne'liği değil, sadece nasıl işlediğidir. İslamiyet'in zât dediği aşkınlığın mahiyeti, asla bilinemeyecek bir isimsizlik ve mesafe olarak kalırken, tanrısal nitelikleri ifade eden ism-i sıfatiye, ikonanın öykünmesi gereken işleyiştir. Bizans ile İslami varlık anlayışı, ayrıksı bir biçimde kesişmiştir.

13. yüzyılda Anadolu, görünmeyen aşkınlığın görünenle benzeşmediği, benzeşirse ancak benzeşmeyen bir benzeşim ekseninde benzeşeceği görüşünü savunan iki ayrı bilginin geçirgenleştiği uzamdır. Her iki bilgide de görünenle görünmeyen arasına konan bir perde vardır ve her iki bilgi de görünmeyeni göze getirirken utanmaktadır. Duyulan utan-

cın, ya da İslami terminolojiyle söyleyecek olursak *hicabın* nedeni, 13. yüzyıl sonrası çoğu İbn Arabî esinli menkıbelerde, evrenin, aşkınlığın sırrını fâş eden bir gösterge olarak okunmasıdır. Burada kullanılan *sırr* sözcüğü, gerek aşkın vücut'un gizli kalan, yani görünmesi mutlak olarak mümkün olmayan hacmine ve derinliğine, gerekse aynanın ardında görünmeyen sırra işaret etmekte, tanrının evreni kendini temâşa etmek için yarattığı "Gizli Hazine" hadisine uzanmaktadır. Tanrısal dokunuşun izini süren evren, tanrının kendini menâzır ettiği ayıbı olduğu için, onu çıplak bir bedeni seyreder gibi seyretmek ayıptır. Bu nedenle İbn Arabî, tecelligâh âlemini *fevâhiş* olarak niteler. Arapça âr, ayıp, kabahat, günah anlamına gelen bu sözcük, kendini teşhir etme anlamında da kullanılır. Lacan'ın sözünü ettiği türden bir lekesellik sayesinde göze gelen evren, gözü kışkırttığı için kendinden utanmakta, kendini sakınmakta, ayıbını sahiciliği koruyan bir gayb perdesiyle kapatmaktadır. "Şu bir gerçektir ki," diye yazar İbn Arabî, "Allah Teâla kendi nefsini kıskançlık (gayret: başka-lık) ile vasıflandırmıştır. Ve bu kıskançlığından dolayı fevâhişi de haram kılmış... fevâhişin hakikatini bilmeyi de yasaklamış... onu gayret perdesi ile örtmüştür."[2]

Nitekim tanrısal mahremiyet, İbn Arabî'nin hayal perdesi dediği perdeyle gözlerden gizlenirken, görünenle görünmeyenin arasına bakışım alanı açan bir mesafe koymakta, bakan gözlere haddini ve hududunu hatırlatmaktadır. Bakış ile göz arasındaki mesafe, Kuran-ı Kerim'in gayb ve zuhur âlemi için söylediği gibi, insana yaraştığı için konan bir mesafedir. Gayb âlemi bir yana, insan perdenin bile bilgisine sahip değildir. İlginçtir, Anadolu'ya özgü görsel temsillerde "imge", yine arkaplandan çıkarak fışkırır. Ancak görünmez olan arkaplan, iki kez geriye alınmış, *figura*'nın ve harfin mesafesiyle iki kez çifte katlanmıştır. Çünkü figür, harfin mesafesi ve soyutluğu sayesinde görünmeyene iki misli uzaklıktadır. Bu nedenle imge olma özelliğini yitiren bir imgedir bu. Eğer Heidegger'in dediği gibi imgenin birincil işlevi görünmeyeni görünene tevil etmekse, burada böyle bir iş görmemektedir imge. Bu tavır, Anadolu'ya özgü göstergeyi Bizans ikonasıyla buluşturan ve görünenin içinde gizlenen sahicilik çekirdeğinin, görünenden farklı olduğunu vurgulayan ve bu haliyle Bizans ikonasını bile öteleyen bir tavırdır. İmge, tevil eden bir nitelik değildir, göstergesel bir düzen içindedir ve

2. İbn Arabî'nin *Füsusü'l Hikem*'inden alıntılayan Toshihiko İzutsu: *İbn Arabî' nin Füsus'undaki Anahtar Kavramlar* içinde, Kaknüs, İstanbul, 1998, s. 351 vd.

gösterdiğiyle gösteremediği arasına yarılması imkânsız çifte bir uzaklık yerleştirmiştir. Ama aynı mesafe, kendisiyle göz için de geçerlidir. İşte *hicap,* imgeyle göz arasına konan, görünmemesi gerekenle arayı açan bu mesafedir. 13. yüzyıl sonrası gerçekleşen İslami görsel temsiller, Bizans ikonalarından da ileri gider ve imgeyle gözün arasına yalnızca bakış alanına özgü bir mesafeyi değil, aynı zamanda yazının mesafesini de yerleştirir. Adı üstünde yazı-resim, figürün harflerden türediği, gösterilmeyen ile arasına bir ikinci mesafe katan uzamdır. Simonides'ten bu yana ısrarla vurgulandığı gibi, harf sözün imgesidir ve harften oluşan figüratif imge, zaten daha baştan çifte katlanmış bir imgedir, çünkü içinde harfin çifte varoluşu gizlidir. Bu ise, çifte varoluşun iki ayrı uzama birden işaret eden yapısıyla, onun bağlayıcı özelliğiyle ilintilidir. Yalnızca harf değil, figür de görünenle görünmeyen arası bir bağıntı elemanı olduğu için harfle yazılan figürlerin mesafesi, görünmeyene yaklaştıkça görünmeyenden uzaklaşmaktadır. Wittgenstein'ın diyeceği gibi harf, düşünsel bir kavrayışın görünürdeki yankısıdır; kâğıda düştüğü an, düşünsel bir beden kazanır. Atina demokrasisi öncesinde menhirlerin çifte bedeni gibi bir şeydir bu. Yeniçağ'ın getirdiği ölçütlerin hiçbiri onun nezdinde geçerli değildir. Dolayısıyla o ölçütlerle anlaşılması da mümkün değildir. İkonalar gibi düşünsellikle duyusallık, biçimsellikle maddesellik, görsellikle yazısal arasındaki ayrımların ötesinde yer alan bir varoluştur yazı-resim, çifte bir varlıkbilimin eseridir.

Örneğin *Allah*'ın ismini yazan amentü gemileri, gemi gibi sürekli hareket halinde olan bir görüntüyü göze getirdikleri an, *Allah*'a dair hiçbir şey söylememektedirler. Yazı-resmin kendi içindeki bu soyut ve ikizleşmiş çifte varoluş, görünmeyeni tevil etmeye kalksa bile tevil etme manevrasını zaten tersinlemek zorundadır. Bir de harflerden oluşan hattın üzerine onun sayesinde gerçekleşen figürler bindiği zaman, görünmeyene bakma arzusundan iki misli uzaklaşılır. Asla bakışı tatmin etmek değildir çünkü amaç – bakış, çifte katlanmış bir mesafeyle "imgeden" indirilmeli ve eksiltilmeli, görünmeyenden bu kadar uzaklaşmış bir görünene bile gözlerini dikmemelidir. Ne var ki bu sadece yazı-resimler için değil, temsil denmesi olanaksız bütün görsel "temsil biçimleri" için de geçerlidir. O nedenle yalnızca İbn Arabî değil, Kuran-ı Kerim'in Nûr suresinin 30. ayetinde ve Lokman suresinin 19. ayetinde geçen ve *gad* kökünden türetilen *yeguddu* sözcüğü de bakışı azaltmayı önerir. Silahları bırakır gibi bakışın bırakıldığı, bakışın egemenliği yerine gözün bakılıyor olma hazzına teslim olduğu andır bu: *Gad,* azalt-

ma, eksiltme, kısaltma anlamına gelir. Peygamberin sevindiği zaman gözlerini kıstığı ve bakışını indirdiği söylenir. Çünkü nazar kökünden gelen menâzır, bakışın yöneltildiği yer demektir. Bakışların dikilmesi, bakılan nesneyi seyirliğe dönüştürecektir. Zengin bir görsel geleneğe sahip olan Caferîliğin kurucusu imam Cafer-i Sadık'ın söylediğine göre iki gözle bakmak bir tür zinadır; evrenin fâş edilen sırrını görmeyi dilemektedir. Bakışı indiren gözlerin uzaklığı, kula yakışan bir uzaklıktır: Mısır mumya resminin ya da Roma ölü maskesinin yaptığı şeyi yapar Anadolulu imge, kendini ve kendiyle beraber soluk alan gösterileni çifte bir mesafeyle gizler.

Ne var ki bilinenin aksine, hiç de İslami bir yasaktan neşet ettiği öne sürülen suret tasvirinden ya da figürden yoksun değildir Anadolu; tersine, özellikle 13. yüzyıl sonrası gelişen Anadolu yazı-resimlerinden Osmanlı minyatürlerine, diğer üçboyutlu nesneler gibi çeşitli evren suretleri, sürekli temsil edilmiştir. Bunlara beden, üstelik çıplak beden temsilleri de dahildir. Ancak figürler göstergesel niteliktedir ve görünenle görünmeyen arasına konan mesafe gibi bakış ile göz arasına da mesafe koymak gerekir. Bu noktada uç bir örnek verilebilir: Erdebili Arifî'nin, Malik Aksel'den öğrendiğimize göre Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan *Ferhatnâme*'si, sanki pornografinin çıplak cinsel organların gösterilmesiyle hiçbir ilgisi olmadığını kanıtlamaya çalışıyor gibidir. Žižek'in söyledikleri bu noktada hatırlanabilir: *Ferhatnâme* cinsel organların çıplaklığını çeşitli aşk sahneleriyle sergilese de, göze gelmekten kaçınan organlar, yalnızca yüzlerdir. Yüze iki gözle bakmak ve yüzün gizlediğini dışavurmak ayıp olduğu için bakış eksiltilmiştir bu yüzlerden. Çıplaklık göze gelmek için bakışı çağırıyor olsa da, yüzün sakladığı sahicilik çekirdeği asla ele geçirilemeyecektir. O, yüzü örtüldüğü zaman bile ya da tam da o nedenle bakışa sahiptir. Bedenin tinselliğini simgeleyen yüz, Osmanlı minyatürlerinde üstü örtülmediği zaman bu nedenle ifadesizdir: O, ruhun görünürlüğünü maskelemekte, maskeden fırlayarak bakan göze karşılık vermektedir. Bunun içindir ki "resim kelimesinin Türkçesi aranırsa, buna kılık demek gerekir."[3] Gaybin imgesi olan tecelliyi göze getiren göstergeler, tecelliyi hicapla perdelemektedir. Kanımca, allanıp pullanan, kendilerine özgü ifadelerini yitiren Anadolu gelin yüzlerinden söz eden Aksel yine bu bağlamda anlaşılmalıdır: Gelinin yüzünün kendi yüzü olmaktan çıktığını, ifadeyi

3. Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*, Baha Matbaası, İstanbul, 1960, s. 76.

saklayan bir maskeye dönüştüğünü söyler. Gelin, kendini erkeğin gözüne verirken hakikatini yine de gizlemektedir.

Nitekim Osmanlı'dan değilse de yakın komşusu ve biricik rakibinden, 16. yüzyıl İranı'ndan verilebilecek bir örnek, söylenene iyice açıklık getirmektedir: "Rıza" imzalı, üstünde şeffaf bir örtüyle su kenarına uzanmış bir kadın minyatürüdür bu, elinde bir kitap tutmakta ve okumaktadır. Okuduğu, kitabın içinde bir kitaptır. Beden belli belirsiz ve belirsizliği içinde baştan çıkarıcıdır. Bedenin baştan çıkarıcılığının nedeni, resmin açtığı bakışım alanı, karşılık verdiği bakıştır. Çıplaklık burada pornografik değil duyusaldır: Gözü çekinerek kışkırtmakta, arzunun yüreğine doğru yol almaktadır. Ne yaptığını öylesine bilir görünür ki "Rıza", kadın imgesinin okumakta olduğu kitaba şu sözleri yazar: "Erkeğin gözü... belki de kendini bir rüyada gördü." Çıplaklığa bakan erkeğin rüyalarda karşılaştığı, onun özdeşliğini sarsan türden bir sahiciliktir imlenen; erkek kadına çıplak bir bedene bakar gibi bakamamakta, minyatürün verdiği yanıt, bakanı derinden sarsmaktadır.

Doğrudur, Anadolu'da yüzü peçeli olmayan peygamber tasvirlerine oldukça ender rastlanır. Ama yine de rastlanır. Bunlar, birer Bizans ve İran harmanıdır. Böyle bakınca özellikle İran etkili, Bektaşi ve Hurufi kökenli kutsal figürler Anadolu temsil biçimlerini neredeyse belirlemiştir. Ancak yazı-resmin çifte mesafesine başvurmayan İran'dakinin aksine azizler ve kutsal kişiler, camilerde ve diğer mekânlarda yazı-resimlerle tasvir edilir. Bu, Allah'ın ismini soyutluğu içinde yazarken, *yürüyen bir Kuran olarak* onun nasılını göze getirme biçimidir. Bir hadise göre Kuran ile insan ikiz kardeş olduğu için, kutsal harfler insanın yüzünde okunabilir. Gerçi ikonalar gibi duvara asılmak üzere yapılan imgeler değildir Hazreti Ali'nin ya da Fazl-ı Hurufi'nin yüzleri, ama benzeşmeyen bir benzeşim temeline dayalı ortak bir özellik sergilerler ikonalarla: Resim yüzeyi, bakışı tatmin edecek şekilde yakınlığın ve uzaklığın, küçüklüğün ve büyüklüğün örgütlendiği bir yüzey olmadığından merkezi perspektife özgü bir figür-arkaplan karşıtlığı söz konusu değildir. Tersine, ayrıcalıklı olan figür değil, figürü oluşturan ve araya harflerin bile mesafesini koyan, mekânsal olarak asla doldurulmayan arkaplandır. Figür, arkaplanın öne fışkırmasına aracıdır. Her şey, göze gelmekten korunan o arkaplan sayesinde şekillenir. Aralarındaki bütün farklılıklara rağmen bu özellik ikona gibi yazı-resmin de göze açılan bir pencere olmadığını gösterir: Yazı-resmin, Alberti ve Brunelleschi sonrasında Yeniçağlı resmin yaptığı gibi imgeyi perspektifsel

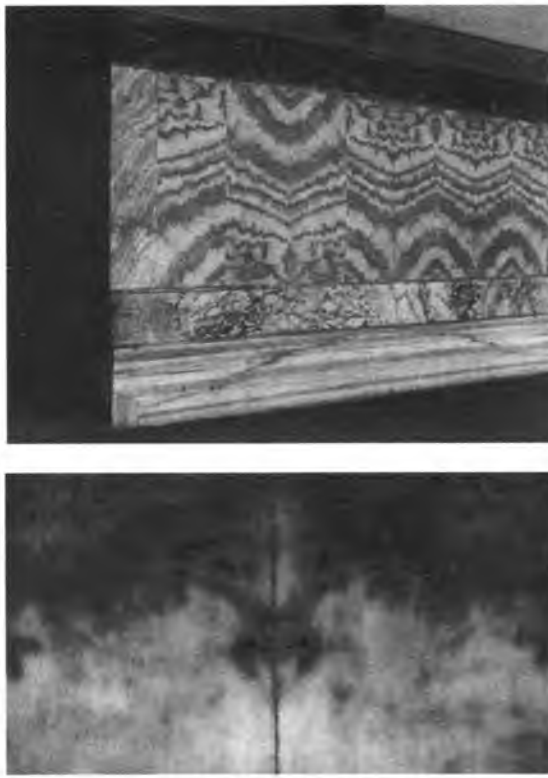
çerçevenin dünyasına bir anlığına açacağı yerde "figüratif anlatıyı, kutsal bir mekânın zamanında konumlandırdığı anlamına gelir."[4] Ravenna'da olsun başka yerlerde olsun Bizans mozaiklerinin ortak özelliği *figura*'nın kendisidir; onun Yeniden Doğuş'a özgü bir figür-arkaplan doğrultusunda örgütlenmeyen "varoluşu, sistematik biçimde tanımlanmış bir mekân tarafından kanıtlanmayı"[5] gerektirmemekte; mekânın varlığı, figürün duruşunu sabitleyememektedir. Bu sayede tersine bir açılımla hem yazı-resimlerde hem minyatürlerde, figürlerin merkezi perspektifle görünemeyecek yerleri göze gelecektir: Bizans ikonalarında olduğu gibi yüzün yalnızca önü değil de arkası, yalnızca boynu değil de ensesi, yalnızca önden görülen saç perçemi değil de saçların ancak yukarıdan bakılınca görülebilecek ayrığı. Ya da önden bakılan figürlerin ancak tepeden bakınca görülecek denli uzun burunları olması... Bütün bu imgelerde gözü tek bir odakta sabitlemeyen bir çokmerkezlilik egemendir. Göz tek bir merkezden hareketle resme bakacağı yerde, aynı ikonalarda olduğu gibi çokmerkezli bir resim, göze doğru açılmakta, gözün bakış açısını dağıtmakta, gözü ehlileştireceğine bakışı yanıltmaktadır. Yazı-resimlerde ve minyatürlerde farklı yerlerde odaklanan merkezler, göze ayrıksı bir etkenlik bahşetmektedir. Kuşkusuz seçeneklerin sonsuz sayıda olduğu bir etkenlik hali değildir bu. Ama sunulan seçenekler doğrultusunda göz, farklı imge açıları arasında gidip gelebilmekte, sabitlenmek isteyen bir bakışı sürekli indirmektedir. İmge, bakışı bilinçli olarak şaşırtmakta, onu farklı konumlar almaya zorlamaktadır.

Kaldı ki figüratif olsun olmasın Anadolu'da gerçekleşen "imgeler", içinde yer aldıkları mekânın koşullarına göre şekillenen imgelerdir. Nasıl Merleau-Ponty'nin vurguladığı üzere Lascaux duvarına resmedilen hayvanlar, zemin üzerinde kireçtaşı yarığının ya da kabartısının bulunduğu gibi bulunmasalar da kireçtaşının koşullarına göre şekillenmişlerse, Anadolulu "imgeler" de mekâna egemen olmak yerine ona uyum sağlamayı denemektedirler. İslam temsil biçimleri, şekil verdikleri nesneye yabancı bir şey katmak yerine, onların temel niteliklerini ortaya sermek ister. Örneğin çok tartışılan minyatür biçimini de, minyatürde göstergeselleşen figürlerin içinde yer aldığı mekân belirlemektedir: Kitap. Minyatürler, kitap içine yazılan birer göstergeler zinciridir. Çünkü kitap evreni benzeşmeme temelinde okunur kılarken, onun aracılığıyla

4. Gérard Simon, *a.g.e.*, s. 246. 5. *A.g.e.*

evren kendiyle benzeşmektedir: Kitap, benzeşenle benzeşmeyen arasında yer alan aracı bir gerçekliktir. Yazı-resimlerin çifte mesafesine yol açan hat sanatı gibi, kitap formu da görünenle arasını açan bir tür *çifte mesafe*'den soluklanır. Bu, görünmemesi gerekeni görünür kılmamak, bakışı pornografikleştirmemek ve fevâhişe engel olmak içindir. "İmgeler", harfin ve kitabın çifte mesafesiyle okunmak üzere örgütlenir. "İmgenin" eşzamanlı yakınlığını ve uzaklığını sağlayan budur. Mesafe, bir yanıyla imgeyi çevresinden koparmayan ve içinde yer aldığı mekâna eklemleyen bir organikliğe yol açmaktadır. İçinde yer aldıkları mekânla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanır imgeler ve minyatür dışındaki dünyaya işaret ederek kitap ile dünyayı, bakış ile gözü birbirine eklemler. İmge, evreni temsil eden ve görünmeyeni görünüre tevil eden bir aracı değil, evrenin göstergesel parçalarından biridir. Elbette bu yalnızca Anadolu'ya değil, neredeyse İran dahil bütün İslam dünyasına ilişkin bir özelliktir: İslami temsil biçimlerinde, çerçevelenerek duvara asılan ve duvarın mekânından ayrışan imgeler oldukça yakın bir tarihe değin yoktur. Bir bakıma imgeler bakılmak için değil, mekânla beraber görmek ya da ona göre görmek içindir. Ne var ki diğer yanıyla evrenin görünmezliğini göze gelmekten korumak üzere görünmezlikle görünürlük arasına varoluşlarının çifte katlanmış mesafesini koyar, imge ile göz arasında büyüyen bir bakışım alanı açar kitaplar. Ancak görselliğin yazıyla eşitlenmesinden kaynaklanan bir bakışım alanıdır bu; yalnızca görünen imgeler değil, okunan göstergeler de uzaktan yankılanan bir bakışın habercisidirler. Yakınlığın ve uzaklığın bu türden bir eşzamanlılığı, tanrısal dokunuşun izini gözleyen evreni dokunuşun hazzıyla ve hürmetiyle yad etmek, onun bir parçası olarak ona saygıda kusur etmemek içindir.

Bir yanıyla göz ile bakış, kitap ile dünya, kesintisiz bir ilişki içindedir. Aynı anda okunan ve görülen figürü oluşturan iz, kutsal bir dokunuşun izini taşıdığı için evrene eklemlenir. Ne var ki artık geçmişte kalmış bir dokunuşun izidir bu, eskil dokunuşun izi göze geldiği an, çifte bir mesafeyle ondan uzaklaşılır. Nasıl harfler dokunuşun izini taşıyorsa, figürler de harfin izini taşır: Kitap, onların izine çifte katlanmış bir mesafeyle eklemlenen mekândır. Elifbenin yirmisekiz harfi, tanrının kudret kalemi ile insanın yüzüne yazdığı satırların izini sürdüğü için, figüre dönüşen zülfikârlar, çifte vavlar ve arslanlar huruf-i mukattaa'da izi düşen dokunuşu imlerler. Bu türden bir dokunuşun ise, benzeşen bir benzeşimle göze gelemeyeceği, ateşin izini süren duman gibi ateşten



Ayasofya, Mermer tezyinatı ve detay.

farklı bir şeyi göze getireceği aşikârdır. Bu türden benzeşmeyen bir benzeşim, onu oluşturan mekânın koşulları tarafından şekillenir. Mekân, her zaman her yerde istediği türden değişim gösterebilir. Resim yüzeyinde arkaplanın doldurulmaması, mekânı başkalaşımlara açık tutmak içindir. O nedenle içinde yer aldığı mekâna göre biçim değiştiren bir anlayış, farklı temsil biçimlerinde mekânla birlikte değişen başkalaşımlara ihtiyaç duyacaktır. Kullanılan malzemeyle beraber değişen biçimler, sürekli farklılaşan, her an yeni baştan var olan bir mekân anlayışının göstergesidir; mekânın, içinde yer alan maddeyle beraber eylemesinin nedeni, İslami mekân anlayışının, Yeniden Doğuş sonrası Avrupa'nın mekân anlayışından oldukça ayrı ve Bizans'a oldukça yakın olmasından kaynaklanır: Çünkü Aristoteles'le hemfikir olacak türden bir mekân olan İslami mekân, aynı zamanda bir madde ve bir kuvvedir. Mekân, kendi içsel dokunuşuyla kendini dönüştürmeye kadirdir.

Nitekim bu nedenle yalnızca Hıristiyan Ortaçağı'nda benzer ifadeler kullanan Albertus Magnus ya da 14. yüzyıl dinbilimcisi Giovanni di San Gimignano değil, 13. yüzyılda Mağrib'den Anadolu'ya gelen İbn Arabî de mekânın madde ve kuvve olma özelliğini, maddenin içinde yer aldığı mekâna göre geçirdiği biçimsel değişikliği dile getirir. Örneğin Giovanni di San Gimignano'ya göre tanrının taşılları sevmesi, içinde yer aldıkları mekâna göre değişen, kimi zaman gazıllaşan kimi zaman yanan edilgen maddeler olmalarından, kendilerini içinde bulundukları mekâna teslim etmelerindendir.[6] Ayasofya'da kullanılan ve Rorschach testlerinin desenlerine benzer figürler taşıyan mermer, bu tür bir taşıldır. Albertus Magnus, *imago confuse, mixtae* ya da *inconvenientes* dediği şeyin en iyi cansız maddeyle dile geleceğini düşünmüştür. Albertus Magnus'un kurguladığı madde çok renkli bir mermerdir, Dionysius Aeropagita'nın benzeşmeyen benzeşim dediği, dokunuşa dayalı bir iz bırakan ve o izi taşımaya olduğu kadar dönüştürmeye de kadir olan şeydir. Nitekim İstanbul'un fethinden sonra camiye dönüştürülen Ayasofya'nın mermerlerinde rastlandığı rivayet edilen Fatih Sultan Mehmet'in el izi, sanırım yine rastlantısal değildir. Kanımca 13. yüzyıl sonrası Anadolu'da yapılan yazı-resimlerin düşünsel temelini oluşturan İbn Arabî de Albertus Magnus ile aynı görüştedir: "Cemâdattan –cansız nesnelerden– yüce bir mahlûkat yoktur. Ondan sonra da kadir ve

6. Giovanni di San Gimignano, *Summa de exemplis et similitudinibus rerum*, De Gregori, Venedik, 1499.

kıymet dereceleri itibariyle bitkiler gelir. Bitkilerden sonra gelenler de his sahibi olanlardır – yani hayvanlardır."[7]

Bunun nedeni, cansız nesnenin içinde yer aldığı mekâna göre biçim değiştirmesi, gaz olup diğer maddelerin içine geçebilmesi, buhar olup uçabilmesi ya da İbn Arabî terminolojisiyle söyleyecek olursak, içinde yer aldığı mekâna *öykünmesidir*. "Yıldızlar ve ağaçlar secde ederler" ayeti de bu bağlamda okunabilir. İbn Arabî'nin cemâdat dediği cansız madde ile, Giovanni di San Gimignano'nun edilgen taşıllar dediği şey, bir yanıyla her ikisinin de düşünsel kaynağını belirlemiş ve Aristoteles'le harmanlanmış olan Yeniplatonculuktan, diğer yandan Suriye'den Edessa'ya (Urfa) gelmiş olduğu varsayılan kutsal kumaş parçasından soluklanır. Çünkü cansız madde, Plotinus'a göre saf ve boş bir edilgenlik halinde olduğu ve kendine özgü bir biçime sahip olmadığı içindir ki, içinde bulunduğu her mekânın biçimini alabilen *irreel* nesnedir ve onun –tanrı sevgisi uğruna– kendine özgü bir dolgunluğa sahip olmasından kaçınmak gerekir. Nitekim insan eli değmeden, bedenin dolayımsız aktarımı sayesinde İsa'nın kumaşa çıkan imgesi, Suriye'de söylenen ilahilere göre mermerde beliren imgeler gibi bir şeydir, mekânın içsel mucizesi sayesinde gerçekleşmektedir.[8] Belki bu bağlamda Cologna'da kutsal emanet kabında saklı olan ve insan eli değmeden oluşan taştan söz eden Albertus Magnus'un, taşı kumaşla ilintili olarak düşünmüş olduğunu hatırlatmak da gerekebilir. Aristoteles'i Yeniplatonculukla harmanlayan bu anlayışa göre, topografik bir özellik olacağına biçimleri etkin bir şekilde üreten, maddenin içsel hareketine bağlı bir yerdir mekân. Sunduğu olanaklardan bağımsız bir biçim oluşamayacaktır ve varlık tasarımında belirleyicidir: *locus igitur ad esse operatur*.[9]

Burada Ortaçağ ve Doğu kilisesi ikonaları ile Anadolu'da ortaya çıkan yazı-resimlerin ve Osmanlı minyatürlerinin aynı kaygıdan soluklandığı anlaşılmaktadır: Ortak özellikleri, göze getirdikleri nesneyi temsil etmekle ilgili olmayışlarıdır. Bu yüzdendir ki, nesneleri ya da fi-

7. İbn Arabî, *Füsusü'l Hikem Tercüme ve Şerhi*, Ahmed Avni Kovuk/M. Tahranlı, S. Eraydın, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı, 1989-1992, cilt II, s. 97, 99; konu için bkz. Zeynep Sayın, *Noli me tangere: Bedenyazısı II*, Kaknüs, İstanbul, 2000.

8. A. Palmer, L. Rodley, *The Inauguration Anthem of Hagia Sophia in Edessa*, Byzantine and Modern Greek Studies, 1998, cilt 12, s. 117-67.

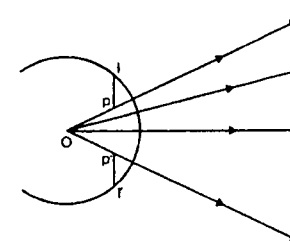
9. Albertus Magnus, "Liber de natura locorum", *Opera Omnia* içinde, Paris, 1890, cilt I, 1, s. 529.

gürleri görünür kılan arkaplan, asla boşluğunu yitirmemelidir. O nedenle Vasari sonrası *moderno*'nun sanat olarak tanımlayacağı ve diğer alanlardan ayrıştıracağı imgeler Bizans'ta ve Anadolu'da tanrısal aşkınlığa birer öykünme *ve* hürmet gösterme biçimidir. İslam uzamında hürmet belirli bir imgeye değil, güzel olan ve güzel seven tanrısal güzelliğe öykünen bütün amellere ve bu amellerin yarattığı bütün imgelere gösterilir. İkonada olsun yazı-resimde olsun derinliğin, gözden çıkıp resmi yönlendireceğine imgenin arkaplanından çıkıp göze yönelmesinin nedeni budur.[10] Bir yandan resmedilen mekânın koordinatlarını alarak ona dönüşmekse amaç, diğer yandan hicap ve ihticapla görünmeyenin üstünü kapatmak, arada açılan mesafeyi hürmetle korumaktır. Benzeşmeyen bir benzeşim, iki uçlu ve iki açılımlı bir benzeşimdir. Bir yanıyla görüneni, diğer yanıyla görünmeyeni göze getirir ve göze getirdiği an bakışı indirir.

10. Bu noktada önemli bir farklılığı daha vurgulamak isterim. İbn Heysem'in ışığın nesneden çıkması sayesinde gerçekleşen görme planıyla Öklid ve Batlamyus'un gözden hareket eden görme şeması bile, tek başına yeterince kanıtlayıcıdır.

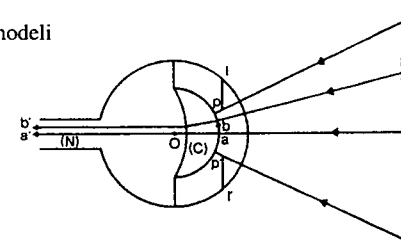
Öklid'in görme modeli

O: Görme konisinin oluşum noktası
II': İris
pp': Gözbebeği
xOy: Görme konisi
AOB: AB bölümünün göründüğü açı
Ox, OB, OA, Oy: Görme ışınımları



İbn Heysem'in görme modeli

(N): Göz siniri
O: Göz merkezi
(C): Lens
II': İris
pp': Göz bebeği
ab: AB bölümünün lenste imgesi
a'b': ab imgesinin aktarımı



Kaldı ki diğer İslami temsil uzamlarıyla karşılaştırılınca, Anadolu coğrafyası dokunuşun izini en büyük çeşitlilikle göze getiren ve izin bakışına göğüs geren bir coğrafyadır. Fatma'nın el izine diğer coğrafyalarda, özellikle İran'da da rastlanabilirken, peygamberin ayak izine özellikle bu coğrafyada rastlanmaktadır. Gerçi İbrahim peygamberin bugün Kabe'de ziyaret edilen bir ayak izi vardır, ama Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi'nde yalnızca altı adet Nakş-ı Kadem-i Saadet bulunmakla kalmamakta, ayak izlerine yazılan dualara halk arasında oldukça sık rastlanmaktadır. Bu, geleneksel İslam kelamıyla çelişen bir yaklaşımdır ve dokunuş, kendi yazısını yazmaktadır. Ne var ki kutsal emanetlerden sayılan kumaştan hırka-i saadetin ya da sakal-ı şerifin kendisi bile, dokunuşun izini taşımaktadır. Osmanlı sultanları, peygamber ayağının tozu olmayı ya da yüzlerini ayak izine sürmeyi arzulayan şiirler ve methiyeler yazmıştır. Ebu Eyyûb el-Ensârî'nin türbesinde bulunan özel bir dolapta Sultan I. Ahmed'e ait beyitler hâlâ korunmaktadır. Kanımca bu türden imgeler, Roland Barthes'ın başka bir bağlamda, 19. yüzyılda keşfedilen fotoğraf için söyleyeceği gibi, "Yunan kiliselerinde hiç görülmeden parlak cam yüzeylerinden öpülen ikonaların sınıfındandır."[11] 6. yüzyıl sonlarına doğru insan eli değmeden gerçekleştiği ileri sürülen ikonalarla İslamiyet'in kutsal emanetleri arasındaki tarihsel etkileşimin ve bağıntının üzerine kanımca başka bir bağlamda gidilmesi gerekir. Ama dokunuşa dayalı bir iz sürmekle yetinmez Anadolu. İlginçtir ki, İran'daki İslami rivayet tefsirciliği, 7. yüzyılda Bizans İmparatoru Heraklious'un gösterdiği ve Muhammed'in kumaşa çıkan suretinden bile söz edecektir. Hattan oluşan figürlerin çifte mesafesini ve dokunuşa hitap eden yakınlığını, bir kez daha kendi üzerinden devşirir ve görsel metni kendi üzerinden bir kez daha harfe evrilterek yazı-resimlere eşlik eden resim altı metinleri yazar. Dokunuşa dayalı imgeler, birbirlerini bir kez daha çifte katlamakta ve kendilerini tersinlemektedir.

Olağandır ki, bu türden bir imgede Yeniçağlı Avrupa'yı tedirgin eden şey, *dokunma ile mesafe arasında oluşan yarıktır*. Onda gizlenen geçmiş, bugüne açılmakla ve farklı zamanları kesiştirmekle kalmaz, aynı zamanda geçmişte kalan gösterileni olanaksız kılar ve tarihi delen bir yaraya yol açar. İzi sürülen şey, ele geçirilmesi olanaksız olan bir imgedir; imgenin varlık nedeni, görünenden başka yerdedir. Veronika'nın örtüsü ya da peygamberin ayak izi gibi imgelerin uyandırdığı ürkü, bazalt

11. Roland Barthes, *a.g.e.*, s. 109.





Hz. Muhammed'in ayak izi, Topkapı Sarayı Müzesi, Kutsal Emanetler Dairesi ve Anadolu'da yaygınlaşan ayak izi duaları örneği.

ya da obsidyen cinsi dökme kalıp ya da kabartmalara, boyalı kumaş parçalarına bahşedilen kanıtlayıcılıktır. Onlar, eskil bir bağıntıyı, geçmiş bir dokunuşun izini göze getirseler bile bugünde olmayan bir şeyi, yiten bir benzeşimi, boş bir mekânı ima etmektedirler. Plinius'un sözünü ettiği gölge-resim de bu türden bir imgedir: Dokunulan ve sevilen bedenin kendisi artık başka bir yerdedir. Varlığın izini yokluğa dönüştüren, görüneni görünmez, arzuyu doyumsuz kılan izdir bu. Bizans'a ve Anadolu'ya özgü ve sanat öncesi bir iz estetiği, bakışım alanını yarar ve görünenin ardında yatanı görmek isteyen beklentiye dehşet verir. Mevcudiyetin varlığı benzeşim değil, benzeşimsizliktir. Görünmeyenin soluğu, görünene değil, görünmeyeni yalayan bir görünmeyene uzanmaktadır.

Nitekim Anadolu'da yaygınlaşan tasavvuf, öldükten sonra değil, ölmeden önce ölmeyi önerir. Bu, cemâdatla beraber cemâdat gibi ölmeyi, nebatla beraber nebat gibi, insanla beraber insan gibi ölmeyi gerektirir. Ölüm, Mevlâna'nın ifadesiyle, kulun sevgilisine kavuştuğu gerdek gecesi olduğu için ölmeden önce ölmeli ve soluk, canlıların evrenine olduğu gibi ölülerin evrenine de üflenmelidir. Ölüm de pornografik de-



Türk-Anadolu mezar taşları, Eskişehir.

ğil, duyusaldır. Kaldı ki Yeniçağ'la birlikte ortaya çıkan ve tabutla defnedilmeyi gerektiren geleneğin aksine kefen, cesedi bile çevreden koparmamayı gözeten bir gelenektir. Oysa tabut aynı imgeyi duvardan ayıran çerçeve gibi cesedi topraktan ayırır. İslami varoluş biçimi taşıllaşmaktan ve maddeleşmekten korkmamaktadır. Nitekim İslamiyet'in ilk ortaya çıkışında mezar yapımına bile karşı çıkılmış, öleni doğal saldırıların etkisinden korumak için mezarın üzerine sadece taş yığmakla yetinilmiştir. En ılımlı durumda izin verilen, fırınlanmamış tuğlayla basit bir mezar yapımıdır. Kümbet yapımcılığına çok daha sonra başlanır. Ne var ki Osmanlı-Anadolu mezarları, Orta Asya'ya özgü eskil şaman geleneklerle Bizans'a özgü bir varoluş biçimini harmanlayarak görünmeyenin soluğunu yalnızca peygamberin ayak izinde değil, Selçuklu'dan bu yana Anadolu coğrafyasını belirleyen mezar taşlarında da görünür kılmaktadır. Bu türden bir anlayış, tasavvufun ölmeden önce ölme önermesine de göz kırpmaktadır. Ölünün ruhunu belirleyen silindirik ya da köşeli dikitler, üst biçim oluşumlarda başa giydirilen ya da sarılan serpuşlar, çeşitli meslek ya da tarikatlara ait kavuk biçimlerini simgeler ve bir anlamda ölenin ruhu ile canlının formuna aynı anda işaret ederler. Yazılan metinler gibi, bunlar da göstergesel bir nitelik taşı-

maktadır. Bunlarda, Atina demokrasisi öncesine uzanan, ama Orta Asya ve Mezopotamya menhirlerinden kalan bir iz vardır. Başlık, erkek mezar taşlarında önplana çıkan bir öğedir ve ölen bedenin gövdesini simgeleyen mezar taşının üstünde, ölünün yüzünü aynı anda görünür ve görünmez kılmaktadır. Bugün bile özellikle Anadolu'da mezar taşlarının üst kısmına belli belirsiz işlenmiş göz, ağız ve burun çizgilerine rastlanır. Mezar taşının üstüne ölen kişinin yüz çizgilerini kazımak ya da kabartmasını çıkarmak, Selçuklu mezar taşı kabartmalarından evrilerek gelmiştir bugüne. Osmanlı-Anadolu geleneğinde ya bir taş heykelle betimlenir ölülerin ruhu, ya da mezar taşı üzerine yapılan bir kabartmayla.

Ölülerin ruhuyla maddenin formunu kesiştiren böyle dikitler, lahitler ve kazıma ya da kabartma sayesinde tasvir edilen gövde ve yüzler, peygamberin bazalt cinsi taşa dökülen ayak iziyle aynı varoluşu imlemektedir: Dökme ya da kabartma, hacmin yüzeye yaptığı baskıyla oluşan, bedenin dokunuşuna ihtiyaç duyan bir çıkartmadır. Biçimin oluşabilmesi için cismin cemâdatta bıraktığı işarettir bu. Cansız olan taş, canlı bir bedenin izini taşır. Ama dökme ya da kabartma sayesinde mezar taşında oluşan imge, görsel ve fiziksel olarak, dökümü ya da kabartması yapılan bedenin ötesinde bir şeyi anıştırır. Selçuklu, Roma'nın yaptığını yapmıyor, ölü yüzlerinden maskeler alıp cenazede onları yakmıyor olsa da, kabartmada dehşet verici olan şudur: Beden, imge sayesinde öldükten sonra temsil edilmemekte, bedenin ölmeden önceki hali, ölümden sonra göze gelmektedir. İmgenin oluşabilmesi ve bedenin izini sürebilmesi için bedenin artık çürümüş olması gerekir. Yokluk, varlık nedenidir. O nedenle Bataille'ın Lascaux mağaraları bağlamında yazacağı gibi, bir türlü "bitmemiş olan nesnelerdir" bunlar, asla tamamlanamayacaklardır. "İmlenen belirli ve yaşamış bir insan olduğu zaman bile o olmadığı için,"[12] Osmanlı-Anadolu mezar taşları bir yandan görünmesi olanaksız olan ölümü görünür kılarken diğer yandan bilinmezin görünmezliğini hicapla gizler. Ölünün ruhunu çifte katladıkları için yaşamın kendisini değil, ötekisi olan ölümü de imleyen mezar taşlarıdır bunlar. Yaşamla ölüm arasında gider gelir, Rilke'nin uyardığı hataya düşmez, ölüleri yaşayanlardan ayırt etmezler.

12. Georges Bataille, *Lascaux oder die Geburt der Kunst. Die vorgeschichtliche Malerei*, Cenevre, 1955, s. 29.

IV.

"19. yüzyılı oluşturan koşullar, Yeniçağ'ın yüzyılları arasında henüz en karanlık olanlarıdır."

Martin Heidegger

ON ÜÇÜNCÜ YÜZYIL Anadolusu'ndan başı çevirip geriye, bir kez daha Roma'ya bakılacak olursa, imgesine tapılmasını buyurmuş olan ilk imparatorun, 1. yüzyılda yaşamış olan Caligula olduğu saptanır. Bu türden bir buyruğun, Plinius'un ağıt yaktığı yüzyıla denk düşmesi elbette rastlantısal değildir. Tanrıları insan bedeniyle benzeştiren Yunanlıların aksine Roma, tanrılarını belirli bir şekle sahip olmayan dünya ötesi güçler olarak kurgulamıştır önceleri. Tapıları olsa da, tanrıların çoğunun ismi bile yoktur. Ne zaman ki tanrılarını imgeselleştirmeye ve isimlendirmeye başlar Romalılar, onlarla birlikte iktidarını sağlamlaştırmak isteyen imparatorların imgeleri de dökülür ortaya. Roma'da herkesin ezbere bildiği bir cümleyle, Sezar'ın imgesi Sezar'ın kendisidir. İsa'dan önce 44 yılında ve Caligula'nın öncesinde sikkeye yüzünün kabartmasını çıkarttıran ilk devlet adamı Sezar'dır. Mutlak iktidarının kanıtı olarak paralara *Caesar Dictator Perpetuo* yazdırır – Sezar bütün zamanların hükümdarıdır. Gerçi sikkelerde devlet adamı portrelerine İsa'dan önce elli yıllarından bu yana rastlanmaktadır, ama Sezar iktidarı sırasında Roma'nın efendisi olmakla yetinmemiş, kendini senato kararıyla tanrılaştırmış, tanrının oğlu sıfatıyla kabartmanın yanına DIVI F yazdırmıştır: *Divi filius*. Plinius'un imgelerden bozuk paradan söz eder gibi söz etmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Yalnızca Sezar'ın değil, varlıklı kentlilerin de yüzlerini parayla ölümsüz kıldıkları bir müstehcenliktir imge, gümüşten yüzlerin ayıbı *–argenteae facies–* artık her yerdedir.

Portreler ya da büstler bir yana, Plinius'un sikkelerde kabartması çıkarılan yüzlere duyduğu tepki, çok sonraları Walter Benjamin'in diyeceği gibi imgenin teknik yeniden çoğaltılabilirliğiyle değerini yitirmiş olmasından kaynaklanır. Bir yandan imparatorluğun en ücra köşesinde

bile görülen bir imgedir artık Sezar'ın yüzü, diğer yandan mutlak iktidarın her yerde görülebiliyor olması, imgenin kanıtlayıcılığını elinden almakta, bozuk para gibi harcanan, ortalığa saçılan bir değersizlik getirmektedir ona. Plinius'a göre bunun nedeni çoğaltım tekniğidir. Sikkenin turasında yer alan kabartma, dokunuşa dayalı bir imge olsa da, ölü maskelerindeki gibi bir kereliğe mahsus bir dokunuşun izini süren bir imge değildir bu. İmgenin oluşabilmesi için önce yüzün kalıbı çıkartılmakta, sonra kalıp küçültülmekte, ondan mühürler yapılmaktadır. Sikke, mührün metale basılmasıyla gerçekleşmektedir. Para üzerindeki imgenin çifte bir varlığa sahip olduğunu yadsır dolayısıyla Plinius. Böyle bir imge, kalpazanlığın eseridir. Nitekim sonraları çok benzer bir gerekçeyle ikonakırıcılar da ikonayı reddedecektir. Gerek duvara asılan gerekse elde para değerine sahip bir nesne olarak tutulan ve dolaşıma sokulan imparator portreleri önünde ticari anlaşmalar düzenlenir. Amaç, tarihin ya da ticaretin gözüyle imparator bakışının örtüşmesidir. Aslında farkında olmaksızın Plinius, henüz İsa'dan sonra 1. yüzyılda, çok sonraları Žižek'in *stalinist pornografi* diye tanımlayacağı şeyi tarif etmektedir.



Sezar'ı tanrının oğlu olarak tanımlayan Roma sikkesi.

Elbette yalnızca Stalin'e özgü bir imge totalitarizmi ve pornografisi değildir bu. Kalıp ya da kâğıt para üzerinde olsun, imgenin dünyanın her yerinde siyasal iktidarı simgeleyen dolaşımı bir yana, örneğin yakın bir tarihte Saddam Hüseyin, yüzünü saat kadranına bile kopyalatmış, Sezar'ı yeni bir tarzla yorumlayarak bütün zamanların efendisi olduğunu göstermek istemiştir.



Günümüz Irak kol saati.

Plinius'un söyledikleriyle, bedensel bir ize bağlı olmalarına karşın bir kereye mahsus bu dokunuştan uzaklaşmış imgelerin iki uçlu açılımı ortaya çıkmaktadır: İlk çoğaltım tekniklerinden sayılabilecek olan dökme ya da kabartma, bir yandan iktidarı her yerde hazır ve nazır kılarken, diğer yandan onun seri halinde üretilmesini sağlar. Ne var ki bozuk paraya dönüşerek harcandığı zaman değer kaybına uğrar görünse de aslında dokunuşun izini sürdüğü içindir ki, yine de her yerde aynı imgedir. Bu, paranın değeri gibi bir şeydir; harcandıkça tükenmemekte, el değiştirdikçe değerini yitirmektedir. Araya ne kadar çok merci ya da teknik aracı girerse girsin, kudretinin gittiği yere değin giden ışık misali, kudretinin ulaşabildiği yere değin çoğaltılabilen bir dokunuştur kökeninde yatan. Dokunuşa dayalı imgeler, dokunuşun izinden ne denli uzaklaşırlarsa uzaklaşsınlar hâlâ onun izini sürmektedirler. Bu anlamda Benjamin'in öncülü sayılabilecek Plinius hem haklıdır hem haksız. Haklıdır, çünkü imgeler çoğaltılmıştır. Haksızdır, çünkü mührün balmumuna ya da gümüşe her vuruşunda imgenin oluşması için gereken hareket yinelenmekte, dokunma ayini yeni baştan gerçekleşmektedir. Para seri olarak yinelenen bir dokunuş ayininin izini taşır ve tekrar edilen her dokunuş, ilksel bir bedensellikten soluk alır. Dokunuş, her seferinde sanki sahiciliğin ve biricikliğin yeni bir kanıtıdır. Benjamin'in *aura* dediği ve bir kereliğe özgü gördüğü hâle her seferinde tekrar eden

bu dokunuş sayesinde gerçekleşmektedir. Paraya dönüşmüş imgenin pornografisi çoğaltılabilirliğinden değil, dönüşmüş olduğu iktidarla örtüşme iddiasından kaynaklanır. Çoğaltılan sikkenin üstündeki imge, tarihin ve ticaretin gözü gibi iktidarın gözüdür, kayıtsız şartsız her yerden bakmakta, her yere sızmakta ve herkesi kendi bakışına göre denetlemekte, herkesi kendi bakışına indirgemektedir. Dokunuş, pornografinin oluşması için yeterli değil, tersine onun içinde belki ona meydan okuyan şeydir.



Sikke mührü, Roma.

Kaldı ki Roma'dan çok önceleri gelişen ve Roma'dan çok sonrasına kadar uzanan ve sanki *aura* ile ilintili olan *büyü* de, kökeninde yatan bir dokunuş sayesinde gerçekleşir. Kumsalda bir kereliğine bırakılan bir ayak izi, dalgalar çoktan alıp götürmüş olsa da, o bir kerelik dokunuşunun etkisini sürdürecektir. Büyü, dokunuşun belleğidir. Bu türden bir iz ekonomisine, Frazer *aktarma büyüsü* ismini verir ve Freud'un yazdığı *Totem ve Tabu*, Frazer'ın bilinçdışı iz ilkesi temelinde şekillenir. Büyünün birinci ilkesi, iz'in kendisi ile etkisinin benzeşeceği ise, ikinci ilkesi dokunuştur; dokunuşun aktarımı sayesinde gerçekleşir büyü: "Bugün tümüyle ayrışmış olsalar da... dokunuş sayesinde... bir kereliğine birbirine bağlanmış olan şeyler, sempatetik bir ilişkiyle birbirlerine bağlı kalacak ve birbirini sonsuza değin etkileyecektir."[1] Böyle bir aktarım il-

1. James George Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Londra, 1976, s. 53 vd.

kesi, Frazer'ın "sempatetik ilişki" dediği bağıntı sayesinde olanaklı kılınır. Örneğin sevdiği erkeği kendine bağlamak isteyen bir kadın, onun ayak ya da el izini taşıyan toprağı almalı ve kendi saçlarıyla harmanlayarak bohçalamalı, sonra teninde taşımalıdır. İki bedensel izin etkisi birbirini bulacaktır. Ya da tersine, ayağın kumsalda bıraktığı ize zarar verilerek o izi bırakan insana zarar verilebileceği düşünülecektir. Örnekler sonsuza değin çoğaltılabilir. Bedensel dokunuşun büyüsü, balmumu ölü maskesinde belirdiği ve Bizans ikonasında izi sürüldüğü gibi çeşitli efsunlarda, tılsımlarda ve muskalarda da canlanmakta, Muhammed'in ayak izinden Veronika'nın keten örtüsüne değin aynı izlekte buluşmaktadır. Ne var ki bu türden imgelerle madeni sikkelerin üzerine yapılan kabartmalar arasındaki fark, birinin izi temsil etmeye yeltenirken, diğerinin izin bıraktığı boşluğu göstermesinden, ya da daha doğru bir deyişle, gösterememesinden kaynaklanır. Žižek'in "totaliter pornografi" dediği şey, Sezar'ın bedensel dokunuşunu temsil etmeye yeltenmekte, Sezar göstereninin Sezar gösterileniyle örtüştüğünü iddia etmektedir. Eğer söylenene somutluk getirmek gerekirse bu, bir Amerikan dolarının ya da Saddam Hüseyin imgesi taşıyan bir kol saatinin, Plinius'un karşı çıkacağı türden bir imge olduğu anlamına gelir. Bunların her birinde bir benzeşim ya da tekabüliyet önermesi bulunmaktadır. Hepsi de siyasal iktidarın temsiline bu nedenle dönüşebilmekte, bilgi ile iktidarı varlıkta buluşturduklarını iddia etmektedirler. Oysa geçmişte kalmış bir benzeşimi *anıştırsa* da onun varlığını değil, aynı zamanda yokluğunu gösteren bir göstergedir pornografik olmayan bir dokunuş izi. Bu iz, sevgili bir ayağın değdiği toprağı yüreğinde saklayan bir kadının yaptığı türden benzeşmeyen bir benzeşimdir. O nedenle aynı anda yakınlığı ve mesafeyi ifade etmektedir. Bir yandan toprağa dokunmayı ve öpmeyi arzulayan türden bir yakınlıktır bu. Diğer yandan öpülen ve okşanan, sevilen bedenin bizatihi kendisi değildir. Bu türden bir imge, benzeşen bir *imago*'yla benzeşmeyen bir *vestigium*'u eşzamanlı olarak göze getirir, ve göze getirdiği an görünmezleştirir. Keten kumaş üzerine çıkan İsa'nın yüzü ya da Muhammed'in bazalt taş üzerinde beliren ayak izi, yalnızca bedensel bir parça, bir yüz ya da ayak değil, neredeyse hemen her şeye dönüşebilecek olan bir transformasyon, izden arta kalan bir yoksunluk, ondan geriye kalan bir atıktır. Doğu kültürlerinin aksine bu izi bile kuramsallaştırmaktan kaçınmayan Ortaçağ Avrupası için tanrısal şükranı ya da minneti (*grace*) gösteren bir maskedir. Ona bakıldığında, ardındaki görünmeyen kutsallığa saygılar sunulur.



Kasr İbrim'den hicap, Mısır, Egypt Exploration Society.

Böyle imgelerin, bakışı doyuracağına arzuyu artırması, onları ele geçirmenin olanaksızlığındandır. Kendiyle göz arasına çifte mesafe koyan bir imge, gözle yetinmeyerek dokunulmak istemekte, dokunuşun iziyle bedenlerin tutkusunu alevlendirmekte, imgeye görünmeyen bir benzeşimle yaklaşmayı önermektedir. Bu türden bedensel dokunuşun izini süren imgelere Arap dünyasında *hicabat* denir: Tanrısal bedene dokunmayı arzulayan, büyünün izini taşıyan ve çifte bir varoluştan soluklanan imgeler, hürmet içinde kendilerini geri çekmekte, görünmeyene dokunmayı istedikleri için bakışları indirmektedir.

Dört yüzyıllık bir aradan sonra 19. yüzyılda Avrupa imgelemini sarsan *fotoğraf*, bir yanıyla bu türden büyüsel dokunuşa bağlı bir imgedir. Fotoğrafta, Peirce'in imge sınıflandırmasına göre *index* diye tanımlanan bir özellik barınmaktadır. Bizans ikonalarının çifte varoluşundan

bir şeyler gizlidir fotoğraflarda. İmgeyi kendi içinde ayrıştıran Aeropagita'lı Dionysius'tan farklı olarak Peirce'e göre üç tür imgeyi birbirinden ayırmak gerekir. Geleneksel olarak göstergeyle göndergenin bağıntılılığından ve benzeşiminden hareket eden imgeler vardır ki Peirce, sözcüklerin bu türden imgeler olduğunu söyler ve onlara simge ismini verir. Sonra haritalar ya da kartlar gibi göndergenin ikamesi olarak anlaşılan imgeleri ayırt eder Peirce; bunlara duruma göre *ikon* ya da *indice* denmesini önerir. Beni burada ilgilendiren, Peirce'in sınıflandırmasının doğruluğu ya da yanlışlığı, eksikliği ya da tamamlığı değil, onun üçüncü tür olarak *index* dediği imgeyi tanımlayış biçimidir. Bunlar, kumsalda bırakılan ayak izleri ya da tıbbi semptom olarak deride görünen belirtiler gibi, sürdüğü izin göstergesi olsa bile onunla benzeşmeyen türden imgelerdir ve işte bu anlamda *fotoğraf*, tartışılmaz olarak *index* diye nitelenecek türden bir imgedir.[2] Fotoğraf, ne denli yakın olursa olsun, eşsiz bir uzaklığın ve ne denli uzak olursa olsun eşsiz bir yakınlığın görüntüsü olan şeydir.

Sanırım Roland Barthes'ın saptaması, "fotoğrafın, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan 'ölüm bunalımıyla' tarihsel bir ilişki içinde bulunduğu,"[3] fotoğrafta görünür kılınan nesnenin *metaforik* olmadığı doğrudur. Nesneyi içinde bulunduğu mekândan başka bir yere tevil eden bir imge değildir fotoğraf; "eğer fotoğraf sonradan korkunçlaşıyorsa, bunun nedeni, söz gelişi fotoğrafın cesedin *ceset olarak canlı* olduğunu onaylamasıdır: Bu, ölü bir şeyin yaşayan görüntüsüdür."[4] Çünkü ne göze gelen görüntüdür fotoğrafta görüntülenen ne de bir başka şey; fotoğrafın –yazı-resimler gibi– neredeyse Bizans ikonasını bile çifte katlayan ve bakışla göz arasında çifte katlanmış bir çifte mesafe koyan özelliği, görüntünün etiyle kemiğiyle kendi göndergesini göstermesi, ama aynı zamanda da gösterememesidir. Bu, benzeşmeyen bir benzeşimin benzeşime çevrildikten sonra kendiyle yeniden benzeşmeyen halidir. Barthes'm aşk'ın acımasız düzeniyle düş'ün hayal kırıcı niteliği diyeceği, tasavvufun ise "korku ile ümit" arasında diye tanımlayacağı türden bir çifte aralıktır fotoğrafın aralığı; fotoğrafta ete kemiğe bürünen beden, bakan gözün sonradan dokunacağı yüzeye gerçekten *değmiştir*.

2. Charles S. Peirce, *Logic as Semiotics: The Theory of Signs, Philosophical Writings of Peirce*, New York, 1955, s. 98-119.

3. Roland Barthes, *a.g.e.*, s. 111.

4. *A.g.e.*, s. 97.

Âşık olunan ve yürekte tılsım gibi taşınan beden, kimya aracılığıyla ölümsüzleşmiş, ama bedenin kendisi çoktan yitip gitmiştir. Fotoğrafın içinde, çifte bir *gizli-öte* dirilir: Ondan çifte bir mesafeyle uzaklaşılmakta, ona çifte bir mesafeyle yaklaşılmaktadır. Onda kumsaldaki ayak izinden *fazla* bir şeyler olduğu içindir ki 19. yüzyıl Avrupası fotoğrafı bir yandan doğanın kusursuz kopyasına indirgemek isterken, diğer yandan fotoğrafın içindeki o doğanın ötesine uzanan, ama bizzat doğa olan şeyi büyük bir kuşkuyla karşılamıştır.

Çünkü aslında 19. yüzyıl, görünenin ardında yatan çifte bir görünmeyenin değil, görünenin egemenliğini ilan ettiği bir çağdır. Fotoğrafik imge sayesinde görünmezi değil, görünürlüğü onaylamak ve görünürlüğün deneyimini artırmak istemekte, fotoğrafın çifte varoluşunun saldığı ürküyü, onu ancak seri üretimle sonsuz bir dolanıma sokarak ve tüketmeye ikna ederek teskin edebilmektedir. Fotoğrafın kanıtlayıcılığını NIMA'ya öncülük eden bir anlayışla su sızdırmaz bir denetim mekanizmasına dönüştürmek ve ucuza kapatmak ister 19. yüzyıl. Fotoğraf aracılığıyla seri halinde yinelenen bir görüntü, ne kadar çok yinelenirse o kadar yatıştırıcı olacaktır. Fotoğrafın imgesel bir artı-ürün olarak dolaşıma sokulmasından kaynaklanır bu. Sezar sikkeleri misali dünyanın en ücra köşelerine değin sızabilen fotoğraf, bakışı en çok tatmin eden, lekeselliği sayesinde gözü en çok çelen imgedir ve iki uçlu bir açılımın hareketini izlemek zorunda olması da rastlantı değildir. Fotoğrafın rahatlıkla çoğaltılıp yayımlanabilmesi, onun yarattığı dehşeti elinden almak için fotoğraf aleyhine kullanılır. Bedensel dokunuşun izi, bozuk paraya dönüştüğü zaman rahatlatıcıdır. Bu sayede imge, dizginleri yeniden eline alır. Prens Albert'in ölümünü izleyen hafta içinde 70 000 fotoğrafının satılması örneğinde olduğu gibi imgenin satılabilir ve satın alınabilir bir meta olarak örgütlenmesi, portre fotoğrafçılığını inanılmaz bir hızla yaygınlaştırmıştır. Bedensel dokunuşun izini sürmeyen yağlıboya resmin bir kereliğine karşın, bedeni yalamış olan fotoğrafik imge her zaman her yerdedir. Potansiyel olarak barındırdığı ize rağmen, Žižek'in totalitarist pornografi dediği şeye elbette bu yüzden uzanabilmektedir. 26 Ekim 1917 günü Petrograd kış sarayına düzenlenen ve büyük devrimi simgeleyen baskının fotoğrafı, 19. yüzyılda fotoğrafın yanı sıra keşfedilmiş olan ikinci bir şeyi daha göze getirir: *Doğal tarih*. Doğal tarihle örtüştüğünü, perdenin ardında yatan tarih siluetini gördüğünü iddia eden her fotoğrafik imge, su götürmez biçimde pornografiktir. Bu imge bakışı tatmin eden, bakışa boşluk bırakmayan

bir haz ekonomisine göre eylemekte, haz ilkesini sonuna değin tüketilen bir ürün fazlasına dönüştürmekte, Sezar kabartmasını taşıyan Roma sikkelerinde olduğu gibi lekeselliğini her an her yerde göstermektedir. Pornografi, dehşetle yüzleşmeyi bilmeyen bir tarihin kendini saklama biçimidir. Kendini ne kadar çok saklarsa, o kadar çok üretir. Hürmetten geri çekileceğine ve bakışları indireceğine ne yapacağını bilmez bir saldırganlıkla her yere el atmakta, korkusunu görsel enflasyon sayesinde yatıştırmaktadır. Görsel kirlilik bu korkunun bastırılabilmesi içindir. Pornografi sayesinde bakışa seslenen ve bakışı denetleyen bu türden bir *vera icon*, 8. yüzyıl ve modernizm sonrası ikonakırıcılarının yıkmaya çalıştığı imgedir. Elbette fotoğraf, siyasal ve düşünsel iktidarın en önemli temsil öğesidir ve bugün NIMA tarafından sınıflandırılan selüloit ve manyetik şeritler, fotoğrafik imgenin yatıştırıcılığı yüzünden bu denli değerlidir.

Çünkü Barthes'ın vurguladığı gibi, fotoğrafın, 19. yüzyılın gözlerini kapamak istemesine karşın kapayamadığı ölüm ve dirilişle yakından ilgisi vardır: "Bizanslılar'ın St. Veronika'nın mendili üzerindeki İsa görüntüsü için söylediklerini fotoğraf için de söyleyemez miyiz?: Onun insan eli ile yapılmamış olduğunu?"[5] Fotoğrafik görüntüyü görüntü kılan kimya değil, simyadır. Barthes bir kez daha haklıdır: Uzun yüzyıllar boyunca varlığı ihmal edilmiş olan Torinolu İsa örtüsü, fotoğrafın negatifi sayesinde 19. yüzyılda yeniden değer kazanır.[6] Çünkü Veronika'nın terli mendili gibi fotoğraf da insan gözünün göremeyeceği lekesellikleri yakalayarak göze sunmaktadır. Fotoğrafik mercek sayesinde selüloite yansıyan ışık ve gölge, terli mendilin negatifini pozitife evriltmekte, imgeyi kâğıt üzerinde görünür kılmaktadır. Sanırım 19. yüzyılda görünenin içinde yatan görünmezlik çekirdeğine karşı duyulan dehşet, tam da bununla, Barthes'ın *punctum* dediğiyle, ya da Lacan'ın ve Duchamp'ın sonraları Aristoteles'ten ödünç alarak kullanacağı *tyche* kavramıyla ilgilidir.[7] Türkçeye rastlantısal bir karşılaşma ve bakışım olarak çevrilebilecek olan bu sözcük, Lacan terminolojisinde "sahicilikle yüzleşmenin ıskalanması" anlamına gelir. İmgenin içinde imge olmayan, onun ötesine uzanan ve bakışım alanı açan şey, asla yüzleşile-

5. Roland Barthes, *a.g.e.*, s. 101.

6. Guiseppe Enrie, *Das heilige Grabtuch von Turin. Mit einer Mappe der letzten amtlichen Lichtbilder in Kupferdruck wiedergegeben*, Karlsruhe, 1939.

7. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, s. 75 vd.

meyecek, gözlerinin içine bakılamayacak bir özellik içerdiği içindir ki Aristoteles bu sözcüğü yazgıyı ya da talihi betimlemek için kullanmıştır. *Tyche*, aynı zamanda Romalıların "Fortuna" dediği yazgı tanrıçasının Yunancasıdır. İmge içinde imge olmayan şeyin sarsıcılığı, onun özneye *dokunmasından* kaynaklanır. Kişinin beklemediği, özdeşliğini yaran ve imgenin içinden fırlayan oktur bu, görünmeyenin karanlık soluğudur; Barthes'ın fotoğraflar bağlamında sözünü ettiği delici kazadır, bakışı tatmin edeceğine gözün içinden geçen yarıktır. Oysa Freud'a soracak olursak *bakma hazzı* içgüdüsel hazlardan biridir: Ne var ki fotoğraf sayesinde bakılan, asla görünmeyen nesnedir. Nesnelerin birbirine dokunuşu sayesinde sevdiği erkeğe kavuşmak isteyen kadının yaptırdığı büyü misali, kimyasal dokunuş sayesinde görünen perdenin ardında yatan gölgeyi ele geçirmeyi arzulayan bir hazdır sözü edilen; Lacan'ın *röntgencilik* dediği pornografik arzuyla örtüşmektedir. Röntgen ışınlarının görünmeyen maddeyi aydınlatması gibi perdenin ardından seyrettiği silueti gölge olarak değil, çıplaklığı içinde görmek isteyen bir içgüdüdür bakmak: Ancak fotoğrafın bir yandan bakışı tatmin ederken diğer yandan sonsuza değin aç bırakan iki uçlu açılımı, perdenin ardındaki görüntü hiçbir zaman ele geçirilemeyeceği, sonsuza değin gölge olarak kalacağı içindir. Fotoğraf merciin kendi, bu türden bir imkânsızlık kipini, "bakmak" isteyen 19. yüzyılın tam göbeğinde barındırmaktadır.

Nitekim Lacan'a göre yüzleşilmesi ve bakılması olanaksız olan *tyche*, onunla karşılaşılamadığı için tekrar edilir. Simgeselliğe indirgenmesi ve dizgeye yedirilmesi olanaksız olan sarsıcılık çekirdeği, temsile meydan okuduğu içindir ki kendini seri halde yeniden üretmektedir. Seri üretim, fotoğrafı simgeselliğe yedirme biçimidir. Aynı kızılderililere bahşedilen doğal parkların beyaz Amerikalılar tarafından çevrelenmesi gibi, fotoğrafın içinde büyüttüğü dehşet de bir tecrit kampı gibi bu türden bir simgesellik tarafından kuşatılır. Ama teknik olarak çoğaltılabilen bir aracı olmasına rağmen her fotoğrafın –bir fotoğraf olmakla– kendi içinde o aynı sahicilik gücüllüğünü barındırdığı düşünülürse, Lacan'ın yaklaşımı bir kez daha anlam kazanmaktadır. Plinius'un sözünü ettiği ve teknik olarak çoğaltılabilen sikke ile sonsuz sayıda yeniden üretilebilen fotoğraf arasındaki fark, biri kendini *techne*'yle, yapma etmeyle *tyche* arası bir aralıkta konumlandırırken, diğerinin *techne* sayesinde *tyche*'yi göze getirme büyüksenmesinden kaynaklanır. Bu türden bir büyüksenmeye giriştiği ve pornografikleştiği zaman bile fotoğrafın içinde ehlileştirilemeyen, emilip soğurulamayan bir artık kalır. Beden-

sel bir dokunuşun yakınlığı ve uzaklığı fotoğraf sayesinde tekrar edilse, fotoğraf öpülüp okşansa bile fotoğrafın görüntülediği beden, asla erişilemeyecek olan çifte bir uzaklıktır. Görsel temsil biçimleri, imgelerin denetimi uğruna, zaman içinde sinema, video, bilgisayar ya da internet gibi yeni hamleler yapmaya ve seri üretimi ve üretim fazlasını sonsuza değin hızlandırmaya zorlanacaktır.

19. yüzyılda fotoğrafın icadı, Batı belleğinde yüzyıllardır bastırılmak istenen şeyi yeniden gündeme getirir. Görünen ile görünmeyen arasında salınan, kendini inorganiğin olduğu gibi organiğin mekânında da evinde hisseden bir çifte varoluştur bu. Barthes'ın her seferinde yeni bir hayretle dile getirdiği üzere fotoğraf, geleceği ölüm olduğu bilinen bir imgenin geçmişteki anıştırmasıdır. Çoğaltıldığı zaman bile imgenin her seferinde yeni bir *şimdi*'ye ve yeni bir *burada*'ya dönüştüğü, ama asla tümüyle *şimdi* ve *burada* olmadığı bir mekândır fotoğrafın mekânı; Adorno ile Benjamin'in ortaya attıkları bir sözcükle, *fantazmagorik*'tir. Bu, fotoğrafın ne gerçeklik ne fantazma olduğu, ikisi arası bir yerde salındığı, perdenin ardından bakılan görüntünün sonsuza değin siluet olarak kaldığı anlamına gelir. 19. yüzyıl her ne kadar bu türden bir fantazmagorayı gerçekçiliğin ve doğal tarihin zirvesi olarak yorumlamış olsa da, fotoğrafın gerçekçiliğin ve doğal tarihin varoluş nedenini sarsacağı ortadadır.

Nadar anılarında, "insana sonunda yaratıcılık gücü vaat eder görünen bu en şaşırtıcı, bedensiz fantomları maddeleştiren, aynanın sırrında küçücük bir soluk, suyun yüzeyinde küçücük bir dalgalanma bırakmaksızın, gözden kaybolan bu yeni mucizeler karşısında benzimizin atmasından daha doğal ne olabilir?"[8] diye sorar. Gerçekçiliğin öteki yüzüdür fotoğraf – gerçekliği kanıtlaması ve bilgiyi göstermesi istendiğinde bile, bilimin ve sanatın bütün alanlarının gerçekliği yansıladığını kurgulayan bir çağda, bilinmeyenin muştulanmasıdır. *Index* olma özelliğiyle göndergeyle göstergeyi, gösterilenle göstereni benzeştirmesi olanaksız olsa da, 19. yüzyıl Avrupası fotoğrafın yine de gösterileni doğa olan bir gösterge, doğal tarih göndergesiyle benzeşen bir imge olmasını arzulamıştır; bu da tamamen 19. yüzyıl Avrupası'nın varoluşsal duruşuyla ilintilidir.

Bu türden bir duruş, Plinius'un 1. yüzyılda sorduğuna benzer bir soruyu, fotoğrafik imgenin sanatsal imgeye dahil edilip edilemeyeceği

8. Nadar, *Als ich Photograph war*, Frauenfeld, 1978, s. 21.

sorusunu yüzyıllar sonra gündeme getirir. Kafaları oldukça kurcalayan ve karıştıran bir sorudur bu. Çağın fotoğrafik imgeyi sanata dahil etme arzusuna rağmen, fotoğraf tehlikelidir: Bir yandan çoğaltılabilen bir şeydir, diğer yandan doğayla benzeşimi doğayı temsil ederek gerçekleştireceğine, doğal bir dokunuşun izini sürmektedir. Fotoğrafta benzeşim temelinde gerçekleşen temsil ilkesi yerine, imgesel maddeciliğin ağır bastığı anlamına gelir bu. Balmumu maskeyle yöndeş olan bu maddesellik, o güne değin doğayla aynı bağıntılılık dizgesinde buluşacağı yerde, doğal beceriye dayalı süreçlerin operatif bir parçası olarak kurgulandığı içindir ki, fotoğraf doğayı temsil etme yetisine sahip değildir. Ama bu itiraf, fotoğrafın kanıtlayıcılığını ve gerçekliği onaylama yetisini elinden almak anlamına gelir. Sorun, fotoğrafın sanatsal değil de, teknik bir imge olduğu önermesiyle çözülür. Bu, bir taşla iki kuş vurma yöntemidir. Darb tekniği gibi doğal bir işlem sayesinde gerçekleşen bir etkinliktir fotoğraf; bu türden bir yapma-etme ise sanat yerine teknik denen uzama dahildir. Teknik deyince kastedilen, bu etkinliğin Mauss ve diğer etnologların tanımladığı üzere büyü gibi dokunuş sayesinde somut bir etki amaçlayan bir eyleyişi dile getirmesi ve doğal bir operasyon zinciri sayesinde gerçekleşmesidir. İkonalar, mezar taşları ve fotoğraflar, doğaya özgü bir *yapma biçiminde* (Cassirer) buluşmaktadırlar. Doğanın oluşturduğu biçimleri değil, kendi maddeselliği içinde doğanın eyleyiş biçimini göze getirmektedir bunlar. Schopenhauer'in dediği gibi "burada fotoğrafların estetik bir etki uyandırmamasının ve (estetik anlamda) birer sanat yapıtı olmamasının gerçek nedeni saklıdır: İyi çekildiklerinde en iyi resim ya da heykelden yüz kat daha fazla yanılsamaya yol açmalarına ve eğer sanatın işlevi gerçeğin yanılsamacı taklidi ise birinci sırayı almalarına rağmen. Çünkü *yalnızca biçimi değil, biçimle birlikte maddeyi de yeniden üretirler*: Onun için onlara bakıldığı zaman yanılsamaya yol açarlar. *Sahici sanat yapıtının bir kereye mahsus ve yoksa olmaz olan bir şeyden*, yani bireyden sonsuz kere geri dönen ve sonsuza değin her şeyin içinde olan şeye, *yani saf biçime ya da ideye ulaştırmasına karşın* fotoğraf bize sanki bireyin kendini, yani bir kereliğine burada olan yoksa olmayan bir şeyi, üstelik bu türden geçici bir varlığa değer kazandıran şeyi, yani yaşamı bahşetmeden sunar. Onun için fotoğraf dehşete yol açar ve kasılmış bir ceset gibi etki eder."[9] Schopenhauer bu cümleleri fotoğraf için değil, 19. yüz-

9. Arthur Schopenhauer, "Metaphysik des Schönen und Ästhetik", *Sämtliche*



Balmumu model bebek, 18. yüzyıl,
La Specola, Floransa Üniversitesi Doğal Tarih Müzesi.

yılda anatomi müzelerini ve tıp fakültelerini kaplayan anatomik balmumu bebekler için kurmuştur. Fotoğraf kelimesini kasıtlı olarak ben yerleştirdim. Anatomik amaçlı kullanılan balmumu bebeklerle fotoğrafların, yalnızca aynı dehşetin ve tedirginliğin değil, aynı yazgının da izini sürdüklerini düşündüğümden yaptım bunu. Her ikisi de biçimle beraber maddeyi de yeniden ürettikleri için sanata değil, "teknik" denen ve sanattan ayrışan uzama dahildir. Yeniçağ'ın başlangıcından sonra kunduracılık, camcılık, çömlekçilik, balmumu bebekçilik gibi el işçiliğine dayalı bütün teknikler, sanat uzamından ayrılmışlardır. Zaman içinde elin yerini makina almış olsa da sanat ile zenaat arasındaki ayrım hâlâ geçerlidir ve sanatsal imgeyi bedenin parçası olan elin dokunuşundan arındırmak gerekir. Yeniçağ imgelemi bedensel dokunuşa dayalı ve maddeye bağlılığını koruyan imgelerden öylesine ürker ki, diğer birçok yazar gibi Lessing de, örneğin Raffael'in çok büyük bir ressam olduğunu, ama "eğer talihin büyük bir bahtsızlığı sonucu elleriyle doğmuş olmasa, en büyük sanatsal deha olmuş olacağını," söylemiştir; "Dolayımsız şekilde gözlerimizle resim yapamamamız ne kötü! Gözün kola değin katetmek zorunda kaldığı uzun yol boyunca neler kaybolmaz ki!" [10] Raffael'in tuvale dokunan elleri, sanatsal uzama engeldir.

Çoğaltım tekniklerinin Vasari'den bu yana el işçiliğiyle ilişkilendirildiği ve sanatsal özgürlük uzamının dışında bırakıldığı malum. Eğer Vasari'nin dediği gibi sanatçıyı sanatçı yapan şey, *imitazione*'ye koşut giden bir *invenzione* ise, bu türden bir etkinlik, sanatsal imgenin bir kerelik yaratıcılığına güdümlüdür. Nitekim fotoğrafın yanı sıra 19. yüzyılın en büyük görsel icadı, bugün zamanı için taşıdığı önemi artık azımsanan *stereoskop*'tur. Bu, sanatla sanat olmayan arasındaki ayrımı zorlamayan, kafaları kurcalamayan bir aygıttır. Stereoskop, sanata dahil olmasa da, 19. yüzyılın arzuladığı görme biçimini simgeler: Onun sayesinde *camera obscura*'da bile henüz bir sorun teşkil eden kişisel "bakış açısı" tümüyle kaybolarak genel bir önermeye dönüşür. Seyirci, mekân içinde diğer nesnelere olan uzaklığıyla koordinatlar içinde tanımlanan bir nesneyle değil, diğer nesnelerden tümüyle yalıtılmış bir imgeyle karşılaşır. Stereoskobik uzamda, resmi duvardan ayıran, buna

Werke içinde, *Parerga und Paralipomena*, cilt 2, Wiesbaden, 1947, s. 449-50, § 209. (İtalikler bana ait ve özgün metinde geçen "balmumu figür" sözcüğünü "fotoğraf" ile, "yapmak" fiilini "çekmek" ile kasıtlı olarak değiştirdim.)

10. Gotthold Ephraim Lessing, "Emilia Galotti. Ein Trauerspiel", *Werke* içinde, H. G. Göpfert (der.), Münih, 1971, cilt II, s. 6, 11, 133 vd.



David Brewster'in dioptrik stereoskobu, 1849.

rağmen duvarın varlığına işaret eden bir çerçeveleme gerekmez bile: Çevresinden tümüyle koparılmış olan imge, kendisinin çevresidir, kendisinin merkezidir ve özerktir. Görüntü, ona dış dünyayı anımsatacak bir bağıntılar bütünlüğünden koparılmıştır; Barthes'ın *göndergesel yanılsama* diyeceği yanılsamaya yol açmamakta, stereoskop gönderge ile göstergeyi çakıştırmaktadır. Bu söylediğim, Cézanne'a özgü özgöndergesellikle stereoskop arasındaki bağıntının üstüne ayrıca gidilmesi gerektiği anlamına da gelir. Stereoskobun da Cézanne'ın da gerçekleştirdiği imgeler kendine yeten ve kendileriyle doygun imgelerdir. Cézanne, içinden geldiği sanatsal bakışı kırdığı an, teyit etmektedir.

Stereoskop, görünen derinliğin ötesinde gerçekten bir şey olmadığı, imgenin önünde ve arkasında göze gelmeyen bir alan bulunmadığı izlenimini verir. Onun sayesinde gözle bakış yüzde yüz örtüşebilmekte, bir-

biri içinde eriyebilmektedir. Stereoskop, görünenin ardında yatan görünmeyen yüzünden tedirgin etmez. Kaldı ki zamanın optiğe ilişkin sorularını yanıtlayan bir icattır bu: Zihinleri meşgul eden soru, iki ayrı gözün aynı merkezde nasıl odaklanabildiği sorusudur. Stereoskopa damgasını vuran Wheatstone, iki gözün optik ekseninin birbirine koşut gidecek denli yakın bir nesneyle karşılaştığında tek bir gözmüşçesine eylediğini söyler. Wheatstone'nun sorunsalı, gözlere olan yakınlığı sayesinde imgenin iki gözle birden görülebilmesidir. Sözcüğün gerçek anlamıyla amaç, dünyanın iki gözü buluşturan bir imgede ele geçirilmesidir. Helmholtz gibi bir optik uzmanı bile stereoskobik imgeler için şöyle der: "Stereoskobik fotoğrafların doğayla örtüşmesi öylesine gerçekçi ve bedene ait biçimlerin canlılığı öylesine büyüktür ki, örneğin stereoskop sayesinde önceden bilinen binaların önünde durulduğu zaman artık bilinmedik yerine... bildik bir etki uyandırırlar. Böyle durumlarda insanın temsil sayesinde sahip olduğunun ötesinde yeni... bir görüyle karşılaşması mümkün değildir."[11] Stereoskop sayesinde görü ile bilgi eşitlenmiştir. Stereoskobik imgelerin gerçekliği temsil ettiğine ilişkin inanış, onların ayrı birer kattan oluşan ve katların her birini bir yüzey olarak tasarlayan çarpıtılmış bir merkezi perspektif sunmasından kaynaklanır. *Camera obscura* gibi bedeni dünyadan, imgeyi çevresinden koparan bu icat, onun bir adım daha önüne geçmiş, yalnızca imgeye bakmayı gerektirmiştir. İmgenin ardında görülebilecek bir alan yoktur ve ara birer mekân oluşturmayan üç kat, görünmeyene fırsat tanımamaktadır. 19. yüzyılda bedensel pornografik imgelerin çoğaltımı için kullanılan bir alettir stereoskop. Bedeni çıplaklığı içinde üçboyutlu dayatan ve görünenden fazlasının görülmesine izin vermeyen ilk icattır. Stereoskop, dünyaya çıplak bir bedene bakar gibi bakmayı öneren bir anlayışın ulaştığı doruk noktadır. Verili bir nedenden ötürü sıkça tekrarlanmış bir imgeyi yeniden görmek bakışa, imgenin bilinenden şaşmasıyla karşılaşmaktan ve yüzleşmekten, Aristoteles'in *tyche* dediği şeyi yakalamaya ve korumaya çalışmaktan çok daha rahat ve kolay gelmiştir.

11. Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, 3. Basım, Hamburg/Leipzig, 1910, cilt 3, s. 253.

V.

"Göz yerine kameraya hitap eden şeyin, doğası farklıdır: ...insan, optik bilinçdışından fotoğraf sayesinde haberdar olur."

Walter Benjamin

1860 YILINDA bir dizi fotoğrafçıya ekmek kapısı olan ölüm döşeği fotoğrafçılığı başlar. Ölüm fotoğrafçıları, ölü çocuk cesetlerini fotoğraflamakla yetinmeyerek ölü çocuk gözlerini açık renge boyar, fotoğraflardaki çocuklara hayaletimsi bir görüntü katar. Gözü bir kez daha resme bakmaya zorlayan öyle ayrıksı bir kışkırtıcılık belirir ki bu fotoğraflarda, bakışı bir yandan tedirgin ederken diğer yandan gözü kendine çeker. *Ölüm gelecek ve onda senin gözlerin olacak.* Ölü çocuklar, gözleri olmadığı zaman bile bakışı olan çocuklardır. Çocukların anababalarının fotoğrafçıyı bu fotoğrafları çekmekle görevlendirdiği düşünülürse, artık hayatta olmayan bir çocuğa duyulan özlemi körükleyen karelerdir bunlar; anababaların kendilerine neden böyle büyük bir kötülük yaptığı anlaşılır gibi değildir. Kanımca bu fotoğrafların yaptığı, menhirlerden balmumu maskelere, Bizans ikonalarından Selçuklu mezarlarına uzanan bir sahicilik kipiyle yüzleşmek, ama sahiciliği ıskalamaktır. Bu fotoğrafların mezar başlıklarından ya da menhirlerden bile daha delici bir kazaya yol açmasının nedeni, fotoğraf yüzeyinden fırlayarak bakan küçük cesetlerin hem doğal görüntüleriyle kendileri olmasından, hem olmamasından kaynaklanır.

İşte bu, fotoğrafın görünür kıldığı imgenin, ikonaya özgü çifte varoluşu bile çifte katlayan bir imge olmasıyla ilintilidir: Bir yandan 19. yüzyılın kanıtlamak istediği üzere inanılmaz bir doğalcılığa sahiptir çocuklar – mezar taşlarından ya da ikonalardan farklı olarak fotoğraf yüzeyinde görünen, ölmüş çocuğun gerçekten kendisidir. Ama diğer yandan öylesine acı verici bir doğalcılıktır ki bu, çocuğun bedeni orada değildir. Fotoğraf sayesinde doğalcılığın içinden geçerek doğalcılığın



Ölü çocuk fotoğrafı, anonim, 1880.

varlık nedeni yarılır. Oysa Avrupa, fotoğrafın *doğanın kalemi* (Talbot) olduğunu kanıtlama derdindedir. İnsan elinin doğayı taklit etmek için engel teşkil ettiği görüşünü öncüllerinden devralan William Henry Fox Talbot, elinin beceriksizliği konusunda yakınır: Eğer kamerayı sabitleyemezse, elin titreyişi yüzünden görüntü sağlanamayacaktır. Ama kamerayı statifle sabitledikten sonra 1844 yılında fotoğrafı, insan eline bile gereksinmediği gerekçesiyle savunmaya girişir ve içinde ele bağlı bir fiili –*graphein*– barındıran fotoğraf sözcüğü yerine foto-genetik çizimden söz eder: "Yüzün duyularıyla kalemin koordinasyonu, resmetme eyleminin bütün mekanikliğine karşın görüntünün sadık temsilini ıskalar. Kalemin çizdiği çizgi, doğaya sadık değildir."[1]

Gümüş nitratın nitelikleri sayesinde pozitifin negatifini kâğıt üzerine çıkarma yöntemini keşfeden Talbot, Fransa'da Daguerre'in keşfettiği yönteme göre farklılığını vurgular ve yayımladığı fotoğrafların, *doğanın hakiki ve çarpıtılmamış çizimi* olduğunu savunur: İnsan elinin yardımı olmaksızın kimyasal ve optik süreçler sonucu kendi kendini ger-

1. William Henry Fox Tablot'tan alıntılayan Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotographie*, Münih, 1989, s. 189.

çekleştirmektedir bu fotoğraflar. Bu bağlamda Talbot'nun Fransız meslektaşı Daguerre'nin söylediği de ilginçtir: Fotoğraf, "doğanın kendi kendini görüntülemesine yarayan kimyasal ve fiziksel sürecin imgesidir."[2] Aynı şekilde Alexander von Humboldt, "taklit edilmesi olanaksız bir sadakatle nesneleri resmeden"[3] fotoğraftan dem vurur, daha sonraysa Kracauer "dış gerçekliğin kurtarılışından"[4] söz edecektir. Fotoğrafın doğalcılığını kanıtlamayı hedefleyen örnekler çoğaltılabilir. Fotoğraf, doğanın insan aracılığına bile gereksinmeyen aynasıdır. Kracauer'in her fırsatta vurguladığı gibi, ideal fotoğraf, kamera merceğiyle örtüşen imgedir, kamera ayna işlevi görmektedir.

Ama bütün çabalara rağmen Nadar'ın sezgisel olarak söylediği gibi beklentileri sarsan bir hamledir ve imge ile çifte katlama ve sanat olanla sanat olmayan arasındaki ince sınırı dile getirir: Fotoğraf, benzeşimi kendinden kopardığı ve kendi dışında bir şeyle benzeştiği ve benzeşmediği an, içinde bilinirden bilinmeze atlama olasılığını barındıran bir eşiktir. Benjamin'in anladığı anlamda bir "pasaj", bir geçit olduğu için, fotoğrafik ışık sayesinde madalyonun –varoluş nedeni olan– ters yüzü de gerçekleşir. Duyusal dünyadan başlayarak uykuda görünen hayallerin ya da karanlıkta görülen hayaletlerin duyu ötesi dünyasına uzanan tayftır fotoğrafik ışık; onun sayesinde yalnızca görünen değil, aynı zamanda görünmeyen de göze gelecek, ancak bu, fotoğrafın mesafesiyle gerçekleşecektir. İkonaları savunmak uğruna ikonakırıcılığın sınırını zorlayan Bizans gibi, doğalcılığı savunmak uğruna doğalcılığı imha sınırına dayanmıştır 19. yüzyıl: Görünen görünmeyenin pozitifidir ve görünenden hareketle görünmeyenin negatifi ele geçirilir. Ölü çocuklar fotoğraf sayesinde dirilecektir. Ama tam da bu nedenle Balzac'ın fotoğraflanmaktan neredeyse çekindiğini yazar Nadar; çünkü Balzac'ın tayf kuramına göre beden, doğal katmanlar halinde üst üste yerleştirilmiş ve ince zarlarla sarılmış, hayaletimsi bir dizi görüntüden ibarettir. Eğer herhangi bir nesne, ışığın dokunuşu sayesinde herhangi başka bir nesneyle ilişkiye girecekse, bu büyüsel Daguerre işlemi bedensel katlardan

2. Louis Daguerre, "Das Daguerrotyp", *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Wilfried Wiegand (der.), Frankfurt/M., 1981, s. 18.

3. Alexander von Humboldt'tan alıntılayan Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, Münih, 1990, s. 9.

4. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1993.

birini ele geçirip tüketecek, insanın bedensel özdeşliğini imha edecektir. Bu yüzden söz konusu yıllarda Swedenborg metinlerinin yaşadığı inanılmaz yükseliş ve ruhçuluğun başlangıç tarihinin tam olarak 1848 yılına denk düşmesi rastlantı değildir. Görünen biçimlerin sonsuz sayıda görünmeyen parçacıktan oluştuğunu söyler Swedenborg, fotoğrafın ışığı sayesinde, görünmeyen bu parçacıklar göze görünecektir. Talbot'nun yazdığı üzere katı cisimlerde bile değişikliğe yol açan şeydir fotoğraf; radyasyon ışınları gibi katı cismin içsel görüntüsünü görünür kılar ve o güne değin dehşet salmış bir oylumsallık üzerinde denetim sahibi olur. Bir şeyi fotoğraflamak demek, ona sahip olmak demektir. İşin kötü yanı iyelik arzusu, yalnızca Yeniçağ sonrası görsel temsil biçimlerine özgü değil, büyüsel dokunuşa da özgüdür: Bütün diğer teknikler gibi bir yanıyla şiddet uygulayan ve ele geçirmek isteyen bir tekniktir büyü; temsil etmek istemese bile varoluşu sayesinde etkilediği bedeni olduğu gibi bırakmamak, onu dönüştürmek istemektedir.

Ancak fotoğraf sayesinde optik, tıp ve ruhçuluk, ayrıksı bir biçimde iç içe geçer ve bilinmeyene geçit verir: Örneğin ışık tayfını ışığa karşı duyarlı bir kâğıda yansıtınca renk dizisinin kenarındaki mor rengin en yoğun etkiye yol açtığını ve kendi ötesine uzandığını söyler Talbot. Işığın kendisi görünmediği için görünmezliğin yarattığı türden ayrıksı bir etkidir bu; kaldı ki insan gözünün karanlıkta göremediği yerde, kameranın gözü görebilmektedir. 1863 yılında Amerika'da William Howitt'in yayımladığı *Doğa Ötesinin Tarihi* ile Leipzig'de Rus yazar Aksakov'un transendental –müteal– fotoğrafçılık üzerine yazdığı *Animizm ve Spiritualizm*'in 1874'te basılmış olmasının bu bağlamda açıklık kazandığını düşünüyorum. Avrupa'da yayımlanan kitapların büyük çoğunluğundan farklı olarak görüntünün doğal imgesiyle ve doğanın temsiliyle değil, onun ardında yatan ve kamera gözü sayesinde görünür kılınan doğa-ötesiyle ilgilenen kitaplardır bunlar. Biri, Doğu kilisesine özgü bir geleneği sürdüren ve eski bir kara parçası olan Rusya'dan, diğeriyse Avrupa'dan ayrışmış bir gelenek kuran yeni bir kıtadan gelmektedir. Gerçi Avrupa'da bile ışığın yaladığı hacmin görüntüsüyle ışık sayesinde ölümsüzleşen ölümün izi, bilimle ruhçuluk sınırında bir yerde durmaktadır. Çünkü ruhçuluk, bir tür ölülerle iletişim kurma biçimidir. Eğer fotoğrafik imge bu iletişimi kurmaya yarayan bir aracıysa, bu, fotoğrafın "eşzamanlı varolmasına karşın, yine de iki ayrı düzene ait olan"[5] varlığı yüzündendir. Aksakov'un kitabından altı yıl sonra Georgina Houghton, hayli yadırgatıcı bir kitap yayımlar: *Maddesel Olarak*

Göze Görünmeyen Olgular ve Spiritüel Varlıkların Fotoğrafik Tarihçesi Üzerine. Ruhçu çevrelerde giderek bir başyapıt haline gelen Aksakov'un *Animizm ve Spiritualizm*'inin dudak uçuklatan alt başlığı ise şudur: *Sanrı ve Bilinçdışı Oluşum Hipotezlerinin Özel Bir Değerlendirilmesi Doğrultusunda Medyum Olgularının Eleştirel Bir Sınanması*. "Müteal fotoğrafçılık" dediği şeyle Aksakov'un amaçladığı, duyusal olarak görünmeyen nesneleri ve maddeleşen ölü ruhlarını fotoğraf sayesinde tespit etmektir. Gerek ruhçu oturumlar sırasında görünen hayaletlerin, gerekse düşlerde ya da uyanıkken beliren sanrıların görüntüsünü elde etmek: Ölü çocuklar da buna dahildir. Uzay varlıklarının ve ışınımlarının fotoğraflarını çekmekle uğraşanları yüreklendirmek amacıyla sonraları Vauchez, Foveau ve Courmelles tarafından Fransa'da bir *Müteal Fotoğrafları İnceleme Derneği* bile kurulur. Bilinçdışının imgeleri nasıl sonraları Freud tarafından bilince tevil edilecekse, fotoğraf da doğa ötesi görüntüleri doğal bir imgeye evriltecektir. Sanrılar, vizyonlar ve rüyalar, ancak fotoğrafın icadı sayesinde görünür kılınır; fotoğraf Benjamin'in deyişiyle *optik bilinçdışını* göze getirir. "Göz yerine kameraya hitap eden şeyin doğası farklıdır," diye yazar Benjamin, "farklı olma biçimi, insanın bilinçle dokuduğu bir mekânın, bilinçdışımn dokuduğu bir mekânla yer değiştirmesidir. İnsanların yürüyüşünden onlara ilişkin kabaca bir şeyler çıkarılabilse bile, onların saniyenin onda biri denli kısa bir sürede aştıkları sınıra dair bir şey bilinemez. Ağır çekimiyle, büyütücüleriyle, yardımcı araçlarıyla fotoğraf, insana o anı sunar. Nasıl içgüdüsel bilinçdışı hakkında psikanaliz sayesinde bilgileniliyorsa, optik bilinçdışından da bu sayede haberdar olunur."[6]

Çünkü aynı rüyalarda beliren bilinçdışı imgeler gibi manyetizm, galvanik madde, hava ve elektrik gibi görünmeyen dalgaların çizgileri de fotoğrafik imgede belirmektedir. Bu anlamda fotoğraf, bir yanıyla optik bilinçdışına egemen olmak, onu denetlenebilir bir görünürlük düzenine göre örgütlemek istemektedir. Bu, psikanalizin pratiğiyle örtüşmektedir ve psikanalizin fotoğrafın icadından sonra ortaya çıkmış olması kanımca üstüne ayrıca gidilmesi gereken bir meseledir. Çünkü

5. Arthur Schopenhauer, "Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt", *Sämtliche Werke*, Baron Wolfgang von Löhneysen (der.), Frankfurt/M., 1986, s. 312.

6. Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Fotographie", *Angelus Novus* içinde, Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt/M., 1988, s. 232.

eğer Freud'un dediği doğruysa ve bakış, içgüdüsel olarak konumlandırılan hazlardan ve bedeni kışkırtan arzu nesnelerinden biriyse, psikanalizle fotoğrafın ortak özelliği, görünmez bir perdeyle görünenden ayrılan sınırın ötesine geçmek istemeleridir. Ancak arzularına rağmen her ikisi de şunu gayet iyi bilir: Psikanaliz ve fotoğrafik röntgencilik arzu nesnesini asla elde edemeyecek, perdenin ardında sergilenen çıplaklık yerine onun perdedeki gölgesiyle yetinecektir. Arzu ile nesnesi, birbirinden farklı iki şeydir. Bu, fotoğrafı gösterilenle bir kılmaya çalışan pornografik röntgencilikte bile böyledir. *Vera icon*, ahşap panonun ardında yatan arzulanırlığı sonsuza değin gizleyecek, bakışın iştahını doyuracağına arzuyu körükleyecektir.

19. yüzyıl sonu Rusyası'nda yaygınlığı inanılmaz boyutlara ulaşan ruhçu oturumlarda canlılara göründüğü iddia edilen ölüler, hayaletimsi görünüşlerini ışık saçarak göze getirdikleri için fotoğrafın onları yakalamaya kadir olduğu düşünülür. Çünkü "soluk aldığımız her an elektrik üreten" bizler gibi onlar da sanrılarda ve düşlerde göze gelen bir ışık yaymakta, "atmosferi her an elektriklendirmekte, manyetik dalgalar içinde eylemektedirler."[7] Teknik ile büyü, düş ile maddesellik giderek sarmallanan bir biçimde melezlenmektedir. Düşler ve sanrılar, beynin manyetik dalgalar aracılığıyla gözlere ihtiyaç duymadan gördüğü imgelerdir. Günün fiziğinin tanımladığı *görünmez ışınımlar*, ruhçular tarafından akışkanlar kuramıyla ilişkilendirilir. Manyetizmacılar tarafından yeniden keşfedilen akışkanlar kuramı, insanda dışsallaşma, yani bedensel sınırların ötesine uzanma yetisine ilişkin bir kanıt olarak görüldüğü için ışınıma *animist akışkan* ismi verilir. Bunlar sayesinde ölülerle ilişki kuran bir tür ruhçu telgraf yöntemi geliştirilir. Kaldı ki elektromanyetik ya da sismik dalgalar gibi görünmeyen dalgalar sayesinde görünmeyen bir imgeyi göze getirme ve gözden gizleme geleneği, Doğu kilisesi ikonasında varlığını zaten yüzyıllardır sürdürmektedir. Tanrısal bir aşkınlıktan ya da sonsuzluktan göze doğru yayılan bu dalgalara, ikona çizme yönteminde *rasdelka* denir: *Rasdelka*'lar gözle ayırt edilemeseler bile, ikonada gerçekleşen tersten ve çoğul perspektif, yalnızca onlar sayesinde mümkün olabilir. Bir tür olasılık ve gizillik çizgileridir bunlar; man-

7. Bergson'dan alıntılayan Elisabeth von Samsanow: "Präliminarien zu einer Phänomenologie des halluzinierenden Geistes", *Telenoia. Kritik der virtuellen Bilder* içinde, Elisabeth von Samsonow, Éric Alliez (der.), Akademie der bildenden Künste/Turia & Kant, Viyana, 1999, s. 33 .

yetik ve elektrik enerjinin görünmeyen hareketliliğine benzerler. "Öyleyse, nesneyi ve nesnenin dinamiğini nesnenin görünür çizgilerinden çok daha güçlü bir şekilde ifade edebilen, metafizik bir şema olan *rasdelkalar,* tümüyle görünmezdir. Bunları ikonlara sonradan ekleyen ikon ressamı, ikonu izleyen göze sunulmuş hareket çizgilerinin bütünlüğünü sağlamayı amaçlar. Bu çizgiler, izlenen nesnenin içsel kuruluş şemasını oluşturur ve dayandıkları fiziksel temelleri bulmak istersek, öncelikle kuvvetlerle ve gerilim alanlarıyla karşılaşırız. Başka bir deyişle, *rasdelkalar* bir gerilim sayesinde oluşmuş, daha doğrusu *zaten* görünür olan çizgilerden çok, sırf olabilirliklerden veya temsil edilendeki potansiyelden kaynaklanan çizgileri gösterir."[8]

İkonaya özgü ve tanrısal bakışın zamansızlığını betimleyen ezeli-ebedi ikona mekânı *rasdelka*'nın varlığıyla doğrudan ilişkilidir. Çünkü *rasdelka*, insan bakışını merkez alan bir mekândan değil, resmin ardında bir yerden fışkıran bir özellik arz eder. İnsan gözünde toplanacağına, ikonanın arkaplanmdan yayılan ve gerisin geriye resmin ötesine uzanan çizgisel eğrilerdir bunlar; ikonalarda bedenin sırtı ya da masanın arkası gibi nesnelerin görünmeyen yerlerini görünür kılar ve görünenin bilinmeyen merkez için sonsuzluğu odak alırlar. Florenski'ye göre ikona, içinde varolan manyetik alan nedeniyle mıknatısın çekimine sahip olan bir imgedir. Onun gücüllüğü göze getirdiği figürle değil, manyetik alanın oluşturduğu dinamiğin görünmezliğiyle ilintilidir. İkonadan yayılan görünmez güçler, Freud'un "okyanussal dalga" diyeceği türden bir ritm oluşturur ve gözü içine doğru çeker. Gözün, içinde yitip gitmek isteyeceği mekândır ikona, "dünyanın bir noktasından yayılan tayf öylesine çok kendi üzerine katlanır ki, yıldızlardan bakan birinin... yıldızlardan herhangi birini, ışığın ona ulaşmak ve dünyanın çevresinde dolanmak için gereksindiği zamanın ötesine ve öncesine uzanan... sonsuz sayıda imgeyle karşılaşması gerekir. Şimdiki zaman, çoktan yitmiş olan ışığın hayaletleriyle yüklüdür."[9]

O nedenle *şimdi*'de ve *burada*'da aynı anda şimdi ve burada olan ve olmayan bir imgedir ikona. "Bertie diye bilinen ve maddeye bürünmüş

8. Pavel Florenski, *Tersten Perspektif,* Metis, İstanbul, 2001, s. 45.

9. Hermann Weyl, *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft*, Münih/Viyana, 1966, s. 143. Burada bir şeye dikkat çekmek isterim: Yazdığı cümleleri ikonalar için değil, Einstein evrenbilimi için yazar Weyl. Kanımca yalnızca fotoğrafın icadı ile psikanaliz arasındaki bağıntı değil, görelilik kuramı ile fotoğraf bağıntısı da, ayrıca üstüne gidilmesi gereken konulardan biri.

bir görüntünün sol ayak fotoğrafının basımı"[10] da içinden çıktığı bu ikona geleneğini sürdürmektedir. Bertie, ruhçu oturumlar sırasında maddeleşerek Aksakov ve arkadaşlarına görünen hayaletlerden biridir. Ama Bertie'nin bedenini değil, onun yalnızca sol ayağını fotoğraflar Aksakov; fotoğrafik ışık sayesinde görüntülenen ayak, Bertie'nin kendi ayağı değil, ayağın benzeşmeyen bir benzeşim sayesinde ayakla benzeşen dökümüdür. Bir diğer deyişle görüntülenen, çifte bir kanıtlayıcılığa ve çifte bir yoksunluğa sahiptir: Yaşamadığı için dokunması olanaksız bir hayalet ayağına önce dokunulur, sonra dokunuşun izini taşıyan dökme kalıp yapılır, sonunda kalıp fotoğraflanır.



Bertie'nin sol ayağı.

Bu tuhaf örnek Aksakov'un görüntülediği garipliklerden yalnızca biridir ve hayalet ayağının gerek kalıbı gerekse fotoğrafı numaralanarak arşivlenir. Aynı imge içinde çoğul pespektif uygulayan Bizans ikonaları gibi sol ayağın gerek tabandan gerekse yukarıdan iki ayrı görüntüsünü aynı sayfada yayımlar Aksakov. Sanki sıradan bir canlı ayağıyla bir hayalet ayağı arasındaki tek fark, onların ait olduğu farklı düzenlere dairdir.

10. Alexander Nikolajewitsch Aksakov, *Animismus und Spiritismus. Versuch einer kritischen Prüfung der mediumistischen Phänomene mit besonderer Berücksichtigung der Hypothesen der Hallucination und des Unbewußten*, iki cilt, çev. Gr. C. Wittig, 3. basım, Oswald & Mutze, Leipzig, 1989, cilt I, s. 190 vd.; Resim IV (X).

Ama mesele bu kadar basit değildir: Çünkü canlı bir ayağın değil, canlı ayağına benzer bir hayalet ayağının döküm fotoğrafıdır çekilen. Dolayısıyla benzeşmeyen benzeşim, *iki kez çifte anlamda* benzeşmeyen bir benzeşimdir. Oldukça yadırgatıcı olan bu cümleyi şöyle açımlayabiliriz: Eğer döküm, model alman ayakla benzeşmeyen bir benzeşim temelinde benzeşiyorsa, cansız bir ayak, canlı bir ayakla zaten benzeşmeyerek benzeşmekte, fotoğrafsa kendi içinden çifte katlanmış bir görüntüyü bir kez daha çifte katlayarak benzeşmeyen bir benzeşimi düzünden bir kez daha tersine çevirmektedir. Bertie'nin sol ayağı kendi üzerine öylesine çok sayıda katlanır ki, ona bakan birinin ikonalarda olduğu gibi sonsuz sayıda imgeyle karşılaşması ve şimdiki zamanı, çoktan yitmiş olan sol ayak hayaletleriyle yüklemesi gerekir. Bu türden bir görüntü 19. yüzyıl imge uzamını farklı yönlerden tedirgin etmektedir: Bertie'nin sol ayak imgesi bir yanıyla inanılmaz bir maddeselliğe sahiptir, diğer yandan hayaletimsi bir madde-ötesine... İşin en ayrıksı yanı, maddesellik de madde-ötesi de tersinden çifte katlanmış bir denklemle gerçekleşir. *Yalnızca biçimi değil, biçimle birlikte maddeyi de yeniden üreten* fotoğraf, maddeyi çifte anlamda yeniden üretirken bunu oldukça ters bir biçimde gerçekleştirmekte, çünkü döküme özgü maddeselliğin izini iki kez tersinden sürmektedir. Schopenhauer'in söylediği gibi eğer dökümden ya da kabartmadan yapılan bedenler dehşet veriyorsa bunun nedeni, döküm sayesinde oluşan bedenlerde maddenin yalnızca biçime değil, *maddenin aynı zamanda maddeye de aktarılıyor olması* yüzündendir. Oysa fotoğraf, zaten maddeye aktarılmış bir maddeselliği bir kez daha kendi tersinden katlamakta, onu kendi varoluş mekânına ve kendi maddeselliğine taşımaktadır. Üstelik bu fotoğrafın iki kez tersinden çifte katladığı görüntü gerçek bir bedenin değil, gerçekdışı bir bedenin maddeselliğidir. Bir anlamda fotoğraf, kendi mekânına özgü çifte bir varoluşu yalnızca kendisiyle değil, fotoğrafladığı görüntüyle de ifade etmektedir. Böyle bir fotoğraf, göze getirdiği imgeyi ele geçirmek istemekte, ama mesafe yüzünden bunu gerçekleştirememektedir. Madde ile madde-ötesi, görünen ile görünmeyen arasında salındığı ve görüneni görünmeyen olarak görüntülediği için zaten çifte katlanmış bir varoluşa sahip olan fotoğraf, gerçekten görünmeyen bir şeyi bu türden bir mesafeyle göze getirdiği an, bakış ile göz arasına çifte katlanmışlığm çifte katlanmış bir çifte mesafesini koymaktadır ki bu, oldukça sapkın bir mesafedir. Bertie'nin sol ayak göstereni, Bertie'nin sol ayak gösterileninden iki kez tersten çifte katlanmış bir çifte mesafe

uzaklığındadır ve bir o kadar da yakındır. 19. yüzyılın ortasında Aksakov, yalnızca doğa temsilinden değil, bu yüzyıla özgü doğal tarih anlayışından da uzaklaşmıştır. Hayaletimsi bir ayağın döküm fotoğrafını çeken çifte bir imgenin zamanı, doğal tarihin değil, her seferinde yeni baştan gerçekleşen dokunsal bir ikona ayininin zamanıdır. *Techne* ile *tyche*'nin yan yanalığından oluşan oldukça garip bir zamandır bu; Bizans ikonalarına dair çifte varoluşu tersinden iki kez çifte katlayan Aksakov, içinde yer aldığı mekâna –Rusya'ya– eklemlenir. Aksakov'un tersten imgesi, görünenden her an yeniden görünmeze ve görünmezden her an yeniden görünene açılır: İkonalara geçit veren eşikte sanrılar ve düşler belirir, görünen dünyayı görünmezden ayrıştırırken görünenle görünmeyeni birleştirir; görünenle görünmeyen arası bir alacakaranlık kuşağına dönüşür imge – ikona, düşlerle başlayan "eşiğin bekçisidir."[11]

11. Pavel Florenski, *Die Ikonostase*, Stuttgart, 1988, cilt I, s. 48, 52.

VI.

"Peki o zaman, sevgilinin elinin kalıbını dök ve önüne koy: Onda bulacağın, her türlü benzeşimden uzak, iğrenç bir cesettir."

Honoré de Balzac

"KESİNTİSİZ bir anının izini"[1] kâğıt ya da kara tahta, tuval ya da papirüs gibi yapay bir bellekte biriktirmek yerine onlardan çok daha yetenekli ve becerikli, hayali bir nesneden söz eder Freud. "Mucizevi defter"dir bu nesnenin adı, kâğıdın marjına yerleştirilen balmumu ya da reçine bir kütle üzerine ince, saydam bir başka kâğıt konur ve bu ikinci kâğıt, balmumu levhanın arkasına sarkıtılır. İki ayrı katmandan oluşan bir kâğıttır bu: Üst katmanı saydam bir selüloit plakası, alt katmanı yine saydam ve ince bir mumlu kâğıttır. Mucizevi deftere yazarken, kaleme ya da tebeşire gereksinmeksizin eskilerin toprak ya da balmumuyla sıvanmış levhalar üzerine yazıyı kazıdıkları türden bir tığ kalem kullanılır. Ama yazı balmumuna sıvanmış levhaya değil, onun üstündeki kâğıda kazınır. Tığ kalem selüloite dokundukça oluşan metin, mumlu kâğıt sayesinde balmumuna aktarılır. Gözün gördüğü harfler, balmumu levha üzerinde oluşan şekillerin tersinden selüloite yaptığı baskı sayesinde okunur. Yazıyı silmek için balmumu levhanın üzerinde bulunan kâğıdı uzaklaştırmak yeter: Balmumu, kendine ait bakir formu alacak ve üzerine yazılan harfler kaybolacaktır. Mucizevi deftere bu sayede yeni bir metin yazılabilir ve selüloit sayfada yeniden ve yeniden yazılan ve teknik olarak sonsuza değin çoğaltılabilen metinler okunabilir.

Ne var ki yazılan anının artık okunmayan izi, doğru bir ışıklandırma ile görülür ki balmumunda saklı kalmıştır: Mucizevi defter yazılı tarihi kâğıttan ya da kara tahtadan çok daha maharetle saklayan bir anı deposu olmakla kalmayan, aynı zamanda silinmiş olan belleği de depo-

1. Sigmund Freud, "Notiz über den Wunderblock", *Werke aus den Jahren 1925-1931*, Gesammelte Werke, cilt 14, Frankfurt/M., 1948, s. 3.

layan, onun izini de barındıran bir defterdir. Okunan ve görünen harflerin altında onların görünmez tarihini gizleyen balmumu, görüneni görünür kıldığı an görünmezleştiren maddedir. Maddenin içinde gizli yazılım katmanları okunanı okunur, görünürü görünür kılsa ve görüneni görünmeyende biriktirse de, görünen, kâğıdın altında kalan ve görünmeyen balmumunun türevidir sadece ve balmumuna bakıldığı zaman bile bütün katmanlar aynı anda göze gelememektedir.

19. yüzyıl sonunda Freud'un sözünü ettiği mucizevi defter, Avrupa'ya yeni bir biçimde yeniden geri gelir. Fotoğrafın icadıyla koşut giden bir istiladır bu. O güne değin bellekten silinmiş olan ayrıksı heykellerden, bedenden alman kalıplardan, bedensel dökümlerden, taştan dökülüp kabartılan bedenlerden söz ediyorum. Bunlara, sanat denen kurumdan ayrı tutulan ve anatomi müzelerinde sergilenen balmumu bebekler de dahildir. Müteal fotoğrafçılığı öven Aksakov, mucizevi bir dehayla fotoğrafla döküm tekniğini bir araya getirir. Fotoğrafın ve Cézanne'ın çağdaşı olan Rodin ise, dökme bedenlerle sanat uzamını tedirgin etmek konusunda insafsız ve merhametsizdir. Sanat uzamını içeriden yarmak ya da sanata dair bir hamlede bulunmak yerine, ruhların dökümünün alındığını ve fotoğraflandığını kanıtlamak isteyen Aksakov'un aksine, fotoğrafın çifte varoluşunu anıştıran heykeller üreten Rodin, yapıtlarını aslında fotoğrafla rekabet ettiği ve fotoğrafın yılgısını kendi lehine kullandığı için gerçekleştirmektedir. "Sanatçı hakikidir, fotoğraf yalan söyler,"[2] der Rodin. Fotoğrafa özgü zamanı yanlış anlayan Rodin, fotoğrafınkinden daha sahici, çünkü zaman içinde hareket eden "sanatsal" bir çifte varoluş üretmeyi arzular. Gerçi bedenden alçı kabartmalar ya da dökümler aldıktan sonra taşı yontan tek heykeltraş değildir Rodin, ama heykellerinin çoğunu döküm sayesinde gerçekleştiren, kendi heykellerinin de dökümünü alan ve gövdeyle başın, kollarla bacakların döküm parçalarından her birini farklı anlarda, farklı hareketlerde aldığı için, bedeni, hiçbir zaman sahip olmadığı bir duruşta yontan tek kişidir o. Bu sayede yalnızca hareketliliği değil, aynı zamanda balmumu bebeklerle mezar önüne dikilen menhirler arasındaki, Roma ölü maskeleriyle Fayyum portreleri arasındaki kesintisiz bir anının izini, o güne değin sanat belleğinden uzak tutulmuş bir şeyi, mucizevi ve kımıltılı bir defterle yeniden gündeme getirmiştir. Yontu, kımıldanmayı iç uyum-

2. Auguste Rodin'den alıntı: *Die Kunst, Gespräche des Meisters*, Paul Gsell (der.), Leipzig, 1912, s. 97 vd.

suzluğuyla (Merleau-Ponty) gösterir. Yontunun parçalarına birlikte olmaları olanaksız farklı hareketler verilmiştir, bacaklar kollarla bağdaşmamakta, gövde başa göre yanlış tarafa eğilmektedir. Rodin'in heykel denmesi olanaksız döküm ve kabartmalarında gerçekleşen, Freud'un hayali defterinde betimlediği sürecin benzeridir: Eğer göze gelen, madde içinde saklı katmanların kâğıda yaptığı baskı sayesinde görünüyorsa, belleği heykelden çok daha kusursuzca saklayan birer anı deposu olmakla kalmamaktadır dökme ve kabartmalar: Heykelin yontulduğu taş da, kökenin silindiği zaman bile yitmeyen izini barındıran ve yeniden canlandıran maddedir. Anıdan geriye kalan kendisi değil, sadece kımıldayan izidir. Dökme ve kabartma görsel bir benzeşimin izini süren bir sanat imgesi yerine, dokunsal bir benzeşimi göze getirir. Bu nedenle dökme ve kabartma, dokunsal benzeşimin izini süren harfe benzeyen bir imgedir. Harf, sözün ne denli imgesiyse, Rodin'in heykelleri de bedenin o denli imgesidir ve göstergeseldir. İmge içinde imge olmayan izdüşüm çarpıtılarak, madde ötesini maddeye iletmek yerine maddeyi maddeye aktararak ve kımıltılı kılarak sanat uzamına geri gelmiştir.

Dökme ve kabartmalar, bir yandan fotoğraf gibi ölülerle yaşayanlar arasında salınırken diğer yandan ikonalar ya da hattan figürler gibi göründüğü an görünmeyen bir şeye öykünürler. Bir bakıma fotoğraf gibi dökme ve kabartmalar da *camera obscura*'dan, Descartes'dan ve Vasari'den beri süregelen ayrımın yitimine tanıklık etmektedirler: Eğer zihnin doğasıyla bedenin doğası birbirinden ayrıysa ve onların arasında herhangi bir iletişim noktası, bir aracı ya da ara bir ortam yoksa, Aksakov'un kanıtlamaya çalıştığı türden bir ruhçuluk bu iki doğayı kesiştirmekte, ölümden sonra canlılar nezdinde değişen tek şeyin, bedenin kaybolması olduğunu söylemektedir. Başka bir deyişle ölü, canlıdan sadece bedenin eksilmesiyle ayrılmakta, canlılarla ölülerin kesişmesiyle oluşan ve mucizevi defterlere yazılan imgeler, düşlere geçit vermektedir. Bu türden bir *öykünme*, Yeniçağ uzamından bu yana gerçekleşen temsil ve taklitten ayırt edilmeyi istemektedir. Göze getirdiğini temsil edeceğine, temsil değeri taşımaktan kaçman bir öykünmeciliktir gerçekleşen: Benzeşim görme yeteneği, benzeşen bir benzeşim gerçekleştireceği yerde gerçekleştirememiş; kalıbı dökülen imge, yaşamış olan bedenle benzeştiği an benzeşmemiştir. Katı bir cisim olan beden, balmumu sayesinde okunur bir metne dönüşmüştür gerçi, ancak maddenin içindeki yazılım katmanları göze gelmemiş ve beden temsil edilememiş, imgeden beden çıkarılınca arta kalan şey, beden olmayan bir şeye

evrilmiş, "geçmişte kalan bir durumun tekrarından"[3] soluklanan imge, geçmişte kalan ve bedenle özdeş olan durumu yitirmiştir. Oysa dökme ve kabartmalarda kullanılan maddenin içinde görünmeyen yazılımların tümü gizlidir. Bütün bu farklı yazılım katmanlarını okunur kılmak istercesine Rodin oldukça ayrıksı bir harekâta girişmiştir: Farklı bedenlerden alınan dökümleri parçalayarak yeniden bir araya getirir. Aynı bedenin çeşitli kalıplarını çıkardıktan sonra beden parçalarını ayırır önce, numaralandırır ve saklar Rodin. Bu, maddeselleşen ruhların dökümünü alan Aksakov'un da kullandığı yöntemdir. Beden parçaları, mucizevi defterlere tığ kalemle yazılan harfler gibidir. Aradan yıllar geçtikten sonra Rodin, dolaptan çıkardığı ve gövdeden ayrışmış başlarla kolları, bacaklarla organları yeni bir biçimde yeniden birleştirir. Taştan beden, dışarıdan yazılan yazıyı içsel bir kımıldanışa tevil ederek hareketlenir. Hareketi veren, birlikte mümkün olamayacak devinimlerin aynı bedende bireşmesidir; bedenin zamansal heryerdeliği, bedene yalnızca bakmaya değil, aynı zamanda onu okumaya davet etmektedir. Belirli bir kökeni tevil eden bir imge değildir böyle bir beden, kökenin ne olduğu belli değildir ve yontu, farklı öğelerden bir araya gelmiş göstergesel bir niteliktir. Böyle bir imge, kökeni gösteren bir imge olarak değil, kökenle beden ve bedenle öğeleri arasında kurulan iki aşamalı bir ilişki olarak okunabilir. Çünkü beden, mekân içinde bir bağıntı öğesidir ve kökeni kendi ritmine katmış bir mekânı da başka bir yere bağlayabilir. Dışsal yazılım, bedene dokunduğu için beden değişir. Hattan figürler ya da ikonalar gibi okunmak isteyen, ama bu kez döküm ya da kabartma sayesinde yazılmış bu bedenyazısı, geçmişte kalan durumdan ayrışmış, ondan çifte bir mesafeyle uzaklaşmıştır. Mucizevi defterlerin, ölü maskelerinin, fotoğrafların, taş döküm ve kalıpların ortak özelliği, benzeşim değil başkalaşım yaratmaları ve ortak kökenin bilinirliğine gönderme yapmayan birer metin yazmalarıdır.

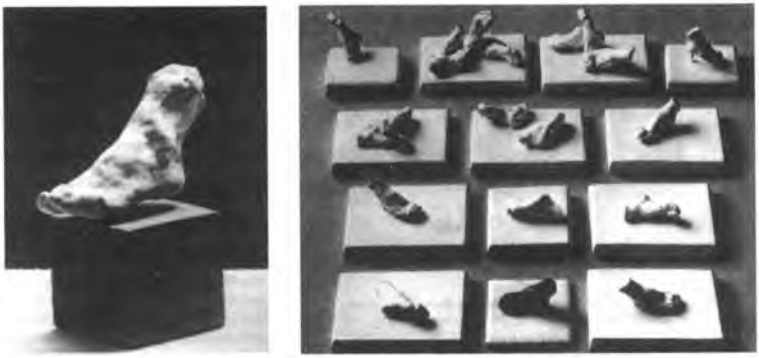
Gerçi Yeniçağ'ın başlangıcından bu yana doğalcılık ve gerçekçilik adına savunulan temsil de farklılık yaratmıştır yaratmasına ama, benzeştiği modelle örtüştüğünü, gösterenin gösterileni sunduğunu iddia eden bir farklılıktır bu. Oysa mucizevi defterlerin öykünmeci özelliği, yarattıkları benzeşimin benzeşimle benzeşmediğini teslim etmeleridir. Tığ kalemin dokunuşu farklılığa yol açmıştır. Bunlar, "benzeştikçe ken-

3. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Studienausgabe, cilt 3, Frankfurt/M., 1975, s. 246.

dinden farklılaşan, kendiliğindenliği başka bir kendiliğindenlik oluşturan"[4] imgeler üretmekte, ve nesneleri düzene sokarak egemen olmak, kendinden emin bir kaynağı imleyerek ona nesnellik ve gerçekçilik katmak, onu başkalaştırmadan dile getirmek gibi iddialarda bulunmak yerine, modeli benzeşimden uzak bir biçimde tekrar etmektedirler. Tekrar sayesinde sonsuz sayıda metin ve sonsuz ölü maskesi üretilebilir ve tekrar, teknik yeniden üretilebilirliğe karşı değildir. Çünkü tekrar, model aldığı kökenle örtüşmeyecek, imgeler doğalcılıktan ve benzeşimden uzaklaşarak kendi farklılıklarını yineleyecektir. Ne var ki bu türden bir öykünmeciliğin ve tekrarın, Yeniçağa özgü sanatsal uzama dahil edilmesi sakıncalıdır – ve işte Rodin'in yaptığı, böyle bir sakıncayı kırmak, zamanına dair sanatsal imgeyi kendi içinden yarmaktır. Tekrar edilen imge, öykündüğü modele gerek varlıkbilimsel, gerekse maddesel ve bedensel anlamda yakındır: Ona bedeniyle dokunur. Ancak dokunmasına rağmen ve dokunduğu için hem uzaklaşmıştır model aldığı kökenden, hem de modelin kendi olmayan bir imgeyi sonsuz sayıda üretmektedir: *Techne*'dir bu. Böyle bir üretim mekanizması içinde, sanatçının aracılığı bile gereksizdir: Madde, dolayımsız bir biçimde kendini maddeye aktarmakta, Yeniçağ uzamı, teknik sayesinde sanatçının eline ihtiyaç duymayan döküm ve kabartmaya dehşetle bakmaktadır. Yeniçağ'ın dökme ve kabartmalar karşısında duyduğu bu dehşet ayrıksı bir çelişkidir: Aslında özneyle nesneyi, imgeyle gözü aynı bağıntılar dizgesinde buluşturmayı arzulayan ve sanat yapıtını sanatçının elinden bağımsızlaştırmak isteyen, dökme ya da kabartma tekniği değil, Yeniçağ'ın kendisidir. İnsan eline bile ihtiyaç duymayan ilk hazır nesneleri gerçekleştirmektedir işte dökme ve kabartma; ne var ki bunu yaparken düşünceyi biçime aktaracağı yerde maddeyi dolayımsız olarak maddeye iletmektedir.

Sanırım 19. yüzyıla dehşet salan, bir kez daha Lacan'ın "travmatik" dediği şeye tekabül eden bir tekrardır: "Sahici" bir yaşantı temsil edilemediği ve ıskalandığı an, bakışı tatmin eden bir imgeyle ikame edileceğine yinelenmektedir – *tyche*'dir bu. Tığ kalemle kâğıt üstünden balmumuna kazınan metinler, birbirinin benzeri olmadıkları gibi balmumuna dair belleği de sonsuza değin göze getiremeyeceklerdir. Eğer temsil edilemez olanı temsil edilene taşıyan ve görünmeyeni görünür, bilin-

4. Lacoue-Labarthe Phillippe, "Diderot: Paradox and Mimesis", *Typography*, Stanford/California, 1998, s. 258 vd.



Auguste Rodin, Sol Ayak Çalışması, tarihsiz, 7.8 x 3.8 x 10.8 cm, alçı ve Sağ Ayak Kompozisyonları, tarihsiz, alçı, San Fransisco, California Palace of the Legion of Honor, Spreckels Koleksiyonu.

meyeni bilinir kılan bir araçsa imge, temsil mekanizmaları içinde travmanın dehşetini yatıştırarak temsil eden bir aracı yok gibidir öykünmecilik ilkesinde. Öykünmeci imge, Yeniçağa özgü yatıştırıcı görevini ıskalamakta; bu türden bir imkânsızlık ise görünenin temsiliyetine meydan okuduğu an görünmezin dehşetini tekrarlamaktadır. Örneğin yüzyılın sonlarına doğru "doğanın bu tıpkıbasımı, görülebilecek en acı verici görüntüdür," diye yazar Henry Jouin, "içeriksiz bir biçimdir o... Houdon, büstlerini modelle bire bir ölçekte yapar ve modelin yüzünden alınan dökümler kullanır. Bu bir hatadır: Döküm, insanı yeniden üretmez."[5] Bu nedenle yalnızca temsil biçimlerinin yüzüne şamar gibi çarpan fotoğraf değil, dökme ve kabartmalar da aynı çağa değin sanat denen kurumdan mümkün mertebe uzak tutulmuş, fotoğrafın icad edildiği ve Veronika'nın kutsal örtüsünün yeniden tapı değeri kazandığı yüzyılla beraber yeni bir yaygınlık kazanmıştır.

Bir yandan öykündükleri modele uzaklıklarıyla değil, yakınlıklarıyla tanımlanan nesnelerdir dökme ve kabartmalar; gözboyacılık söz konusu olduğunda modellerine herhangi bir sanat imgesinin yaklaşamayacağı denli yakındırlar. Ancak Balzac'ın çağdaşı ve fotoğraftan en

5. Henry Jouin'den alıntılayan Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln, 1999, s. 80.

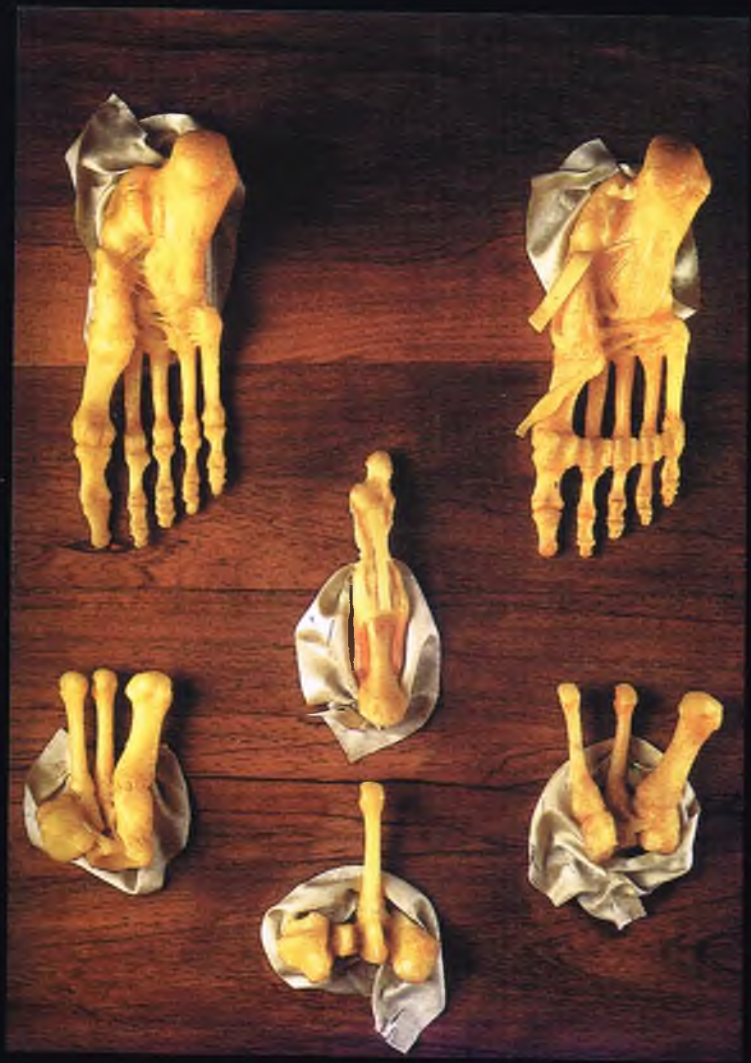
az onun kadar çekinen David d'Angers'in dediği gibi, dökme ya da kabartma maskeler sayesinde göze gelen her "bedensel katman... yanılsamacılığın mezarıdır."[6] Heykeltraşa atfedilen önem, onun maddeyle canlandırması gereken hayatın kendinden değil, hayatın içinde ölümü yenen aşkınlıktan ve aşkınlığın imgeye taşınmasından kaynaklanır: Oysa modele yaklaştıkları an hayattan uzaklaşan ve gerek hayatın öteki yüzüne gerekse inorganiğe yakınlaşan nesnelerdir bunlar; modelle aralarında oluşan yakınlık, onları hayat yanılsamasından uzaklaştırır. Bakışı tedirgin eden bir mesafedir bu, ölü çocuk fotoğraflarını anıştıran ürküdür. Döküm ve kabartma sayesinde göze gelen katmanlara ve kırışıklara gözle dokunmayı, imge yüzeyinin kesitliliğine göğüs germeyi, imgenin bakışına katlanmayı gerektirir. Ölüm, sanatçıdan ayrışmış bir beceriyle kendini yontuya taşımakta, ölüm taşıllaşmaktadır. Freud bu türden bir öykünmecilik ilkesine şu nedenle ölüm içgüdüsü diyebilirdi: Maddeyi maddeye aktaran öykünmecilik, göze gelmek değil, inorganiğe geri dönmek istemektedir. Modelini teknik açıdan ne denli çoğaltabilir ve farklılığı ne denli çok sayıda üretebilirse, ayrışma öncesi maddeye o denli geri dönmek isteyen bir tavır vardır burada. Bir yanıyla öykünme, öykündüğü durumu tekrar ederek onu yeniden var etme isteğinden başka bir şey değildir. Oysa geçmişte kalan durumu var ettiği zaman, hayatın canlılığı değil, ölümün cansızlığı ve imgenin bağıntısızlığı kalır geriye: Dökme ve kabartma, ölüyü ölümsüz kılma uğruna ölümü tekrar etmekte, insanbilimcilerin deyimiyle, çifte bir cenaze gerçekleştirmektedir. Tabutu taşınan modelin kendisidir, çünkü model, görünenden başka yerdedir. Modelin inandırıcılığıyla beraber benzeşim ilkesi imha edilmekte, dökme ve kabartma, yalnızca hayatın değil, aynı zamanda sanatın da ölümünü imlemektedir. Dökme ya da kabartma sayesinde oluşan imge, yalnızca görünmeyenin suretini değil, aynı zamanda benzeşim oluşturma yetisi yüzünden görünürlüğü muştulayan sanatın da ölümünü göze getirir.

Ölüleri anmak için havaya uzanan menhirler, 19. yüzyılla beraber Avrupa'ya geri gelmiş, ölümün uzak soluğu, soluk alıp veren bedenden taşıla evrilmiştir. Bir bakıma Rodin, 19. yüzyılda Plinius'un yaptığını yapar ve doğa ile sanat arasındaki ayrımı ortadan kaldırır: "Doğanın kendi biçimlerini yaratması gibi ölü maddeden... yapıtlar oluşturur... o yüzden... doğayla yarışmaktadır... Doğanın ölü maddeyi biçimlendirme

6. Pierre-Jean David d'Angers'den alıntılayan Didi-Huberman: *a.g.e.*, s. 83.



Zürih Üniversite Hastanesi Mulaj Koleksiyonu,
Mulaj no. 1192 ve 1193, Neurodermitis atopica.



Balmumu ayak ve ayak bileği bağları, Ligamenta pedis,
La Specola, Floransa.

yasası, kristalleştirmedir."[7] 16. yüzyılda heykelin resimden daha gerçekçi, çünkü üçboyutlu olduğunu yazan Benedetto Varchi'nin aksine, dökmenin ve kabartmanın fotoğrafı anıştıran gerçekçiliği, sanat kurumuna özgü bir taklit yerine sanatın içinde sanat olmayan, taklitte aşırıya kaçan ve doğayı temsil edeceğine doğaya öykünen, taklit ettiği kökenin ötesine uzanan bir gerçek-ötesidir. Ya sanat öncesi bir şeydir dökme ve kabartma, ya da sanat-sonrasma uzanan bir eşikte durmakta, Yeniçağ'ın sanata özgü zamanından ayrışmakta, kopyanın taklidini yaralayan figürler oluşturmaktadır. O yüzden döküm ve kabartmaların zamanı ilginç bir aralıktır, zaman-ötesine uzanır: Bir yandan çağın gereksinimleriyle örtüşmesi gereken bir tarih kavramına karşı gelirken diğer yandan tarihi kendinin izine dönüştürerek arşivlemekte, doğa ile sanatı ayrı tutmayan bir tarihi mucizevi defterlerde gizlemektedir. Roland Barthes'ın fotoğraflar için söylediği, "geleceği ölüm olan bir bedenin geçmişi", döküm ve kabartmaların yapıldığı anda ve yapma sürecinde saklıdır ve imge, geçmişi de geleceği de her an silinebilecek ya da yeniden üretilebilecek olan tarih-ötesi ve tarih-öncesi bir imgedir.

İmge, kendi sanatsal belirlenmişliğine ve ezberine karşın temsil olanaklarını temsil içinden kıran bir özellik sergiler – bu özellik, imgenin modeli kopyalayacağına çifte katlaması sayesinde gerçekleşir. Dökme ve kabartmalarda göze gelen imge, biçimle beraber maddeyi de yeniden üretir ve çifte katlar. Bu yüzden Rodin'in yazmaya kadir olduğu türden mucizevi bir defter, imgeyle çifte katlama arasındaki, sanat olanla sanat olmayan arasındaki sınırı bir kez daha zorlar: Orijinali muğlak kılar ve tek bir hamleyle (Freud) gözboyacılığın üstünden atlar. Sadece fotoğraf değil, dökme ve kabartmalar da Benjamin'in anladığı anlamda birer pasajdır – kendilerini, temsile karşı koyan ve sanat öncesiyle sanat sonrasını kesiştiren birer geçit olarak değil, temsil mekanizmalarının kendi içinde atılan bir adım olarak da ele verirler. Söz ettiğim adım, Benjamin'in balmumu bebekler için yazdığı gibi, Rodin'in döküm ve kabartmaları için de geçerlidir: "Aslında balmumu figür, *insanlık yanılsamasının kendi üstünden atladığı bir sahnedir*. Onda insanın yüzeyi, teni ve rengi öylesine aşılması olanaksız bir sadakatle dile gelir ki, yansımanın yeniden verilişi kendi üstünden atlayarak bebeğin sakatatla kostüm arası şeytani ve *ürkünç bir aracılık dışında hiçbir şey*

7. Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Karl M. Swoboda ve Otto Pächt (der.), Graz/Köln, 1966, (1897/98), cilt 1, s. 22.





Üstte: Seliunte, Malopheros arkeolojik bulguları,
İsa'dan önce 6. yüzyıl, terrakotta, Palermo, Arkeoloji Müzesi.
Altta: Rodin'in sağ elinin dökümü, bir kadın gövdesi tutarken, 1917,
alçı, Musée Rodin, Paris.

temsil etmemesine yol açar."[8]

Nitekim Rodin'in beden imgeleri, kendi varoluşları dışında hiçbir şeye aracılık etmeyen, geçmişten soluk aldıkları gibi geleceğe uzanan, zamanı mekânsallaştırdıkları an ona farklı zamanları birden sunan, bağıntılılıktan uzaklaşan ve kendi bağıntı dizgelerini kendileri oluşturan göstergelerdir. Heykeli yontmak için gereken bedensel çekirdeğe ne denli uzak ve ne denli yakınlarsa, sanat öncesine ve sanat sonrasına da aynı uzaklıkta ve yakınlıktadırlar, geçmişle gelecek arasında çifte bir mesafe açarlar ve her ikisiyle aralarındaki mesafesizliği korur, "ister geçmiş ister gelecek olsun", her ikisinin de ötesine uzanan "başka bir deneyime gönderme"[9] yaparlar.

İlginçtir ki bütün bunlara rağmen doğal bir bedenin dökümünü almaktan nefret eder Rodin, göndergeyi doğallıktan uzaklaştırmayı ve doğallık ötesi bir dizge oluşturmayı dener. Ancak hacimden ve gölgeden, kattan ve kırışıklıktan korkan, mekânı ikiboyutlu geometrik bir yüzeyde kendi derinliğiyle ve kendi gölgesiyle yansılayan sanata özgü doğal uzamda eylemek yerine, doğaya özgü bir derinlikle yontar taşı; derinliği yontuya değil, yontuyla göz arasına yerleştirir. Doğal bir temsilden uzaklaştığı sürece doğanın yarattığı biçimlere değil, onun yaratma biçiminin kendine öykünmüş olur; sanat kurumuna özgü ve bakışı doyuran bir yapıtı seyirciyi kuşatan ve bakan bir imgeye, bakışın vahşi ve ilksel haline evriltir. Rodin'in çağdaşı ve büyüğü Baudelaire'in söylediği gibi, "doğa kadar acımasız ve olumlu" olduğu, "...belirli ve çok sayıda görüntüyü aynı anda gösterdiği", merkezi pespektif yasalarına göre eyleyen resmin aksine tek bir odak noktasına indirgenemediği için amaç, "elle tutulamaz... *ilksel bir imge olgusu*" oluşturmaktır. Oysa Yeniçağ tarihi boyunca ve "ilkellerin çağından uzaklaşalı beri yontu, gelişiminin doruk noktalarında sanatı tamamlayıcı bir sanat, bir salon ya da yatak odası sanatı" olarak kalmış, insanları tapınma edimine itmeyen yağlıboya tablo, yontunun aksine Avrupa'yı rahatsız etmemiştir. Baudelaire'i sıkan ve öfkelendiren, 19. yüzyıl yontucularının "Saint-Denis mezarlarını sigara paketlerine... her şeyi iki kuruşluk kalp paraya dönüştürme" harekâtını körüklemeleridir.[10] Dökme ve kabartma 19. yüz-

8. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, s. 516 (italikler bana ait).

9. Vincent Descombes, *Modern Fransız Felsefesi*, İdea, İstanbul, 1993, s. 68.

10. Charles Baudelaire, "Der Salon 1846", *Sämtliche Werke/Briefe* içinde, Friedhelm Kemp ve Claude Pichois (der.), Münih, 1977, cilt I, s. 273-5. Baudelaire hey-

yıla gelene kadar kusursuz bir benzeşimi göze getiren bitmiş bir yapıt değil, sanat kurumu için kullanımından kaçınılmayan zorunlu bir tekniktir.

Oysa ölünün Saint-Denis mezarında dirildiği, Saint-Denis mezarına dokunan, ehlileştirilmeye meydan okuyan bir hamlık ve vahşilik vardır Rodin'in yontularında. Onlar, insanın bakışı uğruna bu bakışın örgütlendiği birer sanat nesnesi değildir. Yine de doğal köken henüz tümüyle yıkıma uğramamakta, imge özgöndergeselleşirken parçalanmaktadır. Bir yanlarıyla kendi içlerine kapalı birer organizmadır bunlar, sanatın özerkliğine dair Yeniçağlı anlayışı sürdürürler. Ne var ki buyruk şudur: "Sanatın kullandığı maddenin elemanlara özgü halinden ve kabalığından kurtularak kendi başına bir organizmaya dönüşmesi lazımdır. Böyle bir madde ise ancak simgesel bir maddedir."[11] Bu nedenle artık kendi çöküşlerini ve yokoluşlarını göze alan ve kendi içinde çözülen birer organizmadır bunlar, birer beden değil, birer parça-bedendirler. Maddeselliği Schelling'in diyeceği türden bir simgesellikle aşmak yerine, kendi yıkımlarını kendi içlerinde barındıran ilksel birer imge olgusu olmaya göğüs gerer, tarih öncesi denen çağlardan kalma büyüsel dokunuşları anıştırırlar.

Böyle bakınca *techne* ile *tyche*, Rodin'le beraber yeniden iç içe geçmiştir: Parçalanmışlık, yalnızca bedenin ilkselliğiyle karşılaşmaya ve yitirmeye özgü olmadığı gibi, teknik bir izlek olarak da sürdürülür. Döküm ve kabartmalar, bedenden parça parça alınmayı zorunlu kılan bir teknikle gerçekleşir. Teknik biçim verme süreci, yontuların biçimine yabancı değildir. Sahicilikle karşılaşma, teknik olarak biçimi çoğaltan, kökenden kopamasa bile onunla benzeşmeyen bir tekrar sayesinde ger-

keli ilkel, Karayipli ve fetiş olma özelliği taşıyan bir nesne olarak niteler ve şöyle yazar: "Yontunun kökeni zamanların gecesi içinde yiter, o yüzden Karayiplerden gelen bir sanattır. Gerçekten de resme geçmeden önce uzun süre boyunca halkların büyük bir beceriyle fetişlerini yonttuğunu görürüz."

Nitekim 19. yüzyıl sonlarına doğru yontuya ve yontuyla beraber Avrupa'nın "ilkel" diye nitelediği kültürlere karşı duyduğu ilginin inanılmaz bir tırmanışa geçtiği görülür. Sanırım Carl Einstein'ın 20. yüzyıl başında, 1915'te yayımlanan "Zenci Plastiği" başlıklı kitabının ve Dada'dan diğerlerine çeşitli sanatçı gruplarının ilgisi de Rodin'in açtığı yol olmadan gerçekleşemeyecektir. Bkz. Carl Einstein, *Negerplastik*, Berlin, 1992.

11. F. W. Schelling, "System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere", *Aus dem handschriftlichen Nachlaß (1804). Schellings Werke*, Manfred Schröter (der.), Münih, 1956, s. 501.

çekleşir. Rodin'in parça-bedenleri, seri üretimin tekrarıyla yüzleşir, parçalanır, sınıflandırılır, numaralanır ve devingenleşir. Onların hareketliliği, fotoğrafın teknik olarak yeniden üretilebilirliğini ve parçalanmışlığını anıştıran bir kımıldanıştır. Cansızı canlıya dahil eden, canlıyı imgenin huzursuz hareketine hapseden, sanattan kaçtığı ve ötesine uzandığı an sanatı ikame eden bir nesne oluşturacağı yerde sanatsal bir devingenliğe yol açan yontulardır bunlar; parçalanan organizma, Yunanca *organon* sözcüğünün bütün açılımlarını içerir. Aynı anda canlı beden ve işlenmiş madde, sanatsal üslup ve yapıt anlamına gelen bir sözcüktür bu: Sanatın içinden sanat olmayan yere uzanan adım, sanatı çökerttiği an tersine çevrilmekte, sanatın yadsıyıcı bir olumlamasına dönüşmektedir.

Buna rağmen yadsıma, 19. yüzyıl sonu Avrupası'ndan uzak değildir artık. Dahası fotoğrafı yadsıyan Rodin'i bile yadsır ve mucizevi defterinde ona ayrıksı bir miras bırakır. Sanatçının ölmeden önce elinden alınan kalıbın fotoğrafıdır bu. Aksakov'un görüntülediği sol ayak imgesi kadar tuhaf olmasa da, Rodin'in ölümünden sonra 1917 yılında çekilen bu fotoğraf, boşluktan görüntü mekânının ortasına uzanan bir sağ eli, Rodin'in küçültülmüş çıplak bir kadın dökümü tutan sağ elini göze getirir. Aksakov'un çifte katlanmış çifte mesafesi, sadece ruhçu oturumlara değil, sanat uzamına da eklemlenmiştir. Ölümden sonra bedenin kaybolması dışında bir şey değişmemiş, ölülerle canlılar arasında iletişim kurulmuş, ruh çağırma oturumlarında canlılarla konuşmak isteyen bir hayaletin, bunu canlı bir insanın ilgili organını, yani elini kullanarak yapması gerçekleşmiş, Rodin'in eli fotoğraf sayesinde yazılan bir metne evrilmiştir. Ölülere tapmayla sanat arası bir uzamda ölmüş bir sanatçının yaşayan eli, kendi çöküşünün fotoğrafına imza atmakta, çifte cenazeye kendi ölümünü de katmaktadır. Fotoğrafın görüntülediği dokunuşun izi ve mesafesi, kendi ötesi bir mekâna uzanır.

VII.

"Her zaman olduğu gibi burada da güncel bir sanat oluşumu, ona uygun bir tarih oluşmasına yol açtı... Önceleri anlamsız görünen, ... dahası tarihsel olarak etkileyenin her zaman o gün varolan şeyin bir sonucu olduğu düşünülürse... görsel sanatlardaki yeni çabalarla anlam kazandı."

Carl Einstein

GEÇMİŞTE yaşanmış ya da varolmuş şeylerin *şimdi*'de şimşek hızıyla kayıp gittiği imgelerden söz eder Benjamin. Geçmişin bugünde bir tür yankılanmasıdır bu; dökme yontular ve fotoğrafik imgeler, geçmişle geleceği şu anda buluşturan bir zamana açılır, düşlerin zamansızlığına uzanırlar. Artık gönderme yapılacak bir kaynaktan fışkırmaz imgeler, kaynağın etkisi sürse bile kendisi ırakta kalmıştır; ama imge, kaynağı kendi akış ritmine katmaktadır. Belirli bir kökene gönderme yaptığı zaman alıp başını kaynaktan başka bir yere gitmiştir fotoğraf. 19. yüzyıl sonu Osmanlı, fotoğrafla karşılaştığı zaman onda kendi köken anlayışına benzer bir şeyler yakalamış, fotoğrafın akış ritmini kendine katmıştır. Sözden harfler, harflerden şekiller oluşturan ve görsel imgeyi resmin altına yazdığı yazıyla tersinleyen Osmanlı-Anadolu, fotoğrafı harf misali alır kullanır – fotoğrafta harfin kâğıda, toprağın bedene dokunuşundan büyülü bir iz kaldığım kavramıştır.

Bedensel dokunuşlardan korkmadığı ve *techne*'yle *tyche*'yi ayırt etmediği, elin dokunuşuna dayalı her izleği, örneğin derinin kesilmesini, kâğıdın oyulmasını, nesnenin kazandığı şekli ve biçim bulan diğer maddeleri biçimden ayrı görmediği, elin biçim verme sürecini biçimin kendi olarak benimsediği, biçimi şekil verdiği maddeden ayrı bir nitelik olarak düşünmediği için Avrupa'nın aksine fotoğrafik *madde*'den ve taşıllaşmadan ürkmez Osmanlı. Biçim verdiği nesneye maddeden öte bir şey katmamaya, maddeyi maddeye aktarmaya, maddenin temel niteliğini ortaya sermeye, ancak bunu maddeye gösterdiği bir hürmetle ve mesafeyle gerçekleştirmeye, doğada bulduğu nesneleri onlara özgü biçim-

lerini gözeterek işlemeye ve yaptığı eyleme yapılanın ötesinde kuşatıcı bir anlam bahşetmeye zaten alışkındır. Osmanlı'nın biçim verme eyleminde biçim verme sürecinin, ortaya çıkan biçime yabancı olmamasını dilemesi, eli zaten aradan çekmek istemeyişinin kanıtıdır. Eğer toprakla beraber toprak olmak, deriyle beraber deri olmak ve onların dokunuşunu teninde hissetmek diye bir şey varsa, Osmanlı'nın arzuladığı tam da elin bu teması ve el maharetine dayalı bütün bu eylemlerdir. Avrupa'nın korktuğu cansız nesne, bitkilerin ve hayvanların bile sahip olmadığı bir şeye, mutlak bir edilgenliğe sahiptir ve her an her şeye dönüşebilir. Son kertede Osmanlı'nın arzuladığı, maddenin içinden geçerek onun öncesine uzanmak, maddeyi oluşturan inorganik nesneye öykünmektir.

Gerek içinden geldiği İslami varoluş biçimi, gerekse Bizans'a özgü çifte varoluş anlayışı nedeniyle 19. yüzyıl Avrupası'nın aksine Osmanlı, "göze görünen her nesnenin... ancak onu görüntüsüne uygun bir boşluk avlusuyla çevreleyen... bir boşluk ufkuna sahip... bir nesne olarak kaldığı sürece"[1] göze geleceğini bilir. Sanırım Husserl'in "boşluk ufku" diye nitelendirdiği ya da Lacan'ın *tyche* dediği şey, organik madde içindeki inorganik çekirdektir. Bu, bakışı çağırdığı zaman kovalayan, simgesel düzen tarafından kuşatılsa bile onun içini yaran, maddeyi oluşturursa bile maddenin ötesine uzanan niteliktir. Kanımca öykünülen mekân tarafından kışkırtılmayı ve mekânın kendine dönüşmeyi, maddenin sınırını aşarak madde olmayan, ama maddeyi oluşturan *şey*'in içinde yitmeyi, inorganiğe dönüşemediği sürece onu benzeşmeyen bir benzeşimle görünmez kılmayı arzular Osmanlı. O nedenle Yeniden Doğuş sonrasında görünmeyeni görünür kılmayı arzulayan ve görünenin ötesinde sunacak bir şeyi olmayan temsil mekanizmaları ile, öykündüğü mekânın içinde yitmek ve mekânın bakışına tâbi olmak isteyen türden bir öykünmeciliği birbirinden ayırt etmek gerekir. Bu ayrım, mezarların önüne dikilen menhirlerden balmumu maskelere, Osmanlı-Anadolu mezartaşlarından ölü çocuk fotoğraflarına değin öykünmecilik ilkesi olarak tanımlanabilir. Öykünmecilik ilkesi, öykündüğü an çifte bir varoluş gerçekleştirir: Bir şeye öykünmek demek, öykünülen şeye benzemek, ama onunla benzeşmemek anlamına gelir. Rodin'in yontuları ve fotoğrafın hamlesi de bu ilkeye dahildir. Benzeşim ilkesi sayesinde belirli bir gösterilenin gösterenine dönüşeceğine, gösterileniyle asla benzeşmeyeceğini, gösterilene teslim olmak istediği an, onunla benzeşmeyen bir

1. Edmund Husserl, *Husserliana*, cilt XI, s. 6.

farklılık yarattığını bilir öykünme: Öykündüğü maddeyi temsil etmediğinin, maddenin sakladığı dokunuşu izlediğinin, mucizevi bir deftere dokunduğunun farkındadır. Nitekim 19. yüzyıl Avrupası'nın fotoğraftan ve dökümden tedirgin olmasının nedeni, onların temsil etmek isterken öykündükleri yarıktır: Bir yandan maddenin içinde saklı boşluk ufkuna dokunan, öte yandan dokunuşu temsil edeceğine geçmişte bırakan, onunla arayı zamansal ve mekânsal olarak açan bir yarıktır bu. Dokunma ile arasında mesafe açan bir imge, yalnızca görünenin değil, aynı anda görünmeyenin de göstergesidir ve görünmeyeni görünene tevil edememektedir.

Sanırım Osmanlı'ya ya da Bizans'a özgü öykünmeci mekânın düşlere geçit vermesinin ve taşılları sevmesinin nedeni şudur: Öykünmecilik ilkesi, umarsızca bir başkası olmaya ve kendinden feragat etmeye uğraşır. Bu, benliğinden ve niteliğinden olmuş bir varoluş özleminden başka bir şey değildir; çünkü öykünme eylemi ne denli edilgense, her şeye o denli kolay dönüşebilmekte ve Yeniden Doğuş sonrası Batı düşüncesine özgü özne ve nesne, ben ve şey arasındaki ayrımların öncesine uzanabilmekte, mekânı cemâdatın edilgenliğiyle yaşantıyabilmektedir. Kendini her an her yerden bakışa sunan, her türlü transformasyona açılma olasılığını içinde barındıran, dışsal her türlü etkiye maruz kalan, ama inorganiğe dönüşmediği sürece kendiyle öteki arasındaki mesafeyi kayıtsız şartsız koruyan nesnedir madde: Her an her şeye dönüşebildiği zaman bile başkalaşımın varoluş nedenini bakışlardan sakınmaktadır. Osmanlı'nın çekindiği, maddeye dokunmak ya da öncesine uzanmak değil, maddenin içindeki mânâyı açığa çıkarmaktır. Amaç, Lacan'ın "sahicilik" dediği çekirdeğin içinde esrimek, onunla yüzleşmeyi ve ıskalamayı göze almak ve onu temsil etmek yerine ona teslim olmaktır.

Mânâ, 19. yüzyılda Osmanlı'nın halen sürdürmekte olduğu İslami kaygıdır. Mânâ, maddenin içinde görünen değil, görünmeyen gizdir. Nitekim "kimseye bir şey söylemeyen şeydir" taşıl, mânâ "bir taştaki vahiy gibidir... sırrını kimseye söylememektedir."[2] Varlığın özü, İbn Arabî'nin diyeceği gibi maddenin özü olduğu ve madde, mânâ'sı kendinden olan, görünmeyenin görünen üzerinde uyguladığı fiillere özgü bir gücüllük olarak okunduğu için Yeniçağ Avrupası'nın aksine Osmanlı'nın duyduğu tedirginlik, maddeyi maddeye aktarmaktan değil, mad-

2. Ebû Zeyd el-Kureşî'den alıntılayan Nasr Hâmid Ebû Zeyd: *İlahi Hitâbın Tabiatı. Metin Anlayışımız ve Kur'an İlimleri Üzerine*, Kitâbiyât, İstanbul, 2001, s. 81.

deyi salt bir biçime dönüştürerek onu maddeden etmekten, maddenin içindeki gizi gözler önüne serme ya da perdeleme yanılsamasına yol açmaktan kaynaklanır. İlk bakışta bedeni yaran ve maddenin içini fotoğraf filmi üzerinde saptayan röntgen ışınları bile hem sakıncalıdır, hem sakıncalı değildir. Sakıncalıdır, çünkü kendisi mekânsız olan ışın, madde mekânını görünür kılmaktadır. Sakıncalı değildir, çünkü maddenin iç görünüşlerden ya da kesitlerinden yalnızca birini görünür kılmakta, boşluk avlusunu istese de göze sunamamakta; boşluk, mucizevi defterde bâki kalmakta ve perde, kendi ötesine uzanmaktadır. Maddeye çıplak bir bedene bakar gibi bakmak bir yana, onun içindeki sırrın saklı kalması ve pornografikleşmemesi gerekir. İlginçtir ki, böyle yaklaşıldığında Veronika'nın kutsal örtüsü bile pornografik olarak nitelenebilir. İsa'nın dokunuşuna dayalı kutsal mendil ile Muhammed'in dokunuşuna dayalı ayak izi arasında bile bir fark vardır. Fark, kutsal mendilin dokunuş sayesinde gerçekleşen bir izdüşümünü her şeye rağmen imgeyle beraber göze getirmesinden ve İsa'nın suretini röntgen ışınları gibi görünür kılarken ayak izinin göze gelecek bir imge bile sunmamasından, imgenin kendini varlığıyla değil taşılda bıraktığı yokluğuyla tanımlamasından, varlığı yoklukla perdelemesinden kaynaklanır. Ya da fark şöyle de tanımlanabilir: Veronika'nın kutsal örtüsü, Aquinolu Thomas'ın söylemiş olduğu gibi, aynı anda hem imgeyi görünür kılan bir *imago*, hem de görünmezin izini taşıyan bir *vestigium*'dur. *Vestigium*, *imago* ile perdelenmektedir. Oysa ayağın imgesini taşıyan taşılın ve taşıla dönüşmek isteyen izin, *imago* değeri neredeyse kalmamıştır. İmge taşıyıcısı olan *imago*'dan bile indirgenmek istemekte, geriye sadece sürdüğü izin kalmasını dilemektedir. Bir yüzün dokunuşa dayalı sureti, her şeye rağmen fotoğrafın negatifi gibi izin kaynağını anıştırırken, bazalt taştan dokunuş çıkarılınca geriye kalan şey, eğer geriye bir şey kalıyorsa, olsa olsa bir imge atığı olarak tanımlanabilir. Ayak izi, görünenin değil, görünmeyenin çifte katlanmış simgesidir.

Bu yüzden maddeye ve onun da ötesindeki edilgenliğe öykünen bir imge, Benjamin'in diyeceği gibi "olgusallığın göze gelen demirbaşında asla bilinemeyen, ritmini ancak ikili bir görüye" sunan, "oluş nehrinde duran ve ritmine, onun sayesinde oluşan maddeleri de katan"[3] bir köken anlayışına gönderme yapan bir imgedir. Peygamberin ayak formu-

3. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/M., 1978, s. 28.

nu alabilen cemâdat, diğer bütün formları da alabileceği, hepsini içinde barındırmasına rağmen hiçbirini göze getirmeyeceği içindir ki Osmanlı, fotoğrafı da alır aynı maddesellikle kullanır. Bir şeyin görüntüsünü, gaybin onu bildiği gibi bilmek ya da gaybin gördüğü gibi görmek mümkün olmadığı için insan gözlerine sunulan, o nesnenin kendisi değil, sadece suretidir. Suret ise, eski bir ifadeyle nesnenin "şeklen aynı" olduğu zaman bile, "aslen gayri" olduğu anlamına gelir. Osmanlı varlık anlayışına göre köken ya da kaynak diye bir şey, bir *asl*, elbette vardır; ancak ateşin izini sürse bile ondan farklılaşmış olan duman misali Allah'tan başka her şey, gaybin gayrıdır. Gayb, tecellinin üstünü örterek bir elbise gibi sarıp sarmaladığı için imge, kökenin geçmişte kalan varlığını bugünde anıştırmaktadır. Çünkü Allah, zâtı ile gizli, âsârı ve sıfatları ile aşikârdır. Onun kudreti açıktan değil, esmâ perdesi altından tecelli eder. Bu simgesel düzen, Cebrail'in peygambere kendini karanlık bir mağarada göstermesini ya da Kâbe'nin güzelliğinin siyah bir libas ile örtünmesini uygun görmüş, görünmemesi gereken gaybi kem gözlerden sakınmıştır.

Eğer tecelligâh görünenin değil görünmeyenin aynası ise, Osmanlı aynadaki görüntünün hem ayna ile aynı, hem aynadan ayrı olduğunu teslim etmiş demektir. 19. yüzyıla değin Batı'da ancak kendine bakmak ve özsevgiyi kanıtlamak için kullanılan aynanın aksine Osmanlı'da ayna yarı-karanlıktır, simgelerin yarı-görünürlüğünün işaretidir. Bu aynı zamanda Anadolu'yu Bizans'a ve Osmanlı'yı Rusya'ya bir kez daha yaklaştıran andır. Florenski'nin ikona için söylediği gibi düşlere açılan geçittir "imge". O, görünenden ve görünmeyenden hareketle tanımlanan, göründüğü an görünmezleşen iki yönlü bir pasaj, gayble zuhur arası bir *berzah*, görünenle görünmeyeni birbirine dokunduran kiyazmatik bir hakikattir. Kuranî yoruma göre berzah, herhangi bir tarafa yönelmeksizin iki şeyi birbirinden ayıran uzamdır. Bir yanıyla bîtaraf bir uzamdır berzah, diğer yanıyla geçit verdiği her iki alanı da içinde barındırır. Osmanlı'da "imgenin" berzah olmasının nedeni, zuhur âleminin, hayali bir gerçeklik olmasından ve zuhura bakan herkesin alacakaranlık kuşağında yer almasından kaynaklanır. Gaybin kendini gaybi ile görmesiyle beşerin aynada gaybi görmesi birbirine benzemediği içindir ki imge, aynada hayali aynı anda görünür ve görünmez kılar. İslami kültürler içinde bu türden bir görsellik anlayışı, Anadolu'da doruğa ulaşan tasavvufi görüşün Bizans'la melezlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Aksakov'un fotoğrafı kendi tarihine eklemlemesi gibi 19. yüzyıl sonrası

Osmanlı, fotoğrafın yeni bir tarihsel kullanımına girişecektir. Ama Reichenbach'ın fizikte *od* dediği ya da ikona ressamlarının *rasdelka* ismini verdiği görünmez dalgaların fotoğrafını çekmek yerine Osmanlı'nın yaptığı, fotoğraf sayesinde rüyalarda görülen hayali yakalamak ve hayalin mânâsını fotoğrafın perdesiyle sarmalamaktır.

Geçmişten 19. yüzyıla uzanan bir hadise göre, "Allah resulüne vahyin gelişi rüya ile başlar. Gördüğü rüyaların hepsi, günün ağarması gibi gerçekleşmiştir." Uyurken görünen vahye rüya denirse, uyanıkken görünene tahayyül denir. Muhayyile, görünen ve görünmeyeni kesiştiren, zıtları bir araya getiren yerdir. O, "suret oluşturan melekedir, ki kadim Yunan bilgeleri bunu *fantâziyâ* olarak isimlendirmişlerdir."[4] Mânâ denen iç gerçeklik, görünene değil, gözle görünmeyen hayale yakındır ve 13. yüzyıl sonrası Anadolu'da düşünsel ve görsel hareketliliği büyük oranda belirleyen İbn Arabî, hayal gözünü gaybe açılan kapı olarak yorumlamıştır. Hayal denen şey, gaybin bilinmez gölgesidir ve âlem, ancak gölgenin idrak edilme mertebesinde bilinebilir. Dolayısıyla hayal gibi gölge, içinde gizli olan şeyi asla bilemeyeceğimiz, görünmeyeni çıplaklığıyla asla göze getiremeyeceğimiz, gördüğümüz an görünmezin aralığında eyleyeceğimiz mekân anlamına gelir – hayal içinde görünen suretin aslı, bilinmezliğini gizleyecektir. İbn Arabî'nin "hayal"i içinde, Lacan'ın "sahicilik" ismini verdiği çekirdek barınır. Mânâ görünende değil, görünenle görünmeyen arası salınan hayalde yakalanır. Görüneni gizleyen, saydamlığını elinden alan perdedir bir yandan hayal. Diğer yandan rüyanın içinden dışarı akmakta, varoluşuyla onu seyreden kişi arasına sızmakta, hayale bakan kişinin hem hayalin içinde hem dışında olmasını sağlamaktadır. Gizli olan şeyin üzerini örten örtüdür bir bakıma, aynı anda ışık geçirmez bir hal aldığı an saydamlaşır. Nasıl rüyasında uçan bir kelebek gördükten sonra uyanan ve kendine rüyasında kelebek gören Tschuang-Tse mi yoksa Tschuang-Tse olduğunu gören bir kelebek mi olduğunu soran bilgeyi alıntılıyorsa Lacan,[5] rüya gördüğü anda hem rüyanın içindedir kişi, hem dışında; rüya da hem onun içindedir hem dışında. O yüzden İbn Arabî'ye göre "ben rüyadayım" demek hem doğrudur hem yanlış: Hayal ne mevcuttur ne gayri-

4. El-Kindî'den alıntılayan Sara Sviri: "Yorumlanmış ve Kayda Geçirilmiş Rüyalar - Ortaçağ İslam Dünyasında Rüyalar", *Sufi Psikolojisi*, Kemal Sayar (der.), İnsan, İstanbul, s. 191.

5. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, s. 82.

mevcut; ne bilinirdir ne bilinmez, ne inkâr ne ikrar edilebilir.

Hayal'i, kişiye özgü bir bilinçdışınm betimi olarak okuyan 19. yüzyıl sonu Avrupası'nın aksine, Osmanlı'ya göre hayalde saklanan mânâ, ne özneye özgü dışavurumsal bir teşhircilik ne nesneye özgü dışavurumsal bir anlam, sadece nesnenin iç gerçekliğini koruyan özne ve nesne ötesi bir rüyadır. Hayal düzeninin nasılı, kişiye ister mutluluk ister mutsuzluk versin, kişisel ve dışavurumsal bir deneyim değildir. İlk bakışta hayal, Lacan'ın Holbein'ın *Sefirler* tablosunu açımlarken kullandığı türden, tablonun önünde durunca değil de, tabloya tam odadan çıkarken bir daha dönüp bakıldığı an görünen, göründüğü an şimşek hızıyla görünmezleşen bir kayma, insanı kendi sahiciliğiyle yüzleştirdiği an sahiciliği ıskalayan bir imgedir. Dahası, bunun da ötesinde bir şeydir: Çünkü odadan çıkarken Holbein'ın resmine bir kez daha dönüp bakıldığı zaman yıldırım hızıyla göze çarpan görüntü, aslında yalnızca kartezyen mekân yanılsaması temeline dayanır. Holbein'ın ya da diğer biçim bozucuların yaptığı, görsel bir bakışım alanı içinde gerçekleşen *delici bir kaza* yerine, geometrik mekânda oluşan bir göz kışkırtması, görünenin kendi içinde gizli bir görünmeyenle perdelenmesidir. Freud, Leonardo da Vinci'nin resmettiği Meryem Ana elbisesinde saklı bir akbaba yakalamıştır. Oysa hayali bir algı, işin temelinden nesneye bakmaya ve optik bulmacalar çözmeye değil, bakılan nesneyi ıskalamaya bağlıdır. Bu türden bir hayal, kendini kendiyle perdelemeye bile fırsat tanımamaktadır. Belki de bu, astronomide Arago-olgusu denen türden, beşinci ya da altıncı düzlemde yer alan bir yıldızı görebilmek için, gezegenin kendine değil de, sağına ya da soluna bakmayı gerektiren türden bir ıskalayıştır.

Osmanlı hayali, Benjamin'in dediği türden zamanları çakıştırmaya bu yüzden kadirdir ve dışavurumsal bir anlamı açık edeceğine Bizans ikonası gibi gölgeyle derinliği, hayal ile göz arasına yerleştiren, mesafesizliğin yanı sıra kayıtsız şartsız mesafe öneren bir gerçekliktir. Kendi temel gösterenlerine indirgenmesine karşın gösterenlerin bir şey göstermediği, kendi bağıntılar bütününü oluşturduğu ve görünmeyeni saklılığından edecek özdeşleyimden kaçındığı sürece her türlü göstereni ve dışavurumsallığı kovan şeydir rüya. Bir nesnenin mânâsını hayal etmek, onu bakış için teşhir etmek ya da bakışla perdelemek değil, bakışlardan sakınmak uğruna dışavurmamak ve koruyup gözetmek anlamına gelir.

Madde ise, mânâyı saklayan kutsal vücutun mevcut olma halidir –

Freud'un deyişiyle mucizevi bir defterdir. İnsan gerçekleştirdiği bütün edimlerde maddenin işleyişini tekrar etmeli, ama maddenin işleyişini tekrar ederken görünmeyeni yansılayan surete saygıda kusur etmemelidir. Osmanlı, maddenin içinde maddenin ötesine uzanan şeyi gizlerken, onun sadece ritmini ve yasallığını açığa çıkarmayı amaçlar. El işçiliğine dayalı ameller, maddenin dış görünüşüyle iç görünüşünü hayal misali kesiştiren birer amel olmalı ve göründüğü an geri çekilen birer biçime soyunmalıdır. Nitekim 19. yüzyıl sonuna değin diğer İslam ülkeleri gibi Osmanlı'da da "sanat" diye özerk bir alan ayrışmamış, *fenn* ya da *sana'a* deyince tarihten anatomiye, hattan ciltçiliğe ucu bucağı olmayan bir alan kuşatılmış ve el işçiliğine dayalı bir yetkinlik anlayışı bütün amellere sızmıştır. Kunduracının imal ettiği ayakkabı ile mimarın inşa ettiği bina arasında yetkinlik ya da güzellik nezdinde fark yoktur. Her ikisi de güzellik perdesi ardından görünen yasallığa öykünmekte, doğanın yaptıklarıyla insanın yaptıkları arasında ayrım gözetmemektedir. İnsan yaratılarına özgü yetkinlik, insanın şahsi temsiline ve doğayı yeniden üretmesine ilişkin olacağına, tanrısal kuşatıcılığa dair bir etkinliktir ve "sanatsal imge" diye diğerlerinden ayrışmış bir imge, işin başından imkânsız ilan edilmiş ve bakışa teşhir edilmek uğruna örgütlenmemiştir.

Osmanlı'nın görsellik anlayışı, doğadan ve maddesellikten çekinmediği ve görünmeyeni görünür kılmaya yeltenmediği için fotoğrafik maddeyi devralmaktan kaçınmaz, görsel biçim verme sürecine fotoğrafın biçim verme sürecini katar. Bu ikisinin ortak noktası, maddesel bir dokunuşun izini sürerken maddeyle tersinden bir benzeşimle benzeşmektir. Nasıl Osmanlı'ya göre el becerisine dayalı bütün eylemler kutsal vücutun mevcudiyetine tersinden bir benzeşimle öykünüyorlarsa, fotoğraf da göndergesiyle benzeşmemek suretiyle benzeşmektedir. Çünkü zahirileşerek, yani kendini görünür kılarak yaratan tanrının tersine Osmanlı, görünen içindeki görünmezliği vurgulamak ve görünmezliğin yasallığını anıştırarak suretin içinden, aslına uzanmayı dilemektedir. Aynı kaygı, fotoğrafik mercide de mevcuttur: O da görünürlüğün ötesine uzanan bir görünmezliği ima etmekte, görüntünün sadece bir suret olduğunu teslim etmektedir.

Ne var ki görünenin ötesinde gizlenen görünmezlik çekirdeğini vurgulamak için yalnızca maddeye öykünmek ve toprakla beraber toprak olmak değil, aynı zamanda maddeye ihticap etmek ve hürmet göstermek, onu göze getirirken içindeki gizilliği açık etmeye yeltenecek bir

mesafesizlikten sakınmak gerekir. Aynı hürmet, madde için geçerli olduğu kadar insan benliği ve Batı'nın yeni keşfettiği bilinçdışı için de geçerlidir. Aynı anda perde ve utanma anlamına gelen *hicap*, maddeye bakarken onu tanrısal bakışla temâşa etmemek, bilince bakarken bilinçdışını göze getirmemek adına gereklidir. Görünen ile görünmeyen arasındaki sınırı belirleyen çizgidir hicap, güneşin arkasında kaybolan ve gölgeyi açık eden perdedir. (Sad, 38, 32) Hicap, İslamiyet'e özgü çifte bir mesafe ve çifte bir mesafesizliktir. Hicap, ne bilinçdışını bilinçle, ne bilinci bilinçdışıyla perdelediği için, perdeyi bile göze getirmemektedir. Görüntünün nasıl'ıyla benzeşirken onun ne'liğini diğer müslüman coğrafyalar gibi hicapla örten Osmanlı'nın, suretlerden ve maddeden bağımsız aslın mutlaklığını maddeye bağlı bir soyutlukla dile ve göze getirmiş olması bu yüzdendir.

Ne var ki 19. yüzyıl sonunda, Osmanlı'nın görünürlük ve görünmezlik anlayışı yeni bir tarihe açılacak, kendini başka olasılıklara sunacak, Avrupa'nın tersi bir harekâta girişecektir. Söylenenlerin aksine Batı'ya eklemlenmek uğruna değil de Batı'yı kendine eklemlemek uğruna uzun bir zamandır Batı'ya açılmaya, gerek sarayda gerekse saray dışında manzaralı duvar resmi denen resimler yapmaya, en geç örnekle Enderunlu Fazıl'la beraber derinlik boyutunu da yavaş yavaş resme katmaya başlamıştır Osmanlı. Bu, Osmanlı'nın sanat diye ayrışmış bir kuruma açıldığı, sanatı kendine eklemlediği anlamına da gelir kuşkusuz. Bundan böyle yazılan, sanat sonrası imgelerin temsili tarihi olacak ve imgeler, kendi özgüllüklerini korudukları zaman bakışa yönelecektir. Osmanlı, Mühendishane'ye teknik çizimlere örnek teşkil etsin diye ilk *camera obscura*'yı getirtmiş, daha sonra ders müfredatına nazari ve ameli fenn-i fotoğrafyayı eklemiş, görsel temsil biçimlerinde Batı'yı kendine dahil etme programlarını ordu mensuplarının eline vermiştir. Elbette Osmanlı'da iktidarın panoptik denetim mekanizmasının askeri okullarda başlaması da rastlantısal değildir. II. Mahmud'un devlet dairelerine kendi portresinin asılmasını buyurduğu ve kendi resmini taşıyan bir nişan hazırlattığı, Tasvir-i Hümayun'u devlet erkanı ve ricalinin boynuna kendi eliyle taktığı da bilinir. Bu, II. Mahmud'un tebasına her yerde görünmek, kendini Sezar sikkelerinde olduğu gibi hazır ve nazır bir iktidar merkezine dönüştürmek, harcandığı zaman bile değer yitimine uğramayan bir güç olarak konumlandırmak istediği anlamına gelir. Kaldı ki Fatih Sultan Mehmet'in egemenliğini kanıtlamak amacıyla Gentile Bellini'nin ve Bertoldo di Giovanni'nin 15. yüzyılda yaptığı



II. Mahmud'un Tasvir-i Hümayun nişanı.

madalya portreler bir yana, ilk kabartma Osmanlı padişah portreleri de fotoğrafın icadından sonra, 1861-76 yılları arasında gerçekleşir. Arzulanan, Sezar'ınki gibi bir egemenlik ilkesidir. Abdülaziz, kendi büst heykelini bile yaptırır. Elbette böyle bir dönüşüm, örneğin *Ferhatnâme*'nin bedenleri soyarken yüzlerin mânâsını maskeleyen anlayışına muhaliftir. Çünkü mânâyı açık eden yüz ifadesinin belirtilen, ama yansıtılmayan ve dışavurulmayan bir *düşün* olarak kalması, Osmanlı'nın Batı'nın yaptığını yapmaktan sakınması ve bir yandan ifadeyi göze getirmek için gereken her türlü yapaylığı (boyanın maddeselliğini, vb.) gizlerken diğer yandan yüzün içinde gizlenen mânâyı ortaya çıkardığı iddiasında bulunmaması gerekir. Oysa yalnızca fotoğrafın değil, aynı zamanda *tarihin* de keşfedildiği ve fotoğrafın, tarihin selüloit göstergesine evrildiği bir çağda, bu türden Batıcılaşma hareketleri olağandır; "sanat" denen kurumla dışavurumsallığın yakından ilgisi vardır. Victor Hugo'nun dediği gibi tarihin attığı adımlar, Avrupa'nın üstünden atlayarak geçerken, Osmanlı'da da iz bırakmaktadır.

Ancak fotoğrafın değilse bile, portre fotoğrafçılığının devralınması oldukça geç ve zahmetli bir süreçtir. Gaybin mevcut olma haline öykünen ve bir yanıyla geleneksel *san'at* tekniklerine eklemlenen, ama artık sanatsal bir imgeye model olarak alınmaya yüz tutan fotoğraf, kendi sayesinde göze gelen bedenin dışsallığını değil, onun dışsallıkla içsellik arası salınışını göze getirmek uğruna yeni bir arayışa girerek Avrupa'da-





Üstte: Hüsnü Yusuf, Otoportre, Topçu Okulu kitaplığından.
Altta: Abdülmecid Efendi, Portre, özel koleksiyon.

kinden farklı bir imge tarihi gerçekleştirmiş, portre fotoğrafları çekilmeye başlandığında bile yüzün mânâsını göze getireceği yerde insan yüzünü bakıştan koruyan bir anlayışı denemiştir. Gerçekleşen şey iki uçlu bir denklemdir: Yüzlerin Osmanlı minyatürüne özgü ifadesizliğine giderek anlam yüklenir ve Batı'daki mevcut dışavurum geleneği Osmanlı'da da kendini gösterirken, Plinius'un betimlediği *imaginum pictura* süreci de gerçekleşmiş olur. Batı portrelerinde gözlemlenen yorgunluk, acı, kösnüllük, vb. gibi dışavurumcu ve gözle bakışı çakıştırmayı hedefleyen değerler, oldukça ağır bir süreçle de olsa, yavaş yavaş belirginlik kazanır Osmanlı portrelerinde. Bu söylenen, sadece fotoğraf için değil, artık yapılmaya başlanan yağlıboya portreler için de geçerlidir. Mânâyı dışavuran ve dışavurumla mânâyı eşitleyen ifadelere yüklemeler yakıştırılır: Örneğin Hüsnü Yusuf'un otoportresindeki ifade şüpheciyken Abdülmecid Efendi'nin portresindeki düşünceli ve iyimserdir.

Ancak diğer yandan yüzün içinde saklı mânâyı kopya etmemeye, yalnızca belirtmeye ve anıştırmaya yeltenir hâlâ Osmanlı; çünkü yüzlerce yıllık minyatür portreciliğinde hicaptan soluklanan ve *kartografik* diyeceğim bakış egemendir hâlâ. Bunu söylerken kastım, bir yandan belirli bir görüntüyü ya da yüzü ve bu yüzün niteliklerini tanımlayan bir imge oluştururken, diğer yandan onu tanımlayıcı bütün öğelerden etme, onu "bir görüntünün belirli özdeşliği" yerine "görüntü-olmayan" bir şeye, "mesafenin ta kendine"[6], benzeşmeyen bir benzeşimin mutlaklığına dönüştürme yöntemidir. İnsan yüzüne bir haritacının yaklaştığı mesafeyle yaklaştığı için kanımca portre nakkaşlığının başlangıcı, insan yüzü nakkaşlığında değil, manzara nakkaşlığında aranmalıdır. Tanrı kelamı ses ve harflerden ibaret olmayıp seslerin ve harflerin zâtıyle kaim olduğu, onunla emr ve neyh ettiği için, 13. yüzyıldan bu yana Osmanlı-Anadolu, evrenin okunmaya sunulan bir kitap olduğunu düşünür. Bu, yüze ve evrene yazılan harflerin bir yanıyla tanrıyla aynı mahiyete sahip olduğuna dayanan görüştür, ama temel gösterenlerine indirgenmiş olan yazı, gösterileni açık etmemektedir. Elifbenin yirmisekiz harfi, tanrının kudret kalemi ile insan yüzüne ve evren bedenine yazdığı göstergelerdir. O yüzden manzara, doğanın dışsallığma ya da insanın içselliğine özgü hiçbir şeyi taklit etmeyen, böyle bir ayrımı kabul etmeyen, dışsallığa ve içselliğe özgü her türlü değerden azade ve

6. Jacques Derrida, "Sporen - die Stile Nietzsche's", *Nietzsche aus Frankreich* içinde, Werner Hamacher (der.), Frankfurt/M., 1986, s. 135.

her ikisini de içeren bir kendiliğindenliktir. Manzara mekânı, insan bakışıyla anlamlanan ve bakışın bildik tatminini arzulayan öznel bir ifadeden uzaktır. Nakış-resim yaparken Osmanlı'nın öykündüğü, yazının kendi haritasına özgü bir ifadesizlik, öznesizlik ve nesnesizliktir. Resmetme eyleminin "nakşetme" olarak tanımlanmış olması da, sanırım bunun bir kanıtıdır. Nakış-resim, kendi üstüne kapalı bir göstergeler dizgesidir.

Söyleneni örneklemek gerekirse, Kanuni Sultan Süleyman'ın Bağdat ve Belgrad seferlerine katılan Matrakçı Nasuh'un, savaş menzilnamelerini nakşettiği bilinir. Batılı kavramlarla düşününce nesnel ya da öznel bir ifadeden öylesine yoksun ve gerçeklik-ötesi manzaralardır ki bunlar, Nasuh, resmettiği coğrafyayla herhangi bir benzeşime gönderme yapmaksızın coğrafyayı menâzır etmektedir. Ayrıksı bir dürtü ile belirli bir uzamı betimlemekte, ama resmedilen görüntüyü resimden öteleyerek imgeyi göstergeselleştirmekte, dışsal bir dizgeyi yeniden üreteceği yerde dizgenin varoluş nedenine öykünmekte, üstelik bunu kendi kimliğine özgü nitelikleri aradan çekerek gerçekleştirmektedir. Sanırım aynı tavır, portre nakkaşlığında da kendini gösterir. İmge, görünenle nedensel bir ilişki içinde olmayan, kendi nedenini ve bağıntısını gözle görünmez bir uzamdan alan gerçekötesi bir betimleme dizgesinin sonucudur. İmge, bir tür hayaldir ve hayali bir göstergeler düzenine aittir. Portre ya da manzara nakkaşlığında bağıntısızlık egemendir. Fotoğraf öncesi Osmanlı portreleri, tasvir ettikleri görüntüyle benzeşen ama benzeşmeyen, onu kendileri ötesi bir mekânda yerlemlendiren, ama yerlemlendirmeyen portrelerdir. Resmettikleri imgenin zamanı, Avrupa portre ressamlığına özgü bir sefere mahsus bir anın görüntüsü değildir.

Nitekim Nakkaş Osman'ın, İbrahim Paşa Sarayı'nın bir kanadını kimi zaman kubbeli kimi zaman kubbesiz, At Meydanı'nı kimi zaman burmalı sütunlu kimi zaman sütunsuz, kimi zaman ağaçlı kimi zaman ağaçsız resmetmiş olması gibi, yapılan portrelerde de aynı gerçek-dışı hayalcilik egemendir. Doğayı taklit edecekleri yerde ilk bakışta Rodin ya da Cézannevari bir biçimde kendi doğalarını oluşturan, 19. yüzyıl Avrupası'nda gösterime sunulmuş olsalar, Cézanne'ın ilk resimlerinin uğradığı akıbete uğrayacak nakışlardır bunlar. İçsel dengelerini benzeşim ilkesine dayalı bir bağıntılılıktan sağlayacaklarına, ön ve arkaplan ayrımından uzak, yatay ve dikey çizgilerin Batılı anlamda eylemediği ya da bu türden ayrımlara rüşvet vermeyen, oranların tutmadığı, yüzün görünmemesi gereken yerlerini göze getirirken görünmesi gereken yerlerini res-

metmeyen, duvara asılmayan ve kitap formunda okunan portrelerdir.

Zamanların çakışmasına özgü bir yayılımı imge alanında somutlayan hayallerdir bunlar, geçmişte kalan ve şahsi ifadelerden uzak anıştırmaları bugüne aktarırken henüz gerçekleşmemiş, ama her an gerçekleşebilecek bir olasılık kipi barındırırlar içlerinde: Sadece anlatısal olarak değil, biçimsel olarak da. Bir yanlarıyla hikâyeledikleri dünyanın kendine uzanan, minyatür mekânı dışındaki dünyanın sürekliliğine işaret eden bir biçimde kitap ile dünya, seyirci ile okuyucu, anlatı ile gerçeklik arasındaki mesafeyi kaldırırlar. Portre hikâyenin, hikâyeyse doğanın devamıdır ve onların birliğini sağlayan çerçeveyi kitap oluşturmaktadır. Okunan kitap, dünyaya açılan bir pencereye dönüşerek çerçevelenmez, varoluşun parçası olma özelliğini sürdürür. Yazmalarda evrenin temsil edilmediği, kitap mekânıyla evrenin eşitlendiği bir mesafesizliktir bu. Diğer yandan doğayla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmayan, onu çevreleyen dünya yerine kendi hayallerine açılan portrelerdir bunlar; kendi hayal perdelerine kapanan, portreyi hayalin, hayali doğanın uzantısı olarak kurgulayan, kendileriyle dışsal bir doğa tasavvuru arasına kayıtsız şartsız mesafe koyan nakışlardır.

"Kartografik" diye adlandırdığım Osmanlı'ya özgü bu bakış, kendini *indice* ile *ikon* arası bir aralığa yerleştirir. *İndex*'i içermesine karşın gelecekte var olan bütün olasılıklara da gönderme yapan bir imgedir *indice*; görsel bilinçdışı katmanlarında geçmişi ve gelecek olasılığına ilişkin kehanetleri anıştıran ve aynı anda farklı zamanların izini süren bu imge, fotoğraf öncesi minyatürlerde zaten egemendir. Bir bakıma bu, her ikisinin ortak biçim verme süreciyle de ilintilidir. Osmanlı minyatürlerinde olduğu gibi fotoğrafta da biçim verme süreci, ortaya çıkan biçime muhalif değildir. Yöndeş bir anlayış, Rodin'in yontuları için de geçerlidir: "Biçim verme sürecini biçim verme süreci olarak gerçekleştirebilmek için toprakla beraber biçimin kendine uzanmak, aynı anda biçim ve toprak olmak, onların beraber soluk almasını hissetmek ve yaşantılamak gerekir."[7] Osmanlı nakış-resimlerinde, selüloitte beliren imgede ve bedenden dökülen kalıplarda bedensel dokunuşa bağlı, ama bedenden artık soyutlanmış olan teknik bilinçdışı egemendir. *İndice* kipi, kullanılan malzemenin, Batı'daki gibi maddenin üstünü örten bir yapaylık yanılsaması sunmamasıyla da gösterir kendini. Tersine biçim,

7. Gilbert Simondon'dan alıntılayan Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*, s. 18 vd.

her zaman maddenin olanaklarına göre belirlenir. Öykünmecilik ilkesi, kendini yine açık eder: Yeniden Doğuş sonrası Avrupa'nın kullandığı yağlıboyanın aksine, ikona yapım tekniklerinde olduğu gibi bedensel dokunuşa bağlı ve bedenden soluklanan maddeler kullanır Osmanlı. Sadece portre nakkaşlığında kullanılan maddeler değil, diğer el becerisine dayalı amellerde de İbn Arabî'nin cemâdat dediği çini, maden, ahşap, dokuma kumaş, vb. cansız nesnelerdir şekil verilen nesne. Bu türden imgeler, anlatıyla beraber biçimin kendine uzanan, aynı anda biçim, anlatı ve madde olan ve olmayan, onlarla beraber soluk alan, onlardan ayrışan ve ayrışmayan imgelerdir.

Bu, Osmanlı'nm manzara deyince Avrupa'nın anladığından farklı bir şey anlamasını ve *topografik bir etki* uyandırmasını beraberinde getirir. Örneğin Buhari'nin bildik çıplak kadın figürü bile betimleyici ya da temsil edici değil, yalnızca düzenleyicidir: Osmanlı'nın yaptığı, topografik bir dizge içinde göstergeleri düzenlemek, çıplak bir beden tasvir edildiği zaman bile onu gösterenine indirgemeyi denemektir. Kanımca bu, Aksakov'la Rodin'e yaklaşan, ancak egemen Batılı anlayıştan uzaklaşan bir tavırdır: Çünkü Heidegger'in anladığı türden geniş kapsamlı bir Yeniçağ başlangıcından bu yana Avrupa için "manzara bir sanat türü değil, bir aracıdır. Manzara insanla doğa, kendiyle öteki arasında bir iletişim kurma aracıdır. Böyle bakınca, paraya benzer: Kendi başına bir işe yaramaz, ama sınırsız bir rezerve sahip bir değeri dışavurur. Manzara, kültür tarafından aracı kılınan doğal bir sahnedir. Aynı anda mevcut olan ve temsil edilerek yeniden mevcut edilen uzaydır, gösteren ve gösterilendir, çerçeve ve çerçevenin içeriğidir, gerçek bir yer ve kendinin *simulacrum*'udur, nesnenin hem paketi hem kendisidir."[8] Oysa Osmanlı'ya göre manzara, bir şeyin seyredildiği yer ya da seyir yeri anlamına gelir ki, çifte bir varoluşa sahip doğaya seyirlik bir nesne olarak yaklaşmak ve doğa adına doğayı sonsuz bir rezerv olarak dışavurmak, zaten mümkün değildir.

Aynı imkânsızlık, diğer bütün mekânlar gibi, insan bedeni ya da yüzü için de geçerlidir. O yüzden kanımca 19. yüzyıl sonu Osmanlı'da yapılan portre ve büstlerle beraber, imgeye bir yandan artık çıplak bir bedene bakar gibi bakmak önerilir ve yalnızca fotoğraf değil, maddeyle biçimi ayrıştıran yağlıboya da devralınırken, diğer yandan Osmanlı'ya

8. W. J. T. Mitchell, "Imperial Landscape", *Landscape and Power*, W. J. T. Mitchell (der.), Chicago, 1994, s. 5.



Profilden görüntüsüyle hattat. Sanat Dünyası dergisi Osmanlı özel sayısı.

özgü imge, kendi özgüllüğünü korumayı sürdürür. Örneğin Osmanlı'da hattatlar, kendi görüntülerinin önden ya da karşıdan değil, sadece profilden fotoğrafını vererek fotoğrafın zaten varolan çifte mesafesine şahsın kendi görüntüsü olmayan bir şeyi, artık kendinden uzaklaşmış bir kökeni, aynada yansımayan bir görüntüyü eklemlerler. Avrupa'da olsa kendi özdeşliklerini kanıtlaması ve kendi kimliklerini temsil etmesi gereken fotoğrafı, hattın mesafesiyle tersinleyerek eşzamanlı bir mesafeyi ve mesafesizliği kartografik bir imgede gerçekleştirirler. Sonuç, başka bir bağlamda da olsa, ölü çocuk fotoğrafları, ruhçu oturumlar sırasında çekilen fotoğraflar ya da Rodin'in ölümünden sonra imzasını taşıyan sağ el imgesi kadar yadırgatıcıdır: Çekilen yüz belirtilmiş, ama her türlü dışavurumsallıktan arıtılmış, onunla özdeşlik olasılığı sıfırlanmıştır. Amaç, imgede görünür kılınan ifadeyi temsil etmek değil, imgede görünmez kılınan mânâya işaret etmek, mânâya öykünürken oluşan imgenin mânâdan iki kez uzaklaşmış bir mesafe olduğunu göstermektir. Osmanlı-Anadolu'ya özgü çifte mesafe, süregelen Batıcılaşma harekâtına karşın, fotoğrafa da izini düşmektedir.

VIII.

"Ben fotoğrafa bakan gözlere bakıyorum."
Roland Barthes

Benjamin, Avrupa'da fotoğrafın ilk kullanım amacının yağlıboya tabloyu taklit etmek olduğunu söyler. Fotoğrafı belirleyen tekniklerden çoğu resimden hareket etmiş, fotoğrafa özgü biçim verme sürecini, biçimden ayrı bir şey olarak düşlemiştir. Gerçi doğrudur, yağlıboya tablonun hatalarına düşmeyen, ele rüşvet vermeyen bir *techne*'dir fotoğraf, dış dünyanın görüntüsünü fırça darbesine bağlı kılmamaktadır. Yağlıboya tablonun amacı neyse, önceleri fotoğrafın da odur: dünyaya kusursuz bir ayna tutmak. 1839 yılında Paris'te tanıtılan fotoğraf makinası, üç yıl sonra Osmanlı başkenti İstanbul'a gelir. Bugün isimlerinin çoğu bilinmeyen bir dizi Osmanlı ressamı, Osmanlı'nın da doğusuna, örneğin Hindistan'a uzandıkça karşılaşılan türden ilginç bir harekâta girişirler: Batılı anlamda ilk yağlıboya tabloları yaparken, model olarak dış dünyanın kendinden değil, dış dünyayı görüntüleyen fotoğraflardan yararlanırlar. Maddeyi madde olarak işlemekten çekinmeyen Osmanlı, maddeyi biçime evriltmek isteyince, araya aracı bir gerçeklik katmaktadır. Daha sonraları yöndeş bir bağlamda Marcel Duchamp bu yönteme *aralama* diyecektir. Avrupalı meslektaşlarımn aksine, fotoğrafla tabloyu doğayı taklit etmek üzere birbiriyle yarışan iki ayrı mercii olarak düşünmez Osmanlı; manzara resmi yapmak için dış dünyanın kendini değil, onun fotoğrafik görüntüsünü kullanır. İlginçtir, kendi büstünü ve heykelini yaptıran Abdülaziz'in *cameo* portresinde bile model olarak Abdülaziz'in doğal görüntüsü değil, Abdullah Biraderler'in 1868'te çekmiş olduğu bir fotoğraf kullanılmıştır. Roma'dan bu yana süregelen bir gelenek olan *cameo*'ya eklemlenen Abdülaziz, iktidarının zamansızlığını, örneğin İsa'dan sonra 1. yüzyılda İmparator Augustus'un yaptığı gibi kendi görüntüsü üzerinden değil, deyim yerindeyse kulağını tersten göstererek, fotoğrafın eşzamanlılığı üzerinden sağlamlaştırır. Bir anlamda iktidarın kendini seyrettiği bakış olmaya, göz ile bakışı çakış-



Sultan Abdülaziz, anonim, 1868-1870, cameo, 6 x 4.5 cm.

tırmaya aday olurken diğer yandan kaçınılmaz olarak araya fotoğrafın ara-mekânını katar: Bedensel bir dokunuşun izini süren fotoğraf üzerinden doğal bir görüntüye eşzamanlı yaklaşır ve uzaklaşırken tersinden dokunur; sanki tablo sayesinde doğal bir iktidar görüntüsü kendinden soyulacağına, ona fotoğrafın görüntüsünü giydirmektedir. Osmanlı'nın yaptığı, iktidarın bakışına dönüşmek istediği zaman bile henüz iki uçlu bir harekettir: Fotoğraf tekniğiyle elde edilen görüntü bir yandan nesnellik iddiasından ayıklanırken diğer yandan fotoğrafın aktarıldığı tabloya doğallık ya da gerçekçilik ötesi bir maske bahşedilir. Fotoğrafı model alan tablolar, doğalcı bir yanılsamacılık tekniğinden uzaktır ve kimi zaman tek bir odak noktasıyla yetinmez, fotoğrafik görüntüye küçük perspektif kaymaları katar, sınır çizgilerini kaydırır, resim mekânında yer alan nesnelerin uzaklıkları ve yakınlıklarıyla oynar, küçüklüklerini ve büyüklüklerini değiştirirler. Tabloların ışığı, boşluğu dışarıdan yarıp geçerek resim mekânına yerleşen bir ışık değildir; tablodan dışarıya doğru yayılan, resim yüzeyini eşit aydınlatan bir ışıktır. Kanımca bu türden bir tavır, yalnızca Çarlık Rusyası'nda Aksakov'un değil, Darüşşafakalı ressamların da fotoğrafın sunduğu çifte varoluşu sezgisel olarak yakalamış ve onu kendi düşünce yapılarına eklemlemiş olmasından kaynaklanır.

Lâle Devri'nden bu yana hızla tırmanan Batıcılaşmaya ilişkin örnekler çoğaltılabilse de Avrupa'nın dış ile içe getirdiği sınır çizgisi, Osmanlı'nın zihninden hâlâ uzaktır. Dış dünyanın nerede başladığını ve iç dünyanın nerede bittiğini, birinin diğerinde nasıl yansılandığını gayet iyi biliyor görünen Avrupa'nın aksine, Osmanlı'da sınırlar hâlâ belli değildir. Bu, onun farklı bir bağlamda üstüne gidilmesi gereken iktidar anlayışından kaynaklanır ki, çökmekte olan Osmanlı'nın iktidar mekânı, hâlâ sınırsızdır: Kendine eklemlemeye çalıştığı Batı, aslında onun içerdiği olanaklardan biridir. Fotoğrafı model alan tablolarda Batılı anlamda bir "peinture" yapmayan bu ressamlar, tablolarında gerek saraya gerekse saray dışına özgü el işi duvar resimciliği anlayışını sürdürürken, kendilerine özgü varoluşsal kaygıyı koruyarak Batı'yı içlerine alırlar. İlginç olgulardan biri de, yapılan tabloların hemen hiçbirinin henüz satılık olmaması ve sergilenmemesidir. Fotoğraf, yalnızca Avrupa tarihinin izine değil, tezhipte, minyatürde ya da mezar taşlarında kendini gösteren ve Darüşşafakalı ressamların duvarlara yapılan manzara resimlerinin uzantısı olduğunu kanıtlayan başka bir anlayışa eklemlenir. Avrupa için duvar, bir mekânı bitirip diğerini başlatan bir sınır çizgisiyken, Osmanlı için bir mekândan diğerine geçmeyi sağlayan hayali bir eşiktir. Kendiyle dış dünya arasında Avrupalının koruduğu sınırı koruyamayan bu tavır, İslami tasvir gelenekleriyle Bizans'ı harmanlayan Osmanlı-Anadolu'nun duvara yapılan imgeyle duvarın içinde yer aldığı mekânı bir zıtlık değil, bir kesintisizlik olarak tasarlamasından kaynaklanır. Mithat Şen'in daha sonra tartışacağım kesintisiz beden metinleri, bu tavrı bugünden geçmişe uzanarak açık edecektir. Söylenen, elin dokunuşuna bağlı kitap formu ya da diğer mekânlar için geçerli olduğu gibi asıl ölümle yaşamı geçirgenleştiren eşik için geçerlidir ve ancak bu eşik ışığında somutlanabilir. Bu tür bir kesintisizliğin, siyasal anlamda ne tür bir iktidarı simgelediği, bu kitabın kapsamı dışındadır.

Osmanlı, fotoğrafın icadı sayesinde beliren eşiği, yalnızca yaşamı değil, ölümü de çifte katlayan ve bunu mezarlardan kümbetlere değin simgeleyen varoluşsal bir kaygıyla kavradığı, geçmişi, ucunda ölüm olan bir gelecek olarak algıladığı içindir ki, duvarla mekânı ve fotoğrafla doğayı araya mesafe konması gereken bir süreklilik olarak tasarlamıştır. Gaybin kutsal dokunuşunun ölümsüz izini taşıdığı için *kullara yakışan bir mesafeyle* korunması gereken bir sürekliliktir bu. İmge, tanrısal bir imge olan tecelligâhı temâşa eyleyeceğine, onun uzandığı kudretin sadece bir parçası olduğu için, göze getirdiği görüntüye tecellinin





Üstte: Abdullah Biraderler'in Yıldız Sarayı fotoğrafı. Adnan Çoker Albümü
Altta. Kasımpaşalı Hilmi, "Yıldız Sarayı'ndan Köşkler", tuval üzerine yağlıboya.





Üstte: Abdullah Biraderler'in Yıldız Sarayı fotoğrafı, Adnan Çoker Albümü.
Altta: Ahmet Ragıp, "Yıldız Sarayı Bahçesi'nden", tuval üzerine yağlıboya.

sahip olduğu mesafeyle davranması kaçınılmazdır.

Böyle bakınca Batı tarzında yapılan ilk resimlerin çerçevelenmek üzere yapılan birer yağlıboya tablo değil de, onlardan birkaç yüzyıl önce yapılmaya başlanan ve büyük oranda Bizans'ın izini süren "nakış-duvar resmi" olması anlam kazanır. Aslında böyle bir duruş karşısında "duvar resmi" tanımını kullanmak da hatalıdır. Çerçevelenerek duvara asılan tablo gibi kendi mekânının sınırlarını belirlemeye başlamış olsa da, duvara resmedildiğinde kendini duvardan ayrıştıracağına yazı değeri taşıyan mağara resimlerini ya da menhirleri anıştırır biçimde duvara eklemlenen, bir yanıyla çevresinden bağımsız olmayan resimlerdir bunlar; çevreden kopartılarak insan bakışı için düzenlenmezler. İçinde yer aldıkları büyük çevrenin, camiin, sarayın, yalının ya da konağın bütünlüğüne eklemlenen, onun simgesel düzenini teyit eden resimlerdir. Cami ya da saray gibi yapıların kendileri zaten doğaya öykünmek üzere örgütlemişlerdir. Bu, doğaya eklemlenmekten çekinmediği için maddeselliğin dokunuşundan korkmayan onun öncesine uzanmayı arzulayan bir tavrın göstergesidir ve resimlerin kuru sıva ya da ince bir kıl fırça ile ahşap üzerine yapılmasıyla da belirginleşir. 19. yüzyıla değin kalemişi duvar nakışlarında kök boya dışına pek çıkılmamış, doğal malzemeler kullanılmıştır. Her malzemenin her yüzeyde kullanılmaması, mekânın niteliklerini belirtmek içindir. Nasıl kâğıt üzerine yağlıboya resim yapmak yağlıboya değerini ortaya çıkarmayacaksa, suluboya da metal üzerinde geçersizdir. Osmanlı, nesnenin maddeselliğini alan bir madde-ötesi yerine maddeyi sadece kendiyle maskelemeyi, perdelemeye kendinden bir şey katmamayı dilemiştir. Nesne, kendiyle perdelenmediği sürece yüzeyindeki nitelikler uykuya yatacak, gücüllük ancak maskelemenin canlandırması sayesinde şahlanacaktır. Malzeme, maddenin özgül değerini, yumuşaklığını ya da sertliğini, düzlüğünü ya da pürüzlüğünü vurgular, madde içinde saklı yasallığa öykünür. Bir bakıma giysi gibidir malzeme: Bedenin çıplaklığını sakladığı an niteliklerini açık eden, kıvrımları ve kırışıklıkları örttüğü an belirginleştiren perdedir. Madde, kendi içinde gizli bir boşluk çekirdeğine sahiptir. Duvara yapılan resimler sayesinde duvarın özgüllüğünü vurgulamak amacıyla duvar perdelenmektedir. Böyle bakınca duvarın içinde yer aldığı mekân, köşk ya da kasır da, kendi doğal çevresini vurgulayarak çevreyi perdelemek, çevrenin maskesine eklemlenmek içindir. Maske sayesinde durağan bir yer olmaktan kurtulur mekân, içindeki gücüllüğü açık eden bir kuvveye dönüşür ve kendini onunla beraber yeniden üretir.

Perdeleme, duvar ve mekân giysilerinin asıl nedeni olan Osmanlı mezarlıklarında da kendini gösterir. Mareşal Moltke'nin hayretle saptadığı gibi, Osmanlı'nın oturup seyran ettiği, oysa neyi seyran ettiğini bilmediği, seyran mahaline kıyafet giydirdiği yerlerdir mezarlıklar. Moltke'nin beklentisinin aksine mezarlıklar birer gezinti, bayram ve eğlence yeridir. İlginçtir, aynı mezarlık gibi duvar resmi denen giysi de, doğanın parçasına dönüşmek ve onu kendiyle beraber dönüştürmek istediği zaman, kendiyle onu kuşatan çevre arasında bir uzamda, eşiğin giysisini giyinir. Bu, bir mıknatısın görünmez güç alanını dikiş iğneleriyle belirtmek gibidir. Aynı anıştırıcı maske, kümbet şeklinde örgütlenen İslam'a özgü mimari yapının içsel varlık nedeninde de mevcuttur. Mahiyeti gereği içine lahdin konduğu, lahdi saran, örten ve saklayan bir giysidir kümbet ve çoğu zaman bir kubbe ile örtülüdür. Kümbet mimarisinde ilginç olan, mezar odasının binanın merkezini teşkil etmesi, ama mezarın içinin görünmemesi, kümbetin mezara giydirilen bir kıyafet ve mezarın görünmez bir güç alanı olarak örgütlenmesidir. Bir yandan içinde yer aldığı mekânın kendine eklemlenirken diğer yandan içinde sakladığı şeyi koruyan mahfazadır mekân. Sözünü ettiğim yaklaşım, yalnızca Osmanlı mezar taşlarında ve duvar resmi denen mekân kıyafetlerinde değil, aynı zamanda Bizans duvarlarında ve mezarlarında da görülür.

Yalnızca İslamiyet'e göre değil, Batı kilisesinden farklı olarak Bizans'a göre de "mezar, cansız bedenlerin dirilme beklentisiyle dinlendikleri bir uyku odası, geçici bir dinlenme yeridir."[1] O nedenle Bizans, Avrupa'nın batısında olduğu türden içi boşaltılmış bir mezar simgeciliğinden azadedir. Katolik simgeciliğin yüzyıllar boyunca bıraktığı miras, içi boş bir dizi mezardan başka bir şey değildir. Katolisizme göre göğe uçtuğu için mezarını terk eden İsa'dan geriye kalan boşluk bedensizdir. Daha ileride tartışmak istediğim vizyon gerçekçiliğinde bile bedensizlik, ayrıksı bir beden yanılsaması sayesinde göze gelir. Görmeye ya da dokunmaya fırsat tanımayan bir boşluktur bu. Katolik ikonografi mekânı maddeden yalıtmayı dilemekte, bedenden son dinlenme yerini terk etmesini beklemektedir. Bizans'ın aksine Batı'da görünen, hacimlerinden ve mezarlarından kurtulmaya çalışan, maddeselliklerinden olan bir dizi bedendir. Orada giysi, bedenin cismani niteliklerini vurgu-

1. Paul Fedwick, "Death and Dying in Byzantine Liturgical Tradition", *Eastern Christian Review*, 1976, sayı 8, s. 164.

lamak için değil, kırışıklıklardan ve katlardan, oyuklardan ve çıkıntılardan azade bir hacimsizliğe soyunmak içindir.

Bu iki tavır arasındaki fark, Osmanlı'nın ya da Bizans'ın, ölümü ve yaşamı, doğanın birinden diğerine geçiş sağlayan iki farklı uzamı olarak algılamasından kaynaklanır. Yaşam, ölümün ayrıksı halidir. Mezar, yaşamdan ölüme uzanan, ancak ölümün gösterenine dönüşmesi olanaksız olan eşiktir. Katolik-Roma Kilisesi'nin aksine ve İslamiyetteki gibi ölümden sonra insan ruhuyla değil, aynı zamanda bedeniyle dirilecektir. Nitekim Rusya'da yaygınlaşan ruhçuluk ve müteal fotoğrafçılık da ancak bu temel üzerinde şekillenir. Ölünün bedenle beraber dirileceği düşüncesi, zihnin ve bedenin doğasına ilişkin Descartes sonrası ikiliği tanımaz ve ölümü yaşamın sonu olarak düşünen Greko-Romen gelenekten tamamen ayrılır. O nedenle ne Rusya'da ne Osmanlı'da, acıyı yenmek uğruna gerçekliği ele geçirmek istenen bir uzama dönüşmez ölüm. Mezar, insan yaşamı için acı bir gerçekliğin temsili değildir. Mezarın acının ve hastalıklılığın, ölümlülüğün ve yaşlılığın dışavurumuna dönüşmesi ve ardında yatan görünmeyeni göze getirmeyi talep etmesi söz konusu olamaz. Görünmeyeni yakınlaştırdığı an uzaklaştıran, ölüme uzandığı an geri çekilen, saklıyı koruyan türden bir mesafe ve hicaptır bu: Duvarı perdeleyen imgeler nasıl duvarı soyacağına mekânı giydirmekte, onunla seyirci arasına çifte bir yakınlık ve uzaklık bahşetmekteyse, toprağa oyulan mezarlar da iki dünya arası bir uzamı simgelemekte ve simge kendi gösterilenine dönüşmemektedir. Belki bu noktada bir şeye daha değinmek gerekir: Osmanlı'da mezarlıklar, Avrupa'da olduğu gibi kentin içinde yer alacağına, kenti kuşatan ve çevresini saran, onu rahim gibi sarmalayan bölgelerdir.

Bu yüzden dünya üzerinde kanımca yalnızca Anadolu'ya özgü bir melezlenmeyi göze getiren Osmanlı duvar kıyafetleri, örneğin Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* gibi bir duvar resmiyle asla karıştırılmamalıdır. Santa Maria delle Grazie manastırında duvar resmini zirveye tırmandıran bu fresko, içinde yer aldığı mekâna açılan ve onunla beraber soluk alan bir eşiğe dönüşeceği yerde, kendi içinde kapalı bir bütünlük oluşturur ve mekân tasarımının doruk noktası gibidir. Freskonun varlığını ön plana çıkarmak için vardır mekân, freskonun ayrıcalıklığını vurgulayan arkaplandır. Oysa ister Topkapı Sarayı'nda, ister İstanbul'daki ya da Anadolu'daki evlerde, köşklerde ya da camilerde olsun, Osmanlı duvar imgeleri, mekânı arkaplanlarına alacağına giydiren, görünmeyeni maskeleyen ve görünmeyene dahil olan imgelerdir. Bu anlam-



P. Tremeaux, Osmanlı mezar taşları, 1860 civarı.

da Avrupa freskoları ile Osmanlı duvar giysileri arasında varlıkbilimsel bir fark vardır. Bu, simgelediği hakikatin kendisi antinomik olduğu için çifte bir varoluşa sahip olan ikonanın sergilediği türden bir farklılıktır. Darüşşafakalı ressamlar da menâzır ettikleri çevre ile kendileri arasına önce duvarın, sonra fotoğrafın çifte yakınlığını ve uzaklığını bu farklılık yüzünden katmışlardır. Kaldı ki bu tavır, yalnızca Bizans duvar tezyinatına değil, yüzyıllardır süregelen minyatür geleneğindeki kartografik bakışa da özgü bir tavırdır.

Böyle bir tavır, fotoğrafın sabitlenmek isteyen anlık görüntüsünü elinden alarak onu Bizans mozaiklerinin ya da Osmanlı minyatürlerinin zamansızlığına ve ara-varoluşuna eklemler. Bu, Osmanlı'nın tasavvufla kelam ve Bizans'la Anadolu arasında kurduğu ince düşünsel denge yüzündendir. Osmanlı, hepsinin kesintisizliğini içermektedir. Osmanlı'nın fotoğrafa Avrupa'nın baktığı türden bir manzara olarak bakmaması ve gözlerini, görüneni gizleyen görünmeyene kaldırdığı an kapaması son derece anlamlıdır. Yağlıboya manzara resmi, model olarak fotoğrafı kullanmış olsa da, Avrupa'daki gibi *fotoğrafik bir etki* uyandırmaz, çünkü uyandıramaz. 19. yüzyıla özgü duvar görüntülerinin çoğu, Batı'nın hiç tereddütsüz "manzara" diye adlandıracağı, oysa minyatüre özgü istifleyici düzen ile, şimdi artık Batı'ya özgü akademik resim düzeninin yan yana yer aldığı, birinin diğerine çatışmaya yol açmadan eklemlendiği Boğaziçi ve Haliç görünümleri ya da çevredeki ırmaklar, köprüler, çeşmeler ve cansız doğa kesitleridir. Odanın dört bir yanına, gerekli görüldüğünde tavana yapılan resimlerde karpuzlar çileklere, çilekler narlara benzer, resimlerin artık önden ayrışmış olan arkaplanı Batı anlamında bakışı hedefler ve boşluk kaybolurken ortası gözü kendi içine çeker, kartografik bakış ile artık "dışavurumsal" denebilecek bir betimleme iç içe geçer. Figürlerin, Batı'nın "dışsal" diyeceği biçimleri ikincildir, mekânın farklılığını ortaya koymak adına renkler kımıldar, nesnelerin dışsal kabuğunu kırar. Osmanlı'nın Batı tarzında yaptığı ilk tablolar, Batı'ya özgü bir terimle en gerçekçi oldukları zaman bile kaçınılmaz olarak gerçek-ötesi ve gerçek-üstü bir izlenime yol açan tablolardır. Bu, onların duvar ressamlığı ya da nakkaş geleneğinden gelmelerinden değil, mekân kıyafetlerine ya da nakkaşlık geleneğine özgü varoluşsal duruşun, Batılı kavramlarla "gerçekçi" ya da "doğal" diye nitelenebilecek bir duruş olmamasından ve gösterdiği şeyle gösterileni dışavurmamalarından, görünmeyeni görünene tevil etmemelerinden kaynaklanır.[2]

Sanırım "duvar manzara resmi" diye yanlış değerlendirilen ve Darüşşafakalı ressamların öncülü olan bu resimlerin Bizans'a özgü bir tezyinat anlayışıyla ilintisi üzerine ayrıca gidilmesi ve Osmanlı-Anadolu'da gerçekleşen görsel temsil biçimlerinin İslami bir varlık anlayışının izdüşümü oldukları kadar Bizans'ın etkisini de sürdürdüklerini vurgulamak gerekir. Çünkü Bizans duvar imgesinin temel amacı, gösterilen manzaranın ardında yatan ve yüzü bu dünyaya yönelik olmayan bir görüntüyü ima etmektir. Zamanın sonsuz ve mekânın sınırsız olduğu Bizans duvar resmi ya da mozaiği, Aksakov'un da sonradan eklemleneceği türden ruhsal bir gerçekliktir. İmge, bütünleşmeden önce parçalanması, göze kırılarak ve dağılarak gelmesi gereken öğedir. Zamanı ve mekânı aşma kaygısını taşıdığı için, aynı mozaiklerde olduğu gibi, Osmanlı'nın da imgeyi kendi içinde parçalaması bu nedenle gerekli olmuştur. Mozaiklerde olduğu gibi Osmanlı da parçalanan imgeyi yuvasına yerleştirerek geri plana çeker ve ışığın arkaplandan yayılmasını sağlar. Aynı şekilde gölgeyi ve derinliği kendiyle ona bakan göz arasına yerleştiren bu tavır, fotoğrafın çıkışıyla beraber Avrupa'nın yönelmiş olduğu "puantilist" ya da "izlenimci" denen fırça darbelerine zaten sahiptir. Arzulanan, tam da doğalcı ya da gerçekçi bir etkiden kaçınmak uğruna imgesel birliği parçalamak, duvarda göze gelen görüntünün ötesine uzanmaktır. Dolayısıyla amaç, aradaki büyük farka karşın, bir bakıma Cézanne'da ve izlenimcilerde olduğu gibi tanıtılan, ama tanınamayan nesnedir: İmgede görünen şey, nesnenin çifte varoluşlu anlamı, onun eşzamanlı uzaklığı ve yakınlığıdır. Mekânsal bir görü, tinsel ola-

2. Turan Erol Darüşşafakalı ressamlar hakkında şöyle yazar: "Ermiş sabrıyla tuvalleri boyayan bütün bu ustalar, sözleşmişcesine aynı manzarada buluşurlar. Hasköylü Ahmet İhsan, Hilmi Kasımpaşalı, Ahmet Bedri, Ahmet Ziya (Akbulut?) ve adlarını henüz bilmediklerimiz de onlara katılırlar. Çoğu Yıldız Sarayı'nın köşklerini; yapma göller, havuzlar, dizi dizi fenerler, mermer saksılarla, serin gölgeli ağaçlarla donatılmış, yemyeşil, ıslak çimli bahçelerini; bazısı biraz daha tutuk ve donuk, bazısı daha kımıltılı, ürpertili bir fırçayla *düşleştirirler*. Bu resimlerde ufka yaklaştıkça ağarmaya yüz tutan incecik ak bulutlarla gökyüzü hep mavi, sular bu maviliği yansıtan bir aynadır. Hep gökyüzüne doğru uzanan ve aynı yönde sıralanan ağaçlar, fenerler tekdüzeli bir ritm oluşturur, hiçbir şey kımıldamaz, *her şey sonsuza değin aynı ışık kaynağından aynı derece payını alır*. Bu resimler öylesine bir yeryüzünün aynasıdır ki burada ne akşam vardır ne sabah, ne uzaklıklar sislere bürünür, ne güneş parıldar, ne mevsimler değişir. Bu dünyada ne sonbahar olur, ne kış. Her şey orada *dolaylı bir ilkbahar ışığı içinde sonsuza değin uykuya dalmış görünür*." Turan Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tiglat, İstanbul, 1980, s. 112 vd. (italikler bana ait).

na yaklaşırken, tinsellik mekânsal olandan uzaklaşır. Mezar taşlarının ve kümbetlerin tarihçesi Bizans'tan eski olsa da, Bizans sonrası bir Osmanlı geleneği olarak mekân giysileri için, 15. yüzyıla değin geriye gidilebilir. "Avrupa'da genellikle Cézanne'la başlatılan büyük çağdaş değişimin çıkış noktalarının" Osmanlı-Anadolu'da öteden beri mevcut olduğunu söyleyen Sezer Tansuğ bu bağlamda yerden göğe haklıdır: "Şeker Ahmed Paşa'nın yapıtlarında gerçekleşeni kavrayabilmek, Cézanne'la gerçekleşeni kavramaktan zordur."[3]

3. Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi, İstanbul, 1997, s. 20 ve Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi, İstanbul, 1996, s. 90.

IX.

"Resmin bütün teknik gücü, gözün masumiyetini... yeniden kazanmamızı, gözleri birdenbire açılan bir kör gibi görmemizi sağlamasına bağlıdır."

Ruskin

ADNAN TURANİ, Şeker Ahmed Paşa'nın gördüğünü değil, *düşünüp hayal ettiğini* resmettiğini söyler.[1] Sanırım söylediği doğrudur: Bir yanıyla birer hayal'e açılan resimlerdir nam-ı diğer Ahmed Ali'nin resimleri, diğer yanlarıyla birer *düşünü*'ye uzanırlar. *Moderno*'ya özgü bir bakıştan gelindiği sürece nesneleri resmetme konusunda oldukça beceriksizdir Ahmed Ali; sanki nesneler hem beklenmedik, hem düşünülmüş bir biçimde içinde bulundukları uzamı bozup durmaktadırlar. Yeniden Doğuş sonrası ölçütlere göre bunun böyle algılanmasının nedeni, ressamın sanki canlı ve cansız doğaya yabancılaşmasından, birinin nerede başlayıp diğerinin nerede bittiğini anlamamasından, resimlerinde yersellikle hiçbir ilgisi olmayan bir sonuca ulaşmasından kaynaklanır. Şeker Ahmed Paşa'nın nesneler karşısında hissettiği beceriksizlik, nesneleri sanki canlılığından koparmakta, canlı bir çınar ağacıyla cansız meyveleri aynı resim mekânında orantısızca yaşatmakta, yerçekimi yasalarına karşı geldiği için nesneler uzayda salınmakta, taşıllaşmaya yüz tutan figürler oluşturmaktadır. Bir yandan sürekli bir düzlük hissi veren do-

1. Bunu söylerken, Turani'nin söylemi elbette Batılıdır. Örneğin: "Şeker Ahmed Paşa dikkate değer bir sanatçı olmasına rağmen, sürekli olarak iç mekânlarda çalıştığı için herhangi bir özgün doğa etkisini veya taze ayrıntıyı çok nadiren yakalayabilmektedir; gördüğünü değil, düşünüp hayal ettiğini çizer." Adnan Turani, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, İş Bankası Yayınları, Ankara, 1984, s. 18.

Şeker Ahmed Paşa'yla ilgili yayınlar için bkz. İpek Aksüğür, *Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, yayımlanmamış doktora tezi; Oğur Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi, 1839-1924*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 64 vd.

nukluk belirginleşirken resim mekânında, ressamın "acemiliği" birçok figürde, örneğin *Ormanda Karaca*'da çizilen hayvanda bile görülür sanki. Doğal bir dirimsellik saçacağı yerde, yumuşak doğa ortamı içinde cansız heykelleri anıştıran bir şeyler vardır bu karacada; resim mekânının ortasında yer alan karaca, Yeniçağ'ın tanımladığı türden doğal bir mekân için iğretidir, doğal bir haktan soluk alan doğal bir temsil geleneği onda yerine gelmemiştir. Öte yandan bitkilerinkine ya da hayvanlarınkine benzer, yaşamsallığa sızan bir varoluş atfedilmiştir cansız doğaya; elektrik akımlarının yayılımı ya da elektromanyetik dalgaların şoku gibi cansız doğanın neye yol açacağı bilinememekte, canlıyla cansız arasındaki ilişkiyi tersine çeviren bir çoğalma, bakış alanını yinelenmektedir.

Hele sınır çizgisinin aynı anda hem ormanın en uzak köşesi hem de uzaktaki ağacın seyirciye en yakın göründüğü türden *Orman* gibi bir resim akıllara zarar bir çelişkidir: İzlenimcilik öncesi bir Avrupa manzarasını anıştıran bu resimde öyle tuhaf bir perspektif bozukluğu vardır ki, üçboyutlu bir uzamla yöndeşse bile, resmin yüzeyinde kalarak uzamsal bir belirsizlik yaratmaktadır. Bir pencerenin önünde ve karşısında değil, bir dünyanın içinde yer alır resme bakan kişi; imgeyle gözün karşı karşıya kaldığı ve aynı bağıntılılık uzamında buluştuğu bir nesnellik amaçlamak yerine, gözü kendi içinde eritmeyi arzular sanki Şeker Ahmed Paşa, ama diğer yandan gözü ormanın içine doğru çekerken onu kendinden uzaklaştırır. Mesafe ile mesafesizlik yan yanadır. Resmedilen Batılı yöntemlerle gerçekleşmiş olsa da Batı sanatında olduğu gibi betime dönüşmeyen, özdeşleyimi engelleyen, betimlemenin ötesinde tinsel bir karşılık sunan bir uzaklıktır. Hem özne ile nesne, göz ile bakış arasındaki ayrımı ortadan kaldıran bir yakınlık egemendir *Orman*'da, hem de gözü sarmalayıp kuşattığı zaman bile düşünsel mesafesini korumakta, bakışa kendini yakalayacağı, kendinden bir şeyler bularak mutlanacağı, özseviciliğini kanıtlayacağı herhangi bir fırsat tanımamaktadır *Orman*. Bir bakıma kendini bakışa sunduğu an bakışı tedirgin eden, bakışın seferberliğini geri çeviren, bakışa dair beklentilerin hiçbirini karşılamayan bir resimdir bu. *Orman*, bakışın kendine baktığı değil, bakamadığı bir aynadır.

Oysa bunun böyle olmaması gerekir: Çünkü Şeker Ahmed Paşa, resmettiğinin tersini, resmi dünyaya açılan bir pencereye dönüştürmeyi, nesneleri yakınlıkları ve uzaklıkları belirleyerek sıradüzensel bir art ardalık içinde sunmayı öğrensin diye Paris'e gönderilmiştir. Amaç, her

şeyi aydınlatan ışığa gereken önemi vermek ve yansıdığı nesneleri aydınlıktan hareketle belirlemektir. Oysa ufukta görünen gökyüzü, resmin iç tutarlılığını koruyan düzensel ve sıradüzensel bir öğe değildir burada, uzaklaşıp ufukta yitmemekte, neye önce neye sonra bakılacağını belirlememekte; göz, önceden saptanmış ve sınıflandırılmış bir dünyada kendini tekin hissetmemekte, nesneler üzerinde göz ile bakışın çakıştığı bir egemenliğin keyfini sürememekte, nesneler bakış için sahnelenmemektedir. Bunun nedeni, merkezi perspektif yasalarına uyuyormuş gibi görünmesine karşın Şeker Ahmed Paşa'nın Bizans ikonalarında ya da Osmanlı minyatürlerinde olduğu gibi, derinliği resim ile göz arasına yerleştirmiş olmasıdır. Işık, dışarıdan resme yansılanacağı yerde figürlerin kendi içinden çıkar; ışığı taşıyan figürün kendisidir. Resim mekânında yer alan bir nesneyle diğeri arasına yerleşmez derinlik. Resmin mekânı, kendi içine yönelen bir kaçış noktasından yoksun olduğu an, mekân tersine çevrilebilir, yukarıyla aşağısı, sağla sol birbirine evrilebilir. Resimde bakışın kendini mekânın öznesi ya da efendisi olarak kurabileceği hiçbir yer yoktur, bakış açıları çoğuldur. Böyle konumlandırılan bir derinlik, *moderno*'dakine kıyasla varlıkbilimsel bir farklılığa sahiptir. Bu derinlik, dünyayı insan emrinde bir korunaklılık olarak kurgulayacağına nesneselliği kaygı dolu ve ilksel bir uzama dönüştüren, uzaklığın yakınlığını, yakınlığın uzaklığını gözler önüne seren ayrıksı olduğu denli ilksel bir boyuttur. Lacan'ın düşünsel arkadaşı Merleau-Ponty'nin söylediği gibi bu türden bir "derinlik, daha çok boyutların bir tersine çevrilebilirliğinin; her şeyin aynı anda olduğu, yükseklik, genişlik ve ondan çıkarıldığı toptan bir 'yerelliğin'; bir sözcükle, bir şeyin burada olduğunu söyleyerek ifade edilen bir hacimliliğin deneyimidir... Onun aracılığıyla güneşe, yıldızlara dokunmaktayızdır, aynı zamanda her yerdeyizdir, yakın şeylere olduğu kadar uzaklara da yakın, ve kendimizi başka yerde hayal etme gücümüz bile..."[2]

2. Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Meiner, Philosophische Bibliothek, Hamburg, 1984; Türkçesi: *Göz ve Tin*, Metis, İstanbul, 1996, s. 64 ve s. 75 (Alıntılar Türkçe metinden). Söz konusu cümlenin Almanca çevirisi şöyledir ve eğer Almanca'ya çeviren cümleye "*ancak soyut olduğu*" ibaresini kendiliğinden eklememişse, sanırım bu, cümlenin anlamını değiştirir: "Böyle anlaşılan derinlik, boyutların tersine çevrilebildiği ve yer değiştirebildiği, her şeyin aynı anda olduğu ve yükseklik, genişlik ve uzaklığın *ancak soyut olduğu* toptan bir 'yerelliğe', kişinin ancak 'burada bir nesne var' dediği zaman dile getirebileceği türden bir oylumsallığa ilişkin bir deneyimdir." *Das Auge und der Geist*, s. 33.

İçerisiyle dışarısı arasındaki sınırın ortadan kalktığı, düşlere geçit veren dönüşümü gerçekleştiren boyuttur bu. Zamanı tersinleyebilen, aynı zaman zarfında farklı zaman dilimlerini kesiştirebilen ve aynı anda farklı yerlerde bulunabilen bir yaşantının deneyimidir. Onun sayesinde ışık, aydınlatmaması gereken yerleri aydınlatmakta, ağaç gövdeleri ile yaprak alanları aynılanmakta, cansız meyveler ağaç gövdelerinden sarkmakta, her an yeni bir akışkanlık başlamaktadır. Oysa işte Yeniden Doğuş sonrası yapılması önerilen resim hareketsizdir, hakikati temsil etme adına kendi üstüne kapanır. Penceresi ve kapısı olmayan bir monaddır bakışta odaklanan merkezi perspektif; mekândaki yayılma, yalnızca kaçış noktasından hareket edildiği sürece anlam kazanabilir. Nitekim sadece çerçevelenmiş halde duvara asılan resimler değil, duvarlara yapılan resimler bile *moderno*'dan bu yana resmin odak noktasıyla gözü aynı merkezde bireştirme konusunda diretmiş, resim mekânı dışında yer alan seyirciyi resimle aynı uzamda buluşturma uğruna seyircinin tek bir yerde sabitlenmesini ve mekânla beraber yerinde saymasını önermiştir. Ama Antik Yunan'da ya da Yeniden Doğuş sonrası Avrupa'da gerçekleşenin aksine sonuna değin kurgulanmış olsa da sanki tesadüfenmiş gibi imgenin ve imgedeki şeklin sınırını gereken sınırlandırıcılıkla çizmez Şeker Ahmed Paşa – onda imge, resim mekânının ardından yükselen, bakıştan göze seslenen bağıntı öğesidir. Çizginin hayaller gördüğü, mekânı ele geçireceğine ona uygun bir geçiş tarzıyla kıvrıldığı, boşluğu yarıp geçen ve içeriden dışarıya yansıyan bir derinliktir bu: Kendisine bakan gözün nerede durması gerektiğini belirlemez. Gerçeklik yanılsaması sunmaz, mekânı, gözün hayaller görerek düşündüğü bir süreç olarak, gerçeklik yerine tinsel bir düşün olarak kavramayı sağlar. Ama yalnızca mekâna değil, aynı anda zamana ilişkin bir deneyim de olduğu için nesnelere hem onları birbirinden ayıran özelliklerini bahşeder, hem de onların çokzamanlı bir bütünlük olarak algılanmasına yol açar. Çünkü nesneler aslında birbirinin önünde ya da arkasında yer alacağına birbirleriyle rekabet etmekte, gözün dikkatini çekmek, bakanın gözüne girmek, onu baştan çıkarmak için birbiriyle yarışmaktadırlar. Bu, onların gözü çağıran lekeselliğinden kaynaklanır. Birinin lekesellik değeri diğerinden daha düşük ya da daha yüksek değildir. Örneğin ayın çapı, madeni bir parayla karşılaştırıldığında, birinin yakında, ötekinin uzakta olmasına karşın her iki nesne de gözü eşzamanlı çelmekte, göz birine yöneldiğinde diğeri silikleşmekte, para dolunayın önüne tutulduğunda aydan daha büyük görünmektedir.

Şeker Ahmed Paşa resminde "şu yakın ağaçlarla uzaklar arasında bir uçaktan görebileceğim gizemsiz aralık değildir söz konusu olan. Perspektifî bir desenin bana canlı olarak temsil ettiği, şeylerin birbiri tarafından gözden kaybedilişi de değildir... Nesneler oradadır, artık Rönesans perspektifinin sunduğu gibi yansılanmış bir görüntüyle panoramanın gereksinimlerine göre değil, tersine dosdoğru, insanın içine işleyen, köşeleriyle bakışı zedeleyen, bize 'kuramsal duygu' denen şeyin en küçük bir fikrini bile veremediği bir biçimlendirme duygusu sayesinde bir yandan saltık mevcudiyetle onların ötekilerle uyumluluğunu engelleyen, öte yandan aynı biçimlendirme duygusu sayesinde ortaklık kazandıran biçimde oradadırlar."[3] Bence işin ilginç yanı Merleau-Ponty'nin, alıntıladığım bu cümleleri Şeker Ahmed Paşa için değil, Cézanne için kurmuş olmasıdır. Cézanne, yalnızca kendi içinde kapalı bir dünya öneren stereoskopun değil, aynı zamanda kendi içinden açılan fotoğrafın, Rodin'in ve Şeker Ahmed Paşa'nın çağdaşıdır. Batı sanatında ilk kez temsil yoluyla ressamın karşısında değildir dünya; ressamın bakışı, dışarı yönelen ve göze göre eyleyen, Merleau-Ponty'nin *fizik-optik* dediği kartezyen bakış değildir. Fizik-optik bakış, dış dünya ile iç dünya arasındaki farkı kaldırmayı, her ikisine dair görüyü çakıştırmayı ve aynı bağıntılar bütününde bireştirmeyi arzulayan, geometrik uzayı görsel bir uzam olarak kurgulayan bakıştır. Ressamın resmettiği dünya, dışsal dünyanın temsilidir. Ne var ki yalnızca görsel değil, geometrik bir temsildir bu; çünkü kartezyen geometri ancak durağan olarak konumlandırıldığı sürece ele geçirilebilen dışsal dünyanın simgesidir. Mekân ancak hareket etmediği sürece bilgi nesnesi olabilmekte; göz ile bakış, özne ile nesne yalnızca durağanlık temelinde çakıştırılabilmektedir. Renk, ışık ve saydamlık bu evrende ikincildir, çünkü onlar değişebilir niteliklerdir. Mekânın durağanlığı ve renklerin sabitliği, fizik evrenin ötesine uzanan evrenle benzeştiğini ve bilgilenmenin ancak fizik evrenden hareketle gerçekleşebileceğini kanıtlamak için gereklidir. Fizik-optik bakış, geometrik bir mekân olarak resim mekânıyla beraber seyircinin alması gereken duruşu da örgütler, sanat yapıtına seyircinin bakış açısını çok önceden dahil eder sanata. Sanata bilgi taşıyıcısı olarak yüklenen zorunluluktur bu. Hegel bunu şöyle betimler: "...Öznelliğin temsili olarak yapıt, bütün temsil biçimiyle beraber kendi için değil

3. M. Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, s. 63; "Der Philosoph und sein Schatten", *Das Auge und der Geist* içinde, s. 67.

de yalnızca özne için, yalnızca seyirci için orada olma özelliğini dışavurur. İşin başından beri seyirci oradadır ve hesaplanmıştır – sanat yapıtı, öznenin o sabit noktası için vardır."[4] Nitekim sanat, bakış tatminini amaçlayan bir pornografiye kartezyen evrende ve sonrasında bu yüzden uzanmakta, kendini bildik bir ezberi yeniden sunmak ve onu *güzellik* olarak tanımlamak uğruna meşru kılmaktadır. Yeniçağlı Avrupa estetiği için "güzel olan" bakışla örtüş(ebil)endir. İçinde bakışı taşıyan öznel mekânın evetlenmesidir güzellik; genel bir ilke olarak dolanıma sokulması da seyirci mekânı ile resim mekânının çakışmasına bağlıdır.

Oysa Cézanne'la beraber ne nesneler resimde sabitlenmekte ne seyirci önsel olarak belirlenmekte, aksine ona bakan kişiye ihtiyaç duymaksızın, resim nesnelerin benzeşmeyen benzeşimi içinde yükselerek kartezyen mekân yanılsamasını tersinlemektedir. Ne retinada görünen imge ile dış dünya örtüşür ve güzelliği tanımlar, ne benzeşen bir benzeşime fırsat tanınır. Bakışı imgenin karşısında yerleştireceğine bakanın aşağıda, yanda ve üstte yer alan bir açıdan bakınca ulaşacağı açıların toplamı, bu resimlerde yan yanadır. Kartezyen evrenin çöküşüdür göze gelen; retinanın beyne ilettiği imge, güneşe açıldığı için güneşin yansıladığının aynısını gördüğü gerekçesiyle artık iktidarını dayatamamaktadır. Descartes'dan hareketle Yeniçağlı evren, *œel pinéal* kavramını, gökyüzünün gözü olarak kullanmıştır. Beyinde iki gözün ayrı açıdan gördüğü imgeyi merkezi bir perspektifte bireştiren organdır pineal bez. Dış dünya, ancak onun sayesinde *olduğu gibi* algılanmakta, Türkçe'ye kozalaksı doku diye çevrilebilecek olan pineal göz bir çam kozalağı gibi güneşe açıldığı için, güneşin üzerine yansıdığı doğa ile beyindeki imgeyi aynılamakta, dışsal dünyada varolan imgeyle duyularımızı uyaran imgeyi özdeş kılmaktadır. Descartes pineal bölgede gerçekleşen algının, beyni uyaran nesnenin eksiksiz bir eşlemi olduğunu düşünür. Güneş sayesinde aydınlanan hakikat, görünmeyen değil görünendir. Oysa işte şimdi, uzun yüzyıllardan sonra ilk kez, görünen beynin içiyle dışında aynı imgeyi vermemekte, görünene görünmezin payı dahil edilmektedir. 19. yüzyılda yalnızca fotoğrafik mercii değil, artık resmin kendisi de, görünenin ötesine uzanan bir varoluş olarak yeniden konumlandırılmaktadır.

4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Werke, cilt III, Eva Moldenhauer ve Karl Markus Michel (der.), Suhrkamp, Frankfurt/M., 1970, s. 28.

Ne var ki garip bir varoluştur bu: Belirli bir noktadan bakmak için herhangi bir kullanım kılavuzu sunmak yerine bütün noktaların eşit ağırlıkta dağıldığını teslim etmekte, sanatsal imgeyi ve güzellik anlayışını tersine çevirerek varoluşa ve varlıkbilime ilişkin yeni bir deneyim önermektedir. Kendi ötesinde yatan bir görüneni, tiyatroda olduğu gibi gözler önüne serme işlevini kaybetmiştir imge. Anlamsal bir derinlik olarak resim yüzeyi geçerliliğini yitirir ve hacim, yüzeylerle sınırlandırılacağı yerde derine iner. "Doğanın yüzey yerine derinlikte yattığı henüz keşfedilmemiştir," diye yazar Cézanne, "çünkü bakın, yüzeyi değiştirebilir, süsleyebilir, özelliklerini belirtebilirsiniz ama *hakikate dokunmadan derinliğe dokunmanız olanaksızdır.*" [5] Yüzeyin kabuğunu bu nedenle kırar Cézanne; doğanın yüzeyde değil içeride olduğunu düşündüğü içindir ki resmi maddenin içinden yüzeye doğru yükselen ve yüzeye yayılan lekeler halinde konumlandırır. Dışarıdan kâğıda damlatılarak yayılan mürekkep lekelerinin aksine, Henri Michaux'nun benzetmesiyle, pası ya da küfü anıştıran lekelerdir bunlar, görünmezliğin astarını oluştururlar. Yüzey yerine hacmin derinliğini böylesi bir yayılım uğruna tuval üzerinde değil, tuval ile seyirci arasına yerleştirmek gerekir. Hakikat olarak dokunulan derinlik, aynı anda mesafe ve mesafesizlik gerektirecek, görünün iki yanlılığı, dışarısını içeriye, içerisini dışarıya evriltecektir. Cézanne'ın yaptığı bir bakıma Rodin'in yaptığını yapmak ve yüzyılların Batılı dehşetine göz sayesinde dokunmak, imgeyi derinliğe dokunan bir iz olarak tasarlamak anlamına gelir. Ancak Cézanne'ın dokunduğu, hacmin maddeyi maddeye aktaran içeriği değil, hacmin içinde saklanan hakikatin, nesneden ve maddeden yalıtılmış kendiliğindenliği, özgöndergeselliğin derinliğidir. Pas ya da küf lekeleri içeriden dışarı doğru yayılsalar da, belirli bir maddesellik anıştırmasından azadedir. Resim, kendi ötesinde bir temsile soyunmadığı, doğayı ararken doğayı kendinden yalıttığı için derinliklidir. Böyle konumlandırılan bir derinliğin, duvar giysileri ve ikona geleneğinden gelen Şeker Ahmed Paşa'yla benzeştiği an farklılaşacağı aşikârdır. Cézanne, dışarıda görünen hakikati değil, kendi hakikatini resmetme kaygısı taşıdığı için yerleştirir derinliği göz ile bakış arasına. Resim eşzamanlı yakınlığını ve uzaklığını ancak böyle koruyabilecek, kendini hakikat olarak ancak böyle konumlandırabilecektir. Ne var ki derinliği benzeşen bir benzeşimden koparak, benzeşmeyen benzeşimin kendini gö-

5. Paul Cézanne, *Gespräche mit Cézanne*, Zürih, 1982, s. 144 (italikler bana ait).

ze getirebildiği, buna cüret edebildiği ve kadir olabildiği, üstelik bunu temsilden feragat ederek gerçekleştirebildiği içindir ki Cézanne'ın varoluşu yine de hakikatin kendisine soyunan bir varoluştur; onun resminin varoluşu ikonaların ya da minyatürlerin çifte varoluşundan farklıdır. Cézanne resmi, bir yanıyla Yeniçağlı bir geleneği takip eden, diğer yandan aynı geleneği içeriden yaran iki uçlu bir gerilime işaret eder.

19. yüzyıl sonunda Cézanne'ın kullandığı bu derinlik, yalnızca kartezyen gözmerkezciliğin evren anlayışını ve bakış alışkanlığını değil, özne ile nesneye getirilen ayrım ve bireştirmeler bütününü de ters yüz etmiştir. Yeniçağ düşüncesinin *res cogitans* olarak zamanın ve mekânın ötesinde tasarladığı ve Amerikan doları örneğinde olduğu gibi görme piramidinin uç noktasına yerleştirdiği bakış zedelenir, göze kendine özgü bir beden, ve mekâna figürlerin içinden fışkıran bir boyut bahşedilir. Mekân, mozaikler gibi hareketlenmiştir. Derinlik sayesinde imgenin hem içinde hem dışında yer alan göz, bir yandan resmin görüntülediği nesnelerden birine dönüşürken öte yandan onlar tarafından çevrelenir. Nesneler kımıldamaya, figürler değişmeye, diğerlerini değiştirmeye başlar. Eğer nesne, içinde yer aldığı mekânı ona bakan gözle beraber yeniden üretmiyorsa, nesnenin retinada yarattığı etki benzeşim ilkesinden uzak olacaktır. Böylece uzay ile göz arasındaki ilişkiyi, onların birlikteliğinde aramak gerekir. Oysa bakışmerkezcilik, mekânı göze dışsal bir uzam olarak kurgulamıştır: Mekân, başka bir şeyin içinde olma hali olduğu için, içerisiyle dışarısı aynı uzamda bireştirilmelidir. Ne var ki benzeşim ilkesinden kopmak değil, onu olanaklı kılmaktır Cézanne'ın amacı; benzeşmeyen bir benzeşim, benzeşmemek için değil, benzeşmek için gereklidir. Benzeşmek adına nesneler tarafından çevrelenmeli, onların parçalarından birine dönüşülmelidir.

Bir bakıma ne dünyayı nesneleştirerek karşısında yer almaktır amaçlanan, ne de onu içselliğin dışavurulduğu bir türeve dönüştürmek... Aksine varoluşa öykünür ve dünya içinde yiterken, gözün dünya olmayan mesafesine saygı göstermektir. Bu türden bir öykünme, kendini bakışa sunma ve imgeye bakış taşıyıcısı olarak razı olma, resmin bahşettiği mesafeye ve mesafesizliğe teslim olma anlamına gelecektir. Ne var ki diğer yandan nihai olarak gözü bakışa dönüştürmekten başka bir şey değildir Cézanne'ın arzusu; dolambaçlı olan, onun yalnızca yöntemidir. Değişen, *tyche*'yi yakalamak uğruna dönüştürülen *techne*'dir ve özgöndergesellik, özün kendi göndergesine dönüştüğü sürece öz, kendi bakışını getirecektir. Bu yüzdendir ki Cézanne'ın kartezyen özne anlayışını

yıkan özgöndergeselliği dibine değin özneldir ve Cézanne resmi bu açıdan öznelliğin ve kurumsal sanatın zaferidir. Kulağı böylesine tersinden gösteren bir kaygı sayesindedir ki, resim ile göz arasında Yeniden Doğuş'tan bu yana ilk kez bakışım alanı açılması mümkün olmuştur. Göz ve bakış, üst üste bindirilmek amacıyla da olsa geçici olarak aynılık değil, farklılık; imge ise eşzamanlı bir mesafesizlik ve mesafe temelinde tanımlanabilmiştir. Göze görünen imgeyle dışarının görüntüsü aynı olmadığı için tuvalde göze gelen imge, dışarının görüntüsünü vermemektedir. Bakışı kendi görüsüne dönüştürmek isteyen imgenin öznelliği, o güne değin ezberlenmiş bakışın teslimiyetini önerir. Kendini görmek isteyen bakış, resmi görebilmek uğruna kendinden feragat etmelidir.

Bu nedenledir ki kendi ötesi bir aşkınlık yerine kendi ötesi bir içkinliğe uzanan özgöndergesel bir varoluştur bu; hakikat görünen değil, *bana görünen*'dir. Görünen, görünür olandan kopmuştur. Cemâdatı anıştırır bir beceriyle doğanın yarattığı biçimler yerine doğanın yaratıcı eyleminin kendine öykünmeyi ve onun yasallığını göze getirmeyi (Yeniçağ'ın başlangıcından bu yana bu arzuyla ilk kez) arzulayan Cézanne, nesnelere egemen olmak yerine onlarla birlikte varolmaya çalıştığı an, gösterdiğinin ötesinde sunacak bir şeyi olmayan bir görüneni, bakışın göremediği bir görünmeyene açmıştır yeniden. Bir kübün asla aynı anda hepsi birden görünemeyecek olan altı yüzü misali, zaten "oradadır" görünmez olan; tuvalin içindedir, görünmezliğin uzaklığı, görünenin yakınındadır. Kendi dışında ne bir uzama ne bir zamana gönderme yapan, mutlak bir küp ya da daire gibi kendini sadece kendi varoluşuyla ortaya koyan, kendi görünmezliğini kendi içinde saklayan bir nesne üretmektir ressamın amacı: Orada olduğu zaman bile kübün altı yüzü eşzamanlı olarak asla görünmeyecek, yüzlerden biri diğerini sürekli perdeleyecektir. Kendi dışına çıkarak kendi dışında bir şeyi temsil etmek ve temsil edilen bir dışsallık sayesinde varolmak yerine kendi dışsallığını kendinde barındıran bir şekildir küp; Cézanne ona öykünür. İmgelerin dünyada göndergesel bir karşılığı yoktur; göndergesellik tuvaldedir. Cézanne'ın özgöndergeselliği, kendi içinde soluk alan, kendini içeriden oyan bir mekân yaratır. Simgesel görme düzenini dışarıdan değil, içeriden yaran bir oyuktur bu; nesnelerle göz arasındaki ilişki, benzeşim uğruna benzeşim ötesi bir yasallık olarak yeniden tanımlanmıştır.

Bu nedenle Cézanne'ın dokunduğu, kendi resmi dışına uzanacağına onun içinde saklı kalan bir boşluğun dehşetidir. Ancak bu dehşet, La-





Şeker Ahmed Paşa, üstte: "Orman", 140 x 181 cm, tuval üzerine yağlıboya; altta: "Ormanda Yol", 1906, 78 x 120 cm, tuval üzerine yağlıboya.





Paul Cézanne, üstte: "Kâğıt Oynayanlar", 1892-95, Paris, Musée d'Orsay; altta: "Elma ve Portakallar", 1895-1900, Paris, Musée d'Orsay.

can'ın Holbein'ın *Sefirler* tablosu örneğindeki gibi bakanı bir anlık bir göz yanılsamasına hapsederek değil, resim mekânının tümüne yayılarak oluşan bir dehşettir. Geometrik mekânda gerçekleşen bir dış dünya temsiliyle karşılaşmadığı için, aynı mekânda oynanan bir göz oyunuyla da karşılaşmaz bakan kişi; Cézanne resimlerinde gözlerin daha keskin bir bakışla keşfedebileceği tek bir optik dehşet bulmacası olsun yoktur. Cézanne imgelerinin dehşeti, Holbein resminde bir anlığına görünen yanardöner kurukafa benzeri bir bulmacadan değil, özdeşlik ve benzeşim ilkelerine dayalı bir görme eyleminin özdeşlik uğruna çökertilmesinden soluk alır. Perspektifsel bakış açısının önceden hesaplanmış biçim bozucu yanılsaması, geometrik mekânın görme koşullarına sıkı sıkıya bağlıdır ve bulmacanın çözülmesiyle gerçekleşen bir bakış tatminini arzulamaktadır. Oysa bakışı odaklamaya ve bildik bir imgeyi bildik bir mekânda yeniden keşfetmeye bağlı değildir burada görmek; bunun için resmin bütünlüğünü ve mekânını bir bakıma ıskalamak, neredeyse miyop ya da belirsiz bir gözle resme belki uykulu uykulu bakmak gerekir. Sanırım son kertede amaç görmek ve ıskalananı yakalamak olsa da, gezegenin kendine bakmak uğruna, önce onun sağına ya da soluna bakmayı gerektiren türden bir ıskalayıştır bu. Dehşet, imge içinde imge olmayan şeyle, imgenin bakışıyla karşılaşmaktan kaynaklanır. Boşluk, imgenin oyulmuş hakikati ve imgenin bakışıdır. Geometrik bir oyun içerisinde optik bir yatıştırıcı değildir imge, bilinmeyeni bilinire tevil edeceğine bilineni bilinmezliğe evriltmekte, bilinmezlik, bakış olarak geri gelmektedir. Cézanne resimlerinde imgenin doğayla özdeş olmayan boşluğu asla gözboyayıcı bir oyuna indirgenmeyerek kompozisyonun tümüne yedirilmiş, dokunulan kökenin artık geçmişte kalan yokluğu ve gizemi, kendini her fırça darbesinde tekrarlayarak göstermiştir. Yeniçağı oluşturan estetik geleneğin bütün koşulları, elden tersyüz edilerek çıkarılan bir eldiven gibi ilk kez tersine çevrilmiştir.

Lacan'ın başka bir bağlamda yazdığı gibi, "güzelliğin, ülküsel güzellik denen şeyle bir ilgisi" yoktur artık burada; aksine "yaşamdan ölüme geçiş anından hareketle ülküsel güzelliği yeniden konumlandırmaya" davet eden, canlı doğayla cansız doğayı harmanlayan ve *vanitas*'ı Şeker Ahmed Paşa'da da olduğu gibi canlılığın tüm hacmine yediren, canlılığı "tehdit eden şeyi, çözülmeyi, aynı anda gösteren ve saklayan bir şey" vardır. Cézanne resimlerinde, Lacan'ın "son bir geçiş – yıkım" diye konumlandırdığı tavır egemendir. Güzellik, fizik-optik dünyanın gerekirliklerine özgü bir durağanlığın değil, "zamansal bir ilişkinin so-

nucudur."[6] Zaman ise, yapma olduğu kadar yıkma, var etme olduğu kadar yok etme de demektir. Cézanne resmi bu türden bir çöküşü göze aldığı, kendi yıkımını içinde barındırdığı için parçalıdır, parçalanmıştır. Oysa gerçek güzelliğin biçiminde kesintili parçaların olmaması beklenir.[7] Kesintili formlar, sanat içinde sanat olmayan şeyi, biçim içinde maddeyi, yapma içinde yıkmayı çağrıştırır. Sanat içinde madde çağrışımı ise çifte anlamda bir ölüme işaret eder: Gerek görünmeyene uzanmayan bir canlılığın gerekse sanatın ölümüdür bu; ölümün öte yakasıdır. Cézanne'nın yaptığı, maddenin cismi yerine varoluşuna dokunmaktır. Gözün masumiyeti uğruna nesneyle özneyi akışkan bir hareketlilik içinde çakıştırmayı amaçlayan bir görme, boşluğun mezar taşı tarafından tutsak alınır ve mezarın öte yanından fışkırır. Sanırım Cézanne ile Şeker Ahmed Paşa resimleri arasındaki yöndeşliğe bu türden bir kaygıyla yaklaşılmalıdır. Cézanne resimlerindeki ikonaları anıştırır çokmerkezlilik de ancak bu yolla açıklanabilir. 19. yüzyılda gerçekleşen bu resimler ikonalar gibi sanki her iki anlamda kendi çöküşlerini göze almakta, kendi yıkımlarını anıştırırken imgeyi de parçalamaktadır.

Ne var ki Cézanne bu türden bir fışkırmayı, resmin içsel hakikati olarak konumlandırdığı sürece biçimsel olarak kırdığı şeyi, biçimin her zaman parçası olan ve sözcüklere gereksinmeyen anlatısıyla tersinlemekte, hareketli bir imgeyi anlatısıyla sabitlemekte, biçime geri çarpan anlatı sonuçta biçime ters bir istikamette ilerlemektedir. "Doğaya silindire, küreye ve daireye uyacak biçimde davranın ve her kenarın kendi ağırlık merkezine doğru yönelen bir alan olmasını sağlayın. Ufuğa koşut giden çizgiler, yanlara doğru yayılacak... ve... gözlerimizin önünde doğanın ya da... *Pater Omnipotens Aeterne Deus*'un gösterisini sunacaktır. Derinlik, ufuğa koşut giden bu çizgiler sayesinde oluşur."[8] Sanırım cümle yeterince açık: Amaç, tanrısal yasallığm ezeli-edebi gösterisini temsil etmek yerine öykünme sayesinde göze getirmek, gözü bakıştan yalıtırken görmeyi tanrısal yasallığm görüsüne dönüştürmektir. Bu türden bir istek ise Cézanne biçimine ters düşen, anlatısı *porno-graphos* olan bir istektir. Cézanne'ın dokunduğu dehşetten mesafeyle uzaklaş-

6. Jacques Lacan, *Ethik der Psychoanalyse*, s. 354 vd.

7. "Gerçek güzelliğin formunda kesintili parçalar yoktur... Yunan sanatçılarının resimlerinde gerçek güzellikler... kesintiye uğramaz.." Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Ludwig Ulrich (der.), Stuttgart, 1969 s. 11.

8. Paul Cézanne, *Briefe*, John Rewald (der.), Diogenes, Zürih, 1979, s. 280 vd.

ması ve resmini gösterilenin mutlak kipine indirgemek istemesi, bu çelişkinin yol açtığı gerilim yüzündendir. Çünkü imgeyi çifte bir varoluş olarak konumlandırmış da olsa Cézanne'ın Bizans ikonalarından ya da Şeker Ahmed Paşa'dan farklı olan arzusu, hakikati çifte bir varoluş olarak değil, hakikatin kendisi olarak göze getirmektir. İşin ilginç yanı, Cézanne'ın hakikati, antinomik değildir. Bir yandan sanata masum bir vahşeti yeniden bahşetmeyi denerken, diğer yandan Batı düşünce geleneği içinde Platon'dan bu yana bilinen çelişkiyi sürdürür ve *techne* ile *episteme*'yi ayrıştırır Cézanne. Onun yapma biçimi, yapma amacıyla çelişmekte, bakışı teslimiyet uğruna değil, bakışın gözle çakışması uğruna çökertmek istemektedir.

Cézanne imgesi, bu amaca hizmet etmek için özgöndergeseldir. Ne var ki özgöndergesellik, göndergenin varlığına ya da yokluğuna tuval üzerinde sahip olma, travmanın dehşetini travmadan alma anlamına da gelir. Avrupa geleneğine özgü bir biçimde doğayı kendine dışsal bir gerçeklik olarak tasarlayacağı yerde onu kırma uğruna ressam, kendi imge doğasını oluşturduğu an, doğayla yarışan ve doğayı ikame eden, kendi gösterilenini kendi içinde taşıyan bir gerçeklik olma önermesini beraberinde getirir. Lacan'ın "sahicilik çekirdeği" dediği şey, özdeşliğe ulaşmak adına özdeşliği sarsan resim yüzeyinde göze gelecektir. Böyle bakınca Cézanne'ın kaygısının, görüneni temsil ederek onun adına konuşan bir merci olmak yerine öykündüğü şeyin kendine dönüşerek edilgenleşmeyi arzulayan bir dizgeden gelen Şeker Ahmed Paşa'nın kaygısından ne kadar farklı olduğu açıklık kazanır – Cézanne, öykünme kapılarını araladığı an tersine bir hamle yapmakta, öykündüğü şeyi temsil ettiğini vurgulamaktadır.

Cézanne ile Şeker Ahmed Paşa'yı oluşturan koşullar yöndeşir gibi görünse de, aslında Cézanne, göstergeselleşmiş imgesiyle gösterenin ardında yatan gösterilenle rekabet etmekte, kendi gizli-ötesini kendi içinde gizlemeyi, gösterilenin mutlak kipine dönüşmek adına önermektedir. Bir bakıma doğrudur: Her ikisinde de, üstelik aynı tarihsel dönemde gerçekleşen şey, dünyayı önsel uyuma sahip bir imgeyle temsil etmek yerine dünyanın kendine benzemek ve ona dönüşmek isteyen türden bir öykünmecilik ilkesidir. Farklı dizgelerden gelen her iki ressam da temsil etme amacıyla dünyayı içerisi ve dışarısı olarak bölümlendirmek yerine kendilerini bu ayrımların öncesinde konumlandırmayı ve bir yandan göz ile bakış arasındaki mesafeyi korurken, diğer yandan gözü dünyaya açmayı arzulamışlardır. Öykünmek, yalnızca gördü-

günü değil, aynı zamanda görüldüğünü bilmek anlamına gelir: Amacı, bakan dünyanın kendine dönüşmektir. Öykünme bu açıdan, bir yanıyla doğanın saldığı ürküden korunurken diğer yandan ona gösterilen hürmetin ifadesidir. Öte yandan sadece doğayı temsil ederek onun üzerinde egemenlik kurmak değil, onun içinde esrimek de kuşkusuz doğadan korunma yöntemlerinden biridir. Bu bağlamda doğadaki gibi maskeleme, saklanma ve ürkütme işlevlerinin insana özgü tekrarıyla ilgilidir öykünme; amaç, bir şeyi imgeselleştirmek yerine onun kendisine dönüşmektir: "Görüşün düşüncesi, kendisinin kendine veremediği bir programa ve bir yasaya göre işler; o, kendi öncüllerinin sahipliği altında değildir; tamamiyle bulunan, tamamiyle şimdi olan düşünce değildir; merkezinde bir edilgenlik gizi vardır."[9]

Bu nedenledir ki "insanın doğaya dönüşerek doğanın insansılaşmasına yol açan"[10] iki uçlu açılıma sahip bir ilkedir bu; bir yandan kendini resmedilen dünyanın akış ritminde konumlandırmak ister, diğer yandan doğayı çifte katladığı an onu kendine de dönüştürür: Kişi öykündüğü an artık doğayla özdeşliğini yitirmiş olduğu için haliyle doğanın kendinden farklılaşmış olacaktır. Doğayı temsil etmekten feragat ederek ona teslim olmak bile, doğayla öykünmecilik ilkesi arasında açılan uçurumun işaretidir: Ancak doğayla bir olunamadığı an doğaya teslim olunur. Çünkü öykünmek demek, öykünülen şeyin kendi olmamak, o yüzden ona öykünmek demektir.

İşte bu farklılık, özdeşlik arzusuna yol açar. Cansız doğayla canlı doğa, yalnızca Cézanne'da değil, Şeker Ahmed Paşa resimlerinde de bu yüzden iç içe girer, dirimsellik donuklaşırken taşıllar bu yüzden canlanır. Amaç, doğanın oluşturma biçiminin kendine dönüşmek, güzelliğin doğaya özgü bir ölümle yine ona özgü bir yaşam arası salınan yaratıcılığa dair olduğunu teslim etmektir. Canlıyı *tehdit eden şeyi, çözülmeyi, aynı anda gösteren ve saklayan şeydir öykünme*; güzelliği, bu yüzden zamansal bir ilişkinin sonucu olan bir geçiş ve yıkım olarak yapılandırır. Yine bu yüzden kendinden kaçmaktan, kendini silmekten başka bir şey yapmaz. Amacı, kendi dışında bir izi sürerken kendine dair bir iz bırakmamaktır, kendini kanıtladığı an kendi çözülüşüne tanıklık etmeyi, kendini parçalamayı arzulamaktadır. Öykünme ilkesinin ölüm içgüdüsü olarak düşünülebilmesinin nedeni işte budur. Çünkü öykünme,

9. M. Merleau-Ponty, *a.g.e.*, s. 55.
10. M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Münih, 1985, s. 239.

kendini oylumluluğuyla ortaya koyan bir benlik kavramıyla kayıtsız şartsız çelişir: İnsan, öykündüğü sürece gerçek mânâda ben diyememelidir – "kişi ancak öykünerek bir başkası olur; kendinin sandığı yürek, kendine ait değildir".[11]

O yüzden Paris'te çalışmış olmasına karşın Şeker Ahmed Paşa resimlerinde görünen "deformasyonun... muhtemelen farkmda olmadan yapıldığı... zira eserlerinde, Paris'te güçlükle öğrendiği dili bilerek sorguladığını ima eden hiçbir şey olmadığı... ve... Şeker Ahmed Paşa'nın Cézanne'ın varoluşçuluğunu rastlantısal bir biçimde yakaladığı"na ilişkin görüş, elbette doğru değildir – "...çünkü tam tamına aynı dönemde yaşamalarına rağmen Ahmed Ali'nin Fransız usta hakkında hiçbir şey bilmemesi,"[12] Şeker Ahmed Paşa'nın Cézanne'ı bilmeden taklit ettiği ya da yaptıklarını tesadüfen gerçekleştirdiği anlamına değil, onun Osmanlı'ya özgü bir öykünmecilik anlayışına eklemlendiği yerde, Cézanne'ın uzun yüzyıllardır ilk kez yöndeş bir anlayıştan soluklandığı anlamına gelir. Şeker Ahmed Paşa'nın kanıtlayıcılığı, mezar menhirleri ya da Bizans ikonaları gibi zaten öykünmeci bir gelenekten gelmesinden kaynaklanır.

Öykünmecilik ilkesi, imge oluşturduğu sürece oluşturduğu imgenin görmeye değil, görmemeye de yol açması gerektiğini ve bakışı hedefleyeceğine indirmeye davet ettiğini bilmektedir. Şeker Ahmed Paşa, görmeyi değil, görmeyle görmeme arası düşünsel ve düşsel bir alacakaranlığı arzular, bilineni bilinmeze ya da bilinmeyeni bilinene evriltme gibi bir kaygıya sahip değildir. Şeker Ahmed Paşa'nın doğal bir gösterilenin gösterenine dönüşmeyi dilemek ve göstereni gösterilene evriltmek gibi bir sorunsalı yoktur bile; onun göstergesi iki tarafa birden, hem göstereşe hem gösterilene değerken her ikisini de birbirine değdirmekte, bu türden bir kesişmeyi göze getirdiği an göze gelen şeyi kendinden çekmektedir. Ancak bu, bilinçli bir tercih değil, Ahmed Ali'nin içinden çıktığı geleneğin eseridir. Oysa Cézanne, temsil nesnesi ile temsil merci arasındaki ilişkiyi, göze kendi görüsünü değil, *görmeyi* yeniden kazandırmak istediği için birbirinden koparmıştır. Eğer sanattan söz edilecekse, Cézanne gerçek anlamda bir sanatçıdır. Belirli bir anlatımdan ve dışavurumdan bağımsızlaşmış bir görmenin ancak mut-

11. Denice Diderot, *Paradoxe sur le comédian*'dan alıntılayan Gunter Gebauer/ Christoph Wulf: *Mimesis*, Hamburg, 1992, s. 256.

12. İpek Aksüğür, *a.g.e.*, s. 116; Oğur Arsal, *a.g.e*, s. 65.

lak gösterilen kipine dönüşüldüğü sürece gerçekleşeceğine inanır. Cézanne, gözleri yeni açılan bir kör gibi görmeyi yeniden kazanmak, bakışı kendi görüsünün saflığı uğruna yenilgiye uğratmak istediği içindir ki göz, bildik bir ezberi tekrar edeceğine bakışın boşluğuyla ve dehşetiyle yüzleşmelidir. Görmeyi önerecek olan merci ise, bakmayı kaçınılmaz olarak bilen ve görünmeyeni varoluşuyla bilinçle perdeleyen resmin kendidir ve bu türden bir önerme, öykünme ilkesiyle çelişmekte, yapıtın yokoluşuna değil, sadece varoluşuna işaret etmektedir.

İki resim arasındaki varlıkbilimsel fark, biri kayıtsız şartsız özgöndergesel olmayı dilerken diğerinin özgöndergesellik ve göndergesellik ötesi bir *düşün* olmak istemesinden, düşünün hiçbir gösterilenle rekabet etmemesinden, böyle bir rekabetten hicap duymasından kaynaklanır. Böyle bakınca ikisinin ilkeleri birbirinden farklıdır: Cézanne'ın imgeleri, kendi göndermelerini ve kendi boşluk avlularını kendi içlerinde taşımayı ve artık doğayı yansılamasalar bile doğa misali birer hakikat olmayı arzularken, Şeker Ahmed Paşa'nın resimleri hiçbir gösterileni *belirtmemeyi*, hiçbir göndergeye işaret etmemeyi, düşler gibi aynı anda uyanıklıkla uyku halinde tanımlanmayı, dolayısıyla tanımlanamayan bir doğa-ötesi olmayı dilemektedirler. Görünen ne sadece görünen olma iddiasındadır burada, ne görünmeyen; görme eylemi, görünen nesneyi zaten ıskaladığı için gördüğünü söylemeyen ve ıskalayışı perde olarak göze getiremeyen bir gerçekliktir. Şeker Ahmed Paşa'nın gördüğü, aynı anda görünen ve görünmeyen iki yarı gerçeklikten birden soluklanır; görünen, gören ve gördüğünden emin olduğu için bakıştan arındırılması gereken bir göze ait değildir.

Cézanne'ın özgöndergeselliği, Batı temsil geleneği içinde bir kilometre taşıdır, ama aynı zamanda bir idamedir de. Tuval üzerine resmedilen ve kendi ötesini içinde gizleyen bir hakikat, istese de istemese de derinliği sanatsal öznelliğin dışavurumsal boyutuna dönüştürür. Öykünme, izlenimin kayıtsız şartsız hakikat olarak betimlendiği bir temsile evrilir böylece; öznellik ve nesnellik ötesi olması arzulanan derinlik algısal, ruhsal ve kişisel bir boyut kazanır. Özgöndergesellik, sanatçının temsili derinliğinin göstergesidir. Öznelliğin derinliği, kendi kendisinin çöküşünü göze almaz, alamaz. Eğer dünya ile öznenin temsil ilişkileri içinde çakışması olanaksızsa, bundan böyle amaçlanan, içsel derinlikle imgesel derinliğin örtüşmesi olacaktır. Biçimi, nesneler dünyası yerine öznelliğin derinliğinde arayan Cézanne, yeni bir içsel atılıma yol açar: İmgeyi kendi üstüne kapatır. Stereoskop örneğinde görü-

nen imge gibi öznelliğin kendine baktığı ve kendi içsel dünyasına kapandığı bir uzamdır bu; bundan böyle imge ruhun derinliğine uzanacak ve içselliği içkinlik olarak dışavuracaktır. Doğa, ruhun derinliklerindedir ve artık dışarıdan gelen bir ışıkla aydınlanmamakta, kendi aydınlığını ve karanlığını kendi içinde taşımaktadır. Güneşe açılacağına ruhun meskeni olan bilinçdışına iner bakış. Cézanne sonrasında imgenin yeni bir pornografiye uzanacağı ve imgenin içsel derinliği tatmin eden bir bakışa dönüşeceği aşikârdır.

X.

"Her ikisine, bakışa ve söze karşı duyarlı olmak için tek bir ortak mekân vardır: Bilinçdışı."

Jürgen Manthey

ANDRÉ BRETON gerçeküstücülüğü tanımlamak için sihirli iki sözcüğe başvurur: Otomatizm ve rüya. Bu ikisini aynı ağızda anmasının nedeni, ancak otomatik olarak gerçekleşen bir rüya kaydına duyduğu inançtır. Düşünüp tasarlandıktan sonra göze gelen bir rüya temsili, rüyanın kendisi değil, sadece temsili olacaktır. Pencereden dışarı bakar gibi
158 bakmamak gerekir rüyaya, onun varoluşunu ve hareketini aynı anda rüyanın hem içinde hem dışında kalarak göze getirmelidir. İhtiyaç duyulan şey, kendi elinin hareketine âşık bir düşselliktir; "19. yüzyılın sonlarına doğru başlayan otomatik yazım, düşüncenin fotoğrafıdır,"[1] der Breton. Rüya içinde gizlenen düşünceye, ancak bu sayede erişilebilir. Düş gören bir düşünce, temsil değildir, bilince tümüyle saydam, henüz göstergelerin dışsallığı ve mesafesi ile eskitilmemiş bir ilkselliktir. Ham ve pişmiş, vahşi ve ehli arasında ayrım tanımaz düşsel düşünce; ilkselliğini çocuklardan, ilkellerden ve delilerden yana kullanır, kübün hâlâ altı yüzü olduğu, gözün yuvasından uğradığı ve ölünün mezarında doğrulduğu türden bir vahşiliği gösterir. Hammaddesi, geçmişte kalmış anı izleridir. Rüyanın izini silmek, masumiyetin izini silmek anlamına gelir. Ama izi silinen bir anı bile, rüyada kendinin negatifi olarak görünecek, izlenimin bastırılmaya terk edilişi, sınır aşmaya davet edecektir. Freud'un betimlediği "mucizevi defter"dir rüya; izlerin kesintisiz yazılımını, kesintili kımıldayışını ve yeni izlerin oluşumunu aynı anda barındırmaktadır. Mucizevi defterde ilginç olan, izlenimleri kaydeden

1. André Breton'un Max Ernst'in *Fatagaga*'sına önsöz niteliği taşıyan metninden: Max Ernst, *Beyond Painting and Other Writings by the Artist and his Friends* içinde, New York, 1948, s. 177.

katmanın, selüloitin üst yüzeyinin, hiçbir iz bırakmamasıdır. Anı izleri selüloitten başka yerde, balmumunda saklı kalır. İzin kendisi değil, onun silindikten sonra gerçekleşen tekrarıdır izi okunur kılan; okunurluğun koşulu, balmumuyla selüloitin birbirine dokunması, ama birbirinden ayrılmasıdır. Gerçeküstücülerin arzuladığı otomatik yazım, rüya izinin metnini, bir anının izi gibi selüloite dokunan, ama kımıldayışı başka yerde gerçekleşen bir şekilde nasıl yazılacaktır?

Otomatik resmin ya da yazmanın yöntemi, yıldız kümeleri çizgileri gibi rüyanın kendinden kaynaklanan ve kendini çizen çizgiler çizmektir. Bunlar, yerkürenin hareketlerini eşzamanlı tespit eden sismograf ya da kalp atışlarını eşzamanlı kaydeden kardiograf misali, rüya anında görüneni rüyayla eşzamanlı kaydeden, imgeyi tuval ya da kâğıt üzerinde gerçekleştirdikten sonra değil, oluşum anında göze getirdiği için rüyanın sahicilik yazısını yazan imgelerdir. Eğer rüya, bilince ilişkin her türlü denetimin ortadan kalktığı ve Lacan'ın sonraları "simgesel" diye niteleyeceği düzene henüz kurban verilmemiş uzamsa, –ki gerçeküstücülere göre öyledir–, o zaman Cézanne'ın yaptığı gibi rüyayı sonradan tuval üzerinde eşzamanlılık anıştırması yapan bir temsil olarak göze getirmek yerine, yapma biçiminde de eşzamanlılığa öykünmek gerekir. Rüyadaki sahicilik çekirdeği, dolayımsız bir mevcudiyet olarak sanatçının bilinçdışı imgesi yerine, sanatçının bilinçdışının kendinde mevcut olmalı; gösterenle gösterilen ya da biçimin kendiyle biçimin maddesi gibi ayrımlar bir yana, bizzat *biçim verme süreci* ile *verilen biçim* bile eşitlenmelidir. Çünkü "çalışan insanın konumu, teknik olan bir biçim verme eylemine tümüyle dışsaldır... Çünkü işçi, teknik açıdan aslında teknik eylemin kendini hazırlayan iki yarım eylem gerçekleştirir. Bir yandan toprağı hazırlar; onu biçim verilebilir, topaklardan ve kabarcıklardan arınmış bir maddeye dönüştürürken diğer yandan kâseyi hazırlar. Biçimi ahşap bir kâse kılarak önce biçimi maddeselleştirirken maddeyi biçimlendirmiş olur. Sonra toprağı biçim kâsesinin içine koyar ve sıkıştırır; biçim kâsesi ile bu kâsenin içinde sıkıştırılmış toprak, biçim vermenin ön koşuludur: Toprağa biçim veren, işçinin kendisi değildir – toprak, kendiliğinden biçim kâsesinin biçimini alır. Çalışan insan bu eylemin aracılığını yapar, ama onu gerçekleştirmez: Koşullar yerine getirildiği sürece biçim verme kendiliğinden gerçekleşir. Biçim verme sürecinin en yakınında olan insan, onu bilmez. Bedeni eylemin gerçekleşmesini sağlarken, teknik eylemin temsili yoktur çalışma sürecinde. Biçim vermenin özü yoktur bu eylemde; tek-

nik sürecin etkin merkezi, teknik sürecin kendinden gizlenir."[2]

Hem kendiliğinden rüyanın biçimini alan, hem de rüya ya da rüyayı gören özne ile onu imgeselleştiren, kaydeden özne arasındaki ayrımları ortadan kaldıran otomatik yazım, mutlak gösterilen kipine dönüşmenin değil, mutlak mevcudiyetin kendisi olmanın peşindedir. Gösteren ile gösterilen arasındaki zamansal açık, Cézanne sonrası gösterenlerin imlediği geç kalmışlık, ancak bu yöntemle bertaraf edilir. Bu sayede oluşan imge, özgöndergesel değildir; göndergesi ile göstergeyi bireştirmiş olduğu için gönderge gibi bir mefhumu bile imha etmiştir. Biçimle içerik, biçim verilen maddeyle biçimsel anlatı gibi ayrımları öteleyen bir yöntemdir bu; teknik biçim verme süreciyle biçimin kendisini eşitlemek istemektedir. İmgeye dahil olan bir şey değildir bilinçdışı, imgeye müdahale etmez, imgenin kendisidir. Bilinçdışı, insanın ilksel derinliğidir. Teknik bilinçdışıyla bilinçdışı eşitlendiği ve eşzamanlı eylediği an, bilinçdışına oranla ikincil düzlemde yer alan imgeye imge demek de mümkün değildir artık – o, ilksellik-ikincillik, doğa-temsil gibi ayrımların öncesinde yer alan mutlak varoluşun kendisidir. Sahicilik imgeye dikişlenmemiş, imgeye dikişlenmenin göstergesine dönüşmemiş, kendini görünür kılmıştır. İmgebilim tanımlamaları iflas etmiştir. Onlar, içeriden dışarıya yayılan pas ya da küf lekeleri görüntüsünün değil, lekelerin oluşum anının eşzamanlı göstergesidir. Otomatizm sayesinde gerçekleşen yapıtlara Breton, "ritmin birliği" ismini verir, "her türlü çelişkinin barıştığı, duyguların bastırılmasından kaynaklanan hareketliliğin egemen olduğu, zamanın ortadan kalktığı ve dışsal dünyayla ruhsal dünyanın yer değiştirerek haz ilkesine göre eylediği"[3] bir ritmdir bu; gerek kameraya hitap eden şeyin doğası ile rüyayı gösteren içsel katmanların doğası, gerekse oluşan gerçeküstü metin ile gerçeküstünün kendisi eşitlenmiştir.

Cézanne'ın açtığı yolda ilerlemek ve algıyla temsil arasındaki bağıntıyı, koptuğu yerden onarmak ancak böyle mümkün olmaktadır. Rüyanın akışı göze, rüyanın ritmini göze getiren çizgiler halinde dokunur, çizgiler birbirini izler, eşzamanlı bir bilinçdışı algısına ve bilinçdışı kaydına uzanır. Hayaller göreceği yerde, gözü hayalin kendine dönüş-

2. "Biçim verme sürecini biçim verme süreci olarak gerçekleştirebilmek uğruna toprakla beraber biçimin kendine uzanmak, aynı anda biçim ve toprak olmak, onların beraber soluk almasını hissetmek ve yaşantılamak gerekir..." Simondon'dan alıntılayan Didi-Huberman, *a.g.e.*, s. 18 vd.

3. André Breton, *Der Surrealismus und die Malerei*, Berlin, 1967, s. 76.

türen süreçtir otomatizm; bilinçdışına egemen olmak yerine onun tarafından delinmeyi göze aldığı için dokunabilir düşselliğe. Ona bakan gözü de kendiliğindenliği sayesinde delecek, bakışın içinden dosdoğru geçecek ve çökertecek, gözü kendi içine çekecektir. Breton, otomatizm sayesinde gerçekleşen düşsel imgeye artık ne *signe*, ne *symbole*, yalnızca *indice* ismini verir. Bir kez daha bu, bedensel dokunuşun izini sürdüğü zaman gelecek olasılıklara da gönderme yapan, optik bilinçdışında geçmişe ve geleceğe dair olasılıkları buluşturan bir imgedir; kesintisiz ve eşzamanlı bir operasyon zinciri, gerçeklik olarak rüyanın hakikati ile imgesel hakikati bireştirir. Gerek parmağın eşyada bıraktığı izden geriye kalan tortudur *indice*, gerekse su bardağının masada bıraktığı dalgalı izdir; ama izin eşzamanlı göstergesi olduğu ve geçmişi bugüne taşıdığı için, kendini sanrılara ve mucizelere açmaya kadirdir. Rüya ve rüya kaydına bakan göz, *indice* sayesinde ilksel durumuna tevil edilmiş ve "dünyanın mucizelerine... vahşi ve ilksel gözleri tanıklık" etmekte ve "renk olan her şeyi, yeniden gökkuşağına iletmekte"[4] olduğu için bilinçdışı katmanlarında gizlenmiş olan travmayı açığa çıkarmakla yetinmeyip, bakan gözü de travmatize edebilmekte, travmanın yaşantısını güzelliğe tevil edebilmektedir.

Gerçeküstücülerin tanımladığı güzellik kategorisi tamamen yeni bir güzellik kategorisidir. Rüyayı otomatikleştiren *indice* güzeldir, çünkü düşsel güzellik, nedenini ve sonucunu bilmeyen, emir komuta zincirine göre eylemeyen, tesadüfi ve *ihtilaçlı* bir güzelliktir: Biçim verme süreciyle verilen biçimin kendini çakıştıran güzellik, doğanın içsel bir kımıltıyla kapıldığı ihtilaçlara kapılır, onun gibi çırpınır ve çarpılır, onun gibi havale nöbetlerine tutulur. Bu güzellikte, doğayı temsil etmek yerine doğanın içinde yitmek isteyen bir şeyler vardır; şiirler ya da fotoğraflar, mercan kayalarının, yeraltı mağaralarının, kuşların kanat çırpışlarının kendine dönüşmek istemekte, diğer lekeler arasında bir leke olan göz, kendi sınırını aşarak içinde bulunduğu mekânın gözleriyle görmektedir: "Eğer resmi yapan kuş olsaydı yere düşen tüylerini arkasında bırakmaz mıydı, yılan çıkardığı derisini, ağaç toprağa yağan yapraklarını?"[5] Gerçeküstücülük, doğanın ve onun da ardında, derinlerinde yatan şeyin ihtilaçlı metnidir.

Kaldı ki öykünmecilik, Yeniçağ sonrası Avrupa uzamına gerçeküs-

4. *A.g.e.*, s. 7.
5. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, s. 121.

tücülerin dergisi *Minotaure* sayesinde girmiştir. Böcek biyolojisi, ihtilaç estetiği ve sempatetik büyü yasalarına kadar giden uzun bir yolculuktan sonra Roger Caillois öykünen bedeni, kendi kendini üreten bir kamera olarak tanımlar. Öykünmecilik, kendi üzerine kapalı bir bütünlük olarak insan ve kendini seyreden bakış olarak kamera algısını ortadan kaldırır. Böceklerin davranışıyla insanların davranışı aynıdır. Pervanelerin kuş gözlerine öykünen kanatları ya da üstünde yaşadıkları dalların ve yaprakların biçimini alan böcekler gibi doğayı şaşırtmak, ona benzemek, kendinden olma bedeline doğaya öykünmek isteyen bir güzelliktir ihtilaçlı güzellik; o, doğa ile insan, imge ile temsil arasındaki ayrımların öncesine uzanır. Hayaletlerle oynama arzusu, hayaletin kendine dönüşmekle sonuçlanmıştır. Androidleri anıştıran bir otomatizmdir öykünme; rüyalarda, cinsel çözülüş anlarında ve sanrılarda olduğu üzere kişi kendi kimlik hamurundan, kendi gerçekliğinden feragat eder ve doğanın rengini, yapısını, biçimini alır. Öykünmecilik, sanatın varlığını belirlediği an sanat ile yaşam arasındaki ayrımı tersinleyen, çekirgegillerden peygamberdevesi gibi kendi kendini var eden ve başını yitirdiği ya da başı koptuğu zaman bile otomatik olarak işlevini yerine getiren ilkedir: "...tasavvur gücünün ya da iradi etkinliğin asıl merkezi devre dışı kaldığı zaman bile... yürümeyi sürdürebilir peygamberdevesi, dengesini koruyabilir, tehdit altında olan bir organın özerkliğini sağlayabilir, hayaletimsi duruşunu alabilir, çiftleşebilir, yumurtlayabilir, kozasını örebilir, hatta daha da çılgınca bir şey yapabilir, herhangi bir tehlike ya da uyarı karşısında ölüm katılığına öykünebilir. Kendimi bilinçli olarak böyle dolayımlı bir yoldan ifade ediyorum, çünkü kanımca ne dil, *ölü bir peygamberdevesinin kendini ölü göstermesinden daha fazlasını* ifade etmeye, ne de akıl daha fazlasını düşünmeye kadirdir."[6]

Nitekim gerçeküstücülere göre öykünmecilik ilkesi, yüzyılların gözmerkezcil kartezyen dizgesini kırmaya ve gözleri yuvasından uğratmaya kadir olduğu için, başın egemenliğine meydan okuduğunu, nesnelere hükmetmek yerine teslim olduğunu, üstelik bunu otomatiğe bağlayarak yaptığını düşünür. Gerçeküstücülerin Descartes'dan ödünç alarak ona meydan okuyucu bir tarzda kullandıkları *pineal göz* kavramı,

6. Roger Caillois, "La Mante Religieuse", *Minotaure* 5, 1934; Almancası: "Die Gottesanbeterin", Salvador Dalí, *Gesammelte Schriften* içinde, A. Matthes ve T. D. Stegman (der.), Frankfurt/M, 1974, s. 349 (italikler bana ait).

etkin bir egemenlik yerine *etkin bir teslimiyet* (Freud) önerir. Ara beyinde dış dünyanın özdeş görüntüsünü vermez artık pineal bölge; retinaya yansıyan imgeleri, akla itaat etmek amacıyla bedene iletmez, taşkınlaşır ve kendinden geçer. İki gözün ayrı açıdan gördüğü imgeyi merkezi perspektifte bireştiren organ değildir pineal göz; imgeler dışarıdan yansıyan bir ışıkla parlayacağına kendi içlerinden dışarı taşmakta, baş ve başlangıç adına uygulanan *techne*, başsız bir bilinçdışının metnini oluşturmakta, simgesel düzen tarafından çevrelenen "sahicilik", sanki kabuğunu delmiş, dışarı akmaktadır. Ölü bir peygamberdevesinin ölüye öykünmesi gibi, bir bakıma inorganik maddeyi inorganikleşerek çağırır gerçeküstücülük. İmgelerin *arche* ekonomisine bağlı kılındığı bir evren değildir onun evreni; neyin baş neyin son olduğu belli değildir. İnorganik madde, bilincin derinliklerinde olduğu içindir ki ona öykünen bir yazım da onun sayesinde peygamberdevesinin oyununu oynayabilecektir.

Bataille ve arkadaşlarının otuzlu yıllarda çıkardığı *Acéphale* ve *Minotaure* dergileri, Freud'un 1930'da yayımlanan *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nu anıştırır biçimde, başın egemenliğinden ve dikey konumundan kurtulmuş bir bedeni muştular. Minotaurus, başını yitirmiş şekilde labirentin geçitlerinde dolanmakta, baş dönmesi ve yönsüzlük duygusu içinde oradan oraya savrulmaktadır. Uygarlığın, insanın *homo erectus* olarak doğrulduğu an başladığını ve görmenin iki ayak üstüne dikilme sayesinde önem kazandığını savlayan Freud gibi Bataille da insanın içinde yer aldığı mekâna dahil olacağı yerde, ona egemen olma isteği duymasının dikilmeyle ilintili olduğunu düşünür. Mekâna hak ettiği kuşatıcılık ve kapsayıcılık yeniden bahşedilmeli, bilinçdışının kımıldayışı ile mekânın hareketliliği eşleştirilmelidir. Dikeylik halinden insanı mekâna kavuşturacak olan yataylığa geçiş, bu sonsuz esriyiş, Man Ray'den Salvador Dali'ye, Jacques-André Boiffard'dan Raoul Ubac'a ve Hans Bellmer'e kadar çığır açıcı mekanik bir yöntemle gerçekleşecektir. Kendi merkezi ekseninde çevrilerek dikeyden yataya kayıp giden bir *düşme* hareketidir bu. *Basasse* denir bu harekete. Dört ayağı üzerine düştüğü an kişi, kendini belirleyici ilke olarak konumlandırmak yerine, varoluşun mekânla beraber belirlendiğini ve mekânın hareket halinde olduğunu görebilecektir. Öykünmecilik, kişinin dünyaya mülkü olarak bakmaktan vazgeçtiği ve kendini gören değil, aynı zamanda mekân tarafından görülen bir özne olarak algıladığı haldir. Öykünmecilik, öznenin gören ve görülen özne olarak yarılma halidir: "Mekân, kaçınıl-

maz olarak aynı anda algılanır ve tasavvur edilir. Bu nedenle her an büyüklüğünü ve konumunu değiştiren *çifte bir alan açısıdır* mekân: Yatay düzlemi zemin sayesinde, dikey düzlemi ise, yürüdüğü için alan açısını *temsili bir alan açısı olarak* beraberinde götüren insan sayesinde oluşur. Temsili alan açısı, (yalnızca tasavvur edilen, ama algılanamayan) yatay düzlemle nesnenin uzaktan mesafeyle göründüğü dikey eksen tarafından belirlenir. Tasavvur edilen mekânla beraber başlar dram, çünkü canlı insan, organizma, koordinatların kökeni değil, diğer noktalar arasındaki noktalardan biridir. Ayrıcalığı alınmıştır elinden ve *aslında nereye gideceğini bilmemektedir*."[7]

Caillois'nın betimlediği şey ayrıksı bir çifte katlamadır: Özne olmanın bedeli, imge olarak kendini başka bir yere yansılamak ve kendi özdeşliğinden olmak, sınır aşmayı bir kerelik bir eylem olarak sabitlemek yerine kendini sürekli aşarak çifte alan açısını sürekli kendi üzerine katlamaktır. Böyle bakınca Lacan'm "ayna evresi" diye betimlediği süreç, Caillois'nın "öykünmecilik" dediği şeye oldukça yakındır: Kendini gören değil, aynı zamanda aynadaki kendi-imgesi tarafından bakılan biri olarak algılamak, gerçeküstücüleri birini diğerine ya da diğerini birine dönüştürmeye, iki görüntüyü üst üste bindirmek için öykünmeye davet eder. Gerçi bu Caillois'mn betimlediği çifte katlamanın ya da Lacan'ın vurguladığı yarılmış öznenin tersinlenmesidir. Çünkü doğrudur, öznenin yarılması öykünmeye yol açmakta, ancak gören özneyle görülen özne arasındaki yarık asla kapanmamaktadır. İnsan kimliğinin oluşum süreci antinomik bir süreçtir: Kişi bir yandan bedensel ve özdeşsel yarılmayı aşmaya uğraşırken, diğer yandan aynı çaba onu daha çok parçalamakta, parçalanmışlık ve yarılma ise yeniden ve sürekli aynı çabanın tekrarına yol açmaktadır. Özdeşlik yerine farklılığı, tatmin yerine arzunun doyumsuzluğunu öneren bir akışkanlıktır tekrar; arzunun korunması, çifte alan açısının örtüşmesi yerine, açılan yarığın perdelenmesine bağlıdır. Ne var ki bir perdeleme yanılsaması değildir bu, perdenin kendi kendini perdelemesidir. Öykünmecilik sayesinde gerçekleşen imgede, ancak kendini perdeleyen ve maskeleyen bir gizillik kaldığı sürece arzu yeniden ve yeniden şahlanacak; perdenin ardında gizlenmediği zaman bile "sahicilik", tatmin edeceğine yarığı maskeyle korumaya çağıracaktır. Caillois'mn betimlediği öykünmecilik, Batı'ya özgü temsil geleneği içinde Roma *imago*'larından kalkarak gerçeküstücülü-

7. Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, 1938, s. 8.

ğün kendisine değilse bile, bir anlamda gerçeküstücülüğün oluşturduğu koşullar tarafından belirlenen Duchamp'a uzanacaktır.

Çünkü Lacan söylediğinde haklıdır: "Arzuyla girdiği ilişki göz önünde bulundurulunca, gerçeklik yalnızca kenardadır."[8] Bu nedenle öykünmeci bir imge üreme süreci, algı ile temsilin, gösteren ile gösterilenin örtüşmesi yerine imgenin kendini yoksunluğuyla ortaya koyan bir şey olduğunu teslim ederek imgeyi sürekli perdeleyecek, ama perdelediğini göze getirmeyecek, görmeyle algılamanın örtüşmediğini önsel olarak teslim ettiği içindir ki onları eşitlemeye yeltenmeyecektir. Görünen, görünmeyenden indirgenmiş bir şey değildir, indirgenmişlikten fazlasını içerir her zaman.

Ne var ki görünen ve görünmeyen, ayna ve imgesi, fotoğrafın negatifi ve pozitifi, gerçeküstücüler tarafından üst üste bindirilmek istenen bir yarılma kipindedir. Ayna bir kez daha özseviciliğin göstergesidir. Oysa dış dünyayı olduğu gibi vermez Lacan'a göre ayna. Hep bir kırılma ve yarılma halidir. Otomatizm bu yarılmayı aşma, Breton'un *indice*, Bataille'ın *informe* dediği şey ile onların ötesine uzanma, görüneni ve görünmeyeni aynı imge mekânında barıştırma önerisidir. İçerisi ile dışarısı arasındaki sınırı zorlayan, dikeylik ile yataylık arasındaki ayrımı yaran, gözün merkezlenmesinden kaçınan bir kavramdır *informe*. Otomatik ve ihtilaçlı bir eşsizliktir; biçim bile değil, biçimin ötesidir. Bu bağlamda yazı ile fotoğraf, yazınsal imge ile görsel imge arasındaki ayrımlar da geçerliliğini yitirir. Amaç yazmayı ve görmeyi birer karşıtlık olarak öneren ilkenin kendini imha etmek, görsel ya da yazısal bir metin yazarken yazma ve çizme, görme ve okuma arasında ayrım yapmamak; göze, onların öncesinde yatan kendiliğindenliğini geri vermektir. Yazısal ve optik bilinçdışı, yazma sürecini otomatize ederek imgeyi fotoğrafik ya da alfabetik bir yazıya dönüştürmekte, bunu dışsal hiçbir müdahale olmaksızın gerçekleştirmektedir. Bir bakıma kendi kendini yazan bir yazıdır bu; bilinçdışı mekân, maddeyi dolayımsız olarak maddeye aktaran büyü gibi kendini kendine aktarmakta, ruhçu oturumlarda görünen hayaletler gibi kendi metinlerini yazabilmek uğruna, gerçeküstücülerin ellerini ve gözlerini ödünç almaktadır. Ne var ki gerçeküstücülerin ellerini ödünç verdiği bu metinler yine de kendilerine ait olmayan birer metin değildir – yazılan, onların bilinçdışılarının metinleridir. Gerçeküstücülük bu ayrımı görmezden gelecektir. Kendine öz-

8. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, s. 115.

gü bir bilinçdışına sahip özne ile kendi bilinçdışını yazan arasındaki (ya da Lacan'ın deyimiyle *konuşan özne* ile *konuşulan özne* arasındaki) yarılmışlığı görmezden gelme denemesidir bu. Ne var ki arzulayan ve konuşulan özne ile konuşan özne asla aynı özdeşliğe sahip değildir. Daha doğru ifade edersek, özneyi özne olarak belirleyen özellik zaten daha baştan konuşan ve imgeselleştiren özne ile arzulayan öznenin ayrışma halidir: İkisi arasındaki ilişkiyi belirleyen nitelik bir özdeşlik değil, yarılma kipidir. Oysa gerçeküstücülük, otomatik yazım sayesinde bu ikisi arasında açılan yarığı kapattığını söylemekte, öznenin kendi kimliğinden feragat ettiği için bunu yapmaya kadir olduğunu düşünmektedir: "Diderot'nun dediği gibi öykünen özne... 'hiçbir niteliğe' sahip olmamak zorundadır... çünkü öykünen öznenin, öykünebilmesi için, henüz özne olmamış olması gerekir." Demek ki öykünen özne, "ilksel olarak *açık* ya da ilksel olarak 'kendinden geçmiş' *–ek-statik–* bir varoluşa... sahip olmak zorundadır."[9]

Fotoğraflarda gerçekleşen bozunumlar, röntgen ışınlarının kameraya bile gereksinmeyen çekimleri Man Ray'den Raoul Ubac'a değin bu amaçla kullanılan yöntemlerdir. Raoul Ubac'ın *brûlage* dediği ve emisyonu yakmaya dayanan teknikle, ya da Jacques-André Boiffard'ın fotoğrafa grafik müdahaleyle yapmaya çalıştıkları şey, sismografinin ya da kardiografinin yaptığını gerçekleştirmek, görsel bir imgeyi kendine özgü ve eşzamanlı bir görme ve görülme ritmi içinde otomatikleştirmektir. Görünen, gören özne aradan çekildiği için kendini görmektedir. Rüya gören göz ile rüyanın gözü ya da konuşan özne ile konuşulan özne arasındaki ayrımın ortadan kalktığı, öykünen kişinin bilinçdışı rüya mekânı tarafından kışkırtıldığı ve kendinden taştığı bir imgedir öykünmeci *indice*; kendi koordinatlarından olmuş bir öznenin hikâyesidir Bataille'ın anlattığı *Gözün Hikâyesi*. Gözün ötekisi, görmenin varlık nedenidir ve görmeyle görmeme eşitlenmektedir. Böyle bakınca gerçeküstü fotoğraf, mekânla beraber değişen alan açılarını ve onlarla beraber gerçekleşen patlamayı ve hezeyanı, otomatik olarak göze getirmek adına uygun bir merci gibidir. Bakan göz ile bakılan imgeyi eşzamanlı görünür kılan, bakışın özdeşlik sayesinde kurban edilişini şenlik olarak kutlayan, her anı yeni bir başlangıca dönüştüren, bedenlerin kendilerine kapanan kütleler olarak kendi sınırlarıyla yetinmediği, yukarıyla aşağı-

9. Phillippe Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des Politischen*, Stuttgart, 1990, s. 122.

nın, küçükle büyüğün, yakınla uzağın yer değiştirdiği bir uzamdır bu; aynı anda kameranın otomazisyonuna işaret etmekte, bilinçdışı ile teknik bilinçdışını ayrıksı bir biçimde eşleştirmektedir.

Ne var ki öznenin kendini aradan çekmesini muştulayan bu kurban gururu, tersine dönerek bir kez daha öznenin özdeşliğini pekiştirecektir. Gerçi kurbanın masum vahşeti, öldürmekten değil, "vermekten ve kendini vermekten" soluk alır, "kurbanın ilkesi yıkımdır; ancak (yakılan kurbanlarda olduğu gibi) zaman zaman sonuna değin gitse de, kurbanın amaçladığı yıkım yok etme değildir... Kurban bir nesnenin başka bir şeye tâbi kılındığı bağıntıyı yıkar, kurban edilen hayvanı yararcılık ilkesinden koparır ve onu kaprisli bir kavranamazlığa iade eder."[10] Bataille'ın arzuladığı gibi kendi özneliğini sarf etmekten, güneş tarafından aydınlanmak yerine güneş tarafından köreltilmekten çekinmeyen bir tavırdır bu bir bakıma; ne var ki eğer bu türden bir yitim ve çözülüş sırasında bile insanın ağzından hâlâ "ben" diye bir sözcük çıkıyorsa, kişinin kendi çözülüşünü bir şenlik olarak yitirme haline dönüşür kurban – gerçeküstücü özne, kendini kendi benliğini yitirirken yaşantılamakta, bilinçdışının bu eşsiz yaşantısını, okuyan ve bakan gözlere sunmakta, gören rüyayla görülen rüyayı aynılamakla yetinmeyip imgeye bakan yabancı gözü de kendi varoluşsal yaşantısıyla denkleştirmektedir.

Breton'un 1938 tarihli, *Otomatik Yazım* ismini taşıyan otoportresi örnek gösterilebilir buna. Her şeyden önce bir otoportredir bu. Üstelik Breton ona bakan gözün dosdoğru içine bakar ve gören özneyle fotoğrafik imgeyi karşı karşıya konumlandırır: "Bana bakarken, sana bakan bana bakıyorsun."[11] Ama sanki *Otomatik Yazım*, kendi fotoğrafını çeken Breton'la fotoğraflanan Breton arasında yarık açan bir fotoğraf gibidir. Hem kendi yarılmasına ilişkin bir bakışı, hem de mekân tarafından çevrelenen ve kendi göremediği zaman bile onu gören mekânın içinden yükselen bir bakışı içermektedir. Parmaklıklar arasından bir çift göz, Breton otoportresinde bakmakta, Breton kendini görmediği an, insansılaştırılmış bir mekân tarafından kuşatılmaktadır. Bakışlar aynada birbirini izlercesine çoğaltılmış, üst üste binmiştir. Fotoğrafın farklı görüntü alanları parçalıdır: Bütünün parçalanmışlıktan ve çifte

10. Georges Bataille, *Theorie der Religion*, Münih, 1997, s. 39, 43; Türkçesi: *Din Kuramı*, Göçebe, İstanbul, 1997.

11. Louis Marin, "Towards a Theory of Reading in Visual Arts: Poussin's 'The Arcadian Shepards'", *The Reader in the Text* içinde, S. R. Suleiman ve I. Crossman (der.), Princeton, 1980, s. 306.



André Breton, "Otomatik Yazım", 1938.

katlamadan meydana geldiği bir imgedir bu bir bakıma; fotoğrafik merci, fotoğrafın temsil alanı içinde Breton'un kucağında tuttuğu mikroskop sayesinde "çifte katlanmakta" gibidir. Fotoğraf sanki mikroskobik görüntünün çifte katlanmış halidir ve kendi içine yönelen bir görüye eşzamanlı bir yakınlığı ve uzaklığı imlemektedir. İki farklı optik aracının üst üste bindirilmesinden oluşan otoportre, imgeyi çifte katlama sayesinde görüntüden uzaklaşma anında yakalamak ister. Arzusu, kamera sayesinde gerçekleşen otomatizmle ruhsal otomatizmin mekanik görüntüleme eylemini birleştirmek olduğu kadar, görenle görüleni, fotoğraflanan Breton'la fotoğrafı çeken Breton'u birbirine eşitlemektir. Arzulanan, öznenin parçalanmış ve çoğaltılmış imgesi yerine, otoportredeki

görüntüyle fotoğraflanan öznenin birliğini teyit etmek, Breton'un özne-olma-halini kurban etmek yerine onun parçalanmaya ve çifte katlanmaya kadir bir özne olarak seyrini gerçekleştirmektir. Otomatik yazımın, düş gören düşüncenin görüntüsü ya da otomatizasyonun fotoğrafı olması arzulandığı sürece, gerçeküstücülüğün çifte katlaması, çifte katlamayı tersinlemek ve kendini çakışım yüzeyi olarak konumlandırmak zorundadır.

İşte gerçeküstücü sorun tam da buradan kaynaklanır: Gerçeküstücü imge, bakışım alanı açacağına çakışım yüzeyi yaratmaktadır. İmge ile bakışın örtüştüğü bir uzamdır bu, öykünme yeniden temsile evrilir. Malumdur: Mekânın içinde kaybolma arzusu bile aslında "imge yaratmak"tan başka bir şey değildir. Bu ise öykünmeci öznenin "*eylerken yakalanan bir işlevi* yerine getirmesi"[12] anlamına gelir. Öykünmek, öykünülen mekâna dönüşürken ondan uzaklaşmayı gerektiren iki uçlu bir hareket içerir. Öykünen öznenin varoluşundaki yarıktır bu: Teslimiyet arzusu mesafeye devrilmekte, arzunun kendisi ile nesnesi arasında açılan yarık büyümekte; göze gelen, ancak gelememe sayesinde gelmektedir. Oysa gerçeküstücülük kendini öykünmeci bir eylemi yerine getiren özne olarak ıskalar: Öznenin yarılma kipi ve öykünmeciliğin çifte görüsü yerine onların aşıldığı anı muştular. Gerçeküstücü imgenin, nesneleşmemiş ve ontik hiçbir maske takınmamış saf bir aşkınlık yanılsaması olarak kendini bakışa sunduğu anlamına gelir bu. Aşkmlık kavramı, yirmili ve otuzlu yılların Fransası'nda içkinlikle yer değiştirmiş olsa bile bu böyledir. Oysa öykünmecilik, kendi gizli ötesini kendi içinde saklayan çifte bir varoluş üretir. Söylenen, ister tanrının arzusunu arzulayan ikonalar için, ister içinde bulundukları mekânı perdeleyen ve perdeyi göze getirmeyen Osmanlı duvar giysileri için geçerli olsun, öykünmecilik, arzunun tatmini yerine açlığın korunmasına yönelir. Yalnızca arzu uyanmadığı zaman görünen bakış tatminkârdır. Sezar'ın kendine dönüşen Sezar imgesi gibi bilinçdışının imgesini bilinçdışının kendisi kılmak ister gerçeküstücülük. Gerçi bunu, röntgen ışınlarının ya da solarizasyon tekniklerinin yardımıyla perdenin ardından seyredilen siluete çıplak bir bedene bakar gibi değil de gölge olarak bakmayı önererek istemektedir. Yine de bu önerme, bakılan gölgenin, maske takınmamış içsel derinliğin göstergesi olduğu düşüncesini zaten beraberinde getirir. Her türlü çelişkiyi ortadan kaldıran ve haz ilkesine göre

12. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, s. 106 (italikler bana ait).

eyleyen ihtilaçlı imge, kendini kendiyle perdelememiştir; o, perdeyi yırtan, perdenin ötesine uzanan *sahiciliktir*.

Böyle bakınca Cézanne'ın açtığı yolda ilerleyen gerçeküstücülüğün büyüksenmesi, inanılmaz bir büyüksenmedir: Simgesel düzenin içinde gizlenen *sahicilik* çekirdeğiyle yüzleştiğini, *tyche* ile karşılaştığını iddia etmek, öznenin yarılmışlığını ve çifte varoluşunu –kısacası varoluşun dehşetini– ortadan kaldırma isteğinden başka bir şey değildir. İlginçtir ki Yeniden Doğuş yıllarım ve sonrasını belirleyen imge ile gerçeküstücü imge arasında yer değiştiren, sadece *görünen* tasviridir. Dışarıdan yansıyan ışık sayesinde aydınlanan dünya yerine, içeriden taşan ve dışarıyı sarsan bir sahiciliktir artık görünen; gerçeküstücü gösterge, çifte bir varoluş değil, operasyon masası üzerinde buluşan şemsiye ile dikiş iğnesi gibi bir yanıyla rastlantısal, diğer yanıyla en ince ayrıntısına değin kurgulanmış bir dehşet imgesidir. Haz ilkesi, travmanın dehşetiyle yer değiştirmiş, onu ikame eden bir gösteriye evrilmiştir. Yunanca'da yalnızca "rastlantı" değil, yolunu şaşırmış bir ok gibi yüreğe dokunan, yüreği yaralayan eylem demektir *tyche*; aynı anda simgeselliğe yedirilmesi olanaksız olduğu için kendini yinelemekten alamayan ve her seferinde yeni bir farklılık yaratan *tekrar* anlamına da gelir. Onun için geriye dönüp yakalanacağına, her seferinde yeniden ıskalanan, her ıskalayışla yeni bir tekrara yol aşan şeydir o; haz ilkesine göre eyleyen bir ekonominin ardına gizlenir.

Gerçi doğrudur, bilinçdışının yapısı söz konusu olduğunda, bilincin çokboyutlu, eşzamanlı ve sarmallanan uzamından söz eder Freud. Bilinçdışı bu çokboyutluluk ve eşzamanlılık nedeniyle haz ilkesine göre eylemeyen bir şeyi bile haz veren bir uzama tevil edebilmekte; hazzın kendini, hazzın yokluğu yüzünden sağlayabilmektedir. Bu nedenle "görünen ve görünmeyen arasında ve görünmeyenin görünmez-olmadığı... yokluğun yerini belirleyen boşluğun dünyanın geçiş noktalarından birine dönüştüğü"[13] bir uzamdır bilinçdışı. Ne var ki "travmatik sahnelerin... basit inci diziler... oluşturması"[14] olanaksızdır. Bu sahneler, gözü çelen ve bakışı tatmin eden gösterilere dönüşemezler. Aksine varoluşun dehşeti, basit inci dizilerin ardında yatan görünmezlik olarak gizler kendini, imgenin delici bir kazaya yol açmasına neden olan şey-

13. M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, s. 289.

14. Sigmund Freud, "Zur Ätiologie der Hysterie", *Hysterie und Angst*, Studienausgabe, cilt VI, s. 58.

dir o; imgenin kendini, sahiciliği yakalamak uğruna gerçekleştirdiği tekrar olarak evetler. Dünyanın geçiş noktalarından birine dönüşebilse ve Lacan'm söyleyeceği gibi yaşamdan ölüme geçiş anından hareketle konumlandırılabilse bile kendiliğinden önerebileceği tek bir imge olsun yoktur dehşetin; imge içinde imgeye karşı gelen şeydir – imgenin içinden geçer ve imgeyle beraber ona bakan gözün içindeki boşluğu dolduracağı yerde oyar imgenin içini, gözü kendi oyuğuna çeker. Tatmin yerine arzuya, tükenme yerine çoğalmaya yol açan eşiktir *tyche*; hiçbir coşkuya, hiçbir anlama, hiçbir dışavuruma, anlamsızlığa, coşkusuzluğa ve dışavurumsuzluğa bile elvermediği içindir ki sessizce geçmişte ona dokunmuş olan travmanın izini sürer. *Automaton*'un altında gizlendiği için her tekrarla biraz daha yaklaşılan ve her yaklaşmayla biraz daha uzaklaşılan şeydir o; her seferinde yeni bir zar atışma, yeni bir yarığa, yeni bir yaralanmaya yol açması, boşluğun doldurulmaması, perdeyle bile doldurulamaması yüzündendir – yarılan, bakan öznenin görüşü değil, boşluğun kendisidir.

Ne var ki onu hiçbir ontik maske takınmamış şekilde imgeselleştirmek ve bakışa seyirlik bir nesne olarak sunmak, Yeniçağa özgü tekrarın kırıldığı önermesini de beraberinde getirir. Tekrar, göze gelmesi olanaksız bir şeyin çıplaklığıyla, ona bakan gözü de travmatize ettiği için kırılmış, göz ile bakış, travma bağıntısında bireşmiştir.[15] Görünmeyenin oyuğunda soluklanan sahicilik çekirdeğine çıplak bir bedene bakar gibi bakmak olanaklıdır artık; travmanın imgeye dönüşen yaşantısı, ona bakan göze de aynı travmayı yaşatmış, travmadan sağaltmıştır. Freud'un betimlediği "mucizevi defter"de yol açtığı türden görünürlükle görünmezlik arası bir salınıma yol açmamıştır gerçeküstü travmanın metinde bıraktığı iz – o, "tamamlanmış yorumlama çalışmasından sonra, düşün gerçekleşmesi olarak"[16] belirmiş, dilek kipi ile gerçeklik kipi birbirine yedirilmiştir.

15. "Kimilerinin dediği gibi şaka değildir gerçeküstücülük./ O gerçek bir armağandır./ Bugüne değin bulunmuş olan en büyük hayal zehridir./ Gerçeküstücülük inanılmaz derecede bulaşıcıdır. Dikkat: 'Gerçeküstücülüğe yakalandım.'/ New York'ta çoğu kişi gerçeküstücülüğün harika yaraları sayesinde travmatize olmuştur." Salvador Dali, "Der Surrealismus. Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit", *Gesammelte Schriften*, s. 75.

16. S. Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, cilt II, Frankfurt/M., 1982, s. 140.

Cézanne'ın açtığı yolla beraber bugüne uzanan travmanın izini bu nedenle çokboyutlu, eşzamanlı ve sarmallanan bir kesişim uzamı olarak sürmez gerçeküstü imge; bunu yapamaz, travmayı sağaltım uğruna bakış için örgütlenen bir haz uzamına tevil eder. Amaç, bilincin altında yatan şeyi dışavurunca ve dışavurumu bilinçdışıyla eşzamanlı gerçekleştirince, onun ürküsüyle yüzleşmek ve ürküyü yenmektir. Bu nedenle travmaya bilinçdışında depolanan ve bastırılan kösnüllük, acı, çözülme, hastalık ve sanrı gibi dışavurumcu değerler üzerinden ulaşabileceğini kurgular; bunları insanın gözünde okunur, insanın gözleri için anlaşılır kılar. Bu, Batı temsil biçimlerinde imge üretimine olanak tanıyan ve Cézanne sonrasından NIMA'ya uzanan süreçtir. Otomatik inci diziler düzenine tevil edilen *tyche*, gözlerin halkasında, gözlerin çukurunda ürküyü teşhir etmekte, ürkünün kendinden öte sunabileceği bir görüntüsü kalmadığı an ortadan kalkacağını düşünmektedir. Görmesine izin verdiğinin ötesinde bir tutku başlatmadığı zaman, imgede asılı kalır dehşet, ne başka bir yere uzanır, ne onu canlandıran gözle beraber kendi canlanır. Bu yüzden belki de İsa'dan önce 5. yüzyıl ile birlikte başlayan yatıştırma sürecinin uzantısıdır gerçeküstücülük; ne çıplaklığın devamına doğru, ne kendi çerçevesinin ötesine iletir imgeyi. Asude bir dışavurum temsiline dönüşmüş gibidir *tyche*, görünürlüğe yedirilmiş, bakış için perdesizce göze gelmiştir. Teşhirciliğin amacı, ona bakan gözün içindeki boşluğu doldurmak, ama onu bakışla doldurmak, bakışın kendini perdeleştirmektir.[17] Dehşet ancak teşhirci bir bakış perdesiyle yatışır ve teşhir simgesel düzene teslim olmayı önerir. Teşhirciliğin yol açtığı sonuç pornografidir. Rüyanın kendini gördüğü göz ile rüyanın gözünü çakıştıran bir görü, tarihin gözüyle ya da tanrının ken-

17. "Özne, ötekinin içindeki boşluğu doldurmak uğruna bedeninin bir parçasını teşhir eder. Ama bu açıdan yaklaşılsaydı, o zaman bakışa sunulan nesne, ikame edici bir şey olurdu. Lacan, teşhirciliği asla böyle yapılandırmaz... Teşhirciliğin yaptığı, ötekinin bakış alanında bakışın doğuşuna imkân tanımaktır. Öteki, teşhirciye bakması sayesinde tamamlanır. Kendini gösterir, der Lacan, teşhirci kendini gösterir kılarken aynı zamanda öteki için görünür kılınmış olur. Kendi içinde yaşadığı kültürel bağlamda bakmaması gereken bir yere bakmaya zorlanır öteki. Teşhircilik sayesinde ötekinin içinde özneden kaynaklanan bir boşluk dolmaktadır sanki. Ama Lacan meselenin tam tersinin gerçekleştiğini ve teşhirciliğin öteki sayesinde oluştuğunu söyler. Öznenin kendini seyirlik nesneye dönüştürmesi, ötekinin içinde doğmakta olan bir şeyden kaynaklanır." Jacques-Alain Miller, 1985/86, 16. 04.1986 tarihli konferanstan alıntılayan Alenka Zupançiç: *Die Ethik des Realen. Kant, Lacan*, Wo Es War 7, Turia & Kant, Viyana, 1995, s. 106.

dini temâşa ettiği gözle gördüğünü söyleyen bir pornografiden farklı olamaz – farklı olan yalnızca, iktidara soyunan merciin paradigmatik değişikliğidir. Otomatik yazım, görünenin değil, görünmeyenin pornografikleştirilmesidir ve yüzyılların görme alışkanlığını kıran söylemin, iktidara oynayan bir muhalefet söylemi olduğunu teyit etmekte, *res cogitans* ile *res extensa* arasındaki kartezyen ayrımı çökertmeye yeltendiği an aslında pekiştirmiş olmaktadır.

Gerçeküstü bir imge, travmanın görüntüsünü teşhir etme yanılsamasını sunduğu, gözü travmaya bakan piramidin ucuna yerleştirdiği ve imgeyi bakışla perdelediği için pornografiktir: İmgesel boşluğu ikame ettiği için öznenin içinde açılan yarığı kapamaya, onun içinde büyüyen oyuğu doldurmaya çalışan bakıştır pornografi; öznenin bakışını doğurduğu ve perdeyle doyurduğu an, geçici de olsa mutlu etmektedir onu. Sözcüğün gerçek anlamıyla bir ürküden korunma yöntemidir; yaşamın ötekisini önce bastırmaya, bastıramadığı an kendinden fırlatıp atmaya uğraşır. Arzusu, yarayı kapatma ve gözleri kapama bedeline kendini canlılar evreninde tekin hissetmektir. İsa'dan önce 5. yüzyıldan gerçeküstücülüğe uzanan bütün döngü böylece tamamlanmış olur; otomatik yazım, ikonakırıcıların ya da Plinius'un kırmaya çalıştığı ikonalardan birine dönüşür, İsa'nın suretini göze getiren mendilin İsa'nın kendi olduğunu söyler. İki bin yıl öncesinden feyz alan kartezyen bakışmerkezcilik öyle su sızdırmaz bir dizgedir ki, gerçeküstücülüğü bile kendi içine çekmekte, bakışla gözün çakıştığı iddiasını bu kez gerçeküstücülükle ortaya atmaktadır.

XI.

"İkonalara ilişkin tartışmaların bin yıl sonra değil 9. yüzyılda, ve Hume, Mill, Bacon düşüncesi doğrultusunda İngiltere'de değil, Platoncu-Aristotelesçi düşünce doğrultusunda Bizans'ta gerçekleştiği unutuluyor."

Pavel Florenski

JACKSON POLLOCK 1940 yılında, diğer New York'lu ressamlarla birlikte bilinçdışma uzanmak amacıyla otomatik yazım denemesine girişir. Freud'un dediği gibi uygarlığı *huzursuz* ve *tedirgin* eden bir gücüllüktür bilinçdışı; bilincin dikey konumuna göre eylemez, kişinin karşısına

aldığı ve kendine bir kez daha özdeşliğini kanıtladığı bir imge olarak ele geçirilemez. İmgeye aşağıdan ya da yukarıdan, içeriden ya da farklı yerlerden birden bakmayı önereceğine, yalnızca dışarıdan ve karşıdan bakmaya davet eden ve onunla kendisi arasında getirilen sınırı sabitleyen eksendir dikeylik, oysa "evrenin özselliği söz konusu olduğunda, iki tür kesimden söz etmemiz gerekir, resmin uzunlamasına ilerleyen kesiminden ve kimi grafik ürünün yaptığı gibi onun içinden geçen kesimden. Uzunlamasına kesim, temsile ilişkin gibi görünür ve nesneleri çevrelerken, evrenin içinden geçen kesim simgecidir, göstergeleri çevreler."[1]

Bu bağlamda Benjamin'in resmi temsil uzamına dahil ederken *graphem*'i "simgecilik" dediği uzama dahil etmesi ve imgeyle göstergenin alanını ayrıştırması, resim ile yazı arasındaki farkı vurgular. Temsille hiçbir ilgisi kalmamış bir göstergeler dizgesidir artık yazı, belirli bir göndergeye işaret ettiği zaman bile, temsil edeceğine, yalnızca ikame eder. Dikey eksen görmeye dairse, yatay eksen okumaya ilişkindir – yazı, görmeden okunamayacağına göre eşzamanlı bir eylemi, görmeyi ve okumayı kesiştirmeyi gerektirir. Eğer görme duyusunun birincil

1. Walter Benjamin, "Peinture et graphisme", *La Part de'oiel*, 1990, sayı 6, s. 13.

özelliği, yüzeye çarpıp yayılan ışığı algılamaksa, bizzat ışık kaynağının kendisi, algıyı yanıltan bir niteliktir. Dikey bir açıdan ateşe ya da güneşe bakınca ya körelir gözler, ya da optik bir yanılsamayla karşılaşır, gözleri ateşin aydınlattığı nesnede odaklamayı engeller. Işık tarafından yönlendirilen bir görme eylemi, nesneyi odaklamakla değil, nesnenin odağını ıskalamakla ilintilidir. "Göz derinliği algılar, ancak bir yüzeyler dizisi halinde çok daha iyi seçer. Art arda dizilmiş ağaçlar, konser salonunda dizi dizi sandalyeler gibi. Göz bir nesnenin içini iç olarak algılayamaz; bir odanın içinde algıladığı duvarlar, hâlâ yüzeydir, dışıdır... Bir kutunun içi boş mu dolu mu diye anlamak için, önce parmağımı sokacak bir delik açmam gerekir. Kısacası kutuyu açtıkça içinin iç olma özelliğini de bozarım."[2] Gözü nesnelerin içinde ve dışında, nesneleri gözün içinde ve dışında konumlandırmak için, ışık merkezli bir bakma eylemi yerine ışığın kendinden kaçınmak, ışığın algıya yol açan açısıyla temsile yol açan açısını birbirinden ayırmak gerekir. Çünkü temsil, için iç olma özelliğini bozup durmakta, dahası bu bozma eylemini görmezden gelmektedir. Bu tür bir kaygı duymak, imgenin tevil edici özelliğinden feragat ederek onu göndergesel şaşırtmalardan korumak anlamına gelecektir. Çevrimleyici özelliğini yitirdiği an artık imge değildir imge, içinde yer aldığı mekâna dair göstergesel bir niteliktir. Kendini dikey bir egemenlik yerine yatay bir eşzamanlılık olarak konumlandırdığı zaman görme okumaya dönüşecek, okuyan merci aynı zamanda okunabilecektir. Bir bakıma okuma, gördüğü zaman bakılıyor olma sürecini beraberinde getirir. İçerisi ile dışarısı, dikey ile yatay arasındaki sınırların geçirgenleştiği bir uzamdır okuma; göstergeleri çevrelemek, onlar tarafından çevrelendiğini bilmek demektir.

Okuyan göz göstergeleri, karşısına aldığı düzlüğün birer çıkıntısı olarak algılamak yerine, onların her birinin ayrı birer harf, ayrı birer yüz ya da beden olduğunu teslim edebilir ve kendini onların uçsuz bucaksız sözlüğüne açabilir. Dikey eksende yaşantılanan algıyla yatay eksende varolan nesneler arasındaki çifte görüyü bir karşıtlık ilişkisi olarak konumlandıracağı yerde, varoluşu sonsuz bir göstergeler bütünü olarak okumaya çağırabilir bu türden bir açılım, tuvalin kâğıda dönüşme süreci gerçekleşebilir, evrene bakmaktan vazgeçerek onu okumaya ve dikey eksenle yatay ekseni kesiştirmeye davet edebilir.

2. Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür. Sözün Teknolojileşmesi*, Metis, İstanbul, 1993, s. 90.



Pollock atölyesinde, New York, 1951.

1947 yılında Pollock insan bedeninin dikeyliğini tersinleyebilmek, bedeni göstergeleri çevreleyen ve onlar tarafından çevrelenen bir metin olarak okunur kılabilmek uğruna gerçeküstücülerin *bassasse* hareketini anıştıran bir harekâta girişir. Batı kültürünü, yakalandığı yükselme ve görme sıtmasından kurtarmak ister gibidir Pollock, çerçevelenerek duvara asılacak resimleri dikey bir eksende onların karşısında durarak değil, yerde yapmaya başlar. Atölyesinde yere yaydığı tuvaller üzerine akıtır boyayı, dikey bir yüzeyde sabitleneceğine kendi gücüllük alanını ve akışkanlığını oluşturur boya; yukarının ve aşağının, yakınlığın ve uzaklığın belirlendiği bir yerçekimi alanı değildir artık mekân; figür ile arkaplan arasındaki karşıtlık kırılır. Resim yüzeyi, içinden geçerek arkasına uzanılabileceği izlenimini uyandıran optik bir yanılsamayla göze gelmez böylece, tuval yüzeyinin kendi içine açılan ve kendi üstüne kapanan bir geçirgenliğe sahip olması mümkün değildir. Tuğladan bir duvarın içinden ne denli geçilebilirse, Pollock resimlerinin içinden de o denli geçilebilir. Cézanne'ın arzuladığı derinlik boyutu, bir kez daha resim yüzeyiyle ona bakan göz arasına yerleşmiştir. Bakışım alanını kapatacağına resim mekânı içinden çıkarak atölyeye yayılan bir boyuttur bu; yüzeyin maddesel düzlüğüyle tablonun yamlsamacı mekânsallığının arasından süzülmüştür resim. Bununla da yetinmez, düğmelerden, anahtarlardan ve madeni paralardan oluşan tuhaf bedenler yapar Pollock, bedensel dokunuşlardan korkmayan bir manevraya girişir, yüzeyi dışarı doğru hacimlendirir ve insan bedenine dokunmuş olan izleri, bedenden kesilen tırnakları bile beden metnini yazan harflere evriltir. Pollock, dikeylikle yataylığı kesiştirmekle kalmamış, göstergeselleşen imgeye *index* değerini yeniden bahşetmiştir. Onun yaptığı, maddeyi maddeye aktaran ve onun yazısını yazan imgelerdir – imgeyi temsil değerinden koparan yazı, yazılım süreci sırasında yürüyenlerin gözlerinin karşısına değil, ayaklarının altına yerleştirilmiştir.

Pollock resmini ancak bittikten sonra duvara asar. Resmin yapıldığı bakış açısıyla bakıldığı bakış açısı birbirine terstir, ikisi arasında bir yarık vardır. Bakma eylemiyle yapma eylemi birbirinden kopar böylece; otomatik yazımı denemiş bir ressam imgeyi göstergeselleştirmekle kalmamış, teknik biçim verme süreci ile verilen biçimi ayrıştırmış, gerçeküstücü özdeşlik özleminden uzaklaşmıştır. Gerçi yapılma sürecine ilişkin teknik belleğin izlerini taşır resim, maddeyle boyanın, renkle çizginin anılarını biriktirir, ama bu ikisi artık *bir* değildir: *İndex locorum* ya da *index locorum communium* karşılığını da almıştır *index*, res-



Boiffard'ın Documents dergisinde yayımlanmış ayak başparmağı fotoğrafı.

samın sürdüğü bedensel iz, *ortak bir alanlar dizinine* dönüşmüştür. Biçim verme süreciyle verilen biçimin ayrışması, kendi içinden taşan bir gerilim alanı yaratmış, görsel bir metin içinde yer alan alanları ayrıştırmış, onları tuvalin arkasına doğru kaparken öne doğru okunur kılmış, biçim verme sürecini yeni bir mekâna ve mekânın koşullarına göre düzenlemiştir. Oysa gerçeküstücülüğün çalışma sürecini düş görme süreciyle eşitlemek istediği, örneğin Breton'un uyurken kapısına "şair çalışıyor" levhası asan Saint-Paul-Roux'u hayranlıkla alıntıladığı bilinir. Ancak algı ile temsil arasındaki ayrımı vurgulayacağı ve göz ile imge arasında oluşan bakışım alanını büyüteceği yerde kartezyen özdeşlik anlayışının izini sürmektedir gerçeküstücülük. Çünkü Breton ve arkadaşlarının, bilinçli algının edimsel uyarıcı nesnenin eksiksiz bir karşılığı olduğunu savlayan Descartes'tan tek farkı, biri dışsal uyarıcıyla içsel algıyı sabit ve değişmez bir gerçeklik olarak kurgularken, diğerinin her ikisini de hareketlendirmek, onları hareketliliği içinde sabitlemek istemesidir. Descartes'a göre zamansal ve uzamsal ilineklerden soyutlan-

mış olan bilinçli algı, beynin durağan temsiliyle eşittir. Breton ise bilinçdışının hareketli algısıyla onun hareketini yakalamaya kadir temsili eşitlemekte, temsil ile algı arasında kurulan ilişkiyi tersine çevireceğine, ilişkiyi devingenliği içinde özdeşleştirmektedir. Duchamp, Breton'u haklı nedenlerle eleştirir: "Ölçütlerini istediği kadar gerçeküstücülükten aldığını söylesin, aslında sadece retinal resimle ilgilenir o."[3]

Ne var ki Pollock'un kaygısı, gerçeküstücü çevrelerde yer almış olsa da Breton'a karşı savaş açmış olan Bataille'da da kendini gösterir. Gerçi Bataille ressam değildir, ama o da resim ile yazı arasındaki ayrımları ortadan kaldırmayı, imgeyi göstergeselleştirmek ve retinayı uyarmayı hedefleyen bir anlayıştan kurtulmak uğruna sanatsal imgeyi ayaklar altına almayı ve göz ile ayak ekseni arasındaki ayrımla beraber sanat olanla sanat olmayan arasındaki ayrımı da tersine çevirmeyi arzulamaktadır. Ayak başparmağı, der Bataille, insan bedeninde en insancıl bölgedir. *Documents*'da yayımlanan Bataille metinlerinden birine, Boiffard'ın çektiği ayak başparmağı bu yüzden eşlik eder. İnsanların ayağı hor görmelerinin nedeni, dikey eksene atfettikleri önemdir. Kendini güneşe açan ve güneşe bakan beden, dört ayağı üzerine kapanmadığı sürece bedenyazısını yazamayacak, kendini yalnızca yazan değil, aynı anda yazılan, yalnızca bakan değil aynı zamanda bakılan göstergelerden biri olarak yaşantılayamayacaktır. Gözün egemenliğinden kurtulmak ve mekâna çokmerkezliliğini yeniden kazandırmak uğruna yukarıya ve aşağıya, dikeyliğe ve yataylığa ilişkin karşıtlıkların içinden geçmeli, gözün yardakçısı olan elin egemenliğini yeniden ayağa da bahşetmelidir. Çünkü göze tanınan öncelik, yalnızca dik duran insana seslenir. Avrupalı insan dik durduğunu ve doğru baktığını sanmaktadır. Oysa ayağın bastığı tozun varlığını, onun biçime sığmaz çokbiçimliliğini ve çokdizinliliğini unutur ayakta duran insan: Yere bakmaz ve görmez olur. Güneşe bakarken insanın gördüğü zaten güneş değil, kendi özdeşliğidir ve gözlerini güneşe açarak kendini köreltme bedeline artık gözler, toz toprağa dönüşmelidir. Toz toprak, Bataille'ın *informe* dediği kategoridir. Bir yandan benzeşmeyen bir benzeşimin, benzeşim ancak toz toprağa dönüşebildiği sürece gerçekleşeceği teslim edilmeli, diğer yandan toz toprağa dönüşme uğruna öznemerkezcilikten feragat edilmelidir. *İnforme* sabit bir imge değil, varolan biçimleri yıkarak biçim-

3. Marcel Duchamp, Paul Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp* içinde, Köln, 1967, s. 59.

sizliğe yeni bir biçim verdiği an yeniden biçimsizleştirmeyi arzulayan operatif bir süreç, bir operasyon zinciridir. Bu ise, odaları ve mekânları kaplayan toz gibi *informe*'nin devinmeyi sürdürmesi, operasyon zincirini asla tamamlamaması, ucunu sürekli açık tutması anlamına gelir. İnorganik yaşam permütatif, ama kişiliksizdir. *İnforme*, toza dokunduğu, toza dönüşebildiği ve inorganikleşebildiği an *index* değerini yerine getirerek dizinselleşebilmekte, belirli bir yere işaret etmekten bu yüzden feragat edebilmektedir. Oysa bugüne değin tam bir savaş stratejisi uygulamıştır imge, Romalı taburların düşmanlarını uzaktan seçebilmek amacıyla kullandığı *signum, signe* sözcüğünü devralmış, dünyayı ele geçirme uğruna dik durmuş ve ileri bakmıştır. *İndice* kipini öneren Breton bile aynı dertten mustariptir. Özne, artık yüksekten düşüğe ve düşükten zemine doğru bir kayma hareketi göstermeli, ancak yere kapandıktan sonra yeniden gözleri hedefleyebilmeli, evreni aşağıdan yukarı doğru okunur kılmalıdır. Bataille'a göre Caillois'mn söz ettiği ve Pollock'un hedeflediği çifte alan açısı, ancak bu zeminde gerçekleşecektir.

Bataille'ın arzusu, Breton'un bile teslim olduğu kartezyen evreni çökertmektir. Bu nedenle Bataille bile bile ters gösterir kulağını: Yıkım, Descartes'ın çıkış noktasını oluşturan pineal bölgeye, onun görmezden geldiği gerçek işlevini yeniden bahşederek gerçekleşmelidir. Arabeyinde hormon salgılayan bir bezdir pineal bez, tam olarak ne işe yaradığı bugün bile bilinmese de, güneş ışığıyla pineal bezin salgıları ve cinsellik hormonları arasında bir bağıntı olduğu tahmin edilmektedir. Bedenin içsel ritmi güneşe bağlı çalışmakta, örneğin uçak yolculuğunda farklı saat dilimlerinden geçildiğinde pineal bölge ritmini şaşırdığı için beden, geceyle gündüzü ayırt edememektedir. Ya da sabahları erkeklerde erken saatlerde görülen ereksiyonun, "diurnal" denen bir ritm sayesinde gerçekleştiğini ve cinsel hormonların güneş doğduğu an salgılanmaya başladığını bilir Bataille. Görmeyi, dikleşmenin yanı sıra yataylaşmayla da ilişkilendirmesi güneşin ritmi yüzündendir: Güneş yalnızca dikey bir eksene değil, onu izleyen yataylığa da davet etmekte, ikisi arası bir gitme gelme hareketini önermektedir. Güneşin ritmi, temposundan şaşmayan bir ritmdir, iki ekseni kesiştirir. Ancak dikildiği zaman görür insan, ama güneşe bakmanın bedeli körelme, dikilmenin bedeli ise yatay eksendir. Pollock'un resmetme süreci, güneşin ritmine uygun bir süreçtir: Boşalırken, onu derinden sarsan bir yaşantıyla hıçkırırken, düş görürken ve ölürken, dikey eksenle yatay eksen arası gider gelir beden – görmek ve resmetmek bu iki eksen arasında eylemelidir:

"Mezarından kalkan bir hortlak gibi aniden dikilir ve aynı ani hareketle yıkılır. Birkaç saat sonra yeniden dikilir ve yeniden yıkılır ve günden güne aynı şeyi yapar; çünkü bu büyük cinsel birleşme, dünyanın güneşe bakarak onun çevresinde dönmesinden kaynaklanır."[4] Görünen ve görünmeyen, bilinç ve bilinçdışı, ruh ve beden, yalnızca bu zamansal dengede kesişecek, ihtilaçlı ve taşkın bir güzellik, *operatif* bir süreç olarak ancak bu aralıkta gerçekleşecektir.

Oysa Descartes'a sorulacak olursa, imgeyi bu türden bir operasyon olarak kurgulamak olanaksızdır, çünkü Descartes, embriyovari ve gücül nitelikteki bu bezi imgelerin değişmezlik içinde üretildiği ve itaat etmesi için bedene iletildiği yer olarak kurgulamıştır. Çünkü Descartes'a göre özeğin yakınlarına yerleşmiş olan pineal bölge, algıyla temsili eşleştirir. İki gözün ayrı açıdan gördüğü imgeyi merkezi bir perspektifte sentezleyen organdır pineal bez; burada dışsal dünyanın imgesiyle içsel algının değişkenliği birleşir.[5] Algı ise hareketli değil hareketsizdir; parçalı değil parçasız, biçimsiz değil biçimlidir. Pineal bölge, doğru imgeyi verebilmek uğruna beyinde bölünmemiş ve bütüncül olan tek bölgedir ve Descartes'ın hayvan özsuları dediği beyin-omurilik sıvılarıyla kaplı bir havuz içindedir. İşlevi, içgüdüsel ve bedensel tepkilerle duygular arasındaki bağıntıyı kurmak, bedensel çözülüş ya da taşkınlık anlarında özsuların akışını ayarlayarak, sinirlere dağılımını denetlemektir. Bu denetim, ancak pineal bölge güneş tarafından aydınlatıldığı sürece gerçekleşir, çünkü duyuların güdülendirici etkisini ancak güneş sayesinde dengeleyecektir. Görme eylemi, duyular yerine duyuların ötesiyle ilgilidir ve özne-olma-hali, ancak pineal bölge beyinsel işlevlerini yerine getirdiği sürece korunabilir. Oysa Bataille'ın amacı özne-olma-halini korumak değil, öznenin kendinden feragat etmesini gerçekleştirmektir. Pineal bölgenin işlevi Bataille tarafından tersine çevrilir: Optik kiyazmayla pineal bölgenin tıbben hiçbir ilintisi bulunmadığı kanıtlanmış olsa da pineal bölge hâlâ beyni uyaran, cinsel

4. Georges Bataille'den alıntılayan Bernd Mattheus: *Georges Bataille. Eine Thanatographie*, Matthes & Seitz, Münih, 1984, 2 cilt, cilt I, s. 89.

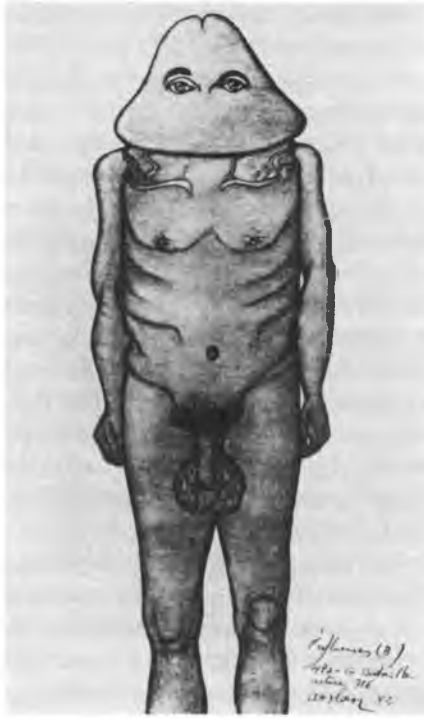
5. "Görüyorum ki... beyin çifttir, tıpkı bir çift göz, bir çift el, bir çift kulağımızın olması gibi, ve gerçekten de dışsal duyularımızın tüm organları çifttir... ve... öyle bir yer olmalıdır ki burada iki gözden gelen iki imgenin, öteki duyuların çifte organları sayesinde tek bir nesneden gelen iki ayrı izlenim... bireşsin ve ruha bir yerine iki nesne sunmalarının önüne geçilebilsin." René Descartes, "Passions of the Soul", *Philosophical Writings* içinde, New York, 1958, s. 275 vd.

organı sabahları ayağa kaldıran bölgedir. Descartes'a ve Aydınlanma'ya meydan okumak adına Bataille görmeyi boşalmayla ilişkilendirir. *Æel pinéal*, Bataille sözlüğünde gökyüzünün gözü ya da beynin uzvu anlamına gelir. Beyinlerin tümü çam kozalağı gibi güneşe açılan birer bedene, birer *corpus pineale*'ye dönüşmeli, güneşe açıldıkları an yere düşmelidirler. Güneşe bakmak, yalnızca görmek değil, aynı zamanda körelmek anlamına gelir. Görmek, yalnızca görünenle değil, aynı zamanda görünmeyenle ilgili bir eylem olduğu için imgeyi göstergeye evriltebilir.

1958 yılında Breton'dan aldığı çağrı sonrasında 1961'den beri Paris'te yaşayan Yüksel Arslan, Pollock'a ve Bataille'a özgü bir izleği, görsel diliyle olmasa da düşünsel anlatısıyla ve teknik yapma biçimiyle sürdürmektedir. Arslan'ın görsel dilinin anlatısından farklı bir kaygı gütmekte oluşunun en iyi göstergelerinden biri, Avrupa'nın figürden giderek uzaklaştığı bir çağda, onun ısrarla figüratif resim yapmayı ve figürü, arkaplanın öne fışkırmasına yarayan bir aracı olarak konumlandırmayı sürdürmesidir. Bütün resimlerinde ve bütün dizilerinde koskoca bir uygarlık tarihini anlatmaya girişir Arslan; yaptığı, *homo erectus*'tan bu yana insanın ve yapı malzemelerinin resimli tarih atlası gibi bir şeydir. Panofski'ye göre Avrupa resminde figürün birincil işlevi belirli bir düşünceyi anlatı sayesinde temsil etmesi, ama anlatıya dönüşmüş olan temsil sayesinde bir bakıma figürün aşılmasına ve yaşantılanmasma yol açmasıdır. Bir yanıyla oyuncuların hareket etmediği bir tiyatro sahnesi gibidir resim; aslında Pollock ile Bataille'm kırmak istediği dikeylik ve gözmerkezcilik tam da buradan çıkmaktadır. Henüz İsa'dan sonra 6. yüzyılda Büyük Gregorius bile söylemiştir: "Bir resme hayranlık duymakla onun anlattığı hikâye sayesinde hayranlık duyulacak şeyi yaşantılamak başka şeylerdir."[6] Böyle bakınca anlatı ile resmi işin başından ayrıştırmıştır Arslan, gerçeküstücülüğe ve Bataille'a yaklaşan bir anlatıyı, göstergeleriyle tersinlemekte, bir yandan yaşantılanacak bir hikâye anlatırken diğer yandan anlatı öğelerini yaşantılamaya tam da engel olan bir yönde değerlendirmekte, figür sayesinde gerçekleşecek olan özdeşleyimi engellemektedir.

Bu noktada somut bir örnek vermek ve uzun bir parantez açmak gerekiyor: Ellilerde Pollock'la aynı zamanda resim yapan ve bir bakıma kıvrıla kıvrıla ilerleyen çizgilerle harfler yazan, metinler oluşturan Ars-

6. Büyük Gregorius, *Epistolae*, XI, 4, 13, P.L., LXXVII, sp 1128.



Yüksel Arslan, Georges Bataille, Arture 316, 47a, 1983.

lan, bundan otuz sene sonra 1983'te bir Bataille portresi yapar ve yaptığı işe *Arture 316, 47a* ismini verir. Geçmiş yıllarda yaptığı bedenler gibi "kemikleri ve kasları et bağlamamış, dökülmekte olan insan kalıntıları"[7] gibi bir beden değildir bu; çizgiler bakılan noktanın hep berisine ya da ötesine uzanır gibi değildir, aksine tamamlanmış, kesin sınırları çizilmiş, içerinin dışarı taşmadığı, dışarının içeri sızmadığı, Arslan'ın *peinture* yerine *arture* dediği alanın ortasında duran ve kendini oylumluluğuyla ortaya koyan bir beden resmidir. Oysa Bataille'ı temsil eden bir beden imgesinin, figürü ötelemek uğruna taşkınlaşması ve taşkınlığı yaşantılatması gerekir. Ne var ki organlar arasında kurulan ve

7. Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Yüksel Arslan. Bir Dönem: 1951-1961*, Ada, İstanbul, 1978, s. 11.

bedenin bütünlüğünü sağlayan ilişkiyi belirleyen çizgiler kalın ve serttir, kendileriyle beraber bedeni de görünür kılmakta, bedensel organları dağılıp saçılmaktan korumakta, oluşturdukları figür sayesinde resmi tablo özelliğinden uzaklaştırmaktadırlar. Mekân yanılsamacılığından yoksun, düzlemsel ve ikiboyutlu desenlere yaklaşan resimlerdir bunlar. Arkaplanı boş bırakan Arslan, Bizans'a ve Osmanlı-Anadolu'ya özgü bir arkaplan anlayışım takip etmekte; figürü, arkaplanın görünmezliği ile görünen zemin arasında bir bağıntı elemanı olarak örgütlemektedir. Yeniçağlı ölçütlerle yaklaşıldığında, anlatısı olmasa, kendiliğinden bir kanıtlayıcılığı yok gibidir bu resmin, sanki kendi dışında bir anlatıya eşlik etmek üzere örgütlenmiştir. Ama diğer yandan yine Yeniçağlı tanımlara göre anlatının kendini temsil edeceği ve anlatının kendisine dönüşeceği yerde, anlatıyla imge arasındaki ayrımı da koruyan bir resimdir bu; göze gelen imgenin kendisi değil, sadece ona eşlik eden hikâyedir. Oysa figür aracılığıyla yazılan metinler sanatsal birer imge olmak yerine birer *graphem*'dir; bunlar, ana metne eşlik etmek üzere örgütlenen ikincil ve anlatıcı düzlemdedirler.

Kaldı ki resmi Pollock'un yaptığı gibi göstergeselleştirmez Arslan, ısrarla onun Batılı kavramlara göre anlatımcı amacının altını çizer, örneğin yetmişli yılların sonunda *Kapital*'in hikâyesini betimler. Elbette bunun nedeni, bir ayağıyla gerçeküstücü bir gelenekten soluklanan Arslan'ın diğer ayağıyla Bizans ikonaları ve Osmanlı minyatürleri geleneğinden gelmesi ve onların görsel dilini içselleştirmiş olmasıdır. İkona ve minyatür düzeninde, anametin ile ona eşlik eden *graphem* arasında bir ayrım yoktur, her ikisi de bakmayla okumayı eşitlemiştir. Bölüm bölüm, harf harf okunmak isteyen birer gösterge bütünüdür onlar; örneğin azizler ve azizeler ikonalara özgü bir *schema* dizgesi içinde kümelenirler. Geleneksel ikonografiye uygun ikonalarda merkezde, sağda ve solda, üstte ve aşağıda öbeklenen figürlerin yerleri bellidir; her biri kendi içlerine kapalı anlamsal birer dizgedir. Bu nedenle Yeniçağ sonrasının "ikincil" diye nitelediği dizgeye tâbi değildir ikonalar, aksine *figura*, bir nesnenin ya da insanın anlatımsal temsili değil, farklı nesneler ya da insanlar arasında *bir bağıntı kurma biçimidir*. "Figür yorumlaması, iki ayrı olay ya da iki ayrı kişi arasında kurulan bağıntıyı oluşturur. Figürlerden biri nasıl yalnızca kendini değil, diğerini de kapsıyor ve içeriyorsa, öteki aynı zamanda diğeridir. İki kutup, zamansal

8. Erich Auerbach, "Figura", *Neue Dantestudien* içinde, İstanbul, 1944, s. 47.

olarak birbirinden ayrılır."[8] Nitekim zamansal olarak farklılık gösteren hikâyeler arasındaki bağıntı, ikona ve minyatürlerde *figura*'nın kurduğu ilişki sayesinde çokzamanlılıkta bireşir: Başmelek Cebrail'le Meryem Ana'nın, İsa'yla Vaftizci Yahya'nın, Aziz Gregorius'la Azize Anastasia'nın aynı ikona mekânında yer alması gibi, 1582'de yapılan sünnet düğününü anlatan Surnâme-i Hümâyun, At Meydanı'nda dans eden köçeklerle Mevlevî dervişleri ve III. Murad'ı yan yana resmedebilir; çünkü figür anlatımcılık yerine, bağıntı kurmak adına *operatif* bir işleve sahiptir. Figürün operatif özelliği, onu temsili ve tevil edici bir imge olarak konumlandırmaya engel olur. İsa'nın Kudüs'e girişini ya da şalvar giyip şaldan kuşak takman tavşan oğlanların dans edişini kendi sınırlayıcılıklarıyla görünür kılan anlatı öğesi değildir o; her zaman aynı anda *iki ayrı yerdedir*: İki nesne arasında, iki zaman arasında, iki dünya arasında, "gözümüzü ayırmadan baktığımızın hep arasında ya da arkasında, şeyler tarafından belirtilmiş, içerilmiş, hatta çok zorlayıcı bir şekilde istenilmiş" bir biçimde var olur – "*oysa kendisi şey değildir.*"[9] Figür, Bizans'a ve Osmanlı'ya özgü gelenekte görüntü ile hakikat arası bir yerdedir: Ne gösterendir ne gösterilen, bir yanıyla görünenden fazla bir şeydir, diğer yandan görünmeyeni göze getirmemekte, arada derede eylemektedir. Figür, gösterilenle nedensel bir bağıntı içinde bulunmayan ve dış dünyaya gönderme yapmayan bir bağıntı öğesidir. Bu yaklaşım beraberinde görme ile okuma eyleminin ortaklığını getirir – *graphein*, okumaya eşlik eden ikincil bir eylem olmadığı için resimsel imge, sıradüzensel bir sıralamayla birincil düzlemde yer almaz. Yüksel Arslan, Osmanlı-Anadolu'ya özgü kavramlarla gözmerkezcil bir dizgenin içinde eylemektedir. Bu bağlamda Arslan'ın ısrarla vurguladığı *arture* sözcüğü de anlaşılırlık kazanır: Sanatçının *peinture* yerine kullandığı sözcük, resimden resimselliği alarak onu sanat *–ars–* ile sanat öncesi ya da sanat ötesi addedilen idrar *–ure–* arası bir yerde konumlandırmaktadır. Bu kavram dikeylik ve yataylık, üstünlük ve aşağıdalıkla da ilintilidir: *Ars* göze seslenen bir dikilme önerirken, *ure* yere doğru akan bir eğim gösterir. Düzlemsel bir *graphem*, sanata dair bir kavram olmadığı, ona yalnızca eşlik ettiği için aşağılık konuma dahildir. Oysa Bizans'ta ya da Osmanlı'da dikeylik ya da yataylık, görme ya da okuma diye ayrımlar yoktur; onlar insanın dik durmasını ve gözü merkezlemesini önermez.

9. M. Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, s. 68. (İtalikler bana ait ve ana metinde geçen "oysa kendileri şey değildirler" ifadesinden çoğul takısını bilinçli olarak çıkardım.)

Ama doğrudur, Yeniçağ sonrası Batılı dizgeye göre *graphem* ve idrar eşitlenir. Sanat insana ve dikeyliğe özgü birincil kavramken, idrar hayvanlara ve yataylığa ilişkin olarak ikincildir. Henüz dikilmemiş bir insanlığın ve evrim sürecini gerçekleştirmemiş tarih öncesi bir zamanın anıştırmasıdır *ure*; mağara resimleriyle Osmanlı'yı eşitleyen ve yazıyla imgeyi ayrıştırmayan sanat öncesi bir zamanı imlemekte, kaldı ki maddeden çıkan toksik inorganiğe işaret etmektedir. Maddeyi biçime aktaracağı, insanı bedenden, yazıyı resimden, anlatıyı figürden ayrıştıracağı, dünyaya pencereden dışarı bakar gibi bakmayı önereceği yerde, bedenden atılan salgılar ve sıvılarla beraber sanatın da dışında kalan bir atılmışlığı anıştıran, sanatın belden aşağısını çağrıştıran bir takıdır *ure* – bedene dair olan, ama atıldığı için artık bedene dair olmayan bir dışsallık ile sanat olan ve sanattan atılmış olduğu için sanata dair olmayan iki ayrı uzamı, kendi varoluşunda bireştirmektedir. Bataille anlatısına ve onun içinden çıktığı dizgeye sadık kalan Arslan, ikonalara ve minyatürlere özgü çifte varoluşu Batı'ya özgü bir sanata tevil etmiş, onların dışarıdalığını *arture*'leriyle önce içselleştirmiş, sonra göze getirmiştir. Kendini Batılı bir bakış için örgütleyen *figura*, iki farklı dizge arasında kurulan bağıntı öğesidir.

Batılı ölçütlerle yaklaşınca, *arture* kavramına yüklenen beklentiler *Arture 316, 47a* resmiyle çelişir; ama öte yandan Bataille portresi, onları pekiştirmektedir de. Çünkü resim yerine *graphem* olarak kendi aralığındaki dizgeye kapanan, kendini ötelemeyen *arture*'ün ve bedenin biçimsel kapalılığının aksine Bataille figüründe, dışarıya açılmaması gereken yerler her an dışarı taşıyormuş gibi bir izlenim egemendir. *Arture* alanında simetrik biçimde ortalanan bedenin kontürü, her an kendinden fırlayacak bir fallüse dönüşmüş, Bataille figürünün kafası, taşkınlaşmak isteyen bir penis başına evrilmiştir. Bu, sanattan beklenen dikeylik eksenidir. Ne var ki Bataille figürünün gözleri, fallüs başının içinden dışarı bakar ve bedensel boşalmayı görmeyle ilişkilendirir. Boşalmak ise, sanatın ve görmenin dışında tutulan yatay ekseni gerektirir. Böyle bir bedenin asal özelliği, boşalmaya hazır bir gerginlikle beklerken aynı zamanda görmesi ve görme eylemini boşalmayla ters değil de düz orantılı kurgulaması, gözlerin görebilme eyleminin boşalmaya bahşedilmesidir. Dikeylik ve yataylık, aynı eylemin etkinliğidir. Görmenin ötekisi ya da aşağısı olan şey, görmenin ön koşulu olduğu zaman görmek fallik bir eylemdir ve fallüs, yalnızca dikleşmenin değil, aynı zamanda yataylaşmanın da simgesi haline gelir.

Bu türden bir simgecilikte, ikonalarla minyatürler, Bataille'ın karşı çıkışında bireşir. Böyle bakınca hem biçimle anlatının çeliştiği bir tablodur *Arture 316, 47a*; hem de tek başına varolmayan, belirli bir anlatıya eşlik eden bir *graphem* olma yanılsamasıyla *arture*'ün gereksindiği koşullar yerine getirilir. Yanılsama dediğim şudur: Eskil çağların mağara resimlerinde olduğu gibi yazıyla resmi birleştiren bir ideograph değildir *arture*; yazıyla resim, birbirlerinden farklı yerlere gitmiştir. Bataille'ın arzulayacağı türden dikeyleşmeyle yataylaşma, gitmeyle gelme, kabarmayla boşalma arası bir hareketlilikten de uzaktır; neredeyse Descartes'a uygun düşecek, bir kereye mahsus ve yerini ısrarla koruyan bir imgedir. Gerçeküstücülerin arzuladığı otomatik yazımın aksine, biçimle anlatının çeliştiği bir *arture* alanı oluşturmakla kalmaz Arslan; yaptığı iş, Pollock'un amaçladığı türden ve verilen biçimin, biçim verme sürecinin izlerini taşımasının istendiği *action painting* gibi bir eylemsellikle de çelişir. Aynı sözcükte ve aynı resim mekânında yer alan *ars* ve *ure*, iç içe geçeceğine birbirine ters istikamette ilerler ve tablo olmama kaygısı güden bu resmin anlatısı, biçimiyle rekabet eder. Anlatı, resim mekânını yarmayı, dikeylikten yataylığa geçmeyi ve yere kapanmayı ifade ederken Arslan'ın ısrarla koruduğu kesin ve sert çizgiler, bedenin içi ile dışı arasındaki sınırın korunmasına ve bedenin taşkınlaşmasına engel olur. *Arture*'ün biçimiyle aynı biçimsel sınırlar içinde göze gelen *penis cerebri* birbirine muhaliftir; beynin uzvu, onu bir arada tutan özgüllüğünü biçimsel olarak koruduğu sürece dağılıp saçılamaz, sadece bir an sonra gerçekleşebilecek olan dağılma anını anıştırır. Ne var ki bunun böyle olması, gerilimin iki uçlu açılımını anıştırmak ve imgeyi onlar arasında bir yarık olarak konumlandırmak yerine *arture*'ün kendini yanılsamacılık ekseninde yaşantılanacak bir resim olarak düzenlemiş olmasından, göze getirdiği imge içindeki gerilimin, yanılsama düzleminde yaşantılanmasını istemesinden kaynaklanır. Gerçi bu, yanılsamanın yanılsamasına ve yanılsamacılığa yabancılaşmaya bağlı bir yaşantıdır; ama yaşantı, yaşantıdır.

Resim mekânına bir gerçeklik kipi değil, minyatürlerle gerçeküstücülüğü kesiştiren bir olasılık kipi, ayrıksı bir *indice* egemendir. *Arture*, kendi anlatısına dönüşmek yerine onunla arasında gerilim alanı açtığı, biçim ile anlatı arasındaki karşıtlığı vurguladığı için bu türden bir beden temsili karşısında garip bir tedirginlik ve yabancılaşma yaşanır. Gerek bedensel gerek sanatsal biçim, anlatısal önermeden ayrı bir uzamda, aslında onun tam da karşı çıktığı yerdedir. *Arture 316*'nın kar-

şısında durarak bedenin içerdiği Bataille'vari olasılık kipine dışarıdan bakmak aslında ciddi bir olanaksızlıktır: Göz ile beden, bakan özne ile *arture* alanı arasındaki gerilim korunduğu sürece, imge gözün fallik bir bedene dönüşmesine engel olur. Göz ise beynin uzvu olarak taşkınlaşacağı yerde, taşkınlaşma gücüllüğü taşıyan bir bedenin dışarıdan bakan gözlemcisine dönüşür. İmge ile göz arasındaki mesafe korunsa ve göz ile imge, aynı bağıntılar bütününde buluşmasa bile gözü ayrıksı bir biçimde dışarıda bırakan ve görmenin *düşün* olarak ıskalanmasına yol açan ve bu sayede yanılsamacılığı koruyan bir resimdir bu – yabancılaşmanın perdesiyle yanılsamacılığı perdelemektedir.

Çünkü yanılsamacılık, her zaman dışsal dünyayla içsel dünyanın çakışmasına bağlı değildir. Dışarıdan bakmak, üstelik yanıldığını bilerek bakmak, İsa'dan önce 5. yüzyıldan bu yana yanılsamacılığı pekiştiren bir yöntemdir. Sanatsal yanılsamacılığm temel amacı, bakışın iştahını önce uyandırmak, sonra doyurmaktır. Bu nedenle kimi zaman yanılsamacılığın, göründüğünden fazla ve görünenin ötesinde bir şey olduğunu söylemesi, kendini sahip olmadığı bir dolulukla perdelemesi, görünenle görünmeyen arası bir gerilim alanı yaratması ve anlatıyla biçimi, figürle zemini çelişkili bir gerilim alanı olarak örgütlemesi kaçınılmazdır. Örneğin söylenceye göre Herakleia'lı Zeuxis gözü öylesine yanıltan bir resim yapmıştır ki, kuşlar bile resimdeki üzüm imgesini gerçek sanmış ve tuval üzerindeki üzümleri gagalamaya yeltenmiştir. Ancak eğer Caravaggio'nun *Bakkhus* isimli tablosunda sepet içindeki üzümleri kuşlar yemeye kalkışmayacak, üzümleri üzüm olarak ayrımsayamayacaksa, o zaman yanılsamacılığm, yalnızca dışsal tekabüliyet önermesiyle açıklanamaması gerekir. Üzüm figürü, üzüm anlatısından farklı bir yere gittiği zaman bile bakışın üzerindeki etki, yanılsamacıdır. Bu türden bir yanılsama, imge odağının yanılsandığı yanılsaması temelinde gerçekleşir. Bir diğer deyişle imge, yanılsamacı etki uğruna kendi kendini perdelemekte, *kendi perdelenişini göze getirmektedir*. Nitekim Lacan'a göre Platon'un yanılgısı, imgenin görüngüyle rekabet ettiğini, görüngünün görüntüsünü göze getirdiğini düşünmesidir. Oysa görüngüyle yarışmaz imgeler; sanatın yanılsamacılığı, imgelerin görüngüyü taklit etmelerinden değil, görüngünün ardında görüngü olmayan şeyle, idenin kendiyle yarışmalarından kaynaklanır. Görünenin ardında yatan görünmeyeni, görüntülediklerinden farklı bir şeyle görünür kılar bazen imgeler; görünmeyeni görünürlüğün evrenine kendilerinin olmayan bir çeyizle tevil ederler. Kendilerinin olmayan çeyiz, göze gelen doluluk

perdesidir. Göze gelmek için ortaya konan bir perde ise, *graphem* olduğu zaman bile kaçınılmaz olarak pornografiktir. Kartezyen uzay anlayışı, kusursuz bir yanılsamacılıkla görünenle görünmeyeni eşitlediği için böyle konumlandırılan bir yanılsamacılık ve buna dayanan *pornographos*, Cézanne öncesi imgelerin olmasa bile ondan sonra gelenlerin ayırt edici özelliğidir. Kanımca kendini dolulukla perdeleyen bu türden bir pornografi, Arslan *arture*'ünü de belirleyen özelliktir. Çünkü Arslan, ikonalara ya da minyatürlere özgü bir görme eyleminin, görmeyi nesnede odaklamak yerine nesneyi ıskalamaya bağlı olduğunu bildiği için bakışı perdesiyle çelmeyi de bilmektedir. Bir kez daha kendinin olmayan bir şeyi bir başkasına vermektedir Arslan; ne var ki bu yalnızca onun değil, onun da içinde yer aldığı koskoca bir çağın hikâyesidir. Cézanne sonrası imge, bakışın iştahını artık yalnızca benzeşen değil, aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşim sayesinde de doyurabilmektedir; çünkü görünenle benzeşmemek, tersine bir denklemle artık görünmeyenle benzeşmek, üstelik bu türden bir benzeşimi yanılsamacı bir uzama taşımak, yanılsamacılıkla perdelemek anlamına gelir.

Kaldı ki bu türden bir doluluk perdesine, önemli bir katkı maddesi daha eklemiştir Arslan; *ure* takısına eklemlenen yapma biçimidir bu. Sanatçı, anlatısıyla aksi yönde ilerleyen biçimi, bu yapma biçimiyle teknik olarak sorunsallaştırmış gibidir. Bedenden fırlatılıp atılan ve yataylığa uzanan idrar, Arslan'a göre hem ellili yıllara değin dışlanmış olduğu kurumsal sanata, hem de *arture* mekânına yeniden dahil edilir. Bataille *arture*'ü kendi ekseninde çevrilerek dikeyden yataya düşen bir beden biçimine asla uymasa da, tekniğin bir yapma biçimi olduğunu bilen Arslan, anlatısıyla ıskaladığı şeyi, Doğu'dan gelen sahici *bir sanat işçisi* olarak gerçekleştirmek istemektedir. Doğu, özgür sanatlarla mekanik sanatlar arasında ayrım gözetmeyen, biçimi maddeye öncelemeyen yerdir. Arslan, toprak, bal, yumurta akı, kemik iliği, kan ve idrar gibi doğal malzemeler kullanarak Yeniçağ'ın başlangıcından bu yana teknik olarak sanattan fırlatılıp atılmış olan şeyi, insana özgü salgıları ve dışkıları, sanat öncesi zamanlardaki gibi imgeyle ilişkilendirir. Sanat öncesi elbette yine Bizans'a ve Osmanlı'ya da dairdir. İkonalarda ve minyatürlerde kullanılan yumurta akı, yağ, ilik vb. gibi maddeler yoluyla *figura*'nın ete kemiğe bürünmesi gerçekleşir. Bizans'a göre göğe uçuşu ve dirilişi simgeleyen yumurta sayesinde yapılan boyalar, ikonakırıcıların karşı çıktığı üzere Yeniden Doğuş'un simgesidir: İkona, yumurtayla yapılan boya sayesinde dirilmektedir. İkonalar için kullanılan

bu karışım tekniği, Latince *temperare* (karıştırma) fiilinden gelir ve ikonada göze gelen figürün birbiriyle karışan iki ayrı doğasına ve çifte varoluşuna işaret etmek içindir.

Böyle bakınca sanat olanla sanat olmayanı birbirine karıştırır Arslan, görsel bir imge olarak yapıntılayacağı yerde anlatısını sunduğu *informe*'ye *dokunma* sayesinde yeniden ulaşmak ve dokunuşun izini resme taşımak ister. Eğer figüratif sanatın başlangıcında çizgi varsa, çizginin öncülü olarak *iz* ve izin öncülü olarak bedensel dokunuş vardır: Kumsalda yiten ayak izlerinin çizgisel temsili, ayakların kumsala değmiş olmasını gerektirir. Dokunuştan soluklanan imgeler, temsil ilişkisinde yarık açar ve temsil ile öykünme arasında açılan ara-alanı gözler önüne serer. İmge, hem temsil ettiği şeyin kendisi, hem ondan başka bir şey olduğu anda, sayesinde vücut bulan farklılık da göze gelir. Perdeleme de işte bu ara-alanda gerçekleşir. Böyle bakınca *arture*'lerinde anlatıyla biçim arasında oluşan karşıtlığın içinden *index* ile geçmek ve kendini *index* ile perdelemek ister Arslan; *arture*'lerde temsil edilen bedenleri, organik bir ilişkiyle, bedensel dokunuşun perdesiyle birbirine bağlamak ister. Arslan'ın yapıtlarında birbirini izleyen bedenlerin ortak bağlayıcılığı bu olsa gerektir: Bedenler, ortak bir dokunuşun iziyle birbirine eklemlenmiştir. Onları birbirine bağlayan, insanın aklını başından alan, bedene ait olacağına bedenden fırlatılıp atılan türden bir izdir: Bu, Doğu'ya ve inorganik maddeye ilişkin olan sanat-öncesidir ve sanatın onun sayesinde perdelenmesidir. Arslan'ın sürdüğü iz, işte bu yüzden bedensel kapaklanmayı gerektirir. İnorganik madde ve kan, salgılar ve hayvansal yağ, teknik bir operasyon süreci içinde bedene bağlıdır. Bu noktada Bataille'ın operatif nitelik taşıyan *informe*'siyle Bizans'a ve Osmanlı'ya özgü *figura*'mn operatif özelliği bir kez daha bireşir: Yukarıda ismi geçenler Arslan'un *arture* operasyonunu birbirine eklemler. Bu operasyona, Aeropagita'lı Dioysius'un benzeşmeyen benzeşim tanımlaması da dahildir.

Ne var ki malum, "biçimi olmayan bir şeyin ürkütmesi, tanımlanmış belirli bir biçime girmeyen her şeyin bizi korkutması sonucu oluşur."[10] Böyle bakınca Arslan'ın, biçimsizliğe dokunmaya ve dokunuşla perdelemeye bağlı bir yanılsamacılık sayesinde biçimsizliğin korkusunu sanata taşıyan ve korkuyu yenmeyi amaçlayan bir ressam olduğu

10. J.-B. Pontalis'ten alıntılayan Kevin Robins: *İmaj. Görmenin Kültür ve Politikası*, Ayrıntı, İstanbul, 1999, s. 50.

ileri sürülebilir. *Arture* alanında yarattığı gerilimin, teslim edilmesi gereken bütün o lezzetine karşın amacı, sanat öncesi ya da sanat ötesi olan şeyle bakışın iştahını çağırmak, göründüğünden fazla bir şey olduğunu söyleyen ve okunmak isteyen bir dolulukla bakışı özdeşlik ve özdeşleyim ekseninde doyurmaktır. Çünkü *ure*, düne değin özdeşleyim ekseninde örgütlenmemiş, hele ikonalarla ve minyatürlerle asla ilişkilendirilmemiştir. Onlarla özdeşleşmek demek, ürkü ve dehşetlerini onlardan alarak dehşeti bir kez daha sanatsal uzama tevil etmek, gümüş bir tepsi içinde Batılı bir bakışa göre düzenlenen lezzete dönüştürmek demektir. Burada pornografi, bir kez daha ürküden korunma yöntemi olarak belirir. Ürkülen, sanatsal uzamı tehdit eden sanat ötesi ve sanat öncesi varoluş biçimidir. Arslan bu yüzden, Orta Asya'ya özgü ve Atina demokrasisi öncesi menhirlerle Osmanlı mezar taşı simgeciliğini fallüsle beraber okumaktadır: Onlarda ölümün yüzünü fallüsle görünür kılan, cansız bir bedenin izini fallüste taşıyan ve ölümü gerdek gecesi olarak kutlayan bir anıştırma vardır. Arslan, Osmanlı-Anadolu mezar taşlarının çifte varoluşunu, bu nedenle Bataille'ın boşalmasıyla ilişkilendirir. Fallüs gibi dikilen mezar taşlarının, insan içinde tutsak kalan hayvanın dışarı fırladığı, *Acephalus*'un dolambaçlarda yol aldığı, *penis cerebri*'nin gürültüyle fışkırdığı, kozalak bedenlerin taşkınlaştığı, her yeri karanlık ve vahşi bir gülmenin kapladığı, olanaksız olanın olanaklı kılındığı bir kurban bayramı olarak Batılı bakışa göre örgütlenmiş olması bu yüzdendir. Karagöz *figura*'sı, sanata taşman bir figür olarak sanat ötesinin ürküsünü yenmek uğruna Bataille ile bu nedenle ilişkilendirilir, Osmanlı şenlikleri Bataille'vari taşkınlıklarla bu yüzden eşitlenir.

Kuşkusuz bu türden bir eşleştirme, Bataille'ın anlatısını olduğu kadar Osmanlı'nın varoluşsal kaygısını da ıskalamayı, ama ıskalayıştan bir yanılsama olarak yararlanmayı gerektirir: Çünkü ne kendi özne-olma-hallerini yitirmeyi arzulayan figürlerdir Osmanlı bedenleri, ne kendi özneliklerini oluştururlar. Göz ile beden arasındaki ayrımdan kurtulacakları ya da onu oluşturacakları yerde, göz ile figür arasındaki ilişkiyi bakıştan korumaya çalışan varoluşlardır bunlar; nazar ve menâzır, gözü ve bedeni bu tür bir ayrımdan sakınmaya çalışır. O nedenle Arslan'ın motif olarak sıkça kullandığı Osmanlı-Anadolu tılsımları, gözün egemenliği yerine, gözün ve bedenin, hicap ve ihticapla bakıştan korunmasını dile getirirler. Göze dayalı bir egemenlik üzerine kurulu değildir Osmanlı; bunun nedeni, İslam kültürlerinde ve İslami temsil biçimlerinde gözü ya da dikeyliği merkeze alan, bu odak sayesinde olu-

şan kategorilerin bulunmamasıdır. Bu yüzden şenliklerde çengilerle, köçeklerle ve tavşan oğlanlarla beraber yürürken boyları otuz metreyi aşan nahıllar taşıyan, ellerindeki "cinsel organları" kadınlara sallayarak yürüyen kollara mensup alayların, ya da Arslan'ın kullandığı Karagöz kîrinin, Bataille'ın karşı çıktığı dikeylikle ve gözmerkezcilikle hiçbir ilişkisi yoktur. Minyatür ya da gölge oyunu düzeninde dikeylik ya da yataylık diye bir sorunsal zaten yoktur; hele minyatür, zaten kitap formu içindedir. Batı sanatında duvara asılan resimler gibi karşıdan bakılamaz ki minyatürlere, dik duran bir gözü yataylığa davet edemezler ki – zaten daha baştan okunmak üzere örgütlenmişlerdir. Arslan, Pollock'un yaptığını başka bir dizgeden gelerek yapmayı denemekte, yanılsamacı olmayan, ama kendini yanılsamacılıkla perdeleyen bir ıskalayış yüzünden bunu gerçekleştirememektedir.

Dünyayı kitap gibi okumayı öneren biçimleri kendi yararcılık ilkesine göre istediği zaman alır Arslan, istediği zaman atar. Onları sanatsal bir çerçeve içinde yer alan, sanatsal bir ekonomiye göre soluk alan, sanatsal bir çerçeveyle duvara asılan, satılan ve satın alınan yapıtlara dönüştürür – oysa sanata dahil ettiği şey, sanat değildir. Bir bakıma beklenenin tersini yapmaktadır ressam: Sanatı sanat olmayana tevil edeceği ve *çifte bir alan açısı* açacağı yerde, sanat olmayanı sanata tevil etmektedir. Bunun nedeni, Pollock'un ve Bataille'ın aksine, sanata ve sanat olmayana ilişkin Yeniçağlı değerleri daha baştan benimsemiş olmasıdır. Kalkan ve inen Karagöz kîriyle *informe*'yi ilişkilendirebilmesi de bu yüzdendir. Gölge oyununun teknik olanaklarından yararlanarak yapar bunu. Gölge oyunu, boş beyaz bir perde önünde oynanan bir oyun olduğu için, hemen her figürünü boş bir arkaplan önünde çizer Arslan; Karagöz oynatıcısı gibi önceden belirli ve verili bir alanda, Karagözcülerin ayna dediği boş peyaz perdede permütatif çeşitlemeler gerçekleştirir; bunları Osmanlı'ya özgü, el becerisine dayalı teknik marifetler olarak sanata yedirir. Oysa her yapma biçimini kapsayan bir eylemdir *fenn* ya da *sana'a*; Karagöz'den minyatüre, çömlekçilikten tarıma yaşamın bütün alanlarını kuşatmaktadır. Sanat olanla sanat olmayan arasında bir ayrım yoktur burada, hiçbir zaman olmamıştır. Kendini bütün amellerde ele verdiği içindir ki sanat işçiliği, yapılan işin maharetle ve özenle yapılmasına bağlıdır. Böyle bakınca, kendini sanat ile zenaatin Batı Ortaçağı'nın bitiminden bu yana ayrışmış olduğu bir uzamda konumlandıran ve geçmişte kalan yapma biçimlerini el işçiliği sayesinde bugüne taşıyan Arslan'ın, İslami zenaata özgü varlıksal kaygıyı ıskaladığı sürece

bütün yaptığı, sanatın kurulu alanına Doğu'ya özgü teknik bir yetiyi, Karagözcünün yetisini taşımaktan ibaret kalmaktadır.

Savunduğu *ure* eki, izini sürdüğü kartezyen gözmerkezciliğe, dokunuşun teknik cazibesini katmaktan ibarettir; biçim verme sürecine kendi bedeninin dokunuşuna bağlı *teknik bir bilinçdışını* dahil etmesine ve boyanın, kanla ve idrarla beraber kan ve idrar olmasına karşın, *index* ile *indice* arası bir aralığa katlanmaz imge; boyanın gerçekleşme sürecine aksi yönde biçimin ve anlatının kendine dönüşmeye çalışmaz *arture*, anlatıyla beraber biçimin kendine uzanmaz – bu türden bir olasılığı, biçimin ve anlatının kendisine dönüşme olasılığını *indice*'nin *bugün*'ünde *temsil eder* sadece; biçim verme sürecini temsil mekanizmaları içinde yeniden üretir, temsil ilişkisinin koşullarını kusursuz yerine getirir. *Index*'i içermesine karşın gelecekteki olasılıklara gönderme yapan *indice*, Yüksel Arslan'ın bilinçdışına uzanır böylece, onun bilinci dışında tutulmuş olan, ondan fırlatılıp atılmış olan bir şeyi, bakışa geri verir. Üstelik tersinden de olsa otomatik yazımı anıştıran bu türden bir hareket, İslami zenaatların ve Bizans ikonalarının düzenini *ure* takısına dahil ederek gerçekleşir: Arslan'ın teknik bilinçdışımn varoluş nedeni, kullandığı yapma biçimlerinin varlıksal nedenini ıskalama bedelinedir. Yaptığı resme *peinture* yerine *arture* diyen Arslan, farklı bir anlamlandırma dizgesine özgü bir hayali, Karagözcünün *hayal-i zıll*'mı ya da *zıll-ı hayal*'ini, ona özgü koordinatları elinden alarak kendi gerçeküstücü hayaline, *indice* ile *informe*'yi bireştiren bilinçdışına bu nedenle taşıyabilmiştir.

O yüzden sözcüğün gerçek anlamıyla bir hayal perdesi yapmaktadır Arslan; kendi hayaline açılan, kendi hayalini görünür kılan şeyi perdeler, perde sayesinde pornografikleşir: Onun hayal perdesinde dünyaya kapanan, dünya ile hayali ayrıştıran imgelerdir bunlar – hayal, bir kez daha görünenin aynasına evrilecektir. *Arture*'ler, kitap gibi okunmayı arzulayan diziler oluşturma yanılsaması sunsalar da duvara çerçevelenmek ve dünyadan hayale açılan birer pencereye dönüşmek uğruna tasarlanmıştır. Batı sanat tarihi içinde gerçeküstücülerin yaptığı şeyi yeniden üretir Arslan: Resmi dünyaya açacağına, dünyayı hayale dönüştürülmüş bir resme, bilinçdışımn kendini temâşa ettiği ve kendini dolulukla perdelediği bir görüye açar. Osmanlı-Anadolu'dan devraldığı yapma biçimini gözmerkezci bir uzama eklemlemekle ve sanat kurumunu ve dikeyliği teyit etmekle kalır Arslan: Çünkü ölçütlerini istediği kadar Osmanlı-Anadolu'dan aldığını söylesin, aslında o sadece retinal resimle ilgilenmektedir.

XII.

"Güzel erkekler güzel olduklarını bilirler, ama aşk için yaratılmamışlardır: Son anda bile aşkın onlara yakışıp yakışmadığını sorarlar. Aşka, yüzlerini bir maske gibi gururla taşıyan büyük çirkinler kadirdir. Suskunlukları ardında çok şey gizleyen ya da hiçbir şey gizlemeyen büyük suskunlar."

Rrose Selavy/Marcel Duchamp

ORTAK bir kökenden çıkıp birbirinden uzaklaşan iki koordinatın oluşturduğu Öklid yüzeyini kadranlara böler Descartes. Koordinatların kökeni sayesinde belirlenen noktalar tarafından tanımlanan kadranlardır bunlar – eğer geometri, görmeyi olanaklı kılan bilim dalıysa, kadranların metnini yazmayı mümkün kılan bilim cebirdir, geometriyle cebrin kökeni aynıdır, yazmanın ve görmenin kaynağı, nokta şeklindeki bir başlangıçtır. Her ikisini de belirleyen *arche*, iki eksenli bir evrene uzanır. Eğer mekânda yer alan nesneleri görmek dikey bir eksen tarafından belirleniyorsa, mekânda yer alan nesneler hakkında yazmak, yatay eksen tarafından şekillenir ve bu ikisini de belirleyen sabit nokta sayesinde yazılan metin ile görülen dünya, sanki aynı şeyi farklı hamleler ve aracılar sayesinde temsil edebilmektedir.

Benjamin'in sözünü ettiği uzunlamasına kesimle evrenin içinden geçen düzlemesine kesim arasındaki ayrıma bir kez daha dönmek gerekirse, bu ayrımın ancak İsa'dan önce 5. yüzyıldan beri süregelen ve Descartes'ın klasik çağa öğrettiği ikiboyutlu evren modeli sayesinde yapılabildiği görülür. Göstergeler ve imgeler, mekâna merkezden hareketle yayılır ve temsili söylemsel, söylemi temsili kılar. İşin ilginç yanı, psikanalizin ve görelilik kuramının keşfinden sonra bile, Freud'un kendisi de dahil Breton'dan bir yanıyla Bataille'a, Pollock'tan Arslan'a değin Batılı dünyanın hâlâ ikiboyutlu bu aynı temsil modeli çerçevesinde eylemesidir. Resmi yazıya dönüştürmek ve evreni okunur kılmak isteyen gerçeküstücüler ya da "çifte alan açısı"ndan söz eden Caillois bi-

le, hâlâ ikiboyutlu bir evrenin yatay eksenini mekâna dahil etmek istemekte, üçüncü bir boyutu tahayyül bile edememektedir. Ama dikey eksenle yatay eksen arasında bulunan sıradüzensel ayrım gibi –her karşıtlık sıradüzeni beraberinde getirir–, imgeyle gösterge arasında da sıradüzensel bir ilişki vardır: Görünmeyen kökeni görünüre tevil eden imgenin aksine yatay eksende eyleyen imge, imge bile değildir – o, göstergesel bir düzende yer alır, kökeni tevil etmek yerine belirli bir göndergeye işaret etmeyi anıştırır. Gösterge, imgeye oranla ikincildir. Bu türden bir ikincillik, kartezyen evrenin yükselişine ve çöküşüne işaret etmektedir aynı zamanda.

Çünkü göstergesel temsil, kökene gönderme yaparken kökenin yokluğunu ya da onun kendinden uzaklaşmasını gösterebilir. Bu, Eski Yunan'da sofistlerden ve *rhetorica* eğitiminden bu yana, onlar bunu böyle adlandırmasalar da, bilinen bir şeydir. Protogoras, Gorgias, Prodikos ve Antiphon, her göstergeler düzenine koşut giden ikinci bir göstergeler dizisiyle ilkinin tam tersi bir sonuca ulaşılabileceğini göstermişlerdir. Amaç eğer retorikte olduğu gibi yöntemsel bir ikna ise, yatay eksende birbirine koşut giden düzlemlerle farklı konumlara ulaşılabilir. Retoriğin *techne*'si, *tyche* ile yüzleşme iddiasında bulunmadan, kendini kanıtlayabilmesinden kaynaklanır. Bir bakıma iki metni aynı anda yazma yöntemidir bu; dikey ve yatay iki eksen tarafından belirlenen bir yüzeyde, farklı yönlerde uzunlamasına ilerleyen farklı metinler yazılabilir; iktidarsızlık muktedirlik, dikeylik yataylık, erillik dişillik yanılsamasıyla sonuçlanabilir. Kaldı ki birbirine koşut giden bu çizgiler kesişebilir, Caillois'nın yaptığı gibi dikey ve yatay alan açılarını üst üste bindirebilir. Göstergesel ve yatay eksen, evrenin temsilinde inandırıcı bir eksenleme değildir.

Nitekim dikey eksenle yatay eksen arasındaki ilişkiyi, Vasari'den bu yana *colore* ile *disegno* arasındaki ayrım belirlemiştir: Eğer *colore*, evreni diklemesine görünür kılan temsil ise, *disegno* onu uzunlamasına kestiği için farklı yerlere uzanan metinselliktir. Doğrucu bir mevcudiyet temsilinden ibaret değildir *colore*, aynı zamanda ona bakan göz üzerinde retinal bir etki uyandırdığı için de güvenilirdir: Retinanın görüneni olduğu gibi göze getirdiği inancı, kartezyen düşüncenin pineal bölgeye atfettiği önemden kaynaklanır. Retinanın pineal bölgeye ilettiği algı duyusal bir algıdır ve algıyı temsile evrilten *colore*, retinayla beraber duyuları da uyarır. Oysa *disegno*, duyuları uyarmaya kadir değildir; retinaya değil, beyne seslenir. Amacı, dışsal bir imgeyi imgelemle

eşleştirmek yerine imgesellikten yalıtılmış soyut bir düşünceyi göze getirmek, imgeyi göstergeselleştirmektir. Bu yüzden Duchamp hakkındaki kitabına modern resmin "iki uç nokta arasında devindiğini" yazarak başlayan Octavio Paz, dikey ve yatay eksenlerde eyleyen *colore* ve *disegno* ayrımını ölçüt alarak yola koyulur. Paz'a göre Picasso ve Duchamp, yüzyılı en çok etkilemiş olan iki ressamdır: "Picasso tüm yapıtlarıyla, Duchamp ise modern yapıt kavramının yadsınması olarak değerlendirilecek tek bir yapıtla."[1]

Picasso'nun yüzyılı belirlediğine ilişkin söyledikleri bir yana, sanırım Paz'ın getirdiği ayrım yerindedir. İki eksenli bir evrende yer alındığı sürece dikey eksen göze hitap edecek, retinadaki algıyı göze getiren temsil, duyusal bir ilişki sayesinde gerçekleştiği için, *beğeni* temelinde etkileyecektir. Gerçi beğeni simgesel düzene dair bir uzlaşımdır ama retina, beğeni sayesinde kışkırtılmakta, beğeni sayesinde tatmin edilmektedir. Beğeni, Yeniçağa özgü doğal haktan ve hukuktan soluk alır. Yerine yerleşmiş kuşakların gömüldüğü koltuktur beğeni, retinadaki algıyla rahat eder. Oysa *disegno* düşünceye dairdir: Beğenilmek için değil, okunmak ve düşünmek üzere örgütlenmiştir. Duchamp'ın öfkelendiği, tam da görme ile beğeniyi eşitleyen ikiboyutlu evren temsilinin kendisidir: Duchamp ısrarla karşıtlıklar içinden geçmeyi ve onları çifte katlamayı önerir. Kronik bir karşıtlığı yararak içinden geçen harekettir çifte katlama, karşıtlığı tersine çevirerek ikileştirir. Örneğin ayna imgesi, *colore* için verilebilecek en iyi örnektir: Ayna görünen imgeyi olduğu gibi üretir – denir. Oysa üçboyutlu bir mekândaki ikiboyutlu bir yansıma, yansılanan her noktayı örtüştürür görünse de model ile kopya arasında çok önemli aynasal bir farklılık egemendir: Modelin sağ eliyle aynadaki sağ el, simetrik olarak üst üste binse de, aynadaki imgeye sağ el eldiveni asla giydirilemeyecek, bedenin iki yarısı birbirinin tıpa tıp aynısı olsa da, aynada asla aynı görüntüyü vermeyecektir. Aynı özel-

1. Octavio Paz, *Nackte Erscheinung*, Frankfurt/M., 1991, s. 9, ya da "Marcel Duchamp ve Yalınlığın Şatosu", *Sanat Dünyamız* (Marcel Duchamp, Sanarşist), Bahar 2000, sayı 75, s. 139. Octavio Paz'ın bu yaklaşımını *colore-disegno* karşıtlığı bağlamında okurken Rosalind Kraus'tan esinlendiğimi, ancak Kraus'un *colore* ile *disegno*'yu yataylıkla ve dikeylikle ilişkilendirmediğini belirtmeliyim. Bkz. "Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären", *Das Fotographische. Eine Theorie der Abstände*, Münih, 1988, s. 73 (Kraus isminin yazılışında da bir anlaşmazlık var; yazarın ismi kimi yerde tek, kimi yerde çift "s" ile yazılıyor. Ana metinde tek "s" kullanmama karşın, kimi yerde yazarı alıntıladığım kaynağın kullanımına bağlı kaldım.)

lik yalnızca ayna için değil, birbirine benzeyen her şey, örneğin seri halinde yeniden üretildiği varsayılan dökme ve kabartmalar için de geçerlidir: Aynı şekilde dökümü alınmış olan iki biçim, "birbirlerine ne denli özdeş olurlarsa olsunlar, infra-minik bir ayrımla farklılaşırlar. İki insan bir özdeşlik örneği değil, ölçülebilir infra-minik bir farklılık örneğidir. İkizlerin bir elmanın yarısı gibi birbiriyle benzeştiğini söylemek ve dilsel genelleştirmelerin rahatlığına kapılmak yerine iki özdeşliği birbirinden ayıran bu infra-minik ayrımın üzerine gitmek"tir[2] Duchamp'ın önerisi. Nitekim ilginçtir, infra-minik bir farklılığın üzerine ayna sayesinde de gidilebilir: Ayna, verdiği görüntü sayesinde olmasa da, aynadaki görüntü çifte katlandığı anda özdeş imgeler üretebilir. Ne var ki ikinci aynadaki özdeş imge, ilksel modelin değil, birinci aynadaki ikincil görüntünün imgesidir. Model ile özdeş kopya, ikili değil, üçlü bir ilişkinin sonucudur: Araya "ara-lanan" bir bağıntı elemanı girmiş, imgeye bahşedilen tevil edici hareket iflas etmiştir. Bağıntı elemanı, infra-minik bir fark olarak nitelenebilir. Aynı şekilde ikiboyutlu bir düzlemde birbirine ayrı doğrultularda ilerleyen çizgilerin ya da eğrilerin yönleri, onlara dokunan üçüncü bir çizgi ya da eğri sayesinde ortak bir yöne tevil edilebilir. Kaldı ki Duchamp'ın rotasyona tâbi tuttuğu daireler, anemik sinema örnekleri ya da *optik makineler*, bağıntı elemanına bile ihtiyaç duymamakta, sadece kendi güçleri sayesinde kendi istikametlerini kendileri tersine çevirmektedir. Bu, mekânın aynı zamanda bir kuvve olduğunu savunan Aristoteles'in *mechane* diye betimlediği yöntemdir: Dönmekte olan bir daire olduğu varsayılır ve çapın bitim noktası A diye adlandırılırsa, A, çapın diğer bitim noktası olan B ile ters yönde dönmektedir: Biri yukarı doğru ilerlerken, diğeri aşağı doğru tevil edilmekte, kendi içinde döngüsel bir hareket çizmektedir. İlk daireye B noktasında dokunan A, B ile ortak bir yönde, bir diğer deyişle kendi hareketine ters bir yönde tevil edilmeye başlarken daire ilksel hareketini eyleme aktarmakta, ama onun yönünü değiştirmektedir. A'nın B'ye dokunma noktası, hareketi tersinleyen bir kesişme noktasıdır, hareketin tersinlenmesinin sınırıdır.[3]

Bir bakıma mekânın kuvve olma özelliği, mekâna dokunulmasına

2. Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, 1980, Pontus Hülten ve Paul Matisse (der.), sayı 35, recto-verso.

3. Bu okumanın kısmen Lyotard'dan kaynaklandığını belirtmeliyim. Bkz. Jean-François Lyotard, *Die TRANSformatoren Duchamps*, Stuttgart, 1987.

ya da onun kendine dokunmasına bağlıdır. Değişim ve dönüşüm ve bizzat hareketin dönüşümü bile dokunuşun ivmesi sayesinde gerçekleşir, içbükey dışbükeyleşir, dışbükey içbükeyleşir. Mekânın kendine dokunması, benzeşim ve özdeşlik ilkesinin tersinlenmesidir, mekândan alınan dökümler ya da kalıplar bir yana, seri üretim halinde çoğaltılan hazır nesneler bile birbirinin aynısı değildir. Dokunulmaya gereksinen dokunma, farklılaşmayı beraberinde getirir. Nesnelerin aralarında, nesnelerin kenarlarında, bedenlerin derilerinde dokunmaya dayalı hücreler var olduğu sürece, farklılaşma kendini tevil edecektir. Diğer mekânlar gibi beden de bir kuvvedir ve diğer nesneler gibi, varolan bütün şeyler gibi beden de bu türden bir *techne*'ye sahip olduğu içindir ki insan bedeninde de bu türden kesişim kenarları gizlidir: "Kendini tersyüz etmek, içerisini dışarıya devşirmek, bedenin gücündedir. Yunan söylencelerine göre kartal saldırdığı zaman kendi bedenini tersine çeviren tilkidir bu, gömleğini kafasından çıkaran biri gibi iç organlarını dışarı katlayan, onları ters yüz eden mürekkep balığıdır ya da kardeşi Apollon'un ineklerini çaldıktan sonra sürü ters istikamette koşsun diye ineklerin izini silen Hermes'tir. Kendini tersine çevirmeye kadir yanılsamacı bu bedenler sınıfına, Robertes'in Pierre Klossowski 'göstergebiliminin' çizdiği eldivenli eli de girer: Etin kendini ele geçirmek uğruna elinden eldiveni şiddetle çıkaran hayranın elinden kayar gider ten; el, ele geçirmek istediği deri tarafından avlanmıştır. Aynı şekilde Ovid'in Diana'sı, onu yıkanırken çıplak yakalayan Actation'u geyiğe çevirmiş ve köpeklerine yem etmiştir."[4]

Bir imgede kavramanın ve sahip olma arzusunun bedeli, bedenin dönüşmesi, dönüşmenin çözülmeyi ve parçalanmayı da içermesidir. Elbette bu, Yeniçağ tarihine aykırı bir şeyi, öykünmecilik ilkesini, teslimiyeti ve yarılmayı gerektirir. Elbette artık sanat olanla olmayan, *colore* ile *disegno*, yataylık ve dikeylik gibi karşıtlıkların içinden geçilmiş, bütün bu ayrımların oluşumuna neden olan çerçevenin kendisi delinmiştir. Elbette en büyük yarık, zaten öznenin içindedir: Özne hiçbir zaman tekil değil, her zaman çifttir. Duchamp, bu konuda hiçbir rüşvet vermeyen biridir: İnsan, kendi kendisinin ikizidir. Eğer Rrose Selavy, Duchamp'ın kadın ikiziyse, altı kollu yıldız biçiminde saçları sabunlanan Duchamp, kendinin Yahudi ikizi, bıyıklı Mona Lisa, gizemli gülümseyişe sahip asıl Mona Lisa'nın ve Mona Lisa tablosunun ressamı

4. J.-F. Lyotard, *Die TRANSformatoren Duchamps*, s. 37 vd.

olmayan Duchamp, ressam Leonardo'nun ikizidir. Öznenin kendisi ile aynada görünen imgesi, ben ile öteki, konuşan özne ile arzulayan özne gibi ayrımlar, her zaman öznenin yarılma kipleridir. Duchamp mezar taşına "ölenler başkalarıdır" diye yazılmasını istemiştir. Geçmişte kalan menhirlerle balmumu maskeler de, yarılmış bir çifte katlamayı içerir. Dokunmak ve dokunulmak, ayrışmak ve birleşmek, önce yarılmış olmayı gerektirir.

Duchamp'ın yapıtı, retinayı ve gözü Paz'm anladığı anlamda etkilemese de, ne duyusallıktan ne dokunuştan azadedir. Buna bedensel dokunuşlar da dahildir, ama dokunuş, özdeşliği tatmin etmek üzere örgütlenmemiştir. Duchamp özdeşlik ilkesini kırmak istemektedir. Ünlü ilk hazır nesnesi bedenle bire bir ilişki içinde olan bir pisuar ya da o zamanki ismiyle *urinal*'dir – yani Arslan'ın sonraları kullanacağı *ure*, hazır nesneye zaten dahildir. Mona Lisa'ya bıyık takan adam olarak bilinir bilinmesine ya Duchamp, altına yazdığı harfler, genelde görmezden gelinir: L.H.O.O.Q – elle a chaud au cul – *onun kıçı ısınmış*. Mona Lisa'nın gülüşünün gizemi üzerine sürdürülen cansıkıcı tartışmaya verilen bir yanıttır bu; alçak ve yüksek, erkek ve dişi, sanat olan ve olmayan, yazı ve resim her zaman çifttir. Kaldı ki Duchamp, yazdığı harflerle Mona Lisa'ya bakmayı önerir: Harflerin İngilizce okunuşu, bakmanın emir kipidir – *Look!* Bakılan, erkek kılığında bir kadın, kadın kılığında bir erkektir, her ikisinin de ötesidir. Duchamp, yıllar sonra Mona Lisa'nın bıyığını çıkarmadan önce resmi kendi adına (Mona Lisa tablosunda Leonardo imzası yoktur) notere onaylattırır. Duchamp, Mona Lisa'nın mâliğidir. Cinsiyetlerin ve özdeşliklerin, iyeliklerin ve yoksulukların değişmesi yanılsama ve yanıltmaca adına önemlidir; ne evren bir özel mülk betimidir ne de cinsellik özdeşleyim temelinde yaşantılanabilir. Öykünme ise, elbette özdeşleyim yerine yarılma bedeline gerçekleşir ve beğeni elbette artık geçer akçe değildir. Duchamp, evren üzerinde egemenlik yerine kendinden feragat önerir: "Beğeni, estetik bir duygu yerine duyusal bir duygu yaratır. Beğeni, sevdiğini ve sevmediğini 'güzel'e ve 'çirkin'e çeviren, buyurgan ve egemen bir seyirci varsayar. *Ama estetik bir yankının kurbanı farklıdır: O, talep eden benliğinden feragat ederek sevinçli ve gizemli bir zorunluluğa umarsızca boyun eğen âşık bir erkekle ya da inançlı bir insanla karşılaştırılabilir...* Benim buradan çıkardığım sonuç, çok az insanın estetik bir duyguya ya da estetik bir yankıya kadir olduğudur. Çoğu insan beğeni sahibiyken çok azına estetik bir alımlayıcılık bahşedilmiştir."[5]

Ama mesele bu kadar basit değildir, çünkü dönüşüm iki ayrı yönden etkisini gösterir: Mekânın içinde eyleyen kuvveyle mekânın dışında yer alan güçler aym şekilde eylememektedir. Çünkü kendini dönüştürmeye kadir olan mekân, aynı zamanda dışarıdan bakılan ve Duchamp'a göre dışarıdan yansılanan bir başka mekânın izdüşümü, bir başka mekânın imgesidir. Dönüşüm için iki ayrı yönden gelen iki türlü etki gerekir: Kendi kendine dokunan mekânla beraber uzam, ona bakan ve onu yansılayan diğer mekânın bakışı sayesinde de değişir. Nitekim Diana'yı yıkanırken çıplaklığı içinde gören Actation, kendi kendini dönüştüreceği yerde Diana tarafından geyiğe çevrilmiş ve köpeklere yem edilmiştir. Bedenin içinde yer aldığı mekâna dönüşmenin bedeli, sadece kendi kimliğinden ve kendi niteliklerinden feragat etmek değildir, üstünde yaşadığı dalın biçimini alan kimi böcek, ağaç dallarıyla beslenen ve onu dal sanan hayvanlar tarafından kolaylıkla yenebilir. Kuşlar bile Herakleia'lı Zeuxis'in gözü yanıltan üzüm resmine konmakla kalmayıp, üzüm olmayan bir şeyin üzüm olduğu yanılsamasına kapılabilir. Geleneksel yanılsamacılık öğretilerinin becerisi, çıplak bir imge sunmak yerine yanılsamacılığı çıplaklık olarak göze getirmelerinde; çıplaklığı dolulukla perdelemelerindedir. Oysa Duchamp'a soracak olursak görünen, görünen değildir.

Bu türden bir yaklaşım, ilk bakışta Duchamp'm izini sürdüğü Yeniplatonculuğu hatırlatır: Her nesne bir diğer nesnenin yansısı *ve* izidir. Ama Duchamp, bu izi mutlak bir aşkınlık yerine *Yeşil Kutu*'ya dair bir çikolata paketi üzerinden sürmekte, aşkınlığın ikizi olan içkinliğe davet etmektedir. Değişim, kartezyen evrende varolan dikeylik ve yataylıkla değil, Duchamp'ın *n-1* dediği "sonsuzluk eksi bir"in diğer eksenlere yansılarıyla ve izdüşümleriyle, onların yol açtığı yanılsamalarla ilintili olduğu içindir ki, evren zaten ikiboyutlu değildir. İkiboyutlu bir evrende göze gelen bir kare, önce baklava şeklini alıp, sonra çizgiselleşecektir. Ama çizgi, aslında bir karedir.

Duchamp'da olduğu gibi sanatçının meselesi, içinden geldiği gözmerkezcil dizgeyi çökertmek olduğu an, kaçınılmaz bir bakış ve perspektif sorunsalı oluşturmak zorundadır. Batı sanat tarihi bir bakış kırma tarihidir; çünkü bakış saf görüye eşittir. Oysa yalnızca bakılan öznenin değil, bakan nesnelerin, örneğin çikolata paketlerinin bile baktı-

5. Marcel Duchamp, *Interviews und Statements*, Serge Stauffer (der.), Stuttgart, 1992, s. 38 (italikler bana ait).

ğı açılar sürekli değişir, onlar da sürekli hareket halindedir. Üçboyutlu bir evrende ilksel olarak daire olan bir biçim, hız kazanarak ovalleşecek, zaman içinde gözden yitip gidecektir. Ama bu, onun içinde bilinmeyen bir gizilliğin eylemesinden, bilinir görünen görüntünün bilinmeyen bir gerçekliğin izdüşümü olmasından kaynaklanır. "Görünmeyen, gözle görünemediği için kavranamayan dördüncü bir boyutun yansılanma olasılığı hakkında düşünüyordum," der Duchamp, "güneşin evrende ikiboyutlu yansımalara yol açması gibi üçboyutlu bir nesnenin yansıladığı gölgenin ikiboyutlu bir biçim oluşturduğunu keşfettim ve benzer bir yöntemle üçboyutlu bir yansıya sahip dört boyutlu bir nesne olması gerektiğini, bizim şüphe duymadan baktığımız bütün nesnelerin bilmediğimiz dört boyutlu biçimlerin yansıları olabileceğini düşündüm."[6] Belki görelilik kuramının ya da ikona savunucularının "zaman" dediği dördüncü boyuttur bilinmeyen ya da değildir, ama daha önemlisi Duchamp'ın bu yolla *görünüm* ile *görüntü* kavramlarını ayırt etmeyi önermesidir: *Görünüm*, üçboyutlu bir evrende göze ulaşan nesnenin, retina üzerinde bıraktığı izlenimdir. Ama retinal etki, görüntünün bizzat kendisi değildir. Bir bakıma *görüntü*, nesnenin ilksel ve negatif izdüşümü gibi bir şeydir, Duchamp'ın dört boyutlu düşüncesinde bir boyuttan diğerine geçerken biçim kazanan yansılanmayı dile getirir. Duchamp'ın görüntüyü negatif olarak nitelemesinin nedeni, onun fotoğrafın negatifi gibi kökenin aslı olmamasından kaynaklanır – bedenin fotoğrafı çekilmiş olsa ve pozitif bir görüntü verse de, negatif şeritlerde görüntülenen bedenin kendisi, başka bir mekândadır. Nitekim ayna, dönüşümcü ve çifte katlayıcı bir mekân olarak bu nedenle betimlenebilir ya da sırsız bir cam bu yüzden ayna olarak kullanılabilir. Sırsız bir ayna görünümler sunarken görüntüleri gizlemektedir. Fotoğraf gibi o da, ilksel bedenin dokunuşuyla tetiklenebilir. Fotoğraflar nasıl Peirce'in dediği gibi, "her noktada bire bir doğayla örtüşmek üzere tasarlanan koşullarda"[7] çekilmiş olsalar bile ilksel bedenin görüntüsünün görünümünü, ancak dokunuşa dayalı bir "imgeyle" sunabiliyorlarsa, sırsız bir ay-

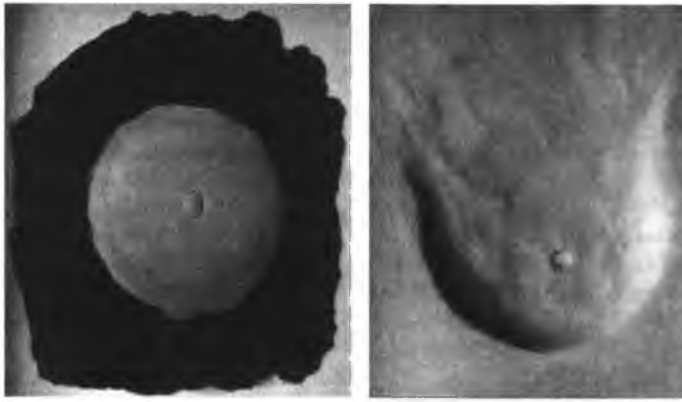
6. Pierre Cabanne, *Gespräche mit Duchamp 1967*, Köln, 1972, s. 53.

7. C. S. Peirce, *a.g.e.*, s. 106. Duchamp yapıtının fotoğrafla olan ilişkisine dikkat çekmeliyim. Jean Clair ve Rosalind Kraus bunun üzerine gitmiş, Kraus *Büyük Cam*'ı ve *Tu m*'u fotoğrafik bir *index* olarak okumayı önermişlerdir. Bkz. Kraus, "Notes on Index, Part I - Part II", *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths* içinde, s. 196-221; Jean Clair, *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une oevre*, Paris, 1977.

na da aynı şekilde tasarlanabilir. İkiboyutlu ve iki eksenli bir evreni çifte katlamak, onun dışına uzanarak aynı anda onu dışarıdan ve içeriden yansılamak, her iki yansıya, görüntüye ve görünüme eşzamanlı bakmak ve ilksel dokunuşun izine sadık kalmak, cam sayesinde belki olasıdır. Duchamp'ın yaptığı *Büyük Cam*, ikiboyutlu bir temsilin çifte katlanmış dört boyutlu halinde üçboyutlu seyridir – onun için ancak bu söylenebilir. *Büyük Cam*, görüntünün ilkselliğinin izini sürmekte ama onu göze getirememektedir.

Her şey, eşzamanlı bir içsel farklılaşım ve dışsal dönüşüm sorununun birlikteliğinden, *değişim hareketinin kâğıda aktarımındaki* güçlükten kaynaklanır. Ne yalnızca kendi içsel dokunuşuyla dönüşür mekân, ne görünen görünendir, ne görüntü görünümdür. Görünümün ilksel halini göze getirmek değildir amaç; kartezyen benzeşim ilkesinin peşinde değildir Duchamp, *tyche* ile yüzleşmenin görünümünü sunmaya yeltenmez, onun her türlü görüntünün ardında olduğunu bilir – dönüşümün ihtiyari hükümlerinin neler olduğunu, görünen ve görünmeyen ekseninde irdelemeye davet eder. Dördüncü boyutun üçboyutlu bir evrende yol açtığı görünümlere hangi hareketlilik ekseninde öykünülecek, görüntüyle görünümün yanılsamacılığı nasıl ayırt edilecek, eşzamanlı bir göze getirme ve öykünme nasıl gerçekleşecek, neye öykünülecek, neler göze gelecektir? Dönüşüm, yanılsamayla öykünmecilik arası bir şeyle ilintilidir ilintili olmasına ya, dönüşümün ihtiyari hükümlerine, *dokunma* sayesinde belki yaklaşılabilir. İçerisine içeriden ve dışarısına dışarıdan çifte bir manevrayla dokunan bir dokunuştur bu; kendi kendine dokunan içerisiyle kendi kendine dokunan dışarısı kendilerine dokunmaya dokunmakta, aralarında birini diğerine aktaran bir kenar oluşmaktadır. Bir yandan Frazer'ın "aktarım büyüsü" dediği şeydir bu, içerinin çifte dokunuşunu dışarıya ve dışarının çifte dokunuşunu içeriye aktarmakta, diğer yandan her ikisinin farklı değişim hareketlerinin farklı dokunuşlarından soluklanan bir aktarım uzamını olanaklı kılmaktadır. Bu türden iki kez çifte katlanmış dokunsal bir aktarım uzamı nasıl göze gelir?

Nesneler bize üçboyutlu bir süreklilik halinde ulaşsa da, görünüm iki eksenli bir düzlemde görünen imgeler üretir. Oysa ikiboyutlu bir düzleme mahkûm olan görünümlerin aksine, görüntüyü açımlarken *dökme kalıptan* söz eder Duchamp – bedenden alınan kalıpların sunduğu görüntü, mekânsal dokunuşun izini süren ve menhirlerle *imago*'ların çifte varoluşuna iki kere çift yönlü bir manevrayla eklemlenen ve tersi-



Marcel Duchamp, "Lütfen dokunun!", 1947,
24.5 x 22.8 cm, Los Angeles, Robert Shapazian koleksiyonu
ve "Lütfen dokunun!"a hazırlık çalışması, 1947, 21.9 x 18.2 cm, alçı, özel koleksiyon.

ne çeviren bir imgedir. Mekânın içiyle dışı, içbükeyle dışbükey, içsel devinimle dışsal hareketlilik, kenarların birbirine değmesi, maddenin kendini maddeye aktarması, maddenin maddeye izdüşümü sayesinde kesişmiştir: "Biçimin dökme biçimi kendiliğinden bir nesne değildir; o, nesnenin can alıcı ve *n* boyutlu bütün noktalarının *n-1* boyutunda bir imgesidir... resimsel gelenekler yardımıyla bir nesnenin dökme kalıbını tanımlayalım... sudûr eden çikolata, saydam olmayan bir çikolata maddesinin atomlarıyla dökme bir kalıp biçimine dönüşmesi demektir ve beş duyuyla da denetlenebilir fiziksel bir varoluşa sahiptir. Sûdûr eden nesne, bir *görüntüdür*."[8]

Sûdûr eden görüntü, göndergesel nesneyle fiziksel bir ilişki içinde bulunduğu ve *index* değeri taşıdığı için dokunuş hareketini yazarken kökeni kendi akış ritmine katabilir, görüntüye izdüşüren kökenden uzaklaştığı an yaklaşabilir, görüntülenme hareketi içinde görüntülenme zamanlarını kesiştirebilir. Bunun nedeni, dökme kalıpların köken düşüncesini çifte katlamış olmasıdır. İçeriyi dışarıya iki kez aktaran beden, dışarıyı da içeriye iki kez aktarmakta, iki ayrı kökenden soluklanmaktadır. *Arche* kendi kendinin ikizidir ve sudûr hareketinin iki kez çift

8. Marcel Duchamp, *Schriften 1975*, Serge Stauffer (der.), Zürih, 1981, s. 143 vd. ya da bkz. s. 72-3.

yönlü olmasını beraberinde getirir.

Görüntü, bir bakıma Duchamp'ın *gri özsuyu* dediği, örneğin satranç oynarken olduğu gibi retinal etkiyi eşzamanlı bir görmeye ve okumaya dönüştüren şeydir – *Büyük Cam*'a sonradan refakatçilik eden *Yeşil Kutu*, görüntünün neden olduğu gri özsuyu sayesinde bakılmak değil, aynı zamanda okunmak istemektedir.[9] Çünkü okuma eylemi, ikiboyutlu bir mekânın içinde eylediği zaman bile mekânı oluşturan koordinatların kendisine dönüşerek onu çifte katlayabilir, mekânın ötesine uzanabilir. *Gri özsuyu* karşısında dikeylik ya da yataylık, *colore* ya da *disegno* gibi ayrımların tümü geçerliliğini yitirir. Çünkü gri özsuyu, iki ayrı mekânın içinde eylerken yalnızca onların içinde değildir, mesafeyle onlardan uzaklaşmış, mekânın içinden ve dışından hareketle iki kez tanımlanan *de-ontik* ve *nötr* (Lyotard) bir uzam yaratmıştır. Bu, İslamiyet'in *berzah* dediği türden, Ümit Burnu'nda farklı akıntılara kapılan okyanus suları arasında oluşan alan gibi bir şeydir, görünenden ve görünmeyenden hareketle tanımlanan iki yönlü hakikattir. Görüntü, gri özsuyunun kendi değil, ona meydan veren gerçekliktir; çünkü görüntülerin hepsi gri özsuyu tarafından çevrelenir. Ama görüntü, retinal algıya karşı çıkan ve görselliğin ötesine uzanan göstergesel bir nitelik taşımakla kalmaz, görünenle görünmeyen arasında yer alan bağlantı öğesine, infra-minik bir farklılığa evrilir. Sadece düşünsel değildir, beş duyuyla algılanabilir ve beş duyuyla denetlenebilir. Ona yalnızca iki ayrı mekânın gücü ve maddeselliği değil, Duchamp'm kadın ikizi Rrose Selavy'nin çifte katlanmış dokunsallığı, erilliği ve dişilliği, bedene dokunan ve bedenden atılan salgıların yeğinliği de bahşedilmiştir. Rrose Selavy'nin ıslaklığı, görüntünün rengini değiştirir. İki ayrı mekâna, yarılan öznenin ve ikizinin mekânına, içerisine ve dışarısına, erilliğe ve dişilliğe yansılanırken onların ayrışma öncesi bedenine dokunan ve erillikle dişilliği birbirinde değdiren şeydir görüntü, gerçek anlamda bir

9. "Bu albümü *Cam*'ın yanına koymak istedim, ona *Cam*'a bakarken bakılsın istedim, çünkü bu, sözcüğün estetik anlamıyla, 'bakılacak' olan bir şey değildi. Kitap ona dahildi, ikisine birden bakmak gerekiyordu. Çünkü bu iki nesnenin birleşmesi, bana son derece antipatik gelen retinal-anı ortadan kaldırıyordu. Bu mantıklıydı." Marcel Duchamp, *Gesprähe mit Marcel Duchamp* içinde, s. 58. Kaldı ki başka bir yerde, "bir ressamın başka bir ressamdan etkilenmesi yerine bir yazardan etkilenmesi çok daha iyidir," der Duchamp, "sanatın izlemesi gereken yön şudur: Hayvansal bir ifade yerine düşünsel bir ifade. 'Ressam kadar aptal' denmesinden bıktım artık." Duchamp, *Interviews und Statements*, s. 37 (J. Sweeney'le söyleşisinden).



Man Ray, Rrose Selavy olarak Marcel Duchamp, tahminen 1920, Milano, Arturo Schwarz koleksiyonu.

öykünmecilik ve öykünmeciliğin tersinlenmesidir; dokunuşun kendine öykünürken dokunamamayı da içerir. O nedenle aynı anda maske ve derisi yüzülmüş ten gibi bir şeydir: Can çekişme ya da sevişme anlarında yarılan varlık gibi hem görünen hem görünmeyen, kendini perdelerken perdeyi delen, içerisine ve dışarısına maskeler aracılığıyla maskeleri indirten bir hareketlilik, Rrose Selavy, *Éros, c'est la vie*'dir. Görüntüye bakan bakış, bakamaz olur ve körelir. Ne var ki sevişme bittiği ve görüntünün görünümü retinayı yeniden yaladığı an, bütün görünümler Duchamp yapıtında bir bağıntı öğesi olan "imgeye" dahil edilir. Bu, simgesel ezberin kötü dilidir.

Sanırım görüntünün aynı anda ontik ve bedensel bir atık olduğu söylenebilir: Bir yandan imge içinde imge olmayan şeyi, Ortaçağ Avrupası'nın *vestigium* dediği şeyi anıştırır ve görüntü olmayan ilksel bir kökenin izini sürerken, diğer yandan dokunma ile mesafe arasındaki yarığı büyütmektedir. Görüntü, ilksel bedenin ikizliğine dokunmuş olduğu için görünümden ve görünmeyen ilksel bedenlerden hareketle tanımlanan çift yönlü gerçekliğin düştüğü izdir, ama görünüm olarak göze gelir. Duchamp'ın "imgesi", görünümle beraber görüntüye yol açan

çifte ilkselliğin dokunuşunu aynı mekânda içerir. Retinal bir etki uyandıracağı yerde talep edici bakıştan feragat etmeye, görüntünün gizemli zorunluluğuna boyun eğmeye davet eden bir imgeselliktir bu, beğeni ve özdeşleyim yerine estetik bir dokunuş ve teslimiyet önerir.

Ne var ki retinayı uyaran görünümler de görüntüye aittir. Duchamp, "imge" mekânında onların da varlığını korumayı, ama tersinden okuyarak korumayı önerir. Bir bakıma bu, ikiboyutlu bir evren tasarımını çifte katlayıp dördüncü boyutun görüntüsünü üçüncü boyutta görünür kıldıktan sonra ikiboyutlu evrene geri dönmek ve sofistlerin çifte mantığını ikiboyutlu evrene uygulayarak ona gönül indirmek gibi bir şeydir. Lacan'ın "sahicilik" diyeceği, ama Duchamp'ın ters yüz ettiği ilkselliğe dokunmuş olan görüntü, görünümlerin simgesel düzeni tarafından kuşatılmış, abluka altına alınmıştır. Görüntüyü dördüncü boyutun görünmez açısıyla yansıladıktan sonra ikiboyutlu evrenin görünürlüğüne tenezzül etmek ve ona içeriden dokunmak, sofistlerin yöntemini kullanarak simgesel düzeni içeriden oymak, her şeye ikna edebilen ve edilebilen bakışı kendi kendisiyle yüzleştirebilmek ve yaralayabilmek içindir. Bu nedenle "imge" mekânına simgesel düzene dair izlekler eklemlenir. Örneğin retinayı uyaran görünümler kategorisine yalnızca görsellik değil, metinsellik de dahildir. *Colore* ve *disegno* ayrımına göre metin, *colore*'ye eşlik etmek üzere örgütlenen bir tür yol göstericidir. Örneğin resimlerin ya da fotoğrafların altına yazılan metinler, onlara nasıl bakılması gerektiğine işaret ederler. Sadece bilinç değil, bilinçdışı bile nasıl bakılacağını belirleyen simgesel düzene göre örgütlenmekte, görünümün doğruluğuna ilişkin kanı, bilinçdışının katmanlarına kadar işlemektedir. *Colore* ve *disegno* ayrımının yanı sıra "imgelerini" onlara eşlik eden simgesel düzenle beraber ikizleştirir bu yüzden Duchamp; L.H.O.O.Q, *Éros, c'est la vie*, yapıtın kusursuzluğunu bozan, bir anlamda yapıtı içinde yer aldığı kötü dile dahil eden, popüler anlatılarla bilinçdışını eşitleyen ve kolektif söylemlerin ezberini sürdüğü için simgeselliğin ezberini görünür kılan nitelemelerdir; gri özsuyu içinde akan görüntüler, simgesel görünümlerin işgalini de göze getirirler. *Büyük Cam*, her iki düzenin, görünümlerin ve görüntülerin eşzamanlı hareketliliğini ve birbirine dokunuşunu da gösterir, ama kendini gösterdiği, görünmeye göz kırpabildiği, bunu yapabildiği, ortaya koyduğu yapıtla simgesel düzene eklemlenebildiği için kötü dili de gösterir. Yapıtın, dile gelen düzeni ödüllendirmemesi, varoluşu sayesinde şahlanan bakışı doğurduğu an yıkması için simgeselliğin ezberiyle ezbere ayna tutması, kaçınılmazdır.

Bakış kendiyle yüzleşmekte ve yapıt kendini çökertmektedir.

Nitekim Duchamp, ilksel kökenin ikizliğine içeriden ve dışarıdan iki kez dokunan görüntü ile simgesel ezberi sürmekte olan görünümü, *Çenemde Dilimle*'de üst üste bindirir. "İmge", ilginç bir otoportredir, geleneksel karakalem, alçı ve fotoğraf tekniklerinden oluşan farklı hamleleri birleştirir. Bir bakıma *Çenemde Dilimle*, fotoğraf ve alçıyla iki kez çifte katlanmış bir *imago*'dur; Duchamp kendi yüzünün profilden görüntüsünü, sanki bir yanıyla ölüymüş gibi, sanki bir canlının hayaletiymiş gibi gösterir. Belki bu, fotoğrafın görüntüsü aynada iki kez yansılandığı için böyledir ve belki Duchamp, çektiği fotoğrafı otoportrenin canlılığıyla değil, ölümüyle de bu yüzden ilişkilendirebilmektedir. Karakalem profil, kendi modelini görünüm olarak ele geçirir ve görünmeyeni kartezyen bir uzamda görünüre tevil ederken Duchamp'ın ağzını, yanağını ve çenesini alçılayan maske, Duchamp görüntüsünü belirsizleştirmekte, yüzü kendi ötesinde bir yere iletmektedir. Dolayısıyla Florenski'nin ikonalar bağlamında yazdığı gibi maske, "yüzün yanında yer alan bir portre değildir, yüzün maskelenişinin kendisidir."[10] Belirli bir gösterilenin temsili değildir burada maske; Blanchot'nun diyeceği gibi, bedeni henüz yaşamamış, henüz olmamış ya da başlamamış bir tekinsizliğe ve kararsızlığa evriltirken yaşamış ve olmuş olan bir şey olarak da göze getirir. "Eğer mumya resmi, ölünün mumyaya dönüşmüş olan bedenini örtüyor ve bedeni yaşamın başlangıcıyla ilişkilendiriyorsa, yüzün resmedilişinin kendi başına varolması ve ölenin yüzüyle bir ilinti içinde bulunmaması mümkün müdür?"[11] Maske, Duchamp'ın kendisidir ve değildir – görüntü, kendi geçmişini taşıyan bir izdir ve bugündedir – Duchamp bunu, geçmişten çifte katlanmış bir mesafeyle uzaklaşan ve uzaklaşmasına yakınlaşan çifte bir dokunuşla gerçekleştirir.

Çenemde Dilimle'ye dikkatli bakınca tekinsizlik kendini başka bir yolla da ele verir. Fotoğrafın altına elyazısıyla yazılan isimdir bu. *Çenemde dilim*, bir yandan konuşmanın aracı olan organı belirtirken öte yandan insanlar arası simgesel düzene işaret etmektedir. Yanağın, çenenin ve ağzın çizimi üzerine yerleştirilen maskeyle dilin her iki anlamda sınırına dayandığı uzam göz önüne serilir. İnsanın dilini yitirdiği andır bu; maske, aynı anda çenenin ve ağzın üstünü örter, onları saklar ve çi-

10. Pavel Florenski, *Die Ikonostase*, s. 178.
11. *A.g.e.*



Marcel Duchamp, "Çenemde Dilimle", 1959,
ahşap üzerine alçı, karakalem ve kâğıt,
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

zimin ardında çizim olmayan şeye, bedenin görünümü yerine ikizine doğru ilerler ve onu perdeler. Dilsizlik, aynı anda simgesel düzenin dışına çıkmayı ve ölüler düzenine dahil olmayı içerir ama maskenin ardında gizlenmiştir. Maskenin varoluşu, dilsizliğin *şimdi*'de ve *burada*' da soluk alışına tanıklık etse de, dilsiz bir görüntü imkânsız olan şeydir, yüzün öte yakasıdır, dilin oluşumuna neden olan ama asla adlandırılamayan sahiciliktir. "İmgenin" bu çifte katlanmış dönme hareketi, Duchamp'ın profilden görünümünün suskunluğuyla beraber onun altında yer alan yazı ile kendini okunur kılar ve adlandırır. Çifte katlamayı çifte katlayan ve suskunlaşan beden, yüzün altına yazılan yazı sayesinde yeniden konuşmaya ve simgesel düzen içinde eylemeye başlamıştır. Teslimiyet, bir kez daha yenilgiye evrilmiştir.

Nitekim teslimiyet yerine simgeselliğin ezberinden soluklanan duyusal ve cinsel çağrışımlar da, Duchamp yapıtında hemen her yerdedir. Duchamp'ın bedenden aldığı dökümler bir yandan ilksel bedeni koruyan ve gözeten birer maske oluştururken, diğer yandan onun derisini yüzer, bedenin çifte katlanmış ve kalıba dökülmüş halini maske ve bedeninden sıyrılmış deri olarak açık eder. "Sahicilik", sadece maske sayesinde kendinden yüzülebilir. Böyle bakınca dökme kalıp, soyunmuşluğu giyiniklik olarak göze getiren, dolayısıyla getiremeyen bir maskedir. Can çekişme ya da sevişme anlarında varlığın yarılması, bu yüzden maske sayesinde gerçekleşir. Yarılmış olan varlığın bedenine dokunan imgeler, bu nedenle her şeyi tersinleyebilmektedir: Sevişme anında yer değiştiren ve birbiri üzerine yeniden tevil edilen içerisi ve dışarısı gibi, dökümü alınan bedenin simetrik bir devşirilmesi gerçekleşiyor gibidir – dışbükey bir bedenin dökümü her zaman içbükeydir ve içbükey yeniden dışbükeye evrilir. Bu dökümler, bedenlerin ve değerlerin gerçek anlamda ters yüz edilmesidir: Dönüşümün ihtiyari hükümleri, dokunsal büyü sayesinde yerine gelir. Ama bedenden alınan dökümlere, bakışın egemen ve buyurgan tavrını doyuracak olan simgesel düzen her zaman dahildir ve maskeleme mucizesinin kendi kirliliği tarafından hazmedilmesini istemektedir. Örneğin Fransızca *moule*, dişil bir kullanımla kadın cinsel organı anlamına gelirken eril kullanımıyla biçim demektir. Ayrıca *moulage*, bir bedenin bire bir ölçekte çıkarılan kalıbı anlamına gelir. O yüzden Duchamp, eril bir etkinlikle dişil bir cinsel organa biçim verir: *Mouler une moule*. Simgesel düzene göre yönlendirilen bakış, kadınlığın erkek eliyle kadın olmasını beklemekte, kadınlığı erkek eliyle kadınlığa geri vermekte, maskeyi çıplaklık olarak perdelemekte, ancak



Marcel Duchamp, "Dişil İncir Yaprağı", 1950,
9 x 14 x 12.5, galvanize alçı, Fotoğrafı Bavulda Kutu'da yayımlanmıştır.

moulage, balmumu maskelerin tekinsizliğini içermektedir.

Dişil İncir Yaprağı'nda bir bakıma Aksakov'un yaptığını yapar Duchamp ve dökümü alınmış kadın kalçası gibi görünen bir bacak arasını ya da bacak arası gibi görünen bir kadın kalçasını fotoğraflar. Maddeyi dokunuş sayesinde maddeye aktaran döküm, bir kez daha fotoğrafın çifte mesafesiyle göze gelir. *Colore* ile *disegno* arasındaki ayrım, duyusallık ve düşünsellik, teknik biçim verme süreciyle bir kez daha alt üst edilir. Duchamp'ın sanatçı yerine el işçisi tanımlamasını tercih ettiği zaten bilinmektedir. Rivayetlerden birine göre kalça gibi görünse bile gerçek bir dişil bacak arasından alman bu döküm, gerçekten sanatçının eli tarafından şekillendirilmiştir. Çekilen fotoğrafa ise, gerçek bir döküm modellik etmiştir. Bir diğer söylenti ise, bugün Centre Georges Pompidou'da sergilenen dökümü kimin yaptığının bilinmediğidir ki, müze müdürleri bu görüşü benimsemiş gibidir. Sergilenen döküm isimsizdir. Görüntü ve görünüm, sanat olan ve olmayan, yansıma ve yansılama, model ve kopya, erillik ve dişillik, uzaklık ve yakınlık, benzeşim ve infra-minik farklılık, çifte katlamacı birer çifte katlama zinciridir, hepsi birbirinin ikizidir. *Dişil İncir Yaprağı*, görüntünün düşünyazısını görünümün bedenyazısıyla ikizleştirir. Cinselliği çıplaklığı içinde açık eden ya da çıplaklığa giydiren bir biçim değildir bu; biçime karşı ve biçimin içinden geçen biçim-ötesi bir şeydir, perdelediği an göze gelir, göze geldiği an perdelenir.

Geleneksel ikonografiye göre incir yaprağının işlevi gizlemekse eğer, sayısız incir yaprağı sayesinde bakıştan korunan bir görünüm, bu



Marcel Duchamp, Le Surréalisme'in kapak fotoğrafı, No. 1, Même, 1956.

"imgeyle" göze geldiği an, çifte mesafenin çifte katlanmış mesafesi tersinlenir. Dişil cinsellik organı, incir yaprağı sayesinde gizlenen bir görünüm değil, incir yaprağının kendisidir ve mesafe, mesafesizliktir. Çıplaklığın perdesini kaldırmakla yetinmez imge, kasık kasığa bir dokunuşla bedenin içine girer ve bakışı, dişilliğin içeri girme sayesinde dışarı açılan yarığıyla yüzleştirir. Ama erilliğin dişilliğe girmesiyle beraber imgeyle bakış arasındaki ilişki tersine çevrilir: Utanan, incir yaprağından soyunan çıplaklık değildir artık, incir yaprağının perdesinden soyunmuş olan çıplaklığın devamını dileyen ve dışbükey görünümün içbükey görüntüsünü tersine çevirmeyi düşleyen bakışın kendisidir. Üstelik altı sene sonra Duchamp, imgenin tersine çevrilmiş görünümünü sunan bir ışıkla aydınlattığı ve yeniden fotoğrafladığı zaman bile, bu böyledir.

Nitekim Duchamp'ın ölümünden birkaç ay sonra 1969'da Philadelphia'da *Veriler* sergilenir. İçine girmesi olanaksız bir mekân tasarımıdır bu, çünkü ağır İspanyol bir kapı tarafından perdelenir ve seyircinin anahtar deliğinden iki büklüm içeri bakmasını gerektirir. Peepshow çağrışımı barizdir. *Büyük Cam*'dan farklı olarak yüzü görünmeyen gelin gerçekten çıplaktır bu kez, 150 vatlık bir ışıkla aydınlatılmış, elinde ışık tutmaktadır. "Çıplaklığa soyunmuş gelinin doyum önceki halidir"[12] görünen, gelinin bacakları sonuna kadar açıktır. Koltuk altının tüylü olmasına karşın gözleri kaçırması olanaksız tüysüz bir vul-

12. Marcel Duchamp, *Schriften*, *a.g.e.*, s. 64.

vayla karşılaşır bakış; Bataille'ın eril imgeleminin aksine bu kez elinde tuttuğu ışıkla boşalan, kadındır. Dudaklar şişmiş, vajina açılmıştır. Anahtar deliğinden bakan göz, kendini çıplak olarak soymuş ya da kendini çıplaklıkla perdelemiş bir kadınla karşılaşır: Kadının boşalma anından daha çok soyunabileceği bir an yoktur. Boşalmak, içindeki gizlilik çekirdeğinden bile feragat ederek görünenin ardında soluk alan kendi görünmeyenini, arzulayan göze bağışlamak demektir. Ne var ki kendini arzuladığı erkeğin maskesiyle beraber maskelemeyen boşalma anının çıplaklığı bile, kadın tarafından sahnelenen bir perdedir. Kadın boşalırken kendi çıplaklığa soyunuşunu ve teslimiyetini göze getirmekte, kendini teslim olma perdesiyle perdelemekte, içindeki gizli-öte'nin yokluğunu çıplaklık perdesiyle ikame etmektedir. Yüzü görünmeyen kadın, aslında kendi çıplaklığa soyunuşunu seyretmekte, içindeki gözlemci bakışla kendini gözlemekte, çıplaklığı perdeye dönüştürmektedir. Peep-show'da eril bakış için eyleyen kadının, dahası kendi imgesinin seyredilişini seyreden kadının varoluşu budur: Kadının içindeki gözlemci erildir, kadını gözlemektedir.[13] Kadın, boşalma anını çıplaklık olarak eril bir bakış için örgütlemekte, eril bakışın iştahını doyurarak kendi doymak istemektedir. Kendini çıplaklıkla perdeleyen kadın gerçekten çıplaktır çünkü, içindeki oyuk boştur, göründüğünün ötesinde sunabileceği bir şey yoktur – onun yapabileceği, erkeğe kendi bakışını vermekten başka bir şey değildir. Kadın ancak erkeğin bakışı sayesinde doyuma ulaşabilir; erkeğin bakışını doğurduğu an içindeki boşluk dolacaktır. Kadının arzusu erkek değil, erkeğin bakışıdır. Duchamp'm yaptığı, dahiyane *ve* bayağı bir biçimde kadının kendini çıplaklıkla perdelemesini kendinden çıkarmak ve çıplaklığına soyunmuş bir kadının çıplaklık perdesini bakışa sunmaktır. Bir bakıma *Veriler: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm,* pornografi dersi gibi bir imgedir – Konu: Bakışın pornografisi, Ders: Bir. Çıplaklığa soyunmuş kadın, bakışın kendini ve bakışın pornografisini göze getirir. İmge ile göz *bir*dir. Birliği vurgulayan anahtar deliğinin bu türden bire bir ve ucuz kullanı-

13. John Berger bunu çok iyi betimler: "Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür... Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye– seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur." John Berger, *Görme Biçimleri,* Metis, İstanbul, 1986, s. 46-7.

mı, aslında bayağılığın da basitliğin de ötesindedir: Çiğliktir. Ama anahtar deliğinden bakan göz, kadına baktığı an, çıplaklığa soyunmuş bir kadının "imge" tarafından çıplaklık perdesinden soyunmasına yine de tanıklık edebilir. Bu, bir yanıyla imgeyle gözü çakıştıran pornografik bir imgeyken diğer yandan imge ile göz arasına mesafe koyan bir imgedir. Aynı anda pornografiktir ve pornografinin tersinlenmesidir. "Bakışı çeken vulvanın kendi midir, yoksa burada vulva mı bakış olarak belirlenir?"[14]

Ama eğer seyirci bunu yapamazsa, anahtar deliğinden bakan erkek pornografik bakışa tanıklık edemez ve gördüğü imge, çıplaklığa soyunmuş bir kadın olarak kalırsa, o zaman eril bakış, sözcüğün gerçek anlamıyla nesnesel bakışa indirgenir: İmgenin sunduklarını görmez, sadece vulvaya bakar. Vulvanın kendini, çıplaklık giyinerek perdelediğini ve tam bu noktada çıplaklaştığını ayırt etmez, edemez. Kadının teslim olduğunu, boşalmakta olduğunu, boşalmanın çıplaklık olduğunu düşünür o, röntgencileşir. Sahneye konan görünümün figüranlarından biri olduğunu ayrımsayamaz seyirci. Oysa kadının teşhirciliği, erkeğin bakışını hesaba katması temelinde örgütlenmiştir ve imgeyle bakışın örtüşmesi ancak bu sayede gerçekleşebilir. Žižek'in sözünü ettiği nesnesel bakış budur işte; buyurgan ve egemen olduğunu sanan ve anahtar deliğinden gözleyen erkek, vulvanm bakışı tarafından yönlendirilir, biçimlendirilir, belirlenir. Perdenin kendini perdeleyişini göremediği, perdenin olmayan bir gizli-ötenin yokluğunu gizlediğini, gizli-öte'nin kendi içindeki bakış arzusu dışında bir şey içermediğini fark edemediği için pornografik bakışa tâbi olur, pornografinin kölesi olur. Bilinçdışı da denetlenebilir; bilincin dışı, zaten ona bakan vulvanın ezberini sürdüğü için rüya gördüğü an bile masum değildir, simgeselliğin ezberidir, bakışın düzeniyle kirlenmiştir. Dahası, "bilinçdışı" diye bir şeyin olmadığı bile söylenebilir; bakış sayesinde doyurulan boşluğun kendisidir o. Kapalı kapılar ardında bacaklarını açan kadının çıplaklığından bakış çıkarıldığı zaman geriye kalan bir şey yoktur. Vulvanm, tanrının kendini temâşa ettiği göz ya da tarihin kendine baktığı görü gibi kendini erkeğin bakışıyla eşitlemesinin nedeni, gösterecek ve gizleyecek bir şeyinin olmamasından kaynaklanır. Duchamp, NIMA'ya uzanan süreci betimlemiş gibidir.

Bakış ile göz çakışır çakışmasına ya, yine de bakışım alanının yiti-

14. J.-F. Lyotard, *a.g.e.*, s. 129.

mine ve imge ile bakışın çakışımına tanıklık eden ve yapıtı yapıt kılan başka bir bakıştan da söz etmek mümkün. Bakışın pornografik bir bakış olarak göze getirildiği böyle bir çifte katlama, oldukça sapkın bir şeydir. Vulva, kendini aynı anda çıplaklıktan soyunduğu için çıplaklaşan ve pornografikleşen, çıplaklığın kendini perde olarak örtünen bir bakışa bakmayı, bakışın çift yanlılığını ve çifte görüsünü göze getirir. Çıplak olan ve tanrısal bir gözlemci konumuyla her şeye dışarıdan bakan, bakışı gözetleyen bir bakış vardır – *Veriler, Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm* her şeyi görmekte, bakışın bakan görüntüsünü ve pornografisini de göze getirmektedir. Tam bu noktada durduğu için bir yanıyla "nötr" bir görüntüdür bu; taraf tutma yoktur, yargı yoktur, ne bakandır ne bakılandır "imge" – sadece bakmayla bakılmanın, imgeyle gözün birbirine dokunduğu alanı gözlemekte, bunların örtüştüğü uzamı imlemekte, ama bakışa baktığını gözleyişini de göze getirmektedir. O yüzden hem bakandır hem bakılan; ama böyle ikisi birden oluşunu göze getirme arzusuna teslim olduğu an, simgesel düzene eklemlenir. Kendini "imge" olarak ortaya koyduğu an, gözlemlediğinin bilinmesini ister imge. Çıplaklık giyinmiş olduğu için pornografikleşen varoluşu çifte bir mesafeyle tersine çevirir ve kendini çıplaklıkla perdelenişinden soyunan kadının gözlemcisi olarak göstermek ister. Bakın ben ne kadar akıllıyım, görüyorum ve gördüğümü gösteriyorum, der – tam bu noktada nötrlüğü tersinlemiş olur.

Böyle bir göze gelme isteği, imgenin ne kadar iyi bir gözlemci olduğunu göstermek istemesi, utanç vericidir. O da bakışın umarsız düzenine aittir ve anahtar deliğinden bakan, yapıtın kendi müstehcenliğidir. O nedenle delikten görünen ikinci bir *Veriler* imgesi daha sunar Duchamp: Stereoskobik uzamı anıştırır biçimde deriden kesilmiş üç ayrı kattan oluşan ve gösterdiğinin ötesinde sunacak bir şeyi yokmuş yanılsaması sunan bir imgedir bu – sanatçı geçen yüzyılda stereoskopun pornografik imgelerin yaygınlaşması için kullanıldığını gayet iyi bilmektedir. Deri katlar içinde dirilen alçı kadının yüzü yine imge mekânında değildir ve yine bacak arası, bakışın odaklandığı yerdir. Ama bedenin sağ göğsü erkek göğsü ve sağ omuzu erkek omuzu olan bu kadın, aslında yine kendinin ikizidir, vulvanın sağında ve solunda iki testis bile belirginleşir. Kaldı ki Duchamp'ın bildiği ve alıntıladığı Wilson-Lincoln denen bir yöntem vardır ve onun sayesinde tek bir çizgiyle iki ayrı profil aynı anda çizilebilir. Bu yöntem, *Çenemde Dilimle*'de de kendini gösterir. Kendini imgenin içinden ikinci kez çifte katlar beden,



Marcel Duchamp, "Veriler: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm", 1946-1966, Philadelphia Museum of Modern Art.



Marcel Duchamp, "Veriler".

aynı bedende iki profil eşzamanlı belirir: İçinde erilliği büyüten beden tersine çevrildiği zaman, göze gelen görünüm –Lyotard'ın saptadığı üzere– gözleri cinsel organın yarığına dönüşmüş olan bir palyaçodur: Palyaço, nesnesel-bakışa indirgenmiş olan bakışın ve göze gelme isteğinin ikizidir. Bakan ve baktığını gösteren yapıt, kendiyle alay etmektedir. Pornografi, her iki anlamda çifte katlanmış ve tersine çevrilmiştir. Pornografik bakışın göze getirilmesi, kendi çözülüşünü göze almaya göğüs germeli ve bunu mesafesiz bir kahramanlık yerine mesafeli bir mizahla göze getirmelidir.

Bir kez daha geri dönmek gerekirse aynı nedenle bütün diğer Duchamp yapıtları gibi *Dişil İncir Yaprağı* da, yapıt olarak kendini çökertmeye, kendi yıkımını göze almaya, bakışın *porno-graphos*'unu bakışla baş başa bıraktıktan sonra yeniden pornografikleşmeye bile razı gelir ve buna kadirdir: *Dişil İncir Yaprağı*, Duchamp'la Bronja Perlmutter'in Aralık 1924 yılında oynadığı ve Man Ray'in fotoğrafladığı *ciné-sketch*'e bire bir göndermede bulunur. Cranach'ın *Adem ve Havva*'sından hareketle düzenlenen bir sahne tasarımıdır bu; Duchamp'ın üstünde sahte bir sakal ve incir yaprağı dışında bir şey yoktur – her ikisine birden soyunmuş ya da her ikisine birden giyinmiştir. 1967 yılında *Cranach'tan Seçme Parçalar*'da aynı oyunu tekrar eder ve iki şeyi birden sergiler Duchamp: Yapıt yaratmaya ve yapıt yıkmaya, pornografiyi göstermeye ve pornografikleşmeye eşzamanlı olarak öykünmektedir – iktidar kendi iktidarsızlığını da göstermek, simgesel düzene yenik düşmenin ve bayağılaşmanın görünümü karşısında bile kayıtsızlaşmak zorundadır. Gri özsuyunun tarafsızlığına ve görüntünün ikiz çifte varoluşuna ancak böyle uzanılabilir: İki eksenli bir evren, içeriden ancak böyle çifte katlanabilir ve katlar ancak böyle çoğaltılabilir. *Rhetorica*'nın öğütlediği ve ikizleştirilen çifte yazım, *porno-graphos*'tan korkulmadığı, ama içerisi dışarı oyulduğu sürece gerçekleşecek; Lyotard'ın *nötr ve de-ontik* dediği uzam, ancak kendi nötrlüğüne ve de-ontikliğine karşı kayıtsız kalabildiği sürece gerçekleşebilecektir. Duchamp'ın arzuladığı *gri özsuyu*, ancak yapıtın kendi pornografikleşmesini bile umursamadığı sürece yerini bulacaktır. Sanatçının tercihi, "iyi ya da kötü beğeniden tümüyle uzak görsel bir kayıtsızlık"[15] mekânı yaratmak, estetik duyguyu beğeniden yalıtmak, kendini yıkmayı göze almak, ama bunu bir kahramanlık olarak konumlandırmamaktır.

15. Marcel Duchamp, *Schriften*, s. 242.

"Bu bir çelişkidir, Aristoteles ona bazen karşı-mantık bile der. İşte bu iki anlamlı (nötr ve de-ontik) biçim, kendi varoluşuyla çelişir biçimde, onunla örtüşecektir... Duchamp, tamı tamına... görünmeyi kendine gururla yasaklar, *demiurgos* olmayı kendi için reddetmiş olan bir tanrıdır, yüce de olsa herhangi bir yapıtla kendini sınırlandırmaya tenezzül edemeyen (bak. Duchamp) sonsuz Her Şeye Gücü Yeten'dir. Ya da, olağanüstüyü en sıradan olanda aramak gerekecektir: Hiçbir başyapıt yoktur (böylesi bir 'baş', en büyük, en yüce olmayı kabul etmek ne kadar yoksulluk, ne kadar sıradanlıktır!); ama eğer Duchamp kendine ihanet ediyorsa, bayağılık gizemiyle, yani onu algılanmayan şey olarak gösteren şey için de ediyordur."[16]

16. Yaptığım alıntıda iki ayrı metinden birden yararlandım. Alıntıladığım ilk iki cümle Lyotard'ın *Die TRANSformatoren Duchamps* isimli kitabından (s. 91). Alıntının üç noktadan sonraki devamı ise Maurice Blanchot'dan (*Sonradan Sonsuz Yineleme*, Kabalcı, İstanbul, 1999, s. 79); Blanchot'nun Valery için söylediği bu cümlelere kasıtlı olarak Duchamp'ı yerleştirdim.

XIII.

"Görünür olan her şeyin dokunurluktan oyulduğu, özenli her varoluşun görünürlük için düşünüldüğü ve yalnızca dokunulanla dokunan arası bir geçirgenlik yerine, dokunurlukla dokunulurluğun içinde saklanan görünürlük arasında da bir geçişin var olduğu düşüncesine artık alışmamız gerekir."

Maurice Merleau-Ponty

DUCHAMP'DAN bir kez daha geçmişe dönmek gerekirse, eğer Plinius'un dediği doğruysa ve Batı geleneği içinde yapılan ilk resim, âşık bir kadının, sevdiği erkeğin gölgesini mum ışığında duvara resmetmesi sayesinde gerçekleşmişse, muhtemelen önce kömür ya da tebeşir yardımıyla duvara bir siluet çizmiştir kadın, sonra resimsilkme denen yöntemle çizdiği siluetin kontürünü kesip çıkarmış, bunu yapmak için bir tür karton kullanmıştır. Silkme denen yöntem, bir resmi bir başka zemin üzerine geçirmeyi betimlemek için kullanılır. Resimsilkme, önce belirli bir bedenin düşen gölgesinin kenarlarını çizmeyi, sonra çizimi başka bir zemine aktarmayı ve farklı bir merci olan kartona silkelemeyi gerektiren karmaşık bir operasyon zinciridir. Gölgenin kontürünü çizen kalem, bir yanıyla bedene özgü olmayan tek hareketle, kalemin çizdiği çizgiyle bedenin gölgesini kendinden uzaklaştırsa bile, gölgeyi "*büyük bir hazla çevreleyen* kalemin hareketi, bedenden henüz ayrılmamış bir harekettir. Yazılı ya da sözlü göstergeden farklı olarak kontürünü çizdiği çizgiyi, arzulayan bedenden ve ötekinin dolayımsız biçimde algılanan imgesinden henüz ayrıştırmamıştır kalem. Kalemin ucunda gerçekleşen şey bir imgedir kuşkusuz, ama temsil ettiği şeyden henüz tümüyle ayrışmamış bir imgedir bu; çizim tarafından çizilen ve yazgısı belirlenen şey, mevcuttur neredeyse, *gölgesi* içinde bedenselliğini korumayı sürdürmektedir. Gölgenin ya da kalemin mesafesi" bir yanıyla "bir şey ifade etmeyen bir mesafedir."[1]

1. Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/M., 1983, s. 403.

Bedenin fotoğraflara dokunuşu gibi arzulanan gölgesi, kalemi yalayarak geçmiş ve aşk dolu bir resmi, bedensel dokunuşun iziyle var etmiştir. Bedene en uzakta duran bu çizim, bedene en yakın yerdedir, onun sıcaklığının izini sürmektedir. Ne var ki okunmak üzere yatay eksende kesileceği yerde, bakmak üzere uzunlamasına dikilen bir kartonda belirir imge; mumun duvara yansıladığı görüntü, Plinius'un sonradan kullandığı, Yunanlıların asla anlamayacağı bir ifadeyle uzanmakta olan bir *gisant* ya da yatan bir figür değil, göğe yükselen bir *statua*'dır. Bu nedenle kızının kestiği kontürün üzerine "kil bastırarak başka bir suret oluşturan" Dibutades, "onu diğer kil araçlarıyla beraber ateşte pişirmiş ve... Korinthos'un *nymphaion*'unda sergilemiş"[2], sevilen bedenin geçmişte kalan, ama cömertliğini hâlâ koruyan dokunuşunu, seyirlik bir ize evriltebilmiştir. Bir yanıyla halen bir tapı nesnesidir bu türden bir iz, eskil menhirleri anıştırır. Bedenin yontusu değildir çünkü *statua*; bedene ne denli yakın olursa olsun yontunun modeli, bedenin ötekisi ve hayaleti olan gölgedir. Yine de gölge, bedenin mahrem görüntüsünü içermiş; bedenin içinden fırlayan ok, gölgeyi delmiştir. Âşıkların ayrılan yüreklerini vuran oktur bu; sevilen bedenin varlığı birden ötekileş-
220 miştir. "Elinde kalemi şu anda tutan, kontürü şu anda çizen kadın, küçücük bir farklılık hariç neredeyse *kendisinin* ötekisi olan şeye dokunur; o küçük farklılık –görünürlük, mekânsallık, ölüm–, çizimin kökenidir kuşkusuz, dolayımsızlığın yitimidir; ama tam da onun en dışsal indirgemesinde kontürler de anlamlarını yitirir. O zaman sınırdan hareketle düşünülür gösterge, ne doğaya ne geleneğe ait bir sınırdır bu. Ama bu sınır, –imkânsız bir göstergenin; gösterileni, meselenin kendini bedeniyle, dolayımsız olarak doğuran bir göstergenin sınırı– konuşulan sözcükten ziyade... bakışa yakın olan bir sınırdır."[3]

Oysa görmek, kontürün belirsizleşmesini, görüntüden uzaklaşmayı ve görüneni yitirmeyi içerir. Ama kavrayıcı bir dokunmayla bakana değen bir görmedir gerçekleşen; görmenin inanılmaz mesafesi, aslında bir buluşma yeridir. Görmeyle dokunmayı sarmalayan uzamdır kenar, bedeni gölgeye ve gölgeyi resimsilkmeye aktarır. Böyle bir sınıra, iki farklı bedenin birbirini sarmaladığı, içerinin içeriyi, dışarının dışarıyı ve hepsinin birbirini kuşattığı ten olarak yaklaşılabilir; *sen* ve *ben* öncesi ve ötesi bir genelliği, ürkü verdiği an mutlandıran, birinden aldığı

2. Plinius, *a.g.e.*, XXXV, 43, 151.
3. Jacques Derrida, *a.g.e.*

maskeyle diğerini gizleyen bir anonimiteyi, kişilik ötesi bir erotizmi anıştırır. İlksel bedenin uzaklığı, bu türden bir gösterge sayesinde her an yeniden dirilebilir ya da dirilişi tersinleyebilir. Resimsilkme, ona bakan göze karşılık verdiği için Dibutades'in gölgeden kestiği kontür, kayıtsız şartsız bir bakış taşıyıcısıdır; içinde görünmesi olanaksız bir boşluk çekirdeği barındırır. Buna rağmen Romalılar'ın "sanat yapıtı" deyince anladığı, belirli bir *techne*'ye, resimsilkmeye bağlı olan karton kesme değil, kesilen kontürlerin kille doldurulması sayesinde yapılan büst-heykellerdir. Roma soylularının verdiği siparişler üzerine imal edilen büstler, gölgenin sürdüğü izden giderek bağımsız hale gelir. Yunanlıların İsa'dan önce 5. yüzyıldan sonra tiyatro dekoru olarak kullanmış olduğu ve gölgeden –*skia*'dan– kesilen imgeleri Romalılar, evlerinin duvarını süslemek için kullanırlar ve Plinius'un "sanatsal imge" diye küçümsemeye başladığı *skia-graphos*'ları yakından bakıldığı zaman birbiriyle karışmamış, iç içe geçmemiş lekelerin yan yana gelişi olarak tanımlarlar. Oysa köşeleri süsleyen büstlerin aksine yüzün taşıdığı özel ifadeyi yırtarak yüzü kişilik ötesi bir maskeye dönüştürmüş olan yöntemdir *skia-graphos*; bir yanıyla yanılsamacı ve gözboyayıcı bir özellik sergilese de benzeşim ilkesinden uzaktır ve içinde *kolossus*'lardan kalma bir dehşet barındırır. Yaşamın, yaşamla birleşmeyen, varlığını yaşamdan ayrı bir şey olarak koruyan dehşetidir bu. *Skia-graphos*, yitik zamanların ve gölgelerin evrenine aittir ve yaşayan yüzün canlılığını, gölgenin genelliğinde anonimleştirirken, beden kendi ışığından başka bir şey olmayan ışıkla çağlamaktadır. Nitekim sevginin izini *imago* sayesinde diriltmeye kadir olmadığı için *imaginum pictura* sürecini sevmez Plinius. Büst heykellerle beraber aşkın genelleştirici dehşeti de yitmiştir. Yiten ve sevilen bedenin gölgesi, bedenden ayrışan ve onun ötesine uzanan bir tür geçit olduğu için "farklı yabanıl hayvanların beraberce akması gibi, çeşitliliği içinde barındıran bir görüntü... artık tanımlanması ve sınıflandırılması olanaksız... bir figür, bir maskedir. Ve maske bu türden bir hayalet olduğu, insanı tümüyle yabancı bir şey olarak yadırgattığı... için ölüyü insansal varoluştan çekip koparır ve yakınlarına bile yabancılaştırır... Maskenin tikel şahısları temsil edememesi, bu yüzdendir. Maske, ötekini genelleştiren şeydir..."[4] Büstlerin aksine,

4. Till Förster, "Fremde Gesichter – Gesichter der Fremde. Masken und Maskierung in Afrika", *Blick, Macht, Gesicht* içinde, s. 112 vd. Çeviride küçük bir değişiklik yaptım. Metne sadık bir çevirinin şöyle olması gerekirdi: "Buna göre maske,

gölge sayesinde yapılan resimlerde bir tür yasa geçerlidir: Yüzün temsili yalnızca belirli bir mesafe ile, yalnızca maske olarak göze gelebilir. Kadının gölgesini çizdiği erkeğe duyduğu sevgi ne denli büyükse, resim o denli kişiliksiz ve o denli geneldir; sevilen bedeni, Plinius'un *extremitas* ya da *kontür* dediği ve iddiaya göre Parrhasios'un icat ettiği uç çizgi ile örtmekte, onu bir ayla ile hâlelemektedir. Kaldı ki Romalılara göre bir bakıma yapılan ilk resmin kökeni olan cinsel arzu, bedeni görünmez bir ayla ile çevrelemekte, elle tutulmaz bir tapmağa evriltmekte ve aşk aylayı koruduğu sürece beden arzuyu diri tutabilmektedir. Böyle bakınca gölgenin kontürünü çizen kadın, duyduğu arzuyla bedeni maskelemekte, ismi telaffuz edilemeyecek kadar özel olan şeye gözle görünmez bir giysi giydirmekte, maskeyi bütün diğer bedenlerin niceliğinde eriterek tikelliği büstleştirmek yerine sevdiği bedeni, yitirdikten sonra da gözetmektedir. Bunun nedeni, gölgeden çizilen maskenin sürdüğü izdir: "Yüzün yanında duran bir portre" değildir resimsilkme, yüzün gölgesini boyadığı an gölgenin yalamış olduğu "yüzün kendisini de boyamakta" ve yüzü maskeleştirdiği sürece, yüzün içinde ve ötesinde gizlenen bir çifte ötekinin izine uzanmaktadır. "Eğer mumyaların

boyanması, mumyaya dönüşmüş olan bedeni giydiriyor ve bedeni yaşamın başlangıcı ile ilişkilendiriyorsa, o zaman yüzün boyanmasının kendi başına var olması ve yüzle ilişki içinde bulunmaması mümkün müdür?... Kuşkusuz ki maske, yüzden ayrı değildir ve onun karşısında yer alacağına, onunla beraberdir ve ona göredir."[5] Roma *imago*'larından Fayyum portrelerine kadar sevilen bedenin izini öteki olarak süren bir bakış büyüsü egemendir – bu türden bir iz, her iki anlamda hem bedenin hem yaşamın ötekisidir hem de ötekinin izidir: Arzu, bedenin izinde, bedenin yokluğunda bile yürümekte; onu silmek istemediği için yaşayanlarla ölüler arasında fark gözetmemektedir.

Yine de ilginçtir, Plinius'un resmin doğuşuna ilişkin yazdıkları, tersinden de olsa, Lacan'ın söylediklerıyle örtüşür gibidir. Benliğin kendi yarığıyla karşılaşan ve aynadaki görüntüye yabancılaşan özdeşlik imgesinin aksine, kişinin kendi imgesiyle değil, ötekinin imgesiyle karşılaştığı andır resimsilkme; sevilen bedenin gölgesi, özdeşliğin kendisine özgü parçalanmışlık yerine ötekinin yarılmasını göze getirir. Florenski'nin sözünü ettiği maske, Lévinas'ın söz ettiği *çıplak yüz* ile yön-

tipleştirici şahısları temsil edemez. Ötekini genelleştirir."

5. Pavel Florenski, *Die Ikonostase*, s. 178 ve 181.

deşir. Geçmişte kalan kökenin sureti değildir *skia-graphia*, özdeşlik ilkesine göre kişinin kendi imgesine tevil edilebilen ilksellik değildir; özdeşliğin kendi örselenişine işaret edeceği yerde özdeşliğin yarığını önceleyerek, onun ötesi bir mekâna silkelenmekte, ötekinin maskeleşen çıplak yüzünü özlemektedir. Çünkü yüzün Lévinas'ın sözünü ettiği türden çıplaklığı, ikonaya benzeyen bir maskedir; onu kendi ötekisiyle sarmalamakta, ötekinin çıplaklığına maske sayesinde dokunmakta, görmeyi, uzaktan bir dokunma sayesinde gerçekleştirmektedir. Plinius'a göre yapılan ilk resmin varoluş nedeni, kadının kendine duyduğu özsevicilik değil ötekine duyduğu aşk olduğu içindir ki kadın, ötekiyle ayrışma öncesi bir yerde buluşmak istemektedir. Arzulanan bedenin gölgesi, kadının içsel yarılmışlığına işaret eden kendi özdeşliğinin ikizi yerine kadının ayrışma nezdinde ikizi olan erkeğin içindeki ikizdir. Lacan'ın kullandığı ifadeyle, kendi imgesini bayram coşkusuyla ele geçirmeye çalışan Nergis'in özseviciliği değildir arzu; kadın, özdeşlik ilkesine göre ötekinin arzusu uğruna arzuyu kendi arzusu olarak konumlandıracağı yerde, kendi arzusunu aradan çekmeyi bilmiş ve sevdiği, ancak artık yitmiş olan bedenin içindeki ayrışmışlığı resmetmiştir. Çünkü malumdur, eğer ayrışma diye bir şey varsa bu, özdeşlikle öteki arasında değil, özdeşliklerin henüz ayrışmamış olduğu ilksel bir anonimiteyle, "ben ve ötekiler" diye bu anonimiteyi ayrıştırmış olan dizge arasındadır. Bu nedenle kadın, ötekinin arzusu yerine ötekiyle ayrışma öncesine uzanan bir anonimiteyi arzulamakta ve kendi yansısının kontürü yerine sevdiği erkeğin gölgesinin kontürünü çizmekte, ayrışma öncesi bir varoluşu maskeleyerek genelleştirmektedir. "Maske, yalnızca insan ötesi ve kişiliksiz olduğu zaman anlam kazanır: O, her türlü bireysel deneyimden bağımsız" olduğu için, "taşınmadığı zaman tapılan bir nesneye de dönüşebilir."[6] Bu türden bir genelleştirme, belki Blanchot'nun "kimliksizlik" ve "niteliksizlik" diye tanımladığı bir *genel özne* olma halidir ve Duchamp'ın çifte katlanan ikizleri yerine ikizlik öncesi bir uzamı özlemektedir. Çünkü ikizlik de bir ayrışmadan başka bir şey değildir ve ilk bakışta kendi ikiziyle karşılaşan aşk bile daha önce de kalan bir zamanı tekrar etmektedir. İlk bakışta aşk, âşık olduğu özneyi uzundur tanıdığını düşünmekte; tanışıklık, sanki bakışmanın öncesinde yer alan genel bir uzam sayesinde büyürken, nereden doğduğunu bilmemektedir.

6. Carl Einstein, *Negerplastik*, s. 28.

Anonimitede, Duchamp'ın ikizi olarak Rrose Sélavy'yi ya da altı kollu yıldızlı Yahudi'yi önceleyen, resim yapmak ya da imge oluşturmak için özdeşliğin aynadaki yarılması yerine varlığın yarılmasından soluk alan özdeşlik öncesi bir an vardır. Bir kez daha varlık kendi kendini delmiş, kendi yarığıyla yarılmıştır. Kadın, ötekine ancak varlığın delinişine teslim olduğu sürece öykünebilir, kendini onun bakışma bırakabilir ve onun gölgesini resmedebilir. Çünkü öteki de kendini varlığa terk etmiş, gölgesini bırakmış ve geçip gitmiştir. Duchamp'ın sözünü ettiği, talep eden benliğinden feragat ederek gizemli bir zorunluluğa teslim olan o estetik yankı ya da aşk, kendi kimliğini âşık olmaya feda ettiği içindir ki sevgilinin sevgisine değil, sevginin bile ötekisine teslim olabilir. Lacan ne denli "imgesel düzen"den söz ederse etsin, ayna evresi bile simgeselliğe dairdir, çünkü özdeşliğin yarığından hareket ettiği sürece yarılmış bir varlığın izini özdeşliğin parçalanmasında sürmekte, ayrışma öncesi bir yere öykünece ği yerde kimliğin kırılganlığını taklit etmektedir. Merleau-Ponty'nin vurguladığı anonimite, kayıtsız şartsız ötelemektedir kimliği.

Mutsuzlukta gözlere düşen gölge gibi, içinde görülemez olan şeyi gizleyen yöntemdir resimsilkme. Plinius'un sözünü ettiği uç çizginin, kendi üzerine dönmesi ve ardında başka bir şeyin gizlendiğini ele verirken gizleneni görünür kılmaksızın, karanlık noktasını koruyarak bitirmesi gerekir. Mezarın içindeki gölgedir bu; ama resim yapmak ve imge oluşturmak için araya aracı bir merci girmiş, özdeşliğin imgesi yerine ötekinin içinde büyüyen ikizin imgesi, ötekinin karanlığı, onun ışığı ve gölgesi olarak gerçekleşmiştir. Bir diğer deyişle, arzuladığı beden yerine onun gölgesinin resmini çizer kadın – ortaya çıkan sonuç, çifte katlanmış bir mesafenin eseridir. Bu türden bir imgeselleştirme, ötekinin arzusuyla çifte katlanmış bir dolayımlama olarak karşılaşır. Derrida'nın sözünü ettiği türden, "gölgeyi hazla çevreleyen mesafesizlik" için, dolayımlamanın mesafesi kaçınılmaz olarak gereklidir. Can çekişme ya da sevişme anlarını anıştıran, en büyük mesafesizlikle en büyük mesafeyi harmanlayan uzamdır bu; "sevişmek için karanlık bir odaya çekilmeye yol açan... ve bedeni ince bir ayla ile örten" perde gibi bir şeydir, Adem'in gözle görünmez giysisidir, sevilen bedeni "yıldızların sardığı biçimiyle... saran... saygı aylasıdır."[7] Kadın ötekilere, sevdiği ötekine bile nasıl göründüğünün resmini çizeceği ya da kendi

7. Pascal Quignard, *Cinsellik ve Korku*, s. 48.

içselliğindeki parçalanışı dışavuracağı yerde ötekinin ikizine eşzamanlı bir mesafeyle ve mesafesizlikle yaklaşmakta, arzuladığı bedenin geri gelmeyeceğini, arzuladığı gözlerin yanıt vermeyeceğini bilmesine rağmen silkelediği resmi, ötekilerin bakışı adına örgütlenen seyirlik bir nesne olarak konumlandırmamakta, böyle bir sunuştan utanmaktadır.

Çünkü eğer utanmazsa, yaptığı resim ona karşılık vermeyecek, erkeğin bakışı yerine imgenin bakışı arzuyu diriltmeyecek; resim kadını saran bir giysiye dönüşmeyecektir. Sevilen bedenin yokluğu, yoksunluk yerine varsıllığa evrilmiş, resmin gücü, bu türden bir fazlalık sayesinde dirilmiştir. Böyle bakınca eksikliğin değil, fazlalığın eseridir resim: Ne var ki bu fazlalık, bakışı doyurmak ve tüketilmek üzere örgütlenen bir ürün fazlası değildir; ıslandığında kayan beden gibi yakalanacağı an yitmektedir. Kadının babası, resim sayesinde yonttuğu heykeli insanların bakışı için sergilenen bir nesneye dönüştürdüğü zaman bile, o bir yanıyla hâlâ çifte bir mesafenin göstergesidir. Oysa özseviciliği yüzünden kendini aradan çekemeyen Nergis, ötekinin gölgesi yerine ancak kendi yansısına bakabilir, ancak kendini sevebilir, ancak kendini resmedebilir. Anonimitenin ötekiliğini, ancak bu yolla görmezden gelebilir, evrende kendini merkezileştirebilir. Nergis, kendine karşı da, özdeşliği önceleyen öznesiz ve nesnesiz bir varoluşa karşı da mesafesizdir. Nitekim Romalı *skia-graphos*'ların aksine Yeniçağa özgü sanatsal imge, bedenin ötekisi olan gölgeye ve gölgenin çifte katlanmış haline sırt çevirmiş, gölgeyi bile yalnızca özdeşliği kanıtlayan bir aynaya evriltmiştir. "Ayna evresi iç dürtüsü, yetersizlikten önalmaya dönüşen bir dramdır: Kendi mekânsal kimliğine takılmış olan özne için bedenine ilişkin kapıldığı yalancı görüntüleri üreten bir dram. Bedenin parçalarına ayrılmış bir imgesi ile başlayan bu görüntüler, giderek *ortopedik* dediğimiz bir bütünlük kazanırlar ve sonunda, katı yapısıyla zihinsel gelişmenin tümünde iz bırakan yabancılaştırıcı bir kimliğin zırhına girilir. Böylece, kırılmış olan iç dünya-dış dünya çemberinin, benliği sınamak için sürekli dördüle çevrilmesi, yani olanaksızın aranması süreci başlar."[8] Ayna evresi sonrası amaç, ötekinin mekânına dönüşmek değil, evreni büyük bir özdeşlik mekânına tevil etmektir. Yeniçağ'la beraber arzulanan, aynadaki imgenin kökeni olan beden ile aynada yansıla-

8. Lacan, "'Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi. Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimle", Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Ayrıntı, İstanbul, s. 178.

nan imgeyi bireştirme çabasıdır; imge ile beden arasındaki yarık, benzeşim ilkesiyle kapatılmalı ve benzeşim ilkesi, durdurak bilmeyen bir ürün fazlası olarak yeniden yapılanmalıdır. Bedenle imgesi arasına dolayımlayıcı bir aracı katmayan, imgeyi kendi içinde çifte katlamayan bir yöntemdir bu; amaç, özneyi ve nesneyi aynı bağıntılar bütününde bireştirerek olanaksızı gerçekleştirmek olduğu içindir ki Alberti şunları yazabilmiştir 1453'te: "Şairlerin ifadesine dayanarak arkadaşlarıma... çiçeğe dönüştürülen Nergis'in, resmin gerçek kâşifi olduğunu söylerdim... Çünkü resmin, sanatın çiçeği olması bir yana, Nergis'in hikâyesi başka bir şeye daha işaret eder. Resmin, kaynağın aynasında kendi suretini aramaktan farklı bir şey olduğunu söyleyebilirsin. Quintilian, bedenlerin güneş ışığında düşen gölgesini çizgi sayesinde tasvir etme sanatı olarak tanımlar resmi... ama artık bizim... Plinius gibi hikâyeler anlatacağımız yerde resmin yeni kitabını yazmamız gerekir."[9]

Araya konan ve sonraları Duchamp'ın *ara-lama* diyeceği aracı gerçeklik, çekilmiştir aradan; Yeniçağ, ötekinin gölgesi yerine kendi gölgesini resmetmeye ve kendi gölgesini vurgulamaya girişmiştir. Kişiyi genel ve karanlık bir anonimiteye teslim eden ve öznelliği önemsizleştiren *ara-lama*'mn aksine Nergis, baktığı imgede kendini seyretmeye öncelik vermekte ve imgenin kuşatıcılığından çekip çıkarılan estetik beğeniyi, öznelliğin yaşantılanmasına indirgemektedir. Nitekim Nergis, yalnızca bu temel üzerinde buyurganlaşabilir ve evrende kendi yansısını görmeyi, ancak bu çerçevede talep edebilir. Talepkârlık, ötekinin ötekiliği yerine kimliğin özdeşliğine öncelik verme biçimidir. Nergis'in yansısı, kendini ötekiliğiyle yabancılaştıran bir gölge olmadığı ve Nergis, bir tek kendi varoluşunu sevdiği içindir ki, imgeyi özsevicilikten alınan hazza indirgeyecek; özne ile nesneyi, imge ile bakışı, aralarındaki mesafe gittikçe daralan bir çakışım alanı olarak ancak bu temelde konumlandırabilecektir.

Oysa *ara-lama*'mn nedeni, ilk ikona örneğinde olduğu gibi kendini aradan çekerek ilksel bedenin dokunuşunun izini sürmek, bunu bedensel dokunuşa öykünen çifte bir mesafeyle ve mesafesizlikle gerçekleştirmektir. *Ara-lama* sayesinde kutsal dokunuşun izini süren görüntünün kendisi dokunulmazlaşır, yüreğe en derinden dokunduğu an, en uzakta kalır. *Ara-lama*, yoksunlukla beraber fazlalığın eseri olduğu için eşzamanlı bir uzaklığa ve yakınlığa dairdir. Aziz Paulus'un ürettiği bir söz-

9. Leon Battista Alberti, *Über die Malerei* (1435),Viyana, 1877, cilt II, s. 28.

cükle, vücut bulma gizemini muştulayan ve yapılan ikonaları ustanın eli değmeden, bedensel aktarımın kendisiyle mevcut kılan *acheiropoiètos*, bedensel dokunuşun izini dokunuş ötesi ve dokunuş öncesi bir uzamda sürdüğü an, imgeye artık söz sayesinde vücut bulduran yasallığın mesafesiyle ve mesafesizliğiyle öykünmek olasıdır. *Cisimleşmenin olanaksız nesnesini* göze getirdiği an, imgenin aracı-gerçekliğinden ödün vereceği yerde, araya utancı yerleştirir.

Ancak Alberti'nin sözünü ettiği resmin o yazılması gereken yeni kitabına koyulan ressamlar, ışığı ve gölgeyi resmetmek için ellerine birer kalem ya da fırça alır, *ara-lama*'dan vazgeçer ve doğanın kendini kopyalarlar. *Ara-lama*'ya neden olan utanç çekilmiştir aradan. Cennini'nin 1437'de ressamlara verdiği tavsiye, "belirli bir modele göre çizmek ve... çizgileri, önce görünmeyecek şekilde gerçekleştirmektir. Karalama sayesinde oluşan gölge çizgilerinin sayısı artacaktır." Ressam, "kontürlerdeki gölgeleri ne denli karartmak isterse o denli fazla sayıda çizgi çizmek, aydınlık kalmasını istediği yerlerdeyse az sayıda çizgiyle yetinmek"[10] zorundadır. Cennini'nin yazdıkları, Bizans için oldukça geç bir tarih olan 13. yüzyılda yeniden yazılmış bir metinle, *Hermeneia* ile karşılaştırıldığı zaman, *ara-lama*'mn ne anlama geldiği kolayca anlaşılır: Resim yapmak için Bizanslı ustalar önce bir parça kâğıt almayı ve kızarmamış yağa yatırarak kurutmayı önerir. "Bu arada siyah boya al ve ona biraz yumurta kat. Ertesi gün kurumuş ve saydamlaşmış olan kâğıdı, kopyasını çıkarmak istediğin ikonanın üstüne koy. Kontürlerin üzerinden siyahla geç ve aynısını gölgeler için de uygula."[11] Yeniden Doğuş sonrası çağ imgeyi gerçekliğin kopyası olarak kurgularken, Bizans'a özgü *ara-lama* imgeyi başka bir imgenin kopyalanması olarak düşlemekte, ötekinin imgesini çizerken ötekiyle imge arasına en azından bir diğer imgeyi yerleştirmektedir. Eğer Dibutades'in kızı, sevdiği erkeğin bedenini onun gölgesiyle ara-lamışsa, bu, sonraları fotoğrafı aracı gerçeklik olarak kullanan Darüşşafakalı ressamların da başvuracağı anlayıştır. Oysa Yeniden Doğuş'la birlikte *ara-lama*'mn çifte mesafesi ve mesafesizliği, tek yönlü ve tek eksenli bir mesafesizliğe evrilir. Artık amaç, özneyi imgeye teslim etmek yerine öznenin egemenli-

10. Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, *İl Libro dell'Arte* (1437), Viyana, 1988, bölüm VII, sayfa numaraları yok.

11. Alıntılayan P. Hetherington: *The Painter's 'Manual' of Dionysius of Fourna* içinde, Londra, 1974, cilt I, s. I.



**Giorgio Vasari, "Resmin Kökeni", 1573,
fresko, Casa Vasari, Floransa.**

ğini gerçekleştirmek, özne uğruna imgenin taşıdığı bakışı öldürerek bakışın dokunuşunu esirgemektir. İmge, bakışı olmayan ölü nesnedir – onun düşlere ve sanrılara özgü kanıtlayıcılığı yitmiş, yerine öznenin içindeki boşluğu dolduran bir tatmin aracı gelmiştir. Bir bakıma, *camera obscura*'dan *panopticum*'a ve NIMA'ya uzanan sürecin doğum anıdır bu. Özne, kendini imgenin bakışı altında hissetmemek adına, imgede kendini görmek istemiş, onu bu amaçla ürün fazlası olarak örgütlemiş, kendi ölümünden ve varlığın dirilişinden ödün vermiştir. Vasari, arzulanan bedenin genelde profilden alınan gölgesi yerine Nergis'in kendi gölgesinin kontürünü kendisinin çizmesini önerir. Özne, baktığı her yerde özdeşliğini teyit edecek, *skia-graphos*'un içinde gizlenen ötekinin ötekiliği, öznenin kendini kimliklendirmesine evrilecek, özsevicilikle yer değiştirecektir. Vasari'nin kendi evinin duvarına yaptığı fresko, bu türden bir sevdalanmaya örnek gösterilebilir.

Yeniçağ'la birlikte belirli bir modeli temsil eden ve görünür kılan sanatçı kavramı öncelik kazanır. Sanatçı, imgeye tâbi olacağına imgeyi var eden, nesnenin hakikatini gören kişidir. O, nesnenin niteliği ve ötekiliği uğruna kendi niteliksizliğini vurgulayacağı yerde, kendi yaratıcı niteliklerini yüceltir. Plinius'un betimlediği *skia-graphos*, ötekinin varoluşunu öncelediği ve çifte bir varoluşa öykündüğü için geçer akçe değildir artık. Sanat kurumu, öznenin kendine bakması sayesinde şekillenir ve Vasari'nin betimlediği çerçevenin dışına taşan imgeler, sanat tarihine layık görülmeyecektir.

Oysa Yeniçağ'ın eşiğinde, geçmişin izini süren imgeler elbette henüz mümkündür. Örneğin daha önce alıntılanan Ugo da Carpi'nin Aziz Petrus bazilikası için yaptığı ve Vatikan müzelerinin sergileyecek kadar değerli bulmadığı *veronika*, kayıtsız şartsız bir *acheiropoièt*os örneğidir. Da Carpi, Plinius'un betimlediği kadının yolunda ilerlemiş ve İsa'nın dokunuşunu vurgulamak uğruna kendi kimliğini ve ellerini aradan çekerek kutsal bedenin izine mesafeyle değmiş; İsa'yı maskelemiştir. Da Carpi, özdeşliğin aracılığı yerine imgenin *ara-lanma*'sına başvurur. Da Carpi'nin İsa'ya duyduğu sevgi yüzündendir bu. Aziz Peter ile Aziz Paulus arasına gerilen örtü, İsa'nın görüntüsünü ya da tasavvurunu taklit edeceği yerde, Roma'da Aziz Peter Kilisesi'nde bulunan İsa imgesini kopyaladığı için araya Bizanslılar gibi aracı bir gerçeklik katmıştır. Görünen, imgeyi diri tutmak uğruna İsa'nın yüzünü gizleyen ve gölgeyi maskeleyen bir kişiliksizliktir. Eğer imgede İsa'nın yüzü görünür kılınıyorsa, "gölgenin içinden yükseleceğine onun içinde yitip gi-



**Ugo da Carpi, Aziz Peter ile Aziz Paulus arasında Veronika, 1524-1527,
tuval üzerine kömür ve tempera,
Vatikan, Reveranda Fabbrica di San Pietro.**

den bir yüzdür bu."[12] Arzu, onun görünmezliğini korumak istediği için özdeşliğin resmini çizeceği yerde, ötekinin varoluşuna açılan yarığı figürleştirmekte; figürü, görünen ile görünmeyen arası bir bağıntı elemanına tevil etmektedir. Da Carpi'nin başvurduğu ve ıslatılmış renkli mendillerden ve parmakla kumaşa sürülen kömürden oluşan operasyon zinciri, Michelangelo'nun gülümsemesine yol açar açmasına ya, sanatsal yaratıcılık adına el işçiliğini hasır altı etmeye çalışan bir çağda, parmaklarıyla kutsal bedene değmeyi arzulayan ve fırça kullanmayan bir tavrın, sanata layık görülmemesi olağandır. Özdeşlik, kendini feda etmekten sakınmakta, kendini dayattığı için kendi çözülüşünü göze almamaktadır.

Nitekim yalnızca 8. yüzyıl Bizans ikonakırıcıları ya da postmodernizmin yazar ve ahlakçıları değil, bu bağlamda Didi-Huberman gibi bir sanat tarihçisi bile, 15. yüzyılla beraber *öldürülen imgeden* söz etmektedir. Eğer imge, 15. yüzyıla değin *vestigia* ile *imago*'nun beraberliği olarak tanımlanmış ve içinde mutlak bir ötekiliğin izini taşıyan bir çifte varoluştan soluk almışsa, "özgöndergesel sanat kavramı uğruna artık imgeyi öldürmek" gerekmiştir. "İmgeyi öldürmek, onu yeniden parçalamak ya da yeniden kapatmak, diğer bir deyişle *imge içinde asıl sarsıcı olan, insaniliğin ve insanbiçimciliğin ötesine uzanan şeyi, imgenin özüne özgü benzeşmezliği inkâr etmek* anlamına gelir."[13] Didi-Huberman özgöndergeselliği, yükselen bir değer olan *hümanizma* kavramıyla ilişkilendirir: Bir yandan resmin içindeki görünürlüğün insan eli tarafından yapıldığını vurgularken, diğer yandan imgeyi insandan yalıtan ve temsil ilişkisini insan elinden bağımsızlaştıran bir kavramdır özgöndergesellik -- ve böyle bakınca oldukça çelişkilidir. Bir yandan *acheiropoiètos*'a karşı çıkar ve evrenin insaniliğini ve insanın yaratıcılığını vurgular. İnsanileştirme ve insanbiçimcilik, dünyayla ve evrenle uyum-

12. Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, Münih/Viyana, 2000, s. 203.

13. "Vasari'yle beraber ayırıcı çizgiler çizilir, onlarla ikna edilir. Aslında dışlayıcı çizgilerdir bunlar, öldürücüdürler... Yalnızca sanat tarihinin öncül ve bağıntısal kategorisi olan Yeniden Doğuş'u garanti altına almak amacıyla yapılmış olmasalar ve sanat tarihinin 'hümanist' bir disiplin olarak varlığım sabitlemeye yarasalar da, onlarla beraber Ortaçağ'ın da öldürülmesi gerekmiştir. Özgöndergesel sanat kavramı uğruna imge öldürülmelidir... Sanat tarihi, ancak imgeyi öldürdüğü sürece, nesnesi olan sanatı uç noktada bir yönlendirmeden kurtarabilir... İmgeyi öldürmek demek, sürekli yarılmış ve çelişkili, sürekli bilinçdışına göre eyleyen 'sersem' bir özne kavramıyla insanın uyumsal ve akıllı, bilinçli ve ölümsüz hümanizmasını birbirinden ayırmak anlamına gelir." Didi-Huberman, *a.g.e.*, s. 224 vd. (italikler bana ait).

suzluk hissini yatıştırır, insana güven verir. Yeniçağ'la beraber sanatsal biçim, insanbilimsel ve hümanist bir niteliğe evrilir. Ne var ki insanı evrenin merkezine yerleştiren ve insanın özdeşliğini mutlaklaştıran tavır, aynı anda ona dehşet salan bir yabancılığı ve ötekiliği yadsımaya mahkûm olacaktır. Bu ise, insanbilimin ötesine uzanan dehşeti yatıştırmak uğruna özneyi insanbiçimcilikle doyurmak anlamına gelir. Arzu, özdeşlik ile aynadaki imge arasındaki yarığı kapatmak ve insanın içindeki boşluğu sanatsal biçim aracılığıyla doyurmak istemektedir. Bedene özgü geçiciliğin ve ölümlülüğün yarığı ürkü vermekte, üstelik aşk da bu ürküyü tetiklemektedir. Bu nedenle 15. yüzyılda uç veren hümanizma, hem insanın ölümlü olduğu gerçeğini öldürmeyi hem maddeyi biçim sayesinde aşmayı önerir. Yeni konumlandırılan sanatsal ülkücülük, Lacan'ın söz ettiği yaşamdan ölüme geçiş anıyla ilgili olan güzelliği yadsımak ve yaşamı tehdit eden şeyi insanbiçimcilik sayesinde aşmak, özneyi bedenin ölümsüzlüğüne özgü bir güzellik anlayışıyla doldurmak zorundadır. Bu bağlamda Plinius'un bir zamanlar doğumuna ağıt yaktığı sanatsal imgenin, "özel bir arzuyu doyurmak için yaratıldığını kavramak zorunludur ve sanat yapıtı, ancak bu arzu doyurulduğu zaman güzel olarak nitelenir."[14]

Vasari'ye göre sanat yapıtı, maddeye biçim vereceği yerde ideye biçim veren şeydir ve modelin maddeselliği, idenin madde-ötesine tevil edildiği sürece güzeldir. Gerçek sanatçı, "maddenin her türlü gereksizliğini uzaklaştıran ve yapıtı, sanatçının kendi tasavvurunda oluşturduğu *plastik biçime*"[15] indirgeyen kişidir. Plastik biçim kavramı, *colore* ile *disegno*, imgesellik ile göstergesellik, duyusallık ile düşünsellik arasındaki karşıtlıklara yeni bir karşıtlık daha ekler, *insanbiçimci* ile *soyut* arasında Yeniçağ'lı sanat yapıtını meşrulaştırmaya yarayan ayrımı ortaya çıkarır. Kimi yerde bu karşıtlık, figüratif ve soyut olarak da tanımlanacaktır. Maddenin maddeselliği, çivi çiviyi sökercesine tam da madde olan beden üzerinden aşılmalı, maddeyi soyut bir yasallık sayesinde maddesellikten uzaklaştırmak yerine, madde, ölümsüz bir madde-ötesi tasavvuruyla maddesellikten yalıtılmalıdır. Maddenin maddeye aktarımını yenmeye kadir olan plastik biçim, kendi çözülüşünü göze alma-

14. Thomas Ernest Hulme, *Hümanizm, Din ve Sanat üzerine Felsefi Düşünceler*, İz, İstanbul, 1999, s. 94; çeviride küçük bir değişiklik yaptım. Hulme'nin metni "...arzu tatmin edildiğinde, siz sanat eserini güzel olarak nitelersiniz" diye çevrili.

15. Giorgio Vasari, *Leben der ausgezichneten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahr 1567*, Worms, 1983, cilt I, s. 59 (italikler bana ait).

yan bir özdeşliğin uğrak yeridir; ötekinin ötekiliğini görmezden gelir. O nedenle "Vasari için imgenin öldürülmesi, daha ülküsel, daha köktenci bir cinayetin, *ölümün öldürülmesinin* biçimidir. Seçkin ve ölümsüz sanatçılardan oluşan bu... evrendeki yarı-tanrıların asal özelliği, hepsinin birer benzeşim savaşçısı ve benzeşim kahramanı olmasıdır... *Oysa vücut bulmanın temel diyalektiği, içinde çifte ve çelişkili... bir hareketi barındırması ve ölümün ölümüne özgü genel bir arzuyu denetlemek uğruna, ölümü ya da sürekli bir ölmeyi –yani bir kurbanı– içinde taşımasıdır.*"[16] Ne var ki *acheiropoièt*os'a özgü iki uçlu hareket, imgenin artık geçmişte kalan çifte varoluşuna ilişkin bir harekettir ve imge, ancak kendi ölümüne göğüs gerdiği ve kendi yıkımını göze getirdiği sürece salınabilir yaşamla yaşamın ötekisi arasında. Bu ise, nesnenin maddeselliğini maddenin kendiyle giydirmek ve maddenin kendini aralamak anlamına gelir. Sanırım güzelliği son bir geçiş anından hareketle konumlandıran ve zamansal bir ilişkinin sonucu olarak belirleyen sanat yapıtına ancak böyle yaklaşılabilir. Kanımca öykünmecilik ile taklit arasındaki fark da ancak bu ayrım temelinde şekillenmektedir. Nergis'in özdeşliği yerine ötekinin bilinmeyen gölgesine dokunmak bu sayede mümkün olsa da Yeniçağ'la birlikte ölümü öldürme uğruna imgenin dirilişi de yitirilmiştir.

Bu bağlamda Duchamp'a dönmek gerekirse, onun resimsilkme yöntemini alıp bu çerçevede kullandığı söylenebilir kolaylıkla. Kuşkusuz onun resimsilkme, insanın *hiçliğe duyduğu arzuyla, insanın kendi geçmekte olan varlığıyla kurduğu ve göründüğü an görülmesine engel olan ilişkiyi gösteren, arzunun yerini alan arzuyla* (Lacan) ilintilidir. Böyle bir arzu, evrenin bedenin altında döndüğünü duyumsarken, bedeni içinden doğuran maddeyi ve maddenin ötekiliğini özlemektedir. Ne var ki 18. yüzyıl Avrupası'nda inanılmaz boyutlara ulaşmış bir yöntemdir resimsilkme. Fizyonomileri karşılaştırmak amacıyla çizilen gölgedüşümler giderek çoğalmış, siluet çizmeyi kolaylaştıran bir mekanizma icat edilmiş, burjuvalar kendi gölgeçizimlerini alıp duvarlarına asmıştır. 1792 yılında Lavater, bu türden bir mekanizmanın betimlemesini yapar. Belirli bir koltuğun koluna sabitlenmiş olan tuvalin önüne oturan kişinin silueti, tuvalin öteki yüzüne yansılanacak ve çizimi yapan kişi, modelin bire bir kontürünü çizecektir. Plinius'un anlattığı öykünün aksine çizilen model kadın, çizen özne ise erkektir, ama kişi,

16. *A.g.e.*, s. 225 vd. (italikler bana ait).



Thomas Holloway ve öğrencileri, Siluet çizimi için Makina, Johann Caspar Lavater için gravür, Fizyonomi Yazıları içinde, Londra, 1792.

kendi siluetini çizdirebilmek için yine ötekinin aracılığına ihtiyaç duymaktadır. "İnsanın ya da insan yüzünden silkelenen gölgenin onun en güçsüz ve en boş" imgesi olduğunu yazar ünlü fizyonomist, "ışık ancak doğru mesafede konumlandırıldığı ve katışıksız bir yüzeye düştüğü" zaman insanın en "hakiki ve en sadık imgesidir." Bir yanıyla onun en "güçsüz" imgesidir bu, "çünkü pozitif değil, sadece negatiftir, yarım bir yüzün kenar çizgisinden ibarettir; ama diğer yandan onun en sadık imgesidir, çünkü en ustalıklı çizimcinin bile elinin serbestliğini kullanarak çizemeyeceği kadar kusursuz bir doğa eseridir, doğanın dolayımsız bir dökümü olarak nitelenebilir. Canlı bir insanın imgesi, kendi gölgesi dışında ne olabilir ki?"[17] Kuşkusuz fotoğrafla ya da dökümle aynı yazgıyı paylaşan bir *techne*'dir resimsilkme; kimi burjuvanın duvarına asılsa da, sanat denen kurumdan ziyade el işçiliğiyle, güzellikten ziyade belgelemeyle ilişkilidir.

Oysa İngilizlerin düşen gölgeyi tanımlamak için kullandığı *cast*

17. Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl*, Stuttgart, 1984, s. 152.

shadow'un, içinde aynı anda iki ayrı çağrışım alanı birden barındırdığını söyler Duchamp. İlkin optik bir yansılama anlamına gelen bu niteleme, Lavater'in de teslim ettiği üzere alçıdan ya da bronzdan alınan dökümler için kullanılır ve fırlatma, dökme ya da akıtma gibi anlamları kuşatır. Bu türden bir çağrışım zenginliği, bir yandan modelin bilinmez ötekiliğine ve yaklaşılmaz uzaklığına ilişkinken, diğer yandan modele en yakın olan şeyin kendisini, onun gölgesini ve dökümünü ele verir, ikisini birbiriyle ilişkilendirir. Belki bedenden alman dökümler bir tür resimsilkmedir; belki de nesnelerin gölgeleri ile dökümleri birbirleriyle yer değiştirebilen, birbirlerini ara-layabilen aracı gerçekliklerdir; birinden diğerine sıçranabilir. İlginç bir biçimde *cast shadow*'dan hareketle *ara-lama* sözcüğüne uzanmak mümkündür, çünkü düşen gölge, ancak çift aşamalı bir operasyon zinciriyle imgeselleşmekte ve kendini belirli bir nesnenin izdüşümü olarak ele vermekle kalmayıp, plastik olarak oluşturulan imgenin, grafik *ara-lama*'sına da kapı aralamaktadır. Elbette gölgeyi veren nesneyle örtüşeceğine, onun boyutlarını değiştiren, büyüten ya da küçülten bir *ara-lama*'dır bu; kendi aracılığını, model ile kopya arasında oluşan bir yarık olarak konumlandırır. Özdeşlik ile aynada görünen imgeyi üst üste bindirmeyi amaçlayan bir çakışım alanı değildir böyle bir yarık; aksine ikisi arasındaki uzlaşmazlığı büyütmektedir. Lavater bedenden düşen izi doğaya sadık bulsa da, bu iz, yasını tuttuğu ve her an yeniden doğurduğu bedeni ikame edeceği yerde ikame arzusunu çökerten bir karanlık, canlıyla benzeşeceği yerde artık benzeşemeyen bir başkalıktır. *Cast-shadow*, Blanchot'nun sözünü ettiği türden benzeşmeyen bir benzeşimdir ve yaşamla ölüm arasındaki anı gizlemektedir. *Cast-shadow* sayesinde dirilen imge, bir yanıyla "gerçekten sevilen ve... acıyla özlenen canlıdır" hâlâ, "...kendi kişiliksizliğine benzeşimle bağlıdır..." Ne var ki yaşayandan çok yaşamayana, canlıdan çok cesede benzeyen bir benzeşimdir bu: "Eğer ceset bu denli benzeşiyorsa, bunun nedeni, bir an için benzerliğin kendisine dönüşmüş olmasıdır: Benzeşimin kendisidir ceset... mutlak olan, ürkü veren benzeşimin kendisidir. Ama kime benzemektedir? Hiç kimseye."[18]

Açıktır ki, bu türden benzeşmeyen bir benzeşim, model ile kopya, yaşam ile ölüm, varlık ile yokluk arası kategorileri köktenci biçimde

18. Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 247; ne var ki alıntıladığım metni Sarah Kofman'ın *Melancholie der Kunst*'undaki Almancası'ndan çevirdim (Viyana, 1986, s. 18 vd.).

sarsacaktır. Onun yarığını ara-lamak, yarığı çifte katlamaya yol açacak ve Duchamp çifte katlamayı, varlıkbilimsel bir özdeşlik yerine varlıkbilimsel bir farklılık temelinde konumlandıracaktır. Bu ise, artık "insan bedenini temsil eden gölgeyle aynı şeyden, sınırı aşmış olan ötekiyle aynı imgeden"[19] söz edilmediği, gölgenin beden olmayan ötekiliğinin vurgulandığı anlamına gelir. İmgenin özdeşlik ilkesini yarmak adına gölgeye kendi başına bir *olmuşluk* niteliği bağışlar Duchamp. Gölge ya da döküm, nesnenin benzeşen kopyası değildir ve nesne anonimiteden ne denli azadeyse gölge de nesneden o kadar bağımsız ya da o kadar noksan olan varlıksal bir niteliktir. Ceset canlıya ya da canlı cansıza ne kadar benziyorsa, gölge de bedene o kadar benzeyen şeydir. Gölge de beden kadar "olmuş" bir görüntü ya da ölüm de yaşam kadar yalnızca kendine benzeyen, başka bir şeyle benzeşmeyen bir imgedir. Döküme ya da gölgeye benzer "bu türden 'olmuşlar'ı almaktan" ve "onları ilksel izdüşümdeki karşılıklı ilişkilerini dönüştürmeden ara-lamaktan" söz eder Duchamp, böyle elde edilen bir "nesne, kuşkusuz rastlantısal olamaz. Onun plastik olarak üçboyutlu temsil edilmesi gerekir."[20]

Nitekim *olmuşlar*'ı *ara-lama*'yı 1918 tarihli *Tu m'*da gerçekleştirir sanatçı. Üç hazır nesnenin, bisiklet tekerleğinin, şapka askılığının ve şişe kurutucusunun gölgelerini kendi başlarına yetkin ve modellerinden azade birer nesne olarak okumayı ve ötekinin artık benzeşmeyen gölgesinin izini, başkalaşmış bir hazır nesne olarak sürmeyi önerir. *Peinture* geleneğine sadık kalmak ve sadakatle içini oymak amacıyla yağlıboya yapılan bu tuvalde, her Duchamp yapıtında olduğu gibi temsil mekanizmalarını tersine çeviren bir ilişki geçerlidir. Resim yüzeyine, *index*'in izini süren gölgelerden oluşan bir bağıntısallık egemendir ve yüzey, dikine bir merkezi perspektifle şapka askılığından tekerlek gölgesine doğru ilerlemekte, neredeyse bir teknik çizim dersine dönüşmektedir. Resim yüzeyinin ortasına doğru yağlıboyayla yapılmış yanılsamacı bir yarık belirir, yarık hakiki çengelli iğnelerle tutturulmuştur. Yarığın göze böylesine siyah beyaz gelen didaktikliği, Blanchot'nun sözünü ettiği bayağılık gizemine sahiptir: Tablodaki sahte yarıkla beraber yarılan, geleneksel resmin varoluş nedenidir. Yarığı görmezden gelen ve hazır nesne gölgelerine işaretparmağını uzatan el, Vasari sonrasını belirleyen sanat kavramını imkânsızlaştıran bir mekâna dönüşür.

19. Jacques Lacan, *a.g.e.*
20. Marcel Duchamp, *Schriften*, s. 101.

Benzeşim ilkesiyle beraber resmin yaratıcısına ilişkin hümanist inanç, çifte katlanmış bir mesafeyle kırılmıştır. Vasari'nin söz ettiği yaratıcılığın, *inventione*'nin simgesi olan işaretparmağı, yaratıcı ile *olmuşlar* arasındaki ilişkiye işaret etmektedir. Sanatçı, *olmuşlar*'ın yaratıcısı değildir, onlar kendi benzeşim ötesi izlerini sürmektedir. *Olmuşlar*, yalnızca kendilerine benzeyen benzeşimlerdir ve yaratıcıları, sürmekte oldukları anonimitenin izidir. Onlar sayesinde göze gelen, insan eliyle yaratılmayan hazır nesnenin kendisi yerine, gölgesinin resmidir. Hazır nesnenin *olmuş*'u olarak gölge, nesnenin siluetine gönderme yapacağı yerde, ondan varlıkbilimsel açıdan farklılaşmış olan bir başkalığı gösterir. Nasıl sanatçı tablonun yaratıcısı değilse, seri üretimin kişiliksizliğinden doğan hazır nesne de gölgenin yaratıcısı değildir. Başkalaşımın insan eline bağlı olmaması bir yana, *Tu m'* tersinden bir *acheiropoièt*os örneğidir. Hazır nesnenin kendisi gibi gölge de aşkın bir dokunuşun izini süreceğine maddenin maddeye izdüşümü sayesinde gerçekleşmiş, ünlü çikolata paketi gibi başkalaşmış bir *olmuşluk* olarak maddenin içsel aktarımından sudûr etmiş, maddenin kenarı, bir başka maddeye uç vermiştir. Böyle bakınca bedeni yoğuran madde ile hazır nesneyi oluşturan anonimite, ayrıksı bir biçimde eşitlenir: Duchamp'a göre önemli olan, öznesiz ve nesnesiz bir genelliğin ne olduğu değil, onun nelere uç verdiğidir. *Tu m'* gibi bir yapıtın yüzeyinde "olan" ve "olmuşluk", model ve kopya, yaşayan ve yaşamayan, beden ve ceset, ben ve öteki, öteki ve ikizi yer değiştirmekte; özdeşlikler, kendilerinin ötesindeki bir uzamda birbirlerine doğru ve birbirlerinin ötesine kayıp gitmektedir.

O nedenle Duchamp, tabloya *Tu m'* ismini verir: Sözcük oyunlarını çok seven sanatçı, tabloya isim verirken Fransızca *ben* ve *sen* sözcüklerini kullanmış ve ikinci tekil şahıstan birinci tekil şahısa doğru yönelen bir hareketi anıştırmış, *sen... beni* demiştir. Böyle bir başlık, öznenin özdeşliğinden hareketle ötekini nesneleştiren ve merkezi perspektif yasalarına göre içinde eritmek amacıyla karşısına alan bir tavır yerine ötekinin ötekiliğine tâbi olmayı önerir. Özdeşlik, ötekinin ötekiliği sayesinde şekillenen, ötekinin mekânıyla başkalaşan bir niteliktir, ötekinin ötekiliğine teslim olmayı gerektirir. Rosalind Krauss'un dahiyane okumasına göre bu bağlamda Jakobsen'in *shifter* –kaydırıcı– kavramına başvurulabilir[21]: Jakobsen'e göre *kaydırıcı*'lar, içleri boş olduğu için

21. Bkz. Roman Jakobsen, "Verschieber, Verbkategorien und daş russische Verb, Form und Sinn", *Sprachwissenschaftliche Betrachtungen* içinde, Münih, 1974; ya



Marcel Duchamp, "Tu m'", 1918,
tuval üzerine yağlıboya, Yale University Art Gallery, New Haven.

anlam yüklenen göstergeler ve tek bir anlamdan fazlasını anlamaya yol açan gezici gösterenlerdir, bir gösterenden diğerine yıldız hızıyla kaymaya kadirdirler. *Ben* ve *sen* gibi şahıs zamirlerini birinden diğerine salman kaydıraklar olarak kullanmak, onların korunaklılığını çökertir ve Lacan'ın imgesel ve simgesel olarak tanımladığı düzenlerin ötesine yönelir: Ben'in sen'e, sen'in ben'e, üçüncü tekil şahıs zamirinin genel bir özneye ve nesnenin ikizi olan gölgenin anlam taşıyıcının kendine dönüştüğü *gri* renkli bir kayıştır göze gelen: Korteksin gri hücreleri gibi *ben* ve *sen*, gri özsuyunun eşzamanlı mesafesi ve mesafesizliğiyle kimliksiz bir anonimitede yitebilir. Böyle bir anonimite nezdinde üretilen hazır nesne ya da beden aynı değeri ya da değersizliği paylaştığı için, özdeşliği tanımlayan zamirler gölgeden farklı değildir: Kendileri öncesinde var olan bir genellikten ayrışan birer *olmuşluk*'tur onlar; bu türden varlıksal bir başkalaşım, kontür, çizgi ve siluet gibi kavramların kapalılığını yeniden gözden geçirmeyi önerir.

Ama *ara-lama*'dan soluk alan bir operasyon zinciri, *ara-lama*'nın olmuşluğunu yine de kendinden koparır alır, onun varlıksal başkalaşımını bile kendinden başkalaştırır. Benzeşimin kendisinin başkalaşımıdır bu; uç çizgi, iki ayrı mekânın birbirine değdiği ve benzeşmeyen benzeşime neden olan aralıktır, olmuşluğun aralığını aralar ve kendi güç alanını bir kez daha yaratırken, benzeşimi başkalaşım olarak konumlandırır. Derrida'nın sözünü ettiği, sınırdan hareketle düşünülen göstergedir bu; o nedenle kontür, Duchamp için her zaman bir yarıktır ve birbiriyle karışmamış lekeleri yan yana getiren ya da içerisiyle dışarısı arasındaki sınırı çizen bir uççizgi değildir, içerisiyle dışarısını birbirine kat-lamakta; bunu bir sudûr hareketi olarak konumlandırmaktadır. Bir diğer deyişle kontür, yüzü görünür kılacağına maskeleyen, maskeyi her an biraz daha genelleştiren, belirsiz bir anonimite içinde inframinik farklılıklar üreten bir çifte katlanmışlıktır. Duchamp'ın infra-minik diye tanımladığı o küçük farklılık, –"görünürlük, mekânsallık, ölüm" (Derrida)– çizimin kökenidir ve Duchamp, Robert Lebel'in yazdığı *Marcel Duchamp için* isimli kitap nedeniyle yaptığı *Profilden Otoportre*'yi *Marcel dechiravit* diye imzalamakla kalmamış, Plinius'la beraber Vasari'nin ve Lavater'in izini süren bir resimsilkmeyi, dikey ek-

da Émile Benveniste, "Die Natur der Pronomen", *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft* içinde, Münih, 1974, s. 279-86; Rosalind E. Krauss, "Notes on the Index: Part I", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* içinde, Cambridge: Mass., 1986, s. 196-210.

sende uzayan *statua*'dan kitap merciin yataylığına ve göstergeselliğine taşımış, resimsilkme hamlesinin içinde yer aldığı merci olan kitabı bile kendine yaklaştırırken kendinden ayrıştırmıştır. Dikeylik ve yataylık, imgesellik ve göstergesellik gibi evreni kadranlara bölen kategoriler, aslında birbirlerine ara-lanan kategorilerdir. Paris'te kitabın tanıtımını üstlenen La Hune kitabevinde kendi siluetinin yarığını poster yapar sanatçı. Eğer *Profilden Otoportre*, Duchamp kimliğinin negatifiyse ve negatiflik, kitabın içinde ve kitapçının duvarında kendi içinde bir kez daha yarılmışsa, elbette negatif hemen kendi içinden farklı bir olmuşluğa tevil edilmelidir. Ancak bir ikinci ayna sayesinde modelin görüntüsünü veren pozitif gibi yeni bir pozitiftir bu: Negatifin içindeki yarığı tersinden çoğaltan ve kendi başına bir olmuşluğa yol açan bu yeni otoportre, aslı çoktan geçmişte kalmış olan bir pozitiflikten soluklanır ve negatifin içindeki yarığı, çift aşamalı bir *ara-lama* olarak kullanır. Kamunun gözlerine kitapta ve duvarda sunulan *skia-graphos,* beyaz üzerine siyah bir resimsilkmeyken, Duchamp'ın arkadaşlarına yolladığı resimsilkme, siyah üzerine beyazdır. Vasari'nin tavsiyelerine uyan ve kendi gölgesinin siluetini çizen Duchamp, kendi kimliğini ara-layarak içeriden yarmış, tek bir yarma hamlesiyle çoğaldıkça artan ve arttıkça çoğalan bir operasyon zinciri başlatmıştır.

Ama eğer gölge, döküm gibi bir yarıksa, o zaman insan bedenini sarmalayan ve çifte katlayan, maskeleyen ve genelleştiren, evrene teslim eden ve ince bir ayla ile örten maddesel mekân nasıl görselleşir? Yaşam, yaşamın ötekisiyle ve ikisi arası bir ara-lıkla nasıl göze gelir ve genel bir özneye nasıl evrilir? Yaşamla ölüm arasındaki an, ne tür bir ara-lamaya uç verir? Cisimleşmenin olanaksız nesnesini üçboyutlu bir evrende göze getirmenin ve gizlemenin sırrı nedir? Belki *Büyük Cam*'ın camdan teni gibi verilebilecek örnek bir yana, sanırım Plinius'un betimlediği resimsilkmeden ya da menhirlerden bu yana işin sırrı, *kenar alanlar*'dadır. Eğer siluet, bir cismin yalnızca kenarlarını çizerek ya da keserek yapılan bir resimse, resimsilkme, uç çizginin ara-lanması sayesinde bir resmi bir başka resme dönüştürmeyi arzular ve her seferinde değişen imge, başkalaşımı kenar alandan hareketle sağlar. Kenarlar, içerideki mekânın gücüyle dışarıdakini karşılaştıran bölgelerdir. Bedenler birbirlerine kenarları sayesinde dokunmakta, onlar sayesinde iç içe geçmektedir. Oysa bir yanıyla beden, kapalılığıyla tanımlanan bir cisimdir. Bedenin var olabilmesi için, kenar gereklidir. Ne var ki bedeni sarmalayan ve ikinci bir kenar oluşturan ayla, bu birinci kenar saye-





Marcel Duchamp, üstte: "Profilden Otoportre", 1958/59,
siyah fon üzerinde kesilmiş renkli kâğıt, Paris, özel koleksiyon.
Altta: "Profilden Otoportre", 1959.

sinde gerçekleşir. Kenar, kendi çerçevesini onunla beraber genişletmiştir. Bedenin varoluşu için gerek duyulan içerisi kadar dışarısı da bedenin kurucu öğesidir; bedenin varoluşu, zaten ancak içerisiyle dışarısını giysileyen bir ten sayesinde beden olarak tanımlanabilmiştir. Aynı tanım, artık kontür için de geçerlidir. Hacmi yüzeyle temsil edilen ve varsıllığı yoksulluğa indirgenen ikiboyutlu bir sınır değildir kenar; aksine Duchamp'ın anladığı anlamda bir *katlanma*, bir *kırışma*'dır, katların ara-lığmdan farklı mekânlar fışkırır.

Sanki Duchamp'a göre beden, daha önce Osmanlı duvar kıyafetleri bağlamında sözü edilen giysi gibi bir şeydir ve ara-lamaya dayalı olan öykünmecilik, onun sayesinde gerçekleşmektedir. Gerçi Osmanlı'ya göre giysi, bedeni örttüğü an belirginleştiren, onun kıvrımlarını ve kırışıklıklarını açık eden perdedir; bir yandan bedenin hacmini vurgular, kenarında büyüyen kırışıklıkları ara-lar ve giysinin katlarına sıçrarken, diğer yandan bedeni giysiyle, giysiyi bedenle perdeler. Kaldı ki Osmanlı'nın eklemlendiği Doğu Hıristiyanlığı'nda da bedenin anatomik değerleri, bedeni örten giysi üzerinden gösterilir. Bu türden bir perdeleme, beden ile giysi arası ara-lanmış bir alan oluşturur: Giysi bedeni ara-larken, beden giysiyi ara-layabilmekte; birinden diğerine uzanırken hangisinin model hangisinin kopya olduğu belirsizleşmekte, model ya da kopya gibi kategoriler geçerliliğini yitirmektedir. Bunun nedeni, yalnızca giysinin değil, bedenin de giysi gibi bir *olmuşluğa* uç vermesi, bedensel varoluşun başkalaşan bir olmuşluğu kontür sayesinde körüklemesidir. İlk bakışta aşk gibi beden de kendi öncesinde yer alan bir olasılığı var ederken, giysi katları bedene evrilmekte olduğu içindir ki, Osmanlı sonrası tablolara ilk çıplaklar, Sanayii Nefise'de bile ancak 1917'den itibaren modellik yapabilmiş; Osmanlı-Anadolu'ya özgü gelenek, canlı bedeni kendi öncesinde yatan şeyle ara-lamaktan oldukça zor ayrılabilmiştir.

Sanki böyle bir geleneği anıştırırcasına "katlanmış döküm kalıplarından" söz eder Duchamp, onlara "örnek tipleme" der: "Giyilmiş ve birçok yerinden kırışmış bir pantolon. (Onu giyen insana heykelimsi bir ifade verir.) Pantolon giymek ya da pantolonun giyilmesi, özgün bir heykele el sayesinde işaret etmeye benzer. Ama ona teknik bir tersinlenmeyle de yanıt verilebilir: Pantolon giyerken bacak, yontucunun eli gibi çalışır ve (döküm yerine) bir döküm kalıbı oluşturur, kırışıklıklara katlanan kumaştan oluşan bir döküm kalıbıdır bu."[22] Kırışmış pantolon

22. Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, 1980, Nr. 44.

gibi bir kenar, bedenin özgün kenarı olarak düşünülen tene ilişkin soruyu şaşırtmakta, pantolon, bedeni ara-layan ikinci bir kenara kat-lanmaktadır. Bu çerçevede şu soru sorulabilir: Bedeni şekillendiren şey, giysi midir yoksa beden mi pantolonu kırıştırarak ikinci bir tene kapı aralamakta; pantolonun kendi başına bir *olmuşluk* olmasına yol açmaktadır? Ya da soru, şu biçimde dile getirilebilir: Eğer döküm kalıbı, kendini kat-lanmış ve kırışmış bir kalıp olarak ele veriyorsa, katları ve kırışıklıkları oluşturan nesne beden midir, yoksa kalıp mı kendi kırışıklıklarıyla bedeni imzalamakta, kumaştan tene ve giysiden arzuya doğru yol alırken kendi hareketini yazmaktadır?

Sorunun yanıtı ne olursa olsun, böyle bir ara-lama karşısında yalnızca içerisine ve dışarısına, yaşayana ve yaşamayana ilişkin kategoriler sarsılmakla kalmaz, erillik ve dişillik gibi kategorilerin uzantısı olan tanımlamalar da ters yüz olur. Bilindiği üzere kimi yontuya öncelik eden kalıplar, belirli bir nesnenin negatif dökümü olarak alınır. Dişi kalıp denen bu negatifler, birden çok sayıda kullanılacağı zaman teksir edilir. Bir diğer deyişle dişi kalıp, kilden ya da çamurdan yapılmış olan bir yontunun, madenden ya da alçıdan dökümünü almak için ara-lanan negatifidir ve aslı geçmişte kalmış olan erillik (yani kilden heykelin asıl modeli), ancak dişi kalıbın aracılığı sayesinde yeniden pozitife evrilir. Erilliğin dişilliğe çevrilebilmesi için gerçekleşen, önce erilliğin modelini ara-layarak iki aşamalı bir hareketten sonra kendisine –artık olmayan bir şekilde– dönmesini gerektiren bir süreçtir. Bir bakıma bu, Plinius'un betimlediği kadının ve babasının çifte eylemini tekrar etmek, operasyon zincirini sarmallanan bir tekrar sayesinde gerçekleştirmek ve tekrarı bir sonraki ara-lığa iletmek anlamına da gelir. Bu türden bir süreç zaman içinde kuşkusuz Nergis'in özdeşlik ilkesiyle bireşmiştir. Yine de işin ilginç yanı, bu karmaşık operasyon zincirinin kapalı bir cisim olan bedenin ya da maddenin kenarı sayesinde gerçekleşmesi; kenarın, içinde *dynamis* ve *potentia* olarak başkalaşımı gizlemesidir. Eğer kenar, iki ayrı hareketi ve iki ayrı mekânı birbirine değdiren ve kendi gücüllük alanını oluşturan kuvveyse, başkalaşım kenarın kırışıklıklarından hareketle şekillenmektedir. Sevilen bedenin gölgesi, kontürü çizilen duvara değmiş ve dokundukça uzaklaşan bir eklemlenme zincirini tetiklemiştir. *Ara-lama* sayesinde birbirine eklemlenen bir zincirdir bu, "noktadan noktaya yol alacağına kırışıklıktan kırışıklığa uzanan yerdir burası, maddenin biçimsel olasılıkları karşısında her türlü kontür belirsizleşir, yüzeye doğru yükselir ve kendi içinden sonsuz sayıda ça-



Marcel Duchamp, "... katlanabilir... yolculuk için", 1916.
Orijinali kayıp, Galeri Schwarz edisyonu, Milano, 1964.

tallanma ve katlanma üretir."[23] İki kat çizgisi arasında kalan gölgeli alan, katlanmaya yol açan kritik noktaları ifade edecektir.

Ne var ki katlanmış döküm kalıplarından daha karmaşık ve Osmanlı-Anadolu'ya özgü bir başka operasyon zinciri daha vardır ki bir yanıyla bu, Osmanlı duvar kıyafetlerinin de sürdüğü izi sürmektedir. Onun önerdiği genellik, dişi kalıpların yapılması için gereken eril modeli önceler ve anonimite kavramını Duchamp öncesi bir yere doğru çeker. Yinelemek gerekirse Duchamp, *Profilden Otoportre* ya da *Rrose Selavy* öncesi bir kişiliksizlikle değil, kişiliksizliğin vücut bulduğu biçimlerle ilgilenmekte, onların vücut bulma ve başkalaşma hareketinin ne olduğu üzerine gitmektedir. Batı dillerinin "siluet sanatı" ya da "siluet kesme" (*l'art de la silhoutte*; *Silhuettenkunst; silhoutte cutting*) olarak tanımladığı, dökümle gölgeyi buluşturan Batılı coğrafyalardan farklı bir coğrafyaya özgü olan bu *techne*, 16. yüzyıl sonrası Osmanlı'ya *katı' sanatı* olarak belirmiştir. Sanat sözcüğü bu bağlamda el işçiliğiyle yaratıcılığın henüz ayrışmamış olduğu bir uzamı betimlemektedir. Bu tür yapma biçimi İran kökenlidir ve Avrupalılar silueti bedenin gölgesinden keserken katı', imkânsızı giyinir ve bedenle gölge arasındaki ilişkiyi onların öncesinde yatan bir genellikten hareketle görselleştirir. Sanayii Nefise'de 1917 sonrası kullanılan ve Vasari'nin açtığı yolda ilerleyen çıplak modellerin, katı'nın içinden geldiği geleneği kendine ne denli yabancılaştırmış olduğu anlaşılır bir şeydir. Çünkü katı' sanatı, bedenin çıplaklığını önceleyen yazı-resimlerin çifte mesafesine sahiptir ve ge-

23. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/M., 1996, s. 32.

nelde kitap mekânında kullanılmak üzere örgütlenmiştir. Minyatür düzeniyle koşut giden katı', Batı'ya özgü yataylık ve dikeylik, imgesellik ve göstergesellik gibi kategorilerin bilgisine elbette sahip olmamış ve kesmeyi ya da kesilmeyi ifade eden *kat'* sözcüğü, kâğıt ya da deri gibi malzemelerin oyulmasını dile getirmiştir. Amaç, malzemeyi tezyinî bir kullanım nesnesine dönüştürmek, kâğıttan oyulan nesneyle beraber ya da ona göre bakmayı bilmek, kendini ona üstün görmemektir. Ne var ki bu bağlamda *tezyin,* Batılı anlamda olduğu gibi ikincil bir süsleme edimini ifade edeceğine, tanrısal güzelliğe öykünme anlamına gelir ve zaten bütün ameller tanrının ziynetine öykünmektedir.

Katı' sanatı için uygulanan işlem şudur: Kontürler, ince bir deriden ya da kâğıttan kesilir ve içerisi oyulan kâğıtlar, bağımsız birer sayfa olarak yer alır. Kesildikten sonra başka bir yere yapıştırılan kâğıda erkek oyma, içi oyulmuş kâğıda ise dişi oyma denir. Eğer oymalar ustalıkla kesilmişlerse, onların pozitifleriyle negatifleri karşılıklı sayfalara yerleştirilebilir ve birbirini bütünleyebilir. Böyle bakınca oymalar, onları var eden malzemenin, kâğıdın ya da derinin içinden doğmakta, erillik ve dişillik her ikisinin de öncesinde yer alan mekânın içerisinden oyulmaktadır. Bu, Doğu Kilisesi'ne ve Osmanlı-Anadolu'ya özgü bir tavırdır ve eğer ayrışma diye bir şey varsa, eril oymayla dişil oyma arasında değil, oymalarla onları erillik ve dişillik diye ayrıştıran kâğıt arasındadır. Kesme hareketi, bireştireceğine ayrıştırmaktadır: Kâğıdın genelliğinden bir kez kesilen erillik ve dişillik, bir daha birbirine tevil edilemeyecek ve ayrıksı bir operasyon zincirini tetikleyeceklerdir. Kâğıt oymacılığında dişi kalıp, eril pozitiften türemez; kâğıdın boşluğundan elde edilir. Bu, oldukça ayrıksı bir *ara-lama*'dır ve *öykünme* ile ilintilidir. Gerçi kâğıdın önceden belirlenmiş bir modele göre oyulması da mümkündür. Ama örneğin katı'da sıkça kullanılan vazo ya da çiçek motifleri, hüsn-i hat örnekleri vb. kâğıt üzerinde oyulduğu ve dişi kalıba önsel birer pozitif teşkil ettiği zaman bile, zaten pozitifin kendisi aralanmıştır. Minyatür ya da mozaik düzeninde olduğu gibi canlı bir modelle herhangi bir bağlantı içinde bulunmayan modellerdir bunlar, tablonun ötesinde görünen bir dünyaya gönderme yapacakları an, göndermeyi geri çekerler. Kalıbı alınan deseni eril bir pozitif olarak konumlandırmak mümkün değildir: Görünen doğa yerine görünürlüğün öncesinde yatan bir uzamdan ara-lanmak, yapılan desenin kökenini belirsizleştirir: Negatifin eskil pozitifi nerededir? Çifte katlanma zincirinin doğum anı bilinmez bir yerdedir ve kâğıt, belirli bir desene göre kesildiği

zaman bile modelin kökenine ilişkin düşünceyi çökertmekte, kökeni temsil edeceği yerde katı'nın ritmine dahil etmekte ve onu kesme hareketinin başlangıç noktası yerine sonucuna dönüştürmektedir. Kaldı ki kâğıda oyulan hüsn-i hat örnekleri, yazının çifte mesafesini kendi içinden bir kez daha ara-lamakta, harflerin gönderme yapmalarının mümkün olduğu modeli iki kez askıya almakta, böylece harfin kendisi de zaten görünmez ve bilinmez bir genellikten fışkırmış olmaktadır.

Ama oymaların teksiri söz konusu olduğunda, dişi kalıp esas alınır. Bir kez çıkartılmış olan dişi oyma, yontuya öncelik eden dişi kalıp gibi defalarca kullanılır ve geleneksel katı' sanatında oymalar, dişi kalıbın ara-lanması sayesinde boyanır. Kendisi ara-lama'nın sonucu olan dişi kalıp, kendinden sonra gelecek olan sayfaya ara-lanmaktadır. Dişi kalıbın içine açılan pencere boyandığı zaman, oyma ikinci bir sayfaya aktarılmış olur, çünkü boya kalıbın üstüne değil, başka bir sayfaya yapılmıştır. Katı' sanatında üzeri boyanan ve yeniden erilleşen kâğıdın adı gölge kâğıdıdır; kâğıda, bedenin aksi yerine imgenin ara-lanmış gölgesi vurmaktadır.

Böyle bakınca katı', Plinius'un betimlediği süreci öteler ve sevilen bedenin kendisini görüntülemek bir yana, onun gölgesini bile kesmekten feragat ederek gölgeyi katların ara-lanmasıyla elde eder. Katı'nın göstergesel bir düzenden uzaklaşması, kendi gölgesini veren, dikeylemesine uzanan ve özgöndergeselleşen bir *statua*'ya dönüşmesi olanaksızdır. Oymalar, bedenin gölgesine çift aşamalı bir mesafeyle uzanır. Onlar, bedeni kâğıdın içinden aralayan genelliği arzulamakta ve bakışı doyuracak bir temsiliyetten zaten kaçınmaktadır. Perdelenen, bedenin giydiği giysi değil, bedenin kendisi, onun da içerisi ya da derinliğidir. Duchamp'ın yaptığını yaparak bedenle giysiyi ara-lamak ve maddenin sudûruna yol açmak bu bağlamda anlamsızdır. Çünkü katı', Duchamp' mn temsil biçimleri içinden geçen hamlesini, zaten içinde barındırır; varlığı, kâğıdın öncesinde yer alan genelliğin katlanışından soluk alır. Operasyon zincirinin geçmişini ve geleceğini ritmine katan bu tür bir kazanç, oymaların her birini, dişil oymanın ara-cılığıyla kâğıda aktarırken, dişil kalıp kendinin olmayan bir şeyi başka bir mekâna aktarır. İki ayrı yönde ilerleyen, geçmişi ve geleceği eşzamanlı olarak içeren bir aktarımdır bu; oymaların hepsi birer *olmuşluk* değeri taşır. Onlar, bir önceki aşamayı barındıran ve bir sonrakine ileten aracılar, gölgenin her seferinde yeni bir katlanışına yol açan kritik noktalardır. Hattı oluşturan harfler gibi oymalar da, görünmezlikle görünürlük arası birer ba-

ğıntı öğesi olacakları yerde, kendisi bizatihi bağıntı öğesi olan gizil bir şeyi gizil başka bir yere bağlamakta, bedenin gizliliğini korumaktadırlar. Böyle bakınca sayfaların *olmuşluğu*'yla bedenin *olmuşluğu* arasında ayrım yoktur. Kendi öncesi bir aralanmışlığa katlanan bedensel varoluş, varlığını gölgenin yanında ya da gölgenin ötesinde kendi başına bir *olmuşluk* olarak sürdürebilir. Gölge de beden de kâğıdın koşulları tarafından şekillenmekte, derinin karası ya da kâğıdın beyazı tarafından belirlenmekte, bir önceki ara-lanmışlığın iziyle bir sonraki aşamanın belirtisini kendi sayfasında içermektedir. Bedensel gönderge, bedenin görünürlüğünde verili olmadığı için, beden ile gölge arasında üstünlük gözetmez katı'. Onun mekânı, Bizans ikonalarında, Osmanlı minyatürlerinde ya da Karagözcünün hayal perdesinde kullanılan türden bir mekândır; olasılıkları doğuran ve ara-lama'lara katlanan türden bir rahimdir; oyma şeklini alan ve iki kez içinden çifte katlanan bir *figura*, kendi doğumuna yol açan mekânın bilinmezliğine aracılık eden, malzemenin görünmezliğini çifte katlanmış bir mesafeyle gözeten bir bağıntı öğesidir; bir yanıyla bunun da ötesidir.

Böyle yaklaşınca katı'nın sunduğu olanakları bugünün Türkiyesi'nde kullanmanın, oldukça karmaşık bir operasyon zincirine yol açacağı ve "güzellik" denen kavramı farklı bir aralığa aktaracağı, görünürlüğe ve görünmezliğe ya da perdelemeye ve çıplaklığa ilişkin eski olasılıklara yeni gözlerle bakmayı önereceği açıktır.

Aslında bu son cümle ciddi birkaç sakınca içeriyor: Eğer yaşamdan ölüme geçiş anını, katı'dan hareketle "sanat" denen uzamda yeniden yapılandıran bir güzellik kavramı mümkünse, böyle bir olanak, her güzelliği kuran düzgünün temeline ulaşmış olduğu önermesini beraberinde getirebilir ve kendini yaşamla ölüm arasında salınan bir ara-lık olarak konumlandıracağı yerde bulgusunu evrene genel bir ilke olarak ilan edebilir, çifte katlanmış çifte bir varoluşu tersinleyebilir, kendini çökertmekten kaçınabilir, totaliterleşebilir, pornografikleşebilir. Çünkü sanat denen kurumun nihai işlevi, "her güzelliği kuran düzgüye gönderme yapmak"tan[24] başka bir şey değildir. Sanırım bu nedenle sorulması gereken şudur: Kendini bir başyapıt ve başlangıç olarak konumlandıracağı, bildik bir bakışı çağıracağı ve kışkırtacağı ya da bakışın bildikliğini yeniden yapılandıracak bir önerme getireceği yerde, Lacan'ın "güzellik" diye tanımladığı düzgünün temeline inmek, ama aynı zamanda

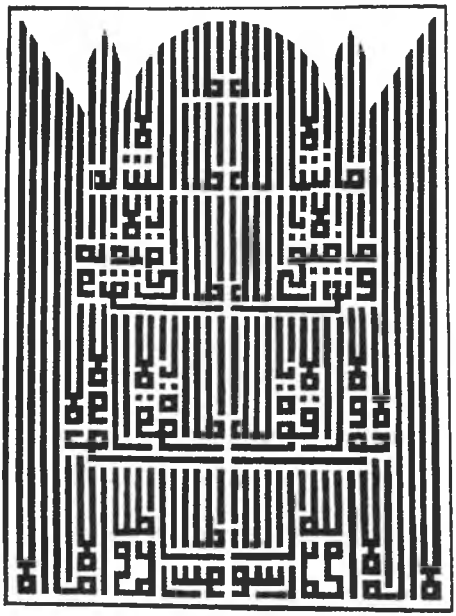
24. Roland Barthes, *S/Z*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 40.

güzellik kavramını oluşturan temeli çökertmek mümkün müdür? Eğer mümkünse, burada katı'nın yeri nedir? Genel bir önerme ve genel bir çökertme olan böyle bir olasılık, coğrafyayla mı ilişkilidir? *Olmuşluk*'ların ötesinde soluklanan bir genellik ile coğrafya arasında ne tür bir bağıntı kurulabilir? Katı'nın sanat ile zenaati ayrıştırmayan bir uzamdan gelmiş olması, önemli midir bu noktada, ne ölçüde önemlidir?

Şimdilik bu soruların yanıtları açık kalsa da, üstüne basmakta olduğumuz yerin oldukça garip bir coğrafya olduğu kesin. Bir yanıyla Plinius'un betimlediği resimsilkmenin izini süren, ama resimsilkmeyi bile öteleyen bir geleneğin mirasını barındırmış, diğer yandan Darüşşafakalı ressamların hemen sonrasında ara-lama'nın öykünmeciliği yerine çıplak doğa manzarasıyla çıplak insan bedenini taklit etmiş bir coğrafyadır. Böylece önce Vasari sonrasına özgü figüratif ve soyut gibi karşıtlıklara eklemlenmiş, sonra "Batı" denen coğrafyalarda yüzyıl başında kırılmaya başlayan bu karşıtlığı, bir bakıma eklemlenmiş olduğu bilgi üzerinden aşmayı denemiştir. Kanımca işin ilginç yanı, sonuçta Vasari'den uzak bir ortamın sunmuş olduğu olasılıklara, Vasari'ye özgü bir geleneğin içinden gelen ve onu çökertmeyi arzulayan bir kırma hareketinin yapma biçimleri sayesinde varmış olmasıdır. 20. yüzyıl başında Avrupa'nın Okyanusya ve Afrika yontusuna, örneğin kübizmin Afrika masklarına duyduğu ilgiyle başlayan ve bir yanıyla Uzak Doğu sanatlarına yönelirken diğer yandan Yeni Hebrid'lere ya da Mısır'a uzanan Batı-dışı yapma biçimlerine ve onların çifte mesafesine duyduğu ilgi, Türkiye sanat uzamına dolayımlanarak ulaşmıştır. Dolayısıyla ara-lama'dan soluk almasına karşın 20. yüzyıl Anadolu coğrafyası, ara-lama'yı kendine ait olmayan bir miras gibi devralmıştır. Bir yanıyla anlaşılır bir şeydir bu: Avni Lifij'in 1924 yılında İbrahim Çallı portreleri için getirdiği eleştiriden –"vücutlardaki orantısızlık ve elbise kırışıklıklarındaki ahenksizlikten", resimlere akseden "cansızlıktan"[25]–, 1954 yılında "Karagözü, yazmayı, kilim nakışlarının türlü türlüsünü" yeniden "sevmeye" davet eden ve göstermek istediğini "türkü gibi, nakış gibi... aracısız... vermek isteyen"[26] Yirmi Yeni Türk Ressamı arasında geçen za-

25. H. Avni Lifij, "Galatasaray Sergisi", *İkdam Gazetesi*, 31.08.1924, ya da yeniden basımı: *Sanat Çevresi Dergisi*, sayı 45, Temmuz 1982.

26. 1954 yılı Nisan ayında İstanbul Şehzadebaşı'ndaki Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde açılan ve aralarında Sadi Öziş, Kuzgun Acar, Adnan Çoker, Lütfü Günay, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Nevin Demirkol-Çokay ve Nedim Günsur gibi sanatçıların bulunduğu karma serginin duyurusu içinde.



Yazı-resim: Kûfi yazıyla cami resmi.

man hepsi hepsi otuz yıldır. Bu kadar kısa bir süre içinde figürasyon talebinden soyutlamaya varılmıştır ve her ikisi de Batıcılaşma süreciyle doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle Türk sanatında soyutlayıcı eğilim denen şey, aslında soyutu da figüratifi de oluşturan şeyin çizgi olduğunu, çizginin ise iz sayesinde sürüldüğünü görememekte, Osmanlı-Anadolu' nun yasallığını sürdüğü soyut izin, figürü yüzyıllardır ötelemekte olduğunu teslim edememektedir. Çünkü figür, zaten soyut temelinde kurulur: Malzemenin soyut ara-lamasından sonra yazı-resimlerden ya da oymadan şekillenen figür, Batı'nın "soyut" dediği şeyi içinde barındırır ve soyut kavramı çifte bir mesafenin ifadesidir. Soyuta ulaşmak için figürü kırmak gerekmez, onun altındaki katmanlara bakmak gerekir. Örneğin bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan ve kâğıttan oyulan parçaların yan yana getirilmesi sayesinde yapılmış olan Derviş Hasan Eyyubî imzalı 18. yüzyıl yazı çekmeceleri, Anadolu ve Rumeli Hisarlarını görüntülemektedir. Batıcılaşmakta olan Osmanlı, katı' sayesinde merkezi perspektife uzanmayı denemekten çekinmemiş, bir yandan ge-

leneksel minyatür düzenini korurken, diğer yandan kıvrılarak denize dökülen ırmakların ve yükselen tepelerin figürasyonuyla, derinliği katı' alanına yerleştirmiştir. Ne var ki manzarayı oluşturan teknik yapma biçimi, figürasyonun altında soyutluğu zaten içermiş, tek başına bir figür elde edemeyen incecik kâğıt parçalarının üst üste konmasıyla gerçekleştirmiştir manzarayı. Yeniçağa özgü karşıtlıklar bir yana, Osmanlı'nın katı'yı kullanması, Romalılar'ın *skia-graphos*'u kullanmasından oldukça farklıdır: Birbiriyle karışmamış lekeler burada yan yana geleceği yerde iç içe geçmekte, kattan kata sıçrayan bir manzara üreterek derinliği, katmanların ardından yükselen bir gücüllük olarak örgütlemektedir. Nitekim katların arasında bulunan gölgelerin resim mekânında verilmemesinin nedeni, onları imge ile göz arasında yükselen bir katmanlılık olarak konumlandırmak içindir. O nedenle Yeniçağlı Batı' ya özgü ölçütlerle bakınca figüratif ve soyut gibi karşıtlıkların içinden geçen, oysa onların varlığını bile bilmeyen bir varoluş biçimini, Batı' nın anladığı anlamda soyut gibi ele almak, izi oluşturan genelliğin aralamasına bakmak yerine ara-lamayla soyutu karıştırmak, Batı'ya özgü bir bakışı nasıl çeleceğini ya da kendini ona nasıl göstereceğini düşünmek anlamına gelir. Cumhuriyet Türkiyesi'ne özgü imge piyasası, Batıcılaşma süreci içinde kendi varoluşsal olasılıklarını yok etmiştir.

Örnekleme amacıyla katı' sanatını seçmiş olsam da aslında söylediğim, tezhipten minyatüre bütün yapma biçimleri için geçerlidir. Yazı-resimlerden de bir örnek verilebilir: Anadolu'da yazı ile şekillenen levhalar, harfi yazan çizgilerin yükselmesi, kıvrımlanması ya da eğilmesi sonucu çeşitli siluetler meydana getirir. Figürü oluşturan siluetin altında gizlenen şey, Dibutades'in sevdiği bedenin kendisi yerine, ondan zaten çifte bir mesafe ile uzaklaşmış olan yazının kendisidir: Uzaktan bakınca belirli bir kontürün çizimi gibi görünen şey, yakından bakınca harflerdendir. Figürün uzaklığıyla yazının yakınlığı tersinlenmiş olduğu için Batı'nın "soyut" dediği kategori, yine görsel ve göstergesel düzenin katmanlarından biridir. İnsanbiçimcilikle soyut arasında açılan uçurum sayesinde bakış çelmek ve bakış kırmak –ki Batı'nın yaptığı tam da budur– Osmanlı-Anadolu coğrafyasının sunduğu olasılıklardan değildir. Osmanlı-Anadolu, onu imgeye ait kılabilmek uğruna yüzyıllar boyu bakışı indirmeye özen göstermiştir. Bunun göstergelerinden biri, görselleşen imgelerin Batı'nın "yatay" dediği eksende birer kullanım nesnesi olarak örgütlenmesidir. Tesbihten mühre, tılsımdan takıya bütün tezyinî nesneler aynı anda görmek, okumak, dokunmak ve kul-

lanmak için yapılır. Oysa insana özgü bakışı sabote etmek için, önce onu okumaktan ve dokunmaktan ayrıştırmış, görünürlükle beslemiş ve artı-ürün olarak dolanıma sokmuş olmak gerekmektedir. Böyle bir ayrışmışlık ise, özneyi nesneden, bedeni görmeden ve yaşamı ölümden ayrıştırmak anlamına gelir. Bu aşamadan sonra metin, bu sorular doğrultusunda bir okumaya yönelecektir.

XIV.

"Yazının boşluğunun kat kat açtığı sayfa"
Maurice Blanchot

EZBERLENMİŞ göstergelerin tutuculuğuyla karşılaştığında midesinin bulandığını söyler Barthes. Ona göre yeniden üretim ilişkilerinin yol açtığı bir bulantıdır bu; temsiliyet iddiasındaki imgeler, bakana görünenden fazlasını sunacak bir konukseverlikten yoksundurlar. Eğer Barthes'ın dediği doğruysa, pornografinin asal özelliği, temsil ettiği şeyi "yerinden ayrılmayan putlar gibi gururu okşanmış, hareketsiz birer nesne haline"[1] dönüştürmekse, imgeye özgü pornografinin iki farklı türünden söz edilebilir ve her iki tür de totaliterdir. İlkin temsil ettiği şeyi gösterdiğini söyler pornografik imge; temsiliyetin hakikati olduğu için bakışı yönlendirir ve kendini sürekli yeniden üretir. Ne var ki son bir anlamı hep yedekte tutan, açık ettiği imgede gizlenen görünmezliği bilinçli olarak vurgulayan bir imge türü daha vardır ki, sanırım bu ikincisi Foucault'nun sözünü ettiği, kendini görünmez kılarak tebasını görünürlüğe zorlayan, NIMA'ya uzanan türden disiplinci bir imgedir. Görünmezliğini yanılsamacı bir perdelemeye borçludur bu imge: İçinde hiçbir görünmezlik çekirdeği bırakmadan çıplaklığı gözler önüne serdiğini iddia etmek ne denli pornografikse, ülküsel bir biçimde içerinin doluluğunu göstermek ve bakışı içeri girmeye, imgeyi gelip bulgulamaya davet etmek de o denli pornografiktir. Bu türden bir imgenin içerisinde yer alan boşluk, anlamsal boşluğu açık etmeyecek bir perde olarak örgütlendiği için perdenin ardında yatan görünmezliği, teşhirci bir doluluğa çevirmektedir. Nitekim 15. yüzyıl öncesi Batı Kilisesi, yaptığı resimlerde bu nedenle mezarların içini boş bırakmış ve bakışa her şeyi sunabilmek uğruna hiçbir şey göstermemeyi tercih etmiştir. İnançlı Hıristiyanların görmek istediği imge, resmin ön planında yer alan boş

1. Roland Barthes, *Camera Lucida*, s. 74.

mezardır. İsa'nın göğe yükselmesinden esinlenen bu boşluk, ölümden sonra hayatı anıştıracak olan doluluktur: Gözünü yaşamın öteki tarafına yönelten bakış, ancak boşluk perdesiyle korunur. Kaldı ki 15. yüzyıldan 19. yüzyıl sonrasına değin "sanat" denen kurum da genelde bu pratiği uygulamış, bakışı imgesel doluluk gizemine davet etmiştir. Bu nedenle Jameson'un söylediği, başka bir bağlamda da olsa haklılık kazanır: Sanatsal bir çerçeve içinde yer alan ve saklayabileceği herhangi bir şey kalmamış olduğu halde, daha her şeyi göstermediğini anıştıran ve varlığını bu anıştırmaya borçlu olan sanatsal imge, kaçınılmaz olarak pornografiktir. Bir yandan kendini anlamlandırmalardan ve yüklemelerden boşaltırken diğer yandan kendi anlamının bilinmezliğini korumak, paratonerin yıldırımı çekmesi gibi kendini bakışı çekecek bir boşlukla doldurmak istemektedir. Bu tür bir doluluk, boşluğu göstergesel bir ürün fazlası olarak konumlandırmak anlamına gelir: Çıplaklığı dolulukla örten perdenin işlevi, kendinden başka sunacak şeyi olmayan çıplaklığı gizli ve çift değerli bir gösterge haline dönüştürmek, onu göstergelerin dolanımına dahil ederek dizgeyi rahata erdirmektir. Oysa eğer imgeyi çifte bir varoluş olarak konumlandırmak olanaklıysa, bu türden bir varoluş, ancak yapılan yüklemeler imgeden çıkarıldığı zaman dirilebilir. Bir diğer deyişle, eğer yapılan yüklemeler imgeden çıkarıldıktan sonra geriye imge adına bir şey, imgenin kendi görünmezliğinden bir iz, imgenin içinden ağan bir atık kalıyorsa, imge olarak çifte varoluş, belki bu türden bir indirgeme hareketi sonucu geriye kalan şeydir. İşte bu nedenle imgeyi yüklemelerden arındırmak yerine bakışı çelecek ezberlerle beslemek Barthes'ın midesini bulandıracaktır; bu tavır imge mekânını boşaltacağı yerde doldurmaktadır.

Oysa kendisi görmesine rağmen hiçbir açıdan görülmeyen bir gizlilik olarak kendini görülememeye sunmak, gözün kendi bakışını görmemesi kadar yanıltıcıdır; perdeleme oyununun farkına varılmayacağını sandığı için merkezini oluşturduğu optik dizge içindeki kör noktadır. Sanırım Duchamp yapıtının biricikliğinin *ve* bayağılık gizeminin nedeni budur: Duchamp, bilinçli bir yanılsamacılıkla yedekte tutulan boşluk anlatısını, onun teşhirciliğini, zaferini ve iflasını göze getirir. Onu ilgilendiren, bu tür anlatıların doğum yerinden hareketle nasıl geliştiğidir; bu yüzdendir ki bakışı içine çağıran doluluk anlatısı, Duchamp yapıtının her zaman parçalarından biridir. İmgenin doluluğu, ancak doluluğun içerisinden çökertilebilir. Ne var ki Duchamp'ın açtığı yol, imgesel ürün fazlasını tüketen ve biriktiren 20. yüzyılda başka bir yere de uzan-

mış, örneğin bakışın pornografisine karşı çıkmak amacıyla kendini kendinden bile indirgeyen minimal sanat, görünenin görünenden fazlası olmadığını ileri sürmüştür. *Şimdi*'de ve *burada*'da görünen mekânın kendine özgü mekânsallığının ötesinde bir şey aramamak ve bakışa sunulan mekânın maddeselliğini vurgulamak, doluluk perdesine son bir kapanış sunar ve boşlukla beraber doluluğu da askıya alır: Görünen, yalnızca görünendir ve kendi ötesinde herhangi bir hakikatin temsilcisi olmayı istememektedir. Duchamp sonrası kimi sanatçı, pornografiyi gözler önüne sereceği yerde, pornografiden bir tür korunma biçimi gerçekleştirmiş ve pornografiden kaçınma uğruna imgenin çifte varoluşundan feragat etmiş, ve eğer böyle bir şey mümkünse, göstergeleri eksilterek ve anlamsal tutulmalara kapı aralayarak imgeyi kendi dışında bir yere gönderme yapmayan bir nesneye evriltmek istemiştir. Bu bağlamda özgöndergesellik, bir kez daha gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin barışması ve gösterenle gösterilenin uzlaşmasıdır: Gösterge, göndergesini içine çekmiştir.

Öyle sanıyorum ki bu aşamada artık Heidegger'le yöndeşecek bir Yeniçağ tanımlamasını kuşatan kavramları, Osmanlı-Anadolu'nun sunduğu olasılıklarla ilişkilendirmek kaçınılmazdır. Bu coğrafyanın sunduğu olasılıklardan biri, kendi üstüne kapalı bir dünya yaratmayı öneren özgöndergeselliğin imkânsızlığıdır. İmge, tek başına bir dünya oluşturacağı yerde onu çevreleyen dünyaya açılır. Gösterenler sayesinde işaret edilen şey, imgenin varoluş nedeni olarak belirse bile, bu neden ele avuca sığmayacak, görü ile bilgi, algı ile temsil aynı kılınamayacaktır. Bu, Heidegger'in *ontik-ontolojik* dediği farklılığın kabulünden kaynaklanır ve sözünü ettiğim olasılıklara, kendi varoluş biçimlerine ilişkin içsel bir seziyle yaklaşmayı kaçınılmaz hale getirir. Çünkü imgenin içinde imgeyi imge kılan boşluğun doluluk ya da çıplaklık olarak perdelenmediği, aksine içinin oyulduğu bir başka operasyon zinciri daha vardır ve 20. yüzyılın sonunda Mithat Şen yapıtı, böyle bir operasyon zincirine eklemlenmiş ya da onu kendisine eklemlemiştir. Sözünü ettiğim, bir kez daha Osmanlı-Anadolu'ya özgü katı' sanatıdır ve Şen'in doksanlı yılların sonunda katı'nın içsel mekânında gerçekleştirdiği *Beden, kesintisiz metin I*, *Beden, kesintisiz metin II* ve *Beden, kesintisiz metin III*,[2] aynı anda hem pornografiden kaçmayı başaran hem de çifte

2. Mithat Şen, "Beden, kesintisiz metin", *Fol* dergisi içinde, Yaz 1997, sayı 6; *· Beden · Kesintisiz · Metin · II ·*, 1999 · 2000, DDD, Graphicland/Hardware g4-500/

bir varoluştan soluklanan, ama çifte varoluşu bile "kendinin bilincinde" olarak yadsıyan yapıtlardır. Çünkü Mithat Şen, yapıtını ne yedekte tuttuğu bir boşlukla doldurmakta ne boşluğu kendinden çıplaklaştırmakta, aksine boşluğun içini oymakta, ama yapıtı oyma olarak konumlandırabilmek için, önce oymanın "kökeni olarak ötekilik boyutuna sahip oyuk bir biçime gerek duymaktadır."[3] *Beden, kesintisiz metin*'lerin ilki, büyük boy bir derginin orta sayfalarında yer alan ve kâğıdı oyan on iki yapraklık bir metindir. İkincisi yüz, üçüncüsü otuz yedi yapraktan oluşan diğer iki kesintisiz metin ise bağımsız birer oyma kitaptır; kendi üstüne kapanan ve kendi içine açılan sayfalar, kâğıdın hacmini kat kat yüzeylendiren ve bu yüzeylerin de çevrildiği birer kitap hali almıştır. Kâğıt, kendi üstüne kapanacağı yerde içinde yer aldığı mekâna oylumlanmıştır. Yabancı gözler için bu, Yeniçağa özgü ve hacmi yadsıyan bir *techne* gibi görünse bile aslında Heidegger'in sözünü ettiği, suyu boşluğu sayesinde taşımaya kadir olan testi gibi bir şeydir. Şen, köken olarak önce boşluğun ötekiliğine ihtiyaç duymakta, sonra onu kesitlendirmektedir. İlginçtir, bu türden bir ötekilik boyutuna, bedenlerin dökümünü ya da kalıbını almak için olduğu gibi, Plinius'un betimlediği resimsilkmeler için de gereksinilir. Özgöndergeselliği imkânsız kılan bir ötekiliktir bu: Kendi merkezine odaklanan özerk bir varoluş olarak katı', olanaksızdır. Göndermelerin tümünden geçildiğinde bile, hacimden geçilemeyecektir. Baskı-lanmak, damga-lanmak, döküm-lenmek, mühür-lenmek için imgenin öncesinde yer alan ve ötekisine dönüşen bir mekân, imgede varlığım koruduğu sürece, içini oymakta, boşluk ufkunu iki yönde ilerleyen bir oyma hareketiyle açık tutmaktadır. Ne var ki imgenin ötekisine özgü oyuk bir biçime gerek duymakla yetinmez Şen, aynı zamanda içi oyulmuş bir hacmin hareketlendirilmiş kesitlerini sunar, katı'ya ya da dökümlenmeye ilişkin uzamı yaprak yaprak açar. Bu,

Software Freehand 8.0/Lazer Kesim/50 adet çoğaltılmıştır/her nüsha imzalanıp numaralanmıştır; · *Beden · Kesintisiz · Metin · III* ·, 1999 · 2000, DDD, Graphicland/ Hardware g4-500/Software Freehand 8.0/Lazer Kesim/50 adet çoğaltılmıştır/her nüsha imzalanıp numaralanmıştır. Bu metinde amacım, Mithat Şen yapıtını çözümlemek değil, yapıtın kanıtlayıcılığını anlambilimsel çözümlemelerin ötesinde konumlandırmayı denemek. Metinsel çözümleme için başka çalışmalara bakılabilir: "Öykünme ve Temsil, İmge ve Benzeşim", *Defter*, Yaz 1998, sayı: 34, s. 14-51; *Mithat Şen ve Bedenyazısı I*, İthaki, İstanbul, 2003 ve *Noli me tangere: Bedenyazısı II*, Kaknüs, İstanbul, 2000.

3. Paul Ricoeur, *Das Rätsel de Vergangenheit. Erinnern-Vergessen-Verzeihen*, Göttingen, 1998, s. 29.

her seferinde aynı mührü vuran, dökümü aynı teksir kalıbıyla çoğaltan teknikten farklı bir şeydir. Mührün balmumuna ya da gümüşe her vuruşunda da imgenin oluşması için gereken hareket yinelenir yinelenmesine ya, Şen'in kesintisiz metinlerinde kâğıdın oyuğu içinden yükselen her seferinde başka bir kesittir. Göze gelen, beden topografyası içinde göstergeleri düzenleyen bir tekniktir; görünmeyenin göstereni değildir. İmgenin sonu gelmez bir açılışa dönüşmesi, bir bakıma bu sayede mümkün olmaktadır: İmgenin sürdüğü iz, onu var eden kökenin oyuğunu imge mekânına taşırken, imgenin içini yarmıştır. Böylece içi yarılmış olan hacim, kendi yarılma kesitleriyle akmıştır. Bir kez daha bu, Hıristiyan Ortaçağ'ın *vestigium* dediği ve imgenin içinden ötesine uzanan bir imge atığı, ilksel benzeşimin artık benzeşmeden kâğıda düştüğü izdir. Sanki *Beden, kesintisiz metin*'ler imgeyi imgeden yalıtarak bu izin kesintisizliğine öykünmektedir. Ama ara-lanan ilksel ikona örneğinin, İsa'nın çarmıha gerilmeye giderken yüzünü sildiği mendilin yinelemesinden farklı bir öykünme gerçekleşir. Her şeyden önce imge, izi taşıyan *imago*'dan neredeyse indirgenmiştir. İz, ahşap pano üzerinde boyalar ve figürler tarafından taşınacağı yerde, sadece oyuk beyaz kâğıt üzerindedir ve kâğıttan taşıyıcı olma özelliği alınarak o bile sürülen izin tazeliğine eklemlenmiştir. Ama izi bir kerelik bir atılım hareketi olarak da konumlandırmamıştır Şen; aksine, izin kendine özgü yasallığını izlemiş, imge ile iz arasında bir ara-lıkta devinmiş, ara-lığı her sayfayla yeni baştan çifte katlayarak eylemiştir. Gözden kaçırılmaması gereken bir farklılık daha vardır: Her şeye rağmen görünmez bir aşkınlığın bedenine dokunan ikonaların aksine sadece kâğıdın bedenine dokunur kesintisiz metinler, kâğıdın içsel sudûr hareketi sayesinde kesilirler. Bu noktada Duchamp ile Şen'in kaygısı bir noktada birleşmiş gibidir. Çünkü kâğıdın hacmi, içsel ve içkin olan maddeselliğin hacmidir; çifte varoluş olarak katı', çifte katlanmışlığa hacmin içinden uzanmakta, görünmeyeni, hacimden ara-lanan bir içkinlik olarak kuşatmaktadır. Kesitleme hareketi, maddenin derinliğine doğru inen bir harekettir; ondan ürkeceği yerde, oymaların kaynağına dönüştürmektedir derinliği. Oymanın arkaplanı olan uzamın, bir bakıma kâğıdın öne fışkırmasına aracılık eden kesitler, sanki kâğıdın içinden yayılan birer ışınımdır. Kâğıdın katışıksız beyazından, oymayı oluşturan nesneden sayfalara yayılan bu ışınımın dağılımı eşittir: Katmanlardan aşağı inmesi gereken sudûr hareketi solgunlaşıp azalacağı yerde onların içinden yükselerek her keside eşdüzey bir ışık yaymış, kesitlerin tümünü eşitlemiştir. Say-

faların biri diğerine üstün ya da aşağı değildir. Göz ile imge arasında büyüyen derinlik, yapıtın bütünüyle seyircinin gözü arasına ve kesitlerin her biriyle diğer kesitler arasına yerleşmiştir. Kendini doluluk perdesiyle gizleyen pornografik boşlukla öykünmeci bir yapma biçimi arasında ciddi bir fark vardır: Biri, hacmin temsili sayesinde oluşan biçimin içini dolulukla perdelerken, diğeri imgeyi imge kıldığı an imgesizliğe ve hacmin ötekiliğine öykünmektedir. Kendini eşzamanlı bir doldurma ve boşaltma hareketi olarak ele veren bu süreç, imgenin sürmekte olduğu izi kimliklendiremediği için kesitlendirmekte, onları arkaplandan dirilen birer gücüllüğe çevirmektedir. Ama arkaplan, maddeötesi yerine maddenin içindeki arkaplandır; katlanan, maddeden başka bir şey değildir.

Söylediğim şeye, metinlerin beyazı üzerinden de yaklaşılabilir: Katı'nın bir sonraki oymaya boyayla aktarımından feragat etmiş sayfalardır bunlar. Amaç, sonrasal tevil edici düzenlerde izin ihtiyari hükümlerini izlemek yerine içi oyuk bir hacimselliğin biteviye kesitliliğini yakalamak, hacmin dehşetinden kaçınmak yerine onu temsil edecek bir boşluktan ya da doluluktan sakınmak, onu kendi maskelenişiyle bırakmaktır. Mithat Şen, belirli bir imge alanını dolduracağı yerde boşaltmayı tercih etmiş, metinleri rengin doluluğundan bile temizlemiştir. İmgelerin kökeni ve hacmin içeriği renkle bile belirtilmemiştir. Oysa sayfalar, çoktan var olan bir kökenden oyulmuş; gizliliğini fısıldamayan köken, oyulacak imgenin şeklini vermiş; Mithat Şen'in yaptığı ise kâğıttan keserek imgeyi var etmek olmuştur. Buna rağmen maddeye bu denli katışıksız yaklaşırken bile imgesel boşluğu dolduran bir eylemdir kesme; bu anlamda oyma bile yağlıboya tabloyla örtüşmekte ve hep şu izlenimi vermektedir: Tablonun beyazı karşısında önce bir gösterileni algılar sanatçı, onu renkler sayesinde gösterir sonra. Gösteren ile gösterilenin örtüşmesine yarayan aracılardır renkler; gösterileni renkler sayesinde görünür kılmaya uğraşan bir sanatçı, en iyi ifade tarzını seçen bir zenaatçıya benzer. Amacı, gösterilen hakikati, gösterenin anlatımı ile renklendirmek, onu renklerle *gösterilir* kılmaktır. Bu bağlamda anlatımcı birer özellik taşıyan niteliklerdir renkler: Belirli bir şey söylemeyi ve sayfayı anlamla doldurmayı isterler. Patlatılan şampanyayla kutlandığı gösterilen bir kutlamadır bu; gösterenler gösterilenlerin emir eri gibidirler. Katı' bağlamında bu türden göstergesel bir dışavurum tiksinti vericidir. İmgesel boşluğu korurken gösterişten feragat edilmeli; imgenin süreceği iz, her türlü simgesellikten temizlenmelidir.

Bu bağlamda ahlak ile estetik bireşmekte; *mahcubiyet*, estetik ve ahlaksal bir buyruğa dönüşmektedir. Mithat Şen'in içinden geldiği coğrafyada bu hürmetin ismi hicap'tır: Gösterme hareketi, kendini doluluk anlatısıyla perdelemek yerine, göstermenin imkânsızlığı kendini maskelemek zorundadır. Bu nedenle bir yanıyla belirli bir biçim alması gereken bir şeydir boşluk; kâğıdı kesmek gerekir. Ancak bu, boşluğun doldurulduğu anlamına gelmemekte, hacmin içindeki katmanları göze getirirken hacmin kendisine ilişkin hiçbir şey ele verememektedir. Tuhaftır ki, Yeniçağ'm ürktüğü için egemen olmak istediği hacimselliğin kendisi bile hacme ilişkin bir değer değildir. Örneğin eğer ikiboyutlu bir eksende hacimlilik etkisi uyandırmak ve hacmi temsil etmek için gereken ışık-gölge oyunu yağlıboya tablodan çıkarılacak olsa, tablodaki nesneler uçuşmaya başlayacak, nesne yerçekiminden kurtulacak, hacim kaybolacaktır. Hacmi temsil eden derinlik, tabloya siyah-beyaz karşıtlığını geçişli kılan üçüncü bir lekesellik sayesinde yerleşebilir. Ama işte bedensellik yanılsaması yaratan bu geçişlilik alanları tarandığı ve siyah-beyaz karşıtlığı vurgulandığında imge bütün kıvamını yitirecek, hacim ikiboyutlu bir yüzeyde hakikat olarak temsil edilemeyecektir.

Çok merkezli ve çok perspektifli Bizans ikonalarıyla Osmanlı minyatürleri bu imkânsızlığı bildikleri için hacmi bakışım alanına taşırmaktadırlar; Şen de işte onların izini sürmektedir. Öyle ya da böyle, hacmi temsil etmek olanak dışıdır: Hacmin temel niteliklerini açık etmek isteyen katı' sayfalarını belirleyen ahlaksal kaygı, hacmi oyan sahicilikle yüzleştiğini söylemekten ve genel bir önermeye dönüşmekten çekinmektedir. Boşluğun dahil olduğu ve çekirdeğini oluşturduğu ahlaksal dizge, görünmezliğini "hicap" denen maskeyle hiçbir gösterişe başvurmaksızın koruyabilmelidir. Söylenen, yalnızca renk, bedensellik etkisi yaratan lekesellik ya da kesme eylemi için değil, gösterileni göstermeye yarayan her dışavurumsal anlatım için geçerlidir. Amaç, gösterileni anlatımsal ve dışavurumsal değerlerden yalıtmak, onu kendi boşluğunun biçimselliğiyle baş başa bırakarak boşluğun maskesini takınmaktır. Bu nedenle Batı'ya özgü yorgunluk, kösnüllük ya da acı gibi değerleri göze getirmek tümüyle bir yana, kesmek ve kesitlendirmek bile, boşluğu her şeye rağmen gösterişli bir düzgüyle doldurmak anlamına gelir. Eskilerin "nevregen" dediği eğri ve ağzı keskin bir bıçakla yapılan kesme eylemi, her şeye rağmen tuvali dolduran renk gibi bir şeydir: Sanki kendini çökertebilmek için önce kendini var etmiş olması gerektiğinden kesme eylemi, imgesel varoluşun şahididir. Mithat Şen metin-



Jean Baptiste Siméon Chardin'in W. Criscuoli tarafından bilgisayar ortamında hacimsizleştirilen "Bakır Testi"si.

lerini lazerle kesse ve katı'yı başka bir uzaya taşısa da *Beden, kesintisiz metin*'lerin hareketliliği, eşzamanlı bir diriltme ve öldürme eyleminin hareketliliğidir. Kesilen her sayfayla birlikte imgenin içinde sürülen iz dirilmekte, ancak dirilişe anlamsal bir doluluk anlatısı yükleneceği an, gösteriş kendini çökertmekte ve bir sonraki sayfaya doğru eğilmektedir. Kitap mekânında açılan ve kapanan sayfalar bir yana, kitabın açılma ve kapanma hareketine de sanırım ancak böyle yaklaşılabilir.

Bu nedenle *mahcubiyet*, Şen'in kullandığı teknik kesme biçiminde de belirir. Bilindiği üzere lazer, çok güçlü ve tek renkli ışık demeti oluşturan aygıttır. Bu ışık demeti, en sert ve ısıya dayanıklı maddeyi bile buharlaştıracak güçtedir ve 19. yüzyılda selüloit şeritlerle beraber keşfedilen radyasyon ışınlarının ve elektromanyetik dalgaların arzusunu hatırlatır gibidir. Lazerin radyasyon ışınıyla ortak özelliği, görünmez

bir perdelemeyle görünenden ayrılan şeyin ötesine geçmek, hacmin karanlıklarına inerek hacmin içinde saklanan görüntüyü elde etmektir. Uyarılan atomların önce yüksek yörüngelere sıçrayarak ışık yaymasına, sonra yeniden alçak yörüngelere inerek ışık dalgacıkları biçiminde enerji yaymasına bağlı olan lazer, zaten uyarılmış ışınım anlamına gelen "radyasyon" sözcüğünün girdiği sözdizimsel bireşim sayesinde türetilmiştir: *Light Amplification through Emission of Radiation, LASER*. Bir diğer deyişle "lazerle kesmek", katı cismin görüntüsüne sahip olmak anlamına gelir. Üstelik sahip olunan görüntü, elin aracılığına bile gereksinmeyen, Lessing'in söylemiş olduğu gibi göz ile imgeyi, elin becerisinden yalıtmış olan bir görüntüdür. Sanki kendi kendisini düşünen düşünce gibi saf görü ile imge birbirini görmekte, lazerin yol açtığı sanal uzamın bedensizliğinde bireşmektedir. Hacmin korkutuculuğuyla ve resmi yapan elin karanlığıyla baş etmek ancak bu yolla mümkün olsa da, aslında lazerle kesilen sayfanın gösterdiği şey şudur: Bir beden röntgeni, yaşayan bedene ne kadar benziyorsa, oyma kesitler de kâğıdın oylumluluğuna o kadar benzemektedir. Teker teker çekilen ve birbirine eklemlenen beden röntgenleri, bedenin bütüncül ve sabitlenmiş görüntüsüne ya da içsel hareketliliğine ne denli sahipse, lazer tayfında gerçekleşen görüntüler de aynı iyelik kipindedir. Perdenin ardında gizlenen hacmin ve onun içinde gizlenen görünmezliğin temsil edilemeyeceğini söyler lazer. Onunla kesilen beden, görünmesi mutlak olarak mümkün olmayan bir bedendir. Dışarıda görünen nesnenin yalınlığına karşın inanılmaz karmaşıklıkta bir yapılanmaya sahip olan içerisi, asla göze gelemeyecektir. Gövdebilimcilerin başını döndürecek olan hacim, dışarısı kadar bilinmezdir. Kesintisiz metinleri kesen lazer, farklı beden katmanlarının siluetini gösterdiği zaman, bedene dair hiçbir şey göstermemekte, gösterememektedir.

Kaldı ki lazer sayesinde kesilen sonuç, katı cisim içindeki tek tek atomların yaydığı ışığın eşgüdümlü hareketi sayesinde oluşur ve görüntü, doğa bilimcilerinin betimlediği türden bir "kendinden-organizasyon" sürecidir: El işçiliğiyle yaratıcılığı kesinkes ayrıştırmış görünse de, aslında bedenin içsel görüntüsünü taklit etmek yerine onun kendini şekillendirişine öykünmek, bu sürecin gerekirliğindendir. Bu bağlamda öykünme, gözü elden bağımsızlaştırmak uğruna el becerisini aradan çekmeyi ifade edeceğine, baktığı şeyi gördüğünü kurgulayan bir anlayıştan feragat etmek, başka bir mecranın suyunda yüzmek anlamına gelir. Kesilen sayfaların oluşum ortamı, gören gözlerin yanılsamasından

farklı bir genelliğin fışkırdığı kaynaktır ve bedenin sahiciliği, onun içindeki oyuktur: Oyuğun içine bakmak ve maddenin içindeki sırrı yakalamak olanak dahilinde değildir. O, bakan gözlerin ötesinde oylumlanan anonimite olduğu için onda dolayımlı ya da dolayımsız her türlü yüklem reddedilmiş, el işçiliğiyle yaratıcılık ya da sanat ve zenaat gibi ayrımların içinden geçilmiştir. Pornografinin imkânsızlığına yol açan, ahlakla estetiği kendinden hareketle oylumlandıran oyuktur bu; kanımca bu imkânsızlık, katı'mn iklimine dahil olduğu coğrafyanın olasılıklarında sunuludur. Aristoteles'in dediği gibi, gerçekleşme olasılığını barındırdığı gibi gerçekleşmeme olasılığını da barındıran bir olanaklılıktır bu; "olmaya da olmamaya da eşit uzaklıktadır."[4] Osmanlı-Anadolu'ya özgü ahlakla estetiği harmanlayan olasılığın, temsil edilemez çekirdeğin içinde gerçekleşmesi gerekir. Onu açıklamaya ve göstermeye dair çabaların karşılıksız kaldığı, beklentilerin, amaçların, nedenlerin ve sonuçların iflas ettiği bir olasılıktır bu. Temsil ilişkilerinden her bir anlatımın barındırabileceği fazlalığı ya da kesinlemeyi kaldırmak, kitap denen örtünün ve öykünme denen pratiğin gereğidir ve hicap nezdinde ahlakla estetik ayrışmış alanlar değildir. Yine de ayrıksı olan şudur: Nasıl Merleau-Ponty'ye göre Matisse kadınların resmini yapmıyor, onları kadın kılıyorsa, Şen'in de yaptığı beden serileriyle katı' sanatını icra etmediği, katı'ya –belki kendinin henüz tanımadığı– olasılığını iade ettiği söylenebilir. Oyma beden serileri, Osmanlı-Anadolu'daki gücüllüğün dirilişi yolunda bir filizlenmedir.

Beden, kesintisiz metin'ler, sonsuza değin boş kalacak olan maddesel genelliğin, doldurulurken boşaltılma hareketini görselleştirmiş gibidir. Bu, bedensel anonimitenin genelliğidir ve biteviye kesilen sayfalarla beraber anlatılar ondan indirgenmektedir. Doluluğa, koskoca bir Yeniçağ geleneği de dahildir; lazerle birlikte katı' mekânı sayesinde görünmezliğin görünürlüğüne ya da bakışla gözün çakışımına dair bütün anlatılar çökertilmekte, imge mekânı temizlenmektedir.

Anlatıların başlangıç anı, şöyle de düşünülebilir: Bulutsuz bir gökyüzü altında, uzayıp giden kumulların ortasında, herşeyin özelliksizlikleriyle birbirine eşitlendiği bir evrende bir iz kımıldamış ve belki rastlantısal bu ilk kıpırtıyla kumulların niteliksizliği şekillenmiş, anlatıları ardından getirmiştir. Biçimin niteliğine ilişkin bütün gösterenlerin, asla gösteremeyecekleri bir şeye soyunduğunu ve gösterileni giydirmek

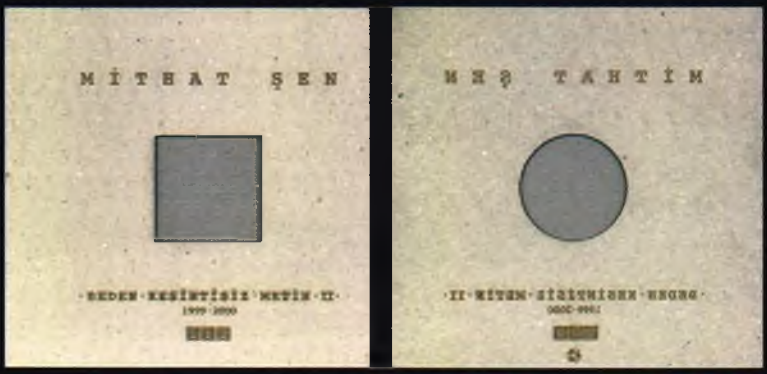
4. Aristoteles, *Metafizik*, 1050b, 10.

istediğini söylemek mümkündür: Katı' sanatı da, bir yanıyla bu ilk niteleme sayesinde başlayan yolculuğun yönünü gösterip haritasını çizecek, diğer yandan kımıldanışın ardında yatan kımıltısızlığı özleyecek, onun hareketsizliğine ve boşluğuna öykünecektir. Mithat Şen metninde gösterilen, kat kat açılan sayfalarıyla kılıftan kılıfa kaçan bir şeydir; göstergedeki gösterileni bulmak ve ona uygun gösterenler aramak yerine onu kendinden atmak, gösterileni kendinden boşaltmak istemektedir. Gerçi katı' mekânı sadece bir aracıdır; boşlukla imgesel doluluğu birbirine bağlamaktadır. Bir yanıyla Duchamp yapıtı gibi genel bir kişiliksizliğin vücut bulma hareketiyle ilgilenirken diğer yandan bu harekete ters yönde ilerlemekte, bir kez yola koyulduktan sonra niteleyici bütün yüklemeleri aradan çekmeyi, ayırt edici bütün anları ortadan kaldırmayı istemektedir. Son kertede metinlerin amacı, maddenin kişiliksizliğini kişiliksizliğe geri vererek imgenin sürdüğü izin kesintisizliğine dönüşmektir. Sanırım metinlerin ismi, kısmen bu nedenle *Beden, kesintisiz metin*'dir. Kâğıdı kesmenin bıraktığı iz, diğer olasılıklar arasında belirli bir yön seçmiş ve kesme hareketi, kendine özgü bir yapıyı şekillendirmiş, kesilen katlar arasından yükselmiştir.

Genel bir biçimsizliğin içinden biçimin şekillendiği andır bu; biçim ve yapı eşzamanlı bir oyma hareketinin eseridir. Biçimle yapıya, anlatı her zaman dahildir; çünkü anlatılar biçime eşlik etmekte, biçimin doluluğunu örgütlemektedir. Ya da aynı şeyi şöyle söylemek de mümkün: Biçim, her zaman anlatıcı bir biçimdir. Kaldı ki *Beden, kesintisiz metin*' ler, Mithat Şen'in yıllardır sürdüğü izleği göze getiren izdüşümlerdir ve onların biçimi anlatıyla doygun hale getirdikleri de söylenebilir. Kendini dişillik ve erillik, özne ve nesne gibi ayrımların öncesinde bir yerde konumlandırmak isteyen ve asla adlandırılmayan bu uzamı, her an içeri ve dışarı çevrilen beden öncesi bir yarık olarak kurgulayan ilk kesintisiz beden metninden sonra diğer iki oyma kitap içinde kesilen eril beden atıkları, dişilliğin kendisine tevil edilecek, erillik ve dişillik asimetrik birer ikiz olarak üst üste binecektir. Üçüncü beden metninde açılışı yapan eril atık, önce kâğıdın içinden oyularak ve kendi içinden katlanarak var edilecek, girintilenen, çıkıntılanan, birleşen ve ayrışan sayfaların, dişilliğin ve erilliğin iç içeliğinden sonra tevil edildiği dişil atık, sayfa sayfa sökümlenecektir. Bu, kesit kesit okunabilen bir anlatıdır ama anlatı biçimden geri alınmakta, dişillikle erillik birbirleri içinde çözülürken, kendilerinin öncesindeki bir biçimsizliğe uzanmaktadır. Son kertede sayfanın beyazına ve kâğıdın kimliksizliğine sökümlenen

böyle bir durumda beden imgesi yerine beden atığından söz etmemin nedeni, eğer beden imgesinden bedensellik çıkarıldığı zaman geriye bir şey kalıyorsa, arta kalanın "düzeninin, kendi gidişinin izinden..."[5] olması yüzündendir. Atık, imgeden imlediği şey çıkarıldığı zaman geriye kalan şeydir. Eğer *Beden, kesintisiz metin II*, kitabın içinde oyulan elli eril atıkla elli dişil atığı aynanın yansısı şeklinde karşı karşıya getiriyor ve atıkları, bir başka atığın sayfasına açılan birer kırıklığa dönüştürüyorsa, bu bile hâlâ imgesel bir anlatı ve bir yüklemedir ve kuşkusuz her an tüketilebilecek bir ürün fazlasına doğru kayma olasılığını da taşımaktadır. Eğer *Beden, kesintisiz metin III*, önce eril imgenin kendi içinde oyuluşunu, sonra dişilliğe dönüşümünü ve dişilliğin kendi başına bir olmuşluk olarak doğumunu betimliyorsa, bu türden bir betimleme, kitabın uzandığı genellik sayesinde tersinlenmelidir. Bu, birkaç aşamalı bir tersinlemedir: Önce imge bedenden indirgenir ve figürün altında kımıldayan saf bir soyutlamaya dönüşür; sonra "hiçbir nesneye bağlı" kılmayan "ve sonsuzlukta yiten bir hareketlilik"[6] olarak kitap mekânına tevil edilir. Şimdilik kitap mekânında doğumu kutlanan şey, eril atığın dişilliğe tevil edilişi değil, asla bilinemeyecek ve temsil edilemeyecek olan maddesel isimsizliktir. Gelmeyle gitme ve saklanmayla yakalanma arası eyleyen oymalar, isimsiz bir genelliğin hareketini çizdikleri an, yitirilen bir şeyi arayacaklarına zaten bulacakları bir şey olmadığını bilmektedirler; çünkü bedenin maddesi yiten bir şey değildir. O, kendini kendi kımıldanışıyla var etmiş, kimliklendirirken kimliği geri çekmiştir. Oyma kitapların kımıltısız kalması ve güvence altına alınmış bir yazı yazması olanaksızdır. Mithat Şen kâğıdı iki ayrı yönde birden oyarken, oluşturduğu biçimlerin ardında yatan genelliğe ve onun ritmine öykünmeyi arzuladığı an, genelliği kendi maskesiyle maskelemiştir. Bu nedenle önce ileri doğru atılır oymalar, birbirlerine doğru yön değiştirir, sonra tersinden çıkış noktalarına geri döner, silikleşirler. Kendi yetisizliklerini ele vermelerinin nedeni, kâğıdın kendini maskeleyişini açık etmek içindir. Bu, bir yanıyla öykünmeciliğin yetisinden soluklanan bir maskedir: Eğer öykünme, mekânın kendisine dönüşmek anlamına geliyorsa, "ya hiçbir şeydir ve/veya hiç kimsedir... saf bir maske ya da saf bir sahtekârlıktır... belli bir sınıfta konumlandırılması... ya da... ona belirli bir işlev bahşedilmesi" mümkün değildir; o, "...belirle-

5. Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen*, Freiburg Br./Münih, 1988, s. 284.
6. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik* (1911), Münih, 1926, s. 51 vd.



· Beden · Kesintisiz · Metin · II · 1999 · 2000, DDD,
Graphicland/ Hardware g4-500/ Software Freehand 8.0/ Lazer Kesim.



· Beden · Kesintisiz · Metin · III · 1999 · 2000, DDD,
Graphicland/ Hardware g4-500/ Software Freehand 8.0/ Lazer Kesim.



Mithat Şen, "Beden, kesintisiz metin",
Fol, Yaz 1997, sayı 6.

nemez, kimliklendirilemez ve imkânsız olan şeydir."[7]

Ne var ki Mithat Şen öykünürken yalnızca maddesel genelliğin yasallığına değil, Osmanlı-Anadolu'nun öykündüğü yasallığın genelliğine de öykünmüş, genelliğin olasılıklarını, öykünmenin çifte katlanmış ara-lanışı sayesinde katı' üzerinden var etmiştir. Bir bakıma bu, kulağını iki kez ters gösterme yöntemidir. Ama birinin diğerine dolayımlanması ancak bu sayede gerçekleşebilir, biri diğerinin olasılıklarını ancak bu sayede açık edebilir. Sanırım erilliğin dişilliğe tevil edilmesi de, onlara aynı olasılıkları bağışlayabilmek içindir. Eğer ikona ya da minyatür düzeninde, bedenin görünmeyen cepheleriyle görünen cepheleri eşzamanlı resmedilirken aynı yüzeyde birleşebiliyorsa, cephelerden her birinin insan bakışı için örgütlenen seyirlik birer nesne olmak yerine tanrısal bakışın içinde yitmeyi arzulayan birer kesit olduğu söylenebilir. O nedenle kesitlerden her biri gibi onların bütününü oluşturan kitap da, bir tapı nesnesidir: Aslında kesintisiz metinlerin bakışa sunulmaması, elden ele gezdirileceği yerde tapınakların *sacra*'larında saklanması gerekir. Mithat Şen, içinde yitmeye değer tek mekânın yüklemsizlik ve imgesizlik olduğunu düşünmekte, "güzelliğe" özgü bir saygınlığı, boşluktan hareketle şekillendirmektedir. Nasıl nakış ya da yazı-resim, bedensel sınırların ardından bedeni kendi ötesine gönderme yaptığı an göndermeyi silikleştiren bir mesafelilik olarak kurgulamışsa, insanların bakışına sunulan oymalar da aslında insanların tacizkâr ve talepkâr bakışları için değil, aksine genelliği nazardan korumak içindir.

Öykünmeciliğin arzusu, *Beden, kesintisiz metin*'lerin, tek bir teknik yapma biçimiyle –yani kesmeyle–, tek bir malzeme üzerinde –yani kartonda ya da kâğıtta– aynı anda hem biçimsizliğin hem biçimin izini sürmesini zorunlu kılar. Biçim öyle bir biçim olmalıdır ki, biçime dair anlatıları çökertebilmeli, biçimin kendini tersinleyebilmeli, biçimle biçimsizliğe aynı mesafeyle durabilmelidir. *Bi-taraf* ve *nötr* bir uzam da, kesintisiz bir metnin tersinlenen çifte varoluşu da, ancak biçim ve biçimsizliğin izi eşzamanlı sürüldüğü zaman gerçekleşir. Eğer bedenin kesintisizliği, kendi ışığı dışında bir şey olmayan bir ışıkla bedeni görünür kıldığı an görünmezleştirecek ve pencere açıldığında odayı aydınlatan güneş gibi evreni kendiliğinden duyumsatacaksa, işin kışkırtıcı olan yanı, imgenin çifte bir varoluş olarak bile tanımlanamaması, madde içinde madde-ötesini anıştıran bir ikinci varoluşa bile izin veril-

7. Philippe Lacoue-Labarthe, *Diderot: Paradox and Mimesis*, s. 259.

memesi gerekir. Mallarmé'nin sözleriyle, eğer saf yapıt diye bir şey varsa bu, sanatçının kendi ifadesini yitirerek yol göstericiliği malzemenin kendisine bırakmasını içerir.

Böyle bakınca *Beden, kesintisiz metin*'ler ciddi birer imkânsızlık kipidir; bakışı doğurduğunda kendi dışında bir şey iletmeyen ışık kadar iletisiz olmak istemektedirler. Doluluk anlatılarının ve dışavurumlarının içinden geçen iz, Lacancı terminolojiyle söylenecek olursa, kendini teşhir etmeyen bir lekesellik ya da saflık değil, yüklemelerden arındırılmış olan *tarafsızlığın* kendisidir. Tarafsızlık, ize ilişkin göstergeleri yarmalı, onlara işaret edeceği yerde kendini bile tercih etmemeli, kendini yıkmayı göze alabilmelidir. Üst üste katlanan ve iç içe açılan bu sayfalarda tarafsızlık nasıl gerçekleşecek, kendine karşı bile taraf olmayan *bi-taraf* bir uzam olarak çifte varoluşu nasıl çökertecektir? Sanırım böyle bir sorunun yanıtı, bir kez daha yalnızca bir *yer* değil, aynı anda *kuvve* olan ve kendini kendi dokunuşuyla uyaran *mekân*'ın kendinde aranabilir. Böyle bir anlayış, menhirlerden ikonalara ve yazı-resimlere uzanmakta, onları bile tersinleyebilmektedir. Kuvve burada, henüz var olmayan, ancak oluşma olanağı bulunan bütün olasılıkları içeren güç anlamındadır. İmkânın olabilirlik durumundan çıkarak gerçeklik kazanması, mekânın içinde verilidir. Eğer belirli bir mekân içinde yer alan nesnelerin özellikleri, mekânın kendisiyle beraber ve ona göre şekillenmekteyse, o zaman mekân içindeki nesnelerin "mekânın 'katları' ya da 'kırışıklıkları' ya da belirli eğilme noktaları" olduğundan söz edilebilir. Mekânın içinde oluşan biçime yabancı ve dışsal bir nitelik taşımaması bir yana, mekânın aslen kendisi, olasılıklarından bağımsız bir yer değildir, "nesnelerin ya da nesnelerin özelliklerinin... genel bir çevrenin kaynağı ya da akıntısı olduğu ve mekânın niteliklerinden, özellikle onun kırılmasından söz ederken, aynı anda onların belirli bir güç alanının türevi olduğu ve *mekân kırılmasının nedeninin nesnelerde verili olduğu*"[8] da söylenebilir.

Eğer bu doğruysa, sayfaların oyuğu sayesinde mekânın içinden ve mekânla beraber doğan o ana öykünmek mümkündür. Çünkü bir yanıyla bi-taraf bir uzamdır oyuk, diğer yandan ona geçit vermiş olan geçmişi de içermektedir. Sayfalar mekânın birer türevidir ve eğer mekânın kırılma nedeni, onların oyuğunda veriliyse, kıvrımlardan ve katlardan ha-

8. Pavel Florenski, "Analyse der Räumlichkeit und der Zeit in Werken der bildenden Kunst", *Raum und Zeit*, Berlin, 1997, s. 101.

reketle doğum anının kendine dönmek ve mekânın kırılma ve eğrilme anına değin geriye gitmek imkânsız değildir. Böyle bakınca Osmanlı katı' sanatı, kırılma nedenini içinde gizleyen nesne gibi bir şeydir, çünkü *hem olabilir, hem olmayabilir: Çünkü dynamis, her ikisine de eşit uzaklıkta olan şeydir*. Hacmin içinde saklanan gücüllük bu eşitliği bozarak, katlanmayı mekânın içinden var etmiş; kuvve, yerini fiile bıraktığı zaman kesitlerin katlarına uç vermiştir. Maddenin içindeki gizli yazılım katmanlarını açık eden bir yapma biçimi, sayfaları kat kat kapamayı ve katların oyuğu içinden geçerek geçmiş mekânın kıpırtısızlığına öykünmeyi önerebilir, herşeye yeniden eşit mesafede olan bir uzaklığı arzulayabilir. Kesitlerin katlanması sayesinde geçmiş, kendini bugüne ve geleceğe açtığı için, kırılma anının öncesi, onlarda zaten verilidir. Öykünmecilik, mekânın sudûr hareketine ters istikamette ilerleyerek, katların katlanma öncesi anına dönmek anlamına gelmektedir. Böyle bir anla yüzleşmek ve temsil etmek mümkün olmadığı için öykünmeciliğin maskelemesi kendini yinelemekte ve maskenin de maskelenmesine ihtiyaç duymaktadır. Mithat Şen'in öykünürken katı' sanatına öykünmesi, çifte bir maskeleme yüzündendir. Eğer sahicilik, yeniden üretileceğine tekrar edilen bilinmezlikse, kendilerini sürekli tekrar eden kesitlerdir oymalar; açılmayı ve kapanmayı sürdürerek, bir belirip bir yiten bir belirsizliğe teslim olurlar ve her seferinde yeni bir maske takınırlar. Her biri birer *olmuşluk* değeri taşıyan tekrarlardır bunlar; her seferinde belirli ve tikel bir bedene özgü bir işlem gerektiren balmumu maskeler gibi her biri yalnızca kendiyle benzeşir. Bunun nedenlerinden biri, sayfalardan her birinin dişil bir kalıptan oluşması ve bir diğerine ara-lanırken içi boyanabilecek eril oymalardan kaçınmasıdır: Her seferinde tekrar, yeni bir başlangıç olduğu an, katı' sanatının zinciri içeriden farklılaşır. Anlatısal olarak bu, bir alt kesidi dişillik olan eril oymanın, gerisin geriye onun içinde yitmek istediği anlamına gelir. Ama her seferinde eril beden atığı, dişil bir kalıp biçimini almakta, kalıpsa kâğıttan kesilmektedir. Böyle bakınca tekrar, kâğıdın özelliği olmayan tek şeyle, kesilmiş sayfayla benzeştiği an, mutlak olan "benzeşimin kendisi"ne dönüşür. Her oymanın bir mekândan diğerine geçmeyi sağlayan hayali bir eşik olması işte bu yüzdendir. Ama henüz kesilmemiş sayfaların olasılığını içinde taşıyan kâğıt gibi bir eşiktir bu; sayfaların tümünde, bir önceki eşiğin iziyle bir sonrakinin olasılığı gizlenmiştir. Benzeşmeyen bir benzeşimin ya da ilksel benzeşimin kendisi olan her kesit, içindeki görünmezlik ve imkânsızlık çekirdeğini korumayı sür-

dürmekte, onu kendi gizlenişi dışında bir şeyle perdeleyememektedir. Kendi üzerine katlanan ve ara-lanan tam da bu gizli-ötedir: Onun ötekiliği, katlarla aralandığı zaman bile göze gelemediği içindir ki o mutlak bir ötekiliktir. Mekânın ötekiliğine öykünmek, onun ötekiliğini korumak anlamına gelecektir. Sayfaların içinden fışkıran gücüllük, sayfaları her iki yönde çevirmiş ve sayfaların kendi içlerindeki katlanışlarıyla beraber onların öncesinde soluk alan kıvrılışa uzanmış, boşaltma hareketini kusursuzlaştırmıştır. Kendi içinde olmuşluk değeri taşıyan sayfalar, yine de daha başka bir olmuşluğun ara-lanmasına sıçrayabilir.

Sayfaların bağlandığı bu daha kuşatıcı *olmuşluk*, kitap merciin kendisidir. Kitap, oymaları oluşturan genelliğe bağlanan öğedir, çünkü o da sadece bir kesittir; sözlük anlamı "yama" olan *murakka* gibi bir şeydir. Sayfaların tekrarı gibi kitaplar da yinelenmekte, birbirini izlemekte, izleyecek görünmekte, kendilerinin ötesindeki bir genelliğe yamanmak istemektedirler. Kitaplar da, genelliğin görünmezliğini maskeleyen operasyon zincirindeki eklemlemelerdir. "Maskenin tek başına var olması olanaksızdır," maske her zaman "...diğer, gerçek ya da olası maskelere gereksinir... Aslında maske, temsil ettiği değil, temsil edemediği şeydir."[9] Oymalar, kitabın içine yazılan ve kendi başına *olmuşluk* değeri taşıyan harfler gibidir. Harflerin bir araya gelmesiyle ve yazının figüre uzanmasıyla oluşan yazı-resim misali, kitap da, oymalar tarafından genelliğin kimliksizliğine eklemlenen çifte bir *figura*'dır. Kâğıdın bir yüzüne yazılan, sonra üç dört kâğıdın üst üste yapıştırılmasıyla hazırlanan kartona yapıştırılan kıta'lar, nasıl ardından aynı boyda kesilerek kenarlarından ince bir deri ya da kumaş şeritle birbirine tutturularak ciltleniyorsa, oymaların bir araya gelmesiyle oluşan kitap da böyle bir murakkadır. Her murakka gibi her *Beden, kesintisiz metin*, kendi içinde "olmuş"tur. Kitabın çifte mesafesi her kitapla tekrar edilmekte, görünenle görünmeyen arasındaki uzaklık, hem yeni, hem yenilenmiş bir yere evrilmektedir. Ancak "harf sözün resmi"ne dönüşünce, "imgesi olan beden gibi"[10] oyma da, figüratifin ardında soluk alan ve temsil edilemeyen saklılık olarak kalacaktır; bu ise, sözün resmini tersine tevil etmeye kadirdir. Kendileri ötesinde var olan maddeselliğin metnini yazan oymaların, yazıyla anlamlanan metni bozguna uğratması bu yüzdendir:

9. Claude Lévi-Strauss, *Der Weg der Masken*, Frankfurt/M., 1977, s. 131.

10. Malik Aksel'in kurduğu cümle şöyle: "Harfler sözün resmi olunca insanın da resmi oldu." *Türklerde Dinî Resimler*, Elif Kitabevi, İstanbul, 1967, s. 107.

Benzeşim ilkesinden böyle uzak bir soyutlama, bakışı davet edeceğine ürkütmekte; bakış baktığı nesne karşısında körelmekte; ölü maskelerinde gözlerin derin beyaz yarığından sızan bakış, ona karşılık vermektedir.

"Daha yakıcı bir şeye ulaşmak olanaksız" görünse de, "yine de... beyazın içine, ona arkaplan vazifesi yapan... daha derin bir beyaz yarığıyla" karşılaşan bakış, hiçbir yere tutunamamakta, asla doruğa ulaşmadan süren bir bekleyiş gibi kendi ötesindeki bir zorunluluğa teslim olmaktadır.[11] Böyle bir arzuya katlanmak zordur: Anonimite ele geçirilemeyeceğine göre, arzu sonsuzdur. Osmanlı murakkalarına özgü düzenleyici ve sınıflandırıcı dizge bile bu arzu karşısında çökmekte, anonimitenin tarihi ele geçirilememektedir. Mithat Şen'in arzuladığı bakış şudur: Arzunun doyumuna asla ulaşmamak, arzulanana asla bakamamak, arzuyu çoğaldıkça artan bir gücüllük olarak konumlandırmak. Bakanın, görünmezlik sayesinde yeniden ve yeniden alevlenmesine, baktıkça daha çok bakmak istemesine yol açan bir arzudur bu; görüntü, görülmesine izin verdiğinin ötesinde bir tutku uyandırmış, tutkuyu harlayarak ödüllendirmiştir.

Elbette yazı-resmin ya da murakkaların çifte katlanmış çifte mesafesine karşın, oymaların bu mesafeye sahip olmadığı öne sürülebilir: Katı', mesafesizce kâğıttan kesilmiş, operasyon zinciri tekil bir halkaya indirgenmiştir; onun koyduğu mesafe geçmişe değil geleceğedir. Oysa kendi öncesinde var olmayan, ama kendi olasılığını taşıyan bir iz, kâğıttan kesilmiş ve kesme eylemiyle eşzamanlı olarak var edilmiş görünse de, aslında her bir sayfayı oluşturan dişi kalıbın kökeni kâğıtta ya da eril bir pozitif diye düşünülebilecek olan bir modelde değil, çok daha başka bir yerdedir. Kesintisiz metinlerin kesintilenen sayfaları ara-landıkça, oyukların kenarlarından, kıvrımlarından, *kâğıdın genel ve başka bir çevrenin akıntısı* olduğu belirginleşir. Kâğıdın niteliklerinden söz ederken, aslında başka bir güç alanının niteliğinden söz edilmektedir. Kâğıttan kesilen oymayı da, kâğıdı ve kâğıtların toplandığı kitabı da kendi başına bir olmuşluk olarak kavrayan andır bu; kâğıt ahşaptan ke-

11. Charles Baudelaire'in Richard Wagner'e 17.2.1860 tarihli mektubundan: *Ein Leben im Widerspruch* içinde, V. H. Hinderberger (der.), Köln, 1969, s. 161. Alıntının tümü ise şöyle: "Daha yakıcı bir şeye ulaşmak olanaksız görünüyordu. Yine de son bir roket gibi beyazın içine, ona arkaplan vazifesi yapan daha derin bir beyaz yarığı girdi. Eğer öyle demek istiyorsanız belki de bu, ateşli bir nöbete doğru yükselen ruhun son çığlığıydı."

silip haddelenmiştir. Kesintisiz sayfalar çevrildiği zaman, oyukların kenarında, oyukların oylumlamasında ahşabın kahverengisi belirir: Kâğıt, kitabın kesildiği mekânın öncelenişine uç vermiş, maddeyi maddesellikle perdelemiştir. Kâğıdın öncesiyle sonrası arasında bağıntı öğesi olan mekân, kitabın kendisidir. Kitap, onu var eden malzemeye ve doğanın var ediş biçimine öykünmekte, kendi içinden yeni kitaplar var ederken maddeyi kendiyle giydirmektedir. Bir yandan içine oyulan sayfaların toplandığı olmuşluktur kitap, diğer yandan oymaların öncesiyle sonrası arasına dokunan, dokunuşuyla kıvrılan, içerisini dışarıya, dışarısını içeriye değdiren tendir. Kesintisiz yazılım katmanları, tam bu nedenle birbirine geçit vermekte, bir kesitten ve bir kitaptan diğerine sıçrayarak katmanların içinden geçmekte, maddeye soluk veren toprağın altına inmektedir. Böyle bir sıçrayış, yer altına doğru böyle bir savruluş, kendine özgü mekânın niteliklerinden soyunmayı ve kendi nitelik hamurundan feragat etmeyi gerektirir; bilinmeyeni kendine ancak bu sayede çekebilir ya da kendi yetilerini bu sayede çökertebilir, kendi özgüllüğünden kaçarak *cemâdat*'ın özelliksizliğine ancak bu sayede dönüşebilir. Bu, İbn Arabî'nin dediği gibi cemâdatla beraber cemâdat gibi ölmek, nebatla beraber nebat gibi ölmek, insanla beraber insan gibi ölmek anlamına gelir. Kendisi için hiçbir şey istememek ve bir ceset denli edilgenleşmek, yalnızca İbn Arabî'nin etkilediği bir coğrafyanın değil, aynı zamanda Loyola'lı İgnatius'u da esinleyen uzamın isteğidir. *Perinde ac cadavre*, der Endülüslü ünlü Cizvit. Kişi, kendine özgü niteliklerden, ölü yıkayıcısının elinde bir cesetmişçesine feragat etmelidir. Ahşabı var eden toprağın hammaddesi, organiğin altında yatan inorganik, niteliksizdir; mekâna göre ölmeye davet etmektedir. Niteliksizliğe, ancak kendi mekânına dair bütün özelliklerden feragat edildiği zaman öykünülebilir. "Doğanın verdiği bağış, niteliksizlik bağışıdır, dahası bunun hiçlik bağışı olduğu... daha da ileri giderek, hiçbir şey olmayan bu hiçliğin içinde hâlâ bir *şey* bulunduğu bile söylenebilir. Bununla doğanın kendi bağışını kast ediyorum, orada çoktan mevcut olan bir şey olarak değil, sıkılmış bir şey olarak değil... *saf ve ele geçirilemez şiir... biçim veren güç olarak, sözcüğün gerçek anlamıyla enerji, var etmenin süreksiz hareketi* olarak."[12] Kesintisiz metinlerin hareketi, doğanın da ötesinde yatan şeyin hareketliliğidir; yapıt, kendine kapılmadan, kendini dayatmadan beklentileri doyuracak her türlü göstereni

12. Philippe Lacoue-Labarthe, *a.g.y.* (italikler bana ait).

aradan çekmeyi, kendini bilinmeyen ve görülmeyen, ne getireceği ve ne sunacağı bilinmeyen bir mekâna teslim etmeyi bilmiştir. Bunlar kişiliksiz bir erotizmin izini süren metinlerdir. Yüklemelerden ve nitelemelerden arındırılmış bir tarafsızlıktır metinleri hâleleyen; metnin varolma tutkusunu bile çok görmektedir ona.

Böyle konumlandırılan bir kitap mekânı, kâğıtların sürdüğü ize, toprağın altına ve bedenin içinde atan nabza değin inse de, bu indirgeme, kendine aykırı olan bir şeyi, kazıbilimi gerektirir. Derinliği doğum anma uç veren bir açılım olarak konumlandırmak, onu her türlü kategorinin altında yatan olasılık olarak belirlemek anlamına gelir. O, Merleau-Ponty'nin sözünü ettiği, boyutları tersine çeviren, her şeyi aynı anda gerçekleştiren, yükseklik, genişlik gibi kategorileri kendinden çıkaran toptan bir hacimliliğin deneyimidir. Şen'in birer oyuk olarak konumlandırdığı kontürler, derinliğe inen hacimlerin kesitleridir. Derinliğin olasılığıyla şekillenen eril ve dişil oymalar, okumayla görmeyi, dokunmayla dokunulmayı ters yüz etmiş, her türlü transformasyonu olanaklı kılan bir uzamda birini diğerine tevil etmiştir. Katı'ya açılan kitaplar uzamında, Yeniçağ'ı belirleyen gözmerkezcil ve dikey ölçütlere elbette yer yoktur: Katı', görsel sonucu dokunma sayesinde elde eden bir yapma biçimidir. Sempatetik büyüyle balmumu maskelerin dokunuşu, kâğıdın oyuğundan kâğıdın ahşabına uzandığı zaman, görmeyle dokunmanın ayrıştığı mekânı ötelemekte, onların bir zamanlar birlikte attıkları nabzın ilkselliğine geri dönmektedir. Nabzı anlamlandırmalardan boşaltmak, nabza kendi mekânını yeniden bahşeden bir süreçtir. Oysa Yeniçağlı ölçütlere göre "bir göstergenin anlambilimsel açıdan görünür kılınması için, maddeselliği kaybolmalıdır... Yorulmuş ya da okuma bilmeyen bir gözün harflerin peçesini kaldıramaması gibi, göstergelerin maddeselliğine kapılan kişi de onları anlayamayacaktır."[13] Şen'in katı' mekânına geri verdiği bağışlardan biri, imgeye maddeselliğini bahşetmeyi ve maddeselliği içkin tek değer olarak konumlandırmayı içerir. Bu, maddeyi çağıran ve maddeye yakaran bir tür konukseverliktir: Göstergesel olarak imge, gösterilenden göndergenin katışıksız maddeselliğine doğru kaymış, maddeyi imge alanına davet etmiştir. Osmanlı maddesellikten korkmamış, aksine anlamı onunla giyinmiş ol-

13. Aleida Assman, "Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose", *Materialität und Kommunikation* içinde, Hans Ulrich Gumbrecht ve K. Ludwig Pfeiffer (der.), Frankfurt/M., 1988, s. 242.

sa bile, aslında maddenin perdelendiği bir çifte varoluş, onu hâlâ madde olmayan bir şeyle örtmekte, bilinmezliğini ve dehşetini içindeki madde-ötesine de giydirmektedir. Mithat Şen'e göre *ne*'liğini asla ele vermeyen ve tasavvufun *mânâ* dediği sırrın betimsizliği bile hâlâ çok büyük bir doluluk perdesiyken, Yeniçağ'ın imge alanında yasakladığı dokunuş, kaçınılmaz olarak maddesellikle ilintilidir. Cumhuriyet Türkiyesi ise Batılı bir bakışı çelmek uğruna bu yasağı benimsemiş, *mânâ*'nın görünmezliğini *porno-graphos*'a dönüştürebilmiştir.

Oysa ana rahminde nerede başladığını ve nerede bittiğini yalnızca teni sayesinde hisseden ve kendi bedeninin sınırlarını teni sayesinde bulgulayan embriyo gibi, Şen'in kesintisiz beden metinleri, sayfaların teninde görmeyle dokunmayı kesiştiren metinlerdir. Görmek ile dokunmak birbirine geçişli eylemlerdir ve görmenin derinlerine inince, dokunmaya değilir: Bedensel kazıbilim, bu iki edimi ayrıştırmamayı önerir. Göz de deri de, aynı membran olan ektodermin içinden büyümektedir. Bu noktada bir kez daha asıl ayrışmanın, görmeyle dokunma arasında değil, onlarla dokunmayla görmeyi dokunma ve görme diye ayrıştıran dizge arasında olduğu saptanabilir. Görmeyle dokunmanın ayrışmamış olduğu uzama geri dönmek ve ayrışmanın doğum anını yakalamak, ciddi bir imkânsızlık kipi olduğu için açılan her sayfayla ve yapılan her kitapla ayrışma hareketi tekrar edilir ve ayrışmamışlığın bedenine dokunulur. Mithat Şen'in oyma bedeni, doğumun değil, doğum öncesinin, yaratılış öncesinin bedenidir. Dokunmanın izini süren imgeler, imkânsızlığın dehşetinin de izini sürmektedirler.

Mithat Şen yapıtı, bir yanıyla dokunuşun izini yakalamak ve dokunuşa bağlanmak adına yapılan bir kazıbilimdir; tortul kütlenin içini oyan, maddeyi bile öteleyen şeyin, inorganiğin zayıf soluğuna ilişkin herhangi bir şey bulgulayana değin farklı katmanları ara-layan bir metindir. Ama yapıt, göndergesel nesneyle kurulan bedensel ilişkiyi, kitapların yapılışına ve varoluşuna da taşımış, metinleri elinde tutan kişinin de onlara dokunmasını sağlamıştır. Giysilerin altında taşınan yontular ya da ikonalar gibi kitaplar da birer tapı nesnesidir. Önce parmakların üstüne geçirilen, devşirilen, sonra ters yüz edilen bir eldivene benzeyen bu sayfaları açarken ve kaparken, beden, kendini kesintisiz metnin akışına katabilir, parmaklarını oyuklardan geçirebilir, çıkıntıları parmaklarına dolayabilir, metnin ritmine eşlik edebilir. Dokunulmayı isteyen bir yapıt, bedenin tutkusunu alevlendirmiştir. Ne var ki kesintisiz metinlerin bedeni, ikonalar gibi öpülüp okşansa bile, asla ulaşılama-

yacak bir mesafededir, çünkü kitabın kâğıdını ötelemektedir. Her iki yönde, geçmişte ve gelecekte, uzaklıkta ve yakınlıkta açılan, bireştiren ve ayrıştıran bir ilişki, metinle aynı bedenin uzaklığına dokunan okurları, bir yanıyla metnin *olmuşluğu*'na dahil etmek içindir. Ama *olmuşluğu* önceleyerek kâğıdın ve ahşabın maddeselliğine de dokunmaktadır beden; kesintisiz metinler dokunmayı saf bir soyutlamaya evriltmiş, bedensel dokunuşu soyutlamanın erotizminden türetmiştir. Nitekim oymalar bu nedenle lazerle kesilir. Bedenden soyutlanan, atığın kendisi değildir; oyma kesmeden, kâğıt ise ahşaptan soyutlanmıştır. Kesintisiz metinler, "soyut" denen resmin, figürün ötelenmesinden başka bir şey olmadığının bir kez daha kanıtıdır. Hasan Eyyubî çekmecelerinde olduğu gibi, her kesidin altında bir başka kesit gizlenir. Soyutlamanın kazıbilimi, kesitlerin altını açmak ve katmanların altına inmek, kenarların ardında soluk alan şeyi ara-lamak, iki kat yeri arasındaki gölgeyi, gölge öncesine doğru yarmak anlamına gelir. Onların yarığında soluk alan tarafsız bir erotizm, "toprak saçar gibi *aynı şeyi saçmaktan* ve toprağın içini oyar gibi *aynı şeyin içini oymaktan* ürkmemelidir... Çünkü imgeler, en özenli kazı harekâtından sonra kazıyı değerli kılan katmanlardan... eski bağımtısallıklarından koparılmış olsalar da... bizim sonraki sezişimize açılan"[14] gücüllüklerden başka bir şey değildirler. Bu, ciddi bir tekrar ilkesidir ve tekrar, kişiliksiz bir erotizm gerektirir. Bilindiği üzere inorganik yaşam kişiliksiz, ama permütatiftir. Kesintisiz metinlerin ve onları oluşturan sayfaların diziselleşebilmesi ve dizinselleşebilmesi, kendilerini beden coğrafyasında yineleyebilmesi bu nedenledir. Bu, aynı birimi sürekli tekrar eden ve çeşitlendiren Osmanlı-Anadolu mimarisinde ve tezyinatında da görülen bir kişiliksizlik ve niteliksizliktir. Elbette bu bağlamda tezyinat asla bir bezeme olarak düşünülmemelidir.[15] Kişiliksiz erotizm dediğim şey şudur: Böyle bir metin karşısında bakış gibi beden de, ancak beden öncesi ve beden ötesi bir yerden hareketle uyarılabilir, bedenin teniyle bedenin gözü, aynı kişiliksizliğin ıslaklığı içindedir. O nedenle Mithat Şen metni, genelliğin, uyardığı an ürküten erotizmidir, kendi kimliğinden feragat ettiği an, bakışa da aynı feragati önermektedir.

14. Benjamin, *Denkbilder*, Gesammelte Schriften, cilt IV, I, s. 400 vd. (italikler bana ait).

15. Tezyinat ile bezeme arasındaki fark için bkz. Zeynep Sayın, *Noli me tangere: Bedenyazısı II*.

"Bütün bilinebilirliğiyle görünme anında bir daha görünmemek üzere çakan"[16] kesitlerden her biri, hem bakışın hem bedenin yatışacağı bir mekânı engellemekte, bakan ve dokunan öznenin elinden akıp gitmektedir. Sayfalar açılmayı ve kapanmayı sürdürdüğü sürece bakma arzusunun bir belirip bir yittiği bir belirsizlik hâkimdir metinlere; içindeki boşluğu onlarla doldurmaya niyetlenen arzu asla noktalanmamakta, bir bitimsizliğin içine savrularak sürekli bir gidiş geliş halinde çırpınmaktadır. Bedenin altında atan nabza değen öykünme, onu yakalamaya çalışan bakışı, nabzın özelliksiz gözüne dönüştürür: Metinlerin niteliksiz eyleyişi, gözü içine çekerken kendini özelliksizlikle maskelemektedir. Bu, daha her şeyi ele vermediğini anıştıran bir anlatı yerine özelliksizliğin kendi kendini peçeleyişidir ve metin kendisine bakan özneyi gösterişli her niteliğin nihayetinde pornografik olduğu gerçeğiyle dolayımsız bir biçimde yüzleştirir: Kendi varoluşuna betimlerle işaret eden ve bakışı ikna etmeye uğraşan her öğe, hangi öğe olursa olsun, müstehcendir. Görmenin ve görülmenin yarı yolda karşılaşması, bakan gözlerin yüklemesizliği sayesinde gerçekleşecek, bakışın ardında saklanan gözbebeği yuvasından bu sayede oynayabilecektir. Bakışı yalayarak geçen kesintisiz metinler, gözü kendi utançlarıyla giydiren birer örtüdür; bakış, metnin duyduğu utanca katıldığı an, kendi bakışı bile ona çok gelecektir.

Bir kez daha *mahcubiyet*, katı'yı sonsuza değin kesitlendiren teknik yapma biçimiyle ilgilidir. Çizim süresini çizilen harflerde depolayan hattatlar gibi teknik bilinçaltını bir yanıyla kesilen oymaya dahil eden eylemdir katı'. Nasıl figürü oluşturan hatta ve hattı oluşturan harflere bakan göz, yazı-resimlerin yapılma zamanına katılabiliyorsa, beden metinlerini kat kat açan ve bir aşağıdaki katmana dokunan kişi de, kesitlerin açılıp kapanışına dokunabilmekte; teknik biçim verme süreciyle teknik bilinçaltını düşünsel ve dokunsal bir uzamda kesiştirebilmektedir. Sanırım bunun sonuçlarından biri, bedenyazısıyla düşünyazısının harmanlanması, birinin diğerine sarmallanabilmesidir. Teknik biçim verme süreci "imge yüzeyinin kesişim alanında kendi oluşum zamanlarına ilişkin iki eylemi, bakışı ve izi"[17] buluşturan, buna bedensel dokunuşun yakınlığıyla düşünsel soyutluğun uzaklığını dahil eden bir süreçtir. O nedenle teknik biçim verme süreci aynı anda iki ayrı yerdedir,

16. Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", *Illuminationen*, Frankfurt/M., 1977, s. 253.

hem mekânsal hem tinseldir. Kaldı ki kesme eylemi, kâğıda dışsal bir müdahale anlamına geldiği içindir ki teknik bilinçdışını dışarıda bırakan bir eylemdir aynı zamanda. Daha önce savlanan bir şeyi bu bağlamda anımsamak gerekirse katı', *techne* vasıtasıyla *tyche*'yi göze getirdiğini vurgulayacağı yerde kendini *techne* ile *tyche* arası bir yarıkta konumlandırır. Bu türden bir yarık, ötekiliğin ara-lanışıdır ve derinliğe doğru ilerleyen her kontürle beraber, kesitin altında saklanan bir ötekilik olarak belirir: Verilen biçim ile biçim verme sürecinin kaçınılmaz ayrılığı, metni derinliğe doğru açarken kapamakta, görünür kılarken görünmezleştirmektedir. Teknik bilinçdışına özgü ötekilik, görünmezliği beraberinde getirir: Görünürlük, görünmezliğin sınırında gerçekleşecektir. Maddeselliğin mutlak bir düşün olarak gerçekleşmesi, görünmezliğin mutlak ötekiliği yüzündendir. Geçmişe ve geleceğe uzanan oymalar, aynı anda derinlemesine inmeyi ve yüzeyde kalmayı bu nedenle sürdürebilir, bu nedenle varoluşlarının dokusunda bu ikisini bireştirebilirler. Kâğıdın kendi üstüne kapanmasıyla katların arasında oluşan gölge, bu nedenle metnin kırıldığı ve görünmezlikle görünürlüğün iç içe geçtiği yerdir. Biçim verme süreci, biçimin aynı anda dışarısında ve içerisinde yer alır. Bu türden bir eşzamanlılık, kendini bir kez daha lazer tekniğiyle belli eder ve verilen biçimi aynı anda hem bakılan hem okunan bir metne evriltir. Bedenyazısı ve düşünyazısı, lazer vasıtasıyla da birleşmiştir.

Lazerin, mikro ölçekteki kesme ve kaynak işlerinde maddeyi işleyebildiği için optik kayıt ve bellek sistemlerinde kullanıldığı bilinir. Lazer, hacmin içini oyan ve bilgiyi Freud'un "mucizevi defter" dediği uzamda depolayan *techne*'dir. Bir lazer sisteminde dijital veriler, küçük çaplı bir diskin yüzeyine bir dizi çukurun açılmasıyla aktarılır. Kanımca bu bağlamda kesintisiz metinlerin kapak sayfasında katı'yla bilgisayar ortamının buluşmasına gönderme yapan DDD ibaresi önem kazanır. Dijital verilerin açtığı çukur, katı'nın kestiği oyukla ilintilendirilmiştir. Farklı uzamlarda son bulsalar da, bu ikisi arasında operasyon zincirine ilişkin bir ortaklık vardır. Lazer yoluyla manyetik şeritten bir master disk üzerine kodlanan ve ışığa duyarlı diyotlarca okunan yazı, testereyle ahşabı ya da nevregenle kâğıdı keserek metinler oluşturan yazıyla buluşmuştur. Bilgisayar yazıcılarda kullanılan bu yöntem, katı'yla yön-

17. Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven, 1983, s. 117.

deş bir ara-lama zincirini ifade ettiği için Mithat Şen, Osmanlı-Anadolu'dan gelen bir operasyon zincirini bilgisayar ortamına taşımış ve belirli bir modele gönderme yapmaksızın üretilen *simulacrum*'larla imgesel bir atığı ilintilendirmiştir. Burada ayrıntılandırmak olanaksız; ancak farklı imgeleri kendi düzeneğine göre bir araya getirip ciltleyen ve bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan İstanbul Albümü ya da diğer Osmanlı murakkaları da bu çerçeveye dahildir. Bunlarda da imgelerin özgül tarihi, teknik yapma biçiminin anlarına dönüştürülmüş ve teknik operasyon zinciri, kendi tarihsel düzeneğini örgütlemiştir. Ne var ki hacmin içine girmek ve kâğıdın içini görmek uğruna maddeyi buharlaştırıp kesitlendirerek işleyen lazer de, görünen ve okunan metni kendi verdiği enformasyonların sonucuna dönüştürmüş ve el becerisiyle yaratıcılık ya da sanat ve zenaat arasındaki ilişki gibi, neden-sonuç ilişkisiyle birlikte köken ve iz ilişkisini de tersinlemiştir. Böyle bir yapma biçimi karşısında sorulması gereken soru şudur: Köken neredediır, iz hangisidir?

Ahşabın da rahmi olan izin, toprak üzerinde sürülmekte olduğu zamanlardan bu yana gayet iyi bilinen bir şey vardır: İz, hacmin yüzeye baskılandığı çıkartmadan başka bir şey değildir, kimi zaman yüzeye baskılanan bir kabartma olarak da belirir. "İzin damgasını vurduğu malzeme izden ayrılamayacağı için, tortul kütleyi bir araya getiren plakalarla malzemede fosilimsi bir *yüzey* oluşması beklenmelidir."[18] Böyle yüzeylerde, derindeki katmanların izi gömülüdür; onlarda kâğıdın harfe, toprağın bedene değdiği, maddeyi maddeye aktaran, maddeyi tinselliğe tevil eden büyüsellik gizlidir. İzin kazıbilimi derinliği ve yüzeyi eşzamanlı örüntülediği içindir ki derinlik her zaman yüzeyi içeren bir derinliktir. Öyleyse tabakaların kökeni derinlikte mi, yüzeyde mi, yoksa ikisi arası bir yerde midir? Belki Nietzsche'nin dediği gibi nedenlerini göstermemek için nedenleri olan bir şeydir derinlik. Belki Mithat Şen yapıtı, derin olduğu için yüzeyseldir. Yine de yüzey, görünmez ve karanlık bir derinliğin yüzeyidir. Yazı da resimle aynı görünmezlik yazgısını paylaştığı için oyma bedenlerin maskelenişinde yazısallıkla görsellik bireşmiş, katı'yla bilgisayar ortamının ortak yazılımına evrilmiştir. Böyle bakınca metin, garip bir biçimde çoktandır orada olan bir bilgiyi açığa çıkarmakta, Osmanlı-Anadolu'nun katlarını ve sanal ortamın katılımını kazarken, varlığın derinliğine uzanmaktadır. Ama kendi imge

18. J.-M. Dutuit ve D. Heyler'den alıntılayan Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung* içinde, s. 230.

tarihini öneren bir yapma biçimi, –aynı ikonanın öbür yüzü olan totalitarizm gibi– kendini yıkmadığı sürece kolaylıkla pornografikleşebilecektir. Kesintisiz metinler, bu sakıncanın bilincindedir. Farklı akan bir mecrayı bir yandan bugünden hareketle tarihselliği içinde okunur kılarken diğer yandan Vasari sonrası çağın güncel açılımına da dokunan bir metindir bu. Plinius'un betimlediği resimsilkmenin ötesine uzanan aralayışı inkâr eden çizginin imkânlarını ve imkânsızlığını sunmaktadır. Onlardan hareketle 13. yüzyıla geri dönülebilir, yazı-resimlerle ikonaların kesişim alanı yeniden okunabilir, Osmanlı'ya özgü kartografik bakış bilgisayarın sunduğu imkânlarla ilintilendirilebilir, *indice* ile *index* yeni bir bağlamda buluşabilir. Geleceğin muhtemel pornografisi de bu sayfalarda okunabilir. Lazer kesimle ifade bulan sanal ortam, oluşturduğu imge düzeneğini dayattığı için pornografikleşecektir. *Mekân kırılmasının nedeni, kesintisiz metinlerde zaten verilidir*: Kendilerini geçmişe de geleceğe de açan metinler, var olduğu bilinen, ama ne olduğu asla kavranamayan bir ötekiliğe benzeşim ve özdeşleyim ilkesi doğrultusunda bakmanın, ve özdeşliği, katmanların yarığında bulgulayarak sanatsal bir düzgüye katlamanın, mümkün olmadığını kanıtlamışlardır. Arzunun sonsuzluğu, imkânsızlık sayesinde gözetilmektedir. Kat kat çevrilemez olanın içine inmek ve hiçbir yumuşatmaya gerek duymadan derinliğin sarsıntısını göze getirememek arzuyu dirilteceği için, bu metinlerde özdeşlik kendini tamamlayamayacak, çakışım yüzeyi oluşamayacaktır. Mithat Şen, maddenin içinde gömülü *mânâ*'yı isimlendirmeyi bile maddeye yapılan bir yükleme olarak görse de *mânâ*, kendini artı değer taşıyan bir dolulukla perdeleyemeyecek, doluluğun arkası oyuk görünecektir.

Böyle bakınca izbilim sayesinde geçmişten bugüne varacağı yerde bugünün yüzeyinden katmanların altına iner Şen ve geçmişi bugünün anlarından biri ilan eder. Zaman, kesintisiz metinler sayesinde kırılmış; zamanın içinde yapılan bir yolculuğa çıkılmıştır. Metinler, sanki "modern olabilmek için önce postmodernist olmak gerekir," diyen Lyotard gibi, zamana ilişkin her anın, ancak bugünden hareketle yarıldığını söyleme biçimidir. Zaman, içinde ancak sonsuz bir olasılığı açık tuttuğu sürece kırılabilir; *şimdi* ve *burada*, ancak yarığın içinden geçtiği sürece geçmişin izine dönüşebilir. Kesintisiz metinler, kendi sürecekleri izin doğum yeridir, ne var ki doğumun izini bile silmektedirler. Her gerçek sanat yapıtı gibi "burada da güncel bir sanat oluşumu, ona uygun bir tarih oluşmasına yol açmış;[19] kesintisiz metinlerin yaptığı okuma,

bilgisayar ortamındaki zamansal katmanları ara-lamış; katı' sanatının varoluş nedenlerini, metnin kendisi sayesinde okunabilen bir tarih haline getirmiştir.

Okunan şudur: Katı' sayfaları altında atan nabız artık kesintisiz metinlerin nabzıdır. Öykünme ilişkisi tersinlenmiş, geçmiş şimdinin izine kıvrılmış, kesintisiz metinlerin koordinatlarını almıştır. Belki bu, öykünmeciliğin çifte eylemi dediğim şeydir: Çifte katlanan mekân, artık kendisi değildir. Oyma sayfalarla beraber başkalaşan, katı'mn kendi mekânıdır; her türlü başkalaşıma açık olan madde, geçmişi yeni bir biçimde şekillendirmiş, dokunmanın izini tinsel bir düşünüye evriltmiştir. Gerçi dokunulur bir bedeni olan bir tinselliktir bu; bedenselliği düşünselliğe evrilten bir gelenek vardır ve bu, Osmanlı-Anadolu'ya dairdir. O nedenle bizatihi dokunuşun izini süren, dokunuşun nabzıyla atan bir metin, onu kendi izine kıvırdığı zaman sayesinde tinsel bir uzam yaratmış, tinselliğin damağında, dokunuşun tadı kalmıştır. "Simgesel dizgelerin özelliğinde bir fark, bir değişim, bir devrim olanağı"[20] yaratan metinlerdir bunlar; öykünmecilik ilkesi içinde açılan, öykünmeciliğin kendi yarığında zamanlanan bir uzam, dokunmaya da tinselliğe de, katı'ya da sanal uzama da eşzamanlı uzaklıktadır – her ikisi için de aynı tarafı tutmaktadır. Geçmişe karşı tarafsızlığını koruması ve onun simgesel düzeninde yarattığı başkalaşımla, geçmişi kendi anlarından birine katmanlandırması, olağandır bu nedenle. Yine aynı nedenle göz ile imge arasına da aynı tarafsızlığı koymakta, bakışım alanını eşzamanlı olarak geçmişe ve geleceğe, sanal uzama ve Osmanlı-Anadolu tezyin sanatına açmaktadır.

Böyle bakınca yalnızca uzak geçmişi değil, içinde bulunduğu coğrafyanın yakın geçmişini de düşünüme ve onun kırılan mekânındaki simgeselliği de tersine çevirmeye kadirdir. Çünkü geleneksel bir tezyinat olan katı' sanatını sanal ortamda "kullanan" kesintisiz metinler, İsa' dan sonra 1. yüzyılda Plinius'un uyardığı hataya düşmemiş, imgeyi kamusal bir bakış için örgütlenen seyirlik bir nesneye evriltmemiştir. Oysa Sanayii Nefise ve Güzel Sanatlar Akademisi sonrası günümüze gelene kadar katı' sanatı, seyir için biçilmiş kaftandır: Cazibelidir ve şıktır, Vasari sonrası yanılsamacı bir dekor olarak kullanıldığı zaman, hem

19. Carl Einstein, *Negerplastik*, s. 8.

20. Roland Barthes, *Göstergeler İmparatorluğu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 11.

artık Batı'yı kendine eklemleyeceğine ona eklemlenmeye uğraşan bir ülkenin beklentilerini, hem arzulanan kurumsal bakışı doyuracaktır. Kaldı ki şıklık, geleceğin sanal ortamında Doğu'ya özgü el işçiliğiyle kullanım nesnesini hem ayrıştırmış hem bireştirmiş durumdadır. Kesintisiz metinlerin güncelliği, sanat öncesi imgenin haliyle –katı' sanatı– , sanat sonrası imgenin halini –bilgisayar ortamı– buluşturmuş olması; *şimdi* ve *burada*, sanat öncesiyle sanat sonrasını, imgenin yankılanmasıyla imgenin ölümünü, şıklığın pornografisiyle tarafsızlığın çağrısını, ölülere tapınmayla ölüleri yadsımayı aynı imge mekânında sarmallamış, anlamsal döngüleri tarafsızlığın boşluğuyla okunur kılmış olmasındadır.

XV.

"Bu koşullar altında yapıt, uzlaşması ve ayrışması imkânsız anların sürdürdüğü savaşın, iktidara dönüşmüş olan yapıtın ölçütü ile imkânsızlığı arzulayan yapıtın ölçüsüzlüğünün, olmak istediği biçim ile kendini sakındığı sınırsızlığın, ve bir daha asla sonsuz bir kımıltısızlığın süremeyeceği yapıt ile kökenin ve başlangıcın kendisi olarak konumlandıran yapıtın mahremiyeti anlamına gelir."

Maurice Blanchot

EĞER özneyi çevreleyen her şey ona bakabiliyorsa, bir bakıma pornografi, bu bakışın görünürlüğünün ya da görünmezliğinin gösterilebilirliğini içeriyor demektir. Eğer gözlerin varlığı cömertlikse, onların varlığını ya da yokluğunu teşhir eden ya da bakmaz oldukları an bakış giyinen gösterenler "pornografik" diye nitelenebilir. Nasıl kendisi dışında bir şey iletmeyen ışık, özne tarafından bakış olarak algılanabiliyor, parlaklığıyla köreltebiliyor, özneyi ötekinin dehşetiyle yüzleştirebiliyorsa, aynı şekilde özneyi ötekinin baktığı tablonun lekelerinden birine dönüştüren gösterenler onu kolaylıkla hiçleştirebilir, utandırabilir. Bu durumda hicaptan ayırt edilmesi gereken ve gözlere zar gibi çekilmeyen utanç, öznenin dünyayı imgeselleştirme arzusundan ve bu arzunun iflasından kaynaklanır: Kamaşmışlık, özneyi ışığa maruz bırakmakta ve tâbi kılmakta, onu hiçe saymaktadır. Gösterenler, öznenin göründüğüne işaret eder; sahneye egemen olduğunu kurgulasa bile yakalandığında utanan röntgenci gibi özne "ona bakılmaması, ışığa maruz kalmaması için dünyayı zorlar, görülebilirlik yerine görülmezlik diler."[1] Elbette utanç, arzunun Lacancı anlamda ötekinin arzusu olmasından kaynaklanır: Arzu, simgesel düzenin arzusu tarafından arzulanmak, Büyük Öteki tarafından benimsenmek istemektedir. Ama ötekinin bir de bakıldığında görülecek bir sahne sunmayan, ama orada olduğuna işaret eden

1. Erik Erikson, *Identität und Lebenszyklus*, Frankfurt/M., 1970, s. 182.

bir bakışı vardır ki, sanırım bu görünmez ışık kaynağı, suç ve cezayla, korkma ve korkutmayla yakından ilişkilidir ve korku filmlerinin ona sık sık başvurması hiç de rastlantısal değildir: "Gözlerini ya da görüntüsünü görmediğim birinin bana baktığı hissine kapılabilirim. Dahası, birinin orada olduğuna işaret etmek bile yeter. Hava biraz kararkdığında ve pencerenin ardında biri olduğunu düşünmek için nedenlerim olduğunda, pencere bakışın kendisidir."[2] Nereden ne zaman bakacağı bilinmez bir evreni bilinçli olarak şaşırtıcı bir bakış taşıyıcısına dönüştürmek ve iktidar yamağı yapmak, pornografikleşmek değil de nedir?

Bilgisayar ekranı bir yandan bu türden bir ışık kaynağı, panoptik heryerdeliğin göstergesi ve uzantısıdır. Eğer ekran bizi yanıltıyor, gözlerimiz gördüğünü sanırken aslında ekran bize bakıyorsa, o zaman bu, bilgisayar ekranının pornografik olduğu anlamına gelir. Ne var ki ekran, kaçışı olmayan ve kendini görünür kılmayan panoptik bakışın bir tür uzantısı olduğu gibi bir tür tersinlenmesidir de. Bir tür uzantısıdır, çünkü özne her yerden izlenmekte, ona nereden nasıl bakılacağını bilememektedir. Bir tür tersinlenmesidir, çünkü görünmezlik yerine görünürlük yanılsamasına sahiptir, kişi bakışını ona dikebilir. Ekranların sürekli açık tutulmasının nedeni, görünmeme korkusundan korunmak içindir. Korku burada, öteki tarafından bakılmamaktan kaynaklanır: Yirmi dört saat yayın yapan ve açık tutulan bir ekran, Foucault'nun söylediklerine hem meydan okur hem teyit eder biçimde kişinin varoluşunun kanıtıdır; özne, her yerden gözlenmektedir. Bu durumda görülebilirlik ve gözlenebilirlik, bir tür kimlik teyidine dönüşmüştür. Bilinmeyen bir kameraya kişinin kendini sürekli *göstermesi* gerekir. Sanal uzamın öncülüğünü yapan Yeniden Doğuş'un *mostrare* (göstermek) fiilinden iki tür etkinliği anladığını vurgulamak bu bağlamda anlamlı olacak. Alberti'nin anlattığı üzere Yeniçağlı imge kuramına göre "göstermek", *ifade* ve *temsil etmek* anlamına gelir. Ötekinin bakışı için örgütlenen, kendini ifade ve temsil eden bir imgedir kimlik, biri bizi gözetlediği an ötekinin tablosunda dönüştüğüm lekesellik, ürküteceğine güven verir. Öznenin bakışın gözünü taklit etmesi, kendine onun gözüyle bakması, sunduğu imgeyle ekranın bakışını çakıştırmasını gerektirmektedir.

Bu ise öznenin ekranın bakışını arzulaması anlamına gelir. Özne ekranın bakışı uğruna kendini tablodaki lekelerden birine dönüştürmekte, kendini ona göre çıplaklaştırmakta ya da ona göre perdelemektedir. El-

2. Jacques Lacan, *Schriften I. Freuds technische Schriften*, Olten, 1978, s. 272.

bette Duchamp'ın *Veriler*'i de bu süreci göstermektedir ve aslında özne yerine *stratejik özne* (Lacan) kavramı tercih edilmelidir. Nesnel bir dizi kombinasyon olasılığından oluşan edimleri ve eylemleri tartıp biçen, hesaplayan, planlayan –kısacası strateji yapan– bir özne, kendini görünmek üzere örgütlemektedir. Anlamlandırma dizgesinin ötekiliği, öznenin arzu uzamıdır. Ona göre bu dizge bütünlenmiş, anlamlandırmalarla şarj edilmiş, doldurulmuştur. Ekran, öznenin kendini dönüştürdüğü imge olduğu için ekranın ışığı, oradaki imgelerle beraber öznenin kendine eklemlenmesini göstermektedir. Bakılıyor olmak, Büyük Öteki'nin döngüsüyle uyarılıyor, onun pratiğini uyguluyor, onun tarafından doyuruluyor olmayı ifade etmektedir. Simgesel ötekiliğin idamesi uğruna, stratejik özne kendini kabul gören, üretilen ve tüketilen bir ürün fazlası olarak yapılandırmak zorundadır. Sürekli açık tutulan ekranlar ve önünde yürünen kameralar, öznelerin bakılma arzusundan soluk alır. Kendini ekrana göstermek değil, onun mavi ışığında doyurucu bir imgeye dönüşememek ayıptır. Kendini gösterememek, göze gelecek olan şeyden utanmak demektir ki, gösterişsizlik kabul edilemez bir yoksunluktur. Kişi ekranlardan ancak göstermeye utandığı ya da gösterecek bir şeyi olmadığı zaman çekinir ve boşluğu donatan doluluk perdesi bu nedenle gereklidir. Elbette bu bağlamda çekingenlik, ekranın simgesel ötekiliğini önsel olarak benimsemiş olmaktan başka bir şey değildir. Utanç, reklam görüntüleri retoriğine sahip olduğu için, beklentileri karşılayamadığı an öznenin yüzü kızarır. Suç ve ceza, ötekinin bakışıyla tutulan bir kimliğe dönüşememek, onun içindeki boşluğu doldurarak kendi oyuğunu doyuramamak, seyirlik bir nesne olarak işlevsiz kalmak yüzündendir. Ekranın bakışı üstlerinde olmadığı sürece kamusal alanda eyleyen ve kamusal alanda temâşa edilen birer nesne olma özelliğini yitirir özneler; zamanında tapı nesnesi olan bedeni, ötekinin bakışına sunulan sahnelere evriltemezler.

Ama bu türden bir saptama, Roma'dan bu yana hukuki ve ticari anlaşmalara eşlik eden imparator, kral, başbakan ve devlet kurucusu portreleri için yapılabileceği gibi, tapı değeri taşıyan ikonalar için de yapılabilir. Kanımca bu yüzden bu aşamada küçük bir parantezle bu ikisi arasındaki farklılığı ortaya koymak, sanal uzama bundan sonra girmek yerinde olur. İlk bakışta ikona ile Stalinist pornografiye yol açan portrenin ortak bir özelliği bulunduğu doğru gibidir: Onlara bakan, onların önünde duran kişi, onların simgelediği ötekilik tarafından benimsenmek istediği için kendini imgeselleştirmektedir. İkonanın ya da portre-



Çifte profiller. Solda: Posthumus ve Herkül'ün çifte profili,
Mattingly ve Sydenham, Roman Imperial Coinage, cilt V, 2, levha XIII, resim 2.
Sağda: Probus ve Sol invictus'un çifte profili,
Joceline M.C. Toynbee, Roman Medallions, New York, 1944, levha II, resim 7.

nin düzeni, anlambilimsel bir düzendir ve özne, ekrana eklemlenmek istediği gibi onlara da eklemlenmek istemektedir. Zaten en gecinden Caligula'dan bu yana iktidar portreleri, tebalarını gözetleyerek onları kendilerine göre eyleyen oyunculara dönüştürmüştür. Kaldı ki Caligula'nın öylesine ileri gittiği söylenir ki, kendi adına yaptırdığı tapınağın içine altından bir heykel diktirmiş, o gün giydiği giysilerin tıpatıp aynısının heykele de giydirilmesini ve karşısında ibadet edilmesini istemiştir. Gerçi Caligula'ya tebası gülmüştür ama, Gallienus tanrıça Ceres'le özdeşliğini kanıtlamak uğruna yaptırdığı portrelerini tanrıçanın nitelikleriyle –buğday başaklarından bir taçla– bezemekle kalmamış, bastırdığı sikkelerin üzerine Gallienae Augustae diye de yazdırmıştır. Bundan böyle Roma'da imparator, tanrının oğlu değildir yalnızca, tanrıların imparator ikizi olduğu bile söylenebilir: Güneş tanrısına benzeyecekleri yerde tanrıyı kendilerine benzeştirmekten çekinmez Roma'dan Bizans'a iktidar temsilcileri; iktidarın düzeni, kendi içinde kendisi olmayan bir şeyi görünür kılan düzendir. İster sikke üzerinde Posthumus'un hatlarını taşıyan Herkül isterse Probos'a benzeyen Jüpiter olsun, tanrılar imparator suretindedir. Nitekim sadece Roma'da değil, koskoca bir Hıristiyan Ortaçağı'nda da kral, iktidarının meşruiyetini, İsa'ya özgü çifte doğaya sahip olduğunu kanıtlayarak sağlama almak istemiş, bir bakıma ikonanın düzeniyle rekabet etmiştir. Böyle bakınca yalnızca ikona değil, iktidar temsilcisi de çifte bir varoluşa sahip olduğunu söy-



Bath ve Wells Başpiskoposunun çifte mezarı.
Wells Katedrali, Wells, Somerset, 1452.

lemekte, ne var ki bunu yaparken aslında çifte bir varoluşu taklit ettiği için temsil etmektedir: Hem beşeri hem ilahi olan bu taklidi varoluş, (onun *gemina persona, persona mixta* ya da *una persona, dua naturae* mı olduğu tartışma konusu olmuştur), doğal özelliğiyle insan olsa bile tanrının lütfu ve inayeti sayesinde ilahidir, ona tanrı-insanlık bahşedilmiştir. Roma'da ve Ortaçağ'da krallar çifte bir bedenle temsil edilir, kral için çifte cenaze törenleri bile düzenlenir: Önce kralın kendisi, sonra imgesi defnedilir. Böyle bakınca aslında imparatorun değil, sadece imgesinin –yontunun ya da portrenin– ikiz bir varoluş temsili olduğu söylenebilir. Kral ölür, ama temsili imgesi ebedîdir. İktidarın düzeni, Atina öncesi menhirlerden bu yana varlığını sürdüren çifte varoluşun izine sahip çıkmak istemektedir. Bu nedenle Stalinist pornografi, ikonaya özgü antinomik varlığın diğer yüzü değil, kötü bir taklididir; ona özgü bilgiye sahip olduğunu söylemekte, iktidarını bu bilgi ile haklı kılmayı denemektedir.[3]

Bu nedenle doğrudur, iktidar portreleri simgeselliklerinin hakikat

3. Bu konuda bkz. Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, Stuttgart, 1992.

olduğunu iddia eder ve bakışı hakikat olarak örgütlerler. Hakikati temsil etmek uğruna nereden nasıl bakacağını bilen bu portreler, taklit ettikleri ötekilikle benzeştiklerini söyleyen birer benzeşimdirler. İçinde artık herhangi bir gizlilik çekirdeği barındırmayan bir çifte varoluş temsili, yanılsamacılığın ta kendisidir: Başpiskopos kilisedir ya da Stalinist parti tarihtir. Oysa aslında taklit, benzeştiği için değil, benzeşemediği için taklittir: Kendini ikiz olarak konumlandıran bir hakikat, sahip olmadığı gösterenleri dışavurmak, onlarla maliki olmadığı bir bilgiyi korumak zorundadır. Pornografi, bir kez daha korunma işlevine sahiptir. Böyle bakınca arzu nesnesinin konumu bellidir: O mutlak olarak iktidardır. Korkutan da, cezalandıran da, ödüllendiren de pornografidir: İktidarın en büyük afrodisiyak olduğunu bildiği için bakışları nasıl çeleceğini, denetleyeceğini ve yönlendireceğini de bilmektedir. Onun bu Büyük Öteki'liği karşısında öznenin küçüklüğü, kendini gösterilir kılmak istemesine yol açar: Stalin'e âşık bir asker, varoluşunu arzu nesnesinin gözüne girmek üzere örgütler. Oysa kendini kırabilecek muktedirlikte değildir iktidar: Kudretine, sahip olmadığı bir şey –imgesi– sayesinde sahiptir.

Oysa kendisi olmayan bir şeyi temsil eden portreden ya da kendini görünmez kılarak herşeyi gören uydu gözünden farklı olarak eğer ikonanın gücü diye bir şey varsa, bu onun kiliseye dair bir simgeselliğe sahip olmasından değil, bu simgeselliği kırmasından kaynaklanır. Kendi hakikatinde direten başpiskoposu temsil edeceği yerde Aeropagitalı Dionysius'un dediği gibi "solucan" olmaya öykündüğü zaman güçlüdür ikona, ancak kiliseye özgü simgesel düzeni yardığı zaman bakış taşıyıcısı olabilir. Ancak bu koşulda ahşap bir bedende dokunuşun izini taşıyabilir, duvarda asılıyken "aynı anda herkese bakarken tek tek kişilere de bakabilir. Çünkü doğuda duran biri, ikonanın bakışının başka bir yöne, batıya ya da güneye çevrilmiş olduğunu tahayyül edemez. Doğudan batıya giden kardeşimiz görecektir ki, batıya yöneltilen bakış doğuya yöneltilenin eşidir. İkonanın duvarda asılı olduğunu ve yerinin değişmediğini bildiğine göre, değişmez bakışın değişimi karşısında şaşıracaktır. Eğer gözlerini ikonadan ayırmadan batıdan doğuya doğru giderse, ikonanın bakışının onunla beraber yürüdüğünü... ve ikonanın yüzünün en aksi istikamette hareket eden kişilerden bile uzaklaşmadığını fark edecektir."[4] İkona karşısında duran kişi, kendi düşünü gördüğü ya-

4. Nikolas von Kues, *De visione Dei. Das Sehen Gottes* (1453), Trier, 1985, s. 6 vd.

nılsamasına kapılacağı yerde, zaten mutlak bir ötekiliğin düşüne tutsak olduğunu bilir. İkonanın içindeki düşle özdeşleşemeyeceğini hissettiği için düşe uzanmak istemektedir, onunla büyülenmiştir. Bakılmayla karşılaşan gözün, bakan imge karşısında büyülenmesi, aşkın ve arzunun büyüleyişi gibi bir şeydir. Bakış, ahşap pano üstünde kendi bakışını yaslayabileceği ve özdeşliğini bulgulayabileceği bir mekân bulmakta zorlanır. "İkonalardaki yüzlerde yüzün yüzselliği saklandığı ve göz, 'bir gizeme baktığı' için"[5] ikonada saklanan yüzü görmek olanaksızdır: *Yüzümü göremezsiniz, çünkü insan beni görüp de yaşayamaz.* (Çıkış, XXXIII, 20) Bu nedenle belirli bir yüz ifadesinden ya da dışavurumdan bağımsız bir bakıştır bu; mutlak olan ötekiliğin bakışı, yüzünü gizleyebilmek uğruna gösterenleri esirgemektedir.

Böyle bir düşün de Büyük Öteki olduğu söylenebilir: Doğrudur, ancak bakışı tatmin eden ve özneyi kimliklendiren bir düş değildir bu – eğer varlığı yarmaya kadir olan bir şey varsa ve ikona bunu yapıyorsa, onun kimliği sarsacağı aşikârdır. Görünmeyenin arzusunu çelmek ve baştan çıkarmak için yapılan ikonanın, öznenin içindeki boşluğu –*şimdi*'de ve *burada*'da– doldurması olanaksızdır: Caligula'yla, Sezar'la ya da Stalin'la özdeşleşilebilir, onların gözüne girilebilir, arzuları uğruna savaş verilebilir; ama kendi iktidarını kırmaya her an hazır bir varoluşun gözü, bakışla asla çakışmayacak ve baştan çıkmayacak; arzu, sonsuza değin karşılıksız kalacaktır. Bu yüzden eğer böyle bir şey varsa ikonanın gücü, ikona ustasının kendini "kurban olarak ortaya koymasından... kaynaklanır. O, tanrının arzusunu uyandıracak şeylerin, bu durumda imgelerin varlığına inanmaktadır."[6] İkona, insana özgü arzuyu doyumsuz kılan, yaşamı bitmez bir beklentiyle ödüllendiren arzu nesnesidir. Böylece bakınca ikona ile Stalinist pornografi arasındaki fark bir kez daha belirginleşir: İkona, görünmeyene öykünmeyi arzularken, Stalin portresi görünmeyeni temsil etmekte, biri kendi ötesine açılırken diğeri kendi üstüne kapanmaktadır. İsterse bütün cemaat karşı çıksın ama ikonastisise asılı İsa portresi, İsa'nın kendisi değildir. Oysa Stalin portresi karşısında arzulanan, onun bilinmezliği değil, bilinirliğidir: Stalin, tarihin alması gereken yönü bilmektedir.

Bakanı yeni kurbanlar vermeye çağıran, Peru'nun okyanus sahilinde bakışa ancak üç yüz metre yükseklikte havadan sunulan hayvan de-

5. Nikolas von Kues, *a.g.e.*, s. 18 vd.
6. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, s. 120.

senleri gibi insana özgü bakışı hedeflemediği için bakışa en yakın olduğu an, en uzağında kalan bir simgeselliğin, doyumu amaçlayan haz ekonomilerini yarması olağandır. Gerçi söylediğim, sonsuz bekleyişlere kapılan kişilerin, bekleyişten haz almadığı ve ayrıksı birer doyum yaşantılamadığı anlamına gelmemelidir. Bu, Lacan'ın dediği gibi haz ilkesini içeriden yaran şeydir: "Roma'daki Bernini yontusuna bakınca... Azize Teresa'nın aldığı haz aşikârdır, bundan şüphe etmek olanaksızdır... Ama Azize Teresa neden haz alır? Mistiklerin asıl kanıtlayıcılığı, bir şey hissettiklerini söylemelerinden, ama ne hissettiklerini bilmemelerinden kaynaklanır."[7]

Bu türden bir haz, haz ekonomisini içeriden oyan fazlalıktır, varlığın kendine ait bir dile değil, kendine ait bir suskunluğa sahip olduğu zamanlardan bugüne fırlatılan atıktır, simgesel dizgelerin ve düzenlerin öncesinde yer alır. Caligula ya da Sezar imgesinden farklı olarak eğer ikonada görünmeyen bir şey varsa ona bakmak, gözlerini yakmak ve arzulamak, kendini tüketmek anlamına gelir. Büyülenme, bakışı yakalayıp dondurur; gözün kendini baktığı şeyden alması olanaksızdır. Bunun sözcükleri olmadığı gibi imgeleri de yoktur: Konuşulamayan şeyler üzerine susulmadığı sürece ikona savunucuları, göze getirdikleri şeyi gözlerden sakınmaya ve kendilerini *vestigium* kavramıyla meşrulaştırmaya mecburdurlar. "İkonanın gizine, yararak bakamazsınız ve görünenin ötesinde adım atılan uzam, yüze ilişkin bilgisi ya da kavramı olmayan gizli ve saklı bir suskunluktan başka bir şey değildir... Peçelenen, karanlığın kendisidir ve ikonada görünen yüz, sadece bir peçelemedir."[8]

Oysa çifte bir varoluşu temsil eden iktidar, kral ya da başpiskopos öldüğü zaman bile onun içinde o olmayan şeyi temsil etmeyi sürdürmekte; efendiliğine soyunduğu ölümü, yadırgatıcı olduğu denli pornografik bir imgede ele geçirmektedir. Bu nedenle iz estetiği ile geleneksel takipçiliği birbirinden ayırt etmek gerekir: İkiz kral ya da başpiskopos lahitleri, İsa'nın dokunmuş olduğu rivayet edilen kutsal kumaş parçasının sürdüğü izin oluşturmuş olduğu geleneği takip etmektedir. Başpiskopos mezarlarıyla ikonaların aynı simgesel düzeni doğuran kaynaktan fışkırmış olduğu düşünülürse bu, bir yanıyla Stalin'e diğer yanıyla Maleviç'e uzanan iki uçlu bir gerilimdir.

7. Jacques Lacan, *Encore. Das Seminarbuch XX*, Weinheim, Berlin, 1991, s. 83.
8. *A.g.e.*

Bu nedenle simgesel düzenle belki onu içeriden oyan sahicilik arasında korunması gereken temel ayrım bir yana, yasamayı ve yürütmeyi temsili imgeler sayesinde gerçekleştiren merciin pornografisi ile sanal uzamın pornografisini karşılaştırmak kaçınılmaz hale geliyor. Çünkü sanal ortam, çifte bir varoluşu taklit eden ve kendi ikizliğini bütünleşmiş bir arzu nesnesi olarak ortaya koyan iktidar temsillerinin içinden geçmiş, onlara ikili bir oyun oynamıştır: Ekran karşısında duran özne bir yandan bakarken diğer yandan bakılan, bir yandan arzularken diğer yandan arzulanan kişidir. Geçmişte sadece iktidarın temsilcisine ait olmuş olan ikizlik artık herkesin özelliğidir. İlk bakışta özne aynı anda iki ayrı yerdedir: Hem görünürlüğün, hem görünmezliğin evrenindedir. Stalin portresi mutlak özne olarak kendisiyle özdeşleşmeye buyururken, şimdi garip bir özdeşleşim gerçekleşmiştir: Stalin portresiyle militan asker iç içe geçmiştir. Kendi gizemini ve görünmezliğini korur ve bakarken, özneyi bakışın sahibi olarak mutlak biçimde doyuran mercidir ekran; kendi gösterenleri doğrultusunda öznenin kendini kimliklendirmesini, bir uyarılıp bir körelmesini yönlendirmektedir. Sanal uzam, öznenin optik bilinçdışına egemen olmuş; bilincin altında saklı katmanları, denetlenebilir bir görünürlük düzenine göre kurmuştur. Bir yanıyla nesnesel bir bakışa indirgenen kişidir özne, diğer yandan bakış arzu nesnesini yakalamakta, elini uzatsa erişeceği mesafede durmaktadır. Sanal uzamın haz ekonomisine göre eyleyen ve uyarılan kişi, bilinmez bir zorunluluğa teslim olacağı yerde kendi eliyle nasıl doyuma ulaşacağını bilen kişidir: Aynı anda oturduğu koltuktadır ve ekranın içindedir. Ekranda bir nesneyi görmek demek, arzulayan özneyle arzulanan nesneyi aynı imge uzamında bireştirmek anlamına gelir. Arzu ile nesnesi arasındaki yarık kapanmış, ayna evresi aşılmış gibidir.

İkonanın düzeni, özneye ilişkin gösterenleri aradan çekmeyi önerir ve imgenin yüzüne karşıdan bakmayı yasaklarken, sanal uzam, yetkeci her dizge gibi baskıcıdır, ama her şey için gösterenleri çağırır. Öznenin kendine baktığından emin olmalıdır. İkonanın diğer yüzü olan *Stalinist pornografi*, iktidarın temsil ettiği imgeyle örtüştüğünü söylediği için pornografikleşirken, kendi gösterenlerinin kendisine yettiğini düşünür ve diğerlerini yasaklar. Oysa saydamlaşmış olan sanal uzam, gösterenleri her yere saçmış, evrene yaymıştır. Bunlar, ötekini baştan çıkaran ve kendilerini teşhir eden gösterenlerdir. Sanal ortam, imge ile bakışın çakıştığı yüzeyin, Stalinist pornografinin öte yakasına geçmiş, Stalinist pornografinin taklit ettiği ikonaya özgü antinomiyi bir kereye mahsus

bir biçimde yok etmiştir. Uyarının ürün fazlası olarak tüketilmesine yol açan döngüdür bu – haz, ötekilik yerine özdeşlikten alınır. Arzu nesnesi, özdeşliğin içindeki fazlalık yerine onun içindeki yoksunluktan arzulandığı an bakan özne, ötekini değil, ancak *olmuş olduğu, olmak istediği* ya da *olmakta olduğu* kendini sevebilir. Aşikârdır ki, arzulanan özdeşliğin imgeleri sürekli değişecek, tatmin olmak için sürekli yeni imgeler gerekecek, uyarı da körelmeye dönüşecektir.

Bilgisayar, özne ile nesne arasında salınan, birini diğerine tâbi kılan, bunu her ikisinin de görünmezliğini *ve* gösterilirliğini koruyan bir "hayalet" (Derrida) olarak yapan şeydir: Görünmezlik ve gösterilebilirlik, aynı simgesel düzenin gerekirliğidir. İlk bakışta yanılarak ve sanal uzamın çifte bir varoluşu taklit edeceği yerde onun bizatihi kendisine dönüşmüş olduğunu düşünmek mümkündür: Görünürlük de görünmezlik de aynı mekândadır, *ama* bu sefer her ikisi de görünür kılınmıştır. Aquinolu Thomas'ın önermesi, 20. yüzyılda ayrıksı bir cisim kazanmış gibidir: Bizans ikonalarını etkilediği gibi İspanyol ve İtalyan antireformist sürecine de esin vererek bir başka geleneğin daha oluşumuna yol açmış olan düşünür, *visio* sözcüğünün çift anlamlı kullanılması gerektiğini, çünkü iki çağrışım alanını birden barındırdığını yazmıştı. Hem gözle görünen görüntü anlamında kullanılan bir sözcüktür bu, hem de içsel gözle ya da imgelem sayesinde görülen sanrılara ve düşlere, vizyonlara işaret eder. Seçilmiş kişilerin ruhunda beliren içsel görüntü *–visio extatica–*, ruhun saydamlaşması sayesinde kazanılır. Kendileri bedensiz olan azizlerin ya da meleklerin belirmesi, içsel görünün bedenden erkinleşmesini, meditasyon ve dua sayesinde dünyayı sınırlandıran çerçeveyi aşmasını gerektirir. Bir başka deyişle soyutlamayla figürasyon aynı şeydir: Bu durumda *figura*, görünmezliğe ileten bir bağıntı öğesi olmadığı gibi, hayaletleri de ancak hayaletler görebilecektir; mekânın içinde değil, ötesindedirler. Yeniçağlı bir etkinlikle sanrıları ifade ve temsil etmek, kendilerini gösterdikleri içindir: Örneğin bulutlar gökyüzünün görünür temsilcileridir ve onların arasından süzülen ışık gaybten gelir. Bu nedenle veronika örtüsünü resmeden ressamlardan biri olan Zurbarán'ın da dahil olduğu koskoca bir resim geleneğinin giriştiği üzere vizyonların iki yüzeyli resim mekânındaki temsili, imge mekânını ikiye bölmeyi, "birbiriyle iletişim halinde olsa da birbi-

9. Victor I. Stoichita, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters*, Münih, 1997, s. 30.

rinden farklı, dünyasal ve tanrısal iki alana bölümlemeyi"[9] gerektirir. Nitekim bu, Roma'ya ve Hıristiyan Ortaçağı'na özgü, ikiz olduğunu söyleyen iktidar temsillerinin de yaptığı şeydir. Ölümlülerle ölümsüzler aynı figürasyonla göze geldiği ya da görünmezlik, görünürlük sayesinde temsil edildiği an, bölümlemenin yanılsaması kaçınılmazdır. Bu, genelde iki farklı kaçış noktasına ve iki farklı perspektif anlayışına, üst kısımda *historia*'yı anlatan vizyonlarda tersten perspektife, alt kısımdaki figürlerde merkezi perspektife başvuran ve kanımca bazı sanat tarihçilerinin hatalı bir ifadeyle *çifte katlama* olarak tanımladığı bölümlemedir: Burada ölümle ölümsüzlük, bedenin cismaniliğiyle ölümsüzlüğün bedensizliği, bakanla bakılan eşzamanlı resmedilir ve ikonaların çifte varoluşunu vurgulayan tersten perspektif bir yanılsamacılık olarak örgütlenir. Resmin üst kısmında yer alan ve ölümsüzlüğe işaret eden vizyonlar, sonraları Duchamp'ın *Büyük Cam*'ın üst bölümünde resmettiği gelin gibi bir bulutumsuluk içindedir; orası, alt bölümde yer alan ve merkezi perspektifle çizilen bekâr bedenlerin simgesel arzu uzamını göze getirir. Cam mekânının soyutlamasıyla figürasyon zorunluluğunu aşmış görünen Duchamp, kanımca herşeye rağmen bu yapıtta figüratif ve soyut arasındaki karşıtlığa bağlı kalmış, biriyle diğerini ikame etmiştir. Bu bağlamda Tintoretto'nun yaptığı ve Florenski'nin alıntıladığı balmumu melekleri hatırlamak, umarım Duchamp'a haksızlık etmek anlamına gelmez: Resimlerde kutsal görüntüleri temsil ederken doğalcı bir etki uyandırmak amacıyla Tintoretto'nun tavana astıktan sonra kopyaladığı melek figürleri, bir yanlarıyla noel ağacına asılan plastik melekler kadar sahtedir. Yanılsamacılıkları, gaybin pornografisinden soluklandığı içindir ki Duchamp aynı pornografiyi yapıtında kullanmaktan kaçınmamıştır.

Her şeye rağmen vizyon gerçekçiliğinin temsil etmeye soyunduğu sanrılar, "diğer kişilerle aynı mekânda temsil" edilirler. "Tanrısal vizyon, bir anda cisim kazanır ve bu mucizeye şahit olanların başına her an düşebilecekmiş gibi görünür."[10] Madde-ötesine gönderme yapsa bile madde-ötesi temsili, maddesellik yanılsamasını korumakta; melekler, azizler ve azizeler, esriyen ve erginlenen yüzlerin üzerine düşecek gibi durmaktadırlar. Duchamp'ın kafasını kurcalayan şeyin, cisimleşmenin olanaksız nesnesini iki ya da çokboyutlu bir yüzeyde göze getirmenin sırrı, 16. ve 17. yüzyıl vizyon resminde verili değildir. Görün-

10. Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, s. 95.

mezliğin kenarı maddesellik anıştırmasıyla görünürlüğe yansılanmış, hayalden görüye ve gölgeden bedene geçiş anı, pornografik bir imge yaratmıştır. Resim, görünmezliği gösterirken vizyon ile beden arası bir alan oluşturmaz: Bedensizlik, bedenin hacmiyle vurgulanır; bedensizliği beden imgesiyle temsil eder. Bu, Antik Yunan'dan bu yana Batı'ya özgü coğrafyaların aşina olduğu bir temsildir. Yaşamın, yaşamla birleşmeyen, yaşamdan ayrı bir şey olarak varoluşunu sürdüren ötekiliği, gölgeden bedene ya da hayalden görüye kat-lanmamış; aralarındaki alan ara-lanmamıştır. Aynı şey, kralların ya da başpiskoposların çifte bedenleri için de geçerlidir.

Nitekim hayaletlerle oynama arzusu, hayaletin kendisine dönüşmekle sonuçlanmış ve 20. yüzyılın sanal ortamında ava giden avlanmıştır. Vizyonların mistik deneyimden ve resmin üst yüzeyinden ekranlara indiği andır bu; ekranın içerisiyle dışarısı, hayalle görü arasındaki gidiş yönü farklı olsa da, hayalet, içinden geçildiğinde aynı yere varılan bir yüzeye çatılmıştır. Eğer vizyon temsillerinde aslında içsel görü vasıtasıyla görülen vizyonun bakışı resmediliyorsa, sanal uzamda bakan ve gören özne eşitlenmiş; bakış ile göz arasındaki antinomi aşılmıştır. Bu nedenle görünen ve görünmeyen, aynı hayaletin gözlerindedir. Oysa malum, özne ancak kendi görmesini görmediği sürece görebilir; eğer "kendini görürken görme yanılsaması, bakışın tersine çevrilmiş yapısında beliriyorsa,"[11] sanal uzam bir çakışım tuzağıdır; görenle bakanı ışıklı bir yüzeyde aynı kılmaktadır. Bilgisayar vizyonu, özneye kendi düşünü sunarken, düşü öznenin görmekte olduğu izlenimini uyandırır ve rüyanın kendini gördüğü göz ile rüyanın gözünü bireştirir. Ama bu, vizyon görüntülerinin iki bölümlü yüzeyini, Nergis ve sudaki aksi gibi özdeşliğin aynası olarak karşı karşıya getiren bir çakışım alanı değildir; aksine onu aşan, Möbius şeridini anımsatan türden bir bireşmedir. Arzulayan özneyle arzulanan nesne aynı imge yüzeyinde buluştuğu an, biri diğerine dönüşebilecek, aynanın yarattığı infra-minik farklılık yitecektir. Bilindiği üzere bütün yüzeyler arasında en ünlüsü, Möbius şerididir. Böyle bir halka, bir kâğıt şeridin ucunu yüz seksen derece döndürdükten sonra öteki ucuna yapıştırarak elde edilir. Bu şeridin iki yüzünün ortasından iki farklı renkte çizgi çizmek istendiğinde, bunun mümkün olmadığı görülür: Şeridin "öbür yüz" diye bir yüzü yoktur, çizgilerden herhangi birinden başlayarak çıkış noktasına varıl-

11. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, s. 88.

dığında, yüzeyin her iki yüzü üzerinde de ilerlenmiştir. Buradan, şeridin sadece tek bir yüze sahip olduğu sonucu çıkarılabilir. Şeridin kenarları için de aynı özellik geçerlidir: İki ayrı kenar, aslında kesintisiz tek bir kenarın hareketliliğidir; ne var ki birinden yola çıkıldığı an ulaşılan varış noktasıyla yolculuğun hareket yönü değişmiştir. Bilgisayar ekranıyla bakan özne arasındaki ilişki, bu türden yeniden kendisine dolanımlanan bir ilişki olduğu ve bir yandan köken ile iz arasındaki ilişkiyi sarsarken diğer yandan her ikisini aynılığın sarmalına dönüştürdüğü için, bu bağlamda son bir kez geri dönmek istediğim Mithat Şen, kâğıt oymacılığını sanal ortamda gerçekleştirmiş, Möbius şeridindeki sarmalın özdeşlik pornografisiyle kendi yapıtının tarafsızlığını gözler önüne sermiştir.

Möbius eğrisinde olduğu gibi sanal hayaletlerin arkası da önü de birdir, içerisi de dışarısı da aynı olan bir yüzeydedir; göz ile bakış, gölge ile beden aynı imgenin korunaklılığına yedirilmiş, maddenin mekânından kurtulmuştur. Bir diğer deyişle sanal ortam, *biçimle birlikte maddeyi de yeniden üreten* bir uzam değildir. Ortaya çıkan ve vizyon gerçekçiliğinde olduğu gibi madde-ötesi yanılsamasını maddeyle temsil etmesi gerekmeyen hayaletimsi biçim, maddenin dokunuşundan azadedir, sadece görülebilir ve gösterilebilir. Bunun nedeni, ekranda görünen ve Batı'ya özgü karşıtlıkları önsel olarak benimsemiş olan hayaletlerin, görüngünün ardında bir kez daha görüngü olmayan şeyle, idenin kendisiyle yarışmış ve yarışı kazanmış olmasıdır. Nitekim *theoria* denen ve İsa'dan önce 5. yüzyıldan beri arzulanan görüdür bu. Görü, bedensel ilinekten indirgenmiş, zincirlerinden boşanmıştır. Kaldı ki yalnızca Platonik-Hıristiyan geleneğe göre değil, onun izini süren Yeniçağlı anlayışa göre de zihnin doğasıyla bedenin doğası ayrıdır. Oysa işte imkânsızlık kırılmış, zihinle beden aynı eğriye yapışmıştır. 19. yüzyılda bu iki uzamı müteal fotoğrafçılık sayesinde kesiştiren arzunun aksine Möbius eğrisinde zihin ve beden sarmallanmış, zihnin gördüğü vizyonla bedenin görüsü eşitlenmiştir. İstikametleri farklı olsa da onlara aynı resim alanında artık iki ayrı bölüm gerekmemekte, ışık yandığı an biri diğerinin içinden geçebilmektedir. O nedenle sanal uzamın, katışıksız bir *theatron* olduğu ve salt görünün, görüngünün öte tarafına geçmiş bulunduğu söylenebilir: Seyredilen, sahnenin kendisi değil, sahneyle beraber sahnenin soyunma odasıdır.

Köken ile iz, model ile kopya arasındaki ilişkiyi tersine çevirmiş görünen sanal ortam, yanılsamacılığıyla yüzyıllara özgü karşıtlığın izi-

ni sürmekte, onu pekiştirmektedir. *Simulacrum*'lar evreninde tabutu taşman, görüngüsel model değildir, her imge modelin ardında yatan görünün farklı bir göstergesi, başka bir biçimidir; çünkü onların hepsi birbirinin eşidir. Sanal uzam *saf bir biçime ya da ideye* ulaşmış olduğu için sanat ile zenaat, sanat öncesi ve sonrası imge arasındaki ayrımlar da aşılmış görünmektedir. Böyle bakınca beden ve gölge öncesinden aralanan katı' gibi bir operasyon zinciriyle sayfaların lazer kesimi, sanal uzamla aynı tekniği kullanırken aslında ona yüz seksen derece zıt istikamette ilerler. Gerçi her iki teknik de biçimi, Yeniçağ'ın ürktüğü elin dokunuşundan bağımsızlaştırmıştır: Ama biri mekânı yadsımaya ve maddenin izini silmeye çalışırken diğeri mekânı vurgulayarak kendi izini silmekte; sayfaların içine elin yardımı olmaksızın kesilen oyuk, kendi içinden taşarak sanal maddesizlik yanılsamasını göze getirmekte, çifte katlanmış bir yanılsamayı yanılsamacılıkla yüzleştirmektedir.

Sanal uzamda kattan ve kırışıklıktan uzak olan hacimsizlik yanılsamasının aksine kesintisiz metinler teknik olarak hacmin içine girmiş, hacmi ikiboyutlu yüzeylere kesitlendirmiş; kâğıttaki kat çizgilerini yeniden çokboyutlu ve çokmerkezli bir katmanlılık haline getirmiştir. Elbette bu, yalnızca katı'yla değil, aynı zamanda murakkalarla da ilgili bir özelliktir. Oysa sanal uzamda kritik katlanma noktaları yoktur; mekânın kırılma anı "hayaletlerde" verili değildir; sanallığı var eden denge noktaları kendilerini korumakta, dizgeyi sarsacak bir katlanıştan sakınmaktadır. Burada hayaletler başroldedir, iki uçlu sabit bir yüzeyde gitmekte ve gelmekte, hareket etmekte, söyleşmekte, bakmakta ve eylemektedir. Arzulanan, yaşayan ya da yaşamayan bedenlerle ilgisi kalmamış hayaletlerdir bunlar; hayaletin ötekiliğiyle özdeşliğin hamuru eşittir, biri diğerine tevil edilebilir. Mekânın içinde atan nabzın başkalaşımından farklı bir transformasyondur bu; yüzyılların arzusu akacak yol bulmuştur. Möbius şeridinin iki ayrı yüzünü gösteren ölülerle canlılar, ekrana farklı yönlerden bakan ve birbirini gören hayaletlerdir: Birinin ölmüş, diğerinin yaşıyor olması ayrıcalıklı bir özellik değildir. Bilgisayar vizyonunda canlılarla ölülerin, insanlarla tanrıların zamanı kesişmez ve birbirinin ikizine dönüşmez, aynı sonsuzluk uzayında yüzergezerleşirler. Hayaletimsilikte buluşan göz ve bakış, sürekli bir sarmallanma içinde birbirine dönüşecek; imgenin, göz ile bakışın antinomisine bağlı çifte varoluşu, sürekli kendine gönderme yapan bir özdeşliğe evrilecektir.

Bu bağlamda pornografi, ölümün aşılmasıyla ve bakan gözlerin bo-

yanmasıyla ilişkilidir: *Gözleri var, ama görmüyorlar*. Ölümden sonra değişen tek şey, canlı bedenin yitmesidir. Canlı beden artık gerekli değildir, mekânın ölüme kıvrımlanması geçmiştedir. Bir yanıyla ölümün en kesin göstergesidir hayalet: Hayalet olabilmek için ölmüş olmak gerekir. Ama diğer yandan, ölümsüzlük yanılsamasına başka her aracıdan yakın olan şeydir: Hayaletler, ölmüş olsalar bile sonsuza değin yaşayabilmektedir. McLuhan'ın dediği gibi *ileti, iletici ortamın kendisidir* ve görünmez ışınımlar aracılığıyla iletilen hayalet ölümsüzlüğün iletisidir. "Ölümdeki gibi süreklilik yerine yapay anıların geçici sarmallanmasıyla"[12] süreksizleşen, bir eksilen bir çoğalan bir ölümsüzlüktür bu. Ölümlülük geçicileşmiş, uzay varlıklarının saydamlığını giyinmiştir.

Bilgisayar, Vasari'nin 16. yüzyılda yaptığı şeyin, ölümü öldürmenin katışıksız ve karmaşıklaşmış bir yöntemi, ölümün çifte katlanmış çifte cenazesidir. Batı Kilisesi'nde resmin ön planında yer alan boş mezar dirildiği an gözünü yaşamın öteki tarafına yönelten bakış, imge yüzeyini delmiş, tuvalin arkasına geçmiş ve oradan kucak dolusu imge getirmiştir. Gözlerin kucak gibi açılacağı boşluk yerine bakışın sımsıkı tutunabileceği vizyonlardır bunlar; öte dünyayı temsil ve ifade eder, gösterilir kılarlar. Bilgisayar ortamının ölüm sonrasından gelen ve yaşamla ölümü yüzeyin ön ya da arka yüzüne dönüştüren eğrisi, çifte katlanmış bir pornografidir: O, kendi saydamlığıyla ölümden sonra hayatı temsil etmekte, özdeşliği ölümsüzlük yanılsamasıyla teskin etmektedir. Her yerde kendi ölümsüzlüğünü görmek isteyen özsevicilik bedenin mekânını yok etmiş olsa da, Mithat Şen metinlerinin ismi *Beden, kesintisiz metin*'dir: Bedene, kesintisiz ölüm mekânı iade edilir ve sanırım bu, Lacan'ın *himeros enargés* dediği isimsizlikle, hiçliğe duyulan arzuyla ilişkilidir. Onun için *dehşete yol açmakta ve* gerek sanal ortamda gerekse sanat kurumunda *kasılmış bir ceset gibi etki etmektedir*.

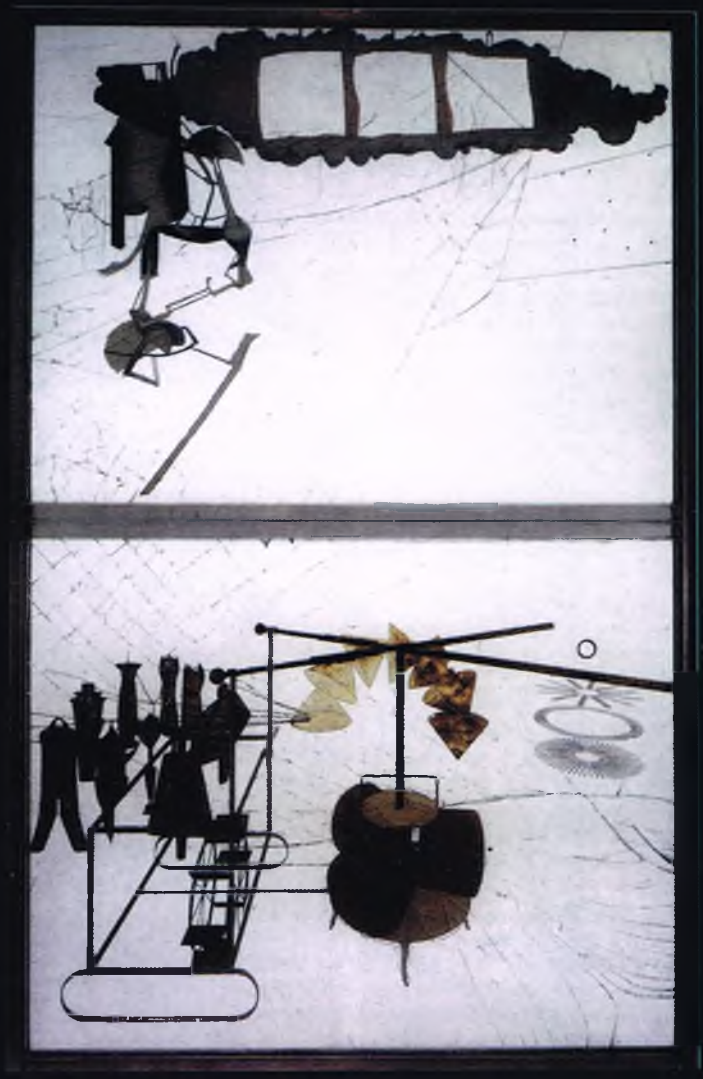
Katı' sanatıyla beraber bilgisayar ortamına uzanan ve Möbius şeridini çifte katlayarak ikisinin operasyon zincirini halkalandıran Mithat Şen, birisini diğerinin oyuğu içinden geçirirken ikisi arasındaki temel ayrımı göze getirir – ama bunu, yapıtın kendine bile taraf olmayan tarafsızlığıyla gerçekleştirir. Her şeyi gördüğünü söyleyen ve kendini görünür kılan bir yapıt değildir bu; onda hiçbir gösterişe, beyaz kefenin gösterişine bile yer yoktur. Aksine yalnızca kendini değil, gördüğü şeyi bile göstermez; gösterenleri sanal ortama özgü bir başıboşlukla bıraka-

12. Jean Baudrillard, "Le Xérox et l'infini", *Traverses*, 44-45, Paris, 1987, s. 21.

cağı yerde içlerini boşaltır. Zaten kendini çevreselliğinden koparan bir giysi değildir kefen, kumaşı çevreye göre giyinmektedir. Sanki kefenin beyazlığı toprağa gömülmekte; toprağın içinde toprak olmayan şey kendini gösterememektedir. Kendine dair sunmakta olduğu imgeleri geri almak, yalnızca öykünmeciliğin değil, aynı zamanda sanat öncesiyle sonrası arasındaki ayrımın içinden geçen görselleştirmenin gereğidir. Mithat Şen'in mekâna duyduğu saygı, ona kusursuz bir mesafeyle yaklaşmasını gerektirir. Bu mesafenin ismi "hürmet" olduğu için, imge içinde imge olmayan şey göze gelmeyecek; güzellik, organiğin içinde inorganiğe doğru yol alan bilinmezliğin örtüsünü giyinecektir. Eğer Nietzsche'nin dediği gibi hakikatin dehşetinden koruyan şeyse sanat; Mithat Şen *hakikati*, sanatın dehşetinden korumaktadır. Bu, ahlakla estetiği ayrıştırmış olan parçalanmanın ötesinde, güzelliği bilinmeyene duyulan saygı aylasıyla sarmalayan bir süreçtir. Ahlakla estetiği kavuşturan bir sürecin, imgesellikle göstergesellik, dikeylikle yataylık ya da dokunsallıkla görsellik arasındaki ayrımları ötelemiş olması gerektiği kesindir. Eğer toprağın rengi, oyukların katlanışında belirmişse, oyukları artık oyuk olmayan bir yere sürüklemek ve mekân içinde mekân olmayan, ama mekânı oluşturan şeyi maskelemek, öykünmeciliğin gereğidir. Bu nedenle öykünmecilik, bağımsız bir öykünme gerektirir. Öykünme, kendini aradan çekebilmek uğruna öykündüğü mekândan bile çekilebilmelidir. Bu ise, mekâna öykünürken artık dişil ya da eril, içerici ya da dışlayıcı, olumlayıcı ya da yadsıyıcı hiçbir nitelemeye başvurmamak, mekâna karşı bile kayıtsız kalmak, mekâna öykündüğünü bile unutmuş olmak anlamına gelecektir. O nedenle öykünmecilik ilkesi, *dışavurum* yerine *çalışma* demektir. Barthes'a göre çalışma, Doğu'ya ilişkin ve içselliği tersinleyen bir özelliktir. Temsile ve ifadeye dayalı bir *techne* vasıtasıyla görünmezliğin gizliliğini açık etmek, bu coğrafyada zaten mümkün olmamıştır. Bu, hem hacmin hem yüreğin içi için geçerlidir: Her ikisi de mahremdir, görünmemesi gerekir. Diğer "sanatlar" gibi katı' da, biçim verdiği nesneye kendinden bir özellik katmamaya ve maddenin temel niteliğini ortaya sermeye, ancak bunu maddeye özgü bir hürmetle ve mesafeyle gerçekleştirmeye zaten alışkındır. Biçim maddeyi şekillendireceği yerde biçimin koşullarını belirleyen, maddedir. Böyle bir geleneğin gösterenlerini bile kendinden silen, son kertede sanat yapıtı olduğunu bildiği için utanan bir görselliğe, içinde yer aldığı ve içini oyduğu dizgelere ilişkin gösterenlerin kendilerini –kendiliğinden– göstermesine neden olan bir tarafsızlık egemendir. İçsellik

yerine çalışma, mekânın kendisi mutlak bir edilgenliğe sahip olduğu ve her an her şeye dönüşebildiği için, çalışkanlığa davet etmektedir.

Mithat Şen yapıtının en ürkütücü yanı, kesintisiz metinlerin her şeye, sanal ortamın pornografik bakışına bile tarafsız kalması, onu içinden halkalandırabilmesidir. Çünkü yapıtın dengini vurduğu yer, simgesel düzenler içinde ölümün üstünü örten perdenin ötesidir; özneyi rahatlatan sanal içsellik yerine mekânın içidir, orada yitmek istemektedir. Yapıtın arzu uzamı mekânın derinliği olduğu an, sanallığın perdesi gözboyacılık olarak belirir: Perde, görünmezliği maskeleyeceğine yanıltıcılığını gidermek istemekte; perdede yer alan imgeleri renklendirmektedir. Mekân nezdinde sanal ortamın ölümsüzlük pornografisini kendi bakışıyla eşdeğer kılan, kendini ondan üstün görmeyen, kendini hiçleştirmeye her an hazır olan kayıtsızlık, bunu tarafsızlığın haklılığını bildiği için yapar ve kendini kendine dair bir gösterene gerek duymaksızın kanıtlar. Perdenin öte yanı hiçliktir ve ölmektir; yapıtın tarafsızlığı, hiçliğe duyulan arzuyla büyümektedir. Küçük bir parantez açarsak, dişilliğe dönüşmek isteyen eril oymaların, belki şaka yollu dişilliğin kendisi yerine onun ötesinde gizlenen kurucu ilkeye öykünmesi bu nedenledir. Onların ardında yatan ilke, hislerin ötesine ilişkin bir ilkedir; dişilliğin içinde yitmek, onun ötesinde yok olmak anlamına gelir. Ne var ki Diderot'nun da söylediği üzere dişillik, erillikten kötü bir öykünmeciliktir: Yalnızca mekâna duydukları tutkuyla öyküdükleri için, kendilerini mekândan indirgemez ve mekânın ötesini arzulamaz kadınlar, içlerinde tutku uyandıran mekâna bağlı, tutkularına sadık kalırlar. Dibutades'in kızı bile, oluşturduğu imgede sevdiği erkeğin izini sürmekte, mekânı onun ötekiliği bilmektedir. Oysa kesintisiz metinlerin öykünmeciliği, mekânı mekândan soyutlayan *tutkusuz* öykünmeyi gerçekleştirmiş; arzuyu, içinde yittiği mekânın ötesine tevil etmiştir. Mekâna öykünmek, öyküdüğü mekânı unuttuğu için kişiliksiz bir erotizm, kişiliksiz bir ürküyü çağırır ve ötekinin arzusu olan arzu, ötekinin mekânından bağımsızlaşır. Mekânın ötekiliği, asla varılamayacak olan yerdir, onun ismi henüz verilmemiştir. Bu, bedenden iki kez soyutlanan beden imgesi gibi bir şeydir: Onun yaprak yaprak kesitlendirilmiş halidir. Kesintisiz metinlerin varoluşu, nesnesiz bir nesne ya da öznesiz bir öznedir; bu nedenle Osmanlı tezyinatına ya da Vasari sonrası resme açılan birer oyuk olarak okunabilecekleri gibi, hiçbir aracıya başvurmaksızın sanal ortamın kendisini de gösterebilmektedir. Ekran karşısında oturan kişiyi yarığına davet eden, simgeselliği içine çeken boşluktur



Marcel Duchamp, "Büyük Cam", 1915-1923,
272.5 x 175.8 cm, Philadelphia Müzesi.



Bartolomé Estaban Murillo, "Padualı Aziz Antonius'un Vizyonu", 1656,
550 x 330 cm, yağlıboya, Sevilla Katedrali.

bu; düşlere açılan bir geçit, düşlerin içtenliksizliğini ele vermiştir.

Yapıtın gözlerden ağır ağır çekilen yokoluşu, orada durmayı ve mekânı kaplamayı arzulayan sanallığı göze getirir. O nedenle metinlerin sayfaları, sanal düşlerin yansılandığı birer yüzey olarak da okunabilir. Görünmeyen düşleri var eden boş arkaplanlardır bunlar. Bir yanıyla Osmanlı-Anadolu'ya, diğer yanıyla Bizans'a özgü tavır korunmaktadır: Boş kalan arkaplan, değişik renkleri görünür kılsa bile, kendi rengi olmayan ışık gibi bir şeydir; *ileti,* yine *iletici ortamın kendisidir.* Kanıtlayıcılık dediğim şey ise şudur: Yapıt, kendine karşı kayıtsız kaldığı ve kendine ilişkin herhangi bir dışavurumu aradan çektiği an, ayrıksı bir şey gerçekleşir. Doğrulansa bile açıklanamayan, yinelense bile betimlenemeyen isimsizlik gibi metnin her katmanı, güzellikle ahlakı doğum yerinden hareketle buluşturan bir mekâna evrilir. Burada güzellik, ölümü unutma bedeline sergilenen bir yanılsamacılık değildir. Mithat Şen, sanal ortama işaret etmeksizin onun kendisine bakmasını sağlayan bir uzam gerçekleştirmiştir. Bir bakıma bu, sanallığa tersinden öykünmek ve onu öykünmecilik sayesinde kendiyle yüzleştirmek anlamına da gelir; çünkü sanal uzam, saf görüye ulaşmak uğruna sanat öncesi imgeyle sanat sonrası imgeyi kesiştirme kipindedir. Bir diğer deyişle, imgeyi güzellikten koparark, sanatın ötesine sürükler sanallık: İmgenin varoluşu ölümsüzlük bilgisini yanılsamacılık olarak temsil etmekte, arzu nesnesiyle bilgi nesnesini ikame etmektedir. Oysa sanat öncesi imge, arzu nesnesine ulaşılamayacağını, imgenin bilgi taşıyıcısı olamayacağını zaten bilir: Bilgi ile iktidarı buluşturan mercii değildir imge – o, içindeki bilinmezlik yüzünden bir tapı nesnesidir. Nitekim İslami coğrafyaların "hicap" dediği sınır, güzellikle ahlakı ayrıştırmadığı içindir ki bu coğrafyalarda sanat özerk bir alana dönüşmemiştir. Sanat öncesi imge gibi güzelliğe ahlakı içselleştirmiş bir uzam değildir oysa sanallık; imgeyi görünmezliğe bağlı haysiyetinden mahrum bırakmış, cesedin ardında görünmeyen mekânı görünürlükte örgütleyen bir dekora çevirmiştir. Sanallığın gözlerden saklamaya çalıştığı yanılsama, kendini tersinden bir öykünmecilik sayesinde ele vermektedir. Sanal ortamın pornografisi, metinlerin tarafsızlık tartısı sayesinde göze gelir. *Şimdi ayna ile muammalı surette görüyoruz, fakat o zaman yüz yüze göreceğiz* diye vaat edilen geleceğin şimdiki zaman yanılsamasıdır burası; betisiz ve anlatısız bir tarafsızlık, içinde yer aldığı mekânın oyuğunu göze getirir. Kendini ölümsüzlük perdesiyle perdeleyen oyuğun içindeki selamet vaadi, mahcubiyet duygusunu yitirmiş; sanallığın yapaylığını

lazerle ve makyajla gizlerken yanılsamacılığın perdesinde gizli diye bilinen şeyi açık etmiş; dışavurumsal temsilleri tetiklemiştir.

Oysa Mithat Şen metinleri asla gösterilemeyecek olan şeyi, kendilerini yok edene değin tekrarlayan metinlerdir. Bilinmezlik, sadece anıştırılabilir. Bu nedenle permütasyon, bir tür anıştırma kipidir; bu nedenle kişiliksizdir. Mekânın kendiyle buluşması mutlak olarak imkânsız olduğu için, gözümüzün önünde hiçbir zaman var olmayan bir sahne, canlandırılamazlığını her seferinde yinelemektedir. Kesintisiz metinleri simgesel düzene bağlamayı amaçlayan *öncelik* ve *sonralık* boyutu ortadan kalkmış, döngünün iki ucu birden açılmıştır: Zamanı yaran bir an, onu kendi üzerine kapatma ve *şimdi*'yi bildik bir geleceğe açma olasılığından feragat etmektedir. Kesintisiz metinlerin bedenyazısı, lazer yoluyla manyetik şeritten master bir disk üzerine kodlandıktan sonra okunan ve öncelikle sonralığı sonsuz bir *şimdi* yanılsamasında buluşturan ve anların sonsuz geçiciliğine sarmallayan bir yazı değildir. Çünkü eğer ahlaksal edim diye bir edim varsa, onun herhangi bir gelecek beklentisi olmadan gerçekleşmesi, belirli bir geleceği bugüne çeken ve yanılsamayı ifade eden gösterenleri aramaması gerekir. Ahlakla estetiğin ayrışmasının, bilinmeyen ürküyü bilinire evrilten aracılara gereksindiği malumdur: İsa'dan önce 5. yüzyılla beraber ölüler diyarını anıştırmaktan vazgeçen ve ölülerle ölümsüzleri kendi düzenine göre göze getiren bir süreç, yanılsamayı hakikat olarak savunmaya mecburdur. Çünkü yanılsamadan feragat ettiği an, kendini çürütmeye göğüs gerecek ve selamet vaatlerinden vazgeçecek, görünmeyenin gösterenleri yittiği zaman görünmezliğe bakan gözler bakışını indirecektir. Çünkü eğer saygı diye bir şey varsa bu, imgenin yokluğundan ve tasavvurun olanaksızlığından kaynaklanır. Saygınlık, düşüncenin sınırına ulaştığı, sözcüklerin suskun ve imgelerin boş kaldığı andır ve kesintisiz metinler görünmemesi gereken mekânı, utancın aylasıyla sarmalamaktadır. Eğer harf, Simonides'in dediği gibi sözün imgesiyse, etik bir ânın da imgenin sessiz sözü olması gerekir. Kesintisiz metinleri yazan bedenyazısı, suskun ve kendine gömülen oymalardan oluşan bir yazıttır; "insanlara, yaklaşan ölümün içinde bizi kollayıp bekleyen... sessizliğin davetini sunmaktadır: Yaşamayı bitirdim. Şimdi, bir büyük imge (*imago*) gibi yerin altına ineceğim."[13]

Yaşamdan ölüme geçiş anı, sonsuz bir ölümün ya da sonsuz bir se-

13. Pascal Quignard, *a.g.e.*, s. 41.

vişmenin görüntüsü gibi bir şeydir, karartılmış bir odaya çekilir. Eğer saygı, bedeni her seferinde tapınağa dönüştüren görünmezlik giysisiyse, kendini yüklemsizliğin çağlayışına bırakmak, doğrulanmaya gerek duymamak, ahlakla güzelliği buluşturan ânın gereğidir. Güzellik etkisi, bir kamaşma etkisidir, görünmeyenin perdelenmesi sayesinde değil, onun "ötesinde gerçekleşir."[14] Arzulamanın ve büyülenmenin özelliği, görmek istediği şeyi görünmez kılması, neyi arzuladığını bilmemesi, ölüme sürüklenebilmesidir. Belki öykünmeciliğe bu nedenle ölüm içgüdüsü denmektedir: Niteliksizliği, tarafsızlığı ve taşıllaşmayı beraberinde getirir. Sanal pornografinin aksine öykünmecilik ürkü salan şeydir: Belirli bir nesneye yönelen ve onunla beslenen korkunun aksine dehşetin imgesi yoktur. Korku, her zaman simgesel düzenden duyulan korkudur; Büyük Öteki tarafından bakılmaya ve onaylanmaya mecburdur. Oysa ölümün ne nesnesi ne temsili mevcuttur: Arzu, kendini ölüme yaslayan bir mekânın ötekiliğine teslim olmuştur.

Bu bağlamda Lacan'a bir kez daha başvurmak ve korkunçluğun başlangıcı olan güzelliği, Antigone ahlakıyla ilişkilendirmek mümkündür. Kardeşinin gömülmemesini buyuran Kreon'a karşı çıkan ve mezara diri diri gömülmeyi göze alan Antigone, kardeşinin cesedini insan bakışından korumayı arzular. İmgenin sanat öncesinden sonrasına geçmekte olan bir çağda yazılmıştır Antigone. Kreon'un arzusu, Polyneikes'in cesedini sergilemek ve yaşamın yanı sıra ölümün de efendisi olduğunu ilan etmektir ki, zamansal olarak Kreon, İsa'dan önce 5. yüzyıla, mezarlardan kentlere taşınan heykellerin çağına denk düşmektedir. Böyle bakınca Kreon'un yaptığı, gaybin imgeleri üzerinde egemenlik kurmak ve öte dünyayı bakışa sunarak ayaklar altına almak gibi bir şeydir. Caligula'nın, Sezar'ın ya da Kreon'un pornografisine yenik düşmek kolaydır. Varoluş düzenini temsil eden iktidar, mekânın ötekiliğini ikame etmekte, kendini yaşamın ve ölümün efendisi ilan ederek toplumsal düzeni örgütlemektedir. Oysa eğer içinde yitmeye değer tek mekân, imgesizlik mekânıysa, imgenin içinde yoğunlaşan ve susarak konuşan bir izin, bir bakıma yaşarken ölen bir ânın iziyle, öznenin her şeyden yoksun kalma bedeline yaşadığı ölüm ânının iziyle benzeşmesi gerekir. Arzuladığı mekân karşısında, Antigone'nin ölümü bile ayrıcalıklı bir an değildir. "Her hakiki eylem, 'öznenin intiharıdır'; ve öznenin intiharından sonra dirildiğini vurgulamak için söyleneni tırnak içine almak ge-

14. Jacques Lacan, *Ethik der Pyschoanalyse*, s. 337.

rekse bile, intihardan sonra yeniden doğan özne, artık farklı bir öznedir. Her ahlaksal eylemin anlamı, eylemin öncesiyle sonrasında öznenin artık aynı kişi olmamasından kaynaklanır."[15] Ölümünü bir kahramanlık olarak konumlandıran, intiharını teşhir ederek özseviciliğini kanıtlayan bir ölüm değildir bu; gösterenleri yadsımakta, ölümü sakınmaktadır. Oysa Kreon, içindeki oyuğu bilen, kendini o yüzden çökertmeyen bir iktidar kipidir, kahramanlıklarını her an göze sokmak zorundadır. Nasıl kendi yaşamına bile taraf olmayan, ama tarafsızlığını bile dile getirmeyen Antigone, Kreon'un oyuğunu göze getiriyorsa, kendi yapıtına bile taraf olmayan ve tarafsızlığını göstermeyen Mithat Şen, sanal uzamın tezyinî pornografisini göstermektedir. Sanallığın düşü, hiçbir şeyin son bulan bir ölümle son bulmadığı bir yanılsamacılıktır ve bedenden hem arzuyu hem dehşeti almıştır. Oysa arzu, içimizde uyandırdığı dehşet sayesinde bizi ölüme sürükleyen şeydir. Mithat Şen'in metni, içinde sürekli bir ölümü taşıyan bir metindir; güzellik, sürekli bir öldürme olarak gerçekleşir. Bedenin altında dünyanın döndüğünü duyumsayan ve ona dokunan bir metin, ölümlülük üzerinden ölümsüzlüğe kavuştuğunu kurgulayan uzamı tehdit etmekte, sığınağını delmektedir.

Ama sanal ortamda kâğıt oymacılığı yapan bu metinler, önemli bir şeyi daha göze getirirler: Vizyon gerçekçiliğiyle yöndeş biçimde Osmanlı-Anadolu'ya özgü *mânâ*'yı göze getirme ve sanallaşmış uzamın arzusunu doyurma çabası, mutlak olarak mümkün değildir. Oysa sanal sanat kurumu, uydu gözü gibi gaybi görüntüledikten sonra teşhir edilen imgeleri de talep etmektedir. Nûr ressamlığından batınî sanatçılığa değin tasavvufi bir gayb anlayışını görünürlüğe aktarmaya niyetlenen bu tür bir şıklık, simgeselliğin bakışını arzulamak zorundadır. Osmanlı-Anadolu geleneği içinde minyatürlerden çarşı ressamlarına değin hiçbir şeyi kullanmaktan sakınmayan ve bu coğrafyaya özgü çifte mesafeden vazgeçmiş olan imge yapımcıları, Kreon'dan sanal uzama uzanarak, onun çifte katlanmış totaliter düşünü gerçekleştirmektedirler. Bu süreç, bu coğrafyaya özgü tezyinî düzenin kendi üstüne kapalı bir sanat kurumuna göre örgütlenmesi şeklinde gerçekleşir. Piyasaya özgü beklentileri doyuran bir imge, ahlakın içselliğini yitirmiş ve temsilin korunaklılığına sığınmış olan bir imgedir. Sanırım Mithat Şen'in katı' sana-

15. Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan: Bemerkung über sein Konzept des "passage à l'acte"*, Wo Es War 7/8, Viyana, s. 1989, s. 42. (Bu Antigone okumasını, bir bakıma Lacan'dan ödünç aldığımı vurgulamalıyım.)

tına başvurmuş olması, ama tezhipten minyatüre diğer mekânlara da başvurabilecek olması, bu bağlamda bir kez daha anlam kazanır. Tezyinî nesneler, tüketilen ve yüz kızartıcı nesneler olmamış, her biri kendine özgü bir buğuya sahip bir emeği gerektirmiştir. Oyma kitapları lazerle kesen ve her bir sayfa için ayrı emek isteyen yapıt, kendine özgü bir aylaya sahiptir. Çalışma ve emeğin özelliklerinden biri, zenaatkârm kendini ortaya koymamasıdır. Oysa *invenzione* ile koşut giden süslemecilik, el işçiliği sayesinde kendini tezyinî nesneye üstün gören özneyi kimliklendirir: Mithat Şen'in tezyinata özgü emeği elden bağımsızlaştırarak sanal ortamda kullanması, yapıtı dokunuşun izinden bağımsızlaştırmak yerine, dokunuşu bile kendinden soyutlayarak aradan çekmek, kendi bedeninin dokunuşuna bile paye vermemek, dokunuşu bile dokunuştan indirgemek anlamına gelir. Bir bakıma bu, cansız olan taşın canlı bir bedenin izini taşıması yerine, canlı bir bedenin cansız taşın izini taşıması gibi bir şeydir. Çünkü Mithat Şen, kendi bedeninin sınırları ötesine geçmeyi; kendi dokunuşunun izini sürmek yerine mekânın dokunuşuna dönüşmeyi istemektedir. Sanat ile el işçiliği arasındaki ayrımın ötesine uzanan ve canlılar arasında ölmeyi, ölüler arasında dirilmeyi göze alan bir yapma biçimi, imge bedenine gönderme yapamayan bir ötekiliği özlemekte, yapıt yaratmak yerine yapıtın kendini yıkmak istemektedir. Çünkü yapıt, her zaman bir önermedir: Doğru olduğunu söylemektedir. Sanatçının kurduğu yapıtı yıkması, kendi doğruluğunu çökertmesi kaçınılmazdır. Sanat ile doğa gibi ayrımların ötesine ulaşmayı istemesi de bu yüzdendir; doğa gibi kendi kendini yok edebilmelidir. Doğa tarihiyle sanat tarihinin ayrışmamış olduğu zamanlardaki gibi imgeden imgesellik çıkarıldığı zaman geriye kalacak olan, imgenin kendisi değil, toprağın ve kâğıdın kullanım biçimleridir. Yapıt, onu var eden malzemenin içine doğru çekilmektedir.

—

Sözlükçe

acheiropoietos Yunanca *a-cheiro-poietos*, insan eliyle yapılmamış. Eski kilise menkıbelerinin sözünü ettiği ilk ikona örneğinde olduğu gibi insan eli değmeden oluşan imgeleri ifade etmek amacıyla kullanılır. Paulus'tan kaynaklanan niteleme sözcüğü, "Mesih sünnetinde, et bedeninden soyunmak ve el ile yapılmayan sünnetle onda sünnet edilmek" (Koloselilere II, 11) anlamına gelir. Çünkü "Mesih hakiki olanın numunesi, el ile yapılmış akdese değil, fakat şimdi bizim için Allahın huzurunda görünmek üzere, bizzat göğe girmiştir." (İbranilere IX, 24) O nedenle "görülen şeylere değil, görünmeyenlere bakarak bir an için sıkıntımızın hafifliği bizim için izzetin ebedi ağırlığını çok ve daha çok hasıl eder. Çünkü görülenler geçicidir, fakat görünmeyenler ebedidir." (II, Korinthoslulara, IV, 17-18) Bkz. *mandylion, veronika.*

acephalè Georges Bataille'ın Michel Leiris ve Roger Caillois ile beraber fallüs ve başsızlık anıştırması yapan *acephalic*'ten türettikleri sözcük, Bataille çevresinde kurulan topluluk ve aynı çevrenin otuzlu yıllarda çıkardığı derginin adı.

arche Yunanca. İlke, baş, başlangıç, hareket noktası, yol açtığı şey üzerinde hüküm süren ilksel etken.

ara-lama Duchamp'ın da başvurduğu ara-lama sözcüğünün neredeyse bir Hegel parodisi olduğu ve ara (*relevé*) ile yükseltmeyi ve barındırmayı, –Aufhebung'u, relève'yi– ilintilendirdiği söylenebilir: "olmuşları almak ve onları ara-lamak". *Abpausung-Durchpausen.*

arture Yüksel Arslan'ın *peinture* karşılığı önerdiği Lat. "ars" (sanat) ve "ure"ün (idrar) bireşiminden oluşan sözcük.

atrium Latince. Roma evlerinin ortasında evin bütün bölümlerinin açıldığı üstü açık, çevresi revaklı avlu ya da üstü açık ya da bir çatı penceresiyle örtülü merkezi dolaşım alanı.

automaton Yunanca *automata*, kendi kendine hareket eden şey. Aristoteles metafiziğinde rastlantı, durum, kendiliğindenlik. Bkz. *Fizik*, II, 4, 5, 6, ya da *De Anima*, III, 12, 434 a 32. *Tyche*'den ya da *talih*'ten farkı için bkz. Fizik II, 4 vd. "Talih ile rastlantı da nedenler olarak söyleniyor ve pek çok nesnenin talih veya rastlantıyla olduğu ya da oluştuğu belirtiliyor... Talih ile rastlantı arasındaki ayrım şu: Rastlantının kapsamı daha geniş... Ama... gökyüzü düzeninin en büyük nedeni rastlantı olsa bile, usun ve doğanın, hem de çok başka nesne için hem de bütün bu evren için rastlantıdan önce gelen bir neden olması zorunludur. " (Çev. Saffet Babür)

aura Yunanca ve Latince hava sözcüğünden türetilen ve rivayete göre insanı çevreleyen görünmez ışınımlar. Walter Benjamin'e göre "mekânsal ve zamansal ayrıksı bir hayalet"; sanat yapıtını yapıt yapan, onun birkerecikliğine özgü buğu ve yapıtı sarmalayan hâle.

camera obscura Latince karanlık oda. Duvarlarından birinde yer alan küçük bir delikten ışığı, deliğin karşısında yer alan duvara tersten yansılayan ve mercek yardımıyla düzünden gösteren karanlık ve yalıtılmış, 1650'lerde taşınabilir hale gelen kutu gibi mekân.

colore İtalyanca, renk.

disegno İtalyanca, desen.

dynamis Yunanca *dunamis*, kuvvet, güç, kabiliyet. Aristoteles'e göre mekân, yalnızca bir yer değil, bizzat maddenin içinde yatan, fiile çıktığı zaman hiçbir şeyin olanaksız kalmayacağı olasılıkları barındıran bir kuvve, başkalaşan ve başkalaştıran bir güç, bitmek tükenmek bilmez bir potansiyel, edim ve hareket yeterliliğidir. Cismin hareketinin türü ve bulunduğu yerle bağıntısı, onun doğasına bağımlıdır; maddenin hareketi, türüyle ve ait olduğu yerle ilgilidir. *Dynamis*, Latince'ye *potentia* ve *possibilitades* diye çevrilmiştir. Bir bakıma hem edimselden (fiilden, *energeia*'dan) önce gelen, hem edimseli belirleyen, onu kendine tâbi kılan gücüllüktür bu. Mutlaka edime geçmesi gerekmez. Ama tersine bir denklemle, fiilin olanaktan önce gelmesi gerekir ki, edimsellikten feragat edilebilsin. Olanaklılığın bu yetkin varoluşu, bina yapmasa bile her an bina yapabileceğini bilen bir mimarın yetkinliğine benzer. Mekân, yapma bilgisine sahip olduğu için *her potansiyel, aynı şeyin aynı zamanda aynı türden potansiyelsizliğidir*, isterse kendini dönüştürebilir, isterse dönüştürmeyebilir. Bunun nedeni, mekânın başkalaşmaya ya da başkalaşmamaya karşı duyduğu kayıtsızlıktır, o

nedenle *potansiyel hem olabilir, hem olmayabilir. Çünkü potansiyel, olmakla olmamaya eşit mesafededir*. Böyle bakınca edimsele dönüşmeyen, başkalaşmayı önemsemeyen bir potansiyelin, İbn Sina'nın dediği gibi en yetkin potansiyel olduğunu söylemek mümkündür: Olmaya da olmamaya da eşit uzaklıktadır. Mekân, başkalaşıma değer biçmediği sürece kendine dokunmaktan ve kendini kışkırtmaktan feragat edebilir. Eskilerin *berzah* dediği, kuvveyle fiilin tam arasında duran ve her ikisini kapsayan uzamdır bu; ama başkalaşmamanın içinde saklı olan güç, başkalaşmayı zaten içerdiği için *impotenza*, fiile geçmeye yeğdir. Berzah, tatlı ve tuzlu suların birbirine hem karıştığı, hem karışmadığı uzamdır, ama sular ayrıldığı zaman kuvveyi akış ritmlerine katacaktır. Onlarla beraber aksa bile yine onların dışında ve ötesinde var olan, suları karıştıran ve ayrıştıran şeydir berzah; buna kadir olduğunu bildiği için, fiile geçmemeyi erdem saymaktadır. Kusursuz yetkinliğini, kendi iktidarsızlığı temelinde gerçekleştirebilir: Kuvvenin iktidarı, içindeki edim olasılığını kullanmamasından kaynaklanır. Asla yazı yazmasa bile yazmayı çok iyi bilen bir hattat, edim kapasitesinden feragat edebildiği ve kendi potansiyelini durdurabildiği sürece inanılmaz bir güce sahiptir. Mürekkep, istediği zaman kâğıdı yalayabilecek olsa da kalemi kâğıda değdirmek, olasılıklardan birinden feragat etmek anlamına gelecektir. Her iki olasılığa karşı mesafeyi korumak, muktedirliği iktidarsızlıktan büyüten güçtür – ama kendi iktidarını yıkmak uğruna yine bir an gelir, mekân kendi önermesini kendisi çökertir. Mekânın imkânsızlığı kırdığı andır bu – mekân, bitaraflık imkânından uzaklaşmıştır. Kuvveden fiile geçme anı, bir yandan mekânın kendi *olmama potansiyelini* iptal ettiği andır; edim, olmakla olmama arasındaki taraflardan biri yanında yer almıştır. Diğer yandan bu tür bir hareket, Aristoteles'in tam da *techne* diye betimlediği şeydir; edim, olasılığa kendi imkânını

vermektedir. Merleau-Ponty'ye göre kadınların resmini yapmayan, resim sayesinde kadınlara kadınlığını iade eden Matisse gibi, *techne*'nin edimsellik olasılığını belirleyen, ama yine onun sayesinde mekânı *kendine iade edebilen* şey olduğu söylenebilir. Aristoteles'e soracak olursak, *techne* sayesinde olasılık, aslında korunmaktadır. Çünkü kendini çökertmeyen, kendi önermesini geri almak istemeyen bir mesafe, aslında mesafesizliktir. O yüzden bitaraf bir uzamın önce kendini yadsıması, sonra yadsıyışı yadsıması gerekir. Kendini mutlak edimsel olarak gerçekleştirmek isteyen şeyle mutlak gücüllük olarak kalmak isteyen şey arasındaki ilişki, Aristoteles tarafından "aşk" olarak nitelenmektedir. Bkz. *dynamis, energeia, potentia.*

effigies Latince. Romalıların atalarına duyduğu saygıyla ölülerden aldığı ve ölüyü çifte katlayan balmumu maskeler, kutsal emanetler.

eikon Yunanca. İkona sözcüğünün de kökeni olan imge, suret. Genelde taş, ahşap, metal ya da kumaş üstüne –ya da onlarla beraber– yapılan taşınabilir imgeler.

eikonomachos Yunanca. İmgeye karşı savaş veren ikonakırıcılar.

energeia Yunanca. Edimsellik, fiil; kuvve'nin, *dynamis*'in içinden türeyen şey; *energeien*: Kuvveden fiile geçmek. Bkz. *dynamis.*

esse Latince. Olmak, mevcut olmak.

extremitates Latince *extremus* (dışarıda olan) sözcüğünden türetilen, Parrhaisios'un bulguladığı varsayılan ve Plinius'un, ucun kendine dönerek ardında başka bir şeyin gizlendiğini anıştırarak bitmesi gerektiğini söylediği uççizgi, *kontür, termata technes.*

figura Latince. Oluşum, yapıntı, biçim, yapı. *Fingere* fiilinden, biçim vermek, yapıntılamak, kurmak.

graphein Yunanca. Kazımak, çizmek, yazmak.

hypostasis Yunanca. İkona bağlamında doğrudan doğruya herhangi bir kanıtlama gerekmeksizin bilinen ilke, öncül, koşul. Sözcüğün tarihçesi için bkz. Cf. J. Hammerstaedt, Reallexikon für Antike und Christentum, XVI, s. 986 vd. 2. Paulus'un İbranilere mektubunda (I, 3) geçen ve tanrının "kendi izzetinin nuru ve cevherinin öz sureti", *aupaugasma tes doxes kai charakter hypostaseos autou*, herhangi bir görünüşün ardında –hypo– yatan, kendi imgesini yaratmak uğruna dökümü alınan özgün model gibi bir şey; imgenin oluşumuna yol açan koşul. Birinci mektubunda Aziz Clement, tanrının insanı kendi imgesinin dökümünü alarak yarattığını yazar (33,4).

idea Yunanca ve Latince. Görüntü, biçim, ilksel suret. Yunanca *idein,* görmek, bakmak, bilgilenmeyi denemek. Latince *videre* görmek, bilmek. Platon'un öğretisine göre şeylerin değişmez ilksel imgeleri.

ideo-graph Yunanca *idea* ve *graphein*'in birleşmesinden oluşan sözcük. Yazılan ve resmedilen imgeler, bir bakıma "yazı-resimler".

ikonastasis Doğu Kiliselerinde sunağın önünde, ikonaların asıldığı duvar.

imagines maiorum Latince. Romalılara göre ataların, cedlerin imgeleri.

imago Latince. 1. Görüntü, imge, suret. 2. Roma ölü tapı geleneğinde tahnitten önce cesedin yüzünden alınan ve Yunanlıları şaşırtan balmumu maske. Bir bakıma çifte bir varoluş. İsa'dan önce 2. yüzyılda Polybios, hayret içinde Romalıların cenaze törenini betimlemektedir. Forumdaki konuşmacı tribününde "herkesin görebilmesi için çoğu zaman ayakta duran" ceset, kendi yaşamını ve edim-

lerini metheden bir konuşma yapar. Ceset, ataların *imago*'larıyla çevrelenmiştir. Romalılara göre bir *eikon* olan *imago*, inanılmaz bir sadakatle ölünün yüzünü taklit eden bir tiyatro maskesi, *prosopon* ya da *persona*'dır. Genelde *imago*'lar, evlerde ahşap dolaplar içinde saklanır ve cenazelere eşlik eder. İlginçtir ki her Roma vatandaşının yalnızca bir kez gömülmesine karşın, Antonius döneminde imparator iki kere gömülür: Önce cesedi, sonra balmumu maskesi yakılır. Kaldı ki imparatorun cenaze törenine, ölü maskesi takmış ve ona öykünen bir oyuncu da katılır: *Archemimus* (Diodor, 31, 25). Oyuncu, sesiyle sözüyle imparatora öykünen bir ikizdir. 3. Aquinolu Thomas'a göre *vestigium*'un taşıyıcısı olan ahşap pano, boya, vb.

index Peirce'e göre göstergeyle göndergenin bağıntılılığından ve benzeşiminden hareket eden ve onun "simge" dediği imgelerle haritalar ya da kartlar gibi göndergenin ikamesi olan imgeleri ayırt etmek, bunlara duruma göre *ikon* ya da *indice* demek gerekir. Yine Peirce'in tanımı üzerine *index*, kumsalda bırakılan ayak izleri ya da organik hastalıkların izini deride süren tıbbi semptomlar gibi, sürdüğü izin göstergesi olan, ama gösterileniyle örtüşmeyen bir imgedir. Bkz. *indice*.

index locorum Latince, alanlar dizini. "Alfabetik dizin, işitme ve görme duyularının ağır bastığı iki kültürün kesiştiği noktadır. Dizin karşılığı *index* kelimesi, latince aslı *index locorum* veya *index locorum communium* olan terimlerin kısaltılmışıdır. Hitabet sanatında, çeşitli savların bulunduğu belli *loci* ya da alanlar gösterilmişti; örneğin neden, sonuç, bağlantılı şeyler, benzeşmeyen şeyler gibi başlıklar... Basılı kitapta, bu sınırları belirsiz alanlar, elle tutulur, gözle görünür bir yere yerleştirilmiş oldu. Böylece mekâna göre düzenlenen yeni bir zihinsel dünya şekil kazanmaya başladı." Bkz. Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözün Teknolojileşmesi*, Metis, İstanbul, 1995, s. 148 vd.

index locorum communium Latince, ortak alanlar dizini.

indice *İndex*'i içermesine karşın gelecekte var olan bütün olasılıklara gönderme yapan, Breton'a göre otomatizm sayesinde gerçekleşen düşsel imge. Bkz. *index*.

informe Fransızca, biçimsizlik. *İnforme*, Georges Bataille'a göre sabit bir imge değil, varolan biçimleri yıkarak biçimsizliğe yeni bir biçim verdiği an yeniden biçimsizleştirmeyi arzulayan operatif bir süreç, bir operasyon zinciridir. Yve-Alain Bois ve Rosalind E. Kraus, Bataille'ın beklentileri sarsan ve operasyon değerine sahip bir yapıtı, *informe* olarak nitelediğini yazarlar. Bkz. Yve Alain Bois ve Rosalind E. Kraus, *Formless*, New York, 1997.

kolossus Yunanca ve Latince. Mezarların önüne dikilen, ölünün ruhunu ve bedenini simgeleyen dev heykel, bir tür menhir. Yunanistan'da bu tür menhirlerle arkeolojik kazılardan ziyade ancak metinlerde karşılaşılsa da, Jean-Pierre Vernant, bunların Atina demokrasisi öncesinde imgenin halini belirleyen birer çifte varoluş olarak düşünülmesi gerektiğini ileri sürmektedir. O yüzden Vernant kentleşme sürecini, "*double*'dan imgeye" geçiş süreci olarak niteler ve *kolossus*'un imge olmadığını söyler. Ölünün canlının ikizi olması gibi, ölmüş olan kişinin imgesi değil, çifte katlanmış ikizidir menhirler. Yaşamla dolması gereken cansız bir biçim olan *eidolon* gibi, yaşayabilmek için belirli bir bedene gereksinen soluktur ruh, menhir her ikisini birden barındıran bir ikizdir. "Eğer Isparta kralı savaşta ölmüşse heykeli yapılır, zengin kumaşlarla örtülmüş bir yatağa ya-

tırılır ve heykel böylece törene götürülür. Gömülme sırasında agora on gün kapatılır... On gün yas tutulur." (Herodot, 6, 58) Pausanius'un betimlediği (4, 38) Akteon'un huzursuz ruhu da, ancak bir *eidolon*'a hapsedildiği sürece huzur bulacaktır.

kontür Latince *tornare*, döndürmek, çevirmek fiilinden türeyen Fransızca *contour*. Uçizgi. Bir figürün dış ve iç uççizgileri.

gisant Dikey eksende yükselmeyen, yatay eksende yer alan yontu.

mandylion Arapça *menâdîl*, mendil sözcüğünden türetilen sözcük. Yunanca sözlük anlamıyla kumaş parçası ya da kumaş üzerine yapılan imge anlamına gelir, *mandilion*: Mendil mucizesi.

6. yüzyıldan kalan ve daha sonra insan eliyle yapılmamış imgelerin gücünü kanıtlamak amacıyla İkinci İznik Konsülünde (787) alıntılanacak olan kutsal mendil öyküsüne ilk kez Evagrius'un *Historia ecclesiastica*'sında rastlanır. Burada yazılanlar, 544 yılında Bizans tarihçisi Procopius'un ve 799 yılında Urfa doğumlu Kalkedoncu Harran piskoposu –ve ilginç bir bağıntıyla Muaviye'nin maliye bakanının torunu, Arapça Yahya el-Dımeşki diye anılan– Şamlı Yahya'nın yazdıklarıyla da örtüşmektedir. Evagrius, İsa'nın 1. yüzyılda Hıristiyanlığı kabul eden Urfa kralı Abgar'a yolladığı ve insan eliyle yapılmayan bir imgeden *–acheiropoietos–* söz ederken, bir başka Bizans rivayeti, İsa'nın suretini kısmen ressam Ananias'ın (Hannan, Hananya) çizdiğini ve Urfa'ya getirdiğini söyler. Bu portre bir bakıma mucizevi bir portredir, çünkü amansız bir hastalığa yakalanmış olan Abgar, ressam Ananias sayesinde İsa'ya yolladığı bir mektupla, kendisini iyileştirmesini diler. İsa'nın krala verdiği ve Evagrius'un Süryanice'den Yunanca'ya çevirdiği yanıt şudur: "Beni görmeden bana inananlar mutludurlar. Çünkü benim için şunlar yazılıdır: Beni görenler bana inanmayacaklardır ve beni görmeyenler bana inanacaklar ve yaşayacaklardır. Senin yanına gelmem hakkında yazdıklarına gelince: Buraya yapmak üzere gönderildiğim şeyi yapmam gereklidir. Bunları yaptıktan sonra beni gönderen O'nun yanına çıkacağım. Çıkar çıkmaz sana, senin hastalığını iyileştirecek ve sana seninle ve seninle birlikte olanlara esenlik, sağlık verecek öğretilerimden birini göndereceğim." (Evagrius'tan alıntılayan E. R. Hayes, *Urfa Akademisi*, İstanbul, 2002, s. 33.) Mektupta söz edilen bu öğreti muhtemelen İsa'nın aynı anda görünen ve görünmeyen portresidir: çünkü İsa'nın güzelliğinin görünmezliği karşısında bitkinleşen ressam, resim yapamaz hale gelince İsa kumaşı alır ve yüzüne bastırır. Rivayete göre kenti istilalardan koruma konusunda bu portre İsa'nın yolladığı mektup kadar etkileyici olmuştur.

Yine bir başka anlatı ise, bu kutsal imgenin, Abgar'ın İsa'yı Urfa'ya daveti sırasında *kendiliğinden* oluştuğunu vurgular: Bir tapınağın açılışı için şehre gelen İsa, tapınağın yakınlarındaki bir kaynar pınardan su içer, yüzünü yıkar. Öyle ya da böyle, İsa'nın suretini taşıyan ve şehrin girişi üstünde bir nişe konduktan sonra üstü örülerek kapatıldığı için varlığı unutulan kumaşı, 6. yüzyılda Urfa piskoposu Avalios'un bulduğu söylenir.

Nasturiliğe karşı çıkarak, İsa suretinde babanın ve oğlun ayrılmazlığını savunduğu için İkinci İznik Konsülünde ikonasavunucuların kuramcısına dönüşen Şamlı Yahya'ya göre İsa, ıslak yüzünü elindeki beyaz mendile kuruladığında, yüzün sureti mendil üzerine çıkarken mendil ıslanmaz bile. 569 yılında Su-

riye kroniğini yazan Zacharias Rhetor da, bir başka hikâyeyle mendilin kuru kaldığını rivayet etmektedir: 550 yılında Kapadokya'daki Camulina'da yaşamakta olan bir kadın, İsa'yı göremediği için ona inanamadığından yakınır. Bunun üzerine bahçesindeki havuzda beliren bir kumaş parçasında İsa'nın suretini gören kadın, kumaşı sudan çıkarıp şükranlarını sunduğunda, hayret içinde kumaşın kuru olduğunu görür. Kumaşı başörtüsüne diker ve rahibe gider. İlginç olan şudur ki, suda ansızın belirdikten sonra kuru kalan kumaş ikinci bir mucize daha yaratmış, İsa'nın suretini kadının başörtüsüne aktarmıştır. Bu her iki mucizenin de gerçekleştiği yerlere, birer kilise dikilir. İmgelerden ilki, adım adım ülkeyi dolaşır. Bizanslılar mucizeler yaratan bu imgeyi görmek uğruna sökün etmektedirler ve alaylara ilk kez imparator portresi yerine kutsal bir kumaş eşlik etmektedir. İnsan eliyle yapılmadığı için bu kumaş tanrısal bir özelliğe sahiptir: Kendi gücüyle kendini çoğaltabilmekte, başka bir mekâna aktarabilmektedir – Aristoteles'in *dynamis*'idir bu.

Aynı şeyi söyleyen bir başka rivayet daha vardır: Abgar'ın, İsa suretinin put olduğunu düşünen torunu onu imha etmek için üstüne kil döktüğünde, kumaşın üstündeki suret kendini kile aktarmış, İsa'nın sureti bu kez kil üzerinde belirmiş, *mandylion, keramion*'a evrilmiştir.



Mandylion ve Keramion, anonim, Bizans, 11. yüzyıl,
Vatikan, Havariler Kitaplığı (Cod. ross. gr. 251. fol. 12. verso)

Bu bağlamda nesne olarak ikonanın, kimi zaman kendi üstüne kapanan bir zarf gibi *diptychon* –ya da *triptychon*– şeklinde yapıldığını ve birbirinin ikizi olan farklı imgelerden oluştuğunu hatırlatmak anlamlı olabilir. Sanki imge, hem kendinin ikizidir, hem de okunmak üzere örgütlenen bir metin gibidir. Bu bizi, imge ile yazının henüz ayrışmamış olduğu bir uzama iletecek, sonraları Michael Psellos gibi Bizanslı bir yazar, *empsychon eidos* ile *empsychon graphe* kavramlarını ilintilendirecektir. Bilindiği üzere Yunanca *graphein*, yazmak ya da kazımak anlamına gelir ve işin ilginç yanı ikonalar, birer yazı-resimdir. Kaldı ki Paulus'un sözlerinden hareket eden Şamlı Yahya'da, görünmeyeni harf gibi gö-

rünmezliği içinde gösteren imgelerden söz etmiştir: "Çünkü onun görünmez şeyleri, ...edebiyeti ve uluhiyeti... açıkça görünmektedir." (Romalılara I, 20)

1204 yılında Haçlı Seferleri sırasında Bizans yağmalandıktan sonra *mandylion*'un izi önce kaybolur, sonra Roma'da bulunur. Ne var ki Evagrius'un anlattığı hikâye, 13. yüzyılda İsa'nın çarmıha gerilmeye götürülürken terini sildiği mendile dönüşmüştür artık, zaman zaman kan ağlayan bir tapı nesnesi olarak Vatikan'da yerini alır. 6. yüzyılda Suriye-Anadolu'da ortaya çıkan ve 13. yüzyılda Katolisizmin kendine mal ettiği bir imgedir *mandylion*, zamanla *veronika*'ya dönüşmüştür. Bkz. *acheiropoietos, veronika*.

mekân Arapça, *kevn* mastarından. Olmak, oluşmak, var olmak, ortaya çıkmak demek. Kuran-ı Kerim'deki "kûn" emrinde olduğu gibi kâinat da aynı kökten, imkân da. O nedenle uzay, uzam ve mekân sözcüklerini ayrıştırmak gerekir. Uzay, Türkçe'de bütün varlıkları her yandan kaplayan sonsuz boşluk –*fezâ*– anlamına gelir. Bütün gökcisimlerinin içinde bulunduğu büyük oylumu ifade etmektedir. Hint-Avrupa dil aileleri Türkçe'nin yaptığı uzay ve uzam ayrımını tanımaz, çünkü uzam bir hacmin uzayda doldurduğu yer –*vüsat*– demektir. Bu nedenle sanat uzayından ya da ortamından değil, uzayda –ve modernizm sürecinde ayrışmış olan bütün diğer alanların arasında– açılan bir sanat uzamından söz ediyorum. Mekân ise bütün bu çağrışımların ötesinde aynı zamanda bulunulan yer, mahal, *topos*, ev, yurt anlamına geliyor. Örneğin ev uzamından değil, ev mekânından söz ediyoruz. Bu nedenle Yunanca "mekân" sözcüğü bulunmasa bile, Aristoteles'in *dynamis* anlayışından söz ederken madde mekânından söz ediyorum.

memento mori Latince, ölümü hatırla. Batı Ortaçağı boyunca ölümü hatırlamaya davet eden yazılı ve görsel metinler.

moderno Latince *modernus*, "yeni" sözcüğünden türetilen Yeniçağ. Vasari'nin yazdıkları sayesinde Raffael'in Vatikan'daki *Atina Okulu*'nda kendi portresini yaptığını biliyoruz. Stanze delle Segnatura'nın dört duvarıyla tavanı tamamladıktan sonra Papa II. Julius'un 1512 yılında verdiği sipariş üzerine yan odanın, Stanza d'Eliodoro'nun duvar ve tavan freskolarını yapan ressam, burada yalnızca papayı değil, papalık tahtını taşıyanlardan biri olarak kendini de resmetmiştir. Roma geleneğine sadık biçimde kendi anısını saklayacak bir *vera effigies* arzulamıştır Papa; kendini Pantheon'a gömülmek isteyecek denli tanrısal bulan Raffael ise onun arzusunu yerine getirmekle kalmamış, yaptığı resimlerde kendinden de bir kalıntı bırakmak istemiştir. Bu, Roma'lı bir istektir. Ölülerin yüzünden alınan ve dolaplarda saklanan balmumu maskeler, Roma adabındandır. Buna rağmen Raffael'in arzusu, Heidegger anlamında 15. yüzyılın çok daha gerisinde başlayan yeni bir çağın başlangıcıdır. Çünkü ölüyü anıştıran, ancak yaşamış olan kişiyle canlı bir bedenin cesetle benzeştiği kadar benzeşen balmumu maskelerin ya da ikonaların çifte varoluşuna karşın, şimdi artık Raffael'in yaptığı, imgenin içinde gizlenen ötekiliği imgeden alarak görünene vermektir. Gerçi ikonalarda olduğu gibi nereden bakılırsa bakılsın, bakışın ısrarıyla karşılaşır seyirci: Raffael'in aynaya bakarak yaptığı otoportresinin gözleri, ikonaların gözleri gibi her köşeden ve açıdan seyirciyi izlemektedir. Raffael'in bakışı her şeyi gören bir bakıştır. Ne var ki gözlerin derin beyaz yarığı sayesinde kendi ötesinde bir yere gönderme yapacağına ötelerdeki uzamı Raffael'vari bir hümanizmayla ikame eden bir bakıştır bu; İsabiçimci bir baş, Raffael portresini hâlele-

mektedir. Zamanın ve mekânın içinde yer almasına karşın, ötelere uzanan tanrısal bakış –*visio dei*–, Vatikan salonlarında insanbiçimcileşmiştir. Bundan böyle insanları –kutsallığı kendi içinde barındıran– bir Raffael ya da papa gözleyecektir. Kaldı ki yalnızca otoportrelerde değil, yapılan portrelerin tümünde ressamın aynada kendine bakması öğütlenir: Aynada kendi imgesine göre başkalarının resmini yapmak, Domenichino'dan Carraci'ye, Bernini'den Rembrandt öğrencisi Hoogstraaten'e değin bildik bir yöntemdir. Ortaçağ boyunca kendini çifte bir varoluş temsili olarak dayatan, tanrısal bakışı temsil ve ikame eden iktidar, şimdi sırtını yalnızca Romalı balmumu maskelere ve kutsal mendilin izini taşıyan ikonalara yaslayarak güçlenmemiş, onların ikizliğini temsil ederken ikizliği, insanbiçimcilikle şekillendirmiştir. Böyle bakınca Raffael'in otoportresi, maskelere ya da ikonalara özgü dehşeti temsil etmekte, bu sayede gözetlemekte ve ürkütmektedir.

Bir yanıyla Foucault'nun betimlediği süreçtir bu. Vatikan, imgenin çifte varoluşunu kendi temsiliyetiyle perdelemiş ve "sanat" denen kurumu, iktidarını



Raffael, "Stanza d'Eliodoro", Vatikan Müzesi.

sağlamlaştırmanın aracısı bilmiştir. Sanatsal imge, artık insan eli sayesinde insanbiçimcilik olarak şekillenmiştir. Veronika'nın terli örtüsü papanın beyaz rozetinde Raffael'in elini aradan çeker görünse de, vaktiyle insan eli değmeden mekânın içinden dirilmiş bir imge, şimdi sadece Raffael'in eli sayesinde biçim alabilmektedir. Çelişkili görünen bu cümle şöyle açıklanabilir: Vasari'nin diyeceği üzere, bu tür bir imge, elin dokunuşuna bağlı bir benzeşimin izini süreceği yerde, gözden aldığı komutları uygulayan elin çizdiği düşüncedir (*espressa con le mani*); görünenle görünmeyeni temsil edebilmesi ve kendini dehşetin mâliki



Raffael, "Stanza d'Eliodoro"dan detay.

bilmesi, bu yüzdendir. Aristoteles'in diyeceği gibi, maddeyi belirlemek ya da ona mührünü vurmak değildir artık amaç, imgenin biçimi sayesinde belirli bir düşünceyi ifade etmektir. Yine aynı nedenle sadece doğanın ötesindeki mekâna ve zamana bağlı olmayan ilk örneği yakaladığı zaman gerçek olgunluk düzeyine erişir sanatçı. Bir bakıma düşünsel bir örnektir bu, çünkü artık resmetmek, *techne* ile ilgisi olmayan, görmekle eşdeğer bir süreçtir. İmge, görmeyle düşünmeyi çakıştıran şeyi göze getirir: O yüzden görülmesi mutlak olarak mümkün olmayan bir düşünce, imge mekânında temsiliyet ilişkileri içinde yer alır. Nitekim Raffael otoportresi, düşünsel bir ilk örnek temsilidir. Bu yüzden Raffael, *il moderno*'nun öncüllerinden biridir.

mulaj Fransızca *moulage*. Bir nesneden ya da bedenden bire bir ölçekte çıkartılan kalıba verilen genel isim. Kabartma gibi dışbükey yüzeylerin de mulajı alınabilir. Mulajın gerçekleşebilmesi için kalıbın, nesneye ya da bedene dokunması gereklidir. Özellikle heykel ya da anatomik model yapımında kullanılmaktadır. Modelin kalıbını çıkartmak için hazırlanan eriyiği kalıba dökme işlemine de mulaj denir. Geçmişte balmumu, alçı ya da metal eriyikleri kullanılmışken, artık lateks, silikon ya da ıslatılarak biçim verdikten sonra kuruyunca aldığı biçimi koruyan özel kâğıtlar da mulaj malzemesi olarak kullanılabilmektedir.

Eğer anatomik amaçlı mulaj yapılmaktaysa, bedenin yumuşak bölgelerine ya da su kabarcığı, sivilce ya da siil gibi ciltte görülen belirtilere baskı uygulamamak gerekir ki, kalıp doğru çıkarılsın. Önceden hazırlanmış olan balmumu ve reçine karışımı bir eriyik, çıkartılan kalıbın üzerine dökülür, bu amaç için hazırlanmış bir demir çubukla düzeltiler yapılır. Bu türden mulaj yapımının en zor kısmı, terebentinde çözülen yağlı boyayla yüzeyi boyamaktır, çünkü balmumu boyayı emdiği an yumuşayacaktır. Cehri ya da alizarin cilası, kobalt, zift ve Kamboçya sakızı gibi malzemeler daha iyi emilir. Tıbbi nedenle yapılan mulaj-

lar, balmumuna yatırılmış pamuk yardımıyla siyah ahşap panolara tutturulur, beyaz bir keten örtüyle çerçevelenir, teşhis edilen hastalığın ve mulaj yapımcısının ismi yazılır, numaralanır.

nymphaion Yunanca *nymphe*, su, orman perisi. Genellikle bir bahçe içinde bulunan ve dinlenme yeri olarak yapılmış, çeşmeler ve bitkilerle düzenlenmiş klasik yapı ya da oda.

od Parafinin mucidi olan Baron Carl Ludwig von Reichenbach'ın (1788-1869) iddiasına göre canlı ya da cansız, organik ya da inorganik bütün yaratılışı kapsayan ve Cermen tanrısı Odin'den türetilmiş olan görünmez gizilgüç çizgileri.

oel pinéal Fransızca *pineal göz*. Descartes'a göre ara beyinde optik kiyazmanın gerçekleştiği yer.

ousia – Heidegger onu "öne-yatma" ve "mevcuda gelme" olarak düşünmüş, geleneksel anlamda töz (cevher) anlamına gelmiştir. Genel olarak ve ikona bağlamında bir şeyin o şey olmasının nedenidir.

panopticum Yunanca *pan*, her yerden, tümüyle, bütünüyle ve *optike*, görme öğretisinden türetilen sözcük. "Geçmişte... tamamen cezalandırmaya dayalı toplumlara karşıt olarak 'disipline edici' diye belirttiğim bir toplum türü, bir iktidar biçimi söz konusudur. Bu, toplumsal denetim çağıdır... İçinde yaşadığımız iktidar biçimlerini en kesin biçimde programlamış, tanımlamış ve betimlemiş olan ve bu genelleşmiş ortopedi toplumunun ünlü, küçük bir modelini sunmuş olan Jeremy Bentham'dır: Ünlü *Panoptikon*... Bu, halka biçimli bir binadır, ortasında bir avlu ve avlunun ortasında da bir kule vardır. Halka, hem içeriye hem dışarıya bakan kulelere bölünmüştür. Bu küçük hücrelerin her birinde, kurumun hedefine uygun olarak, yazı yazmayı öğrenen bir çocuk, çalışan bir işçi, ıslah edilen bir mahkûm, deliliğini yaşayan bir deli vardır. Merkezi kulede bir gözetmen bulunur. Her hücre hem içeriye hem dışarıya baktığından gözetmenin bakışı tüm hücreleri kat edebilir; hiçbir karanlık, kör nokta yoktur ve sonuç olarak bireyin yaptığı her şeyi görebileceği, buna karşılık kimsenin kendisini göremeyeceği şekilde panjurlar arasından, yarı açık bölme pencereleri arasından gözlemde bulunur... Panoptikumla birlikte tamamen farklı bir şey meydana gelecektir; artık soruşturma yoktur, gözetleme, inceleme vardır." Michel Foucault, *Seçme Yazılar 3*, Ayrıntı, İstanbul, 2000, s. 224 vd.

poiesis Yunanca ve Latince. Yapma, hazırlama, oluşturma, gerçekleştirme, sanatçının kendi dışında bir yapıt yaratma etkinliği.

potentia Latince *potens*, olanaklı, güçlü. Bkz. *dynamis*.

punctum Roland Barthes'ın *studium*'la birlikte *Camera Lucida*'da kullandığı sözcük. Studium "ikinci öğe, studium kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (*studium* alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öğe sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük benim durumuma daha iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer noktadır. O halde *studium*'u bozacak olan bu ikinci öğeye *punctum* demeliyim; çünkü punctum aynı zamanda ısırık, benek, kesik, küçük deliktir – ve *punctum*, aynı zamanda zarın her bir atılışıdır. Bir fotoğrafın *punctum*'u beni de-

len (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır." Roland Barthes, *Camera Lucida*, Altıkırkbeş, İstanbul, 2000, s. 42.

rasdelka Rusça. İkona yapımında kullanılan görünmez potansiyel çizgileri. "Bu çizgiler, izlenen nesnenin içsel kuruluş şemasını oluşturur ve dayandıkları fiziksel temelleri bulmak istersek, öncelikle kuvvetlerle ve gerilim alanlarıyla karşılaşırız... Başka bir deyişle, *rasdelkalar* bir gerilim sayesinde oluşmuş, daha doğrusu *zaten* görünür olan çizgilerden çok, sırf olabilirliklerden veya temsil edilendeki potansiyelden kaynaklanan çizgileri gösterir... Çünkü bunlar, sırf potansiyel çizgilerinden oluşan bir sistem oluşturur. Bu çizgiler, tıpkı elektrik enerjisi çizgileri ya da manyetik alandaki veya izoterm sistemlerindeki çizgiler ve benzer diğer sistemlerdeki eğri çizgiler gibi, söz konusu nesnenin kuruluşuna ilişkin çizgilerdir... Bunlar, örneğin giysileri katlayacak *olsaydık*, alacakları kıvrımlardır." Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, Metis, İstanbul, 2001, s. 45.

resimsilkme "Yunan seramikçileri, modellerin duvara yansıyan gölgelerinin kontürlerini tebeşirle ya da kömürle çizdikten sonra, bunlara göre kesip çıkardıkları 'kartonlar' kullanırlardı. Resimsilkme denen şey buydu. Aristoteles resmi, yakından bakıldığında birbiriyle karışmamış lekelerin yan yana gelişi olarak tanımlıyordu. Yan yana konan renkleri mozaikçilerden çok önce efriz ustaları, tapınak döşeyicileri kullanmıştı." Pascal Quignard, *Cinsellik ve Korku*, Can, İstanbul, 2001, s. 42.

sacra Latince *sacer*, kutsal, adanmış. Bu metin bağlamında bakışlardan gizlenen tapı nesnesi. "Eğer kentte tapıdan söz ediliyorsa, o zaman kamusal bir tapı kastedilmektedir. Bütün bu eski *sacra*'lar –makam işaretleri, dinsel simgeler, armalar, ahşap *xoana*'lar–, eskiden güç tılsımları olarak sarayların tenhalığında ya da rahiplerin evlerinde kıskançlıkla saklanmış olan bu nesneler, artık açık ve kamusal birer yer olan tapınaklara getirilir. Kişisel hiçbir özelliğe sahip olmayan, çevreye yönelik ve kabartılı yüzünü dışarı yönelten frizlerle süslü bu mekânda, eski tapı nesneleri yeni bir biçim kazanırlar: Gizlilikleriyle beraber etkili birer simge olma özelliklerini de yitirir ve işin ilginç yanı, tek özellikleri görülmek ve tek dinsel gerçeklikleri görüntüleri olan 'imgelere' dönüşürler... Eskiden tehlikeli bir güce sahip olan ve kamunun bakışlarından saklanan *sacra*, bütün kentin gözleri önünde 'tanrılar' üzerinde bir görü dersidir." Jean-Pierre Vernant, *Die Enstehung des griechischen Denkens*, Frankfurt/M., 1982, s. 50.

sahicilik Fransızca, Lacan terminolojisinde gerçek-olan, *réel*. "Otantiklik" anlamında sahicilikle karıştırılması sakıncasını göze alarak "gerçek-olan" diye çevirmekten kaçındığım sözcük, başlangıçta Lacan'a göre imgeselliğin karşısında, görüngülerin ötesinde yer alan şeydir. Ama zaman içinde Lacan, sahiciliği yalnızca İmgesel'in değil, Simgesel'in de ötesinde tanımlar. Varlık ya da yokluk gibi karşıtlıklara özgü bir dizge içinde konumlandırılan simgeselden farklı olarak, "sahicilikte yokluk yoktur," ama varlığının simgeselleştirilmesi olanaksızdır. O nedenle Lacan onu "imkânsızlık" diye niteler. Sahicilik, dilin ötesinde yer alan, beyazlar tarafından çevrelenen Kızılderili parkı gibi simgeselin içini oyan şeydir.

signe, signum Latince *signum*, işaret, sinyal, mühür, imge. Savaş alanında Romalıların kullandığı stratejik işaret. Tunus'ta Leptis Magna'daki zafer takında yüksek dereceli bir askerin boynunda görülen imparator portresinin bile bir tür *sig-*

num olduğunu söylemek mümkündür.

silkme Bir resmi bir başka zemin üzerine geçirme tekniği, bir tür ara-lama. Bir kâğıt üzerindeki resmin lekeleri ve çizgileri, iğne ucu ile delinir, bir başka kâğıt üzerine konur ve kömür ya da boya tozu yoluyla alttaki kâğıt üzerine nakledilir. Böylece imge, alttaki kâğıda geçmiş olur. Silkeleme, hatta da kullanılan bir *techne*'dir.

siluet Fransızca *silhouette*. Gölge halinde profil ya da profil gölge. Bir nesnenin kenarlarını çizmek ya da kesmek suretiyle oluşan imge.

skia-graphos Yunanca *skia* "gölge" ile *graphein* "yazma/çizme" eyleminden elde edilen gölgeçizim. Plinius'a ve Quintilian'a göre yeryüzünde yapılan ve bedenin kendisi yerine duvara çarpan gölgesini çizen ilk resim. Athenagoras'a göre Korinthus'ta İÖ 2. yüzyılda görmesi hâlâ mümkün olan bir ilk-örnekmiş bu.

statua Latince *statua*, dikit ya da *statuere*, dikmek. Dikey eksende uzayan yontu.

studium Roland Barthes'ın *punctum*'la birlikte *Camera Lucida*'da kullandığı sözcük. "En azından ilk anda 'çalışma' anlamına değilse de, bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir *studium*... Âşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; 'idare eder' bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara, ya da giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir." Roland Barthes, *Camera Lucida*, Altıkırkbeş, İstanbul, 2000, s. 41 ve s. 43.

techne Yunanca. En kaba ve genel anlamıyla "belirli bir sonucu meydana getirmeye yarayan usuller bütünü", zenaat, yeti, meslek.

theoria Yunanca *theoros*, seyirci; *theoria*, görü. Temâşa, saf görü, bilfiil bilgi.

tyche Yunanca şans, yazgı, talih.

vanitas Latince *vanitas vanitatum*, hiçliklerin hiçliği. Özellikle 17. yüzyılda Felemenk'te ortaya çıkan ölü doğa resimleri türü.

vera effigies Latince. Sahici, gerçek kalıntılar; kutsal emanetler.

veronika Latince *vera ikona*, hakiki ikona. İsa'nın çarmıha gerilmeye götürülürken Via Dolorosa'da terini sildiği ve yüzünün suretinin çıktığı mendil ve ona öykünen, mucize yaratmaya kadir, insan eli değmeden oluşan imgeler. Petrus Mallius'un 1160 yılında yazdığına göre Vatikan'daki veronikadan kan bile damlamıştır. Bkz. *acheiropoietos, mandylion*.

vestigium Latince *vestigia, vestigium*. Kalıntı, artık, atık ya da kumsalda bırakılan ayak izleri gibi izler.

Bibliyografya

Aksakov, Alexander Nikolajewitsch, *Animismus und Spiritismus. Versuch einer kritischen Prüfung der mediumistischen Phänomene mit besonderer Berücksichtigung der Hypothesen der Hallucination und des Unbewußten*, iki cilt, çev. Gr. C. Wittig, üçüncü basım, Oswald & Mutze, Leipzig, 1989.

Aksel, Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, Baha Matbaası, İstanbul, 1960.

—— *Türklerde Dinî Resimler*, Elif Kitabevi, İstanbul, 1967.

Aksüğür, İpek, *Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, yayımlanmamış doktora tezi.

Alberti, Leon Battista, *Über die Malerei* (1435),Viyana, 1877.

Aquinolu Thomas, *Summa Theologica*, Salzburg/Leipzig, 1934.

Arsal, Oğur, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*. 1839-1924, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

Assman, Aleida, "Die Sprache der Dinge", *Der lange Blick und die wilde Semiose, Materialität und Kommunikation*, Hans Ulrich Gumbrecht ve K. Ludwig Pfeiffer (der.), Frankfurt/M., 1988.

Assunto, Rosario, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, 1996.

Auerbach, Erich, "Figura", *Neue Dantestudien*, İstanbul, 1944.

Barthes, Roland, *Camera Lucida*, Altıkırkbeş, İstanbul, 1992.

—— *Göstergeler İmparatorluğu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

—— *S/Z*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

Bataille, Georges, *Lascaux oder die Geburt der Kunst. Die vorgeschichtliche Malerei*, Cenevre, 1955.

—— *Theorie der Religion*, Münih, 1997; Türkçesi: *Din Kuramı*, Göçebe, İstanbul, 1997.

Baudelaire, Charles, *Ein Leben im Widerspruch*, V. H. Hinderberger (der.), Köln, 1969.

—— *Sämtliche Werke/Briefe*, Friedhelm Kemp ve Claude Pichois (der.), Münih, 1977.

Baudrillard, Jean, "Le Xérox et l'infini", *Traverses*, 44-45, Paris, 1987.

Benjamin, Walter, *Denkbilder*, Frankfurt/M., 1972.

—— *Illuminationen*, Frankfurt/M., 1977.

—— Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M., 1977.

—— *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/M., 1978.

—— *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/M., 1978.

—— *Das Passagenwerk*, Frankfurt/M., 1982.

—— *Angelus Novus*, Frankfurt/M., 1988.

—— "Peinture et graphisme", *La Part de'oiel*, 1990, sayı 6.

Benveniste, Émile, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Münih, 1974.

Berger, John, *Görme Biçimleri*, Metis, İstanbul, 1986.
Bexte, Peter, *Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam, Dresden, 1999.
Blanchot, Maurice, *Yazınsal Uzam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
—— *Sonradan Sonsuz Yineleme*, Kabalcı, İstanbul, 1999.
—— *Öteye Adım / Yok Ötesi*, Ayrıntı, İstanbul, 2000.
Bohlmann, Carolin, "Der gegenseitige Augenblick. Mumienporträts aus dem Fayum", *Blick Macht Gesicht*, Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff (der.), Berlin, 2001.
Bois, Yve Alain, Rosalind E. Kraus, *Formless*, New York, 1997.
Breton, André, *Der Surrealismus und die Malerei*, Berlin, 1967.
Bryson, Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven, 1983.
Busch, Bernd, *Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotographie*, Münih, 1989.
Cabanne, Pierre, Marcel Duchamp, *Gespräche mit Duchamp 1967*, Köln, 1972.
Caillois, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, 1938.
—— "Die Gottesanbeterin", *Salvador Dalí, Gesammelte Schriften*, A. Matthes ve T. D. Stegman (der.), Frankfurt, 1974.
Cennini, da Colle di Valdelsa, Cennino, *Il Libro dell'Arte* (1437), Viyana, 1988.
Cézanne, Paul, *Briefe*, John Rewald (der.), Zürih, 1979.
—— *Gespräche mit Cézanne*, Zürih, 1982.
Dali, Salvador, "Der Surrealismus. Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit", *Gesammelte Schriften*, A. Matthes ve T. D. Stegman (der.), Frankfurt, 1974.
Deleuze, Gilles, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/M., 1996.
—— *Spinoza Üstüne On Bir Ders. Felsefe Dersleri I*, Öteki, Ankara, 2000.
Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt/M., 1983.
—— "Sporen – die Stile Nietzsche's", *Nietzsche aus Frankreich*, Werner Hamacher (der.), Frankfurt/M., 1986.
—— *Edmund Husserls Origin of Geometry. An Introduction*, University of Nebraska Press, Lincoln ve Londra, 1989.
—— *Aufzeichnungen eines Blinden*, Münih, 1997.
Descartes, René, *Philosophical Wrintings*, New York, 1958.
Descombes, Vincent, *Modern Fransız Felsefesi*, İdea, İstanbul, 1993.
Didi-Huberman, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln, 1999.
—— *Vor einem Bild*, Münih/Viyana, 2000.
Duchamp, Marcel, Paul Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln, 1967.
—— *Notes*, Paris, 1980, Pontus Hülten ve Paul Matisse (der.), sayı 35, recto-verso.
—— *Schriften 1975*, Serge Stauffer (der.), Zürih, 1981.
—— *Interviews und Statements*, Serge Stauffer (der.), Stuttgart, 1992.
Ebû Zeyd Nasr Hâmid, *İlahi Hitâbın Tabiatı. Metin Anlayışımız ve Kur'an İlimleri Üzerine*, Kitâbiyât, İstanbul, 2001.
Einstein, Carl, *Negerplastik*, Berlin, 1992.
Enrie, Guiseppe, *Das heilige Grabtuch von Turin. Mit einer Mappe der letzten amtli-chen Lichtbilder in Kupferdruck wiedergegeben*, Karlsruhe, 1939.
Erikson, Erik, *Identität und Lebenszyklus*, Frankfurt/M., 1970.
Ernst, Max, *Beyond Painting and Other Writings by the Artist and his Friends*, New York, 1948.

Erol, Turan, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tiglat, İstanbul, 1980.
Fedwick, Paul, "Death and Dying in Byzantine Liturgical Tradition", *Eastern Christian Review*, 1976, sayı 8, s. 152-61.
Florenski, Pavel, *Die Ikonostase*, Stuttgart, 1988.
—— *Die umgekehrte Perspektive*, Münih, 1989; Türkçesi: *Tersten Perspektif*, Metis, İstanbul, 2001.
—— "Analyse der Räumlichkeit und der Zeit in Werken der bildenden Kunst", *Raum und Zeit*, Berlin, 1997.
Foucault, Michel, *Seçme Yazılar 3*, Ayrıntı, İstanbul, 2000.
Förster, Till, "Fremde Gesichter – Gesichter der Fremde. Masken und Maskierung in Afrika", *Blick, Macht, Gesicht*, Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhof (der.), Berlin, 2001.
Frazer, James George, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, (1890-1915) Londra, 1976.
Freud, Sigmund, *Notiz über den Wunderblock*, Werke aus den Jahren 1925-1931, Frankfurt/M., 1948.
—— *Jenseits des Lustprinzips*, Frankfurt/M., 1975.
—— *Die Traumdeutung*, Frankfurt/M., 1982.
—— "Zur Ätiologie der Hysterie", *Hysterie und Angst*, Frankfurt/M., 1997.
Giacometti, Alberto, *Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1988.
Gregorius, *Epistolae*, XI, 4, 13, P.L., LXXVII.
Hayes, E. R., *Urfa Akademisi*, İstanbul, 2002.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik* (Werke), Eva Moldenhauer ve Karl Markus Michel (der.), Frankfurt/M., 1970.
Heidegger, Martin, *Holzwege*, Frankfurt/M., 1980.
von Helmholtz, Hermann, *Handbuch der pysiologischen Optik*, 3. basım, Hamburg/Leipzig, 1910.
Hetherington, P., *The Painter's 'Manual' of Dionysius of Fourna*, Londra, 1974.
Hulme, Thomas Ernest, *Hümanizm, Din ve Sanat üzerine Felsefi Düşünceler*, İz, İstanbul, 1999.
Husserl, Edmund, *Husserliana*, cilt XI.
İbn Arabî, *Füsusü'l Hikem Tercüme ve Şerhi*, Ahmed Avni Kovuk/M.Tahranlı, S. Eraydın, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı, İstanbul, 1989-1992.
İpşiroğlu, Mazhar Şevket, *Yüksel Arslan. Bir Dönem: 1951-1961*, Ada, İstanbul, 1978.
İzutsu, Toshihiko, *İbn Arabî'nin Fusüs'undaki Anahtar Kavramlar*, Kaknüs, İstanbul, 1998.
Jakobsen, Roman, *Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, Münih, 1974.
Jameson, Frederik, *Signatures of the Visible*, New York, 1990.
Kantorowicz, Ernst H., *Die zwei Körper des Königs*, Stuttgart, 1992.
Kofman, Sarah, *Melancholie der Kunst*, Viyana, 1986.
Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1993.
Kraus, Rosalind, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., 1986.
—— *Das Fotographische. Eine Theorie der Abstände*, Münih, 1988.
von Kues, Nikolas, *De visione Dei. Das Sehen Gottes* (1453), Trier 1985.

Lacan, Jacques, *Schriften I. Freuds technische Schriften*, Olten, 1978.
—— *Encore. Das Seminarbuch XX*, Weinheim/Berlin, 1991.
—— "'Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi. Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimle", Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Ayrıntı, İstanbul, 1995.
—— *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminarbuch VII*, Weinheim, Berlin, 1996.
—— *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Das Seminarbuch XI*, Weinheim, Berlin, 1996.
Lacoue-Labarthe, Phillippe, *Die Fiktion des Politischen*, Stuttgart, 1990.
—— *Typography*, Stanford/California, 1998.
Lavater, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl*, Stuttgart, 1984.
Lessing, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel* (Werke), H. G. Göpfert (der.), Münih, 1971.
Lévinas, Emmanuel, *Die Spur des Anderen*, Freiburg Br./Münih, 1988,
Lévi-Strauss, Claude, *Der Weg der Masken*, Frankfurt/M., 1977.
Lifij, H. Avni, "Galatasaray Sergisi", *İkdam Gazetesi*, 31.08.1924, ya da yeniden basım: *Sanat Çevresi Dergisi*, sayı 45, Temmuz 1982.
Lyotard, Jean-François, *Die TRANSformatoren Duchamps*, Stuttgart, 1987.
Mango, Cyril, "The Art of Byzantine Empire 312-1543", *Sources and Documents in the History of Art*, New York, Englewood Cliffs, 1972.
Marin, Louis, "Towards a Theory of Reading in Visual Arts: Poussin's 'The Arcadian Sphepards'", *The Reader in the Text*, S. R. Suleiman ve I. Crossman (der.), Princeton, 1980.
Mattheus, Bernd, *Georges Bataille. Eine Thanatographie*, Matthes & Seitz, Münih, 1984.
Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist*, Meiner, Philosophische Bibliothek, Hamburg, 1984; Türkçesi: *Göz ve Tin*, Metis, İstanbul, 1996.
—— *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Münih, 1985.
Miller, Jacques-Alain, *Jacques Lacan: Bemerkung über sein Konzept des "passage à l'acte*, Wo Es War 7/8, Viyana, 1989.
Mitchell, W. J. T., "Imperial Landscape", *Landscape and Power*, Chicago, 1994
Nadar, *Als ich Photograph war*, Frauenfeld, 1978.
Nancy, Jean-Luc, *Die Musen*, Stuttgart, 1999.
Ong, Walter J., *Sözlü ve Yazılı Kültür. Sözün Teknolojileşmesi*, Metis, İstanbul, 1993.
Palmer, A., L. Rodley, "The Inauguration Anthem of Hagia Sophia in Edessa", *Byzantine and Modern Greek Studies*, cilt 12, 1998.
Paz, Octavio, *Nackte Erscheinung*, Frankfurt/M., 1991.
Peirce, Charles Sanders, *Logic as Semiotics: The Theory of Signs, Philosophical Writings of Peirce*, New York, 1955.
Plinius, *Naturkunde Buch XXXV, Farben-Maleri-Plastik*, der. ve çev. R. König, Münih, 1978.
Plumpe, Gerhard, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, Münih, 1990.
Quignard, Pascal, *Cinsellik ve Korku*, Can, İstanbul, 2001.
Ricoeur, Paul, *Das Rätsel de Vergangenheit. Erinnern-Vergessen-Verzeihen*, Göttingen, 1998.
Riegl, Alois, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Karl M. Swoboda ve Ot-

to Pächt (der.), Graz/Köln, 1966, (1897/98).
Robins, Kevin, *İmaj. Görmenin Kültür ve Politikası*, Ayrıntı, İstanbul, 1999.
Rodin, Auguste, *Die Kunst, Gespräche des Meisters*, Paul Gsell (der.), Leipzig, 1912.
Sahas, D. J., *Icon and Logos. Sources in Eigth Century Iconoclasm*, Toronto, 1986.
von Samsanow, Elisabeth, "Präliminarien zu einer Phänomenologie des halluzinierenden Geistes", *Telenoia. Kritik der virtuellen Bilder*, Elisabeth von Samsonow, Éric Alliez (der.), Akademie der bildenden Künste/Turia & Kant, Viyana, 1999.
di San Gimignano, Giovanni, *Summa de exemplis et similitudinibus rerum*, De Gregori, Venedik, 1499.
Sartre, Jean-Paul, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg, 1952.
Sayın, Zeynep, "Öykünme ve Temsil - İmge ve Benzeşim", *Defter*, Yaz 1998, sayı: 34.
—— *Mithat Şen ve Bedenyazısı I*, İthaki, İstanbul, 2003.
—— *Noli me tangere: Bedenyazısı II*, Kaknüs, İstanbul, 2000.
Schelling, F. W., *System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere. Aus dem handschriftlichen Nachlaß* (1804). (Schellings Werke), Manfred Schröter (der.), Münih, 1956.
Schopenhauer, Arthur, *Metaphysik des Schönen und Ästhetik* (Sämtliche Werke, Parerga und Paralipomena, cilt 2), Wiesbaden, 1947.
—— *Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt* (Sämtliche Werke), Baron Wolfgang von Löhneysen (der.), Frankfurt/M., 1986.
Simon, Gérard, *Der Blick, das Sein und die Arscheinung in der antiken Optik. Mit einem Anhang: Die Wissenschaft vom Sehen und die Darstellung des Sichtbaren*, Münih, 1992.
Stoichita, Victor I., *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters*, Münih, 1997.
Sviri, Walter, "Yorumlanmış ve Kayda Geçirilmiş Rüyalar - Ortaçağ İslam Dünyasında Rüyalar", *Sufi Psikolojisi*, Kemal Sayar (der.), İnsan, İstanbul, 2000.
Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi, İstanbul, 1996.
—— *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi, İstanbul, 1997.
Turani, Adnan, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, İş Bankası Yayınları, Ankara, 1984.
Ulrich, Ludwig (der.), *Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, 1969.
Vasari, Giorgio, *Leben der ausgezichneten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahr 1567*, Worms, 1983.
Vernant, Jean-Pierre, *Die Enstehung des griechischen Denkens*, Frankfurt/M., 1982.
Vitrivius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, Şevki Varlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998.
Voltaire, *Philosophical Dictionary*, New York, 1972
Weyl, Hermann, *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft*, Münih/Viyana, 1966.
Wiegand, Wilfried (der.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt/M., 1981.
Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik* (1911), Münih, 1926.
Žižek, Slavoj, *Ein Triumph des Blicks über das Auge*, Viyana, 1998.
Zupançiç, Alenka, *Die Ethik des Realen. Kant, Lacan*, Wo Es War 7, Viyana, 1995.

Zeynep Sayın
İmgenin Pornografisi

İmgeler hangi koşullarda pornografikleşir, ne zaman teşhircileşirler? Teşhircilik geleneği diye bir şey var mıdır? Ya da teşhircilikten azade bir imge mümkün müdür? Farklı zamanlarda ve mekânlarda nasıl üretilmiştir, üretilebilmiş midir?

İmgenin Pornografisi, Zeynep Sayın'ın başlangıçta kendisine bir varoluş problemi olarak sorduğu bu sorular çerçevesinde gelişiyor. İmgelerin henüz bir "sanat" olmadığı çağlardan, Roma ölü maskelerinden, Bizans ikonalarından, Anadolu'daki yazı-resimlerden kalkarak yirminci yüzyıl başlarına, oradan da günümüze kadar gelen yolu katederken de hep bu soruların peşinde.



Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-975-342-385-4



Metis Yayınları
www.metiskitap.com